

Jacob Toussaint Neyts en de Vlaemsche Opera¹

Bram Van Oostveldt

Het culturele leven in de Oostenrijkse Nederlanden was in de eerste helft van de achttiende eeuw niet meteen sprankelend te noemen. Onder de besluitloze regering van de markies van Prié en het conservatieve en ultramontaanse bewind van Maria-Elisabeth kent het land een periode van intellectuele geborneerdheid. De censuur was streng, wat blijkt uit de lijst met verboden boeken, waarop ondermeer de werken van Hobbes, Leibniz, Spinoza en de eerste publicaties van de Franse *philosophes* prijken. De Oostenrijkse Successieoorlog (1740-1748) en de Franse inval in onze gewesten (1744) heeft in deze situatie verandering gebracht. Deze *guerre en dentelles* versnelde niet alleen het verfransingsproces in onze gebieden, maar stelde hiermee ook het land meer open voor de Verlichtingsideeën. Dit blijkt niet alleen uit het theater in de tweede helft van de achttiende eeuw (de bloeiende Muntschouwburg werd op dat moment als één van de beste theaters in Europa beschouwd, dat de vergelijking met de Parijse scènes moeiteloos kon doorstaan), ook de opkomst van een relatief onafhankelijke pers die de strenge censuur meer en meer negeerde, de hervormingen aan de Leuvense universiteit onder graaf de Nény, de algemene hervormingen van het onderwijs met de zogenaamde Theresiaanse Colleges en de oprichting in 1772 van de *Académie impériale et royale des sciences et belles lettres*, getuigen van dit nieuw cultureel elan.

De komst van de flamboyante maarschalk Maurits van Saksen (1696-1750), met in zijn kielzog de troep van Charles Simon Favart (1710-1792), betekent voor het theater in de Oostenrijkse Nederlanden een belangrijke verandering. Toen de Fransen onder leiding van de maarschalk onze contreien binnenvielen in 1744, volgde de groep van Favart het leger van stad naar stad. In 1746, wanneer de Oostenrijkse Nederlanden volledig in handen waren van de Fransen, werd Favart aangesteld als directeur van de Munt en bracht hij het theater daar tot een eerste bloei. Hij kwam uit de traditie van de Parijse kermistheaters en kan als één van de grondleggers van de opéra comique beschouwd worden. De populariteit van dit genre, dat niet alleen de Italiaanse opera seria en de Franse tragédie lyrique verdrong, maar ook de classi-

1 Dit artikel kadert in het F.W.O.-project *Podiumkunsten in de achttiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden* van de Universiteit Gent, dat onder leiding staat van prof. dr. J. Van Schoor.

cistische tragedie, lag in het opvoeren van burgerlijke personages als volwaardige 'dramatis personae'. Het kan gezien worden als een uiting van de toenemende verburgerlijking van de maatschappij en anticipeerde reeds op de burgerlijke komedie, een genre dat definitief gevestigd werd met Beaumarchais. Het repertoire dat Favart in de Munt bracht, met stukken zoals *Ninette à la Cour*, *Cythère assiégée* en *Les Nymphes de Diane*, was zo succesvol bij de Brusselse mondaine kringen, dat ook na het vertrek van de Fransen in 1748 de opéra-comique zeer populair bleef.² Favart heeft niet alleen de hoofdstedelijke beau-monde doen kennis maken met de opéra-comique, maar ook de hogere klassen uit de provincie. Dit gebeurde toen hij het leger van de maarschalk tijdens zijn campagne volgde en zo heel Vlaanderen aandeed.³ De lagere klassen die het Frans niet machtig waren of die de mogelijkheid niet hadden bij dergelijke opvoeringen aanwezig te zijn, werden dan door de rederijkers met vertalingen bedacht. Zo heeft Favart niet alleen onmiskenbaar zijn stempel op het Franstalige theater in de Oostenrijkse Nederlanden gedrukt, maar ook een impuls aan het Nederlandstalig toneel gegeven. Dit nieuwe repertoire zal de ictwat oubollige rederijkers een nieuwe bloei geven (hoewel de rederijkers naast dit nieuwe repertoire ook de tragedie trouw blijven). Misschien nog belangrijker is de invloed geweest die hij gehad heeft op één van de eerste professionele Nederlandstalige operagezelschappen: de *Vlaemsche Opera* van Jacob Toussaint Neyts.

Het ontstaan van de Vlaemsche Opera

Voor Jacob Toussaint Neyts moeten we naar Brugge.⁴ Hij werd er geboren in 1727 als zoon van Antoine Cary en Marie Duchesne.

- 2 Voor het jaar 1753 beschikken we voor het repertoire van de Muntshouwborg over vrij volledige informatie dankzij de *Almanach historique et chronologique de la Comédie française établie à Bruxelles, sous la protection de S.A.R. le prince Charles de Lorraine*, uitgegeven bij J.J. Boucherie in Bruusel 1754. Naast 39 avondvullende komedies (komedies in vijf bedrijven), werden er een twintigtal opéras-comiques opgevoerd, tegenover slechts elf tragedies. Deze trend zette zich door en tegen het einde van de achttiende eeuw speelde men geen of bijna geen tragedies meer.
- 3 In een brief aan het Brugse stadsbestuur van 25 december 1747 schrijft maarschalk Maurits van Saksen: *J'apprends, monfieur, qu'une trouppie de comédiens se propose d'aller amuser la garnison de votre place.* (Universiteitsbibliotheek Gent, Fonds Vliegende Bladen, n° 1 T 31). Hoewel de brief de naam Favart niet vermeldt, zou het wel eens kunnen dat het hier om Favart gaat. Favart bleef, ondanks zijn directeurschap van de Munt (1746-1748), de troepen van de maarschalk van Saksen volgen.
- 4 De belangrijkste bron die een redelijk volledig beeld geeft van het leven van Jacob Toussaint Neyts is *Levens der geleerde ende vermaerde mannen der stad van Brugge* van P. Le Doulx, een handschrift dat zich in het Stadsarchief van Brugge bevindt onder het nummer Hs. 18, deel II, pp. 84-96. Dit handschrift bevat helaas veel fouten. Daarnaast is ook het artikel van Jozef HUYGHEBAERT in het *Nationaal Biografisch Woordenboek* belangrijk.

Na de dood van zijn ouders werd hij in 1733 samen met zijn broer, François Dominicus, geadopteerd door hun kinderloze, Brugse familieleden Thomas Neyts de Cleyhem en Marguerite Lynch en bij keizerlijk decreet van 30 september 1733 in de adelstand verheven onder de naam Jacob Toussaint Neyts. Jacob genoot een procureursopleiding en oefende vanaf 1753 die functie uit in Brugge. Dit klerkenbestaan gaf hem ruimschoots de tijd om zich bezig te houden met zijn grote passie, het theater. Samen met de schoolmeester Coucke vatte hij het plan op om *eenige Vlaemsche tooneelspeelen te vertoonen in het huys genaemd Nazareth*. Deze opvoeringen werden gebracht door kinderen en kenden een dermate succes dat Neyts besloot zelf de *tooneelkunst* te leren. Toen hij n.a.v. de komst van de landvoogd Karel van Lotharingen en diens zuster prinses Charlotte, in het Brugse Jezuïetencollege *Ninette à la Cour* van Favart zag, besloot hij om naast dit kindergezelschap ook een *Vlaemsche Opera ofte Sankundighe tooneel* op te richten.⁵ François Dominicus, die muzikant was en directeur was geweest van de Confrérie van het Concert, maar in 1756 al enkele jaren geen lid meer uitmaakte van de Confrérie, stond in voor de muzikale begeleiding.⁶ Ter gelegenheid van de opening van de nieuwe Brugse Comedie op 15 oktober 1756, vond met het stuk *Mimi in't Hof* de eerste opvoering plaats van de Vlaemsche Opera.⁷

In de eerste helft van de achttiende eeuw werd het theater in de grote steden geïstitutionaliseerd en geprofessionaliseerd, wat behoorlijk laat was in Europese context. Brussel had sinds 1700 de Muntschouwburg, Gent sinds 1698 de Sint-Sebastiaansschouwburg en Antwerpen sinds 1709 het Tapissierspand. Wat was de situatie van het theater in Brugge rond het midden van de eeuw? Pas in 1746 werd de Confrérie van het Concert door een aantal leden van de Brugse burgerij gesticht. Het was een genootschap dat in de eerste plaats het muzikleven in Brugge wilde stimuleren, maar al gauw breidde die interesse zich uit naar opera en theater, wat tot uiting kwam in de bouw van een echt theater in 1756, de zogenaamde

5 LE DOULX P., *op. cit.*, p. 88.

6 Of François Neyts alleen optrad als dirigent in het ensemble of een arrangementen maakte van de muziek valt niet meer te achterhalen.

7 Resolutieboek van de Confrérie van het Concert, Stadsarchief Brugge, p. 34, Inventaris A. Van de Walle, n° 15, & VAN DEN ABBEELE A., *Het Concert. Van Brugse muziekenvereniging tot schouwburguitbaters*, in: *Brugs Ommeland*, 34e jaargang, sept.-dec. 1994, pp. 190-191. In dit artikel schetst de heer A. Van den Abeele uitgebreid de geschiedenis van de Confrérie van het Concert vanaf het ontstaan in het midden van de achttiende eeuw tot in de vroege negentiende eeuw. Zijn belangrijkste bron hiervoor was het hierboven aangehaalde Resolutieboek van de Confrérie van het Concert.

Comédie. Wat hier merkwaardig is, is dat een schouwburg werd geopend met een Nederlandstalig stuk, in een periode waarin de cultuurtaal Frans was. Wat was de reden hiervan? Sommige initiatiefnemers van de Confrérie van het Concert waren al actief in de Brugse rederijderskamers en waren dus vertrouwd met Nederlandstalige stukken. Zo was één de eerste medewerkers van het Concert, Pieter Coucke⁸, ook lid van de kamer De Weerde drie Santinnen. Waarschijnlijk kan men hier spreken van enig favoritisme. François Neyts was namelijk ook één van de stichtende leden van het Concert. Daarnaast zien we hier het eigenaardige fenomeen dat, in tegenstelling tot andere steden in Vlaanderen waar in de loop van de achttiende eeuw de burgerij steeds belangrijker werd in het organiseren van cultuur, we in Brugge eerder met een omgekeerde situatie te doen hadden. Daar waar de stichters in 1746 allemaal tot de burgerij behoorden, bleek dat de bestuursleden twintig jaar later vooral leden van de lokale adel waren.⁹ Waarschijnlijk keek de lokale adel eerst de kat uit de boom en sprong pas op de kar toen het burgerlijke initiatief succes kende en hun interesse waardig was. De afwezigheid van de lokale adel kan een reden geweest zijn waarom de Comédie werd geopend met een stuk in de volkstaal. Men zou natuurlijk ook kunnen stellen dat het Frans niet zo exclusief de cultuurtaal was van de adel en burgerij. Dat is een stelling die men deels kan onderschrijven. Het is inderdaad zo dat adel en hogere burgerij vaak optraden als beschermheren van rederijderskamers, maar dit kaderde in een eeuwenoude representatieve traditie, terwijl de opéra-comique een nieuw en bovendien typisch Frans gegeven was waarbij dit representatieve element grotendeels verloren ging.

