Op het lijf geschreven: Isaac Vos als cultureel vertaler.

Over de Amsterdamse Schouwburg en de circulatie van Europees renaissancetheater.

Jolijn Klein Kranenbarg (3696812)

RMA Nederlandse Letterkunde

Begeleider Universiteit Utrecht: prof. dr. Els Stronks

Begeleider Universiteit van Amsterdam: dr. Frans Blom

Inhoudsopgave

pp.3 **Voorwoord**

pp.5 **Inleiding**

pp.11 **1) Het canonieke beeld van Nederlands renaissancetheater getoetst**

De invloed van nationale onderzoekstradities. Wat belemmerde ons zicht op Europese circulatie en wisselwerking tussen lokale en internationale contexten?

pp.40 **2) Theoretisch kader – culturele circulatie, vertaling en sociale energie**

Instrumenten voor het adaptatieproces van theater.

pp.45 **3) De internationale dimensies van een lokale schouwburg. Vos als intermediair bij de wisselwerking tussen lokaal en internationaal bij de Amsterdamse Schouwburg**

Wie was Isaac Vos, hoe fungeerde de Amsterdamse Schouwburg als doorgeefluik van internationaal theater en hoe vertaalde Vos buitenlands repertoire naar de lokale context?

pp.69 **4) De culturele vertaling van *De beklaaglyke dwang***

Hoe maakte Vos La fuerza lastimosa *voor de lokale context van Amsterdam geschikt?*

pp.112 **Conclusies en winstpunten verder onderzoek**

pp.116 **Appendix 1**

Financiële comparatie Vos en Vondel

pp.123 **Appendix 2**

Reizend theater en export

pp.137 **Bijlagen**

pp.162 **Bibliografie**

Voorwoord

Dit onderzoek startte met de vraag: *wat kan er middels de casus van de Amsterdamse toneelauteur Isaac Vos over de circulatie van renaissancetheater in Europa/Europese context worden gezegd?* Zoals hierna in de inleiding duidelijk zal worden, bleek het nodig eerst een pleidooi voor die Europese bestudering te houden en op te zetten. Vanwege het hoge aantal geadapteerde toneelteksten dat in Europa circuleerde, leek een onderzoek naar die circulatie zeer vanzelfsprekend. Nationale onderzoekstradities hebben het vanzelfsprekende tot nu toe echter in de weg gestaan, en een analyse van de obstructie die dat traditionele onderzoek levert, gaat daarom aan mijn eigenlijke onderzoek vooraf.

Theater is, wellicht letterlijk, een vak apart – anders dan een tekst die puur een leesdoel dient, spelen in een theatertekst zo veel andere facetten een rol. Uiteraard kunnen roman en toneelstuk beiden gelezen worden, als culturele objecten die iets kunnen vertellen over de periode waarin ze op papier verschenen, als letters en woorden en zinnen die gezamenlijk een literaire uiting vormen en door één of meerdere lezers geconsumeerd worden. Maar het primaire doel van theater ligt niet bij letters op papier – dat ligt in een schouwburg waar stemmen door de ruimte schallen en publiek direct in aanraking komt met emoties die niet verbeeld hoeven te worden. Het gesproken woord is niet hetzelfde als het geschreven woord – en toch worden die twee 'uitersten' in onderzoek vaak wel degelijk gelijkgesteld, alsof je een film beoordeelt op basis van het script. Het maakt dat renaissancetheater dat niet 'literair' genoeg is buiten de boot valt en er, in zekere zin, een vicieuze cirkel is gecreëerd die zichzelf in stand houdt; zo lang theaterteksten op de plank blijven liggen, uit hun gesproken context gehaald, wordt steeds meer vergeten dat het hier om een toneelstuk met regieaanwijzingen gaat. En hoe meer er vergeten wordt, hoe meer het toneelstuk haar levensenergie verliest en uiteindelijk tot een tekst verwordt die elke connectie met de vitaliteit van het theater is verloren. Onze archieven herbergen een schat aan zulke toneelstukken, een repertoire dat ooit volle zalen trok en in de loop der tijd gezamenlijk met onze algemene kennis over een nationale theatertraditie in de vergetelheid is geraakt. Nederland was in de zeventiende eeuw een levendige theaternatie, maar haar theaters spelen in de tegenwoordige beeldvorming van cultuur uit de Gouden Eeuw geen rol van betekenis.

Tijdens het schrijven van deze scriptie stelde ik gesprekspartners vaak de vraag of ze mij iets over Nederlands renaissancetheater konden vertellen: op een enkele keer Vondel en diens *Gysbreght* na bleef het bijna altijd stil. Vroeg ik daarna wat diegene over Engels theater wist, dan luidde in bijna alle gevallen het antwoord 'Shakespeare' of een titel uit zijn oevre, gevolgd door een bedenkelijke blik – het moment waarop de meeste mensen zich begonnen af te vragen *waarom* ze eigenlijk niets over hun nationale cultuur wisten te zeggen, en me met vragende ogen aankeken in de hoop dat ik een antwoord zou kunnen geven. Mijn masterscriptie is niet het onderzoek dat dat antwoord kan bieden, maar ik zie haar wel als een aanzet naar een studie die dat in de toekomst wellicht wél kan.

Ik kan me nog goed herinneren hoe Isaac Vos de rode draad van mijn onderzoek werd: ik twijfelde of dat niet te weinig was, één toneelschrijver en een corpus van zeven toneelstukken. Gaandeweg werd

duidelijk hoezeer Vos met allerhande onderwerpen vervlochten was en dat ik mezelf had opgezadeld met een onderzoek dat de proporties van een dissertatie begon aan te nemen. Dat één schrijver en zijn oeuvre voldoende waren, daar twijfel ik inmiddels dan ook niet meer aan, want zelfs met die inperking bleek het onbegonnen werk om alles wat we voor ogen hadden in één scriptie te gieten. Het schrijven van deze scriptie was dan ook op elk vlak een leerproces, en dit eindproduct is misschien slechts een verre neef van de vorm die ik in eerste instantie voor me zag.

In zekere zin voelde het werken aan dit eindwerkstuk, hoe moeilijk dat op sommige momenten ook was, ook als een speeltuin. Ik kreeg de ruimte nieuwe dingen te proberen en mocht bijvoorbeeld gebruik maken van ONSTAGE voordat het 'grote publiek' dat kon. Het ontwikkelen van ONSTAGE ging tijdens mijn onderzoek gewoon door, en zo kon het gebeuren dat resultaten die ik met de hand had moeten invoeren korte tijd later met één muisklik op te vragen waren. Op die manier fungeerde ik als een soort van *testcase*, omdat de zaken waar ik tegenaan liep direct aangepakt konden worden. Ongetwijfeld heb ik in de afgelopen maanden meer cijfers, komma's en exceltabellen gezien dan gedurende mijn gehele opleiding. Een uitdaging voor iemand die toch vooral tekst gewend is, maar vooral ontzettend leerzaam. Een andere bijkomstigheid van mijn brede onderzoeksopzet was het feit dat ik me als het ware op de Toren van Babel begaf en werkte met teksten geschreven in het Nederlands, Duits, Engels, Frans, Spaans, Zweeds en Deens; zelfs zinnen in het Pools en Russisch hebben op bepaalde momenten de revue gepasseerd.

Uiteindelijk bleek vooral het terugbrengen van mijn onderzoeksresultaten tot één verhaal een uitdaging. Bij dat schrijfproces zijn mijn begeleiders Els Stronks en Frans Blom van onschatbare waarde geweest en ik kan hen dan ook niet genoeg bedanken voor hun hulp. Ze boden een luisterend oor, een schrappende hand en een trek aan de teugels om me weer op het juiste pad te brengen. Bedankt voor jullie inzichten, jullie scherpe kijk op de zaken en vooral ook jullie geduld.

Utrecht, 13 januari 2017.

Inleiding

Hoe droeg internationale circulatie van thema's, teksten, acteurs en auteurs bij aan de bloei van theater in vroegmodern Europa? Om zicht te bieden op die internationale circulatie – hoofddoel van mijn onderzoek - start deze scriptie met een bij uitstek nationaal georienteerd hoofdstuk. Het is een *contradictio in terminis*, maar om het internationale in beeld te kunnen krijgen, bekijk ik eerst hoe een nationale onderzoekstraditie – de Nederlandse, in dit geval – ons tot nu toe het zicht op de circulatie van Europees renaissancetheater benam.

'Iedere generatie schrijft haar literatuurgeschiedenis', zo stellen Karel Porteman en Mieke Smits-Veld in het voorwoord van *Een nieuw vaderland voor de muzen*.[1] In dit geval een waarheid als een koe: al in de jaren negentig werd besloten tot een nieuwe literatuurgeschiedenis der Nederlanden, en tussen het besluit van de Taalunie en het verschijnen van de eerste banden in 2006 verstreek vervolgens ongeveer negen jaar.[2] Hier spreekt dus een generatie van wetenschappers uit de vorige eeuw, een generatie die haar eerste academische voetstappen zette toen het internet nog uitgevonden moest worden en alleen al om praktische redenen onderzoek over de landsgrenzen heen moeilijk uit te voeren was.

Maar Porteman en Smits-Veldt waren zich zeker bewust van de Europese context van het 'vaderland'. Ze keken ter afsluiting van *Een nieuw vaderland voor de muzen* naar de invloed van de Nederlandse letterkunde over de grens. Dat deden ze aan de hand van Vondel, wat een opmerkelijke keuze is: niet alleen is het betoog indirect gebaseerd op werk van Worp waarin ook de invloed van Vos, Brandt en Wouthers aan bod komt, maar je vraagt je af waarom er voor Vondel is gekozen als opgemerkt wordt dat Vondelvertalingen in Scandinavië ontbreken – zo invloedrijk was hij dus blijkbaar niet. Over vertalingen van *andere* schrijvers wordt niets gezegd, en ook de grote buitenlandse invloed van het Nederlandse theater blijft onbesproken.[3] Hoe komt dat? Porteman en Smits-Veldt geven in feite zelf het antwoord al door te stellen dat het zinvol is om ons af te vragen wat binnen de Europese context 'de eigenheid of specifiteit van de Nederlandse literatuur uit deze periode is geweest', en dat er in nieuw onderzoek meer focus op de divergenties zou moeten komen om zo 'nationale' verschillen uit te lichten:

> Van de eigenheid van de Republiek was de literatuur tegelijk stimulator en afspiegeling. Daarom ook dreigt de literatuurhistoricus op dit punt steeds weer de gevangene te worden van cirkelredeneringen en loopt hij het gevaar de cultuurhistorische betekenis van auteurs en teksten te hoog of te laag in te schatten. (…) Wat over zovele aspecten van de Nederlandse zeventiende eeuw wordt gezegd, mag ook op de literatuur worden toegepast: zij was een – soms opmerkelijke – variant van de Europese.[4]

Porteman en Smits-Veldt waren er duidelijk op uit om de eigenheid van de Nederlandse literatuur aan de hand van een nationaal kader uit te leggen. Ze geven immers aan meer onderzoek naar nationale

---

[1] Karel Porteman en Mieke B. Smits-Veldt 2008, pp. 18.

[2] Frits van Oostroms *Stemmen op Schrift* (Middeleeuwen I tot 1300) en Hugo Brems *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (1945-2005). Het oorspronkelijke voorstel van de Taalunie stamt uit 1997, zie " 'Knuvelder passe", in: *de Volkskrant*, 10 januari 1997.

[3] Karel Porteman en Mieke B. Smits-Veldt 2008, pp. 880.

[4] Karel Porteman en Mieke B. Smits-Veldt 2008, pp. 885.

verschillen te willen, wat ertoe zou kunnen leiden dat ook onze zeventiende-eeuwse literaire identiteit een duidelijker kader krijgt – in feite is het 'eigene' niet veel meer dan het 'nationale'. Tegelijkertijd wordt hier de conclusie getrokken dat Nederlandse literatuur uit de zeventiende eeuw een *Europees* karakter had, een gegeven dat haaks staat op de zoektocht naar nationale demarcaties. Vanuit die gedachte is het dus niet zo gek dat een exposé over Nederlandse literatuur in het buitenland niet gaat over de personen en teksten met een daadwerkelijk Europees karakter, maar over een nationale held die (tot geluk van de schrijvers van het standaardwerk!) ook buitenlandse uitstapjes maakte; zo blijft immers het nationale kader behouden waar zoveel belang aan wordt gehecht. Dat betekent echter wel dat onderwerpen die niet binnen dat kader passen sterk onderbelicht blijven.

De mobiliteit van theater maakt het per definitie een cultuurproduct dat onlosmakelijk met circulatie verbonden is; wanneer men landsgrenzen als eindstation van die uitwisseling laat fungeren, wordt het totaalbeeld geen recht gedaan. Juist theater is geen vaststaand en plaatsgebonden fenomeen. Dat literatuur in welke vorm dan ook aan een land of tijd gebonden zou zijn, wordt door Stephen Greenblatt afgedaan als een 'tijdelijke illusie' gevoed door nationalistische sentimenten en de institutionalisering (en daarmee meer plaatsgebonden) van de wetenschap in de 19de en vroege 20ste eeuw. Greenblatt stelt dat het in werkelijkheid, zowel in het verleden als in het heden, niet zozeer om de *natives* maar om de *nomads* gaat en dat een *globaal* cultureel discours in feite behoorlijk oud is – precies wat vroegmodern theater middels haar reizen laat zien.[5]

Om te zien welke (nationale) blik het onderzoek naar theater in de Republiek tot nu toe bepaalde, analyseer ik in **hoofdstuk 1** aan de hand van de belangrijkste nationale literatuurgeschiedenissen naar welke vormen van Nederlands renaissancetoneel en welke toneelauteurs de afgelopen jaren de aandacht van onderzoekers uitging. Ik doe dat tegen de achtergrond van onderzoek dat dankzij de database ONSTAGE sinds kort te verrichten is. ONSTAGE is de door de Universiteit van Amsterdam gemaakte database die het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg tussen 1638 en 1770 ontsluit, en zo de mogelijkheid biedt om de daadwerkelijke opvoerpraktijk in de Republiek in beeld te krijgen. Het contrast tussen de met ONSTAGE gemaakte analyses en de bestaande onderzoekstraditie zoals die een neerslag vond in nationale literatuurgeschiedenissen zet ons op het spoor van een vrijwel over het hoofd geziene groep toneelauteurs – veelal vertalers en bewerkers – die nu juist in die Europese circulatie een grote rol gespeeld heeft. Om inzichtelijk te maken of de huidige academische aandacht overeenstemde met de daadwerkelijke opvoeringstraditie, heb ik het in ONSTAGE ontsloten archief van de Amsterdamse Schouwburg vergeleken met de registers van de drie behandelde studies. Omdat dit

[5] Stephen Greenblatt 'The Circulation of Social Energy in Renaissance England', Clarendon Press, Oxford 1988, pp. 6.
'A vital global cultural discourse then is quite ancient; only the increasingly settled and bureaucratized nature of academic institutions in the nineteenth and early twentieth centuries, conjoined with an ugly intensification of ethnocentrism, racism, and nationalism, produced the temporary illusion of sedentary, indigenous literary cultures making sporadic and half-hearted ventures toward the margins. The reality, for most of the past as once again for the present, is more about nomads than natives'

een zeer omvangrijk corpus betreft, heb ik gebruik gemaakt van een steekproef die gebaseerd is op de dertig repertoirestukken die het vaakst op de planken werden gebracht in Amsterdam.

In **hoofdstuk 2** schets ik het theoretisch kader van het circulatie-onderzoek dat ik in hoofdstuk 3 en 4 aan de hand van één specifieke casus verricht. De belangrijkste notie van dat theoretisch kader (Greenblatts 'social energy' en het concept 'cultural negotiation'), en de economische, culturele en sociale assen waarlangs circulatie bestudeerd kan worden, worden in dat hoofdstuk 2 geïntroduceerd. Ik neem hierbij Robbert Henke's beschouwing dat vroegmodern theater zich als een medium goed voor *transnational exchange* leende, als uitgangpunt. Theater is van nature communicatie in dialoogvorm, en dat vergemakkelijkt processen van uitwisseling. Vanwege deze functie als spraakbuis was het niet ongebruikelijk dat een transnationale politieke gebeurtenis de aanleiding tot 'theatrical border-crossing' vormde – in zichzelf eveneens een vorm van transnationale uitwisseling:

> '… after her marriage to Henri II, Catherine dei Medici brought to France an interest in Italian semi-professional and professional theater, as can be seen in the performance of *La Calandra* in Lyons by Domenico Barlachi and his Italian troupe (which included actresses) for the visit of Henry and Catherine, and in the frequent visits of *commedia dell'arte* troupes to Paris beginning in 1571'[6]

Vroegmodern theater representeerde echter niet enkel transnationale exchanges, maar voerde ze ook ten tonele. Het ging dan om zowel fysieke als symbolische uitwisselingen, en er kon tevens sprake zijn van meerdere uitwisselingen tegelijkertijd. Henke noemt verschillende *transnational exchanges* die met vroegmodern theater in verband gebracht kunnen worden:

- border-crossing acting troupes / toneelgezelschappen die grenzen oversteken;
- transmission of theatrical tropes and gags between actors and playwrights / de overdracht van theaterspecifieke stijlfiguren, tropen en grapjes tussen acteurs en toneelschrijvers;
- the exchanges of actors, playwrights, and theatrical culture at the aristocratic and thus "supranational" level / de uitwisseling van acteurs, toneelschrijvers en theatercultuur op een aristocratisch en daarmee 'supranationaal' niveau;
- the representation of "foreign" identity / de representatie van "buitenlandse" identiteiten;
- the transmission and translation of printed plays across national borders / de overdracht en vertaling van gedrukte toneelstukken over nationale grenzen ;

Het theater was daarmee zowel een *agent* en een plaats van uitwisseling, en dat maakt dat het bij uitstek zicht biedt op culturele betrekkingen van uitwisseling en wederkerigheid.[7] Robbert Henke stelt dat het vroegmodern theater in staat was om *contact zones* te creëren die dwars door nationale en regionale begrenzingen met elkaar in contact stonden, en zo materiële en symbolische uitwisseling mogelijk maakten. [8] Schouwburgen als die van Amsterdam bijvoorbeeld, stonden met een levendige culturele

[6] Henke (2008) 'Introduction', pp. 10-11. ' A transnational political event could generate a theatrical border-crossing. When it occurs at the top echelons of society, documentation abounds and persuasive evidence can be provided'
[7] Henke (2008), pp. 1, ''cultural relations of exchange and reciprocity' Deze terminologie is afkomstig uit de culturele antropologie en wordt gebruikt om de niet commerciële uitwisseling van goederen of diensten te beschrijven, bijvoorbeeld in de vorm van ruilhandel en giften – dit verschijnsel an sich noemen we ook wel 'non-market exchange' of 'gift economy'.
[8] Idem, 'that communicated across national and regional boundaries, and allowed for both material and symbolic exchange'.

industrie en dankzij reizende connecties voortdurend in contact met theaterkernen over de grens. Zo kon het gebeuren dat toneelstukken dwars door Europa heen en weer konden reizen. Gedurende de Renaissance werd de culturele mobiliteit van theaterteksten voornamelijk bevorderd door reizende toneelgenootschappen die voor een groot (Europees) publiek optraden.[9] Door taalbarrières werden zij niet gehinderd, omdat het kunnen verstaan van een toneelstuk voor hun publiek niet het belangrijkste was: toeschouwers van de reizende troepen wisten immers dat de toneelspelers van ver kwamen en dat zij stukken opvoerden die met hen mee waren gereisd. Veeleer ging het om het uitbundig uitbeelden van emoties en uiterlijk vertoon:

> 'Troupes of travelling players were expected to stage shows which combined acting with music and dancing, as well as clowing, acrobatics and other stage business of a type now largely confined to the cirus or sports arena. These non-verbal elements, lacking or inadequately represented in local amateur and Church-sponsored productions, were hugely popular with paying audiences, both in public and at court, and became increasingly crucial to the commercial success of the professionals'[10]

De Nederlandse toneelspelers stonden er bijvoorbeeld om bekend deze vaardigheden zeer goed te beheersen, en toen de Duitse pastoor Johan Rist de groep van Van Fornenbergh in 1666 in Altona zag optreden, schreef hij hoe zeer hij onder de indruk was van de vaardigheden van zowel de acteurs en actrices.[11]

In **hoofdstuk 3** en **4, waarin de wisselwerking tussen Amsterdam en Europa centraal staat**, onderzoek ik een representant van een groep toneelauteurs die in de cruciale beginjaren van de Amsterdamse Schouwburg veel succes oogste met kluchten en Nederlandstalige bewerkingen van contemporaine Europese stukken, maar nauwelijks in de nationale literatuurgeschiedenissen is terug te vinden. Deze Amsterdamse Isaac Vos was als acteur en toneelschrijver aan de Amsterdamse Schouwburg verbonden en vervaardigde binnen een geringe tijd meerdere succesvolle adaptaties (gebaseerd op stof uit Spanje, Duitsland en Engeland).[12] Vos had een groot (literair) netwerk en stond samen met de Amsterdamse groep in nauw contact met reizende toneelgenootschappen. In de oorspronkelijke vorm van mijn scriptie was er veel plaats ingeruimd voor het functioneren van deze lokale context en haar rol in de distributie van theater over de grens. Dat had onder andere betrekking op biografisch onderzoek naar Vos en zijn leef- en werkomgeving, maar in de vorm van een comparatieve studie naar zijn financiele impact en die van Vondel was er bijvoorbeeld ook veel aandacht voor economische aspecten. Een volgende stap was de vraag of en hoe het mogelijk was de export van Vos' werk in kaart te brengen, en daarvoor maakte ik gebruik van de sporen die zijn reizende connecties in Europa hebben achtergelaten. Vos bleek per saldo niet alleen financieel succesvoller dan Vondel te zijn geweest, veel van zijn stukken zijn waarschijnlijk ook met de groep van Van Fornenbergh mee op

[9] Bosman (2004); Delabastita (2004); Hoenselaars (1996); Hoenselaars (2004). In de zeventiende eeuw waren de Engelsen actief als *strolling players*; zij zetten de toon en werden daarna opgevolgd door groepen van Nederlands en Duitse komaf.
[10] Katritzky (2008), pp. 36.
[11] Katritzky (2008), pp. 38.
[12] De spelling van zijn naam variëert; we komen bijvoorbeeld ook dikwijls 'Isaak Vos' tegen. De spellingsvariant 'Isaac Vos' wordt het meest gebruikt en fungeerde daarom ook voor deze studie als richtlijn.

reis gegaan, en het is dus het zeer aannemelijk dat deze financiele factor meespeelde bij de selectie van stukken die reizende theatertroepen in hun repertoire opnamen. Dit economische perspectief is dus absoluut binnen de context van internationale circulatie te plaatsen omdat ze inzichten biedt waar veel nieuw onderzoek naar de export van theater mee verricht kan worden, maar binnen het tijdsbestek van mijn masteronderzoek was er geen tijd om deze kennis in afgeronde hoofdstukken te bespreken. Ik heb er daarom voor gekozen om de uitkomsten van mijn onderzoek met betrekking tot economische aspecten en de export van theater in aparte appendixen bij te voegen en daar soms naar te verwijzen.

De inhoud van **hoofdstuk 3** is de neerslag van een gedeelte van mijn bevindingen: ik belicht Vos' leven en werk, zijn positie binnen de Schouwburg, de herkomst van zijn bronmateriaal en zijn eigen internationale profilering. Centraal staat de wisselwerking tussen de lokale en internationale context in het Amsterdam van Vos en zijn functie als intermediair: hoe veranderen de toneelstukken die via zijn hand de Schouwburg bereikten? Aan de hand van een analyse van de *cultural negotiation* in zijn succesvolste drama *De beklaaglyke dwang* breng ik in **hoofdstuk 4** vervolgens nauwkeuriger in beeld hoe Vos te werk ging en introduceer ik tevens een methodologische opzet voor het analyseren van theater binnen een context van *cultural transfer*.

Wanneer teksten en ideeën na reizen tussen verschillende tijdvakken, landsgrenzen en culturele zones in een nieuwe omgeving arriveren, is er sprake van toe-eigening. Dit leidt enerzijds tot het toevoegen van nieuwe lagen, maar heeft anderzijds tot gevolg dat sommige elementen uit het zicht verdwijnen nadat ze gewist en verzwegen worden. [13] De toneelstukken die reizende toneeltroepen met zich meenamen, zaten vol met cultuurspecifieke waarden die voor lokaal publiek niet herkenbaar waren. Wanneer deze stukken in theaterkernen door de plaatselijke culturele industrie werden opgepikt en onderdeel werden van het repertoire van een *vast* theater werden zij derhalve omgewerkt tot varianten waaruit een grote mate van herkenbaarheid sprak voor het nieuwe doelpubliek. Er was dan geen sprake van letterlijke vertalingen, maar van 'culturele' vertalingen of 'contextualiseringen' waarbij buitenlandse teksten werden aangevuld met taal- en cultuurspecifieke waarden die begrijpelijk waren voor inheemse gemeenschappen. [14] Die aanpassingen waren nodig om het theaterpubliek als een collectief met een gedeelde identiteit te kunnen blijven benaderen.[15] Vos'stukken bevatten bijna allemaal sterk aangezette personages van een niet-Hollandse komaf of spelen zich af buiten de landsgrenzen van de republiek. De toneelteksten geven een idee van de manier waarop Vos de buitenlandse invloeden in zijn dagelijkse leven naar het theater vertaalde, en de aanwezigheid van aan (nationale) cultuurgebonden stereotypische identiteiten kan gebruikt worden om te verklaren waarom sommige stukken wel, en andere stukken niet in het repertoire van de reizende toneeltroepen werden opgenomen. Aansluitend op Stephen Greenblatts voorstelling van de sociale energie van theater ligt het

[13] Paul (2009), pp. 162-163.
[14] Venuti (1995).
[15] Greenblatt (1988), pp. 5.

namelijk voor de hand dat een te lokale inkadering de sociale energie voor andere omgevingen verlaagt en de bewegingsvrijheid van een stuk danig belemmert. Met elke op een specifiek publiek gerichte aanpassing wordt het voor een andere potentiele doelgroep problematischer om zich met het spel te identificeren, wat het proces van adapteren voor de auteur tot een uitgekiende balanceeroefening maakt.

Peter Burke stelt dat de in toneelteksten aanwezige cultuur tijdens het vertaal- of adaptatieproces in de doelcultuur wordt getransformeerd. Dit betekent dat er sprake is van een wisselwerking waarbij product en doelcultuur elkaar beïnvloeden: een vertaling van een Spaans stuk oefent invloed uit op (de) Nederlandse cultuur, maar ondervindt tegelijkertijd ook invloed van diezelfde cultuur. [16] Burke geeft aan dat veel teksten via een omweg (middels een tussenvertaling) vertaald werden.[17] Er is dus niet altijd sprake van dat culturele overdracht in een rechte lijn tussen bron- en doelcultuur verloopt; dit 'is veeleer een proces van meerdere stappen waarbij verschillende culturele invloeden in een tekst door kunnen dringen'.[18] Vos presenteert zijn *Beklaaglyke dwang* expliciet als een vertaling van Spaanstalig werk en benadrukt dat het werk tijdens het overzetten iets van zijn oorspronkelijke glans heeft verloren, iets dat volgens hem niet te vermijden is. De gerichtere analyse van het toneelstuk zal laten zien dat er in dit geval niet alleen sprake is van een aantal kleine aanpassingen die berusten op 'vertalige' problemen – Vos heeft ook aanpassingen gemaakt die de inhoud van het stuk een beduidend andere lading geven, om succes in andere contexten te garanderen.

Middels de casus van Vos beoogt deze scriptie aan te tonen dat voor de (objectievere) bestudering van de circulatie van theater binnen vroegmodern Europa doorbroken moet worden dat kennis over dat theater via de traditionele bestudering van afzonderlijke, nationale letterkundes verkregen wordt. ONSTAGE koppelt bijvoorbeeld toneelstukken aan hun bronteksten en verschaft zo een beter beeld van de internationale vertaalindustrie, omdat Nederlandse titels in verband worden gebracht met hun Engelse, Franse, Duitse en Spaanse bronteksten. Om Europabrede ontwikkelingen en patronen in het zicht te krijgen is het dus essentieel dat nationale dynamieken minder traditioneel (dat wil zeggen: met een blik óver de nationale grenzen) en meer in relatie met elkaar bestudeerd worden, als onderdeel van een groter, Europees geheel. Zoals in het volgende hoofdstuk zal blijken, is dit helaas niet het uitgangspunt dat in recente Nederlandse theatergeschiedenissen gehanteerd wordt. Wat is in die studies de stand van zaken met betrekking tot de verhouding tussen nationale en internationale perspectieven?

[16] P. Burke (2005), P. Burke en R. Po-chia Hsia (2007) in Jautze (2012), pp. 15.
[17] P. Burke (2005), pp. 15; Zie Jautze (2012), pp.16.
[18] Jautze (2012), pp. 16.

1) Het canonieke beeld van Nederlands renaissancetheater getoetst

Neerlandistiek en theaterwetenschap als leverancier van het canonieke beeld

Historisch Nederlands theater is van oudsher voornamelijk binnen de kaders van de neerlandistiek bestudeerd. De opmars van theaterwetenschap als zelfstandige discipline sinds de jaren zeventig van de vorige eeuw heeft daar geen verandering in gebracht: theaterwetenschappers houden zich voornamelijk met moderner toneel bezig, en tonen weinig interesse in toneel van voor 1800.[19] De basis van veel van onze kennis ligt dan ook bij het werk van neerlandici zoals J.A. Worp en J. te Winkel.[20] Naar eigen zeggen begaf Worp zich met zijn uitgebreide theatergeschiedenissen op 'een grootendeels onbekend terrein van onze letterkunde': anno 1903 (het jaar waarin het eerste deel van *Geschiedenis van het drama en het tooneel in Nederland* verscheen) ontbrak het nog aan onderzoek naar Latijnse schooldrama's en geschiedschrijving over de 'dramatische letterkunde' van 17de, 18de en 19de eeuw.[21] In een poging die lacunes op te vullen, trachtte Worp dan ook een zo volledig mogelijk overzicht van de Nederlandse theatergeschiedenis te bieden en zoveel mogelijk namen ('groot' en 'klein') te vertegenwoordigen. In het register 'van drama's, door Nederlanders geschreven' dat we aantreffen in *Geschiedenis van het drama en het tooneel in Nederland* zijn maar liefst 2787 drama's opgenomen – nog niet eens het volledige aantal van werken waar Worp in zijn studie naar verwijst.[22] Worp stelde zich in zijn benadering dus zeer breed op, maar plaatste de theaterdiscipline zoals gebruikelijk nadrukkelijk binnen een literair kader door over haar te spreken als een onontgonnen gebied binnen de *letterkunde*. In lijn met het modernisme lag daar de academische focus op de teksten zelf, op hun literaire kwaliteit, de theoretische insteek en schatplichtigheid aan klassieke muzen en mythen.

Omdat zijn opvolgers gretig van zijn onderzoek gebruik maakten, werd historisch theater zo onderdeel van een door letterkundig onderzoek voortgebrachte literaire geschiedschrijving, en is binnen dat kader aan dezelfde waardeoordelen als literatuur onderworpen. Illustratief voor deze insteek is de wijze waarop Mieke Smits-Veldt *Het Nederlandse renaissance-toneel* opent door op te merken dat toneel en tekst als vlees en zout zijn – 'Toneel bestaat niet zonder teksten, toneelteksten bestaan niet zonder auteurs'. In haar verkennende studie 'gaat het dan ook vooral om teksten'.[23] Nu lijkt het mij dat toneel voornamelijk bij de gratie van acteurs en een publiek bestaat – anders zou het immers geen toneel zijn -, maar binnen de Neerlandistiek is dat lange tijd niet de gangbare opvatting geweest. Vanwege de focus op de tekst was er voor de praktische en visuele kanten van het theaterbedrijf en voor toneel als audiovisueel medium beduidend minder aandacht.[24] De gehanteerde theoretische basis werkt dan ook

---

[19] R.L. Erenstein, (1996) 'Inleiding', in *Theatergeschiedenis der Nederlanden* pp. XXII.

[20] Kim Jautze , *'k sal u tot hutspot kerven. De culturele industrie van het vertalen van Spaans en Engels toneel voor de Amsterdamse Schouwburg* (1617-1672) (2012), p.11. Zie hier voor een uitgebreidere beschrijving van de aard van het werk van Worp en Te Winkel.

[21] Worp **1903**, pp. V.

[22] Noot pp. 493 'In dit register zijn opgenomen: 10 de oorspronkelijke drama's, 20 de vertaalde drama's, die in den tekst of in de noten genoemd worden. De drama's, die in de Bijlagen worden genoemd ontbreken hier dus bijna alle.'

[23] Smits-Veldt, (1991) *Het Nederlandse renaissance-toneel*, pp.11.

[24] R.L. Erenstein, (1996) 'Inleiding', in *Theatergeschiedenis der Nederlanden* pp. XXI - XXII.

voornamelijk in het voordeel van *literair* theater, bij voorkeur literair theater dat een nationaal narratief ondersteunt: gezaghebbers als Karel Porteman en Mieke Smits-Veldt hebben zich met name gericht op toneelteksten van Vondel, Hooft, Bredero, Huygens en Cats[25] - vaderlandse helden die verondersteld worden over een groot intellect en / of literair talent te beschikken. Dat juist deze namen het letterkundig onderzoek van de afgelopen decennia hebben gedomineerd, getuigt van een canonieke focus; zij vertegenwoordigen immers bij uitstek selectiecriteria die voor modernistische literaire canonvorming relevant zijn.

Gevolgen van bestaand onderzoek: canonisering en canonvorming

Dick Schram beschrijft in 'Canonisering als literair handelen en onderzoeksobject' hoe er sprake is van canonisering 'wanneer literaire critici […] teksten of auteurs als waardevol aanmerken, wanneer letterkundigen ze aandacht geven, en wanneer deze aandacht door anderen wordt gedeeld en beklijft.'[26] De academische wereld heeft dus een grote sturende invloed op canonvorming; als wetenschappers bepalen dat een bepaald artefact 'de moeite waard is', dan zal het 'publiek' hen daarin volgen. Een canon kan vervolgens, in navolging van Fokkema en Mooij, beschouwd worden als

> …een verzameling van literaire teksten, die in een samenleving als waardevol erkend worden en die dienen als referentiepunten in de literatuurbeschouwing (met name de literatuurkritiek) en in het onderwijs (en daar dan ook onderwezen worden).[27]

Een 'canonieke status' kan dus gezien worden als de bevestiging dat iets of iemand *voor* én *door* een culturele gemeenschap over een langere periode belangrijk is gevonden. Wetenschap en media schrijven die status *voor*, en *door* toedoen van het publieke domein wordt zij daadwerkelijk verkregen. Zonder publiek draagvlak bereikt men niets, maar zonder een (populair) wetenschappelijk draagvlak evenmin.[28] De omschrijvingen van Schram en Fokkema en Mooij blijven voorzichtig – want wat maakt een tekst nu daadwerkelijk *waardevol*? Canonvorming is sterk plaats- en identiteitsgebonden, wat veronderstelt dat teksten die zich spiegelen aan de betreffende *couleur locale* voor een nationale literaire canon van waarde zijn. Een Nederlandse literaire canon dient dus 'typisch' Nederlands te zijn, waardoor de literaire geschiedschrijving in het teken staat van de zoektocht naar 'het Nederlandse' zodat we ons kunnen onderscheiden van andere literaire culturen. Daarnaast roept 'waardevol' de associatie met *letterlijk* van waarde zijn op: in een canon wil men graag de culturele crème de la crème tentoonstellen en waardevol erfgoed voor de toekomst bewaren. In de geest van het modernisme betekent dat voor de Neerlandistiek een focus op het intellectuele, de klassieken, het theoretische en de eigen vindingskracht. In dit hoofdstuk richt ik mij op de vraag wat de huidige canonieke blik op Nederlands renaissancetheater inhoudt en bepaalt. Om de balans van huidige stand van zaken op te

---

[25] Jautze (2012), pp.11 – verwijst hier naar E.M. Grabowsky en P.J. Verkruijsse (1996), pp. 227.

[26] Schram (2003), 'Canonisering als literair handelen en onderzoeksobject', *Tsjip/Letteren,* pp. 3.

[27] Schram (2003), 'Canonisering als literair handelen en onderzoeksobject', pp. 4.

[28] Een goed voorbeeld van dergelijke invloed zijn bijvoorbeeld ook het boekenweekgeschenk en 'Nederland Leest'. Het CPNB bepaalt welke auteurs middels uitgaven die onder honderdduizenden Nederlanders worden verspreid een podium wordt geboden.

maken en de (uit)werking van deze focus te kunnen schetsen, wend ik mij tot drie recente studies met een literair- en theaterhistorische insteek: aan de basis van dit assessment liggen het door de literatuurhistorici Karel Porteman en Mieke B. Smits-Veldt geschreven *Een nieuw vaderland voor de muzen* (2008), het onder hoofdredactie van theaterwetenschapper R.L. Erenstein bezorgde *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996) en Smits-Veldts dissertatie *Het Nederlandse renaissance-toneel* (1991).

Alleerst een beschrijving van de canonieke invalshoeken uit dat laatste werk. ***Het Nederlandse renaissance-toneel*** legt de naadacht bij 'Nederlandse drama's uit de periode van ca. 1600 tot 1670' die geschreven zijn door klassiek georiënteerde auteurs voornamelijk afkomstig uit Amsterdam.[29] Smits-Veldt tracht zicht te geven 'op het ontstaan en de ontwikkeling van [de] dramateksten [die] traditioneel onder [de] noemer ''renaissancetoneel''[zijn] gerangschikt, en besteedt voornamelijk aandacht aan de wijze waarop 'opvattingen over doel en functie' veranderen'.[30]

In ***Een theatergeschiedenis der Nederlanden*** maken theaterhistorici (R.L. Erenstein, R. van Gaal, J. van Schoor) en neerlandici (D. Coigneau, F. Peeters, H. Pleij, K. Porteman, M.B. Smits-Veldt) gezamenlijk 'de balans op van dertig jaar theaterwetenschap in Nederland en Vlaanderen'. Het werk bestaat uit 120 'met zorg geselecteerde evenementen' die in 'chronologisch gerangschikte essays' beschreven zijn en een tijdspanne van de tiende eeuw tot de vroege jaren '90 van de twintigste eeuw vertegenwoordigen. Hoewel de studie het doel heeft de lezer 'te confronteren met een verleden dat per gekozen evenement op een andere manier gestalte krijgt', berusten selectie en indeling van de evenementen telkens op dezelfde drie aspecten: de productie, de distributie en de receptie van een toneelvoorstelling.

Het inmiddels ruim acht jaar oude ***Een Nieuw Vaderland voor de Muzen***, tenslotte, behoort tot een reeks waarvoor al in 1997 opdracht werd gegeven. Porteman en Smits-Veldt tonen in de titel en introductie van hun werk een focus op de 'muzen' en het 'vaderland' die verklaard wordt middels het feit dat de vroegmoderne Nederlandse literatuur stoelde op een in de klassieken ingebedde traditie en het gegeven dat men zich steeds meer begon te richten op het uiten van een gedeelde nationale identiteit. De studie is 'een [functionalistische] geschiedenis van de Nederlandse literatuur en het literaire leven' in Noord- en Zuid-Nederland omstreeks 1560 tot ca. 1700, 'waarin de literatuur wordt ingebed in de veranderende samenleving en waarin tegelijk veel aandacht wordt gegeven aan interne literaire ontwikkelingen'.[31]

[29] Smits-Veldt (1991), pp. 11.
[30] Smits-Veldt (1991), pp. 13.
[31] Porteman en Smits-Veldt (2008), pp. 18.

Canonieke spreiding van de aandacht

Kwantitatieve analyses van de in de drie studies opgenomen registers laten goed zien waar de aandacht van onderzoekers naar uitging. In wezen vormen registers van omvangrijke literatuurstudies een canon op zich: alleen de belangrijkste gegevens worden genoemd en zonder juiste verwijzing is het haast onmogelijk om informatie terug te vinden. Hoewel de registers niet altijd de volledige inhoud weergeven, is een kwantitatieve analyses van een register een praktische, eerste manier om het dominante perspectief inzichtelijk te maken – het ligt voor de hand dat een titel of thema waaraan door een auteur minder belang wordt gehecht, in de registers eveneens minder ruimte krijgt.[32] Door te kijken naar het aantal paginanummers, de 'hits', dat aan bepaalde theoretische termen, auteurs en hun werk verbonden is, kunnen registers dus veel zeggen over de statistische aanwezigheid van een canonieke focus.

Kúnnen, want het werd mij al snel duidelijk dat het terugvinden van specifieke informatie soms wordt bemoeilijkt door de gekozen registervorm. Geen van de eerder besproken studies biedt een volledig naslagwerk; dat wil zeggen, een naslagwerk dat in één oogopslag duidelijk maakt wanneer, waar én door wie een stuk is geschreven, noch welk genre het betreft. *Het Nederlandse renaissance-toneel* hanteert een overzichtelijk register waarin titels bij de verantwoordelijke auteurs worden geplaatst, als zijnde werk van hun hand. Het is echter niet in alle gevallen duidelijk welk theatergenre het betreft, en vertalingen worden niet direct aan hun brontitel gekoppeld. Ook het omvangrijke register van *Een nieuw Vaderland voor de Muzen* plaatst titels direct bij de verantwoordelijke auteurs en beperkt zo het zoekwerk. Omdat er niet wordt aangeduid om welk *literair* genre het gaat, is het echter onmogelijk om puur aan de hand van het register te inventariseren wat er over theater wordt besproken. In tegenstelling tot de andere twee studies is *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden* niet op één specifieke periode gericht: de bundel bevat dus ook veel moderne titels, en biedt daarnaast meer ruimte voor werk uit de Zuidelijke Nederlanden. Voor degene die snel gegevens op wil zoeken is dit register echter vrijwel onbruikbaar: omdat alle theatertitels als afzonderlijke objecten (met de auteur tussen haakjes) worden genoemd, is het onmogelijk is om zonder bladeren te achterhalen met hoeveel en welke werken een auteur vertegenwoordigd is. Vanuit de theatergerichte opzet is deze keuze te begrijpen, maar het betekent wel dat *Een Theatergeschiedenis* niet de academische toegankelijkheid biedt waar in de inleiding wel op aangestuurd wordt.[33] Omdat ook tijdsaanduidingen ontbreken en in het register de datering van stukken dus niet duidelijk wordt, was het binnen het tijdsbestek van dit onderzoek helaas niet mogelijk om dit register op eenzelfde manier als de andere twee registers te analyseren. Mijn bevindingen voor *Een Theatergeschiedenis* berusten derhalve niet zozeer op statistische bewijzen maar meer op grove schattingen, en ik hoop dat in de toekomst nog te corrigeren.

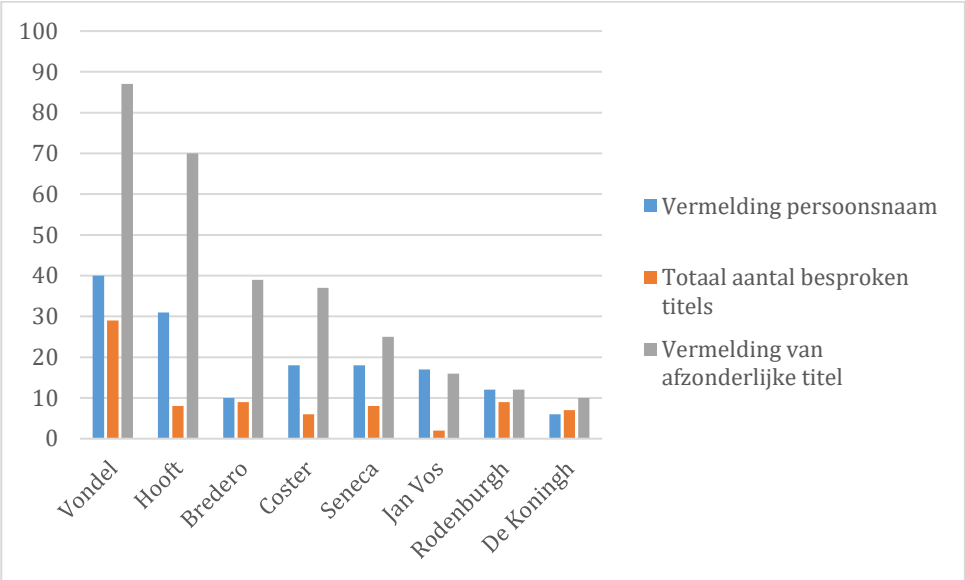
[32] NB: Smits-Veldt hanteert in *Het Nederlandse Renaissancetheater* een andere tijdsafbakening (tot grofweg 1670) dan in de andere studies, wat voor een vertekend beeld kan zorgen. Stukken van ná 1678 - de heropening van de Schouwburg - zijn daarom buiten beschouwing gelaten, waardoor tevens de invloed van Nil Volentibus Arduum kleiner wordt.

[33] R.L. Erenstein, (1996) 'Inleiding', in *Theatergeschiedenis der Nederlanden* pp. XXIII-XXIV.

Het beeld op basis van indexen uit Het Nederlandse renaissance-toneel (1991)

Aandacht voor de praktische kanten van het theaterbedrijf is er in deze studie nauwelijks, maar – zoals ik later in dit hoofdstuk zal laten zien - voor de schrijfkunsten van Vondel des te meer. In het register treffen we 70 auteurs aan van wie werk genoemd wordt; daarnaast worden er nog eens 20 personen vermeld van wie geen werk geïnventariseerd is. Een klein gedeelte van de schrijvers heeft het grootste aandeel in teksten: voor Vondel zijn dat maar liefst 29 stukken (zijn gehele toneeloeuvre dus), en ook Bredero, Coster, P.C. Hooft, De Koningh, en Rodenburgh zien zich met meerdere titels vertegenwoordigd.[34] Theodore Rodenburgh en Abraham de Koningh komen ook uit op een aanzienlijk aantal van respectievelijk 9 en 7 stukken, maar hun werk wordt in vergelijking met dat van de anderen minder uitgebreid besproken. Er is een duidelijk verschil in de hoeveelheid aandacht die Smits-Veldt aan de afzonderlijke auteurs en hun werk besteedt: het zijn met name canonieke namen die zowel in repertoiregrootte als het aantal vermeldingen van hun persoonsnaam en afzonderlijke titels goed vertegenwoordigd zijn. Weergegeven in de vorm van een staafdiagram ziet dat er als volgt uit:

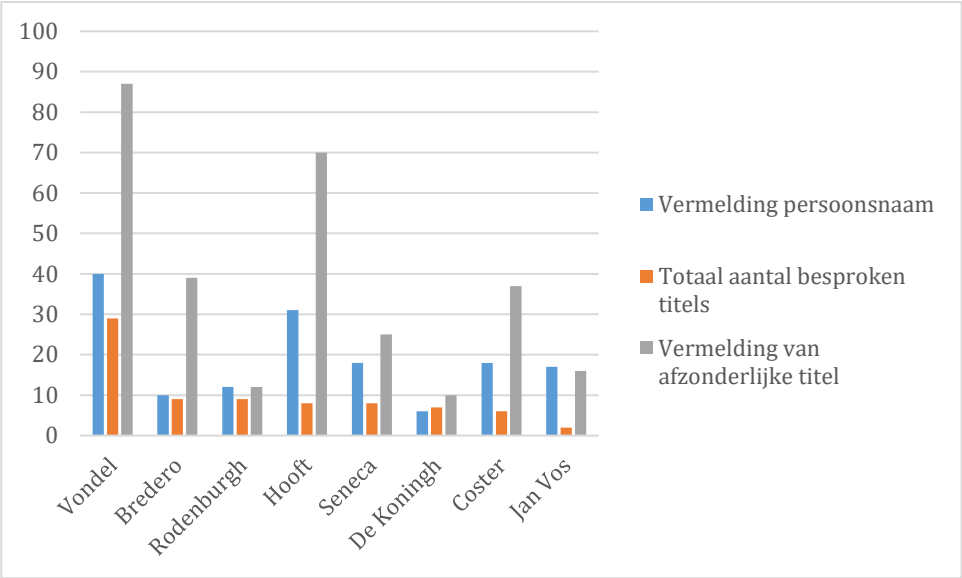
Fig. 1) Aandacht voor auteurs en werk, weergave op volgorde van het aantal vermeldingen per afzonderlijke titel. [35]



[34] Bredero: 9, Coster: 8, P.C. Hooft: 9 (8!), De Koningh: 7.

[35] Rodenburgh: 12 hits voor 9 titels (+12 zelf); De Koningh: 10 hits voor 7 titels (+6 zelf); Bredero: 39 hits voor 9 titels (+ 10 zelf); Hooft: 70 hits voor 8 titels (71 met Nederlandse historiën erbij) (+31 zelf); Vondel: 87 hits voor 29 titels (+25 zelf, + 15 thematiek + 'ideeën in Vondels tragedies (7), 'motieven bij Vondel' (6); Coster:34 hits voor 6 titels (plus 3 over voorwoord Isabella) (+18 zelf); Jan Vos: 16 hits voor 2 titels (+ 17 zelf); Seneca: 25 hits voor 8 titels (+18 zelf).

Fig. 2) Aandacht voor auteurs en werk, weergave op volgorde van het totale aantal besproken titels.



Deze staafdiagrammen tonen voor vier 'canonieke' en drie 'niet-canonieke' auteurs het aantal eigen hits, het aantal in het register genoemde titels en het aantal hits (de titelhits) voor elk van deze werken. Ter indicatie van de classicistische insteek van Smits-Veldts studie, is ook Seneca in deze meting meegenomen. We zien dat er bij zowel het werk als de persoon van Vondel, Hooft, Bredero en Coster uitgebreid wordt stilgestaan. Omdat er over het leven van Bredero minder bekend is, betekent dit dat het diagram in zijn geval lager uitvalt. Ook zien we dat Rodenburgh en De Koningh zich wat betreft het aantal titels met de canonieke namen kunnen meten, maar het grote verschil is dat hun werk echter nauwelijks wordt besproken. Jan Vos valt op in die zin dat er voornamelijk aandacht voor hem *zelf* is en dat zijn werk met slechts twee vertegenwoordigde titels uitgebreider wordt besproken dan de andere 'niet-canonieke' auteurs. Wat dat betreft valt Vos dus een beetje tussen de beide categorieën in. Kijken we naar de positie die Seneca in dit diagram inneemt, dan zien we dat hij Vos, Rodenburgh en De Koningh ruimschoots passeert en zich kan meten met Coster en Bredero. In een studie die beoogt in te gaan op Nederlands renaissancetheater in de 17de eeuw, is dat een opvallende prestatie die volledig berust op de klassiek-theoretische insteek die door Smits-Veldt gehanteerd is.

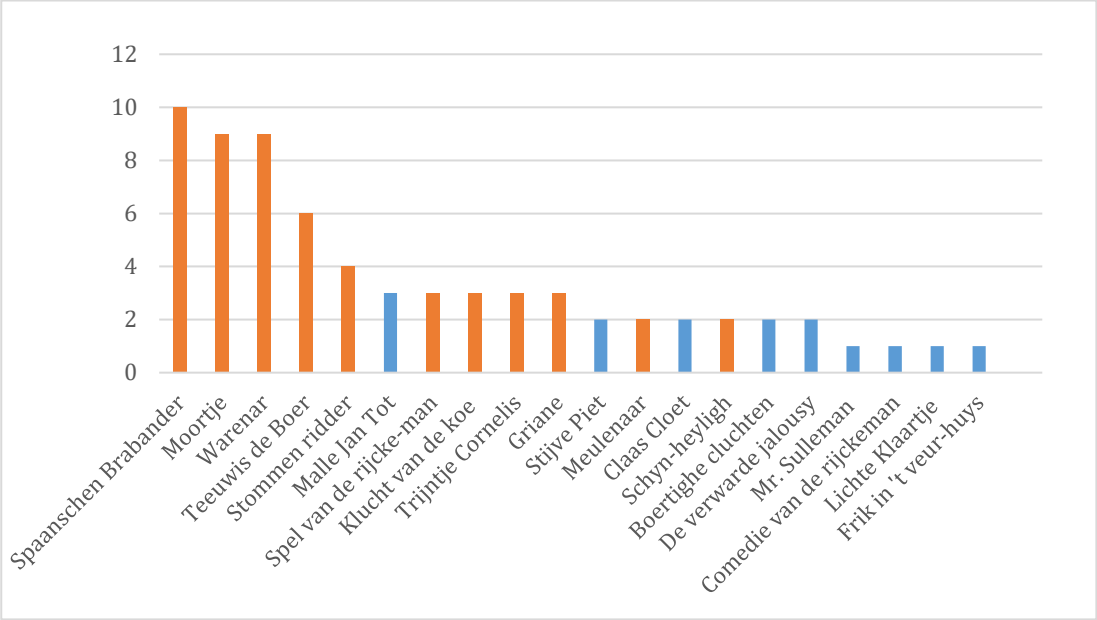
Komisch toneel

Het is deze zelfde classicistische insteek die ervoor zorgt dat komisch toneel in *Het Nederlandse Renaissancetheater* als niet 'theoretisch' nagenoeg uit het zicht verdwijnt. Smits-Veldt zegt in haar voorwoord weinig aandacht te besteden aan komisch toneel omdat dit in 'het' onderzoek evenmin gebeurd is: 'Omdat het komische toneel in het onderzoek nogal stiefmoederlijk is bedeeld krijgt het "ernstige" toneel verreweg de meeste aandacht'.[36] Smits-Veldt besteedt naar eigen zeggen dus weinig aandacht aan komisch toneel *omdat* dat in 'het' onderzoek ook gebeurd is - kluchten en blijspelen worden door haar vrijwel genegeerd. Uitzondering in dezen is de ruimte die er voor humoristisch werk

[36] Smits-Veldt (1991). pp.13.

van met name Bredero is ingeruimd, wat waarschijnlijk te maken heeft met zijn gecanoniseerde status als 'vaderlands' schrijver. Het onderstaande staafdiagram vergelijkt het aantal titelhits voor humoristisch werk met een canonieke status (oranje) en niet canonieke status (blauw).

Fig. 3) Aantal vermeldingen per titel.



De *bias* van Smits-Veldt laat zich niet alleen daarin bespeuren dat er amper kluchtspelen te vinden zijn. Nagenoeg de helft van de door haar genoemde 150 Nederlandse stukken is in Amsterdam nooit opgevoerd of was slechts weinig succesvol. De besproken stukken die wel zijn opgevoerd, behoren veelal tot de onderste populariteitsregionen – haar theoretische theater leent zich dus uitstekend om stukken te lezen en analyseren, maar is dodelijk voor stukken die een bestaan op de bühne hebben. Smits-Veldt lijkt zich dan ook niet bezig te houden met de theaterpraktijk *an sich*, maar focust vooral op stukken waar ze theoretische beschouwingen op los kan laten: bijna een derde van haar register, dat in totaal 230 teksten omvat, wordt gevormd door werk van buitenlandse canon-auteurs als Shakespeare, klassieke tragedieschrijvers als Euripides, Sophocles en Seneca, en theoretische en retorische uiteenzettingen over theaterpoëtica als van Aristoteles en Horatius. Smits-Veldt stelt dat kluchten in feite niet tot een 'klassiek genre' behoorden en net als blijspelen 'theoretisch lager aangeschreven [stonden]' – logisch dus dat beide, zo zij al voorkomen in haar onderzoek, achteraan in de rij aan mogen sluiten.[37] Kwalificaties van deze aard onthullen hoe Smits-Veldt zich, als een kind van haar generatie, laat leiden door een op de klassieken gestoelde theoretische blik. Dat de theoretische voorschriften en hiërarchieën die zij en anderen zo graag in hun onderzoeken aanhalen, niet overeenkwamen met de

[37] Smits-Veldt (1991), pp. 18.

belevingswereld van een theaterpubliek dat in grote getalen voor stukken van een andere leest koos, boeit haar niet. Zo lezen we bijvoorbeeld dat behalve Vondel

> …in het Nederlands schrijvende auteurs uit de periode voor Nil Volentibus Arduum zich nauwelijks systematisch en diepgaand met bestaande dramatheorieën bezig [hebben] gehouden. In elk geval gaven ze daar geen blijk van in aparte beschouwingen'[38]

Die schrijvende auteurs die zich niet expliciet met dramatheorieën bezighielden (maar zich overigens wel spiegelden aan grote voorbeelden zoals Lope de Vega of Corneille), slaagden er evenwel in om met overtuigend theater volle zalen te trekken. Voor Smits-Veldt is het echter vooral het ontbreken van een classicistisch theoretisch fundament dat van belang is. Dat verklaart wellicht ook waarom ze niet stilstaat bij het gegeven dat er in de provincie in vergelijking met Amsterdam sprake is van een hoger gehalte komisch toneel. De cijfers staan keurig in een tabel vermeld, maar een poging tot verklaren wordt niet ondernomen – kluchten zijn nou eenmaal niet theoretisch.[39]

Deze theoretische *bias* komt ook tot uiting in de negatieve *framing* van een aantal schrijvers. Laurens Siewertsz Kolm wordt bestempeld tot '[e]en veel mindere god'[40] die niet literair begaafd was en kreupel dichtte[41], Jacob Struys was een auteur 'van lager plan'[42], Theodore Rodenburghs 'toneelwerk had in zijn snelle opeenvolging wel iets van lopende bandproduktie'[43], Krul bekommerde 'zich als een goede Rodenburghiaan vooral om spanning en afwisseling' en slaagde er in tegenstelling tot Coster niet in om de pastorale ethiek in zijn werk op te hangen aan 'een filosofische levensinstelling, die "het volgen der natuur" als elementaire gedragsnorm stelde' – volgens Smits-Veldt lijkt Kruls 'verheerlijking van het eenvoudig bestaan […] niet veel meer dan escapisme zonder veel diepgang'[44]. Letterlijk zegt ze het niet, maar wanneer iemand naar haar mening niet over de literaire kwaliteit van "de grote drie" beschikt, dan is deze persoon bij voorbaat kansloos en gedoemd tot een denigrerende beschrijving zoals bovenstaande.

Het beeld op basis van indexen uit *Een nieuw vaderland voor de muzen* (2008)

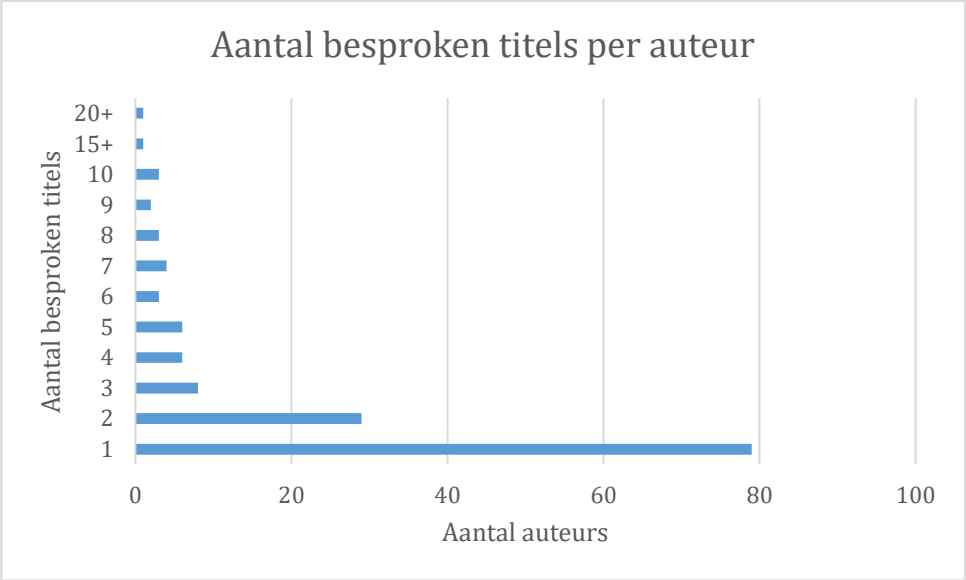
Ook in het meest recente standaardwerk voor de historische Nederlandse letterkunde, *Een Nieuw Vaderland voor de Muzen*, werkt literaire theorie als een belangrijke criterium: de beide auteurs geven aan dat zij individuele auteurs en hun werken zien 'als motor van literaire ontwikkelingen' en derhalve veel aandacht besteden aan hun poëticale opvattingen.[45] Dat is goed terug te zien in de paragraafomschrijvingen in de inhoudsopgave, die titels dragen als 'Het doordringen van nieuwe

[38] Smits-Veldt (1991), pp. 5.
[39] Smits-Veldt (1991), pp. 24.
[40] Smits-Veldt (1991), pp. 78.
[41] Smits-Veldt (1991), pp. 77.
[42] Smits-Veldt (1991), pp. 82.
[43] Smits-Veldt (1991), pp. 78.
[44] Smits-Veldt (1991), pp. 82.
[45] Porteman en Smits-Veldt (2008), pp.18-19.

poëticale normen' (263-266), 'Pleidooi voor de moedertaal', 'De boodschap: perfectionisme', 'De poëticale middelen' (allen onderdeel van deelhoofdstuk over Dirck Volckertsz. Coornhert, 97-104).

Een deelhoofdstuk over Toneel in de Amsterdamse Schouwburg circa 1650 – 1670 (524-544) wordt gekarakteriseerd middels de tussentitels 'Vondel tragicus en de autoriteit van Aristoteles', 'Poëtica en thematiek in Vondels tragedies vanaf Salomon *(1650)*', 'De klassieke toneelwetten ter discussie' en 'Politieke opiniëring op het Amsterdamse toneel'- stuk voor stuk titels die wijzen op de theoretische inslag van hun theaterbegrip én een focus die gebaseerd is op Vondel. Aandacht is er echter niet alleen voor hem, want hoofdstukjes over de andere 'grote namen' zoals Huygens (330-343), Cats (344-351) en de Hollandse literaire elite waartoe ook Vondel en Hooft gerekend worden (352-369) treffen we veelvuldig aan. De titel van *Een Nieuw Vaderland* verraadt al dat we te maken hebben met een classicistische en nationalistisch toegespitste studie, dus vanuit dat vertrekpunt zijn dit logische keuzes. De vaderlandse opzet van de studie komt daarnaast ook duidelijk naar voren in titels als 'Literatuur voor de nationale zaak' (494-507). Vanwege de omvang van de studie is er vanzelfsprekend meer plaats voor komisch toneel, wat ook is terug te zien in de registertabellen die later aan bod zullen komen: van de lege plekken uit 1991 zijn er in 2008 veel opgevuld. Desondanks geldt nog steeds dat slechts een klein legertje auteurs verantwoordelijk is voor het grootste aandeel in teksten.

Fig. 4) Aantal besproken titels per auteur in Een nieuw vaderland voor de muzen.



Er is in *Nieuw vaderland voor de Muzen* weliswaar meer ruimte voor de praktische kanten van het theater, maar het is toch veelzeggend dat in een hoofdstukje over de Amsterdamse Schouwburg ten tijde van het bewind van Jan Vos meer dan tien pagina's worden ingeruimd voor een diepte-analyse van Vondels poëtica en werk.[46] Vondel was dan misschien de 'productiefste toneelschrijver' (527), de zeven

[46] Betreft de periode 1650-1670 en beslaat de paginanummers 523 – 545, 528-540 zijn aan Vondel gewijd.

tragedies van zijn hand die tussen 1654 en 1663 in première gingen, werden nauwelijks opgevoerd.[47] De *Gysbreght* was ontegenzeggelijk een ongekend groot succes, maar de belangstelling voor zijn beduidend minder succesvolle werken heeft ervoor gezorgd dat andere (succesvolle) toneelschrijvers en vooral hun kluchten en blijspelen op een plek in de marge of *buiten* de geschiedschrijving zijn geëindigd. Dirk Pietersz Heyncks twee theaterhits, het *Veranderlyk geval, of Stantvastige liefde* (1663), een bewerking van Antonio Mira de Amescua, en *Don Louis de Vargas, of Edelmoedige wraek* (1668) beleefden respectievelijk maar liefst 184 en 132 speelbeurten en bleven opgevoerd tot diep in de achttiende eeuw – maar van Heynck is in geen van de studies een spoor te vinden. Hij is slechts één van de velen die in onze geschiedschrijving overschaduwd worden door overmatige aandacht voor Vondel. Adriaen Bastiaensz de Leeuw is een ander voorbeeld: in *Het Nederlandse renaissance-toneel* komt hij niet voor en in *Een nieuw Vaderland voor de Muzen* en *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* wordt alleen zijn tragedie *Circe* (1670) vermeld, opvallend genoeg een vertaling van *El mayor encanto amor* waarvoor Jacob Baroces (net als voor bijvoorbeeld Isaac Vos' op *El amigo por fuerza* gebaseerde *Gedwongen vrient* uit 1646) als technisch vertaler optrad. Dit terwijl vier van zijn kluchtige stukken veel in Amsterdam zijn opgevoerd: *Vryer-zieke Vrijster* (1662) 78x, *Den liefden-doktoor* (1666) 94x, *Broershert* (1668) 110x, *Klucht van Pyramus en Thisbe* (1669) 46x.[48]

Contemporaine vertalingen

Noch *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* noch *Het Nederlandse renaissance-toneel* maken veel werk van het benoemen van contemporaine vertalingen (uit het Spaans, Frans en Engels) en hun vervaardigers, en in *Een nieuw vaderland voor de Muzen* gebeurt dat nog steeds niet. We zien dat bijvoorbeeld de titels van vertalingen of hun bronteksten niet expliciet worden benoemd, maar lezen wel oppervlakkige observaties zoals dat de persoon in kwestie verantwoordelijk is voor '3 vrije bewerkingen van Lope Vega' (Cornelis de Bie, 742), 'enkele toneelvertalingen uit het Spaans' (Cornelia van der Veer, 575), 'een moraliserende bewerking van Tourneurs *Revengers tragedy*' (Theodore Rodenburgh, 245 – het stuk wordt niet als zelfstandig werk van zijn hand genoemd en staat slechts vermeld als werk van Cyril Tourneur[49]), 'drie vertalingen naar Lope de Vega' (idem, maar van deze vertalingen is alleen *Casandra en Karel Baldeus* in het register te vinden – *De jaloerse studenten* en *Celia en Prospero* ontbreken, evenals hun Spaanse titels en connectie met Lope de Vega). Prachtig is ook het volgende citaat met betrekking tot Isaac Vos:

[47] Lucifer werd na twee vertoningen verboden. *Samson* kende drie vertoningen, *Koning David in Ballingschap* en *Koning David herstelt* werden vier keer opgevoerd, *Batavisch gebroeders* verscheen zeven keer ten tonele en *Jephta* en *Salmoneus* werden respectievelijk elf en vijftien keer op de rol gezet.
[48] *Vryer-zieke Vrijster - Le mariage de rien; Den liefden-doktoor - L'amour médecin*; *Klucht van Pyramus en Thisbe - Absurda Comica*
[49] Overigens is men in de Anglistische wereld op dit moment van mening dat niet hij, maar Thomas Middleton de vervaardiger van dit werk is.

> '…en Isaac Vos en Leon de Fuyter, die beiden prozavertalingen van Lope de Vega door de Joods-Portugese Jacob Baroces berijmden. De ruim twintig nieuwe kluchten waren echter bijna allemaal origineel'.[50]

De lezer die niet weet welke stukken hier bedoeld worden (nl. *Gedwongen vrient, Beklaaglyke dwang* en *Verwarde hof*), zal in *Een nieuw vaderland* geen zicht op de stukken zelf vinden: de betreffende stukken staan *niet* in het register en zijn nergens in de bundel terug te vinden omdat van Lope de Vega enkel *Amar sin saber à quien* in het register bij naam wordt genoemd. En het wordt nog bonter:

> '[Van oorsprong Franse blijeindigende spelen] waren wat soberder van opzet dan het sensationele Spaanse 'vrije' toneel, dat in de vorm van wel vier nieuwe vertalingen van Lope de Vega naast Rodenburghs oude *Casandra* vanaf 1646 voor een nog grotere attractie zorgde. Maar toen in 1645 Bredero's *Stommen ridder* weer uit de kast gehaald werd, sloeg ook deze geschiedenis over de edele Spaanse Palmerijn weer goed aan'.[51]

Er worden in dit fragment geen (bron)titels, noch vervaardigers genoemd en dankzij het ontbreken van een tijdsbestek waarbinnen deze vertalingen verschenen, is volstrekt onduidelijk om welke stukken het nu precies gaat. In ieder geval wordt er gedoeld op *Gedwongen vrient* (1646) en *Beklaaglyke dwang* (1648) van Isaac Vos, Leon de Fuyters *Verwarde hof* uit 1647 en de *Voorzigtige dolheit* (1649) van Joris de Wijze. Bovendien wordt er geïmpliceerd dat deze stukken alléén aansloegen vanwege hun Spaanse wortels – je hoort het de beide auteurs haast roepen, 'kijk maar, op dat moment werd er een stuk van Bredero over een Spanjaard uit de kast getrokken en die deed het óók goed, dus alles wat Spaans was deed het goed'. Bredero's *Stommen ridder* had echter een aanzienlijk kortere levensduur dan de hier niet genoemde vertalingen: waar dat stuk na 1664 van het toneel verdween, bleef elk van de nieuwe bewerkingen naar Lope de Vega tot (minstens) ver in de 18de eeuw op het toneel. Hun succes berustte dus op méér dan alleen een Spaans thema, en het is bijzonder vreemd dat er aan dat gegeven voorbij wordt gegaan.[52]

Klassiek versus contemporain

Dat deze gegevens dikwijls niet compleet zijn, lijkt te berusten op een veronderstelling dat *contemporaine* vertalingen niet oorspronkelijke genoeg zijn. Vertaald klassiek werk uit het Latijn en Grieks kan daarentegen rekenen op een volwaardigere behandeling omdat deze teksten impliciet beschouwd worden als artefacten 'van hogere culturele komaf' – ze zijn immers geschreven in de talen van de wetenschap, onherroepelijk verbonden met theoretische overwegingen, retorica en klassieke geschiedenis. Het maakt van een tekst die haar oorsprong vindt bij een Griekse of Romeinse tragedie

[50] Porteman en Smits-Veldt (2008), pp.377.
[51] Porteman en Smits-Veldt (2008), pp. 389.
[52] De Spaanse stukken: *El amigo por fuerza, La fuerza lastimosa, El cuerdo loco, El palacio confuso*. We kunnen precies nagaan hoe goed Bredero's *Stommen ridder* het in die periode deed. Van 1645 tot en met 1664 tellen we 36 opvoeringen; daarna verdween het stuk van het toneel. De andere stukken bleven veel langer onderdeel van het repertoire en werden als zodanig vaker opgevoerd*: Gedwongen vrient* tussen 1646 en 1744 98 keer, *Beklagelyke Dwang* tussen 1648 en 1768 158 keer, *Voorzigtige dolheit* tussen 1649 en 1743 78 keer en *Verwarde hof* tussen 1647 en 1759 104 keer.

een product dat niet alleen perfect past binnen het zeventiende-eeuwse classicistische model van *imitatio* en *aemulati*o maar ook goed aansluit bij de theoretische aspiraties van deze studies.

