

Drie eeuwen 'Gijsbreght van Aemstel'

Ben Albach

bron

Ben Albach, *Drie eeuwen 'Gijsbreght van Aemstel'. Kroniek van de jaarlijkse opvoeringen*. N.V. Noord-Hollandsche Uitgeversmaatschappij, Amsterdam 1937

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/alba001drie01_01/colofon.htm

© 2001 DBNL / Ben Albach



Voorbericht.

De historie van 300 jaar ‘Gijsbreght van Aemstel’ is een samenvatting van drie eeuwen Amsterdamsche tooneelgeschiedenis. Een geheel volledige kroniek der opvoeringen kan dan ook pas worden samengesteld, wanneer van het Amsterdamsche tooneelven zèlf de volledige geschiedenis geschreven is. De uitgave der schouwburgrekeningen, een lijst van het repertoire, de bestudeering van de tooneelaanwijzingen in de tallooze tooneelstukken, van de biografische gegevens over de tooneelspelers, en, niet in de laatste plaats de vergelijking van het Nederlandsche tooneel met de ontwikkeling in het buitenland, zouden daaraan o.m. vooraf moeten gaan. Thans kan den onderzoeker, die op de vele geschreven en gedrukte bronnen en de, voor een deel verouderde, literatuur is aangewezen, nog veel ontgaan zijn.

Van de vroegere studies over de historie der opvoeringen is vooral Simons' onderzoek grootendeels verantwoord gebleken. Rössing's artikelen, en de latere, hierop steunende publicaties - waaronder ik ook mijn opstel in de Vondelkroniek van Januari 1935 reken -, bevatten echter enkele onjuistheden, welke ik hoop, hier te hebben gecorrigeerd.

Bij de samenstelling van ‘Drie Eeuwen Gijsbreght van Aemstel’, moest het materiaal tot het essentiele worden beperkt: nuttelooze anecdotische bijzonderheden over de acteurs en actrices zijn zooveel mogelijk vermeden. Een dramaturgische beschouwing van het treurspel zèlf liet de plaatsruimte niet toe, en ook de waardeering ervan in de literatuurgeschiedenis viel buiten den opzet van het boek.

Over de vertooningen van ‘Gijsbreght van Aemstel’ buiten

Amsterdam zou nog meer materiaal bijeen te brengen zijn, terwijl ook de historie der opvoeringen van 'De Bruiloft van Kloris en Roosje' en de geschiedenis van den Nieuwjaarswensch, grootendeels moesten worden uitgeschakeld.

Voor de spelling der persoonsnamen en de citaten uit 'Gijsbreght' werd de eerste editie, van 1637, gebruikt.

Tenslotte is het mij een behoefte, mijn welgemeenden dank uit te spreken aan hen, die door hun welwillende hulp aan de totstandkoming van deze studie hebben bijgedragen: in de eerste plaats aan den heer S.C. Bosch Reitz, die zijn unieke tooneelcollectie steeds opnieuw met zoo groote gastvrijheid voor mij heeft willen openstellen; vervolgens aan den heer H. van der Bijll, den Conservator van het Vondelmuseum; aan den heer Mr. H.C. Hazewinkel, Archivaris der Gemeente Rotterdam; aan de heeren P. Oosterbaan en Ch. J. Hissink van de Amsterdamsche Universiteitsbibliotheek; aan de heeren K.D. Hartmans en H. Nouwen van het Archief der Gemeente Amsterdam, en, niet het minst aan

Prof. Dr. H. Brugmans, den kenner bij uitstek van de Amsterdamsche historie, die zoo vriendelijk is geweest, dit boek te willen inleiden.

BEN ALBACH.

Voorwoord.

De schrijver heeft mij verzocht met een kort voorwoord zijn boek over den Gijsbreght van Aemstel en de vertooning van dit merkwaardige treurspel in te leiden. Gaarne heb ik aan dat verzoek voldaan, omdat het onderzoek en de stof daarvan altijd mijn bijzondere belangstelling heeft gehad.

De Gijsbreght van Aemstel heeft van den aanvang af zijn bijzondere beteekenis gehad voor Vondel, voor Amsterdam en voor Nederland. Voor Vondel, omdat eigenlijk eerst met dit treurspel zijn poëtische werkzaamheid als dramatisch dichter inzet. Voor Amsterdam, omdat het het klassieke treurspel van de Amstelstad is geworden. Voor Nederland, omdat de Gijsbreght het best gekende en meest geziene tooneelstuk der vaderlandsche letterkunde is geworden. Daarom is het waardevol te herdenken, hoe deze tragedie voor drie eeuwen haar première had, die bovendien diende tot opening van den nieuwen schouwburg aan de Keizersgracht.

Wij weten, dat de bouw van den nieuwen schouwburg, die den ouden van 1617 zou vervangen, Vondel's zeer bijzondere belangstelling had. Dat blijkt reeds uit de kleine versjes, die hij voor den schouwburg dichtte en die zeer bekend zijn gebleven. Maar dat blijkt vooral uit den Gijsbreght, het stuk, waarmede de nieuwe kunsttempel zou worden geopend. Maar er blijkt ook nog iets anders uit: de opdracht van de regenten van den schouwburg aan Vondel bewijst ten duidelijkste, dat deze reeds toen werd beschouwd als de grootste treurspeldichter van dien tijd. En dat is wel zeer opmerkelijk, aangezien de dichter in 1637 nog betrekkelijk weinig voor het tooneel had geschreven en men dus wel uit ande-

ren hoofde groot vertrouwen moest hebben op zijn dichterlijke gaven. Hoe Vondel daarin is geslaagd, bewijst het succes van het treurspel en de traditie, die zich eraan heeft gehecht.

De Gijsbreght is blijkens den inhoud bestemd geweest om op Kerstavond te worden gespeeld; het stuk speelt zich af in den Kerstnacht 'schooner dan de daghen'. Maar er kwam verzet van den kerkeraad, die zich tot burgemeesteren wendde, omdat het stuk ergernis dreigde te geven. Burgemeesteren gaven in zooverre toe, dat de opvoering werd uitgesteld en dat het stuk eerst den 3en Januari 1638 werd vertoond. Daarmede was de traditie gevestigd, die in Amsterdam sedert drie eeuwen trouw door alle opvolgende schouwburgbesturen is in eere gehouden. Dat kon ook hierom, omdat het stuk niemand aanstoot gaf op den duur: het was noch katholiek, noch protestantsch, maar als de koningsstukken van Shakespeare, eenvoudig historisch en wel Amsterdamsch-historisch.

Inderdaad, Vondel heeft 'd'ondergangh van zijn stadt en zijn ballingschap' in den persoon van Gijsbreght van Aemstel ten tooneele gebracht. Het is van belang na te gaan, hoe hij dat heeft gedaan. Wij zullen hier niet spreken van Vondel's bronnen, die hem de feitelijke gegevens aan de hand hebben gedaan. Maar hoe stelt Vondel zich het Amsterdam van 1304 voor? Natuurlijk wist niemand, ook in die dagen, hoe de stad er toen had uitgezien. De dichter moest dus een stad fantaseeren, maar zoo, dat zijn Amsterdamsch publiek deze stad als de hare herkende en erkende. Hij bereikte zijn doel volkomen door het drama te laten spelen in het Amsterdam, dat de befaamde kaart van Cornelis Antonisz van 1536 en 1544 ons te zien geeft; dat was wel de oude stad, maar niet zoo oud, of de tijdgenoot van Vondel vond er zich geheel in thuis. Op deze kaart laat hij het drama dus spelen. En stelt men zich dat helder voor oogen, dan wordt het verloop van de tragedie, ook topographisch, ons volkomen duidelijk. Dan kan men het geheele stuk door de gangen van den heer van Aemstel nagaan, van de Haarlemmerpoort tot het kasteel bij den Schreierstoren.

Niet alleen daarom is het stuk zoo door en door Amsterdamsch en ons daarom zoo dierbaar. De geheele tragedie is geschreven uit de volle liefde van den grooten dichter voor Amsterdam, zijn prachtige stad.

Zeker: de stad wordt verwoest, maar, zegt de aartsengel:

‘Al leght de stadt verwoest, en wil daer van niet ijzen:
Zij zal met grooter glans uit asch en stof verrijzen!’

Er zullen oorlogen komen en omwentelingen, maar:

‘In 't midden van den twist, en 't woeden nimmer moe,
Verheft u stadt haer kroon tot aen den hemel toe,
En gaet door vier en ijs een andre weerelt vinden,
En dondert met geschut op alle vier de winden.’

En ziehier uit het verhaal van Arent, hoe Vondel zijn Amsterdam zag, als

‘De groote aeloude stadt, vermaert in oorelogen,
Zoo scheeprijck, en voor wie zich zee en stroomen bogen
Den vreemde en nagebuur, en rijcken tot ontzagh.’

Zoo zag Vondel vol diepe liefde zijn grootsche en prachtige stad. Zoo liet hij zijn medeburgers hun Amsterdam zien. Zoo hebben duizenden Amsterdammers na Vondel hun stad aanschouwd bij de jaarlijksche opvoering van Gijsbreght van Aemstel.

Maar hoe werd de tragedie in die drie eeuwen aan de Amsterdammers vertoond? Op die vraag geeft het boek van Ben Albach een soliede en afdoend antwoord.

H. BRUGMANS.

Inleiding.

De betekenis der Gijsbreght-traditie.

Drie eeuwen lang werd Vondel's 'Gijsbreght van Aemstel' ieder jaar opnieuw omstreeks Nieuwjaar in den Amsterdamschen Stadsschouwburg vertoond.

Een oud Amsterdamsch gebruik schrijft voor, dat elke jeugdige Amsterdammer zijn bezoek aan den schouwburg met de voorstelling van 'Gijsbreght van Aemstel' op den 1en Januari moet beginnen. Onze moderne jeugd houdt zich, temidden van de talrijke verlokkingen op theater- en filmgebied, niet streng meer aan dezen eisch. Maar de traditioneele opvoeringen van Vondel's 'Gijsbreght van Aemstel', met de 'Bruiloft van Kloris en Roosje' en den Nieuwjaarswensch, hebben nog altijd op 1 Januari en volgende dagen plaats.

Welk een kleurige reeks beelden vertoont de historie van deze drie eeuwen jaarlijksche vertooningen!

Karossen en draagkoetsen, toesleden en rijtuiggen, taxi's en luxe-auto's brachten toeschouwers in kleedij van de grootste verscheidenheid naar den 'Gijsbreght'. De meest uiteenloopende persoonlijkheden hebben den Amsterdamschen held zien optreden; van Czaar Peter den Grooten af tot de Oranje's in onzen tijd. Tooneelspelers van groote vermaardheid verplaatsten zich in Gijsbreght's gestalte; beroemde en gevierde vrouwen schreden rond in Badeloch's statig kleed. Walmende kaarsen, flakkerend gaslicht en rood Bengaalsch vuur hebben Gijsbreght beschenen; kartonnen 'hofzalen', geschilderde stadsmuren en romantische kloosters dienden hem tot achtergrond. En nòg steeds kan men den Heer van Aemstel iederen Nieuwjaarsavond in den Stadsschouwburg ontmoeten!

Generaties kwamen, generaties gingen; de menschen, de modes en de levensgewoonten veranderden, maar de Gijsbreght-traditie bleef bestaan. Temidden der bewogen vaderlandsche historie en ondanks groote omwentelingen in onze beschaving is dit oude Amsterdamsche gebruik tot op den huidigen dag in eere gehouden.

De jaarlijksche opvoering van den ‘Gijsbreght’ is echter een traditie van méér dan alleen locale beteekenis. Haar nationale karakter blijkt uit de wijze, waarop zij is ontstaan.

Een typisch Nederlandsche kunstuiting is het werk der Rederijkers geweest. Het vormde een der grondslagen, waarop de tooneelkunst der 17e eeuw kon voortbouwen.

De bekroning van die Rederijkerskunst nu, was de stichting van den Amsterdamschen Schouwburg in 1637; en voor de inwijding van dit eerste Nederlandsche, nationale theater, schreef onze grootste dichter zijn ‘Gijsbreght van Aemstel’. Zoo ontstond de ‘Gijsbreght’ als levend symbool der 17e-eeuwsche cultuur!

Maar ook in later tijd bleef de Amsterdamsche Stadsschouwburg het centrum van Nederland's tooneelven, en steeds maakte Vondel's treurspel deel uit van het répertoire. Door de populariteit van het stuk ontstond het folkloristische gebruik, om er ieder jaar, omstreeks Kerstmis en Nieuwjaar, opvoeringen van te geven; het publiek heeft door zijn nooit verslappende belangstelling de jaarlijksche vertooningen verlangd! Zoo werd dit gebruik: volkstooneel in den waren zin van het woord.

Men kan de Gijsbreght-traditie beschouwen als een altijd blijvenden band tusschen den modernen tijd en de Gouden Eeuw; als een voortdurend contact met die groote periode, waarin onze nationale onafhankelijkheid werd bevestigd, en waarin onze cultuur haar hoogtepunt bereikte.

In den Amsterdamschen Stadsschouwburg worden omstreeks Nieuwjaar telkens weer de banden aangehaald tusschen Verleden en Heden: tusschen de oudere en de jongere generatie, en tusschen

alle rangen en standen der burgerij. Hier is werkelijke eenheid tusschen Volk en Cultuur.

Iedere generatie bezag den Gijsbreght met andere oogen; iedere eeuw bracht er haar eigen aard in tot uiting. De 17e-eeuwers speelden het drama ruw, maar met groote levendigheid; de 18e-eeuwers statig en rhetorisch; de 19e eeuw bracht de Romantiek in Vondel's Kerstspel op kleurige wijze tot uiting. En hoe vaak is er in onzen tijd niet met den Gijsbreght geëxperimenteerd! Vernieuwingen in de kunst van het tooneel uitten zich meermalen op symbolische wijze in de jaarlijksche opvoeringen. Daarnaast handhaafden zich allerlei tradities in spel en regie, soms eeuwenlang.

Zoo is de historie der Gijsbreght-opvoeringen een spiegel en een samenvatting van de Amsterdamsche tooneelgeschiedenis.

Door alle eeuwen heen zal Vondel's 'Gijsbreght van Aemstel' als proefstuk der Nederlandsche tooneelkunst een peilschaal van onze geheele cultuur blijven.

De stichting van den Amsterdamschen schouwburg.

De Nederlandsche tooneelkunst der 17e eeuw is voortgekomen uit het milieu der Rederijkers Voor de Rederijkers zie o.a. Dr. G.D.J. Schotel, Geschiedenis der Rederijkers, Rotterdam, 1871..

Voor al in de Zuidelijke Nederlanden bloeiden de Rederijkerskamers, totdat de strijd met Spanje en de geloofsvervolging in de tweede helft der 16e eeuw hun verdere werkzaamheid in Vlaanderen onmogelijk maakten. Vele Vlamingen vluchtten nu naar het Noorden en richtten daar nieuwe Rederijkerskamers op. Zoo is de bloei der Nederlandsche cultuur in de Gouden Eeuw voor een deel aan de Zuid-Nederlanders te danken. Zelfs zou de zoon van een uitgeweken Antwerpsche familie onze nationale dichter worden: Joost van den Vondel.

Te Amsterdam werd aan het einde der 16e eeuw door deze

Vlaamsche Rederijkers de Kamer 'het Wit Lavendel' opgericht; Vondel is er lid van geweest.

De voornaamste Amsterdamsche Rederijkerskamer was toen 'De bloeyende Eglentier', met de zinspreuk: 'In Liefde bloeyende'. Meestal wordt zij de Oude Kamer genoemd; ze dateerde vermoedelijk al van de 15e eeuw. Omstreeks 1615 geraakte deze Oude Kamer in verval; er waren voortdurend oneenigheden en tenslotte stichtten enkele der talentvolste leden, zooals Dr. Samuel Coster en Breeroo in 1617 een nieuwe Rederijkerskamer, de 'Academie'. Deze legde zich in het bijzonder toe op het geven van tooneelvoorstellingen. In het nieuwste en voornaamste stadsdeel aan de Keizersgracht bij de Runstraat liet Samuel Coster een houten theater bouwen. Het stond op de plaats waar zich nu het R.K. Oude-Armenkantoor bevindt (nr. 384).

Na eenige jaren werd de 'Academie' samengevoegd met de Brabantsche Kamer, 'het Wit Lavendel', en in 1632 kwam door bemiddeling van de Burgemeesters een vereeniging van de Academie en de Oude Kamer tot stand. Zoo waren dus de drie 'tooneelgezelschappen' tot één groote instelling geconcentreerd. Weldra was nu het theater te klein voor den grooten toeloop, zoodat men in het voorjaar van 1637 besloot, een steenen theater te doen bouwen. De kosten voor den bouw werden gedragen door het Burgerweeshuis en het Oudemannenhuis. Zij genoten namelijk voordeel van de tooneelvoorstellingen: de opbrengst der vertooningen van de Oude Kamer was altijd ten goede gekomen aan het Oudemannenhuis; het Weeshuis ontving een deel der inkomsten van de Academie. Na de vereeniging der drie Kamers werd de winst tusschen het Weeshuis en het Oudemannenhuis verdeeld. De Schouwburg is zodoende, van een rederijkers-vereeniging met leden, een onderneming van de beide 'Godshuizen' geworden. De leiding berustte bij zes Schouwburgregenten, die voortaan door de Burgemeesters, - meestal op voordracht van de Regenten der Godshuizen, - werden benoemd.

In tegenstelling tot de Rederijkerskamers en de Academie, welke

zich ook aan andere onderwerpen wijdden, werd het nieuwe instituut, de schouwburg, uitsluitend voor het tooneel bestemd.

Amsterdam stond in de eerste helft der 17e eeuw op het hoogtepunt van haar bloei. De stad breidde zich herhaaldelijk uit, en overal verrezen fraaie bouwwerken. De stichting van den Schouwburg is de eerste geweest van een reeks belangrijke gebeurtenissen, waarin Amsterdam's wereldmacht zich uitte. Kort na de opening zou Maria de Medicis met glorieuze feesten worden ingehaald; een jaar daarna werd tot den bouw van het later zoo beroemde Stadhuis besloten.

Het nieuwe theater zou 'Schouwburgh' heeten *Uit schouwen en burg*, als vertaling van het Grieksch-Latijnsche 'theatrum'; een benaming, die door Vondel is ingevoerd. De Regenten wilden het nieuwe gebouw tot een monument van groote kunstwaarde maken; de meest vooraanstaande kunstenaars werden tot medewerking uitgenoodigd. Den bouw zelf droegen zij op aan den vermaarden architect *Jacob van Campen*.

In April 1637 werd met den bouw begonnen, op het terrein van de Academie aan de Keizersgracht. Een poortje aan de voorzijde is nagenoeg het eenige overblijfsel van dezen eersten Amsterdamschen Schouwburg, die, na in 1665 te zijn verbouwd, in 1772 tot den grond toe zou afbranden.

Ook aan de inrichting van het tooneel werkten mannen van naam mede, zooals de zeer geziene hofschilder van Prins Frederik Hendrik, *Moses van Uyttenbroeck*; de hofarchitect *Pieter Post* en de bekende Amsterdamsche schilder *Claes Moeyaert*.

Gelijk ook later bij den bouw van het Raadhuis aan vooraanstaande schilders opdrachten zouden worden gegeven, om tafreelen uit de glorieuze historie der voorvaderen te vereeuwigen, zoo verzochten de Regenten van den Schouwburg den bekendsten Amsterdamschen dichter, voor de openingsvoorstelling een

gelegenheidsspel te schrijven, waarin de historie en de roem van Amsterdam tot uitdrukking moesten komen. Waarschijnlijk is de dichter tot het onderwerp gekomen, doordat de nobele Gijsbreghtfiguur in Hooft's 'Geeraerd van Velzen' (1612/1613) al eerder indruk op hem had gemaakt.

Vondel zocht naar een stof, die volgens zijn opdracht aan Hugo de Groot, 'deze stad en burgerije mocht behaegen'.

Voor den 17e-eeuwschen Amsterdammer nu, was Gijsbreght van Aemstel de nationale held bij uitnemendheid! Al hadden de Amsterdamsche notabelen, (die zichzelf 'de koningen van het land' noemden!) dan geen adelsbrieven, op hun afstamming van de Heeren van Aemstel waren zij zeer trotsch Reeds in 1634 had Ploos van Amstel op zijn verzoek van Frederik Hendrik de verklaring ontvangen, dat hij behoorde tot het roemrijke geslacht Van Amstel van Mijnden, hetwelk van Gijsbreght afstamde. Misschien heeft Vondel hem gekend. Op het geslacht Van Amstel van Mijnden doelt vermoedelijk Rafael in zijn voorspelling:

Uw afkomst midlerwijl en zal niet onder gaen,
Maer eeuwigh adelijck en eerelijck bestaen,
Op sloten en in steên, en loffelijck regeeren.

Vss. 1843 e.v.; Vgl. hierachter bl. 26.): Zie Prof. Dr. B. H. Molkenboer, Gijsbreght op Doornenburg, in de Vondelkroniek, 1e jrg., nr. 4.

!

De opening van den Schouwburg werd bepaald op Kerstmis 1637, zoodat het openingsstuk tegelijk een Kerst-spel moest worden.

Gijsbreght van Aemstel.

In het voorjaar en in den zomer van 1637 zette Vondel zich dus tot het schrijven van zijn 'Gijsbreght van Aemstel, d'ondergang van zijn stad en zijn ballingschap', onder het antieke motto *Urbs antiqua ruit* (de aloude stad gaat te gronde).

Bij de studie van het middeleeuwsche Amsterdam gebruikte hij vermoedelijk o.a. W. van Gouthoeven's 'Oude Chronycke ende Historien van Holland (met West-Friesland), van Zeeland, ende van Utrecht.' (Dordrecht 1620). Den loop der gebeurtenissen reconstrueerde de dichter aan de hand van Pontanus' 'Historische

Beschrijvinghe der seer wijt beroemde Coop-stadt Amsterdam'. (Amst. 1614; naar het Latijn van 1611).

Doordat Vondel's bronnen in historisch opzicht weinig betrouwbaar waren, bevat de 'Gijsbreght' vele anachronismen. De held van het beleg van Amsterdam in 1304 was b.v. niet Gijsbreght, maar zijn zoon Jan van Aemstel, en de stad, zooals Vondel die een rol laat spelen in zijn drama, bestond nog niet in de 14e eeuw. Voor den 17e-eeuwer echter was 'Gijsbreght van Aemstel' een historisch treurspel. Vondel's dichterlijke verbeelding van het legendarische verhaal is bovendien juist een der hoofdoorzaken van het succes op het tooneel geworden.

Bij de compositie van zijn tragedie stond den Renaissancedichter de *K l a s s i e k e O u d h e i d* steeds voor den geest. De bouw van den Schouwburg zelf, was immers een nabootsing 'in 't klein' van 't groote Rome'! De dramatische wetten van Aristoteles en Horatius, zooals de dichtkunst der Renaissance die voorschreef, waren zijn dramaturgische richtlijnen; en in Virgilius' Aeneas zag hij groote overeenkomst met zijn stof: de ondergang van Troje werd voor Vondel de ondergang van Amsterdam. Talrijke andere klassieke motieven, zooals de strijd om Helena, de spion Sinon, de figuur van Kreusa, en het paard van Troje verplaatste de dichter uit de Grieksche oudheid in de middeleeuwsche historie De klassieke motieven worden door Vondel zelf uitvoerig besproken in de Opdracht aan Hugo de Groot en in het Voorspel..

Het heidensche karakter van de klassieke geschiedenis werd echter door hem verchristelijkt; niet alleen het uiterlijk verloop van de handeling, maar vooral ook het wezen ervan. Het feit, dat het openingsstuk tegelijk een *K e r s t s p e l* moest zijn, bracht hem bij de compositie vanzelf op dezen weg. Daarbij maakte de dramaturg Vondel op aangrijpende wijze gebruik van de dramatische mogelijkheden in de tegenstelling tusschen de vredige sfeer van den stillen Kerstnacht en den fellen strijd om het brandende Amsterdam.

Maar Amsterdam mocht in een feestelijk gelegenheidsspel niet ten onder gaan! Ook hier maakte Vondel van den nood een deugd. Rafaël's verschijning bracht een noodzakelijk, verzoenend einde aan de handeling. De katharsis van het drama ging samen met de voorspelling van Amsterdam's toekomstige grootheid.

Het motief van Rafaël's verschijning ontleende Vondel misschien aan het *mirakelspel*. Overeenkomst met de *Rederijkersspelen* blijkt onder meer uit den proloog. Een *actueel* onderdeel van het drama was Vosmeer's krijgslust, die aan de inneming van Breda door het turfschip (Oct. 1637) deed denken. Zoo kan men zeer vele uiteenlopende motieven in het drama aanwijzen. 'Gijsbreght van Aemstel' is in zijn plastische veelzijdigheid, en in zijn rijkdom aan klank en kleur een typische uiting van den *Barok*-stijl. Daardoor zou het dan ook volkomen passen in de tooneelkunst der 17e en 18e eeuw.

Ondanks Vondel's navolging van de klassieke oudheid is het resultaat van zijn werk een bewogen, *romantisch* spel geworden. Het is veel vrijer, veel menselijker, dan de groote Fransch-klassieke treurspelen, die in denzelfden tijd ontstonden. Vooral zou dan ook later de Romantiek er vele verwante motieven in terugvinden.

De *karakters* in het treurspel boden eeuwenlang tallozen begaafden tooneelspelers gelegenheid tot bewogen spel.

Er zijn verschillende, onderling weer sterk geschakeerde groepen in het stuk: de familie van Aemstel, de religieuze figuren en de vijandelijke groep.

Gijsbreght is de klassieke, oud-Hollandsche tooneelheld, de nobele, heroïsche figuur, zooals onze tooneelliteratuur er maar weinige kent. Hij is een vroom strijder voor het recht, trouw tot in den dood aan zijn plicht en aan zijn gezin; maar ook een fel krijgsman, die gewend is te bevelen, en met verbeterheid te vechten.

In de figuur van *Badeloch* zijn waardigheid en felheid tot een harmonisch geheel vereenigd. Bij het scheppen van de rol

dezer strijdvaardige, trouwe echtgenoot moet Vondel aan zijn pasgestorven Maaijke hebben gedacht.

A r e n d is de edele jonge held, dien men den tragischen soldatendood, ‘in het harrenas’ ziet sterven.

De rol van den B o d e is eeuwenlang door de grootste tooneelspelers vervuld. Het lange verhaal werd door hun boeiende voordracht een aangrijpend hoogtepunt in de handeling.

D e r e l i g i e u z e groep bestaat uit den ouden, statigen Bisschop Gozewijn; de teere figuur van Klaeris; den banger, lichtelijk komischen prater Willebord; den vertroostenden huiskapelaan Broer Peter.

Tot de v i j a n d e l i j k e groep behooren: de woeste vechtjas Egmond, met zijn grove stem (r. 245); de ruwe spotter Diedrick van Haerlem; de trotsche overwinnaar, de Heer van Vooren, en: Vosmeer, dien men altijd als een man uit het volk heeft willen beschouwen. Langen tijd is hij zelfs als komische figuur opgevat; later als marqué.

Aan het slot van het spel staat de heldere, verzoenende figuur van den Aartsengel Rafaël Een uitvoerige, dramaturgische analyse van den ‘Gijsbreght’ zelf, kan hier niet worden gegeven. Over dit onderwerp is trouwens al herhaaldelijk gepubliceerd. Zie o.a.: de bibliografie van Dr. F.M. Sterck in de Werken van Vondel, dl. III (Wereldbibl. 1929); L. Simons in de prachuitgave van 1893; H. Bruch, De bronnen van den Gijsbreght in Amstelodamum 1932, Prof. Dr. B.H. Molkenboer in de Vondelkroniek van October 1937..

Iedere generatie opnieuw, werd geboeid door de prachtige, bewogen taal; door de dramatische, heroïsche kracht en de diep doorleefde vroomheid in Vondel's onsterfelijk treurspel. Acteurs en regisseurs van de meest uiteenlopende geaardheden hebben er, drie eeuwen lang, telkens nieuwe schoonheden in kunnen vinden.

De eerste opvoering.

Rolverdeeling.

Reeds vóór den 16en October 1637 was 'Gijsbreght van Aemstel' gereed. Op dien dag schreef Vondel namelijk zijn opdracht aan Hugo de Groot te Parijs, welke brief steeds in de uitgaven van het stuk zou worden afgedrukt.

Het is niet meer na te gaan, wanneer met de instudeering een begin kan zijn gemaakt.

Van de rolverdeeling der eerste opvoering is slechts zeer weinig met zekerheid bekend. De medespelenden waren eigenlijk nog rederijkers, al werden zij sinds de oprichting der 'Academie' voor hun medewerking betaald. Maar het beroep van tooneelspeler vormde zich pas in den loop der 17e eeuw. Vooreerst verrichtten de acteurs nog andere werkzaamheden naast hun tooneelspel. De een was barbier, boekhandelaar en makelaar; een ander poortwachter en steenhandelaar; weer een ander uitgever, bierleverancier en boekbinder; een vierde kunsthandelaar en.... tamboer. Dikwijls stond hun neven-beroep in verband met den schouwburg. Er waren tooneelspelers, die ook stukken schreven en vertaalden; anderen maakten en verstelden de costuums; weer anderen waren décorschilder, souffleur of pruikenmaker. Zooals reeds in de middeleeuwen en in den Rederijkerstijd het geval was geweest, ontstond de tooneelkunst uit de samenwerking van allen.

Het zullen ongetwijfeld ruwe kerels zijn geweest, die Vondel's drama ten doop hielden. Zij traden niet zelden dronken op en maakten ook wel eens scabreuze grappen.

Het 17e-eeuwsche tooneelven was ruw, maar gezond en vitaal. Uit de schaarsche bijzonderheden, die ons ervan bekend zijn, spreekt eenzelfde geest als uit de schilderijen van Jan Steen, Van Ostade en Adriaan Brouwer, en uit Breeroo's kluchten!

Slechts van één rol is de bezetting met zekerheid bekend: voor bisschop Gozewijn speelde Willem Bartolsz. de Ruyter. In Tengnagel's 'D'Onbekende Voerman van 't Schouburgh' (1652) wordt een anecdote van hem verteld: tijdens de repetitie haalde hij een ongepast grapje uit, door zijn tekst te veranderen. In plaats van Vondel's woorden: 'Zet mij den mijter op, hij zal niet qualijck passen Op mijn gezalfde kruin', zeide hij (aldus Tengnagel):

'Zet mij nu de..... pot op:
Want hij zal niet qualijck voegen,
Volgd' hij, op 't gezalfde hoofd;
Dat dit Vondel kon genoegten,
Die het hoorde, is nooit geloof'.....

Blijkbaar woonde de auteur dus de repetitie bij. De Ruyter was toen ruim 50 jaar oud; hij is aan verschillende reizende troepen verbonden geweest.

Volgens de rekeningen (Zie Bijlage I) moet ook Jan in de Harp een belangrijke rol hebben vervuld, want hij werd met een even groot bedrag als de beroemde Van Germez voor zijn spelen betaald. Er bestaan echter te weinig nadere gegevens over dezen acteur, om te kunnen veronderstellen, dat hij b.v. als Gijsbreght is opgetreden.

De acteur Jan Pietersz. Meerhuysen, die waarschijnlijk voor Egmond speelde, was een echt 17e-eeuwsch type, zooals Breeroo ze in zijn blijspelen laat zien. In het dagelijksche leven was hij kunsthandelaar en.... trommelslager, vandaar zijn populaire bijnaam: Jan Tamboer. Meerhuysen speelde in den regel komische rollen, zooals bv. Robbeknol in den 'Spaanschen Brabander'. Herhaaldelijk is hij dronken opgetreden; heftige

ruzies met de Regenten waren daarvan het gevolg. Het eenige portret, dat van een 17e-eeuwsch acteur bestaat, is het zijne: een jolige kop, die aan figuren van Frans Hals doet denken Gereproduceerd in Kossmann, Nieuwe bijdragen, t. o. bl. 92..

Sinds de stichting van den schouwburg trad Meerhuysen in de meeste stukken op; ook in den Gijsbreght speelde hij regelmatig mede.

Adam Carelsz. van Germez wordt in 1658 als de Bode vermeld. Zeer waarschijnlijk heeft hij deze rol ook reeds bij de première gespeeld. In de Academie was Van Germez immers al de meest geziene acteur en tot aan zijn dood, in 1667, is hij de hoogst betaalde tooneelspeler gebleven. Tijdgenooten noemen hem den grootsten voordrachtskunstenaar van de 17e eeuw. De officieele lijkrede op P.C. Hooft werd door hem uitgesproken, en, naar het heet, is de latere hoogleeraar in de welsprekendheid, Prof. Francius, zijn leerling geweest. Nog aan het einde der 18e eeuw werd met waardeering over hem gesproken. Merkwaardig is het intusschen, dat deze beroemde tooneelspeler niet als Gijsbreght, maar als de Bode optrad. Misschien heeft Vondel hem er voor aangewezen, omdat goede declamatie juist in deze rol een eerste vereischte was.

De titelrol, Gijsbreght van Aemstel zelf, kan door Thomas de Keyser zijn vervuld. De Keyser was met Van Germez de best betaalde acteur van den schouwburg. Hij speelde meestal de groote heldenrollen. Volgens Tengnagel was De Keyser een zeer goed acteur, 'die de werelt soo verbeelde, stem noch uytpraeks weerga had, zelfs ook met zijn wezen speelde, als hij maar 't tooneel betrad'. Al in 1619 had Coster een lofdichtje op hem geschreven.

Wie als Badeloch optrad, is evenmin bekend. In ieder geval moet het een man zijn geweest, want pas in 1648 wordt voor het eerst van vrouwelijke artisten melding gemaakt NL. als anonieme zangeressen.. GeIijk in Shakespeare's schouwburg te Londen werden alle vrouwenrollen

in het begin der 17e eeuw ook hier door mannen vervuld. In 1638 was de belangrijkste acteur in dit genre *Pieter de Bray*, die steeds de partner van *De Keyser* is geweest en naast zijn *Gijsbreght- de Badeloch*-rol kan hebben gespeeld.

Het is niet bekend, hoe de 17e-eeuwsche acteurs hebben voorgedragen en gespeeld. De aanwijzingen voor standen en mimiek, welke *Carrel van Mander* (1548-1606) Evenals *Vondel's* ouders was *Van Mander* een uitgeweken Zuid-Nederlander. Hij vestigde zich te Haarlem. In 1618 verscheen een uitgave van zijn *Schilderboek* met een biografie, die aan *Breero* wordt toegeschreven., met het oog op de schilderkunst in zijn 'Schilderboek' geeft, kunnen misschien door de beste van hen op de tooneelspeelkunst zijn toegepast. Anderzijds spreekt *Van Mander* er van, dat de schilder het voorbeeld der 'Histrionokaekunst' moet navolgen. De leer der contrasten, welke in de 18e eeuw, en aan het begin der 19e eeuw, den grondslag vormde voor de theorie der tooneelspeelkunst, heeft misschien reeds in de 17e eeuw aanhangers onder de acteurs gevonden.

Tegenwerking.

De première van 'Gijsbreght van Aemstel' was bepaald op 26 December 1637, hoewel de inrichting van den schouwburg nog niet gereed was De rekeningen loopen tot 18 Januari 1639..

Maar - tenslotte vond de eerste voorstelling pas plaats op 3 Januari 1638. De Gereformeerde predikanten hadden namelijk het gerucht vernomen, dat de Schouwburg zou worden geopend met een stuk, waarin een 'verthooning vande superstitionen vande paperije als misse en andere ceremonien' heette voor te komen. Wellicht was de scène in het Klarissenklooster, door niet-Katholieken voor een misvertooning gehouden. Het lied van Simeon, dat in de R.K. liturgie voorkomt, (vg. bl. 20), kan tot deze vergissing aanleiding hebben gegeven. De predikanten zonden kort voor Kerstmis enkele afgevaardigden naar den President der Regenten

van het Weeshuis, en naar Burgemeester Schaap, met het verzoek, de opvoering te verbieden. Veel succes hadden zij niet; de heeren Burgemeesters waren van meening, dat ‘de Kerke noch de politie niet gepiekeert of getraduceert souden worden meijnende dat het gene soude mogen passeren meer souden strecken tot bespottinge van het pausdom als tot onteeringe van de Christelijcke religie’. Intusschen werd de première toch uitgesteld. Ook Vondel's vrienden zaten echter niet stil, en drongen bij de Burgemeesters op de vertooning van den ‘Gijsbreght’ aan. Toen de predikanten dat hoorden, togen er weer twee afgevaardigden naar de Burgemeesters. Maar intusschen was het stuk al opgevoerd; ‘hoewel, so geseyt wordt de aenstootelijckste saken daeruit geroyeert te sijn’ De tekst van de notulen der predikantenvergaderingen is gepubliceerd in: Dr. J.F.M. Sterck, Oud en Nieuw over Joost van den Vondel, bl. 35 e.v.. Blijkbaar waren er, om de predikanten tevreden te stellen, alleen maar enkele passages uit geschrappt. Want Burgemeester de Graeff, die het stuk met aandacht had gelezen, vond in den ‘Gijsbreght’ niets, waaraan men zich met reden zou kunnen ergeren. Dat er katholieke onderwerpen in werden aangeroerd, scheen hem van weinig gewicht, want de personen moesten in overeenstemming zijn met hun tijd, en niet met dien der hervorming. Aldus schreef Vossius aan Hugo de Groot, den 6en Januari 1638, en verder: ‘Eergisteren (het was de 3de!) is dit drama het eerst vertoond, en met zooveel te meer toejuiching, naarmate de verwachting van het publiek te langer in spanning gehouden is’ Vertaling van den Latijnschen brief in: Dr. P. Leendertz Jr., Het leven van Vondel, bl. 172.. Zooals gewoonlijk in dergelijke gevallen, was het rumoer om de première een goede reclame voor het stuk geweest.