Het succes van die eerste opvoering gaf de jonge Neyts *eene groote aemoedighinge om andere opera's uyt het Fransch in 't Vlaemsch over te stellen*, zich nu op professionele basis met de groep bezig te houden en zijn baan als procureur op te geven.¹⁰ De 'leading actress' van het gezelschap was Jacob zijn eigen vrouw, Isabella Stassinon. Haar vader was volgens Le Doulx *mestraeper*. Jacob Toussaint Neyts had haar op een avondwandeling door de stad horen zingen en werd op slag verliefd op *de sachte maniere van singen en op de schoonheyd* van dit bedelaresje. Waarschijnlijk romantiseert Le Doulx hier deze situatie, want indien haar vader werkelijk *mestraeper* was zou Neyts toch wel ver beneden

8 Of het hier om de zelfde Coucke gaat als die die voorkomt in het handschrift van Le Doulx is niet meer te achterhalen, maar het lijkt meer dan waarschijnlijk.

9 VAN DEN ABEELE A., *op. cit.*, pp.193-194.

10 LE DOULX P., *op. cit.*, p. 87.

zijn stand getrouwd zijn, terwijl er geen sporen van tegenkanting bekend zijn. Hoe dan ook, leefden ze nog lang en gelukkig, zij als actrice bij het gezelschap en hij als directeur.¹¹

De Vlaemsche Opera in 't Vlaamse land

Al snel trok de Vlaemsche Opera ook de aandacht buiten Brugge. Wegens het ontbreken van volledig bronnenmateriaal is het moeilijk het precieze spoor van Neyts en zijn troep te volgen. We weten dat hij in Gent, Brussel, Antwerpen en Mechelen voorstellingen gaf. De oudste sporen zijn terug te vinden in Antwerpen, waar de Vlaemsche Opera geregeld te gast zal zijn in het Tapissierspand. Voor Antwerpen zijn we het best gedocumenteerd dankzij de boekhouding die door de regent Ferdinand van Pruysen en zijn assistent De Waghter van 1737 tot 1771 nauwkeurig werd bijgehouden. Neyts en zijn gezelschap duiken in de rekeningen van Van Pruysen en De Waghter voor het eerst op in 1757. Ze waren in Antwerpen te gast van 19 augustus tot 16 september. Daar we uit het resolutieboek van de Confrérie van het Concert¹² weten dat de vermoedelijk eerste opvoering van de Vlaemsche Opera in Brugge plaats vond op 15 oktober 1756, kunnen we er vrij zeker van zijn dat 1757 het eerste jaar is dat de groep te zien is Antwerpen. Daar de 'comédie' in Brugge geregeld werd bezocht door groepen die resideerden in de Sint-Sebastiaansschouwburg te Gent en er dus een nauw contact bestond tussen de twee schouwburgen, lijkt het ook aannemelijk dat Neyts eerst Gent aandeed vooraleer hij naar Antwerpen kwam. Helaas zijn hier geen sporen van terug te vinden. Of hij nu eerst in Gent te zien was of niet, het feit dat hij in Antwerpen was, een klein jaar na de oprichting van de groep¹³ en acht maanden na hun eerste voorstelling, getuigt van de uitzonderlijk hoge kwaliteit en populariteit die de Vlaemsche Opera al vanaf het begin moet hebben gehad.

Zoals vermeld, was hij in Antwerpen te gast van 19 augustus tot 16 september 1757, een periode waarin hij 13 voorstellingen gaf. Deze voorstellingen brachten 232,1 gulden op, waarmee Neyts voor het

11 LE DOULX P., *op. cit.*, p. 88.

12 Resolutieboek van de Confrérie van het Concert, Stadsarchief Brugge, Inventaris A. Van de Walle, n° 15, p.34. & VANDEN ABBEELE A., *op. cit.*, pp. 190-191.

13 Le Doulx vermeldt dat Neyts het plan opvatte een eigen groep op te richten toen hij op 22 juni 1756, n.a.v. het bezoek van landvoogd Karel van Lorreinen en diens zuster prinses Charlotte, *Ninette à la Cour* van Favart zag opvoeren. (LE DOULX P., *op. cit.*, p. 87.)

jaar 1757 de grootste inkomstenbron was. Blijkbaar moesten alle groepen een zelfde bedrag betalen voor het afhuren van de schouwburg. Het feit dat Neyts het risico neemt om het Tapissierspand af te huren voor een zo lange periode, wijst toch op de populariteit van de Vlaamse Opera.

1758 2 meert ontf: van G. de Waghter van diverse representatien
sedert 30 may 1757 tot 5 febry 1758 als volght

Van 3 representatien hollanse comedie door Mr. Sanstraeten	53-11
Van 13 representatien vlaemsche opera door Mr. Nijts	232-11
Van 6 representatien comedie par d'Hanterre ¹⁴	107-2
Van 7 representatien opera par Deltour	124-19
Van 7 representatien op de mert par magito ^{15 16}	27-15

De topjaren voor de Vlaamse Opera in Antwerpen en ook daarbuiten situeren zich tussen 1765 en 1772. In 1765 geeft Neyts van 2 juni tot 16 juni zeven voorstellingen. In de maanden mei, juni, juli en augustus van 1766 geeft hij vierentwintig voorstellingen. In augustus-september 1767 geeft hij er acht, in het winterseizoen 1768-1769 achttien en het jaar daarop zijn het er maar het liefst zevenentwintig. In 1771 worden Van Pruyssen en De Waghter vervangen door de regenten J.B.J. Geelhand, H. Stier, P.J.H. Van der Aa en C.F. Claessens. Jammer genoeg stopt hier de nauwkeurige boekhouding en moeten we ons verder behelpen met programma-aankondigingen. Het probleem is echter ook dat de rekeningen wel steeds de namen van de gezelschappen vermelden, maar nooit de titels van de stukken. Bij de programma-aankondigingen is dit juist het tegenovergestelde. Ook de *Gazette van Antwerpen* biedt hier geen uitkomst.

- 14 Het gaat hier om d'Hannetaire, in die jaren reeds een belangrijk figuur en later directeur van de Muntchouwburg, die in het jaar 1755 van 6 mei tot 8 februari niet minder dan 58 comedies gaf. In de rekeningen uit 1755 wordt hij genoemd als *Monsr. Danter*.
- 15 Magito was een Italiaanse koorddanser en acrobaat. Waarschijnlijk was hij de leider van een Commedia dell' Arte groep die in Antwerpen 3 voorstellingen gaf in 1756 (27 januarij, 29 en 31 october) en 7 voorstellingen van 10 tot 27 november 1757. Deze eerder volkse voorstellingen gingen steeds door in het klein theaterje op de grote markt, dat ook door de Aalmoezeniers van het Tapissierspand werd beheerd. Eigenlijk ging het hier om een lokaal van de oude Handbogengilde en de Nieuwe Voetbogengilde op de grote markt en waar eigenlijk de eerste vaste schouwburg van Antwerpen was. Het is pas in 1709 dat men in het Tapissierspand voorstellingen gaat geven. Vanaf dan wordt dit het Grand Théâtre, het lokaal op de grote markt en de beurs werden bijhuizen. WILLEKENS E., *Drama en Toneel*, in: *Antwerpen in de 18e eeuw*, De Sikkel, 1952, pp. 281-283.
- 16 Stadsarchief Antwerpen K.2115

Toch weten we uit de lijst van werken uit Le Doulx dat het repertoire van de Vlaamsche Opera bleef bestaan uit vertalingen van opéras-comiques met Favart als onbetwiste leider.

Niet enkel Antwerpen blijkt een regelmatige stek te zijn geweest voor Jacob Toussaint Neyts, ook Gent en Brussel werden geregeld aangedaan. Helaas hebben we heel weinig bronnenmateriaal om dit te bevestigen. Wat Brussel betreft werd geen enkel spoor terug gevonden, terwijl volgens de literatuur de Vlaamsche Opera wel vertoningen gaf, waarbij zelfs het hof aanwezig zou geweest zijn. In die literatuur wordt echter geen enkele bron aangehaald, zodat we wat dat betreft in het ongewisse blijven. Voor Gent vindt men in de Universiteitsbibliotheek, in het *Fonds Vliegende Bladen* een aantal documenten met betrekking tot Neyts. Slechts één document heeft rechtstreeks te maken met de Vlaamsche Opera. Het betreft een aankondiging voor *De Schoone Arsena* die op 8 oktober 1777 werd vertoond in de Sint-Sebastiaansschouwburg.¹⁷

'Une brebie errante' of Neyts versus de bisschop van Brugge

Wel vindt men in het fonds een brief van de bisschop van Brugge, Jan Robert Caimo (1711-1775) uit het jaar 1764. Een jonge lutherse muzikant uit Holland zou een Brugs meisje uit de troep van Neyts zwanger hebben gemaakt. Daarom wilde hij zich bekeren om met het brave schaaap te trouwen. De bisschop weigert dit echter. Zijn antwoord¹⁸ is meteen een aanleiding om zijn visie op het beroep van acteur en het theater in het algemeen weer te geven. Hij baseert zich hierbij op werk van Bossuet, die een notoir tegenstander van het theater was. Dat de bisschop van Brugge een conservatief man moet zijn geweest aan wie de Verlichting niet besteed was, komt niet alleen tot uiting in zijn biografische schets in *Het bisdom Brugge*¹⁹, maar ook in deze brief. Hier de meest onverdraagzame passages.²⁰

17 Universiteitsbibliotheek Gent, Fonds Vliegende Bladen, n° III S 8.

18 Aan wie dit antwoord precies gericht is valt door de slechte staat van de brief niet meer te achterhalen.

19 CLEMENT R., *Jan Robert Caimo (1754-1775)*, in: CLOET M. (red.), *Het bisdom Brugge*, Brugge, Westvlaams verbond van Kringen voor Heemkunde, 1985, pp. 194-200.