Wat dit kwalitatieve onderscheid tussen klassieke en contemporaine vertalingen betreft, komt met name Theodore Rodenburgh niet ongeschonden voor de dag. Werd hij eerst nog door Smits-Veldt beschuldigd aan de lopende band toneelteksten af te leveren – merk op dat Vondels 'exorbitante' productiviteit juist door haar wordt geprezen -, in *Een nieuw vaderland voor de muzen* wordt hij afgeschilderd als een ordinaire dief:

> Rodenburgh liet zijn Spaanse en Engelse vertalingen voor eigen werk doorgaan. Ook wist waarschijnlijk bijna niemand dat hij in zijn eigen spel *Melibea* putte uit het lyrische oeuvre van de in Nederland nog nauwelijks bekende dichter Philip Sidney […]. In het voorwerk van het stuk is een liefdessonnet van Sidney zelfs – met lichte aanpassingen, maar nog steeds in het Engels – veranderd in een gedicht vol lof voor… Rodenburgh. De grenzen van de aanvaarde imitatio waren indertijd wel wijd, maar die zal hij met deze zelfverheerlijking toch wel hebben overschreden. (pp. 246)

Hoewel Rodenburgh als eerste verantwoordelijk was voor de introductie van meerdere stukken uit de Engelse, Spaanse en Italiaanse theatertradities, vinden de auteurs het belangrijker om te benadrukken dat zijn werk niet origineel was – in een andere paragraaf lijkt er op nogal sarcastische wijze naar hem verwezen te worden als 'de "vermaarde poeet" Theodore Rodenburgh'. [53] Mijns inziens zouden we het gegeven dat persoon A een vertaling van tekst B maakt en die voor eigen werk laat doorgaan, niet moeten devalueren - dat proces is nu juist kenmerkend en 'eigen' voor de cultuurproductie in de Nederlandse Gouden Eeuw. Hoe kwam Rodenburgh bijvoorbeeld aan zijn bronnen, waarop baseerde hij zijn keuze om een tekst daadwerkelijk te vertalen en is het mogelijk om te achterhalen of sommige teksten vervolgens verder zijn gereisd? Zulke vragen begeven zich buiten een nationaal kader en kunnen, in tegenstelling tot de vraag of iemand wellicht plagiaat heeft gepleegd, nuttig zijn bij het in kaart brengen van een Europese letterkunde – dat wil zeggen, een netwerk van teksten die zich door Europa hebben verplaatst en tijdens hun reis al dan niet zijn veranderd.

Beide mogelijkheden zijn relevant: verandert een tekst niet, dan zou dat kunnen betekenen dat er wordt voldaan aan gedeelde (Europese) waarden – verandert een tekst wel, dan kunnen we aan de hand van de gemaakte aanpassingen misschien meer inzicht krijgen in afwijkende (nationale) waarden. Evengoed kunnen er andere factoren van invloed geweest zijn dan 'nationale' karakteristieken. Denk aan een politiek momentum, en zeker ook aan de specifieke opvoeringspraxis in de nieuwe speelomgeving. Wanneer een tekst enkel meldt dat iemand verantwoordelijk is voor '3 vertalingen naar Lope de Vega' zónder daar verdere uitleg bij te verschaffen, wordt daarmee elke relevantie van die vertalingen als individueel product tenietgedaan. In die gevallen zou juist inzichtelijk gemaakt moeten worden om welke titels het gaat: maar door geen namen te noemen, blijven deze vertalingen (als het al geen

[53] Porteman & Smits-Veldt (2008), pp. 245 - 'Met een moraliserende bewerking van Tourneurs *Revengers tragedy* introduceerde hij hier het nog onbekende genre van de Engelse wraaktragedie en ook liet hij het publiek kennismaken met de Spaanse nuova comedia, onder andere in drie vertalingen naar Lope de Vega'. Rodenburgh wordt gepresenteerd als 'vermaarde poeet' op pagina 281.

bewerkingen zijn) buiten beschouwing en de studie naar theater binnen een nationaal kader hangen. Als we willen dat nationale letterkundes niet langer als eilandjes opereren en transnationale samenwerkingen aangaan, dan is het van belang deze quintessence van de vroegmoderne literatuur te erkennen zodat connecties helder in kaart gebracht kunnen worden. Door het gekozen theaterperspectief in Miekes *myth* delven contemporaine vertalingen jammerlijk het onderspit: in *Het Nederlandse Renaissancetheater* zijn er slechts 21 titels, dus minder dan 20% van het totale aantal, vertegenwoordigd, en zonder uitzondering krijgen zij in verhouding met het 'oorspronkelijke' werk beduidend minder aandacht. Vergelijk bijvoorbeeld 1 hit voor Isaac Vos' *Beklaaglyke dwang* en *Gedwongen vrient,* Van Heemskerks *Verduytste Cid*, Van Germez' *Vervolgde Laura* en Serwouters *Den grooten Tamerlan* met 9 hits voor Bredero's *Moortje,* 9 hits voor Hoofts *Warenar* en 5 hits voor Van Hoghendorps *Treur-spel van de moordt*.

Het beeld op basis van indexen uit Een theatergeschiedenis

De in het register van *Een theatergeschiedenis* opgenomen toneelstukken verraden in vergelijking met de andere studies een meer 'praktijkgerichte' opzet: het betreft voornamelijk werk dat daadwerkelijk de weg naar het toneel heeft gevonden. Dat is in overeenstemming met het gegeven dat in *Een Theatergeschiedenis* de theatervoorstelling binnen 'haar sociaal-culturele context' centraal staat – er is dus veel aandacht voor wisselwerking tussen toneel en publiek, óók buiten Amsterdam.[54] Het werk gaat prat op een goede verhouding tussen bijdragen gewijd aan de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden en geeft als zodanig een veel minder op Amsterdam gecentreerde blik. Dat in de afzonderlijke hoofdstukken over de renaissance juist de namen van P.C Hooft, Bredero, Coster en Vondel weer naar voren komen, laat echter wel zien dat er ook in deze bundel met betrekking tot Nederland sprake is van een canonieke insteek.[55] Het valt dan ook op dat zowel auteurs als stukken afkomstig uit de Neerlandistieke traditie op relatief veel hits kunnen rekenen: *Lucifer* (24) en de *Gysbreght* (34) springen in dat opzicht bijvoorbeeld in het oog. Theoretische beschouwingen zoals bij Smits-Veldt zien we daarentegen veel minder, net zo min als klassieke invloeden, wat gezien de aard van *Een theatergeschiedenis* logisch is: dat klassieke repertoire is representatief voor de classicistische beoefening van Neerlandistiek die – naar eigen zeggen – ver bij de theaterwetenschappers vandaan staat.[56] De praktijkgerichte opzet uit zich ook in de aandacht die uitgaat naar lemma's met betrekking tot praktische thema's als theatergezelschappen, schouwburgen en rederijkers, maar ook een lemma als 'subsidie' heeft de ruimte gekregen.

Hoewel er thema-gewijs in de vorm van hoofdstukken van de hand van A.J. Hoenselaars en Ben Albach ruime aandacht is voor reizend en vertaald theater, zijn er in het register slechts enkele vertalingen

[54] Erenstein (1996), pp. XXIII.
[55] M.B. Smits-Veldt,'P.C. Hooft vraagt in een brief aan de Amsterdamse schepen dr. Jan ten Grotenhuys om hulp van de stadsregering bij de reorganisatie van de rederijkerskamer de Eglentier', pp.156-161; R. van Stipriaan, 'Bredero laat in zijn komedie *Moortje* de carnavaleske maskerade herleven', pp.162-169; Henk Duits, 'De Amsterdamse kerkeraad stuurt twee afgezanten naar de burgemeesters om te klagen over een opvoering van Samuel Costers *Iphigenia* in de Nederduytsche Academie', pp.178-185 en M.B. Smits-Veldt, 'Opening van de Amsterdamse Schouwburg met Vondels *Gysbreght van Aemstel*', pp. 204-211.
[56] Erenstein (1996), 'Inleiding'.

opgenomen.[57] Buitenlands werk wordt dikwijls vermeld als werk van de bronauteur en men is daarbij niet consequent in het noemen van oorspronkelijke of bewerkte titels. Zo staat *Hospital des fous de Valence* (1634) zonder vermelding van auteur in het register, die ook in de tekst zelf niet terug te vinden is – daar staat enkel dat het gaat om een door Fransen opgevoerde 'uit het Italiaans vertaalde komedie' (245). Deze Franse versie staat op naam van Charles de Beys; de brontekst is waarschijnlijk het Spaanse *El hospital, en que cura amor de amor la locura* van Diego de Torres Villarroel. Van de Nederlandse variant die in 1688 in Amsterdam opdook, *Het Gasthuis der Gekken* van Jasper Lemmers, wordt echter nergens melding gemaakt. Namen die vooral opduiken zijn Shakespeare en Molière, standaardnamen binnen de theaterwetenschap en daarmee passend bij de meer theaterhistorische opzet van deze studie. Omdat *Een theatergeschiedenis* daarnaast een grotere tijdspanne beslaat dan *Het Nederlandse renaisance-theater* en *Een nieuw vaderland* is er daarnaast vanzelfsprekend minder ruimte voor repertoire uit de 17de eeuw en het ligt dan ook voor de hand dat juist adaptaties wat dat betreft het onderspit hebben gedolven. Titels die wel worden genoemd zijn onder andere Vos' *Aran en Titus* (9 hits), Serwouters' *Grooten Tamerlan* (1 hit) en De Griecks *Den Grooten Bellizarius* (eveneens 1 hit). Van het geadapteerde werk van Isaac Vos is enkel zijn zangspel *Iemant en Niemant* (1 hit) vertegenwoordigd.

Conclusies over de canonieke, traditionele blik

In het academische perspectief dat in de drie besproken studies gehanteerd wordt, speelt een canonieke blik duidelijk een grote rol. Ik gaf reeds aan dat deze theoretische basis met name voordelig uitpakt voor literair en nationaal theater en mijn analyses tonen dat er van die voorkeursrol inderdaad sprake is: we zien een nationaal toegespitste canon, met een focus op 'het eigene' en als zodanig meer aandacht voor grote, gecanoniseerde namen en oorspronkelijk Nederlandse teksten. Contemporaine vertalingen en adaptaties zijn in de huidige handwerken ondergesneeuwd omdat deze werken niet voldoen aan de kenmerken die een toneelstuk de status van 'belangrijk' danwel canoniek werk verlenen – klassiek, doorwrocht leestoneel, nationalistisch en bij voorkeur geschreven door een grote naam met verondersteld literair talent. Aangezien classicistische normen en waardenpatronen als leidinggevend worden aangehouden, wordt ook humoristisch toneel gediskwalificeerd. Populariteit of een omvangrijke opvoeringstraditie spelen wat betreft de aandacht die er aan auteurs en hun oeuvre wordt besteed nauwelijks een rol: omdat er veelal vanuit een literair perspectief wordt gehandeld waarin de theatercontext buiten beschouwing wordt gelaten, zijn het steeds de literaire canonieke klassiekers die op een voetstuk worden geplaatst. We hebben dus te maken met een op leescanon waarin theater wordt behandeld als literatuur, en ik zal nu in kaart gaan brengen dat deze (canon)theorie haaks op de opvoeringspraktijk staat. Door deze twee zaken met elkaar te vergelijken, zal nog duidelijker worden hoe zeer canonieke titels en auteurs in academisch onderzoek de boventoon voeren.

[57] 'Engelse toneelspelers voeren in Utrecht *De werken van Hercules op*', pp. 142-147; 'Ariana Nooseman ontvangt f76,50 voor zeventien optreden in de Schouwburg', pp. 234 – 241.

Kwantitatieve vergelijking tussen opvoeringsgegevens en canonieke aandacht

Voor Nederlands theater geldt evenals voor 'de' Nederlandse literaire cultuur dat zij sterk beïnvloed werd door de klassieke traditie. Vondels *Gysbreght* als bewerking van de *Aeneis* is daar het ultieme voorbeeld van, en in combinatie met de uiting van een sterke plaatsgebonden identiteit, eigen inventie en een lange opvoeringsgeschiedenis is het niet verwonderlijk dat het stuk een sterke canonieke positie heeft verworven. Zeventiende-eeuws theater was echter óók een plaats van internationale uitwisseling, van uiterlijk vertoon en flitsende spektakels, van liefdesperikelen, humor en zwaardgevechten: het repertoire dat op de meeste toeschouwers kon rekenen, was vaak alles wat het volgens de criteria van Mieke Smits en Karel Porteman niet zou moeten zijn. Niet theoretisch, niet gestoeld op de klassieken maar op contemporaine vertalingen uit internationale theatertradities, niet 'typisch' Nederlands maar exotisch, of in representatie van het dagelijks levens juist héél Nederlands, maar ontzettend schunnig. Hoewel contemporain publiek met deze stukken wegliep, is dit meest populaire deel van het repertoire het slachtoffer geworden van een canoniek keurslijf van anachronistische criteria waar het nooit aan had kunnen of willen voldoen. De stukken die daarentegen het predicaat 'canonwaardig' hebben verworven, zijn in dit geval dus vaak níet de stukken die op de voorkeur van het grote publiek konden rekenen. Populairiteits-criteria op basis van cijfers schetsen een heel ander beeld – wanneer dat als uitgangspunt gebruikt wordt, is veel beter zichtbaar welke stukken *populair* waren en krijgt men een representatiever beeld van de zeventiende-eeuwse theatercultuur.

ONSTAGE

Om duidelijk in beeld te brengen hoe haaks de (canon)theorie op de opvoeringspraktijk staat, heb ik de registers van *Het Nederlandse Renaissance Theater, Een Theatergeschiedenis der Nederlanden* en *Een Nieuw Vaderland voor de muzen* op kwantitatieve grond gekoppeld aan gegevens uit de onlinedatabase ONSTAGE van de Universiteit van Amsterdam. ONSTAGE is gedurende de afgelopen jaren opgevuld met archiefmaterialen die inzichtelijk maken welke stukken er tussen 1638 en 1772 in de Amsterdamse Schouwburg werden opgevoerd en tevens de daadwerkelijke recettes tonen. Het merendeel van de verzamelde data is afkomstig uit de archieven van de Schouwburg zelf en dus zeker niet nieuw. Dankzij ONSTAGE is het echter veel gemakkelijker geworden om de gegevens uit de Schouwburgboeken te hanteren en op grotere schaal onderzoek te doen. ONSTAGE biedt een digitale overzetting van de jaarlijkse voorstellingsagenda's, maar ontsluit daarnaast ook gedetailleerde informatie over afzonderlijke stukken en hun auteurs. Zo kan worden opgezocht wanneer een stuk werd opgevoerd, hoe vaak het werd opgevoerd en hoeveel inkomsten het genereerde. Ook toont ONSTAGE waar mogelijk een drukgeschiedenis en informatie over herkomst en latere adaptaties. De hier gepresenteerde steekproef is gebaseerd op de dertig stukken die volgens ONSTAGE het vaakst (*) op de Schouwburg in Amsterdam stonden, en ik heb ervoor gekozen om ook deze meting te baseren op het aantal paginanummers (de 'hits') dat in de registers aan deze dertig stukken en hun makers verbonden is. Ervan uitgaand dat een populair stuk vanwege het winstoogmerk van de Schouwburg - in ieder geval - met enige regelmaat

werd opgevoerd, geven deze titels dus een idee van de smaak van het publiek. Uiteraard representeert de Amsterdamse Schouwburg niet het geheel van vroegmoderne theaterontwikkelingen, maar ze biedt wel een mogelijkheid om theaterpraktijk direct met theoretische waardering in verband te brengen. De repertoirelijst van de Amsterdamse Schouwburg maakt onderscheid tussen stukken die als hoofdvertoning (de '1-stukken') of als bijvertoning (de '2-stukken') beschouwd worden. Dit betekent dat er na de vertoningen van een treurspel bijvoorbeeld een klucht werd opgevoerd, zoals in het onderstaande voorbeeld zichtbaar is:

Fig. 6) ONSTAGE

Deze gezamenlijke opvoering van *Batavierse Vrijagie* en *Jan Tot* op 10 oktober 1638 is in de archiefboeken van de Schouwburg de eerste vermelding van wat in mijn ogen een 'dubbele speeldag' is; in 1638 is *Jan Tot* nog het enige 2-stuk dat op de rol staat, in 1639 volgen *Giertje Wouthers* en *Monsieur Sulleman* en is er sprake van 8 dubbele speeldagen. Wanneer Vos' *Moffin* in 1642 première gaat is dat aantal gestegen tot 25 en verschijnen er steeds meer nieuwe titels.[58]

In mijn kwantitatieve analyse heb ik aandacht willen besteden aan het gehele repertoire van de Schouwburg, maar vanwege de verschillende aard van de stukken was het wel nodig dat in meerdere etappes te doen. Omdat we niet weten welk aandeel bijvertoningen hadden in het aantrekken van publiek, kan een klucht die vaak werd opgevoerd niet direct worden vergeleken met een treurspel waarvoor datzelfde gold. De zogeheten klasse 2 stukken – bijvertoningen, kluchten en dansen - zijn in de top dertig daarom niet meegeteld, maar worden later in dit hoofdstuk afzonderlijk geanalyseerd.[59]

[58] Om een idee te geven van die toename: in 1650 tellen we naast 95 opvoeringen van 36 verschillende hoofdprogramma's maar liefst 76 keer ook een bijvertoning (in de vorm van dans, zangspel of klucht). De analysemodule van ONSTAGE komt zelf uit op een lager aantal van 58 omdat nog niet alle titels in de database verwerkt zijn.
[59] Sommige 2-stukken begonnen als een 1-stuk: Warenar werd na 1643 enkel nog als een 2-stuk opgevoerd. In zulke gevallen gaat het om de lengte van de 'traditie' . Ook dient te worden opgemerkt dat er soms sprake is van een twee- of drieluik bestaande uit meerdere klassieke

Klasse 1 wordt dus gevormd door de hoofdvertoningen, de grotere toneelspelen; om ook het verschil tussen de meer klassieke treurspelen en humoristische blijspelen aan te kunnen tonen, heb ik binnen deze klasse geen verder genreonderscheid gemaakt maar dit wel telkens aangeduid.[60] Hoewel kluchten soms als een 1-stuk werden opgevoerd, heb ik vanwege het simpele feit dat hun hoge opvoeringscijfers moeilijk te vergelijken zijn met die van klasse 1-stukken, steeds de classificering gehanteerd waarvan in de meeste gevallen sprake was. *Warenar* begon bijvoorbeeld als een 1, maar werd na 1643 enkel nog als een 2 opgevoerd en maakt daarom deel uit van klasse 2.

> * Vanwege de invloed van Nil Volentibus Arduum heb ik als tijdsafbakening de periode tot en met 1678 gehanteerd; het aantal speelbeurten is echter wel gebaseerd op de volledige ONSTAGE database. Idealiter zou deze vergelijking gebaseerd zijn op het aantal opvoeringen gedurende die periode, maar op het moment van schrijven bood ONSTAGE nog niet de mogelijkheid dat snel te achterhalen. Daarnaast geeft het aantal speelbeurten tot en met 1678 geen beeld van het verloop over de lange lijn, terwijl dat hier juist relevant is. Een top 30 gebaseerd op het volledige in ONSTAGE beschikbare repertoire is te vinden in bijlage […][61]

spelen, zoals de Josef-trilogie van Vondel; hoewel deze stukken ook met een 2 of 3 aangeduid worden, zijn ze van een andere aard dan de kluchten die specifiek de functie van bijvertoning hebben. Dergelijke stukken worden dus gewoon tot klasse 1 gerekend.

[60] ONSTAGE beschikt sinds kort over een analysemodule waarin voor specifieke periodes bekeken kan worden welke stukken het populairst waren, en biedt ook de mogelijkheid om daarin een onderscheid tussen de verschillende klassen te maken. Deze module heb ik voor mijn eigen onderzoek nog niet kunnen gebruiken en omdat niet alle titels goed in de database opgenomen zijn is een handmatige controle nog steeds nodig, maar voor vervolgonderzoek biedt deze module dus wel uitkomsten.

[61] De volledige top 30 verschilt in die zin dat *De bruiloft van Kloris en Roosje* (1707), *De vermakelijke rouw* (1680), *Het gedwongen houwelyck* (1680), *De gewaande advocaat* (1685), *Fielebout* (1680) , *De malle wédding* (1671, maar pas later opgevoerd), *De toveryen van Armida* (1683) en *De huwelijken staat* (1683) nu in de lijst voorkomen; *Pefroen, Gedwongen vrient, Iemant en Niemant, Den liefden-doktoor, Bedrogen lichtmis, Hollebollige Rombout, Astrate* en *Lichte Klaartje* verdwijnen uit de lijst. Merk op dat *Kloris en Roosje* lange tijd gold als voorprogramma van de *Gijsbreght* en dat veel van de andere titels kluchten van NIL waren die tijdens de 'NIL periode' relatief veel werden opgevoerd.

Fig. 7) Individuele titels tot en met 1678 (aantal hits per studie) ; zonder kluchten en blijspelen. Vertalingen/adaptaties (vanuit Spaans, Engels, Frans ed.) zijn blauw gemarkeerd.[62]

TC – Tragikomedie, 'Bly-eyndend-treurspel' T – treurspel / tragedie B – blijspel

Naam	Auteur	opv.	gen.	R1991	E 1996	V2008
Gijsbreght van Aemstel (1637)	Vondel	454	T	10	34	16
Beleg en ontset der stadt Leyden (1645)	De Bondt	304	T	2	4	1
Aran en Titus (1641)	Vos (Jan)	239	T	12	9	14
De verduytste Cid (1641)	Van Heemskerk	229	TC	1	1	1
Veranderlyk geval (1663)	Heynck	184	B		([63])	
De beklaaglyke dwang (1648)	Vos (Isaac)	158	TC	1		
De stantvastige Genoveva (1666)	Wouthers	145	TC			4
Sigismundus, prince van Polen (1654)	Schouwenbergh	140	TC	2	1	3[64]
Don Louis de Vargas (1668)	Heynck	132	T			
Don Jeronimo, maerschalk van Spanjen (1621)	Van den Bergh[65]	121	T	2	1	2/1
De verwarde jalousie (1663)	Focquenbroch	121	B	2		1
Medea (1667)	Vos (Jan)	117	T	5	4	8
Verwarde hof (1647)	De Fuyter	104		1		
Gedwongen vrient (1646)	Vos (Isaac)	98	T	1		
Iemant en Niemant (1645)	Vos (Isaac)	94	Z		1	
Astrate, koning van Tyrus (1670)	Buysero	92	T			1
Josef in 't Hof (1635)	Vondel	86		2	0	0
De veinzende Torquatus (1645)	Brandt	83		1	0	6
Spoockend weeuwtje (1670)	Meijer	80		0	0	1
Voorzigtige dolheit (1649)	De Wijze	78		1	0	0
Den grooten Tamerlan (1657)	Serwouters	76		1	2	1
Orondates en Statira	Lingelbach	75		0	0	0
Den grooten Bellizarius	De Grieck	74		0	1	1
Biron (1629)	Roelandt	74		2	1	1
Didoos doot (1668)	Pels	73		0	1	1
Spaensche heidin	Tengnagel	72		1	0	1
Casandra en Karel Baldeus (1617)	Rodenburgh	66		2	0	1
Vervolgde Laura (1645)	Van Germez	65		1	0	1
Joseph in Dotan	Vondel	63		3	7	4

[62] Volgens het overzicht zou Vondels Faéton hiertussen moeten staan, maar die is er nu uitgelaten omdat het een bewerking van latere datering betreft.

[63] Heynck wordt niet genoemd; *Don Louis de Vargas* staat als drama van Alarcon in het register vermeld en zo wordt er ook naar het stuk verwezen: 'Bijzonder was ook de door Punt vaak gespeelde rol van de titelheld Don Louis de Vargas, naar het Spaanse drama van Alarcon', pp. 342.

[64] Genoemd worden *Het leven is maer droom* en *Sigismundus, prince van Poolen*, als twee afzonderlijke stukken van de hand van Schouwenburgh.

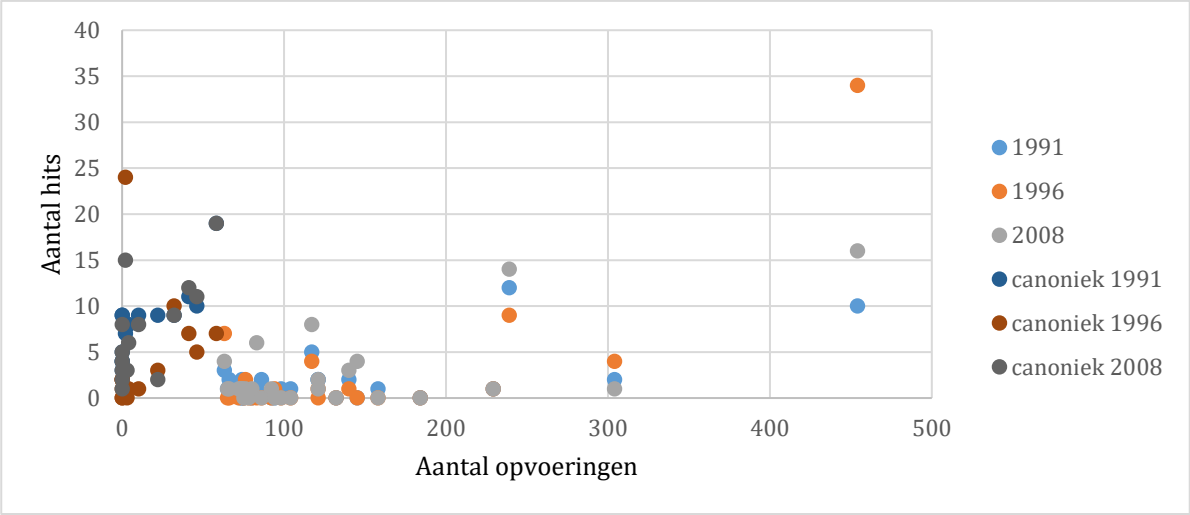
[65] Genoemd worden *Don Jeronimo* en *Don Jeronimo, maerschalk van Spanjen.*

We zien dat Heyncks *Veranderlyk geval* in geen van de studies bij naam wordt genoemd en dat zijn stuk *Don Louis de Vargas* in *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden* vermeld staat als drama van Alarcon: 'Bijzonder was ook de door Punt vaak gespeelde rol van de titelheld Don Louis de Vargas, naar het Spaanse drama van Alarcon'.[66] (342) Een succesvolle opvoeringstraditie blijkt dus absoluut geen garantie biedt tot canonisering, want een groot aantal andere populaire stukken komt niet tot nauwelijks in de registers voor. Dit zijn zonder uitzondering vertaalde werken: naast de stukken van Heynck krijgen ook Vos' *Beklaaglyke dwang*, diens *Gedwongen vrient* (beiden uit het Spaans), zijn *Iemant en Niemant* (Duits/Engels), De Fuyters *Verwarde hof*, Buysero's *Astrate* en Wouthers *Stantvastige Genoveva* nauwelijks aandacht. Hoewel het voor de hand zou liggen dat een hogere opvoeringsfrequentie gepaard gaat met meer academische aandacht, is dat niet wat de cijfers in deze tabellen laten zien - stukken met een lagere opvoeringsfrequentie blijken juist *meer* aandacht te krijgen. Dit is duidelijk te zien wanneer bovenstaande gegevens gevisualiseerd worden in een spreidingsdiagram dat voor elk van de drie studies de relatie tussen het aantal hits en de opvoeringsfrequentie weergeeft. Het diagram bevat de bovenstaande klasse-1 stukken en om eveneens de andere kant van het spectrum te belichten, heb ik deze dataset daarnaast aangevuld met vijftien stukken van Vondel, Bredero, Coster en P.C. Hooft die niet tot de top dertig behoren, maar in de registers wél op een hoog aantal hits uitkomen. Om de contrastwerking tussen wel en niet gecanoniseerde stukken te verduidelijken, heb ik vervolgens voor deze stukken de opvoeringsfrequentie opgezocht en eveneens een aantal stukken geselecteerd die niet zijn opgevoerd maar wel in academische context besproken zijn. Deze selectie beschouw ik vanwege de in vergelijking met de 'populaire' groep uitgebreidere aandacht daarom als 'canonieke' groep, waarbij gezegd moet worden dat een stuk als de *Gysbreght* omwille diezelfde reden dus eigenlijk ook in deze groep geplaatst zou moeten worden. Op welke gronden stukken van elkaar onderscheiden moeten worden, is bij het vervaardigen van diagrammen van kwantitatieve aard dan ook een methodologisch probleem waar ik voor nu minder aandacht aan heb besteed, maar dat absoluut niet over het hoofd mag worden gezien. [67]

[66] Albach (1996), pp. 342.

[67] Omdat ik met name benieuwd was of een spreidingsdiagram voor het weergeven van het verband tussen opvoeringsfrequentie en academische aandacht een geschikt middel was, zijn de stukken op vrij arbitraire grond gekozen - het is bijvoorbeeld niet zo dat ze in álle registers uitgebreid worden behandeld. De volledige dataset is terug te vinden in bijlage 2.2.

Fig. 8) Visualisatie populair versus canoniek.

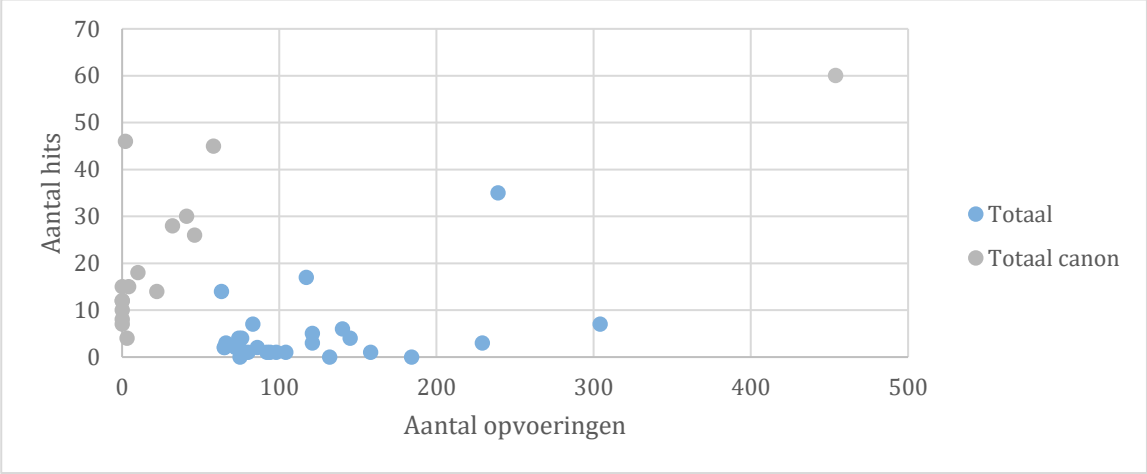


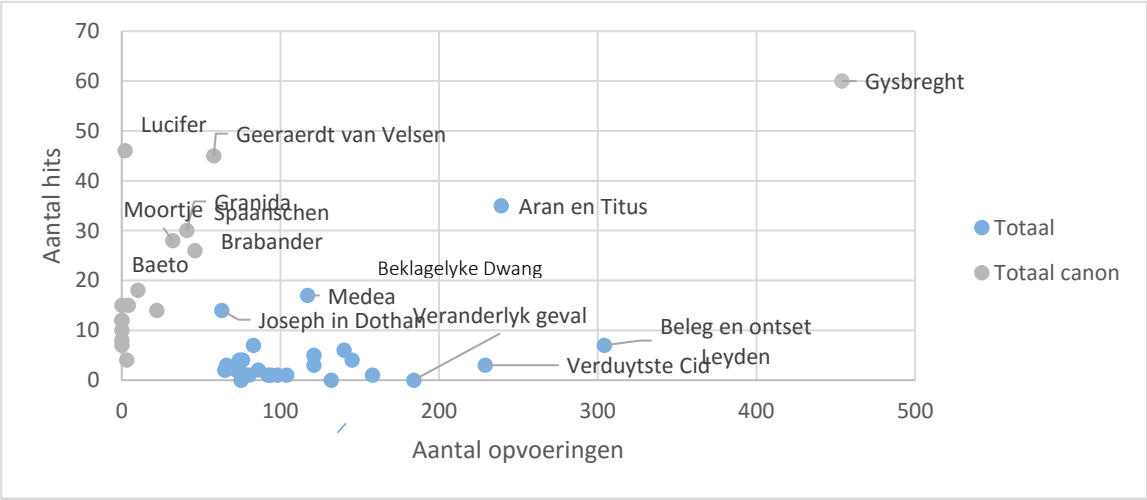
We zien dat het canonieke cluster, dat zich aan de linkerzijde bevindt, beduidend minder is opgevoerd dan het combinatiecluster dat veel verder naar rechts gepositioneerd is. Waar werk in het canoncluster op meer hits mag rekenen, is het combinatiecluster echter voornamelijk rond de nullijn gecentreerd, en we zien zo dus goed dat een hogere opvoeringsfrequentie niet direct tot een hoger aantal hits leidt. Interessant is dat bijna alle canonieke teksten meer aandacht dan *Het Beleg en Ontset van Leyden* krijgen. Terwijl dit laatste stuk in de bewerking van Jan Vos een mega-hit is geweest, die verantwoordelijk was voor de allergrootste inkomsten. Dat blijkt wel uit de inkomsten in 1660, of in 1671, die drie keer zo hoog liggen als het jaargemiddelde.

Omdat er in dit spreidingsgram veel verschillende gegevens zijn opgenomen, is het moeilijk iets af te lezen over afzonderlijke stukken. Het diagram geeft op zichzelf staand dus niet voldoende informatie en moet in samengang met de tabel waar ze op gebaseerd is, geraadpleegd worden. Het diagram laat nu vooral zien hoe de drie studies tot elkaar in verhouding staan en dat er een cluster van minder opgevoerde stukken is dat meer academische aandacht krijgt dan het cluster met vaak opgevoerde stukken. Een spreidingsdiagram wordt waardevoller wanneer er meer gegevens verwerkt worden, maar tegelijkertijd belemmert dat ook de leesbaarheid wanneer meerdere stukken vanwege identieke data op dezelfde positie geplaatst moeten worden. Ter hoogte van de 100 op de x-as staan zijn daardoor zoveel stippen verzameld dat niet langer zichtbaar is om hoeveel stukken het daar gaat. Dat probleem zou beperkt kunnen worden door te werken met een digitaal diagram, dat bij raadpleging de afzonderlijke posities uitlicht.

Ten bate van de afleesbaarheid heb ik ook de totale aandacht, dus de hits uit alle studies bij elkaar opgeteld, in diagramvorm weergegeven. Dit diagram is dus niet gebaseerd op de relatie tussen de afzonderlijke studie, maar tracht een totaalbeeld te bieden en is overzichtelijker omdat er voor de stukken niet 3 maar slecht 1 meetpunt nodig is. Dit ziet er als volgt uit:

Fig. 9) Totale aandacht klasse-1, canoniek en populair.





Ook nu is goed te zien dat het canonieke cluster, met stukken als *Lucifer, Geeraerdt van Velsen, Moortje* en *Baeto* met een lager aantal opvoeringen meer academische aandacht heeft vergaard, terwijl populaire stukken als *Veranderlyk geval*, *De beklaaglyke dwang*, de *Verduytste Cid* en het *Beleg en Ontset van Leyden* met een hogere opvoeringsfrequentie minder beschreven zijn. Uit ditzelfde cluster hebben *Joseph in Dothan. Medea*, *Aran en Titus* en de *Gysbreght* relatief meer aandacht gehad, wat betekent dat deze stukken in dat opzicht tot de gecanoniseerde groep gerekend kunnen worden. Ik wil hierbij opmerken dat de aandacht voor de titels van Jan Vos van een andere aard is dan die voor Vondel en voornamelijk berust op zijn spectaculaire kunst- en vliegwerken en niet op zijn literaire gave – 'echt' canoniek in de zin van vaderlands, intellectueel en literair is hij dus niet.

Laten we nu ook naar het toneel dat tot de tweede klasse behoort, nader onder de loep nemen. Is er in de aandacht voor die stukken een vergelijkbaar patroon aan te tonen? In de nu volgende tabel zijn achttien van de meeste opgevoerde bijvertoningen en hun academische aandacht opgenomen:

Fig. 10) Klasse 2 tot en met 1678.

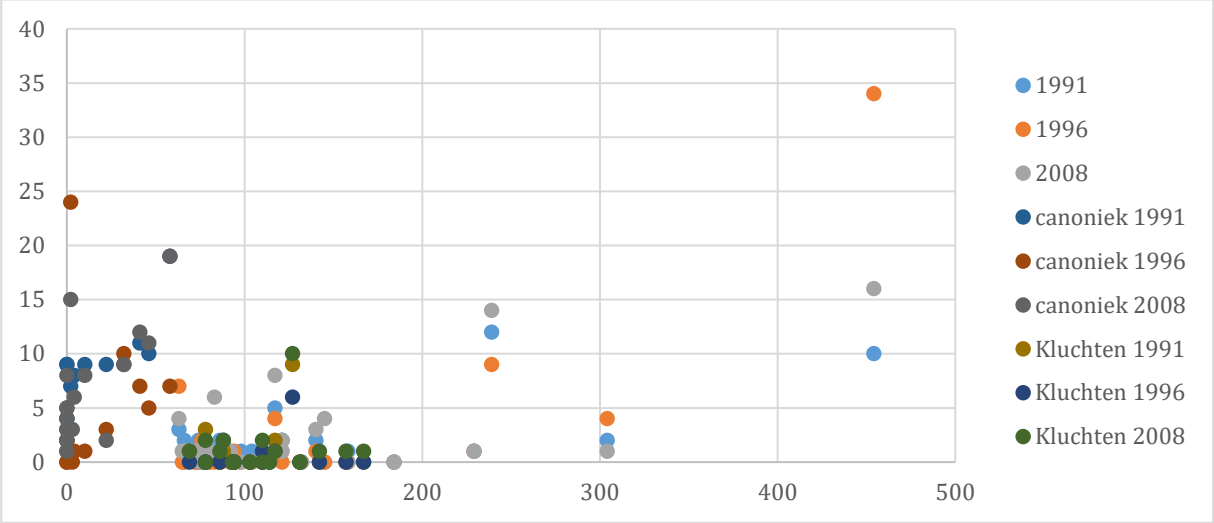
Naam	Auteur	opv.	R1991	E 1996	V2008
De kwade grieten (1644) (Qua grieten)	-anoniem	167	0	0	1
Pekelharing (1649)	Vos (Isaac)	157	0	0	1
Klucht van Robbert Leverworst (1650)	Vos (Isaac)	142	0	0	1
Klucht van Loome Lammert	Vos (Isaac)	131	0	0	0
Warenar (1617)	Hooft & Coster	127	9	6	10
Klucht van Stijve Piet (1628)	Hooft (W.D)	117	2	1	1
De moetwillige bootsgezel (1669)	Sammers	114	0	0	0
Broershert (1668)	De Leeuw	110	0	0	0
Haat en nydt (1647)	Ogier	110	0	1	2
Pefroen met 'et Schaepshooft (1669)	Ysbrand	103	0	0	0
Den liefden-doktoor (1666)	De Leeuw	94	0	0	0
Bedrogen lichtmis (1671)	De Mol	94	0	0	0
Hollebollige Rombout (1649)	Nooseman (Jan)	93	0	0	0
Lichte Klaartje (1645)	Nooseman (Gillis)	88	1	2	2
Ontrouwe dienstmaagd (1644)	Bormeester	86	0	0	1
Malle Jan Tot (1633)	Kolm	78	3	0	2
Vryer-zieke Vrijster (1662)	De Leeuw	78	0	0	0
Monsieur Sulleman (1633	Fonteyn	69	1	0	1

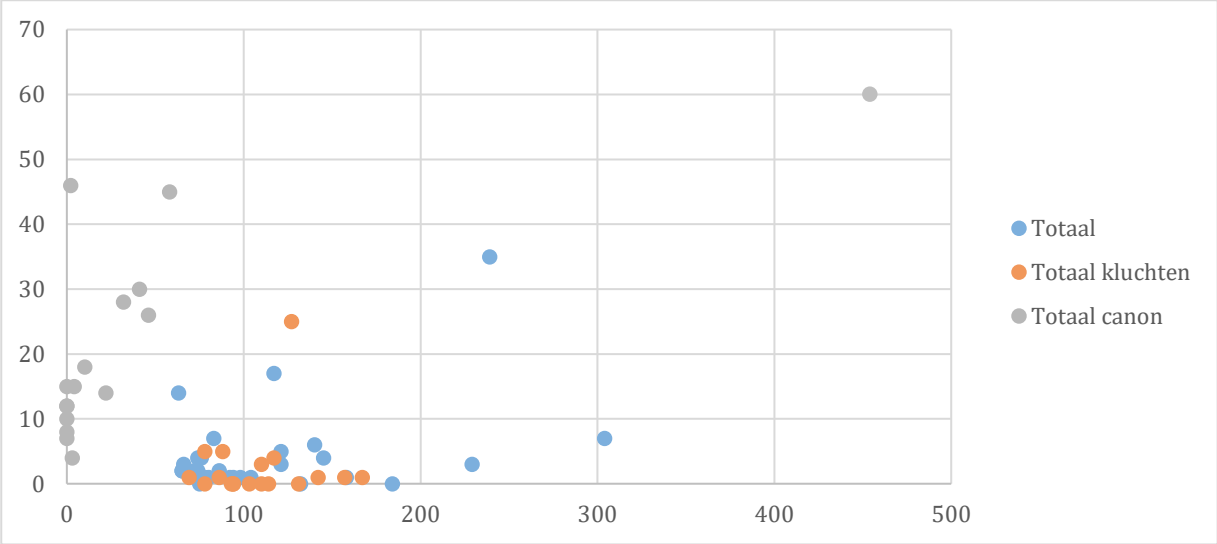
'

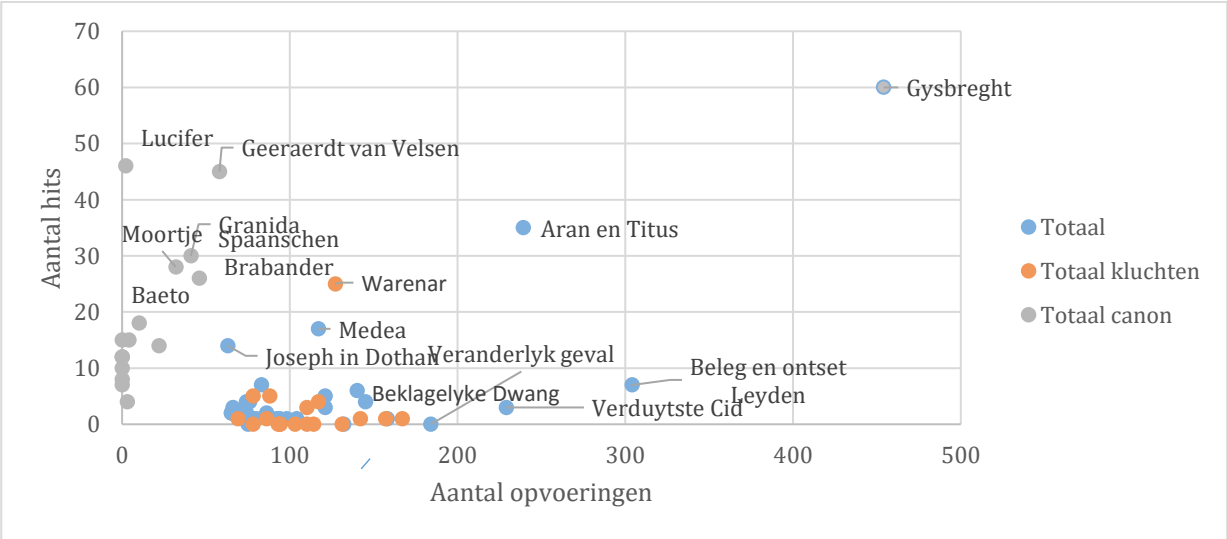
We zien direct al dat er in deze groep veel minder sprake is van adaptaties en veel stukken dus van 'oorspronkelijke' aard zijn. Dat betekent echter niet dat zij daarom uitgebreid beschreven worden: *Warenar* is eigenlijk de enige titel waaraan veel aandacht besteed wordt terwijl veel vaker opgevoerde titels als Vos' moffekluchten en zijn *Pekelharing* nagenoeg niet behandeld worden. Wanneer er sprake is van een adaptatie, hoeft een schrijver al helemaal niet op vermelding te rekenen; de zes genoemde adapties hebben gezamenlijk slechts drie vermeldingen.

Visualiseren we dit in een spreidingsdiagram waarin de klasse 2-stukken met zowel het canonieke cluster als de populaire klasse 1-stukken vergeleken wordt, dan wordt opnieuw zichtbaar hoe er voor dit gedeelte van het repertoire aanzienlijk minder academische aandacht is geweest en kunnen we inderdaad concluderen dat er in elke studie sprake is van het vastgestelde patroon dat gecanoniseerd werk ten koste van populaire klasse 1-stukken en klasse 2-stukken in het bijzonder op de voorgrond plaatst.

Fig. 11) Visualisatie van volledige dataset (n=63).







Aandacht naar de auteurs zelf

Het loont eveneens om te bezien hoeveel vermeldingen auteurs op persoonlijke titel en voor hun werk vergaard hebben. In deze tweede tabel heb ik auteurs van de dertig 'populairste' stukken ingevoerd, maar geen tijdspanne gehanteerd om de dominantie van later werk te kunnen tonen en het vertekende beeld van de eerste tabel enigszins te corrigeren. Dit verklaart waarom bijvoorbeeld Nil Volentibus Arduum en Thomas Asselijn in de lijst zijn opgenomen.

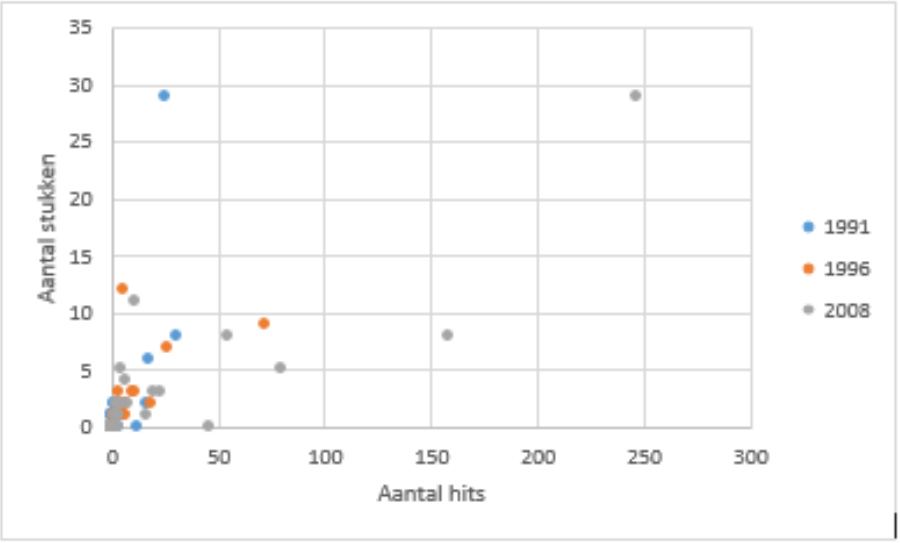
Fig. 12) Auteurs (eigen 'hits' plus het totale aantal genoemde toneelstukken in register)

	R 1991	R 1991		E 1996	E 1996		V 2008	V 2008
Hooft (P.C.)	31	8	Vondel	72	9	Vondel	247	29
Vondel	25	29	Hooft (P.C.)	26	7	Hooft (P.C.)	159	8
Coster	18	6	NVA	19	2	Vos (Jan)	80	5[68]
Vos (Jan)	17	2	Coster	11	3	Coster	55	8
NVA	12		Van Rijndorp	10	**3**	NVA	46	nvt
Asselijn	6	1	Adriaen Peys	7	2	Pels	23	3
Ogier	3		Pels	7	1	Asselijn	20	9
Vos (Isaac)	**1**	**2**	Asselijn	7	2	Van Heemskerk	17	1
Pels	1		**Vos (Isaac)**	**6**	**1**	Ogier	11	11[69]
Meijer	1	2	Ogier	6	12	Focquenbroch[70]	8	2
De Bondt / Bontius		1	De Bondt / Bontius	5	1	Buysero	7	4
Van Heemskerk		1	Vos (Jan)	4	3	Wouthers	5	5?[71]
Schouwenbergh		1	Buysero	4	2	Adriaen Peys	5	2
Focquenbroch		1	Van den Bergh (*)	4	1	**Vos (Isaac)**	**4**	**2**
Hooft (W.D)		1	Hooft (W.D)	4	1	Schouwenbergh	4	2
De Fuyter		1	Van Heemskerk	1	1	De Bondt / Bontius	3	1
Buysero	?		Schouwenbergh	1	1	Van den Bergh (*)	3	1
Van Rijndorp			Focquenbroch	1	1	Sammers	3	
Heynck			De Fuyter	1		Hooft (W.D)	2	2
Wouthers			Sammers	1		Van Rijndorp	1	
Adriaen Peys			De Leeuw	1	1	De Fuyter	1	
De Lacroix			Heynck			De Leeuw	1	1
Van den Bergh (*)			Wouthers			Heynck		
Sammers			De Lacroix			De Lacroix		
De Leeuw			De Mol			De Mol		
De Mol			Ysbrand			Ysbrand		
Ysbrand			Meijer			Meijer		

[68] Ook vertoningen zijn meegerekend.
[69] Of 10 wanneer Ogiers verzamelbundel niet als individueel object wordt meegerekend.
[70] pp. 623 *Verwarde jalousy* wordt wel gekoppeld aan Moliere en de Franse titel, maar maakt van *Min in t lazarus huis* 'een komisch spel van Lope de Vega'.
[71] De auteurs bespreken Wouthers' *Devotie van Eusebius* nadrukkelijk als een 'opmerkelijke' vertaling van een Spaanse tekst en gaan in op de 'manier waarop Wouthers de kluchtige elementen […] scabreus heeft uitvergroot', want dit vertoont weinig overeenkomst met de strenge geest van de beweging' (jansenisme, NB). De bespreking vindt plaats op pp. 555-556, maar in het register wordt alleen pp. 55 genoemd en is het onduidelijk in hoeverre men Wouthers als de auteur van een eigen tekst ziet.

Een visualisatie in spreidingsvorm ziet er als volgt uit:

Fig. 13) Aandacht auteurs



Het is geen verrassing dat Vondel en Hooft moeiteloos met het hoogste aantal hits aan de haal gaan. In *Een Nieuw Vaderland voor de Muzen* komen ze respectievelijk uit op 247 en 159 hits. Hoewel Vondel in *Het Nederlandse Renaissancetheater* technisch bezien slechts 25 eigen hits heeft, bespreekt Smits-Veldt maar liefst 29 van zijn stukken én gaat ze uitgebreid in op de theorieën en motieven in zijn werk.[72] Ook in *Een Nieuw vaderland* is plaats voor Vondels volledige oeuvre. Dat Vondel in feite alleen met *Gysbrecht* een echt succesvolle opvoertraditie kende doet er niet toe; zijn status als theatergrootheid maakt het kennelijk volledig geoorloofd om een theatergeschiedenis over Nederlands theater te schrijven die vooral over Vondel gaat. Ook andere gecanoniseerde auteurs kunnen rekenen op een uitgebreidere behandeling van meerdere titels, zelfs als hun werk het in het theater minder goed deed. *Warenar* neemt bijvoorbeeld in alle studies een derde plaats in, en hoewel we Samuel Coster niet met individueel werk in de steekproef terugzien, krijgt zijn werk vanwege haar theoretische en klassieke insteek wel veel aandacht. Voor de niet-gecanoniseerde auteurs is het tegenovergestelde waar; in hun geval is er bijna nooit sprake van een volledig besproken repertoire. Isaac Vos bezet maar liefst *zes* plaatsen in de volledige top dertig van de Amsterdamse Schouwburg, een prestatie die in de literaire geschiedschrijvingen vrijwel niet aan bod komt; zijn *Klucht van de Mof* is met een aantal van 44 opvoeringen de enige titel die minder vaak op het Amsterdamse toneel verscheen .[73] Porteman en Smits-Veldt verwijzen één keer naar *Pekelharing* en *Klucht van Robbert Leverworst*, Smits-Veldt vermeldt *De beklaaglyke dwang* en *Gedwongen vrient* als 'vert. naar Lope de Vega' en in *Een theatergeschiedenis* is enkel *Iemant en Niemant* in het register opgenomen. In hoofdstuk drie zal ik laten zien dat elk van deze

[72] Maar Smits-Veldt heeft ook de lemma's bijbelse drama's (9) en thema's/motieven (6) opgenomen en bespreekt 29 van zijn stukken. In het zakenregister vinden we ook de lemma's 'ideeën in Vondels tragedies' (7), 'grondmotieven in Vondels tragedies' en vervolgens nog eens 'motieven/thema's bij Vondel' (6).
[73] Zie bijlage 2.4 voor de volledige top dertig tot en met 1678, zonder onderscheid tussen klasse 1 en klasse 2. In de volledige top dertig zonder tijdsafbakening, die te vinden is in bijlage 2.5, komt Vos nog steeds met vier stukken voor.

stukken zowel op het toneel als in een drukvorm een lange adem had, successen die desondanks nagenoeg niet gecanoniseerd zijn. Vos kan dus met recht worden aangemerkt als één van de grotere verliezers in de postume strijd om de herinnering. Het maakt de roemverzen die Leonard de Fuyter op Vos' *Gedwongen vrient* schreef des te tragischer. De Fuyter, wiens *Verwarde hof* eveneens niet in deze registers voorkomt, tracht in zijn lofdicht het verdriet van muze Clio (hoedster van zang, geschiedschrijving en het epos) tot een einde te brengen. Een belangrijk motief is 'het vergeten' door toedoen van de tijd: de Fuyter vraagt Clio of zij 'voor de deuren van 't vergeeten' treurt omdat Atrops (Atropos, de schikgodin verantwoordelijk voor het doorknippen van de levensdraad) haar 'ontydig' Lope de Vega heeft ontnomen. Hij stelt dat zij haar tranen kan drogen want 'de Moeder van 't vergeeten / Zweeft eeuwig met zyn naam door alle eeuwen heen' – niemand zal Lope de Vega dus vergeten. Bovendien is er uit zijn as 'een Zon' herboren die hem met gelijke tred tracht 'na te spooren' – de 'doorsnuffelende' Isaac Vos dus, van wie de Fuyter hoopt dat hij 'vry alle eeuwen' zal verduren en net als zijn voorbeeld Lope de Vega nimmer vergeten zal worden.

Conclusies op basis van analyses van opvoeringspraktijken

Voor de huidige canonieke focus in met name literair- maar ook theater-historisch onderzoek geldt dat zij niet langer een werkbaar perspectief op het theater en de theaterpraktijk van de vroegmoderne tijd biedt. De drie besproken studies, allen beschouwd als belangrijke handreikingen voor onderzoek naar Nederlands historisch theater, fungeren vooral als een intellectueel platform voor reeds gecanoniseerd werk en staan mijlenver van de contemporaine *populaire* theaterpraktijk af. Men maakt gebruikt van selectiecriteria die gebaseerd zijn op de mening van een culturele elite en canoniseringsprocessen die pas later in gang zijn gezet, wat zorgt voor een kader dat veel repertoirestukken buitensluit – stukken die bij het grote publiek een grote populariteit genoten.[74] Anders dan een roman is een toneelstuk bij uitstek een kunstvorm die draait om collectieve interactie en een publieke identiteit: mensen gaan naar het theater om te kijken en te ervaren, en het is dus bijzonder vreemd dat juist die sociale *sphere* uitzonderlijk weinig aandacht geniet. Het beeld dat zo geschetst wordt, komt dus niet overeen met het beeld dat door de situatie in de praktijk ontsloten wordt.

Bias op Nederlandse stukken: vertalingen uit beeld

In de besproken overzichtsstudies ligt de nadruk vanwege hun nationale insteek op werken van 'Nederlandse' aard, dat wil zeggen, stukken die beschouwd worden als 'oorspronkelijk Nederlands'. Opvallend genoeg worden vertalingen van klassieke werken vaak wél als oorspronkelijk gezien – vanuit de gedachte dat de klassieken een belangrijke rol in de Nederlandse letterkunde hebben gespeeld een

[74] Bovendien hebben we vanaf 1670 te maken met een enorme, sturende invloed van Nil Volentibus Arduum: zij zorgden voor de opkomst van de literaire kritieken waar Porteman en Smits-Veldt naar verwijzen. Nil was eigenhandig verantwoordelijk voor een kentering op het Nederlandse toneel door het theater zoveel mogelijk te ontdoen van onwelvoeglijkheden engodsdienstige en politieke toespelingen, en haar zo de functie van publieke ruimte der opinie te ontnemen Dat deze visie niet strookte met die van het publiek werd al snel duidelijk uit uitblijvende toeschouwers en dalende inkomsten. Toen de invloed van Nil uiteindelijk afnam was het kwaad echter al geschied – voor meerdere stukken betekende een periode van verbouwingen en censuur de doodslag.
Zie ook; https://www.literatuurgeschiedenis.nl/goudeneeuw/literatuurgeschiedenis/lgge016.html.

begrijpelijke aanname, maar dit maakt wel duidelijk dat de grenzen tussen 'oorspronkelijk' en 'niet-oorspronkelijk' erg vaag zijn. Het heeft er veel van weg dat van niet-klassieke vertalingen sneller wordt aangenomen dat de vervaardiger geen eigen, originele bijdrage aan de tekst heeft geleverd. Smits-Veldt gaf in het register van *Het Nederlandse renaissance-theater* zelfs aan de namen van vertalers niet te noemen, maar als je dergelijk onderscheid hanteert, moet je wel goed kunnen aangeven wanneer een vertaling de kwalificatie van kopie ontstijgt en als bewerking kan worden gezien; in de 17de eeuw golden er nu eenmaal andere opvattingen over adapteren en vertalen dan nu het geval is. Het getuigt van een beperkte visie als je je aandacht enkel richt op 'oorspronkelijk Nederlandse stukken' terwijl *juist* een internationaal karakter voor Nederlands theater typerend was.

Geen zicht op populair repertoire

Door een Nederlands filter te hanteren, ontneem je niet alleen het zicht op de stukken van buitenlandse komaf – omdat deze stukken het, zoals de tabellen laten zien, heel goed deden, blijft ook het zicht op het populaire repertoire vertroebeld. Komisch theater heeft eenzelfde lot ondergaan: dat werd door de academische poortwachters als niet serieus genoeg beschouwd, wat er mede toe heeft geleid dat Rene van Stipriaans proefschrift over kluchten lauwtjes werd ontvangen. Komisch toneel bevindt zich wat dat betreft in een vreemde spagaat: veel stukken kunnen in hun bespiegelingen van het dagelijks leven nauwelijks 'oorspronkelijker' en 'Nederlandser' zijn, maar het ontbreken van een theoretische lading maakt dat zij toch een imago van platvloers vermaak hebben gekregen. Dat we nog steeds niet precies weten in hoeverre kluchten verantwoordelijk waren voor de toestroom van publiek, heeft wellicht dan ook ten dele te maken met onwil meer aandacht aan komisch toneel te besteden. Van Stripriaan zag in de jaren negentig al goed dat juist deze theatertak een levendige kijk op verleden tijden biedt en ons een schat aan informatie over zeventiende-eeuwse cultuur verschaft, maar hij zag zich belemmerd door een milieu waarin classicistische en theoretische overwegingen centraal stonden.

Zien, horen, toeschouwen en luisteren – theater als opvoeringskunst

Boven alles doet de huidige opzet van onze literaire geschiedschrijving geen recht aan wat theater wezenlijk is: een opvoeringskunst voor het oog en het oor. De canonieke focus is gebaseerd op 'literaire kwaliteit', maar wanneer je je indenkt dat theater meer is dan een tekst en veel zeventiende-eeuws theater in de geest van Jan Vos *juist* gekarakteriseerd moet worden als 'het zien gaat voor het zeggen', is het niet moeilijk om in te zien hoe problematisch deze benadering is. Toneel is afhankelijk van een orale traditie, een opvoeringscontext die niet volledig op papier gevangen is, en daarom zeer tijdsgevoelig – hoewel een toneelstuk een groot deel van zijn betekenis ontleent aan een historische aaneenschakeling van voorstellingen, berust elke opvoering op een representatie van de huidige tijdsgeest:

> 'Elke keer dat een tekst wordt gepresenteerd, toont de regisseur als produkt van tijd en omstandigheden, zijn "lezing" van de tekst en geeft daarmee een beeld van de samenleving, zoals die op dat moment gezien kan worden'. [75]

Wordt het contact tussen publiek en toneelstuk verbroken, dan verliest het toneelstuk met het verstrijken van de tijd meer en meer van zijn betekenis: we weten dan immers niet meer hoe zinnen uitgesproken moeten worden, welke kostuums er gedragen moeten worden, of welke emoties de acteurs bij het publiek moeten opwekken. Een toneelstuk dat niet langer wordt opgevoerd, wordt niet langer in een nieuwe context geplaatst en verliest aansluiting met het heden omdat de uitwisseling van sociale energie tot een halt is geroepen. Wat resteert is een tekst die voor het gewone publiek niet langer toegankelijk is – niet alleen hebben zij te maken met een taalbarrière, maar zonder opvoeringscontext zullen zij een toneelstuk nooit op waarde kunnen schatten. Wordt die toegankelijkheid niet door academici en onderwijs verschaft, dan blijft historisch toneel dus per definitie op de plank liggen.

Juist daarom is het zo problematisch dat het culturele belang van theater lange tijd met literaire kwaliteit is gelijkgesteld: een toneelstuk is geschreven met het doel aanschouwd te worden en haar aantrekkingskracht ligt bij emoties op de bühne en de betrokkenheid van het publiek. Dat wat volgens academici een literair meesterwerk heet te zijn, is niet direct de publiekstrekker die uitverkochte zalen trekt - dat wordt wel duidelijk wanneer we kijken naar de populairste titels van de Amsterdamse Schouwburg. Is het dan niet gek dat we ons niet afvragen waar de aantrekkingskracht van zulke stukken op gebaseerd was, maar de theoretische grondslagen van een Vondel en Hooft eindeloos analyseren?

Blik op de toekomst

Vroegmodern theater maakt op dit moment deel uit van een literaire canon die ons geen kijk op de smaak van het publiek zelf verschaft. In zekere zin wordt zo juist de teloorgang van cultureel erfgoed bewerkstelligd: oudere toneelstukken verliezen hun aansluiting met de samenleving, kunnen niet langer tot de verbeelding spreken en worden uiteindelijk vergeten. Een canoniseringsproces dat stukken uitsluit op basis van vaderlandse identiteit, oorspronkelijkheid en classicistische invloed, deugt niet wanneer zoveel populair werk niet geworteld was in een Nederlandse identiteit, niet oorspronkelijk Nederlands noch bijzonder intellectueel was – dat duidt vooral op een modernistisch en daarmee elitair perspectief dat frictie veroorzaakt met de gang van zaken in de praktijk. Een canon wordt zo geen afspiegeling van contemporaine populariteit, maar een construct van anachronistische theoretische en academische populariteit.

Is het erg dat niet alle stukken de tand des tijds doorstaan? Nee, dat zou simpelweg ook niet mogelijk zijn. Maar het is wel problematisch als een canonieke focus het zicht op het Nederlandse theaterverleden vertroebelt omdat er geen ruimte wordt geboden aan alles wat niet binnen de kaders past. We zouden daarom de uitsluitprincipes die canonisering teweegbrengt kritischer moeten bekijken

[75] Erenstein (1996,) pp. xxi – xxii.

– een grof onderscheid tussen 'goed' en 'slecht' heft op de lange termijn het verlies van kennis tot gevolg. In tegenstelling tot literatuur ontleent theater haar betekenis aan een context die vaak niet op papier gevangen is: in veel scripts ontbreken vaak regieaanwijzingen. Bestempel je een historisch toneelstuk omwille van een literair keurslijf als 'niet kwalitatief', dan dien je te beseffen dat die devaluering kan leiden tot een eenzijdig zicht op historische dagelijkse cultuur. Als we recht willen doen aan cultuur én geschiedenis, dan is het noodzaak dat we onze blik verbreden: een theatergeschiedenis moet ook gaan over de praktijk van alledag en een algemene literatuurgeschiedenis moet niet alleen aandacht schenken aan teksten met een veronderstelde hogere literaire waarde, zodat er een juistere afspiegeling van contemporaine populariteit en smaak kan worden gegeven. Voor het theater valt er winst te behalen door buiten de kaders van de literaire canon te treden en aandacht te besteden aan zaken die tot op heden weinig tot niet beschreven zijn.

Isaac Vos

Wat dat betreft vormt Isaac Vos vanwege meerdere redenen een geschikt uitgangspunt. Dat hij nooit een canonieke positie heeft verworven, is gemakkelijk te verklaren: met een oeuvre bestaande uit contemporaine vertalingen en kluchten dat niet theoretisch en behoorlijk internationaal is, voldoet hij perfect aan een niet-canoniek imago. Gemeten naar het aantal opvoeringen van zijn werk en de financiële bijdrage die hij op die manier leverde, is Vos' positie buiten de canon echter niet in overeenstemming met de betekenis van de acteur-schrijver en zijn werken in de praktijk. Kijken we naar die gegevens, dan tekent zich voor onze ogen een ander beeld van de Nederlandse theatergeschiedenis af en wordt het mogelijk een onterechte lacune in onze kennis van de Gouden Eeuw op te vullen. Deze studie, waarin Vos een hoofdrol speelt, is dus kortgezegd een aanvulling op de bestaande blik, en een pleidooi voor een nieuw perspectief en andere methodologie waarin ruimte wordt geboden aan populair, geadapteerd theater in een Europese context. Het is tijd voor het tweede bedrijf. Ik beoog een bredere blik over de grenzen heen, maar dat is alleen mogelijk als het beeld 'van binnenaf' zo volledig mogelijk is. Voor een betere blik op de Europese circulatie van theater is het dus niet alleen van belang goed in het vizier te hebben hoe de wisselwerking tussen deze internationale context en lokale contexten zoals de Amsterdamse Schouwburg in zijn werk ging, maar dienen ook de lokale contexten zelf goed beschreven te worden. Ik focus daarom op de werking van de lokale context van de Amsterdamse Schouwburg en in het bijzonder de manier waarop internationaal repertoire daar geadapteerd werd. Middels een schets van een leven, connecties en werk vormt Vos mijn toegangspoort tot het culturele circuit ter plaatse en kan ik niet alleen aandacht schenken aan de lokale, maar ook aan de internationale dimensies van de Schouwburg. Het duiden van Vos' werkwijze is voornamelijk toegespitst op het analyseren van door hem toegepaste middelen zijn werk zo goed mogelijk bij het Amsterdamse publiek aan te laten slaan. Ik zal daarom nu eerst mijn theoretische instrumenten toelichten en in mijn theoretisch kader ingaan op de circulatie van teksten, *cultural translation* en *social energy*

2) Theoretisch kader – culturele circulatie, vertaling en sociale energie

Circulatie en culturele contexten

Met circulatie wordt gedoeld op een circulerende beweging, een wisselwerking tussen verschillende actoren en plaatsen die – naar ik in dit onderzoek aanneem – langs een aantal assen te onderzoeken is.

1) *De economische as:* economische factoren die het proces beïnvloeden zijn bijvoorbeeld af te lezen aan drukgeschiedenissen en recettes.
2) *De culturele as:* culturele factoren beïnvloeden niet zozeer het proces van circulatie, maar zijn veeleer het resultaat *van* circulatie. Dit betreft bijvoorbeeld aanpassing aan doelcultuur en andere vormen van *cultural adaptation* en *negotiation*.
3) *De sociale pijler*: sociale factoren zijn bijvoorbeeld sociale netwerken van actoren, of de sociale banden tussen steden en landen.

Omdat circulatie uitgaat van een wisselwerking is er daarnaast altijd sprake van een zender en een ontvanger; binnen de kaders van deze scriptie spreek ik bij voorkeur over een 'lokale' en 'internationale' context, omdat er mijns inziens zo een praktisch onderscheid kan worden gemaakt tussen culturele zones van verschillende groottes. Lokaal kan slaan op een Schouwburg die als kleine wereld op zich functioneert, op een stad of op een natie; de lokale context is datgene wat tot het eigen en vertrouwde bestempeld kan worden. Het is een bewuste keuze niet over een 'nationale' context te spreken; die benaming impliceert een culturele eenheid waarvan lang niet altijd sprake is en doet geen recht aan afzonderlijk functioneren van bijvoorbeeld grote steden binnen de grenzen van een land. Ik spreek daarom liever over een lokale context, waar vervolgens een 'internationale' (of Europese) context tegenover te plaatsen is. Wat deze context precies inhoudt, heb ik bewust vaag gelaten, opdat ze naar eigen inzicht ingevuld kan worden en als tegenhanger van het lokale kan blijven fungeren. In mijn onderzoek is het voornamelijk de Amsterdamse Schouwburg die als 'lokale context' dient; haar internationale tegenhanger wordt gevormd door een conglomeraat van het theaterwezen over de grenzen van de Nederlanden heen en de beweging rondom reizend theater *an sich*. Een onderzoek naar de circulatie van renaissancetheater behelst idealiter elk van deze assen: zo is het mogelijk om te bestuderen hoe en waarom een stuk geëxporteerd werd, hoe en waarom een stuk geïmporteerd werd en in kaart te brengen hoe het gedurende het circulatieproces werd aangepast. Zoals ik reeds in de inleiding stelde, was het in eerste instantie mijn bedoeling elk van deze facetten te onderzoeken. In de uiteindelijke opzet van de analytische hoofdstukken 3 en 4 zal de nadruk echter voornamelijk op de culturele as liggen. Als belangrijkste aandachtspunten gelden de wisselwerking tussen internationale en lokale context en het proces van adapteren zelf.

Cultureel vertalen

Een toneelstuk dat circuleert, ofwel, tussen verschillende culturele zones reist, kan niet overal in dezelfde vorm opgevoerd worden. Deels heeft dat met talige barrières te maken, maar vooral ook met culturele: om een brontekst voor een nieuwe context geschikt te maken wordt deze niet alleen vertaald in de letterlijke zin van het woord, maar is er tevens sprake van een culturele vertaling. Dit proces - dat we als *cultural translation* of *cultural negotiation* kunnen bestempelen - houdt globaal gesteld in dat culturele waarden en connotaties die geen aansluiting met het doelpubliek hebben, worden omgevormd tot verwijzingen die wél binnen de kaders van de doelcultuur passen. Een toneelstuk dat op de wijze is aangepast, beschouw ik als een culturele vertaling, contextualisering of adaptatie - mijns inziens behelst adapteren het aanpassen van een cultureel product, en zijn een culturele vertaling en adaptatie derhalve inwisselbare definities. Desalniettemin kunnen er grote verschillen zijn in de mate waarin een product wordt aangepast, en in elke situatie moet dus goed gekeken worden welke vorm de gebruikte bron in haar nieuwe omgeving heeft gekregen. Gebeurt dat niet en wordt een tekst enkel beschouwd als een 'vertaling van', dan worden significante aanpassingen over het hoofd gezien en krijgen we geen inzicht in de manier waarop de aangepaste variant binnen een nieuwe omgeving functioneert. Dat vertalingen vanuit een modern perspectief vaak beschouwd worden als een soort kopie is wellicht ook de reden dat er vanuit wetenschappelijk oogpunt lange tijd weinig aandacht voor dit gedeelte van de culturele industrie is geweest; over de internationale toneelstukken die in Amsterdam werden opgevoerd is veel minder geschreven dan over hun canonieke tegenhangers.