Na de première zetten de predikanten hun actie nog voort, doch voor het loopende tooneelseizoen was er niets meer aan te doen. ‘Gijsbreght van Aemstel’ werd gespeeld met een overweldigend succes! Dr. J.F.M. Sterck veronderstelt (in Oud en Nieuw over Joost van den Vondel), dat in den ‘Gijsbreght’ oorspronkelijk een mis-vertooning zou hebben gestaan. Deze zou er door de tegenwerking der predikanten uit zijn geschrappt. Ik meen dit te mogen betwijfelen. M.i. is er in de notulen der predikantenvergadering slechts sprake van een *g e r u c h t* (also men verstaat). Bovendien moet het stuk, zooals wij het kennen, reeds vóór de tegenwerking der predikanten zijn gedrukt. Hun eerste bezoek bij de Regenten en bij de Burgemeesters (dat blijkens dezelfde notulen niet veel uitwerking had!) vond pas kort voor Kerstmis plaats. Verder dateert Vondel zijn opdracht aan De Groot reeds 16 October. Bovendien draagt de eerste uitgave het jaartal 1637. Tenslotte schrijft Vossius 6 Januari aan De Groot: ‘Gij hebt nu, vermoed ik, Vondel's Gijsbrecht reeds gelezen.’ De uitgave moet dus al eenigen tijd eerder aan Hugo de Groot te Parijs zijn opgestuurd, zoodat Vossius met recht kon veronderstellen, dat De Groot het boekje ontvangen èn gelezen had! Uit e.e.a. blijkt, dat het treurspel, zooals wij het kennen, al vóór die tegenwerking moet zijn uitgegeven. Men zal slechts enkele passages hebben geschrappt, zooals later door den invloed van N.V.A. nog veel meer anti-Katholieke veranderingen zouden worden aangebracht.

Het was niet de eenige tegenwerking, die de dichter bij zijn werk voor het tooneel heeft ondervonden. Vooral hinderden de Akensche predikanten Badius en Engelbrecht hem met hun intriges. Op den schouwburgregent Engelbrecht slaat vermoedelijk het bekende hekelversje:

‘Wie wroet des Amstels Schouwburg om?
Een Akervarken, bot en dom’...

Zijn invloed bleek zelfs zoo groot te zijn, dat Vondel's medewerking aan den Schouwburg door de Regenten later niet meer op prijs werd gesteld.

De inrichting van het tooneel.

Alvorens te spreken over de wijze, waarop ‘Gijsbreght van Aemstel’ voor de eerste maal kan zijn vertoond, dienen enkele woorden aan de inrichting van het tooneel te worden gewijd.

Gelijk Savry's prent van 1658 laat zien (afbeelding 1), was het tooneel in den eersten Amsterdamschen Schouwburg een *v a s t e b o u w*, die groote overeenkomst vertoont met de inrichting der rederijkerstooneelen. Het is mogelijk, dat Italiaansche voorbeelden

zijn nagevolgd; vooral de perspectivische inkijken achter de portalen doen aan het Italiaansche Renaissance-décor denken.

Op den achtergrond in het midden bevond zich de troon: daarboven was een balcon, dat den hemel voorstelde. De tooneelspelers kwamen op door de linker- en rechter-prosceniumdeuren, en uit de portalen. Ook de galerijen boven deze portalen waren bespeelbaar.

De beelden naast den troon waren geschilderd door den Hagenaar Moses van Uyttenbroeck, hofschilder van Frederik Hendrik. De ‘perspectieven aan de schermen’ links en rechts op den achtergrond zijn uitgevoerd door Pieter Jansz. Post, die juist in 1637 hofarchitect van den Stadhouder was geworden, en Aelbert de Valck, een Haarlemsch schilder.

De beelden waren grootendeels het werk van den beeldhouwer Nicasius van Eykelsbeeck, die met een nicht van den beroemden acteur de Keyser was getrouwd. Vele medewerkers aan de inrichting waren trouwens aan de tooneelspelers, en ook onderling geparenteerd. De Schouwburg moet het middelpunt van de Amsterdamsche kunstwereld zijn geweest!

Men nam tot nu toe meestal aan, dat het tooneel slechts in geringe mate kon worden veranderd. Nauwkeurige bestudeering van de beschikbare gegevens doet echter het vermoeden sterker worden, dat er vele wijzigingen in den vasten bouw konden worden aangebracht. Het is zelfs geenszins uitgesloten, dat alleen de bovengalerijen, de zuilen aan de portalen, en de troon vaststonden. De paneelen op den voorgrond links en rechts kunnen uitneembaar zijn geweest. Het is voorts zeer wel mogelijk, dat men ook het onderste gedeelte van den achtergrond kon wegnemen. De losse schermen, waarvan herhaaldelijk sprake is in de schouwburgrekeningen, kunnen achter de zuilen der portalen zijn geplaatst, en niet ervoor, zooals men meestal aannam. Deze nieuwe hypothese omtrent de inrichting van het tooneel in den Schouwburg van Jacob van Campen is een vondst van den kunsthistoricus Dr. Arn. Noach, die haar binnenkort uitvoerig zal publiceeren en verantwoorden..

Dapper deelt immers mede (in zijn *Historische Beschrijvinghe van Amsterdam*, 1663), dat het tooneel ‘als een Protheus gezwint, na gelegenheit met klene moeite verandert wordt’. In stukken van Rodenburg, Jan Vos, e.a. is voortdurend sprake van vertooningen, die verschijnen, en ‘verschieten’, die opengaan. Deze kunnen ‘kijkkasten’ zijn geweest, welke tusschen twee zuilen werden geplaatst. Dergelijke tooneelen staan afgebeeld in Savry's prenten van de vertooningen bij den Vrede van Munster. Deze tooneelbouw bood het groote voordeel, dat de verschillende stukken er bijna zonder onderbreking op konden worden vertoond.

De groote gordijnen, waarmee het tooneel kon worden afgesloten, waren vervaardigd van Delftsche saai, in rood en zwart, de stadskleuren. De troon was met blauw fluweel en goudleer bekleed: daarvoor hingen gordijnen van blauwe zijde.

Gelijk ook bij de rederijkerstooneelen dikwijls het geval was geweest, bevond zich de h e m e l op een hooger plan, boven den troon. De achtergrond van dit balcon werd ingenomen door een geschilderd doek of een dubbele deur; daarachter moet nog een klein tooneel zijn geweest Het schilderij van Pieter Quast, *De triomf der zothed* (1643), in het Haagsche Gemeentemuseum, laat zien hoe het boventoneel werd gebruikt.. Dit hemeldoek was het werk van Cornelis Moeyaert (1592-1655). Hij is lid van de oude Rederijkerskamer ‘In Liefde bloeyende’ geweest, en heeft in 1638 de allegorische versieringen van de triumfbogen voor den Intocht van Maria de Medicis ontworpen. Drie jaar later wordt hij wederom voor een hoog bedrag in de schouwburgrekeningen genoemd.

Er werd meestal bij d a g l i c h t gespeeld; de voorstellingen begonnen om 3 of 4 uur in den namiddag. Tegenover het tooneel bevond zich een zeer groot, half rond raam; door een kokervormig gewelf, dat hierbij aansloot, werd het daglicht naar het tooneel geleid. Zodoende was alleen dit verlicht, terwijl de rest van de zaal in het donker bleef. Bovendien viel het licht nog door twee kleine vensters aan den rechterkant van het tooneel binnen. Maar

- in de donkere wintermaanden deden ook andere hulpmiddelen bij de tooneelverlichting dienst: waskaarsen, fakkels, flambouwen en harslicht komen herhaaldelijk in de schouwburgrekeningen voor. In het midden van de zaal hing een groote koperen kaarsenkroon.

Mise-en-scène van de eerste opvoering.

Hoe nu het tooneel bij de eerste opvoeringen van Vondel's 'Gijsbreght van Aemstel' werd gebruikt, laat zich slechts gissen.

Enkele passages in Vondel's tekst geven weliswaar aanwijzingen voor détails van de enceneering, zooals bv. de volgende:

I	r. 16.	Gijsbreght:	Alhier, daer 't leger lagh, is 't veld alsins bezaait
			Met wapens en geweer, enz.
	r. 175.	Willebord:	Nu al uw vijanden.....
		laeten tenten, tuigh en hunne hutten staen, enz.
	r. 402.	Vosmeer:'k wil liever voor uw poort,.....
		dit lastigh leven laeten, dan..... enz.
II.	r. 451	Egmond:	Wij zijn bij 't klooster weer.....
	r.462/4.	Egmond:desen nacht..... voor 't opgaen van de maen.....
	r. 499.	Egmond:	Vosmeer..... die ter gezette tijd komt zwemmen
	r. 607.	Vosmeer:	ick koom al heimelijck gezwommen door de grachten
			't Is doncker. Ick ben nat, en klippertand van kou.
IV.	r. 977.	Rey:	Dit outer is ons wijck.
V.	r. 1552.	Vooren:	Wij staen voor deze graft tot storremen gereed.

En dan komen er nog vele locale aanduidingen in den 'Gijsbreght' voor. Maar - evenals bij 't Is doncker. Ick ben nat, en klippertand van kou. Shakespeare - ging het scenisch visioen van den dichter ver uit boven de mogelijkheden

van het tooneel in zijn tijd. De verschillende plaatsen der handeling zullen in den Schouwburg hoogstens met enkele losse schermen tusschen de zuilen van den vasten bouw en met eenige requisieten zijn aangeduid.

De eenvoudige tooneelbouw bood echter het groote voordeel, dat het stuk zonder lange onderbrekingen kon worden doorgespeeld.

De proloog werd misschien gezegd vóór het gesloten gordijn, dat den voorgrond van het eigenlijke tooneel scheidde. Een der prosceniumdeuren kan het Karthuizerklooster hebben aangeduid. Bij het tooneel in het Klarissenklooster gebruikte men een *altaar*, waarop een altaarkaars stond Zie de uitgave voor de eerste opvoering: Bijlage I.. Vermoedelijk deed het altaar dienst, dat tot de requisieten van de Academie had behoord.

Het kan op de plaats van den troonzetel neergezet zijn. In de burchtzaal, of misschien ook in de kerkscène, werd een *ta p i j t* gebruikt, dat speciaal voor de opvoeringen van 'Gijsbreght van Aemstel' was gehuurd.

Na het zeggen van r. 850: 'Ick zal terstond om hoogh gaen zien van Schreiers toren' beklom Gijsbreght waarschijnlijk een trap naar een zijbalcon, vanwaar hij zegt, 't geklicklack en 't rammelen van 't stael' te kunnen hooren. De Reyen werden wellicht ook op deze balcons gezongen; tijdens de Rey van Burghzaten moet Badeloch dan beneden zichtbaar gebleven zijn, want de Rey geeft aanwijzingen voor haar stille spel. (r. 1275: zoo treurt nu Aemstels vrouw, r. 1285 - die uitziet met verlangen).

De heer van Vooren zal vermoedelijk beneden gesproken hebben, terwijl Gijsbreght hem van een der zijbalcons af antwoordde (r. 1551 e.v.), om na r. 1655 af te dalen en beneden tot Badeloch te zeggen: 'Wij gaven Vooren kort en duidelijck bescheed. Ghij hoort, hoe 't krijgshvolck staet tot storremen gereed'. Er was dus blijkbaar lawaai achter het tooneel.

Rafaël is ongetwijfeld op het kleine middenbalcon, in den 'hemel' verschenen.

De Reyen werden gezongen; in 1641 door vier speciaal hiervoor geëngageerde zangers. Waarschijnlijk traden er telkens twee tegelijk op, om beurtelings een couplet van de Rey te zingen.

In 1638 werkten verder aan de voorstellingen drie muzikanten mede. Het waren: Thomas Frans de Speelman, violist; Frans Ducert of Dusart, een bassist en Aernt Aernts of Arent de Fluyter, fluitist. Het trio diende zeker tot begeleiding van de Reyzangen. De muzikanten waren achter de linker prosceniumdeur gezeten.

De heer van Vooren trad op 'met den trompetter'; die wellicht zijn komst meldde; in de rekeningen worden er zelfs drie genoemd.

De melodie, waarop de Rey van Klaerissen werd gezongen, is ons bekend. In een liederboekje uit 1643: 'Sparens Vreughdestroom' wordt voor een liedje als 'Stemme': 'O Kersnacht' aangegeven. Deze wijze is zeer populair geworden; zij komt tot aan het einde der 18de eeuw in talloze liederboeken voor. Het is niet uitgesloten, dat de componist ervan de Haarlemmer Cornelis Tymenszoon Padbrué is geweest, die in deze jaren ook bij andere gedichten van Vondel en bij de Reyen van Peter en Pauwels muziek heeft gecomponeerd.

De Rey van Amsterdamsche Maeghden (Nu stelt het puick van zoete keelen, r. 415) werd op dezelfde wijs gezongen als 'O Kersnacht'.

In de kerkscène zongen de nonnen, volgens Vondel's tekst, het lied van Simeon, nadat Gozewijn heeft gezegd: 'Nu kinders zet U hier, en dat een yeder non met mij den lofzang zing van oude Simeon,' (r. 1005). Dit lied is aan de R.K. liturgie ontleend. Het Canticum Simeonis wordt gezongen in het officie der plechtige kaarsenwijding op Maria-Zuivering (Lichtmis, 2 Februari), de sluiting van den liturgischen Kersttijd. In een liederboek uit 1650 wordt echter een 16e-eeuwsche melodie aangegeven, welke o.a. ook voor het bekende 'Slaet op den trommele' werd gebruikt Zie F. van Duyse, Het oude Nederlandsche lied. 's-Grav. 1903/07..

De c o s t u m s waren voor een deel vervaardigd door den tooneelspeler Harmen van Ilt. Begrip voor historische juistheid



Afb. 2

Muziek voor de Rey van Klaerissen uit 'het Amsteldams Minne-Boeckje' (editie 1648).

had men destijds nog niet: de vrouwelijke personages waren in 17e-eeuwsche pronkkleedij gekleed; de mannen zullen sierharnassen hebben gedragen, zooals die, waarin hooggeplaatste personen zich dikwijls bij feestelijke gelegenheden vertoonden. Daarbij behoorden helmen met groote pluimen. De Bode zegt immers ook (r. 1402): '... ontwapende ick den doode, en zette helm en pluimen/van Borsselen op 't hoofd en toogh zijn rusting aen/En bond het zwaard op zij;...' Gijsbreght had bij zijn harnas handschoenen aan; Badeloch droeg haar 'pronck en Kersnachtskleeren'. Een onderdeel van Rafaël's costume waren

twee zwanenvleugels. Gozewijn werd op het tooneel gekleed in zijn ‘prachtigste gewaad, gelijk een Bisschop voeght, (r. 990); hij droeg den mijter op het hoofd, (r. 992) en ringen over zijn handschoenen, (r. 993); in de hand had de Bisschop den ‘harderstaf’, (r. 996). De nonnen droegen linnen begijnenkappen; ook broer Peter was in een linnen costuum gekleed Zie de uitgaven voor de eerste voorstelling (Bijlage I)..

Voor de costuums, die vaak uit kostbare stoffen waren vervaardigd, gaf men destijds hooge bedragen uit. In later jaren schijnt aan dit deel der vertooning echter minder zorg te zijn besteed.

Reeds aan de eerste opvoering werkte een aantal *fi g u r a n t e n* mede In 1641 acht.. Dit blijkt o.m. uit r. 600, waar Diedrick zegt:

‘T’sa mannen, vaert vrij voort, en steeckt het klooster aen,
‘t Is koud, zoo mogen wij ons bij de kolen warmen’,

terwijl hij, ondanks het gejammer van Willebord, vervolgt:

‘Nu mannen, treckt vrij in, treckt voor, ick blijf de leste’ (r. 606).

Men *vertoonde* dus de inneming van het Karthuizer Klooster!

Gijsbreght werd bij zijn vlucht uit het brandende Amsterdam door een groote menigte gevolgd. Reeds in r. 1390 spreekt hij van ‘een’ sleep van menschen arm en rijk’, die toevlucht zoeken in het kasteel; en in r. 1665 is sprake van ‘dit gevlugte volck’.

Onder de opgave van ‘Spreeckende personagien’ noemt Vondel bovendien zelf als ‘Stomme’: Katuizer, Egmonds soldaeten, Gijsbreght van Aemstel's dienaers, en: *Witte van Haemstee*, graef Floris' onechte zoon.

Uit Vondel's eigen vermelding van dezen laatsten krijgsman, en uit Gijsbreght's woorden: ‘Daer is de vijand zelf, ick vliegh na boven toe...’ (r. 1070) blijkt, dat men al in 1638 de vermoording van Gozewijn en de nonnen heeft laten *zien*. Men hield destijds

van dergelijke gruwelijke vertooningen, en later zou vooral J a n V o s er een meester in worden.

De realistische voorstelling van het gevecht in het Klarissenklooster is zelfs zulk een traditioneel onderdeel van de jaarlijksche Gijsbreght-opvoeringen gebleven, dat men tot in onzen tijd nog van dit gruwelijk moordtooneel heeft kunnen genieten!

Het publiek.

De première van ‘Gijsbreght van Aemstel’ op Zondagmiddag 3 Januari 1638 zal ongetwijfeld door Vondel's vrienden, en misschien zelfs door enkele leden van den Muiderkring zijn bijgewoond. Het p u b l i e k , dat voor het eerst Vondel's onsterfelijk treurspel aanschouwde, heeft zich vermoedelijk niet beter gedragen dan de toeschouwers van de voorstellingen in de Oude Kamer en in de Academie, of de bezoekers van den schouwburg in de 18e eeuw. Er werd gegeten en gedronken; gerookt, geschreeuwd en.... gevrijd; het laatste zelfs zoo openlijk, dat al spoedig de gordijnen voor de loges zedelijkheidshalve moesten worden weggenomen!

Vondel's opschrift in de zaal:

‘Geen kind, den Schourburgh lastigh sij,
Tobackspijp, bierkan, snoeperij,
Nocht geenerley baldadigheyd.
Wie anders doet, wordt uytgeleyd.’

was zeker niet overbodig!

Het succes, en het ontstaan der traditie.

Ondanks de tegenwerking bij de première, hadden de voorstellingen van ‘Gijsbreght van Aemstel’ zeer groot succes: tot half Februari werd het stuk, dertien keer achtereenvolgend, voor stampvolle zalen vertoond.

De Burgemeesters waren, wellicht om moeilijkheden te vermijden, niet bij de première aanwezig, maar den 5en Februari woonde toch het geheele Gemeentebestuur, - waaronder natuurlijk in de eerste plaats Vondel's verdediger, Burgemeester de Graeff Vondel, in zijn opdracht van ‘Adonias’ aan Jhr. de Graeff van Zuidpolsbroek: ‘-gelijck toen wijlen uw heer grootvader mijn treurspel van Gijsbreght van Aemstel met zijne tegenwoordigheid verheerlijckte.’ -, de opvoering bij. Het is bij die gelegenheid ongetwijfeld verwelkomd met Vondel's Voorspel ‘aen Schout, Burghemeesters, Schepens, en Raed van Amsterdam’; wie dit heeft uitgesproken, is echter niet bekend. Misschien is de dichter zelf ten tooneele verschenen. Het zou niet de eerste maal zijn geweest, want al een tiental jaren eerder had hij, van het tooneel der Academie af, een vooraanstaand bezoeker welkom geheeten.

Vossius schreef, zooals wij zagen, enthousiast aan Hugo de Groot over het groote succes van Vondel's treurspel, dat Grotius al ‘onsterffelijck’ noemde, terwijl ook vele anderen van hun groote bewondering lieten blijken. Vóór het einde van het jaar 1638 waren reeds drie drukken verschenen, en tot in het begin der 18e eeuw werd het stuk nagevolgd. De volgende treurspelen zijn in meer of mindere mate navolgingen: H.I. Soet, *Batavische Eneas of Getrouwheyts voorbeelt/ Nevens de verwoesting van West-Zanen enz.* Alckmaar, 1645.

J. Neuye, *Eneas of Vader des Vaderlants*, Amst. 1664.

J. van Hoogstraten, *Eneas of Ondergang van Troje*, Gouda, 1710.

en vermoedelijk ook: Jan de Boer, *De Heylige Kersnacht*, 1743. Het handschrift, dat oorspronkelijk in de verzameling Hilman aanwezig was, is niet meer te vinden.

‘Gijsbreght van Aemstel’ is ontegen-

zeggelijk Vondel's populairste stuk geworden: tijdens Vondel's leven is het 120 maal gespeeld, d.i. een derde van het totaal aantal vertooningen van zijn stukken in die periode!

Men zou dus verwachten, dat de 'Gijsbreght' na het groote succes der eerste voorstellingen, bij het volgende Kerstfeest opnieuw werd vertoond. Dit was echter niet het geval; zelfs hadden, vier jaren lang, géén heropvoeringen plaats. Zeer waarschijnlijk wisten Vondel's tegenstanders het stuk van het repertoire te houden! Uit de notulen der predikantenvergaderingen blijkt, dat zij hun actie na de première niet hebben gestaakt; integendeel, den Regenten der Godshuizen en den Burgemeesters werd verzocht, 'voor het toecomende beter te wille letten op saken die van dese nature sijn'.

Toch was Vondel's Kerstspel na vier jaar nog niet vergeten; in den winter van 1641/42 werd er eindelijk weer een reeks opvoeringen van gegeven, welke ditmaal voor het eerst, reeds vóór Kerstmis werd ingezet. De Schouwburg was intusschen geheel gereedgekomen: de perspectieven en de achtergrond waren voltooid in het najaar van 1638; de hemel boven den troon in Januari 1640.

De rolverdeeling zal in hoofdzaak dezelfde zijn geweest als die van 1638. Jan in de Harp en Pieter de Bray waren echter inmiddels overleden ende Ruyter en Meerhuysen speelden in 1641 niet te Amsterdam.

Nu Gijsbreght voor de tweede maal de Amstelstad had weten te veroveren, werd hij, nog meer dan tevoren, de populaire held der Amsterdammers. Vooraanstaande burgers waren er trotsch op, wanneer zij hun verwantschap met den nationalen held konden laten uitkomen.

Een voorbeeld van die Gijsbreght-mode is de inscriptie 'Gijsb.' op den ringkraag van Ruytenburch, een der figuren van de Nachtwacht. Die inscriptie schijnt door Rembrandt in 1642, - misschien op verzoek van den ijdel Ruytenburch zelf -, in zijn pas vol-

tooid meesterwerk te zijn aangebracht. De schutters beschouwden zich immers als Gijsbreght's afstammelingen!

Eenige jaren later liet een nakomeling van Gijsbreght: Gerrit van Amstel van Mijnden, in zijn kasteel de Doornenburg, eenige schilderwerken aanbrengen, die op zijn illusteren voorvader betrekking hadden.

Het groote succes na de tweede reeks voorstellingen is ongetwijfeld de aanleiding tot de jaarlijksche her-opvoering geworden. 'Gijsbreght van Aemstel' is een *Kerstspeel*, en als zoodanig werd het nu, behoudens een enkele uitzondering, jaarlijks vertoond. De eerste reprise van de jaarlijksche reeks had voortaan steeds op den laatsten speeldag vóór Kerstmis plaats. Eenige malen werd het stuk ook op Kerstavond zelf gespeeld, maar de toeloop was dan altijd zeer gering, zoodat men het daarom blijkbaar later maar niet meer heeft geprobeerd. Pas in de 19e eeuw is de traditie ontstaan, om de eerste voorstelling op 1 Januari te geven.

In het midden der 17e eeuw vindt men ook herhaaldelijk opvoeringen in andere maanden van het seizoen genoteerd staan, bv. in Juni 1646, Mei 1648, September 1650, Juni en October 1651. Aangezien 'Gijsbreght van Aemstel' nog tot 1646 zonder naspel is vertoond, blijkt hieruit duidelijk, hoezeer het treurspel zelf in den smaak viel.

De eerste voorstelling met een naspel had, volgens de schouwburgrekeningen, pas den 29en November 1646 plaats, toen Fonteyn's 'Mr. Sulleman's soete vriagi' na den 'Gijsbreght' is opgevoerd. Steeds liet men nu een of andere klucht op het treurspel volgen. Dit oude rederijkersgebruik werd blijkbaar in de nieuwe 'Rhetorijckerscamer' (zooals de Schouwburg nog wel eens genoemd werd) voortgezet. Eens schijnt Breeroo's 'Klucht van de Koe' na Vondel's drama te zijn gespeeld; een door en door Amsterdamsche combinatie!

In December 1650 deed een 'cierelijcke dans' als naspel dienst; in October 1651 eveneens; in December 1656 een 'balet'. De

acteurs, die de hoofdrollen in den 'Gijsbreght' vervulden, speelden of dansten ook mede in het naspel.

Van 1656 af vertoonde men altijd na de eerste jaarlijksche reprise een dans; de volgende voorstellingen werden door een klucht gevolgd. Merkwaardig is het, dat reeds vóór de invoering der opera, het streven bestond, om de vertooning van een muzikaal spel, - een dans of een ballet -, met de opvoering van 'Gijsbreght van Aemstel' te combineeren. Pas in 1707 zou voor het eerst het traditioneele zang- en dansspel van Kloris en Roosje na het drama worden opgevoerd.

Verdere lotgevallen van Gijsbreght van Aemstel in de 17e eeuw.

Onder Jan Vos' tooneelleiding.

In 1647 werd de tooneeldichter en glazenmaker *Jan Vos* (1620-1667) tot regent van den Schouwburg benoemd, en hij is dit, met een enkele onderbreking, tot aan zijn dood gebleven. Jan Vos was een geheel andere persoonlijkheid dan Vondel. Zijn aard was vleierig en praalziek, zijn kunst grof en sensationeel. Jarenlang schreef Vos verheven lofdichten op hooggeplaatste personen om deze gunstig te stemmen, en tenslotte had hij, naar het schijnt aan die relaties zijn benoeming te danken! Het moet den zoo begaafden Vondel wel zeer gegriefd hebben, dat hij werd gepasseerd voor dezen middelmatigen man, die zich aldus naar voren drong.

Vos was, in tegenstelling tot Vondel, een voorstander van de *romantische* richting in de tooneelliteratuur. Deze bood weliswaar meer dramatische mogelijkheden dan de zg. klassieke richting, maar vereischte een veel strengere zelfbeheersching. In ons land heeft zij weinig talentvolle navolgers gevonden.

Jan Vos speculeerde vooral op den lageren smaak van het publiek. Hij vond, dat op het tooneel 'het zien gaat voor het zeggen', en dat 'de daden, die men ziet, zijn meer, dan die men leest'. Zijn obscene 'Klucht van Oene' was reeds kort na de opening van den Schouwburg, met een twijfelachtig succes gespeeld. Enkele jaren later werd zijn gruwelstuk 'Aran en Titus' opgevoerd. Om de sensationele 'vertooningen' trok het wel publiek, maar dichterlijke schoonheden waren er niet in te vinden.

De invloed van Jan Vos op het repertoire en de encenseering

is echter zeer groot geweest. Weliswaar was hij meer tooneelvakman dan Vondel, maar zijn streven naar uiterlijkheden leidde tot demonstraties van grooten wansmaak. Met voorliefde liet Jan Vos gruwelijke kijkspelen vertoonen: executies, gevechten, martelingen, moorden en branden. Misschien heeft hij ook reeds de later zoo beruchte ‘Stomme Vertooning’ op het gevecht in het Klarissenklooster laten volgen. Die ‘Stomme Vertooning’ was in de 18e eeuw een, aan de hand van het Bodeverhaal gerangschikt, ‘tableau vivant’ van den moord op Gozewijn en de nonnen. Het werd na de inneming van het klooster eenige minuten lang vertoond. Men zag er Witte van Haemstee Klaeris van Velsen dooden, en zelfs de Sparrewouwer reus verscheen ten tooneele! Dit moord-tooneel zal hieronder nog meermalen ter sprake komen. (Zie afb. 10; blz. 53, 60, 69, en Bijlage II.)

Jan Vos was een typisch vertegenwoordiger van het ‘baroktooneel’. Het streven naar realisme en plastische uitbeelding was een verschijnsel van zijn tijd.

In den winter van 1655 heerschte de pest in Amsterdam. De Schouwburg moest daarom eenige maanden gesloten blijven; maar kort na de heropening op 31 Januari 1656 werd de ‘Gijsbreght’ toch weer gespeeld. In datzelfde jaar is voor het eerst een vrouw als Badeloch opgetreden: Ariana Noseman - van den Bergh, de dochter van een vooraanstaand acteur en de vrouw van den tooneelspeler Jillis Noseman.

Reeds als jong meisje was dit comediantenkind in den reizenden troep van haar vader opgetreden; vermoedelijk al in 1645. Zij is dus niet alleen de eerste Amsterdamsche, maar ook de eerste Nederlandsche actrice geweest. Tezamen met haar man maakte ze deel uit van den beroemden troep, die door geheel Noord-Europa reisde. Zij is op jeugdigen leeftijd, in 1661, overleden Zie Kossmann. Das Niederländische Faustspiel, en: Nieuwe Bijdragen..

Al in 1648 waren de Reyen door twee vrouwen gezongen, maar pas in 1655 werden voor het eerst tooneelspeelsters aan den

Amsterdamschen Schouwburg geëngageerd. Ariana Noseman speelde er alle belangrijke vrouwenrollen; maar behalve zij, werkten voortaan ook de acteursvrouwen Elisabeth Kalbergen en Susanna Eekhout mede.

De oudste complete rolverdeling, die van den ‘Gijsbreght’ bekend is, dateert, uit 1658. (Zie Bijlage IVa.) Als *Gijsbreght* wordt in dat jaar *Heere Pietersz. de Boer* vermeld. Tijdgenooten roemen dezen tooneelspeler zeer: hij muntte vooral uit ‘in majesteijt’. Zijn oom, niemand minder dan Maetsuyker, de gouverneur van Nederlandsch-Indië, heeft hem meermalen een betrekking in de Oost aangeboden, maar hij bleef de voorkeur aan het tooneel geven. Maetsuyker was blijkbaar zeer op *De Boer* gesteld, want hij vermaakte den armen tooneelspelenden neef, die per avond f 4.- verdiende, een ton gouds. Toen deze die erfenis ontving (in 1678) was de verleiding *Heere Pietersz.* toch te machtig. Hij liet in Haarlem een prachtig huis bouwen en nam afscheid van het tooneel.

Ariaen Bastiaensz. de Leeuw, die voor *Gozewijn* speelde, was ‘een zeer goed verstandig speler, zonder waanwijsheid’, maar ook: een kenner van het tooneel, met grooten smaak, die niets voelde voor de ‘wilde en verschrikkelijke spaansche stukken, niet tegenstaande die voortijds meer volk trokken’. Hij zal dus de repertoirekeus van zijn directeur, *Jan Vos*, niet zeer gewaardeerd hebben.

Ariana Noseman was *Badeloch*; haar man *Jillis Noseman* speelde voor *Arend*.

Als figuranten worden in deze rolverdeling slechts zes ‘piekeniers’ genoemd. Het gevecht in het klooster moet dus, als het nog vertoond werd, tamelijk mager zijn geweest!

Van de *Reyen* zijn alleen die van *Edelingen* en die van *Klaerissen* vermeld. Beide *Reyen* werden, telkens door twee tooneelspelers gezongen In 1648 door twee vrouwen; in 1650 door twee gehuurde zangers; in 1651 weer door twee zangeressen.. Voor de *Rey van Klaerissen* traden dus nog

mannen op; het aantal vrouwen was nog niet toereikend! Ook na het debuut van de eerste tooneelstukken werden nog eenige jaren lang de kleinere vrouwenrollen door mannen vervuld.

De 'Gijsbreght' werd niet alleen dikwijls gespeeld, maar ook veel gelezen. Drie uitgaven verschenen in het jaar 1659, met de veranderingen, die Vondel er zelf in had aangebracht. Kort na de eerste opvoeringen van 'Gijsbreght van Aemstel' was Vondel namelijk tot het Katholieke Geloof overgegaan. Sommige passages nu, die niet genoeg in overeenstemming waren met den Katholieken geest van het treurspel werden in de nieuwe uitgave door hem verbeterd. In plaats van Broer Peter schreef hij: Heer Peter; i.p.v. Abdij: klooster; voor: hij is al dood: hij is beregt. Aan de voorspelling van Rafaël voegde de auteur enkele regels toe, die betrekking hebben op de toekomst van het R.K. geloof.

De opgave van 'stomme' personen is voorts in deze uitgave weggelaten; de Rey van Edelingen is vereenigd met de rol van Vluchtelingen en neemt zodoende meer aan de handeling deel.

Het is niet bekend, of deze veranderingen ook bij de opvoeringen zijn toegepast.

Verbouwing van den schouwburg.

In 1664 werd op voorstel van Jan Vos besloten den schouwburg te doen verbouwen. De inrichting van het tooneel voldeed hem al lang niet meer, omdat zij maar weinig variatie bood. De plaatsaanduidingen waren te schematisch naar zijn smaak, en niet realistisch genoeg. Bovendien konden de primitieve machinerieën zijn behoefte aan uitgebreide kijkspelen en vertooningen niet bevredigen. Ook zijn tijdgenoot Pels wees er op, dat 'het schouwspel - op naar eisch beschilderde stellazjen, de zaaken netter en natuurlijker drukt/In ons gemoed, en ons veel heviger verrukt' Gebruik en Misbruik des Tooneels. Amst. 1681..

Daarom, werd nu het tooneel aan de Keizersgracht naar moderneren, z.g. ‘Italiaanschen trant’ ingericht.

Tijdens de verbouwing speelden de acteurs in een kleinen hulpschouwburg op het Droogbak, en ook daar is tweemaal (13/1 en 15/1/1665) ‘Gijsbreght van Aemstel’ vertoond. Susanna Eekhout was toen waarschijnlijk Badeloch, en de verdere bezetting zal grootendeels aan die van 1658 gelijk geweest zijn.

In Mei 1665 werd de geheel verbouwde en verfraaide schouwburg feestelijk ingewijd, maar kort daarna moest het gebouw wegens den oorlog met Engeland al weer worden gesloten. De eerste opvoeringen van den ‘Gijsbreght’ in de nieuwe décors hadden zodoende pas in December 1666 plaats.

In tegenstelling tot den vroegeren schouwburg was het tooneel nu door een proscenium van de zaal gescheiden. Het werd geflankeerd door de beelden van Melpomene en Thalia, die tusschen twee paar zuilen stonden.

Het t o o n e e l was ingericht met losse zijschermen, friezen en achtergronden, die door een vernuftige techniek gemakkelijk konden worden gechangeerd. Tot aan het einde der 19e eeuw is dit zg. kikkaststelsel in zwang gebleven; bij poppentheaters ziet men het nog wel eens. Er waren eenige stellen décors, die voor alle stukken dienst deden, zooals Het Bosch, De Hofgalerij, De Italiaansche Straat, De Behangen Kamer, en vele andere. Door combinatie van de onderdeelen konden verder allerlei variaties worden verkregen. Zoowel de Zalen als de Straten bestonden uit eenige zij-coulissen met bijpassende friezen en een achtergrond. Ook de wanden der intérieurs waren op de zijschermen geschilderd; de zg. gesloten kamers zijn pas aan het einde der 19e eeuw ingevoerd.

De nieuwe décors waren volgens de wetten van het perspectief geschilderd. De opstelling was altijd symmetrisch; de lijnen liepen naar het midden samen, zoodat het décor zeer diep leek. Bovendien helde de tooneelvloer, om dezen perspectivischen indruk nog te versterken.

Afb. 1



Het tooneel van den Schouwburg van Jacob van Campen. Gravure uit 1658 door S. Savry.

Afb. 4



“De Kloosterkerk.” Een van de gravures uit de serie, die in 1738 bij het eerste Eeuwfeest van den Amsterdamsche Schouwburg werd uitgegeven. De zijwanden van het décor sloten in werkelijkheid niet bijeen, doch bestonden uit schuinstaande zijschermen. De figuren van Gozewijn en de nonnen moeten ten opzichte van den achtergrond veel grooter zijn geweest, dan op de prent is voorgesteld.

De tooneelen werden bij open doek verwisseld: één stel zijschermen, friezen en een achtergrond schoof weg, en tegelijk kwam er een ander stel voor in de plaats. Bovendien bezat de nieuwe scène allerlei toestellen, waardoor duivels uit den grond en goden uit de lucht konden verschijnen: het zg. ‘Kunst- en Vliegwerk’. Daarmee kon Jan Vos nu zijn vertooningen naar hartelust opluisteren!

De belichting bestond uit kaarsen: een rij voetlichten en een stel lichtkokers voor ieder zijscherm en iedere fries en eenige kaarsenkronen vóór het scherm. Wanneer het tooneel donker moest worden, werden de lichtkokers voor de coulissen door middel van schuiven verduisterd.

Aan de enscenering werd zeer veel zorg besteed. Deskundige buitenlanders, waaronder de Italiaansche tooneelhervormer Riccoboni, noemden de tooneelinrichting de mooiste van Europa. Wie in 1665 de décors hebben geschilderd, is niet meer na te gaan. Na 1680 werkten vooraanstaande kunstenaars, als Gerard de Laresse en Vennekool voor den schouwburg; nog later Jacob de Witt en Cornelis Troost.

Van de 17e-eeuwsche décors bestaan helaas geen afbeeldingen. De oudste serie schouwburgprenten dateert van 1738. Hiertoe behoort ook een scène uit den ‘Gijsbreght’; de prent is tevens de oudste afbeelding van een opvoering. Zij stelt het tooneel in het klooster voor, waar Gijsbreght van Aemstel binnenkomt, om Gozewijn tot vluchten te bewegen. Misschien deed het décor, dat in 1738 voor dit tooneel werd gebruikt, al aan het eind van de 17e eeuw dienst. Het is de Kloosterkerk, die met geringe moeite in de Gevangenis kon worden veranderd. Gelijk de afbeelding (4) laat zien, was de architectuur van deze kerk nogal vreemdsoortig: klassieke en gothische motieven zijn er gecombineerd. Het is ook niet duidelijk, welk deel van de kerk is voorgesteld. Toch is dit décor in den lateren schouwburg weer nagevolgd.

De opstelling en de costumeering zijn van 1738 en komen dus hieronder ter sprake.

Voor de overige bedrijven van Vondel's treurspel heeft waarschijnlijk de 'Hofzaal' dienst gedaan; na 1681 die van den beroemden schilder Gerard de Laïresse. De van 1738 dateerende prent met het onderschrift 'De aloude Hofgallerij' is vermoedelijk dit décor. Het stelt een zaal in Fransch-klassieken stijl voor, met beelden in nissen en een diepen doorkijk in het midden. De friezen verbeelden een zoldering met openingen Een variatie van de Laïresse's Hofzaal is afgebeeld in Worp-Sterck, Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg (De Legertenten, bij pag. 131)..