20 Ook Frankrijk had te kampen met aartsconservatieve bisschoppen. Zo heeft de aartsbisschop van Parijs meermaals druk uitgeoefend op onder andere Favart, Voltaire, de Sauvigny, de La Harpe, etc. (uit: HALLAYS-DABOT, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, pp. 89-91.)

*Une conversion dans des pareilles circonstances me parut d'abord suspecte, et exigeoit d'être mise à l'épreuve. Je me suis cependant empressé avant leur départ de consulter le cas et d'éplucher moi-même une assez longue dissertation par Monsieur Bossuet sur les comedies de notre siècle, crainte de fermer trop inconsideramment la porte à une brèbe errante, qui voudroit de bonne foij rentrer dans le sein de L'eglise, mais toutes ces précautions n'ont servi qu'à m'arreter tout court, et ont achevées à me convaincre que la profession de ces pauvres miserables étoit diametralement opposée à l'Esprit du Christianisme.*²¹

De bisschop wil hier dus aantonen dat het beroep van acteur en eigenlijk het professionele theater in het algemeen niet verenigbaar zijn met het christelijke geloof. Dat de Kerk door de eeuwen heen niet altijd even positief stond tegenover het theater, is algemeen bekend. De Kerk stelt zich negatief op tegenover het theater, telkens wanneer ze bedreigd wordt in haar bestaan. Dat is het geval in de zestiende eeuw (vb. in Frankrijk waar in de tweede helft van de zestiende eeuw het theater onder druk van de kerk werd verboden), maar ook in de achttiende eeuw. In periodes waarin de kerk haar macht geconsolideerd lijkt te hebben, wordt het theater juist gebruikt als propaganda-instrument. We zien dit bijvoorbeeld in de zeventiende eeuw, wanneer na de godsdienststroevelen van de voorgaande eeuw, het Jezuïeten- en Augustijntoneel hoogtij viert. Het zou zeer interessant zijn om een studie te maken over de standpunten die de kerk in de loop der eeuwen tegenover het toneel innam, maar dat is hier niet de bedoeling.

Ook de bisschop heeft het over de kwalijke gevoelens die het theater oproept:

*Les commediens et commediennes (...) ont l'art d'exciter les passions entre les quelles les Vénériennes occupent le premier rang. (...) Je vous prie, Monsieur, d'être persuadé avec moi, qu'il est certain, que toutes les mouvemens volontaires de cette passions dominante, qui le fait si aisement sentir, sont autant des pechés mortelles (...). Le but principal des acteurs ou actrices est d'exciter ce poison, rien n'étant plus propre pour pourvoir à leur entretien.*²²

21 Brief van de bisschop van Brugge, Universiteitsbibliotheek Gent, Fonds Vliegende Bladen, n° I N 10, regels 11-21.

22 Brief van de bisschop van Brugge, regels 33-53.

Hier komt de bisschop aardig in de buurt van Rousseaus beroemde geschrift tegen het theater: *Lettre à d' Alembert*. Het 'enfant terrible van de Verlichting' schrijft dat het gevaar van het theater erin bestaat dat het een sterke passie kan oproepen en dat de ene passie de andere oproept: *ne sait-on pas que toutes les passions sont soeurs, qu'une seule suffit pour en exciter mille, et que les combattre l'une par l'autre n'est qu'un moyen de rendre le coeur plus sensible à toutes?*²³ Zowel Rousseau als de Kerk geloven niet dat het tonen van ondeugd, die overwonnen wordt door deugd, een manier kan zijn om de moraal te ondersteunen. Ze geloven dus niet in de katharsis-idee. De bisschop in zijn brief:

*Faire voir le ridicule d' un mari jaloux, l'avarice d'un parent qui s'oppiniâtre, (...), l'horreur pour quelques vices, sont toutes bonnes morale, dont la comédie voudroit faire parade; mais dans la supposition (...) ils n'exciteroient pas à la vertu.*²⁴

Hoewel beiden zich afzetten tegen emoties in het theater, is er een fundamenteel verschil tussen de bisschop en tussen Rousseau. De bisschop denkt dat die passies gevaarlijk zijn voor de christelijke moraal, een moraal die gebaseerd is op de deugd en op een groot aantal christelijke dogma's. Hij vertegenwoordigt hier een conservatief standpunt. De moraal is een onveranderlijk gegeven, want geïnspireerd door God zelf. Rousseau daarentegen zegt niet dat de passies de moraal ondermijnen, maar dat ze er gewoon geen enkel effect op hebben. De Aristoteliaanse en classicistische poëtica van het theater stelt dat in het theater emoties worden gezuiverd door ze op te roepen en te tonen. Gezuiverde emoties hebben volgens Rousseau echter weinig te maken met moraal. Zijn idee van de moraal komt in principe overeen met de christelijke moraal, maar vertrekt vanuit het gelijkheidsbeginsel. Daarenboven is ze niet standvastig en kan en moet ze evolueren. Dit kan enkel en alleen onder invloed van de Rede. Het theater heeft volgens Rousseau weinig te maken met de Rede: *Il n'y a que la raison qui ne soit bon à rien sur la scène. Un homme sans passions, ou qui les dominerait toujours n'y saurait intéresser personne; et l'on a déjà remarqué qu'un stoïcien dans la tragédie, serait un personnage insupportable: dans la comédie, il ferait rire, tout au plus.*²⁵

De opgewekte gevoelens hebben dus geen enkele didactische functie en Rousseau reduceert het theater dan ook tot louter amusement.

23 ROUSSEAU J.J., *Lettre à M. d' Alembert*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, p. 73

24 Brief van de bisschop van Brugge, regels 37-44.

25 ROUSSEAU J.J., *op. cit.*, p. 69.

Heeft hij iets tegen amusement? Neen, tegen vermaak op zich heeft hij niets: *Au premier coup d'oeil jeté sur ces institutions, je vois d'abord qu'un spectacle est un amusement; et s'il est vrai qu'il faille des amusements à l'homme, vous conviendrez au moins qu'il ne sont permis qu'autant qu'ils sont nécessaires, et que tout amusement inutile est un mal, pour un être dont la vie est si courte et le temps si précieux. L'état d'homme a ses plaisirs, qui dérivent de sa nature, et naissent de ses travaux, de ses rapports, de ses besoins.*²⁶ Amusement mag echter geen escapisme betekenen, want dat is slechts surrogaat. Het is deze valse vergetelheid die Rousseau het theater verwijt: *L'on croit s'assembler au spectacle, et c'est là que chacun s'isole; c'est là qu'on va oublier ses amis, ses voisins, ses proches, pour s'intéresser à des fables, pour pleurer les malheurs des morts, ou rire aux dépens des vivants.*²⁷

De hypocriete houding van de bisschop komt vooral naar voren wanneer hij het heeft over het verschil tussen de professionele theaters en de rederijkers:

Premierement leur (de rederijkers) representations sont rares et partant ne font point profession de cet art dangereux.

2de Il s'en suit qu'il n'ont point cette insinuation naturelle, qui ne s'aguiere que par la pratique.

3tio Comme ce n'est pas leur gainne pain, ils ne sont pas si attentifs pour exciter la Concupiscence, il leur suffit de représenter, et de la ils ne sont pas suivies à beaucoup pres comme les comediens de profession.

*4tio Les deux sexes n'ij sont pas mêlés, au moins que je sache et s'il ij a des confréries semblables aux troupes comediennes, je crois qu'elles devoient être traités sur le même pied.*²⁸

Dat de bisschop de Brugse burgerij niet voor het hoofd wil stoten met zijn kritiek op het theater wordt hier op een lachwekkende manier duidelijk. Een betere representant van de geestelijkheid uit het Ancien Régime, die zich angstvallig vastklampt aan haar macht, is niet denkbaar. Een man met dergelijke opvattingen dacht waarschijnlijk met weemoed terug aan de hoogdagen van het ultramontanisme onder Maria-Elisabeth. Om het verschil tussen de burgers en hoggeplaatsten van de maatschappij en de professionele acteurs

26 ROUSSEAU J.J., *op. cit.*, p.65.

27 ROUSSEAU J.J., *op. cit.*, p. 66.

28 Brief van de bisschop van Brugge, regels 68-79

nog extra in de verf te zetten, besluit de bisschop zijn brief met de volgende woorden:

Je me souviens très bien, que passé quarante ans un honnête bourgeois auroit eu honte de recevoir une comédienne dans sa maison, aujourd'hui quoique plus recherchées, on n'est grâce à Dieu pas encore parvenu à faire évanouir l'idée, que lorsque dans une Ville on attire une troupe principalement françoise, on y attire régulièrement une bande des filles de médiocre vertu.²⁹

Waarom hij hier plots verwijst naar de Franse troepen is niet geheel duidelijk. Misschien verwijst hij hiermee naar de losbandige Franse zeden, ofwel is hij simpelweg niet op de hoogte dat de groep van Neyts Nederlandse voorstellingen geeft, wat meer waarschijnlijk lijkt. Hij begint zijn brief trouwens met de woorden: *La fille qui est actuellement associée à la troupe de l'entrepreneur Neyt...*,³⁰ waarbij hij dus duidelijk het adjectief *flamand* weglaat, terwijl in alle andere brieven met betrekking tot Neyts en zijn groep dit adjectief steeds wel te vinden is. Hij blijkt het in zijn laatste zin vooral te hebben over de *comédienne*. Uiteraard heeft dit hier te maken met het feit dat het probleem hier een meisje is dat in verwachting is. Toch spreekt uit zijn brief een nadrukkelijke afkeer voor de actrice, wat dan weer herinneringen oproept aan oude, maar blijkbaar nog niet geheel verdwenen vooroordelen tegen de vrouw op het toneel.