Waar ligt wat betreft het onderscheid tussen een vertaling en een adaptatie de grenslijn die bereikt moet worden om van het één of het ander te spreken? Eigenlijk ben ik van mening dat dat onderscheid niet relevant zou moeten zijn. Een vertaalde tekst is per definitie al geadapteerd omdat het *onmogelijk* is haar op elk vlak letterlijk te vertalen, zij dat op linguïstisch of op cultureel vlak. Ik vind het problematisch dat de term vertaling lijkt te impliceren dat er geen culturele implicaties verloren zijn gegaan; taal en cultuur zijn onlosmakelijk aan elkaar verbonden en een 'talige' vertaling is dus *ook* een culturele vertaling. Om niet te verzanden in een discussie over de definitie van vertalen lijkt het daarom beter in deze context de term 'adaptatie' te hanteren.[76]

Sociale energie

Om meer grip op dit adaptatieproces te krijgen, maak ik gebruik van het door Stephen Greenblatt geïntroduceerde concept van *social energy.*[77] Deze sociale energie schenkt een toneelstuk levens- én

[76] Binnen deze scriptie heb ik helaas geen ruimte om meer aandacht aan deze discussie te besteden, maar wil op deze manier wel mijn licht op de zaken werpen en verduidelijken wat ik bedoel met de termen die ik in mijn onderzoek hanteer.
[77] Greenblatt gebruikte het concept voornamelijk in zijn onderzoek naar het werk van Shakespeare. Het gaat hemom de sporen die de sociale circulatie van een tekst in diezelfde tekst heeft nagelaten en hij tracht inzichtelijk te krijgen hoe culturele objecten, uitdrukkingen en gebruiken/praktijken (zoals bijvoorbeeld toneelstukken van Shakespeare en de tonelen waarop zij voor het eerst werden opgevoerd) hun aantrekkingskracht hebben verworven.

aantrekkingskracht en neemt met elke verplaatsing in tijd en plaats toe. Sociale energie is te herleiden tot de mate waarin een toneelstuk in staat is om toeschouwers gezamenlijk te beroeren.[78]

> 'it is manifested in the capacity of certain verbal, aural, and visual traces to produce, shape, and organize collective physical and mental experiences. Hence it is associated with repeatable forms of pleasure and interest, with the capacity to arouse disquiet, pain, fear, the beating of the heart, pity, laughter, tension, relief, wonder. [79]

Als een toneelstuk in staat is om collectieve ervaringen (zowel fysiek als mentaal) op te wekken, dan is er dus een zekere mate van sociale energie aanwezig. Greenblatt associeert dit aansturen van een collectieve belevenis voornamelijk met het herhaaldelijk kunnen oproepen van emoties – plezier, betrokkenheid, onrust, pijn, angst, het kloppen van het hart, medelijden, hilariteit, spanning, opluchting en verwondering. Daarnaast noemt Greenblatt ook macht, charisma, seksuele opwinding, collectieve dromen, begeerte, ongerustheid, religieuze eerbied en vrij zwevende intensiteiten van ervaring als manifestaties van sociale energie – in feite *alles* dat door de samenleving geproduceerd is kan als energie circuleren, en dus in een nieuwe omgeving opnieuw werkzaam worden. [80]

Middels het representeren van het (dagelijks) leven brengt elk toneelstuk ladingen sociale energie op het podium, waar het wordt 'herzien' en teruggegeven aan het publiek. Greenblatt beschouwt dit als een transactie en stelt dat elk stuk bestaat uit meerdere van zulke uitwisselingen. Met het verstrijken van de tijd loopt dit aantal uitwisselingen op: aan de transacties waarmee het werk in eerste instantie sociale energie vergaarde, worden aanvullende transacties toegevoegd die de levenskracht van een stuk in veranderde omstandigheden vernieuwen. Actuele aantrekkingskracht is dus niet 'direct' uit het verleden afkomstig, maar het cumulatieve resultaat van jaren aan recontextualisering en transacties van sociale energie. Greenblatt stelt dan ook dat we de daarmee gepaarde gaande refiguraties daarom niet moeten zien als het uitwissen van de geschiedenis, maar als bewijs dat een gestructureerd proces van 'negotiation and exchange' haar sporen heeft nagelaten. Zo krijgt een stuk voortdurend een nieuwe betekenis, en kan een tekst die lang geleden werd geschreven nog steeds zeer levendig voor de dag komen.[81] Werk van Shakespeare spreekt vandaag de dag nog steeds tot ieders verbeelding omdat er ruim 400 jaar lang een publiek voor is geweest dat zijn stukken steeds in een nieuw daglicht stelde en het daarmee een nieuwe lading energie schonk.

---

[78] Greenblatt (1989), pp.14:' Through its representational means, each play carries charges of social energy onto the stage; the stage in return revised that energy and returns it to the audience.'
[79] Greenblatt (1989), pp. 6.
[80] Greenblatt (1989), pp. 19; 'What then is the social energy that is being circulated? Power, charisma, sexual excitement, collective dreams, wonder, desire, anxiety, religious awe, free-floating intensities of experience […] everything produced by the society can circulate unless it is deliberately excluded from circulation.'
[81] Greenblatt (1989), pp. 6-7; Dat sommige literaire werken nog steeds lijken te beschikken over intrinsieke levenskracht wanneer zowel de auteur en de cultuur waarvoor de auteur schreef niet meer in leven zijn, is de historische consequentie van de sociale energie die aanvankelijk in die werken werd gestopt en een lang proces van aanpassingen heeft doorlopen. esthetische uitingen van sociale energie worden vaak gekenmerkt door een 'minimal adaptability' – genoeg om ze ten minste een gedeelte van de continue veranderingen 'in social circumstance and cultural value' te laten overleven – 'the social energy encoded in certain works of art continues to generate the illusion of life for centuries'.

Sociale energie dient voorspelbaar, maar niet té voorspelbaar zijn, zodat de mogelijkheid tot simpele herhalingen en een spanningsboog behouden blijft. [82] Is het perspectief te algemeen, dan wordt deze herkenbaarheid weggevaagd en de mogelijkheid tot overdracht van sociale energie geblokkeerd. Voor een geslaagde overdracht van sociale energie is het derhalve van belang dat een toneelstuk steeds over een specifieke doelgroep beschikt die het via de weg van de herkenbaarheid hernieuwde levenskracht kan schenken – zonder herkenbaarheid geen aantrekkingskracht, zonder aantrekkingskracht geen publiek en zonder publiek geen toevoer van sociale energie. Dat betekent echter niet dat theater dat drijft op universeel herkenbare en sterke emoties geen aantrekkingskracht bezit – dergelijke stukken spreken juist een groot publiek aan, zoals bijvoorbeeld Shakespeares *Romeo and Juliet.* We zien vervolgens wel dat dit bij uitstek toneelstukken zijn die gretig geadapteerd worden en zo tussen en door culturele zones blijven reizen: de emotionele laag geeft het stuk overal een stevige basis waaraan lokale en eigen elementen toegevoegd kunnen worden. Emotioneel theater met een zeer specifieke inkadering, zoals Vondels *Gysbreght*, blijft daarentegen voornamelijk binnen haar oorspronkelijke kaders: als de lokale inkleuring van een stuk zo belangrijk voor het plot is dat zij volledig geschrapt moet worden om ook in andere contexten aan te kunnen slaan, dan maakt dat het tot minder geschikte adaptatiewaar en is er van culturele mobiliteit veel minder sprake.

Binnen het kader van dit onderzoek wil ik Greenblatts terminologie doortrekken naar adaptaties: mijns inziens is een hoge mate aan sociale energie in essentie de reden dat een stuk wordt aangemerkt als een potentieel te adapteren product.[83] De aanwezigheid van sociale energie maakt dat een stuk bij voorbaat al een zekere vorm van op herkenbaarheid gebaseerde aantrekkingskracht uitoefent, en dat is precies wat een toneelschrijver nodig heeft om een uit het buitenland afkomstige titel ook in een nieuwe context te laten slagen. Tegelijkertijd is middels sociale energie ook te duiden waarom het problematisch is wanneer toneelstukken niet langer opgevoerd worden: als contact met een publiek tot een halt wordt geroepen, verdwijnt de mogelijkheid tot uitwisseling en vernieuwing van sociale energie. Een ooit populaire titel verliest zo de herkenbaarheid en aansluiting met de maatschappij die zij ooit bezat.

Transacties in beeld

Het is nu de vraag hoe we deze transacties van sociale energie kunnen visualiseren. Is er sprake van een optelsom, of leidt de remediatie van sociale energie tot een geheel andere essentie? Het lijkt mij aannemelijk dat de oorspronkelijke sociale energie van een stuk niet volledig gewist kan worden, want dat zou betekenen dat de essentie van de bron in het adaptatieproces verloren gaat. Dat de levenskracht van een stuk vernieuwd wordt, impliceert eveneens het behoud van de initiële energie – die wordt vernieuwd, niet vervangen. Het gaat hier om een keten van sociale interacties, een proces van *negotiation* en *exchange*, en mijn hypothese is dat een bepaald stuk eerder geïmporteerd wordt als het

[82] Greenblatt (1989), pp. 6. '[…] social energy must have a minimal predictability – enough to make simple repetitions possible – and a minimal range: enough to reach out beyond a single creator or consumer to some community, however constricted'
[83] In navolging van de Griekse retorica werd deze aantrekkingskracht door contemporaine literatuurwetenschappers *energia* genoemd; de mate waarin taal in staat was om de geest te beroeren.

een goede dosis sociale energie heeft. Dat wil zeggen; in staat is om een collectieve belevenis bij het publiek op te roepen. Sociale energie staat in verband met de representatie van herkenbare situaties en emoties, en omdat juist deze elementen aangepast moeten worden om een adaptatie succesvol te laten zijn, kunnen we dus constateren dat de adaptatiemogelijkheden van een stuk berusten op de remediatie van de sociale energie.

Veel van de emotionele aspecten waar Greenblatt over spreekt, zijn in mijn ogen universele waarden: een woede-uitbarsting zal in elke context herkend worden als een woede-uitbarsting. Wanneer zulke emoties in een toneelstuk gerepresenteerd worden, is het dus een meer universele herkenbaarheid die als motor fungeert en waaraan in een nieuwe context meer emotionele ballast kan worden toegevoegd. De manier waarop men over het uiten van woede denkt, en de wijze waarop zulke denkbeelden op het podium aan bod komen, is echter wél locatie gebonden. Als dit nu het gedeelte is dat in adaptatieprocessen verandert, en we dus een onderscheid kunnen maken tussen universele en locatie specifieke sociale energie, dan biedt dat een handvat om zowel het toevoegen van meer dramatiek als de recontextualisering van maatschappelijke vraagstukken te kunnen duiden. In beide gevallen is een toename van sociale energie het uiteindelijke doel, maar het betreft dus wel een toename op twee verschillende niveaus. Op deze manier is ook gemakkelijker uit te leggen waarom Vondels *Gysbreght* niet op reis is gegaan: dat stuk werd vanwege haar specifiek voor Amsterdam bedoelde inhoud in Amsterdam een succes. Het heeft dus veel locatie specifieke sociale energie die in een andere context al haar lading verliest. Bij stukken die wel reizen is daarentegen juist de universele sociale energie dominant, maar blijft er wel steeds ruimte om ook locatie specifieke sociale energie optimaal te benutten.

In hoofdstuk 3 en 4 gebruik ik dit begrippenkader om te laten zien hoe Isaac Vos zijn bronmateriaal tijdens het adaptatieproces voor een Amsterdams publiek geschikt maakte. Voordat we over gaan tot die werkwijze, beschrijf ik echter eerst Vos' plaats binnen de lokale en internationale context van de Amsterdamse Schouwburg: wie was hij en met wie werkte hij samen, welke talenkennis had hij tot zijn beschikking om zijn adaptaties te kunnen vervaardigen en waar kwamen zijn bronteksten vandaan?

3) De internationale dimensies van een lokale schouwburg – Vos als intermediair bij de wisselwerking tussen lokaal en internationaal bij de Amsterdamse Schouwburg

Vos en de Amsterdamse Schouwburg

Isaac Vos was een aan de Amsterdamse Schouwburg verbonden acteur en toneelschrijver die tussen 1642 en 1650 zeven toneelstukken publiceerde:

> de *Klucht van de moffin* (1642, ook wel bekend als *Loome Lammert*),
> de *Klucht van de mof* (1644),
> *Iemant en Niemant* (1645),
> *Gedwongen vrient* (1646),
> *De beklaaglyke dwang* (1648),
> de *Zingende klucht van Pekelharing in de kist* (1649)
> en de *Klucht van Robbert Leverworst* (1650).[84]

Over het verloop van zijn leven is weinig geschreven en in de loop der jaren is deze 'doorsnuffelende Vos', zoals collega Leonard de Fuyter hem noemde, steeds meer in de vergetelheid geraakt. Vos maakte van dichtbij de eerste operationele eerste jaren van de Amsterdamse theatertempel mee en werkte in een omgeving waar professioneel theater werd gemaakt met het doel winst te maken om zo het Oudemannen- en vrouwenhuis financieel te ondersteunen.[85] Vos was dus actief in een milieu met zowel een charitatieve als commerciële insteek, en dat had zijn weerslag op de grote snelheid waarop er voortdurende nieuwe toneelstukken op de planken werden gebracht. Om theaterminnend Amsterdam te verleiden zo vaak mogelijk een voorstelling te bezoeken, moesten er aan de lopende band nieuwe stukken geproduceerd worden om aan die vraag te voldoen. Dit probleem werd opgelost door buitenlands repertoire te vertalen en recontextualiseren. Ook Vos vervaardigde meerdere adaptaties, gebaseerd op Engels materiaal dat hem direct of via een Duitse omweg bereikte en op Spaanse teksten die de in Amsterdam woonachtige Portugese Jood Jacob Baroces hem in de vorm van prozavertalingen aanleverde. Vanwege de internationale aard van zijn werk, staat hij in dit hoofdstuk over het podium dat Amsterdam aan de wisselwerking tussen lokaal en internationaal bood centraal.

De Schouwburg hield een nauwkeurige administratie bij: elk bedrag dat binnenkwam of werd uitgegeven, werd nauwkeurig genoteerd. Deze kasboeken bevatten een schat aan informatie over het reilen en zeilen van de Schouwburg en haar werknemers, en beslaan gezamenlijk een periode van bijna 150 jaar. De Schouwburgadministratie is ook voor dit onderzoek een kostbare bron, omdat ze inzicht biedt in het verloop van Vos' carrière en behoort tot de summiere selectie documenten waarin Vos bij naam wordt genoemd. De inhoud van de boeken is in de afgelopen jaren binnen het ONSTAGE-project van de Universiteit van Amsterdam gedigitaliseerd en gegevens over onder meer de opvoeringsdata van toneelstukken kunnen met één muisklik opgezocht worden. Vanwege de omvangrijkheid van het archief

[84] Zie voor dit overzicht ook http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/persons/1 ; Worp (1883).
[85] De Amsterdamse Schouwburg werd op 3 januari 1638 ingewijd met de première van Vondels *Gysbrecht.*

is nog niet alles digitaal beschikbaar; ik heb daarom ook intensief gebruik gemaakt van de originele bronnen zelf. Aan de hand van de beschikbare gegevens heb ik getracht in kaart te brengen wanneer Isaac Vos werd uitbetaald en in welke periode hij dus actief was, welk salaris hij ontving, hoe vaak hij speelde, in welke toneelstukken hij speelde en wie hij tot zijn collega's kon rekenen. Ook bij het duiden van Vos' werk als toneelschrijver zijn de boeken van groot belang: ze maken het namelijk mogelijk om zijn populariteit en financiële succes gedetailleerd te analyseren.

Algemeen levensverloop

In hoofdstuk 1 heb ik laten zien dat het aandeel van Vos in het Amsterdamse repertoire tot 1672 bijzonder groot was. Dat hij ondanks vijf toptwintig stukken in de vergetelheid is geraakt, maakt het des te schrijnender dat er zo weinig over zijn werk en leven bekend is.[86] J.A. Worp, altijd een lans brekend voor de vergeten toneelnamen van weleer, besprak Vos uitgebreid in een in 1883 verschenen artikel in *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* en liet hem tevens de revue passeren in zijn *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg* uit 1920. Dankzij het door hem verzette werk weten we dat Vos in 1639 en tussen 1642 en 1651 als acteur zijn - voornamelijk komische - rollen speelde en daar tussen de ƒ1 en ƒ3 voor betaald kreeg. Hij moet onder meer als Mephiboseth hebben opgetreden in *Gebroeders* (Vondel, 1641) en maakte als Ostilio zijn opwachting in *Jaloerse Studenten* (Rodenburgh, 1644). [87] Volgens Worp genoten Vos' werken een behoorlijke mate van populariteit en werd het overgrote deel meer dan een eeuw later nog steeds in Amsterdam opgevoerd: hij tekent dan ook verbaasd op dat 'deze man […] in het najaar van 1651 in het armenhuis [is] gestorven!'[88] We weten niet precies welke leeftijd hij op dat moment had bereikt, want Vos lijkt - vreemd genoeg - geen sporen in de stadsarchieven te hebben nagelaten: een geboorte- en sterfdatum ontbreken en ook van een eventueel huwelijk en kinderen zijn geen bewijzen te vinden.[89]

Hoewel 1600 door de DBNL als Vos' geboortejaar wordt gehanteerd, is deze informatie in geen van de daar beschikbare studies terug te vinden. Worp noemt het jaartal nergens, en ook in latere – vaak op zijn onderzoek gebaseerde – werken wordt niet naar een geboortejaar verwezen.[90] Worp baseerde

---

[86] Dit in tegenstelling tot veel van zijn toneelbroeders, van wie allerhande gegevens beschikbaar zijn. Zo is bijvoorbeeld terug te vinden dat Jan Meerhuyzen op 6 december 1667 op het Karthuizer Kerkhof werd begraven (DTB 1156, p.306-307) en Leonard de Fuyter op 8 januari 1649 in ondertrouw ging met Margrieta Zinnick (DTB 466, p.312). Zijn begravenis als 'Lijon' de Fuijter is geregistreerd op 5 september 1658 (DTB 1068, p.32 en p.33). Het is niet mijn doel om de levensloop van het gehele Schouwburgensemble uit te doeken te doen, maar aangezien de archieven dus een schat aan informatie herbergen, is het een groot raadsel waarom Vos in geen enkele index is terug te vinden.

[87] Over de precieze datum waarop hij in dienst trad, heerst enige onduidelijkheid: Kim Jautze stelt dat Vos in 1641 'zijn acteercarrière op de Amsterdamse Schouwburg' begon, terwijl Worp aangeeft dat hij al in 1639 en later 'van het voorjaar van 1642 tot Juni 1651' bij de Schouwburg speelde.

[87] Worp (1883), pp.113 ; Worp baseert zich hier op de door Vondel genoteerde rolverdeling – Vos stond samen met Harmen van Ilt, Jan Lemmers, Adam Carels, Thomas de Keijzer, Isaak Verbiest, Jacob… , Jan Meerhuijzen, - Jan en Gillis Nooseman waren zangers http://historiek.net/vondels-gebroeders-1640/44415/#.VzGpE_myOko
Rolverdeling voor *Jaloerse studenten* is terug te vinden in een door Google gedigitaliseerde druk uit 1644. Genoemd worden Isaak Verbiest, Pieter Zeerijp, Tijmen Houthaak, Jan Lemmers, Jacobus de Ville, Adam Carels, Jan Meerhuysen, Frans Houthaak, Harmen van Ilt, Triael Parkar, Guiliam de Ville, Jan Nooseman, Jacobus Laan.

[88] Worp 1920, pp. 113.

[89] Hij komt niet voor in het ondertrouwregister 1656-1811. Wel is daarin een Isaac Vos te vinden die op 30-03-1662 trouwde met Catrina Codde. Deze combinatie van namen vind ik wel opvallend – gaat dit misschien om een zoon van Isaak die trouwt met een dochter van de eveneens aan de schouwburg verbonden Pieter? Codde begaf zich net als Vos in de wereld van het Spaanse toneel en misschien hebben we hier dus wel te maken met hun nageslacht, maar dat is natuurlijk speculeren.

[90] Dat in het Amsterdamse stadsarchief geen bewijs van een doop- of geboortedatum te vinden is, kan te maken hebben met het feit dat de poorterboeken van de periode 1606 – 1624 niet bewaard zijn gebleven, en Isaak wellicht in die jaren geboren is. Uiteraard is het ook

het sterfjaar waarschijnlijk op de Uitgifteboeken van de Amsterdamse Schouwburg.[91] De boeken vermelden op 30 juni 1651 een laatste uitbetaling van ƒ 12 aan Vos: bij de volgende uitbetaling op 3 november van dat jaar staat Vos niet langer tussen de 'spelende maets' en is hij waarschijnlijk dus inderdaad in de herfst van dat jaar komen te overlijden.[92] Aangezien Worp tevens melding maakt van het armenhuis moet hij ook bekend zijn geweest met het anonieme dichtwerk 'De geest van Matthaeus Gansneb Tengnagel, In d'andere werelt by de verstorvene Poëten' (ca. 1652) waarin 'het huys van Arremoê' als Vos' laatste rustplaats wordt genoemd. Ook het anonieme 'Grafschrift van Isaak Vos, kluchtige Tonneel-Speelder' (ca. 1655, opgenomen in de *Nieuwe Hofsche Rommelzoo*) een een brief die Joan Dullaart in 1681 aan de Schouwburgregenten schreef, onderschrijven dat Vos reeds voor 1652 'in 't Gasthuis gesturven' is.[93] De teksten schetsen een man aan de drank die zich, gekweld door jicht in zijn voet, hinkend voortbewoog, maar als groots komediant - 'de beste van de gekken' - zijn publiek wist te bespelen.[94] Vos was zo met het lot van de armen begaan dat hij 'alles uit enkle liefde' deed en voor zijn toneelstukken geen vergoeding ontving.[95] Als 'spelende maet' ontving hij echter wel een salaris waarmee hij zich redelijk moet hebben kunnen onderhouden, maar dat niet hoog genoeg was om eventuele reserves op te bouwen. Van zijn collega's weten we dat zij daarom inkomsten verwierven uit andere beroepen, maar het lijkt erop dat Vos enkel bij de Schouwburg in dienst was.[96] Of dat ook de uiteindelijke reden is geweest dat Vos zo arm als een kerkrat stierf in het armenhuis laat zich raden, maar het is heel goed mogelijk dat zijn enige bron van inkomsten wegens een afnemende gezondheid wegviel. Tussen 14 april en 30 juni 1651 stond Vos slechts 4 dagen op het toneel: een aanwijzing dat hij te ziek was om regelmatig op te treden.[97]

---

mogelijk dat Amsterdam niet zijn geboortestad was, maar er zijn op dit moment niet genoeg aanknopingspunten om dat te bewijzen ofwel een andere geboorteplaats te achterhalen.

[91] Hij noteert in zijn artikel uit 1883 namelijk dat voor een door hem geïnitieerd onderzoek naar de sterfdatum van Vos de Amsterdamse begrafenisboeken van 1650 t/m 1652 zonder resultaat zijn doorzocht, '[m]aar die boeken zijn ook niet aanwezig van alle kerkhoven'.

[92] Boek van Uitgiften 425, pp. 251.

[93] Zie voor de volledige teksten bijlage 3.1, 3.2 en 3.3. Dullaart noteerde dit in de kantlijn van zijn brief; hij citeerde een passage uit het grafschrift waarin wordt gesteld dat Vos 'sturf als Niemand / In het Huis van Arremoe'. Omdat er in beide bronnen nadrukkelijk wordt gesproken over zowel het armen- als het gasthuis, kan aangenomen worden dat Dullaart hier doelt op het Amsterdamse Binnengasthuis; dit ziekenhuis was 'voornamelijk bedoeld voor armen, soldaten, matrozen en reizigers'. Het stadsarchief beschikt over een dodenboek dat teruggaat tot 1652, maar Vos komt daar niet in voor.

[94] Graf-schrift. Dat Vos' gezondheid te wensen liet, strookt met onze opvatting dat toneelspelers uit zijn tijd er geen al te gezonde levenshouding op na hielden: ze nuttigden veel alcohol en vet voedsel.

[95] Brief Dullaart - Dullaart meent dat Vos met zijn toneelwerk en andere verdiensten de Schouwburg in eigen persoon een grotere dienst heeft bewezen 'als 't hele Collegie van Nil' tezamen,

[96] Een gemiddeld dagloon kwam rond 1650 neer op zo'n 20 stuivers per dag. http://www.geschiedenisportaal.nl/v2/2013/08/15/beknopt-overzicht-van-beroepen-en-salarissen-in-de-zeventiende-eeuw/ ; Albach (1977) pp. 35; Het salaris dat door het ensemble verdiend werd, varieerde: voor een speeldag werken verdiende men soms meer dan een gemiddeld dagloon, maar de acteurs stonden niet elke dag op het toneel. De spelers die in vaste dienst waren, werden elk kwartaal uitbetaald; dit is ook in de uitgifteboeken te zien. De acteurs waren daarom genoodzaakt in hun onderhoud te voorzien met andere beroepen. Als zijn lage uitbetaling in juni veroorzaakt werd door ziekte, is het niet zo vreemd dat hij uiteindelijk genoodzaakt was bij het armenhuis aan te kloppen, want met 12 gulden kon hij zich waarschijnlijk maar twee weken onderhouden.

[97] Zie bijlage 3.4. Het salaris van ƒ 57 dat hij op 14 april ontving, was vergelijkbaar met het bedrag dat een landarbeider in 57 dagen zou verdienen.

Vos als acteur

De eerste vermelde uitbetaling aan Vos vinden we in een afschrift dat op 16 maart 1639 wordt gedateerd.[98] Hij ontvangt 'op rekeningh voor zijn spelen' ƒ11, maar er wordt niet aangegeven hoeveel speelbeurten dit betreft. Vreemd genoeg is dat alleen het geval bij Vos, wat het onduidelijk maakt waar hij precies voor betaald is. Aangezien schrijvers in het algemeen geen vergoeding voor hun werk ontvingen, neemt Worp aan dat het hier een uitbetaling voor verleende diensten als acteur betreft, en Vos in dit jaar zijn debuut op de Schouwburg maakte. Afgaand op de lonen en speelbeurten die voor de andere acteurs zijn opgetekend, is het zeer waarschijnlijk dat Vos voor een vergoeding van 10 stuivers per speelbeurt 22 keer het toneel heeft betreden, en daarmee behoort tot de actievere acteurs van het ensemble.[99] In bijlage 3.4 is een overzicht te vinden van alle uitbetalingen die er vanaf dat moment aan zijn adres genoteerd zijn.[100] In de daaropvolgende jaren blijft Vos, getuigen de uitbetalingen aan zijn adres, steeds verbonden aan de Schouwburg en loopt zijn salaris in 1648 op tot het bedrag van ƒ3 dat hij tot zijn dood in 1651 zal blijven verdienen. Middels deze uitbetalingsdata heb ik grotendeels kunnen achterhalen in welke stukken Vos naast *Gebroeders* en *Jaloerse Studenten* nog meer gespeeld moet hebben.[101] Dankzij het personageboek uit 1658 weten we dat de spelende mannen een groot repertoire voor hun rekening namen en voor Vos gold dat een decennium eerder net zo goed. Hij speelde in veel van zijn eigen stukken (in ieder geval *Iemant en Niemant*, *Pekelharing in de kist* en *Gedwongen vrient*) en schreef waarschijnlijk dus ook met het doel zichzelf werk als acteur de verschaffen. Zijn speelrepertoire laat daarnaast mooi zien hoe internationaal de Amsterdamse Schouwburg gedurende de jaren '40 was, want veel stukken zijn adaptaties van Spaanse komaf: *Casandra en Karel Baldeus, Biron, De verduytste Cid, Spaensche Heydin, Verwarde hof, De gestrafte kroonzught* hebben in ieder geval tot de titels behoord waarin Vos meespeelde.

Gedurende zijn verbondenheid aan de Schouwburg verkeert Vos in het gezelschap van een grote groep acteurs van wie er enkele ook als auteur actief zijn.[102] Met een aantal van hen werkt hij intensief samen. Vos schrijft, in ruil voor het gedicht dat hij voor zijn *Gedwongen Vrient* ontving, lofdichten voor Leonard de Fuyters *Bedekten verrader* en *Verwarde hof* en ontvangt daarnaast voor zijn *Iemant en Niemant* prijzende teksten van Jan Lemmers en Jan Pietersz Meerhuysen. Adam Karelsz van Germez geeft in 1648 niet alleen Vos' *Beklaaglyke dwang* uit, maar speelt zelf ook een rol in het stuk. Tevens maakt hij deel uit van de groep waarmee Vos in Vondels *Gebroeders* optrad en waartoe ook Meerhuysen, Thomas de Keyzer, De Ville, Harmen van Ilt, Lemmers, Pieter Triael Parkar, Jan-Baptiste van Fornenbergh en de broertjes Jan en Gillis Nooseman behoren. Van Germez en Vos staan ook in *Jaloerse*

[98] Boek van Uitgiften 425, pp. 45.
[99] Dit bedrag plaatst hem in dezelfde categorie als Leon de Fuyter, Klaas van Harten, Barent van Hooren en Zacharias Jansen. Een hogere vergoeding kan niet tot een even aantal speelbeurten geleid hebben, en voor een lagere vergoeding zou Vos een enorm aantal speelbeurten voor zijn rekening genomen moeten hebben: Bij 12 stuivers zou het dan gaan om 18.33 speelbeurten, bij 15 stuivers om 14.66 speelbeurten en bij 18 stuivers (wat een uitzonderlijk hoog bedrag is) om 12.22 speelbeurten.
[100] Om onduidelijke redenen wordt Vos pas in de zomer van 1642 weer tussen de acteurs genoemd, en is zijn salaris nu ƒ1 per speelbeurt. Als hier inderdaad sprake is van een salarisverhoging, waar komt die dan vandaan als Vos – volgens de boeken – drie jaar lang niet heeft opgetreden? Heeft hij wellicht salaris geweigerd omwille zijn liefdadige instelling?
[101] Zie voor een overzicht bijlage 3.5 en 3.6
[102] Voor het volledige overzicht van de personen die tussen 1638 en 1651 als acteur aan de Schouwburg verbonden waren, zie Worp 1920.

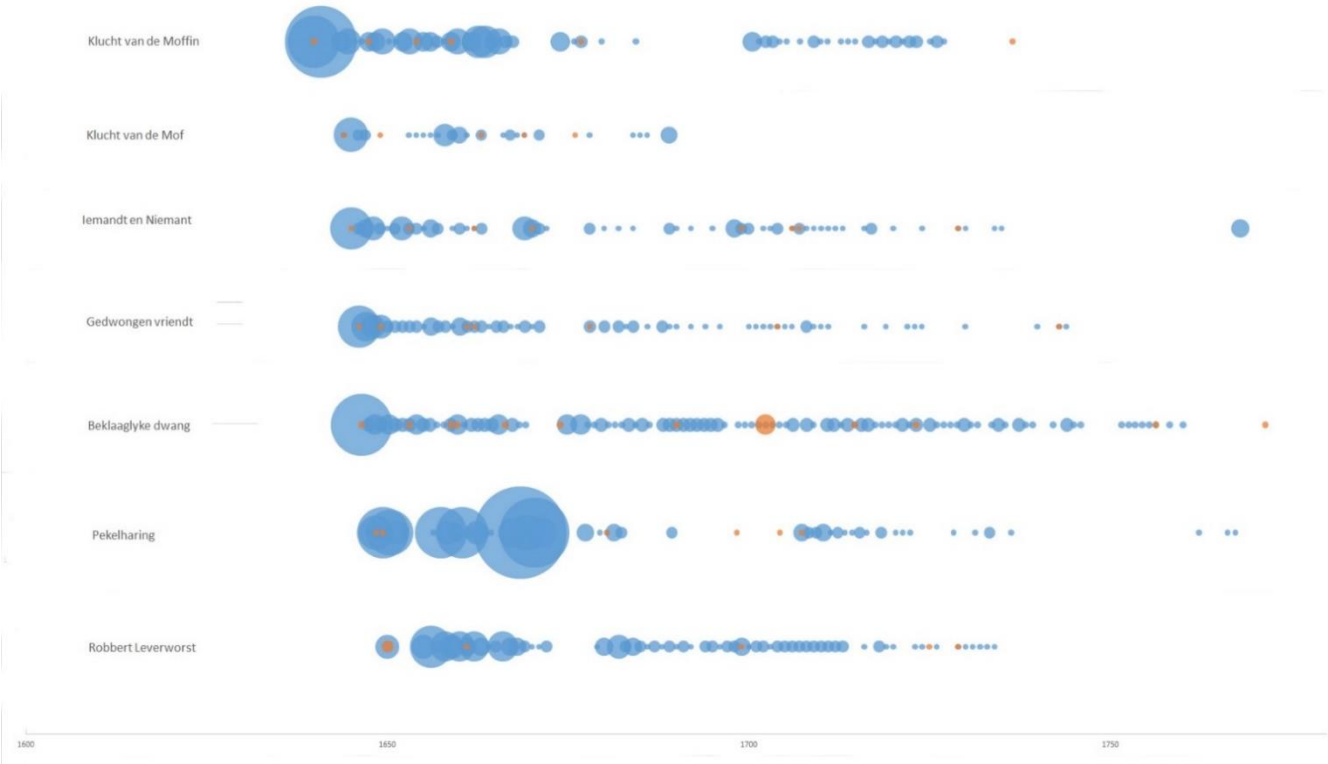
Studenten samen op het toneel, en worden daar opnieuw vergezeld door Meerhuysen, De Ville, Van Ilt en Lemmers. De Schouwburgregisters wekken de indruk dat er vooral met Meerhuysen sprake is geweest van een lange en nauwe samenwerking. Beiden waren sinds de beginjaren van de Schouwburg op het toneel te vinden, en speelden gezamenlijk in Vondels *Gebroeders* en Rodenburghs *Jaloerse Studenten* – een goede basis voor een vriendschappelijke werkrelatie, en het is dan ook niet verwonderlijk dat Meerhuysen een lofdicht over *Iemant en Niemant* schreef en speelde in de toneelstukken van zijn collega: hij trad op in *Pekelharing in de kist* en vervulde de titelrol in *Robbert Leverworst.* Het ligt voor de hand dat er eveneens een plaats werd toebedeeld in het stuk waar hij zelf een lofdicht over schreef, *Iemant en Niemant.* Ik zal later in dit hoofdstuk verder ingaan op de relevantie die Vos' contacten op talig vlak gehad kunnen en moeten hebben.

Vos als toneelschrijver – levensduur en drukgeschiedenis

Net als veel van zijn collega's leverde ook Vos als toneelschrijver een bijdrage, en dat deed hij middels het schrijven van zeven toneelstukken die nog lang na zijn dood in het middelpunt van de belangstelling hebben gestaan. Zijn titels bleven niet alleen lang onderdeel van het Schouwburgrepertoire, maar werden regelmatig en in hoge aantallen herdrukt.[103] Door deze opvoeringstraditie en drukgeschiedenis van deze zogeheten 'longtails' te visualeren, breng ik hier de levensduur van Vos' oeuvre in kaart. Een dergelijke schets zegt iets over de circulatie van Europees theater in de zin dat duidelijk wordt hoe lang geïmporteerde stukken in lokale contexten overleven en circuleren. Ook krijgen we zo een beter idee van de impact die Vos in Amsterdam heeft gemaakt: het daaraan verbonden financiële aspect is, zoals in de inleiding gesteld, terug te vinden in appendix 1. Ik heb reeds door Worp verricht onderzoek (hij was één van de laatsten die een volledige drukgeschiedenis voor Vos gaf) aangevuld met in Picarta en Worldcat nieuw beschikbare informatie. De in ONSTAGE geïnventariseerde data heb ik vervolgens gebruikt om deze gegevens aan te vullen en voor de eerste keer ooit de doorwerking van Vos' volledige oeuvre op planken en papier tijdens de zeventiende en achttiende eeuw af te kunnen beelden. Een punchard maakt direct duidelijk hoe vaak en hoe lang een stuk in verhouding met de andere stukken is opgevoerd, en werkt daarom goed om chronologische ontwikkelingen in kaart te brengen. Zo'n punchard ziet er voor Vos als volgt uit:

[103] Zie Worp: 'Uit de vele herdrukken blijkt, dat de drama's van Vos bijzonder lang op het tooneel zijn gebleven'. Kim Jautze geeft aan dat '[d]e vertaalde stukken van Vos zijn in de zeventiende eeuw dus zeer goed bij het publiek ontvangen'.

Fig. 14) Levensduur repertoire Vos

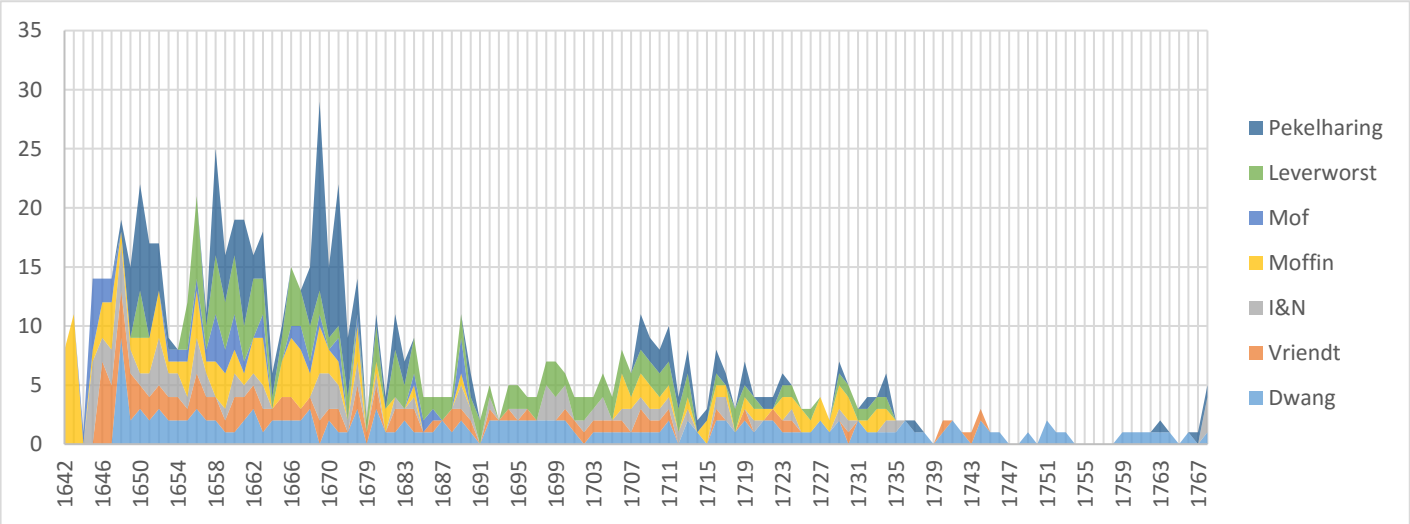


We zien hier dat *De beklaaglyke dwang* een consequente opvoeringstraditie heeft gekend en van alle stukken het langst in de belangstelling heeft gestaan, iets dat ook is terug te zien in het feit dat het stuk regelmatig herdrukt werd. *Pekelharing* is daarentegen met een groot aantal opvoeringen explosief van start gegaan, waarna de populariteit enigszins uitdoofde. Dat heeft absoluut te maken gehad met het feit dat het in de late 17de eeuw grondig van alle grofheden ontdaan is en daarna niet meer herdrukt werd.[104] De *Klucht van de Mof* verdween relatief snel van het toneel en werd in de 18de eeuw niet meer van stapel gehaald. Het is Vos' enige werk dat de eeuwwisseling niet gehaald heeft: zijn andere stukken werden soms tot ruim een eeuw na hun ontstaan in Amsterdam gespeeld, zij het in een lagere frequentie dan in eerste instantie het geval was. Het is echter lastig om middels deze punchcard iets te zeggen over het aantal opvoeringen of drukken voor afzonderlijke jaren, omdat het nauwelijks mogelijk is om absolute aantallen af te lezen. Om het repertoire van Vos als één geheel en over een langere periode af te beelden, biedt een grafiek op basis van gestapelde vlakken dan ook uitkomst, omdat dergelijke informatie in dat grafiektype wel is af te lezen. In onderstaande grafiek is de levensduur van de afzonderlijke stukken gedurende de periode 1642-1678 zichtbaar, evenals het respectievelijke

[104] Zie de bewerking van de hand van J. Nomsz uit 1768; Nomsz maakte van *Iemant en Niemant* een zinnespel en haalt in zijn voorwoord aan hoe men Vos bekritiseerde om zijn 'ruwe taal, lage onderhandelingen, en onbetamelyke uitdrukkingen'. Zelf zegt Nomsz dat om over schrijvers te kunnen oordelen 'men den smaak van den tyd waarin zy bloeiden in aanmerking [moet] nemen, naardien alles hier op aarde verändering onderhevig is; een volk gelykt somtyds na verloop van ééne eeuw het zelfde volk niet; men bezie de kleding in onze oude schilderyën tegen onze hedendaagsche; men zal een merkelyk verschil vinden: het is met de zeden even zo, zy veränderen gelyk de kleding.' (fol. 3r) Nomsz heeft vervolgens Vos' onderwerp opgepakt en het naar de zeden van *zijn* tijd aangepast.

jaarlijkse aantal opvoeringen dat overgeleverd is. In de legenda is af te lezen door welke kleur de stukken vertegenwoordigd worden.

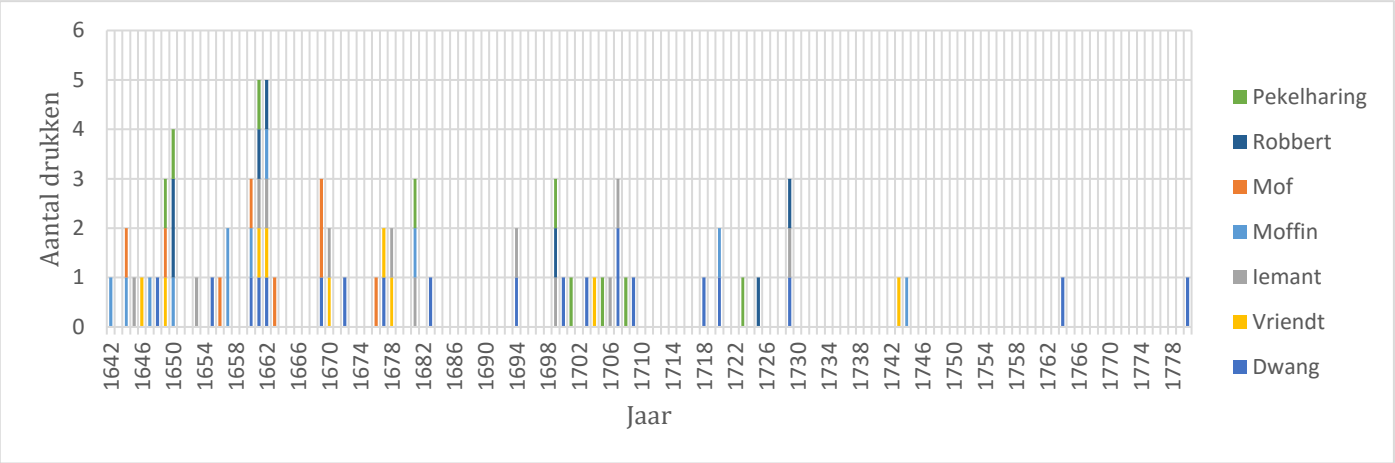
Fig. 15) Levensduur oeuvre Vos, gestapeld [1642-1768]



In tegenstelling tot de punchcard is in deze grafiek veel beter te zien hoe de cumulatieve populariteit van Vos' oeuvre zich over de lange lijn ontwikkelt. Zo is nu bijvoorbeeld zichtbaar dat er in 1669 door toedoen van het hoge aantal opvoeringen van *Pekelharing* een recordaantal van 29 Vos-voorstellingen de revue passeerden.[105] Tevens is goed te zien dat er tussen 1655 en 1664 sprake is van een periode waarin bijna al het werk van Vos regelmatig wordt vertoond. Maar wat we vooral zien, is het contrast tussen het aantal opvoeringen vóór en na de sluiting van de Schouwburg in 1672 *Gedwongen vrient*, *Beklaaglyke dwang* en *Robbert Leverworst* blijven nog een tijdje op hetzelfde niveau als voorheen, maar de andere titels zakken (door het beleid van NIL) vrijwel direct terug en beginnen (dat geldt voor *De Moffin*, *Pekelharing* en *Iemant en Niemant*) in het begin van de 18de eeuw aan een tweede leven, wanneer bijna het volledige repertoire van Vos vanaf 1705 weer op het toneel wordt gebracht. We weten niet waarom dat is gebeurd, maar die opleving viel samen met een piek in het aantal herdrukken. Ook het verdere patroon dat uit de opvoeringstraditie naar voren komt, correspondeert met dat van de drukgeschiedenis. De onderstaande grafiek visualiseert de golfbewegingen in het totale aantal drukken per jaar:

[105] Ook de periode waarin de Schouwburg voor renovatie gesloten was en er vanzelfsprekend ook minder werk van Vos werd opgevoerd, duikt in de visualisatie op: dat is de daling tussen 1672 en 1680

Fig. 16) Drukgeschiedenis Vos [1642-1768]



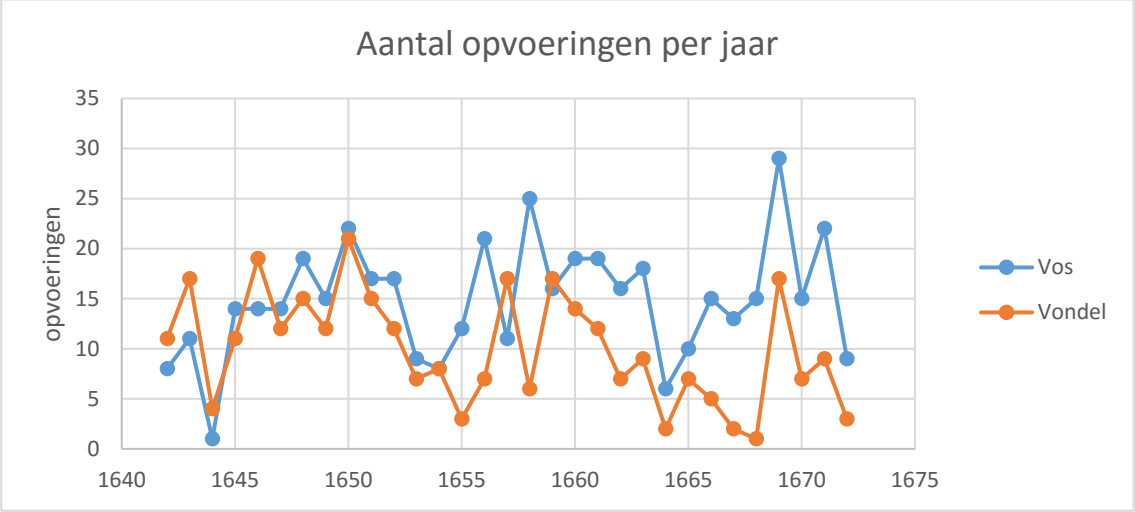
Op het moment van zijn overlijden (november 1651) gold de *Klucht van de Moffin* met vier herdrukken als Vos' succesvolste werk op papier en waren er daarnaast elf (her)drukken van zijn andere werk verschenen. Deze aantallen bij leven vallen echter in het niet bij de herdrukken die in de jaren daarna verschenen: in 1655 gaf Cornelis Houthaak met een postume uitgave van de *Beklaaglyke dwang* het startschot voor een lange reeks herdrukken, die gedurende ruim *anderhalve eeuw* in een aantal van maar liefst 56 stuks bij veertien verschillende huizen zouden verschijnen.[106] Met name de periode tussen 1659 en 1662 is een piekmoment, want er rollen dan maar liefst 14 nieuwe drukken van de persen. Daarna blijft het tot 1669 stil. In de daaropvolgende jaren is er nog enige malen spraken van een piek in het aantal herdrukken en blijft het merendeel van Vos' oeuvre nog tot in de 18de eeuw in roulatie.

Financiële impact

Om zich te krijgen op Vos' financiële impact als toneelschrijver, heb ik de recettes van zijn klasse-1 oeuvre (*Beklaaglyke Dwang, Gedwongen Vriendt* en *Iemant en Niemant*) vergeleken met die van Vondel (een oeuvre van 29 werken). Dit was vanwege de comparatie tussen populair en canoniek repertoire in hoofdstuk 1 een logische keuze, omdat Vos en Vondel elk één van deze kanten van de Schouwburg vertegenwoordigen – Vos is de maker van populaire, internationale adaptaties terwijl Vondel zich richt op lokaal en klassiek materiaal. De volledige resultaten en de methodologie zijn te vinden in appendix 1; ik licht ze hier kort toe.[107] Uit mijn onderzoek blijkt ten eerste dat Vos' werk als geheel genomen vaker op de Schouwburg werd opgevoerd dan Vondels stukken en dat de populairiteit van Vos' werk wonderbaarlijk genoeg niet te lijden heeft onder zijn vroegtijdige overlijden. Daar Vos als persoon niet bekend stond om een groots imago, betekent dat dus dat zijn werk op zichzelf staand genoeg aantrekkingskracht had om publiek naar de Schouwburg te halen. Misschien zelfs meer dan dat van Vondel, want zijn stukken trekken na 1659 telkens minder toeschouwers dan het repertoire van Vos.

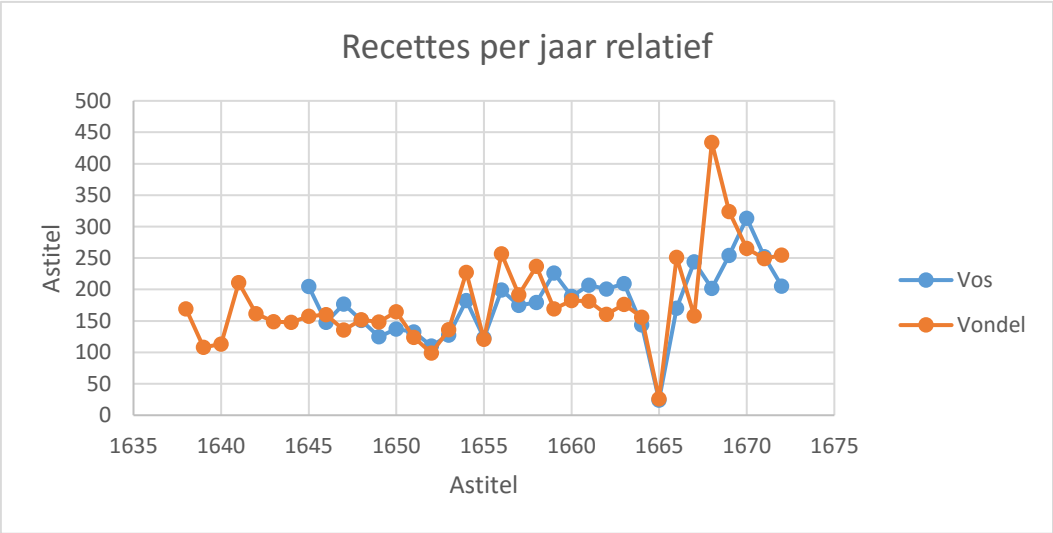
[106] Zie bijlage 3.7 en 3.8 voor een overzicht van de betrokken drukkers en het aantal drukken per drukker gespecificeerd.
[107] Omdat de financiële impact relevant is voor het duiden van Vos' succes en daarmee ook de mogelijke verdere export van zijn werk, vind ik het belangrijk om deze invloed goed in kaart te brengen.

Fig. 17) totaal aantal opvoeringen per jaar, 1642-1672



Na zijn dood was Vos op basis van het aantal speelbeurten en vertoningsavonden succesvoller dan bij leven, en in zekere zin dus *postuum* een grote concurrent van Vondel. Een verbazingwekkende prestatie, waarvan ook op financieel vlak sprake was. Vondels *Gysbreght* was een enorme kaskraker, maar relatief gezien was het werk van Vos winstgevender. Over de periode 1642-1672 leveren 167 opvoeringen van Vos zijn stukken ƒ29.354,23 op, wat een gemiddelde van ƒ 175,80 per speelbeurt geeft. Vondel bezorgt de Schouwburg met 289 speelbeurten een bedrag van ƒ49.609,135 – met een gemiddelde van ƒ 171,70 blijft Vos hem dus iets voor.

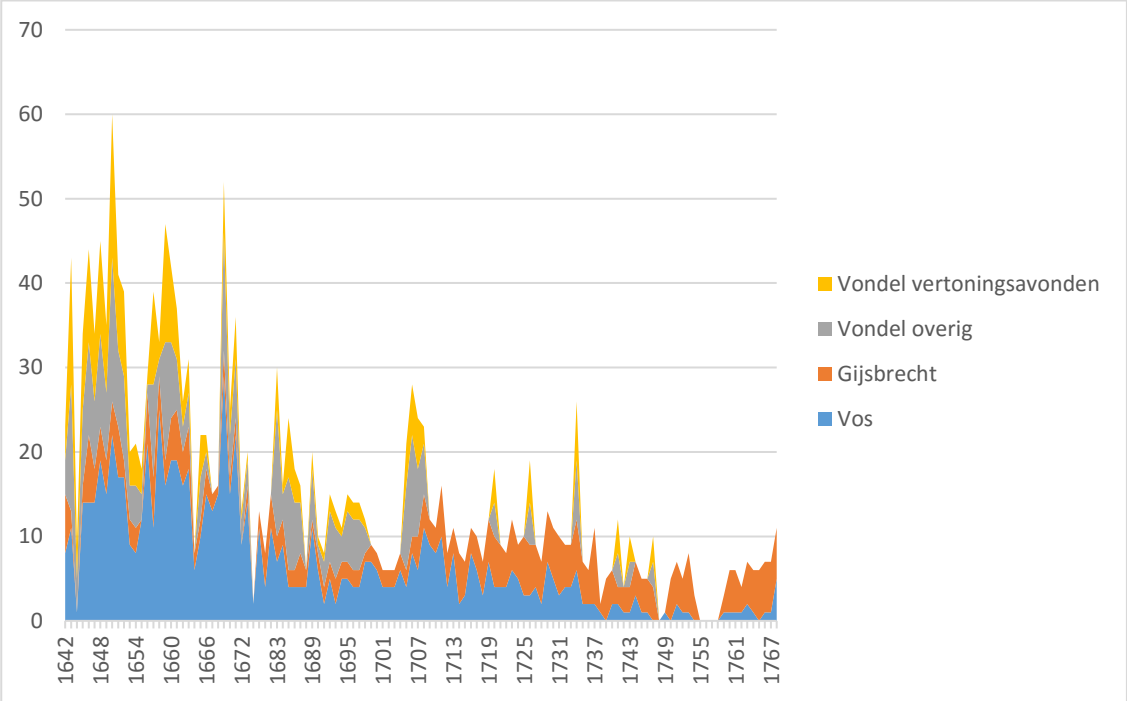
Fig. 18) Recettes per jaar relatief, 1642-1672



Vergelijken we deze gegevens met de totale Schouwburgopbrengst van 501.830 gulden gedurende deze jaren, dan is Vondel verantwoordelijk voor bijna 10 (9,89) % en Vos voor bijna 6 (5,85)% van dat bedrag. Hoewel Vondel bijna twee keer zoveel geld binnenbracht, had hij daar in vergelijking met Vos echter zes keer zoveel stukken voor nodig: in deze periode verschenen er 18 titels van zijn hand op het

toneel tegenover 3 van Vos.[108] Hoewel Vos al in 1651 overleed was zijn werk blijkbaar dus zo aantrekkelijk dat de aanwezigheid van de auteur in dit geval niet nodig was om inkomsten te garanderen. Dat bleef echter niet zo. Het werk van de toneelschrijvers bleef lang op het toneel en Vos bleef tot zeker het begin van de 18e eeuw een stabiele factor, maar na het aantreden van Nil Volentibus Arduun in 1678 begint Vos' opvoeringsaandeel al langzaam af te nemen, en vanaf circa 1720 breekt een tweede omslagpunt aan:

Fig. 19) Totaal aantal opvoeringen per jaar, volledige database ONSTAGE



Dit omslagpunt valt binnen een voor de Republiek moeilijke periode. Tot 1747 was er geen stadhouder, er was sprake van een aanzienlijke staatsschuld. Was de canonisering van de *Gysbreght* daar wellicht ook een reactie op, als een uiting van hoop op betere tijden? Om daar met zekerheid iets over te kunnen zeggen is het nodig grondiger onderzoek te verrichten, maar desalniettemin lijkt de opkomst van de traditie rondom de *Gysbreght* samen te vallen met een tijdsgeest waarin men verlangde naar de successen van de eeuw daarvoor. Dat het Spaanse theater gelijktijdig van het podium verdween, zou verklaard kunnen worden door het feit dat het alles was wat de *Gysbreght* niet was: exotische spektakelstukken zonder expliciete uiting van een lokale identiteit of cultuur.

[108] Alleen de klasse-1 stukken van Vos kunnen worden meegewogen in een financiële comporatie, zie ook de toelichting in de appendix.

Ik heb nu globaal geschetst hoe Vos als acteur en toneelschrijver binnen de lokale context van de Amsterdamse Schouwburg actief was en welke impact zijn werk ook na zijn dood nog heeft gehad. Nu het functioneren van deze lokale dimensie duidelijker in kaart is gebracht, is het tijd om ook in te zoomen op de internationale dimensies van Vos en Amsterdam: een wisselwerking tussen internationale en lokale context was in het circuit rondom de Schouwburg aan de orde van de dag, maar hoe zag deze wisselwerking er precies uit en hoe fungeerde het theater als een 'doorgeefluik' voor internationaal theater? Waar kwamen de buitenlandse teksten vandaan en hoe werden zij voor Amsterdam geschikt gemaakt? Om die vragen te kunnen beantwoorden richt ik me wederom op Vos: aan de hand van zijn talige connecties bestudeer ik waar zijn bronmateriaal vandaan kwam, hoe hij deze teksten kon adapteren en welke aanpassingen hij deed om ervoor te zorgen dat de geïmporteerde stukken ook in een Amsterdamse context een succes werden. Vos was een meester in de levensschets; de wijze waarop hij een multicultureel en internationaal Amsterdam ten tonele bracht, zal daarom – als een toonbeeld van het creëren van sociale energie - eveneens aan bod komen.

De internationale dimensies van de Amsterdamse Schouwburg

Ik heb reeds gesteld dat er op het theater van de Amsterdamse Schouwburg voortdurend stukken in première gingen van een oorspronkelijk buitenlandse aard. Dit buitenlandse repertoire kon in Amsterdam opgevoerd worden omdat er een grote groep van talig begaafde schrijvers aan de Schouwburg was verbonden: hun talenkennis vormde de toegang tot Europese titels die mogelijkerwijs in Amsterdam opgevoerd kon worden. Het internationale karakter van de stad betekende namelijk niet dat het schouwburgpubliek de talen van haar internationale inwoners machtig was, en dus waren er adaptaties nodig om het eigen repertoire uit te breiden. Dit ging in een vlot tempo. In de eerste tien jaren dat de Schouwburg in bedrijf was, verschenen er alleen al acht stukken met Engelse en dertien stukken met Spaanse oorsprong.[109] Vos' verbondenheid met de Schouwburg stond garant voor blootstelling aan een bonte verzameling aan talen, en dus aan mogelijkheden om met teksten uit verschillende landen in contact te komen. Welke talenkennis had hij tot zijn beschikking, waar kwam zijn bronmateriaal vandaan en hoe zorgde hij ervoor dat zijn adaptaties aansluiting bij het Amsterdamse publiek vonden? Voor ik inga op de precieze herkomst van deze stukken en de wijze waarop zij in de handen van Vos veranderen, wil ik eerst een beeld geven van de buitenlandse invloeden in Vos' *persoonlijke* Schouwburgnetwerk.[110] Dat betreft niet alleen personen waarmee Vos een collegiaal contact onderhield of zaken deed, maar ook degenen die dankzij hun reizen met talen in contact zijn gekomen – in zekere zin dus de personen in zijn omgeving die op welke manier dan ook een toegangspoort tot internationale invloeden vormden. Zo kan ik een duidelijker beeld schetsen van de wisselwerking tussen de internationale en lokale context in Amsterdam.

[109] Database Jautze (2012)
[110] Een globaal overzicht van personen die betrokken waren bij de culturele industrie van het vertalen is terug te vinden bij Jautze (2012).

Talenkennis en talig netwerk

Jautze, Álvarez en Blom stellen dat de acteur-dichters die zij in hun netwerkonderzoek identificeren geen Engels en Spaans spraken, 'zoals bijna niemand in Amsterdam in de Gouden Eeuw'.[111] Ook het Frans waren zij niet machtig, maar het 'Hoogduits was voor een aantal [van hen] dan weer minder problematisch, waarschijnlijk omdat die taal zo aan het "Nederduytsch" verwant was'. Franse talenkennis was er wel onder de dichtende Schouwburgregenten.[112] Hoewel het niet bekend is welke talen Vos zelf sprak, moet hij net als vele anderen vertrouwd zijn geweest met het Duits: het was voor velen gebruikelijk om Duits te begrijpen en te spreken. Later in dit hoofdstuk zal ik laten zien dat Vos in bijna al zijn kluchten Duitse personages met een heftige Duitse tongval gebruikt, en daar lijkt toch zeker enige kennis van zaken voor nodig. Het lijkt niet waarschijnlijk dat Vos andere talen machtig is geweest: desalniettemin was er gedurende zijn aanstelling bij de Schouwburg sprake van een groot 'talig' netwerk dat hem toegang tot het Spaans, Frans, Engels en ook het Duits bood.

Wat betreft het Spaans is de Portugese Jood **Jacob Baroces** een belangrijke connectie: als de technisch vertaler van *De beklaaglyke dwang* en *Gedwongen vrient* is hij in hoofdstuk 1 al kort aan bod gekomen en zijn samenwerking met Vos zal ik verder toelichten in de paragraaf over Vos' adaptatie van Spaans theater.

Aan de rol van **Theodore Rodenburgh** kan eveneens niet voorbij worden gegaan: met zijn indrukwekkende talenkennis was hij verantwoordelijk voor het introduceren van meerdere buitenlandse theatertradities. Rodenburgh sprak naast Nederlands en Duits ook Engels, Spaans, Italiaans, Frans en Portugees en deed die talenkennis grotendeels op tijdens zijn verblijven in het buitenland. Zo verbleef hij van 14 april 1611 tot het najaar van 1613 in Madrid en bracht hij daarna de Spaanse *comedia* mee naar Nederland.[113] Van zijn hand verschenen vier Spaanse adaptaties – drie naar Lope de Vega, *El molino*, *La escolastica celosa* en *El perseguido* en één naar Gaspar de Aguillar, *Venganza honrosa*. Rodenburgh verbleef in Madrid toen Lope de Vega daar al actief was, en het is dus de vraag in hoeverre dit van invloed is geweest op de grote hoeveelheid Lope de Vega vertalingen die in het beginstadium van de Amsterdamse Schouwburg werden gemaakt. Heeft Rodenburgh in Spanje voorstellingen bijgewoond en wist hij dus welk vlees hij in de kuip had? Hoewel een eerste verzameling van Lope de Vega's werk verscheen in 1616 waren er al voor die tijd losse drukken in omloop, en het zou de moeite waard zijn om uit te zoeken of Rodenburgh degene is geweest die een verzameling stukken naar Amsterdam bracht.[114] Rodenburgh woonde tijdens Vos' actieve periode niet langer in Amsterdam, maar was tot zijn dood wel bij de Schouwburg betrokken.[115]

---

[111] Jautze e.a. 'Spaans toneel voor de Schouwburg.' , gepubliceerd in de meest recente De Zeventiende Eeuw.
[112] Jautze (2012), pp. 54.
[113] Smits-Veldt en Abrahamse (1992); Zie Olga van Marion en Tim Vergeer in het meest recente nummer van De Zeventiende Eeuw.
[114] Het is goed mogelijk dat de stukken die Rodenburgh naar het Nederlands brengt allemaal afkomstig zijn uit 1 en dezelfde parte. Dat zou erop wijzen dat hij een boekbandje Lope de Vega mee terug naar Nederland heeft meegenomen.

Als acteur in reizende theatergroepen begaf **Adriaen Bastiaensz de Leeuw** zich net als Rodenburgh door heel Europa. Ook De Leeuw werkte samen met Baroces, die hem in ieder geval de prozavertaling voor *De toveres Circe* (1670, naar *El mayo rencanto amor* van Calderón de la Barca) aanleverde. Als toneelschrijver werd hij pas na het overlijden van Vos actief, maar tijdens diens levens stond hij wel samen met hem op het toneel en speelde hij ook in Vos' *Beklaaglyke dwang*.[116] Zijn werk voor de Schouwburg is zonder uitzondering gebaseerd op stukken die eerder in het Engels, Spaans, Duits en Frans verschenen. In veel gevallen wordt een vertaler niet genoemd, en er lijkt dus zeker sprake te zijn geweest van een behoorlijke talenknobbel.

Jan Soet was een korte periode als acteur actief (van 1640 tot en met 1642) en haalde de bronnen voor zijn toneelteksten voornamelijk uit het Duitse taalgebied: van Soet verscheen bijvoorbeeld het eveneens op *Ein lustig Pickelhärings-Spiel* gebaseerde *Jochem Jool* in 1637.[117] Soet was daarnaast verantwoordelijk voor *Zabynaja, of vermomde loosheid* (1648) dat hij berijmde op Gerard Pietersz Schaeps vertaling van een nog ongeïdentificeerd Spaans stuk.[118]

Ook **Jan Hermans Krul** was maar kort bij de Schouwburg betrokken omdat hij in 1646 al kwam te overlijden. Als acteur was hij niet actief, als toneelschrijver wel. Veel (pastorale) stukken van zijn hand dateren van ruim voor de opening van de Schouwburg en hoewel voor deze titels een brontekst (nog) niet is achterhaald, doet de Franse oorsprong van *De tirannige liefde* (1647, *L'ammour tirannique* uit 1639) en *De blinde minnaar van Smirna* (1648, *L'aveugle de Smyrne* uit 1638) meer Franse bronnen vermoeden. Een technisch vertaler wordt door Krul niet genoemd; waarschijnlijk was hij dus zelf het Frans machtig.

Leonard de Fuyter is ons bekend als een protegé van Karelsz van Germez, maar als acteur had hij niet bijster veel succes. Als toneelschrijver was hij verantwoordelijk voor de vertaling van vier Spaanse drama's.[119] bij *Verwarde hof* (1647) en *Stantvastige Isabella* (1651) heeft hij in ieder geval hulp van Baroces gehad. Zijn technische vertaler noemt hij in *Bedekten verrader* (1646) en *Don Jan de Tessandier* (1654) niet, dus het is de vraag of hij ook zelf Spaans sprak. Heel waarschijnlijk lijkt me dat niet; De Fuyters *Bedekten verrader* ging ná Vos' *Gedwongen vrient* (eveneens 1646) in première, wat betekent dat de vertaalkunsten van Jacob Baroces op dat moment al bij hem in beeld moeten zijn geweest. Waarom hij in dat geval zijn vertaler niet noemt is een raadsel, maar het is niet onmogelijk dat Baroces een jaar later wel expliciet door De Fuyter werd benoemd vanwege het succes van *Gedwongen vrient* - zijn status als vertaler moet daar positieve gevolgen van hebben ondervonden. De Fuyter hield zich dus net als Vos bezig met het produceren van adaptaties van Spaanstalig theater, en de gedichten die zij voor elkanders werk schreven laten zien dat zij ook daadwerkelijk met elkaar in contact stonden.

---

[116] Worp (1920); de rolverdelingen die door Worp worden genoemd, zijn naar mijn weten gebaseerd op een overzicht uit 1658. Het is dus niet duidelijk of De Leeuw al tijdens Vos' leven bij het stuk betrokken was, maar aangezien een acteur in dienst in een grote hoeveelheid stukken optrad en *De beklagelyke dwang* veel werd opgevoerd hebben we geen reden om aan te nemen dat dit niet het geval is.
[117] Worp theatergeschiedenis, 114. *Ein lustig Pickelhärings-Spiel* staat *ook* in de bundel *Englische Comodien und Tragedien.*
[118] Zie http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/plays/44
[119] Worp 1920, pp. 113.

Wat betreft reizende contacten moeten de familie **Nooseman**, **Jan Baptist van Fornenbergh** en **Pieter Triael Parkar** voor Vos van belang geweest. Zij waren in de vroegste jaren van de Schouwburg onderdeel van de vaste acteursploeg, maar hebben zich anders dan Vos aan het einde van de jaren '40 losgemaakt om te gaan reizen. Wel bleven zij contact met de Schouwburg onderhouden en sommigen van hen zoals Nooseman, keerden zelfs op het Amsterdamse toneel terug. Als reizend toneelgezelschap onder de leiding van Van Fornenbergh waren zij verantwoordelijk voor de export van stukken die zich in Amsterdam reeds hadden bewezen. Zij zijn een belangrijk schakel met het Duitse taalgebied en Scandinavië. Triael Parkar was bovendien het Engels machtig, en getuige zijn technische vertaling van *The Turke* (voor Dirk Kalbergens *Muliassus de turk* uit 1652) in staat om Engelse teksten direct en zónder een Duitse omweg te vertalen. Samen met Isaac Vos behoort hij tot degenen die een lofdicht voor Leonard de Fuyters *Bedekten verrader* hebben verzorgd.

Buiten de lofdichtjes die zij voor elkaar componeerden, is een van de sterkste getuigenissen van dit internationaal georiënteerde netwerkje rondom de Schouwburg de liedbundel *Amsteldamse vrolikheyt* (1647). Hierin schreven Vos en Nooseman bijdragen, evenals de Fuyter, Adriaan van den Bergh, en Jan Pietersz Meerhuysen (Jan Tamboer).[120]

De internationale dimensies van Vos' oeuvre

Vos stond dus in nauw contact met de 'internationale scene' rondom de Schouwburg en het is dus niet zo vreemd dat dit internationale élan ook in zijn werk weerspiegeld wordt – zowel wat betreft de herkomst van zijn bronmateriaal als de thematiek in meerdere van zijn stukken. Om een beter beeld te krijgen van de Amsterdamse import van theater gaan we nu kijken naar de herkomst van Vos' adaptaties en wat hij deed om deze stukken aan hun nieuwe context aan te passen. Hoe fungeerde hij als intermediair?