Voor de verschijning van Rafaël werd het zg. 'Kunst- en Vliegwerk' gebruikt (afb. 3). De engel daalde in den letterlijken zin van het woord uit den hemel neer in 'de wolk'. Het toestel was een soort lift, waarin plaats was voor één persoon. Bij het neerdalen werd deze zichtbaar, doordat de geschilderde wolken, die het middengedeelte bedekten, opzijgeschoven. Het effect moet heel verrassend zijn geweest, al schijnt het zware mekaniëk nogal wat lawaai te hebben gemaakt!

Jan Vos heeft slechts korten tijd van de nieuwe tooneelinrichting kunnen genieten, want reeds in 1667 stierf hij. In hetzelfde jaar overleden ook de twee vooraanstaande acteurs: Adam Carelsz. van Germez, de grootste tooneelspeler van de 17e eeuw, die steeds met zooveel vuur de rol van den Bode had gespeeld, en Jan Meerhuysen, de Egmond van 1658. Anderen verlieten den schouwburg en zoo kwam een einde aan een periode van groote tooneelspeelkunst.

Nil Volentibus Arduum.

Na den dood van Jan Vos trachtte zijn mederegent L o d e w i j k M e y e r de leiding aan zich alleen te trekken, maar in 1669 werd hij uit zijn ambt ontzet. De felle strijd, die in dezen tijd de letterkundige richtingen tegen elkaar voerden, droeg een zeer

persoonlijk karakter. Vroeger was Lodewijk Meyer een bewonderaar van Jan Vos' romantische kunstrichting geweest; nu werd hij een overtuigd aanhanger van het Fransche classicisme, om



Afb. 3

Het toestel waarmee sinds 1666 Rafaël neerdaalde.

steun te kunnen zoeken bij de classicistisch georiënteerde tegenstanders van het schouwburgbestuur! Uit wraak richtte de ontslagen regent met eenige geestverwanten het Kunstgenootschap 'Nil Volentibus Arduum' op. In de nu volgende jaren intrigeerde dit Genootschap op allerlei wijzen tegen de schouwburgregenten, om invloed op het tooneel uit te oefenen, en het slaagde daarin herhaaldelijk.

Nil Volentibus Arduum (Willen is Kunnen) richtte zich vooral naar Frankrijk. Het Genootschap vertaalde en bewerkte een

groot aantal Fransch-klassieke treurspelen en probeerde ze op het Amsterdamsche tooneel in te voeren. Ook schreven de leden zelf tooneelstukken in dezen stijl. N.V.A. was dus eigenlijk een modernere, sterk Fransch georiënteerde Rederijkerskamer. Zij stelde een reeks schoolmeesterachtige voorschriften en vereischten volgens Fransch recept samen; ieder tooneelstuk zou hieraan moeten voldoen.

Tegenover Vondel's werk stond het Genootschap aanvankelijk niet vijandig, totdat in 1671 zijn vriend Antonides als lid bedankte. Sindsdien trok geen der leden meer Vondel's partij, wanneer er tegen hem werd geïntrigeerd. Ook de 'Gijsbreght' heeft er de gevolgen van ondervonden.

In datzelfde jaar is Vondel's Kerstspel niet gespeeld, en kort daarna werd de Schouwburg wegens den oorlog en de twisten in de tooneelwereld, vijf jaar lang gesloten. Na de heropening in 1677 zette N.V.A. zijn intriges op den ouden voet voort, en met succes! Er werden zelfs, buiten de Regenten der Godshuizen om, drie leden van het Genootschap door de Burgemeesters tot Schouwburgregenten benoemd. De versterkte invloed van N.V.A. is Vondel's werken niet ten goede gekomen. De betweterige heeren van Nil hadden er allerlei aanmerkingen op. Een der leden, Andries Pels, beschouwde het feit, dat Vondel in den 'Gijsbreght' Badeloch en broer Peter op het tooneel laat bidden, als een ergerlijke profanatie: 'is er geen Afgodendienst geschiedt,' schrijft hij in zijn 'Gebruik en misbruik des Tooneels' (1681),

'Verkeerde Godsdienst is niet zelden daar geleeden.
 Het zij bij Badeloch Broer Peter zijn' gebeden,
 Tot God gericht, met zulk een taal, en ijver stort,
 Dat veelen teder hart in ernst bewoogen wordt
 God aan te roepen, schoon 't geheel niet weet in 't midden
 Zijns aandachts de oorzaak, noch het oogwit van zijn bidden.'

Er werden dan ook zeer vele passages uit den 'Gijsbreght' geschrapt of veranderd. De Rey van Maeghden en de Rey van

Edelingen liet men voortaan eenvoudig weg De Rey van Amsterdamsche Maeghden is pas in 1825 blijvend hersteld; de Rey van Edelingen zelfs in 1877.; volgens Pels omdat de begeleidende muziek niet deugde! Het is zeer waarschijnlijk, dat reeds omstreeks 1680, dus onmiddellijk na Vondel's dood, de vele veranderingen zijn aangebracht, welke gedurende de geheele 18e eeuw en de eerste helft der 19e eeuw in gebruik zijn gebleven. Pas in 1729 is echter de eerste toonéél-uitgave verschenen van den tekst, zooals die gespeeld werd. Maar volgens het voorbericht van dien druk had men toen al sedert vele jaren, 'onder 't vertoonen hier en daar vaarzen, en geheele brokken, uitgelaten; en als 't op 't veranderen van een woord aankwam, zo deedt yder Speeler zulks naar zijn eige verkiezing'.

Een van die weggelaten passages is het door Pels zoo gewraakte gebed van Badeloch en Broer Peter (Vss. 1800 e.v.); het vermoeden is dus gewettigd, dat Nil Volentibus Arduum den verknoeiden tekst gedurende de 18e eeuw heeft veroorzaakt.

Overall waar de woorden God, Jezus en Christelijck voorkwamen, was Vondel's tekst gewijzigd; de toespelingen op den R.K. godsdienst waren geschrapt. Vooral in Willebord's rol werden veel regels weggelaten en in plaats van het R.K. lied van Simeon zongen de nonnen in de kloosterscène nu een 'lof van Bethlehem'. (Bijl. III.)

Het zal dus niet alleen de moderne Fransche smaak zijn geweest, die al deze veranderingen veroorzaakte, maar meer nog een puriteinsche, anti-Katholieke geest.

De heeren van Nil werden in 1681 door de Regenten van de Godshuizen uit het bestuur gezet. Daarna verhuurde men den schouwburg, wat echter evenmin gunstige resultaten opleverde. Bovendien werd er met de financiën geknoeid; de regenten organiseerden dure feesten op kosten van den Schouwburg. Door al die onregelmatigheden en de voortdurende twisten ging de kunst van het tooneel intusschen hard achteruit.

‘Gijsbreght van Aemstel’ aan het einde der 17e eeuw.

Na zeven jaar niet te zijn vertoond, vond voor het eerst weer een voorstelling van den ‘Gijsbreght’ plaats in December 1678. Heere Pietersz. de Boer speelde toen de hoofdrol al niet meer. De ex-tooneelspeler zal zich, in zijn rustige Haarlemsche woning, waar hij het leven van een grand seigneur kon leiden, wel eens vroolijk gemaakt hebben over de Amsterdamsche tooneeltoestanden!

Een van de voornaamste medespelenden was nu *Hermanus Koning*, die na 1690 een acteur van groote vermaardheid zou worden. Tallooze lofdichten zijn op hem verschenen. Nog aan het einde der 18e eeuw vertelt de bekende tooneelhervormer Marten Corver Tooneelaanteekeningen. Leyden. 1786, bl. 68. van een vrouw, die omstreeks 1660 geboren was en Hermanus Koning had zien spelen:

‘Deze vrouw had altijd veel den Schouwburg bezogt, en op Kerstijd moest haar Zoon, toen al een Man van bij de 40 jaaren Gysbrecht van Amstel voor haar lezen, en dan reciteerde ze maar vrij goed ook: 't was geen bulken noch verzen brommen, dat thans voor reciteeren doorgaat, neen het was spreken op maat en rijmtrant; en wanneer ze uit Joseph, of eenig ander stuk van Vondel, of uit Genoveva reciteerde, wist zij wel natuurlijk te beduiden, op welke wijze Hermanus Koning en van Malsem dat uitgesproken hadden, met gebaarden en al, en, naar mij haar beduidens en geluid nog voorstaat, zijn die voornoemde Lieden zeer goede Acteurs geweest.’

Er blijkt ook uit, hoezeer het stuk nog in het volk leefde!

Koning was van 1677 tot 1680, en van 1690 tot aan zijn dood, (in 1704) aan den Schouwburg verbonden De nu volgende jaartallen betreffende de acteurs zijn grootendeels ontleend aan een belangrijk handschrift, waarin een opgave voorkomt van de Amsterdamsche tooneelspelers tusschen 1638 en 1763. Het is in het bezit van den heer S.C. Bosch Reitz, die zoo vriendelijk was, mij in de gelegenheid te stellen, er gebruik van te maken.. Ongetwijfeld heeft hij de titelrol in Vondel's stuk in die jaren meermalen vervuld.

De rol van Badeloch werd omstreeks 1680 vermoedelijk door

Susanna Eekhout gespeeld; zij was de opvolgster van Ariana Noseman.

Naast Hermanus Koning speelde aan het einde der 17e eeuw een ander begaafd acteur: Enoch Krook, die meer dan een halve eeuw lang in den Amsterdamschen Schouwburg is opgetreden, nl. van 1677 tot 1732. Prof. Francius, de leerling van den beroemden Vondelspeler Van Germez, is zijn leermeester geweest. Op zijn beurt werd Krook in 1708 tot het geven van lessen aangesteld. Zoo bleef de fakkel der groote 17e-eeuwsche tooneelspeelkunst nog eenige generaties lang branden!

Van de mise-en-scène en de costuums aan het einde der 17e eeuw is weinig bekend.

De *ensceneringskunst* en de *wijze van voordragen* zullen vermoedelijk toen reeds geheel onder Franschen invloed zijn geraakt, zooals het met de dramaturgie al sinds de werkzaamheden van N.V.A. het geval was. De 18e-eeuwsche acteur Jan Punt, over wien hieronder uitvoerig zal worden gesproken, is van die Fransch-klassieke tooneelspeelkunst de typische vertegenwoordiger geweest. De indeeling van de rollen volgens emplooiën en de strenge tooneelwetten dateeren vermoedelijk ook reeds uit het einde der 17e eeuw. Zij komen echter straks nog ter sprake.

In de *costumering* was nog niet veel variatie. Een inventaris van een reizenden troep omstreeks 1690 vermeldt Poolsche, Moderne, Spaansche en Romeinsche costuums. De ‘Spaansche’ waren misschien al de 16e-eeuwsche costuums, zooals ze veel later in historische stukken zouden worden gebruikt. Ieder type droeg zijn eigen costuum, gelijk ook ieder genre tooneelspel zijn eigen décor-type had. Vermoedelijk werden verschillende costuum-‘stijlen’ door elkaar gebruikt, zooals nog op de prent uit 1738 te zien is. (Afb. 4). Gijsbreght zèlf is daar in een modern costuum gekleed; zijn mannen dragen echter een soort 16e-eeuwsche volkskleeding.

Reeds meermalen hadden de predikanten het tooneel in het algemeen en de vertooning van den 'Gijsbreght' in het bijzonder, tegengewerkt, en nog steeds bleven velen eischen, dat het treurspel niet meer zou worden gespeeld.

In 1699 deed oud-Burgemeester Hudde het voorstel, om ter verbetering van de tooneeltoestanden het opperbestuur alleen te laten rusten in handen van 'Edel Groot Achtbare Heeren Burgemeesters', en niet in die van de Regenten, omdat deze, 'op geld ziende, allerhande slag van spelen, hoe zij ook zijn, maar toelaten, waardoor Gijsbreght van Aemstel weder gespeeld is, alsook vele sondige kluchten en schimperijen op kerkelijke en private personen, omdat daar veel volks nae quam....'

J. H. Rössing in Het Nieuws van den Dag van 16/12/1894.

Zóó populair was dus nog altijd Vondel's treurspel!

De bruiloft van Kloris en Roosje.

In de eerste jaren der 18e eeuw heeft, behalve Hermanus Koning, vermoedelijk ook Thomas van Malsem de rol van Gijsbreght vervuld.

Hij wordt door Corver met Koning in één adem genoemd (zie hiervoor blz. 38) en was een zeer goed acteur. Bovendien is deze Thomas van Malsem nog in een ander opzicht van beteekenis voor de historie der Gijsbreght-traditie. Hij is het namelijk geweest, die 'de Bruiloft van Kloris en Roosje' als naspel van Vondel's drama introduceerde. Daarbij bracht deze Thomas zelf voor het eerst de figuur van Thomas vaer op de Amsterdamsche planken. Het oubollige, oudhollandsche type van deze rol is door hem, - misschien in overeenstemming met zijn eigen aard, - geschapen.

Van Malsem was vooral in komische rollen zeer gezien; men noemde zelfs langen tijd iemand, die zich dwaas gedroeg, 'een van Malsem'.

Zijn vrouw, Petronella Kroon, was de eerste Pieter nel. Misschien is ze, als partner van haar man in de rol van Badeloch opgetreden. Een tijdgenoot noemt haar

'de grootste vrouw, die ooit naar eigenschap en aart,
Natuur op 't Schoutooneel vertoonde, en juist verbeelde,
Elk deed geloven 'tgeen zij speelde.' Verzameling van gedichten van, voor en tegens den
Amsterdamschen Schouwburg; handschrift in de Amsterdamsche Universiteitsbibliotheek.

Het zangspel: 'De Bruiloft van Kloris en Roosje' is op de volgende wijze tot stand gekomen.

Op het fraaie buiten 'Duynzigt' bij Rijswijk hield Ridder

Mr. Dirck Buysero, Heer van Ginhoven en Heeraertsheyninge, lid van het College der Admiraliteit te Rotterdam, zich in zijn vrijen tijd bezig met het schrijven van modieuze herdersspelen in Franschen trant. Dichters van naam, als V o n d e l en Antonides waren met hem bevriend. Te Parijs had Dirck Buysero geruimen tijd het mondaine leven meegemaakt; hij zag er Floridor, Molière en Scaramouche spelen en hoorde daar voor het eerst een o p e r a . Dit nieuwe genre trachtte hij nu in Nederland in te voeren. Na een eerste poging, die niet veel succes had, schreef Buysero het herdersspel: ‘De Vrijadje van Cloris en Roosje’; de Amsterdamsche componist Servaas de Koning maakte er muziek bij. Dit opera-tje werd in den Haagschen Schouwburg onder leiding van J a c o b v a n R i j n d o r p opgevoerd. Het succes was zeer groot, zoodat de theaterdirecteur besloot, een tweede zangspel in denzelfden geest te spelen. Zoo ontstond, uit de samenwerking van den dichter Buysero en den toneelleider van Rijndorp een vervolg: ‘De Bruiloft van Kloris en Roosje’. Ook deze nieuwe komische opera maakte grooten opgang. De Amsterdamsche tooneelspeler Thomas van Malsem kreeg het tekstboek eenige jaren later in handen, en maakte er een bewerking van; een oude boer en een boerin in het stukje, de ouders van het bruidspaar, noemde hij naar de acteurs, die in deze rollen optraden: Thomasvaer en Pieternel.

‘De Bruiloft van Kloris en Roosje’ werd nu in deze versie op het tooneel van den Amsterdamschen schouwburg vertoond na Vondel's ‘Gijsbreght van Aemstel’ op 19, 22, 27 en 29 December 1707. Deze voorstellingen hadden buitengewoon grooten toeloop; de tweede opvoering behaalde een hooger recette dan sedert vele jaren ooit was ontvangen. De schouwburg moet opgepropt vol zijn geweest! Terwijl sinds 1692 telkens slechts twee jaarlijksche reprises van den ‘Gijsbreght’ plaats hadden, steeg nu het aantal tot vier of vijf opvoeringen per jaar. Wel vertoonde men nog enkele malen, behalve ‘De Bruiloft van Kloris en Roosje’ ook andere naspelen, maar het arcadische zangspel bleek zóó in den

smaak te vallen, dat dit in 1717 het traditioneele naspel is geworden (Afb. 5).

Zoo ontmoetten Vondel en zijn vriend Buysero elkander in een Amsterdamsche traditie! Over 'De Bruiloft van Kloris en Roosje' zie: Worp, Drama en Tooneel II, bl. 8, 223 e.v.; - Loffelt, Een en ander over de Bruiloft van Kloris en Roosje in Het Tooneel, 17e jrg. (1887/88); - Over Buysero: Worp in Oud Holland 1891; - Over de historie der opvoeringen: J.H. Rössing in Eigen Haard, 1904; en het Alg. Handelsblad van 31/12/1929 avbl.

Er bestaan verschillende versies van het zangspel:

1688. De Vrijadje van Cloris en Roosje, herdersspel van Buysero met muziek van Servaas de Koning.

? (vóór 1700). De Bruiloft van Kloris en Roosje, kluchtspel van Buysero en van Rijndorp; pas in 1727 gedrukt. Muziek van S. de Koning (?).

1700. Het Boere Opera. Plagiaat van de twee voornaamste rollen.

z.j. De Bruyloft van Krelis en Neeltje. Landspelletje door juffr. N.N.

1707. De Bruiloft van Kloris en Roosje. Thomas van Malsem's bewerking van het zangspel, dat in 1727 zou worden gedrukt. Met enkele wijzigingen wordt dit ook nu nog gespeeld. De tegenwoordige muziek is echter vermoedelijk van Barth. Ruloffs.

1715. De boere bruyloft, van H. Varenhorst.

1806. De huwelijksdag van Krelis en Elsje, van J.G. van Beuningen.

De oudste gedrukte *Nieuwjaarswensch* dateert van het midden der 18e eeuw. Een 'Zamenspraak tussen Tomas en Kreel, dienende tot een voorspel voor de Bruiloft van Kloris en Roosje' werd al in 1748 bij een opvoering van het zangspel tijdens de Haagsche Kermis gehouden.

Het uitspreken van een nieuwjaarswensch is een zeer oud gebruik, dat al bij de Rederijkers in zwang was. Op 1 Januari zal ongetwijfeld door één der tooneelspelers altijd reeds een dergelijke berijmde wensch zijn uitgesproken.

In ieder geval zijn van 1756 af de Nieuwjaarswenschen van *Thomasvaer* bewaard gebleven Die van 1756 heet 'Schuldige Eerbied, openbaar betuigd op den Amsterdamschen Schouwburg, den 5den Januarij 1756, onder het vertoonen van de bruiloft van Kloris en Roosje door Thomasvaer en Piernel. Gedrukt in Amsterdam 1756'..

Gijsbreght in de eerste helft der 18e eeuw.

Blijvende populariteit.

Van de generatie na Koning en Van Malsem, waren Van der Sluis en Cornelis Bor de voornaamste vertegenwoordigers. Beiden hebben vermoedelijk de Gijsbreght-rol gespeeld. Eerstgenoemde kwam in 1702 aan den schouwburg, en stierf in 1728.

‘Wat dezen Tooneelspeler betreft,’ zegt Marten Corver Tooneelaantekeningen, Leyden, 1786, bl. 16. ‘ik heb hem nooit gekend: maar Punt heeft mij meer dan eens bericht, dat hij nooit lieffelijker noch schooner uitspraak gehoord heeft, dan van hem; dat hij zoolang hij sprak, een uitmuntend Acteur was, maar, als hij zweeg, gedurende de reden van den geenen; die tegen hem overspeelde, altijd met beide de handen in de zijden stondt, en dus de gedaante van eenen pot met twee ooren uitmaakte. Wat hier eigenlijk van zij is mij onbewust, dewijl hij voor mijnen tijd het Tooneel betreden heeft: zijn pourtrait, dat men zeide dat hem zeer wel geleek, hebbe ik bij Evers, die hetzelfde bezat, wel gezien, hier was veel edelheid in.’

Van der Sluis heeft den later zoo beroemden acteur Duim les gegeven; Cornelis Bor was de leermeester van Jan Punt; men noemde later Duim een ‘Sluisiaan’, Punt een ‘Borrist’. Cornelis Bor debuteerde in 1704 en overleed na 1749. Hij was op zijn beurt een leerling van den beroemden Franschen acteur Michel Baron, den vriend van Molière. De stijl van de Amsterdamsche tooneelspeelkunst omstreeks 1700 moet door en door Fransch zijn geweest.

Er was voor de jaarlijksche voorstellingen van ‘Gijsbreght van Aemstel’ aan het begin van de 18e eeuw groote belangstelling.

In December 1716 woonden Czaar Peter en zijn gevolg een voorstelling bij; in 1724 de machtige gezaghebbers der Oost-Indische Compagnie. In den winter van 1728/29 is Vondel's treurspel zeven maal achtereen vertoond, het grootste aantal opvoeringen sinds 1641.

Zelfs in het buitenland werd het stuk gespeeld. Reeds aan het einde der 17e eeuw waren Nederlandsche tooneelspelers in *D u i t s c h l a n d* en *S c a n d i n a v i ë* opgetreden. De Nederlandsche taal werd toen ver buiten onze grenzen verstaan. Onze reizende comedianten droegen er toe bij, dat de Nederlandsche literatuur in het buitenland bekend werd. Van Vondel zijn vele werken in Noord-Europa gespeeld; misschien toen ook reeds 'Gijsbreght van Aemstel'.

In ieder geval gaf het Nederlandsche gezelschap, dat onder leiding van *A n t h o n y* *S p a t z i e r* optrad, den 16en September 1740 een vertooning van Vondel's drama te *H a m b u r g*. Deze Hollandsche acteurs, die afkomstig waren van de Haagsche en Leidsche Schouwburgen, speelden namelijk anderhalf jaar in deze Duitsche stad. Na een onderbreking van een week werd daar een opvoering aangekondigd van een 'wohl elaborirte Komödie: Genannt:/ Gysebrecht von Aemstel,/ Oder:/ Die Ueberwindung von Am-/ sterdam, und Vertilgung der Kirchen,/ Klöster, und Casteelen./ Mit einer kunst-reichen Präsentation vermischt./' Dr. H. Junkers, *Niederländische Schauspieler enz.*, Haag 1936, bl. 116.. Die vertooning was natuurlijk ook hier weer: de overval van het Klarissenklooster. Ook was een 'Balleteinlage von 4 Personen' aan Vondel's drama toegevoegd.

Ofschoon Spatzier voornamelijk komische rollen speelde, is het geenszins uitgesloten, dat hij hier zelf de titelrol vervulde. De beroemde Fransche tooneelspeler Lekainnoemde hem een 'fort bon acteur', ofschoon hij in komische rollen wel eens te veel improviseerde Over zijn veelbewogen leven zie: Haverkorn van Rijsewijk, *De Oude Rotterdamsche Schouwburg*, bl. 48, 49, 182..

Het tooneel onder invloed van het Fransche classicisme.

De strenge uiterlijke regelmaat van het Fransche classicisme had zich hier te lande reeds geuit in het dramaturgische werk van Nil Volentibus Arduum. Onze tooneelkunst zélf is echter gedurende de 18e eeuw evenzeer door de Fransche tooneelwetten beheerscht. Zooals wij later zullen zien, hebben onze voordrachtskunst en de mise-en-scène, invloed van het Fransche tooneel ondergaan. Bovendien uitte deze invloed zich in de wijze van verdeeling der rollen. Ieder acteur speelde zijn eigen, vaststaande genre, het e m p l o o i . De ‘eerste held’ trad op als Gijsbreght of als de Bode; de rol van Badeloch werd vervuld door de ‘eerste heldin’, of door de actrice, die de ‘Koningin-Moeders’ speelde. Rafaël en Klaeris behoorden tot de ‘teedere rollen’, het em p l o o i van de eerste jonge vrouw. Vosmeer werd door... den eersten komiek gespeeld! (Vgl. bl. 71 en 84). Toch hield men zich bij den ‘Gijsbreght’ niet altijd zoo streng aan deze verdeeling in em p l o o i en. Uit een rollenlijst van het jaar 1745 (Zie Bijlage IVb) blijkt o.m., dat de meeste tooneelspelers verschillende rollen speelden; bij iedere voorstelling veranderde de bezetting. Blijkbaar kenden alle acteurs den geheelen ‘Gijsbreght’ van buiten!

Van de 18-eeuwsche tooneelspelers is belangrijk meer bekend dan van de comedianten in de 17e eeuw. Aan het begin der 18e eeuw blijken de volgende tooneelspeelsters voor B a d e l o c h te hebben gespeeld: Adriana Jordaan, geb. van Tongeren (na 1717); Lijsje Bor (na 1720); Adriana van Schagen, geb. Maas (na 1722); Anna Maria Punt, geb. de Bruin (na 1730), en Elizabeth Ghijben, geb. Mooy (na 1743) De jaren zijn die van hun debuut..

Er bestaan vele ‘chroniques scandaleuses’ over deze actrices. Zelfs al gelooft men maar een deel van wat de schotschriften over de 18e-eeuwsche tooneelspeelsters durfden te schrijven, dan nòg krijgt men geen hoogen dunk van hun zedelijk gedrag! De tooneel-

wereld stond in dezen tijd sociaal zeer laag in aanzien. Maar men mag niet vergeten, dat ook in het maatschappelijke leven der 18e eeuw de schandalen, de intriges, en de corruptie talrijk waren. De betrouwbaarste bijzonderheden over de tooneelwereld geeft de tooneelhervormer *Marten Corver* in zijn mémoires, de 'Tooneelaantekeningen' (1786).

Adriana Jordaan-van Tongeren (1696-1764) is eerst de prima donna in Den Haag geweest. Daarna speelde ze de voornaamste rollen aan den Amsterdamschen schouwburg, en in later jaren de 'Koningin-Moeders' in het treurspel en de 'ouderwetsche Moeders' in de kluchten.

Lijsje Bor, de dochter van den beroemden *Cornelis Bor* (zie bl. 44) is maar kort aan den schouwburg verbonden geweest (van 1720 tot 1725). Zij huwde een rijken koopman, en zeide toen het tooneel vaarwel. Met *Duim* als partner speelde ze de vrouwelijke hoofdrol in den 'Gijsbreght'. Na afloop hebben beiden de rollen van *Krelis* en *Elsje* in 'De Bruiloft van *Kloris* en *Roosje*' gezongen.

Adriana Jordaan liet zich overhooren door haar naaister. Deze bleek grooten tooneel-aanleg te bezitten, zoodat juffrouw *Jordaan* haar in de tooneelspeelkunst onderwees. Spoedig kwam ze aan den Schouwburg en is daar de beroemdste actrice van haar tijd geworden: *Adriana van Schagen-Maas* († 1746). Deze tragédienne moet, ondanks het feit, dat zij wel eens dronk, diepen indruk hebben gemaakt. Het is zelfs eenmaal voorgekomen, dat een vrouw uit het publiek zoo bewogen werd door het spel van *Adriana Maas* als *Jacoba van Beieren*, dat ze al haar juweelen op het tooneel wierp, en zelfs tot het afstaan van haar eigen kleeren zou zijn overgegaan, wanneer men haar niet duidelijk had weten te maken, dat 'het slechts een spel en geen wezenlijke zaak was, die men vertoonde' *Corver*, *Tooneelaantekeningen*, bl. 31/32.. Een anderen keer was er zooveel belangstelling voor het optreden van dezelfde *Adriana Maas*, dat men de deuren van de staanplaats had opengezet, 'achter welke, tot zelfs voor het comptoir toe, het volk op tafels en stoelen stond te reik-

halzen, om er slechts iets van te zien'. Later heeft deze wonderlijke vrouw plotseling de gunst van het publiek verloren, omdat ze eens op het tooneel gevallen was, hetgeen men voor dronkenschap had gehouden.... Zoo wreed waren de 18e-eeuwsche toeschouwers!

Punt's vrouw Anna Maria de Bruin († 1744) wordt zoowel door Stijl (in zijn 'Leven van Jan Punt') als door diens tegenstander Marten Corver zeer geroemd om haar groote artistieke en menselijke kwaliteiten. Op hoogdravenden toon schrijft Stijl over haar; en Corver is het geheel met hem eens.

'Nooit wist eene speleres de liefelijke zoetvloeiendheid der dichtmaten beter met de krachtige uitdrukking van allerlei aandoeningen te paren. Geen uitspraak was ooit meer overeenkomstig met de edele en eenvoudige natuur. Hare onverschilligste houding was vorstelijk. 't Smolt al in tranen als zij weende; maar Electra weende niet gelijk Andromache of Badeloch. Haar klaagtoon was onweerstaanbaar, zoo dat menigmaal hare bekwaamste medespelers zich belemmerd vonden om eene vijandelijke rol tegen haar te volvoeren.'

Haar tooneelspeelkunst was een goed voorbeeld van den Fransch-klassieken stijl:

'Zij bragt in de declamatie der Nederduitsche poëzij, vooral in onze oorspronkelijke stukken, als: Gijsbrecht van Aemstel,..... en anderen, die wonderlijke rolling van tooverende toonvallen, welke de Ouden,..... rhythmus hebben genoemd.' Stijl, Het leven van Jan Punt, bl. 4 e. v. (bekort).

Deze zangerige wijze van voordragen komt hieronder, in verband met Punt's tooneelspeelkunst, nog uitvoeriger ter sprake (bl. 50).

Elizabeth Ghijben-Mooy speelde van 1743 tot haar dood, in 1759.

'Haar postuur was vrij kloek; haar tred was vrij vast,' schrijft Corver Tooneelaantekeningen, bl. 94., zij hadt een hoog voorhoofd, maar dat was zeer vooruitpuilend, als dat van een doodshoofd; zij hadt kleene en schitterende

Afb. 5



“Het Bosch” met de afbeelding van het zevende tooneel uit de operette “De Bruiloft van Kloris en Roosje”. Gravure uit 1788 naar het décor van Henning uit 1787.

Afb. 6. 7 en 8



De beide medaillons zijn ontleend aan de gravure van S. Fokke uit 1775. Het linksche stelt het verhaal van den Bode voor. Men lette op de sierlijke, pathetische gebaren. Het rechtsche laat den edelmoedighedsstrijd tusschen Badeloch en Gijsbreght in het laatste bedrijf zien. Onder: Rafaël's verschijning vóór den brand van 1772 volgens een boekillustratie van S. Fokke. Aan de linkerzijde ziet men nog een gedeelte van het toestel "de wolk". Zoowel Rafaël, als Gijsbreght, Badeloch en Broer Peter zijn in modern costuum gekleed.

oogen; zij hadt in de mond iets bevalligs, dat is waar; maar zij was niets minder dan schoon, doch in haare conversatie zou zij boven eene schoone vrouw den prijs behaald hebben. Zij bezat veel geest, en was anders een aardig wijf, zoo als men (om kort te gaan) gemeenlijk zegt..’ ‘Haar toon was schel, wat volle schel; maar voor de eerste rol kan dat 'er door: dan voor de Koninginne Moeder, die zij daar na speelde, was deze toon niet goed: zij hadt een ander Organe voor dit emploi moeten formeeren. Haare gebaaren waren vrij geregeld: op het laatst van haaren tijd waren zij geoutreerd: en wat haar armen en handen belangt, deze waaren schilderachtig.’

Over haar zedelijk gedrag werd niet zeer eerbiedig gesproken. De beroemde en beruchte juffrouw Bouhon, met den bijnaam: juffrouw Panhaaring was haar dochter (zie hieronder bl. 58) Zie v.d. Goes, ‘De Familie Bouhon’, in Het Tooneel (1878)..

De rol van *Gijsbrecht van Aemstel* zèlf, is in het begin der 18e eeuw vervuld door: *Isaak Duim* (na 1727); *Jan Punt* (na 1732), en door *Brinkman* (na 1733).

Deze drie vooraanstaande acteurs zijn bovendien om beurten in de rol van den Bode opgetreden. Duim en Brinkman vervulden ook wel eens kleinere rollen; Punt heeft zich daartoe nooit verwaardigd.

Vóór 1745 moet *Jan Punt* (1711-1779) diepen indruk hebben gemaakt. Zijn collega's op het tooneel geraakten door zijn suggestieve spel zelfs meermalen uit hun rol, en een schouwburgbezoekster werd eens zóó bewogen bij een voorstelling, waarin Punt optrad, dat zij zich in de handeling wilde mengen, en met geweld uit den schouwburg moest worden verwijderd....

Terwijl Punt dus eenerzijds zeer realistisch speelde, zoodat Spel en Werkelijkheid bij hem dikwijls niet te scheiden waren, was zijn speeltrant, en vooral zijn voordracht anderzijds streng gestyleerd. In de heldenrollen van het Treurspel lag zijn groote kracht, en deze droeg hij voor in den zg. ‘*Hollandschen Heldentoon*’. Hieronder verstond men een soort zangerig declameeren; ook redenaars en predikanten spraken op een toon,

‘die lang daarna nog davert in de ooren’. De voorschriften voor dezen declameertrant geeft Simon Stijl in zijn ‘Leven van Punt’, juist aan de hand van versregels uit den ‘Gijsbreght’. De declamatie moest boven den gewonen spreektrant uitgaan, maar beneden den zang blijven.

‘Men zinge eerst, om hier de proef op te neemen, eenen Alexandrijnschen regel, alsof hij voor eene Opera op Muziek gesteld waare. Bij voorbeeld,
 Vaarwel, mijn Aemsterland, verwacht een andren Heer!

Men schikke dezen Zang dermaate, dat over het woord Aemsterland eene lieflijke zachtheid zich verspreide, en het woord Heer scherper in de hoogte eindige. Men deele nu vooreerst het onderscheid tusschen deeze Zangwijze en den gewoonen spreektrant, op de helft. - Deezen afstand naar beneden noch eens op de helft deelende zal men de manier van Punt hebben gelijk aan den anderen kant, zo men opklimmende tot drie vierde deelen gaat, die walglijke manier gebooren wordt, volgens welke 't ongeoeffend Gemeen gewoon is de vaerzen van den Ridder Cats op te zeggen.

Zo de Tooneelspeeler eene gelukkige Natuur te baat heeft: - zal hij van zelfs beseffen, waar deeze Zangtoon behoort gemaatigd of aangezet te worden. De hartstogten zullen 't hem, zo hij gevoel heeft van hetgeen hij zegt, gemakkelijk aan de hand geeven.

Voor Vrouwen, die natuurlijk meer muzikaal zijn dan het manlijk geslacht, zal ook in dit opzigt de vrijheid wat grooter blijven. Badeloch zal, bij voorbeeld, wanneer de onnozele Venerik haar dus aangesproken heeft,

Wat schreitge, Moederlief, zijt gij bedroefd om Vader?
 en zij hem antwoordt,

Om Vader schrei ik, Kind; om U en ons te gader.,

bijna tot den halven zangtoon moeten opklimmen. Dit vereischt groote kunst om niet te vallen in het belachelijke.’ (Stijl, Leven van Punt 1781; bl. 50/51).

Punt's eerste vrouw, Anna Maria de Bruin, droeg de rol van Badeloch op dezen toon voor (bl. 48).

Ook de mimiek van Jan Punt wordt zeer geprezen; zijn stem had

echter iets ‘vrouw-achtigs’. Zijn houding was ‘deftig’; ‘het scheen dat hem ongevoelig iets heldhaftigs aankleefde’; zijn speelstijl was ‘pathethiek’.

De wijze van tooneelspelen was even streng gestyleerd als de voordrachtskunst. De regels voor houdingen en standen, die Karel van Mander, de Lairese en Le Brun met het oog op de schilderkunst hadden samengesteld, moesten door den tooneelspeler worden nagevolgd.

Stijl beschrijft uitvoerig ‘den edelen zwier van eene vorstelijke of heldhaftige houding’, die ongetwijfeld ook voor Gijsbreght van Aemstel gold.

Het lichaam moest steeds op één voet rusten; de houdingen van armen en beenen dienden tegengesteld aan elkaar te zijn, en ook bij verandering van stand werd altijd op deze c o n t r a s t e n gelet. In heldhaftige rollen waren de bewegingen ‘strijdig’, ‘gelijk men zelfs gewaar wordt in dieren, die eenigszins moedig zijn’. De Gijsbreght-figuur op de prent van 1738 (afb. 4) vertoont een dergelijke, ballet-achtige houding.

Na den dood van zijn eerste vrouw verliet Punt het tooneel (in 1745). Eenigen tijd wijdde hij zich uitsluitend aan de graveerkunst, totdat hij, 8 jaren later, terugkeerde. Zijn spel maakte toen veel minder indruk dan vroeger: de ‘Hollandsche Heldentoon’ was in rhetorisch galmen en schreeuwen ontaard. Punt's leerling en jongere collega Marten Corver werd nu zijn groote tegenstander en tegelijk de wegbereider voor een modernere tooneelkunst (zie bl. 63).

Naast Punt is I s a a k D u i m (1696/1782) de belangrijkste tooneelspeler uit het midden der 18e eeuw geweest. Hij was klein van postuur, en had een zware stem: ‘een stem, seer straf en fel, als een Duivel in de Hel’, zegt een spotversje. Zijn uitspraak wordt zeer geroemd; vooral ook, omdat de meeste andere Amsterdamsche acteurs hun accent niet wisten te verbergen! Duim speelde volgens Stijl bezadigder dan de hartstochtelijke Punt; hij blonk uit ‘in het deftige, gelijk Punt in het grootsche’. Blijkbaar was zijn

spel koeler, verstandelijker, meer beheerscht, maar misschien ook minder ‘geniaal’ dan dat van Punt.

Wanneer Isaak Duim en Lijse Bor de rollen van Gijsbreght en Badeloch vervulden, traden zij in het naspel ‘De Bruiloft van Kloris en Roosje’ op als Krelis en Elsje.

Nog na 1760 vervulden Duim en Punt om beurten de rollen van Gijsbreght en den Bode. Duim was toen reeds bijna 70 jaar, maar hij speelde nog altijd ‘treffelijk’; ‘zijne vervoering, razernij en bezwijming in het laatste Toneel van het Vijfde Bedrijf, was onverbeterlijk en bekwaam om hartstochten ter wraak van een geleden hoon en ongelijk op te wekken’ Schouwburgnieuws, of Merkwaardige Berichten enz. Amst. 1765, bl. 144..

Men kan hieruit zien, hoe *bewogen* destijds werd gespeeld!

Volgens Corver waardeerden sommigen ook *B r i n k m a n z é é r*, vooral omdat hij steeds meester van zijn stem bleef. Hij is later tooneelmeester geworden en in de uitoefening van zijn plicht bij den schouwburgbrand in 1772 omgekomen.