De Vlaamse vlam in de Amsterdamse Schouwburg

Jacob Toussaint Neyts en de Vlaamsche Opera kenden hun gloriejaren in de jaren '60 en begin 70 van de achttiende eeuw. In 1772 gebeurde echter een ramp. De roem van Neyts en zijn gezelschap bleven niet beperkt tot de Oostenrijkse Nederlanden. Sinds het midden van de jaren '60 stond hij geregeld in Holland op de planken en vanaf 1768 was hij in mei te zien in Amsterdam. Daar besloot het officiële toneelseizoen, begin mei, meestal met twee blijspelen. Daarna dan stond de Amsterdamse Schouwburg open voor andere groepen. Meestal waren het gezelschappen die afkomstig waren uit andere steden van Nederland. Slechts weinig groepen uit het buitenland kre-

29 Brief van de bisschop van Brugge, regels 80-87

30 Brief van de bisschop van Brugge, regels 1-2.

gen toestemming om op te treden in de Amsterdamse Schouwburg. De stadsregering had het niet erg op buitenlanders begrepen, dat was reeds zo in de zeventiende eeuw. In 1682 had men *eenen Italiaanse Opera, die onder 't opzigt van eenen Theodoro Stryker vertoond werdt, uit de stad geweerd*³¹. Een jaar later liet de regering toe dat *eene bende Fransche tooneelspeelers eene maand agtereen op den Schouwburg speelde*. Nadien mocht geen enkele buitenlander die niet verbonden was aan de Amsterdamse Schouwburg of aan andere Nederlandse gezelschappen opvoeringen geven in Amsterdam. In de tweede helft van de achttiende eeuw kwam er voor buitenlanders weer een opening en in de jaren '60 werd *voor eenen korten tijd Fransche tooneelspeelers en ook nu en dan eene Italiaansche Opera op den Schouwburg gedoogd*.³² De buitenlandse groepen werden dus gedoogd omwille van de populariteit bij het publiek, maar eigenlijk zag het bestuur ze liever komen dan gaan. Vanaf 1768 slaagde de Vlaemsche Opera erin om elk jaar voor de maand mei een werkvergunning te bemachtigen om als eerste groep na de sluiting van het officiële toneelseizoen een reeks voorstellingen te mogen geven. Het feit dat slechts weinig buitenlandse groepen de toestemming kregen om op te treden in Amsterdam is alweer een bewijs van het niveau van de opvoeringen van Neyts en zijn groep. Ook in mei 1772 waren ze van de partij. Op 9 mei gaven ze er hun eerste voorstelling, die uit de komische opera's *De twee Gierigaards* en *Anette en Lubin* bestond. Twee dagen later volgde dan de *De kwalijk bewaarde doghter* (een vertaling van *Toinon et Toinette* van Madame Favart, op muziek van Gossec) en de driedelige opera *De Deserteur* (vertaling van het gelijknamige stuk van Sedaine, op muziek van Monsigny).³³ Het tweede bedrijf van *De Deserteur* speelde zich af in een gevangenis. Omdat Neyts vond dat het toneel er niet duister genoeg uitzag om de sfeer van een gevangenis te verbeelden had hij enkele veranderingen aan de belichting aangebracht. De verlichting van het toneel was toen nogal ingewikkeld. Het voetlicht bestond uit een rij blikken bakken, opgesteld achter schuine planken. Die bakken waren gevuld met kaarsvet. In elk van de bakken staken vier of vijf katoenen wiken. Om het voetlicht te doven liet men die bakken zakken in de kelder onder het toneel. De coulissen werden op twee manieren verlicht: de eerste coulissen aan beide kanten van het toneel werden aan de achterzijde verlicht met een achttal, boven elkaar geplaatste blikken kokers, opnieuw

31 EMEIS M.G. (jr.), 1772. *einde van een schouwburg*, in: *Ons Amsterdam, 1972*, n° 6, juni, p. 183.

32 EMEIS M.G. (jr.), *op. cit.*, pp. 183-185.

33 FOKKE J., *Historie van den Amsterdamschen Schouwburg*, G. Warnars en P. den Hengst, Amsterdam, 1772, p. 49.

gevuld met kaarsvet en met een viertal wicken. Door blikken schuiven van de smeerkokers, zoals ze genoemd werden, te openen of te sluiten kon men de scène verlichten of verduisteren. De achterste coulissen werden met gewone kaarsen verlicht. Dat met een dergelijke verlichting rampen niet konden uitblijven, is niet te verwonderen. Neyts wilde een groter licht-donker contrast en had om die reden het aantal wicken in de smeerkokers laten verdubbelen. Toen bij de wisseling van het gevangenisdecor naar het decor van het bos, de omgeving weer lichter moest gemaakt worden, gebeurde het. Door het grote aantal wicken en de daarmee gepaard gaande hitte, vatte de was vlam. Toen men de schuiven opende raakte een steekvlam de eerste rechtercoulisse.³⁴ Een toneelknecht maakte de zaak alleen maar erger door water in de smeerkoker te gieten. Het water vermengde zich met het vloeibaar geworden smeer waardoor er ook lucht bijkwam die het vuur extra zuurstof gaf. Een grote vlam schoot naar het plafond en al gauw stond het hele toneel in lichterlaaie. Het vuur breidde zich snel uit naar de rest van de zaal. Na tien minuten kwamen de vlammen al uit het dak.³⁵

Ondertussen maande men aan tot kalmte, maar er brak toch paniek uit en de toeschouwers probeerden via alle kanten weg te komen. Al gauw was de lucht zo vol rook dat een aantal mensen het bewustzijn verloren, anderen werden in het gedrum bij de uitgangen onder de voet gelopen. Terwijl het publiek buiten trachtte te raken, roken plundersaars hun kans en deden alles om binnen te raken. Ze beroofden de halfdode of reeds dode mensen van hun goud en van andere kleinoden. Zo zou de rijke, Portugese Lea Texeira de Matos voor 20 000 gulden juwelen hebben aangehad. Ook de kostbaarheden van de Schouwburg zelf werden geroofd. Al het zilverwerk van de bekende acteur Jan Punt, kastelein van de Schouwburg (een functie tussen directeur en conciërge in), werd gestolen, terwijl zijn kostbare schilderijenverzameling in de vlammen opging.³⁶ Uiteindelijk lieten achttien mensen het leven in de brand. Onder de slachtoffers bevonden zich enkele vooraanstaande Amsterdammers: de stadsarchitect Cornelis Rauws, het echtpaar De Neufville van Lennep-Bierens en de even rijke als weldoende mevrouw Lea Texeira de Mattos.³⁷ Voor de

34 EMEIS M.G. (jr.), *op. cit.*, pp. 186-187. & DE LEEUWE H.H.J., *11 mei 1772. Brand in de Amsterdamse Schouwburg*, in: ERENSTEIN R.L., *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996, pp. 332-335; en FOKKE J., *op. cit.*, pp. 42-49.

35 DE LEEUWE H.H.J., *op. cit.*, pp. 334-335.

36 EMEIS M.G. (jr.), *op. cit.*, p. 186.

37 FOKKE J., *op. cit.*, p. 48.

stadsarchitect werd een erezuil opgericht en mevrouw Texeiros kreeg een erekroon.

De Amsterdamse schouwburgbrand had diepe indruk gemaakt, niet alleen in Holland, maar ook daarbuiten. Velen maakten de vergelijking met de nog lang niet vergeten aardbeving die Lissabon in 1755 trof en waar Voltaire zo heftig op had gereageerd. Daar waar deze verlichte filosoof zich verzette tegen de onmenselijkheid van de natuur, zagen de calvinistische Nederlanders in de brand de toorn van God, omdat in dat gebouw komedie werd gespeeld. Een pamflettenstrijd bleef dan ook niet lang uit.³⁸

'Tooneeldicht-kunst, die vaak uw dwaaling brengt in 't licht' of 't Welingericht Tooneel kan ik niet zondig noemen' ?

Geagiteerde gereformeerde predikanten haalden hun zwaar geschut boven tijdens de daaropvolgende zondagspreken, daarbij de gevaren van het theater nog maar eens aanhalend om hun luisteraars voor eens en altijd te overtuigen van hun gelijk. Een gelijk dat door God zelve werd aangetoond doordat Hij Zijn toorn over de Amsterdamse Schouwburg, met zijn hele satansbende, had uitgesproken. Deze donderpreken werden gevolgd door gedrukte pamfletten. In die hele pamflettenstrijd kan men drie categorieën onderscheiden: er waren degenen die de brand als een bewijs zagen voor de verdorvenheid van het theater, er waren de rouwdichten (zoals dit voor de stadsarchitect dat in zijn lay-out leek op een grafzuil) en tenslotte de pamfletten van enkele verlichte geesten die het toneel verdedigden. De pamfletten tegen de schouwburg gericht waren dikwijls onge-
meen hard van toon. Een voorbeeld:

*Schep moed, ô Dweepery! en steek nu 't hooft omhoog!
't is tyd om u hier op rechtzinnigheid te wreken!
Staar op de vlammen, die u schitteren in 't oog,
En laat des Schouwburgs Brand uw yvervuur ontsteeken!
Tooneeldicht-kunst, die vaak uw dwaaling brengt in 't licht,
Tooneeldicht-kunst, aan wie ge uw afgunst hebt gezworen,
Om dat ze 't menschelijk hart niet naar uw leerwys sticht,
Is hier gestraft, en heeft een oeffenschool verlooren.³⁹*

38 DE LEEUWE H.H.J., *op. cit.*, pp. 336-337.

39 ANONIEM, *Aan de dweepery by het afbranden des Amsteldamschen Schouwburgs*, Den Haag, Hendrick Backhuysen, 1772, regels 1-8.

En enkele regels verder:

*Delg! delg van onder 't puin de ontzielde lyken op!
En doe al de aard door uw verleidingen bezeffen,
Dat hier des Hemels toorn het wraakzwaart hief in top,
Om den onnooslen met den schuldigen te treffen.⁴⁰*

Niet alleen het theater op zich werd aangevallen, maar net zoals de bisschop van Brugge, gaf de auteur ook kritiek op de acteur die met toneelspelen zijn brood verdient. De kritiek was hier zelfs nog scherper, harder calvinistisch en had geen toon van zalvend medelijden zoals bij de bisschop toch wel het geval was:

*Voor al de Speeler, schoon hy de eweldaan beschaamt,
Als de Kunst-tolk van het geen zyn Dichter heeft geschreeven,
Verdient gewis by u geen Mensch te zyn genaamt;
Hy streelt de harten om zyn kinders brood te geeven.
Zoek andre midlen voor het noopen tot den pligt!⁴¹*

Hij besloot zijn brief met de oproep om, nu het toneel door de *barmhartige God*⁴² verwoest was, alles in het werk te stellen om de bouw van een nieuwe schouwburg tegen te gaan:

*Vlieg voort van Stad tot Stad om 't Schouwspel te verbieden,
En doe door 't voorbeeld van den ramp, die u verheugt,
Toneeldicht-kunst alom van Neerlands grenzen vlieden.⁴³*

Andere pamfletten rouwden om de schouwburgbrand en schreven die toe aan vreemde invloeden die het inheemse toneel verdrukten, en veroordeelden hiermee Neyts als de grote schuldige:

*Wat was de reede dat de Schouwburg raakte in brand?
Omdat de zotheid hier een opera bragt in 't land.⁴⁴*

Deze redenering raakte kant noch wal, want de Amsterdamse toneelspelers hadden, zoals eerder gezegd, hun seizoen op 7 mei besloten met twee blijspelen. De Vlaamse Opera diende als een opvulling voor