Adaptaties via Duitsland – verzamelbundel van Engelse strolling players

Iemant en Niemant was in **1645** het derde stuk van de hand van Vos dat in de Schouwburg werd opgevoerd.[121] Vos maakte voor het schrijven van dit stuk gebruik van een buitenlandse bron: *Iemant en Niemant* vinden we onder de titel *Eine schöne lustige Comoedia von Jemand und Niemand* in de Duitse verzamelbundel *Englische Comedien und Tragedien* (1620). Worp heeft reeds aangetoond dat er grote overeenkomstigheden tussen deze Duitse bewerking en Vos' spel bestaan (een groot deel van de versregels is nagenoeg een op een uit het Duits vertaald) en geeft drie mogelijke verklaringen voor deze gelijkenis.[122] Vos kan een opvoering van *Nobody and Somebody* - door een Engelse toneeltroep - bijgewoond hebben, hij kan bekend zijn geweest met de Duitse verzamelbundel, óf hij heeft zich direct

[120] Grabowsky en Verkruijsse (1996), pp. 229
[121] Zie voor plotbeschrijving bijlage 3.9.
[122] Worp, 'Isaak Vos', *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, jaargang 3, (1882), pp. 79; 'Vos kan de *Nobody and Somebody* door Engelsche tooneelspelers hebben zien opvoeren. Of hij kan den bundel der Duitsche bewerkingen, de *Englische Comedien und Tragedien*, in 1620 en 1624 uitgekomen, hebben gekend […]. Of wel Vos kan het zinnespel direct aan het Engelse origineel ontleend hebben, in welk geval misschien een ander het voor hem heeft vertaald, daar wij op den titel lezen: "Gerijmt door Izaak de Vos." '

op het Engelse origineel gebaseerd. Aangezien de bundel ook een Pekelharingspel bevat, beschouwt Worp het bezit van de Duitse bundel als een zeer waarschijnlijke mogelijkheid, maar hij sluit niet uit dat Vos het Engelse stuk ook gekend heeft.[123]

De Duitse verzamelbundel is natuurlijk direct afgeleid van het repertoire van de Engelse spelers, maar ook zonder de Duitse omweg behoort direct contact met de Engels brontekst tot de mogelijkheden. In 1606 verscheen er in Londen een druk van *Somebody and Nobody* en aangezien er in 1608 een Duits afschrift opduikt, moet het stuk deel uit hebben gemaakt van het repertoire van de toneeltroep van John Green, die rond die tijd Duitsland en Oostenrijk bezocht. Anton Bosman gaat ervan uit dat het stuk een vast onderdeel van het repertoire vormde, wat betekende dat het ook werd opgevoerd toen Nederland in 1613 werd aangedaan.[124] Bosman constateert in een artikel over de representatie van Niemand in de verschillende adaptaties dat het stuk uitermate geschikt was voor de reizende toneelspelers. Dat kwam niet enkel door passende thematiek (de wens van spelers van een *nobody* tot een *somebody* te worden):

> Given the adaptability of the title characters to changing local contexts, moreover, it should come as no surprise that, as *Nobody and Somebody* played through half a continent and over half a century, the regional matter of chronicle history began to yield increasingly to the broader themes of moral allegory. Thus the British myth that took up two thirds of the original text (…) shrank to one half and then a third in subsequent German versions, and is wholly absent from the Dutch.[125]

Bosman noemt het met name verbluffend dat het 'patina of Catholicism' dat we terugzien in het personage Niemand nooit uit de adaptaties is verdwenen. Toen het stuk in 1620 opdook in de Duitse verzamelbundel, bevatte het namelijk nog steeds Niemands katholieke misboek en rozenkrans: wanneer hem in de laatste opkomst gevraagd wordt zijn zakken te legen, blijkt hij een rozenkrans en een klein bidboekje bij zich te dragen.[126] In Bosmans woorden zou het de voor hand zou liggen dat dit motief op het 'ultra-Protestantse toneel van de Amsterdamse Schouwburg' zou verdwijnen of in ieder geval anders gepresenteerd zou worden. Hoewel de katholieke uitdossing bij Vos niet in de laatste scène voorkomt, is deze wel degelijk in het stuk aanwezig wanneer Niemand eropuit trekt om bondgenoten voor zijn strafproces te vinden. Zijn reis wordt voorgesteld als een 'mock pilgrimage' die hem langs de huizen van de Zeven Doodzonden naar het Hemelse paleis van Gerechtigheid en Waarheid leidt. Niemand heeft zich daarom uitgedost 'met een Munniks-kap, en een Boek, met Kruicen en Pater-nosters behangen'.[127] Vos stuurt het personage dus het toneel op met *meerdere* kruisen en rozenkransen: gekleed in zijn monnikskap en met een Bijbel in zijn hand, ziet Niemand er in vergelijking met de verdorvenheden waar hij over vertelt dus absurd vroom uit. Hoewel de katholieke symboliek in het

---

[123] Worp (1882), pp. 79.
[124] Bosman, 'Renaissance Intertheater and the Staging of Nobody', *ELH*, 71/3 (2004), pp. 570-571.
[125] Bosman (2004), pp. 576.
[126] Bosman (2004), pp. 577. Wanneer Niemand in de laatste opkomst gevraagd wordt zijn zakken te legen, blijkt hij een rozenkrans en een klein bidboekje bij zich te dragen.
Eine schöne lustige Comoedia van Jemand und Niemand. Akte vijf; '**König.** […] Was aber habt ihr bei Niemand funden? **Marsianus.** Gar nichts, grosmächtigster könig, ausgenommen die Paternoster und ein zerrissen Betbüchlein.' In: *Die Schauspiele der Englischen komödianten in Deutschland*. Julius Tittman (1880), pp. 172.
[127] Bosman (2004), pp. 578-579; *Iemand en Niemand*, vierde bedrijf. vijftiende uitkomst.

protestantse Amsterdam nog steeds aanwezig blijft, lijkt Vos de uitdossing van zijn personage dus voornamelijk met een humoristisch doel in te zetten, en bedient hij zich zo van een staaltje cultureel vertalen: het onthullen van een bijbeltje en rozenkransen en daarmee Niemants identiteit als een vroom katholiek zou in Amsterdam zijn opgevat als een uiting van paapsheid en waarschijnlijk elk doel voorbij zijn geschoten. Door de elementen in te zetten op het moment dat hij de pelgrimstocht ten tonele brengt, benadrukt Vos de religieuze lading van dat hele gebeuren, maar hij laat Niemant in dusdanig vreemde situaties terechtkomen dat deze scène niet anders dan spottend bedoeld kan zijn. Een goed voorbeeld is de papegaai die 'hay leeren klappen, her uyt Munnik, her uyt / Poop, ga werken, dat zyn Godts geboden, / Waer over d'Inquisy 'em als een kettere lieten dooden'; hoewel uit de tekst niet volledig duidelijk wordt of hier de papegaai of zijn eigenaar ter dood veroordeeld wordt, heeft het er veel van weg dat de vogel hier voor het zingen van een liedje moet boeten .[128]

Voor zijn klucht ***Pekelharing*** **(1649)** heeft Vos in ieder geval gebruik gemaakt van het Duitse Pekelharingspel, omdat te zien is dat hij een aantal van de in de Duitse tekst doorgevoerde veranderingen heeft overgenomen. Het zangspel verloopt als volgt:

> Het spel begint met een lied waarin de vrouw en Pekelharing elkaar toezingen: zij is bedroefd omdat haar echtgenoot nooit thuis is, Pekelharing is bedroefd 'omdat hij voor het eerst van de liefde heeft geproefd'. De vrouw stelt voor Pekelharings probleem op te lossen en wanneer ze de echtelijke slaapkamer willen betreden, wordt er door een andere minnaar, de Vaandrig, op de deur geklopt. De vrouw verstopt Pekelharing voor deze soldaat in een kist: vanuit zijn schuilplaats levert hij commentaar op het gesprek tussen de vrouw met haar 'dappere' minnaar. Hij blijkt bij het huiswaarts keren van de echtgenoot vooral een lafaard te zijn, en probeert zich ook in de kist te verstoppen. De vrouw maant hem te vertellen dat hij achter een vijand aanzit en daarom bij haar in huis is. De list slaagt: de man stuurt de vaandrig weg om tot bedaren te komen, en Pekelharing kan als diens slachtoffer uit de kist komen. De echtgenoot heeft medelijden met hem en vertrekt om drank voor hem te kopen, waarna de vrouw en Pekelharing elkaar gelukkig in de armen vallen.[129]

Vos volgt hier de Duitse adaptatie, waarin het pessimistische einde uit het Engelse origineel – *Singing Simpkin* – werd geschrapt.[130] Vos is echter ook op meerdere punten van zijn Duitse bron afgeweken en heeft het stuk zo toch naar zijn eigen hand gezet. Kim Jautze stelt dat Vos het kluchtige karakter van het zangspel middels de door hem gebruikte taal sterker heeft aangezet. De uitspraken van de personages zijn niet zo zeer grover, maar er is wel sprake van brutalere en seksistischere toespelingen. Zo heeft strofe vijf bij Vos, in tegenstelling tot de Engelse en Duitse teksten, een pornografisch karakter gekregen:

---

[128] *Iemant en Niemant*, vierde bedrijf, vijftiende uitkomst. De papegaai is het eigendom van een koopman, en uit de tekst blijkt in feite niet of hij, óf de papegaai ter dood veroordeeld wordt.
[129] Naar samenvatting door Kim Jautze, pp. 134-135.
[130] Jautze (2012)

> 'Pekelharing spreekt […] in seksistische en vunzige metaforen. Vos' vertaling is daardoor niet zozeer alleen een zangspel, maar eerder een platte klucht die is aangepast aan de verwachtingen van het Schouwburgpubliek'.[131]

Bolte en Worp veronderstellen beiden dat de verduitsing uit 1620 inderdaad aan de basis van dit stuk moet hebben gelegen.[132]

***Robbert Leverworst* (1650)** is waarschijnlijk ook uit het Duits afkomstig, maar eveneens indirect op een Engelse bron gebaseerd.[133] In de loop der jaren blijkt kennis over de precieze gang van zaken enigszins vervaagd: Worp meldt dat de klucht lijkt op 'een engelsch stukje', maar een titel is niet terug te vinden.[134] Ook in andere gevallen waar melding wordt gemaakt van een gelijkenis ontbreekt een duidelijke bronverwijzing. Het lijkt erop dat deze informatie afkomstig is uit Johannes Boltes *Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachvolger in Deutschland, Holland und Skandinavien* (1893) – het boek wordt door Worp zelfs als bron vermeld. *Robbert Leverworst* wordt door Bolte gekoppeld aan het Duitse lied 'O Nachbar Robert, mein hertz ist voller Pein', gebaseerd op een lied van Engelse komedianten die Duitsland in de vroege zeventiende eeuw bezochten. De Engelse brontekst en de tekst van een Nederlands afschrift – getuige het voorkomen van de melodie 'Soet Robbertgen' in een aantal liedboeken daterend tussen 1600 en 1679[135] - zijn helaas verloren gegaan, maar Bolte meent dat het moment waarop buurvrouw Reymerich naar Robberts naam vraagt en op diens antwoord de woorden *'Hoe na benje een Engels-man?'* uitspreekt als een echo van de Engelse klucht gezien moet worden. [136] Bolte benadrukt hier enkel het feit dat Robbert een Engels aandoende naam is, terwijl het in de context van het stuk juist gaat om het feit dat Engelsen eraan gewend zijn om het bezit van anderen in te pikken.[137]

Duitse bundel als koppelstuk

Het is voor de drie genoemde kluchten uit Vos' oeuvre vooral de vraag of het bronmateriaal Vos heeft bereikt in de vorm van de Duitse verzamelbundel. Ik zou willen stellen dat dit inderdaad het geval is geweest, want bij nadere beschouwing blijkt dat er nog meer overeenkomsten tussen de bundel en het werk van andere Schouwburgmedewerkers kan worden aangewezen. Vos' *Iemant en Niemant* en *Pekelharing* zijn namelijk niet de enige stukken die met het boek in verband zijn te brengen. Vóór Vos maakte Jan Soet het op *Ein lustig Pickelhärings-Spiegel* gebaseerde *Jochem Jool* (jaartal) (hij zag Vos' *Pekelharing* als moedwillig jatwerk) en hoewel wordt aangenomen dat Jan Vos zijn *Aran en Titus* op

---

[131] Jautze (2012), pp. 142.
[132] Zie Bolte (1893), pp. 17-21. Bolte bespreekt tevens een Zweedse adaptatie die ik middels eigen onderzoek in direct verband met Vos' Pekelharing heb weten te brengen; Worp (1883), 'Isaac Vos', *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, pp. 223-227.
[133] Zie voor plotbeschrijving bijlage 3.10.
[134] Worp in Blok en Molhuysen, 1914, Lemma Isaac Vos.
[135] Thysius' Lautenbuch (1600), Pieter Leenaerts van der Goes *Druyven-Tros der amoureusheyt* (1602), Adrian Valerius' *Nederlandtsch Gedenckclanck* (1626), *Paradijs der geestelicken en kercklicken lofsangen* (1679).
[136] Bolte (1893), *Die Singspieele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien.* pp. 8-9; 'Wie ein Nachhall der englischen Posse nimmt sich eine Stelle in Isaak Vos' Klucht van Robbert Leverworst […] aus. Die Nachbarin Reymerich fragt den Titelhelden nach seinem Namen und sagt auf seine Antwort *'k hiet Robbert'* erstaunt: *'Hoe na benje een Engels-man?'* – Der englische Originaltext is evenso verloren gegangen, wie eine niederländische Übersetzung: *'Soet soet Robbertgen'.*
[137] Bolte (1893), pp. 9.

Shakespeares *Titus Andronicus* heeft gebaseerd, zijn er ook overeenkomsten met het in de bundel opgenomen *Eine sehr klägliche Tragaedia von Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin.*[138] De *Comoedia von Fortunato und seinem Seckel und Wünschhütlein* doet denken aan een stuk van Bernard Fonteyn dat nagenoeg dezelfde naam draagt, *Fortunatus' beurs en wenshoed*, en wellicht delen *Von der Konigin Esther und hoffertigen Haman* Johannes Serwouters *Hester, oft Verlossing der jooden* meer met elkaar dan enkel dezelfde Bijbelse personages.[139] De bundel bevat daarnaast ook een aantal pekelharingliederen met muzieknotatie. Het lied dat begint met 'zu Amsterdam bin ich gewesen / Mein Pein und Schmertz allzumassen humhu' is direct te herleiden tot de standaardmelodie 'Ik ben tot Amsterdam geweest hu hu!'.[140] Deze melodie gaat in de Nederlanden, niet geheel ontoevallig, eerst door het leven als de 'nieuwe Engelsen voys'; Jan Janz Starter lijkt de eerste te zijn geweest die in het toneellied 'Kluchtigh t'samen-Gesang van dry personagien' gebruik maakte van de wijsaanduiding 'Ick ben tot Amsterdam gewesen, hu, hu'. Het lied is terug te vinden in het *Friesche Lust-Hof* dat in 1621 verscheen – het jaar nadat de Duitse verzamelbundel met daarin dezelfde melodie en muzieknotatie het levenslicht had gezien.[141] Hebben de toneelstukken via Starter de Amsterdamse toneelwereld bereikt? De Schouwburg beschikte over een grote verzameling teksten en het lijkt er sterk op dat ook de *Englische Comedien und Tragedien* in deze collectie waren terug te vinden. De bundel moet voor de toneelschrijvers die haar gebruikten een ideale tussenvertaling zijn geweest, met teksten die ze zonder uitgebreide talenkennis – een eigenschap waar Jan Vos zichzelf overigens maar al te graag mee identificeerde - of hulp van anderen konden omzetten in een Nederlandstalig stuk voor op de eigen bühne.

Spaans theater – prozavertalingen van Jacob Baroces

In de opdrachten van zijn tragikomedies ***Gedwongen vrient* (1646)** en ***De beklaaglyke dwang* (1648)** gaat Vos uitgebreid in op de herkomst van zijn bronmateriaal en het vertaalproces, waarbij hij Jacob Baroces als de technische vertaler van deze stukken van Lope de Vega Carpio, *El amigo por fuerza* (voor 1604) en *La fuerza lastimosa* (ca. 1596-1603), benoemt.[142] Baroces is een belangrijke schakel en was naast zijn werk voor Vos verantwoordelijk voor een aanzienlijke hoeveelheid andere vertalingen.[143] Álvarez-Francés stelt dat Baroces waarschijnlijk *zelf* het initiatief tot het vertalen van ***Gedwongen***

---

[138] Zie voor vergelijkend onderzoek naar *Titus Andronicus* en *Aran en Titus* van oa. Braekman (1968), 'The Relationship of Shakespeare's "Titus Andronicus" to the German Play of 1620 and to Jan Vos's Play "Aran en Titus", in: *Studia Germanica Gandensia* 10, pp. 7-65 en Helmer Helmers (2016) 'The Politics of Mobility: Shakespeare's Tituts Andronicus, Jan Vos's Aran en Titus and the Poetics of Empire" in: Jan Bloemendal en Nigel Smith (red), *Politics and Aesthetics in European Baroque and Classicist Tragedy*. Leiden: Brill, 2016, pp. 344-372. Zelf schreef ik in 2015 het essay 'Andronicus in adaptatie: offerrituelen in *Aran en Titus* als sporen van culturele vertaling. Jan Vos over Kerk, Staat en religieuze tolerantie.'

[139] NB: Een eerste vergelijking toont vooral grote overeenkomsten met de Spaanse tekst, maar dat hoeft natuurlijk niet te betekenen dat er geen gebruik is gemaakt van de Duitse bundel.

[140] Liederenbank; http://www.liederenbank.nl/resultaatlijst.php?zoek=3981&actie=melodienorm&sorteer=jaar&lan=nl

[141] Liederenbank; http://www.liederenbank.nl/liedpresentatie.php?zoek=14074&lan=nl

[142] Door Leonor Álvarez-Francés uitgevoerd archiefonderzoek heeft uitgewezen dat Baroces uit het Franse Rouen afkomstig was en op 24 november 1651 – hij was toen 34 jaar oud – trouwde met de Spaanse Ester Dolivera, die in Villareal geboren werd. Baroces bevond zich echter in ieder geval al op 26 oktober 1640 in Amsterdam, en het is goed mogelijk dat hij reeds voor die tijd naar de Amstelstad reisde. Baroces overleed op 30 oktober 1671 en werd op de Joodse Begraafplaats in Ouderkerk aen de Amstel begraven.[142]

[143] Leonard de Fuyter, *Verwarde hof* en *Stantvastige Isabella*; Joan Dullaart *Alexander de Medicis;* Dirk Pietersz Heynck *Veranderlijk geval*; Hendrick de Graef *Joanna koningin van Napels*; Adriaen Bastiaensz de Leeuw *De toveres Circe.*

vrient nam en daarna vooral op verzoek van anderen werkte.[144] De analyses van Leonor Álvarez-Francés hebben laten zien dat de Nederlandse tekst de Spaanse op sommige plekken zeer getrouw volgt, en we hebben dan ook geen reden om aan te nemen dat Vos en Baroces de stukken *niet* direct uit het Spaans hebben vertaald. Hoe ze precies aan het werk van Lope de Vega zijn gekomen, is nog niet opgehelderd en het zou zeker interessant zijn om hier verder onderzoek naar te verrichten. Blom en Van Marion geven aan dat de Spaanse toneelstukken ten tijde van het verschijnen van *Gedwongen Vrient* allemaal afkomstig waren uit het oeuvre van Lope de Vega, en dat ze maar liefst een derde van het totale aantal voorstellingen in de Amsterdamse Schouwburg vormden. Op dat moment waren er al vijf Lope de Vega adaptaties verschenen, wat hem de meest vertaalde Spaanse auteur tot dan toe maakte. Het Amsterdamse publiek was dus bekend met zijn stijl en wist zijn werken blijkbaar te waarderen, wat in zekere zin een succesgarantie voor een succesvolle *run* van een nieuwe adaptatie vormde.[145] Vos was vervolgens de eerste die op de titelpagina van zijn stuk specifiek naar Lope de Vega verwees.[146]

Vos' tweede Spaanse toneelstuk, ***De beklaaglyke dwang* (1648),** staat als casestudy centraal staat in hoofdstuk 4, waar nog tot in detail geanalyseerd zal worden hoe het tijdens de transfer veranderd is. In het voorwoord noemt Vos expliciet dat Jacob Baroces hem als vertaler heeft bijgestaan: 'Dit Spel is voor my, door den Heer Barokes, uit het Spaans vertaalt, en van my in Neêrduytsche Rijmen gebracht'.[147] De naam en vervaardiger van het Spaanse stuk noemt hij evenwel niet; Vos refereert slechts naar Lope de Vega als 'maker [die] meer gesien heeft na de tydt daar in hy leefde, als wel op de oude Toneel-wetten'. Berust die summiere introductie wellicht op het feit dat Vos de 'eeuwig in heugnis levenden Madritsche Apoll, en grooten Spaansen Poëet Lope de Vega Carpio' reeds in *Gedwongen vrient* op een voetstuk had geplaatst?[148] In tegenstelling tot dat stuk verschijnt *De beklaaglyke dwang* ook niet met de toevoeging 'Lope de Vega Carpioos' op haar titelblad, maar wordt slechts genoemd dat het door Vos 'In Nederduytsche Rijmen[is] gestelt'. In ieder geval is Vos zich goed bewust van het feit dat een stuk gedurende een adaptatieproces 'yets van zijn glans' kan verliezen, maar hij beroept zich op de door Vondel gedane uitspraak dat het gieten 'van d'eene Taal in d'ander door eenen engen hals' niet zonder morsen gaat. Kortom: waar gehakt wordt vallen spaanders en het is onmogelijk om een tekst in *al* haar glorie te vertalen, en Vos was dus niet van mening waren dat zijn product een 'exacte' kopie van de brontekst was.[149]

---

[144] Leonor Álvarez-Francés (2013), pp. 36. Zie ook deze studie voor een plotbeschrijving van de *Gedwongen vrient.*
[145] Leonor Álvarez-Francés (2013), pp. 25
[146] Leonor Álvarez-Francés (2013), pp. 28
[147] *Beklaaglyke dwang,* pp. 5.
[148] *Gedwongen vrient,* pp. 6.
[149] Ik deel die mening en vind het maken van een onderscheid tussen 'vertaling' en 'adaptatie' eigenlijk onzinnig. Een vertaalde tekst is per defnitie al geadapteerd omdat het onmogelijk is haar op elk vlak letterlijk te vertalen, zij dat op linguistisch op cultureel vlak. Het lijkt daarom beter in deze context de term 'adaptatie' te hanteren en niet te verzanden in een discussie over de definitie van vertalen. Dat een vertaling tegenwoordig vaak wordt beschouwd als een soort kopie is wellicht ook de reden dat er vanuit wetenschappelijk oogpunt lange tijd weinig aandacht voor dit gedeelte van de culturele industrie is geweest.

Internationaal Amsterdam op het toneel weerspiegeld

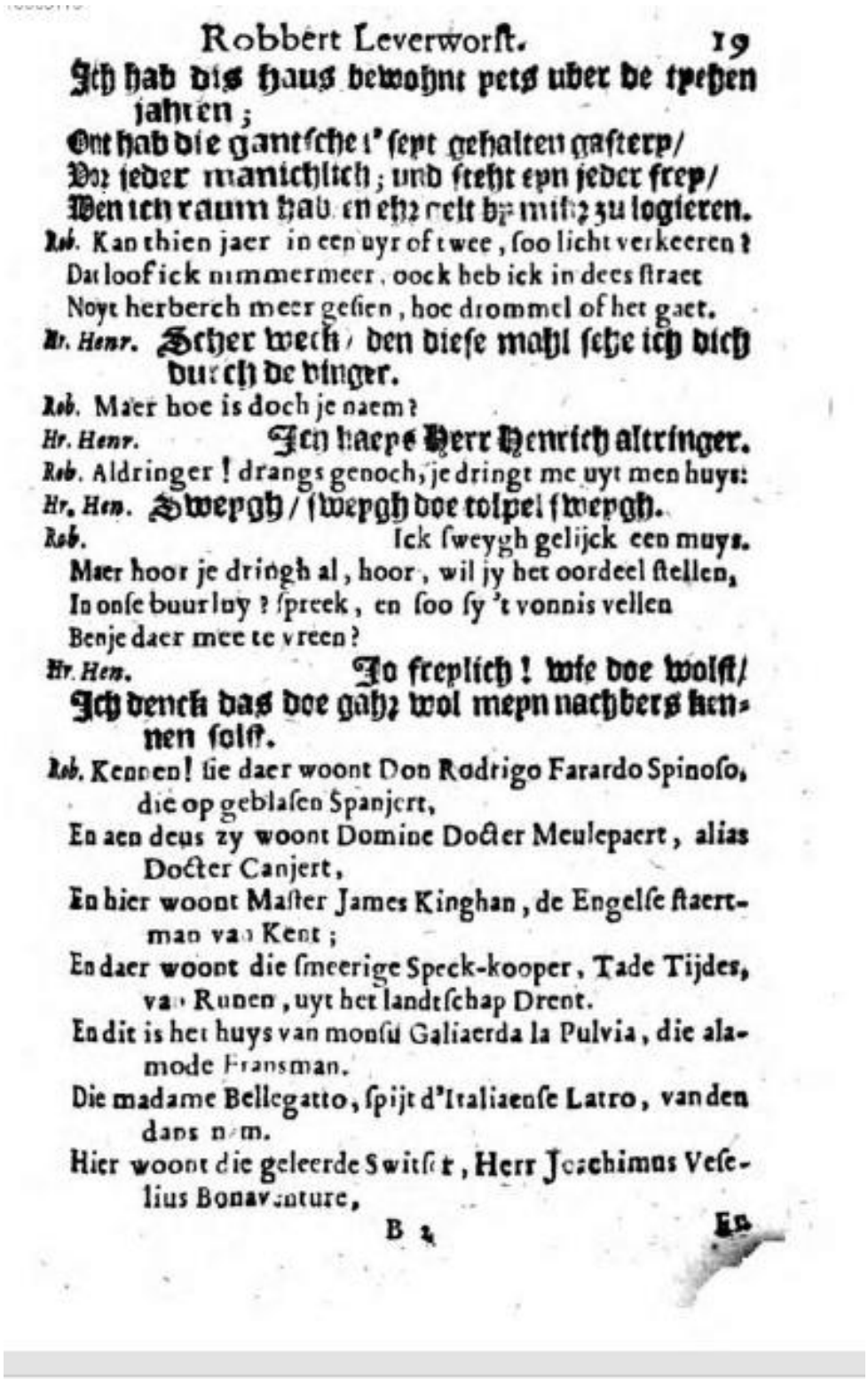
Voor Vos' kluchten van ***de Moffin* en *de Mof***, tot slot, is tot op heden geen bewijsmateriaal opgedoken dat de stukken met eerdere bronnen in verband brengt. Toch bieden ook deze stukken bij uitstek een betere kijk op de aanwezigheid van 'internationale' thematiek in Vos' werk, zoals is gedaan in het werk van Lotte Jensen.[150] Vos voert een vreemdelingenlegioen aan buitenlandse nationaliteiten en accenten ten tonele en sluit met die techniek op een levendige manier aan bij het multicurele straatbeeld van de migrantenstad Amsterdam. Zijn kluchten laten mooi zien dat het gewone Amsterdamse volk de talen van de immigranten absoluut niet machtig was; met de accenten van buitenlanders wordt danig de spot gedreven. Omdat de teksten nog herkenbaar zijn als Nederlands, zijn ze desondanks nog steeds goed lees- en verstaanbaar. In de kluchten van *De Moffin, De Mof*, en *Robbert Leverworst* spelen Duitsers een grote rol en ook in het zinnespel *Iemant en Niemant* komt een 'hoogduytsche jonker' voor. Ook andere nationaliteiten maken hun opwachting, en allen worden middels afwijkende accenten en gedragingen expliciet gepresenteerd als 'Ander'. Dit onderscheid wordt in de gedrukte teksten zelfs benadrukt middels het gebruik van afwijkende lettertypes, waardoor sommige personages nog duidelijker als anders worden geïdentificeerd. In het hier afgebeelde fragment uit *Robbert Leverworst* is bijvoorbeeld zichtbaar dat voor de teksten van hoofdpersoon Robbert Leverworst en Herr Hinrich, 'een Hoogduytser, een ander lettertype (Gotische drukletters) is gebruikt (fig. 20, zie hiernaast).

Ook in *Iemant en Niemant* wordt er met verschillende accenten de draak gestoken. Tussen de bonte stoet van personages vinden we zoals reeds gesteld een 'Hoogduytse Joncker' die zowel visueel als auditief gestereotypeerd wordt. Niemendal en Niemand beschrijven hem als 'een haen die treed wel stemmig en prat' en volgens hen kan iedereen die niet gek is aan zijn uiterlijk zien dat dit 'een mof in sen gat' is die met zijn handen wappert zoals een uil met zijn vleugels doet.[151] De jonker spreekt zwaar aangezet Nederland en roept uit nimmer een 'nurrischer vollk gevunden' te hebben 'wie diese albre koechvresser'. Wanneer hij verzucht dat deze grapjassen hem om zijn 'ledere hoosen' uitlachen, blijkt vervolgens ook zijn kleding aan het Duitse plaatje te voldoen.[152] De Duitser is niet de enige die zo te kijk wordt gezet, want een Waals personage dat deel uitmaakt van de groep gevangenen die Niemand in de zevende uitkomst van het tweede bedrijf bevrijdt, spreekt met een zwaar aangezet accent in zijn Nederlands:

> 4 Gevange.
> Monsu, weete Niemant niet een nachte voor my te herrebergen?
> Ik fremde mane bin, ik hier niet hebbe mon mason.
> Niemant
> Maer wat bin jy voor een lantsman?
> 4 Gevange.
> Monsu, icke ben een Walon.

[150] Lotte Jensen, 'Libben labben an eyn stuczken swijne vless'. 'Moffen'-beeld bij de toneelschrijver Isaac Vos. In: *Vooys*, 15 (1997), pp. 22-27. Zie bijlage 3.11 voor op dit artikel gebaseerde plotbeschrijvingen van beide kluchten.
[151] Tweede bedrijf *Iemand en Niemand*, vierde uitkomst
[152] Tweede bedrijf *Iemand en Niemand*, vierde uitkomst

Fig. 20) Verschillende drukletters in Robbert Leverworst. Amsterdam 1681, wed. Michiel en Gijsbert de Groot.



Robbert Leverworst. 19

Ich hab dis haus bewohnt pets uber de tzehen jahren;
Ont hab die gantsche t' sept gehalten gasterp/
Vor jeder manichlich; und steht epn jeder frep/
Wen ich raum hab en ehr relt bp mir zu logieren.

Rob. Kan thien jaer in een uyr of twee, soo licht verkeeren?
Dat loof ick nimmermeer, oock heb ick in dees straet
Noyt herberch meer gesien, hoe drommel of het gaet.

Hr. Henr. Scher wech/ den diese mahl sehe ich dich durch de vinger.

Rob. Maer hoe is doch je naem?

Hr. Henr. Ich haeps Herr Henrich altringer.

Rob. Aldringer! drangs genoch, je dringt me uyt men huys:

Hr. Hen. Sweygh/ sweygh doe tolpel sweygh.

Rob. Ick sweygh gelijck een muys.
Maer hoor je dringh al, hoor, wil jy het oordeel stellen,
In onse buurluy? spreek, en soo sy 't vonnis vellen
Benje daer mee te vreen?

Hr. Hen. Jo freylich! wie doe wolst/
Ich denck das doe gahr wol mepn nachbers kennen solst.

Rob. Kennen! sie daer woont Don Rodrigo Farardo Spinoso, die op geblasen Spanjert,
En aen deus zy woont Domine Docter Meulepaert, alias Docter Canjert,
En hier woont Master James Kinghan, de Engelse staertman van Kent;
En daer woont die smeerige Speck-kooper, Tade Tijdes, van Runen, uyt het landtschap Drent.
En dit is het huys van monsu Galiaerda la Pulvia, die alamode Fransman.
Die madame Bellegatto, spijt d'Italiaense Latro, van den dans n/m.
Hier woont die geleerde Switser, Herr Joachimus Vesellius Bonaventure,

B 2 En

Hierop antwoordt Niemand dat hij dat al had begrepen uit zijn woorden: 'want je begost soo te walen'.[153] Significant voor Vos' werkwijze om meer *social energy* te creeren is dat deze interactie met de Waalse gevangene door hemzelf is toegevoegd; zij komt in de Duitse adaptatie die Vos gebruikte niet voor. Klaarblijkelijk was een gebrekkig Nederlandssprekende en wenende Waal voor zijn publiek dus een herkenbare stereotypering en is de passage door Vos ingelast met het doel herkenbaarder te zijn.[154] Niemands uitspraken over en stereotyperingen van een Turk en een Italiaan zijn eveneens in deze context te plaatsen. Tijdens zijn reis komt hij een Turk tegen, 'die aers niet dee als de luy de tanden uyt te breken' (het beeld van de Arabische chirurgijn die met een grote tang hardhandig zijn klanten te lijf gaat is zelfs nu nog terug te vinden in de Eftelingattractie Fata Morgana) en ontmoet hij een Italiaanse marktkoopman die allerlei koopwaar aan te bieden heeft: 'ancore date isse nietemedal, jer burgre, jer burgrie, yr balsemo, yr baleseme, kope wate, voor de hou, voor de sny, voor de sny, steek in de gate, maer niet in myne gate'.[155] Merk op dat ook zijn uitspraak zeer gebrekkig is en dat zijn voorgestelde accent met een beetje fantasie wel wat wegheeft van het soort 'pizza-en-pasta-Italiaans' dat tegenwoordig nog wel eens gebruikt wordt om de draak met Italianen te steken. Vos schetst zo een wereld die enerzijds buitenlands en onbekend is, maar voor het sterk geïnternationaliseerde Amsterdam toch zeer vertrouwd moet zijn geweest, en voor een belangrijk deel daaruit zijn sociale energie put. Dat had niet alleen betrekking op het afbeelden van een geschakeerde samenleving: met het expliciete uitvergroten van één nationaliteit kon Vos een vergelijkbaar resultaat bereiken.[156]

In de *Klucht van de Moffin* en *Klucht van de Mof* legt hij de nadruk dan ook vrijwel geheel op de representatie van Duitse personages. Dit 'Duitse' lijkt een kenmerkend element van Vos' werk te zijn, en Lotte Jensen analyseerde al eerder welke gevolgen dat heeft voor de beeldvorming van de Duitse nationaliteit in bovengenoemde kluchten. Ze concludeerde dat de personages van Duitse komaf voornamelijk 'als dom, lomp, onbeschoft, drank- en vraatzuchtig' getypeerd worden en dat een verklaring voor deze representatie waarschijnlijk in de (contemporaine) actualiteit gezocht moet worden.[157] Dat de uit Westfalen afkomstige Jochim wordt afgebeeld als iemand die dol is op spek, zou samenhangen met de wetenschap dat Westfalers erom bekend stonden varkens te fokken van uitzonderlijke kwaliteit 'omdat ze niet in kisten werden vetgemest, maar vrij mochten rondlopen'.[158] In

---

[153] Wellicht zou walen hier ook in de context van het Engelse *wailing* gezocht kunnen worden – Niemand werd namelijk door het harde huilen van de gevangene naar het cellenblok geleid.

[154] Voor de betekenis van dit vers verschaffen Anthonis De Huberts *Noodige Waarschouwinge* en Samuel Ampzings 'Nederlandsch Tael-bericht Aen Den Goedwilligen, ende verstandigen Lezer ende Lief-hebber van onze Nederduytsche Tale' duidelijkheid. De Hubert definieert een verkeerde woordvolgorde in teksten als 'Waalsch' en spreekt over 'Den Waaltespelen', terwijl niet alle door hem gebruikte voorbeelden daadwerkelijk Waals zijn. F.L. Zwaan noteert dan ook in een noot dat hij 'ook het gewone geval van den Waal of Franschman, die het Nederlandsch verhaspelt, als algemeen type genomen hebben'. [154] Ampzing levert het bewijs dat walen inderdaad die betekenis moet hebben. Hij schrijft het volgende:

> Wy willen dan dat onse Rijmers gedenken willen deze kromtongige maniere van spraken na te laten: mij dese vrundschap doet: en wilt mij straffen niet: ik heb 't genomen aen: want wy en walen ende mallen so immers met onse tale niet, maer seggen: doet my dese vrundschap: en wilt mij niet straffen: ik heb 't aengenomen.

Walen komt bij Ampzing neer op een 'kromtongige maniere van spraken' – precies datgene wat ook de Gevangene in *Iemand en Niemand* doet wanneer hij zich van een verkeerde woordvolgorde bedient.

[155] Vierde bedrijf *Iemand en Niemand*, vijftiende uitkomst.

[156] Zie Blom (2013) over stereotyperingen van buitenlanders en de Turk op het Amsterdamse toneel.

[157] Jensen (1997), pp. 23.

[158] Jensen (1997), pp. 23.

het kader van Vos' internationale georiënteerdheid is het echter interessanter dat personages zoals deze Jochim een groep Duitse immigranten vertegenwoordigen die vanaf het begin van de 17de eeuw in steeds grotere getalen richting de Nederlanden en Amsterdam emigreerden. Met name Westfalers vestigden zich slechts tijdelijk om gedurende de zomermaanden als seizoensarbeider aan de slag te gaan; zij trokken richting de kust en hielpen daar 'met het maaien van gras of het steken van turf'.[159] Ook monsterden er in Amsterdam genoeg aan bij de Oost- en West-Indische Compagnieën. Duitse immigranten maakten dus deel uit van het alledaagse straatbeeld in de periode waarin Vos zijn stukken schreef, wat het heel waarschijnlijk maakt dat hij zich door het dagelijkse leven heeft laten leiden. Dat zou voor een goed deel de *social energy* hebben veroorzaakt waaruit hun populariteit is voortgekomen – voor Amsterdammers moeten de voorgestelde taferelen een feest der herkenning zijn geweest.

Conclusie

Als acteur en toneelschrijver stond Vos middenin het netwerk rondom de Amsterdamse Schouwburg. Ook hij hielp bij het adapteren van buitenlands repertoire, en kon dat doen omdat hij zijn werkomgeving van internationale invloeden doorsprekt was: de Schouwburg was een verzamelplaats voor talenkennis en verzamelbundels met theaterteksten. Het kan dan ook niet anders dat Vos van die mogelijkheden gebruik heeft gemaakt dat het internationaal georiënteerde netwerk rondom de Schouwburg hem bood. Vos' eigen oeuvre kenmerkt zich door diezelfde internationale oriëntatie. Het merendeel van zijn producties is gebaseerd op repertoirestukken uit buitenlandse theatertradities. Met name uit Duitsland, en via Duitsland ook uit Engeland, hebben zijn humoristische stukken vele elementen gehaald. Zijn serieuzere werk is daarentegen geheel op Spanje georiënteerd, en in het bijzonder op het werk van de in Amsterdam dan zeer populaire Lope de Vega. We kunnen niet met zekerheid vaststellen hoe Vos aan zijn bronmateriaal gekomen is, maar het staat vast dat de Duitse verzamelbundel met Engelse toneelstukken op een zeker moment in het bezit van de Amsterdamse Schouwburg moet zijn geweest en dat ook Vos van dit document gebruik heeft gemaakt. De stukken van Spaanse oorsprong hebben Vos in ieder geval via Baroces en misschien wel via Theodore Rodenburgh bereikt.

Ook inhoudelijk tonen de werken een internationale spreiding. Waar de grotere stukken gesitueerd zijn in Bohemen of Engeland spelen de kluchten zich af tegen de achtergrond van de eigentijdse immigrantenstad Amsterdam. Vooral in dat laatste door Vos toegevoegde element schuilt een belangrijke verklaring voor het ongeëvenaarde succes van zijn stukken, die voor langere tijd veel toeschouwers naar de Schouwburg lokken. Vos was goed in staat om deze stukken bij zijn publiek aan te laten slaan omdat hij zoveel in de geïmporteerde stukken als in de oorspronkelijke kluchten inspeelde op voor zijn mede-Amsterdammers herkenbare zaken. Het internationale en multiculturele Amsterdam dat door Vos wordt opgetekend, is bij uitstek een manier om *transnational exchanges* te faciliteren en de wisselwerking tussen lokaal en internationaal vindt in Amsterdam dus nadrukkelijk ook op het toneel zelf plaats. De titels winnen middels de representatie van het dagelijkse leven in de Amstelstad

[159] Jensen (1997), pp. 24.

aan *social energy* en die levenskracht is nodig om ze gedurende een langere tijd in de roulatie te houden. Vos functie als intermediair en spil binnen de circulatie van theater heeft binnen de stadsmuren van Amsterdam dan ook voornamelijk betrekking op het succesvol binnenloodsen van nieuwe titels: hij vormt samen met zijn collega's de ontvangende en adapterende partij en kan dat juist zo goed doen omdat hij als acteur precies weet hoe het klappen van de zweep op het toneel werkt.

Het is nu de vraag hoe Vos deze werkwijze toepaste toen hij zijn meest succesvolle stuk, *De beklaaglyke dwang*, omvormde van Spaans drama tot een voor het Amsterdamse toneel geschikt spektakel. Het stuk was in Amsterdam dusdanig succesvol dat de fundamenten voor dat succes absoluut in de adaptatie gelegd moeten zijn, en om Vos' wijze van cultureel vertalen nog verder te duiden, staat in het volgende hoofdstuk een comparatieve studie tussen *De beklaaglyke dwang* en de Spaanse brontekst *La fuerza lastimosa* centraal. Ik zal de teksten met elkaar vergelijken en in zoomen op zaken die, naar aan te nemen met het doel de sociale energie in het werk te doen toenemen, door Vos veranderd zijn; hij bediende zich namelijk niet enkel van het optekenen van herkenbare, Amsterdamse levensschetsen, maar zorgde ook voor de toevoeging van drama en het versimpelen van plotlijnen om zijn publiek nog nauwer bij zijn werk te betrekken

4) De culturele vertaling van *De beklaaglyke dwang*

La fuerza lastimosa

Félix Lope de Vega y Carpio schreef *La fuerza lastimosa* voor het toneelgezelschap van acteur Baltasar de Pinedo. Een precieze datering is ons niet bekend; wel weten we dat het stuk tussen 1595 en 1603 ontstaan moet zijn en dat het in 1609 verscheen in Lope de Vega's *Parte II de comedias*.[160] Het stuk vindt haar oorsprong in een oudere, anonieme *romance* over el Conde Alarcos die door Lope de Vega in een Ierse setting werd geplaatst en van een vrolijker einde werd voorzien.[161] Lope de Vega presenteert een strijd tussen Spanje en Ierland omdat hij het stuk waarschijnlijk (her)schreef naar aanleiding van actuele gebeurtenissen. Spanje en Engeland raakten in 1585 met elkaar in conflict vanwege een Engelse militaire expeditie naar de Nederlanden die het doel had de Nederlanders in de Tachtigjarige Oorlog te ondersteunen. Onderdeel van dit conflict was tevens de Spaanse steun aan het katholieke Ierland en de mate waarin het protestantse Engeland zich met het land mocht bemoeien.[162] In 1604 werd het verdrag van Londen gesloten en kwam er een einde aan de – officieel nooit begonnen – oorlog. Engeland en Spanje kwamen overeen beiden hun militaire interventies in respectievelijk Ierland en de Spaanse Nederlanden te staken. *La fuerza lastimosa* is dus ogenschijnlijk verbonden met een context van politieke belangen en op handen zijnde vrede, en het heeft er dan ook veel van weg dat de keuze om juist dit stuk naar Amsterdam te brengen in vredesjaar 1648 geen toevallige was. Op die relevantie zal ik later nog terugkomen wanneer ik de omstandigheden rond het verschijnen van *De beklaaglyke dwang* bespreek. *La fuerza lastimosa* bestaat uit meerdere, elkaar kruisende verhaallijnen waarmee men met gemak meerdere toneelstukken kan vullen. Dat er zoveel in het stuk gebeurt, maakt dat het geven van een heldere plotbeschrijving beslist geen sinecure is. Het is echter wel belangrijk om te begrijpen waar het verhaal over gaat en aangezien er naar mijn weten in geen enkele taal een goede samenvatting van het stuk voorhanden is, heb ik geprobeerd om die hier zo volledig mogelijke te geven; na de plotbeschrijving ga ik in op de verschijningscontext en het plot van *De beklaaglyke dwang.*

Plot

Dionisia, de Infanta van Ierland en de (Spaanse) graaf Enrique zijn heimelijk verliefd. Vanwege hun verschillende afkomst kunnen zij niet zonder meer met elkaar trouwen en Enrique vreest een verbod van de koning. Dionisia zegt hem dat hij zich geen zorgen moet maken en dat hun liefde in evenwicht is: hij is niet minder dan zij is. Ze is echter nog niet van plan om te trouwen en wil wachten; haar oude vader staat met één been in het graf en als hij overleden is, is er niemand die iets over Dionisia's liefdesleven te zeggen heeft. Ze stelt dat ze elkaar ook brieven kunnen schrijven, maar Enrique vindt deze 'papieren liefde' maar niets en zegt niet te kunnen wachten. Dionisia nodigt hem daarom uit om haar dan 's nachts te komen bezoeken. Octavio, graaf van Oxford, heeft de geliefden van een afstandje afgeluisterd en wordt verteerd door jaloezie. Hij besluit een stokje voor hun plan te steken en zegt

[160] Trambaioli 2009, pp. 11-13.
[161] *El conde Alarcos*, pp. 7; – naast Lope de Vega's adaptatie verschenen er ook bewerkingen van Mira de Amescua en José Jacinto Milanés. Mira de Amescua verplaatste de handeling naar het Franse hof, Milanés liet zijn versie plaatsvinden in de twaalde eeuw.
[162] Ierse rebellen streden tegen de Engelse troepen met Spanjaarden aan hun zijde;

tegen de Koning dat het van levensbelang is dat Enrique die nacht in de cel wordt gegooid. De Koning gelooft niet dat zijn trouwe dienaar hem kwaad wil berokken, maar wil geen risico's lopen en laat Enrique ophalen en opsluiten. Nu kan Octavio zich in het donker ongestoord als Enrique voordoen en is hij degene die de nacht met Dionisia doorbrengt. Hoewel Enriques bedienden Belardo en Ortensio op wacht staan, merken zij niets van de persoonsverwisseling.

Bij het aanbreken van de morgen heeft Octavio het hof verlaten en verklaart hij in een brief dat Enrique opgesloten moest worden om een aanslag op zijn leven te voorkomen. Octavio heeft de slechteriken niet kunnen betrappen en hoopt hen in zijn eigen land alsnog straffen. Enrique wordt vrijgelaten en door de koning tot Admiraal benoemd. Hij keert huiswaarts en ontdekt tot zijn grote afschuw dat iemand anders die nacht bij Dionisia is geweest. Wanneer Dionisia hem komt opzoeken, begrijpt ze niet waarom Enrique zich zo vreemd gedraagt. Ze denkt dat hij hun nachtelijke ontmoeting moedwillig ontkent en zo haar vrouwelijkheid en eer van haar heeft afgenomen. Als Enrique blijft ontkennen voelt Dionisia zich dusdanig bedrogen dat ze woest vertrekt. Belardo en Ortensio begrijpen niet waarom Enrique haar laat gaan, maar hij stelt naar de Spanje te willen vertrekken in de hoop dat de wind daar zijn gedachten zal doen veranderen. Nu iemand anders van Dionisia's min heeft geproefd kan hij niet alleen niet meer met haar trouwen, hij is ook bang dat de Koning hem zal straffen voor een daad die hij niet gepleegd heeft of alsnog achter hun liefde zal komen. Met Enriques vertrekt eindigt de eerste akte.

De tweede akte opent met een trieste Dionisia, die boos wordt wanneer een muzikant een lied over het liefdespaar Vireno en Olympia zingt. De koning begrijpt niet waarom zijn dochter zo fel reageert, noch waarom zij net als Olympia haar eer verloren is. Clenardo en Celinde bespreken terzijde de oorzaak van Dionisia's furie. Sinds het vertrek van Enrique zijn er vier jaren verstreken. Als reden voor zijn vertrek heeft Enrique zijn onterechte opsluiting door toedoen van Octavio genoemd, en al die tijd heeft niemand iets van hem vernomen. Nu is hij plots teruggekeerd met de Spaanse Isabela als zijn echtgenote én hebben zij samen kinderen. Dionisia voelt zich nog meer in haar eer aangetast dan al het geval was. Ze weet haar afschuw te verbergen wanneer Enriques oudste zoontje, Don Juan, haar handen kust, maar ontsteekt uiteindelijk toch in een enorme woede en stuurt de gehele familie weg. Ze vraagt Celinda pen en papier te halen, zodat ze op kan schrijven wat Enrique haar heeft aangedaan zodat haar vader eindelijk zal weten wat zijn dochter kwelt. In haar brief schrijft ze dat Enrique haar onteerd heeft en roept ze haar vader op om wraak te nemen.

De Koning is furieus en ontbiedt Enrique om hem zogezegd om hulp te vragen bij een probleem dat de koning van Albanië hem heeft voorgelegd. Diens dochter, net zo oud als Dionisia, wordt door duizenden prinsen en koningen begeerd, maar ze heeft haar oog laten vallen op een man die zeker nobel, maar ook lager van stand is. Na het consumeren van hun liefde is deze man vanwege zijn angst voor de Koning naar een ander koninkrijk gevlucht en daar met een andere vrouw getrouwd, en getrouwd naar Albanië teruggekeerd. De prinses is nu ziek van verdriet, maar de Koning durft de man niet in het bijzijn van zijn dochter te doden, noch kan hij hem haar hand schenken omdat hij al getrouwd is. Gevraagd naar de oplossing voor dit probleem stelt Enrique dat met het doden van de man niets wordt opgelost; het zou beter zijn als hij met de prinses zou trouwen omdat dat redelijker en rechtvaardiger is. Wel zal hij dan eerst zijn eigen vrouw moeten doden, maar het is minder erg dat zij onschuldig sterft, dan wanneer het koninkrijk verwoest wordt en de prinses zonder oplossing en de Koning zonder eer blijft. Met dit scenario bezegelt Enrique onbedoeld het lot van zijn eigen vrouw Isabela. De koning vraagt zich af of het bloed van de vrouw niet tot God zal roepen: wraak is enkel aan God voorbehouden, en het beledigen van God is niet eervol. Enrique stelt dat dat niet het geval zal zijn, en er volgt een discussie waarin hij zijn keuze middels

Bijbelse voorbeelden rechtvaardigt. Uiteindelijk toont de Koning hem dat de brief waarover hij sprak in werkelijkheid Dionisia's aanklacht was en dat Enrique nu zijn eigen vonnis geveld heeft. Hij dient Isabela te doden en nog diezelfde nacht met Dionisia te trouwen; Fabio zal erop toezien dat de koninklijke orders daadwerkelijk worden uitgevoerd.

Isabela is zich van geen kwaad bewust en is dan ook hoogst verbaasd wanneer zij thuis een huilende Enrique en Fabio aantreft. Ze begrijpt niet waarom haar echtgenoot zich zo vreemd gedraagt en schrikt wanneer hij de opdracht geeft de deuren van hun huis op slot te draaien. Fabio vertelt haar wat er is voorgevallen, en dat zij moet sterven om de eer van de koning te bewaren. Isabela heeft vrede met deze wrede beslissing en is bereid om zich op te offeren. Nadat zij afscheid van haar kinderen heeft genomen, kan Enrique zich er echter niet toe zetten zijn vrouw om het leven te brengen. Favio stelt voor haar in een bootje de zee op te laten varen, zodat ze daar aan haar einde zal komen en Enrique haar niet zelf hoeft te doden. Favio en Isabella vertrekken en Enrique blijft gebroken achter. Dionisia is het absoluut niet eens met het doodsvonnis dat Isabela heeft gekregen, maar wordt door haar vader gedwongen een gesprek met haar nieuwe man te voeren. Alleen, Isabela sterft niet: ze wordt uit het water gevist door Octavio en diens bedienden. Octavio weet niet met wie hij te maken heeft, maar Isabela ontdekt als snel wie zij voor zich heeft en dat ze zich nog steeds in de buurt van het Ierse hof bevindt. Ze vraagt Octavio of hij van plan is daar naar terug te keren, maar hij zegt dat hij na zes jaar afwezigheid geen reden tot terugkeren heeft. Isabela vraagt om Octavio's bescherming en hij neemt haar met zich mee.

In de derde akte blijkt dat Enrique gek van verdriet is geworden toen men probeerde hem zijn huwelijkskleed aan te trekken. Half ontkleed en met een sabel in zijn hand stormt Enrique de paleiszaal in. De Koning besluit nu dat Enriques dood de enige oplossing tot het zuiveren van zijn roem en goede naam is, want aan een hysterische echtgenoot valt geen eer te behalen. Wanneer Enrique geboeid is afgevoerd, komt Fabio binnen met het bericht dat graaf Ramon van Barcelona in de haven met een sterke Spaanse Armada wacht. De soldaten dragen een zwarte banier met Isabela's beeltenis bij zich en willen zich wreken voor haar dood. De koning heeft nu een sterke legeraanvoerder nodig om de strijd met de Spaanse vijand aan te gaan. Fabio stelt voor om gebruik te maken van de diensten van Hertog Octavio, een soldaat met veel ervaring. Fabio wordt door de koning naar Oxford gestuurd om hem te gaan halen.

In Oxford is Octavio inmiddels te weten gekomen dat Isabela de vrouw van dezelfde Graaf Enrique is die hij twee jaar lang als zijn vijand in de liefde heeft beschouwd. Hij vertelt wat er jaren geleden werkelijk gebeurd is en dat Enrique onschuldig is. Octavio was immers degene die van de liefde van de prinses had geproefd, en zij heeft hem die nacht de ring geschonken die ze om haar vinger droeg. Enrique is dus vanwege onjuiste redenen met Dionisia getrouwd en Octavio verontschuldigt zich voor het leed dat hij Isabela heeft aangedaan. Zij vraagt ter verzachting van haar pijn om de ring van Dionisia, die Octavio haar zonder tegenprestatie geeft. Daar het leven in een vreemd land voor haar zeer gevaarlijk is, besluit hij Isabela ook te helpen met haar wens terug te keren naar Spanje. Octavio geeft zijn dienaar Polibio de opdracht Isabela naar de haven te brengen, zodat ze daar door iemand naar Barcelona gebracht kan worden. Polibio houdt zich echter niet aan deze orders en probeert zich aan Isabela te vergrijpen. Wanneer haar belager slaapt, verwisselt ze hun kleding en begeeft ze zich naar de kust omdat ze gehoord heeft dat daar Spaanse soldaten gesignaleerd zijn. Ze wordt door deze Spanjaarden gevangengenomen, die bij het leger van haar vader, de Graaf van Barcelona, en zoon Don Juan blijken te horen. Zij sparen de vreemdeling omdat die zoveel op de doodgewaande Isabela lijkt en stellen de nog steeds als man verkleedde Isabela aan als lijfwacht van Don Juan.

De oprukkende Spaanse troepen hebben de Ierse koning doen besluiten Enrique aan hen over te leveren – hij is immers degene op wie ze zo boos zijn, en hij hoopt het conflict zo op te lossen. Wanneer Enrique geboeid bij de Spanjaarden wordt afgeleverd, smeekt Don Juan zijn grootvader om hem te sparen: zijn moeder is al gestorven, en óók een dode vader zal hij niet overleven. Als alternatief laat Don Juan hem door zijn nieuwe lijfwacht bewaken, zodat Enrique geconfronteerd zal worden met de beeltenis van Isabela. Isabela speelt het spelletje mee en gaat het gesprek met Enrique aan, die niet weet dat zijn vrouw nog leeft. Ze vraagt hem wie hij is en wat er met zijn vrouw is gebeurd: als Enrique vertelt dat dit alles gebeurd is omdat Dionisia denkt dat hij bij haar is geweest, zegt Isabela te weten dat het Octavio is die die nacht bij Dionisia heeft geslapen. Ze wil Enrique helpen te ontsnappen, maar die is vastberaden met zijn dood de schuld voor het overlijden van Isabela te betalen.

De graaf van Barcelona keert in het gezelschap van Don Juan, de Koning, Dionisia, Celinda, Clenardo, Octavio, Fabio en een gevolg van bedienden terug naar de plek waar Isabela de wacht over Enrique houdt. Blijkbaar is hij nog steeds van plan om de verrader te executeren, maar daar steekt Isabela een stokje voor. Ze vertelt wat er die nacht gebeurd is, zonder daarbij direct duidelijk te maken dat Octavio de schuldige in het verhaal is. Ze toont de ring van Dionisia om haar te laten bevestigen dat ze inderdaad de waarheid spreekt. Octavio vraagt de vreemdeling zijn naam bekend te maken: als Isabela zegt dat ze Octavio heet, kan Octavio niet anders dan bekennen dat hij de schuldige is. Hij verwacht dat de Koning hem het hoofd af zal willen slaan, maar die biedt hem tot zijn grote verbazing de hand van Dionisia aan: de Koning weet toch wel dat hij Enriques opsluiting heeft geënsceneerd om zelf de nacht bij Dionisia door te kunnen brengen? De prinses is het echter eens met het voorstel, omdat dat de beste manier is haar eer in stand te houden. Als de Koning vraagt de twee elkaar de hand te geven, komt Don Juan in opstand – hij beseft dat Octavio met zijn daden verantwoordelijk is geweest voor de dood van zijn moeder. Hij wordt hierin gesteund door zijn grootvader en vader, maar Octavio wimpelt ze allen af (ze zijn te jong, te oud, en een gevangene) en roept hen op een andere man voor een duel te zoeken. Isabela biedt zich aan en het aanbod van degene die het geheim heeft onthuld, wil Octavio wel aannemen. Wel wil hij eerst weten waarom ze zullen ze gaan vechten, waarop Isabela antwoordt dat dit voor het misleiden van Enrique is. Octavio zegt dat hij daaraan al voldaan heeft en dat hem als echtgenoot van de Infante onrecht wordt aangedaan. Maar er zijn belangrijke zaken, en dat is volgens Enrique dat door Octavio's schuld de hele wereld om Isabela huilt.

Op dat moment zegt Octavio dat Isabela nog in leven is. Ze is nog steeds als man vermomd en reageert geveinsd verbaasd, maar zegt alles te zullen bevestigen als Enrique vrij wordt gelaten. Als Graaf Ramon Octavio belooft dat dit zal gebeuren, onthult Octavio dat Isabela al die tijd in hun midden is geweest en dat hij haar leven gered heeft. Isabela valt haar familie gelukkig in de armen, maar daar is het stuk nog niet mee afgelopen: Polibio wordt in de kleding van Isabela binnen gevoerd die nog steeds uit is op haar liefde en nu pas beseft dat ze de vrouw van Enrique is, aan wie hij zijn verontschuldigingen aanbiedt. De Koning roept op terug te keren naar de stad om daar feest te gaan vieren en Dionisia en Octavio met elkaar in de echt te verbinden. Dionisia verklaart dat ze die nacht een dochter heeft gebaard, die door de Koning aan Don Juan wordt beloofd zodat zij in de toekomst samen over Spanje en Ierland kunnen regeren. Polibio probeert nog eenmaal iets te zeggen, maar wordt door Enrique onderbroken – er is immers eindelijk een eind gekomen aan zijn beklaaglijke dwang. Zo kent het stuk een gelukkig einde voor iedereen.

De

BEKLAAGELYCKE

DWANGH

Bly-eindend Treurſpel.

In Nederduytſche Rijmen geſtelt,

Door

ISAAK VOS.

t'AMSTERDAM,

Gedruckt voor A.K. VANGERMEZ, by *Gillis Looſten*, in't jaer 1648.

BIBLIOTHEEK HAARLEM

Fig. 21) Titelblad Beklaaglyke dwang 1648

Context verschijnen en parateksten *De beklaaglyke dwang*

De beklaaglyke dwang ging in op 30 maart 1648 in première; – amper twee maanden voordat de Tachtigjarige Oorlog dankzij het ondertekenen van de Vrede van Münster op 15 mei officieel ten einde zou komen. Het verscheen dus, net als *La fuerza lastimosa* veertig jaar eerder, op een moment dat een oorlog ten einde was gekomen, en wellicht is dat wat het voor Vos een logische keuze maakte om na het succes van de *Gedwongen Vrient* juist de *Beklaaglyke dwang* als volgend Spaans project te kiezen. Het verdrag werd op 30 januari reeds vastgelegd, wat betekent dat Vos volledig op de hoogte moet zijn geweest van de op handen zijnde ontwikkelingen en in de gelegenheid was om daar in de *Beklaaglyke dwang* op in te spelen.

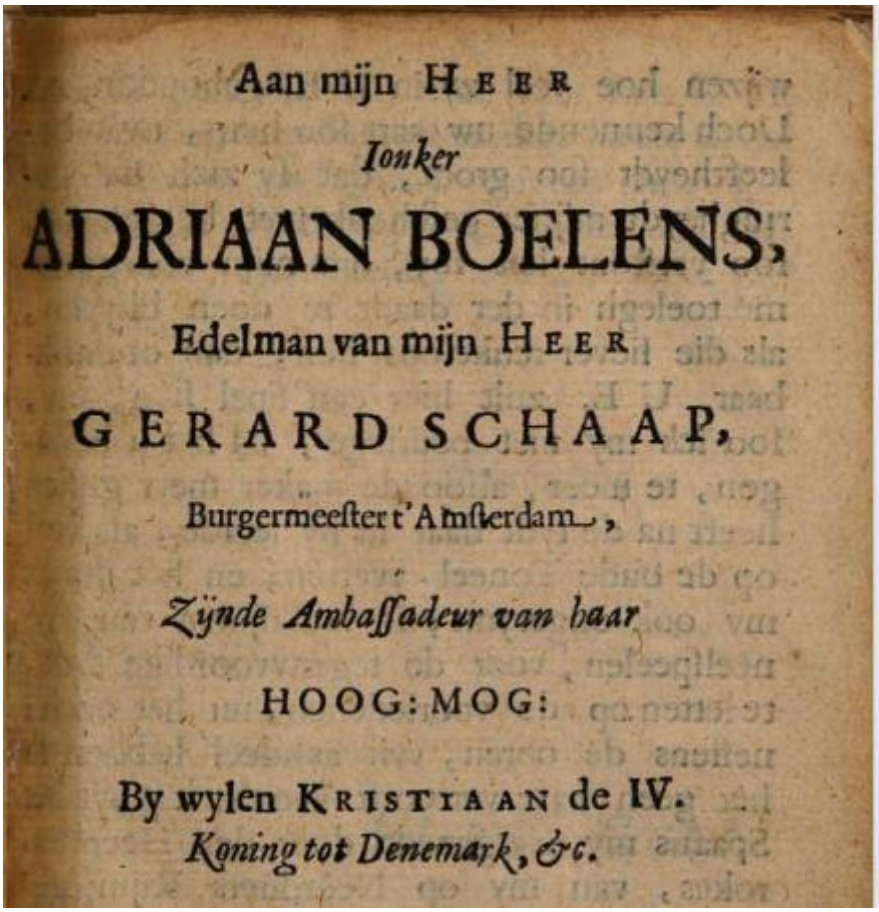

Aan mijn HEER
Ionker
ADRIAAN BOELENS,
Edelman van mijn HEER
GERARD SCHAAP,
Burgermeester t'Amsterdam,
Zijnde Ambassadeur van haar
HOOG: MOG:
By wylen KRISTIAAN de IV.
Koning tot Denemark, &c.

Fig. 22) Opdracht Beklaaglyke dwang (1648)

Vos draagt zijn stuk op aan Adriaan Boelens, die hij bestempelt als 'edelman van […] Gerard Schaep, Burgermeester t' Amsterdam, Zijnde Ambassadeur van haar HOOG: MOG: By wylen KRISTIAAN de IV, Koning tot Denemark, etc.'[163] Omdat Vos de nadruk legt op de sociale status van Schaep als burgervader en Deens ambassadeur, is Boelens' enige verdienste in deze context in feite de connectie die hij met

[163] Dit is *niet* de Gerard Schaep Pieterz waaraan Jan Zoets een jaar later zijn Zabynaja opdraagt. De hier aangesproken Gerard Schaep werd geboren in 1598 en stierf in 1666; zijn vader heette Simon Gerritsz., en Schaep droeg dus het patroniem Simonsz. (355-356, *De Vroedschap van Amsterdam, 1578-1795*). Gerard Schaep Pietersz. werd in 1599 geboren en stierf in 1655 – zijn vader heette wél Pieter (416).

Schaep heeft. Via Boelens spreekt Vos dus eigenlijk Schaep aan. De vraag is, wie deze Adriaan Boelens was, en waarom *De beklaaglyke dwang* nu juist zijn naam draagt en indirect ook die van Gerard Schaep?

Invloedrijke wortels

Vos' opdracht aan Boelens lijkt er in eerste instantie op te berusten dat ook Boelens in het netwerk van de Amsterdamse Schouwburg actief was: hij debuteerde op 24 april 1648 met de klucht van *De onenige trouw* en wist zich binnen enkele jaren op te werken tot één van de regenten van het Oudemannenhuis.[164] Vos lijkt daar in zijn schrijven al op te anticiperen: hij spreekt zich uit over een stuk van diens hand dat klaarblijkelijk nog op het toneel moet verschijnen: 'terwijl gy my, en alle Liefhebbers, belust gemaakt hebt om iets van UE. maaksel op ons Tooneel te zien, waer in het vermakelijk en 't nut, volgens onze Tooneelspreuk, van pas in eens gemengt zy'. Aangezien de *Beklaaglyke Dwang* op 30 maart 1648 in première ging, moet Vos hier dus wel doelen op Boelens' klucht of diens *Zes vertoningen van de Vrede* die op 23 en 25 juni ter ere van de Vrede van Münster werden opgevoerd. Aangezien Vos impliceert dat Boelens ten tijde van het verschijnen van de *Beklaaglyke dwang* de Liefhebbers nog niets had laten zien, lijkt het logisch dat hier het eerste spel wordt bedoeld; op 27 april werd dat zelfs gezamenlijk met de *Beklaaglyke dwang* opgevoerd.

De naam Boelens had halverwege de 17de eeuw bovendien een behoorlijk politiek gewicht: voorvader Andries Boelens werd door Vondel verantwoordelijk gehouden voor de keizerlijke kroon in het Amsterdamse wapenschild – in hoeverre hij daarin de waarheid sprak werd destijds reeds betwist, maar de familie Boelens bekleedde een stevige positie in het Amsterdamse regentenpatriciaat.[165] Hoogstwaarschijnlijk behoorde ook Adriaan Boelens tot dit geslacht en hebben we hier te maken met een directe afstammeling van de door Vondel geprezen Andries: Adriaans overgrootmoeder Steyn Boelens was namelijk zijn kleindochter.[166] Aangezien de Adriaan Boelens die ik hierboven heb beschreven, de *enige* Adriaan Boelens is die ik in de Amsterdamse registers terug heb kunnen vinden, moet hij haast wel de persoon zijn waaraan Vos zijn *Beklaaglyke dwang* opdroeg. Hij zou in 1648 dan 25 jaar zijn geweest, wat gezien zijn literaire activiteiten een zeer realistische leeftijd lijkt. Tevens zijn er meerdere aanwijzingen dat Vos' Boelens als telg van een invloedrijke familie inderdaad tot de hogere sociale klasse van Amsterdam hoorde.

---

[164] http://toneelgeschiedenis.blogspot.nl/2013/06/lope-de-vega-op-het-amsterdamse-toneel.html
[165] http://dbnl.org/tekst/vond001inwy01_01/vond001inwy01_01_0007.php?q=boelens#hl1
[166] In het Amsterdamse archief vinden we een Adriaen Boelensz die op 20 juli 1651 met Adriana Cotgens trouwde. Deze Adriaen wordt in *De Nederlandsche Leeuw* genoemd als een kind van Govert Boelens en Grietje Adriaens Bom, die ook ouders waren van een dochter met de naam Celia. Volgens de registers werden zij in 1620 en 1623 inderdaad ouders van een zoon met de naam Aerjaen en in **1620 van een dochter genaamd Celijtje.** Aangezien het latere kind dezelfde naam draagt, neem ik aan dat de in 1620 geboren zoon vroeg overleed en dat de Adriaan die uiteindelijk met Adriana trouwde waarschijnlijk op 2 november 1623 gedoopt is. De stamboom die ik aan de hand van de artikelen in *De Nederlandsche Leeuw* en de Amsterdamse archieven heb samengesteld, ziet er als volgt uit:

Andries Boelens → Allard Boelens → Steyn Boelens → Dirk Pauls genaamd Boelens → Govert Pauls genaamd Boelens → Adriaan Boelens

Hoewel Steyn trouwde met Hendrik Paulsz (van der Does), gingen haar zonen als Boelens door het leven en gaven zij die naam aan hun kinderen door. Verwonderlijk genoeg woonde deze tak van de familie Boelens in een plaats die we ook in Vos' werk tegenkomen: Beverwijk, waar de aan Dirck Pietersz Brugman opgedragen *Iemant en Niemant* schepen was. Had Vos wellicht een connectie met die plaats? Er bestaat een spotversje dat de wortels van zijn neef Jan Vos in Heemskerk plaatst, en dat ligt vlak bij Beverwijk. Het zou dus mogelijk zo kunnen zijn dat Isaak in dezelfde contreien werd geboren en voor zijn latere activiteiten als toneelschrijver gebruik maakte van contacten die hij reeds in Beverwijk had opgedaan.

Zijn status als Schaeps edelman is een eerste. Gerard Schaep maakte in 1644 deel uit van de afvaardiging die in Denemarken ging bemiddelen in de oorlog tussen Zweden en Denemarken. Naar alle waarschijnlijkheid vergezelde Boelens hem als kamerheer; '[z]ij voeren op de oorlogsvloot van Witte de With mee, toen deze naar de Sont werd uitgezonden om de voornamelijk Amsterdamse koopvaardijvloot in verband met de oorlog tussen Denemarken en Zweden te beschermen'.[167] Een positie als kamerheer was niet aan iedereen besteed – dat was een erefunctie waar voornamelijk personen uit de hogere klasse voor in aanmerking kwamen. Als Boelens inderdaad met Schaep naar Denemarken afreisde maakt dat van hem een persoon met belangrijke politieke connecties en een internationaal georiënteerde blik.

