

‘De liefhebbers van den herstelden Olyf-tack’
De Antwerpse rederijkers
en hun overgeleverde repertoire
tussen 1662 en 1762.

door

Timothy DE PAEPE

Abstract

The traditional view of the history of the rhetoricians tells us that the first half of the seventeenth century was a period of total decline for these theatre societies. Even less is known about the period after 1650. The case of the Antwerp Chamber of Rhetoric called *The Olive Branch* (originally named *The Gillyflowers*) demonstrates that the rhetoricians were quite resilient: between 1662 en 1762 performances continued, new plays were written and the rhetoricians were sympathetic towards new and popular forms of drama, as the surviving repertoire demonstrates.

‘De rampen van den tyd, en de veranderlijkheyd der menschelijke dingen hebben [de] eenvoudige, maer soo nutte Onderwysingen gestut of daer van slegts eenige merkteekens overgelaeten.’ Jacob van der Sanden, secretaris van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen, schreef deze woorden in 1774 ter gelegenheid van een feestelijke gebeurtenis.¹ Pieter Jozef Verhaghen (1728-1811), die in Antwerpen bij Balthasar Beschey (1708-1776) zijn schildersopleiding had genoten,² was namelijk recent benoemd tot hofschilder van keizerin Maria-Theresia, keizer Jozef II en landvoogd Karel van Lotharingen. Deze benoeming werd op vijf juni 1774 door de leden van de Antwerpse Academie gevierd met een toneelstuk in ware rederijkersstijl, opgevoerd op de eerste verdieping van de Handelsbeurs, in de lokalen van de Academie en de Sint-Lucasgilde en op het podium dat ooit door de Antwerpse rederijkers was opgetrokken.

¹ Jacob van der Sanden, *De Bloyende Konsten of Lauwerkrans van Apelles*. Antwerpen, 1774, p. 5.

² Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*. Vol. XIV. Parijs 1999, p. 146.

Het eigenlijke toneelstuk, *De bloyende Konsten of Lauwerkrans van Apelles*, geschreven door Jacob van der Sanden (1726-1799) en nog datzelfde jaar uitgegeven, is een eenvoudig gelegenheidsspel in drie bedrijven, met muziek en met allegorische personages maar zonder een echte plot. In het voorwoord, of 'voor-berigt', tot de toneeltekst verantwoordt Van der Sanden zijn keuze voor een toneelstuk bij de viering van Pieter Verhaghen. De hulde aan de schilder was een feestmoment, maar het was, zoals wel vaker gebeurt op dat soort vieringen, ook meteen een goede gelegenheid om terug te blikken, waarbij zowel toneelstuk als voorwoord 'dienen tot eene herdenkinge op de aloude Nederduytsche Rhetoryke'.³

De Antwerpse Koninklijke Academie voor Schone Kunsten was in 1663 door David Teniers gesticht vanuit de gilde van de kunstenaars en kunstambachten, de Sint-Lucasgilde. De Sint-Lucasgilde was op haar beurt dan weer opgericht in 1382, en sinds de vijftiende eeuw was ze verbonden met de rederijderskamer *De Violieren*. Het is op de geschiedenis en de gloriedagen van de academie, de gilde en, in het bijzonder, de rederijderskamer dat Jacob van der Sanden wil terugblikken. Hij heeft het ook over de nauwe banden tussen de schilderkunst en de letterkunde, '[d]e Dicht-konst alzo vast vereenigd met haere suster de Schilder-konst'. De toekomst zag er ooit goed uit maar 'de rampen van den tyd [...] hebben [de] eenvoudige, maer soo nutte Onderwysingen' – namelijk het toneel en de retorica – 'gestut of daer van slegts eenige merktreekens overgelaeten.' Als Jacob van der Sanden deze woorden schrijft in 1774, is het tijdperk van de Antwerpse rederijkerij definitief voorbij. De laatste opvoeringen hadden in 1762 plaatsgevonden om nooit meer terug te keren. In zijn *Bloyende Konsten* betoogt Jacob van der Sanden dat de schilderkunst uit het dal is opgeklommen en er terug een gouden tijdperk is aangebroken. Aan die nieuwe bloei wil Van der Sanden ook de rederijkerij laten deelnemen en hij grijpt met zijn toneelstuk van die vijfde juni dan ook gretig terug naar de oude rederijkerstraditie. Hij doet dat vanuit een bijna romantisch verlangen naar een verdwenen verleden, naar een tijd toen alles nog beter was, maar zijn toneelstuk is niet meer dan een flauwe echo van de oude rederijkerstradities.

In de voetsporen van Jacob van der Sanden blikkt dit artikel kort terug op de geschiedenis van de Antwerpse rederijders aan de hand van de overgeleverde toneelteksten. Deze teksten worden hier geïnventariseerd

³ Jacob van der Sanden, *De Bloyende Konsten of Lauwerkrans van Apelles*. Antwerpen, 1774, p. 2.

en binnen de geschiedenis gesitueerd. In het bijzonder betreft het de periode waar Van der Sanden zelf ook het dichtste bij stond: de periode 1662 tot 1762, de laatste eeuw van de Antwerpse rederijkerij. In de geschiedenis van de rederijkers wordt omstreeks het midden van de zeventiende eeuw vaak een grens getrokken: na 1650 brachten de rederijkers slechts minderwaardige teksten voort, gespeend van enige originaliteit of inspiratie en dat in de marge van de samenleving, kortom, het was een tijd van absoluut verval. Dit beeld dient echter te worden genuanceerd, want ook de laatste eeuw van de Antwerpse rederijkerij kent heel wat ondernemende figuren en boeiende teksten.⁴ Dit artikel wil een aanzet zijn tot de herwaardering van deze periode en tot de ont-sluiting van het overgeleverde repertoire.

VOORGESCHIEDENIS

Sinds de late middeleeuwen had Antwerpen drie grote rederijkerskamers: *De Goudbloem*, *De Violieren* en *De Olijftak*. Alle drie brachten ze teksten voort in verschillende genres: gedichten, rebusblazoenen, liederen en natuurlijk ook toneelteksten. Het hoogtepunt van de Antwerpse rederijkerij was ongetwijfeld het landjuweel van 1561, dat bijna 1400 rederijkers naar Antwerpen bracht. Enkele jaren later echter, in 1568, begon de Tachtigjarige Oorlog en vielen de activiteiten van de rederijkers sterk terug. Met de val van Antwerpen in 1585 verdwenen in die stad de drie kamers zelfs tijdelijk helemaal van het toneel, aan banden gelegd door de katholieke overheden.