In de 18e eeuw en nog lang daarna, werden de rollen van *V o s m e e r* en van *W i l l e b o r d* bij het komische emploi ingedeeld (vgl. bl. 46 en bl. 84). Voor Vosmeer speelde Gerrit de Ridder, een zeer begaafd komiek; voor Willebord de reeds eerder (bl. 45) genoemde Anthony Spatzier, die na zijn terugkeer uit het buitenland nog een moeilijken tijd heeft gehad. Als *R a f a ë l* en *K l a e r i s* traden de vertolksters der z.g. ‘teedere rollen’ op, zooals Mejuffrouw van Thil, ‘het mooiste en bevalligste meisje, dat te dien tijde aan het Tooneel was’. De Rey in het vierde bedrijf werd door haar, samen met een andere actrice, voorgedragen; beurtelings reciteerde ieder een couplet.

Het Lied van Simeon werd gezongen door éénzelfde zangeres, een zekere ‘vrouw Papillon’; voor Gozewijn speelde altijd de acteur Held.

De wijze van vertoonen omstreeks 1740.

Gedurende de 18e eeuw golden hier - gelijk voor de dramatur-

gie, de declamatie en het tooneelspel - ook voor de wijze van vertoonen strenge regels.

De opstelling was zeer stijf: 'De Vorst moest altijd in het midden staan, even als een Trekpot voor een schoorsteen, daar men de kopjes en schoteltjes ter wederzijde plaatst. De Prinses moest altijd op de hoogerhand staan, de Vertrouwde aan haar linkerzijde, en bij wat gelegenheid het ook ware, zelfs in de uiterste verwarring, trachtte men altijd dezen rang te bewaren', zegt Corver.

Het coulissensysteem (Vgl. hiervoor bl. 32) maakte voorts een indeeling van het tooneel in 'plannen' mogelijk. De verdeeling der rollen geschiedde dan ook niet alleen naar emplooien, maar ook volgens deze inrichting van den tooneelvloer: de acteurs der tweede- en derde-plansrollen stonden meer naar achteren dan de groote tooneelspeler, die op het 'eerste plan' speelde.

Van de *décors*, waarin de 'Gijsbreght' in de eerste helft der 18e eeuw werd vertoond, is er één met zekerheid bekend: de 'Kloosterkerk'. In 1738 verscheen naar aanleiding van het eerste eeuwfeest van den Stadsschouwburg, een serie prenten van de belangrijkste *décors*. Eén ervan (afb. 4), laat den inval van Gijsbreght tijdens den dienst in de kapel van het Klarissenklooster zien. Op den achtergrond zijn Gozewijn en de nonnen gezeten voor een doek, waarop een koor met klassieke zuilen is geschilderd. Voor de scènes in den burcht werd de 'hofzaal' gebruikt: een zaal in klassieke stijl (Vgl. bl. 34).

De *Stomme Vertooning* viel omstreeks het midden der 18e eeuw nog zeer in den smaak. In 1753 verscheen een boekje met beschrijvingen van de toen gebruikelijke vertooningen; ook de beruchte overval van het Klarissenklooster komt er in voor:

'Vertooning in Gijsbrecht van Aemstel, Treurspel, In het Vierde Bedrijf, na het innemen van 't klooster.'

'Ziet hier de Kennemers, als dol en uytgelaaten,
De menschen moorden als baldadige soldaaten,
De Bisschop en de Abdis, o gruwel, nooit gehoord!

Die werden hier zeer wreed en jammerlijk vermoort.
 Geen altaar werd verschoont, 't werd al door hen verslonden:
 Zo woedt het krijgsvolk hier als snoode en dolle honden.
 Hoe duur kwam Amsteldam deez' Kerstnagt niet te staan,
 Nu al haar rijkdom moet door vuur en zwaard vergaan.'

Deze oudste beschrijving van de Stomme Vertooning komt voor in *Verscheide Vertooningen, geschikt ter versiering van eenige Tooneelspeelen, die op den Amsteldamschen Schouburg vertoont werden. Amst. 1753. (door J. van Thil)..* Misschien is dit versje bij de vertooning als explicatie geciteerd.

De zenuwen der 18e-eeuwsche toeschouwers waren sterker dan de onze: men hield van dergelijke gruwelijke vertoningen, als ze maar een schoone groepeerings te zien gaven. Het ging destijds soms ruw toe op het tooneel; schijngevechten veranderden niet zelden in echte vechtpartijen. Corver vertelt, hoe er wel eens met verbeterheid werd gevochten, wanneer een gedeelte der figuratie door de vijanden van een der meespelende acteurs was omgekocht....

Tot aan den brand van den schouburg in 1772 was Gijsbreght van Aemstel in een modern, 18e-eeuwsch c o s t u u m gekleed.

Gelijk op de prenten te zien is (afb. 4 en afb. 8) droegen Punt en Duim volgens een tijdgenoot een rok met panden, 'roode voering en breed goud passement, grooten steek met dito gepoederde paruik en haarzak, witte zijden kousen, schoenen met steengespen, cabretten handschoenen en diamanten ring; gouden degen en hellebaard of sponton in de manhafte hand' Brief van de oude naaister van Corver's gezelschap aan Siegenbeek, in *De Nederlandsche Spectator. Amst. 1820..* Ook later, toen reeds een historische costumeering was ingevoerd, bleef Punt den middeleeuwschen held nog in 18e-eeuwsche kleedij spelen.

Badeloch schreed in een sierlijken hoepelrok rond; Rafaël vertoonde zich in de 'wolk' als een elegante jonge vrouw (afb. 8); Broer Peter was een 18e-eeuwsch geestelijke; Arend en de Bode droegen zwierige gala-costuums.

Wanneer Punt als Gijsbreght in het 4e bedrijf uit den strijd terugkeerde, om aan Badeloch zijn wedervaren te vertellen, kwam er een knecht op, teneinde hem een pels aan te trekken en een koperen stoof toe te schuiven; waarna de 'held' ging zitten en zijn verhaal begon!

Ook de toestanden in den Schouwburg zelf, waren nog zeer zonderling. Er heerschte altijd groote herrie in de zaal; onder de voorstelling werd druk gepraat over het stuk, de acteurs en hun spel. Wanneer een passage erg mooi werd vertoond, klonken van alle kanten enthousiaste uitroepen. Ook ontstond er dikwijls rumoer, wanneer een zakkenroller betrappt werd....

Gijsbreght in de tweede helft der 18e eeuw.

Het Amsterdamsche tooneel vóór den schouwburgbrand.

Na 1750 trokken de voorstellingen van ‘Gijsbreght van Aemstel’ nog altijd volle zalen. in Langendijk's ‘Spiegel der Vaderlandsche Kooplieden’ (verm. 1755) zegt de knecht, een ‘mof’, tegen de gasten:

Heeren en Joufers, als toe gedònn hebt met zingen en troeven
 Dan kunt stoe vertrekken, want de koetsen en sledekens sont'er al om oe nò de comédie te schroeven.
 Zie zullen Giesbertken van Amstel speelen: verzuimt dan geen tred.
 Het loopt 'er zo vol, dat als stoe nig gòdt, dan ròdkt stoe de plòtsen kwiet.

In vele Amsterdamsche families las men elkaar in de donkere wintermaanden den ‘Gijsbreght’ voor (vgl. bl. 38), terwijl het stuk zelfs wel eens door amateurs werd opgevoerd. Ook Bilderdijk heeft als jongen, omstreeks 1770 in een zelf gemaakt harnas Gijsbreght van Aemstel gespeeld.

Belangrijke wijzigingen in de ensceneering en in de bezetting zijn vóór 1772 niet aangebracht. Nog in 1765 speelden *D u i m* en *P u n t* de beide hoofdrollen; volgens een criticus wist de laatste ‘het aandoenlijke verhaal van den Bode op 't allerdrukkendste- voor te wenden’.

De opvolgster van Mejuffrouw Ghijben in de rol van Badeloch, was *Mejuffrouw van Thil* (1722-na 1791). Zij was tengerder dan Mej. Ghijben; volgens Corver had ze ‘de bekwaamheid van te kunnen schreien als zij wilde’. Na 15 jaar niet te zijn opgetreden, speelde ze het emplooi der Koningin-Moeders, en daardoor ook de rol van Badeloch, die zij ‘meesterlijk teerhartig volvoerde’. Ook Punt's derde vrouw, *Mejuffrouw Fokke*, die vol-

gens Corver ‘knap kloek van gestalte en niet mooi’ was; trad in deze rol op. (Zie ook bl. 59 e.v.).

De rol van Vosmeer werd door den komiek Spatzier ‘weergaloos’ vervuld; de lange Starrenberg, met zijn zware stem, speelde Voorne ‘deftig en trots’. De zang in de kloosterscène werd begeleid door het spel van een orgel, dat voor deze gelegenheid was gehuurd; de Rey van ‘Amsterdamsche Maeghden’ (waaronder men ‘Waer werdt oprechter trou’ verstond) droegen twee actrices voor.

De tooneelspeelkunst stond in de tweede helft van de 18e eeuw niet meer op het peil van vroeger. Belangrijke rollen werden dikwijls door acteurs van weinig naam vervuld, terwijl het spel van Punt zelf zeer sterk achteruit gegaan was. In dezen tijd kwam echter een zeer begaafd jong acteur naar voren, die in 1749 als leerling van Punt had gedebuteerd: Marten Corver, (1727-1794). Hoewel hij nimmer zoo populair werd als zijn meester, is zijn beteekenis voor ons tooneel zeer groot geweest. Zooals wij later zullen zien, werden belangrijke hervormingen door hem ingevoerd. De tooneelspelers, die den bloeitijd van ons tooneel omstreeks 1800 zouden veroorzaken, hebben hun opleiding aan Corver te danken gehad.

De jongere generatie vond in Corver een geestverwant. Volgens Betje Wolff was Corver:

‘de beste Acteur die ooit onze Schouburgen beroemd maakte! Ik zal U alleen dit zeggen, dat hij in zijn onderwerp dòrdringt en dus de schoone natuur, op het allertreffends, naarvolgt. Hij is Corver niet; hij is Mercurius; hij is de oude man; alles beantwoord aan zijne rol. Hij moet al de trekken van zijn gelaat, alle de bewegingen zijner oogen, volkomen onder zijn gebied hebben, of ik begrijp niet, hoe alles tot het oogmerk dus kan medewerken’. E. Wolff-Bekker en A. Deken, Brieven over verscheiden onderwerpen, 's Hage, 1780/81, dl II, bl. 216.

In ‘Gijsbreght van Aemstel’ vervulde Corver de rollen van Gijsbreght en van Arend. Het gelukte hem intusschen niet, zijn

moderne opvattingen te Amsterdam ingang te doen vinden. Punt werkte den 18 jaar jongeren collega, uit angst voor concurrentie, op allerlei wijzen tegen, en het resultaat was, dat Corver in 1763 een eigen gezelschap oprichtte, om zijn idealen te kunnen verwezenlijken. De beste tooneelspelers gingen met hem mede, o.a. Me j u f f r o u w B o u h o n , de dochter van Mejuffrouw Ghijben. (Zie bl. 70). Zij moet een zeer lastige dame zijn geweest; de vreemdsoortigste verhalen worden van haar verteld. Een heftige ruzie op straat met een vischkoopman had haar den bijnaam: Mej. Panhaaring bezorgd. Met dit gezelschap Amsterdamsche acteurs, bespeelde Corver eenige jaren den L e i d s c h e n Schouwburg. Mejuffrouw Bouhon is daar nog als Badeloch opgetreden, toen Vondel's drama in Februari 1764 werd vertoond, gevolgd door Molière's 'Belachelijke Hoofsche Juffers'.

Twee jaar later liet Marten Corver in D e n H a a g een theater bouwen, dat zelfs door het Hof werd bezocht; en tenslotte is hij directeur van den Rotterdamschen Schouwburg geworden. Hoewel Corver reeds eerder een begin heeft gemaakt met zijn tooneelhervormingen, oefende hij te R o t t e r d a m den belangrijkste invloed uit. Bij de behandeling van het Rotterdamsche tooneel omstreeks 1773/4 zal zijn werk dan ook nog uitvoeriger ter sprake komen.

Na het vertrek der beste tooneelspelers, is het tooneel te Amsterdam nog meer achteruitgegaan.

Hoewel Punt's goede tijd reeds lang voorbij was, verdiende hij toch nog veel geld door zijn graveerwerk en als inwonend kastelein. De grootste ramp van zijn leven werd dan ook de noodlottige brand van den Schouwburg op 11 Mei 1772, die feitelijk een einde aan zijn carrière maakte. Van het gebouw bleef bijna niets gespaard, en Punt's geheele verzameling graveerwerk ging er bij verloren.

De periode van het classicistisch tooneel te Amsterdam werd door dien brand op radicale wijze beëindigd. Weliswaar besloten

de Regenten, een nieuwen, houten schouwburg te doen bouwen, maar Punt en enkele andere Amsterdamsche tooneelspelers gaven er de voorkeur aan, hun heil in Rotterdam te gaan zoeken.

Jan Punt te Rotterdam.

Een jaar na den Amsterdamschen Schouwburgbrand, in Mei 1773 opende Punt een eenvoudig theatertje aan den Binnenweg te Rotterdam, dat hij eenigszins had laten verbouwen. Barbiers had er décors voor geschilderd, o.a. een navolging van de Laresse's beroemde Hofzaal, en een Kloosterpoort.

Tot Punt's troep behoorden zijn vrouw en zijn zoon; Spatzier, Mejuffrouw Molster-van Thil en eenige anderen. De eerste actrices waren Punt's vrouw, Mejuffrouw Fokke en Mejuffrouw van Thil (bl. 56). Met dit gezelschap nu, gaf Jan Punt in den Kermistijd en in December 31 Aug., 2 Sept., 11 Sept., 27 Dec. (met vertooning en uitlegging), 31 Dec. 1773. ook eenige voorstellingen van 'Gijsbreght van Aemstel'. Het was vermoedelijk de eerste maal, dat het stuk te Rotterdam werd opgevoerd: Voortaan vertoonde men het Amsterdamsche Kerstspel ook te Rotterdam jaarlijks een aantal malen. Die traditie werd tot 1858 regelmatig, en tot 1876 vrij regelmatig voortgezet. Daarna werd het stuk in den Rotterdamschen Schouwburg nog slechts een enkele maal vertoond.

In 1773 speelde Punt zelf de titelrol, zijn zoon voor den Bode, Mejuffrouw Punt voor Badeloch; ook zong zij wel eens de Rey van Klaerissen of het lied in de kloosterscène.

In een 'Compleete verzameling van vijftig brieven, van een Rotterdamsch heer, over het spelen van de aldaar zijnde acteurs en actrices' worden die voorstellingen uitvoerig beschreven. Ofschoon de auteur zich zeer weinig kritisch toont, hebben zijn opmerkingen toch groote beteekenis voor de tooneelgeschiedenis.

‘Mejuffrouw Punt’, aldus de anonieme schrijver, ‘deet voor Badeloch sig in alles, meer dan gemeen gelden, makende vele vogtige oogen en bewogene harten.’

Men zag in deze opvoering twee gevechten: de inneming van het Karthuizer Klooster en den moord op Gozewijn en de nonnen in het Klarissenklooster.

Nadat het doek over deze vechtpartij gevallen was, ging het onmiddellijk weer omhoog voor de beruchte ‘Stomme Vertooning’. Deze beschrijft de ‘Rotterdamsche heer’ uitvoerig; vermoedelijk zal zij ook in den Amsterdamschen schouwburg vóór 1772 zoo gegeven zijn:

‘De soldaaten, gedroegen zich eerstelijk met het Kathuizers Klooster in te trekken, naar behoren, en het innemen van het Klarisse Klooster, ging zeer goet; de meeste der Acteurs, grepen elkander met zwaart en schilt, geweldig aan, barstende van twe byzondere deuren, teegen een zeer vinnig uit, hoewel het gordijn vrij wat schielijk viel, en wat langer open gebleven zijnde, het gezigt wel was waardig geweest. Voldeet het innemen zo wel, de vertoning deet niet minder, leggende de Nonnen om en bij de Bisschop, in een akelige gedaante, en als doot ter aarde, of als eerstelijk doorboort wordende; en Monsr. de Bruin, als van Nonnen weerhouden met kale ooren, gaf een wilde en zeer woedende Krijgsman te kennen en men mach zeggen, dat men in dezen een aandoenlijk schilderij vertoonde, wordende groepsgewijs, keurlijk afgebeeld, terwijl een soort van brantklok, al gedurig klepperde, gelijk onder het vegten insgelijks was geschiet’.....

Van een volgende opvoering schrijft de auteur: ‘Het Gevegt ging ook al vrij woest in het werk, gelijkende veel naa het ernstige Vgl. hiervoor bl. 54 en Corver, Tooneelaantekeningen bl. 15/16., en de Vertoning van de Bisschops- en Nonnenmoort, gelijk ook het vallen en leggen der dooden, half dooden en gewonde, gins en herwaards, op de voor- en achtergrond geleegeen, of al vallende verbeelt, gaf ook al groot genoegen; zijnde van voren en achterwaards, en rondom aan alle kanten, niet op 't Tooneel, dan akelige gezigten, doch in zulk een vertoning, voldoende voor de oogen’.

In de voorstellingen op 27 en 31 December gaven respectievelijk Mejuffrouw Punt en Mejuffrouw van Thil een explicatie bij deze vertooning. Ook de nederdaling van Rafaël was zeer fraai, hoewel de soldaten van Gijsbreght te dicht voor de 'Wolk' knielden, zoodat ze achteruit moesten schuiven, om het gevaarte niet op hun hoofd te krijgen.

Punt speelde den 'Gijsbreght' nog in moderne kleding: over zijn harnas droeg hij een gegallonnerde staatsierok.

Gijsbreght's gevolg bestond uit vier hellebaardiers, die als grenadiers met witte stropkousen en grenadiersmutsen, waren gekleed. Om de vijandelijke partijen in de gevechten te onderscheiden, droegen Gijsbreght's bondgenooten roode; die van Egmond blauwe 'sluiers' (vermoedelijk sjerpen). Mejuffrouw van Thil's Badeloch-costuum was een wit satijnen japon met een strook 'zagt en heerlijk staande bont'.

De 'Rotterdamsche heer', die deze voorstellingen beschrijft, verwondert er zich over, dat het treurspel in modern costuum, en niet in 'het oud Hollands' werd vertoond. In 1773 moet dus de 'moderne' costumeering reeds als verouderd zijn aangevoeld. Punt was in verschillende opzichten ouderwetsch, en speelde den middeleeuwer nog in het 18e-eeuwsche costuum, zooals hij altijd had gedaan.

Zijn voorstellingen werden slecht bezocht. Om het gezelschap toch voor Rotterdam te behouden, werd een vereeniging van aandeelhouders opgericht. Deze namen het bestuur van Jan Punt over en benoemden hem tot kastelein. Men besloot, een nieuw gebouw te stichten aan den Coolsingel; deze Rotterdamsche Schouwburg werd den 27en December 1774 met groote plechtigheid geopend.

Reeds vóór de opening waren er oneenigheden tusschen Punt en de Commissarissen ontstaan. Punt was in zijn na-dagen, en zijn spel viel hun niet mee. De Regenten noodigden nu Marten

Corver voor eenige gastrollen uit, en toen deze jongere tooneelspeler veel publiek bleek te trekken, zochten zij een middel, om de lastige familie Punt kwijt te raken. Na eenige maanden deed zich een gelegenheid voor. De wijze, waarop Punt werd ontslagen, geeft intusschen een merkwaardig beeld van de sociale positie der tooneelspelers in de 18e eeuw.

Juffrouw Punt had nl. een keer de groote onbeschaamdheid, om in een loge naast die van de dames der aandeelhouders plaats te nemen, alsof zij hun gelijke was! Kort na dit voorval (in December 1775) zou Vondel's 'Gijsbreght van Aemstel' worden gespeeld, en om nu Mejuffrouw Punt te vernederen, bepaalden de Regenten, dat zij, die gewend was alleen de rol van Badeloch te spelen, in de klooster-scène zou mee-figureeren. Het was een belediging voor een eerste actrice, en deze weigerde dan ook aan de bepaling gevolg te geven. Daarop ontsloeg men haar, en Punt onderging hetzelfde lot. Hij bood weliswaar nog zijn excuses aan, 'voor het gepasseerde met zijn vrouw', en verzocht, of zij dan niet de Rey en het lied in de klooster-scène mocht zingen, maar de Regenten antwoordden, dat 'de zaak reeds te wereldkundig was', bleven bij hun uitspraak en bevalen - om hun verontwaardigde echtgenooten te kalmeeren - 'dat voortaan geen acteurs of actrices zullen moogen in de Logies of Amphitheater-Logie zitten' Haverkorn van Rijsewijk bl. 155..

Marten Corver, zijn leerling en grootste vijand, werd nu tot directeur benoemd. Punt bleef voor een aantal voorstellingen, en bovendien als inwonend kastelein geëngageerd, maar zijn vrouw en zijn zoon moesten het tooneel verlaten (Oct. 1776).

Toen de zaken slecht bleven gaan, werd enkele maanden later ook Punt zélf voorgoed ontslagen. Hij vertrok met zijn familie naar Amsterdam, waar hij niet lang daarna in armoedige omstandigheden is gestorven. Het was wel een treurig einde voor den eens zoo gevierden tooneelspeler, die een tijdlang zelfs als een grand seigneur had geleefd....

Marten Corver als tooneelhervormer.

Van October 1776 af, was dus Marten Corver directeur van den Rotterdamschen Schouwburg.

Zooals wij reeds zagen (bl. 58) verliet Corver in 1763 den Amsterdamschen Schouwburg, om voortaan als leider op te treden; eerst te Leiden, later in Den Haag. Er werden toen reeds belangrijke verbeteringen door hem ingevoerd; maar Corver's grootste beteekenis ligt toch in deze Rotterdamsche periode, toen eenige zeer begaafde jonge tooneelspelers zijn leerlingen werden.

Aanvankelijk was Marten Corver een groot bewonderaar van zijn leermeester Jan Punt geweest. Toen hij debuteerde, speelde Punt echter al niet meer, en na diens terugkeer in 1753 stonden leermeester en leerling tegenover elkaar. Punt's tooneelspeelkunst was er door de lange rustperiode niet op vooruitgegaan, en maakte een verouderden, rhetorischen indruk.

Corver's opvattingen waren geheel andere. Bij zijn bezoek aan Parijs in 1762 zag hij den nieuwen stijl, die hem reeds lang aantrok, verwezenlijkt en het volgende jaar stichtte Corver een eigen troep, teneinde die moderne denkbeelden in practijk te brengen.

Marten Corver trachtte een *n a t u u r l i j k e r* tooneelkunst in te voeren. Hij richtte zich vooral tegen de verouderde klassicistische tooneelwetten, zooals Punt ze altijd toepaste (zie hiervoor, bl. 50), en bestreed met kracht diens zangerigen declamatietoon, welke tot hoogdravend galmen en schreeuwen had geleid. In zijn bijzonder levendig geschreven 'Tooneelaantekeningen' - een antwoord op Stijl's opgeschroefde biografie van Jan Punt -, parodieert Corver dien z.g. Hollandschen heldentoon, waarop de Alexandrijnsche verzen, ook in 'Gijsbreght van Aemstel' werden gebrald:

Pho, pha, tra, la, la, la, wilt mijne kracht bestieren,
Fa, foe, pief, poef, pi, pa, tra, la, la, la, lieren.

Corver's declamatiekunst kwam volgens zijn eigen zeggen overeen met de lessen van Michiel le Faucheur, en van Prof. Francius,

den leerling van Vondel's tijdgenoot Van Germez Verhandeling van de uitspraak en gebaarmaking van eenen redenaar, door den Heere Michiel le Faucheur, Alsmeede Bestieringen Aangaande de Uitspraak en gebaarmaking Door den Heere Petrus Francius, enz. Haarlem, 1701.. Corver ontkent dan ook het nieuwe van zijn voordrachtskunst: Punt zou in zijn goeden tijd op dezelfde manier hebben gespeeld als hij. Ook Corver paste de leer der contrasten toe bij het vaststellen van zijn houdingen en standen, en zijn voordrachtskunst was gelijk aan de oorspronkelijke van Punt.

Ten opzichte van latere generaties is het vanzelfsprekend dus slechts een betrekkelijke 'natuurlijkheid' geweest, die Corver invoerde, een 'bevallige natuurlijkheid', zooals trouwens iedere generatie opnieuw naar haar eigen natuurlijkheid streeft. De strijd tusschen de generaties is echter zelden zoo fel gestreden als in den tijd van Punt en Corver. De conservatieven noemden Corver's trant 'rabbelen', 'schorre geluiden en gewrongene stuipen', maar het jongere geslacht vereerde hem. Mevrouw Wattier-Ziesenis vertelt, dat zij aan Corver's lessen haar vorming te danken had; haar beroemde zwager Ward Bingley verklaarde steeds, dat hij slechts een beginneling was, vergeleken bij Corver, en ook Bilderdijk heeft hem hoog gewaardeerd. De lofreden van Betje Wolff gaven wij reeds weer.

De verouderde tradities in de h o u d i n g e n op het tooneel, welke men 'Romeinsch' noemde, en de stijve wijze van o p s t e l l e n (Zie hiervoor, bl. 53) wist hij reeds te Amsterdam met veel moeite van het tooneel te bannen.

De costumeering werd door Corver in overeenstemming gebracht met het karakter van het te spelen stuk. Punt moest onder zijn directie eindelijk zijn moderne Gijsbreght-costuum afleggen en heeft de rol waarschijnlijk dien eenen keer in zijn 'oud-Hollandsche', 16e-eeuwsche, dracht gespeeld; deze bestond uit een rood zijden damast kleed met goud, een broek van hetzelfde en een zwart fluweelen mantel met bont. Het 'oud-Hollandsche' damescostuum was een met bont afgezette 'polonaise'.

Afb. 9.



“Het Winterbosch.” Scène uit het eerste bedrijf volgens de gravure uit 1788 naar het décor van A. van der Groen uit 1775. Op den voorgrond in het midden: Vosmeer als een boer met een baard; Gijsbreght en Arend in 16e-eeuwsch costume.

Afb. 10 en 11.



Twee tooneelen uit “Gijsbreght van Aemstel” volgens laat-18e-eeuwsche illuminatiekastjes van Pieter Barbiers. Boven: de z.g. Stomme Vertooning; in het midden daarvan Gozewijn, Klaeris en Witte van Haemstee. Onder: de neerdaling van Rafaël. (Verg. deze Rafaël met die van afb. 8.) Rechts vooraan Badeloch en Broer Peter, daarachter Gijsbreght. (Collectie S.C. Bosch Reitz.)

Al streed Corver voor ‘natuurlijkheid’, wij mogen niet vergeten, dat hij tòch een kind van zijn tijd was: aan een middeleeuwsch costuum voor Gijsbreght dacht hij nog niet.

Marten Corver is ook een uitstekend l e i d e r geweest. Ofschoon hij zeer streng optrad, en als het noodig was, zelfs van een.... zweep gebruik maakte, waren de acteurs toch zeer op hem gesteld.

In 1780 nam Corver afscheid; nog in 1793 liet hij zich naar den schouwburg dragen om Andries Snoek te zien spelen. Den grootsten bloei van ons tooneel heeft hij echter niet meer meegemaakt; den 9en Augustus 1794 is Marten Corver overleden Tot zijn afstammelingen behoort de bekende actrice Mevrouw Gusta Chrispijn-Mulder, wier moeder de kleindochter van Corver's kleindochter Mevr. Hilverdink-Corver was..

Corver leefde in een tijd van verval, maar in deze periode heeft hij den grondslag gelegd voor de groote tooneelkunst der volgende generatie. Zijn tijdgenoot, de Duitscher Grabner, die langen tijd in ons land verbleef, schrijft dan ook terecht, dat Marten Corver kan worden beschouwd als de eigenlijke hervormer van het Nederlandsche tooneel.

Gijsbreght van Aemstel in den nieuwen schouwburg.

Ondanks de tegenwerking van de zijde der predikanten, was, bijna een jaar na den brand, besloten, op het Leidscheplein, aan den rand van de stad, een houten schouwburg te doen bouwen.

Vóór de opening is ‘Gijsbreght van Aemstel’ nog in het D u i t s c h vertoond door den Duitschen troep, die onder leiding van Abt en Schröder in de Diemermeer bij het Regthuys een eigen theatertent bespeelde.

Den 15en September 1774 had de plechtige openingsvoorstelling plaats van het stijve houten gebouw, dat voortaan in den volksmond de ‘Houten Kast’ werd genoemd.

De theaterzaal gaf met haar eenvoudige betimmering, de kartonachtige schotten tusschen de loges, het flakkerende kaars-

licht en de, als marmer beschilderde, houten zuilen op het proscenium, een eigenaardige tooneelsfeer. Tusschen de zuilen stonden de beelden van Thalia en Melpomene, in de voetstukken waarvan later ‘loges grillées’ werden aangebracht. Daarin konden schouwburgbezoekers, die om een of andere reden hun aanwezigheid wilden verbergen, door middel van een spiegel het spel volgen, zonder zelf gezien te worden (zie de spotprent van 1853, afb. 16).

De ligging van het theater was niet gunstig; ondanks de dubbele muren hoorde men tijdens de voorstelling altijd de klok van de Leidsche poort, welke, naar gelang van het jaargetijde, tusschen half vijf en half acht werd geluid!

De schermen en achtergronden konden, door een vernuftige techniek, bij open doek worden veranderd: één stel zijschermen schoof weg en tegelijk kwam er een ander stel voor in de plaats. De verlichting bestond weer uit een voetlicht en kaarslampen voor ieder stel schermen; de kronen in den prosceniumboog ontbraken nu echter.

Er was een groot aantal fraaie *décors*, waarvan eenige afbeeldingen bestaan.

Volgens een gravure van 1775 met een 5-tal scènes uit ‘Gijsbreght van Aemstel’ werd het eerste bedrijf toen gespeeld in de *Hofzaal*, die door Andriessen en Numan in den trant van de Burgerzaal in het Stadhuis op den Dam was geschilderd (afb. 6). De scène vóór het Karthuizer Klooster werd vertoond in het *Winterbosch*, dat Van der Groen had ontworpen en uitgevoerd. Door het voetlicht te laten zakken, was het tooneel verduisterd. Het derde bedrijf speelde weer in de *Hofzaal* (zie afb. 6); het vierde in de *Kloosterkapel* van Pieter Barbiers, en het laatste bedrijf voor een achtergrond, waarop een kasteel was geschilderd (zie afb. 7).

Bij de uitgebreide serie gravures van de schouwburg*décors* na 1774 zijn er twee met scènes uit ‘Gijsbreght van Aemstel’. De

jongste, die van 1788 dateert, stelt het ‘Winterbosch’ voor, met Gijsbreght, Arent en Vosmeer op den voorgrond (afb. 9). De zijschermen bestaan uit kale boomen; op den achtergrond is een poort geschilderd. De hoogte van dit poortgebouw ten opzichte van de daarvoor staande soldaten is echter zeer geflatteerd!

Een andere gravure (van 1776) stelt de Kloosterkapel van Pieter Barbiers voor; men ziet hier Gijsbreght knielen voor Gozewijn. Dezelfde prent is nagevolgd in de vroeg-19e-eeuwsche afbeelding van het schouwburg-intérieur (afb. 12). De indeeling van deze kapel is gelijk aan die van het oude, verbrande décor, maar de quasi-gothische architectuur verraadt de nadering der Romantiek. Achter de opening in het midden ziet men een koorhek; als verlichting deden in dit tooneel twee olielampen dienst; de middelste was op den achtergrond, als transparant geschilderd. De wanden van de kapel waren niet gesloten, zooals men uit de prent zou opmaken, maar bestonden uit eenige evenwijdige zijschermen.

Een derde reeks afbeeldingen van de 18e-eeuwsche Gijsbreght-décors is een aantal unieke ‘illuminatiekastjes’, in particulier bezit In de interessante collectie van den Heer S.C. Bosch Reitz, wiens overgrootvader, N. Baron van Slingelandt regent van den Amsterdamschen Schouwburg is geweest. De Heer Bosch Reitz was zoo vriendelijk, mij in de gelegenheid te stellen, deze zeldzame ‘Gijsbreghtiana’ hier te publiceeren.. Deze kastjes bestaan uit eenige beschilderde glazen platen; zij werden voor een lamp opgesteld en in een spiegel bekeken. Vijf van deze kastjes (waarvan er hier twee worden gereproduceerd: afb. 10 en 11), geven tooneelen uit Vondel's ‘Gijsbreght van Aemstel’ weer. Zij zijn geschilderd door Pieter Barbiers (1717-1780) den tooneeldécorateur, die o.a. de ‘Kloosterkapel’ schilderde.

Het eerste stelt den proloog voor. Aan weerszijden staan de schermen uit het ‘Winterbosch’; op het achterdoek zijn een laag gebouwtje en een naar links en rechts doorlopende muur van

grote stenen geschilderd. In het midden ervan is een poortje aangebracht, dat misschien practicable was.

Een ander ‘illuminatiekastje’ laat de binnenkomst van Gijsbreght in het klooster zien. Het décor is geheel gelijk aan dat van de prent van 1776 (zie ook afb. 12) en ook de costuums dateeren uit dien tijd, maar de opstelling is een reconstructie van de vroeg-18e-eeuwsche prent (afb. 4).

Een derde ‘illuminatiekastje’ uit deze collectie vertoont den knieval van Gijsbreght voor Gozewijn, zooals die op de prent van 1776 voorkomt.

Het vierde stelt de z.g. ‘Stomme Vertooning’ voor (afb. 10), en vertoont overeenkomst met het middelste der vijf prentjes uit 1775. De Sparrewouwer Reus en de Bode ontbreken echter. Het vijfde laat de nederdaling van Rafaël zien (afb. 11). Deze werd in hetzelfde décor vertoond als het eerste bedrijf. De hier afgebeelde ‘Wolk’ is het bekende toestel, waarmede de engel altijd neerdaalde (vgl. afb. 3). Rafaël draagt geen hoepelrok meer, maar een los gedrapeerd engelengewaad met groote vleugels; Badeloch is in een soort 16e-eeuwsch costuum met een middeleeuwsche kap gekleed. De houdingen zijn ‘schilderachtig’: allen knielen, behalve broer Peter. Deze ziet er nog als een 18e-eeuwsch geestelijke uit. Gijsbreght (rechts, naast Badeloch) kijkt verrast omhoog; Badeloch bidt.

Vermoedelijk omdat Corver's invloed zich nu meer deed gelden, was de *costumeering* na 1774 meer historisch dan voorheen. Volgens de afbeeldingen droeg Gijsbreght een 16e-eeuwsch costuum met Spaanschen kraag, korten mantel, korte pofbroek, linten aan de knieën, een keten om den hals en een baret met veer op het hoofd. In den strijd had hij een harnas aan en een helm met pluimen op. De soldaten hielden hellebaarden in de hand; de aanvoerders kleine ronde schilden. Op de, van 1776 dateerende prent: ‘de Klooster-Kapel’, dragen Gijsbreght en zijn soldaten middeleeuwsche ridderhelmen. Badeloch was echter in 1775 nog in een 18e-eeuwsch costuum gekleed (zie afb. 6; verg. het Badeloch-

costuum op afb. 11). Aan het druk gebruik van zakdoeken bij het verhaal van den Bode (afb. 6) kan men zien, dat de sentimenteele tijd gekomen is. De opstelling schijnt, ondanks Corver's hervormingen, aan het einde der 18e eeuw nog vrij stijf te zijn gebleven.

Aan het gevecht in het klooster en de beruchte vertooning werd in den nieuwen Schouwburg veel zorg besteed. Nadat Gijsbreght 'naar boven gevlogen' was, viel de vijand aan beide kanten binnen en begon de vermoording van de nonnen. Onder het gevecht luidde de brandklok, die speciaal hiervoor in den nok van den schouwburg was aangebracht. Bovendien werden er donderbussen afgeschoten, terwijl rood Bengaalsch vuur het effect van brand moest geven. Temidden van de algemeene consternatie viel het doek, om na enkele oogenblikken weer omhoog te gaan voor de befaamde 'Stomme Vertooning' (afb. 10).

De Bode, 'in Borsselen's rusting' en de 'lange Klaes van Kijten, de Sparrewouwer reus, zoo onbeschoft als groot', die men op een andere afbeelding ziet, ontbreken hier. Duidelijk is echter Gozewijn zichtbaar, en Witte van Haemstee, die Klaeris 'trappelt - op den buick'!

Buitenlandsche bezoekers van verschillende nationaliteit schrijven uitvoerig over dit merkwaardig gebruik Pierre Coste d'Arnobat, Voyage au pays de Bambouc, suivi d' Observations intéressantes sur les castes indiennes, sur la Hollande et sur l'Angleterre. Bruxelles. 1789.

Briefe von J. Grabner, Ueber die vereinigten Niederlande. Gotha 1792. Is. Disraëli, Curiosities of Literature. 1820.. (Bijlage II).

De tekst van de opvoeringen was aan het einde der 18e eeuw nog altijd gelijk aan de bewerking van 1729 (zie bl. 31). De eerste en de tweede Rey liet men weg; in plaats van de Rey van Klaerissen werd een ander lied gezongen: 'O Kersnacht! die door heldre stralen....' enz.; het Lied van Simeon was vervangen door een 'Lof van Bethlehem' (Bijlage III). De zangwijzen van die liederen waren in 1774 opnieuw gecomponeerd door den

orkestmeester Bartholomeus Ruloffs. De zang van de 'Rey' was nu veel statiger, meer koraal-achtig. Misschien is daarom de tekst veranderd, want het kreupele lied 'O Kersnacht, die door...', dat de onderteekening B. Ruloffs draagt, is veel korter dan Vondel's Rey. De liederen werden door één vrouwestem gezongen; orgelspel begeleidde den zang. De Rey van Burghzaten reciteerden onder den naam van 'Rei van Maagden' twee actrices; beurtelings droeg ieder een couplet voor.

Nog tot aan den brand van den schouwburg in 1890 is Ruloffs' toonzetting in gebruik gebleven; Vondel's Rey van Klaerissen is pas in 1892 voorgoed hersteld.

De populariteit van het treurspel heeft van den brand in 1772 geen nadeel ondervonden. De eerste reeks heropvoeringen in den nieuwen schouwburg overtrof in aantal zelfs alle voorafgaande series.

De acteurs, die nu te Amsterdam optraden, waren grootendeels leerlingen of geestverwanten van Marten Corver, maar ook de bijna 80-jarige Duimspeelde er nog. *P a s s é* († 1791), die volgens *Bilderdijk* 'altijd *Passé* was', vervulde van 1780-1787 ieder jaar de rol van *Gijsbreght*. Hij was een leerling van Corver en vooral zeer gezien bij het vrouwelijke deel van het schouwburgpubliek.