Ook het feit dat Boelens met slechts één klucht op zijn naam in opdracht van de Schouwburgregenten vredesvertoningen mocht maken, lijkt er sterk op te wijzen dat we hier inderdaad te maken hebben met een persoon die zich in de hogere sociale kringen van Amsterdam bevond. Van de vertoningen die ter ere van de Vrede van Münster georganiseerd werden, zijn die van Jan Vos, Samuel Coster en Geraard Brand het bekendste; de *Zes vertoningen van de Vrede* van Boelens werden bij wijze van naprogramma werden op 23 en 25 juni 1648 in de Schouwburg vertoond. Een jaar later voorzag Boelens zijn werk van een individuele, geïllustreerde druk, en in de aan de Schouwburghoofden gerichte opdracht schrijft hij het volgende:

> 'Hier Offer ik u, waarde Vrienden, eenige Vertooningen, die ik, door uwe hulpe van toestellinge, ter gedachtenisse van de langh-gewenste en eeuwigh-durende Vreede, op onse Amsterdamsche Schouburg vertoont hebbe, [de welke ik] 'om niet door de tijdt in handen der vergetentheit te stellen(…) door den beroemden Schilder *Isaac Isaacz* geteykent, van *Salomon Savry* ge-etst, in Druk heb laten verveerdigen'

De toevoeging 'uwe hulp van toestellinge' impliceert dat Boelens in samenwerking met de Schouwburg heeft gehandeld, en dat Boelens waarschijnlijk door de regenten is geholpen bij het vervaardigen van zijn vertoningen.[168] Dat zijn vertoningen tevens onderdeel uitmaakten van de verzamelbundel *Olyfkrans der vrede* die in 1648 verscheen is de informatie die nodig is om te verklaren waarom Boelens nu juist samen met Schaep het onderwerp van Vos' dedicatie vormde.

In het kader van de vrede

In 1648 was Schaep, voor de vijfde keer sinds 1637, één van de burgermeesters van Amsterdam en in de vredesliteratuur die dat jaar verscheen, zien we dat Schaep en zijn collega's worden geprezen als helden die de Vrede opnieuw in de Amstelstad gehuisvest hadden. De *Olyfkrans* staat vol met aan Schaep en consorten gerichte opdrachten en lofzangen, bijvoorbeeld het door Vondel geschreven 'Vredezang onder de regeeringe der Heeren Geeraert Schaep / Garbrant Pankras / Cornelis de Graaf/ Wouter Valckenier', waarin hij de bevolking van Amsterdam oproept tot het vieren van de Vrede.[169] We mogen dus stellen dat Schaep in 1648 gezien werd als een levende legende en personificatie van de jonge vrede

[167] Zie http://toneelgeschiedenis.blogspot.nl/2013/06/lope-de-vega-op-het-amsterdamse-toneel.html
[168] Toestelling' kent volgens het WNT ondermeer de betekenis 'verschaffing', 'aankoop',
[169] Dat men 't Vredejaer eendraghtigh / Onder SCHAEP en PANKRAS vier' / En DE GRAEF en VALCKENIER. / Amsterdam was noit zoo krachtigh / Op gewonnen slagh of ste, / Als op d'inkomst van den Vre (pp.137)

in hoogsteigen persoon. Het literaire circuit lijkt op de tijdsgeest in te spelen middels opdrachten in politiek en Europees getinte geest. Vondel draagt zijn landspel *Leeuwendalers* op aan Michiel le Blon, 'Agent van de Zweedse Kroon' en Jan Vos schrijft een gedicht op de Vrede aan het adres van burgemeester Andries Bicker 'niet toevallig een hoofdrolspeler in de Amsterdamse vredescampagne' waarin hij eveneens diens buitenlandse activiteiten in de vorm van zijn gezantschap aan Polen en Zweden benoemt.[170] 'Indirecte' opdrachten zoals die van Isaac Vos zijn er van bijvoorbeeld Joris de Wijze en Catharina Questiers. Waar De Wijze zijn *Voorzigtige dolheit* (1649) opdraagt aan Maria Spiegels, de *vrouw* van Gerard Schaep, richt Questiers zich in haar *Ghedempte Hoogmoet* tot burgermeestersvrouw Anna van Horen, echtgenote van Cornelis van Vlooswijk.[171] Vos' opdracht aan Boelens lijkt dus in dat rijtje te passen en in overeenstemming met de tijdsgeest te zijn. Dankzij zijn vertoningen en aanwezigheid in *De Olyfkrans* was hij bovendien direct verbonden met het vredesdiscours rondom Schaeps persoon. Dat Vos de burgervader zo duidelijk vermeldt in een toneelstuk dat in 1648 gedrukt werd, maakt van zijn werk een bijzonder politiek geladen document, maar in zekere zin sloeg hij dus twee vliegen in één klap.

De vraag is nu of Vos een springplank aan de jonge Boelens bood, of vooral zelf profiteerde van het noemen van de jonge toneelschrijver en zijn politieke connectie. Dat eerste zal sowieso het geval zijn geweest, aangezien teksten waarin Boelens zich zelf met ambities tot beschermheren richt, dateren van ná de *Beklaaglyke dwang*. Hij was bezig om een positie binnen het Schouwburgnetwerk te verwerven en een aan hem gerichte opdracht betekende een verse lading sociaal kapitaal. Ook zijn bericht aan de Schouwburgregenten kunnen we zo opvatten, want daarin stelt Boelens te hopen dat zijn werk de mannen behaagt; 'soo houd ik mijn verzekert dat mijn grage lust tot de Poezy hier door noch meerder zal' - hier is een jongeling aan het woord wiens motivatie tot dichten door de goedkeuring van zijn meerderen zal toenemen. Vos had in 1648 aanzienlijk meer toneelsucces geoogst dan Adriaan Boelens, en op grond van zijn eerder behaalde resultaten was een opdracht in deze vorm wellicht niet eens nodig geweest. Uit de tekst blijkt niet dat Boelens enige vorm van hulp heeft geboden – integendeel, Vos spreekt enkel zijn bewondering over nog te verschijnen werk uit. Voor zijn *Gedwongen Vrient* had Vos zich nog tot naamgenoot Jan Vos gericht, in vele opzichten een keuze die hem veel voordelen kon brengen. Ik denk dat het vooral de historische context is die hier van belang is om voor Schaep te kiezen, maar dat er aan de mogelijkheden van Vos sociale grenzen waren. Hij koos er daarom voor zijn stuk aan de toegankelijkere Boelens op te dragen en kon zo via de indirecte weg ook Schaep bereiken.

Nu vastgesteld is dat de dedicatie van de *Beklaaglyke Dwang* wijst op politiek-actuele factoren die een rol hebben gespeeld bij de import en de productie van het stuk, is het zinvol om ook inhoudelijk het stuk te beoordelen in zijn nieuwe omgeving. Heeft Vos ook in de plot van het stuk wijzigingen aangebracht die de *social energy* verhogen? Na een samenvatting van het Nederlandse plot zal ik eerder analytisch

[170] Nina Geerdink 2012, pp. 69.
[171] Naar Hubert Meeus, *Repertorium van het ernstige drama in de Nederlanden 1600-1650*. Acco, Leuven 1983.

onderzoek naar Vos' werk beschrijven en de methodologische instrumenten introduceren waarmee ik in kaart breng hoe Vos *La fuerza lastimosa* heeft gecontextualiseerd naar de *Beklaaglyke dwang*.

Plot Beklaaglyke Dwang

Dionysia, de Infanta van Engeland en de Engelse graaf Henrijk zijn heimelijk verliefd. Dionysia vraagt Henrijk om haar 's nachts in haar kamer op te zoeken en daarna met de noorderzon te vertrekken. De mooie Dionysia is echter ook bij graaf Octavio van Exfort in de smaak gevallen. Hij heeft de geliefden van een afstandje afgeluisterd en wordt verteerd door jaloezie. Hij zorgt er daarom met een list voor dat Henrijk 's nachts in de cel moet verblijven, en hij zelf Dionysia kan gaan opzoeken: hij vertelt Koning Eduardo dat Henrijk hem verraden heeft, maar wil pas bij het aanbreken van de volgende morgen de reden voor deze beschuldiging geven. De Koning gelooft niet dat zijn trouwe dienaar hem kwaad wil berokken, maar wil geen risico's lopen en laat Henrijk ophalen en opsluiten. Nu kan Octavio zich in het donker ongestoord als Henrijk voordoen en is hij degene die de nacht met Dionysia doorbrengt. Hoewel Henrijks bedienden Belardo en Grimaldo op wacht staan, merken zij niets van de persoonsverwisseling. Het eerste bedrijf eindigt met Octavio die verrukt melding doet van zijn geslaagde list.

Bij het aanbreken van de morgen in het **tweede bedrijf** heeft Octavio het hof verlaten en verklaart hij in een brief dat Enrique opgesloten moest worden om een aanslag op zijn leven te voorkomen. Octavio heeft de slechteriken niet kunnen betrappen en hoopt hen in zijn eigen land alsnog straffen. Henrijk wordt vrijgelaten en ontdekt tot zijn grote afschuw dat iemand anders die nacht bij Dionysia is geweest. Wanneer Dionysia hem komt opzoeken, begrijpt ze niet waarom Henrijk zich zo vreemd gedraagt. Ze denkt dat hij hun nachtelijke ontmoeting moedwillig ontkent en zo haar vrouwelijkheid en eer van haar heeft afgenomen. Als Henrijk blijft ontkennen voelt Dionysia zich dusdanig bedrogen dat ze woest vertrekt. Bellardo en Grimaldo zeggen dat Henrijk achter haar aan moet gaan om het bij te leggen, maar tot hun verbazing oppert hij het plan naar Bristol te willen gaan om daar zijn oude, heimelijke geliefde en moeder van twee kinderen Rozaura op te halen. Henrijk denkt dat de situatie omtrent Dionysia en de rouw die hij voelt nu iemand anders haar 'druiven' geplukt heeft, een door de hemel opgelegde straf is omdat hij zijn trouw aan Rozaura verbroken heeft en haar vader nooit van hun verhouding geweten heeft; dit wil hij nu dus recht gaan zetten. Omdat Henrijk jarenlang bij Rozaura is weggebleven en het dus niet zeker is of zij hem welwillend zal opwachten, stelt Bellardo voor dat Henrijk om haar hand vraagt, zodat hij ook zijn fout van zijn 'verborgen echt' recht kan zetten. Als Henrijk met Rozaura naar Londen terug zal keren zal Dionysia begrijpen dat zij door een verrader is opgezocht en kan Henrijk zich 'ontwinden uyt dezen doolhof'. Dionysia weet echter niet dat Octavio haar bezocht heeft en is dan ook gek van verdriet door Henriks vertrek: een lied over het liefdespaar Vireno en Olympia maakt haar alleen maar radelozer. Als Henrijk niet veel later in Londen terugkeert met zijn vrouw Rozaura en hun twee kinderen aan zijn zijde, denkt een woedende Dionysia dat haar eer geschonden is. Ze weet haar afschuw te verbergen wanneer Henrijks oudste zoontje, Maurits, haar handen kust, maar ontsteekt uiteindelijk toch in een enorme woede en stuurt de gehele familie weg. Ze vraagt Celinda pen en papier te halen, zodat ze op kan schrijven wat Henrijks haar heeft aangedaan en haar vader eindelijk zal weten wat zijn dochter kwelt. In haar brief schrijft ze dat Henrijk haar onteerd heeft en roept ze haar vader op om wraak te nemen.

De Koning is furieus en ontbiedt Henrijk om hem zogezegd om hulp te vragen bij een probleem dat de koning van Denemarken hem heeft voorgelegd. Diens dochter, net zo oud als Dionysia, heeft een affaire met een getrouwde man gehad en de Koning zoekt nu een goede oplossing. Henrik antwoordt dat het voor de eer van de prinses het beste zou zijn dat zij met de man trouwt en dat de man zijn echtgenote dient te vermoorden. Onbedoeld

bezegelt hij zo zijn eigen lot: de Koning toont hem dat de brief waarover hij sprak in werkelijkheid Dionysia's aanklacht was en dat Henrijk nu zijn eigen vonnis geveld heeft. Hij dient Rozaura te doden en nog diezelfde nacht met Dionysia te trouwen; Fabio, de kapitein van de lijfwacht, zal erop toezien dat de koninklijke orders daadwerkelijk worden uitgevoerd. Hun gezamenlijke vertrek naar Rozaura vormt het einde van het tweede bedrijf.

Het **derde bedrijf** opent met Rozaura die haar thuisgekomen man in de armen vliegt. Ze is zich van geen kwaad bewust en is dan ook hoogst verbaasd wanneer Henrijk en Fabio in tranen uitbarsten. Ze begrijpt niet waarom haar echtgenoot zich zo vreemd gedraagt en schrikt wanneer hij de opdracht geeft de deuren van hun huis op slot te draaien. Fabio vertelt haar wat er is voorgevallen, en dat zij moet sterven om de eer van de koning te bewaren. Rozaura heeft vrede met deze wrede beslissing en is bereid om zich op te offeren. Nadat zij afscheid van haar kinderen heeft genomen, kan Henrijk zich er echter niet toe zetten zijn vrouw om het leven te brengen. Fabio stelt voor haar in een bootje de zee op te laten varen, zodat ze daar aan haar einde zal komen en Henrijk haar niet zelf hoeft te doden. Fabio en Rozaura vertrekken en Henrijk blijft gebroken achter.

In het **vierde bedrijf** heeft Dionysia ontdekt wat haar vader gedaan heeft, en ze vindt het afschuwelijk dat zij van hem moet gaan trouwen met iemand die zijn eigen vrouw gedood heeft. De voorbereidingen voor het huwelijk zijn direct al begonnen, en ook de Bisschop maant Dionysia met het huwelijk in te stemmen. Dan blijkt dat Henrijk gek van verdriet is geworden toen men probeerde hem zijn huwelijkskleed aan te trekken. Half ontkleed en met een degen in zijn hand stormt Henrijk in het gezelschap van Grimaldo en Bellardo de paleiszaal in. De Koning besluit nu dat Enriques dood de enige oplossing tot het zuiveren van zijn roem en goede naam is, want aan een hysterische echtgenoot valt geen eer te behalen. Wanneer Enrique geboeid is afgevoerd, komt Altenio binnen met het bericht dat graaf Rudolf de koning de oorlog heeft verklaard. Zijn soldaten dragen een zwarte banier met Rozaura's beeltenis bij zich en willen zich wreken voor haar dood. De koning heeft nu een sterke legeraanvoerder nodig om de strijd met de vijand aan te gaan. Fabio stelt voor om gebruik te maken van de diensten van Graaf Octavio, en wordt door de koning naar Oxford gestuurd om hem te gaan halen. Octavio blijkt in Oxford in het gezelschap van Rozaura te verkeren, die dus niet gestorven is. Octavio heeft haar gered en is nu smoorverliefd op de gravin geworden. Door haar te vertellen wat er die bewuste nacht met Dyonisia is gebeurd en zich openhartig op te stellen, probeert Octavio Rozaura ervan te overtuigen dat hij trouw aan haar zal zijn. Hij laat haar zelfs de ring zien die hij van Dyonisia heeft gekregen. Rozaura wil echter van niets weten en smeekt Octavio zijn gevoelens te beteugelen. Dat is tegen dovemansoren gericht, want nu Octavio door heeft gekregen dat hij Rozaura niet goedschiks voor zich kan winnen, zal hij met geweld hetgeen verwerven waar hij naar eigen zeggen recht op heeft. Wanhopig besluit Rozaura het spelletje mee te spelen: ze vraagt Octavio nog even te wachten zodat ze bij kan komen van wat ze heeft meegemaakt, en stelt voor dat zij als kamerling aan zijn zijde zal staan. De liefdesdronken Octavio schenkt Rozaura als teken van zijn min de ring van Dionysia en regelt vlot een pagekostuum voor zijn geliefde.

In het **vijfde bedrijf** blijkt dat niet ver van het Engelse hof de troepen van Graaf Rudolf gestationeerd zijn. Na een lange monoloog waarin Rudolf zijn kleinzoon Maurits als legeraanvoerder presenteert, worden we teruggevoerd naar de paleiszaal waar Koning Eduardo besloten heeft Henrijk aan de vijand uit te leveren. Als Henrijk door Klenardo is meegevoerd, arriveert Fabio samen met Octavio aan het hof: hij is ontsteld over de uitlevering van Henrijk, maar de Koning zegt hem zijn goede raad voor zich te houden. De aanwezigen vertrekken naar de frontlinie en dan komt Rozaura in haar mannenkleding op: ze is blijkbaar aan Octavio ontvlucht en op zoek naar een schuilplaats. Ze wordt gevangengenomen door soldaten die bij het leger van haar vader en zoon blijken te

horen. Zij sparen de vreemdeling omdat die zoveel op de doodgewaande Rozaura lijkt en stellen de nog steeds als man verkleedde Rozaura aan als lijfwacht van Maurits. Op datzelfde moment is juist Rudolf teruggekeerd: in een poging zijn wraakgevoelens te sussen, heeft de koning hem Henrijk gegeven. Maurits smeekt zijn grootvader om hem te sparen: zijn moeder is al gestorven, en óók een dode vader zal hij niet overleven. Als alternatief laat Maurits hem door zijn nieuwe lijfwacht bewaken, zodat Henrijk geconfronteerd zal worden met de beeltenis van Rozaura. Rozaura speelt het spelletje mee en gaat het gesprek met Henrijk aan, die niet weet dat zijn vrouw nog leeft. Ze vraagt hem wie hij is en wat er met zijn vrouw is gebeurd: als Henrijk vertelt dat dit alles gebeurd is omdat Dyonisia denkt dat hij bij haar is geweest, zegt Rozaura te weten dat het Octavio is die die nacht bij Dyonisia heeft geslapen. Ze wil Henrijk helpen te ontsnappen, maar die is vastberaden met zijn dood de schuld voor het overlijden van Rozaura te betalen. Henrijk wordt meegenomen naar het hof, waar hij door Rudolf gedood zal worden. Nadat Henrijk zijn laatste woorden heeft gesproken, grijpt Rozaura in. Ze betoogt dat niet Henrijk, maar Octavio de verrader is, en daagt hem 'voor 't recht' (75). Octavio doet de beweringen van de hem onbekende soldaat af als leugens, maar als die roept zijn schuld aan te kunnen tonen, begint Octavio te vermoeden dat het Rozaura is die voor hem staat. Hij neemt zich voor haar in een gevecht te doden en zo zijn schande verborgen te houden. Hij vraagt de koning om hem in een duel zijn eer 'op te rechten', een voorstel waar Rozaura nog voor de goedkeuring van de koning mee instemt. Wanneer zij tijdens het duel gewond op de grond in elkaar zakt, komt haar daadwerkelijke identiteit aan het licht. Rozaura toont de omstanders die ring die zij van Octavio heeft gekregen en toont zo Henrijks onschuld aan. Octavio probeert zijn excuses aan te bieden; de Koning zegt hem te vergeven als hij met Dionysia trouwt. Dat wil Octavio maar wat graag, maar zijn vreugde is van korte duur als blijkt dat Maurits, Rudolf en Henrijk zich allemaal op hem willen wreken vanwege het leed dat hij veroorzaakt heeft. De Koning maant hen echter tot vriendschap: de feestvreugde van het aanstaande huwelijk en de herwonnen vrede moet niet bedorven worden. Zo kent het stuk een gelukkig einde en is iedereen weer samen.

Eerder (inhoudelijk) onderzoek naar Vos' manier van adapteren

Leonor Álvarez Francés gebruikt in haar studie naar Vos' *Gedwongen vrient* het plot van het Spaanse stuk als uitgangspunt en begint met een vergelijking van de externe structuur. Dit betekent dat zij kijkt naar de personages, het aantal bedrijven en de *stage directions*. Ze constateert dat Vos de oorspronkelijke drie aktes heeft omgevormd tot een voor Nederland geschikte indeling van vijf bedrijven en in vergelijking met Lope de Vega meer informatie over de gemoedstoestanden van personages geeft. Een vergelijking van de interne structuur is Álvarez' volgende stap. Hier ligt de focus meer op het plot, wat wil zeggen dat er gekeken wordt naar voorbeelden van letterlijke vertalingen, toevoegingen, veranderingen en weglatingen. Álvarez' analyses blijven echter voornamelijk van een structurele aard: ze stelt dat er in *Gedwongen vrient* veel monologen zijn toegevoegd, maar andere aanpassingen tracht ze niet inhoudelijk te verklaren. Mijns inziens berusten de aanpassingen die Álvarez bespreekt voornamelijk op het temperen van té heftige emoties, hoofse elementen en uitbundige beloningen – de personages beschikken dus niet langer over hun oorspronkelijke Spaanse temperament maar zijn aanzienlijk gematigd.

Het door Kim Jautze uitgevoerde onderzoek is meer naar binnen gericht: Jautze begint met de inhoud van de door haar besproken stukken en kijkt daarbij expliciet naar de inhoudsopgave,

rolverdeling en inhoudelijke verschillen. Haar volgende aandachtspunten zijn de vorm van het stuk, aan de hand van eenheid van plaats, tijd en handeling en lengte van spel, rijmschema en lettergrepen, en de gehanteerde stijl en taalgebruik. Jautze noemt in haar casestudy dat Lodewijk Meijer zich in *Het spookend weeuwtje* (1670) heeft ontdaan van de Spaanse verwijzingen uit het originele stuk (p.124). Jautze stelt dat deze aanpassing niet berust op 'een cultuurverschil tussen het Spaans/Frans en Nederlands' (anders had Peys het waarschijnlijk ook wel aangepast'), maar op 'het feit dat de genoemde verhandeling niet welgemanierd is' – in lijn met de zedelijkheid die door het Frans-classicisme wordt voorgeschreven. Ik ben het niet helemaal met deze conclusie eens: Jautze gaat er namelijk niet op in waarom het voor het weglaten van onwelgemanierde handelingen nodig is om óók de nationaliteit van een personage te veranderen. Bij Vos zien we een vergelijkbare gedaanteverwisseling – blijkbaar stonden emotionele en nationale stereotyperingen in deze periode van de 17de eeuw in nauw verband met elkaar, en wisten de toneelschrijvers dat hun publiek een Spanjaard met de nette manieren van een Fransman niet zouden accepteren.

Methodologisch

Ik heb ervoor gekozen mijn vergelijkende analyses grotendeels te baseren op het werk dat reeds door Leonor Álvarez Francés en Kim Jautze verzet is; zo kan ik aansluiten bij de door hen vervaardigde aanknopingspunten en zorgen voor een zekere mate van eenheid in het onderzoek naar Vos en teksten van Lope de Vega.[172] Daarnaast ben ik van mening dat de structuur die zij in hun analyses hanteren voor mij een bruikbare basis is, die ik waar nodig aanvul. Dit betekent dat ik me allereerst op de globale structuur van het stuk richt en daarna verder inzoom op tekstueel niveau: ik vergelijk dus de scène indelingen, kijk wie er op welk moment het toneel opkomt en welke regieaanwijzingen er worden gegeven. Hoewel een structurele comparatie zo snel inzicht geeft in de passages die zijn aangepast, verwijderd of toegevoegd, zegt ze echter nog niet zoveel over het proces van *cultural transfer* of de verplaatsing van sociale energie. Daarom focus ik me na een korte, structurele vergelijking op drie factoren die voor elke culture zone specifiek zijn en waar dus rekening mee gehouden moet worden wanneer er sprake is van *cultural transfer*: een stuk wordt opgevoerd in een ander theater en theatertraditie, en er is tevens sprake van een andere culturele mentaliteit en politiek-historische context. We hebben dus te maken met verschillende contexten waarin sprake is van aanpassingen die invloed uitoefenen op de in het toneelstuk aanwezig sociale energie. Uiteraard zijn deze contexten met elkaar verweven en is het daarom niet altijd makkelijk ze onafhankelijk van elkaar te analyseren: religieuze waarden blijken in de praktijk bijvoorbeeld moeilijk te begrenzen. De drie contexten die ik voor mijn onderzoek heb geformuleerd, heb ik dus niet al te strikt van elkaar gescheiden gehouden omdat dat geen realistische manier is om naar een samenleving te kijken. Deze aanpak biedt echter wel houvast om haar op een systematische manier te beschouwen.

[172] Kim Jautze, *'k sal u tot hutspot kerven. De culturele industrie van het vertalen van Spaans en Engels tonbeel voor de Amsterdamse Schouwburg (1617-1672).* (2012); Leonor Álvarez Francés, *The Phoenix glides on Dutch wings. Lope de Vega's* El amigo por fuerza *in seventeenth-century Amsterdam* (2013),

De '**politiek-historische context'** betreft alles dat in verband staat met de politieke toestand op het moment van schrijven, en raakt thema's zoals oorlog en de strijd tussen kerk en staat

Wat ik hier de **'Schouwburgcontext'** noem, behelst meerdere zaken. Het gaat om alles wat direct met het opvoeren binnen een theatertraditie zelf van doen heeft. De gehanteerde akte-indeling, de decors, kleding, regieaanwijzingen en natuurlijk de acteurs zelf; kortom, alles wat te herleiden is tot de theaterpraktijk.

De '**cultureel-mentale context'** betreft normen, waarden, cultuurspecifieke opvattingen over emoties en humor, evenals de rol die religie in een samenleving inneemt. Het gaat dus om die zaken die betrekking hebben met de kijk op het leven, bijvoorbeeld denkbeelden over het huwelijk en ontrouw.

Herkomst bronnen

De transcriptie op de DBNL is gebaseerd op een herziene druk uit 1671 en een diplomatische weergave die het origineel derhalve zo nauwkeurig mogelijk volgt.[173] Tevens is er een digitale editie van de door Abraham de Wees verzorgde derde druk uit 1660 beschikbaar op Google.[174] De originele eerste druk uit 1648 en een latere uit 1655 behoorden tot 2009 tot de inventaris van de oude boekerij en bijzondere collecties van de stadsbibliotheek Haarlem. Deze collecties zijn daarna opgegaan in het Noord Hollands archief, maar daar zijn ze op dit moment nog niet in de collectie te ontdekken. Het zou het wenselijkst zijn om gebruik te maken van deze drukken, aangezien de eerste tijdens het leven van Vos is verschenen en dus door hem is geautoriseerd. Vanuit een overweging tijd te winnen, heb ik me nu op de DBNL-editie gebaseerd. Omdat transcripties in de DBNL vaak tikfouten bevatten, heb ik gebruik gemaakt van de scans. Voor de Spaanse tekst heb ik gebruik gemaakt van;

- De editie uit 1610, beschikbaar gesteld door de Fundación Bibloteca Virtual Miguel de Cervantes. Dit betreft een reproductie van *La fuerza lastimosa* zoals het stuk verscheen in de *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, in 1610 gedrukt in Madrid door Alonso Martín.[175]
- De editie uit 1741, beschikbaar gesteld door de Universiteit van Sevilla om gedateerde spelling en zetfouten te kunnen duiden. Dit betreft een reproductie van de editie van *La fuerza lastimosa* die in 1741 in Sevilla gedrukt werd door José Padrino. [176]

Ik heb zelf een Spaanse transcriptie gemaakt en daar ten behoeve van de leesbaarheid de spelling gemoderniseerd. Een ∫ heb ik daarom als een normale s genoteerd, en bij ambigu gebruik van u en v de bedoelde letter genoteerd. Ook heb ik de ç vervangen door een z wanneer die letter bedoeld werd. Afkortingen heb ik voluit geschreven: dit betreft bijvoorbeeld het gebruik van het ~-teken (cõde waar conde bedoeld wordt) en q als afkorting van que.

[173] Zie http://www.dbnl.org/tekst/lope001bekl02_01/colofon.php
[174] Zie https://books.google.nl/books?id=M31oAAAAcAAJ&source=gbs_navlinks_s
[175] Zie http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-fuerza-lastimosa--2/html/ff88bf8e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_73.htm
[176] Zie http://fondosdigitales.us.es/fondos/

Voorbeeldzinnen:

Enriq. Señora mia,	*Enrique.* Señora mia,
no en valde eſta fuĕte hermoſa	no en valde esta fuente hermosa
ſus margenes excedia,	sus margenes excedia,
y con embidia la roſa	y con embidia la rosa
mas viuo color tenia.	mas vivo color tenia.[177]
Ota. Siguiĕdo mi muertevoy,	*Ota.* Siguiendo mi muerte voy,
perſeguido de vna fiera,	perseguido de una fiera,
q haſta q en ſus manos muera	que hasta que en sus manos muera
ignorante Adonis soy.	ignorante Adonis soy.
Quien ha viſto, q el que caça	Quien ha visto, que el que caza
vaya de la fiera huyendo,	vaya de la fiera huyendo,
como del toro en la plaça,	como del toro en la plaza,
ſino yo que voy ſiguiendo	sino yo que voy siguiendo
la que mi muerte amenaza?	la que mi muerte amenaza? [178]

Voorbeelden van (letterlijke) vertalingen

Leonor Álvarez heeft reeds aangetoond hoe letterlijk Vos' tekst op sommige punten de Spaanse volgt. Het is dus overbodig om uitgebreid in te gaan op de wijze waarop hij de door Baroces gemaakte tussenvertaling in rijmvorm heeft omgezet, maar ik wil hier wel een voorbeeld laten zien.

Dionisia, een Hert vervolgende
O Gy snelvluchtende, vertoef een ogenblik;
Of meent gy schichtige, benaude Hert, dat ik
U volg gelijk de wint?

Parata ciervo un momento,	Hert wacht een moment,
a ver mi cansancio atento	om aandachtig mijn vermoeidheid te zien
si algun descanso te da,	als jij enige rust geeft,
piensas que siguiendo va	denk jij dat het gaan volgen
tu curso mi pensamiento?	van jouw loop mijn gedachte is?

[177] *La fuerza lastimosa,* fol. 1v.
[178] *La fuerza lastimosa,* fol. 2r.

Comparatief onderzoek

Titel, personages, plaats van handeling, vorm

Voor bewijs dat *De Beklaaglyke dwang* haar oorsprong in *La fuerza lastimosa* vindt, hoeft niet lang gezocht te worden. Uiteraard noemt Vos zijn Spaanse voorbeeld bij naam in het voorwoord, maar de titel van de adaptie komt vrijwel overeen met het origineel – 'de beklagelijke dwang' is immers een letterlijke vertaling van 'la fuerza lastimosa'. Vergelijking van inhoudsopgaves geeft eerste blijk van overeenkomsten en verschillen tussen stukken, zoals ook Kim Jautze in haar thesis stelt. Een samenvatting van het spel ontbreekt bij zowel Lope de Vega als Vos, maar personagelijsten hebben we wel tot onze beschikking. Hoewel de door Vos opgevoerde personages nagenoeg overeenkomen met de Spaanse rolverdeling, springt één aanpassing direct in het oog: alle Spaanse personagenamen hebben een equivalent gekregen dat niet danwel minder Spaans aandoet. Fabio, Bellardo en Fenicio zijn de enige personages waaraan spellingsgewijs niets is veranderd – Favio is immers gelijk aan Fabio omdat de Spaans 'v' wordt uitgesproken als een 'b'.

El Rey de Irlanda	Eduardo, Koning van Engelandt
El Duque Otavio	Octavio, Graaf van Exfort
El Conde Enrique	Henrijk, Engelsche Graaf
Velardo y Ortensio; Criados del Conde Enrique	Grimaldo, Bellardo; Dienaars van Graaf Henrijk
Clenardo Secretario del Rey	Klenardo, Geheymschrijver van de Koning
Celinda dama de la Infanta	Celinde, Staatjuffer van Dionysia
Dona Ysabel, muger del Conde Enrique	Rozaura, Dochter van Rudolf, en vrouw van Graaf Henrijk
Don Juan nino, su hijo	Mauritius, Zoon van Henrijk en Rozaura
El Conde de Barcelona	Rudolf, Graaf van Bristol
El Capitan Carlos Espanol	Karel, Kapiteyn van Graaf Rudolfs lijfwacht

Het 'ontspaansen' van de personagenamen is niet de enige manier waarop Vos Spaanse verwijzingen uit het stuk heeft gehaald. Zoals de personagelijst laat zien, heeft hij immers ook de plaats van handeling veranderd en véél specifieker gemaakt. De naamloze koning van Ierland is bij Vos koning Eduardo van Engeland geworden, wiens hof in Londen gevestigd is. Conde Enrique en Duque Octavio zijn nu beiden Engelse graven, de laatste die van Oxford (merk op dat Vos hier dus ook aan het onderscheid tussen deze twee adellijke titels voorbij gaat). De Graaf van Barcelona is echter de Graaf van Bristol en daarmee *eveneens* een Engelsman geworden: zijn dochter is dus niet langer een Spaanse doña en zijn soldaten en legerkapitein niet langer 'Españoles'. In plaats van een ongesitueerd toneel in Ierland en een connectie met Barcelona, presenteert Vos dus een Engelse context met een binnenlandse machtstrijd en een schakering van locaties.

COMEDIA

DE LA FVERZA LAS-
TIMOSA, DE LOPE DE
VEGA CARPIO.

La Infanta Dionisia.
El Conde Enrique.
El Duque Otavio.
El Rey de Irlanda.
Dos Villanos.
Velardo, y Otavio criados del Conde Enrique
Clenardo Secretario del Rey.
Celinda dama de la Infanta.
El Marques Favio.
Doña Ysabel, muger del Conde Enrique.
Don Iuan niño, su hijo.
Filipo y Tereo criados del Duque Otavio.
Dos pescadores.
El Conde de Barcelona.
Lucindo y Fenicio, soldados Españoles.
El Capitan Carlos Español.

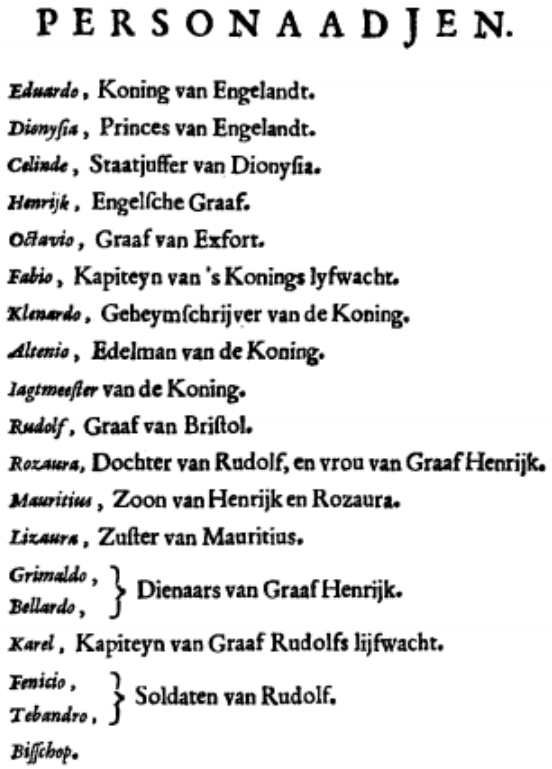
Fig 23), titel en personages Beklaaglyke dwang – *druk 1671*

DE
BEKLAAGLYKE
DWANG,
BLYEYNDEND
TREURSPEL.
In Nederduytsche Rijmen gestelt
door IZAK VOS.

Den jongsten Druk, op nieuw overzien en verbetert.
Vertoont op d'Amsterdamsche Schouwburg.

PERSEVERANTER

t'AMSTERDAM,
By *Jacob Lescailje*, Boekverkoper op de Middeldam,
naast de Vismarkt, in 't jaar 1671.



PERSONAADJEN.

Eduardo, Koning van Engelandt.
Dionysia, Princes van Engelandt.
Celinde, Staatjuffer van Dionysia.
Henrijk, Engelsche Graaf.
Octavio, Graaf van Exfort.
Fabio, Kapiteyn van 's Konings lyfwacht.
Klenardo, Geheymschrijver van de Koning.
Altenio, Edelman van de Koning.
Iagtmeester van de Koning.
Rudolf, Graaf van Bristol.
Rozaura, Dochter van Rudolf, en vrou van Graaf Henrijk.
Mauritius, Zoon van Henrijk en Rozaura.
Lizaura, Zuster van Mauritius.
Grimaldo, *Bellardo*, } Dienaars van Graaf Henrijk.
Karel, Kapiteyn van Graaf Rudolfs lijfwacht.
Fenicio, *Tebandro*, } Soldaten van Rudolf.
Bisschop.

Het is interessant om hier te melden dat Vos de inspiratie voor de aangepaste personagenamen waarschijnlijk dicht bij zijn bron heeft gezocht. In het begin van de 17de eeuw maakt *La fuerza lastimosa* onderdeel uit van een aantal verzamelbundeltjes van het werk van Lope de Vega: we vinden het stuk

bijvoorbeeld terug in een Madrileense *Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio* uit 1610.[179] In deze en andere edities van deze verzamelbundel is ook het stuk *El Gallardo Catalan* opgenomen. Nu is dit helaas niet de plaats om in te gaan op de politieke significantie van dit in Nederlanden vrij onbekende werk, maar ik wil hier vooral wijzen op de personagenamen die Lope de Vega heeft gebruikt. Eén van de meest in het oog springende karakterveranderingen van Vos is de toevoeging van bode Altenio, die bij Lope de Vega geen equivalent heeft en wiens naam in andere Nederlandstalige werken verder niet lijkt voor te komen. Wie staat er tussen de personages van *El Gallardo Catalan*? Inderdaad, een 'cavallero' met de naam 'Altemio', soms ook gespeld als 'Altenio':

15 69

COMEDIA FAMOSA
DEL GALLARDO
CATALAN DE LOPE DE
Vega Carpio.

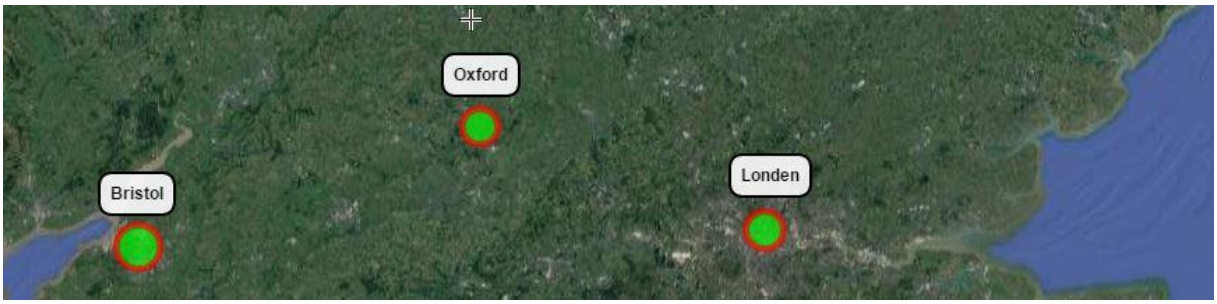
Clauela dama.
don Remon de Moncada Conde de Barcelona.
Enrique quarto Emperador.
Rocabruna criado.
Carpio criado.
Rodulfo cauallero.
Lotario secretario del Emperador.
Altemio cauallero.
Eduardo Rey de Inglaterra.
Isabela su hija.
Un paje.
Dos Moros.

Dit is echter niet de enige overeenkomst. We zien ook een ridder 'Rodulfo' en, misschien is dat nog wel het opvallendst, een koning van Engeland met de naam Eduardo – precies zoals Vos hem ook opvoert. Bladeren we naar andere stukken uit de bundel, dan zien we eveneens dat een prinses Rosaura een personage in *El Ocasion Perdida* is. Alle personagenamen die Vos heeft aangepast, lijken dus uit één en dezelfde bundel te komen. Helaas bevat de bundel naast *La fuerza lastimosa* geen andere stukken waarvan een connectie via adaptatie reeds aangetoond is, maar het zou zeer de moeite waard zijn om na te gaan of er wellicht meer gebruikssporen zoals deze gevonden kunnen worden. Dat het in dit specifieke geval gaat om een Madrileense druk die reeds bestond toen Theodore Rodenburghs in Madrid verbleef, maakt het in ieder geval zeer aannemelijk dat Rodenburgh aan een vergelijkbaar exemplaar heeft kunnen komen en dat zo'n bundel via hem in het archief van de Schouwburg terechtkwam.

[179] Notas de reproducción original: Reproducción digital a partir de *Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*..., Madrid, por Alonso Martín, a costa de Alonso Perez..., 1610. Localización: Biblioteca Nacional (España). Sig. R-14095.

Politieke context

Richten we onze blik op de aanpassingen binnen de politieke context van het stuk, dan is het eerste dat in het oog springt de veranderde locatie. Lope de Vega spreekt over een ongesitueerd Iers hof, Oxford en Barcelona en laat zijn personages tussen drie verschillende landen reizen. Vos laat zijn stuk daarentegen volledig in Engeland plaatsvinden, en situeert het expliciet in de driehoek tussen Londen, Oxford en Bristol. Die verplaatsing maakt de af te leggen afstanden kleiner en laat het plot sneller verlopen, maar zorgt er tevens voor dat de connectie met Spanje verdwijnt. Belangrijk is de vraag waarom Vos na de 'ontspaansing' van het geïmporteerde stuk als plaats van handeling juist voor *Engeland* heeft gekozen.



Sinds het uitbreken van de *First English Civil War* waren alle ogen op Engeland gericht, omdat de oorlog tussen Karel I en zijn parlement het land op haar grondvesten deed schudden. Dat de Engelse monarchie ter discussie stond, was nooit eerder vertoond, en ook in Nederland hield men de ontwikkelingen nauwlettend in de gaten. In 1648 waren de gemoederen enigszins bedaard, maar dat zou niet lang duren: op 30 januari 1649 werd Karel I op een schavot voor het *Palace of Whitehall* onthoofd en werd zo de eerste Engelse vorst die - tijdens zijn bewind – geëxecuteerd werd.[180] Ik wil hier niet uitweiden over de stroom aan reacties die dat in de Nederlanden teweegbracht, maar wel aandacht schenken aan het feit dat het toneel van de Amsterdamse Schouwburg werd gebruikt om een licht op de zaak te schijnen en de politieke consequenties te overdenken. Een goed voorbeeld van een stuk dat binnen dat narratief past, is Joris de Wijzes *Voorzigtige dolheit*. Dit hofspel over een Koning die dankzij het veinzen van gekte voorkomt zijn kroon te verliezen, werd op donderdag 25 januari 1649 voor het eerst vertoond en ging ironisch genoeg dus slechts enkele dagen voor de terechtstelling van Karel I in première; het zou tevens ook het eerste stuk zijn dat na het overlijden van de Engelse vorst in Amsterdam werd vertoond.[181] In de druk die een jaar later verschijnt en aan Gerard Schaeps echtgenote Maria Spiegels wordt opgedragen, richt De Wijze zich middels een imposant vertoog over de gebeurtenissen in Engeland direct tot zijn lezers. Hij schrijft dat er in 'nabuurige Koninkrijken' zoveel bloed is vergoten dat het onmogelijk is 'om geen treurtooneelen van geveinstheit af te beelden': het leven aan het hof is niet langer een sprookjesachtig schouwtoneel, maar een verzamelplaats voor huichelaarij waardoor koninkrijken en hun koningen ten ondergaan. De Wijze kreeg echter een verhaal over een koning in

[180] Kelsey 2001. "Staging the Trial of Charles I." The Regicides and the Execution of Charles I. Palgrave Macmillan UK, 2001. 71-93.
[181] Dat was op maandag 1 februari 1649.

handen dat een gelukkige afloop kende en zijn 'schrijflust vond gelegentheit, om Koningen aan te wijzen, dat zy geen quaatheit, als te veel goetheits hadden, en in d'aldergeveinste wereldt d'aldergeveinste vyanden niet ongeveinst behoorden t'omhelzen'. Toen zijn stuk eindelijk in Amsterdam vertoond werd, was het echter al te laat:

'… eer op ons toneel de rolle des voorzigtigen konings afliepen, had de gekroonde Lijdzaamheit voor haar erfpaleis; maar op een moordtoonneel haar rol volspeelt; evenwel heb ik, hoe wel te laat, noch willen voortgaan, om te betuigen, dat ik wenschte voorgespeelt te zien, 't geen dit toonneelspel nagespeelt heeft.'[182]

De Wijze verwijst hier expliciet naar de executie van Karel I - het *Palace of Whitehall* waar de Koning onthoofd werd, was sinds 1530 de residentie van het Engelse Koningshuis en die zin dus een 'erfpaleis'. De voltooiing van zijn showproces trok zoveel publiek dat het schavot waarop Karel zijn laatste adem uitblies letterlijk tot een 'moordtooneel' verwerd.

De Wijze was dus reeds voor de regicide aan zijn *Voorzigtige Dolheit* begonnen en zag zijn stuk als een voorstelling van de gang van zaken zoals hij die graag gezien had; een realiteit waarin de executie van de Koning geen doorgang zou vinden. Hoewel De Wijze nergens expliciet namen of plaatsen noemt die aan Engeland refereren, blijkt uit zijn voorwoord overduidelijk dat hij wel degelijk op de Engelse situatie

[182] Uit de 'Aan den lezer', Joris de Wijze, *Voorzigtige dolheit*
'Onze nabuurige Koningrijken zijn met te veel bloet bevlekt, om geen treurtooneelen van geveinstheit af te beelden, en geveinst te wezen; terwijl ik met bedroefde oogen d'ongehoorden ondergang van Koningrijken en Koningen aanschouwde, viel my de gelukkige uitkomst van het deurgeworstelt gevaar eens uitheemschen Konings in handen, en mijn schrijflust vond gelegentheit, om Koningen aan te wijzen, dat zy geen quaatheit, als te veel goetheits hadden, en in d'aldergeveinste wereldt d'aldergeveinste vyanden niet ongeveinst behoorden t'omhelzern. (…) maar eer op ons toneel de rolle des voorzigtigen konings afliepen, had de gekroonde Lijdzaamheit voor haar erfpaleis; maar op een moordtoonneel haar rol volspeelt; evenwel heb ik, hoe wel te laat, noch willen voortgaan, om te betuigen, dat ik wenschte voorgespeelt te zien, 't geen dit toonneelspel nagespeelt heeft.'

inspeelde. Hij zou ook gek zijn om dat niet te doen: Engeland was het nieuws van de dag en men was goed op de hoogte van het verloop van de Engelse Burgeroorlog.[183] Een stuk over zo'n politiek urgente zaak, dat trok publiek, en in dat opzicht is het dus fascinerend dat Vos' *De Beklaaglyke Dwang* zich in 1648 al volledig op Engels landgebied afspeelde en het toneel bood aan een binnenlandse oorlog tussen een Koning en zijn onderdanen. Het conflict had in de dood van een onschuldige vrouw dan wel een andere aanleiding, onder de oppervlakte waren het óók vraagstukken over de macht van de vorst die een grote rol speelden – een thema dat met het uitbreken van de Engelse Burgeroorlog bijzonder urgent en actueel was geworden, omdat Karel I zichzelf beschouwde als een door God aangestelde vorst over wie niemand iets te zeggen had. Dat de rol van de koning reeds in *La fuerza lastimosa* werd aangesneden, maakte het voor Vos een bijzonder geschikt stuk om indirect aan het oproer in Engeland te refereren. Dat Vos zijn *Beklaaglyke Dwang* nagenoeg 'ontspaansd' heeft, lijkt dan ook niet zozeer te maken te hebben met spelende sentimenten over de Vrede van Münster en de Spaanse overheersing, maar vooral met de wens in te kunnen spelen op een bijzonder urgent en actueel vraagstuk in een buurland dat met haar protestantse aard zoveel op Nederland leek. In vergelijking met Lope de Vega lijkt Vos dan ook een aantal aanpassingen te hebben gedaan die de politieke lading van het stuk voor een Nederlands publiek uitvergroten. Door die ingreep won het stuk dus aan *social energy* omdat de politieke situatie in Engeland voor het publiek in Amsterdam 'talk of the town' was: door te focussen op de actualiteit werd het verlies van de sociale energie die het Spaanse stuk vanwege haar lokaliteit voor *haar* publiek herbergde, gecompenseerd. Welke aanpassingen deed Vos om het stuk ook binnen de context van de Schouwburg zelf te laten passen?

Opvoering in de Schouwburg

Internalisering van regieaanwijzingen

Wanneer we de twee stukken structureel met elkaar vergelijken, valt als eerste op dat Lope de Vega en Vos anders omspringen met regieaanwijzingen. In de Spaanse tekst is veel duidelijker aangegeven dat persoon A het toneel verlaat en vervolgens persoon B opkomt; ook wordt vaker aangeduid in welke gemoedstoestand een personage opkomt en welke kleding en attributen het draagt. Vos geeft daarentegen telkens bij scènewisselingen aan welke personages er op dat moment op het toneel zijn en is vager in zijn beschrijvingen.

'(…) salen, Ortensio y Velardo, con broqueles y escopetas.' (8r) *Ortensio en Belardo uit met schilden en geweren*	*Bellardo. Grimaldo.*
'Vanse Velardo y Ortensio santiguandose' (8v) *Belardo en Ortensio af, ….*	*Grim.* Hoe! slaat hy zulke munt, tza repje dan mijn voeten
'(…) el Duque Otavio solo, y ha de aver estado embozado.' (8v) *Hertog Octavio alleen, en hij moet hebben een … staat*	- nvt -
'Sale el Rey y la Infanta, Dionisia, muy triste (…)' (12r) *De koning en de Infante, Dionysia, zeer triest, op*	*Eduardo. Dionysia. (…)*

[183] Helmer Helmers, *The Royalist Republic.*

Deze regieaanwijzingen behoren tot het soort dat specifiek voor de acteurs bedoeld is, omdat zij zo weten in welke gemoedstoestand ze op moeten komen en welke attributen ze dan bij zich hebben. Ook aanwijzingen over specifieke handelingen hebben in de Nederlandse tekst vaak geen equivalent: in zulke gevallen is de betreffende informatie grotendeels verwerkt in de spreektekst van de acteurs. Vergelijk de volgende door Isabela uitgesproken tekst op fol. 33r: hoewel er niet in de tekst staat dat Rozaura de ring tevoorschijn haalt, blijkt uit haar woorden *wel* dat zij dit doet.[184]

Isa. […] Este que traygo, ella diga	Deze breng ik, zij zegt
si es suyo, o le desconoce.	of het de hare is, of dat ze hem niet herkent
Danle el anilla.	*Geeft de ring*

Roz. Zie daar, daar is de ring, die gy die nacht van haar
Genooten hebt, toen gy uw geyle lust verzade. (p.78)

Een ander voorbeeld is het moment waarop Octavio in de Nederlandse tekst letterlijk benoemt dat hij zich achter een boom zal gaan verschuilen, terwijl hij in de Spaanse tekst slechts de komst van Enrique aankondigt en daarom lijkt te stoppen met praten:

Ay enemiga, aqui estas?	
Dexame amor que publique	
Mi pena esta vez no mas,	
Mas aqui esta el Conde Enrique.	Maar daar is de Graaf Enrique

'dit geboomt / My voor een schuylplaats strek, en ik een spie' (9)

In de regieaanwijzing staat vervolgens wel aangegeven dat Octavio de twee tortelduifjes blijft afluisteren en ze uiteindelijk aanspreekt, maar deze toevoeging blijf in het Nederlandse fragment achterwege; daar is het Octavio *zelf* die zegt dat hij naar de geliefden toe zal lopen.[185]

Ciegos estan y perdidos	Ze zijn blind en verloren
su gusto quiero estorbar,	ik wil hun plezier verhinderen
y el fuego de mis sentidos.	en het vuur van mijn zinnen.
Llegase el Duque Otavio a ellos	*De hertog Octavio gaat naar hen toe*

De minnen-yver woelt en barst ten boezem uyt.
Ik ga, en steur 't verzoek en 't opzet van dien guyt.
Doorluchtigste Princes (…)

Kortom, de Nederlandse toneeltekst van Vos is met de in de dialogen ingevlochten regieaanwijzingen geïntegreerd deiktischer dan Lope de Vega. Voor een acteur is het script van Vos daarom lastiger in gebruik, en aangezien de spelende maets van de Schouwburg heel veel stukken moesten kennen, vraag ik me dan ook af of zij wellicht gebruik maakten van een editie waar dit soort aanwijzingen wél in stonden en die zo duidelijkheid verschafte over de gewenste emotionele staat. Is het misschien zo dat Nederlandse toneelschrijvers hun regieaanwijzingen doelbewust in de speeltekst begonnen te verwerken zodat men geen aparte 'regieversie' hoefde te vervaardigen en het stuk direct gedrukt kon

[184] Gek genoeg bevat de *Gedwongen vrient* wel vergelijkbare regieaanwijzingen: *Prins Turbino met Leonisio en Eulgencio met Nachtmantels uyt,* pp.10 ; *Pinabel en Klarin verbaast uyt*, pp.13. Druk uit 1677, vermeldt duidelijk Lope de Vega als bron op het titelblad, terwijl dit in de druk van *Beklaaglyke dwang* uit 1660 *niet* zo is: lijkt dus later te zijn toegevoegd, wellicht wegens Lope de Vega's rijzende ster?
[185] *La fuerza lastimosa,* fol. 3v en *De beklaaglyke dwang,* pp.12.

worden? Veel stukken werden gedrukt zodat het publiek met de voorstelling vers in hun geheugen de tekst nog eens rustig kon nalezen, en in een dergelijke leestekst leiden regieaanwijzingen alleen maar af.

Enscenering

Voor veel oude toneelstukken is lastig te herleiden hoe zij opgevoerd werden, bijvoorbeeld omdat regieaanwijzingen met daarin kostbare informatie over de *staging* ontbreken. Dit is ook voor *De beklaaglyke dwang* het geval, en we weten dus weinig over de aankleding van het stuk. Desalniettemin is het dankzij bronnen zoals het Schouwburgarchief en visueel materiaal mogelijk om toch een beeld van de situatie te schetsen: gravures en schilderijen tonen hoe het toneel eruitzag en in de uitgifteboeken is terug te vinden wat er aan die decors en kostuums werd besteed. Om de enscenering van *De beklaaglyke dwang* vanuit het oogpunt van *cultural transfer* te kunnen bespreken, is het daarnaast natuurlijk ook nodig om het een en ander over de situatie in *La fuerza lastimosa* te zeggen. Ik zal daarom steeds eerst een indicatie geven van de Spaanse context en daarna ingaan op de vraag hoe deze bij aankomst in Nederland veranderd is.

Spaans renaissancetheater werkte met een op drie akten gebaseerde indeling die voor Europa uniek was en door Lope de Vega ook in *La fuerza lastimosa* is toegepast. De gebruikte decors bestonden in het begin voornamelijk uit façades, gordijnen en landhuizen die als achtergrond fungeerden.[186] Zo'n huis vormt eveneens het decor van *La fuerza lastimosa*: in de regieaanwijzingen staat meermaals aangegeven dat personages *uit het casa* opkomen.[187] Andere beschrijvingen van het decor vinden we ook terug in de tekst, daar Lope de Vega veel gebruik heeft gemaakt van regieaanwijzingen.

Net zoals hij dat bij *De Gedwongen Vrient* had gedaan, goot Vos zijn Spaanse brontekst in een voor het Nederlandse toneel geschikt model van vijf aktes. Die classicistische indeling, die ook kenmerkend is voor het toneel van de Amsterdamse Schouwburg, betekende echter wel dat er rigoureus in de tekst gesneden moest worden om inconsequenties weg te poetsen: de aktewisselingen in het Spaanse origineel vallen namelijk allemaal samen met momenten waarin enige tijd verstrijkt. Akte één eindigt met Enriques vertrek naar Spanje, akte twee begint met zijn terugkomst jaren later; de overgang naar de derde en laatste akte wordt vervolgens gevormd door Isabela's redding en Enrique die het hof op stelten komt zetten. Met name bij het aanvangen van de tweede akte is het overduidelijk dat er een aanzienlijke periode is verstreken – Enrique is immers op en neer naar Spanje gereisd, een reis die verbeelding van zijn bedienden aanvankelijk ver te boven gaat: ze vinden het plan van de Graaf nogal extreem.

Ort. Pues adonde?	Waar gaan we heen?
Enr. A España irémos.	Naar Spanje gaan we.
Octav. No hagas. Conde, estos extremos.	…. Graaf, dat is extreem
Enr. Como no, si vol sin mi?	Maar nee, […] zonder mij?

[186] Rennert 1909, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega.*
[187] *La fuerza lastimosa,* fol. 1r 'Sale la Infanta Dionisia sola de caza con un venablo en la mano' / 'De Infanta Dionisia komt alleen uit het huis met een pijl in haar hand'

Zo fungeert het begin van akte twee als een extra benadrukking van tijdsverdichting**.** Omdat Enrique zijn reis begint in de laatste versregels van de eerste akte, weet het publiek dat deze reis tijdens de aktewisseling plaats zal gaan vinden. Dionysia's melancholische triestigheid indiceert dat ze het object van haar liefde lange tijd heeft moeten missen, en door Celinde en Clenardo wordt vervolgens bevestigd dat er maar liefst vier jaren verstreken zijn. Het maakt haar razernij bij het aanschouwen van Isabel en haar kinderen een logische emotie – de prinses heeft waarschijnlijk al die tijd hoop gehouden dat Enrique terug zou keren om zijn trouwgelofte alsnog in te lossen, maar aan die mogelijkheid is nu een abrupt einde gekomen.

Bij Vos verloopt de gang van zaken echter *geheel* anders. Allereerst valt Henrijks reis niet samen met de aktewisseling tussen akte één en twee, maar vindt deze in het midden van het tweede bedrijf plaats. Ook gaat de reis niet naar Spanje, maar naar het veel dichterbij gelegen Bristol. Vos laat de personages benadrukken dat er sprake is van een retour Londen – Bristol en toont zich daarmee veel specifieker dan Lope de Vega, die enkel 'Ierland' als plaats van handeling geeft. Het grote verschil is hier dat Enrique in *La fuerza lastimosa* niet op reis gaat met het doel terug te keren, en het dus ook niet van belang is om te noemen hoe lang hij weg zal zijn; voor het publiek is het overduidelijk dat een overtocht van Ierland naar Spanje een behoorlijke tijd zal duren. Nu beslaat een reis van Londen naar Bristol nog steeds een afstand van in totaal zo'n 370 kilometer, maar dat is een afstand die te paard (zonder pauzes wel te verstaan) in één dag te bereizen is: Henrijk hoopt daar 'morgen vroeg […] al te wezen'.[188] In ogenschouw nemend dat deze reis niet aan één stuk is afgelegd én Henrik in Bristol met Rozaura is getrouwd, mogen we dus aannemen dat hier slechts een periode van ten minste een paar dagen tot mogelijk weken is verstreken. Dat is aanzienlijk minder dan de vier jaren die er bij Lope de Vega verstrijken en dat maakt een plaats in het midden van de akte minder problematisch.

Toch lijkt het voor de hand te liggen dat het verstrijken van de tijd wel geduid moest worden, want het vertrek van Henrijk wordt onmiddellijk gevolgd door de passage die oorspronkelijk de tweede akte openende: het relaas tussen de Koning en Dionysia. Een Duitse overzetting uit 1661 geeft reden tot denken dat er op deze plaats sprake was van een vertoning. In deze tekst, die als titel *Der beklägliche Zwang* draagt en uit Keulen afkomstig is en absoluut gebaseerd is op *De beklaaglyke dwang,* is achtereenvolgens genoteerd dat vertoond wordt hoe Octavio de prinses ziet en bij haar slaapt**,** hoe Heinrich en Rozaura in het huwelijk treden en hoe Rozaura in een schip vaart (en zo uit Londen vlucht).[189] Opvallend genoeg zijn deze vertoningen *niet* opgenomen in de Nederlandse toneeltekst van Vos; in de druk uit 1660 wordt er op geen enkel moment naar verwezen. Tableaux vivants waren

[188] *De beklaaglyke dwang,* tweede bedrijf.

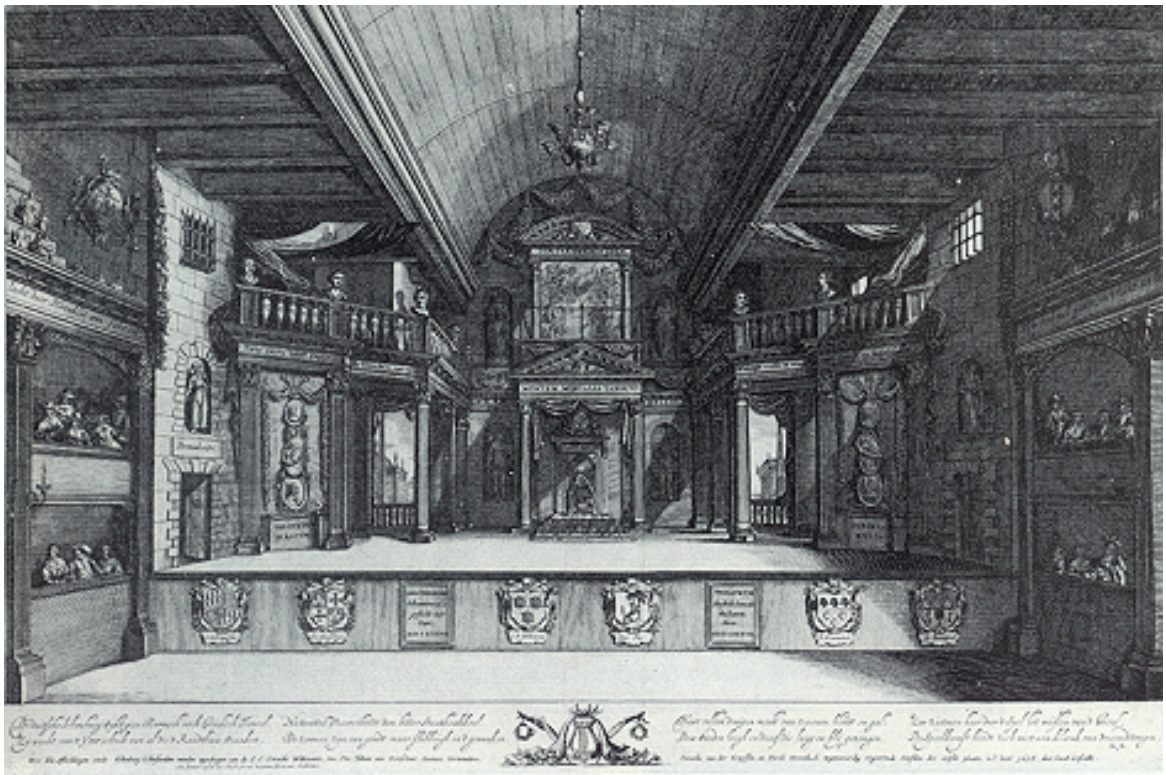
[189] De titel en personagenamen zijn letterlijk uit het Nederlands vertaald. Het gaat hier wel om een versimpelde versie, daar de rollen van Grimaldo en Bellardo verdwenen zijn en er veel gebruik wordt gemaakt van monologen. Het locatiespecifieke element van de twee bedienden is daarmee verdwenen, en ik denk dan ook dat dit een afschrift is van een reizende vertoning van het stuk In de Duitse tekst staat eveneens vermeld dat er in akte vijf gezonden wordt. Tektst vertoningen: 'Verthöning, wie Octavio der princessin auss der schlof siehet, und schleffeft'(9), er staat eveneems vermeld dat Octavio uit het kamervenster van de prinses naar buiten treedt; 'Verthöning, wie Heinrich, und Rosaura getrauet werden'

desalniettemin typerend voor de Amsterdamse rederijkerstraditie - de Schouwburg was er notabene op *gebouwd* ze op het toneel op te voeren, en het zou dus goed kunnen dat Vos vertoningen aan zijn stuk heeft toegevoegd om de capaciteiten van het theater optimaal te benutten. Een tableau vivant zou bovendien een logische manier zijn om het verstrijken van de tijd te duiden en zo gaten op te vullen die de omschrijving naar vijf bedrijven met zich meebracht. Het is echter ook mogelijk dat de vertoningen zijn toegevoegd met oog op een buitenlands publiek: we lijken hier te maken te hebben met een afschrift van een optreden door een reizende toneelgroep. In het Spaanse stuk hebben ze in ieder geval niet gezeten. Als ze inderdaad deel uitmaakten van Vos' werk dan moet die aanpassing, samen met de nieuwe indeling van vijf bedrijven, vanwege het herkennen van elementen uit de Amsterdamse theatertraditie bij de toeschouwers hebben gezorgd voor een verhoogde mate van herkenning en daarmee ook een verhoging van *social energy.*

Decor

De Schouwburg bood plaats aan een groot decor en het was niet ongebruikelijk om het toneel met echte bomen op te sieren.[190] Er duiken dan ook regelmatig betalingen aan tuinmannen op, maar men huurde ook tapijten, gaf geld uit aan ijzerwerk, Spaanse stoelen en het schilderen van de verrijdbare achtergronden en het toneel zelf.[191] Ook wat de kostuums betreft werden kosten nog moeite werden gespaard om de meest prachtige schouwspelen op te kunnen voeren. Op deze gravure uit 1658 is de indeling van het decor goed te zien:

Fig. 24) Savry, Gravure van Schouwburg (1658)



[190] Worp 1920, pp. 88.
[191] Zie Boek van Uitgifte Schouwburg.

In het midden van het toneel zien we een troon met aan weerzijden een omzuilde galerij die toegang bood tot de *backstage;* daar bevond zich naast de kleedkamers voor de acteurs een trap waarmee men naar het balkon kon komen, waar eveneens scènes gespeeld werden. De afbeeldingen tussen de zuilen waren op verrijd- en omdraaibare schermen geschilderd en konden derhalve van het toneel gehaald worden: de open ruimte die vervolgens overbleef, had veel weg van een 'kijkkastje' en kon gebruikt worden voor het vertonen van tableau vivants. Het middentoneel bood de meeste ruimte voor de vertoningen, die vaak een gruwelijke aard hadden. De troon die zich daar bevond (en waarschijnlijk verplaatsbaar was) werd dan ook afgedekt met een hemeltje waarop het opschrift 'Mentem mortalia tangunt' te lezen was: het sterfelijke beroert de geest. [192] Het middentoneel en de troon werden in meerdere toneelstukken die in druk verschenen afgebeeld, en zijn met name duidelijk te zien in de gravures in het werk van Catharina Questiers: de door haarzelf vervaardigde illustraties geven zo een goed beeld van decor en kledingkeuze. In de uitgiftenboeken wordt soms specifiek genoemd voor welk stuk de uitgave is gedaan, bijvoorbeeld als men noteert dat er voor ƒ4 een ' "papiere romp voor de geest" [in Velsen]' is aangeschaft.[193]

Dergelijke uitgaven heb ik voor de *Beklaaglyke dwang* helaas niet terug kunnen vinden: rond de periode van de première (op 30 maart 1648) is niets opvallends te zien, en zijn er tussen 28 februari en 6 april zelfs helemaal geen betalingen opgegeven. Het stuk werd ook in april opgevoerd, maar of aantekeningen over ijzerwerk, het huren van tapijten, de aanschaf van pluimen en het vervaardigen van een guldenspoor (door Harmen van Ilt) betrekking hebben op de *Beklaaglyke dwang* is vanwege hun algemene toepasbaarheid giswerk.[194] De tekst van het stuk zelf geeft echter wel een aantal aanwijzingen over de enscénering, omdat Vos zijn personages uitgebreid laat beschrijven in welke omgeving zij zich bevinden. In het eerste bedrijf wordt gesproken over 'dit bos' (p.12), 'dees waterbeek' (p.7), 'dees groene laan' (p.13) en zegt Henrijk nadrukkelijk dat Dionysia op een hoge steenrots staat: 'Mevrouw, wie op een hoogen / Verheeve steenrots staat, die d'hemel reykt' (p.8). Ook Octavio geeft aan dat hij de twee geliefden vanachter een boom zal bespieden, een toevoeging die niet in de Spaanse tekst is terug te vinden; uit alles blijkt dat de personages zich in een bosrijke omgeving bevinden die op het Amsterdamse toneel goed nagebootst kon worden.

[192] Albach 1977, pp. 104.
[193] Worp 1920, pp. 90, datering 22 februari 1638.
[194] Boek van Uitgifte, 425-1, pp. 191.

Fig. 25) Catharina Questiers, titelpagina Geheymen minnaar

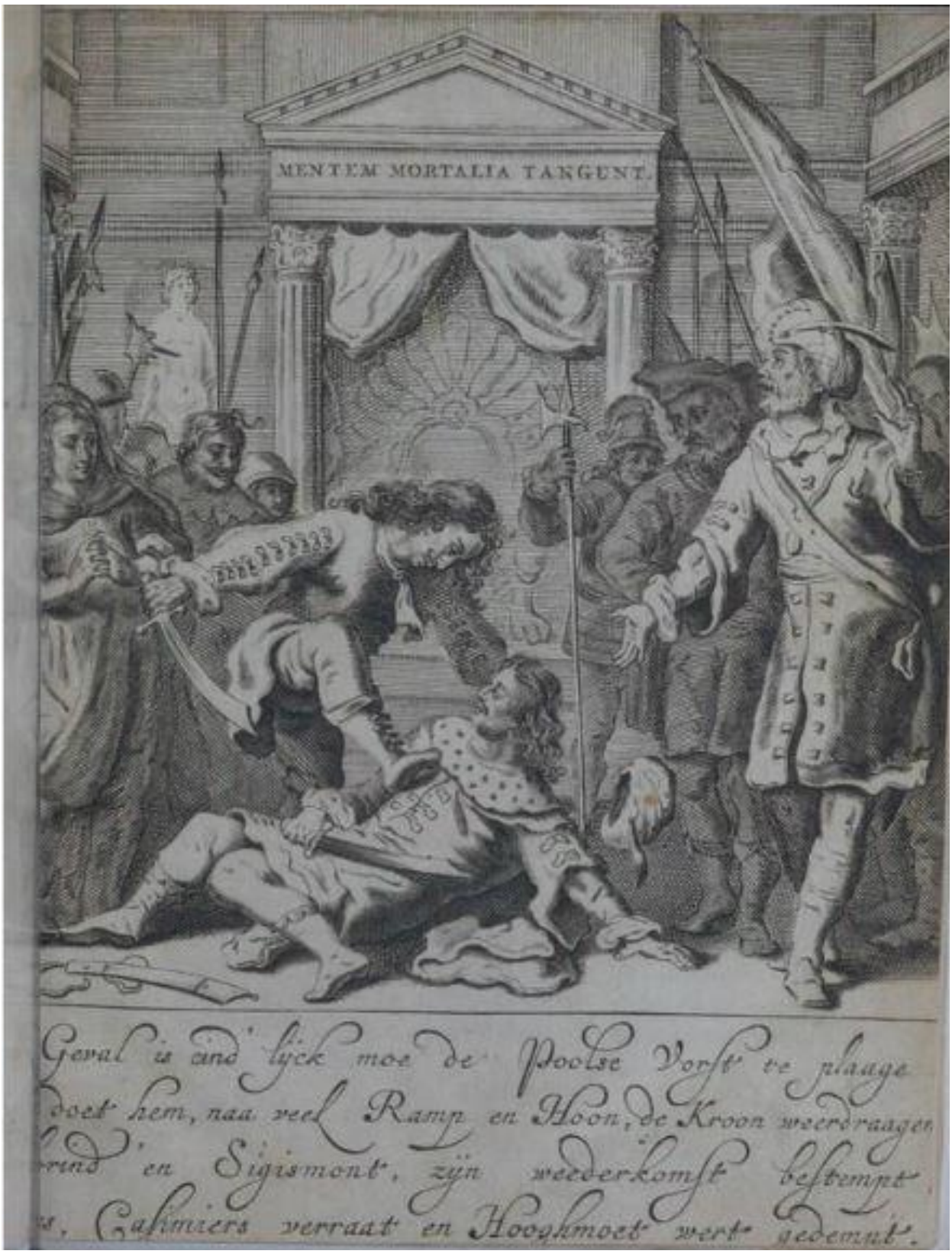


Fig. 26) Gravure in Questiers Casimir; op de achtergrond is het opschrift 'Mentem mortalia tangunt' te zien, dat boven de troon op het middentoneel stond geschreven. (Albach 1977, pp. 104)

=

Kostuums

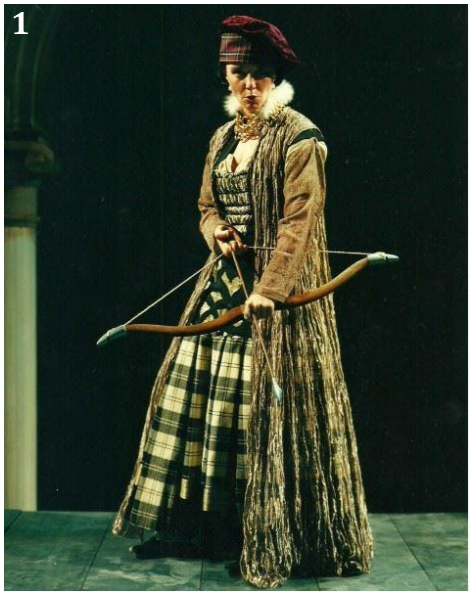
Lastiger is het om te achterhalen welke kostuums er gedragen werden, aangezien daar maar weinig specifieke aanwijzingen over gegeven worden. Wellicht was het niet eens nodig om veel nieuwe kostuums aan te schaffen, aangezien *De Beklaaglyke Dwang* in Amsterdam noch het eerste *cloak and dagger* spel was, noch het eerste stuk dat zich afspeelde aan een koninklijk hof– Vos' *Gedwongen vrient* was dat bijvoorbeeld ook al en in 1648 zal men dus over een aanzienlijke kostuumcollectie beschikt hebben. Het is wel met zekerheid te zeggen dat de Nederlandse kostumering afweek van de Spaanse. Lope de Vega presenteerde immers een verzameling van Ierse, Engelse en Spaanse personages, die middels hun kleding als zodanig herkenbaar en van elkaar te onderscheiden waren Zo is aan Isabela's uiterlijk te *zien* dat zij van Spaanse komaf is:

Don Juan	De donde eres?	Waar kom je vandaan?
Isabela	No lo Ves?	Zie je het niet?
	Español soy de nacion.	Spaans ben ik van geboorte.
Don Juan	de donde?	Van waar?
Isabela	Barcelones	Barcelona[195]

Dit visuele onderscheid is ook in moderne uitvoeringen van het stuk aanwezig. In de adaptatie die Theatro Noviembro in 2004 opvoerde, gaan de Ieren gekleed in kilts in groen- en bruintinten: de rode jurk van de Spaanse Isabela is zo een visuele tegenhanger die haar status als buitenstaander symboliseert. Dat Vos de plaats van handeling wijzigde, betekende dat er geen sprake meer was van de verschillen in klederdracht die er bij Lope de Vega absoluut moet zijn geweest: het representeren van afwijkende nationaliteiten middels kostuums was een beproefde methode die ook in Nederland wel gebruikt werd.[196] Het script bevat weinig specifieke aanduidingen over wat de personages dragen: uit de tekst blijkt eigenlijk alleen dat Henrijk half in een 'eerekleed' gekleed de paleiszaal binnen komt stormen en dat Rozaura de kleding van een kamerling of page draagt. In tegenstelling tot het Spaanse stuk heeft zij haar vermomming echter van Octavio gekregen en wordt haar identiteit met het losmaken van haar kleding ontdekt: een moment dat het stuk absoluut een extra dosis spanning gaf.