Pas vanaf circa 1609, het begin van het Twaalfjarig Bestand, kwamen de kamers opnieuw tot leven om een dertigtal jaren van activiteit te kennen. We hoeven er niet aan te twifelen dat Jacob van der Sanden in de eerste plaats naar de Tachtigjarige Oorlog (1568-1648) verwijst wanneer hij de neergang van de rederijkerij wijt aan 'de rampen van den tyd'. Vóór het uitbreken van de Tachtigjarige Oorlog hadden de rederijkers een hoofdzakelijk publieke functie. Ze traden op in open lucht in de eigen stad, organiseerden plechtige ontvangsten, of ze gin-

⁴ Voor een vergelijkbare positie zie Anne-Laure van Bruaene, *Om beters wille. Rederijderskamers en de stedelijke cultuur in de Zuidelijke Nederlanden (1400-1650)*. Amsterdam 2008, p. 174. Zij schrijft: 'Dat het waardepatroon van de vijftiende- en zestiende-eeuwse rederijderscultuur in de zeventiende eeuw onder druk kwam te staan, lijdt geen twijfel. [...] Dat de rederijderscultuur in verval geraakte is echter een te gemakkelijke stelling. De uitdaging ligt net in het nader bepalen van de sociale en culturele functies van de rederijderscultuur tussen ca. 1585 en ca. 1650.' Dit geldt ook voor de periode die er onmiddellijk op volgt.

gen hun stad op wedstrijden in andere steden vertegenwoordigen. Na de inname van Antwerpen door de Spaanse troepen hadden de katholieke overheden, op hun hoede voor elke mogelijke bron van ketterij, en wantrouwig tegenover de rederijkerij, de rederijkers naar hun kamers verbannen. De drie rederijderskamers huurden elk lokalen ergens in de stad en richtten daar een toneelzaal in. Publieke optredens waren er niet meer bij en de rederijderskamers evolueerden in de richting van 'exclusieve, literaire-creatieve gezelligheidsclubs'.⁵ Pas vanaf de jaren 1630 mocht ook het volk af en toe komen kijken, al werd er aan de deur geselecteerd wie binnenkwam.

Tel daar bij op het verdwijnen van een aantal voordelen die nauw samenhangen met het lidmaatschap van een rederijderskamer, zoals een gedeeltelijke vrijstelling van het lidmaatschap van de schuttersgilden, en de snel veranderende literaire smaak, weg van de spelen van sinne en de esbattementen, en het wordt duidelijk dat het bij voorbaat vaststond dat de rederijders het moeilijk zouden krijgen. Omstreeks 1640 verdwenen *De Goudbloem* en *De Olijftak* dan ook uit het beeld. *De Violieren* hielden iets langer stand, wat alles te maken had met de structuur waarin de kamer zich bevond. Zoals eerder al aangehaald waren de rederijders van *De Violieren* sinds 1480 immers verbonden met de belangrijke Sint-Lucasgilde. De Sint-Lucasgilde en rederijderskamer hadden elk hun eigen structuur, maar deelden heel wat leden, en ook inkomsten en uitgaven werden meestal gedeeld. Op die manier hield de gilde de rederijderskamer lange tijd in leven. Toch kon dit niet verhinderen dat er ook bij de kamer van *De Violieren* vanaf 1650 geen literaire activiteit meer te bespeuren viel.

Als een product van de middeleeuwen waren de rederijderskamers rond die tijd inderdaad uitgespeeld: niet langer vervulden ze een openbare rol in dienst van de stad.⁶ Het verhaal hoeft daar echter niet te eindigen, en de vraag naar wat op dit dieptepunt volgt, is zeker relevant. Het antwoord vertelt ons immers iets over de overlevingsstrategieën en de veerkracht van de rederijkerij.

Wordt de periode van 1600 tot 1650 nog afgedaan als een periode van verval, dan komen de rederijders van *na* die tijd nauwelijks in beeld. In Antwerpen werd in ieder geval een poging ondernomen om

⁵ Karel Porteman & Mieke Smits-Veldt, *Een nieuwe vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse Literatuur 1560 - 1700*. Amsterdam 2008, p. 442.

⁶ Over de neergang van de Antwerpse rederijkerij in de eerste helft van de zeventiende eeuw en de zoektocht van de rederijders naar een maatschappelijke rol in die periode, zie Hubert Meeus, 'Antwerpse rederijders na 1600 op zoek naar een nieuwe rol', in: Bart Ramakers (red.), *Conformisten en Rebellen. Rederijders in literatuur, cultuur en stedelijke netwerken (1400-1650)*, Amsterdam 2003, p. 127-138.

de rederijkerij in stand te houden. Om zowel *De Violieren* als *De Olijftak* nieuw leven in te blazen, werden de twee verenigingen in de loop van 1661 samengevoegd, een unie die op 28 februari 1662 officieel werd bevestigd.⁷ De kamer van *De Violieren* nam daarbij de naam *Olijftak* over. Het jaar 1662 is dus een belangrijke symbolische grens in de ontwikkeling van de Antwerpse rederijkerij. Honderd jaar lang, van 1662 tot aan het definitieve verdwijnen van de kamer in 1762, zou *De Olijftak* de enige Antwerpse rederijkerskamer zijn. Gedurende die eeuw zou de kamer ook steeds verbonden blijven aan zowel de Academie als de Sint-Lucasgilde, waardoor het verhaal van de rederijkers ook deels als het verhaal van die twee andere instellingen leest.

TONEEL

Vanaf hun heroprichting aan het begin van de zeventiende eeuw was toneel de hoofdactiviteit van de Antwerpse rederijkers; genres als liederen, gedichten en blazoenen kregen steeds minder aandacht. Vanaf 1662 werd die trend enkel maar bevestigd. De rederijkers ontwikkelden zich meer dan ooit tot een toneelvereniging.

Op basis van de overgeleverde toneelstukken en van archiefonderzoek is het mogelijk een speelkalender voor de periode 1662-1762 te reconstrueren en een opvoeringsregelmaat vast te stellen. De kalender leert ons dat verspreid over deze hele periode er op minstens tweehonderd dagen toneel werd opgevoerd, of gemiddeld twee dagen per jaar.⁸ Ter vergelijking: in de periode 1610-1661 werd er gemiddeld twee-een-halve dag per jaar gespeeld. Voor beide periodes kunnen we echter stellen dat het werkelijke aantal waarschijnlijk hoger lag: zo weten we van een aantal toneelstukken immers wel dat ze zijn opgevoerd, maar niet hoe vaak.

Minstens tweehonderd opvoeringen verspreid over honderd jaar lijkt geen hoog aantal, maar is tegelijkertijd ook niet ongewoon voor een literair genootschap dat uit amateurs en liefhebbers bestond. Niemand onder hen had immers van toneel, of het nu het schrijven of het spelen van toneel betrof, zijn beroep gemaakt. Meer opvoeringen geven per jaar zou eenvoudigweg te zwaar gaan wegen, zoals later ook zou blijken, toen een regeling werd getroffen waarbij de rederijkers slechts voor een beperkt aantal jaren verplicht waren om aan voorstellingen

⁷ Artesis Hogeschool, Sint-Lucasarchief 279.

⁸ Op één dag konden echter meerdere toneelstukken worden opgevoerd.

mee te werken.⁹ De meeste van de jaarlijkse opvoeringen lagen bovendien kort na elkaar, geconcentreerd rond de feestdag van Sint-Lucas, op achttien oktober, of rond carnaval; van volwaardige theaterseizoenen kan dus niet worden gesproken.