Afwisselend met hem, vervulde ook de man van Corver's kleindochter *Hilverdink* de titelrol. Hij was een uitstekend acteur, maar werd miskend en kreeg niet de rollen, die hem toekwamen.

Als *B a d e l o c h* speelde eenige malen *Mejuffrouw B o u h o n*, alias 'juffrouw Panhaaring'. Evenals haar moeder *Mejuffrouw Ghijben* (bl. 48) bezat zij een 'schoone, trotsche en goede gestalte en houding'. Haar dochter, *Mejuffrouw Bouhon de Jonge* was een buitengewoon mooi meisje en werd door aanbidders omzwermd. Ook de oude juffrouw *Molster-van Thil* (bl. 52, 56, 59) trad nog wel eens als *Badeloch* op, het laatst in 1791.

De acteur *A n g e m e e r*, een leerling van Corver, heeft jarenlang de rollen van *Gozewijn* en *Willebord* gespeeld. Hij

was vroom Katholiek en had een tijdlang het voornemen, monnik te worden. Jarenlang heeft deze tooneelspeler de religieuze rollen in den ‘Gijsbreght’ met groote overtuiging gespeeld.

De rol van Vosmeer, de Spie, werd vervuld door de komieken La Plas, ‘met zijn Krispijnskop’ en De Waal, die ook als Thomasvaer optrad en altijd den Nieuwjaarswensch dichtte. De verkeerde opvatting van de Vosmeer-figuur werd in 1785 door Fokke Simonz. met goede argumenten becritiseerd In Aanmerkingen over de Tooneelspeelkunde enz. (Proeve van Tooneeloefening Amst. 1785)..

Voor Egmond en Diedrick speelde 's Gravesande; later heeft deze tooneelspeler met een troep jongeren eenige stukken van Vondel doen herleven Fokke Simonsz, De Amsterdamsche kermis, Haarlem 1801, bl. 29..

Over het algemeen wordt het spel omstreeks 1780 niet zeer geroemd. Verschillende rollen werden op één avond door denzelfden acteur gespeeld, en ook het gevecht in het klooster liet zeer te wenschen over.

Nadat Corver in 1780 den Rotterdamschen Schouwburg tegen zijn zin had verlaten, kwamen eenige acteurs van den Rotterdamschen troep naar Amsterdam, zooals het echtpaar Sardet-Wouters, hoewel dit nog contractueel aan het theater te Rotterdam verbonden was. Welke strenge maatregelen destijds tegen contractbreuk werden genomen, blijkt uit het verhaal, dat voorkomt in een kwaadaardig boekje met anecdotes over de 18e-eeuwsche tooneelspeelsters: ‘t Galante Leeven der Amsterdamsche en Rotterdamsche actrices’. Dit verhaal moge hier volgen in den gebrekkigen stijl, waarin het is geschreven:

Aan dit Toneel [nl. het Rotterdamsche] deeden zij dienst, zelf nog onder de Directie van Mejuffr. M. de B..., alwaar zij aan een Contract, gelijk de andere, verbonden was, dit Contract niet achten, maar na A..., zig begaven om daar aan 't Toneel dienst te doen, spelende hij voor

zijn eerste Rol, Arent van Amstel, doch wierd op 't ogenblik (dat hij meende uitekomen) gearresteerd, benevens zijn Huisvrouw, uit hoofde van 't overtreden contract, en zij lieden in de daarin gestelde boete beslagen, welke terstond door de Heer... s' Lands Capt. ter Zeê, Promptelijk voldaan wierd, en dus het speelen van hun Liedien dien zelve avond voortgang had. Zij had naauwelijks eenige keeren zig op dit Toneel vertoond, of haar lof (wegens haar fraay postuur in 't Manspak, en 't overheerlijk Danzen van de Hornpijp, nevens het kunstig gebruik van de Degen,) wierd alom verspreid. Het verhaal in den Noord- en Zuid-Hollandschen Tooneelalmanak van 1877: 'Arent van Aemstel gearresteerd', is grootendeels een verzinsel.

Wanneer dus niet deze Kapitein ter zee als reddende engel was komen opdagen, had Arent van Aemstel zijn rol in het cachot kunnen spelen! Ondanks dit minder fraaie entree, bleven Sardet en zijn vrouw jarenlang aan den Amsterdamschen Schouwburg verbonden: weldra speelden zij ook de beide hoofdrollen in 'Gijsbreght van Aemstel'. Nog in 1808 vervulde Mejuffrouw Sardet-Wouters de rol van Badeloch en volgens een criticus zeer goed. Sardet was van origine Vlaming; vooral zijn 'vader'-rollen worden geroemd. Volgens het portret, dat van hem bestaat, was zijn figuur niet zeer waardig en allesbehalve geschikt voor Gijsbreght. Beiden blonken trouwens meer in komische rollen uit.

In hetzelfde jaar als het echtpaar Sardet-Wouters (1780) debuteerde te Amsterdam nog een ander lid van den Rotterdamschen troep: Ward Bingley (1757-1818), een van Corver's beste leerlingen. Kort na zijn Amsterdamsche debuut speelde Bingley den 'Gijsbreght' te Rotterdam, en eenige jaren later vervulde hij de rol ook in den Amsterdamschen schouwburg, 'en partage' met Hilverdink en Passé. Bingley is een van de grootste acteurs van het nu volgend tijdperk geweest. Volgens de portretten had hij een fijn en intelligent gezicht, waarin vooral de felle blik en de energieke neus opvallen: een prachtige kop voor een romantisch

heldenspeler. Zijn mimiek wordt dan ook zeer geprezen. Bingley speelde met zijn geheele wezen en wist met groote expressiviteit van stem en gebaar elken hartstocht uit te beelden.

Kort na Corver's aftreden als directeur te Rotterdam, debuteerde in den Amsterdamschen schouwburg een andere leerling van dezen tooneelhervormer: Bingley's schoonzuster Johanna Cornelia Wattier, de latere Mevrouw Ziesenis-Wattier. Reeds bij haar eerste optreden had zij buitengewoon groot succes, dat in de volgende jaren steeds groeide. Er moet een zeer bijzondere, suggestieve kracht van haar spel zijn uitgegaan. Zij speelde in de eerste jaren van haar optreden de 'teedere rollen': Rafaël en de Rey 'Waer werd oprechter trouw' in den 'Gijsbreght'; Elsje in De Bruiloft van Kloris en Roosje. De tooneelspeelkunst van deze groote Nederlandsche actrice, die tot ver over onze grenzen beroemd werd, komt hierachter nog uitvoeriger ter sprake.

Gijsbrecht in den bloeitijd van het Amsterdamsche tooneel 1795-1820.

De komst der 'Romantiek'.

De groote omwentelingen in het maatschappelijke en cultureele leven tegen het einde der 18e eeuw, gingen aan het Amsterdamsche tooneel niet ongemerkt voorbij. In dezen tijd deed ook daar de *R o m a n t i e k* haar intrede. Reeds na 1760 hadden Corver en zijn aanhangers de strenge wetmatigheid van het Klassicisme bestreden en de volgende generatie zette dien strijd voort.

Zelden is een tijd zoo gunstig voor den bloei van het tooneel geweest als deze woelige periode. Het theatrale hing in de lucht; men hield van het groote gebaar, van heldenfiguren en nobele daden.

Ook in ons land gevoelde men behoefte aan een nationale, heroïsche tooneelkunst. Op het tooneel wilde het publiek de groote vaderlandsche heldenfiguren zien, die het in de werkelijkheid miste. In dit nationale repertoire paste Gijsbrecht van Aemstel volkomen; te meer, omdat men een groote voorliefde toonde voor middeleeuwsche onderwerpen. Gijsbrecht werd het ideaal van den nationalen held, Badeloch het voorbeeld van de echt-Hollandsche vrouw. Zoo zien wij in dezen tijd weer nieuwe kanten van het treurspel naar voren komen. Het romantische, historische element wordt in den loop van de 19e eeuw steeds sterker geaccentueerd. Vooral in de aankleding uitte zich de Romantiek. Het streven naar juiste historische costumeering, waarmee Corver reeds een aanvang had gemaakt, werd met groote nauwkeurigheid voortgezet, en bereikte in de 19e eeuw zijn hoogtepunt. Ook in de tooneeldécoratiekunst uitte zich de historische romantiek.

Toch bleef de 18e-eeuwsche, classicistische wetmatigheid nog

langen tijd nawerken. De tooneelspeelkunst en de wijze van voordragen sloten in dezen tijd nog geheel aan bij het oude classicisme van Jan Punt. Uit die merkwaardige mengeling van romantische vernieuwing en voortzetting der klassieke tradities, ontstond het neo-klassieke tooneel: 'romantisch' van inhoud, maar 'klassiek' van vorm.

De tooneelspeelkunst en de tooneelspelers omstreeks 1800.

Met den val van de Stadhoudelijke regering in 1795 kwam Ook in het schouwburgbestuur verandering: voortaan was het gebouw S t a d s schouwburg. Met de nieuwe heeren konden eenige acteurs het echter nog niet goed vinden, en het resultaat was, dat in dit jaar Bingley, Wattier en het echtpaar Sardet-Wouters uittraden. Aanvulling van het tableau de la troupe werd dus toen zeer noodzakelijk. Toevallig trok nu juist in een klein amateurtheater, 'Utile et amusant', de begaafde jonge Rotterdamsche tooneelspeler Andries Snoek met zijn troep, de aandacht van de Amsterdamsche tooneelliefhebbers, zoodat de Regenten zich haastten, dit gezelschap te engageeren. Toen bovendien Wattier en het echtpaar Sardet in 1796 terugkeerden, beschikte de Amsterdamsche Schouwburg over de grootste Nederlandsche tooneelspelers. Een nieuwe bloeitijd brak aan.

Alvorens de uitbeeldingen der rollen in 'Gijsbreght van Aemstel' door die beroemde acteurs te bespreken, dient nog een enkel woord aan den stijl van de toenmalige tooneelspeelkunst te worden gewijd.

Een merkwaardig verschijnsel van de thans besproken periode is het feit, dat de toenmalige tooneels c h r i j f kunst alleen van beteekenis voor dien tijd zelf is geweest, terwijl de kunst van het tooneels p e l ons ook thans nog interesseert. Aan het einde der 18e eeuw kreeg de bewegingskunst een zelfstandig karakter: de pantomime en het ballet beheerschten het tooneel. Daardoor werd

ook aan de techniek van het toneelspel groter aandacht besteed dan tevoren.

De acteur *Jelgerhuis*, over wien straks nog uitvoeriger zal worden gesproken, schreef een uitgebreid werk 'Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek', waarin het ideaal der tooneelspeelkunst omstreeks 1800, aan de hand van talloze teekeningen, uitvoerig is beschreven. Zie 'Johannes Jelgerhuis' in de Nieuwe Rotterdamsche Courant van 6/10 1936 avbl.. Jelgerhuis bouwde voort op de theorieën, zooals Jan Punt en in zekeren zin ook Corver ze toepasten (vgl. bl. 51). Hij richtte zich, evenals Punt, naar de wenken van Karel van Mander en De Lairese, maar werkte deze opvattingen nog consequenter uit.

De leer der contrasten vormde ook voor den tooneelspeler omstreeks 1800 den grondslag van zijn tooneelspeelkunst. De houdingen der armen en beenen; van boven- en onderarm moesten onderling zooveel mogelijk tegengesteld zijn, zoodat een plastische houding werd verkregen. De bewegingen waren daarbij altijd 'gracieuw', 'zwaarig' en 'bevallig' en als balletdans gestyleerd. Toch gaf dit spel meermalen een indruk van angstwekkende realiteit. Vooral van de grooten uit dien tijd vernemen wij merkwaardige voorbeelden van een bijna sensationeel realisme in het spel, zooals Wattier's sterfscène in 'Semiramis', haar slaapwandelscène in 'Macbeth' en details in Snoek's Hamlet.

De voordrachtskunst was even streng gestyleerd als het tooneelspel. Van het Fransche tooneel nam men de gewoonte over, om een versregel vlug achter elkaar te spreken, en op de laatste mannelijke lettergreep aan te houden. Onder de regeering van Napoleonsprak men zelfs in het dagelijksche leven zoo. De Keizer zélf moet een keer aan Bilderdijk hebben gevraagd: *Etes vous connu dans la république des Lettres?* met nadruk op *u* en op het laatste woord. Bilderdijk gaf een rijmend antwoord op denzelfden toon: *Au moins j'ai fait ce que j'ai pu pour L'êtré*, waarover Napoleon hem vreemd, en niet wetende hoe hij dit moest opnemen, aanzag. (Is. da Costa, *De mensch en de dichter Bilderdijk*, H'lem, 1859 bl. 144.). Deze wijze van voor-

dragen, waartoe het Nederlandsch zich minder goed leende, werd meermalen becristiseerd, o.a. door Prof. Siegenbeek. Als voorbeeld haalt deze de rol van den Bode aan: bv. de regels

‘Wie zou 't godvruchtigh hoofd een hair bezeeren k o n n e n
Omheint met eenen muur van godverloofde n o n n e n ,
Gestrengelt arm in arm! O Christelijcken k n o o p !’
(Vss. 1425/27),

waarin de woorden kunnen, nonnen en knoop teveel nadruk kregen, zoodat de beteekenis van den zin niet tot haar recht kwam.

Evenals voorheen werden de rollen in e m p l o o i e n verdeeld. Deze droegen nu Fransche namen: de rol van Gijsbreght werd in 1808 gespeeld door den ‘1r rôle’: Andries Snoek, maar in 1812 door den ‘père noble’: Westerman en den ‘raisonneur’: Jelgerhuis. Als Badeloch trad Wattier-Ziesenis op, de ‘premier rôle distingué et mère noble’; in 1812 de ‘amoureuse’: Grevelink-Hilverdink. Voor den Bode speelde de ‘1r rôle’: Snoek, voor Klaeris de ‘2me amoureuse’: Mejuffrouw Adams; voor Gozewijn de ‘père noble’: Majofsky; voor Willebord en broer Peter de ‘3me rôle marqué et caricature’: Rombach, die later dikwijls als Vosmeer optrad; voor Diedrick de ‘1r comique’.

Het is niet mogelijk, alle acteurs te noemen, die wel eens in den ‘Gijsbreght’ hebben meegespeeld. Evenals voorheen, veranderde ook in de 19e eeuw de rolverdeeling bij iedere voorstelling.

De rol van G i j s b r e g h t v a n A e m s t e l werd tusschen 1795 en 1820 vervuld door: Andries Roos (vòòr 1801), Ward Bingley (tot 1803, zie hiervoor, bl. 72), Samuel Cruys (tot 1805), Dirk Sardet (tot 1810, zie hiervoor, bl. 72), Andries Snoek (na 1803 tot 1827), Johannes Jelgerhuis (na 1805 tot 1836), en Maarten Westerman (na 1808 tot 1852).

De meesten dezer acteurs speelden om beurten ook voor den Bode.

Andries Roos (1766- 1801), die met den troep van Snoek naar den Amsterdamschen Schouwburg was overgegaan, moet

‘een uitmuntend vorst, père noble en raisonneur’ zijn geweest. S a m u e l C r u y s († 1808) speelde in de laatste jaren van de 18e eeuw voor Gijsbreght, ‘en partage’ met Bingley. Hij was een hartstochtelijk, romantisch tooneelspeler en werd beroemd in de titelrol van den draak, die destijds opgang maakte: Aballino, of de groote bandiet. Daarin heeft Cruys zijn stem door te hard schreeuwen voorgoed bedorven. In 1808 is hij, krankzinnig, gestorven.

De groote Gijsbreght-spelers waren echter Andries Snoek en Johannes Jelgerhuis.

A n d r i e s S n o e k (1766-1829) (afb. 14) was geboren te Rotterdam, waar hij met zijn zuster Helena, de directie van den schouwburg heeft gevoerd. Zij hadden daar zelfs al eens ‘Gijsbreght van Aemstel’ gespeeld. Na eenige jaren te hebben rondgereisd, werden Snoek en zijn troep zooals wij reeds eerder zagen, aan den Amsterdamschen Schouwburg verbonden. Hier kwam hij langzamerhand naar voren als speler van klassieke heldenrollen; sinds Punt had men in den schouwburg niet meer zulk monumentaal spel kunnen bewonderen. Volgens een tijdgenoot bezat hij een ‘majestueuze gestalte, een edele houding, en een grootsch orgaan’. Snoek was het ideale type van den neo-klassieken tooneelheld, zooals Talma in Frankrijk; zijn glansrollen waren dan ook de vaderlandsche en klassieke helden, en ook Gijsbreght van Aemstel paste in dit repertoire. Een van zijn mooiste détails in die rol was het heroïsche tooneel met den heer van Vooren, waarin Snoek op bijzonder indrukwekkende wijze zijn vijand van repliek diende. Snoek's mooie stem en zijn expressieve zeggingskunst maakten hem ook zeer geschikt voor de rol van den Bode. In later jaren is het bewogen verhaal zelden op zulk een indrukwekkende en ontroerende wijze gezegd, als door hem. Zijn voordracht had een zangerig karakter, en schijnt Punt's ‘heldentoon’ weer nabij te zijn gekomen. Snoek, aldus de criticus Barbaz, ‘schilderde elk tafreel door woorden en door standen’.

Daarbij merkt de schrijver in een noot op:

‘Alle de verhalen in den Gijsbrecht zijn volstrekt in den heldentoon geschreven en behoorren dierhalve eenigszins te worden opgezongen, inzonderheid dat van den Bode. 't Moet hier de gewoone toon des treurspels niet zijn, maar de welsprekendheid van den kather, die wel een weinig declamatie vereischt.’ Barbaz, A.L., Gedenkzuil voor Neêrlands hoogverdienstelijken tooneelkunstenaar, Andries Snoek. Amst. 1829.

Deze opvatting van den neo-klassicist Barbaz sluit dus volkomen aan bij de declamatiekunst van Jan Punt, welke op bl. 50 is besproken. De tooneelspeelkunst van dezen tijd was echter beweeglijker, minder stijf en afgemeten dan die van Punt.

De zeer deskundige schouwburgregent Hieronymus, Baron van Slingelandt schrijft in zijn particuliere tooneelaanteekeningen, in December 1813: ‘Allerfraayst speelde Snoek in de heerlijke Rol van den Bode. Welke uitdrukking en welke gebaarden! het is alles zoo schoon en fraay dat men geen woorden genoeg heeft om het uittedrukken’.

Volgens een anderen tijdgenoot bracht Snoek een fijn détail in zijn spel, door bij den regel: ‘En boet'er schendigh meê zijn godvergeten lust.’ (r. 1475), Gijsbreght bij de hand te nemen en hem de woorden in het oor te fluisteren, ‘zoodat Badeloch gecenseerd was ze niet te verstaan; een takt, die bijdroeg tot de grootheid van Snoek in deze rol’. (De Spektator 's-Grav. 1845).

Johannes Jelgerhuis (1770-1836) was de stamvader van een uitgebreide tooneelfamilie, waartoe o.a. Mevrouw Kleine-Gartman en Morin behoorden. Zijn beteekenis voor het nageslacht is zeer groot geweest. Nog op hoogen leeftijd vertelde zijn leerling Veltman met groote bewondering van hem.

‘Nog zie ik boven den muur den helm van Jelgerhuis uitkomen en hoe mooi hij opkwam. Want Jelgerhuis mocht geen krachtig geluid hebben, - hij behield ook een ietwat Friesch accent, - zijn zeggen was voortreffelijk en zijn gebaren en standen waren vol uitdrukking.’ J.H. Rössing in het Nieuws van den Dag, 5/1/1904.

Zijn spel was buitengewoon suggestief: ‘hij sleepte je mee. Zonder

te spreken, wist hij te toonen, wat hij ging doen. Hij was een man, die je de illusie van de werkelijkheid gaf - hij was een groot artist.' Justus van Maurik, Toen ik nog jong was, Amst. 1901.

De rol van den Bode werd door hem, zooals destijds de gewoonte was, met breede gebaren gespeeld. Nog aan het einde van de vorige eeuw wist, volgens Rössing ' Alberdingk Thijm te verhalen, of eigenlijk met gebaarden-en-al na te doen, hoe indertijd Jelgerhuys op de vraag: "Hoe droeg Klarisse zich" - het antwoord: "Zij holp den degen trekken uit Ooms bebloede zijde" zeide op eene wijze en met een gebaar alsof men het zag' - J.H. Rössing in het Nieuws van den Dag. 12/1 1905.

Maarten Westerman (1775-1852), die veel stukken schreef en vertaalde, en meestal ook den Nieuwjaarswensch samenstelde, heeft dikwijls de titelrol gespeeld, ofschoon hij meer voor de 'pères nobles' in de blijspelen, zijn eigenlijk emploi, geschikt was.

De acteur Croese († 1809), een zeer verdienstelijk 'raisonneur' speelde ook wel eens voor den Bode. Omdat hij bijzonder goed voordroeg en door zijn lange figuur voor weinig rollen geschikt was, liet men hem meestal gelegenhedsgedichten reciteeren, zooals in 1802 een Hulde aan Vondel.

De rol van Badeloch is tusschen 1795 en 1825 gespeeld door Jacoba Sardet-Wouters (tot 1812), Johanna Cornelia Wattier-Ziesenis (tot 1812), Helena Snoeck-Snoek (tot 1807), Anna Maria Kamphuizen-Snoek (tot 1845) en Geertruida Grevelink-Hilverdink (tusschen 1808 en 1827).

Jacob a Sardet-Wouters (zie ook hiervoor, bl. 72) († 1812) speelde Badeloch 'met vuur, kracht en waardigheid'. 'De edele moeders behoren nog altijd, mitsgaders de tedere echtgenoten, haar bij uitsluiting toe', schreef in 1805 een tijdgenoot C.F. Haug, Brieven uit Amsteldam, enz. A'dam., 1805..

De grootste Nederlandsche tooneelspeelster van alle eeuwen is

Afb. 12.



Vroeg-19e-eeuwsche gravure van den Amsterdamschen Schouwburg met de scène uit het 4e bedrijf
“Gijsbreght van Aemstel”.

Afb. 13 en 14.



Links: Vosmeer de Spie aan het einde der 18e eeuw volgens een tekening uit dien tijd. (Coll. Rondel, Parijs.) Rechts: Een volgens Jelgerhuis goedgelijkend portret van Andries Snoek als Gijsbreght van Aemstel in December 1818. (Vondelmuseum.)

Johanna Cornelia Wattier-Ziesenis (1762-1827) geweest. Geen Nederlandsche actrice was zoo algemeen gevierd als zij. Alle achtereenvolgende regeerders van ons land in deze veelbewogen periode wilden haar zien spelen, en lieten van hun groote bewondering, door aanbieding van geschenken en eerbewijzen, blijken. Napoleon noemde haar zelfs de grootste actrice van Europa. Er moet een bijna hypnotische kracht van haar spel zijn uitgegaan; niemand kon zich daaraan onttrekken. Als Wattier speelde, was het op alle rangen doodstil in de zaal, hetgeen destijds maar zelden voorkwam. Op Nieuwjaarsdag van het jaar 1826 gingen, volgens een tijdgenoot, door de groote herrie de eerste bedrijven van 'Gijsbreght van Aemstel' geheel verloren!. Haar tooneelspel gaf vaak een angstwekkenden indruk van echtheid en toch bleef het altijd binnen de perken van het neo-klassieke schoonheidsideaal: zwierig en bevallig. Wattier's stem moet zeer doordringend zijn geweest; haar voordrachtskunst buitengewoon suggestief. De houding van deze actrice was steeds vorstelijk, waardig en statig, de mimiek en vooral de uitdrukking van haar oogen, zeer expressief. Wattier's veelzijdigheid was merkwaardig groot: in de meest uiteenloopende rollen schitterde zij.

Over haar Badeloch-vertolking schrijven vele tijdgenooten vol lof. Vooral moet haar stil spel in deze rol bijzonder goed verzorgd zijn geweest, zooals in de droom-scène en tijdens het verhaal van den Bode. Wattier bracht geheel nieuwe kanten van de figuur naar voren; schoonheden, waaraan men nimmer eerder had gedacht.

Aan Prof. Siegenbeek moet zij er zich eens over hebben beklagd, dat de rol van Badeloch zelden naar behooren werd uitgevoerd. Als het belangrijkste deel ervan beschouwde zij de 'verschillende gewaarwordingen en gemoedsbewegingen, welke Badeloch, onder de uitvoerige verhalen van Arend en Gijsbrecht van Amstel en vooral van den Bode, moet uitdrukken' M. Siegenbeek, Wattier-Ziesenis, Eerste Tooneelkunstenaresse van Nederland. Haarlem 1828.. Door dit stille spel van

Wattier en de boeiende voordrachtskunst van Snoek werd het verhaal van den Bode een der hoogtepunten van het stuk. Wattier's verschijning was echter wel iets té vorstelijk voor de rol van Badeloch. Eenigszins zonderling was de gewoonte van dezen tijd om ook de Rey: 'Waer werd oprechter trouw', door Badeloch zélf te doen voordragen; misschien om een onderbreking van de handeling te vermijden.

Andries Snoek's zuster Helena Snoeck-Snoek (1764-1807) was meer dan Wattier de Hollandsche vrouw in de rol van Badeloch. Het echt-vrouwelijke 'zachte en teedere' karakter van Vondel's figuur kwam door haar spel bijzonder goed tot zijn recht; zij speelde Badeloch zeer natuurlijk en menschelijk. Nog enkele dagen voor haar dood is zij als Badeloch opgetreden; haar laatste woorden op het tooneel waren: 'Wij gaan en keeren nimmer weer'.... Zie haar portret in de rol van Badeloch in: Worp-Sterck, Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg.

Een zuster van Andries Snoek en een leerling van Wattier was Anna Maria Kamphuisen-Snoek (1779-1849). Zij is een halve eeuw lang aan den schouwburg verbonden geweest, en vervulde gewoonlijk de 'teedere rollen' en de 'amoureuuses'.

'Een bevallig voorkomen, een zachte, gevoelvolle toon, uitdrukking en kracht, zuivere uitspraak en voortreffelyke gebaarden, geven deze tooneelspeelster reeds de rechtmatigste aanspraak op de onverdeelde goedkeuring, die haar ten deel valt', zegt een tijdgenoot. 'Eene edele houding, bevalligheid, hooge waardigheid, en haare yverige pogingen om zich naar groote voorbeelden te vormen, billyken deze met haare verdienste overeenkomstige achting nog meer.' Haug, Brieven uit Amsteldam, bl. 107.

Een andere leerling en een waardige opvolgster van Wattier was Geertruida Jacoba Grevelink-Hilverdink († 1827), die in 1813 volgens een tijdgenoot uitmuntend voor Badeloch

speelde. Ook zij bracht het Hollandsche karakter van Vondel's figuur sterk naar voren.

Van de overige personen dient in de eerste plaats *G o z e w i j n* te worden genoemd. Deze kleine rol werd jarenlang voorbeeldig vervuld door den vooraanstaanden acteur: *Theodorus Johannes Majofsky* (1770-1836).

Majofsky speelde meestal de 'pères nobles' in het blijspel. Treurspel en blijspel waren vóór dezen tijd nog streng gescheiden, en men verwachtte in een comédie nimmer een tragische noot. Aan het einde der 18e eeuw deed echter de 'comédie larmoyante', de tragi-comédie, haar intrede. Majofsky nu, is in ons land de eerste tooneelspeler geweest, die in een blijspel wist te ontroeren. Zijn natuurlijke, 'gewone', menschelijke spel was iets nieuws voor dezen tijd, maar paste volkomen in de door Corver geschapen traditie. Men kan hem dan ook als een van de eerste moderne, naturalistische acteurs beschouwen. Terwijl de klassieke, gestyleerde tooneelspeelkunst in den loop van de 19e eeuw is afgestorven, ontwikkelde het tooneel zich steeds meer in de richting van het realisme. De kunst van Majofsky en zijn nazaten (tot wie de actrice Marie van Westerhoven behoort), muntte altijd door deze echt-Hollandsche natuurlijkheid uit.

Van Majofsky's Bisschop *Gozewijn* roemt een tijdgenoot 'de waardigheid, de majestueuze houding, het eerbied- en liefde inboezemende gelaat, de zieltreffende stem des herders'. Een ander schrijft: 'hoewel niet zeer geschikt tot het vaersen reciteeren, speeld de heer Majofsky de rol van den Bisschop fraaij en ik geloof er weinig zullen gevonden worden, die deze Rol met zo veele eerwaardigheid spelen' H. Baron van Slingelandt in zijn *Tooneelaanteekeningen*.

Majofsky is ook een uitstekende Thomasvaer geweest. Deze oudhollandsche blijspelfiguur was steeds de tegenhanger van den nationalen held *Gijsbrecht van Aemstel*; Majofsky's gemoedelijke

Thomasvaer paste geheel en al in dit onderdeel der Gijsbreghttraditie.

Nog altijd werd de rol van Vosmeer de Spie met 'belagchelijke gebaren' en in het 'Gooische boerendialect' gespeeld. Ook nu werd deze verkeerde opvatting herhaaldelijk becritiseerd. De 'Tooneelkijker' (1816) acht Vosmeer een vermomd edelman, 'die voor het algemeen belang de rol van eenen overlooper aanneemt, en, zooals het blijkt, de geheele krijgslist bestiert'.

Het komische emplooi veranderde echter langzamerhand van karakter, en werd meer geschakeerd: er waren nu 'haut-, bas- en fin comiques'. Aan het begin van de 19e eeuw ontstonden nieuwe emplooiën zooals de 'rôle marqué et caricature', waarbij ook de romantische verradersrollen werden ingedeeld. Zoo is op den duur Vosmeer een rol voor den 'marqué' geworden. Nog in 1910 werd de Spie echter door den 'karakterkomek' gespeeld, en zelfs Louis Bouwmeester sprak nog met het 'boerenaccent'.

Omstreeks 1800 traden de beroemde karakterkomek Gerrit Carel Rombach (1784-1833) en de komek Rosenvelde († 1847) als Vosmeer op. Laatstgenoemde is de stamvader der Bouwmeesters geweest.

'Alles aan dezen kunstenaar', schrijft een tijdgenoot M. Wijbrands in De Kunstwereld van Nov. 1894., 'want dat was hij in den volsten zin des woords, - zijn gestalte, zijn houding, zijn gebaar, zijn oogopslag, zijn stem, zijn spreken was Ur-komisch. - Bij 'Heer Gijzelbreght, gena. Ick geef mij in uw schut', en bij 't Is doncker, ick ben nat' daverde de zaal van het lachen'.....

De rol van Arend van Aemstel werd door de 2ds amoureux vervuld, o.a. door Van Hulst, die 'met kracht en warmte speelde', en Evers, wiens voordracht van het verhaal in het vierde bedrijf vooral zeer goed was.

De tooneelaankleding omstreeks 1800.

De *décor s* bleven na 1800 nog in hoofdzaak dezelfde als vroeger. Volgens een prentje uit het begin van de 19e eeuw (afb. 12) werd de kerkscène nog altijd in Barbiers' kloosterkapel gespeeld (afb. 10). Maar voor de weergave van het burchtvertrek beschikte men sinds 1785 over een *décor* van Waldorp: 'het Gotisch Paleis'. Dit werd meestal gebruikt in de historische stukken, welke destijds opgang maakten. De zaal bestond uit eenige zijcoulissen met ridderbeelden, een quasi-gothische poort en gothische vensters, en een achtergrond met drie bogen, waardoor men in een ander vertrek zag. De stijl van dit *décor* was nogal vreemdsoortig, maar er blijkt uit, hoezeer men in deze vroegromantische periode, ook op het tooneel de behoefte aan 'gothiek' gevoelde.

Het eerste bedrijf werd nog altijd in 'het Winterbosch' gespeeld (afb. 9); terwijl vóór 1813 Rafaël dikwijls in... 'de Italiaansche Straat' neerdaalde. Omstreeks 1815 zag men volgens een tijdgenoot in het laatste bedrijf een 'slotplein met eene poort in den muur op den achtergrond, boven welke muur men de brug kon zien uitsteken'. Badeloch kwam uit dit slot en Arend's sterfscène speelde zich in de poortopening af (vgl. afb. 7).

Rafaël daalde nog altijd in 'de Wolk' neer. Een beginneling, die nog niet met het toestel vertrouwd was, hield zich eens bij het neerdalen aan een touw vast, om niet te veel heen en weer te schommelen!

In 1817 werd 'Gijsbreght van Aemstel' in geheel nieuwe *décor s*, van J. Wennink en W. de Vries, vertoond. De toeloop was enorm: veertien keer achtereen is het stuk toen gespeeld.

Volgens een affiche voor een opvoering op Kerstavond van het jaar 1803 was het treurspel toen voor het eerst 'verciert met costumes en wapenrustingen van dien tijd'. In dat jaar had blijkbaar de 16e-eeuwsche costumeering eindelijk voor een middeleeuwsche plaats gemaakt.

De grootste verbeteringen in het t o o n e e l c o s t u u m zijn aangebracht door Jelgerhuis, die sinds 1804 aan den schouwburg verbonden was. Hij streefde naar een zoo getrouw mogelijke weergave van de historie. Jelgerhuis ging hierin veel verder dan Corver en maakte zeer uitvoerige en diepgaande studies van het historische costuum, hetwelk hij zijn leerlingen nauwkeurig voortteekende. ‘De kleeding van de vorige generatie was nog niet wat zij wezen moest’, zegt Jelgerhuis in 1808: ‘Achilles was gepoederd; - Gijsbrecht van Amstel in het kleed van Ao. 1600. Zoo verwaarloosde men toen het zoeken naar waarheid’ Jelgerhuis, J., Antwoord op de vraag: Welke was de verleden staat van het Nederlandsch Tooneel enz. (1/1/1808) in: Noord- en Zuid-Holl. Tooneelalmanak 1877.. Tot zelfs de kleinste détails van het costuum werden door hem beschreven. Zoo vond hij ergens vermeld, dat Gijsbrecht van Amstel tot de Orde van St. Jakob behoorde; daarom kon de acteur, die deze rol speelde, ‘zich met die orde versieren’.

De helm, dien Snoek volgens de teekening in 1818 droeg (afb. 14), ziet er echter nog niet zeer middeleeuwsch uit. ‘Jacoba van Beieren’ werd trouwens ook nog in costuums van drie stijlen door elkaar gespeeld (vgl. ook bl. 96; Hoedt als Arend).

Jelgerhuis' ontwerp voor het costuum van Badeloch (afb. 15), vertoont een nog half 18e-eeuwsch kapsel, ofschoon hij wel voorschrijft, dat ‘Badeloch ongepoederd blijve’. Het zwart fluweelen costuum was met wit bont afgezet. Jelgerhuis' Badeloch-costuum is blijkbaar de voortzetting van een traditie: Mejuffrouw Punt droeg immers al in deze rol een met bont afgezette japon. Het fluweelen gewaad, met een hermelijnen rand is nog tot in onzen tijd het traditioneele costuum gebleven: zelfs Christine Poolman en Theo Mann-Bouwmeester hebben het nog gedragen (Zie de caricatuur uit 1895: afb. 19).

De in afb. 13 gereproduceerde kop van Vosmeer is vermoedelijk ook van Jelgerhuis. Het origineel is aanwezig in de Collection Rondel te Parijs.. Hij ziet er kwaadaardig uit met zijn loerende

oogen en rooden neus, en draagt een vreemdsoortige roode puntmuts met bont vóór en achter, en een groote veer; het hemd is blauw geruit. Er bestaat uit denzelfden tijd ook een teekening van ‘den Engel Rafael’: een vrouwefiguur in een Grieksch gewaad (vgl. afb. 11), met naakte armen en een naakt been, een doek over het hoofd; met hangende haren en aan de schouders groote vleugels Eveneens in de Collection Rondel..

Klaeris verscheen evenals Gozewijn met een staf.

Tegen het einde der 18e eeuw werkten 15 personen mede aan de ‘Stomme Vertooning’, die in 1808 een keer is weggelaten.

In de jaren 1815/1816 en 1816/1817 werd voor het eerst weer eens de Rey van Amsterdamsche Maeghden aan het eind van het 1e bedrijf uitgesproken. Sinds 1825 is deze Rey weer jaarlijks voorgedragen.

Hoe ‘Gijsbreght van Aemstel’ vóór 1815 werd gespeeld, beschrijft een tijdgenoot uitvoerig in het Lees kabinet van 1846. Een samenvatting van dit verhaal moge hier, ter illustratie van het bovenstaande, volgen.

Voor het gesloten gordijn speelde eerst muziek, die vervolgens eenige oogenblikken zweeg, om dadelijk weer een zachtere melodie aan te heffen. Er klonk een schel, waarna de groote kaarsenkroon als door een onzichtbare macht door een opening in het plafond naar boven getrokken werd; onderwijl ging het gordijn omhoog. Het tooneel stelde een wintersch landschap voor, met de oude Haarlemmer Poort in het midden. Een van koude bibberende portier ontsloot het buitenhek, waarna Gijsbreght, voorafgegaan door zijn lijfwacht, naar buiten trad. Thans eerst zweeg de muziek.

Met een dankbaren blik omhoog ving de held den proloog aan als iemand, die aan zijn overkropten boezem lucht geeft; die door zijn gevoel meegesleept zijn gevolg vergeet en zijn hart uitstort, als stond hij daar alleen, door niemand opgemerkt. Tot slot van het bedrijf kwam door

de geopende poort, deftig en waardig een Rei van Amsterdamsche Maeghden, om de moedige krijgers te verwelkomen.

Het volgende tooneel vertoonde in plaats van de poort een eerwaardig klooster met een lagen buitenmuur. Vosmeer kwam door de gracht naar buiten gezwommen. In het derde bedrijf zag men Badeloch, die aan een tafel was ingeslapen, ontwaken. Door Wattier's suggestieve voordracht van den droom vergat men, dat het spel was, wat men aanschouwde.

Het drama speelde zich op zeer boeiende wijze af; men leefde geheel en al mee met het gebeuren op het tooneel.

De populariteit

De bloeiperiode van ons tooneel, kort na 1800, is ook voor de waardeering van Vondel een bijzonder gunstige tijd geweest: zoowel in 1802, als in 1818 werd na 'Gijsbreght van Aemstel' een hulde aan Vondel gebracht.