[195] *La fuerza lastimosa*, fol. 30v.
[196] Kleding werkt bijzonder goed bij het benadrukken van iemands 'Andere' identiteit, zoals ik in hoofdstuk drie al liet zien.

Fig. 27) Kostuums opvoering Theatro Noviembro; 1) Dionysia 2) Bellardo, Enrique, Ortensio 3) Favio, Isabela, Enrique



Acteurs

Anders dan in de rest van Europa stond Spanje in de vroege zeventiende eeuw al toe dat vrouwen een rol op de bühne vervulden. Hoewel daar enkele regels aan verbonden waren – ze mochten bijvoorbeeld niet optreden met een onbedekt hoofd - betekende dat dus dat de vrouwen in *La fuerza lastimosa* daadwerkelijk door vrouwen gespeeld werden. Lope de Vega schreef zijn stuk voor het gezelschap van Balthasar de Pinedo en beschrijft een 'basisensemble' van 26 personages dat bestaat uit 20 mannen, 3 vrouwen, 3 kinderen en een onbestemd aantal soldaten. Niet elke rol staat expliciet in de lijst van personages vermeld; daarin ontbreken bijvoorbeeld de twee dochtertjes van Enrique en Isabela die in het stuk wel degelijk aanwezig zijn.[197] Wellicht zijn zij gespeeld door kinderen die niet betaald kregen. Sommige rollen zijn van zo weinig betekenis dat ze waarschijnlijk als dubbelrol dienden of door figuranten gespeeld worden. Zo wordt de Koning tijdens de jacht begeleid door twee bedienden die slechts enkele zinnen spreken en niet in de tekst terugkeren en is de enige verdienste van twee vissers zonder tekst het redden van Isabela. Lope de Vega schreef *La fuerza lastimosa* in eerste instantie voor het rondreizende gezelschap van Baltasar Pinedo, waaraan meerdere vrouwen en kinderen verbonden waren.[198] Later werd het stuk ook opgevoerd in de vaste theaters van Madrid en elders in Spanje.

Vos' adaptatie was *specifiek* bedoeld voor opvoering in de Amsterdamse Schouwburg: in 1648 beschikte men over een 24-koppig ensemble en zo'n 16 staande mannen of figuranten.[199] In zijn rolverdeling noemt Vos, die zelf ook bij het ensemble hoorde, slechts 19 dragende rollen: veertien mannen, drie vrouwen en twee kinderen. De groep acteurs is dus kleiner dan bij Lope de Vega het geval is en past qua aantal bij de grootte van het ensemble dat in 1648 bij de Schouwburg in dienst was. Amsterdam had in 1648 nog geen actrices in dienst: in Nederland zou het nog tot zeker 1655 duren voor Ariana Nooseman als eerste actrice van de Amsterdamse schouwburg werd aangesteld.[200] Toen *De beklaaglyke dwang* in première ging, werden de vrouwenrollen dan ook traditioneel door mannen ingevuld. Rond het verschijnen kan het niet anders dan dat Baet en Hendricksz in een vrouwenrol mee hebben gedaan, aangezien zij op dat moment de specialisten in het vertolken van vrouwen waren.[201] Een erfenis uit die periode is in de rolverdeling uit 1658 – in het personageboek van de Schouwburg overgeleverd - nog steeds zichtbaar: Dionysia werd gespeeld door Susanna Eekhout, Rosaura door Ariana Nooseman en Lisaura door de kleine Maria Nooseman, maar Hendricksz speelde in dat jaar (nog steeds?) de rol van Celinde. Dat hij en niet één van de andere actrices Celinde speelde, duidt er wellicht op dat Hendricx bijzonder goed met de rol bekend was en er daarom voor hem en niet voor één van de actrices van dienst werd gekozen.

---

[197] *La fuerza lastimosa,* fol. 20r; 'Sale el Marques Favio con un niño en braços, y dos de las manos'. De markies heeft in totaal dus drie kinderen bij zich.
[198] Aan dat gezelschap waren meerdere vrouwen en kinderen verbonden.
[199] In het Boek van Uitgiften worden genoemd: Thomas Keyzer, Jan Lemmers, Harmen van Ilt, Adam Karelz, Isaac Verbiest, Jacob de Ville, Guilliam de Ville, Pieter Zeeryp, Jan Meerhuyzen, Isaac Vos, Abram Hendrix, Pieter Valentijn, Dirk Houthaek, Thijmen Houthaek, Jan Nooseman, …. Voetius, Leon de Fuyter, … Meuleman, Hendrik Houthaek, Frans Houthaek, …. Keyzer, Ewout …. , Jacob Willemsen, …. Buys
[200] Ben Albach (1977) en zijn artikel in over Ariana Nooseman in *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden*.
[201] Worp 1920.

Het is dus heel waarschijnlijk dat Hendricx inderdaad deel uitmaakte van de originele bezetting in 1648. Ook Adam Karelz van Germez en Jan Meerhuysen waren in 1648 al actief, en het is goed mogelijk dat ook zij hier optreden in rollen die hen al bekend waren. Voor een komisch specialist als Meerhuyzen was de rol van Grimaldo hem op het lijf geschreven, voor de meer klassieke Karelsz paste de tragische rol van Henrijk goed. De rol van de Koning werd in 1658 gespeeld door Adriaen Bastiaensz de Leeuw. De andere belangrijke rol, die van Rudolfo, werd gespeeld door Gillis Nooseman. Vos moet goed geweten hebben waar speltechnisch de sterke kanten van zijn collega's lagen en was dus in de gelegenheid om zijn stuk naar de acteurs te vormen

Fig. 28) Personageboek Schouwburg, 1658

Dankzij de gedetailleerd beschreven rolverdeling uit 1658 weten we ook dat er op dat moment 12 soldaten in het stuk figureerden, en aantal dat tien jaar eerder al wel gehanteerd zal zijn: 10 van de 16 staande mannen hebben in ieder geval opgetreden in de eerste voorstellingen in 1648.[202] Hoewel het stuk dus de nodige figuranten bevat, geeft Vos weinig aanwijzingen over hun getallen. Zo blijft

[202] Verwijzing boek van uitgifte Staande mannen: 16 man groot, waarvan 10 in elke voorstelling hebben gestaan. 1 maar 7x, dus dat is waarschijnlijk voor de vredesvertoningen; 2 36x, 1 19x, 1 25x en 1 16x

bijvoorbeeld onduidelijk of er net zoals bij Lope de Vega muzikanten aanwezig zijn, hoe groot het 'gevolg van Geestelijken' is dat de Bisschop vergezelt en of Henrijk door legerwachten wordt afgevoerd in het vierde bedrijf. Verdere verschillen tussen de personagelijsten berusten voornamelijk op ingrepen die het stuk 'verhelderen'. Vos heeft bijvoorbeeld de onderlinge familierelaties duidelijker benoemd, naamloze personages een naam gegeven en ontbrekende personages toegevoegd.[203] Zo wordt Laurencia, het dochtertje van Enrique en Isabel, door Lope de Vega niet tussen de rollen genoemd. Ze komt echter wel degelijk in het stuk (fol. 20v) voor. Vos heeft haar dan ook aan de personages toegevoegd en haar de minder Spaanse naam 'Lizaura' gegeven. Ook heeft Vos rollen weggehaald door plotlijnen en te schrappen en heeft hij 'figurerende' rollen die voor het verhaal niet van betekenis zijn samengevoegd tot enkele personages. Het derde kind van Enrique en Isabela is bij Vos afwezig, twee vissers en de volgelingen van Octavio (Filipo en Tereo) sneuvelen omdat zij verbonden zijn met een verhaallijn die door Vos is weggelaten, en omdat twee 'Villanos' in het Spaanse stuk slecht één keer voorkomen, zijn ze bij Vos verdwenen en is hun tekst toebedeeld aan Fabio en de jagermeester. Dit laatste personage behoort samen met de als bode fungerende edelman Altenio en de bisschop tot de personages die afkomstig moeten zijn uit Vos' eigen inventie: in *La fuerza lastimosa* komen ze namelijk niet voor. Vos' aanpassingen berusten in dit opzicht dus grotendeels op het versimpelen van de intrige en het behapbaarder maken van het vrij ingewikkelde *La fuerza lastimosa.* Het lijkt er dus op dat Vos het Spaanse drama met zijn meervoudige intrige door deze ingrepen gereedmaakt voor het Amsterdamse publiek. De toevoeging van een bode lijkt daarentegen te maken te hebben met de Senecaanse snit die Vos (getuige de nieuwe akteindeling) waarschijnlijk voor ogen heeft gehad, want dergelijke personages spelen in senecaans drama vaak een rol. Het publiek was dus bekend met de bode als boodschapper van onheil, en zo zet Vos zijn bode ook in: Altenio verkondigt de terugkeer van Henrijk en het uitbreken van de oorlog aan.

Dramatische versnelling

Kijken we nu naar het plot zelf, dan lijkt Vos daarin ook veel aanpassingen te hebben gedaan met het doel het plot sneller en dramatischer te laten verlopen. Dat paste bij de smaak van het Amsterdamse Schouwburgpubliek, dat gewend was aan spektakel en vermaak. Zo zorgt de manier waarop het verloop van het vierde bedrijf door Vos grondig door elkaar geschud is bijvoorbeeld voor meer snelheid. In de corresponderende Spaanse tekst, die hoort bij het einde van de tweede en het begin van de derde akte, zijn grofweg elf scènes te onderscheiden die elkaar dankzij schrapwerk van Vos in de Nederlandse versie veel sneller opvolgen:

1) Isabela vertrekt (fol21r)	1) Rozaura vertrekt;
2) De Koning bespreekt Isabela's dood met Dionysia; ze is het er niet echt mee eens, maar lijkt niet echt onder de indruk te zijn	2) ONTBREEKT
3) Enrique komt naar Dionysia toe voor een gesprek van 'man tot vrouw'	3) ONTBREEKT
	4) ONTBREEKT

[203] Hij vermeldt expliciet dat Rozaura de dochter van Rudolf is, en noemt de graaf van Barcelona, die bij Lope de Vega in de tekst van het stuk 'Ramon de Moncada' blijkt te heten, direct in de personagelijst bij zijn volledige naam.

4) In een monoloog uit Enrique de hoop dat Isabela niet zal sterven 5) Isabela wordt door Octavio en zijn bedienden gered 6) Het huwelijk tussen Dionysia en Enrique is aanstaande 7) Clenardo kondigt aan dat Enrique gek is geworden 8) Enrique's woedeuitbarsting 9) De aankondiging van de op handen zijnde oorlog 10) Terugschakeling naar Octabio en Isabela (25v) 11) De opkomst van het leger (27r)	5) ONTBREEKT 6) Het huwelijk tussen Dionysia en Henrijk is aanstaande; 7) Clenardo kondigt aan dat Henrijk gek is geworden 8) Henrijks woedeuitbarsting; 9) De aankondiging van de op handen zijnde oorlog; 10) Terugschakeling naar Octavio en Rozaura 11) De opkomst van het leger

Hoewel de gebeurtenissen op inhoudelijk vlak niet geheel hetzelfde zijn – het verschil in religieuze lading komt in de volgende paragraaf aan bod- is op basis van deze vergelijking al direct te zien dat Vos' weglatingen het verhaal niet alleen meer vaart, maar ook meer dramatiek geven. Na Rozaura's vertrek wordt er *direct* overgeschakeld naar de huwelijksvoorbereidingen en blijft het publiek dus veel langer in spanning over haar lot. In tegenstelling tot het Spaanse publiek beschikken de toeschouwers van de Nederlandse variant immers niet over de voorkennis dat zij nog in leven is omdat haar reddingsscène geschrapt is. Vos heeft hier dus gezorgd voor een schokkender verloop van de handeling: de arme Henrijk moet *direct* na de dood van zijn vrouw als bruidegom komen opdraven en dan blijkt zijn ongelukkige echtgenote nog steeds in leven te zijn. Ook de manier waarop Vos teksten uit de geschrapte scènes in het script heeft verweven, maakt dat zijn 'huwelijksscène' aanzienlijk dramatischer is dan die van Lope de Vega. De in scène 2 door Dionysia geuite afschuw over Isabela's dood heeft Vos grotendeels een plaats in scène 6 gegeven, waardoor hij de vreselijkheid van de situatie sterker aanzet.[204] Dat bereikt hij ook door de toevoeging van een Bisschop en een gevolg van geestelijken die in de Spaanse tekst niet voorkomen. Zij *zijn* het huwelijk, degenen die de huwelijksriten kunnen uitvoeren, en hun aanwezigheid symboliseert des te meer hoe nijpend de situatie is. Dionysia walgt ervan met een moordenaar te moeten trouwen, maar de door haar vader opgetrommelde Bisschop herinnert haar er meermaals aan dat zij toch echt met Henrijk zal moeten trouwen: 'Mijn kindt, stel u te vreden / Maak u gereet, 't is tijdt met hem in d'Echt te treden.' (p.54) Vos plaatst het aanstaande huwelijk van Dionysia zo expliciet in een religieuze context. Hoewel in de Spaans tekst niet te zien is in hoeverre dit ook bij Lope de Vega het geval was, berust het spreken van de Bisschop volledig op Vos' eigen inventie. Vos geeft hem niet alleen een sprekende rol, maar laat hem ook onder één hoedje met de Koning spelen: hij gaat volledig mee in diens mening dat een huwelijk tussen Dionysia en Henrijk alle problemen oplost, zonder te protesteren tegen het feit dat daartoe een onschuldige vrouw is gestorven. Met een huwelijk zal de Prinses haar eer verbeteren en haar vader 'ontlasten' van 'angst en pijn' (p53). Vos' expliciete toevoeging van deze Bisschop is een significante aanpassing op religieus vlak: aangezien ik de beleving en representatie van religie zoals reeds gesteld beschouw als onderdeel van de culturele lading van een toneelstuk, maken

[204] *La fuerza lastimosa*, fol.21v; 'Mal se lograran dos vidas / fundadas sobre una muerte' ,(scène 2)
Iets slechts wordt bereikt wanneer twee levens / op één dood worden gebouwd
De beklaaglyke dwang, 4de bedrijf, pp. 53; 'Och ongelukkig trouwen! / Wanneer men 't Huw'lijksfeest moet op een doden bouwen' (scène 6)

we om te duiden hoe Vos geloofsuitingen verder naar zijn hand zette nu de sprong naar deze cultureel-mentale laag.

Culturele mentaliteit

In de Spaanse tekst is er sprake van een rooms-katholieke cultuur waarin het geloof een grote rol speelt. Vreemd is dat niet – we hebben het hier immers over een toneelstuk dat in het rooms-katholieke Spanje werd geschreven, en zich expliciet in het eveneens rooms-katholieke Ierland afspeelt. Lope de Vega schetst een samenleving waarin religieuze waarden centraal staan, waar God over het menselijk leven regeert en waar de vorst in dienst van het geloof staat. Dat Enrique tijdens het passen van zijn bruidskleding een toeval krijgt, wordt door Clenardo dan ook niet alleen opgevat als een straf van boven, maar als een *rechtvaardige* straf: 'parece justo castigo / del cielo de enojos lleno.' (23r) De Koning is met zijn bevel Isabela om het leven te brengen aan Gods wil voorbijgegaan, en zijn Hemelse wraak is dus volkomen rechtvaardig. Er volgt een moment van bezinning bij de Koning, die zich realiseert dat het bloed van de gestorven Isabela tot God geroepen moet hebben. Prinses Dionisia stelt vervolgens voor dat God met smeekbeden tevreden gesteld moet worden, en de Koning roept uit dat iedereen blind is geweest: ze hebben verzuimd rekening te houden met het Hemelse gerecht.[205]

Rey. Ha cielos, que desta fuerte	Oh mijn God, dat deze kracht
tu justa muerte revela	jouw rechte dood onthult
que la sangre de Isabela	dat het bloed van Isabela
la pide a Dios de su muerte.	Vraagt tot God voor zijn dood
Hija que tengo de hazer?	Dochter, wat moet ik doen?
Dio. Aplacar a Dios con reugos.	Stel god God tevreden met smeekbeden
Rey. Todos estuvimos ciegos.	We waren allemaal blind

Kijken we nu naar dezelfde passage in de Nederlandse tekst, dan valt direct op dat Klenardo nergens over een 'rechtvaardige straf' spreekt, maar enkel vermeldt 'dat den Hemel raast / Met ongedult en wraak, en spuwt zijn felle tooren / Op dit gezegent Rijk.' (p.54) Hij impliceert dus niet dat zijn Koning met zijn handelen de wil van God voorbij is gestreefd, en deze lijkt zich daar inderdaad niet druk over te maken: Vos heeft de tekst dusdanig aangepast dat er van bezinning juist *geen* sprake is. Het moment dat de Koning zijn fout erkent, ontbreekt, en als Henrijk daarna bezeten van woede opkomt en de Koning verwijt dat hij beter kan vrezen 'voor 't Hemelsche gebiedt / Als voor des weerelts eer' is het de door Vos geïntroduceerde Bisschop die beaamt dat Henrijk 'wijze woorden' uitspreekt. (55) De Koning is echter alleen bezig zijn eigen hachje te redden en komt vervolgens net als zijn Spaanse tegenhanger tot de conclusie dat de lastige Graaf 'van kant' moet, maar stelt zich in het nemen van die beslissing veel tirannieker en egocentrischer op. De Koning van Ierland is na het opkomen van Enrique 17 versregels aan het woord, vraagt zijn dochter om raad en zegt dat *hij* het doden van Enrique de oplossing vindt ('este hallo', 24v); Vos' Koning Eduardo raadpleegt niemand, heeft slechts 7 versregels nodig om tot zijn

[205] *La fuerza lastimosa,* fol. 23v.

conclusie te komen en onderbouwt die vervolgens met het argument 'Ik wil dat het geschiet, en zulks moet daat'lijk volgen.' (57)

Vos benadrukt zo dat zijn Koning een tiran is die enkel met zichzelf en niet met religieuze overwegingen bezig is. Het toevoegen van de Bisschop helpt daarbij, want door die af te schilderen als een schoothondje van de vorst illustreert hij hoe de Kerk, in tegenstelling tot de situatie in katholieke landen, in dienst van de Staat staat. Vos spreekt dus niet over een alziende God, maar bezigt slechts het neutrale 'Hemel':

(Fol. 32v)	(tussenvertaling)	(p.74)
Is. que no te yras? *Enri.* no podre. *Is.* pues que has de hazer? *Enri.* morire. *Is.* porque? *Enri.* por pagar mi culpa. *Is.* ya la pagas. *Enri.* no ay disculpa. *Is.* disculpa aura. *Enri.* no la se *Is.* Dios perdona. *Enri.* Dios castiga. *Is.* quien se arrepiente le obliga. *Enri.* arrepentido estoy yo. *Is.* pues vete Enrique *Enr.* esso no, aunque el mundo me persiga.	Waarom ga je niet? Ik kan niet. Wat moet je doen? Ik zal sterven. Waarom? Om mijn schuld te betalen . Die is reeds betaald. Er is geen verontschuldiging ? aura verontschuldigt. Ik weet het niet. God vergeeft. God straft. Hij die berouw heeft, dwingt hem. Ik heb berouw. Ga weg Enrique. Nee, hoewel de wereld me achtervolgt. ,	*Roz.* Ik bid'u, vlie toch wegh. *Henr.* Ik kan niet. *Roz.* Waarom doch? wat reden, 'k bid, ay zeg? *Henr.* Om dat ik sterven zal. *Roz.* Wat voordeel kunt gy halen Door uwe doodt? *Henr.* Genoeg, ik kan mijn schult betalen. *Roz.* Gy zijt onschuldig Heer, 't is beter dat gy leeft *Henr.* Zoo straft den Hemel doch. *Roz.* Den Hemel die vergeeft. *Henr.* Schoon dat den Hemel my mijn misdaat wou vergeven Ja zelf den Koning ook, noch wensch ik niet te leven. *Roz.* Daar komt den Koning, vliê *Henr.* Nu ik Rozaura derf, Is 't billijk dat ik ook meê heenen vaar, en sterf.

De enige Goden die door Vos - voornamelijk in passages die berusten op eigen inventie - bij naam worden genoemd zijn Goden uit de klassieke oudheid. Noemt Bellardo zijn meester in het Spaans nog 'loco, pero buen Christiano' (gek, maar een goed Christen) en vraagt hij hem kruisen te slaan wanneer deze bezeten van liefde van de Infanta terugkeert, bij Vos is er van dat alles niets terug te vinden. In de Nederlandse tekst raaskalt Henrijk over het Pantheon en kunnen Grimaldo en Bellardo het niet laten met hun meester te dollen terwijl ze hem proberen te kalmeren – Henrijk is zo over zijn toeren dat hij, tot hilariteit van zijn bedienden, van de weeromstuit stilvalt.[206] Verwijzingen naar kruisen, een mis: ze zijn bij Vos allemaal verdwenen. Toch zijn niet alle connecties met de religieuze ondertoon van het stuk verbroken. De passage waarin de Koning het doden van een onschuldige vrouw betwist omwille van hemelse toorn is zo intact gebleven dat óók de oudtestamentische verwijzingen naar Kaïn en David over zijn genomen.

> *Edua.* Maar hoe kan hy haar trouwen?
> Wat middel, en waar door?
> *Henr.* Door 't moorden van zijn vrouwe;
> Tot straffe van zijn snoode en goddeloze daat.
> *Edua.* Hoe! zal d'onschuldige meê schuldig zijn aan 't quaat?
> D'onnoosle vrou die hoort dees straf en plaag te derven.

[206] *La fuerza lastimosa,* fol. 5v: '*Enri.* loco estoy. *Vel.* loco, pero buen Christiano: / hazeme cruzes.' Zie structurele vergelijking plot in de bijlage van dit hoofdstuk; een scène waarin Isabela naar de mis is geweest, ontbreekt bij Vos.

Henr. 't Is beter dat men een onoozele doe sterven,
Eer 't Rijk te gronde ga; en dat men zeyt, die Heer
Is zonder schaamte en wraak, en zijn dochter zonder eer.
Edua. Wanneer 't vergoten bloet den Hemel vult met zuchten?
Henr. 't En is geen Abels bloet, daar Kaïn voor most vluchten.
Edua. Wie dat zulk bloet vergiet die doodtslag weêr vernuwt.
Henr. Hoe! David heeft zich niet des Urias geschuwt
Te dooden, om zijn vrouw te plegen voor zijn boele.
Edua. Helaas! wat straf, wat ramp most hy weêrom gevoelen,
En doodelijke pijn voor deze misdaad.
Henr. Wel,
Dit schiet om wet en eer, en om geen overspel.
Edua. Den Hemel is men d'eer, en geene menschen schuldig;
Een wet, vervreemt van die, is valsch, men moet geduldig
Zich dragen tegen die, die menschlijk heeft misdaan,
Door dien wy menschen zijn.

Henrijk stelt dat een moord gemotiveerd door wet en eer *minder* schandelijk is dan een moord die vanwege overspel (David) of jaloezie (Kaïn) gepleegd wordt. Zijn reactie op de afschuw die Koning Eduardo over de misdaad van David uit, impliceert bovendien dat hij meent dat de hemelse represailles daarom veel minder zullen zijn – David werd gestraft omdat er in zijn geval geen sprake was van een erekwestie. Het lijkt zeer tegenstrijdig dat juist de Koning hier probeert om een lans voor de goddelijke gerechtigheid te breken. Vlak voor dit gesprek heeft hij immers nog uitgeroepen de Goddelijke voorzienigheid niet te gedogen, en als staatshoofd representeert hij zelf de op eer en wetten gestoelde wereldlijke gerechtigheid die door Henrijk nagestreefd wordt. Dat de Koning meent dat men alleen aan de Hemel eer verschuldigd is en alle wetten die daarvan afwijken vals noemt, strookt bovendien niet met het feit dat hij koste wat kost zijn eigen eer wil herstellen.

Die tegenstrijdigheid kan te maken hebben met wat door Schenkeveld-van der Dussen morele inconsequentie' wordt genoemd – het uiten van morele lessen ongeachte de morele aard van het sprekende personage -, maar we moeten niet vergeten dat Vos' koninklijk hof niet in een onbenoemde plaats in Ierland, maar in *Londen* staat: dit is dus een Engelse vorst die niet alleen hoofd van de staat, maar tevens hoofd van de Anglicaanse kerk is.[207] Dat die positie samenging met een Goddelijke uitverkoring was nu precies waar de Engelse burgeroorlog op dat moment om draaide, en het is dan ook opvallend dat Octavio zijn koning eigenlijk letterlijk een door God uitverkoren vorst noemt: 'zoo lacht om dees vermetel, / Die een **gekoren** Vorst wil stoten uyt den zeetel, / Wien Dionysia haar min en Rijk belooft'. (p.13) Vos houdt het vrij impliciet, maar in combinatie met de verwijzingen naar Londen moet een Engelse vorst die zich boven alle wetten stelde bij een Amsterdams publiek associaties met de Engelse monarchie opgewekt hebben. Dat het vraagstuk over de strijd tussen staat en kerk bij hem bovendien een grotere rol inneemt dan bij Lope de Vega het geval is, is eveneens het resultaat van de door Vos toegepaste *cultural translation*. Een mooi voorbeeld zien we ook in een scène waarin Henrijk denkt Rozaura voor zich te zien:

Ziet gy Rozaur' daar niet in weduwlijk gewaat,

[207] M.A. Schenkeveld - van der Dussen 1985.

En dat aan yder zijd' een van haar kinders staat,
Als tuygen van 't Gerecht, het welk dien Vorst zal spreeken?
Daar komt hy op zijn Troon, en heerlijk uytgestreeken.
Wie meent gy dat hier blinkt gelijk de morgenzon?
Het is den heyl'gen en oprechten **Salomon**.

Deze passage volgt de Spaanse tekst vrij nauwkeurig, maar met dat verschil dat het daar niet de vorst maar de *hemel* is die rechtspreekt – 'testigos de la sentencia / que el cielo esta pronunciando' lezen we daar (fol. 24r), wat zich laat vertalen als 'getuigen van het vonnis / dat de hemel uitgesproken heeft'. Salomon komt vervolgens eveneens in beeld, maar zijn handelen wordt niet expliciet benoemd. De Nederlandse variant van deze passage heeft dus een minder religieuze lading, en presenteert eigenlijk een rechtsprekende vorst die in overeenstemming is met het idee dat de staat de kerk overziet. Dat wereldbeeld is in overeenstemming met de gang van zaken anno 1648, als de Republiek en met name Amsterdam streeft naar een protestantse beleving van het geloof.[208]

Eer, moraliteit en ontrouw

Wat betreft de representatie van deze waarden wijkt het Nederlandse plot misschien wel het meest af van het Spaanse. Enriques vertrek berust op een – voor Spaans theater vrij typische - ingewikkelde kwestie van eer. Hij vindt dat hij in zijn eer geschonden is omdat *zijn* geliefde door iemand anders bemind is en zijn vertrek is vanuit het oogpunt dat hij Dionisia zijn trouw heeft beloofd en daarmee in zekere zin een clandestien huwelijks heeft gesloten schandelijk te noemen, maar het enige dat men hem echt verweten kan worden, is dat hij de Prinses niet over zijn vertrek naar Spanje heeft ingelicht. Er verstrijken vervolgens meerdere jaren waarin Enrique trouwt met een nieuwe liefde en met haar kinderen krijgt. Zij heeft met de gebeurtenissen in Ierland niets te maken, en als haar vader (de Conde van Barcelona) aan Enrique uitlegt waarom hij wel begrip heeft voor het handelen van de Koning, maar niet voor dat van Enrique, schijnt dat iets meer licht op het Spaanse erestelsel:

Disculpa tiene conmigo	Verontschuldiging heeft bij mij
El Rey, que el Rey pretendio	de Koning, omdat de Koning poogde
reparar su honor contigo,	met jou zijn eer te herstellen.
Pero tu barbaro no,	Maar jij, barbaar, niet
Que diste a un Angel castigo.	Omdat je een engel gestraft hebt.
(fol. 33r)	

Zijn aangetaste eer rechtvaardigde het handelen van de Koning. Enrique had daarentegen behalve de wil van de Koning geen enkele reden om zijn vrouw te doden. Dat hij dat toch gedaan heeft, maakt van hem daarom een verwerpelijke en eerloze man.[209] Voor Henrijk geldt dit *niet*. Als hij erachter komt dat de prinses door iemand anders bezocht is, beschouwt hij dit als een teken dat hij door de Hemel gestraft is voor iets dat hij jaren geleden heeft gedaan: Henrijk blijkt in Bristol een geheime geliefde achter te hebben gelaten met wie hij twee kinderen heeft, en wil daar zo spoedig mogelijk te paard heenreizen.

'Grimaldo, weet gy niet
Dat daar Rozaura woont, die ik wel eer verliet?

[208] Prak en Frijhoff, *Geschiedenis van Amsterdam* (2005).
[209] Zie voor de Spaanse erecode bijvoorbeeld Ian M. Borden, 'Violence and Honor: Spain as Proxy for English Society in Early Modern British Plays' en C.A. Jones, 'Honor in Spanish Golden-Age Drama: Its Relation to Real Life and to Morals'.

Zwijgt lippen; want haar naam is voor u al te waardig
Om die te noemen. ach, ik zie dat gy rechtvaardig
In uw oordeelen zijt, ô Hemel! want dees rouw
Gedijt my tot een straf voor mijn verbrooken trouw.
't Gaat nu in 't achtste jaar dat ik met mijn Rozaure
Twee kind'ren heb geteelt, Mauriti en Lizaure,
En zonder dat de Graaf, haar vader, immermeer
Oyt van ons liefde wist, ô goed' en ouden Heer!
Voor al de gunst en deught die gy mij ging betoonen,
Quam ik u wederom met zulk een oneer loonen.
Foey my, ondankb're, het is een wonder dat de straf
My niet verdelg, en snijt mijn eerloos leven af' (31-32)

Henrijk stelt dat zijn verlating van Rozaura en hun kinderen oneervol was en zijn leven nu dus eerloos is. Zijn daden hebben hier een consequentie, daar hij gelooft dat hij zijn verbroken trouw met een Hemelse straf moet bekopen. Ook meent Henrijk dat dit een rechtvaardige straf is, omdat het verbreken van een trouwbelofte nu eenmaal leidt tot goddelijke represailles en hij zich 'door staatzucht' heeft laten ophitsen (33). Henrijk breekt met zijn vertrek dus niet alleen zijn belofte van trouw aan Dionysia: hij heeft al éérder diezelfde belofte aan Rozaura gebroken én haar als ongehuwde moeder achtergelaten.

Buitenechtelijke kinderen, een ongehuwde moeder en het verwaarlozen van een gezin: in zeventiende-eeuws Nederland was dat een enorme schande, en de Nederlandse evenknie van Conde Enrique is dus van beduidend minder bedoezeld geweten. Henrijk beseft dat ook, en denkt nu uit dit deels zelf-veroorzaakte liefdeslabyrint te kunnen ontsnappen door Rozaura en zijn kinderen aan Dionysia voor te stellen: ze zal dan wel moeten begrijpen dat er een verrader in het spel is omdat een reeds getrouwde man geen overspel pleegt. Anders dan bij Lope de Vega wordt de prinses dus binnen een kort tijdsbestek ineens geconfronteerd met een vrouw én kinderen van wier bestaan ze niet afwist. Waarom wijkt Vos hier zo van het Spaanse voorbeeld af? Heeft hij voor deze plotwending gekozen omdat zijn publiek niet zou begrijpen waarom Henrijk zou vluchten wanneer hij niet gebonden was aan een verlaten liefde en hun kinderen? Ik durf niet te zeggen of het Amsterdamse publiek er wat eer en trouw betreft een lossere moraal op nahield, maar in het algemeen gold in Nederland destijds wel de opvatting dat op het vaderschap een huwelijk moest volgen. De opvatting dat iemand niet met een door een ander ontmaagde vrouw zou kunnen trouwen, werd daarentegen minder breed gedragen en Enriques door eer gedreven vertrek zou door het publiek waarschijnlijk minder goed begrepen zijn.[210]Dat Henrijk als de vader van Rozaura's kinderen nog steeds een verplichting bij haar heeft in te lossen, gold voor Vos' publiek waarschijnlijk als een gegronde motivatie voor zijn vertrek naar Bristol.

Morele verwerpelijkheid

Vos' personages lijken dus aanzienlijk moreel verwerpelijker te zijn dan bij Lope de Vega het geval is. Voor Octavio geldt dat het meest: hij is veel meer dan zijn Spaanse tegenhanger een personage met een antagonistische inslag geworden, mede omdat Vos hem door het schrappen van zijn bedienden individualistischer laat optreden. Van de oorspronkelijk behulpvaardige edelman die door Lope de Vega

[210] Donald Haks, *Huwelijk en gezin in Holland in de 17de en 18de eeuw*. HES Uitgevers, Utrecht 1985.

wordt geschetst, is in de Nederlandse tekst dan ook weinig overgebleven. Lope de Vega laat het personage verantwoordelijkheid nemen voor zijn daden. Hij betuigt direct spijt voor zijn betrokkenheid bij Isabela's ongelukkige lot, geeft haar zonder tegenprestatie de ring die Enriques onschuld bewijst en biedt hulp de Spaanse terug te laten keren naar haar geboortegronden.[211] Dat Isabela Barcelona vervolgens niet bereikt is niet aan Octavio maar aan Polibio te wijten, omdat die zich aan haar probeert te vergrijpen.[212] Wanneer Isabela later aan het Ierse hof onthult dat niet Enrique, maar Octavio de schuldige, bekent hij direct en wil hij als man van eer zijn misdaad betalen met de dood. Hoe anders is dat bij Vos: zijn Octavio wordt verblind door liefde en voelt zich nauwelijks verantwoordelijk voor wat Rozaura overkomen is. Hij weigert haar van zijn gronden te laten vertrekken en probeert zich bij Rozaura op te dringen omdat hij meent recht te hebben op haar min. Dat ze uiteindelijk toch het Engelse hof bereikt, is volledig te danken aan Rozaura zelf. Ze veinst verliefd te zijn en haalt Octavio over haar vermomd als kamerling met zich mee te nemen wanneer hij naar het Engelse hof gaat om in zijn functie als veldheer aangesteld te worden. Rozaura noemt Octavio in deze scène expliciet 'vervloekte' en 'bron van mijn elende' en vreest dat hij haar kuisheid zal schenden als ze Oxford niet kan verlaten. Gedurende de onthulling van de ware schuldige houdt Octavio zich vervolgens volledig van de domme en probeert hij in een poging zijn goede naam te bewaren Rozaura willens en wetens te doden in een duel:

> Wat
> Of dit noch worden zal! mijn hart begint te vrezen.
> O Hemel, wat is dit? zou 't wel Rozaura wezen?
> Zy is 't, och ja, zy is 't. wat staat my nu te doen?
> Ik ben benart, wat raadt? wel aan, ik zal my spoên
> Met haar te vechten; en zoo veer zy wordt verslagen,
> Zal ik haar onbekent van stonden aan doen dragen
> En zinken in de zee, op dat men, zoo versmoor
> Haar lichaam, en mijn schand'. de Koning geef gehoor,
> En gun my dat ik mag mijn eer, gestort, door 't vechten,
> Indien het moog'lijk is, met dit geweer oprechten. (p.76)

Dit duel komt ook voor bij Lope de Vega, maar met het essentiële verschil dat Enriques onschuld dan al lang bewezen is en de twee daar *niet* met elkaar in gevecht gaan omdat Octavio aan de omstanders onthult dat Isabela nog steeds in hun midden is. Vos laat hem er daarentegen bijna in slagen de vrouw te doden die op dat moment de enige is die Henrijks onschuld kan bewijzen en houdt de slotakte zo tot op het einde spannend. Pas als Rozaura bij bewustzijn komt en Henrijk met Dionysia's ring vrijpleit, begint Octavio terug te krabbelen: hij vraagt om vergiffenis omdat 'liefd' [hem] heeft vervoert' en neemt zo nog steeds geen verantwoordelijkheid voor zijn eigen daden. Is dit nu expliciet iets dat binnen het kader van een veranderde culturele mentaliteit bezien moet worden? Ik vind het lastig om dat te zeggen, maar het uitvergroten van de tegenstelling tussen goed en kwaad is iets dat ik ook heb waargenomen in Jan Vos' *Aran en Titus.* Wat het contemporaine publiek ervan vond dat de verraderlijke Octavio als 'beloning' voor zijn daden met de Prinses in het huwelijk mocht treden, weten we niet. Uit een

[211] *La fuerza lastimosa,* fol. 26v.
[212] *La fuerza lastimosa,* fol. 29v.

toeschouwersverslag in *De Hollandsche toneel-beschouwer* dat dateert van ruim een eeuw later, blijkt echter wel dat men op dat moment absoluut niet gediend was van Octavio's twijfelachtige morele aard.[213]

Humor (en liefde)

Vos is ook flink aan de slag gegaan om de humoristische passages uit het stuk voor zijn eigen publiek geschikter te maken. De twee personages die bij Lope de Vega voor komische intermezzo's zorgen, hebben in de *Beklaaglyke dwang* een aanzienlijk grotere rol gekregen: Vos laat Henrijks bedienden Grimaldo en Bellardo opdraven ter vervanging van andere, naamloze bedienden en heeft hen daarnaast veel meer tekst gegeven. Humor is zo cultuurgebonden dat aanpassing een behoorlijk obstakel kan vormen, maar Vos zal er als schrijver van kluchten van geprofiteerd hebben dat hij goed wist wat voor zijn publiek wel en niet werkte. Ik wil hier een dialoog tussen Grimaldo en Bellardo bespreken die in het oog springt omdat het gesprek dat in *La fuerza lastimosa* slechts een halve folio in beslag neemt, bij Vos maar liefst drie folio's met tweemaal zo lange versregels beslaat. Het gesprek tussen de twee dienaren is door hem dus veel verder uitgewerkt dan in de brontekst het geval is. Vos' toevoegingen zijn – zoals we eigenlijk wel van hem mogen verwachten - behoorlijk grof en staan vol verwijzingen naar drank.

In de betreffende scène wordt de romantisch ingestelde Bellardo door Grimaldo uitgelachen – hij vindt de praatjes van zijn collega maar onzinnig. Bellardo verwijt hem immers verliefd te zijn op prinses Dionysia, maar dat is absoluut niet het geval: Grimaldo reageert laconiek dat hij verliefd is 'op glas, op kroes, op kan […] Avoes, gaaroes, drink an, gy kunt my niet verveelen / Al quaamt gy hondertmaal des daags, ja in een uur: / Mijn min, op u gevest is vaster als een muur.' (p.16) Hij noemt Bellardo een 'rechte Venusjanker' en vindt het bespottelijk dat deze niet weet dat de liefde waar hij over spreekt 'de mensch gelijk een kanker / Al quijnend doet vergaan' (idem). Grimaldo geeft vervolgens een uitvoerig betoog over de grillen van de liefde en concludeert 'dat de liefde 't alderquaatste / En 't argste voor de mensch op aarden is' – ook Troje kwam immers *door liefde* ten val. Vos geeft zijn adaptatie met dit exposé over liefde veel nadrukkelijker de lading dat hoogdravende emoties dikwijls tot weinig goeds leiden – een opvatting die in overeenstemming is met de door zinnen veroorzaakte tragiek in andere Nederlandse toneelstukken. Omdat Grimaldo als een bezetene tegen de liefde tekeer gaat, steekt zijn personage nog feller af bij dat van de romantisch aangelegde Bellardo. Vos portretteert Grimaldo als de rationale pessimist; Bellardo als de wat naïeve romanticus: dat Grimaldo zijn betoog tegen de liefde besluit met de opmerking dat hij zelf vooral van wijn houdt en dat de prinses het op zich wel waard is geliefd te worden, is voor Bellardo reden om zijn lofzang aan haar adres voort te zetten zonder ook maar één kritische noot bij het negatieve relaas van zijn collega te plaatsen.

Hij gaat zelfs een stap verder, want het slot van Grimaldo's betoog over liefde in de hoedanigheid van verschillende nationaliteiten kan mijns inziens beschouwd worden als een soort 'meta-commentaar' op

[213] *De Hollandsche toneel-beschouwer* 1763, pp. 66-69; een spel 'waar in eindelyk de rechte Ontëerder en Verraader, in plaats van gestraft te worden, eene belooning verkrygt'.

de gedaantes die het (literaire) liefdesmotief aanneemt wanneer het in een andere cultuur tot uiting komt – een gegeven dat in de context van een geadapteerd toneelstuk natuurlijk buitengewoon relevant is:

> wanneer ik zie de kuuren
> En streeken van de min, kan ik my nau bestuuren
> Van lachen, om dat hy zoo vaak zich transformeert.
> In het Barbaars gewelt daar wil hy zijn geëert
> Gelijk een Renegaad ; Itaaljen daar 's Mejonker
> Een grooten Spaanschen Don, een Portugeeschen pronker;
> In Spanjen, en in gezegent Nederlandt,
> Is hy *Monsieur, il dit luy mesme qu'il est grand* ;
> In Vrankrijk kan dees droes zich als een staartman houwen;
> In Engelandt een Schot; en om onheyl te brouwen,
> 't Zy in wat hoek of lant, daar 's straks die Duyvel by,
> En maakt een vonk tot kool.

Grimaldo vindt de wijze waarop de liefde zich steeds transformeert bijzonder grappig. Bij de Barbaren is de 'Renegaad' in trek, een tot moslim bekeerde christen, in Italie is hij een arrogante Spanjaard en al dan niet een'Portugeeschen pronker', in Frankrijk valt de Engelsman in de smaak, en in Engeland geldt dat juist weer voor een Schot. De liefde is overal, in elke hoek en elk land, en laat zelfs het kleinste vonkje uitbranden tot een allesverterend vuur waarvan uiteindelijk slechts kool resteert. Maar hoewel hij in al deze landen een andere gedaante aanneemt, dikwijls met een antagonistische nationale identiteit, draagt hij in Spanje én het gezegend Nederland hetzelfde masker – dat van een Fransman met grote praatjes. In twee landen die op cultureel en religieus vlak niet meer van elkaar kunnen verschillen, neemt de Min dus dezelfde gedaante aan. Het wordt niet helemaal duidelijk waarom nu juist deze nationaliteiten op deze manier genoemd worden, maar het lijkt me dat er in ieder geval gepoogd wordt om aan te geven dat het dus altijd 'het andere' is dat aantrekkelijk en spannend wordt gevonden - en als je de metafoor van geadapteerde toneelstukken daarbij betrekt, zou dat dus kunnen verklaren waarom Spaans theater het ook in Nederland goed deed.

Conclusie

De in Lope de Vega's *la fuerza lastimosa* verscholen sociale energie blies het stuk leven in omdat ze deels in verband stond met voor een Spaans publiek herkenbare zaken. Dat had bijvoorbeeld betrekking op de representatie van een religieuze maatschappij en een religieus vorst, een 'typisch' Spaans erestelsel en een politiek-historische context die in de nadagen van de strijd in Ierland voor Spanjaarden relevant was. Daarnaast beschikte het stuk door de representatie van emotionele driften zoals liefdesverdriet, woede en doodsangst ook over een algemenere sociale energie die buiten de culturele context van Spanje nog steeds publieken tot zich wist te binden.

Dat het stuk begon aan een reis door Europa en in elke nieuwe bestemming een proces van *cultural transfer* onderging, betekende ten eerste dat de 'niet-herkenbare' lading in een andere vorm moest worden gegoten. Bij Vos zien we dat op meerdere vlakken: de verschuivingen die zich binnen de politiek-historische en religieuze context hebben voorgedaan, zijn de meest sprekende voorbeelden,

maar ook met de culturele mentaliteit van zijn eigen publiek heeft hij rekening gehouden. De levendigheid uit de Spaans brontekst bleef intact, maar kreeg in handen van Vos een Amsterdams profiel waarin niet alleen plaats was voor maatschappelijk relevante onderwerpen zoals het huwelijk, het gezin en ontrouw, maar ook voor de in Nederland zo typerende strijd tussen staat en kerk. Zo speelde Vos in op gevoelens en thema's die voor *zijn* publiek interessant waren en bood hij hen een raamwerk om zich letterlijk aan de gebeurtenissen op het toneel te kunnen spiegelen - en het stuk bij gratie van die herkenbaarheid in leven te houden met nieuwe sociale energie. Voor de overdracht van levenskracht was dat het allerbelangrijkste, en dat heeft Vos goed begrepen. Zijn aanpassingen zorgden er bovendien niet alleen voor dat de 'niet-herkenbare' sociale energie van het stuk in een nieuwe speelomgeving kon toenemen, ook de algemenere sociale energie nam bij Vos toe. Het versnellen van de handeling, het toevoegen van dramatische plotwendingen, spektakel én de expliciet religieuze representatie van een huwelijk: stuk voor stuk zijn dat ingrepen die de sociale energie in een stuk doen toenemen.

En ook op het vlak van de speelomgeving zelf liet Vos geen steken vallen. Hoe weinig we over de precieze enscenering ook weten, het belang van herkenbaarheid van acteurs is een gegeven dat we niet moeten onderschatten. Dit element komt niet uit de theorie van Greenblatt naar voren, maar als een schrijver weet met *welke* acteurs hij werkt en zijn tekst derhalve op hun spelkwaliteiten kan inrichten, wint een toneelstuk daarmee aan lading omdat de auteur dan bijvoorbeeld op voorhand kan inschatten of een bepaalde grap of emotie het publiek goed bereikt. Anderzijds leeft er onder het publiek ook een bepaalde verwachting over de acteur; uiteraard is er steeds sprake van een zekere *suspense of disbelief*, maar we moeten niet vergeten dat het ensemble van de Amsterdamse Schouwburg anno 1648 een bepaalde reputatie had die sommige van haar leden tot beroemdheden maakte. Zo'n acteur een rol te zien spelen die hem letterlijk op het lijf geschreven was, zal dus zeker geholpen hebben het verhaal beter over te dragen en een op het eigene en lokale gebaseerde band met het publiek te creëren. Vos schreef in dit opzicht vanuit een bevoordeelde positie. Als acteur kende hij het klappen van de zweep en wist hij welk publiek en welke verwachtingen hij voor zich had. Hij was niet alleen vertrouwd met het toneel en haar toeschouwers, maar ook met zijn collega's voor hij passende rollen inruimde. Vos kon dus op alle vlakken volledig anticiperen wat er moest gebeuren om het werk van de Madrileense Apollo in Amsterdam tot een succes te maken.

Hoofdstuk 5 Conclusies en winstpunten verder onderzoek

In dit afsluitende hoofdstuk wil ik allereerst ingaan op de concrete winstpunten van mijn case-study naar Isaac Vos an sich. Vos was een culturele duizendpoot en zijn betrokkenheid bij de Amsterdamse Schouwburg is nog niet eerder zo uitgebreid beschreven, evenals de financiële impact van zijn werk. Hoewel Vos slechts relatief kort actief is geweest, is hij voor de Schouwburg absoluut van groot belang geweest – hoe invloedrijk hij precies is geweest, kan pas gezegd worden als de volledige opvoeringsgeschiedenis van de Schouwburg op financiëel vlak in kaart wordt gebracht. Mijn focus voor de casus Vos heeft in ieder geval getoond hoe er middels één schakel veel informatie over de werking van het volledige netwerk rondom de Schouwburg in kaart kan worden gebracht, en zo een beter zicht biedt op toneelschrijvers die net zoals Vos zelf acteerden en samenwerkingen met elkaar aangingen om hun sociale en financiële positie te verbeteren. Een analyse van Vos' omgang met internationaal materiaal en de door hem toegepaste culturele adaptatie is eveneens een belangrijk winstpunt. Onderzoek naar Vos' werkwijze is beperkt en het reeds bestaande materiaal was weinig gefocust op een mogelijk waarom achter de gemaakte aanpassingen. De methode die ik gebruikt heb om zijn werk te doorgronden, biedt absoluut mogelijkheden voor een groter opgezette comparatieve studie. De hoofdvraag van dit onderzoek had een brede opzet – de vormen die circulatie binnen een Europese context kan aannemen zijn eindeloos en met mijn scriptie heb ik willen laten zien hoe het middels één casus mogelijk is die verscheidende facetten te raken. Nu, om terug te komen op de vraag die ik mezelf in eerste instantie stelde, wat kan er middels de casus Isaac Vos over de circulatie van renaissance theater in een Europese context worden gezegd?

Mijn focus op Isaac Vos gaf me allereerst de mogelijkheid in **hoofdstuk één** iets te zeggen over de stand van zaken binnen de neerlandistieke wetenschapstheorie en aan te tonen dat er op dat vlak nog veel gewonnen kan worden door aandacht te schenken aan blinde vlekken: het is immers voornamelijk het theoretische theater dat in de schijnwerpers staat, en 'de' literaire canon die op die fundamenten steunt, biedt aan de theaterpraktijk zelf slechts een bijrol. In Amsterdam werden veel toneelstukken van buitenlandse aard opgevoerd, maar dit succes op de bühne heeft zich (nog) niet vertaald naar academische aandacht: reizend theater zoals dat in het oeuvre van Vos en in de Amsterdamse Schouwburg een plaats vond, heeft veelal geen vaste plek binnen canonieke kaders heeft gekregen. We moeten dan ook goed beseffen dat *juist* het repertoire dat op dit moment buiten de kaders van de Nederlandse literatuur- en theatergeschiedenissen lijkt te vallen het repertoire is dat binnen een Europese traditie van circulatie te plaatsen is, en adaptaties kunnen bij uitstek iets zeggen over de continentale spreiding van renissancetheater. We weten nog te weinig over de wijze waarop adaptaties naar hun nieuwe omgeving werden gevoegd en de term vertaling doet deze stukken absoluut tekort. We moeten dit repertoire zien als onderdeel van een internationale beweging. De vorm die een stuk in lokale context aanneemt, zegt iets over die lokale context en de plaatselijke cultuur, maar voor het totaalbeeld mag de volledige aaneenschakeling van adaptaties niet uit het oog verloren worden; alleen dan krijgen

we goed in het vizier wat een reis door Europa voor een toneelstuk betekende. Dat maakt het lokale echter niet minder belangrijk dan het 'Europese' of 'Internationale': zicht op hoe lokale contexten vorm krijgen en fungeren in het grotere geheel is van even groot belang. Als een stuk van Spanje naar Duitsland reist en een tussenstop in Nederland maakt, dan moét er ook voor die tussenstop aandacht zijn. Kennis over het reilen en zeilen van een plaatselijke theaterindustrie is nodig om te kunnen begrijpen hoe en waarom repertoire verder reisde. Het is op dit vlak dat nationale disciplines elkaar de hand kunnen reiken, omdat zij degenen zijn die deze kennis is in huis hebben, en zo kunnen we elkaar helpen bij het aan een knopen van losse eindjes en invullen van verloren verhalen.

Mijn circulatieonderzoek begon in **hoofdstuk drie** dan ook met het inzoomen op het functioneren functioneren van de Schouwburg als theaterkern met een commerciële doelstelling en *contact zone* waar het adapteren van internationaal repertoire aan de orde van de dag was. Ik heb vooral willen tonen hoe Vos als nu vergeten toneelschrijver deel uitmaakte van de geoliede machine die de Amsterdamse Schouwburg absoluut was. Hij kan midden in het levendige en international georiënteerde netwerk van de Schouwburg geplaatst worden, en via zijn persoon krijgen we toegang tot de wijze waarop de locale context van Amsterdam zich tot de internationale context van Europa verhield. Als acteur, toneelschrijver en 'cultureel vertaler' stond Vos midden in wat we de 'importzone' van de Schouwburg mogen noemen; ik heb laten zien hoe hij zijn bronnen adapteerde en specifiek voor een Amsterdamse context geschikt maakte. Daarmee heb ik zicht geboden op de wisselwerking tussen de internationale en locale context in Amsterdam zelf, en ik denk dat het beschrijven van dergelijke lokale contexten de basis bij onderzoek naar circulatie moet vormen. Om het succes en de export van theater te verklaren, moet immers eerst duidelijk zijn *wat* stukken in eerste instantie tot een succes maakte. Het culturele vertaalcircuit rondom Vos kan wat dat betreft nog duidelijker in beeld worden gebracht. Over het netwerkje dat Spaanstalig theater adapteerde en daarbij hulp van Jacob Baroces kreeg, kan bijvoorbeeld nog veel meer verteld worden. Het Spaanse repertoire in Amsterdam is nog niet als corpus onderzocht, dat wil zeggen, er is nog geen poging gedaan om te analyseren of de verschillende titels op vergelijkbare wijze geadapteerd warden en in hoeverre zij op inhoudelijk en thematisch vlak overeen komen.

Dankzij zijn financieële successen en contacten met reizende spelers vond Vos ook aansluiting bij de Amsterdamse 'exportzone'. Hoewel ik hieraan uiteindelijk minder aandacht heb kunnen besteden, heb ik in de appendix die in het hiernavolgende is bijgevoegd wel willen laten zien hoe Isaac Vos ook op dit punt als een zeer bruikbare casus ingezet kan worden. ONSTAGE maakt het mogelijk om meer onderzoek naar economische factoren te verrichten en een beter zicht op de financiële motor van vaste theaters te verkrijgen. De Amsterdamse Schouwburg had een expliciete commerciële instelling: om het handelen van de regenten, acteurs en schrijvers te kunnen interpreteren, mag era an deze grondslag dan ook niet voorbij worden gegaan. Door aandacht te besteden aan het financiële succes van stukken krijgen we niet alleen een betere grip op de motivatie een titel langer op de rol te laten staan, maar wordt het ook mogelijk om het uitreizen van titels te duiden. Het is belangrijk om te beseffen dat Vos niet de

enige is: het netwerk van acteurs en toneelschrijvers om hem heen maakt nog veel meer internationale connecties mogelijk, en de precieze invloed van de Amsterdamse Schouwburg bij het doorgeven van repertoire aan Noord en Oost-Europa is tot nu toe slechts sporadisch onderzocht – de laatste grote studie, van de hand van Ben Albach, dateert uit de Jaren '70. Over export van theater vanuit Amsterdam is nog veel onbekend. Uiteraard heeft Ben Albach de rol van de groep van Van Fornenbergh bestudeerd, maar hij richtte zich in zijn studie voornamelijk op het voortbewegen van de spelers en gaat nauwelijks in op de vraag waarom zij bepaalde stukken met zich meenamen. Juist die motivatie is van belang als we willen verklaren waarom sommige toneelstukken ogenschijnlijk moeiteloos door Europa konden reizen: hoe kunnen we die uitzonderlijke mobiliteit verklaren? Willen we ons echt op onbegane wegen begeven, dan moeten we bruggen tussen theaterkernen en hun betrokkenen slaan – en het zijn de reizende toneeltroepen die daarbij een belangrijke functie kunnen vervullen. Douwe en Renske Brouwer hebben met hun onderzoek naar Van Fornenberghs activiteiten in Denemarken en Zweden reeds grote stappen gezet, maar de invloed van de Nederlandse spelers reikte verder dan Scandinavië en er is dus nog een wereld te winnen.

Het doel van de comparatieve studie naar *la fuerza lastimosa* en *Beklaaglyke dwang* in **hoofdstuk vier** , tot slot, was het in kaart brengen van de veranderingen die het stuk op Nederlandse bodem onderging. De analyses tonen dat de twee stukken nog veel op elkaar lijken, maar tevens is er op dusdanig veel gronden sprake van aanpassingen dat het mijns inziens niet toereikend is om hier slechts over een vertaling te praten. We hebben hier echt te maken met een culturele adaptatie die op elk mogelijk vlak naar haar nieuwe publiek is gevormd om zo de overdracht van sociale energie te bevorderen. De drietraps indeling die ik gehanteerd heb, gebaseerd op de praktijk in de Schouwburg, de politiek-historische context en de sociaal-morele context, biedt een goede basis voor verdere onderzoeken van deze aard. Het is mogelijk om heel methodisch en gestructureerd naar de stukken te kijken, maar tegelijkertijd is er ook de ruimte om de diepte in te gaan en een eigen invulling aan de drie deelgebieden te geven. Voor een studie naar een groter corpus van teksten is het wenselijk om de besproken thema's per deelgebied duidelijker af te bakenen en zo meer samenhang te creeëren; op dat punt zijn mijn keuzes – met het doel zo veel mogelijk verschillende kanten te belichten - namelijk vrij arbitrair geweest.

Grenzeloos

Gedurende mijn eigen onderzoek werd het voor mij steeds duidelijker dat het Amsterdamse doorgeefluik een enorme impact moet hebben gehad. Dwarsverbanden zijn dankzij gedigitaliseerde bronnen en en nieuwe databases sneller en gemakkelijker te vinden dan ooit, en binnen een paar muisklikken zag ik een Duits afschrift van de *Beklaglyke Dwang* voor me. De toekomst van historische letterkunde ligt dus niet alleen in archieven, maar ook online: om het vakgebied levendig te houden is het dus van levensbelang dat nieuwe (en oude) studenten met deze digitale ontwikkelingen vertrouwd raken. Het is nodig om duidelijk te beschrijven hoe digitale databases kunnen helpen bij het ontsluiten van informatie en hoe alle gegevens aan elkaar gekoppeld kunnen worden. Het openbreken van comfort

zones en het verschaffen van toegang tot nationale discplines die niet de eigen zijn, *dat* is voor vroegmoderne letterkunde en theaterwetenschap essentieel omdat juist de circulatie van culturele goederen in vroegmodern Europa aan de orde van de dag was. Neem een land als Polen: vanwege eigen studieervaringen ter plaatse zijn de Poolse taal en cultuur voor mij iets minder uitheems dan voor anderen wellicht het geval is, maar globaal gezien is Polen voor Neerlandici een zwart gat. Maar *juist* met Polen waren er in de zeventiende eeuw ongelooflijk veel contacten, en ik kan me derhalve niet voorstellen dat er in archieven van steden zoals Gdanks geen onontdekte bronnen liggen te wachten. Voor het vinden van de juiste informatie hebben we dus elkaar hulp nodig, en kan met het oog renaissancetheater binnen een Europese context gezamenlijk voor meer stukken een 'reis over de langere lijn' worden vastgelegd – dat biedt immers bij uitstek inzicht in de historische circulatie. In de appendix heb ik dat voor de *Beklaaglyke dwang* gedaan en zichtbaar gemaakt hoe dat toneelstuk na vertrek uit Spanje aankwam in Nederland, Duitsland, Denemarken, Zweden en Polen.

Toekomstmuziek

Hoe groter en globaler de wereld, hoe sterker men aan nationalistische sentimenten gaat hangen. Door middel van digitale ontwikkelingen komt ver weg steeds dichterbij, maar ironisch genoeg zijn hedendaagse cultuuruitingen misschien wel veel 'nationaler' en de moderne letterkundige disciplines dus ook 'begrensder' dan hun historische equivalenten. Voor culturele uitwisseling was het in zeventiende-eeuws Europa nog nodig om écht naar de andere kant van heuvelruggen en woeste rivieren te reizen, om de wereld te ontdekken en tegelijkertijd in contact te komen met een overvloed aan culturele en talige kennis. Met een nationale focus doen we de internationale identiteit van deze periode dan ook danig tekort. Een nationaal *uitgangspunt* dat vertrekt bij een eigen, national ingekaderde discipline, en vervolgens ook de stap over culturele en talige grenzen maakt, dat is iets geheel anders.

Voor mijn onderzoek heb ik gebruik gemaakt van teksten geschreven in het Nederlands, Duits, Engels, Frans, Spaans, Deens, Zweeds en wat sporadische zinnen in het Pools en Russisch. Dat was nodig omdat lang niet alle informatie in vertaalde variant beschikbaar was. Bovendien, en dat sluit eigenlijk mooi aan bij het thema van *cultural translation*, biedt juist een onvertaalde tekst soms culturele inzichten die je in een vertaling niet zult vinden. Ik vond het vanzelfsprekend om gebruik te maken van bronnen à la de Toren van Babel en zag dat niet als een probleem, maar veeleer als een mogelijkheid een beter zicht te krijgen op de Europese cultuur en wetenschap waar ook de Neerlandistiek deel van uitmaakt. Tegenwoordig is het ogenschijnlijk makkelijker dan ooit om middels online vertaaltools toegang te krijgen tot anderstalige teksten en dat is een ontwikkeling waar we dankbaar gebruik van moeten maken. Soms is zo'n hulpmiddel niet eens nodig, want met een beetje puzzelen is het voor de Neerlandicus een peulenschil om talen die aan het Nederlands verwant zijn te ontcijferen.

Het zou mooi zijn als we onze vertrouwde basis los durven te laten: als iedereen dat doet, wordt het op den duur gemakkelijker om de nu ontbrekende verbanden tussen theaterkernen te leggen en de volledige circulatie van theater in Europa te visualiseren. We mogen dan - en ook dat is ironisch – in

onderzoek naar adaptaties gehinderd worden door taalproblemen, de taal van de zeventiende-eeuws theatercultuur spreken we allemaal.

In onze drang naar historische kennis worden Canons gretig aangegrepen als een manier grip te krijgen op het verleden en haar erfgoed. Canonvensters bieden een blik op hapklare brokjes geschiedenis en fungeren zo als 'ware' vensters, als slaapkamerramen uitkijkend over de idyllische weidse taferelen waar we in de geest van Johan Huizinga in het verleden de zon kunnen zien schijnen. Maar door een vies raam kun je niet meer naar buiten kijken: dan zie je enkel nog je eigen reflectie. Niet in de laatste plaats omdat een canonvenster in elke blik op een verleden het heden weerspiegelt, als reflectie van de normen en waarden van de generatie waarbinnen zij tot stand kwam. Het is aan ons om onze kijk op geschiedenis niet te veel door die reflecties te laten sturen en te beseffen dat canonisering vaak pas op gang komt als de feitelijke ontstaansgeneratie niet langer bestaat.

Appendix 1 Vos' financiële impact vergeleken met die van Vondel

Middels het voorafgaande kan geconcludeerd worden dat Vos in de jaren na zijn dood lang een vaste waarde op het toneel bleven: de levensduur en drukgeschiedenissen van zijn werk tonen immers dat hij ook toen een stempel op de Schouwburg is blijven drukken. Maar was hij ook daadwerkelijk succesvol? Uiteraard is een volgende vraag wat 'succes' in dit geval precies inhield. – is een stuk succesvol als het vaak wordt opgevoerd, als het veel geld oplevert, of gaat het om een combinatie van beide factoren?

Het genereren van winst was een hoofddoel van de Schouwburg - het was derhalve van groot belang dat een nieuwe titel *financieel* succesvol was. We kunnen dus aannemen dat een klasse 1-stuk dat onderdeel van het repertoire bleef, in de ogen van de Schouwburgregenten voldoende inkomsten genereerde. Om inzichtelijk te maken dat Vos veel succesvoller was dan in het algemeen wordt aangenomen, neem ik dus de recettes van zijn werk onder de loop en zet deze samen met de levensduur van zijn oeuvre af tegen een gevestigde grote naam – Vondel. De één een maker van kluchten en internationale adaptaties, vergeten en vroeg gestorven; de ander gespitst op klassiek materiaal, geroemd en tot op zeer hoge leeftijd actief gebleven. Waar Vos slechts gedurende een relatief korte periode van ongeveer acht jaar als toneelschrijver actief was [NB: de periode waarin zijn werk bij leven daadwerkelijk gedrukt en in de Schouwburg opgevoerd werd] en in die tijd zeven stukken uitbracht, was de theatercarrière van Joost van den Vondel een aanzienlijk langer leven beschoren. Van zijn omvangrijke oeuvre vonden maar liefst achttien titels tussen 1638 en 1663 hun weg naar het toneel.[214] Tijdens de jaren waarin ook Vos actief was kwam dat neer op acht nieuwe titels, waarvan met name de *Gysbreght* een onovertroffen kassucces zou blijken dat nog eeuwen na Vondels dood volle zalen trok. Het is dat treurspel dat Vondel de status van onsterfelijke theaterheld heeft bezorgd, terwijl het, financieel gezien, in feite zijn *enige* grote succes was. In hoofdstuk één is reeds ter sprake gekomen dat

[214] (het in 1663 geschreven Faëton ging pas in 1685 in prèmiere en werd door een ander herschreven)

veel van de nieuwe stukken die Vondel de Schouwburg met een moordtempo bezorgde er niet in slaagden een goede omzet te genereren en snel - misschien net zo snel als ze geschreven waren – weer van het toneel verdwenen.

Deze vergelijkende analyse begint bij het aantal keren dat hun beider werk is opgevoerd. Dit betreft het totale aantal speelbeurten van een stuk, gemeten binnen een bepaalde periode. In dit geval gaat dat om de jaren 1642 - 1672: in 1642 ging Vos' eerste stuk in première en door de tijdspanne door te laten lopen tot het moment waarop de Schouwburg voor verbouwing gesloten werd, wordt ook de langere doorwerking van de stukken inzichtelijk. Het is echter belangrijk om hier een onderscheid te maken tussen speelbeurten en *opvoeringsavonden*: wanneer meerdere stukken van één auteur gezamenlijk worden opgevoerd, geeft het aantal namelijk speelbeurten een vertekend beeld – het publiek heeft immers maar één keer toegang betaald. Een opvoeringsavond betreft dus het aantal daadwerkelijk avonden waarop iemands werk in de Schouwburg te bezichtigen was. Vondels Jozef trilogie wordt in latere jaren bijvoorbeeld steeds vaker in een drieluik opgevoerd; hoewel er in die gevallen sprake is van drie speelbeurten (voor elk stuk één), geldt zo'n avond dan als één opvoeringsavond.