De gereconstrueerde speelkalender laat ons bovendien toe een verdere nuancering aan te brengen in de graad van activiteit tussen 1662 en 1762. Zo kan men de activiteiten in de periode 1662-1762 in drie blokken onderverdelen: een eerste periode van 1662 tot 1714, een tweede, korte periode omstreeks 1735-1736, en een derde en laatste periode van 1749 tot 1762.

HERNIEUWDE KRACHTEN: 1662-1714

De golvende beweging van activiteit en inactiviteit wordt in belangrijke mate bepaald door gebeurtenissen in de onmiddellijke omgeving van de rederijkers. Dat geldt ook voor de heropleving van 1662. Aan het begin van de jaren 1660 waren toneelopvoeringen bij het grote publiek geliefder dan ooit. Na de in Antwerpen onrustige jaren 1650 was het toneel in de stad opnieuw en tot verdere bloei gekomen. Vanaf 1660, of zelfs iets vroeger, vonden er in een gildehuis aan de Grote Markt, het Spanjepand, toneelvoorstellingen plaats. De Antwerpse aalmoezeners, belast met de zieken- en armenzorg, hadden in januari 1661 dat theatertje overgenomen en uitgebreid. Hun voorstellingen waren een succes en zonder twijfel was het welslagen van de onderneeming van de aalmoezeners voor de rederijkers een stimulans om ook zelf de draad weer op te nemen.¹⁰

In 1662 werden, zoals eerder gezegd, *De Violieren* en *De Olijftak* officieel samengevoegd, een gebeurtenis die rond Sint-Lucasdag van datzelfde jaar met enkele toneelopvoeringen werd gevierd. In eerste instantie maakten de rederijkers gebruik van de bestaande toneelinfrastructuur van *De Violieren* aan de Grote Markt, net als het aalmoezenstertheater gelegen in het Spanjepand. Twee jaar later, in 1664, verhuisden ze, onder impuls van de nieuwe kunstacademie die grotere lokalen nodig had, naar een leegstaande vleugel van de Antwerpse

⁹ Artesis Hogeschool, Sint-Lucasarchief 290 [Resolutieboek 1662-1731], fol. 14^v: Notulen van een vergadering waarin vermeld wordt 'dat sommige lieffhebbers nu veele jaeren hebben mede gespeelt, ende dat sij sulckx niet en connen blijven continueren ende diens volgens dat er behoorden eenen termijn van jaeren gefixeert te worden'.

¹⁰ Timothy De Paepe, "'Des operas avecq plus d'eclat'" De eerste commerciële schouwburg van Antwerpen en de introductie van opera', in *De Zeventiende Eeuw* 2008 (2), p. 25-37.

Handelsbeurs. In de Grote Schilderskamer, de nieuwe feest- en vergaderzaal van de Sint-Lucasgilde, werd het podium opgetrokken. Meteen namen de rederijkers zich ook voor om zich op een breed publiek te richten en 'de commedien [...] tot recreatie van de gemeente [...] iaerlyckx te onderhouden.'¹¹ Van dat voornemen kwam al spoedig niet veel meer terecht omdat de Sint-Lucasgilde en de rederijkers eerst een grote juridische strijd met de Gilde van de Jonge Voetboog moesten uitvechten. Die strijd zou heel wat jaren aanslepen en bovendien handenvol geld kosten, waardoor er, ondanks de goede intenties, geen voorstellingen mogelijk waren.¹² In 1677 werd er dan eindelijk een uitspraak gedaan in het conflict, waarbij de Gilde en rederijkers in het gelijk werden gesteld, en konden de rederijkers de magere jaren achter zich laten, een gebeurtenis die uitbundig werd gevierd met een toneelstuk van de hand van deken Jozef de Lamorlet (1626-ca.1681): *Siet de ghenade, Ontwaecte Poesie, wyt-ghebeeldt inden Triumpherende Olyftack* (1677), en met een nieuw stuk van Guiliam Ogier (1618-1689) (*De traegheydt*) en een van Barbara Ogier (1648-1720) (*De getrouwe Panthea*). Vanaf 1677 konden er dan toch eindelijk jaarlijks verschillende voorstellingen plaatsvinden.

De rederijkers begonnen ondertussen steeds commerciëler ingesteld te geraken: was het hun in de eerste helft van de zeventiende eeuw lange tijd verboden om entreegeld te vragen voor de openbare toneelvoorstellingen, dan mochten ze dat nu wel. Ook keken ze met steeds meer belangstelling naar de aalmoezeniers en naar de door de aalmoezeniers in 1682 geïntroduceerde nieuwigheid die de opera was. In 1685 ging die belangstelling zelfs zo ver dat de rederijkers, illegaal eigenlijk, gingen samenwerken met muzikanten uit de aalmoezeniersopera om zelf zangspelen en operaopvoeringen te geven. Het is hier dat we voor het eerst een duidelijke overlevingsstrategie van de rederijkers herkennen. Om hun plaats in het openbare culturele leven te heroveren, begonnen ze immers opera's – een nieuwe, bijzonder populaire theatervorm – op te voeren. Daarbij schuwden ze zelfs het gebruik van een agressieve affichecampagne niet, waarschijnlijk de eerste in zijn soort in Antwerpen. De aalmoezeniers waren niet echt opgezet met hun nieuwe concurrenten en lieten de operaopvoeringen via de stedelijke overheid stopzetten, waarna de rederijkers hun gewone, gesproken toneelstukken hervatten.

¹¹ Fernand Donnet, *Het Jonstich Versaem der Violieren: geschiedenis der Rederykkamer de Olyftak sedert 1480*. Antwerpen 1907, p. 302.

¹² Fernand Donnet, *Het Jonstich Versaem der Violieren: geschiedenis der Rederykkamer de Olyftak sedert 1480*. Antwerpen 1907, p. 409.

De regelmaat van opvoeringen hield aan tot op het einde van het eerste decennium van de achttiende eeuw. Rond 1711 lijken zowel het zelfvertrouwen als de openbare positie van de rederijkers een deuk te hebben gekregen. Twee jaar eerder hadden de aalmoezeniers hun kleine theater aan de Grote Markt verlaten en waren ze begonnen aan de bouw van een grote, nieuwe schouwburg, de schouwburg van het Tapissierspand, die in 1711 operationeel werd. Onmiddellijk zien we een afname van de opvoeringen van de rederijkers: de publieke aandacht verschoof definitief van het kleine rederijkerstheater naar de grote, nieuwe schouwburg met spectaculair kunst- en vliegwerk. Waarschijnlijk leverde Barbara Ogier in 1714 met *Don Ferdinand oft Spaenschen Sterrekyker* haar laatste overgeleverde toneelstuk af, meteen ook het laatste toneelstuk van de periode 1662-1714. Met het ontbreken van andere sterke auteurs slaagden de rederijkers er niet langer in om een plaats naast de professionele Tapissierschouwburg te veroveren.