Hoe populair 'Gijsbreght' in den Franschen tijd was, blijkt ook uit de vertooningen van het treurspel door marionetten in het beroemde kermistheater 'De Vier Kroonen', dat meer dan een eeuw lang bestaan heeft.

Op de Amsterdamsche Botermarkt, tusschen het Kabinet van wassen beelden en een dwergenherberg; tegenover een beestenspel en achter goochelaars, wonderdokters en koorddansers, stond de bontbeschilderde tent van 'De Vier Kroonen', waar op Zaterdag, den avond van den grootsten toeloop, Vondel's 'Gijsbreght van Aemstel' werd vertoond als hoofdnummer van het uitgebreide programma! Zie 'Een oudhollandsch kermis-poppentheater' in Het Tooneel van Aug. 1934 en het Alg. Handelsblad van 16/8/1934 av.

De geheele 19e eeuw door, bleef de 'Gijsbreght' en vooral de 'Stomme Vertooning' daaruit, een geliefd onderdeel van het Amsterdamsche kermisvermaak.

De opvoering van het treurspel in het bevrijdingsjaar 1813 werd een *n a t i o n a l e* *g e b e u r t e n i s*. Ter eere van den Prins

van Oranje, die erbij aanwezig was, reciteerde Rafaël eenige toepasselijke versregels betreffende den band tusschen Nederland en Oranje; deze verzen waren door Prof. D.J. van Lennep vervaardigd. Mejjuffrouw Kamphuisen-Snoek, die ze moest uitspreken, nam uit angst om te blijven steken, haar man in de 'wolk' mee om zoo noodig te souffleeren, tot grooten schrik van den tooneelmeester, aangezien het toestel niet voor twee personen was gebouwd! De Schouwburg daverde van het enthousiasme na Rafaël's actueele voorspelling, en bij den zeer hartelijken Nieuwjaarswensch van Thomasvaer werd de Prins opnieuw langdurig toegejuicht. De eerste heropvoering van het nationale treurspel in het onafhankelijke Nederland werd een uiting van warme vaderlandsliefde!

Zoo heeft dus ook Gijsbreght van Aemstel de vreugde om het herstel van de Nederlandsche onafhankelijkheid in zijn onmiddellijke nabijheid mogen beleven. Doch niettegenstaande nu de rust in het maatschappelijk leven was teruggekeerd, kwam er, door verschillende oorzaken, spoedig een einde aan den grooten bloeitijd van ons tooneel.

Gijsbreght van Aemstel in de 19e eeuw vóór de oprichting van ‘het Nederlandsch tooneel’.

Gijsbreght als ‘draak’.

Sinds 1820 trokken de kijkspelen, de balletten en de melodrama's steeds meer de belangstelling van het publiek ten koste van de ernstige tooneelkunst. Terwijl aan de encenseering veel aandacht werd besteed, ging de kunst van het tooneelspel hard achteruit. Pogingen om het peil te verheffen, baatten niet en de toestand werd hopeloos, toen de schouwburgleiding in handen kwam van een tooneel-décorateur, een balletmeester en eenige onderling naijverige tooneelspelers. Zelden is ons tooneel zoo diep in verval geraakt als tegen het midden der 19e eeuw.

Ofschoon Jelgerhuis zich veel moeite heeft gegeven, om de jongere generatie op te voeden in den geest van Wattier en Snoek, zijn de resultaten van dit doorwrochte tooneelonderwijs spoedig in de zee van drakenbloed verloren gegaan. Het spel van de enkele werkelijk goede acteurs en actrices geraakte op den achtergrond bij het luidruchtige geschreeuw, de gewichtige tooneelstappen en de wilde gebaren van de rest.

Na Jelgerhuis' dood (1836) zijn nog *M a a r t e n W e s t e r m a n* (zie bl. 80) en *E v e r s* als Gijsbreght opgetreden. De laatste, een leerling van Jelgerhuis, is een zeer begaafd acteur geweest; de treurige tooneeltoestanden werden echter de oorzaak van zijn vroegtijdig heengaan.

De typische vertegenwoordiger van deze weinig glorieuze periode was de populaire acteur *C. J. R o o b o l* (1809-1870), die meestal de rol van Gijsbreght vervulde. Zelfbeheersching was bij dezen tooneelspeler volkomen zoek: hij speelde Gijsbreght als een

dolleman! De Spektator, die in dezen tijd voortdurend vergeefsche pogingen aanwendde om het slapende tooneelgeweten te wekken, schrijft in 1843:

‘Roobol's geweld in den Gijsbreght was om van te gruwen. Wild, woest en uitgelaten was hij van het begin tot het einde. Hij maakte van Gijsbreght van Aemstel een door een helschen geest bezetene, een razende Roland’, die Vondel's taal volkomen radbraakte. Hij viel in zijn heftigheid een keer bijna in den orkestbak, toen hij zijn dienaars riep; en hing, in het 5e bedrijf den heer van Vooren steeds zoo dicht op het lijf, dat deze achteruit moest schuiven. ‘Och, dat die heer er toe bewogen kon worden’, schrijft de Spektator, ‘(wij smeeken er om!) - zich vòòr alles bedaard te houden, dan zouden wij, in weerwil van zijn spraakgebrek, nog niet aan ZEd. als tooneelspeler wanhopen’

Ook van andere vertolkers der hoofdrol, zooals de weinig vooraanstaande acteurs Metsch en Munnich, vernemen wij niet veel goeds.

In zijn jeugd speelde A n t o n P e t e r s (1812-1872), uitstekend voor Arend. ‘Zijne stoutheid, heldhaftigheid, edelheid en zuiverheid van toon wekten aandoeningen in ons op’, schrijft de Spektator. Als de Bode schreeuwde hij echter te veel. Toen men in 1846 had vernomen, dat Peters naar Den Haag zou vertrekken, weigerde het publiek na zijn hoogdravende voordracht van het Bode-verhaal (zijn ‘lijfstukje’), te applaudisseeren, zooals de gewoonte was. Over het uitblijven van dit gebruikelijke ‘open doekje’ werd Peters zoo verontwaardigd, dat hij de toeschouwers verachtelijk den rug toekeerde, en het tooneel schouderophalend verliet!

In Den Haag heeft Peters zijn besten tijd gehad Zie ‘Haagsch tooneel in het midden der 19e eeuw’ in de Nieuwe Rotterdamsche Courant van 22/7/1936, avbl.; later werd zijn spel steeds wilder en tenslotte is zijn succesrol: de krankzinnige in den draak ‘Laurierboom en Bedelstaf’, bittere werkelijkheid geworden....

De rol van *Badeloch* bleef nog vele jaren de eenige overgeblevene van den grooten bloeitijd: Snoek's zuster *Mevrouw Kamphuisen* (zie blz. 82) spelen, maar zij werd door haar luidruchtige omgeving opzij gedrongen, evenals *Wattier's* leerlinge, de uitstekende actrice *Mevrouw Muller-Westerman*, die, gelijk *Mevrouw Grevelink*, vooral het echt-Hollandsche karakter van de *Badeloch*-figuur tot uitdrukking wist te brengen. Haar spel was zeer verzorgd; haar gebaren en voordracht getuigden van fijnen smaak. Toen het schouwburgbestuur in handen van een 7-tal middelmatige artisten kwam (in 1841), verliet zij met *Evers* het *Amsterdamsche tooneel*. Met haar verdween de laatste herinnering aan het groote tijdperk van *Snoek* en *Wattier-Ziesenis*.

Tusschen 1840 en 1850 werd de vrouwelijke hoofdrol in '*Gijsbreght van Aemstel*' gespeeld door twee actrices, die met alle hun ten dienste staande middelen om de macht in den *Amsterdamschen Schouwburg* stredden: *Mevrouw Maria Francisca Engelman-Bia* en *Mevrouw Chr. E. van Ollefen-da Silva*. *Mevrouw Engelman* was niet geheel talentloos, maar is steeds meer op het effect gaan spelen. Als *Badeloch* was ze niet zoo natuurlijk en niet zoo de echt-Hollandsche vrouw als *Mevrouw Grevelink* en *Mevrouw Muller-Westerman*: zij leek in haar uiterlijk eerder op een *Spaansche* en lette ook te weinig op haar uitspraak. *Mevrouw van Ollefen* moest het tegen haar handige intriges afleggen. Slechts enkele malen heeft deze actrice de rol van *Badeloch* mogen vervullen, ofschoon haar voordracht en vooral haar uitspraak door den *Spektator* zeer geprezen werden. Later is ook de populaire *Haagsche tooneelspeelster Suzette Sablaïrolles* (1829-1867), die meestal de '*grandes coquettes*' speelde, als *Badeloch* opgetreden, en, omstreeks 1860, de minder vooraanstaande actrices *Mevrouw Coenen-van Ollefen* en *Mevrouw Thiensma-Rinkes*. *Majofsky's* zoo bijzonder begaafde dochter, *Mevrouw Naret Koning*, heeft echter nimmer de rol gespeeld....

De rol van *Vosmeer* werd na *Rosenveldt* o.a. door *Stoete*

vervuld. Zijn opvatting was juist dan die van zijn voorgangers, misschien omdat hij gewoon was, in de ridderdraken voor verrader te spelen. Terwijl bij Rosenveldt's Spie de heele zaal, van de balcon tot het schellinkje gierde van het lachen, was bij Stoete's vertolking 'zeer weinig van den grappenmaker en vrij wat van den listigen en verraderlijken Spie te ontdekken' (Amsterdammer 20/1/1884).

Het ontstaan van den 'marqué' uit het komische emplooi werd de oorzaak van deze verandering (bl. 84).

Voor Arend speelde enkele malen Jelgerhuis' leerling Reinier Engelman (1795-1845), die echter reeds op vrij jeugdigen leeftijd zijn stem verloor.

Aan de *décor*s werd omstreeks het midden der 19e eeuw veel zorg besteed. In 1797 was de Zuid-Nederlander François Joseph Pfeiffer (1778-1835) decoratieschilder van den Schouwburg geworden. Zie zijn *décor*s in 'Tooneeldécoratief', met bijschriften van Jacob van Lennep en een biografie door G. van Enst Koning. Amst. 1845.. Het is niet bekend, of hij zelf ook voor 'Gijsbreght van Aemstel' *décor*s heeft ontworpen, maar in ieder geval zijn de meeste 19e-eeuwsche ensceneringen onder zijn invloed ontstaan.

Pfeiffer schilderde bijzonder mooie, romantische *décor*s, die veel vrijer van architectuur en compositie waren dan de stijve 18e-eeuwsche. Zijn ensceneringen suggereerden eindeloos diepe ruimten of enorme bouwsels, welke het tooneel naar alle zijden grooter deden lijken. Hij werkte ook met zeer geslaagde lichteffecten door middel van gedeeltelijk transparante achtergronden en geschilderde schaduwen. Zoo kon men aan het begin der 19e eeuw (vooral in de opera's en de balletten) fraaie ruïnes en burchtzalen in maanlicht aanschouwen; fantastische zonsondergangen, schemerdonkere gewelven en vuurspuwende bergen....

De kunstenaars, die in de 19e eeuw *décor*s voor 'Gijsbreght van Aemstel' hebben geschilderd, zooals Jan Eduard de Vries en Grootveld, waren zijn leerlingen. Nog in het werk van den beken-

den décorateur van het Paleis voor Volksvlijt, Jan Maandag, was navolging van Pfeiffer duidelijk merkbaar. Helaas bestaan van deze 19e-eeuwsche décors slechts zeer weinig afbeeldingen.

De van 1817 dateerende ensceneering werd kort na den dood van Jelgerhuis, die de vernieuwing altijd zou hebben tegengehouden, weer afgeschaft. Ter gelegenheid van het tweede eeuwfeest van den Schouwburg en den 'Gijsbreght', schilderde Pfeiffer's leerling De Vries nieuwe décors. In het eerste bedrijf zag men nu tenten en wapentuig als zetstukken en de Haarlemmerpoort op het schutdoek; de grond was besneeuwd. In den muur van het door maanlicht beschenen Karthuizer klooster was een transparant, beschilderd raam aangebracht. Als achtergrond van Vosmeer's samenzwering kon men een schutdoek, dat het bolwerk der stad voorstelde, bewonderen. Waldorp's Gothische zaal, die vroeger voor het burchtvertrek werd gebruikt, was nu vervangen door een achthoekige kamer met een dwarsbalk in het midden. In het vierde bedrijf had men het tusschendoek met de gothische poort weggelaten, om de kerk groter te doen schijnen.

Merkwaardig zijn de realistische eischen, die destijds al aan de ensceneering werden gesteld. Een tijdgenoot achtte het bv. onlogisch, dat er in het laatste bedrijf boomen te zien waren, ofschoon in het eerste bedrijf Gijsbreght over gebrek aan brandstof sprak: 'hij had immers de zware boomen wel tot blokjes kunnen maken'!

Aan de c o s t u m s besteedde men in 1838 meer aandacht dan vroeger: de helmen waren vervaardigd naar modellen in een oudheidkundige verzameling van een der Regenten. Maar enkele jaren later was dit deel der vertooning weer even slecht verzorgd als de rest.

In de kloosterscène zaten de nonnen te lachen en de beruchte 'Stomme Vertooning' met haar onbeholpen figuratie mislukte altijd weer. (Zie afb.16). De Spektator vertelt ook, dat Adelgund zat te gichelen onder de sensationeele verhalen van haar oom Arend...

Behalve de Rey in het vierde bedrijf, werd sinds 1825 ook de

Rey van Amsterdamsche Maeghden door twee actrices als beurtzang voorgedragen. In 1854 stelde Koning Willem III een commissie in, om de opvoeringen van 'Gijsbreght van Aemstel' te doen verbeteren. Op advies dezer commissie is de Rey van Edelingen weer ingevoegd, terwijl de tekst zooveel mogelijk aan de eischen beantwoordde. De acteurs leerden de veranderingen echter niet zoo gemakkelijk af, zoodat het volgende jaar alles weer bij het oude was. Tot aan het einde der 19e eeuw werd het treurspel in den 18e-eeuwschen tekst vertoond!

Ter gelegenheid van het tweede Eeuwfeest werd in 1838 na den 'Gijsbreght' een allegorisch gelegenheidsspel van Jacob van Lennep opgevoerd: 'Vondel's droom'. De Vries had er speciale décors voor vervaardigd; de muziek bij deze opvoering was door A. Berlijn gecomponeerd. Zij bestond uit een voorspel, tusschenspelen en koren.

In de eerste helft van de 19e eeuw is de traditie ontstaan, om de eerste jaarlijksche heropvoering van 'Gijsbreght van Aemstel' altijd op 1 Januari te geven. Tusschen 1830 en 1840 had de reprise steeds nà Kerstmis plaats, en sinds den 1en Januari 1841 werd deze altijd op den eersten dag van het jaar gegeven. Het aanvangsuur is ook aldoor later geworden. In April 1850, bij het bezoek van de geheele Koninklijke familie, begon de voorstelling voor het eerst om half acht.

Opvoeringen buiten den stadsschouwburg.

Sinds 1840 heeft Jacob van Lennep pogingen aangewend, om verbeteringen in de opvoeringen van 'Gijsbreght van Aemstel' aan te brengen, zonder hierin evenwel te slagen. Door zijn Rederijkerskamer 'Achilles' liet hij echter den oorspronkelijken tekst voordragen in het theater Frascati, in de Nes; de heeren waren daarbij in rok gekleed. De Rey van Edelingen en de Rey in het vierde bedrijf werden door een heer en een dame als beurtzang voorgedragen.

Onder de gebrekkige opvoeringen leed de populariteit van Vondel's stuk geenszins. De Spektator beschouwde 'Gijsbreght van Aemstel' zelfs als ons nationale treurspel bij uitstek, 'omdat de hoofdgedachten, die er in verpersoonlijkt worden, de springaders en behouders zijn van het Neêrlandsch volksbestaan in 't bijzonder. - Vroome moed, innige Godsvrucht, echte Huwelijkstrouw, zijn dat niet de drie groote kenmerkendste hoofdtrekken van ons karakter?' - De Spektator, 's-Grav. 1845, bl. 93 e.v.

Overall werd het stuk opgevoerd. In den bekenden 'Salon van Grader' aan de Weteringschans kon men jaarlijks 'Gijsbreght van Aemstel' aanschouwen, 'opgeluisterd met muziek, koren en gevechten', en ook in de toenmalige theaterbuurt, de Nes, werd het treurspel vertoond, bij Frascati, 'versierd met optogten, gevechten, en Bengaalsche verlichting'. Later kon men het zelfs in den beroemden 'Salon des Variétés' in het Duitsch aanschouwen! Omstreeks het midden der 19e eeuw bestond bij vele voorname Amsterdamsche families het gebruik, om aan huis tooneelvoorstellingen te geven en tegen Kerstmis werd ook dáár dikwijls 'Gijsbreght van Aemstel' voorgedragen. Op de Amsterdamsche kermis zag men eveneens nog in de tweede helft van de 19e eeuw voorstellingen uit het stuk, zooals in het 'Groot Diorama van Rustman', en in een wassenbeeldenspel, de 'Koninklijke Nederlandsche Historische Gallerij van Pigis'....

In Den Haag en Rotterdam werd het treurspel bovendien jaarlijks opgevoerd. Tot 1818 was Ward Bingley directeur van het gezelschap, dat den Koninklijken Schouwburg bespeelde en na zijn dood trad er de troep van Hoedt en Bingley Jr. op. Spel en costumeering lieten nogal te wenschen over; Jonckbloet vertelt, dat Hoedt in het costuum van Maurits van Nassau, dus nog in de oude 16e-eeuwsche kleeding, voor Arend van Aemstel speelde en 'Braga' schrijft in 1843:

Afb. 15.



Costuumontwerpen van Jelgerhuis (begin 19e eeuw) voor Badeloch en Adelgund. De hermelijnen rand heeft het Badeloch-costuum nog tot het begin van deze eeuw behouden. (Tooneelmuseum.)

Afb. 16.



Spotprent op de “Stomme Vertooning” uit 1853. Volgens de traditie werden de voorstellingen bezocht door vele families met kinderen, waarvan één zegt: “ik ben uit voor mijn plaisir”. In de rechtsche loge bevinden zich blijkbaar drie generaties. Het beeld trekt een langen neus; ini het voestuk (de loge grillée) ziet men nog iemand zitten. Op het tooneel wordt de vermoording van Gozewijn en de nonnen vertoond; de Sparrewouwer reus, met een knots gewapend, steekt boven allen uit. (Tooneelmuseum)

‘Wie dees dagen
 (Op 't jaarlijksch martelfeest!) den Gijsbert voor zag dragen
 Hij stemt het graag mij toe - -
 Dat hortend vaersgekrasch en jankend regelsbraken,
 Het eenge uitstekend was, dat daar het oor mogt raken,
 En men er geen begrip of schaduw kent van Kunst.’

De actrice, die de ‘mères nobles’ speelde, ‘de zachte S t o o p e n d a l’, wist echter als Badeloch wel te ontroeren.

Ook de periode van Valois (van 1853-1876) bracht nog geen opleving. Willem van Zuylen vertelt in zijn Jeugdherinneringen, hoe hij eens als... non moest meefigureeren in de ‘Stomme Vertooning’, en met zijn modderige kaplaarzen vlak voor het voetlicht kwam te vallen, tot groote hilariteit van het publiek!

Aan de opvoeringen van de ‘Bruiloft van Kloris en Roosje’ werd in de 19e eeuw meestal nog meer zorg besteed dan aan den ‘Gijsbreght’: verschillende balletten, dansen en zangnummers waren aan het opera-tje toegevoegd.

Gijsbreght in den bloeitijd van den historischen roman.

Ook in de tweede helft der 19e eeuw waren tooneelspel en voordracht nog niet vrij van drakerigheid, maar de leidende figuren in de tooneelwereld waren nu tenminste artisten met meer smaak.

Het romantische karakter van den Gijsbreght kwam na 1860 zeer sterk in de opvoeringen tot uiting. De bewogen handeling van het legendarische drama paste immers geheel en al in den tijd van den historischen roman. Men vergeleek Vondel's romantiek met die van Walter Scott Jacob van Lennep in Vondel's Voll. Werken III, 1857, bl. 432.. Het middeleeuwsche milieu met zijn kloosters en kasteelen, de bewogen en aandoenlijke historie van onschuldig vermoorde monniken en nonnen; van heldhaftige

ridders en een lijdende burchtvrouwe, beantwoordde immers geheel en al aan den smaak van de Romantiek! De dramatische tegenstelling tusschen den verbeterden strijd om de brandende stad eenerzijds en de stemming van den stillen Kerstnacht anderzijds trof den 19e-eeuwschen toeschouwer diep in zijn romantisch gemoed.

In de toenmalige tooneelspeelkunst werkte voor een deel nog de invloed der 18e eeuw door. Al werden de tooneelwetten niet meer zoo streng toegepast, de indeeling van het tooneel en de verdeeling der rollen in emplooien bleven dezelfde. Het spel was heftig bewogen; de gebaren waren romantisch, breed, ‘opera-achtig’.

De ideale Gijsbreght der Romantiek moet *Louis Jacques Veltman* (1817-1907) zijn geweest.

In 1841 verscheen een uitgave van ‘*Gijsbreght van Aemstel*’ met prachtige romantische prenten van *Charles Rochussen*, en in 1857 illustreerde dezelfde kunstenaar het treurspel voor *Jacob van Lennep*, die ook met *Veltman* persoonlijk bevriend was. *Rochussen*'s teekeningen geven op zeer suggestieve wijze de romantische stemming van het middeleeuwsche verhaal weer, en verplaatsen ons naar een echt-Hollandsche, nevelige, wintersche sfeer. De theatrale, heroïsche houding der figuren laat zien, hoe het stuk kan zijn gespeeld, want deze teekeningen dienden in de tweede helft der 19e eeuw als voorbeeld bij de opvoeringen, en ook *Veltman* trachtte in costume en voorkomen zooveel mogelijk op den *Gijsbreght van Rochussen* te lijken (Zie afb. 17). Vooral zijn stille spel herinnerde aan diens teekeningen.

Veltman's ‘*Gijsbreght van Aemstel*’ droeg volgens zijn tijdgenoot, den tooneelcriticus *Rössing*, een archaïseerend karakter; hij speelde de rol ‘met een eigenaardig teekenend geluid, dat klonk als een stem uit vroeger tijd, uit de middeleeuwen’. De wijze, waarop *Veltman* met doffe stem den dood van *Arend* betreurde: ‘Hij is met vollen roem in 't harrenas gestorven’, (r. 1542) klonk als een ‘*oraison funèbre*’. ‘Waar en schoon zeide hij’, aldus *Rössing*, ‘met een

trilling van smart den laatsten zin: “Vaer wel, mijn Aemsterland; verwacht een' andren heer” ’ Nieuws van den Dag van 8/1/1889, avbl..

Veltman is vooral als marqué beroemd geworden, maar dit emplooi was hem tegen zijn zin opgedrongen. Hij speelde de heroïsche rol van Gijsbreght juist met groote voorliefde, en had nog op zijn 82e jaar een droom, waarin hij zichzelf wederom nog éénmaal in die vaderlandsche rol zag optreden....

In Mevrouw Maria Johanna Kleine - Gartman (1818-1885) vond Veltman zijn ideale tegenspeelster: zoowel de waardige oudhollandsche burchtvrouw, als de hartstochtelijke, lijdende heldin bracht zij op bijzonder gelukkige wijze in de rol tot uiting. Mevrouw Kleine is de laatste vertegenwoordigster van de klassieke tooneelspeelkunst geweest en tegelijk de wegbereidster voor het realistische tooneelspel. Die twee kanten van haar groote kunst maakten Mevrouw Kleine juist voor de rol van Badeloch zeer geschikt.

Zij had een scherp, expressief gezicht en een mooie, klankvolle stem. Haar verschijning op het tooneel was altijd waardig en voornaam. Zeer veel had Mevrouw Kleine te danken aan de lessen van haar grootvader Jelgerhuis, aan Andries Snoek en vooral aan Majofsky's te vroeg gestorven dochter Mevrouw Naret Koning.

Nog lang na haar dood herinnerde men zich deze ideale Badeloch.

Nico van Harpen schrijft op 18/1/1897 in de ‘Amsterdamsche Courant’:

‘Toen ik Mevrouw Kleine's smijdig orgaan, waarin elk woord goud werd, weer opriep in mijn gehoor, toen werd ze me duidelijk, die voorliefde van de groote vrouw voor de Badeloch. In haar brieven vond ik het geheim. Wat kon die vrouw, die als een kind van 8 jaar de schoolbanken moest verlaten en alle taaltechniek miste, keurig gestelde en warm getinte brieven schrijven, niet in de tooneeltaal, zoals men mij zal willen toevoegen, maar in woorden, die van het hart tot het hart

gaan. Het was haar aangeboren taalgevoel, door grootvader Jelgerhuis ontwikkeld, door Hofdijk aangewakkerd. Zij leefde in de taal van Vondel, omdat zij die taal voelde'; en J.H. Rössing in het Nieuws v. d. Dag van 26/6/1912: 'Hoe aandoenlijk klinkt het zeggen der rei "Waer werd opreghter trou" door Mevrouw M.J. Kleine-Gartman nog in de ooren, hoe herleeft de streeling dier taalmuziek, door diepe ziele-uiting! Want dat is wel een voorrecht, dat men stemmen onthouden kan en voor zich kan laten herklinken'.

Zoowel Veltman als Mevrouw Kleine waren omstreeks 1 Januari jarig. Op hun drukbezochte recepties stond altijd 'Gijsbreght van Aemstel' in het middelpunt der gesprekken. Alle vooraanstaande Amsterdammers kwamen Mevrouw Kleine gelukwensen; in een lange file stonden op 31 December de équipages voor haar woning. Mevrouw Kleine was overal in het land zeer gezien en haar afscheidstournee werd een vorstelijke triomftocht!

De invloed van Mevrouw Kleine-Gartman is bijzonder groot geweest. De thans nog werkzame oudere acteurs, wier kunst wederom zoo uitmuntend bij de jongste generatie past, hebben hun zoo natuurlijken en menschelijken, maar nimmer vervlakkenden speeltrant aan de school van Mevrouw Kleine te danken, zooals by. de leider van het naturalistische tooneel in ons land: Adriaan van der Horst, het echtpaar Schwab-Welman, Anna Sablairolles, Marie van Westerhoven e.a. Ook in materieel opzicht werkt de invloed van Mevrouw Kleine nog door: in het door haar gestichte pensioenfonds voor oude tooneelspelers Zie Mendes da Costa, Tooneelherinneringen III, bl. 103 e.v.; mijn 'Mevrouw M.J. Kleine-Gartman' in de Nieuwe Rotterdamsche Courant van 24/9/1935, avbl., en 'Voorbeeld van waarlijk groote tooneelspeelkunst' in De Telegraaf van 28/9/1935. avbl..

Ook Mevrouw Wilhelmina Johanna Reiniera Albregt-Engelman (1834-1902), de dochter van Mevrouw Engelman-Bia, heeft voor Badeloch gespeeld, ofschoon zij door haar gedrongen figuur voor deze rol niet zeer geschikt was. Beter was zij op haar plaats als soubrette.

In plaats van Mevrouw Kleine speelde ook Mevrouw Ellenberger wel eens als Badeloch naast Veltman's Gijsbreght. 'Het geheimzinnige van den droom gaf zij in haar voordracht volkomen weer', zegt Rössing; het dramatische slot werd door beiden uitmuntend vertolkt Nieuws van den Dag van 8/1/1889.. Haar stem klonk echter wel eens wat sentimenteel.

Een bijzonder mooie, waardige Gozewijn was jarenlang de schouwburgdirecteur Johannes Tjassink (1809-1879), de père noble, 'met zijn bonhomie en air de rondeur', die, evenals Majofsky ook in de rol van Thomasvaer optrad. Zijn opvolger was de volksacteur Klaas Vos, 'met zijn grove en zware militaire stem'.

De geestige raisonneur Morin, die meermalen als Arend optrad, en de fijne, ietwat gemanieerde acteur Louis Moor, die wel eens het verhaal van den Bode voordroeg, waren eigenlijk meer op hun plaats in de Fransche salonstukken.

Als Arend of als de Bode is naast Veltman en Mevrouw Kleine, dikwijls de volksacteur Kistemaker opgetreden. Hij was een oud-zeeman; een pootige kerel en vooral bij het schellinkje zeer gezien. De rol van den Spie werd dikwijls door den beroemden marqué Albrecht vervuld. Hij moet een zeer suggestieve, romantische Vosmeer zijn geweest. Zelfs Louis Bouwmeester heeft hem in die rol niet kunnen overtreffen.

In de scène voor het Karthuizer Klooster zag men in de tweede helft der 19e eeuw op den achtergrond een ouden muur met besneeuwde steunberen en een oudhollandsch poortje in het midden. Jan Maandag heeft het aan het einde der 19e eeuw nog nagevolgd (Zie afb. 18). Daarachter was een mooi geschilderd complex kloostergebouwen zichtbaar; aan de zijanten stonden de besneeuwde boomen van het 'Winterbosch'. Bij Vosmeer's samenzwering bleven deze staan, doch was de achtergrond veranderd in een stadsgezicht met een haven en ondergelopen land.

Voor de kamer van Badeloch gebruikte men een zeer romanti-

sche, neo-gothische zaal in bruin en grijs met blauwe zuilen en okergele, geschilderde gordijnen daartusschen; met grijze gewelven, een geschilderd glas-in-lood-raam, en een hooge schouw.

Toen de décorateur en directeur Jan Eduard de Vries in 1860 den schouwburg moest verlaten, bracht hij een kleinen troep van eersterangskrachten bijeen. Deze trad op in een klein schouwburgje aan den Singel, tegenover het gebouw van den Burgerlijken Stand, en daarna in Frascati. Hier liet hij ook 'Gijsbreght van Amstel' vertoonen in een geheel nieuwe, door hem zelf geschilderde ensceneering, en met nieuwe muziek van den orkestmeester Coenen. Die voorstellingen trokken zeer groote belangstelling; zelfs de Burgemeester kwam er naar kijken.

Badeloch droeg ook in de tweede helft van de 19e eeuw nog altijd een met bont afgezet c o s t u u m . De Rey na het 1e bedrijf heette nu de 'Witte Rey', omdat de 'maeghden' gekleed waren in een maagdelijk wit gewaad. De Rey in het 4e bedrijf werd altijd de 'Zwarte Rey' genoemd, daar de actrice, die deze voordroeg, een zwart kleed, met hermelijnen manchetten, droeg. De dames, die in de Rey meefigureerden, en ook Adelgund, hadden wit glacé handschoenen aan!

Na het midden der 19e eeuw werden de costuums vernieuwd en in overeenstemming gebracht met Rochussen's teekeningen. Men gebruikte zelfs echte middeleeuwsche harnassen en kostbare stoffen, die door den kunstverzamelaar Willet voor dit doel aan de stad werden geschonken. In 1890 is deze verzameling verbrand, maar bij de eerste voorstellingen in den nieuwen schouwburg heeft men ze weer laten copieeren.

De opvoeringen van den 'Gijsbreght' werden in de 19e eeuw altijd door m u z i e k opgeluisterd. Het voorspel dat Johannes Verhulst componeerde, is sinds 1871 slechts enkele malen uitgevoerd: meestal speelde men allerlei zonderlinge potpourri's. De muziek van de zg. Rey van Klaerissen bleef tot aan den brand in 1890 die van Bartholomeus Ruloffs.

Vooral op aandringen van den regent en tooneelverzamelaar Johannes Hilman werd in 1872 besloten tot v e r b o u w i n g van den houten schouwburg, die nu een steenen ommanteling kreeg. Het tooneel zelf werd van een ‘manteau d'arlequin’ voorzien, terwijl de kaarsen- en olielampenverlichting plaats maakte voor een gaslicht-installatie. Een verbetering was ook de invoering van ‘gesloten wanden’ in plaats van de ouderwetsche zij-coulissen, voor het aanduiden van interieurs.

Tijdens de verbouwing speelde men ‘Gijsbreght van Aemstel’ met nieuwe décors in het Grand Théâtre.

De heropening vond plaats in 1874 door het Rotterdamsche gezelschap, onder leiding van Albrecht en Van Ollefen, dat nu den Schouwburg bespeelde. Den 1en Januari 1876 gaf het een prachtig gemonteerde opvoering van Vondel's ‘Gijsbreght.’

In datzelfde jaar 1876 begint, met de oprichting van het bekende modelgezelschap de ‘Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel’, een nieuwe periode in de historie van den Amsterdamschen Stadsschouwburg.

De opvoeringen van den Gijsbreght door de K.V. Het Nederlandsch Tooneel.

Oprichting van de vereeniging het Nederlandsch tooneel.

Reeds in 1851 waren er, op voorstel van Jacob van Lennep, plannen beraamd om de tooneeltoestanden te verbeteren, maar praktische resultaten had men nog niet bereikt. Een krachtiger figuur was de dichter Jan Hendrik Schimmel, die zeer veel goeds tot stand wist te brengen. In 1870 richtte hij het Nederlandsch Tooneelverbond op en enkele jaren later gelukte het hem, zijn oude ideaal: een gezelschap, waarin de beste krachten waren samengevoegd, te doen verwezenlijken.

Na de sluiting van den Stadsschouwburg hadden de acteurs zich verbonden tot een troep onder leiding van Stumpff en Veltman, de 'Vereenigde Tooneelisten', waartoe ook Mevrouw Kleine-Gartman behoorde.

Intusschen speelde te Rotterdam, onder leiding van Albregt en Van Ollefen, een gezelschap, waarvan de stijl moderner was. Het Realisme, dat na 1870 ook in de tooneelwereld doordrong, uitte zich het eerst te Rotterdam: zoowel in het repertoire als in den speeltrant werd hier een streven naar grooter natuurlijkheid bemerkbaar. De realistische traditie van Albregt en Van Ollefen is later voortgezet door Legrasen Haspels: het Rotterdamsche tooneel heeft het *Naturalisme* voorbereid.

Dit gezelschap van Albregt en Van Ollefen nu, verkreeg na de heropening in 1874 de bespeling van den Stadsschouwburg. Als Badeloch is bij dit gezelschap o.a. Nans Sandrock-ten Hagen opgetreden, de moeder van de in 1937 overleden filmactrice Adèle Sandrock.

Twee jaar later kwam de lang gewenschte concentratie tot stand: de Vereenigde Tooneelisten en de troep van Albregt en Van Ollefen werden samengevoegd in een nieuwe vereeniging: Het Nederlandsch Tooneel, dat in September 1876 in den Stadsschouwburg debuteerde. Tot 1879 zetelde Schimmel's instituut hier, maar daarna werd de bespeling, tot 1882, gegund aan een troep van: Van Ollefen, Moor en Veltman. In die periode speelde het Nederlandsch Tooneel met groot succes in het Grand Théâtre, terwijl het Leidscheplein-tooneel in verval geraakte. In dit kleine 'Grand' Théâtre vervulden ook voor het eerst de twee later zoo beroemde acteurs de hoofdrollen: Van Schoonhoven als Gijsbreght; Louis Bouwmeester als de Bode. Koning Willem III, die het 'Nederlandsch Tooneel' reeds met een groot subsidie steunde, verleende het gezelschap in 1882 het praedicaat 'Koninklijk' en spoedig daarop keerde de Vereeniging in den Stadsschouwburg terug, waar zij tot 1924 is gebleven. Zelfs heeft er een tijdlang ook in Rotterdam een afdeeling van bestaan, terwijl het gezelschap bovendien regelmatig in Den Haag optrad.

Het doel van de K.V. Het Nederlandsch Tooneel, die door Schimmelpersoonlijk werd geleid, is o.a. geweest: de verheffing van het peil der opvoeringen; het streven naar natuurlijkheid; de afschaffing van het ster-systeem en de verzorging van het ensemblespel.

Tooneelspelers en tooneelspeelkunst.

De stijl der tooneelspeelkunst van het 'Nederlandsch Tooneel' vertoonde, tengevolge van zijn samenstelling uit twee gezelschappen: de romantische school van Veltman en de realistische der Rotterdammers, een romantisch-realistisch karakter. Het Realisme deed zijn invloed tegen het einde der 19e eeuw steeds sterker gelden. De stijl der opvoeringen van klassieke werken ging hierdoor achteruit; slechts weinige tooneelspelers bereikten een harmonisch evenwicht tusschen gedragenheid en natuurlijkheid.

‘Gijsbreght van Aemstel’ werd met nadrukkelijke gebaren voorgedragen en gespeeld. De actrice, die de Rey van Burghzaten voordroeg, wees bij de woorden ‘aen hare borst met melck gevoed’ op haar eigen borst en bij den volgenden regel op haar hart; Badeloch moet onder het zeggen van de woorden: ‘En zaeghtghe doen noch niet na vrouw en kinders om?’ zelfs eens het gebaar van.... zagen gemaakt hebben!

De ‘rederijersgalm’, die van het midden der 19e eeuw dateerde, bleef nog lang mode. In 1877 werd, volgens den Haagschen criticus Loffelt, de Rey van Amsterdamsche Maeghden ‘golvend en kronkelend en geïllustreerd met vraag- en uitroepsteekens’ voorgedragen.

Ook het ‘stille’ spel werd overdreven en leidde af van de handeling. Na 1890 begon men meer en meer het belachelijke van al die verduidelijkende, realistische gebaren en den ouderwetschen rederijers-reciteertrant in te zien.

Veltman en Mevrouw Kleine-Gartman zijn in den begintijd de steunpilaren van de K.V. ‘Het Nederlandsch Tooneel’ geweest. Vooral Mevrouw Kleine heeft grooten invloed uitgeoefend op de jongere tooneelspelersgeneratie. Na Veltman is C. C. van Schoonhoven (1851-1916; afb. 22) de klassieke vertolker van de hoofdrol geworden. Sinds 1880 is hij jaarlijks, tot in 1916 als Gijsbreght opgetreden, dus 37 malen achtereen! Hoewel zijn voordracht minder geschakeerd was dan die van Veltman, moet Van Schoonhoven, vooral in het eerste tiental jaren van zijn optreden, volgens den toenmaligen smaak, de ideale Gijsbreght zijn geweest. Hij speelde de rol met groote toewijding; zeer waardig en statig, en deze overtuigde Katholiek was met recht de vrome held; zijn voordracht klonk krachtig en bezielend. Gijsbreght is altijd zijn lievelingsrol gebleven; zelden is een acteur zoo geheel en al met die rol geïdentificeerd als Van Schoonhoven. Wanneer hij op straat voorbij kwam, riepen schooljongens tegen elkaar: ‘Daar heb je Gijsbreght!’....