In hoofdstuk 1 maakte ik reeds het onderscheid tussen klasse-1 en klasse-2 toneelstukken. Veelal wordt aangenomen dat het publiek op het hoofdprogramma afkomt en dat het dus die voorstelling is die het geld binnenbrengt. Aangezien een aanzienlijk deel van Vos' oeuvre bestaat uit klasse-2 stukken moet ik dat onderscheid ook hier handhaven, omdat het op dit moment nog niet binnen onze mogelijkheden om aan te tonen en hoeverre zij een financiële bijdrage hebben geleverd. Van Vos kunnen dus enkel *De Gedwongen Vriendt, De beklagelijke Dwang* en *Iemand & Niemand* in de financiële berekeningen meegenomen worden.[215]

Ik heb de recettes op verschillende manier weergegeven, en ben van mening dat een relatieve weergave – de gemiddelde opbrengst per vertoning – het minst vertekende beeld biedt. In achting nemend dat Vos' kluchten waarschijnlijk van groter financieel belang waren dan vastgesteld kan worden, kunnen we aannemen dat Vos tot 1672 een grote stempel op het repertoire van de Schouwburg heeft gedrukt: het feit dat *Loome Lammert* en *Robbert Leverworst* in 1666 (speciaal) werden opgevoerd voor een aantal belangrijke gasten, geeft aan dat het belang van het humoristische toneel absoluut niet onderschat moet worden.[216]

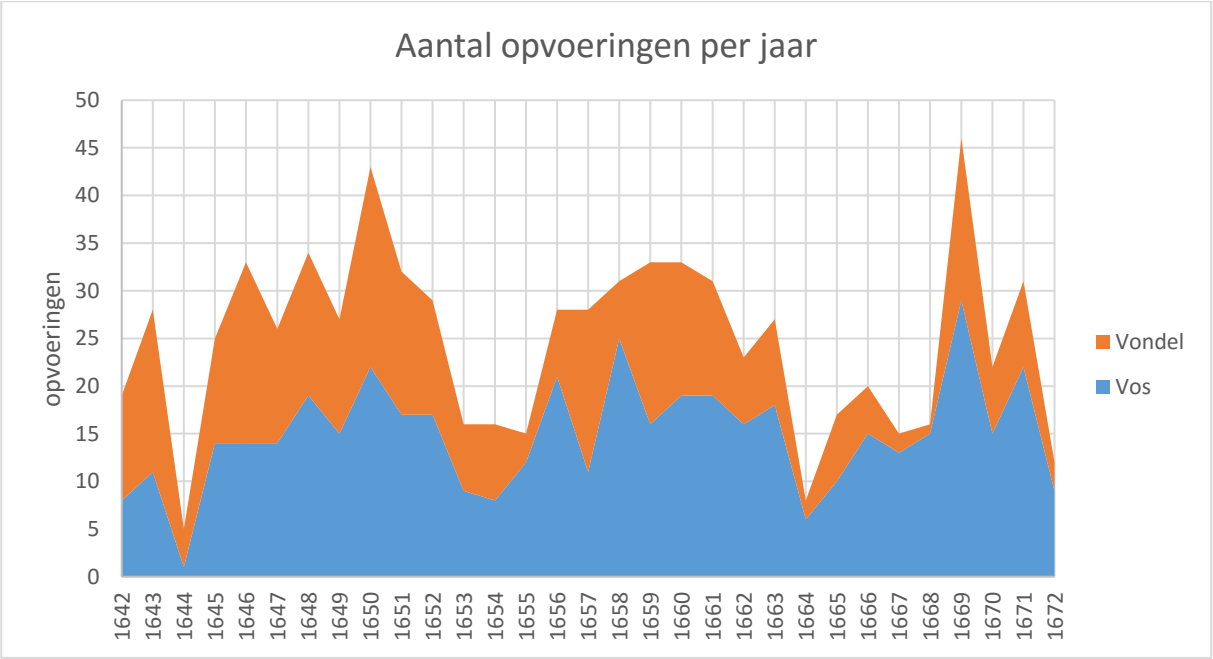
Totale aantal opvoeringen per jaar

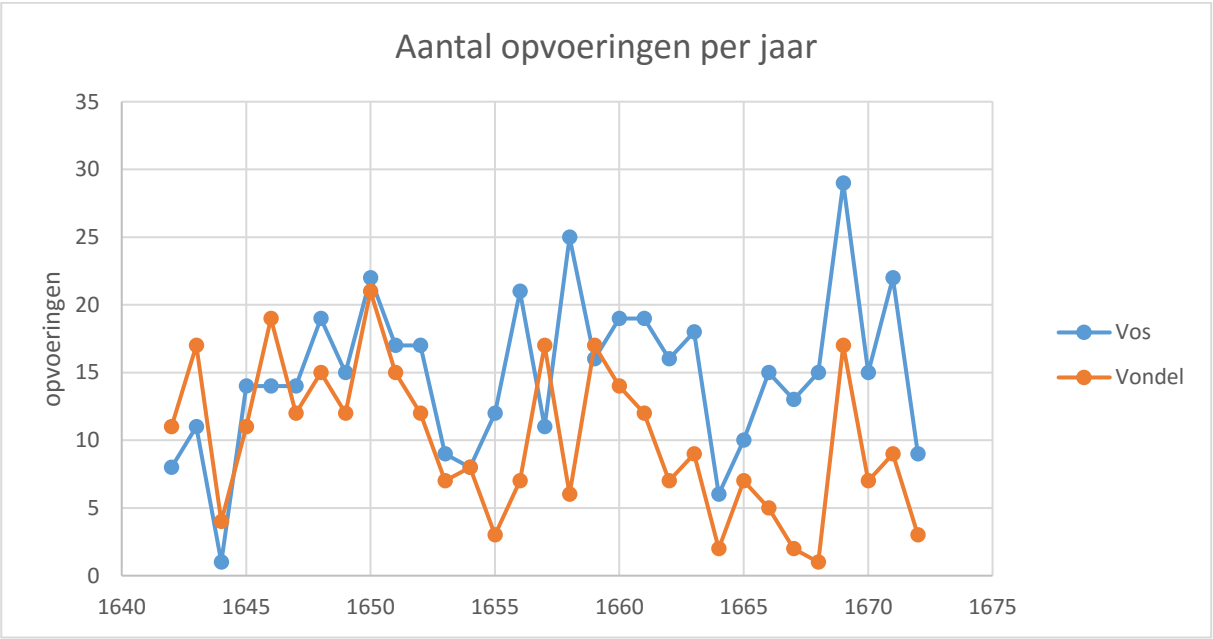
Weergegeven in grafiekvorm is goed te zien dat werk van Vos vanaf 1648, met uitzondering van 1657 en 1659 (de premièrejaren van Vondels Jozeftrilogie) *vaker* in de Schouwburg was te zien dan werk van Vondel. In 1659 begint voor Vondel een neerwaartse trend die in 1669 wordt doorbroken met het opvoeren van meerdere *Josef* drieluiken. Opmerkelijk genoeg is een dergelijke daling bij Vos eigenlijk

[215] De speciale vertoning van De moffin en Robbert Leverworst op woensdag 19 mei 1666 vormt een uitzondering, omdat er toen sprake was van een volwaardige opvoering zonder specifieke hoofdvertoning.
[216] Gasten waren 'de keurvorst van Brandenburg, Prins van Oranje, Prins Maurits'

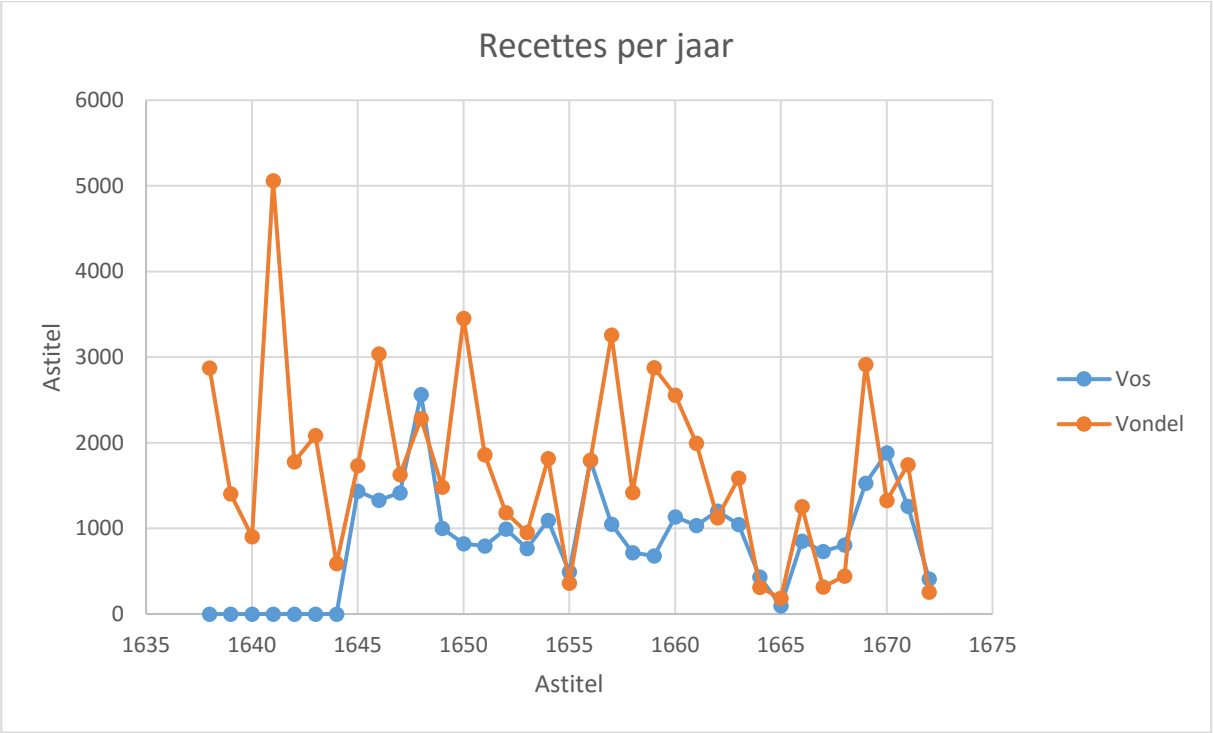
niet te zien: na zijn overlijden wordt zijn werk in eerste instantie minder vaak gespeeld, maar daarna is er juist sprake van groei. Daar Vos als persoon niet bekend stond om een groots imago, betekent dat dus dat zijn werk op zichzelf staand genoeg aantrekkingskracht had om publiek naar de Schouwburg te halen – Misschien zelfs meer dan dat van Vondel, want zijn stukken trekken na 1659 telkens minder toeschouwers dan het repertoire van Vos.

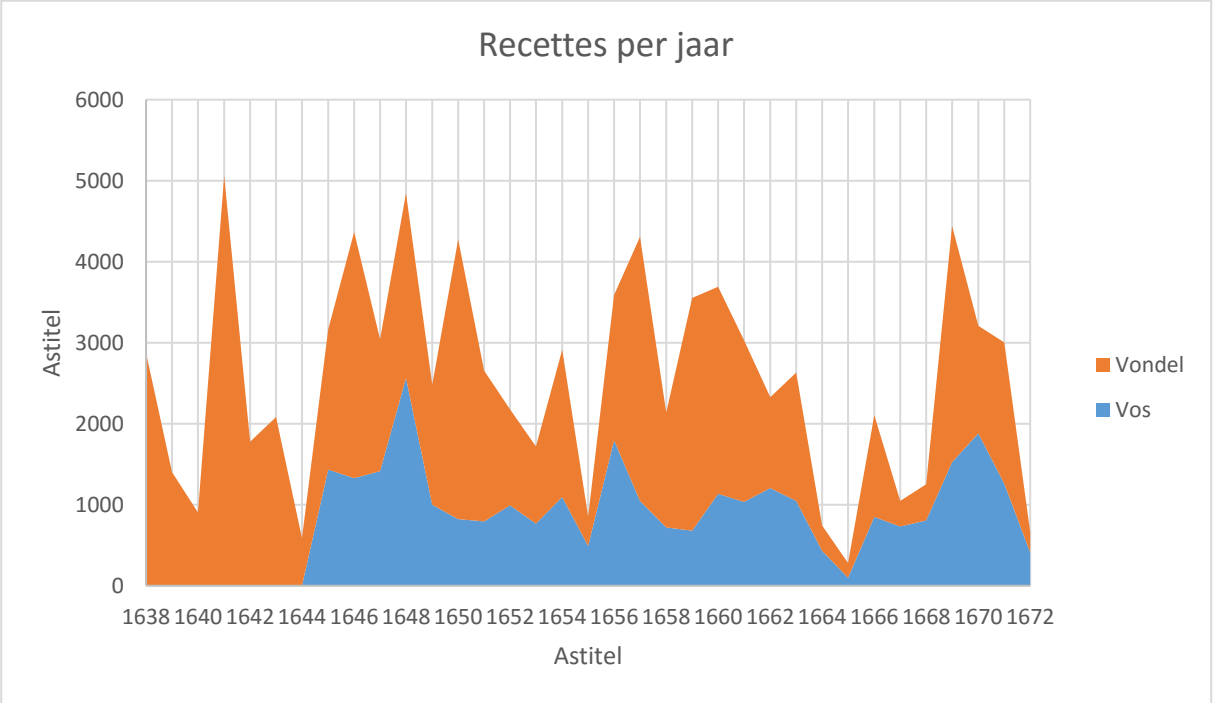
Fig. 1 totaal aantal opvoeringen per jaar, 1642-1672 – [] en gestapeld vlak





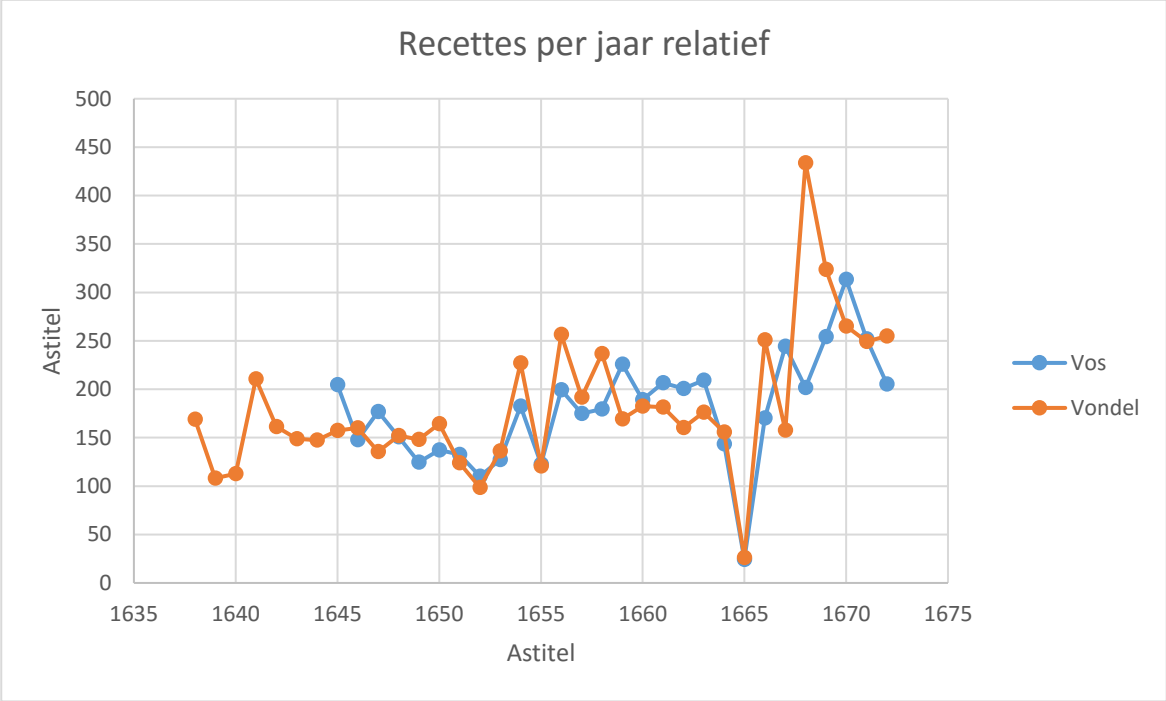
Richten we onze blik echter op het aantal vertoningsavonden, dan gebeurt er iets opvallends: Vondels 'Jozef-uitschieter' verdwijnt en we zien dat Vos steeds meer op het toneel aanwezig is, en Vondel steeds minder – een verbazingwekkende prestatie, want dit betekent dat Vos na zijn dood op basis van het aantal speelbeurten en vertoningsavonden succesvoller was dan bij leven en in zekere zin *postuum* een grote concurrent van Vondel was. Wat dat óók op financieel vlak het geval?

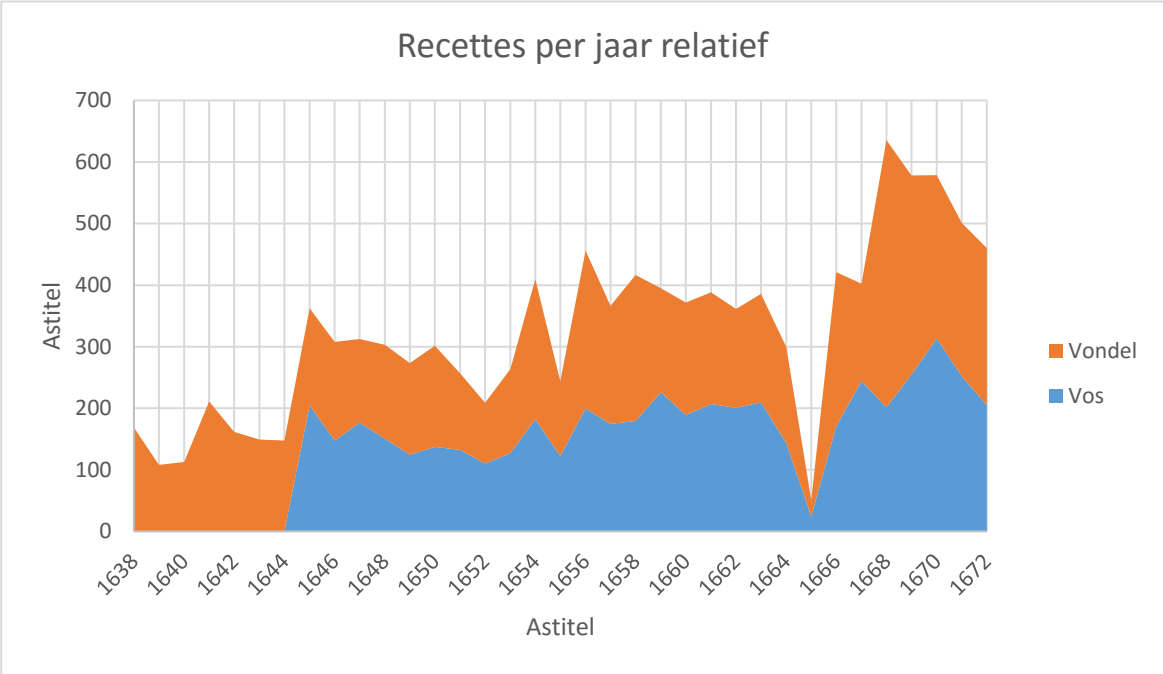




Ook al veegt Vondel hier met Vos de vloer aan wat betreft de recettes die zijn stukken binnen brengen, gemiddeld genomen is Vos winstgevender. Over de periode 1642-1672 (1638-1641 is hier ook in beeld gebracht, zodat de opkomst van de *Gysbreght* zichtbaar is) leveren 167 opvoeringen van zijn stukken ƒ29.354,23 op, wat een gemiddelde van ƒ 175,80 per speelbeurt geeft. Vondel bezorgt de Schouwburg met 289 speelbeurten een bedrag van ƒ49.609,135 – met een gemiddelde van ƒ 171,70 blijft Vos hem iets voor. Met andere woorden: Vondel heeft meer geld in het laatje gebracht omdat zijn stukken, en dan vooral de Gijsbrecht, vaker werden opgevoerd. Een grafiek op basis van de relatieve opbrengsten laat

goed zien dat het verschil tussen beiden veel kleiner wordt als wordt uit gegaan van de gemiddelde opbrengst per speelbeurt:

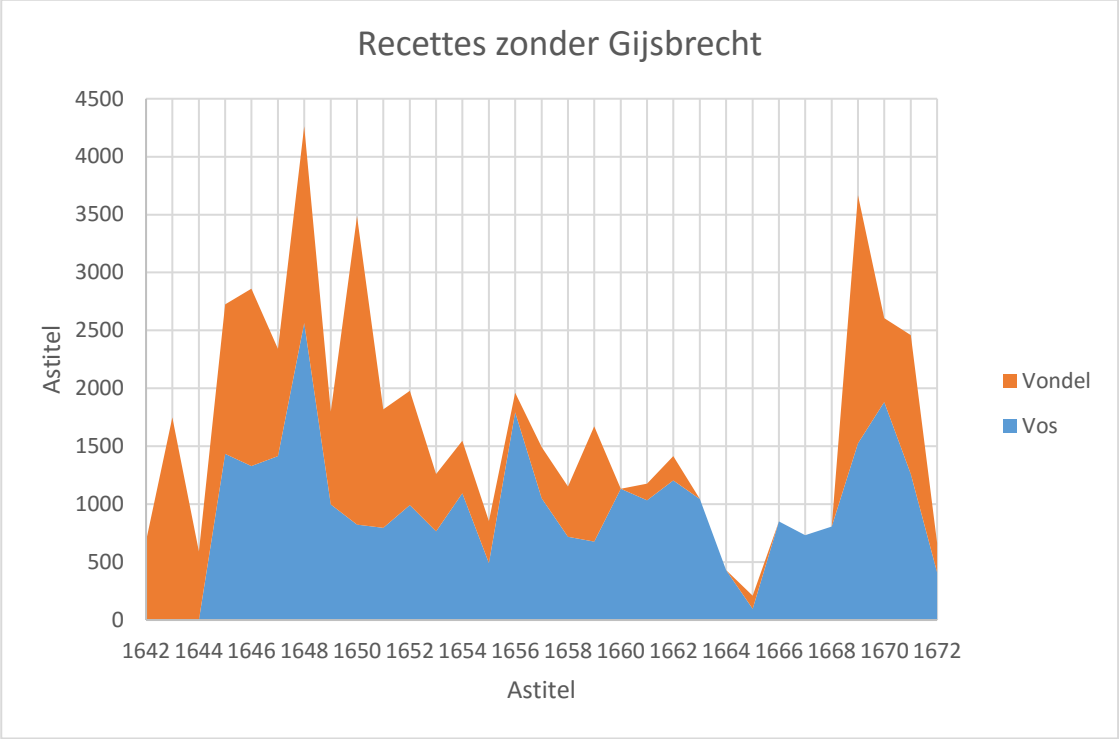


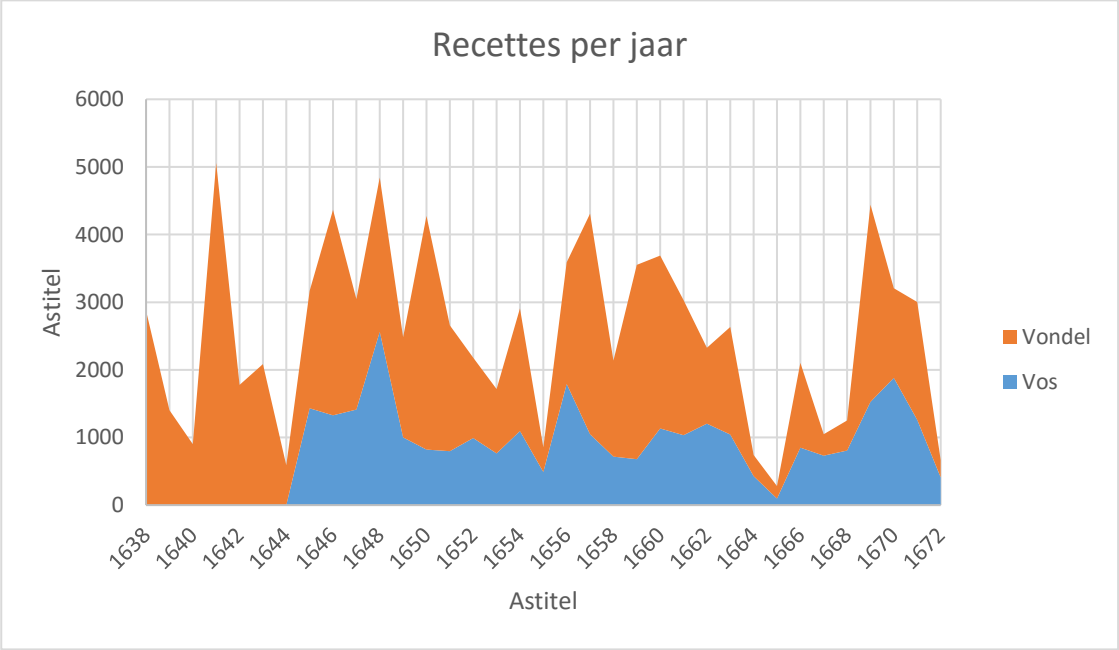


Vergelijken we deze gegevens met de totale Schouwburgopbrengst van 501.830 gulden gedurende deze jaren, dan is Vondel verantwoordelijk voor bijna 10 (9,89) % en Vos voor bijna 6 (5,85)% van dat bedrag. Hoewel Vondel bijna twee keer zoveel geld binnenbracht, had hij daar in vergelijking met Vos echter zes keer zoveel stukken voor nodig: in deze periode verschenen er 18 titels van zijn hand op het toneel tegenover 3 van Vos.[217] Zijn financiële kracht lag vooral in het succes van de *Gysbreght*, want wanneer

[217] Zie ONSTAGE

dat stuk uit de mix wordt gehaald, zien we dat de opbrengst van Vondels resterende werk het bij lange na niet haalt bij slechts drie titels van Vos:

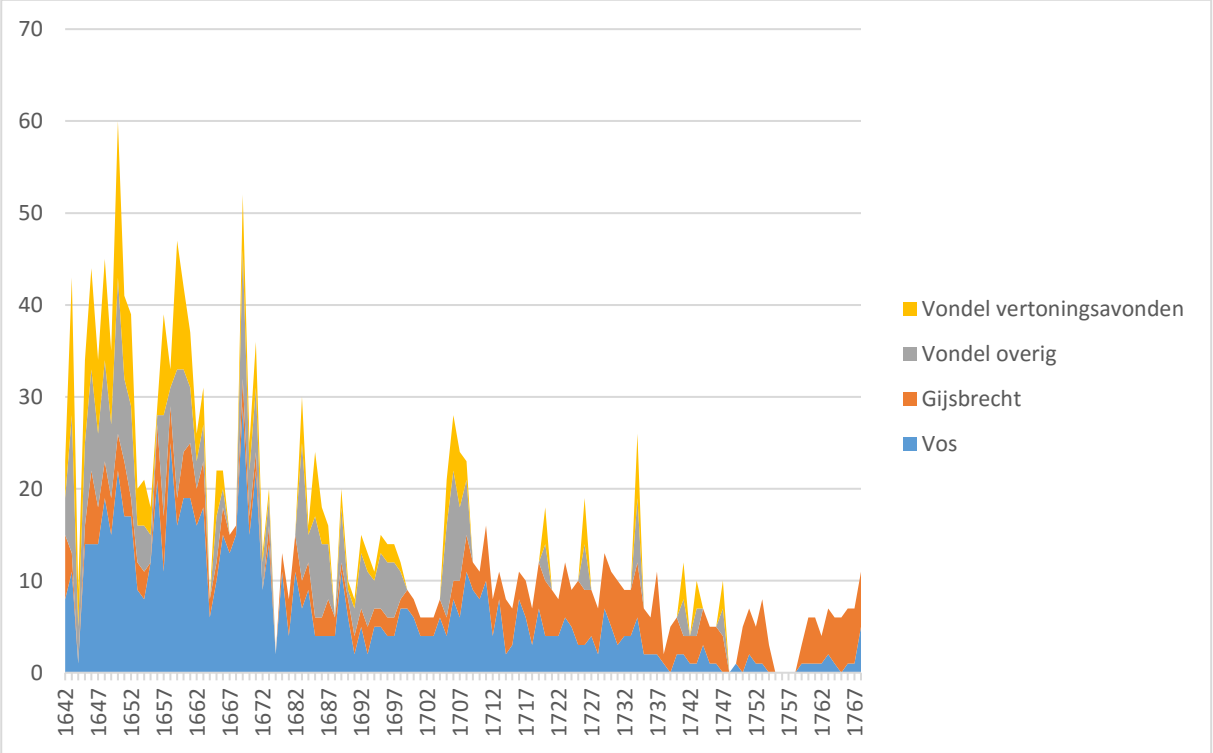




Hoewel Vos al in 1651 overleed was zijn werk blijkbaar dus zo aantrekkelijk dat de aanwezigheid van de auteur in dit geval niet nodig was om inkomsten te garanderen.

In de onderstaande tabel is af te lezen in welke mate het werk van de twee toneelschrijvers in de Schouwburg aanwezig blijft. Er is duidelijk te zien dat Vos tot zeker het begin van de 18de eeuw een

stabiele factor blijft, en lange tijd vaker op het toneel te zien is dan Vondel. Vanaf circa 1720 begint daar verandering in te komen, en maakt Vos steeds meer plaats voor de *Gijsbrecht*.



Het omslagpunt valt binnen een voor de Republiek moeilijke periode. Tot 1747 was er geen stadhouder, er was sprake van een aanzienlijke staatsschuld. Was de canonisering van de *Gysbreght* daar wellicht ook een reactie op, als een uiting van hoop op betere tijden? Om daar met zekerheid iets over te kunnen zeggen is het nodig grondiger onderzoek te verrichten, maar desalniettemin lijkt de opkomst van de traditie rondom de *Gysbreght* samen te vallen met een tijdsgeest waarin men verlangde naar de successen van de eeuw daarvoor. Dat het Spaanse theater gelijktijdig van het podium verdween, zou verklaard kunnen worden door het feit dat het alles was wat de *Gysbreght* niet was: exotische spektakelstukken zonder expliciete uiting van een lokale identiteit of cultuur.

Appendix 2 Export

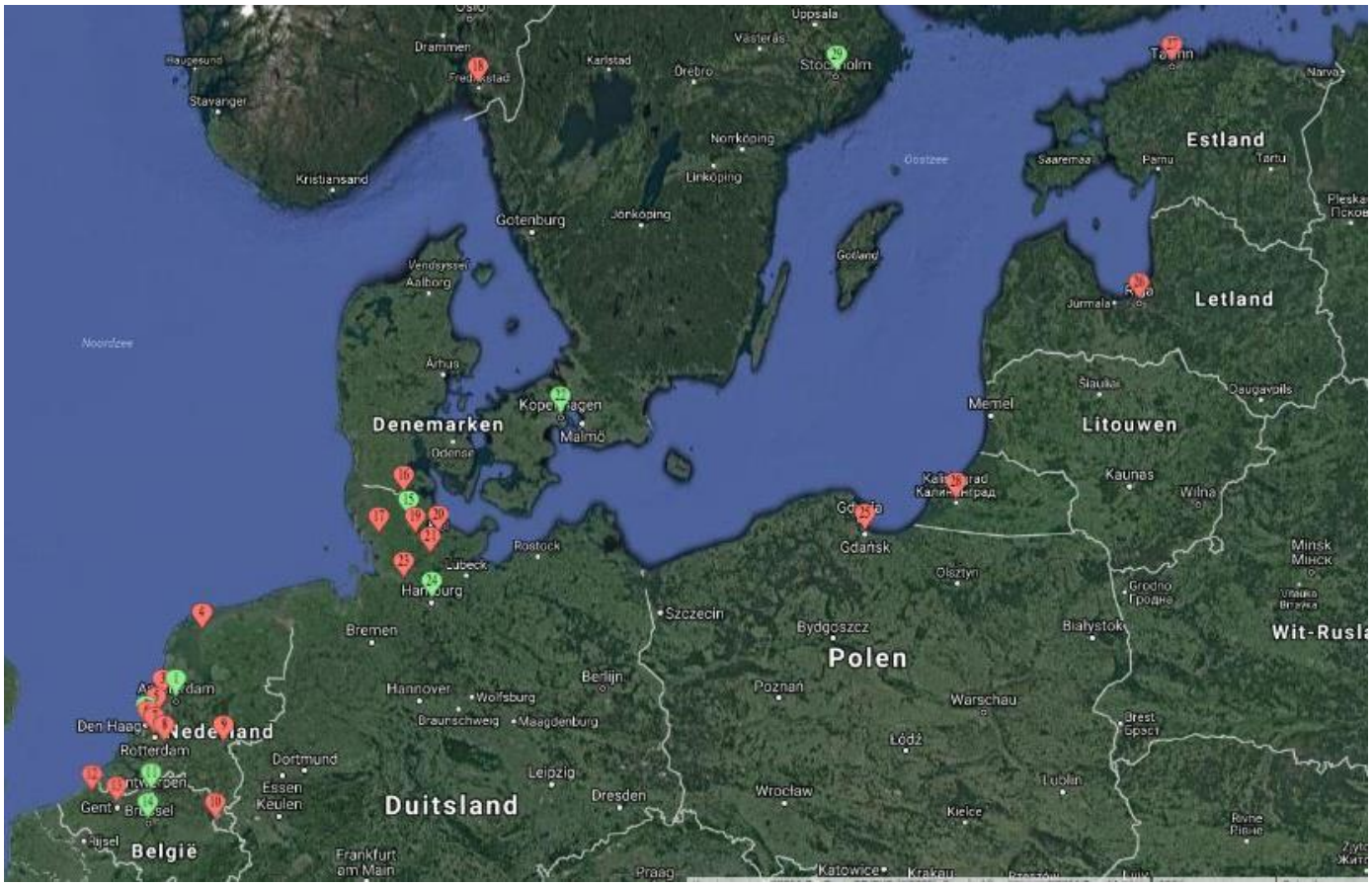
Vos is representatief voor de manier waarop reizend theater uit Amsterdam vertrok. Het grootste gedeelte van zijn werk heeft gereisd, in tegenstelling tot dat van Bredero, Hooft en Vondel. Voor reizend theater is allereerst een reizende toneeltroep nodig, die het stuk fysiek over de grenzen brengt. Daarnaast spelen ook de zogenoemde theaterkernen, steden met een grote theaterindustrie, een grote rol. In dergelijke plaatsen konden reizende gezelschappen hun repertoire ten tonele voeren en was er in veel gevallen sprake van een wisselwerking met de lokale industrie: een toneelschrijver ter plaatse adapteerde bijvoorbeeld het werk zodat het ook in de eigen theaters opgevoerd kon worden.

Globaal overzicht van plaatsen waar de groep van Van Fornenbergh heeft opgetreden.

Rood: alle aangedane plaatsen

Groen 'theaterkernen', belangrijkste steden

Digitaal bereikbaar op https://www.mapcustomizer.com/map/Europa_scriptieJolijn



Engelse *strolling players* zetten vanaf het eind van de zestiende eeuw voet aan wal en verspreidden zo theater van grote Engelse namen als Shakespeare. Dat deze groepen aan hun reizen begonnen, had vooral te maken met het feit dat het in Engeland zeer lastig was om als professioneel acteur geld te verdienen: dat was enkel toegestaan aan groepen die in dienst waren van adellijke personen – dit verbod stamde uit 1572. De *strolling players* trokken enkele decennia door Europa; in de Nederlanden maken ze vooral hun opwachting tijdens de kermis en trekken dan zeer veel publiek. In Nederland traden buitenlandse groepen niet alleen op in Amsterdam: ze bezochten ook Den Haag, Utrecht en Leiden.[218]

Den Haag	eigen theater
Amsterdam	eigen theater
Leiden	een Engelse Comedie
Utrecht	rederijkerskamers

De 30-jarige oorlog bemoeilijkt de zaken voor de *strolling players:* velen van hen vestigen zich daarom in Nederland om samenwerkingen met de Hollandse komedianten aan te gaan. Op dit punt is er sprake van een kentering in het Nederlandse toneel, omdat de Hollanders dankzij hun toegenomen theaterkennis geleidelijk aan de Engelsen beginnen te verdringen. (Albach 21-22) De reizende comedianten zijn in feite de directe aanleiding voor de professionalisering van het Nederlandse theater. De eerste professionele toneeltroep wordt in 1617 opgericht en draagt de naam 'Bataviersche Comedianten'; onder de leden bevindt zich onder andere Willem Bartolsz. Ruyter en Isaäk van Boekhoven. Deze laatste wordt later de mentor van Jan Baptist van Fornenbergh en het is diens toneeltroep die halverwege de zeventiende eeuw furore in Europa maakt. Zijn wortels liggen deels bij de Schouwburg van Amsterdam, waar hij gedurende zijn aanstelling ook het toneel met Isaac Vos deelt.

De plaatsen die door reizende genootschappen zoals die van Van Fornenbergh werden aangedaan hadden vaak een actieve theaterproductie, en van dergelijke theaterkernen waren er meerdere in Europa. Antwerpen bijvoorbeeld, en Brussel, en op Duits grondgebied voornamelijk Hamburg. Ook Stockholm was belangrijk, vanwege het koninklijke hof daar, evenals Kopenhagen. In bijna elk van deze steden was sprake van vaste theaters (Van Fornenbergh was bijvoorbeeld verantwoordelijk voor de totstandkoming van schouwburgen in Stockholm en Kopenhagen – zie daarvoor de scripties van Douwe en Renske Brouwer), een rijke boekdrukindustrie en een actieve culturele industrie, bijvoorbeeld in de vorm van actieve rederijkerskamers. Er was met andere woorden dus sprake van een uitermate geschikt 'landings' milieu voor toneelstukken. De Europese steden die door de Nederlandse spelers werden aangedaan waren bijna allemaal plaats met een Nederlandse connectie, maar vooral ook plaatsen waar connecties met politiek belangrijke personen gelegd kon worden; plaatsen met een koninklijk hof waar opgetreden kon worden en grote plaatsen waar genoeg publiek voor voorstellingen gevonden kon worden.

[218] Albach 16

Antwerpen	Rederijkers, St. Lucasgilde (schilders)
Brussel	hofstad
Gent	
Brugge	
Hamburg	zelfstandige stad, omringd door Deens grondgebied en vriendschappelijke relaties met naburige vorsten (Albach p.64)
Gottorp hofstad	
Göteborg	
Kopenhagen	hofstad
Stockholm	hofstad

Dat reizend theater nauw verbonden is met adaptaties, bewijst het werk van Adriaan van den Bergh. Hij was lid van de Utrechtse rederijkerskamer 'Uut rechter liefde' en de toneelstukken van zijn hand die tussen 1621 en 1626 in deze kamer werden opgevoerd, berusten voornamelijk op het repertoire van de Engelse toneeltroepen die in deze periode ook Utrecht aandeden. Er is geen direct bewijs dat Van den Bergh met de *strolling players* in contact heeft gestaan danwel bij voorstellingen aanwezig is geweest, maar het is zeer waarschijnlijk dat we hier inderdaad te maken hebben met in een **theaterkern** geproduceerde vertalingen van reizend theater. (22) Een stuk dat aan Van den Bergh wordt toegeschreven is het helaas verloren gegane Andronicus uit 1622: hoogstwaarschijnlijk een adaptatie van Shakespeare's Titus Andronicus en wellicht een inspiratiebron voor Jan Vos' Aran en Titus. Aan de ingewikkelde adaptatiegeschiedenis van dit stuk zal ik mij verder niet uitlaten [zie daarvoor bijv. onderzoek van Helmers en Braekman], maar feit blijft dat Van den Bergh Engels theater adapteerde en daarmee verantwoordelijk is geweest voor één van de vroegere Engelse invloeden op het Nederlandstalige theater.

Kortom, reizend theater faciliteert culturele mobiliteit: het zorgt ervoor dat acteurs in contact komen met buitenlandse collega's en hun repertoire. Waarschijnlijk onderhielden reizende gezelschappen een goed contact met belangrijke spelers binnen het culturele circuit van de grote steden die vaak bezochten: dat Georg Greflinger in Hamburg vertalingen maakte van theater dat daar door de groep van Van Fornenbergh werd opgevoerd, moet ook berust hebben op een goed onderling contact. De reizende gezelschappen zorgden middels hun reizen dus voor de Europese verspreiding van hun werk, maar het waren tussenpersonen als Greflinger die er dankzij adaptaties uiteindelijk voor zorgden dat het repertoire van de Nederlanders ook in het buitenland vaste voet aan de grond kreeg. Dat zij een noodzaak tot vertalen zagen, moet waarschijnlijk in drie verschillende (oor)zaken gezocht worden:

1) Zij willen graag iets in hun *eigen* taal vervaardigen omdat ze een werk zo meer eigen konden maken. Op die manier kon het als culturele afspiegeling ook ingezet worden als een eventueel identiteitsvormend middel – een gedeelde cultuur en identiteit begint in veel gevallen immers met een gedeelde taal. Georg Greflinger sprak zelf Nederduytsch en kon het werk van Vos en de andere stukken

van de Nederlandse groep dus lezen, potentieel publiek ter plaatste moeten de voorstellingen dus ongetwijfeld ook zonder al te veel problemen begrepen hebben. Greflingers vertaalde de Nederlandse stukken echter naar het *Hoog*duytsch, dat literair gezien een hoger aanzien had en door een groter gedeelte van de Duitse bevolking gesproken werd.

2) Het 'normale' publiek was aanzienlijk minder talig begaafd en had dus wel degelijk last van talige barrières. Dat betekende dat stukken die uiting gaven aan een politiek of moreel vraagstuk in zulke gevallen hun doel voorbijschoten. Ik denk dat sociale energie zich niet door taalbarrières laat tegenhouden omdat het voornamelijk op emoties inspeelt.

3) Vertalen had tevens een sociale functie; door eigen werk op te dragen aan een hogergeplaatste maecenas kon er cultureel kapitaal vergaard worden. Om iets als jouw werk te kunnen presenteren, moet je wel eerst iets vervaardigd hebben. Wat doe je dan: je adapteert/vertaalt een stuk. Dat zie je bijvoorbeeld heel sterk bij Greflinger, en Vos doet dat eigenlijk ook. Vertalingen uit Latijn zijn daarnaast een toonbeeld van intellect.

Ben Albach is in *Langs kermissen en hoven* uitvoerig ingegaan op het repertoire dat de troep van Van Fornenbergh op de rol had staan. Het inleidende gedicht van de Stockholmse Parnas geldt als één van de belangrijkste informatiebronnen, omdat de verzen cryptische omschrijvingen geven van stukken die in de Lejonkulan zijn opgevoerd. De genoemde titels maken – op één uitzondering na – *allen* deel uit van het Amsterdamse repertoire, wat betekent dat de groep stukken meenam waar zij reeds – zij het al acteur of als toneelschrijver – bekend mee waren. Hoe Albach deze stukken bespreekt is overigens illustratief voor de manier waarop er in de Neerlandistiek met vertalingen en adaptaties wordt omgesprongen; de vervaardigers van de vertaalde werken worden namelijk niet genoemd. Albach baseert zich ook op de repertoirelijsten van Duitse toneelgezelschappen. Treu en Paulsen speelden 'in het Duits vertaalde stukken […] welke door Hollandse komedianten, de troep van Fornenbergh dus, tevoren waren vertoond. Zoals de eerste Hollandse reizende troepen Engelse drama's in eigen bewerkingen overnamen, kwamen langs deze weg van de toneelpraktijk de successtukken uit Amsterdam bij de Wandertruppen terecht'.[219] Albach stelt dat hun repertoirelijsten 'vrijwel de enige bron van informatie' is om te achterhalen wat de troep van Van Fornenbergh in 'Hamburg, Denemarken en Zweden' opvoerde – hij nomineert Vondels *Gebroeders,* diens *Jozeftrilogie*, *Aspasia* van Cats, *Genoveva* (Wouthers), de werken van Jan Vos en Serwouters' *de Grote Tamerlan*.[220] Dat hij in de bijgevoegde repertoirelijst vervolgens geen titels noemt van stukken die op het Spaanse theater zijn gebaseerd, laat mijns inziens wederom de stiefmoederlijke behandeling van adaptaties zien. Albach noemt enkel de namen van de Spaanse toneelschrijvers, maar verzuimt verdere aanvulling. Hij geeft bovendien aan niet zeker te weten of werk van Lope de Vega tot het repertoire van Van Fornenbergh behoorde.

Niet al het repertoire van Vos staat woordelijk tussen de lijst van Albach – toch is circulatie van de teksten wel aan te tonen. Zijn moffekluchten hebben vanwege hun te lokale thematiek waarscijnlijk niet gereisd en waren uitsluitend voor een Amsterdams publiek bedoeld. Zijn andere werken waren echter veel minder specifiek, en bovendien allemaal adaptaties, wat het doorreizen naar een volgende halte vergemakkelijkt.

Waarom is het aannemelijk dat het repertoire van Vos met Van Fornenbergh mee op reis ging?

a) de adaptaties waren niet gericht op een specifiek lokaal publiek en derhalve ook geschikt voor een buitenlands publiek. Ze waren, in tegenstelling tot lokale kluchten, dus gemakkelijke reiswaar.
b) Vos was een collega. De groep moet dus bekend zijn geweest met zijn werk, want we weten dat in ieder geval Jillis Nooseman daadwerkelijk in stukken van Vos heeft gespeeld. Het ensemble werkte nauw samen en er was dikwijls sprake van vriendschappelijke relaties die ertoe leidden dat men optrad in werk van een collega en vice versa.

[219] Albach 101
[220] Albach 101

c) De groep bracht veel bezoeken aan Hamburg en deed dat ook in de periode waarin *De Beklaaglyke Dwang* verscheen. Dat er slechts enkele maanden later melding werd gemaakt van een op handen zijnde vertaling, kan dan ook geen toeval zijn; bovendien was de vertaler in kwestie bekend met Nederlandstalig theater en had hij reeds eerder een vertaling gemaakt van een stuk dat door de groep werd vertoond.
d) We weten dat *Iemant en Niemant* en *Pekelharing* in ieder geval tot het repertoire hebben behoord
e) Daarnaast had Vos' werk haar winstgevende identiteit bewezen en kon het met recht tot de succesvolle Amsterdamse toneelstukken gerekend worden. De groep wilde geld verdienen, dus het was zaak dat zij over de grenzen theater vertolkte dat dat streven waar kon maken.

Voor in ieder geval twee titels is hard te maken dat ze met de groep van Van Fornenbergh mee op reis zijn gegaan:

Iemant en Niemant maakte in 1660 in ieder geval onderdeel uit van het repertoire van Van Fornenbergh: het stuk werd in 1661 namelijk in de Haagse schouwburg opgevoerd. Is door Sammers opgevoerd in Hamburg in 1687 getuige een overgeleverd aanplakbiljet.[221] Van ***Pekelharing*** bestaat een interessante Zweedse vertaling: Gustaf Ljunggren heeft betoogd dat *En lustig comoedie-act emellan en ung hustru och dess man (hwilken war någat ålderstigen) samt twänne liderlige courtisaner*, overgeleverd in een Stockholmse druk uit 1700, via de tekst in de *Englische Comedien und Tragedien* uit 1620 is gebaseerd is het op Engelse *Singing Simpkin*. Ljunggren nam aan dat het stuk via Duitse komedianten in de late zeventiende eeuw Zweden heeft bereikt, en dat de tekst waarschijnlijk in rond 1685 gedateerd kan worden.[222] Aangezien de troep van Van Fonrnbergh in deze periode nog steeds met Zweden in contact stond – Stockholm werd in augustus 1674 aangedaan -, lijkt het mij niet onwaarschijnlijk dat er wellicht ook sprake is van een Nederlandse invloed. Bovendien verscheen in 1678 Nil Volentibus Arduums *De vrijer in de Kist* – een bewerking van Vos? - , wat een verklaring voor een heropleving van het stuk kan zijn. Bolte stelt dat de Zweedse Pekelharing onder invloed van de Duitse *en* Nederlandse toneeltroepen is ontstaan, en sterk overeenkomt met de inhoud van zowel de Duitse als Nederlandse adaptatie.[223] Ik ben op een woordelijke overeenkomst gestuit die deze veronderstelling ondersteunt:

Engels	**Blusterer**: My **courage** I did try
Duits	Frau: Du bist ein **wacker cavalier**
Nederlands	Pekelharing: Dat 's eerst een **braaf Soldaat**

[221] Er werd lange tijd gedacht dat Iemant en Niemant op 9 februari 1676 in Hamburg werd opgevoerd, maar Gunilla Dahlberg heeft dit ontkracht: volgens haar vond deze opvoering pas veel later en oner de leiding van Jacob Sammers plaats. Sammers was de opvolger van Van Fornenbergh, dus het is heel aannemelijk dat hij het stuk in het buitenland opvoerde omdat Van Fornenbergh dat al eerder had gedaan.

[222] Zweeds boek, 421 ; duits boek
[223] Bolte 21

Zweeds 1. Courtisan: Det wer en **braf soldat**!

Merk op dat de 'Blusterer' het personage is waar de vrouw in de verduitsing tegen praat (vandaar de toevoeging van het woord cavalier) en dat de eerste courtisan – verleider – in het Zweedse stuk dezelfde rol als Pekelharing vervult. Hoewel de tekst inhoudelijk overeenkomt met de Duitse en Nederlandse versie, is de woordelijke overeenkomst met die laatste overduidelijk. De zin wordt bovendien door hetzelfde personage uitgesproken.[224]

Ook van Vos' van ***Gedwongen vrient*** (van de hand van Georg Greflinger) en de ***Beklaaglyke dwang*** bestaan vertalingen, maar voor dit laatste stuk is nog niet bewezen of het ook met de groep mee op reis is gegaan. Ik wil hier uitdiepen in hoeverre hard te maken is dat het stuk eveneens tot het repertoire van de Nederduytsche comedianten heeft behoord. We beschikken over een aantal aanknopingspunten en daarnaast was er sprake van meerdere gunstige omstandigheden:

- we weten eveneens dat de groep Spaans theater heeft vertolkt en dat werk van Lope de Vega daar waarschijnlijk ook toe heeft behoord

- we weten dat er in Hamburg melding is gemaakt van een aanstaande Duitse vertaling vlak nadat de groep deze stad had bezocht

- we weten en dat de vertaler in kwestie meerdere successtukken uit Amsterdam heeft vertaald, waarvan vaststaat dat ze door de groep in het buitenland zijn opgevoerd: deze vertaler baseerde zijn werk dus hoogstwaarschijnlijk op de voorstellingen die hij zelf bijwoonde en moet beschikking hebben gehad over Nederlandse drukken

- we weten dat latere, Duitse opvoeringen tot Vos te herleiden zijn.

- De *Beklaaglyke Dwang* was in de nasleep van de dertigjarige oorlog politiek relevant; het zat vol sociale energie, liefdesperikelen, gevechten en een koningshuis

[224] *En lustig comoedie-act emellan en ung hustru och dess man (hwilken war något ålderstigen) samt twänne liderlige courtisaner*

Singing Simpkin

Pickelherring

Pekelharing

Tijdlijn circulatie *Beklaaglyke dwang*

1597 – 1604 Madrid

Lope de Vega Carpio schijft *La fuerza lastimosa,* een bewerking van van *El Conde Alarcos.*[225]

1609 Druk Madrid

La fuerza lastimosa verschijnt voor het eerst in *Comedias de Lope de Vega. Parte II*

1610 Druk Madrid

Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio, Alonso Pérez & Alonso Martin de Balboa

1611 Druk Barcelona

Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio: que contiene otras doze, Sebastian de Cormellas al Call

1611 Druk Antwerpen

Antwerpen - *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Pedro Bellero

1611 Druk Brussel

Segunda parte de las comedias, Roger Velpio & Huberto Antonio

1612 Druk Lissabon

Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Pedro Crasbeeck

1618 Druk Madrid

Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Juan de la Cuesta

1648 Druk Amsterdam

Isaak Vos' *De beklaaglyke dwang* verschijnt in druk bij Adam Karelz van Germez. Baroces heeft waarschijnlijk gebruik gemaakt van één van bovenstaande verzamelbundels – alle drukken bevatten o.a. het stuk *El Gallardo Catalan*, dat personagenamen bevat die gebruikt zijn om personages in *De beklaaglyke dwang* van een nieuwe naam te voorzien, waarover meer in het volgende hoofdstuk. Andere stukken uit bovenstaande drukken zijn nog niet met Nederlandstalige tegenhangers in verband gebracht.[226]

1648 Opvoering Amsterdam

[225] Reading Cavalli's Operas for the Stage, Ellen Rosand, p. 219
[226] De door Theodoor Rodenburgh bewerkte titels komen als clustertje voor in een druk uit circa 1604, en andere door Baroces vertaalde stukken …. zie **http://www.cervantesvirtual.com/partes/254499/las-comedias-del-famoso-poeta-lope-de-vega-carpio**

Op 30 maart gaat *De beklaaglyke dwang* in de Schouwburg in première.

1649 Toneelbezoek

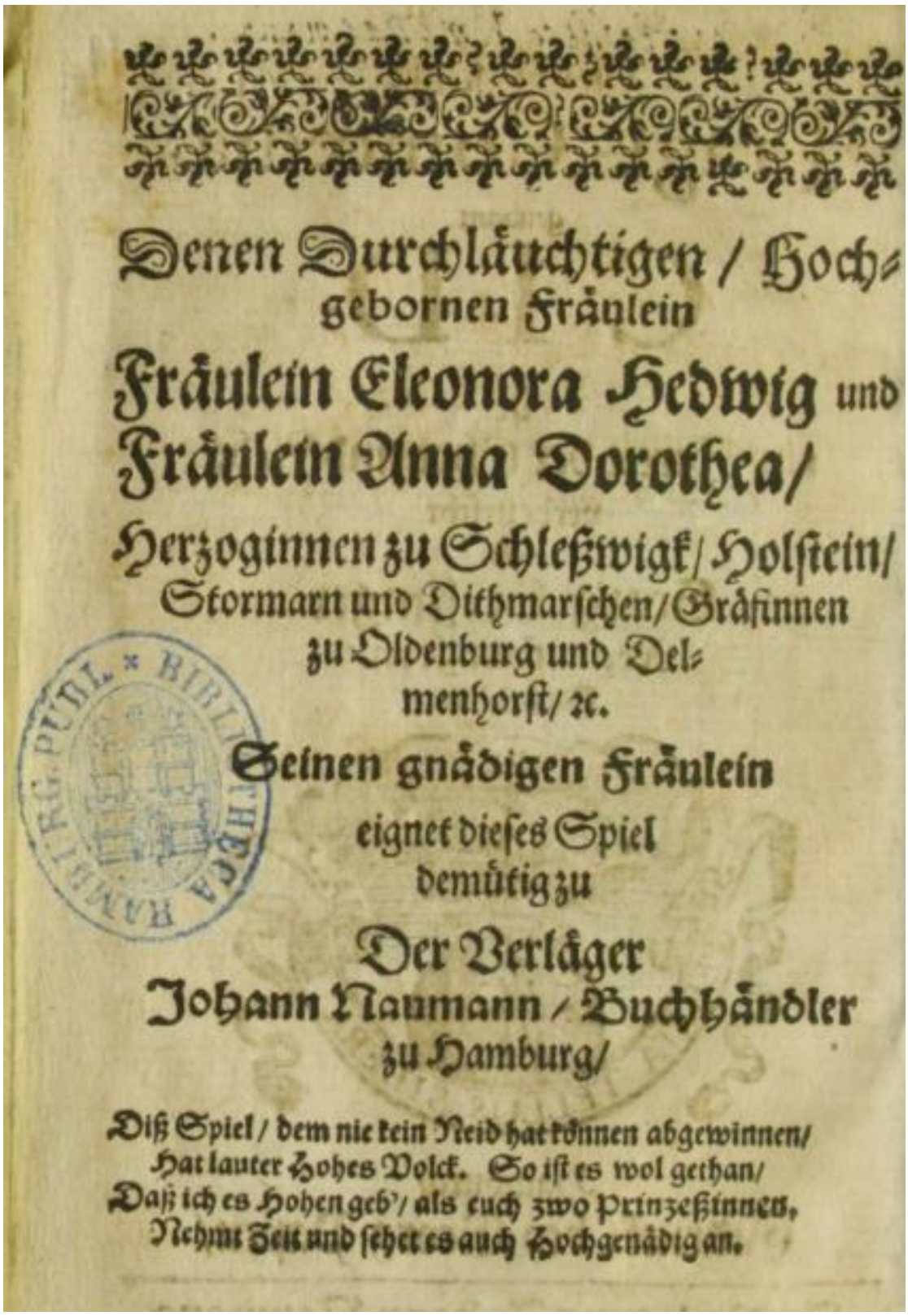
Kiel, Hamburg, Gottorp-Sleeswijk, Flensburg, Rendsburg en Neumünster worden tussen augustus en november door de toneeltroep van Van Fornenbergh, Nooseman en Triael Parkar bezocht.

1650 Druk

Hamburg – Georg Greflingers *Die Sinnreiche Tragi-Comoedia genannt Cid, ist ein Streit der Ehre un Liebe* wordt op 1 augustus (datering van het voorwoord) gedrukt door Johann Naumann en George Pape; het werk wordt door Naumann opgedragen aan de gezusters Hedwig Eleonora en Anna Dorothea van Sleeswijk-Holstein-Gottorp en, hertoginnen van Sleeswijk-Holstein.[227] Deze opdracht op berust resulteert in een interessante connectie met de toneeltroep van Van Fornenbergh, aangezien Hedwig Eleonora in 1649 hun optreden op Slot Holstein heeft bijgewoond (ze is dan 13 jaar). [228] Ze trouwt in 1654 met Karel X Gustaaf van Zweden en is dus met andere woorden de koningin-regentes van Zweden wanneer de Hollandse komedianten in de jaren '60 naar Zweden terugkeren, en kent hen dus nog van vroeger. Is het mogelijk dat Hedwigs familie in 1650 de opdracht tot een verduitsing van de *Cid* – en wellicht ook de andere werken waar Greflinger over spreekt – heeft gegeven? Aangezien Hedwig Eleonora's zoon Karel XI Nederlands sprak (albach 102) en de Nederlands in Holstein Nederlandse voorstellingen hadden gegeven (verwijzing) lijkt het voor de hand te liggen dat men daar het Nederlands machtig was, dus het is zeer de vraag waarom zij een Duitse vertaling tot hun beschikking zouden willen hebben?

Naumann is in 1666 ook degene die Johann Rists *Die AllerEdelste Belustiging Kunst- und Tugendliebender Gemüther* uitgeeft, het werk waarin Rist het bezoek van de troep van Van Fornenbergh aan Altona beschrijft.[229]

[227] http://gso.gbv.de/DB=1.28/SET=11/TTL=1/SHW?FRST=2
[228] Albach, p. 100
[229] George W Brandt, German and Dutch Theatre 1600- 1848 P 49



Denen Durchläuchtigen / Hochgebornen Fräulein

Fräulein Eleonora Hedwig und Fräulein Anna Dorothea/

Herzoginnen zu Schleßwigk/ Holstein/ Stormarn und Dithmarschen/ Gräfinnen zu Oldenburg und Delmenhorst/ ꝛc.

Seinen gnädigen Fräulein

eignet dieses Spiel demütig zu

Der Verläger Johann Naumann / Buchhändler zu Hamburg/

Diß Spiel / dem nie kein Neid hat können abgewinnen/
Hat lauter Hohes Volck. So ist es wol gethan/
Daß ich es Hohen geb'/ als euch zwo Prinzeßinnen,
Nehmt Zeit und sehet es auch Hochgenädig an.

Fig. (), opdracht aan de gezusters Sleeswijk-Holstein-Gottorp in Die Sinnreiche Tragi-Comoedia genannt Cid, ist ein Streit der Ehre un Liebe

Het werk van Greflinger is echter vooral relevant omdat de Hamburgse dichter in zijn voorwoord stelt zich op de Frans én de Nederlandse woorden te baseren (de Nederlandse overzetting van Johan van Heemskerk, NB) en dat hij voornemens is om nog drie stukken onder handen te nemen – 'den bekläglichen Zwang / die Laura und den Andronicus mit dem Aron'.[230] Volgens zijn eigen datering doet Greflinger deze belofte op 1 augustus 1650, wat betekent dat de troep van Van Fornenbergh dan reeds meerdere bezoeken aan Hamburg heeft gebracht. Nu zou dat gegeven er an sich weinig toe doen, ware het niet dat zowel de *Cid* als de *Vervolgde Laura* en *Aran en Titus* op dat moment zonder twijfel onderdeel van hun repertoire moeten zijn geweest. Het is met andere woorden heel goed mogelijk dat Greflinger bij voorstellingen van zijn Nederlandse collega's is geweest en zich zo tot zijn eigen vertalingen heeft laten inspireren; *De beklaaglyke dwang* was in Amsterdam succesvol van start gegaan en vormde een logische aanvulling voor het Spaans-geörienteerde repertoire van de Nederlanders. Het kan dus haast niet anders dat Greflinger hier op het stuk van Vos doelde, want hij had de gewoonte gebruik te maken van Nederlandse tussenvertalingen - de bewerking die Greflinger in 1652 van *Palacio Confusio* maakt, *Verwirrter Hof oder Konig Carl*, is zowel qua woord als beeld getrouw aan Leonard de Fuyters *Verwarde Hof* en in 1672 verschijnt zijn *Die Geschichte vom gezwungenen Freund Printzen Turbino*, opnieuw naar werk van Vos.[231] Hoewel er geen fysiek exemplaar van een *Beklägliche zwang* is overgeleverd, komt deze titel wel degelijk in het repertoire van Duitse wandertruppen voor en heeft Greflinger zich met grote waarschijnlijkheid aan zijn belofte gehouden.

Als de groep van Van Fornenbergh opnieuw verantwoordelijk was voor de aanlevering van de stof, dan is het mijns inziens makkelijk te verklaren waarom deze bewerking zo lang op zich liet wachten – het duurde immers een behoorlijke tijd voor ze Hamburg weer bezochten. Junkers (164) stelt dat Van Fornenbergh waarschijnlijk degene is geweest die Greflinger aan een tekstboekje heeft geholpen.

1653 Toneelbezoek

Stockholm en Kopenhagen, Parkar ter plaatse in respectievelijk mei en juni

1658 Opvoering

Zittau, opvoeringen van 'Der Beklägliche Zwang' door schoolrector Christian Keimann op 5-7 maart. Keimann is in 1661 ook verantwoordelijk voor een opvoering van *Der Verwirrter Hoff* – zeer aannemelijk dat hij in direct contact stond met Greflinger, want het is erg toevallig dat hij nu juist de door hem vertaalde stukken opvoert.

1660 Druk

Amsterdam, *De beklaglyke dwang: blyendendt treurspel*, Abrahem de Wees (derde druk)

---

[230] Greflinger, voorwoord / Greflinger: Ich bin bey den Versen geblieben gleich der Fransoz und Niderlander / habe nicht mehr nicht weniger / mehr aber den Verstand als die Worte.
[231] Herman Tiemann, Lope de Vega in Deutschland, 168 ; In 1672 in Koningsberg gedrukt (bron: Greflinger und das weltliche Lied p. 169)

1660 Opvoering

Güstrow, Caspar Stieler, *Der klägliche Bezwang in welcher grose Tyranney geboten wirdt, durch List aber verhindert* - deze stad ligt hoog in het noorden van Duitsland, dicht bij Denemarken (Junkers 172-3)

1660 Opvoering

Treu, Lüneburg *Vom Könnich Eduardo tertio auss Engelandt, wirt sonsten genandt der beklagliche zwank*. Dit stuk komt niet overeen met de Beklagelijke dwang – wellicht is de titel enkel door de comedianten als een soort aanbeveling gebruikt.

1661 Handschrift

Keulen, onderzoek Niessen, 'eine verkürzte, abder sonst ziemlich getreue Uebersetzung des Vos'schen Stückes dar'. [232] Een verkorte maar soms heel getrouwe overzetting van de Vos' *Beklagelijke Dwang* die losstaat van Greflingers vertaling. Komt uit Keulen Ik ben van mening dat het niet per se om een afschrift/prozaoverzetting gaat, omdat het soms lijkt of de auteur met een vertoning van het stuk mee heeft zitten schrijven?? → verder in hoofdstuk 5

1662 Druk

Amsterdam, *De beklaaglyke dwang: blyendendt treurspel*, Broer Jansz Bouman

1663 Toneelbezoek

Treu en Velten arriveren in Kopenhagen

1664 ?

Denemarken, Deense vertaling, versie door Egil Rostrup, naar aan te nemen een afschrift van Gravin Leonora Christina in *To danske gaadefulde Skuespil fra det XVII Aarhundrede.* Hoewel de Deense vertaling van de Beklagelijke Dwang niet bewijst dat het stuk door de groep van Van Fornenbergh daadwerkelijk in Denemarken is opgevoerd zijn de vermeldingen van opvoeringen door Treu en Paulsen sterke aanwijzingen dat dit wel degelijk het geval was.[233] Het is de vraag of de Duitse wandertruppen zich direct op de tekst van Vos of op de vertaling van Greflinger baseerden, maar aangezien een Duits afschrift (Hamburg, 1661) direct tot Vos valt te herleiden, is het aannemelijk dat de latere opvoeringen weinig met Greflingers adaptatie van doen hadden – het afschrift is zo getrouw dat dit wel haast om een opvoering naar Vos moet gaan.

[232] Herman Tiemann, 169

[233] (als Leonora Christina inderdaad verantwoordelijk is voor een afschrift, dan moet ze het stuk hebben bijgewoond tijdens haar korte verblijf in Amsterdam tussen eind 1651 en begin 1652. Leonora Christina groeide op in het koninklijke paleis van Kopenhagen en trouwde in 1636 met Corfitz Ulfeldt. Als Deense hoveling heeft ze dus waarschijnlijk Nederlands gesproken, aangezien dit een taal was waar de Deense vorsten ondermeer dankzij de bezoeken van Hollandse komedianten zeer vertrouwd mee waren. Corfitz Ulfeldt viel in 1651 uit de gratie en vluchtte samen met zijn gezin naar Amsterdam, waar zij tussen 14 juli 1651 en juni 1652 verbleven – vanaf dat moment bevonden ze zich namelijk aan het Zweedse hof in Stockholm. In deze periode werd de *Beklaaglyke dwang* meerdere malen opgevoerd; het stuk stond op 7 december 1651 en in maart en mei 1652 op de rol. (bronverwijzing)

1665

Reval

1665 Toneelbezoek

Altona – bezoek wordt beschreven voor Johann Rist in *Die AllerEdelste Belustiging Kunst- und Tugendliebender Gemüther*.[234]

1666 Toneelbezoek

Stockholm in januari – februari, Kopenhagen in februari, Riga in februari – maart, Stockholm vanaf mei

1667 Toneelbezoek

Stockholm tot 8 juni, opening van Lejonkulan. Beklaaglijke dwang behoort niet tot stukken die genoemd worden in voorwoord van Stockholmse Parnas.

1669 Druk

Amsterdam, *De beklaeglycke dwang: blyendend treurspel*

1669 Opvoering 12 september

Gdansk, Paulsen, *Der Irrgart der Liebe*. Dankzij een samenvatting van de Danziger raadsheer Georg Schröder weten we dat het hier om het stuk van Vos gaat.[235] In navolging van de *Beklaaglyke Dwang* is Octavio de hertog van Oxford en de vader van Rosaura (dit personage draagt dezelfde naam) de graaf van Bristol. Koningsdochter Dyonisia draagt de naam Rosalinde, maar het door Schröder beschreven plot komt overeen met dat van de *Beklaaglyke Dwang*.

> In Actu secundo reiset der Graff nach Bristol, damit er der Rosalinden frey sein möchte, und lesset ihm alda seine vormahls geliebte Rosauram vertrauwen, mit der er 2 Kinder albereit gezeüget.
>
> Graff Hindrich antwortet: Man sol ihn zwingen, das er sein gemakl umbringe. Der König spricht: Du hast dein eigen Urthel gefället; gehe hin und entleibe deibe Gemahlin.
>
> die Rosaura wird auff ein Schifflein gesetzt und ergiebet sich den Wellen
>
> Graaf van Oxfort – Octavio – geeft Rosaura mannenkleding en vertelt haar dat hij degene is die bij Rosalinde is geweest. [236]

Van Karl Andreas Paulsen is bekend dat de stukken die hij en Michel Daniel Treu met hun troep opvoerden, voornamelijk 'in het Duits vertaalde stukken speelden welke door Hollandse komedianten, de troep van Fornenbergh dus, tevoren waren vertoond'. Via de 'weg van de toneelpraktijk [kwamen

[234] George W Brandt, German and Dutch Theatre 1600- 1848 P 49
[235] Bolte, 104, Danziger theatre, Bolte 110
[236] Bolte danziger theater 105

dus] de successtukken uit Amsterdam bij de Wandertruppen terechty'. [237] Paulsen kwam net als Greflinger uit Hamburg en was vanaf 1650 actief als strolling player. Het is niet duidelijk op welk punt het stuk in hun bezit is gekomen, en of dat rechtsom via een voorstelling van de Hollanders of linksom via een overzetting / vertaling van een tussenpersoon was, maar hoe dan ook is de Duitse vertoning uit 1669 gebaseerd op de versie van Vos. Er zijn meerdere scenario's mogelijk. Het is opvallend dat er pas ná het verblijf Van Fornenbergh aan Stockholm opvoeringen van Paulsen beschreven worden. Is er dus wellicht daar contact geweest?

1674 Opvoering

Dresden – Paulsen voert *Der beklägliche Zwerg* op

1677 Druk

Amsterdam, *De beklaeglycke dwang: blyeyndend treurspel*

1683 Opvoering

De Hofkomödianten van Dresden voeren *Der Liebesirrgarten* op (Junkers p188)

1700 Opvoering

Nürnberg – opvoeringen van *Der grosse liebes Irrgarten*

1718 Opvoering

Riga - Vict. Clara Bönicke verzorgt een opvoering van het stuk

1741 Opvoering?

Hamburg, Spatzier, 'De beklaagelyke Dwang of De ongelukkige Rozaura, Oder: Der klaegliche Zwang oder die ungluecklicke Rosaura. Ein lustig-endiges Spiel' (Junkers 124)

[237] Albach, 101

Bijlagen

Bijlagen hoofdstuk 1

1.1 Populair repertoire

1.2 Canoniek repertoire

1.3 Klasse-2 repertoire

1.4 Top dertig Amsterdam met tijdsafbakening, zonder onderscheid klasse 1 en 2.

1.5 Top dertig Amsterdam zonder tijdsafbakening en onderscheid klasse 1 en 2.

Bijlagen hoofdstuk 3

3.1 , 'De geest van Matthaeus Gansneb Tengnagel, In d'andere werelt by de verstorvene Poëten.'

3.2 'Graf-Schrift van Isaak Vos, kluchtige Tonneel-Speelder.'