Uit de periode 1662-1714 zijn minstens veertien complete teksten in druk, een als een handschrift en minstens twee samenvattingen overgeleverd (tabel 1). Guilliam Ogier, zijn dochter Barbara Ogier, haar zoon Guillelmus Ignatius Kerricx (1682-1745), deken Jozef de Lamorlet en de broers Balthasar (1657-1698) en Cornelis Wils (1659-?), beide boekbinders, zijn de belangrijkste auteurs en het best in druk vertegenwoordigd. Hun werken werden in Antwerpen en vaak ook in Amsterdam gedrukt. Het merendeel van de overgeleverde werken zijn komisch van inslag, zoals de titels van Guilliam Ogiers *De traegheydt* (1682), *De gierigheydt* (1682) en *Boere-Geck* (1682) en Cornelis Wils' *Den grooten en onoverwinneleycken Don Quichot* (1682) en *Den verliefden Periander* (s.d.) aangeven.

In druk overgeleverd

1. 1677: J. de Lamorlet, *Siet de Ghenade, ontwaeckte Poesie* ('s-Gravenhage 1677)
2. 1677: G. Ogier, *De traegheydt* (Antwerpen 1682)
3. 1678: G. Ogier, *De gierigheydt* (Antwerpen 1682)
4. 1680: B. Wils, *De man-moedige Olimpia oft Verlost Roomen* (Amsterdam 1680)¹³
5. 1680: G. Ogier, *Belachelyck misverstant ofte Boere geck* (Antwerpen s.d.)
6. 1680 of eerder: B. Wils, *Gheluck door ongheluck ofte Bedroghen dienst-knaepen* (Amsterdam [Antwerpen] 1682)

¹³ Hoewel de rederijker Baltahasar Wils *De man-moedige Olimpia* schreef, is het niet helemaal zeker of het stuk ook door de Antwerpse rederijkers is opgevoerd. Waarschijnlijk was het stuk bedoeld voor het aalmoezenierstheater. Wie het daar echter opvoerde is niet duidelijk: de rederijkers of een gezelschap van de aalmoezeniers.

7. 1682: C. Wils, *Den grooten en onverwinnelecken Don Quichot de la Mancha oft Den ingebelden ridder met syn schiltknaep Sance Panche* (Amsterdam [Antwerpen] 1682)
8. 1688: B. Wils, *Den verliefden Periander oft Veranderlycke liefde* (Antwerpen s.d.)
9. 1688 of later: C. Wils, *Bon Jan en Sanderyn, klucht-spel, ofte Het tweede deel van den verliefden Periander* (Antwerpen s.d.)
10. 1693: B. Ogier, *Verwelcominghe op de saele van pictura aen syne keurvorstelycke doorluchtigheydt Maximiliaen Emanuel* (Antwerpen s.d.)
11. 1694: B. Ogier, *Zeghen-praelende Academia in de openinghe van haeren nieuwen bouw* (Antwerpen s.d.)
12. 1700: G.I. Kerrickx (tekst) & [A. d'Eve] (muziek): *Apollo met Vrede vereenicht triumpheren over den geboeyden Mars* (Brugge 1700)
opm.: tekst en muziek werden overgeleverd in De heliconsche echo; de muziek is anoniem maar schrijf ik op basis van archiefonderzoek toe aan Alphonse d'Eve¹⁴
13. 1700: G.I. Kerrickx (tekst) & A. d'Eve (muziek), *Het gouvernement van Sancho Panca in 't eylant Barataria* (Antwerpen 1700)
opm.: de muziek werd niet overgeleverd
14. 1714: anoniem maar toegeschreven aan B. Ogier, *Don Ferdinand oft Spaenschen sterrekyker* (Antwerpen s.d.)

In handschrift overgeleverd

15. 1699: B. Ogier, *Den overwonnen Mars ende triumpherende Peys*⁵

Als samenvatting overgeleverd¹⁶

16. 1678: J. de Lamorlet, *Osmen en Darasia*
17. 1680: B. Ogier, *De dood van Achilles in het belegerd Troyen*
18. 1660-1750: anoniem, [*spel van Nisus & Eurialus*]

Tabel 1. Overgeleverde toneelteksten 1749-1762; enkel teksten waarvan zeker is dat ze door *De Olyfak* werden opgevoerd, zijn opgenomen. De teksten zijn chronologisch geordend volgens de (vermoedelijke) eerste opvoering. Na de auteur en titel volgt, waar van toepassing, de plaats en het jaartal van de eerste uitgave.

¹⁴ Sint-Lucasarchief 291 [Resolutieboek 1662-1731], fol. 140^r bevat een betaling 'aende eef voor het stellen ophet mussieck van het liedeken gesonden naer brugge'. Dit 'liedeken' – eerder een dramatische cantate of een kort zangspel – was bestemd voor de rederijkerswedstrijd die in mei 1700 in Brugge plaatsvond.

¹⁵ Het handschrift werd in 1914 aangekocht door het Antwerpse stadsarchief (Felixarchief) en werd getranscribeerd door Floris Prims in *Antwerpiensia* 19 (1948), p.171-176. Het handschrift zelf kan (voorlopig) niet worden teruggevonden.

¹⁶ De samenvattingen van *Osmen en Darasia* en *De dood van Achilles* werden overgeleverd in de Liggeren van de Sint-Lucasgilde (Fernand Donnet, *Het Jonstich Versaem der Violieren: geschiedenis der Rederykkamer de Olyfak sedert 1480*. Antwerpen 1907, p. 422-425 en 452-453). De samenvatting van het spel over Nisus en Eurialus bevindt zich in de Artesis Hogeschool, Sint-Lucasarchief 437.

Ook toneelstukken waarin de auteurs thema's behandelden die meer specifiek op kamer, gilde en academie waren gericht, duiken regelmatig op. Het gaat om stukken zoals Jozef Lamorlets *Siet de Ghenade, ontwaecte Poesie* (1677) en twee werken van Barbara Ogier, namelijk *Verwellecoming op de sale van Pictura* (1693) en *De zeghen-pralende Academia* (1694). De Lamorlets werk vierde de gerechtelijke overwinning van de Sint-Lucasgilde op de Jonge Voetboog. Barbara Ogiers werken werden dan weer opgevoerd naar aanleiding van plechtige ontvangsten in de lokalen van de gilde en academie. Ook voor vredewensen was er plaats. Zo schreef Barbara Ogier in 1699 *Den overwonnen Mars ende triumpherende Peys* en volgde haar zoon Guillielmus Kerricx een jaar later, naar aanleiding van een rederijkerswedstrijd in Brugge, met het korte, allegorische zangspel *Apollo met Vrede vereenight triumpheren over den geboeyden Mars*.¹⁷ In beide werken moet Mars het veld ruimen voor de Kunsten. Kwamen de eerder genoemde komische werken van Guilliam Ogier en de gebroeders Wils grotendeels tegemoet aan de populaire smaak en het grote publiek, dan stonden deze gelegenhedswerken vooral in dienst van gilde en academie. Het stuk waarmee dit artikel opende, Jacob van der Sandens *De Bloeiende Kunsten*, past nog volledig in deze traditie van gelegenhedswerken, met typische personificaties als die van Antwerpen, de Schelde en de Kunsten.