40 ANONIEM, *op. cit.*, regels 73-76.

41 ANONIEM, *op. cit.*, regels 65-69.

42 ANONIEM, *op. cit.*, regel 83.

43 ANONIEM, *op. cit.*, regels 89-96.

44 DE LEEUWE H.H.J., *op. cit.*, p. 337.

de anders leeg gebleven schouwburgagenda. Die vreemdelingenhaat sprak ook uit een pamflet dat de brand nadrukkelijk toeschreef aan de Vlaamse vlam en dat besloot met de schouwburg zelf aan het woord te laten:

*Ik zieltoog... ach, ik sterf!...
'k Was mogelyk nog in stant...
Zoo vreemden invloed hier
Geen werking deed in 't land.*⁴⁵

Gelukkig werd Nederland niet enkel bevolkt door geborneerde, verstikkende domineetjes. Eén van de scherpste aanvallen op de predikanten was het pamflet van de verlichte schrijfster Elizabeth Wolff-Bekker. In haar geschrift *Zedezang aan de Menschenliefde, bij het verbranden des Amsteldamschen Schouwburgs*⁴⁶ schreef ze de ramp aan niets meer of minder dan aan een ongeluk toe. Rampen komen nu éénmaal voor in een mensenleven en zijn volgens Betje Wolff juist een aanleiding om troost te zoeken bij God en niet om Zijn toorn erin te zien:

*Gy, booze Dweepers!... Maar ik schrik van uwe taal!
Ontaarde Menschen, ... durft gy wel zo liefdeloos wezen?
Schynheiligen, hebt gy dan harten hard als staal?
Kunt ge, in dit droevig Lot, Gods wraak en toorne leezen?
Schryft gy een vonnis, daar de Menschelykheid voor yst?
En noemt ge u Christenen? God! wil hun dit vergeeven;
Gy, die aan all', wat leeft, uw milde gunst bewyst,
Hen treff' dat vonnis niet, voor anderen geschreeven.
(...)
De Tegenspoeden zyn Vriendinnen van den mensch.
Zy leeren ons, ons heil by Godsdienst op te spooren.*⁴⁷

Zij hekelde niet alleen de onverdraagzaamheid van de predikanten, maar nam het ook rechtstreeks op voor het theater en bestempelde het als echte kunst:

*'t Wel ingericht Tooneel kan ik niet zondig noemen.
't Is veeleer Braaven woord. Ik kan, indien ik wil,*

45 EMEIS M.G. (jr.), *op. cit.*, p. 191.

46 WOLFF-BEKKER E., *Zedezang aan de Menschenliefde by het verbranden des Amsteldamschen Schouwburgs*, T. Tjallingius, Hoorn, 1772.

47 WOLFF-BEKKER E., *op. cit.*, p. 8.

*Hunn' naamen melden, op wier zuiv're gunst mag roemen
Een Schouwtoneel, zo goed als 't Amstelsch ingericht.
Hier was Thalia warsch van laffe en vuile Klugten.
Hier toonde Melpomeen' ons, dikwijls, onzen plicht;
Ontwing zy voor de Deugd ontroering, traanen, zuchten.
Belette ooit deze Kunst uit, haaren eigen aart,
Hem, die zich aan haar wijdt, een eerlijk man te weezen?*⁴⁸

Neyts, die wel degelijk verantwoordelijk was voor de brand (hij had immers het aantal wieken in de smeerokers laten verdubbelen, wat de al zo licht ontvlambare schouwburg nog gevaarlijker maakte), heeft hier onbedoeld aanleiding gegeven tot één van de hevigste pamflettenoorlogen in het achttiende eeuwse Nederland. Zelfs acteurs, die door de brand in de schouwburg van hun broodwinning waren beroofd, verkochten nu pamfletten die hun eigen beroep veroordeelden als des duivels! Uit die pamflettenstrijd sloegen de mercantiele Nederlanders munt: elk stuk werd verkocht aan één stuiver. Het begon zelfs vervelend te worden en een anonieme auteur liet een Waterlandse boer opvoeren die de ruïnes van de schouwburg wilde zien. Hij trok naar Amsterdam en kocht daar zesentwintig pamfletten. Pamfletten voor en tegen toneel, voor en tegen de opera, voor en tegen buitenlandse artiesten, enz. ... Hoe moest deze brave boer daar nou wijs uit worden? Dus besloot de schrijver:

*Verzoek aan alle rymelaaren
Om hun geschryf te laten vaaren.
't Is een verzoek aan al de rymers
En onbekwame woordenlymers.*⁴⁹

Neyts' late leven

In de negentiende eeuwse en vroeg twintigste eeuwse literatuur heeft men dikwijls geopperd dat Neyts de brand in de Schouwburg nooit echt te boven is gekomen en daardoor ophield met voorstellingen te geven. Hoewel het hoogtepunt van de Vlaemsche Opera duidelijk vóór de brand ligt, heeft Neyts ook erna nog voorstellingen gegeven. Verschillende literatuur beweert dat Neyts onmiddellijk na de brand in andere zalen met zijn voorstellingen doorging en zelfs voorstellingen in Haarlem en Amsterdam gaf. Mijn speurtocht in het archief

48 WOLFF-BEKKER E., *op. cit.*, pp. 12-13.

49 EMEIS M.G. (jr.), *op. cit.*, p. 191.

van het Theatermuseum in Amsterdam (Theater Instituut Nederland) en het Gemeentearchief van Amsterdam, heeft dit echter niet kunnen bevestigen. In het Theatermuseum vindt men veel materiaal (zowel literatuur, als bronnen en pamfletten) over de brand, maar bijna niets over Neyts voor of na de brand.⁵⁰ In het Gemeentearchief bewaart men rekeningen, resoluties en een aantal programma's van de Stadschouwborg. Alle documenten van vóór de brand zijn ofwel opgebrand ofwel dermate zwaar beschadigd dat men er zeer moeilijk zaken uit kan afleiden. De latere documenten leveren niets op over de Vlaamsche Opera.⁵¹ Volgens Jozef Huyghebaert trok Neyts rond in een houten theatertje.⁵² Van dit bouwsel is geen enkel document bewaard en evenmin wordt het in de literatuur vermeldt. Misschien verwacht hij het hier met het houten theatertje dat Ignaz Vitzthumb, de beroemde directeur van de Muntchouwborg, voor zijn Nederduytsche Opera liet optrekken en waarmee hij rondtrok.

Hoe dan ook, Neyts bleef voorstellingen geven. Het is zeker dat hij in 1777 in Gent is geweest. Op 8 oktober van dat jaar gaf hij er in de Sint-Sebastiaansschouwborg een benefietvoorstelling ter ere van zijn dochter. Hij bracht er *De Schoone Arsenia, Groote Opera in vier Deelen, verciert met zyne Decoratien en Spektakel*.⁵³ Blijkbaar vielen de opbrengsten van het seizoen tegen, want Neyts, die in dit seizoen eveneens in Brugge te zien was, vroeg *De Confrérie van het Concert* een benefietbal te mogen organiseren. De bestuurders weigerden hem dit echter, ondanks het feit dat zijn broer één van de stichtende leden was.⁵⁴ De Vlaamsche Opera was van 9 november tot 14 december verder te zien in Mechelen. Die stad wordt belangrijk in het latere leven van Neyts. In de vroege jaren '60 had hij er al voorstellingen gegeven. In 1768 kreeg hij van de stadsmagistraat de toestemming om een theater te bouwen aan de Botermarkt. Dit initatief, dat diende bekostigd te worden door privépersonen, die Neyts echter zelf moest zoeken, kwam niet van de grond. In 1770 diende hij een verzoek in bij het Mechelse stadsbestuur om over de Reuzenzaal in de oude lakenhalle te mogen beschikken. Of hij daar enkel voorstellingen wilde

50 Nederlands Theater Instituut, Herengracht 168, Amsterdam, archiefnummer 123. & FOKKE J., *Historie van den oude en nieuwe Schouwborg*, G. Warnars en P. den Hengst, Amsterdam, 1772.

51 Gemeente Archief Amsterdam, Amsteldijk 67, 1074 HZ Amsterdam, archiefnr.267: 1-34.

52 HUYGHEBAERT J., *NEYTS, Jacob Toussaint*, in: *Nationaal Biografisch Woordenboek*, Paleis der Academiën, Brussel, 1990, deel XIII, kol. 594.

53 Universiteitsbibliotheek Gent, Fonds Vliegende Bladen, n° I N 10.

54 VANDEN ABBELE A., *op. cit.*, pp.195-196. & Resolutieboek van *De Confrérie van het Concert*, Stadsarchief Brugge, inventaris A. VAN DE WALLE, n° 15.

geven op zijn doorreis in Mechelen of daar een permanent theater wilde vestigen, is niet bekend. Hoe dan ook, dit verzoek werd hem door het stadsbestuur geweigerd.⁵⁵

Toen het vanaf 1780 steeds verder bergaf ging vestigde hij zich een tijd lang in Mechelen. Van zijn gezelschap bleef toen nog weinig meer over. In 1781 verschenen wel nog aankondigingen in de Mechelse pers, wat meteen de laatste sporen zijn van de groep. Om in zijn levensonderhoud te voorzien, begon Neyts nu een handel in hout en sterke drank. Toch bleef hij zich nog met opera bezighouden. In 1783 was hij lid van de plaatselijke rederijderskamer *De Peoene*, waar hij het operagenre introduceerde. Al snel begon hij met deze groep, onder de naam *Nieuwe Nederduytsche Opera*, rond te toeren.⁵⁶ Volgens de *Vlaemschen Indicateur* waren ze te zien in Gent op zondag 2 mei 1784 met de voorstelling van *Den Deserteur* en *Nicaise*.⁵⁷ Neyts was op 15 december 1789 te zien in Brugge met *Den Weldadigen Zwitser* en *Den Kuyper*. Helaas staat er niet bij of dit met de *Nieuwe Nederduytsche Opera* was.⁵⁸

Een probleem met de latere jaren van de Vlaamse Opera en haar opvolger de Nieuwe Nederduytsche Opera, is dat er te weinig documenten zijn om precies na te gaan wat er gebeurd is met de ondernemingen van Neyts. Toch kunnen we ondanks dit gebrek aan concreet bronnenmateriaal stellen dat het hoogtepunt van Neyts vóór de brand ligt. De weinige documenten die dan toch voorhanden zijn leiden in die richting. Daarenboven had hij in de jaren zeventig af te rekenen met concurrentie van de *Opéra Flamand* van niemand minder dan Ignaz Vitzthumb. Deze Oostenrijker leidde van 1772 tot 1778 de Muntchouwborg en maakte het tot één van de beste theaters van Europa. Dit komt niet alleen tot uiting in de getuigenissen van prominente, rondreizende buitenlanders, maar ook in de omvangrijke briefwisseling die Vitzthumb had met onder andere Grétry en Gossec. Vanaf 1774 is hij niet alleen in de Munt te zien met een Vlaamse groep, maar trekt er ook mee rond in Vlaanderen en Holland. Zo weten we dat Vitzthumb het exclusieve recht krijgt om voorstellingen te geven tijdens de Romboutsfeesten in Mechelen van 1775. Liebrecht schrijft in zijn *Histoire du Théâtre français à Bruxelles* dat Neyts voor dit privilege een geduchte concurrent was.