Later vond men hem echter te stijf, te stroef; te teatraal in zijn gebaren en te langzaam in zijn voordracht. Bouwmeester's spel was waarachtiger en minder schoolsch.

Behalve Van Schoonhoven hebben bij 'Het oude Neêrlandsch' nog een enkele maal Ko van Dijk (1881-1937) en Hubert Laroche (1864-1928) voor Gijsbreght gespeeld. De eerste was toen nog te jong en miste het vereischte heldhaftige voorkomen, en ook Laroche lag de rol niet.

In hetzelfde jaar als Van Schoonhoven in de rol van Gijsbreght, debuteerde Louis Bouwmeester (1842-1925) als de Bode. Zie over Bouwmeester's Bode: Mendes da Costa, Tooneelherinneringen III, bl. 167/8. Zijn debuut bij de K.V. Het Nederlandsch Tooneel werd een openbaring. Naast de theatrale en pathetische tooneelspeelkunst uit de klassieke school van Jelgerhuis en Veltman maakte Bouwmeester's realistische, menselijke spel een aangrijpenden indruk. Zijn voordrachtskunst was buitengewoon plastisch en suggestief. Als de Bode deed Bouwmeester zijn entree altijd onopgemerkt; hij bleef nog even tegen den deurpost geleund staan, en zette dan langzaam, nog onder den indruk van de aanschouwde gruwelen, zijn verhaal in, om daarna het publiek door zijn plastische voordracht mee te slepen en met steeds grooter bewogenheid het gebeurde uit te beelden. Ook Bouwmeester onderlijnde zijn voordracht met gesticulatie. Hij maakte bv. het volgens de traditie geijkte gebaar van het ruiken aan een denkbeeldige roos bij den regel 'Terstond quam hem een geur van yet wat lieflijcks tegen' (r. 1501).

Met zijn zware en rauwe stem wist Bouwmeester alle nuances in de rol op aangrijpende wijze uit te beelden. Bijzonder mooi, vol zuiver gevoel zei hij den regel 'Gij zoudze bey zien proncken, Als bloemen op haer' steel, in eenen beemd, verdroncken Van eenen rooden plas' (r. 1441). Sinds Andries Snoek had geen acteur het Bode-verhaal zoo sterk beeldend en meeslepend voorgedragen. Een enkele maal is Bouwmeester ook als Vosmeer opgetreden (in

1898). Deze rol speelde de geniale tooneelspeler zeer kleurig en realistisch. Evenals de vroegere vertolkers van den Spie, sprak hij de a als ae uit, om het 'Goyer's kind' te accentueeren (vgl. bl. 84).

Na Bouwmeester's heengaan uit de K.V. Het Nederlandsch Tooneel is Hubert Laroche als Bode opgetreden, zonder echter de plastische kracht van zijn grooten voorganger te kunnen evenaren.

Behalve Mevrouw Kleine-Gartman, heeft ook Sofie de Vries (1839-1892) eenige malen voor Badeloch gespeeld. Hoewel haar eigenlijke glansrollen de 'grandes coquettes' in de Fransche salonstukken waren, wist ze ook als Badeloch te ontroeren. Vooral het verhaal van den droom en den strijd om de keuze tusschen man en kinderen in het laatste bedrijf, gaf zij op treffende wijze weer. Haar stem klonk echter eenigszins scherp.

Mevrouw Kleine's opvolgster in de rol van Badeloch was Christine Poolman (1850-1930), die van 1885 af in deze rol is opgetreden, naast Van Schoonhoven's Gijsbreght. Haar Badeloch was door en door Hollandsch, maar wel eens wat te week. De fierheid en de doodsverachting van de middeleeuwsche burchtvrouw kwamen in haar spel soms niet genoeg uit. Mevrouw Kleine had Christine Poolman verschillende aanwijzingen gegeven en schreef haar den 3en Jan. 1885, vlak voor haar debuut, in den ouderwetschen stijl dier dagen:

'Och, toe lieve! Geef je nu vanavond eens flink, zooals je wel kunt, dat weet ik toch; geen zwakke toon Kris! dan wordt die bij jou te goedig; en verzwakt die breede verzen. Vooral er om denken bij den Droom en het laatste bedrijf. God zegen je kind! Bedenk dat deze proef van belang is.

Adieu!

Uwe U liefh. Tooneelmoeder,

M. J. Kleine-Gartman.

Geen angst hoor!! Aan mij denken.'

Wanneer zij niet te larmoyant was, herinnerde Christine Poolman aan Mevrouw Kleine.

In Februari 1890 brandde de Stadsschouwburg tot den grond toe af. Onmiddellijk werd echter besloten tot de oprichting van een theater, dat de groeiende wereldstad Amsterdam waardig zou zijn. De K.V. Het Nederlandsch Tooneel speelde intusschen verder in het Grand Théâtre en in het Paleis voor Volksvlijt. Den 1en September 1894 werd de tegenwoordige Stadsschouwburg geopend, en daar heeft van de openingsvoorstelling af, tot in 1920, Theo Mann-Bouwmeester de rol van Badeloch gespeeld.

De geniale, suggestieve kracht van deze groote actrice kwam het sterkst tot uiting in de rollen der ‘grandes coquettes’: Fedora, Tosca, Marguérite Gauthier; haar Badeloch heeft men niet altijd onverdeeld kunnen waardeeren. Zij speelde de rol zeer plastisch; volgens sommigen was het dramatische accent zelfs wel eens t  sterk. Haar doordringende stem liet vooral het verhaal van den droom zeer bewogen klinken. De personen: Machteld en zijzelf, werden sprekend ingevoerd en realistisch uitgebeeld. Soberder, en daardoor ontroender was haar stil spel: de fraaie, luisterende houding van Badeloch onder Arend's verhaal hield de aandacht sterk gespannen.

Bij het ‘Oude Neerlandsch’ zijn verder nog als Badeloch opgetreden: Mevrouw Betty Holtrop-van Gelder en Rika Hopper. De heldere stem, en zuivere, goed gearticuleerde, altijd natuurlijke voordracht van Mevrouw Holtrop klonken bijzonder aangenaam. Haar Badeloch was echter misschien wel eens wat te week. Rika Hopper slaagde het meest in haar voordracht van den droom, dien ze fluisterend en aarzelend inzette.

Vosmeer werd nog dikwijls als een komische figuur opgevat, ofschoon herhaaldelijk op het verkeerde van deze traditie gewezen werd. Volgens Vondel's tekst immers, is Vosmeer geen boer, maar een ‘krijghsman’, die Egmond bij den naam noemt, terwijl de aanslag zelfstandig door hem geleid wordt.

De rol van Arend is bij het ‘Oude Neerlandsch’ dikwijls door

Wille m R o y a a r d s vervuld. Royaards heeft zich langzamerhand weten los te maken van de theatrale wijze van reciteeren en den realistischen speeltrant, zoodat zijn Arend reeds aan het einde der 19e eeuw het mooiste deel der Gijsbreght-opvoeringen werd. Royaards' moderne stijl viel echter uit den realistischen toon van de voorstelling.

S p o o r is jarenlang een waardige Gozewijn geweest, zijn stem en kop hadden volgens Rössing 'iets gewijds en verhevens'. Ook I s i n g 'beschouwde de dagen, dat hij die rol mocht zeggen, als zeer bijzondere; 25 jaar lang heeft hij de rol met innerlijke wijding en eerbied voor Vondel's schoone poëzie' gezegd. Vermelden wij tenslotte nog, dat de rol van Pieternel in 'de Bruiloft van Kloris en Roosje', tientallen jaren lang is gespeeld door Majofsky's kleindochter C h r i s t i n e S t o e t z ; die de 18e-eeuwsche tradities in de wijze van opvoeren tot op onzen tijd in eere heeft gehouden Zie J.H. Rössing, in Eigen Haard van 1904..

Décor en costuum bij het 'Oude Neerlandsch'.

Voor de eerste opvoering van 'Gijsbreght van Aemstel' door de Vereeniging 'Het Nederlandsch Tooneel', op 1 Januari 1877, gaf Prof. Alberdingk Thijm eenige aanwijzingen. Behalve de tekst, was ook de ensceneering herzien. Het treurspel werd nu gespeeld in décors, die geschilderd waren door J.D.G. Grootveld, een navolger van Pfeiffer. Zij hadden een zeer romantisch karakter en gaven vooral de H o l l a n d s c h e , wintersche stemming voortreffelijk weer. In het 1e tooneel van het 2e bedrijf, waar Vosmeer uit het riet te voorschijn kwam, zag men maanlicht weerkaatsen in de gracht om een toren, terwijl op den achtergrond schepen heen en weer voeren (vgl. het realisme der Meiningers, bl. 113). Het Karthuizer klooster in den maneschijn, maakte een zeer 'mystieken en dichterlijken' indruk. Achter den kloostermuur was het kloosterkerkje met zijn verlichte, gekleurde vensters zichtbaar;

men hoorde het gezang der kloosterlingen eruit weerklinken(vgl. afb. 18).

In de schouw van Badeloch's burchtvertrek brandde een flakkerend haardvuur; de kerk was voorzien van een breed koorhek. Deze décors, met de aanduiding van 'straten, stegen, bruggen, poorten en pleinen; het klooster op Kerstavond, het winterbosch, bezaaid met wapens en geweer; de gracht, waaruit Vosmeer de Spie al heimelijk komt gezwommen; de dreigende lucht boven den stadsmuur, waar in hemelsche klaarheid de Engel zou verschijnen' Rössing in het Nieuws van den Dag van 26/6/1912. lieten vooral de locale sfeer sterk tot haar recht komen.

In den nacht van den 19en op den 20en Februari 1890 brandde de Schouwburg tot den grond toe af; van de décors en costuums kon bijna niets worden gered. Het gezelschap speelde echter verder in het Grand Théâtre. Men achtte het onmogelijk, 'Gijsbreght van Aemstel' op dit kleine tooneel te spelen, zoodat de traditie in Januari 1891 onderbroken moest worden. Het volgende jaar werd Vondel's treurspel echter in het Paleis voor Volksvlijt opgevoerd in décors, die ditmaal door Jan Maandag en Van der Hilst waren ontworpen. Ook van deze ensceneering bestaan geen afbeeldingen. Een serie ontwerpen van Jan Maandag voor 'Gijsbreght van Aemstel', welke vermoedelijk nièt is uitgevoerd, vertoont in het eerste bedrijf geen stadspoort, maar een verlaten legerplaats Zie ook de afbeeldingen in de Vondelkroniek van Januari 1935.; in het 2e bedrijf een moerassig landschap met den stadsmuur links; in de 2e scène van deze acte een lagen muur met een poortje in het midden en het klooster in den maneschijn op den achtergrond (afb. 18); in III een burchtvertrek met een nis en een raam in het midden van den achtergrond. Het klooster werd voorgesteld door romaansche gewelven en een koorhek. Voor het laatste bedrijf ontwierp Maandag een ruime binnenplaats tusschen hooge kasteelmuren.

Jan Maandag was een leerling van Grootveld en een groot

bewonderaar van Pfeiffer, hetgeen ook uit zijn ontwerpen blijkt.

In September 1894 werd de nieuwe Schouwburg op het Leidscheplein geopend. Met dit nieuwe gebouw kwam er een groote verandering in de tooneeltoestanden: de huiselijkheid van vroeger was nu verdwenen. Tot verontwaardiging van velen was het rooken verboden; terwijl men zelfs geen hoeden, jassen of parapluies in de zaal mocht meenemen! De Stadsschouwburg had als volkstheater afgedaan....

‘Gijsbreght van Aemstel’ werd nu vertoond in décors, die geschilderd waren door de Belgische kunstenaars Devis en Lynnen. Zij waren realistischer, en veel minder mooi dan de vroegere. Ook wist men met de elektrische belichting nog niet goed raad; in den loop der jaren is de ensceneering er niet op vooruitgegaan.

Vóór den brand werden in ‘Gijsbreght van Aemstel’ de volgende c o s t u u m s gebruikt: Gijsbreght droeg een bruin pluche kleeed met bont en een blauwen mantel met de wapens van Amstel. Mevrouw Kleine en later Christine Poolman en Theo Mann, waren als Badeloch gekleeed in een zwart fluweelen kleeed, dat rijk met hermelijn was afgezet. Zie Theo Mann-Bouwmeester, *Mijn jeugd- en tooneelherinneringen*, Amst. 1916, blz. 70 en 130.. De Rey van Amsterdamsche Maeghden (de Witte Rey) droeg een, met bont afgezet wit costume, en een ‘kapsel met sluyer’; de Rey van Burghzaten (de Zwarte Rey) had een zwart manchester costume met bonten manchetten aan. De mannen droegen maliënkolders van stalen ringen of verzilverd touw, met wapenrokken en blikken helmen. Zuiver historisch was deze costumeering nog volstrekt niet.

Bij den eersten Gijsbreght van de vereeniging Het Nederlandsch Tooneel op 1 Januari 1877, werd voor het eerst sinds de 17e eeuw, weer de o o r s p r o n k e l i j k e tekst hersteld, op aanwijzingen van Prof. Alberdingk Thijm. Geheel volledig was die tekst echter nog geenszins. Vele traditioneele wijzigingen zijn eerst jaren later

Afb. 17 en 18.



Illustratie van Charles Rochussen voor de uitgave van 1841: de proloog. Veltman heeft Rochussen's Gijsbreght in grime, houding en costuum nagevolgd.



Décorontwerp van Jan Maandag (einde der 19e eeuw) in de romantische traditie van Pfeiffer, voor de 1e scène van het 2e bedrijf.

Afb. 19.



Teekening van Antoon Molkenboer in De Kroniek van 20/01/1895. Spotprent op de eerste opvoeringen van “Gijsbreght van Aemstel” in den nieuwen Schouwburg. De prent stelt een scène uit het laatste bedrijf voor: Badeloch: Och mannen, houdt hem vast! (Vs. 1788). Links Badeloch (Theo Mann-Bouwmeester), rechts Gijsbreght (Van Schoonhoven).

afgeschaft. Het 18e-eeuwsche Klaerissen-lied werd pas in 1892 blijvend vervangen door Vondel's Rey, op instigatie van L. Simons. Ook de muziek van deze Rey was nog tot 1890 ongeveer gelijk aan die van 1774.

Den 16en Januari 1895 werd de muziek uitgevoerd, welke Bernard Zweers bij 'Gijsbreght van Aemstel' had gecomponeerd, in een gala-voorstelling met medewerking van het Concertgebouw-orkest. De Reyen werden gezongen door groote koren. Nogal dwaas moet de uitvoering der Rey van Burghzaten zijn geweest: na Badeloch's klacht: 'Och Gijsbreght, lieve heer, Ick reken hem dood, en zie hem nimmer weer', kwamen plotseling 70 menschen uit de coulissen. Zij stelden zich aan weerszijden van de burchtvrouw op; en begonnen de Rey te zingen. Bij den regel 'Zoo treurt nu Aemstels vrouw' draaiden zij zich om en wezen op de treurende Badeloch!

Zweers' Gijsbreght-muziek bestond uit een voorspel, vier tusschenspelen, twee vrouwenkoren voor de Reyen van Maeghden en Klaerissen, twee gemengde koren voor de andere Reyen; muziek bij Rafaël's verschijning en een finale.

Gijsbreght in opera-stijl.

Aan de vertooningen van 'Gijsbreght van Aemstel' nam steeds een groot aantal figuranten deel. Door de nadrukkelijke theatrale gebaren der medespelers en de vele vertooningen, die men ter verlevendiging van de actie aan het stuk had toegevoegd, maakten de eind-19e-eeuwsche Gijsbreght-opvoeringen volgens onzen modernen smaak, een opera-achtigen indruk, die in 1895 nog eens werd geaccentueerd door het optreden van een enorm koor. De stijl van deze voorstellingen herinnerde aan de regiekunst der 'Meinings'. Deze Duitsche troep, die in 1880 een tournee door ons land heeft gemaakt, muntte uit door zijn zeer realistische opvoeringen van klassieke werken, waarin vooral de massa-actie tot in de finesses was verzorgd. De schouwburgregent Hilman had

groote vereering voor het werk der 'Meiningers'. De Hertog van Meiningen, die het gezelschap zelf leidde, heeft hem zelfs eens met een onderscheiding verblijd. Waarschijnlijk stelde Hilman ook in den Amsterdamschen Stadsschouwburg de kunst der Meiningers tot voorbeeld.

In 'Gijsbreght van Aemstel' immers, kon men vele massa-scènes in dezen stijl bewonderen: na het opgaan van het scherm kwamen eerst een paar krijgslieden, vervolgens eenige burgers uit de stadspoort om buiten rond te zien. Pas nadat zij elkaar gewezen hadden dat de vijand verdwenen was, verscheen Gijsbreght met een groote menigte uit de poort, om uiting te geven aan zijn blijdschap over de bevrijding der stad. Aan het einde van het 1e bedrijf kwam een stoet meisjes naar voren om de helden te verwelkomen. Na de voordracht van de Rey door een hunner, nam Gijsbreght de voorgangster bij de hand en leidde den stoet naar binnen. De inneming van het Karthuizer klooster werd voorgesteld door een grooten troep soldaten. Deze liepen telkens òm, als ze eenmaal binnen waren, en gingen vervolgens, van andere wapens voorzien, opnieuw de poort in, zoodat het leek alsof een groot leger het klooster had overvallen! Als de laatste soldaat binnengedrongen was, barstte Willebord in snikken uit. De Rey van Edelingen werd gespeeld als scène voor den ingang van een verlichte kapel. De edellieden kwamen van links en van rechts op en bleven voor het voetlicht staan; onder de laatste strofe knielden allen. Na de voordracht der Rey gingen zij tezamen de kapel binnen. Het gevecht in het klooster werd natuurlijk ook uitvoerig vertoond. Er klonk krijgsmuziek; de stormklok luidde en Witte van Haemstee viel bulderend binnen. De Sparrewouwer reus, voorgesteld door een acteur op stelten, ontbrak evenmin als de Bode, die de vermoordning van Gozewijn en de nonnen ontzet aanschouwde Zie Adr. v.d. Horst, Gijsbreght-voorstellingen met pantomime. Alg. Handelsblad 31/12/1936, avbl..

Hoewel de 'Stomme vertooning' later vereenvoudigd werd, heeft men in ieder geval nog in 1909 het tableau kunnen bewonderen!

Onder de verhalen van Arend en den Bode leefden de aanwezige personen - zooals Gijsbreght's kinderen; de dame, die later de Rey moest zeggen en enkele andere 'gezelschapsdames' - duidelijk zichtbaar mede. De Rey fluisterde af en toe tegen Adelgund en schudde het hoofd veelbeteekenend; de anderen stonden de handen te wringen en omarmden elkaar nu en dan! De Rey wees bij haar voordracht op de arme Badeloch en haar kinderen, die met ten hemel geslagen oogen een 'mooie groep' vormden. Onder het laatste couplet, bij den regel 'O God verlicht haer kruis', knielden allen. De Rey van Klaerissen, die pas in 1892 in haar oorspronkelijken vorm hersteld is, werd voortaan g e z e g d .

In het laatste bedrijf klom Badeloch op den muur om uit te zien; Rafaël verscheen na 1877 niet meer in een 'wolk' maar werd, staande in de lucht, door het optrekken der wolken, zichtbaar.

Het afscheid van Amsterdam werd voorgesteld door een uitgebreide scène. Eerst droeg men het lijk van Arend een trap op, daarna volgden de familie van Aemstel en de vluchtelingen, en als laatste: Gijsbreght zelf, die zich nog eens omdraaide teneinde zijn laatsten regel met veel emphase te zeggen.

Aan het einde der 19e eeuw werden de opvoeringen geregisseerd door De L e u r , die verschillende van de bovengenoemde toevoegingen heeft bedacht. Een eigen stijl had deze regie echter niet.

Het is daarom begrijpelijk, dat men zich sinds het einde der 19e eeuw tegen de stijlloosheid van de Gijsbreght-opvoeringen verzette. De hervormingen, die hiervan het gevolg waren, zullen in het volgende hoofdstuk ter sprake komen.

Al waren de voorstellingen van 'Gijsbreght van Aemstel' door de K.V. 'Het Nederlandsch Tooneel' naar modernen smaak niet ideaal; voor de ontwikkeling van ons tooneel is dit gezelschap toch van groote beteekenis geweest. Zijn kracht lag echter niet

zoozeer in de opvoeringen van klassieke werken, dan wel in de vertooningen der toen moderne salonstukken, waarin het samenspel steeds uitmuntend verzorgd was. Door het optreden van de ‘Koninklijke Vereeniging’, onder Schimmel's energieke leiding, is het karakter van het Amsterdamsche tooneel geheel veranderd. Het werd beschaafder, en er kwam nu ook een meer ontwikkeld publiek naar den schouwburg. Het tooneel had als volkskunst afgedaan! Ook in den stijl der tooneelkunst uitte zich die ommekeer: voor de volksche Romantiek kwam het burgerlijke Realisme in de plaats. Al werd het spel natuurlijker, de schaduwzijde van het Realisme werd in de opvoering van Vondel's werk het duidelijkst merkbaar: een eigen s t i j l is uit de traditie van het ‘Oude Neêrlandsch’ niet kunnen ontstaan.

De moderniseering van *Gijsbreght van Aemstel*.

Heijermans' strijd voor een nieuwen Vondel-stijl.

De overdreven romantiek en het belachelijke realisme der laat-19e-eeuwsche tooneelkunst veroorzaakte in verschillende landen een streven naar moderniseering. Vooral in Duitschland en in Engeland wendde men pogingen aan, om het tooneel van de smakelooze realistische overdaad te bevrijden; en de ensceneering te vereenvoudigen. Men keerde terug naar den eenvoud van het vroeg-17e-eeuwsche tooneel (afb. 1), en trachtte met enkele sobere décor-aanduidingen door middel van requisieten te volstaan. Omstreeks 1900 hebben zich ook voor het eerst weer architecten en sierkunstenaars met de tooneelinrichting beziggehouden. De realistisch geschilderde décors maakten nu plaats voor bouwsels en gordijnen. Met die vernieuwing verdwenen de laatste overblijfselen van het barok-tooneel, zooals het, nog uit de 17e eeuw dateerende coulissensysteem en het voetlicht. Ook het tooneelspel en de voordrachtskunst werden vereenvoudigd en gestyleerd, zoodat een e e n h e i d tot stand kwam tusschen décor, costumeering en spel.

Ook in ons land hield de jongere generatie zich na 1890 met de vernieuwing der theaterkunst bezig. De vertooningen van klassieke werken door het 'Nederlandsch Tooneel' gaven daartoe alle aanleiding.

De eerste reprise van '*Gijsbreght van Aemstel*' in den nieuwen Stadsschouwburg, op 1 Januari 1895, is van dit gebrek aan stijleenheid een merkwaardig voorbeeld geweest. (Afb. 19).

Een der felste strijders tegen het overdreven burgerlijke realisme dier voorstelling, en tegelijk een der eerste verdedigers van een

nieuwen Vondel-stijl was.... de latere naturalistische tooneelschrijver Herman Heijermans.

In het belang van de tooneelkunst, waagde Heijermans het, op fellen toon den tooneelspelers de waarheid te zeggen:

In een der vorige feuilletons schreef ik:

‘Gij (tooneelspelers) hebt als kunst gekozen de kunst om te zeggen het Woord van den dichter, de Kunst, die gelijkelijk tracht de ziening van den dichter in lijfvorm te gieten. De tooneelspeler moet en zàl zijn de groote, toegewijde, begrijpende, kunnende, vrije Zegger van het Woord’..... ‘Gij hebt dat toen misschien wel heel ‘mal’ gevonden. Maar nu vraag ik U weer: ‘Hoevelen waren eronder U, die den Gijsbreght wilden zeggen alléén uit liefde tot de taal van Vondel?’ -

- -

‘Wanneer de geheele vertooning bedorven ware geweest door het belachelijk realisme, door dat gemoderniseer uit wanbegrip én uit behoefte tegenover een publiek, dat ook wat “zien” wil, maar g i j hadt Vondel's taal gezegd met geluid, dat van meêvoelen, meêleven, adoratie sprak, wanneer u w geluiden waren geweest de teere omtrillingen van een dichtstuk, waarin almêe het beste van Holland staat, waarin o n s ‘moderne’ leeft met een jeugd van bottende bloemknoppen, waarin ons voelen en ons denken met devotie rondwaren als in een lusthof, waar de morgendauw op de blaren parelt, wanneer g i j U hadt opgemaakt in de feestgewaden Uwer blijheid en kunstenaarsfierheid ons met Uw monden te zeggen, te zingen onze taal, die een taal is machtig en sterk, zacht en plechtig; wanneer g i j hadt gezegd den Vondel zoo hij is, teer en blank, godsvruchtig en troostend, geweldig en imposant, zilver en zwaar en de Gijsbreght-avonden U festijnen waren, waarop Uw zeggen echoëde als trilling van dankbaarheid tot waar ergens in een kerk liggen de stoffelijke resten van een zoo onstoffelijk en prachtig-levend mensch - dan (maar ge zult dit niet begrijpen, niet waar: dit zijn overdreven termen, die niet raken uw ambitieus afwachten van koude-handegeklap!) zouden wij allen in de zaal, vergetend de décors van Devis en Lynen, vergetend de historische costumes, vergetend de “tradities”, vergetend de bende kromlijvige figuranten, gezeten hebben stil genietend van Vondel's taal en zéér dankbaar tegenover uw liefde voor den Dichter. - Gij zijt zoo opgegaan door het métier in de uiterlijkheid der

taal, dat woordmuziek voor U een phrase is. - Indien ge begreep dat Vondel de basis van ons tooneel is, ge zoudt, met een stil gebaar het woord op Vondel's rythme, op Vondel's melodieën zonder meer, zonder eenig zoeken naar effect, zonder mooi-doen, uitspreken. - Gij hebt niet geweten en zult nooit weten, dat een Gijsbreght-avond een verademing is, dat in de donkere zaal weggedoken menschen zitten, wier oogen vreemd-vochtig staren, staren wég van alles, wanneer het woord gaat:

'Nu stelt het puick van zoete keelen,
Om daer gezangen op te speelen'.....
Tooneelpraatje in De Telegraaf van 7/1/1895.'

Die bewogen critiek, ingegeven door warme liefde voor Vondel's taal, werd Heijermans zeer kwalijk genomen. In het blaadje 'Asmodée' wist men er echter alleen maar op te antwoorden met een banaal gedicht.

De décorontwerpen van dr. H.P. Berlage.

In 1894 zou de nieuwe Stadsschouwburg geopend worden. Ter gelegenheid van die feestelijke gebeurtenis verscheen reeds in 1893 een prachuitgave van Vondel's 'Gijsbreght van Aemstel' met boekillustraties van Derkinderen, een inleidende studie van L. Simons, en een serie décorontwerpen van architect H.P. Berlage, die op de vernieuwing der enscenering grooten invloed heeft uitgeoefend. Voor het eerst in ons land ontwierp hier een architect décors, en het is een merkwaardig verschijnsel, dat de vernieuwing van het tooneel juist is ingezet met een ontwerp voor 'Gijsbreght van Aemstel', het drama, dat de Nederlandsche tooneelkunst op haar best representeert. De ontwerpen van Berlage zijn nooit verwezenlijkt, maar de enscenering die in 1912 het echtpaar Lensvelt-Bronger onder Willem Royaards' leiding uitvoerde, sloot onmiddellijk aan bij de ideeën van Berlage en Simons. Berlage's décors waren echter nog geschilderd gedacht; die van Frits Lensvelt droegen een zuiverder architectonisch karakter.

De Stad Amsterdam moest volgens Simons het middelpunt der handeling zijn. Als symbool van die stad ontwierp Berlage daarom een stadsmuur, die het geheele stuk dóór op den achtergrond bleef staan; ervoor of erachter kon zich de handeling afspelen. Het i d e e van een vaststaanden bouw was hier dus reeds in principe aanwezig; vele jaren later werd de vaste bouw door Lensvelt en Wijdeveld verwezenlijkt. In 1931 heeft Simons zijn opvattingen en Berlage's ontwerpen nog eens nader toegelicht *Vondelkroniek*, 2e jaargang, nr. 2 - April 1931. (met vele illustratie's). en een uitvoering ervan opnieuw bepleit, mede omdat z.i. Lensvelt's décor de romantiek van den 'Gijsbreght' niet genoeg had doen uitkomen.

De Reyen zouden door spreekkoren als 'recitatief' gezegd moeten worden. Zij maakten in dit ontwerp deel uit van de handeling: de Rey van Maeghden zou verschijnen op den stadsmuur, die practicabel gedacht was, terwijl Berlage voor de Rey van Edelingen een apart décor had ontworpen, dat den ingang van een kapel voorstelde.

De opvoeringen vòòr Royaards' vernieuwing.

Het duurde echter nog vele jaren, eer de ideeën der prachttuitgave van 1893 in praktijk zouden worden gebracht. Simons heeft weliswaar in 1891 en in 1894 aanwijzingen voor de opvoeringen gegeven, maar deze zijn door de toenmalige tooneelleiding verkeerd opgevat. Van een poging tot vereenvoudiging was trouwens nog geen sprake. Simons was van meening, dat men slechts tusschen twee mogelijkheden zou moeten kiezen: een romantische òf een modern-gestyleerde opvatting. Maar de verwezenlijking van de eerste visie leidde tot de dwaze realistische voorstelling van 1895, waarin zelfs de beruchte 'Stomme Vertooning', zij het in vereenvoudigden vorm, niet ontbrak. Twee jaar later gaf de tooneelcriticus Rössing eenige wenken, maar ook die voorstelling bracht weinig verbetering.

Pas in 1911 ging de Raad van Beheer er toe over, tenminste de costuums te vernieuwen. C a t o N e e b ontwierp nu een zeer fraaie costumeering in kleuren, die de karakters der dragers moesten symboliseeren: Gijsbreght en zijn huis waren bv. in blauw, de kleur van de trouw, gekleed. Het oude Badeloch-costuum met de hermelijnen randen werd nu eindelijk afgeschaft.

Deze nieuwe costuums deden echter de slordige, realistische décors en de onbeholpenheid van de figuratie nog sterker uitkomen! Zoo sukkelden de opvoeringen van jaar tot jaar door. Een enkele maal werden voor sommige scènes gordijnen gebruikt; maar een fraai geheel was door die gewilde moderniseering nog niet verkregen: in het laatste bedrijf hing zelfs eens een lap in de lucht, om Rafaël te onthullen, wanneer hij werd aangeropen!

Pas toen Royaards en Verkade met de regie werden belast, kwamen verbeteringen tot stand.

Royaards' Gijsbreght.

Van buitengewoon groote beteekenis voor de geschiedenis van ons tooneel is de vernieuwing der Gijsbreght-voorstellingen geweest, welke door Dr. Willem Royaards(1867-1929) in Juni 1912 tot stand is gebracht.

Hier was nu de nieuwe stijl, waarvan men al aan het einde der 19e eeuw de noodzakelijkheid had leeren inzien. Voor den toenmaligen schouwburgbezoeker, die slechts de gebruikelijke realistische opvoeringen kende, moet die opvoering een openbaring zijn geweest.

Royaards' groote liefde voor Vondel's vers, en de overweging, dat 'Gijsbreght van Aemstel' ook buiten Amsterdam en buiten de Nieuwjaarstraditie, onsterfelijke waarde bezit, hadden hem er al in 1908 toe gebracht het drama in zijn geheel voor te dragen. Die voordrachten hadden zeer groot succes; en enkele jaren later kon hij het stuk ook v e r t o o n e n met zijn gezelschap 'Het Tooneel' dat in het Paleis voor Volksvlucht speelde.

Royaards bracht 'Gijsbreght van Aemstel' in een stijl, die verwant was aan de kunst der 'Tachtigers'. Vooral de klankschoonheid van het vers trachtte hij zooveel mogelijk tot haar recht te doen komen. Daarom werd het treurspel met buitengewoon groote zorg ingestudeerd: het rhytme liet hij regel voor regel vaststellen.

Ook de enceneering was streng gestyleerd. Frits Lensvelt's sobere décor, dat iedere Amsterdamsche plaatsaanduiding miste, bestond uit een vaststaanden grijzen muur, in het midden waarvan de stadspoort (afb. 20), de nis van Badeloch's kamer, of eenige kloosterramen, ter aanduiding van de omgeving, konden worden aangebracht. De vensters van het Klarissenklooster waren geïnspireerd op de gekleurde ramen in Fransche kathedralen. Aan weerszijden van het tooneel hingen lichtgrijze gordijnen met de wapens van Amsterdam en van Amstel; aan het einde van ieder bedrijf werden deze gordijnen gesloten, zoodat daarvòòr de Rey kon worden gezongen of voorgedragen.

De kleurencombinaties der costuums van Nell Lensvelt-Bronger waren bijzonder mooi; zij kwamen in de warme, goudgele belichting voor den neutralen achtergrond, prachtig uit. De enceneering deed denken aan middeleeuwsche handschriften of schilderijen; het sterk uitgesproken décoratieve karakter van het geheel toonde verwantschap met het werk van Derkinderen.

Gijsbreght was gekleed in een roodachtig costuum en een wijden mantel met een zwart en wit geblokten rand; Badeloch droeg een zeer statig en vorstelijk pauwblauw gewaad. Gozewijn's met de hand geborduurd overkleed, dat slechts een oogenblik te zien kwam, was op zichzelf reeds prachtige sierkunst. Nog in 1933 heeft deze enceneering dienst gedaan.

Ook de bezetting was in 1912 voorbeeldig; vele thans vooraanstaande acteurs speelden toen reeds in ondergeschikte rollen mede. (Zie Bijlage IVe).

Royaards zelf is een statige, nobele en heldhaftige Gijsbreght geweest; een moedig strijder voor het recht en tegelijk een vroom, en rechtschapen mensch. (Afb. 23).

‘Wanneer wij eens het monument voor Royaards moeten bouwen,’ schreef J.W.F. Werumeus Buning in De Telegraaf van 2/1/1923, ‘zal het dan niet zijn in deze gestalte: Amsterdamsch, onverzettelijk tot het uiterste, met een goed hart onder een rusting, die deuken en kerven genoeg laat zien en gedekt achter het wapenschild van de stad die hij het tooneel heeft weergegeven?’ en, bij Royaards' heengaan:

‘Liever breken dan buigen, kon de schildspreuk van dezen Gijsbrecht geweest zijn; en zooals aan den breeden eik een gebroken tak den indruk van levende kracht nog schijnt te versterken, zoo toonde menige breuk hier de kracht van een karakter en een kunstenaar, onverzettelijk tot het uiterste, én, wat vrienden en vijanden ooit hebben mogen redekavelen, echt, enforsch, de sterkste op ons tooneel in een tijd van duizend halfheden en zwakheden. Een gestalte, waaraan men zich stooten kon, maar die men erkennen moest als waarachtig groot, die men zoo erkend heeft - te weinig nog, men beseft het nu - en die men zal blijven erkennen: de machtige verpersoonlijking van een grootsch tijdvak onzer Nederlandsche tooneelkunst: een grootsch Nederlander. (De Telegraaf van 25/1/1929) Zie ook het Sonnet van Werumeus Buning op Royaards' Gijsbrecht in De Gids 1929 dl I. bl. 363..

Mevrouw *Jacqueline Royaards-Sandberg's* sierlijke *Badeloch* moest men minder om de eenigszins zangerige voordracht, dan wel om haar zeer voorname, bijna vorstelijke verschijning waardeeren. Een suggestieve *Vosmeer* en een nobele *Rafaël* is in die eerste opvoering Jan Musch geweest. Albert van Dalsum droeg het verhaal van den *Bode* op boeiende wijze voor.

Diepenbrock had de illustreerende muziek voor *Royaards' Gijsbrecht* gecomponeerd. De Reyen werden *gezongen* door vierstemmige koren; dit optreden van zangers, met de muziek in de hand, was echter uit een dramatisch oogpunt niet zeer gelukkig. Later werden de Reyen als beurtzang, en nog later door één acteur of actrice, gezegd. Voor *Gozewijn* trad een zanger op. *Rafaël*, die voor het eerst weer door een man werd voorgesteld, verscheen aanvankelijk in een gestyleerden stralenkrans; later bleef de engel onzichtbaar, en klonk alleen zijn stem uit de kap van het tooneel.

De eerste opvoering van den hernieuwden 'Gijsbreght', ter gelegenheid van het Nederlandsch Muziekfeest in Juni 1912, in tegenwoordigheid van de geheele Koninklijke familie, maakte diepen indruk. Rössing, die tientallen opvoeringen van het drama had gezien, schreef: 'Heel de volgende eeuw zal van hem spreken als de bezieler en levenswekker van Vondel's treurspelen, van het maken tot een steen des hoeks van wat in onze letterkunde verworpen lag door onbekendheid en averechtsch oordeel'. (Nieuws v. d. Dag van 26/6/1912.)

Met recht kan men zeggen, dat Royaards de oude traditie nieuw leven heeft ingeblazen. Royaards' zeggingskunst leeft ook thans nog voort, al heeft men later zijn stijl weer verworpen. Het z.g. 'aestheticisme', de uiterlijke schoonheid van zijn voordrachtskunst en het sterk d é c o r a t i e v e karakter van zijn ensceueringskunst moet men echter vooral zien als een reactieverschijnsel na de smakelooze realistische opvoeringen. Het zal steeds Royaards' groote, historische verdienste blijven, de opvoeringswijze van 'Gijsbreght van Aemstel' in nieuwe banen te hebben geleid.

Eduard Verkade's Gijsbreght-opvoeringen.

Het zou nog tot 1921 duren, eer Royaards zijn 'Gijsbreght van Aemstel' op 1 Januari in den Stadsschouwburg kon vertoonen. Aan zijn komst gingen nog vele bewogen jaren vooraf. Tijdens den wereldoorlog voelde men de wrange actualiteit van Gijsbreght's strijd. 'Voor het eerst van mijn leven voelde ik', schreef Barbarossa (den 2en Jan. 1915 in De Telegraaf), 'dat het lange verhaal van Arend aan Badeloch eigenlijk niets anders is dan een officieel Oostenrijksch communiqué'.

In 1917 moest de voorstelling uit bezuinigingsoverwegingen, al om 11 uur eindigen. In datzelfde jaar debuteerde een jong acteur uit Royaards' school als Gijsbreght: Albert van Dalsum. Zijn optreden maakte grooten indruk en deed voor de toekomst veel verwachten.