Met *Apollo met Vrede vereenight triumpheren over den geboeyden Mars* en met *Het gouvernement van Sancho Panca in 't eylant Barataria* (1700), allebei geschreven door Guillielmus Kerricx en getoonzet door Alphonse d'Eve (1666-1727), had de muziek definitief voet aan de grond gekregen in de toneelvoorstellingen van De Olijftak.¹⁸ Beide werken behoren tot de oudste Nederlandstalige zangspelen uit de Zuidelijke Nederlanden. Kerricx en d'Eve zijn dan ook de wegbereiders voor de latere zangspelen van De Olijftak.

¹⁷ Het stuk was bedoeld voor Brugge, maar werd ook op de eigen kamer opgevoerd (Sint-Lucasarchief 291 [Resolutieboek 1662-1731], fol. 140^r). Zeer waarschijnlijk is dit het 'kort rymwerck in forme van opera' zoals in de Liggeren beschreven (Fernand Donnet, *Het Jonstich Versaem der Violieren: geschiedenis der Rederykkamer de Olyftak sedert 1480*. Antwerpen 1907, p. 548-549).

¹⁸ Ook in oktober 1708 zorgde Alphonse d'Eve voor theatermuziek, al is die, net als de muziek van *Het gouvernement van Sancho Panca*, helaas verloren gegaan. (Sint-Lucasarchief 291 [Resolutieboek 1662-1731], fol. 158^r).

EEN TEKEN VAN LEVEN: 1735-1736

Tussen 1714 en 1735 vernemen we weinig over de rederijkers. In 1722 vonden nog wel enkele opvoeringen plaats.¹⁹ Ook overgeleverde ledenbriefjes²⁰ tonen aan dat de rederijkers niet verdwenen waren, maar het zou toch nog tot 1735 duren voor er duidelijk weer meer activiteit te zien was. In de tussenliggende jaren werd de opvoering van een toneelstuk ter gelegenheid van de feestdag van Sint Lucas vaak vervangen door muziek van één of meer speelmannen.

In het najaar van 1735 brak dan een tweede, korte maar krachtige periode van activiteit aan. Met het afnemende ledenaantal van zowel gilde als rederijkerskamer was de scheiding tussen beide groepen ondertussen steeds kleiner geworden: het is niet altijd even duidelijk wie nu eigenlijk de drijvende kracht achter bepaalde opvoeringen was. Het idee om in 1735 opnieuw opvoeringen te geven kwam mogelijk van de dekens van de Sint-Lucasgilde: op zoek naar inkomsten en met de intentie om het blazoen van de gilde, de academie en de rederijkers op te poetsen, kwamen theatervoorstellingen hen goed van pas. Het theater op de beurs werd volledig vernieuwd onder leiding van de schilder Peeter Wannemaecker (fl. 1699-1735) en kreeg zijn definitieve, aan de tijd aangepaste vorm met een coulissendecor met om hun as draaiende decorpanelen.²¹

In de rekeningenboeken staan voor de jaren 1735-1736 geen (nieuwe) rederijkers genoteerd,²² maar volgens andere archiefdocumenten zijn die rederijkers er, hoewel beperkt in aantal, nog wel. Om hun rangen te versterken deden ze een beroep op een groep muzikanten van de gilde van de speellieden. Deze groep werd geleid door de componist en klavecijnist Christian-Balthazar de Trazegnies (1691-1757).²³ Naast hem treffen we ook een lid van de muzikantenfamilie Lemire aan: Karel Antoon Lemire (1685-1774), zoon van Joannes Antonius Lemire (1661-1733), die in de jaren 1680 op zijn beurt had meegewerkt aan de operaopvoeringen van de aalmoezeniers en de rederijkers.

Tussen oktober 1735 en december 1736 vonden ten minste 26 opvoeringen plaats. Dat is plots vrij veel op een korte tijd. Bovendien moeten die opvoeringen de bouw van een nieuw podium en de inten-

¹⁹ Artesis Hogeschool, Sint-Lucasarchief 202, fol. 259^r en Sint-Lucasarchief 291 [Resolutieboek 1662-1731], fol. 180^v & 190^r.

²⁰ Artesis Hogeschool, Sint-Lucasarchief 288.

²¹ Artesis Hogeschool, Sint-Lucasarchief 82, fol. 14^r.

²² Artesis Hogeschool, Sint-Lucasarchief 202, fol. 299^v-303^r.

²³ Artesis Hogeschool, Sint-Lucasarchief 238.

se samenwerking met de stadsspeellieden hebben verantwoord. Helaas bezitten we uit deze tweede periode van activiteit geen teksten, en werden slechts twee titels overgeleverd: *Le festin de pierre*²⁴ en *De eersuchtige tonneel-speelster, ofte Het houwelyck sonder trouw*.²⁵ Beide stukken zijn zangspelen en in het geval van *Le festin de pierre* gaat het mogelijk om (een bewerking van) de gelijknamige *opéra comique* (1713) van Jean-François le Tellier. Hoewel de teksten niet zijn overgeleverd, zijn de titels relevant. Ze tonen immers aan dat de rederijkers, na de zangspelen van Guilielmus Kerricx en Alphonse d'Eve, hier definitief de stap zetten in de richting van het opvoeren van zangspelen: voor gesproken teksten zonder muziek was in 1735-1736 blijkbaar geen plaats meer. Voor de Zuidelijke Nederlanden is deze ontwikkeling relatief vroeg. Ter vergelijking: in een recent opgedoken toneelhandschrift²⁶ van de Lierse kamer *De Groeiende Boom* bevinden zich toneelstukken uit de periode 1735-1803. Pas vanaf 1770 duiken in dat handschrift enkele Frans geïnspireerde teksten op die occasioneel om muziek vragen; de overige teksten, zelfs die op het einde van de achttiende eeuw, blikken veeleer terug dan vooruit, met Bijbelse onderwerpen, allegorische personages, een eerder archaïserende taal en weinig of geen ruimte voor muziek. De Antwerpse rederijkers stonden heel wat dichterbij het nieuwe repertoire en waren sneller om erop in te spelen. Zonder twijfel had dat te maken met de nabijheid van het actieve theater- en operaleven, dat door de aalmoezeniers werd georganiseerd.

Nadat ze zich in de eerste helft van de zeventiende eeuw van de buitenwereld hadden afgeschermd, waren de rederijkers zich vanaf 1661 opnieuw meer op het brede publiek gaan richten. Vanaf 1735-1736 traden ze enkel nog voor het grote publiek op. Publieke optredens werden de kern van de activiteiten en voor de rederijkers was het de legitimering van hun bestaan.

Dat er begin 1737, na al de investeringen, plots geen opvoeringen meer plaatsvonden, is waarschijnlijk te wijten aan een conflict tussen de Sint-Lucasgilde en de Academie. In 1740 moest de Academie zelfs tijdelijk haar deuren sluiten.²⁷ Nauw verbonden met gilde en academie als ze waren, hadden de problemen tussen beide instellingen ook een nadelige invloed op de activiteiten van de rederijkers.

²⁴ *Gazette van Antwerpen*, 3 januari 1736.