55 Stadsarchief Mechelen, Ordonnantieboeken van de Magistratuur, inventaris n° C. S. VII.

56 HUYGHEBAERT J., *op. cit.*, kol. 594-595.

57 *Vlaemschen Indicateur*, 01/05/1784, Universiteitsbibliotheek Gent, n°14797.

58 VAN WALLEGHEM J. (uitgev. door VANDENBERGHE Y.), *Merkenweerdigste voorvallen en daegelycsche gevallen, Brugge 1789*, Brugse Geschiedsbronnen uitgegeven door het Gemeentebestuur van Brugge, Brugge, 1984, p. 146.

Helaas vermeldt Liebrecht hier zijn bronnen niet.⁵⁹ Toch zou dit wel eens kunnen, want zo veel rondreizende Nederlandstalige groepen kenden de Oostenrijkse Nederlanden nu ook weer niet. Dat Neyts het dan tegen de groep van Vitzthumb moest afleggen is niet zo verwonderlijk. De directeur van de Munt beschikte namelijk voor zijn *Opéra Flamand* niet alleen over een groot deel van de infrastructuur van de Munt, maar ook over een schare uitstekende acteurs en musici, waardoor de voorstellingen van de Nederlandstalige groep de kwaliteit van de Franse groep van de Munt evenaarde. Daarenboven kon Vitzthumb, die als directeur over een uitgebreid netwerk van artistieke en officiële relaties beschikte, veel sneller de nieuwigheden uit Parijs opvolgen en het repertoire van de *Opéra Flamand* daaraan aanpassen, terwijl het repertoire van de *Vlaemsche Opera* ietwat stageneerde.

Meer algemeen zien we dat de belangstelling voor in het Nederlands vertaalde stukken minder werd, daar het Frans meer en meer doordrong tot de lagere burgerij zodat zij ook de Franstalige stukken konden begrijpen. De traditie verdwijnt niet helemaal, maar het accent wordt door vroege taalijveraars, zoals Jan Baptist Verlooy met zijn *Verhandeling op d'onacht der moederlycken tael*, meer en meer gelegd op een originele Nederlandstalige productie. Helaas zal Franse overheersing hier voor een vertraging zorgen.

Jacob Toussaint Neyts was ondertussen bevriend geraakt met de Mechelse Ch. F. Cassina, graaf van Wonsheim en baron van Boelare. Deze vriendschap schijnt omgeven te zijn geweest door schandalen. Wat die schandalen precies inhielden is niet meer te achterhalen. Er zijn vage sporen dat het zou gaan om onbetaalde rekeningen, (een aantal brieven tussen Neyts en Wonsheim gevonden in het Fonds Vliegende Bladen suggeren iets dergelijks maar zijn te onvolledig om tot een sluitende conclusie te komen⁶⁰). Wat er ook van zij, in 1790 namen beide mannen, na heel wat financiële en familiale problemen aan de kant van Wonsheim, de wijk naar Noord-Frankrijk.⁶¹ Neyts had namelijk meegewerkt aan het jozefistische blad *Le Courier de l'Escaut*, waarvan zijn schoonzoon, de Noord-Franse Jean François Baret, redacteur was. Hierdoor was het voor Neyts wijselijker om buiten het veroverde gebied te blijven. Dit element wijst

59 LIEBRECHT H., *L'Histoire du Théâtre français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Paris, Librairie Edouard Champion, 1923, p. 275.

60 Universiteitsbibliotheek Gent, Fonds Vliegende Bladen, n° I N 10.

61 HUYGHEBAERT J., *op. cit.*, kol. 595. & INSTALLE H., *Mechelse Verlichte Geesten, Vrijdenkers en Vrijmetselaars (1772-1840)*, C. De Vries-Brouwers, Antwerpen-Rotterdam, 1990, pp.184-185. & LE DOULX, *op. cit.*, p. 91.

er misschien op dat hij niet bepaald enthousiast was over het opkomende patriotisme. Hieromtrent zijn de meningen echter verdeeld en is er nog meer onderzoek vereist om tot een definitief uitsluitsel te komen.

Het theater liet Neyst blijkbaar niet los, want samen met zijn vriend richtte hij een nieuw operagezelschap op, een Frans ditmaal, en toerde hiermee rond in Noord-Frankrijk. In januari 1794 overleed de graaf in het Franse stadje Séclin. Hij liet Neyts een groot deel van zijn overgebleven bezittingen na. Lang heeft hij er echter niet van kunnen genieten. Jacob Toussaint Neyts stierf in Boulogne-sur-mer, enkele maanden na zijn vriend. Zijn vrouw, Isabella Stassinon, en zijn broer keerden terug naar Brugge. Zijn vrouw opende een tabakswinkel op de Eiermarkt en stierf er in 1799.⁶²

Le Doulx vermeldt in zijn *Levens der geleerde ende vermaerde mannen der stad van Brugge* 55 stukken van Neyts' hand.⁶³ Worp vermeldt er 43⁶⁴, terwijl in de *Katalogus van de retrospectieve Tentoonstelling van het Tooneellevens te Mechelen* er maar 27 stukken vermeld worden.⁶⁵ Ten onrechte heeft men verschillende titels beschouwd als origineel werk van Neyts, daar waar het bijna allemaal om vertalingen gaat van onder andere l'Affichard, Anseaulme, Diderot, uiteraard Favart, Guichard, Houdart de la Motte, Lacombe, Marmontel, Monval, Rousseau, Sédaine, Voltaire, etc. Le Doulx meldt dat zijn opsomming niet volledig is, maar daar ze niettemin toch de meeste titels bevat, geef ik ze hier weer:

- | | |
|--|-------------------------------------|
| - <i>Mimi in 't Hof</i> | - <i>Zaïre</i> |
| - <i>De Volckplanting</i> | - <i>Alziere</i> |
| - <i>De Klompjes</i> | - <i>George Dandin</i> |
| - <i>De Dwaeling van een Oogenblik</i> | - <i>Den Hooveerdigen</i> |
| - <i>Mazet</i> | - <i>Don Quichotte</i> |
| - <i>De Greffier in den Trog</i> | - <i>De Nymphen van Diana</i> |
| - <i>Den bedroogen Baljuw</i> | - <i>Bartolde in de Stad</i> |
| - <i>De Chineesen</i> | - <i>Raton en Rosette</i> |
| - <i>De Slotmaker</i> | - <i>Den Waerzegger van 't Dorp</i> |
| - <i>Het verlooren Lam</i> | - <i>De Bohemienne</i> |

62 HUYGHEBAERT J., *op. cit.*, kol. 595.

63 LE DOULX P., *op. cit.*, pp. 91-93.

64 WORP J.A., *Geschiedenis van het Drama en Toneel in Nederland*, Groningen, 1907, deel II, p. 215.

65 *Katalogus van de retrospectieve Tentoonstelling van het Tooneellevens te Mechelen*, Dierickx-Beke, Mechelen, 1927, pp. 67-70.

- *De Tuiniers*
- *De Toets der Vriendschap*
- *De Sympathie*
- *De prachtige Minnaar*
- *Den Deserteur*
- *De Kuyper*
- *Den Koning en sijn Paghter*
- *De Peerde-smid*
- *De twee Jaegers en 't Melemeijsje*
- *De Mangelaers*
- *De twee Gierighaerts*
- *De onverwaghte Ontmoeting*
- *Annette en Lubin*
- *Rose en Colas*
- *Den Docteur tegen sijn Danck*
- *Isabelle Capiteyne*
- *Anthontje en Antonia*
- *Het gemist aghterdeurcken*
- *Den Doctor San Grado*
- *Het Borgersbal*
- *Den Musyck-meester*
- *Den Schilder verliëft op zïjn Voorbeeld*
- *De spreekende Schilderie*
- *De Soldaet Toveraer*
- *De kwaelyck bewaerde Doghter*
- *Den Soldaet door dwang*
- *Bajocco en Serpilla*
- *De roose Maeght*
- *Lucile*
- *Julie*
- *Zémire en Azor*
- *De schoone Arsena*
- *De gestrafte Hoogenmoed*
- *De Olimpiade*
- *De Huron*

Het belang van de Vlaemsche Opera in het licht van de Vlaamse theatergeschiedenis.

Heel wat negentiende eeuwse en vroeg-twintigste eeuwse literatuur, heeft de Vlaemsche Opera, met hun stukken in de volkstaal en een burgerlijke inhoud, als de aanzet gezien tot de opkomst van een nationaal toneel in Vlaanderen. Dit blijkt echter een al te simplistische voorstelling van de zaken te zijn.

Het opkomend nationalisme in de tweede helft van de achttiende eeuw gaat samen met de opkomst van het democratische gedachtengoed, geïnspireerd door de Franse Verlichting en gedragen door de burgerij. De Derde Stand verzet zich meer en meer tegen de dominantie van de aristocratische cultuur. Die was zogenaamd kosmopolitisch en een eenheidscultuur voor heel Europa. Dit kosmopolitisme moet hier echter genuanceerd worden. In feite was het niets anders dan de intellectuele suprematie van het absolutistische Frankrijk. Wanneer andere landen (Engeland uitgezonderd) zich in de eerste helft van de achttiende eeuw met Frankrijk vergeleken, hadden ze het gevoel achter te lopen en het was dan ook hun eerste impuls om dat land als voorbeeld te nemen. Het is de periode waarin de Franse taal aan alle hoven van Europa wordt gesproken, van Madrid tot Sint-Petersburg, van Stockholm tot Napels. Tegen dit vermeende aristocratische kosmopolitisme komt verzet vanuit de Derde Stand, die als

groep koortsachtig op zoek is naar een eigen, specifiek burgerlijke cultuur en geen genoegen meer neemt met de 'afdragertjes' van de aristocratische cultuur. Dat specifieke vindt men in het volkseigene, iets wat juist door de verlichte filosofen in Frankrijk wordt gestimuleerd! Montesquieu, Rousseau, Turgot, d'Alembert, ... zien de verscheidenheid der volkeren en talen niet als een last, maar als een zegen (dit komt zeer goed tot uiting in de constitutie voor Polen die Rousseau in 1772 ontwerpt). Men komt voor de paradoxale situatie te staan dat Frankrijk Europa helpt zich te bevrijden van de intellectuele suprematie van Frankrijk. Het is juist de eenheidscultuur van de Verlichting die de instrumenten aanreikt om een cultuur te ontwikkelen waarin het volkseigene wordt beklemtoond.