Van alle kanten werd bij den Raad van Beheer der K.V. Het Nederlandsch Tooneel, op moderniseering aangedrongen. Door een toeval kwam men in contact met Eduard Verkade, die nu tot artistiek leider werd benoemd. Niet onder de gelukkigste omstandigheden, immers nog in den oorlogstijd (Jan. 1918), bracht Verkade zijn eersten 'Gijsbreght'.

De décors waren ontworpen door architect H. Th. Wijdeveld (afb. 21). Zij droegen een strenger architectonisch karakter dan die van Lensvelt en gaven met hun 'Rembrandtieke' belichting ook meer mystieke, romantische stemming. Afbeeldingen van Lensvelt's en Wijdeveld's Gijsbreght-décors bij J.W.F. Werumeus Buning, Het Tooneeldécor. R'dam 1923.. Vooral het kloostertaferel en de uittocht der Amsterdamsche burgerij aan het slot maakten indruk. Wijdeveld's enceneering vervulde een actieve functie in het spel, terwijl Lensvelt slechts een neutrale 'étalage' voor de kleurige costuums beoogde. De costuums deden aan Vlaamsche primitieven denken. Voor de Reyen waren aparte tusschendoeken ontworpen; de Rey van Edelingen werd als een processie voorgesteld. Evenals Royaards gaf ook Verkade den 'Gijsbreght' niet in de locale, Amsterdamsche sfeer; tegenover Royaards' heroïschen Gijsbreght trachtte Verkade echter meer het middeleeuwsche mystieke karakter van Vondel's treurspel aan te duiden: de titelrol speelde hij zelf en doublure met C o e n H i s s i n k als een wat ouder man; een vrome, volkomen passieve figuur. De proloog werd door hem als een overpeinzing gezegd. Het dramatische karakter leed wel eenigszins onder deze opvatting. Bovendien waren de speelstijlen der verschillende acteurs nog te ongelijksoortig, om van een eenheid te kunnen spreken.

Het tooneel maakte een zeer bewogen tijd door. Begin Januari 1920 brak de beruchte tooneelspelersstaking uit, en een aangekondigde opvoering van 'Gijsbreght van Aemstel' moest op het laatste moment worden afgelast. Er kwam nu een groote verandering in de samenstelling van de K.V. Het Nederlandsch Tooneel.

Royaards' gezelschap ging in 1920 tot de Koninklijke Vereeniging over en bleef vier seizoenen den Stadsschouwburg bespelen. Van dat jaar af werd het gebouw door de Gemeente geëxploiteerd. In de bezetting der hoofdrollen werd slechts weinig veranderd. En doublure met Royaards trad nu ook L o u i s S a a l b o r n in de titelrol en als Bode op (zie bl. 127). Saalborn speelde Gijsbreght strijdvaardiger, heroïscher dan Royaards Zie over beide opvattingen J.W.F. Werumeus Buning in De Telegraaf van 1/1/1928..

In 1924 moest de. K.V. Het Nederlandsch Tooneel plaats maken voor het V e r e e n i g d T o o n e e l , dat geleid werd door Verkade en Verbeek.

Verkade's tweede 'Gijsbreght'. (Jan. 1925) - eveneens door Wijdeveld geënceneerd - was nog soberder en monumentaler dan de eerste Afgebeeld in: Menschen op het tooneel. Inleiding door J.W.F. Werumeus Buning. Amst. 1925.. Voor de meeste scènes werden nu gordijnen gebruikt; het drama werd als een soort declamatorium meer voorgedragen dan gespeeld. Mooi was het eerste tooneelbeeld met zijn hooge, opgaande muren en de brug met zware kettingen in het midden.

Een poging van Herman Kloppers, om het traditioneele naspel 'De Bruiloft van Kloris en Roosje' als een gestyleerd herdersspel te geven, had niet het gewenschte resultaat.

In Verkade's tweede Gijsbreght-serie speelde Albert van Dalsum de titelrol; L o u i s e K o o i m a n was een statige en voorname, maar weinig bewogen Badeloch. De vertolking van S a r a H e y b l o m (in 1929), die wat stijl betreft wel bij Van Dalsum's expressionisme paste, klonk wat gekunsteld. Mevrouw G u s t a C h r i s p i j n - M u l d e r gaf warmer accenten aan de rol, maar deze actrice uit de realistische school paste minder goed als tegenspeelster bij Van Dalsum.

In Januari 1930 vertoonde Verkade Vondel's treurspel als een middeleeuwsch mirakelspel, in een ensceneering van

Rie Cramer De origineele ontwerpen bevinden zich thans in het Vondelmuseum.. Het tooneel was nu in een voor- en een achtertooneel verdeeld en deed denken aan den Schouwburg van 1637 (afb. 1): aan de zijkanten bevond zich op het voortooneel links en rechts, een poortje, en daarboven een nis, waarin de zegster der Rey kon verschijnen. Het achtertooneel was ingericht als een drieluik; de verhalen werden geïllustreerd door voorstellingen op de zijpaneelen, terwijl het middenpaneel de plaats van de handeling aanduidde. Rafaël verscheen op een galerij in het midden boven het achtertooneel.

Paul Huf was ditmaal een statige Gijsbreght. Zijn gedragen voordracht, uit de school van Royaards, liet vooral den klank van het vers sterk spreken. Mevrouw Royaards speelde voor Badeloch.

Gijsbreght tusschen 1931 en 1934.

In 1930 liquideerde het 'Vereenigd Tooneel' en kort daarna werd de K.V. Het Nederlandsch Tooneel weer opgericht en uit de voornaamste troepen samengesteld. Het gezelschap vertoonde in 1931 'Gijsbreght van Aemstel' in de oude ensceneering van Royaards, met de muziek van Diepenbrock, onder regie van Royaards' leerling Louis Saalborn, die zelf zwierig en romantisch de titelrol speelde. Het volgende jaar werd de jaarlijksche reprise geleid door Albert van Dalsum, wiens Gijsbreght hierachter ter sprake komt.

Na het betreuenswaardige einde van de veel te groote combinatie van tooneelgezelschappen, waardoor ook de subsidies en de oude naam van de eerbiedwaardige instelling verloren gingen, gaf nog eenmaal 'Het Schouwtooneel' Vondel's treurspel in de ensceneering van wijlen Dr. Willem Royaards. Mevrouw Royaards-Sandberg vierde met deze opvoering haar zilveren jubileum; K o v a n D i j k speelde Gijsbreght stoer en vaderlijk, in realistischen stijl; J a n M u s c h' expressieve, bewogen voordracht liet de rollen van Vosmeer, den Bode en Rafaël op kleurige wijze leven.

Terugkeer naar realisme en romantiek.

Na den wereldoorlog ontstonden stroomingen, die een felle reactie vormden tegen de uiterlijke schoonheid der voor-oorlogsche tooneelkunst. Het 'expressionisme' trachtte een expressieveren vorm te vinden; de 'nieuwe zakelijkheid' bracht het tooneel in onmiddellijk verband met de realiteit. Het Russische tooneel wierp het radicaalst alle uiterlijke schoonheid overboord en bracht zelfs klassieke werken in 'constructivistische' ensceneringen, die aan fabrieksinstallaties doen denken! Ook op het Nederlandsche tooneel oefenden deze moderne stroomingen invloed uit. Ofschoon (bij het 'Vlaamsche Volkstooneel') wèl 'Lucifer' en 'Adam in Ballingschap' in modernen, Russischen trant als bewegingsspel zijn vertoond, heeft men een dergelijke moderniseering met 'Gijsbreght van Aemstel' - gelukkig! - nooit aangedurfd. De behoefte echter, om de Gijsbreght-traditie los te maken van de reeds weer gebruikelijk geworden, weinig beweeglijke vertoonwijze van Royaards en Verkade, leidde tot een vernieuwing der opvoeringen door de Amsterdamsche Tooneelvereniging in 1934.

De regisseur A. D e f r e s n e bracht 'Gijsbreght van Aemstel' weer in de Amsterdamsche locale sfeer, die vooral in de 19e eeuw zooveel tot de populariteit van het drama heeft bijgedragen, en die door Royaards en Verkade opzettelijk was verwaarloosd. M a t t h i e u W i e g m a n's décors suggereerden een echt Hollandsch winterlandschap; vooral het tweede tooneel met de hoge kloostermuren links en de donkere, moerasachtige vlakte rechts, had stemming. De burchtzaal deed aan een vertrek in het Muiderslot denken. Deze voorstelling heeft de verdienste gehad, te herinneren aan de groote d r a m a t i s c h e mogelijkheden, die Vondel's treurspel nog altijd biedt. De Reyen en Rafaël's voorspelling werden in een geheel donker tooneel gezegd; deze oplossing leidde echter eerder de aandacht af, dan dat zij deze concentreerde. Ook liet de voordracht van sommige medespelenden nogal te wenschen over, terwijl bij de herhalingen in 1935, 1936 en 1937 minder zorg aan de enscenering is besteed.

Afb. 20 en 21.



Veranderlijke tooneelbouw voor “Gijsbreght van Aemstel” van Frits Lensvelt, voor de N.V. Het Tooneel, regie Dr. Willem Royaards, 1912 (boven), en van H.Th. Wijdeveld voor de K.V. Het Nederlandsch Tooneel, regie Eduard Verkade, in 1918 (onder). Beide stellen het eerste bedrijf voor. In Lensvelt's décor bleven de gordijnen, met de wapens van Aemstel en Amsterdam, links en rechts hangen; in Wijdeveld's tooneelbouw stonden de zijppoortjes vast, en wisselede van achtertooneel.

Afb. 22, 23 en 24.



[links] De realistische: C.C. van Schoonhoven (1880-1916).
[midden] De gestyleerde: Dr. Willem Royaards (1912-1924).
[rechts] De modernste: Albert van Dalsum (1917-heden).

De belangrijkste moderne uitbeelding van de titelrol is zonder twijfel die van **Albert van Dalsum**. (Afb. 24). Hij debuteerde zooals wij zagen al in 1917, nog bij het 'Oude Neêrlandsch', terwijl hij bovendien in de periode van het Vereenigd Tooneel (1924/1930) en in 1932 als Gijsbreght is opgetreden. In den loop der jaren is zijn vertolking dan ook steeds gegroeid en verdiept. Vooral de vrome zijden van Gijsbreght's karakter komen in zijn creatie op mooie wijze tot uiting. Reeds Van Dalsum's inzet treft: het naar voren treden van Gijsbreght, die onder diepe stilte zijn helm afneemt en den proloog zegt. Een ander treffend détail is zijn terugkeer uit den verloren slag; waar Gijsbreght, moegestreden, neervalt en een oogenblik bewogen voor zich uit blijft staren, alvorens Badeloch zijn wedervaren te vertellen. En ook den laatsten regel 'Vaerwel mijn Aemsterland, verwacht een andren heer', zegt Van Dalsum met groote innigheid. In zijn heftige momenten, die aan den expressionistischen stijl herinneren, is deze acteur wel eens minder gelukkig.

Charlotte Köhler stelt Badeloch voor als een felle, hartstochtelijke vrouw; de bitterheid en de opstandigheid vooral leven in deze creatie.

Ter gelegenheid van het derde Eeuwfeest van Vondel's 'Gijsbreght van Aemstel' ontwierp **Albert van Dalsum**, in opdracht van het 'Amsterdamsche Comité Vondelherdenking 1937', een nieuwe ensceneering. Zijn opvatting is in zekeren zin een voortzetting van de moderne traditie: evenals **Berlage** en **Simons** ziet Van Dalsum het stuk als het drama van de *Stad Amsterdam*; ook in het décor komt die opvatting tot uiting.

De muziek bij de **Reyen**, in de entr'actes en aan het einde, werd door **Henk Badings** gecomponeerd.

Deze feestelijke opvoering van het onsterfelijke drama in het kader der herdenking van Vondel's 350en geboortedag, vormt een waardig besluit van drie eeuwen 'Gijsbreght' en drie eeuwen Amsterdamsch Tooneel.

Besluit.

De tradities.

Géén kunst is zoo conservatief en zoo gevoelig voor tradities als het tooneel. De jaarlijksche vertooningen van ‘Gijsbreght van Aemstel’ en ‘De Bruiloft van Kloris en Roosje’, met den Nieuwjaarswensch, bewijzen dit op zichzelf reeds. Maar ook de opvoeringswijze is eeuwenlang door oude tradities beheerscht.

De invloed van den laat-17e-eeuwschen *b a r o k*-stijl heeft zelfs tot aan het begin van deze eeuw doorgewerkt: de ‘Stomme Vertooning’ kon men nog voor Royaards' vernieuwing bewonderen; en het coulissensysteem, dat door Jan Vos was ingevoerd, bleef tot aan het begin van de 19e eeuw geheel ongewijzigd, en tot aan het begin der 20e eeuw in eenigszins gewijzigden vorm bestaan, Tot aan het einde der 19e eeuw daalde de vrouwelijke Rafaël neer in een soortgelijk toestel, als eens tot het 17e-eeuwsche ‘Kunst- en Vliegwerk’ had behoord.

De indeeling van het tooneel in plannen; de 18e-eeuwsche regeling van de opkomsten en de opstelling in het midden waren nog ver in de 19e eeuw gebruikelijk. De traditie, om het eerste bedrijf te doen spelen in een besneeuwd winterlandschap, bleef tot aan het einde dezer eeuw in zwang; de stadspoort, die al aan het begin der 18e eeuw op den achtergrond in het midden stond, hebben zelfs Royaards en Verkade, nog in principe overgenomen. De tooneelindeeling der Kloosterkerk is van het begin der 18e tot het midden der 19e eeuw gelijk gebleven.

Zelfs de muziek van de Rey van Klaerissen is van 1637 tot 1890 slechts weinig veranderd, en van 1774 tot 1890 geheel gelijk gebleven.

Het costuum van Badeloch is sinds de 18e eeuw met bont om-

zoomd geweest; Theo Mann heeft als laatste nog het traditioneele costuum gedragen. Veltman speelde in 1889 Gijsbreght met Snoek's helm en de beenplaten van Jelgerhuis! Zoo maakten de opvoeringen de décor- en regie-aanwijzingen.

Maar ook in de tooneelspeelkunst werkten tradities door. Aan het 'en partage'-spelen, de wisseling der bezetting bij iedere voorstelling, is pas door Royaards een einde gemaakt. De verdeling van de tooneelspelers volgens 'emplooien' is tot het einde van het 'Oude Neêrlandsch' in zwang gebleven. De rol van Vosmeer werd tot aan het begin van deze eeuw door den 'karakterkomiek' gespeeld, en het acteurstype, dat thans als Gozewijn, en bijna altijd, evenals vroeger, als Thomasvaer optreedt, (zooals Paul Huf en tot voor enkele jaren Jules Verstraete), is ook nu nog de 'père noble', al bestaat het emplooi als zoodanig niet meer! De karakters van het stuk zijn eigenlijk pas door de vele opvoeringen in den loop der jaren omljnd, maar ook voor het spél zelf golden tradities.

Pas door Royaards en Verkade is hieraan en aan den invloed van de 17e- en 18e-eeuwsche opvattingen definitief een einde gemaakt!

Royaards' stijl is intusschen reeds weer verworpen, en ook het Expressionisme en de Nieuwe Zakelijkheid hebben geen stand kunnen houden. Een eigen s t i j l, die de eeuwen zou kunnen trotseeren, heeft onze tijd nog niet gevonden. Evenals in de tweede helft der 19e eeuw wordt het tooneel thans door het moderne, naturalistische 'salon'-stuk beheerscht. Klassieken speelt men slechts zelden, zoodat vele begaafde jongere tooneelspelers zelfs nog nooit verzen leerden zeggen!

Er zal dan ook nog lang en grondig gewerkt en gestudeerd moeten worden eer wij de ideale opvoering van 'Gijsbreght van Aemstel' zullen kunnen aanschouwen: een opvoering, waarin iedere regel het hart raakt; waarin zoowel de schoonheid van klank als die van inhoud ontroeren; een grootsche, monumentale voorstelling, waarin iedere rol een juweel van spel en voordrachtskunst wordt....

De onsterfelijke Gijsbreght.

Zoo staat, na drie eeuwen, de Gijsbreght-traditie nog midden in het leven en streven van het Amsterdamsche tooneel.

Onafhankelijk van de tooneeltoestanden, en onafhankelijk van den tijd, verschijnt de Heer van Aemstel iederen Nieuwjaarsavond in den Stadsschouwburg voor een volle zaal met Amsterdamsche families, waarbij nog altijd de jongste generatie, die op dat moment voor het eerst het feest bijwoont, waarvan indertijd haar voorvaderen genoten, en dat eens het nageslacht zal meemaken. Na de pauze, (waarin volgens het 19e-eeuwsch gebruik de oud-hollandsche drank 'slemp' dient te worden gedronken), vermaken de Amsterdammers zich ieder jaar weer met het opera-tje, dat de ouderwetsche comediantenpret op zoo fleurige wijze voor het in eere herstelde voetlicht doet herleven; terwijl de Nieuwjaarswensch in een overzicht van het afgelopen jaar, van ouds de nationale gevoelens en de trouw aan het Huis van Oranje op hartelijke wijze uit, en het publiek voor een nieuw jaar van een optimistischen, oudhollandschen geest vervult.

Ongetwijfeld zal nog vele eeuwen lang 'Gijsbreght van Aemstel' als een der schoonste uitingen van de Nederlandsche Taal over de planken blijven klinken.

De Gijsbreght-traditie is als een oude legende, die jaarlijks werkelijkheid wordt: ten eeuwigen dage zal 'Gijsbreght van Aemstel', het symbool van Holland's bloeitijd, omstreeks Nieuwjaar blijven rondwaren in den Stedelijken Schouwburg van Nederland's hoofdstad!

Bijlagen

Bijlage I.**De uitgaven voor de eerste voorstellingen van ‘Gijsbreght van Aemstel’,**

volgens het Boek van ‘Ontfang & Uijtgift van d'Amsteldamsche Schouburg van de Jaere 1637’, uit het Archief van het Burgerweeshuis in het Amsterdamsche Gemeente Archief. (ABW. 425).

(links afgesneden)

.. 38 fol. 1.

Den Wtgift bij Mr. Jacob Block van het Spel van heer Gijsbert van Aemstel, het eerste spel gespeelt op de nieuwe Schouburgh den 3. Janu. 1638.

.. nuary	betaalt een rekeninghe aan Pieter de Braij van	
..eersten	cappen te maken en te verstellen	13-6-0 resp.
		guldens, stuivers,
		centen.
..ito	voor hantschoenen en baggen juweelen, sieraden;	2-12-0
	kan ook ringen beteekenen. aan Wilm Dircksz.	
	Hooft betaalt	
.. 4	betaalt aan Dirck Coolvelt het rolleren van Oenen	1-13-0
.. 6 dito	betaalt aan Arijaan van den Berg op rekening	10--0
	betaalt een rekening aan Reijnier Jorisz, van	29--0
.. dito	betaalt een rekening aan Harmen van Ilt van	41-10-0
	kleeremaken in Amstel	
	betaalt de pluymecier van vier pluijmen	24--0
	betaalt de spiecemaker van boogen en arcken	8-4-0
18 dito	betaalt een rekening aan Maritje Huyberts van	113-13-0
	monicken seijen en düer gelijk	
	betaalt een rekening aan Dirck Houthaeck	12-0-0

.8 dito	betaalt aan Mr. Thomas de Speelman op rekening	10-10-0
.. dito	betaalt aan Anneken Thomas van linnen tot de bagijnencappen en broer Peeter	12-11-0
.. 7 dito	betaalt aan Frans Ducert speelman	7-4-0
.. 8 dito	betaalt aan Jochem Scheepmaker een rekening	16-10-0
	betaalt an Houthaeck op rekening	12-0-0
	betaalt aan pelgrim voor 3 weecken huur van een tapijt	3-12-0
.. nuary	betaalt aan Arijaan van den Berch noch op	
.. ersten	rekening	2-10-0
	betaalt voor een ouwe kaars	1-17-8
dito	betaalt een rekening aan Romeyn de Hooghe van lutsen vermoedelijk = lussen, passement, tressen.	46-6-0
dito	betaalt aan Thomas de Keyser een rekening van kaarsen	49-10-0
dito	betaalt aan Arijaan van den Berg op rekening	2-10-0
	betaalt aan Wilm Dirck van glazen stoppen	1-12-0
	betaalt aan Pieter de Breij een rekening van wassen en stijven en enich goet verschonen	2-5-0
.. ry 8		
.. ito		
fol. 3		
.. bruary	betaalt aande swaartveegher Gabriel Pietersz	
.. 8 dito	een rekeninghe van geweer	20-6-0
	betaalt aan Victorius voor bier	17-10-0
	betaalt aan Dankert de Kempenaar voor kaarsen, torssen, flambauwen en diergelijck	17-8-0
.. 9 dito	betaalt een rekening aan Pieter de Heripon op rekening bij hem verdient	6-0-0
	betaalt aan de trommel slagher	6-0-0
	betaalt aan Klaas Michielsz Schoenmaker voor een paar laerssen	10-0-0
	betaalt een rekening aan Adrijaan Bon inde Warmoestraat voor fluweel	54-12-0

	betaalt ande koster vande Luyters Kerck van de kroon van schueren	8-0-0
	betaalt aan Arent de fluijter	16-16-0
13	betaalt aan Mr. Thomas de speelman	10-10-0
	betaalt Mr. Fransoys Dicert speelman	8-4-0
.. 4 dito	betaalt aan Trijntjen Jacobs	85-4-0
	betaalt aan de turfdraaghers voor 79 manden turf van opdraghen	1-10-0
	betaalt Adam van Germes voor rolleren van het spel van Jan Vos en sijn klucht van Oenen	9-0-0
17 dito	betaalt aan Jan inde harp van spelen	22-10-0
	betaalt aan Adam van Gerremes	22-10-0
	betaalt de poortwachters, trapbewaarders, staande mannen met maalcander	61-4-0
18 dito	betaalt aan Davit voor een paar hantschoenen van Gijsbert van Aemstel	2-8-0
	betaalt aan Pieter de Later voor drie maal staan noch betaalt aan de trommelslager	1-16-0 0-12-0
19 dito	betaalt aan drie trompetters voor trompetten	28-16-0
	betaalt aan Dirck Cornelisz Houthaeck ten vollen op sijn rekeninghe	42-2-0
.. 8 dito	betaalt aan de weduwe van Fransoijs Harmes een rekeninghe van sijde laaken bedraaght	166-0-0
dito	betaalt aan Steffenij Dirck	4-17-8
(fol. 5) 1638.		
22 Fe/ ..ary	betaalt de man van de bierglaasen in Sinte Lucijensteeg	3-1-0
	betaalt Mouris de backer	2-5-4
	betaalt Jan Reijniersz bier beschoijen leveren.	11-6-0
	betaalt Wijnant Pijlendaal	37-10-0
27 dito	betaalt alle de spelende personagiën van de grote tot de kleine bedraacht	200-10-0

noch betaalt een rekeninghe ande harnismaaker Cornelis60-0-0 -----
Pietersz van Iperen
in somma den wtgift van Gijsbert van Amstel bedraaght1363-15-12
in alles

De laatste voorstelling had plaats op 16 Februari. De inkomsten voor de 13 voorstellingen bedroegen f 2459-18-0.

Helaas is de post van de uitbetaling der tooneelspelers niet gespecificeerd, zoodat niet meer met zekerheid is na te gaan, wie meespeelden. Wel worden eenige acteurs genoemd in verband met andere werkzaamheden: kleermaken, levering van kaarsen, goed verschoonen, rolleeren enz. Slechts van één acteur is een post aanwezig voor zijn (tooneel)spelen: Jan in de Harp. De daaronder genoemde Adam Karelsz van Germez ontving hetzelfde bedrag: vermoedelijk dus ook voor zijn tooneelspel.

Bijlage II.

Buitenlanders over de stomme vertooning.

Pierre Coste d'Arnobat:

Tout à coup, (il s'agit de venger un affront, dont le récit historique nous meneroit trop loin) un chef ennemi, suivi de ses soldats, force le couvent. La troupe sacrilège fait irruption dans le coeur, elle égorge l'évêque et les religieuses, et la profanation est dans le lieu saint. Pour que l'effet d'aucun détail de ce coup de théâtre ne soit perdu; pourqu'on puisse deviner à la fois, parmi tant d'horreurs, toutes celles dont la décence ne permet pas d'exposer le tableau mouvant, on baisse la toile au moment où il s'opère à grands traits et en confusion; et on la relève l'instant après, afin de déployer aux spectateurs les assassins et les victimes groupés pêle-mêle dans diverses attitudes de fureur et d'épouvante, qui laissent entrevoir aussi quelques indices de la licence du soldat. Au spectacle de ce groupe énorme amoncelé symétriquement de morts et de bourreaux, et que la scène étale dans le plus grand silence, les transports des Hollandais se manifestent par des applaudissemens redoublés; et tout le monde paroît pénétré de cette belle image dramatique.

(Voyage au pays de Bambouc suivi d'observations intéressantes sur les castes indiennes, sur la Hollande et sur l'Angleterre. Brux. 1789.)

J. Grabner:

‘Diese Vertooning besteht in der bildnerischen Darstellung stummer Gruppen im höchsten schnellvorübereilenden Grad der Leidersschaft -’

‘- Die sterbende Aebtissin in der Mitte des Theaters, hält den ermordeten Bischof auf ihren Knien. Hier zucken einige rasende Krieger den Dolch auf ein Paar gnadeflehende Nonnen. Dort betrachtet ein

andrer Soldat den Degen, den er eben blutig aus der Brust einer Nonne zog. Hierbei wird kein Wort gesprochen, und die Gruppen bleiben unbeweglich, wie Statuen. Ob nun gleich diese Scene die Illusion des Zuschauers ehr stöht als befördert, ob sie gleich dem guten Geschmack nicht zusagt, - so kann sie doch einigen Nutzen für den Künstler, für Maler und Bildhauer haben, wenn sie recht gut vorgestellt wird.' (Briefe von J. Grabner, Ueber die vereinigten Niederlande. Gotha. 1792.)

Is. Disraeli:

One of the acts concludes with the scene of a convent; the sound of warlike instruments is heard; the abbey is stormed; the nuns and fathers are slaughtered; with the aid of 'blunderbus and thunder' every Dutchman appears sensible of the pathos of the poet. But it does not here conclude. After this terrible slaughter, the conquerors and the vanquished remain for ten minutes on the stage, silent and motionless, in the attitudes in which the groups happened to fall! and this pantomime pathos commands loud bursts of applause.

(Curiosities of Literature, 1820; maar geschreven aan het einde der 18e eeuw.)

Bijlage III.

Enkele 18e-eeuwsche veranderingen.

In plaats van Vondel's 'O Kersnacht, schooner dan de daghen', zong men tot 1892 het volgende, uit drie coupletten bestaande lied:

O Kersnacht! die door heldre stralen,
De middagzon, bij 't heerlijkst praalen,
In Schoonheid, glans en luister tart:
Wij kerkgenooten, eensgezinden,
Die hier en heil en toevlucht vinden,
Wij zingen u met mond en hart; - enz.

In plaats van het Lied van Simeon werd gedurende de 18e en de 19e eeuw tot 1877 gezongen:

O Bethlehem! hoe klein gij waart,
Gij overtroft veel steên en vlekken!
Gij wierdt, in nedrigheid, vermaard,
En kost al de aard tot eerbied wekken; enz.
(drie coupletten).

Deze gezangen zijn gevoegd achter de uitgave van 1792 en dragen de onderteekening:
B. Ruloffs.

Bijlage IVa ..**Rolverdeeling der opvoeringen van Vondel's 'Gijsbreght van Aemstel' op 23, 27, 28 en 30 december 1658.**

Gijsbrecht	Heere Pietersz.
Willebord	J. Verkam.
Arent van Aemstel	J. Noseman.
Vosmeer	C.L. Krook.
Willem van Egmont	J. Meerhuysen.
Diederik van Haerlem	T. Houthaak.
Hoplieden	H. Houthaak.
Poortier van 't Klooster	J. Baet.
Rey van Edelingen	J. van Velsen.
	J. de Heripon.
Badeloch	Mej. A. Noseman.
Broer Pieter	J. van Daalen.
Bontgenooten	J. Kemp.
	C. Klasz.
Gosewijn van Aemstel	A.B. de Leeuw.
Klaris van Velzen	Mej. L. Kalbergen.
Bode	A. K. van Germez.
Vluchtelingen	J. Kemp.
van Voorne	H. de Koot.
Adelgund	Mej. S. Eekhout.
Veenerik	J. van Rustingh.
Rafaël	A. Hendrix.
Rey van Klarissen	J. Baet.
	J. van Schilperoort.

6 Piekeniers.

Gevolgd door Een Dans.

C. L. Krook.

J. Verkam.

H. Houthaak.

Chijs Heripon.

Mej. S. Eekhout.

J. van Daalen.

Mej. L. Kalbergen.

J. Kemp.

Uit: Parsonageboek 1658 in het archief van het Burgerweeshuis, Gemeente Archief, Amsterdam. Gepubliceerd in: Het Nederlandsch Tooneel, 2e Jaargang, 1873, Utrecht. Bijzonderheden over de genoemde acteurs o.a. in: E.F. Kossmann, Nieuwe bijdragen tot de geschiedenis van het Nederlandsche tooneel in de 17e en 18e eeuw. 's-Gravenhage. 1915.

Bijlage IVb .

Rolverdeelingen in 1745

volgens een repertoireboek met rolverdeelingen uit het Amsterdamsche Gemeente Archief (aanwinst 1934).

Het uit 1745 dateerende boek bevat een alfabetische lijst van tooneelstukken met vermelding van de respectievelijke rolverdeelingen. De eerste 36 pagina's ontbreken; het begint met C i n n a .

Op bl. 90 zijn de acteurs vermeld, die de verschillende rollen in G i j s b r e g h t v a n A e m s t e l hebben gespeeld. Wat de cijfers beteekenen, is niet duidelijk. Te oordeelen naar de differentiatie, misschien de honoraria? Het boek is zeer slordig geschreven.

Gijsbrecht van Aemstel.

Gijsbrecht	498	Iz. Duim, Punt, Brinkm. B.
Willebort	155	Duim, Jordaan, Ditmar, J. van Til, Spatsier.
Arend	177	Jordaan, Brinkman, de Lange, Smit.
Vosmeer	155	Ridder: Jac. Jordaan, Krins.
Diderik	41	Jordaan, Wigman, de Lange, Smit, Robijn, Appel, Ouwater, Brinkman.
Hoplieden	2	Smit, Hattum, Ouwater, J. Fokke, Moerland: van Hoofd, K. de Bruin, Krins.
Reyen	48	M. de Bruin, M. Duim, M. Kleinm., M. van Til, Adr. Maas, H. Sanstra. B.
Engel	46	Hendr. van Til, M. Kleinman, K. Lebe, K. Fokke.
Portier	18	Jac. Jordaan, Krins.
Gosewijn	64	Held.
Klaris	8	M. Duim, K. Lebe, Joh. Jordaan, H. van Til.
Badeloch	189	Adr. Jordaan, Adr. Maas, M. de Bruin, E. Gijbe.
Br. Peter	71	Verkuil, Held.
Bondgenoten	8	K. de Bruin, Ridder, Hattum, Held, Brinkman, Jac. Jordaan, Robijn, Appel, K. de Bruin, J. van Til, Klein.
Rei van Klarissen	8	Alle de vrouw Papillon, Joh. Chalon, K. Fokke.
Bode	130	Iz. Duim, Punt, Brinkman.
Egmond	52	Duim, Brinkman, Spatsier, Reurhof, Robijn.
Voorn.	72	Wigman, Appel, Starrenberg.

	1746	
Zang in 't klooster		Alle de vrouw Papillon.
Venerik		Barend, K.K. van Smit.
Adelgond		K. Fokke, H. van Til.
Edeling		Reurhof, K. de Bruin.

De rollen van Gijsbrecht en den Bode blijken afwisselend door een van de drie voornaamste acteurs te zijn gespeeld. Behalve Punt, traden deze ook in kleinere rollen op: als Diederik, als Egmond.

Voor bijzonderheden over deze acteurs zie Worp, Drama en Tooneel II en Corver: Tooneelaantekeningen.

Bijlage IVc .**Rolverdeeling**

der opvoeringen van 'Gijsbreght van Aemstel' in Januari 1813.

Gijsbreght	Jelgerhuis.
Willebord	Struik.
Arend	Evers.
Vosmeer	Snoeck.
Rey in het 4e bedrijf	Mevr. Kamphuisen-Snoek.
Willem van Egmond	Rombach.
Diederik van Haerlem	Van Well.
Portier van het klooster	Zeegers.
Badeloch	Mevr. Grevelink-Hilverdink.
Heer Peter	Vreedenberg.
Gozewijn	Majofsky.
Klaeris	Mevr. Adams.
Bode	Andries Snoek.
Heer van Vooren	Van Hulst.
Rafaël	Mevr. Helena Snoeck-Snoek.

(Uit verschillende gegevens samengesteld, aangezien de programma's uit deze jaren ontbreken.)

Bijlage IVd .**Rolverdeeling**

der eerste opvoering van Vondel's 'Gijsbreght van Aemstel' door de K.V. 'Het Nederlandsch Tooneel' in 1877.

Volgens het programma (Vondelmuseum).

1 Januari 1877.

Gijsbreght	de Hr. Veltman.
Willebord	K. Vos.
Arend	Morin.

Vosmeer	de Hr. Albregt.
Rey van Amst. Maeghden	Mej. A. Fuchs.
Willem (van Egmond)	de Hr. Tourniaire.
Diederik	van Schoonhoven.
Rey van Hoplieden	Plas.
Portier van 't klooster	Brakkee.
Rey van Edelinghen	J.C. de Vos.
Badeloch	Mw. Kleine-Gartman.
Heer Peter	de Hr. Ellenberger.
Rey (4e bedrijf)	Mw. Ellenberger.
Gozewijn	de Hr. van Ollefen.
Klaeris	Mw. Coerdes de la Bye.
Bode	de Hr. de Jong.
Heer van Vooren	de Leur.
Adelgund	Mej. E. Fuchs.
Venerik	Jongej. Spoor.
Rafaël	Mej. Verwoert.

De Rey van Klaerissen was blijkbaar nog niet hersteld. Zie de critiek van Loffelt in 'Het Nederlandsch Tooneel', 1877.

Bijlage IVe .

Rolverdeeling.

der eerste opvoering van 'Gijsbreght van Aemstel' onder regie van Dr. Willem Royaards, ter gelegenheid van het Nederlandsch Muziekfeest, in den Stadsschouwburg op Dinsdag 25 Juni 1912 om 6 uur.

(Volgens het programma.)

Voorspel, reien en finale (melodrama), gecomponeerd door Alphons Diepenbrock.

Medewerkenden:

Het Gezelschap van 'Het Tooneel' (Directie Willem Royaards).

Een klein koor, bestaande uit Nederland's bekende solo-zangeressen en solo-zangers.

Het orkest van het Concertgebouw.

Regisseur: Willem Royaards.

Muziekdirecteur: Willem Mengelberg.

Nieuwe décors van Frits Lensvelt.

Nieuwe costuums van Nel Bronger.

Rolverdeeling:

Gijsbreght	Willem Royaards.
Willebord	Daan van Ollefen.
Arent	Co Balffoort.
Vosmeer	Jan Musch.
Egmont	Rienk Brouwer.
Diederik	Oscar B. Tourniaire.
Portier van het klooster	A. Engers.
Broer Peter	Pierre Mols.
Gozewijn (gesproken en gezongen)	Gerard Zalsman.
Bode	A. van Dalsum.
Heer van Vooren	D.J. Lobo.
Rafaël	Jan Musch.
Badeloch	Mevr. J. Royaards-Sandberg.
Adelgund	Annie van Ees.
Rey van Bondgenooten	A. Wijnobel.
Rey van Vluchtelingen	Gilhuys.

Vier sopranen, vier tenoren, vier alten en vier bassen.

Voornaamste literatuur.

Uitgaven: vooral die van 1637, 1659, 1729, 1825, 1841, 1857, 1893

Prof. Dr. J.G.R. Acquoy, De zangwijze van het O Kersnacht, in Tijds d. ver. v. N.-Ned. Muziekgesch. IV.

Dr. B.C.C. Van Schoonhoven in Het Tooneel te Amst., Dram. Jaarb. Amst. 1910.

H.C. Diferee, Over de opvoeringen en de reien van den 'Gijsbreght v. A.' Elsevier's maandschrift. Juni 1918.

Dr. C. v.d. Graft, Bijdrage tot de kennis der vertooning van Vondel's toneelstukken. Vondelkroniek. 2e jrg.

Mr. A. Van Halmael jr., Bijdragen tot de gesch. v. h. tooneel enz. Leeuw. 1840.

Dr. B. Hunningher, Het dramatische werk van Schimmel enz. Amst. 1931.

C.R. de Klerk, Joost v. d. Vondel's G. v. A. ten tooneele gebracht door de N.V. Het Tooneel, onder leiding van W. Royaards. Amst. 1912.

E.F. Kossmann, Nieuwe bijdragen tot de geschiedenis v. h. tooneel enz. 's-Grav. 1915.

Dr. M.B. Mendes da costa, Tooneelherinneringen. I. Leiden 1900. II Amst. 1927, III. Amst. 1929.

J.H. Rössing, Uit de historie der vertooningen van Vondel's G. v. A., Eigen Haard. 1904.

Dr. F. Schmidt Degener, De Ringkraag van Ruytenburgh, Onze Kunst. April 1918.

L. Simons, Joost v. d. Vondel's 'Gijsbreght v. Aemstel'; een studie-inleiding tot de Staat-uitgave, herd. H'lem. 1902.

Dr. J. F. M. Sterck, Oud en Nieuw over Joost van den Vondel. Amst. 1932.

Dr. J. A. Worp, Gesch. v. h. drama en het tooneel in Nederland, dl. II, Gron. 1908.

Dr. J. A. Worp en dr. J. F. M. Sterck, Gesch. v. d. Amsterd. Schouwburg, Amst. 1920.

C. N. Wijbrands, Vondel op het Amsterdamsche tooneel. Dietsche War. X.

Courantenknipsels uit: o.a. Weekbl. de Amsterdammer; het Algem. Handelsblad; Het Nederlandsch Tooneel; de Nieuwe Rotterdamsche Courant; het Nieuws van den Dag; De Spektator; De Telegraaf enz. in de dossiers van het Vondelmuseum.

Zie verder de reeds in de voetnoten vermelde literatuur.