²⁵ *Gazette van Antwerpen*, 3 januari 1736.

²⁶ Particuliere verzameling.

²⁷ J. Ch. E. van Ertborn, *Geschiedkundige aenteekeningen aengaende de S.^{te}-Lucas Gilde, en de Rederyk-Kamers van den Olyf-tak, de Violieren en de Goud-bloem, te Antwerpen*. Antwerpen s.d., p. 43.

DE NAZOMER VAN DE REDERIJKERS: 1749-1762

In 1746 zou de grote Tapissiersschouwburg van de aalmoezeniers afbranden, met als gevolg dat er een vacuüm in het professionele toneel- en operaleven ontstond. Het zou bovendien tot 1753 duren voor de heropgebouwde schouwburg in een bruikbare, zij het nog onafgewerkte staat was. De academie en de Sint-Lucasgilde hadden ondertussen hun ruzie uitgevochten, wat tussen 1747 en 1750 met een aantal afspraken werd geformaliseerd. Met het terugkeren van de rust konden de rederijkers opnieuw aan de slag. Omstreeks Vastenavond 1749 vonden de eerste nieuwe opvoeringen van de rederijkers plaats,²⁸ en van dan af gaven de 'lief-hebbers van den herstellenden olyf-tack' elk jaar, en dit tot 1762, een korte reeks opvoeringen. Dat de theaterzaal van de rederijkers bestemd was om, althans tijdelijk, het nieuwe middelpunt van het Antwerpse theaterleven te worden, blijkt nog wanneer landvoogd Karel van Lotharingen in augustus van 1749 Antwerpen bezoekt. Om zijn aanwezigheid feestelijk te omkaderen wilde de landvoogd een opera – Gaetano Latilla's *La Finta Cameriera* – laten opvoeren. Uit Brussel bracht hij het Italiaanse gezelschap van Giovanni Francesco Crosa met zich mee,²⁹ en de enige zaal die een waardig alternatief kon bieden voor het afgebrande Tapissierspand, was de Grote Schilderszaal boven de beurs, het theater van de rederijkers.

In de jaren die volgden traden de rederijkers, net als in 1735-1736, weer naar buiten en richtten ze zich op het grote publiek. Om het aantal aan de kamer gelieerde toeschouwers te beperken, werd er zelfs een regel ingevoerd waarbij ieder lid, naargelang zijn rang, slechts één tot drie niet-betalende gasten mocht uitnodigen, zodat er voor het grote, bovendien toegangsgeld betalende publiek maximaal ruimte werd gelaten.³⁰ Tevens werd in 1751, waarschijnlijk voor het eerst, een carnavalsbal georganiseerd,³¹ een gewoonte die in het theater van het Tapissierspand al in 1726 ingang had gevonden. De rederijkers moeten eindelijk weer het gevoel hebben gehad dat ze een rol speelden in

²⁸ Artesis Hogeschool, Sint-Lucasarchief 82, fol. 39^r.

²⁹ Artesis Hogeschool, Sint-Lucasarchief 82: fol. 40^v. De *Gazette van Antwerpen* (26 augustus 1749) vermeldt de titel van de opgevoerde opera maar niet de naam van het gezelschap. Crosa en zijn 'Virtuosi di Camera di S.A.R. il Principe Carlo Duca di Lorena' oogstten rond die tijd veel succes met *La Finta Cameriera* (*Don Colascione*) en zijn dus de ideale kandidaat.

³⁰ Artesis Hogeschool, Sint-Lucasarchief 81, fol. 46^r.

³¹ Artesis Hogeschool, Sint-Lucasarchief 289 (ongefolieerd). Na 1762 zouden bals verschillende jaren plaatsvinden ter vervanging van toneelstukken

het openbare culturele leven. Hun keuze voor het brede publiek impliceerde dat ze ook steeds meer rekening hielden met de smaak van dat publiek. Gaven de rederijkers ooit zelf de literaire toon aan, in de loop van de achttiende eeuw volgden ze vooral wat er in de commerciële theaters werd vertoond, wat betekende dat het repertoire werd gedomineerd door van oorsprong Franse teksten, en dat ook de *opéra comique* vaste voet aan de grond kreeg.

De rederijkers verantwoordden hun recent verworven commerciële houding en de keuze voor een publieke rol door deze aan het gebruik van het Nederlands te koppelen. Sinds de oprichting van het theater van het Tapissierspand in 1711 had Nederlandstalig repertoire nauwelijks nog een plaats gehad in het Antwerpse toneelleven ten voordele van Italiaans- en Franstalige toneelstukken en opera's. De aandacht van de Antwerpse rederijkers voor het Nederlands spreekt onder meer uit het eerder aangehaalde voorwoord dat Van der Sanden schreef (1774), maar ook uit het anonieme voorwoord tot *Thimon den menschenhater* (1750) en uit de, eveneens anonieme, proloog bij *De lastigheid der rijkdommen* (1754). De drie auteurs verwijzen naar de plicht van de rederijkers om, vanuit hun publieke rol als verlichte literatuurlijfhebbers, teksten van een degelijke kwaliteit voort te brengen, geschreven in of vertaald naar de volkstaal, de 'Moederlijke Tael', aldus Van der Sanden.³² De auteur van de proloog bij *De lastigheid der rijkdommen* drukt het zo uit:

Pictura

*De duijtsse tael is lomp, voor luij des eersten rangh
en naer de wijse niet des hedendaeghs belangh.*

Poësis

*Wie laeckt de duijtsche tael, als tot sijn eijgen blaem?
't Is door onwetentheijdt of dat sij niet bequaem
sijn, om de woorden kracht der spreucken wel te gronden.
In ieder taele wordt iets aengenaems gevonden:
het frans en itaeliaensch dient best voor lichten sanck,
het hoogh en nederduijts voor hoogen helden klanck
noch haere vloeijbaerheijdt moet aen de fransche wijcken
eer dat sij weert beschaeft scheen 't licht der rethorijcken
alreeds in neerland uijt [...]*³³

³² Jacob van der Sanden, *De Bloyende Konsten of Lauwerkerans van Apelles*. Antwerpen, 1774, p. 5.

³³ Artesis Hogeschool, Sint-Lucasarchief 425 (ongefoliceerd).

Dat bij al die nadruk op het Nederlandstalige aspect de teksten zelf hoofdzakelijk van Franse oorsprong waren, deed er voor de rederijkers blijkbaar niet toe.

In tegenstelling tot de periode 1662-1714 beschikken we voor de laatste periode, 1749 tot 1762, vooral over handschriften (tabel 2). Slechts één tekst werd in druk bewaard, *Thimon den menschenhater*, meteen ook het eerste stuk uit deze periode waarvan een titel is overgeleverd. De zestien handschriften komen uit kisten die zich op de kamer van de rederijkers bevonden, en worden nu in het archief van de Artesis Hogeschool Antwerpen bewaard. Strikt genomen gaat het niet om zestien kant-en-klare teksthandschriften, maar om een verzameling van een aantal complete teksten zonder muziek, individuele rollen, samenvattingen, regieaanwijzingen en aparte partituren, vaak ongeordend en zonder titel of titelblad. Het is een verzameling waar een vroeg negentiende-eeuwse hand 'zonder belang'³⁴ op schreef, maar die niettemin getuigt van de laatste, goedgevulde jaren van rederijkersactiviteit in Antwerpen.