In dit proces speelt het theater een belangrijke rol. Voor de derde stand, vanaf nu de bewaker van de ideeën 'natie', 'cultuur en tradities van het vaderland', was het theater een ideaal middel om een breder en een nog in hoge mate analfabetisch publiek te bereiken. Dit loskomen van de Franse invloed gebeurt volgens een bepaald schema. In de eerste plaats worden de Franse werken in het origineel opgevoerd en ten hoogste vertaald, zodat de Franse ideeën hun ingang vinden. Dit is een stadium waarin men het volkseigene nog niet beklemtoont en men dus eerder van doorstroming moet spreken dan van ontvoogding. Wanneer in een volgend stadium die ideeën zijn ingewerkt, wil men een eigen artistieke productie. Men begint nu originele werken te schrijven die echter volledig naar het Franse voorbeeld zijn gemodelleerd. In het laatste stadium komt er met de inhoudelijke kritiek op de Franse werken en de algemene kritiek op de classicistische theateresthetica -weeral vanuit Frankrijk zelf op gang gebracht: de geschriften van Riccoboni, St-Albine, Diderot zijn voor de voornaamste Europese criticus van de (Franse) classicistische theateresthetica, Gotthold Ephraïm Lessing en zijn *Hamburgische Dramaturgie*, een belangrijke invloed geweest- en zet men zich af tegen die Franse dominantie door een authentieke cultuur te propageren en te realiseren. Illustratief voor dit proces is de evolutie van het theater in Duitsland, dat evolueert van een 'Frans' theater naar een Duits theater dat zich modelleert naar het Franse, aristocratische voorbeeld (Johann Gottsched, *Der sterbende Cato*) en uiteindelijk in een authentieke, Duitse theatercultuur uitmondt (Lessing, *Minna von Barnhelm*, Friedrich Schiller, *Die Räuber*). In de voorrede bij de opening van het 'Hamburger Nationaltheater', het eerste nationaal toneel van Duitsland, klonk het:

*Durch süsse Herzenangst, und angenehmes Graun
Die Bosheit bändigend und an den Seelen bauend*

Wanneer we dit schema toepassen op de opkomst van het nationaal toneel in Vlaanderen, moeten we vaststellen dat de Vlaamse Opera vooral in het eerste stadium moet gesitueerd worden. Het repertoire van de Vlaamse Opera bestond volledig uit Franse opéras-comiques in het Nederlands vertaald. Het waren stukken die wel de opkomende burgerlijke maatschappij reflecteren, maar waarin nog geen enkel spoor te bespeuren is van het accentueren van het volkseigene. Daarenboven waren ze doorspekt met Franse woorden en gallicismen (speelt Neyts zijn Westvlaamse afkomst hier een rol?). Hierbij komt ook nog het biografische element dat Neyts Jozefistisch was en bijgevolg weinig of geen interesse had voor het opkomend patriotisme en tijdens de Brabantse Omwenteling zelfs het land moest uitvluchten, een omwenteling waarbij de Brusselse advocaat Verlooy, die een pamflet schreef voor de herwaardering voor de Vlaamse taal, *Verhandeling op d' Onacht der moederlycken Tael*, toch een belangrijke rol speelde. Jacob Toussaint Neyts moet men zien in het kader van de doorstroming van de Franse cultuur, een proces waarin de Brusselse Muntchouwborg een uiterst belangrijke rol heeft gespeeld. Brussel richtte zich namelijk steeds naar Parijs wat het repertoire betrof en nam razendsnel over wat er op de Parijse scènes stond. De theaters in de provincie, zoals de Sint-Sebastiaansschouwborg in Gent of het Tapissierspand in Antwerpen, inspireerden zich dan weer op de Munt, terwijl zij op hun beurt weer de Rederijkers en gelijkaardige initiatieven als de Vlaamse Opera (vb. de Opéra Flamand van Ignaz Vitzthumb) beïnvloedden. Zo werd Vlaanderen vrij snel vertrouwd gemaakt met het nieuwe genre van de opéra-comique en het burgerlijk drama, genres die in tegenstelling tot de classicistische tragedie en komedie, een mobiele en burgerlijke maatschappij ten tonele voerden.

De werkelijke oorsprong van een nationaal toneel in Vlaanderen moet gezocht worden in de rederijkerstraditie. Het zijn de rederijkers die in de achttiende eeuw, de eeuw waarin de verfransing van onze gebieden zich razendsnel doorzet, het Nederlands blijven gebruiken en verdedigen (vb. Francis de La Fontaine en zijn *Verhandeling over de Redenvoering dienstig voor Predikanten, Redenaers, Tooneelspeelders en Geselschappen*). Die traditie van de rederijkers was

66 FISCHER-LICHTE E., *Geschichte des Dramas, Teil I: Von der Antike bis zur deutschen Klassik*, Francke Verlag, Tübingen, 1990, p. 261.

dermate sterk dat ook de Franse invloed ze niet stuk kreeg. Integendeel, door het snel assimileren van die Franse invloed krijgen de rederijkers in de tweede helft van de achttiende eeuw een nieuwe bloei, zij het met literair-esthetisch weinig interessante producten. Vaak wordt beweerd dat de rederijkers na de afschaffing van de kamers van retorica in 1795 een stille dood stierven. Jozef Huyghebaert toont in zijn publicatie *Vlaamse literatuur in de Franse tijd* dat dit niet het geval was. De meeste kamers deden voort onder een ander statuut en bleven 'een niet te stelpen rijm- en acteerbedrijvigheid baren zoals ze al eeuwen gewend waren te doen'⁶⁷, tot in 1810 er een officiële censuurdienst in het leven werd geroepen. Maar zelfs die kon de activiteit van de rederijkers niet intomen. Het is dan ook vanuit rederijkersmiddens dat de opkomst van een waarachtig Vlaams nationaal toneel moet gesitueerd worden. De Gentse oude kamer De Fontaine, met figuren als Jan Frans Willems, Prudens van Duyse en Hippoliet van Peene, neemt hier vanaf de jaren twintig en dertig van de negentiende eeuw het voortouw.⁶⁸ Vooraleer men het derde stadium van een originele productie bereikt waarin het volkseigene wordt benadrukt, is het dus wachten op de Belgische onafhankelijkheid.

67 HUYGHEBAERT J., *Vlaamse literatuur in de Franse tijd*, Studiecentrum 18de-eeuwse Zuidnederlandse Letterkunde, Facultés Universitaires Saint-Louis, Brussel, cahier n° 13, 1994, p. 83.

68 DEMEDTS F., *De Gentse Fontaine hervat haar voorstellingen. Van Vlaamse taalijver naar Vlaams theater*, in: ERENSTEIN R.L.(red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996, pp. 404-409.

BIBLIOGRAFIE

I. ONGEDRUKTE BRONNEN:

I.1. BRUSSEL:

I.1.a Stadsarchief:

bundel 621 Kamers van Rhetorica. Theater.

I.2. GENT:

I.2.a Universiteitsbibliotheek:

I.2.a.1 *Fonds Vliegende Bladen:*

I N 10

Jacob Toussaint Neyts:

1. Brief van J.T. Neyts aan de bisschop van Brugge
2. Brief van de bisschop van Brugge aan J.T. Neyts
3. Briefwisseling tussen baron de Wonsheim en J.T. Neyts.

I S 20

Sint-Sebastiaansschouburg:

1. Resolutieboek van de Confrérie Saint-Sébastien
2. Programma-aankondigingen

I T 31

Theater:

1. Briefwisseling tussen stadsbestuur van Brugge en de maarschalk van Saxon over het stationeren van troepen in Brugge en de komst van een groep komedianten.
2. Politieordnantie i.v.m. voertuigen bij het in en uitrijden van de schouburg
3. Reglement van de Sint-Sebastiaansschouburg.

III S 8

Sint-Sebastiaansschouburg:

1. Aanplakbiljet van de Vlaamsche Opera
2. Aankondigingen van bals en redoutes
3. Uittreksel uit het resolutieboek van de Confrérie de Saint-Sébastien

I.3. ANTWERPEN:

I.3.a. Stadsarchief:

B.A. 213 Aankondigingen van voorstellingen 1777-1795

K. 2115 Boekhouding van Van Pruysschen en De Waghter 1744-1777.

I.4. BRUGGE:

I.4.a. Stadsarchief:

Hs. 18 Levens der Geleerde ende Vermaerde Mannen der Stad van Brugge Dewelke binnen deselve Stad, ofte in andere Steden ofte Landen hun vermaerd gemaect hebben door hunne Geleerthdeyd, Schriften, ende Wetenschappen, ende daerdoor verdienen een Onsterfelycken naem. Verryckt met veel aenmerckelyke Historijsche Aentekeningen. Opgesteld door P. LE DOULX, Const-schilder.