In druk overgeleverd

1. 1750: anoniem, *Thimon den menschen-hater*. (Antwerpen 1751)³⁵

In handschrift overgeleverd (al dan niet volledig)³⁶

2. 1749?, 1749-1762: anoniem, [*naspel ter ere van het 'Huys van Oostenrijck'*]
opm.: enkel de rol van Pax werd overgeleverd; mogelijk opgevoerd ter ere van het bezoek van Karel van Lotharingen, augustus 1749
3. 1749-1762: anoniem, [*bewerking van*] *Le Medecin malgré luy*
4. 1749-1762: anoniem, [*bewerking van*] *Arlequin Sauvage*
opm.: enkel de rollen van Schappijn, Flaminia en 'Le Passant' werden overgeleverd
5. 1749-1762: anoniem, [*toneelstuk met*] *Crispijn en Euricia*
opm.: enkel de rol van Crispijn werd overgeleverd

³⁴ Artesis Hogeschool, Sint-Lucasarchief 437.

³⁵ Volgens een handgeschreven nota op de titelpagina van het exemplaar Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience C 1780 [C2-531e] is dit stuk de vertaling die N.W. op de Hooff maakte en in Amsterdam liet uitgeven. Dit is echter niet het geval, het gaat om een nieuwe vertaling.

³⁶ Alle handschriften van toneelstukken waarnaar wordt verwezen, bevinden zich in het Sint-Lucasarchief van de Artesis Hogeschool onder de signaturen 425 tot 434, 437 en 438. De nummers 437 en 438 bevatten de samenvattingen en individuele rollen, maar zijn niet geordend.

6. 1749-1762: anoniem, [*bewerking van Les Ménechmes*]
opm.: enkel de rol van Scapijn (Valentin) werd overgeleverd
7. 1749-1762: anoniem, [*toneelstuk met Valère, Isabel en Piero*]
opm.: enkel de rol van Valère werd overgeleverd
8. 1754: anoniem, *Prologue tusschen Poësis, Pictura ende Mercurius*
1754: anoniem, *De lastigheyd der rykdommen*. Gevolgd door een korte gelegenheidsepiloog uitgesproken door Poësis ter gelegenheid van het driehonderdjarig bestaan van de Sint-Lucasgilde.
9. 1757-1762: [J.J. Emmerechts?], [*zonder titel, toneelstuk met Klitander/Climar, Constantia, Frederick et al.*]
10. 1758: [J.J. Emmerechts] (tekst) & [J. van Hooff?] (muziek), [*Proloog tot*] *Amphitryon*
opm.: de muziek werd niet overgeleverd
1758: 'De la Fontaine', *Amphitryon*
opm.: de vertaling van deze tekst werd al in 1752 gemaakt, maar pas in 1758 opgevoerd
11. 1758: [J.J. Emmerechts] (tekst) & [J.T. Baustetter] (muziek), *Ragotin misleyt door de comedianten*
opm.: slechts één rol en de samenvatting werden overgeleverd
12. 1759: [J.J. Emmerechts] (tekst) & [J.T. Baustetter] (muziek), *Titon en Aurora*
13. 1759: [J.J. Emmerechts] (tekst) & [J.T. Baustetter] (muziek), *Ninette in de stad ofte De Redoute*
opm.: de overgeleverde partituur is een amalgaam van de versie uit 1759 en die van een herneming uit 1762
14. 1760: [J.J. Emmerechts?], *Den broederlyken minne-twist*
opm.: enkel twee rollen en de samenvatting werden overgeleverd
15. 1760: [J.J. Emmerechts] (tekst) & [J.T. Baustetter] (muziek), *Den verkwister*.
opm.: de partituur, inclusief de gezongen teksten, en de samenvatting werden overgeleverd, de gesproken teksten werden niet overgeleverd
16. 1761: [J.J. Emmerechts] (tekst) & [J.T. Baustetter] (muziek), *Signoër in China ofte De Chineësche Pomona*
opm.: de partituur, inclusief de gezongen teksten, één rol en de samenvatting werden overgeleverd, de gesproken teksten werden niet overgeleverd
17. 1762: [J.J. Emmerechts] (tekst) & [J.T. Baustetter] (muziek), *Het gemist oogwit ofte d'houwelyken door list*

Als samenvatting overgeleverd

18. 1752 : 'De la Fontaine' (vertaling) & anoniem (muziek), *George Dandin*
opm.: de muziek – enkele aria's – werd niet overgeleverd
19. 1752: anoniem, *Den schalcken, doch ongeoeffenden en gepraemden doctor*

20. 1752: anoniem, [*pantomime*] *Verbêeldende in Pierrot de onnooselheyt & verbêeldende de schalckeyt*
21. 1758: anoniem, [*pantomime van Medea & Jason*]

Tabel 2. Overgeleverde toneelteksten 1749-1762. Enkel teksten waarvan zeker is dat ze door *De Olijftak* werden opgevoerd, zijn opgenomen. Alle toneelstukken zijn, ondanks de soms Franstalige titels, Nederlandstalig. De teksten zijn chronologisch geordend volgens de (vermoedelijke) eerste opvoering. Het handschrift van *De verstroyde van gedachten* werd niet opgenomen, het gaat immers om een exacte, handgeschreven kopie van het eerder al in Amsterdam uitgegeven blijspel *De verstrooide van gedachten*.

De overgeleverde toneelteksten variëren van getrouwe vertalingen uit het Frans tot zeer vrije bewerkingen, en een aantal originele stukken in de geest van de Franse voorbeelden. De nadruk lag volledig op lichtere genres, zoals ook de ondertitels van de stukken vaak aangeven: 'blyspel in sang' (*Signoôr in China*), 'heldig-blyspel' (*Amphitryon*), 'opéra-bouffon' (*Het gemist oogwit*), 'heldigen herders-sang' (*Tithon & Aurora*) of 'opéra comique' (*Ninette in de stadt*).

Wanneer er een zangspel werd vertaald, dan werd de muziek steeds nieuw gecomponeerd, en niet uit een Franse bron overgenomen, zodat de nieuwe tekst niet binnen het keurslijf van de muziek moest passen en de auteur vrij kon omgaan met zijn bron. Soms werden gesproken toneelstukken omgevormd tot zangspelen. *Le dissipateur* van Philippe Néricault Destouches werd zo een vertaalde en herwerkte *De verkwister*, verspreid doorheen de tekst aangevuld met twintig korte arias, duetten en koren.

De zangspelen zijn bijna allemaal het resultaat van de samenwerking tussen de schilder-rederijker Jacobus Josephus Emmerechts (1719-1765) en de componist Jan Thomas Baustetter (ca.1723-1789).³⁷ Hun zangspelen zijn vroege, maar directe voorlopers van de negentiende-eeuwse zangspelen van Prudens van Duyse, Pieter Geiregat en Hippoliet van Peene. Hoewel de rederijkers steeds vanuit de tekst vertrokken, en de muziek pas op de tweede plaats kwam, hoorde muziek duidelijk bij het beeld dat ze van modern theater hadden. Jacob van der

³⁷ Over Emmerechts en Baustetter zie: Timothy De Paepe, 'Jacobus Josephus Emmerechts. De laatste Antwerpse rederijker en de zangspelen van De Olijftak'. In: *Jaarboek van Koninklijke Soevereine Hoofdkamer De Fonteyne* (te verschijnen). Dit artikel bevat (de verantwoording van) de toeschrijving van de verschillende teksten aan Emmerechts.

Sanden spreekt in zijn voorwoord bij *De bloyende Konsten* over de sinds de klassieke oudheid gekende kracht van toneel om zowel te vermaken als te onderwijzen: het rederijkerstoneel past netjes binnen die *utile et dulce*-traditie: luchtig vermaak, aantrekkelijk gemaakt via de muziek, maar met een nuttige functie.

In het boek *Het Jonstich versaem der Violieren* uit 1907 schrijft Fernand Donnet dat de rederijkerskamer na 1700 'zijne leden niet meer [...] in de verstandelijke kringen der samenleving' wierf. Volgens hem was na 1720 '[de] aloude gilde [en rederijkerskamer] [...] om zoo te zeggen eene gewone maatschappij geworden, waarmede de geschiedenis niets meer te stellen heeft.'³⁸ Deze uitspraken geven goed weer welk beeld er bestaat van de latere rederijkerij na 1700. Toch heeft Donnet het bij het verkeerde eind. Zo ligt in deze laatste periode een groot aantal niet onbelangrijke kunstenaars aan de basis van de vernieuwde activiteit, zoals de kunstschilders Cornelis Lens, Balthasar Beschey, Cornelis Jozef D'Heur, Michiel II Vervoort en Jacobus Josephus Emmerechts, de musici Johannes Gruyters en Gommarus Franciscus Lemire, de drukkers Joannes Grangé en Joannes Baptist Verdussen, de graveur Ludovicus Fruytiers en de architect Engelbert Baets. Al deze mensen waren actieve rederijkers, ieder met een eigen taak, zoals het spelen en zingen van een rol, het schrijven van teksten, het transcriberen of het spelen van de muziek, het drukken van de programmaboekjes of het leveren van toneelattributen.³⁹

Waarom in 1762 plots een einde kwam aan de rederijkerij is helaas niet duidelijk. August Keersmaekers wijt de algemene neergang van de Antwerpse rederijkerskamers vanaf 1585 aan de barre tijden die in Brabant heersten, aan literaire na-ijver en aan conflicten met de schuttersgilden.⁴⁰ Die negatieve aspecten deden zich ongetwijfeld gelden, maar toch vooral in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Daarna verwierven de rederijkers via hun toneel opnieuw een bestaansrecht en kenden ze nog heel wat succesvolle jaren. De finale neergang van de Antwerpse rederijkerij moet dus andere oorzaken hebben gehad. Mogelijk lag net het toegeven aan de populaire smaak aan de basis van

³⁸ Fernand Donnet, *Het Jonstich Versaem der Violieren: geschiedenis der Rederykkamer de Olyfiak sedert 1480*. Antwerpen 1907, p. 596.

³⁹ Artesis Hogeschool, Sint-Lucasarchief 189, 290 en 291.

⁴⁰ A. A. Keersmaekers, 'De rederijkerskamers te Antwerpen: kanttekeningen in verband met ontstaan, samenstelling en ondergang,' in: *Varia Historica Brabantica*, VI-VII (1978), p. 184. Zie ook Hubert Meeus, 'Antwerpse rederijkers na 1600 op zoek naar een nieuwe rol', in: Bart Ramakers (red.), *Conformisten en Rebellen. Rederijkers in literatuur, cultuur en stedelijke netwerken (1400-1650)*, Amsterdam 2003, p. 134-135.

de ondergang in 1762. De opvoeringen gingen, zowel financieel als wat betreft de tijd en energie die werden verwacht, steeds zwaarder op de leden wegen. De rederijkers bleven fundamenteel amateurs, met beperkte middelen. *De Olijftak* bevond zich in 1762 niet meer in de buitenste marge van de samenleving, maar zocht via het toneel integendeel opnieuw het centrum van het culturele leven op. Daar moesten de rederijkers uiteindelijk de duimen leggen voor een veel grotere en professioneel geleide organisatie: het *grand théâtre* van het Tapissierspand. Na de heropening ontwikkelde dit theater zich snel tot een goedgeoliede machine met, voor het eerst, een eigen orkest en een zeer goed gevuld programma. Daarmee werd het onderscheid tussen professionaliteit en liefhebberij voor iedereen maar al te duidelijk.

BESLUIT

De reikwijdte van dit artikel laat niet toe om dieper in te gaan op de verschillende teksten, noch op de gedetailleerde geschiedenis van *De Olijftak*. Hopelijk maakt dit overzicht niettemin duidelijk dat de Antwerpse rederijkerij rond het midden van de zeventiende eeuw dan wel door een dal is gegaan, maar dat ze zich heeft hersteld en verschillende jaren van succesvolle opvoeringen heeft gekend. De overgeleverde toneelteksten en de gereconstrueerde speelkalender zijn het bewijs van die activiteit. *De Olijftak* is erg veerkrachtig gebleken en de rederijkers bleven niet gelaten afwachten tot ze uit hun lijden werden verlost. Integendeel, ze gingen actief op zoek naar een nieuwe rol in het Antwerpse culturele leven waarbij de leden zich in toenemende mate lieten inspireren door de populaire smaak en door wat er in het aalmoezenierstheater op de planken kwam.

Wanneer Jacob van der Sanden op vijf juni 1774 zijn toneelstuk aan het publiek presenteert, besluit hij zijn voorwoord – of toespraak – met een positieve noot. De glorie dagen van de rederijkerij en de kunsten zijn misschien lang voorbij, maar ze kennen volop een nieuwe bloei dankzij belangstelling en steun van keizerin, keizer en landvoogd.

Wat de kunsten betreft had Van der Sanden gelijk, al zal Antwerpen geen achttiende-eeuwse Rubens voortbrengen. Het tijdperk van de rederijkerij is, ondanks Van der Sandens eigen toneelstuk, echter voorlopig wel voorbij. Pas in de negentiende eeuw krijgt Antwerpen opnieuw rederijkers, maar die zullen, vanuit een romantische reflex, hun blik steeds op een glorierijk, geïdealiseerd verleden richten. Hun verhaal is dan ook heel anders dan dat van de rederijkers uit de late zeventiende en de achttiende eeuw.

In de laatste eeuw van hun bestaan speelden de rederijkers geen voortrekkersrol in de samenleving. Maar dat neemt niet weg dat we over een niet onaanzienlijk aantal vaak uiterst boeiende toneelstukken en zangspelen beschikken die, binnen hun historische context, representatief zijn voor honderd jaar rederijkerij.