I.5. MECHELEN:

I.5.a Stadsarchief:

C S VII Ordonnantieboeken van de magistratuur

I.6. AMSTERDAM:

I.7.a Theater Instituut Nederland:

123 11 mei 1772. Brand in de Amsterdamse Schouwburg

I.7.b Gemeentearchief:

267 1. Notulen 1742-1761 voor 3/4 verbrand
 " 1769-1772 voor 2/3 verbrand
 2. Notulen 10 aug. 1773-25 nov. 1785, zware brandschade
 " 9 juli 1795- 1 juni 1797, zware brandschade
 5. Bijlagen bij de notulen 1773-1782 voor 3/4 verbrand
 " " " " 1784 zware brandschade
 " " " " 1786-1795 zware brandschade
 15. Notulen 8 april 1773-21 aug. 1794: voor 3/4 verbrand
 16. Rekeningen van inkomsten en uitgaven 1774-1795
 lichte brandschade
 17. Looftjesboek 28 juli 1732-26 juli 1734
 21. Rekeningen Franse troepen 1787-1792 zware brandschade
 23. Notulen 1773-1775 voor 3/4 verbrand
 30. Toneelstukken, zangspelen, balletten, pantomimes, enz. in
 handschrift, zware brandschade, ongedateerd
 31. idem, zware brandschade, ongedateerd
 34. Aankondigingsbiljetten van schouwburgvoorstellingen:
 1781- 1782 , 1786-1842; 27 banden
 34.a 1781 aug. 13- 1782 april 20 zware brandschade
 34.b 1786 sept. 11- 1787 april 21 " "
 34.c 1787 sept. 10- 1788 april 29 " "
 34.d 1789 sept. 5 - 1790 april 29 " "

II. GEDRUKTE BRONNEN:

II.1 *Almanachs en kalenders:*

Almanach historique et chronologique de la Comédie Française établie à Bruxelles, sous la protection de S.A.R. le prince Charles de Lorraine, J.J. Boucherie, Brussel, 1754. (Koninklijke Bibliotheek Albert I, n° II 42961)

Recueil des comédies nouvelles qui ont été représentées sur le Grand Théâtre à Bruxelles par les Comédiens François sous les ordres de Son Altesse Royale, J.J. Boucherie, Brussel, 1756. (Koninklijke Bibliotheek Albert I, n° Fonds Faber 2.047)

Almanach nouveau pour l'année MDCCLVIII ou le guide fidel, tant des étrangers que domiciliés dans la ville de Bruxelles, J. Moris, Brussel, 1758-1773. (Koninklijke Bibliotheek Albert I, n° LP 2931)

II.2 *Periodieken:*

Gazette van Antwerpen, Stadsbibliotheek Antwerpen, n° 568 713

jaargang 1757

jaargang 1765

jaargang 1766

jaargang 1767

jaargang 1768

jaargang 1769

jaargang 1770

jaargang 1771

III LITERATUUR

III.1 *vóór 1830:*

ANONIEM, *Aan de dweepery by het afbranden des Amsteldamschen Schouwburgs*, Hendrick Backhuizen, Den Haag, 1772.

ANONIEM, *Op het droevig sterfgeval van den heere Jacob de Neuville van Lennip en desselfs huisvrouwwe Cornelia Bierens*, s.e., Amsterdam, 1772.

FAVART C.S., *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques de C.-S. Favart*, Collin, Parijs, 1808.

FOKKE J., *Historie van den Amsteldamschen Schouwburg*, G. Warnars en P. den Hengst, Amsterdam, 1772.

LA FONTAINE F.(de), *Verhandeling over de Redenvoering dienstig voor Predikanten, Redenaers, Tooneelspeelders en Geselschappen*, G. Jacobs, Brussel, 1751.

NEYTS J.T., *Mimi in 't hof*, s.e., Brugge, 1756.

NEYTS J.T., *Anette en Lubin*, B. Vlam, Amsterdam, 1768.

NEYTS J.T., *Het verlooren lam*, B. Vlam, Amsterdam, 1768.

NEYTS J.T., *De klompjes*, s.c., s.l., s.d.

WITSEN-GEYSBEEK P.G., *Biographisch, anthologisch en critisch woordenboek der Nederduytsche dichters*, s.e., Amsterdam, 1821-1827.

WOLFF-BEKKER E., *Zedenzang aan de Menschenliefde by het verbranden des Amsteldamschen Schouwburgs*, T. Tjallingius, Hoorn, 1772.

III.2 na 1830:

BAKKER S., BENOIT-DUSAUSOYA., BOUSSET H., DECLERCQ M. & FONTAINE G. (red.), *Overzicht van de Europese letteren van Homerus tot heden*, Meulenhoff-Icarus, Amsterdam, 1994, deel II.

BANHAM M., *The Cambridge guide to theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

BARNETT D., *The art of gesture: the practices and principles of 18th century acting*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1987.

BAUER R. & WERTHEIMER J., *Das Ende der Stegreifspiels. Die Geburt des Nationaltheaters: ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*, Fink, München, 1983.

BRANDT W. & HOOGENDOORN W., *German and Dutch theatre 1600-1848*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

CARLSON M., *Theories of the Theatre, a Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, London, 1984.

Catalogus van de retrospectieve Tentoonstelling van het Toneelleven te Mechelen, Dierickx-Beke, Mechelen, 1927.

CLEMENT R., *Jan Robert Caimo*, in: CLOET M., *Het bisdom Brugge*, Westvlaams Verbond van Kringen voor Heemkunde, Brugge, 1985.

COUVREUR M. (red.), *Le Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, Cahiers du Gram U.L.B., Brussel, 1996.

DE BAERE C., *Ignatius Vitzthumb en het Vlaamsch toneel te Brussel*, in: DRAYE H., *Feestbundel H.J. Van De Wijer*, K.U.L., Leuven, 1944.

DE BOCK E., *Verkenningen in de achttiende eeuw*, De Sikkel, Antwerpen, 1963.

DE LEEUWE H.H.J., *11 mei 1772. Brand in de Amsterdamse Schouwburg*, in: ERENSTEIN R.L. (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996.

DEMEDTS F., *1831. De Gentse Fonteine hervat haar voorstellingen. Van Vlaamse taalijver naar Vlaams theater*, in: ERENSTEIN R.L., *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996.

ELIAS H.J., *Geschiedenis van de Vlaamse Gedachte*, De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen, 1963.

EMEIS M.G. (jr.), *1772. Einde van een schouwburg*, in: *Ons Amsterdam*, juli 1972, n° 6

FISCHER-LICHTE E., *Geschichte des Dramas, Teil I: Von der Antike bis zur deutschen Klassik*, Francke Verlag, Tübingen, 1990.

- GELLNER E., *Naties en nationalisme*, Wereldbibliotheek, Amsterdam, 1994.
- GEUDENS E., *Le Spectacle, institution de bienfaisance à Anvers*, De Backer, Antwerpen, 1897-1901.
- GEUDENS E., *Plans de l'ancien théâtre français d' Anvers, avec une notice historique*, De Backer, Antwerpen, 1897-1901.
- HARTNOLL P., *Geschiedenis van het theater*, International Theatre Bookshop, Amsterdam, 1987.
- HARTNOLL P., *The Oxford Companion to the Theatre*, Oxford University Press, Oxford, 1988.
- HASQUIN H. (red), *Het culturele leven in onze provincies in de 18e eeuw*, Gemeentekrediet, Brussel, 1983.
- HOBBSBAWM E.J., *Natie en nationalisme sedert 1780*, Uitgeverij Jan Mets, Amsterdam, 1994.
- HOLLAND P. & PATTERSON M., *Eighteenth-century theatre*, in: RUSSEL-BROWN J., *The Oxford illustrated history of theatre*, Oxford University Press, Oxford, 1995.
- HUYGHEBAERT J., NEYTS, *Jacob Toussaint*, in: *Nationaal Biografisch Woordenboek*, Paleis der Academiën, Brussel, 1990, deel XIII.
- HUYGHEBAERT J., *Vlaamse literatuur in de Franse tijd*, Studiecentrum voor 18de eeuwse Zuidnederlandse Letterkunde, Facultés Universitaires Saint-Louis, 1994, cahier n°13.
- INSTALLÉ H., *Mechelse Verlichte geesten, vrijdenkers en vrijmetselaars (1772-1840)*, C. De Vries-Brouwers, Antwerpen-Rotterdam, 1990.
- KINDERMANN H., *Theatergeschichte Europas*, Otto Müller, Salzburg, 1957-1974, deel IV-V.
- LANGVIK-JOHANNESSEN K. & PORTEMAN K., *1700. Inauguratie van de Muntchouwborg te Brussel*, in: ERENSTEIN R.L. (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996.
- LANGVIK-JOHANNESSEN K., *1746. In de Brusselse Muntchouwborg wordt Charles Simon Favart directeur. Jan Frans Cammaert brengt de spektakelrijke première van Vondels Adam in ballingschap*, in: ERENSTEIN R.L. (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996.
- POPELIERS T., *Précis de l'histoire des chambres de rhétorique et des sociétés dramatiques belges*, Wouters, Brussel, 1844.
- RONDE T., *Het tooneelven in Vlaanderen door de eeuwen heen*, Davidsfonds, Brugge, 1930.
- ROUSSEAU J.J., *Behtenissen*, De Arbeiderspers, Amsterdam-Antwerpen, 1996.
- ROUSSEAU J.J., *Lettre à M. d' Alembert*, Garnier-Flammarion, Parijs, 1967.
- RUSSEL-BROWN J. (red.), *The Oxford illustrated history of theatre*, Oxford University Press, Oxford, 1995.

SADIE S. (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

SENELICK L., *Theatre in Europe: a documentary history. National theatre in Northern and Eastern Europe 1746-1900*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

SMEYERS J., *Rederijkers en dichters*, in: BAUR F., *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*, Elsevier, Antwerpen-Amsterdam, 1975.

SMEYERS J., *De Nederlandse letterkunde te Brussel in de 18de eeuw*, in: *Liber amicorum R. Hulpiau*, Gent, 1978.

SMEYERS J., 'Al dat Fransch is staet my aen'. *Het Nederlands in de verdrukking*, in: VERLOOY J.B., *Verhandeling op d'Onacht der moederlycke Tael in de Nederlanden*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1988.

VAN DEN ABEELE A., *Het Concert. Van Brugse muziekvereniging tot schouwburg*, in: *Brugs Ommeland*, 34e jaargang, september-december 1994.

VANDERHAEGEN, *Bibliographie Gantoise*, Impr. Vanderhaeghen, Gent, 1878, deel III-IV.

VAN THIENEN F.W.S., *Het doek gaat op*, De Haan, Bussum, 1969, deel II.

VAN OOSTVELDT B., *De doorstroming van de hofcultuur naar de burgerlijke cultuur in het theater in de Oostenrijkse Nederlanden*, Onuitgegeven licentieverhandeling, Universiteit Gent Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 1997.

VAN WALLEGHEM J. (uitgeg. door VANDENBERGHE Y.), *Merkenwaardigste voorvalen en daegelyckse gevallen, Brugge 1789*, Brugse Geschiedbronnen uitgegeven door het Gemeentebestuur van Brugge, Brugge, 1984.

VERLOOY J.B., *Verhandeling op d'Onacht der moederlycke Tael in de Nederlanden*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1988.

VERRIEST G., *Het lyrisch toneel te Gent van oorsprong af tot op heden*, Kommissie voor kulturele aangelegenheden, Gent, 1966.

VON GOETHE J.W., *Verdichting en waarheid*, Ambo Klassiek, Baarn, 1995.

WILLEKENS E., *Drama en toneel*, in: *Antwerpen in de 18e eeuw*, De Sikkel, Antwerpen, 1952.

WORP J.A., *Geschiedenis van het drama en toneel in Nederland*, Wolters, Groningen, 1907, deel III.