3.3 Transcriptie brief Joan Dullaert

3.4 Uitbetalingen

3.5 Speelrepertoire

3.6 Netwerk

3.7 Drukkers

3.8 Drukken per titel

3.9 Plot *Iemant en Niemant*

3.10 Plot *Robbert Leverworst*

3.11 Plot Moffekluchten

Bijlagen hoofdstuk 4

4.1 Structurele inhoud *La fuerza lastimosa* versus de *Bekklagelyke Dwang*

Bijlagen hoofdstuk 2

2.1 Populair repertoire

Auteur	Naam	opv.	R1991	E 1996	V2008
Vondel	Gijsbreght van Aemstel (1637)	454	10	34	16
De Bondt	Beleg en ontset der stadt Leyden (1645)	304	2	4	1
Vos (Jan)	Aran en Titus (1641)	239	12	9	14
Van Heemskerk	De verduytste Cid (1641)	229	1	1	1
Heynck	Veranderlyk geval (1663)	184	0	0	0
Vos (Isaac)	De beklaaglyke dwang (1648)	158	1	0	0
Wouthers	De stantvastige Genoveva (1666)	145	0	0	4
Schouwenbergh	Sigismundus, prince van Polen (1654)	140	2	1	3
Heynck	Don Louis de Vargas (1668)	132	0	0	0
Van den Bergh[3]	Don Jeronimo, maerschalk van Spanjen (1621)	121	2	1	2
Focquenbroch	De verwarde jalousie (1663)	121	2	0	1
Vos (Jan)	Medea (1667)	117	5	4	8
De Fuyter	Verwarde hof (1647)	104	1	0	0
Isaac Vos	Gedwongen vrient (1646)	98	1	0	0
Isaac Vos	Iemant en Niemant (1645)	94	0	1	0
Buysero	Astrate, koning van Tyrus (1670)	92	0	0	1
Vondel	Josef in 't Hof(1635)	86	2	0	0
Brandt	De veinzende Torquatus (1645)	83	1	0	6
Meijer	*Spoockend weeuwtje (1670)*	80	0	0	1
De Wijse	Voorzigtige dolheit (1649)	78	1	0	0
Serwouters	Den grooten Tamerlan (1657)	76	1	2	1
Lingelbach	Orondates en Statira	75	0	0	0
De Grieck	Den grooten Bellizarius	74	0	1	1
Roelandt	Biron (1629)	74	2	1	1
Pels	Didoos doot (1668)	73	0	1	1
Tengnagel	Spaensche heidin	72	1	0	1
Rodenburgh	Casandra en Karel Baldeus (1617)	66	2	0	1
Van Germez	Vervolgde Laura (1645)	65	1	0	1
Vondel	Joseph in Dotan	63	3	7	4

2.2 Canoniek repertoire

Auteur	Naam	opv.	R1991	E 1996	V2008
P.C. Hooft	Baeto	10	9	1	8
P.C. Hooft	Geeraerdt van Velsen	58	19	7	19
P.C. Hooft	Granida	41	11	7	12
Coster	Ithys	4	8	1	6
Vondel	Lucifer	2	7	24	15
Bredero	Moortje	32	9	10	9
Coster	Polyxena	22	9	3	2
Bredero	Spaanschen Brabander	46	10	5	11
Bredero	Griane	0	3	2	5
Bredero	Rodd'rick ende Alphonsus	0	4	1	2
Coster	Iphigenia	0	5	2	8
Hooft	Theseus ende Ariadne	0	9	0	3
Hooft	Achilles ende Polyxena	0	9	2	1
Vondel	Samson	3	1	0	3
Vondel	Zunghin	0	4	0	4

2.3 Klasse-2 repertoire

Auteur	Naam	opv.	R1991	E 1996	V2008
-anoniem	De kwade grieten (1644) (Qua grieten)	167	0	0	1
Vos (Isaac)	Pekelharing (1649)	157	0	0	1
Vos (Isaac)	Klucht van Robbert Leverworst (1650)	142	0	0	1
Vos (Isaac)	Klucht van Loome Lammert	131	0	0	0
Hooft & Coster	Warenar (1617)	127	9	6	10
Hooft (W.D)	Klucht van Stijve Piet (1628)	117	2	1	1
Jacob Sammers	De moetwillige bootsgezel (1669)	114	0	0	0
A.B. De Leeuw	Broershert (1668)	110	0	0	0
Ogier	Haat en nydt (1647)	110	0	1	2
Ysbrand	Pefroen met 'et schaapshooft (1669)	103	0	0	0
A.B. De Leeuw	Den liefden-doktoor (1666)	94	0	0	0
De Mol	Bedrogen lichtmis (1671)	94	0	0	0
Nooseman (Jan)	Hollebollige Rombout (1649)	93	0	0	0
Nooseman (Jillis)	Lichte Klaartje (1645)	88	1	2	2
Abraham Bormeester	Ontrouwe dienstmaagd (1644)	86	0	0	1
Kolm	Malle Jan Tot (1633)	78	3	0	2
De Leeuw	Vryer-zieke Vrijster (1662)	78	0	0	0
Fonteyn	Monsieur Sulleman (1633)	69	1	0	1

2.4 Top dertig Amsterdam met tijdsafbakening en zonder onderscheid tussen klasse 1 en 2.

– individuele titels tot en met 1678 (aantal hits per studie, vertalingen/adaptaties (vanuit Spaans, Engels, Frans ed.) zijn blauw gemarkeerd.[238]

TC – Tragicomedie, 'Bly-eyndend-treurspel' T – treurspel / tragedie B – blijspel K – klucht, kluchtige comedie

Naam	Auteur	opv.	gen.	R1991	E 1996	V2008
Gijsbreght van Aemstel (1637)	Vondel	454	T	10	34	16
Beleg en ontset der stadt Leyden (1645)	De Bondt	304	T	2	4	1
Aran en Titus (1641)	Vos (Jan)	239	T	12	9	14
De verduytste Cid (1641)	Van Heemskerk	229	TC	1	1	1
Veranderlyk geval (1663)	Heynck	184	B		([239])	
De kwade grieten (1644) (Qua grieten)	-anoniem	167	K			1
De beklaaglyke dwang (1648)	Vos (Isaac)	158	TC	1		
Pekelharing (1649)	Vos (Isaac)	157	K			1
De stantvastige Genoveva (1666)	Wouthers	145	TC			4
Klucht van Robbert Leverworst (1650)	Vos (Isaac)	142	K			1
Sigismundus, prince van Polen (1654)	Schouwenbergh	140	TC	2	1	3[240]
Don Louis de Vargas (1668)	Heynck	132	T			
Klucht van Loome Lammert	Vos (Isaac)	131	K			
Warenar (1617)	Hooft & Coster	127	K	9	6	10
Don Jeronimo, maerschalk van Spanjen (1621)	Van den Bergh[241]	121	T	2	1	2/1
De verwarde jalousie (1663)	Focquenbroch	121	B	2		1
Klucht van Stijve Piet (1628)	Hooft (W.D)	117	K	2	1	1
Medea (1667)	Vos (Jan)	117	T	5	4	8
De moetwillige bootsgezel (1669)	Sammers	114	K			
Broershert (1668)	De Leeuw	110	K			
Haat en nydt (1647)	Ogier	110			1	2
Verwarde hof (1647)	De Fuyter	104		1		
Pefroen met 'et schaapshooft (1669)	Ysbrand	103	K			
Gedwongen vrient (1646)	Isaac Vos	98	T	1		
Iemant en Niemant (1645)	Isaac Vos	94	Z		1	
Den liefden-doktoor (1666)	De Leeuw	94	K			
Bedrogen lichtmis (1671)	De Mol	94				
Hollebollige Rombout (1649)	Nooseman (Jan)	93	K			
Astrate, koning van Tyrus (1670)	Buysero	92	T			1
Lichte Klaartje (1645)	Nooseman (Jillis)	88	K	1	2	2

[238] Volgens het overzicht zou Vondels Faéton hier tussen moeten staan, maar die is er nu uitgelaten omdat het een bewerking van latere datering betreft.

[239] Heynck wordt niet genoemd; *Don Louis de Vargas* staat als drama van Alarcon in het register vermeld en zo wordt er ook naar het stuk verwezen: 'Bijzonder was ook de door Punt vaak gespeelde rol van de titelheld Don Louis de Vargas, naar het Spaanse drama van Alarcon' (342)

[240] genoemd worden *Het leven is maer droom* en *Sigismundus, prince van Poolen*, als twee afzonderlijke stukken van de hand van Schouwenburgh

[241] genoemd worden *Don Jeronimo* en *Don Jeronimo, maerschalk van Spanjen*

2.5 Top dertig Amsterdam zonder tijdsafbakening en onderscheid tussen klasse 1 en 2.

Geel gemarkeerd de weggevallen stukken

TC – Tragicomedie, 'Bly-eyndend-treurspel' T – treurspel / tragedie B – blijspel K – klucht, kluchtige comedie

Naam	Auteur	opv.	gen.	R1991	E1996	V2008
Gijsbreght van Aemstel (1637)	Vondel	454	T	10	34	16
Beleg en ontset der stadt Leyden (1645)	De Bondt	304	T	2	4	1
De bruiloft van Kloris en Roosje (1707)	Buysero, vn Rijndorp	288	B		5	1
Aran en Titus (1641)	Vos (Jan)	239	T	12	9	14
De verduytste Cid (1641)	Van Heemskerk	229	TC	1	1	1
Veranderlyk geval (1663)	Heynck	184	B		([242])	
De kwade grieten (1644) (Qua grieten)	-anoniem	167	K			1
De beklaaglyke dwang (1648)	Vos (Isaac)	158	TC	1		
Pekelharing (1649)	Vos (Isaac)	157	K			1
De stantvastige Genoveva (1666)	Wouthers	145	TC			4
Klucht van Robbert Leverworst (1650)	Vos (Isaac)	142	K			1
Sigismundus, prince van Polen (1654)	Schouwenbergh	140	TC	2	1	3[243]
De vermakelijke rouw (1680)	Peys	136	K			
Don Louis de Vargas (1668)	Heynck	132	T			
Klucht van Loome Lammert	Vos (Isaac)	131	K			
Warenar (1617)	Hooft & Coster	127	K	9	6	10
Klucht-spel, van het gedwongen houwelyck (1680)	Pels	130	K		1*	?
De gewaande advocaat (1685)	De Lacroix, Peys	130	K			?
Fielebout (1680)	NVA	126	KB		1*	1*
De malle wédding (1671)	NVA	126	B		1	1*
De toveryen van Armida (1683)	Peys	125	T		2	1
Don Jeronimo, maerschalk van Spanjen (1621)	Van den Bergh[244]	121	T	2	1	2 / 1
De verwarde jalousie (1663)	Focquenbroch	121	B	2		1
Klucht van Stijve Piet (1628)	Hooft (W.D)	117	K	2	1	1
Medea (1667)	Vos (Jan)	117	T	5	4	8
De huwelijken staat (1683)	Bernagie	117	K		1	1
De moetwillige bootsgezel (1669)	Sammers	114	K			
Broershert (1668)	De Leeuw	110	K			
Haat en nydt (1647)	Ogier	110			1	2
Verwarde hof (1647)	De Fuyter	104		1		

* deze stukken staan in het register alleen genoemd als werk van Moliere

[242] Heynck wordt niet genoemd; *Don Louis de Vargas* staat als drama van Alarcon in het register vermeld en zo wordt er ook naar het stuk verwezen: 'Bijzonder was ook de door Punt vaak gespeelde rol van de titelheld Don Louis de Vargas, naar het Spaanse drama van Alarcon' (342)

[243] genoemd worden *Het leven is maer droom* en *Sigismundus, prince van Poolen*, als twee afzonderlijke stukken van de hand van Schouwenburgh

[244] genoemd worden *Don Jeronimo* en *Don Jeronimo, maerschalk van Spanjen*

Bijlagen hoofdstuk 3

3.1 Anoniem, 'De geest van Matthaeus Gansneb Tengnagel, In d'andere werelt by de verstorvene Poëten.' (1652)

Daer komt Izak Vos aen hinken.[289]

'T podegra steekt daer noch in.

O wat heeft die gast al quinkken,[291]

In zyn Mof, en zijn Moffin?

In zijn niemant, in zijn iemant,

Daer hy niemandal geeft toe;

Maer deze iemant, storf als niemant

In het huys van Arremoê.

3.2 Anoniem, 'Graf-Schrift van Isaak Vos, kluchtige Tonneel-Speelder.' In: *De nieuwe hofsche Rommelzoo* (1655), pp. 260-263.

ISaak Vos leidt hier in d'aarde,

Niet ten vollen na zijn waarde,

Want hy op ons Duits Tonneel,

Met een Lier, of met een Veel,

Wist de Jonker zo te speelen,

En natuurlijk uit te beelen,

Dat op elke greep en streek,

Zelf de gauste Mof besweek,

Doch geen wonder, want door 't drinken,

Scheen hy altijdt neêr te zinken:

Traag en deftig was zijn treê,

Anders lagh, was hem een wee!

Tot dat eind'lijk zijn gebeente,

't Onlust van de goê Gemeente,

In het Gasthuis nam haar keer,

Daar op nieuws zoo speelt hy weêr,

Kreupels, Lammen, ende Blinden,

Quamen dagelijks hem vinden,

't Scheen het Gasthuis in Parnas,
t' Eenemaal verandert was:
Want die yetwes voort kon hinken,
Wou uit d'hengste Bron meê drinken;
Dan den grooten Esculaap,
Die de rampen van dien Aap
Kenden door zijn ouden Euvel,
Schopten hem van Puidus heuvel,

Uit zijn Meesterlijken stoel,
Al zijn Klerken doot 't gewoel,
Tegen al haar best aan 't rekken,
Om de beste van de gekken,
Voor zijn School-loon, en zijn leer,
Te verzellen naar het Veer,
Daar hem Charon reets in wachte,
't Veer gelt eischte, en hy lachte,
d'Ander zy schier niet een zucht,
Lieve Charon, daarz' een klucht,
Die 'k ter eeren van de Moffen,
En haar snorkken en haar stoffen,
Heb gemaakt en zelfs gerijmt,
Yder dieze ziet beswijmt,
Met geraakten hy aan 't ende,
By de Rederijkers bende,

Daar hem Pluto nu ter tijdt,
Voor hem speelen laat om strijdt.

Men hield zijn uitvaart in den Schouburg 't preuts gebouw;
Zijn Naders en zijn Broers die volgden hem in rouw.

Uit Parnas.

3.3 Brief Joan Dullaart, 19 februari 1681

Waarde Magister.

My is, voor eenige daagen, van zeker kalf**herder** der dichtkunste, uit Holland koomende, verhaald dat het Collegie van Nil Volentibus A. geen meer spellen aan de Schouburg wilde geven, ten zij dat men hen, voor yder spel, een sekre tanto van penningen gaf. welks onbeschaamdheit ik, waarlyk niet heb komen gelooven, hoewel zij mij met hooge woorden verzekerden 't selve waaragtig te zyn.

Voor mij, gelijk als u bekend is, die nu al ontrent de 30 jaaren geleden, mijn eerste spel van Carel Stuard, den Schouburg aanbood, en die seder dien tijd, zoo veel braave Liefhebbers, hier te te lang om op te tellen, gekend heb, heb nooit niet gehoord dat een onder hen allen, ooit zulks een onbeschaamd, schandelyken en verfoeijelyken pretentie gemaakt heeft. Maar yder achten't voor een dubble eer den armen dienst te doen en zich zelve bekend te maaken. **(I...** zelf d'overaardige en hoogbehoeftige Izaak Vos. die met zijn geestige Klugten En in die tyd deftige Toneelspellen , die nog proef houden, (ik staf soo veel andre deftige **verdiensten?** verbij om niet al te langwylig te zijn) den Schouburg vrij meerder dienst gedaan heeft als't hele Collegie van Nil &; en die zoo behoeftig gesturven is, dat zeker **spr...,** een deel Poeeten al? spottende **(in... erende),** van hem zong;

Hier komt Izaak Vos aan hinkken,

Die zijn Niemendal gaf toe;

Maar door Imand, sturf als Niemand,

In het Huis van Arremoe.

Heeft nooit zulke schandelijken pretentie gemaakt, nog het goed der Armen begeerd. maar alles uit enkle liefde gedaan, gelijk ook alle de Liefhebbers die ik in mijn tijd gekend heb. Daarom **een.....** voor 't oude Toneel des Raadsheeren van Kampen te staan.

De Bijen storten hier het eêlste. datze leezen

Om d'ouden stam te voên, en d' Ouderlooze Weezen.

Voor mij ik zoude mij schaamen, indien ooit zulke schandelyke gedagten in mij quaamen te vallen. En ik heb uit enkle liefde, alle de spellen die van mij ter Schouburg vertoond zijn, hoewel daar (sonder roem gesprooken) eenige onder zijn die haar geen windeijeren hebben gelegdt, haar rustig aangebooden. Maar dit verwaande Collegie (dat yders werken veracht en benijd, de Geest der aankoomende Dichters uitbluscht, en zelf **niet/met** als eenige bloote en **verslapen** vertaalingen, die maar gemeen zijn, heeft voortgebracht) willen de franse poeëten hier in navol

gen, die van de Parijse Commedianten, die alles wat zy ontfangen voor haar behouden, van een **nieuw** Spel somtijts een pistool, of een half , van yder persoon, neemen, en drie **of** vierduisent ~~Gul~~ voor een Commedis' geeven. Maar Amsterdam is geen Parijs, en ook zoo vol volks niet, om een spel 35, of 36 maal achter een te vertoonen, gelyk daar geschied; Zoo dat de Heeren Regenten, der beide Goodshuisen, hen tegen deeze vervloekten baatzucht van dese **s**oowaardige menschen behoorden te kanten, en hun onredelijk verzoek, af te wijzen.

(p2)

Nooit zal het de Schouburg aan goede spellen ontbreeken, als dien verwaanden hoof (die' de beste spellen der oude Liefhebbers, door 't verbeelden van Kreuple personaadjes in de grond booren, om haare magre stukken, daar zy geen Kosten aan spaaren, met kracht van toestel**,** kostelyke kleeding en de beste personaadjen uit te voeren, te doen uitsteeken, versmeltende daar toe het 2/3 part van 't inkoomen der Schouburgh tot groot nadeel der armen) zal wezen van de regeeringe ontzet. Ik heb alles nochmael zoo veel in mijn kraam om meer als voor **25** jaar stof te verschaffen, hoewel suly onnoodig zijn zal, en anders genoeg ter baane zullen koomen om de Lampen der Schouburg gedurig met **goeden** en welriekende olie te **verzien**, sonder dat de haare eens gemist sal worden.

Dit is mijn gevoelen, waarde Magister, ondertusschen bidde ik UE mij eens te sgrijven wat van de zaak ergentlyk is, terwyl ik na mijn **gebiedenis** zal blijven,

Waarde Magister,

UE Zeer dienstgenegen vrient & dienaer, J. W. Dulla.

Edens. 1681 / Berg 19 Februarij S. B.

3.4 Uitbetalingen aan Isaac Vos

Datum	Speelbeurten	Salaris	uitbetaald
16 maart 1639	?	?	11 gulden
19 juli 1642	4	1 gulden	4 gulden
24 oktober 1642	21	20 stuivers	21 gulden
29 januari 1643	?		14 gulden
13 juni 1643	19	30 stuivers	28 gulden en 10 stuivers
28 juli 1643	13	1 gulden en 10 stuivers	19 gulden en 10 stuivers
7 november 1643	26	1 gulden en 16 stuivers	45 gulden en 6 stuivers
? 1644	26	1 gulden en 16 stuivers	46 gulden en 16 stuivers
19 juli 1644	46	1 gulden en 16 stuivers	82 gulden en 16 stuivers
1644	31	?	60 gulden
3 maart 1645	39	40 stuivers	78 gulden
4 juli 1645	36	2 gulden	72 gulden
27 oktober 1645	36	2 ½ gulden	90 gulden
23 februari 1646	37	50 stuivers	91 gulden en 10 stuivers
14 mei 1646	?	?	14 gulden en 6 stuivers
Juli 1646	29	50 stuivers	92 gulden en 10 stuivers
29 oktober 1646	33	50 stuivers	82 gulden en 10 stuivers
31 januari 1647	25	50 stuivers	61 gulden en 10 stuivers
1647	19	50 stuivers	47 gulden en 10 stuivers
12 november 1647	34	50 stuivers	85 gulden
28 januari 1648	36	50 stuivers	90 gulden
30 juli 1648	34	60 stuivers	102 gulden
Juli 1648?	33	3 gulden	100 gulden
19 maart 1649	33	3 gulden	99 gulden
29 juni 1649	26	60 stuivers	78 gulden
39 oktober 1649	23	3 gulden	69 gulden
28 februari 1650	23	3 gulden	69 gulden
April 1650	14	3 gulden	42 gulden
27 juni 1650	19	3 gulden	57 gulden
15 oktober 1650	18	3 gulden	54 gulden
13 januari 1651	13	3 gulden	39 gulden
14 april 1651	19	3 gulden	57 gulden
30 juni 1651	4	60 stuivers	12 gulden

Nu lijkt deze lijst niet meer informatie te verschaffen dan het chronologische verloop van Vos' salaris, maar het tegendeel is waar: met deze data kan namelijk ook achterhaald worden in welke stukken Vos een rol speelde. Het valt namelijk op dat de 37 speeldagen die tussen de betaalda 3 maart en 4 juli 1645 hebben plaatsgevonden, garant stonden voor 37 hoofd en 22 bijvertoningen (7 keer een ballet en 15 keer een klucht) terwijl noch de spelende maats, noch de figuranten en speellieden enigszins in de buurt van het totale aantal van 59 speelbeurten komen. [245] Vos is op die vierde juli betaald voor 36 speelbeurten, wat zou betekenen dat hij 23 optredens heeft gemist. Voor een acteur die geacht werd multi-inzetbaar te zijn, is dat een aanzienlijk aantal – en aangezien het hoogst genoteerde getal hier 37 is, zou dat betekenen dat het met de regelmatige afwezigheid van *alle* betrokkenen nogal problematisch was om het podium vol te krijgen. Het gaat hier dan ook niet om speelbeurten, zoals steeds is aangenomen, maar om *speeldagen,* wat betekent dat voor veel acteurs vastgesteld kan worden in welke stukken zij speelden. Als Vos een volledige speelperiode aanwezig is geweest, dan houdt dat namelijk automatisch in dat hij heeft opgetreden in alle stukken die zonder bijvertoning zijn vertoond. Het bewijs wordt geleverd door een andere bron uit het archief van de Schouwburg: het personageboek waarin de rolverdelingen van het theaterseizoen 1658-1659 zijn genoteerd.[246] Dankzij de gedetailleerde rolverdeling is immers zichtbaar in de hoeverre het daadwerkelijke aantal speelbeurten van de spelers correspondeerde met het in het uitgifteboek genoteerde salaris. Om een indicatie te krijgen van Vos' speelrepertoire heb ik daarom gebruik gemaakt van een steekproef over de speelperiode die liep van 29 juli 1658 tot en met 5 december van datzelfde jaar. Dit is de eerste periode waarvan de rolverdelingen gedetailleerd overgeleverd zijn, en op basis van deze gegevens is het mogelijk om te concluderen dat de toneelspelers niet worden uitbetaald op basis van het aantal toneelstukken waarin zij hebben gespeeld, maar op basis van het aantal *dagen* dat ze hebben gespeeld. Het ensemble wordt 28 juni 1658 uitbetaald en speelt vervolgens pas op 29 juli weer een voorstelling – de *Herdopers aanslag* van Codde. Het personageboek vangt aan op 29 juli en loopt derhalve synchroon met de aanvangsdatum van de speelperiode waarvoor de spelende maats op 6 december hun loon ontvangen. Nu is het opmerkelijk dat het register laat zien dat er op deze dag geen enkele acteur is die voor meer dan 43 speelbeurten of – dagen is uitbetaald, en dat er van 29 juli tot en met 6 december *eveneens* 43 speeldagen hebben plaatsgevonden. Het totale aantal opvoeringen beslaat echter 86, wat met de bezetting van het ensemble onmogelijk zou kunnen worden ingevuld als het hier om afzonderlijke speelbeurten zou gaan. De rolverdelingen in het personageboek laten zien dat de acteurs inderdaad veel vaker gespeeld hebben. Omdat Jillis Nozeman en Jan Meerhuysen beiden opgetekend staan voor een totaal van 43 (speeldagen), heb ik de voor hun genoteerde rollen in deze periode geturfd. Wat blijkt: van de 86 individuele opvoeringen heeft Nozeman er 64 en Meerhuyzen er 67 op zijn naam staan, en beiden hebben op elk van de 43 speeldagen ten minste één keer opgetreden. De uitbetaling voor de gecontracteerde acteurs

[245] 151. Een uitzondering is barent dirx??? Hij krijgt voor maar liefst 107 maal uitbetaald, maar dit lijkt me een opeenstapeling van uitbetalingen te zien – het hoge aantal is uitzonderlijk en tijdens de vorige betaaldag heeft hij in tegenstelling tot de andere staande mannen geen loon ontvangen.

[246] bronvermelding

berust dus op het aantal dagen waarop zij in een stuk hebben gespeeld, en het aantal opvoeringen per dag lijkt in deze niet uit te maken. Nu zegt dit natuurlijk iets over de schouwburgpraktijk in 1658, maar ook deze kennis van zaken is voor het toneelleven van Isaac Vos relevant. De inkomsten en uitgaven van de Schouwburg werden al van meet af aan goed bijgehouden en het ligt dus voor de hand dat er al veel eerder met dit speeldagenprincipe werd gewerkt. Heeft een speler in een bepaalde speelperiode alle speeldagen opgetreden, dan kan voor de dagen waarop geen bijvertoningen zijn opgevoerd derhalve met zekerheid worden vastgesteld dat de acteur aan dat stuk heeft deelgenomen – om aan het volledige aantal speeldagen te voldoen, moet hij immers op elke dag aan een stuk meedoen, en zonder bijvertoning is er dan simpelweg geen andere mogelijkheid. Aan de hand van deze kennis heb ik voor Vos de volgende repertoirelijst samengesteld:

3.5 Speelrepertoire Vos

NB: alleen 'letterlijk' vertaalde werken uit Engels, Spaans en Frans aangestreept. Vertalingen uit Latijn of geïnspireerd door zijn niet meegerekend

Granida en Daifilo (1605)	Pieter Cornelisz Hooft	
Geeraerdt van Velsen (1638)	Pieter Cornelisz Hooft	
Lucelle (1616)	Gebrand Adriaensz Bredero	
Spaanschen Brabander (1617)	Gebrand Adriaensz Bredero	
Moortje (1617)	Gebrand Adriaensz Bredero	
Stommen Ridder (1619)	Gebrand Adriaensz Bredero	
Warenar (1617)	Samuel Coster, Pieter Cornelisz Hooft	
Polexyna (1619)	Samuel Coster	
Casandra en Karel Baldeus (1617)	Theodoor Rodenburgh	
Jaloerse Studenten (1617)	Theodoor Rodenburgh	rol:
Rodomondt en Isabella (1633)	Theodoor Rodenburgh	
Don Jeronimo (1621)	Adriaen van den Bergh	
Jan Saly (1622)	Willdem Dircksz Hooft	
Andrea de Pierre (1628)	Willem Dircksz Hooft	
Gerard van Velsen lijende (1628)	Suffridus Sixtinus	
Biron (1629)	Hendrik Roelandt	
Styrus en Ariame (1631)	Jacob Struys	
Rosemondt en Raniclis (1632)	Jan Harmensz. Krul	
Rosilion en Rosanire (1641)	Jan Harmensz. Krul	
Celion en Bellinde (1640)	Jan Harmensz. Krul'	
Hellevaert van Rodomond (1645)	Jan Harmensz. Krul	
Tirannige liefde (1647)	Jan Harmensz. Krul	
Aran en Titus (1639)	Jan Vos	
Vertoningen voor de Vrede (1648)	Jan Vos	
Josef in 't Hof (1635)	Joost van den Vondel	

Gijsbreght van Aemstel (1637)	Joost van den Vondel	
Gebroeders (1640)	Joost van den Vondel	rol:
De verduytste Cid (1641)	Johan van Heemskerk	
Tereus en Progne (1643)	onbekend	
Mitridamus en Jerenale (1643)	onbekend	
Spaensche Heydin (1644)	Catharina Verwers	
Romilius en Pellagia (1644)	Bernard Fonteyn	
Veynzende Torquatus. (1645)	Geerard Brant	
Iemant en Niemant (1645)	Isaac Vos	
Pekelharing in de kist (1649)	Isaac Vos	
Gedwongen vrient (1646)	Isaac Vos	
Arfleura en Brusanges (1646)	Pieter van Zeerijp	
Verwarde Hof (1647)	Leonard de Fuyter	
De gestrafte kroonzught (1650)	Dirk Pietersz Heynck	
Moeder verlosser (1643)	onbekend	

Op basis van zijn connecties lijkt het aannemelijk dat Vos eveneens zijn opwachting in in ieder geval de volgende stukken heeft gemaakt:

- Het werk van Gillis Nooseman, *Hans van Tongen* (1644), *Lichte Klaartje* (1645), *Beroyde student* (1646), *Dronkemans hel* (1649) - vriendjes

- Het werk van Jan Nooseman, *De gelukkige bedriegery* (1649), *Hollebollige Rombout* (1649) - vriendjes

- Leonard de Fuyter, *Bedekten verrader* (1646) – vriendjes

- W.D. Hooft, *Stijve Piet* (1629) – werd vaak opgevoerd, paste bij Vos' imago als meester der kluchten

- Bernard Fonteyn, *Monsieur Sullemans soete vryagi* (1633), *Fortunatus' beurs en wenshoed* (1643) - idem

- Adam Carelsz van Germez, *Vervolgde Laura* (1645) , *Klaagende Kleazjenor* (1647) – goed contact

3.6 Netwerk Vos

Naam				
Thomas Gerritsen de Keyser		portier		
Adam Carelsz van Germez	1612 - 1667	Barbier, boekhandelaar		
Jan Pietersz Meerhuysen ,	1618 - 1667	kunstkoper		
Jacobus de Viele				
Harmen van Ilt		kleermaker		
Jan Lemmers				
Dirk Cornelisz Houthaak		uitgever		
Leonard de Fuyter –				
Jan Noozeman				
Gillis Noozeman				

3.7 Drukkers

Onderstaande figuur laat de aantallen per drukker zien. In het geval dat een titel bij meerdere drukkers verscheen, correspondeert een asterisk met de eerstverschenen druk

	Moffin	Mof	Iemant	Vriendt	Dwang	Pekelharing	Robbert
Houthaak	1*				1*		
Lescaille		2	3	1*	2	1	
Uitenbroeck							
Van Hilten							
Van Germez							
Blaulaken							
Bouman	1	1	2*	3	1	1*	1
Geest	1						
Bosch	1					1	
Duim	1			1	1		
Smient		1*				1	
De Groot		2	5	1	6		2
De Wees					1		
Ruarus					1		1
Van Wyen						1	
De Vries						1	
Vinckel							1*
DO	2			1			

3.8 Drukken per titel

Klucht van de Moffin

1642 (Als *Loome Lammert*) Amsterdam, gedrukt voor Dirck Cornelisz. Houthaeck

1644 Amsterdam, Dirck Cornelisz. Houthaeck?

1647 Amsterdam, Dirck Cornelisz. Houthaeck (3de druk)

1650 Amsterdam, D. Uitenbroeck (2de en tevens geautoriseerde druk)

1657 Amsterdam, Dirck Cornelisz. Houthaeck (3de druk)

1657 Amsterdam, J.J. Bouman (4de druk)

1660 Leeuwarden, Geest

1662

1681

1720 Amsterdam, Hendrik Bosch (4de druk)

1744 Amsterdam, Izaak Duim

Klucht van de Mof

1644 Amsterdam, gedrukt door Paulus Matthysz voor Dirck Cornelisz. Houthaeck

1649 Amsterdam, Dirck Cornelisz. Houthaeck (2de druk)

1656 Amsterdam, O.B. Smient

1660 Amsterdam, Jan Bouman

1663 Amsterdam, De Groot?

1669 Amsterdam, Lescaille

1669 Amsterdam, Lescaille

1676 Amsterdam, Michiel de Groot

Iemant en Niemant

1645 Amsterdam, Lescaille

1653 Amsterdam, gedrukt door Tymon Houthaeck voor Dirck Cornelisz. Houthaeck (2de druk)

1661 Amsterdam, Jan J. Bouman (3de druk)

1662 Amsterdam, Lescaille (4de druk)

1670 Amsterdam (5de druk)

1678 Amsterdam, Michiel de Groot (5de druk)

1681 Amsterdam

1694 Amsterdam, wed. Gijsbert de Groot (7de druk)

1699 Amsterdam, wed. Gijsbert de Groot (7de druk)

1706 Amsterdam, Jacobus en Jan Bouman (8ste druk)

1707 Amsterdam, wed. Gijsbert de Groot (8de druk)

1729 Amsterdam, erven Lescaille en Rank

Gedwongen Vriendt

1646 Amsterdam, Jan Van Hilten

1649 Amsterdam, Jan Van Hilten

1661 Amsterdam, Lescaille (3de druk)

1662 Amsterdam, Broer Jansz Bouman

1670 Amsterdam, Jan Bouman

1677 Amsterdam, Jan Bouman

1678

1704 Amsterdam, wed. Gysbert de Groot (3de druk)

1743 Amsterdam, Izaak Duim

Beklaaglyke Dwang

1648 Amsterdam, A.K. van Germez

1655 Amsterdam, D.C. Houthaak

1661

1660 Amsterdam, Abraham de Wees (3de druk)

1662 Amsterdam, Broer Jansz Bouman

1669 Amsterdam

1672 Amsterdam, de Groot (4de druk)

1677 Amsterdam

1683 Amsterdam (6de druk)

1694 Amsterdam, wed. Gijsbert de Groot (6de druk)

1700 Amsterdam, wed. Gijsbert de Groot (7de druk)

1703

1703

1703

1707 Amsterdam, erven J. Lescaille (de laatste druk)

1707 Amsterdam, wed. Gijsbert de Groot (8ste druk)

1709 Amsterdam, wed. Gijsbert de Groot (7de druk)

1718 Amsterdam , erfgenamen wed. Gijsbert de Groot (9de druk)

1720 Amsterdam, erven J, Lescailje en Dirk Rank (de laatste druk)

1729 Amsterdan, David Ruarus (de laatste druk)

1764 Amsterdam, Duim

1780 Dendermonde (tiende druk)

Pekelharing 9 drukken

1649 Amsterdam, A. Blaulaken

1650 Amsterdam, Jan Bouman

<u>1661 Amsterdam, Jan I Bouman</u>

1681 Amsterdam. Gijsbert de Groot

1699 Amsterdam, erfgenamen O.B. Smient

1701 Rotterdam, G. van Wyen

1705 Rotterdam, P. de Vries

1708 Amsterdam. Erfgenamen Lescailje (de laatste druk)

1723 Amsterdam, Hendrik Bosch

Klucht van Robbert Leverworst 7 drukken

1650 Amsterdam, Van Hilten

1650 Amsterdam, D.C. Hoethaeck

1661 Amsterdam, voor Jacob Vinckel

1662 Amsterdam, B.J. Bouman

1699 Amsterdam, wed. Gijsbert de Groot

1725 Amsterdam, erven wed. Gijsbert de Groot

1729 Amsterdam, David Ruarus

3.9 Plot *Iemant en Niemant*

De onderstaande beschrijving van het plot is gebaseerd op de uitgebreide samenvatting die Worp van het zinnespel geeft; zie voor de volledige tekst van zijn hand het artikel over Vos in de Nieuwe Gids uit 1883.

Omdat Iemant in de kerk door Niemant de les is gelezen, wil hij zich met hulp van zijn knecht Elck-een wreken door een boerenschuur in brand te steken en de schuld bij Niemant te leggen. Aan de boeren die proberen de brand te blussen, wordt dan ook verteld dat Niemant dit op zijn geweten heeft. In tegenstelling tot Iemant is Niemant een moedig, liefdadig en deugdelijk man die wonderen kan verrichten. Hij en zijn knecht Niemendal krijgen achtereenvolgens te maken met een echtpaar waarvan de vrouw beweert overspel met Niemant te hebben gepleegd, een Hoogduitse jonker die ruzie komt zoeken, boeren die klagen dat hun kerk door soldaten in brand is gestoken en jammerende gevangenen. De vrouw blijkt niet bij Niemant, maar bij Iemant de nacht te hebben doorgebracht, en heeft op diens aanraden Niemant als schuldige aangewezen. Niemant vindt het echter geen probleem om de zorg voor het buitenechtelijke kind op zich te nemen. De jonker wordt betoverd: De 100 dukaten die hij moet betalen om zich los te kopen, verdeelt Niemant onder de armen. De boeren krijgen van Niemant geld om hun kerk te herbouwen, en de cipier laat de gevangen na betaling vrij.

Ondertussen zijn de boeren bij de drost gaan klagen over Niemants vermeende brandstichting, en-Iemant besluit het zijn vijand nog moeilijker te maken door het misgewaad uit de kerk te verstoppen, in de hoop dat Niemant voor de schuldige wordt aangezien. De diefstal wordt ontdekt, en Iemant zegt dat hij Niemant verdenkt. Dan verschijnt Waerheyt op het toneel, die voor Niemants onschuldigheid pleit. De drost staat hem toe een verdediger te vinden en houdt Niemendal bij zich als borgsom. In de zoektocht naar een verdediger bezoeken Iemant en Niemant beiden de 'procureur' Eygenselfs. Niemant vertrouwt dit personage niet, en vervolgt zijn zoektocht. Na een lange reis met veel omwegen eindigt hij uiteindelijk op het goede pad en beloven Gerechticheyt en Waerheyt om hem te helpen.

In de concluderende strafzaak treedt Iemant op als Niemants beschuldiger. Hij rakelt legio aan beschuldigen op en wordt daarin steeds door Elck-een bijgestaan. Niemant wordt schuldig bevonden en krijgt de doodstraf opgelegd, maar voor deze kan worden uitgevoerd verschijnen Waerheyt en Gerechticheyt die Niemant vrijpleiten. Elck-een ziet in dat dit een verloren zaak is, en besluit Iemants misdaden op te biechten. Als Iemant vervolgens belastende brieven bij zich blijkt te hebben, is hij degene die middels een zwaardslag van Gerechtigheyt zijn hoofd verliest.[247]

[247] Worp 1883, 68-70 ; Worp beschrijft ook het, schijnbaar op zichzelf staande, subplot waarin de jonge vrouw van de drost meer voelt voor een ander. Deze scènes waren in latere jaren de reden dat *Iemant en Niemant* als onzedelijk spel werd beschouwd.

3.10 Plot *Robbert Leverworst*

De altijd dronken Robbert Leverworst wordt door zijn vrouw Lijsbeth voor de gek gehouden. Om haar man een lesje te leren, laat ze hem denken dat hun woning is veranderd in een levendige kroeg waar een Hoogduitser de scepter zwaait. Aan de buren vraagt ze om vooral stellig vol te houden dat ze nimmer van Robbert en zijn familiegeschiedenis hebben gehoord. Wanneer Robbert weer eens dronken thuiskomst, veinst Lijsbeth ernstig ziek te zijn. Als hij na veel geklaag op pad gaat om de biechtvader te halen, wordt het plan vlug in werking gesteld. Robbert krijgt bij thuiskomst de schrik van zijn leven: hij hoort muziek uit zijn eigen woning komen en is ervan overtuigd dat deze in een kroeg is veranderd. Herr Henrich speelt zijn rol met verve, en als ook de buren blijven ontkennen Robbert ooit gezien te hebben, druipt deze af om familie en vrienden te halen in de hoop toegang tot zijn huis te krijgen. Direct na zijn vertrek wordt de boel weer aan kant gemaakt en neemt Lijsbeth haar plaats als zieke weer in. Robbert weet niet wat hij ziet en probeert zijn vrouw ervan te overtuigen dat hun huis zo-even nog een kroeg was, maar daar wil zij niets van weten – volgens haar ziet Robbert spoken omdat hij weer eens te veel gedronken heeft. Robbert gelooft haar en biedt zijn excuses aan: de spoken die hij gezien denkt te hebben wil hij nooit meer tegenkomen, en daarom belooft hij Lijsbeth voortaan gehoorzaam te zijn, niet meer als een zwijn thuis te komen, en goed op de tijd te letten.

3.11 Plot *Klucht van de Moffin* en *Klucht van de Mof*

Klucht van de Moffin – naar Lotte Jensen

‘ [De Duitse] Tryn probeert haar zoon ‘loome’ Lammert aan de Hollandse Grietje uit te huwelijken. Lammert is echter een luie vreetzak en een lompe sukkel. Grietje moet dan ook niets van hem weten en neemt hem in de maling. Ze smeert zijn neus in met roet, waardoor hij voor gek staat. Een ruzie tussen Tryn, die woedend is over de grap, en de moeder van Grietje is het gevolg. De plaatselijke politiebeambte moet eraan te pas komen om aan de twist een eind te maken. Hij beticht Tryn van dronkenschap, maar zij roept - met een licht Duits accent - uit: ‘bier noch wijn doeter my nich spreken’.

Klucht van de Mof – naar Lotte Jensen

‘Drie Westfaalse trekarbeiders gaan op zoek naar werk in de Republiek. Dat brengt hen in moeilijke omstandigheden, die lachwekkend voorgesteld worden. Eén van hen, Jochim Bueleke, gedraagt zich als een regelrechte veelvraat […].De andere twee, Hans en Michel, zijn geen haar beter: ze zijn voortdurend stomdronken. […] Jochim slaagt in zijn zoektocht naar werk: hij wordt in de leer genomen door Lubbert, een schoenmaker. Na verloop van tijd probeert hij de liefde te winnen van de dochter des huizes, Brechje. Dit doet hij onder andere door op te scheppen over zogenaamde rijke familieleden in Westfalen. […] Brechje moet ondanks de versierpogingen van Jochim niets van hem hebben en bakt hem een poets. Ze laat hem plaats nemen in het bed van haar vader. Jochim verkeert in de waan dat Brechje naast hem zal komen liggen, maar de vader van Brechje schuift bij hem aan. Een groot pak slaag en het ontslag van Jochim zijn het gevolg. ‘Soo moetmen de moffen verleeren, Die er al te veul laten voorsteen, en ruycken niet in wat lant sy sijn’ (p. B3 [2r]), luidt de conclusie van Brechje.’

H4

Bijlage 4.1 Structurele inhoud *La fuerza lastimosa* vs *De beklaaglyke dwang*

La fuerza lastimosa	*De beklaaglyke dwang*
JORNADA PRIMERA	**EERSTE BEDRIJF** p8-p26
Dionisia uit het huis met een pijl in haar hand (1r)	Dionysia uit (p.8)
Monoloog.	*Monoloog.*
Enrique uit het huis (1v)	Henrijk uit (p.8)
	Dionysia en Henrijk af
	Otavio uit (p.9)
Otavio uit (2r)	*Monoloog.*
Terzijde	Dionysia en Henrijk uit (p.10)
Octavio luistert naar Dionisia en Enrique zonder dat zij hem zien	Otavio praat tegen Dionisia en Enrique (p.12)
Otavio praat tegen Dionisia en Enrique (3v)	Dionysia en Henrijk af
Dionisia en Enrique af	<u>Monoloog Otavio</u>
Monoloog Otavio (3v)	Koning en jagermeester uit (p.13)
	Jagermeester af
Koning uit het huis met g.uan en twee dienaren (3v)	<u>Octavio en Koning af</u> (p.15)
Los villanos af (4r)	Bellardo en Grimaldo uit
Otavio en Koning af (4v)	Henrijk uit (p.18)
	Klenardo uit (p.20)
Belardo en Ortensio uit (4v)	<u>Henrijk, Klenardo, Bellardo en Grimaldo af</u>
Enrique uit (5r)	
Clenardo uit (5v)	
Enrique, Clenardo, Belardo, Ortensio af (6r)	
Dionisia en Celinda uit	
Dionisia af	
Monoloog Celinda	
Koning, Favio en Clenardo uit (6v)	
Celinda af	
<u>Clenardo af?</u>	
Clenardo uit (7r)	Celinde en Dionysia uit (p.21)
Clenardo af, Enrique uit	Dionisia binnen (p.22)
Koning af	<u>Monoloog Celinde</u>
Enrique geeft zijn zwaard (7v)	Koning, Fabio, Klenardo uit
Favio geeft zijn zwaard	Celinde af (p.23)
Enrique en Favio af,	
Ortensio en Velardo uit met schilden en jachtgeweren (8r)	<u>Klenardo af,</u> Henrijk uit
Octavio daalt van een ladder af en legt zijn hand op zijn zwaard wanneer hij hen ziet (8v)	Koning af
	Henrijk geeft Fabio zijn degen
Empiezalos el duque a dar de cintarazos	Fabio geeft Henrijk zijn eigen degen
Octavio begint hen riemen te geven (8v)	<u>Henrijk en Fabio af</u> (p.24)
Velardo en Ortensio 'santiguandose' af (8v)	
Monoloog Otavio, y ha de aver estado embozado', Otavio af. (8v)	Bellardo en Grimaldo uit
	<u>Octavio uit</u> (p.26)

Koning, Favio, Clenardo uit (9r)
Favio leest de brief
Favio af om Enrique te halen (9r)
Favio en Enrique uit (9v)
Favio, Koning en Clenardo af (10r)
Monoloog Enrique
Ortensio en Velardo uit (10v)
Dionisia en Celinda uit
Dionisia en Celinda af (11v)

Enrique, Ortensio en Velardo af.

JORNADA SEGUNDA
Koning, Dionisia zeer triest, Celinda, Clenardo, muzikant uit (12r)
De Muzikant zingt (12r)

Favio uit (13r)
Favio gaat Enrique halen
Enrique, Isabela, kinderen, Ortensio en Velardo uit (13r)
Enrique kust de voeten van de Koning
Isabela kust de voeten van Dionisia
Isabela gaat naast Dionisia zitten omdat Dionisia dit vraagt
Enrique gaat zitten
Don Juan kust de handen van de Koning
Don Juan kust de handen van Dionisia
Dionisia ontsteekt in woede (14r)
Iedereen behalve Koning, Dionisia en Celinda af
Celinda af en uit om schrijfgerei te halen (14v)
Dionisia schrijft, Koning spreekt
Dionisia af 'con licencia' (15r)
Koning leest (15r)
Favio uit
Favio af (15v)
Monoloog Koning
Favio en Enrique uit
Favio af

Enrique leest de brief 'y vase turbado' (2x) (17r)
Favio uit
Koning af (17v)
Enrique en Favio af,

Isabela en Velardo uit (18r)
Bellardo en Grimaldo af ('tza repje dan mijn voeten')
Monoloog Octavio, Octavio af

TWEEDE BEDRIJF (p.26-27)
Koning, Fabio, Klenardo uit
Fabio leest de brief van Octavio
Fabio af om Henrijk te halen
Fabio en Henrijk uit
Koning, Fabio en Klenardo af
Monoloog Henrijk (p.28)

Grimaldo en Bellardo uit
Dionisia en Celinde uit
Dionisia en Celinde af (p.31)
Henrijk, Bellardo en Grimaldo af

Koning, Dionisia, Fabio, Celinde, Klenardo uit (p.33)
Men zingt
Altenio uit
Altenio af om Henrijk te halen
Henrijk, Rozaura, Mauritius, Lizaura, Bellardo, Grimaldo en Altenio uit
Henrijk kust de handen van de koning
Rozaura gaat naast Dionysia zitten omdat de koning dit vraagt
Henrijk gaat ook zitten
Mauritius kust de hand van de koning
Mauritius kust de hand van Dionysia
Allen (behalve Koning, Dionysia en Celinde) binnen (p.38)

Celinde gaat af om pen en papier te halen
Celinde komt terug met pen en papier
Dionysia schrijft een brief
Dionysia en Celinde af
Koning leest de brief alleen
Fabio uit
Fabio af om Henrijk te halen
Fabio en Henrijk uit
Fabio weer af, sluit het binnenhof
Henrijk leest de brief (2x)
Fabio uit
Koning af (p.44)
Henrijk en Fabio af

DERDE BEDRYF
Rozaura, Henrijk, Fabio uit

Enrique en Favio uit Velardo af (18v) Favio af (19v) Favio met kinderen uit – 1 op zijn nek en 2 aan zijn handen - (20r) Favio met kinderen af (20v) Favio uit Iedereen af, Koning en Dionisia uit (f21r) Enrique uit (21v) Gesprek tussen man en vrouw Koning af Dionisia af Monoloog Enrique Enrique af, Otavio, Polibio, Tereo, twee vissers en Isabela uit, (22r) 'Diziendo primero estas dos coplas desda a dentro' 'Sacan a Isabela embrazos' en allen vertrekken Iedereen af (22v)	Fabio af Fabio met kinderen uit Fabio met kinderen af (p.51) Fabio uit Rozaura, Fabio en Henrijk af
JORNADA TERCERA Koning, Dionisia, Lucinda uit (23r) Clenardo uit Enrique en calzas, y jubon, haziendo locuras, y **dos criados** huyendo]uit (23v) Enrique vraagt 'God' hem te blinddoeken (24r) Enrique wordt vastgevonden De wacht wordt geroepen Enrique af 'haciendo locuras tras los criados'…, Favio uit (f25r) Koning, Favio en Dionisia (En Celinde en Clenaerdo? af (25v) Otavio en Isabela uit (25v) Otavio geeft Isabela zijn ring (26r) Polibio uit (26r) Polibio en Isabela af (26v) Monoloog Otavio Favio uit Favio en Otavio af 'y sale un alarde de soldados con caxa y vandera negra, y en ella pintada la imagen de Isabela, y don Juan el niño, armado sobre una sotanilla negra, con baston de general, y el Conde de Barcelona detras' (27r) Conde neemt Don Juan in armen (27v)	**VIERDE BEDRYF** Koning, Dionisia, Celinde, Fabio uit Bisschop met gevolg van geestelijken uit Klenardo uit (p.54) Henrijk half gekleed, met den degen in de vuist met Grimaldo en Bellardo uit (p.55) Iemand (Fabio?) neemt Henrijks degen af Henrijk wil geblindoekt worden omdat hij waanbeelden met Rozaura ziet Henkrijk af (wordt weggebracht?) (p.58) Altenio uit Koning. Dionisia, Celinde, Fabio, Altenio af Octavio en Rozaura uit (p.59) *Terzijde Rozaura* Octavio geeft Rozaura de ring van Dionysia Octavio en Rozaura af (p.62) **VYFDE BEDRYF** Rudolf, Mauritius, Kapitein Karel, Tebandro, Fenicio, gevolg van soldaten uit Rudolf tilt Mauritius op Alllen af? Klenardo, Koning, Dionisia, Celinde uit (p.65) Klenardo af om Henrijk te halen Klenardo en Henrijk uit Klenardo en Henrijk af (p.66)

Allen af Koning, Dionisia, Clenardo uit (28r) Clenardo af Clenardo en Enrique vastgebonden uit (28r) Clenardo trekt? Enrique mee (28v) Fabio en Otavio uit (29r) Allen af	Fabio en Octavio uit Koning af, Fabio af? Octavio, Dionysia, Celinde? af
Isabela uit in mannenkleding (29v) Lucindo en Finicio uit met geweren Ze vallen Isabela aan Don Juan met zijn 'baston de general', Kapitein Carlos uit (30r) Isabela af	Rozaura in mannenkleding uit Tebandro en Fenicio uit <u>Rozaura geeft haar degen af, wordt vastgebonden</u> Mauritius en Kapitein Karel uit *Terzijde Rozaura* <u>Rozaura wordt losgemaakt</u>
Conde, Clenardo, Enrique vastgebonden en wachten uit (30v) Clenardo en de wachten af (31r) Don Juan knielt (31r) Conde af (31v)	Rozaura af, met Tebandro en Fenicio? Rudolf, Klenardo, Henrijk uit (p.69) <u>Klenardo af?</u> Mauritius knielt Rudolf af (p.71)
Isabela uit Don Juan af Kapitein Carlos af (32r)	Rozaura uit Mauritius af Karel af
Conde, Don Juan, Koning, Dionisia, Clenardo, Otavio, Favio, Celinda 'y todos los de mas' uit (32v) Isabela laat de ring zien (33r) <u>Don Juan valt Octavio aan (33v)</u> <u>De Conde valt Octavio aan</u> <u>Enrique valt Octavio aan (34r)</u> <u>Isabela wil Octavio aanvallen?</u> <u>Octavio onhult dat Isabela nog leeft</u>	Koning, Rudolf, Mauritius, Dionisia, Octavio, Fabio, Klenardo, Celinde, Altenio, Grimaldo, Bellardo, Karel, Tebandro en Fenicio uit (p.74) <u>Henrijk wordt door Bellardo en Grimaldo geblindoekt</u> *Terzijde Octavio* Rozaura en Octavio vechten, Rozaura valt gewond flauw. *(p.77)* <u>Men ontdekt dat Rozaura een vrouw is.</u> <u>Rozaura wordt op een stoel gezet</u> <u>Rozaura laat de ring van Dionysia zien (p.78)</u> <u>Octavio kust de voeten van de koning</u> <u>Rozaura maakt Henrijks blinddoek los</u> <u>Mauritius valt Octavio aan</u> <u>Rudolf valt Octavio aan</u> <u>Henrijk vraagt de Koning toestemming Octavio aan te vallen</u>
Lucindo, Fenicio en Polibio uit (34r) <u>Koning beveelt iedereen naar de stad te vertrekken om feest te vieren</u>	<u>Koning maant tot vrede en beveelt iedereen naar de stad te vertrekken om feest te vieren</u>

Bibliografie

Primaire bronnen

Archief Amsterdamse Schouwburg

Ontfang & Uijtgift Van d'Amsteldamsche Schouburg, 1638-1649, nr. 425-1.

Ontfang & Uijtgift Van d'Amsteldamsche Schouburg, 1650-1671, nr. 425-2.

Parsnonaajeboek Anno 1658, Schouwburg Amsterdam, Burgerweeshuis oud-archief 429.

Anoniem

1661 *Der Beklägliche Zwang.* Keulen, 1661. Best. 7020, 303. (via http://dfg-viewer.de/show/?id=8071&tx_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fwww.historischesarchivkoeln.de%2Fde%2Fdfgviewer%2F173144&tx_dlf%5Bpage%5D=1)

1620 *Engelische Comedien und Tragedien*: *das ist, sehr schöne, herrliche und ausserlesene geist- und weltliche Comedi und Tragedi Spiel: sampt dem Pickehering, welche wegen ihrer artigen Inventionen, kurzweilige[n] auch theils warhafftigfen Geschichte halber, von den Engelländern in Deutschland, and Königlichen, Chur- und fürstlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs, See - und Handel-Städten seynd agiret und gehalten worden, vnd zuvor nie im Druck aussgangen ...*

1700 *Der Courtisan in der Kiste. En lustig comoedie-act emellan en ung hustru och dess man (hwilken war något ålderstigen) samt twänne liderlige courtisaner*. In: Johannes Bolte, *Die Singspieele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien.* Leopold Voss, Hamburg (1893), pp. 72-82.

? *Singing Simpkin.* In: Johannes Bolte, *Die Singspieele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien.* Leopold Voss, Hamburg (1893), pp. 50-62.

1620 *Pickelherring in der kiste.* In: Johannes Bolte, *Die Singspieele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien.* Leopold Voss, Hamburg (1893), pp. 51-62.

1652 'De geest van Matthaeus Gansneb Tengnagel, In d'andere werelt by de verstorvene Poëten.' Amsterdam, 1652.

1655 Graf-Schrift van Isaak Vos, kluchtige Tonneel-Speelder'. In: *De nieuwe hofsche Rommelzoo,* 1655.

1649 *Olyfkrans der vrede, Door de Doorluchtigste Geesten, en Geleerdste Mannen, deezes tijds, Gevlochten.* Tijmen Houthaak, Amsterdam 1649.

De Hollandsche toneel-beschouwer: vervattende eenige aanmerkingen op het vertoonen der treur- bly- en kluchtspeelen geduurende het afgeloopen saisoen van ... op den schouwburg te Amsterdam. Amsterdam. Gerrit van Rooyen (1763).

Vos, Isaac

1650 *Klucht van Robbert Leverworst* druk 1681, Weduwen van Michiel en Gijsbert de Groot; Nieuwendijck, tusschen de twee Haerlemmer Sluysen.

1640 *Iemant en Niemant* druk 1645, Jacob Lescaille, 'Boekverkooper op den Middeldam, in 't Schultboek'.

1648 Pekelharing in de kist. In: Johannes Bolte, Die Singspieele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien. Leopold Voss, Hamburg (1893), pp. 63-91.

1644 *Klucht van de Mof.* Jacob Lescailje, Amsterdam (1669, herdruk)

1642 *Klucht van de Moffin.* H.Bosch, Amsterdam z.j.

1648 *Beklaaglyke Dwang.* Jacob Lescailje, Amsterdam (1671, herziene druk)

1646 *Gedwongen Vriendt.* Izaak Duim, Amsterdam (1743, herdruk)

Lope de Vega Carpio

1741 *La fuerza lastimosa.* José Padrino, Sevilla 1741 (ca. 1610).

1610 *Comedia de La fuerza lastimosa.* In: Alonso Martín, *Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio,* Madrid 1610, fol. 1r-34v.

1610 *Comedia famosa de La Ocasion Perdida.* In: In: Alonso Martín, *Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio,* Madrid 1610, fol. 37r-68v

1610 *Comedia famosa del Gallardo catalan.* In: Alonso Martín, *Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio,* Madrid 1610, fol. 69r-103v.

Egill Rostrup (ed.)

1918 *To danske gaadefulde Skuespil fra det XVII Aarhundrede, etc.* Kopenhagen, 1918.

Harsdörffer, Georg Philip

1645 'Die Redkunst',in: *Gesprechspiele* 5, Endter 1645, pp. 328-438.

Rodenburgh, Theodore

1644 *Jaloerse Studenten.* Amsterdam, 1644.

Dullaart, Joan

1681 Brief aan magister Amsterdam.

Wijze, Joris de

1650 'Aan de Lezer', in: *Voorzigtige dolheyt*.

1650 *Voorzigtige dolheyt*. Jan van Hilten, Amsterdam.

Meerhuysen, Jan

1645 'Eerdicht', in: Isaac Vos, *Iemant en Niemant.* Lescaille, Amsterdam 1645.

Vos, Jan

1662 Puntdicht 503. In: Jan Vos, *Alle de gedichten.* Lescaille, Amsterdam 1662.

Vondel. Joost van den

1640 Rolverdeling *Gebroeders* in druk 1640, Amsterdam.

1649 'Vredezang onder de Regeeringe der Heeren Geeraert Schaep, Garbrant Pankras, Kornelis de Graef, Wouter Valckenier, Burgemeesteren t'Amsterdam'. In: *Olyf-krans der vreede.* Amsterdam 1649, pp. 137-139.

1655 *Inwydinge van 't Stadhuis t'Amsterdam*. Wed. Abraham de Wees, Amsterdam 1655.

Fuyter, Leonard de

1646 '*Roemvaarzen, op de* gedwongen vriendt, *Van* Isaak Vos.' in: *Gedwongen Vriendt*, Izaak Duim, Amsterdam 1743 (1646).

Verwerde Hof (via http://www.indu.niederlandistik.fu berlin.de/vergleich.html?verthoonders_verwerde_hof_vega.pdf&personen_verwirrter_hof_vega.pdf)

Boelens, Adriaan

1649 Opdracht gericht aan de regeerende hoofden der Amsterdamse Schouwburg – Dirck Claesz Verwer, Marten Kretzer, Jan Vos, Jan Meures, Mr. Jakob Block, Johannes Fonteyn. In: *Zes vertooningen van de Vrede,* geïllustreerde druk met prenten van Salomon Savery en Isaac Isaacsz

1649 'Zes vertooningen van de Vrede'. In: *Olyf-krans der vreede.* Amsterdam 1649, pp. 275-282.

Greflinger, Georg

1650 *Die Sinnreiche Tragi-Comoedia, genannt Cid.* Hamburg, 1679 (1650).

1652 Voorwoord in *Verwirrter Hof oder König Carl.* (via http://www.indu.niederlandistik.fu-berlin.de/vergleich.html?verthoonders_verwerde_hof_vega.pdf&personen_verwirrter_hof_vega.pdf

Starter, Jan Jansz

1621 *Friesche lusthof.*

Ampzing, Samuel

1628 'Nederlandsch Tael-bericht Aen Den Goedwilligen, ende verstandigen Lezer ende Lief-hebber van onze Nederduytsche Tale', in: F.L. Zwaan, *Uit de geschiedenis der Nederlandsche*

spraakkunst. Grammatische stukken van De Hubert, Ampzing, Statenvertalers en reviseurs, en Hooft. J.B. Wolters, Groningen (1939), pp. 137-191.

Hubert, Anthonis de

1624 *Noodige Waarschouwinge*, in: F.L. Zwaan, *Uit de geschiedenis der Nederlandsche spraakkunst. Grammatische stukken van De Hubert, Ampzing, Statenvertalers en reviseurs, en Hooft.* J.B. Wolters, Groningen (1939), pp. 123-131.

Digitale databases & links

Stadsarchieven Amsterdam;

https://archief.amsterdam/indexen/index.nl.html

Omrekenmodule IISG;

http://www.iisg.nl/hpw/calculate-nl.php/

Nederlandse liederenbank;

http://www.liederenbank.nl

Woordenboek der Nederlandsche Taal;

http://ww.gtb.inl.nl

ONSTAGE;

http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/

Picarta;

http://picarta.org

Ceneton z.j. – Census Nederlands Toneel;

http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Ceneton/

Biografisch portaal van Nederland

http://www.biografischportaal.nl/

Europeana;

http://www.europeana.eu/portal/nl

Worldcat;

https://www.worldcat.org/

Short Title Catalogue Netherlands;

http://www.kb.nl/stcn/

Geheugen van Nederland;

http://www.geheugenvannederland.nl

De Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren;

http://dbnl.org/

Retrodigitalisering bij het Huygens Instituut;

http://resources.huygens.knaw.nl/retro

Koninklijk Nederlandsch Genootschap voor Geslacht- en Wapenkunde;

http://www.knggw.nl/

Internetbibliothek niederländisch-deutscher historischer Übersetzungsbeziehungen;

http://www.indu.niederlandistik.fu-berlin.de/indexIBT.html

Biblioteca virtual Miguel de Cervantes;

http://www.cervantesvirtual.com/

Internet Archive;

https://archive.org/

literatuurgeschiedenis.nl over de Gouden Eeuw;

https://www.literatuurgeschiedenis.nl/goudeneeuw/literatuurgeschiedenis/lgge016.html

Historiek.net over Vondels *Gebroeders,* geplaatst op 19-08-2014;

http://historiek.net/vondels-gebroeders-1640/44415/#.VzGpE_myOko

Geschiedenisportaal over zeventiende-eeuwse arbeid

http://www.geschiedenisportaal.nl/v2/2013/08/15/beknopt-overzicht-van-beroepen-en-salarissen-in-de-zeventiende-eeuw/

Toneelgeschiedenis.blogspot.nl over Lope de Vega in Amsterdam, geplaatst op 24-06-2013;

http://toneelgeschiedenis.blogspot.nl/2013/06/lope-de-vega-op-het-amsterdamse-toneel.html

La fuerza lastimosa door Noviembre teatro;
http://noviembreteatro.es/producciones/la-fuerza-lastimosa-2001/

Secundair

'Grafsteden in de kerk te Beverwijk' In: *De Nederlandsche Leeuw*, jaargang 16 (1898), pp. 113-119.

'VI. Boelens X Cotoens.' In: *De Nederlandsche Leeuw*, jaargang 19 (1901), pp. 26-27.

Aa, van der A.J.

1846 Nieuw biographisch anthologisch, en critisch woordenboek van Nederlandse dichters. Derde deel O-Z. W. de Grebber, Amsterdam 1846.

Abrahamse, J.E.

2010 *De grote uitleg van Amsterdam : stadsontwikkeling in de zeventiende eeuw*.

Albach, Ben

1970 'De schouwburg van Jacob van Campen.' In: Oud Holland 85 (1970), p. 85-109.

1977 *Langs kermissen en hoven*. De Walburg Pers, Zutphen (1977).

1996 'Ariana Nooseman ontvangt f76,50 voor zeventien optreden in de Schouwburg', in: Erenstein, R.L. (red), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen.* Amsterdam University Press, Amsterdam (1996), pp. 234 – 241.

1996 'De eerste Nederlandse acteursbiografie wordt gepubliceerd', in: Erenstein, R.L. (red), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen.* Amsterdam University Press, Amsterdam (1996), pp. 340-347.

Alvarez-Frances, Leonor

2013 *The Phoenix glides on Dutch wings. Lope de Vega's* El amigo por fuerza *in seventeenth-century Amsterdam* (2013).

Billing, Christian

2008 'The Dutch Diaspora in English Comedy 15981618', in *Transnational Exchange In Early Modern Theater*, Robert Henke en Eric Nicholson (ed.), Aldershot and Burlington: Ashgate Press (2008), pp. 119-139.

Blom, Frans

2013 'Het venster op het Ottomaanse Rijk. De import van theatre en nieuws over de Turk in de Republiek.' In: *De Zeventiende Eeuw*, 29 (2013) 1, pp. 19-31.

Bolte, Johannes

1893 *Die Singspieele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien.* Leopold Voss, Hamburg (1893).

(via https://archive.org/details/diesingspielede00boltgoog)

1895 *Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert.* Leopold Voss, Hamburg (1895).

Bosman, Anton,

2004 'Renaissance Intertheater and the Staging of Nobody', *ELH*, 71/3 (2004), pp. 570-571.

Braekman

1967 'The relationship of Shakespeare's *Titus Andronicus* to the German Play of 1620 and to Jan Vos's *Aran en Titus*'. Part I, in: *Studia Germanica Gandensia* IX, 1967, pp. 9-117.

1968 'The Relationship of Shakespeare's "Titus Andronicus" to the German Play of 1620 and to Jan Vos's Play "Aran en Titus", in: *Studia Germanica Gandensia* 10 (1968), pp. 7-66.

Brandt, George W

1993 *German and Dutch Theatre 1600- 1848*. Cambridge University Press (1993).

Brems, Hugo

2006 *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005.* Prometheus, Amsterdam (2006).

Burke, Peter

2005 *Lost (and Found) in translation: A Cultural History of Translators and Translating in Early Modern Europe.* Wassenaar.

Burke, Peter en R. Po-chia HCA

2007 *Cultural Translation in Early Modern Europe.* Cambridge University Press (2007).

Dahlberg, Gunilla

1992 *Komediantteatern i 1600 talets Stockholm.* Stockholm (1992).

Delabastita, Dirk

2004 ''Notes on Shakespeare in Dutch Translation', in: Rui Carvalho Homen & Ton Hoenselaars, *Translating Shakespeare for the Twenty-first Century,* Rodopi, Amsterdam /New York, 2004, pp. 99-116.

Dröse, Astrid

2015 *Georg Greflinger und das weltliche Lied im 17. Jarhhundert.*

Duits, Henk

1996 'De Amsterdamse kerkeraad stuurt twee afgezanten naar de burgemeesters om te klagen over een opvoering van Samuel Costers *Iphigenia* in de Nederduytsche Academie', in: Erenstein, R.L. (red), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen.* Amsterdam University Press, Amsterdam (1996), pp. 178-185.

Elias, Johan E.

1963 *De Vroedschap van Amsterdam, 1578-1795.* Amsterdam – N. Israel (Haarlem 1903-1905).

Erenstein, R.L. (hoofdred.)

1996 *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen.* Amsterdam University Press, Amsterdam 1996.

Frijthoff, Willem & Prak, Maarten (red.)

2004 *Geschiedenis van Amsterdam. Centrum van de wereld 1578-1650,* Sun, Amsterdam, 2004.

Grabowsky, E.M & Verkruijsse, P.J.

1996 '"Gadeloos, en onuytsprekelik van waerden". Netwerken rondom de Amsterdamse schouwburg.' In: W. Abrahamse et al. (red.), *Kort Tijt-verdrijf. Opstellen over Nederlands toneel (vanaf ca 1550)* aangeboden aan Mieke B. Smits-Veldt. Amsterdam, 1996, p. 227-242.

Greenblatt, Stephen

1988 *Shakespearean Negotiations*, Clarendon Press, Oxford (1988).

2009 *Cultural Mobility. A Manifesto,* Cambridge University Press, Cambridge, (2009).

Geerdink. Nina

2012 *De sociale verankering van het dichterschap van Jan Vos (1610-1667)*. Hilversum, Verloren, (2012).

Haks, Donald

1985 *Huwelijk en gezin in Holland in de 17de en 18de eeuw*. HES Uitgevers, Utrecht (1985).

Helmers, Helmer

2015 *The Royalist Republic. Literature, Politics, and Religion in the Anglo-Dutch Public Sphere, 1639-1660.* Cambridge University Press (2015).

2016 'The Politics of Mobility: Shakespeare's Tituts Andronicus, Jan Vos's Aran en Titus and the Poetics of Empire" in: Jan Bloemendal en Nigel Smith (red), *Politics and Aesthetics in European Baroque and Classicist Tragedy*. Leiden: Brill, 2016, pp. 344-372.

Henke, Robert (ed.) & Nicholson, Eric (ed.)

2008 *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, Ashgate Publishing Limited / Company, Hampshire / Burlington, 2008.

2008 'Introduction', in: *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, Ashgate Publishing Limited / Company, Hampshire / Burlington, 2008.

Hoenselaars, Ton

1996 Engelse toneelspelers voeren in Utrecht *De werken van Hercules op*', in: Erenstein, R.L. (red), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen.* Amsterdam University Press, Amsterdam 1996, pp. 142-147.

2004 'There is tremendous Poetry in Killings', in: Rui Carvalho Homen & Ton Hoenselaars (red.), *Translating Shakespeare for the Twenty-first Century*, Rodopi, Amsterdam /New York, 2004, 79-98.

Jautze, Kim

2012 *'k sal u tot hutspot kerven. De culturele industrie van het vertalen van Spaans en Engels toneel voor de Amsterdamse Schouwburg(1617-1672)* 2012.

Jautze, Kim, Francés, Leonor en Blom, Frans

2016 'Spaans theater in de Amsterdamse Schouwburg (1638-1672). Kwantitatieve en kwalitatieve analyse van de creatieve industrie van het vertalen.' In: *De Zeventiende Eeuw,* 32(1), 2016, pp. 12-39.

Jensen, Lotte

1997 ‘Libben labben an eyn stuczken swijne vless’. ‘Moffen’-beeld bij de toneelschrijver Isaac Vos. In: *Vooys*, 15 (1997), pp. 22-27.

Junkers, Herbert

1936 *Niederländische schauspieler und Niederländisches schauspiel im 17. und 18. jahrhundert in Deutschland* Martinus Nijhoff, Den Haag, 1936.

Kelsey, Sean

2001 "Staging the Trial of Charles I." The Regicides and the Execution of Charles I. Palgrave Macmillan UK (2001), pp. 71-93.

Katritzky, M.A.

2008 ‘English troupes in early modern Germany: the women.’ In: Henke, Robert en Nicholson, Eric (eds.*) Transnational exchange in early modern theater.* Studies in performance and early modern drama*.* Aldershot, UK: Ashgate, pp. 35–46.

Kossmann, E.F.

1910 Jacob van Rijndorp, *Das niederländische Faustspiel des siebzehnten Jahrhunderts.* (De hellevaart van Dr. Joan Faustus) (ed. E.F. Kossmann). Martinus Nijhoff, Den Haag (1910)

Logeman, H.

1918 ‘Leonora Christinas "Styke af en Comaedie" ‘, in: *Danske Studier*. Udgivne af Gunnar Knudsen og Marius Kristensen ; Kopenhagen, 1918

Danske Studier. Generalregister 1904-1965.

Marion, Olga van, en Vergeer, Tim

2016 ‘Spains Dramatic Conquest of the Dutch Republic. Rodenburgh as a Literary Mediator of Spanish Culture’. In: *De Zeventiende Eeuw*, 32(1), 2016, pp. 40-60.

Meeus, Hubert

1983 *Repertorium van het ernstige drama in de Nederlanden 1600-1650*. Acco, Leuven 1983

Oostrom, Frits van

2006 *Stemmen op Schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur*. *Middeleeuwen I tot 1300.* Prometheus, Amsterdam (2006).

Paul, Heike

2009 ‘Cultural Mobility between Boston and Berlin: how Germans have read and reread narratives of American slavery’, in: Stephen Greenblatt, *Cultural Mobility. A Manifesto,* Cambridge University Press, Cambridge, 2009, pp. 96-165.

Porteman, K. en Smits-Veldt, M.B.

2008 *Een nieuw vaderland voor de muzen*. *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*. Prometheus, Amsterdam (2008).

Praag, J.A. van

1930 'De Nederlandsche vertaling van een weinigbekenden Spaanschen schelmenroman.' In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 1930.

Rosand, Ellen

2013 *Readying Cavalli's Operas for the Stage*. Routledge (2013).

Rennert, Hugo Albert

1909 *The Spanish stage in the time of Lope de Vega,* New York (1909).

Schenkeveld-van der Dussen, M.A.

1985 'Moraal en karakter: lezingen van Moortje.' In: De nieuwe taalgids 78 (1985), p. 224-234.

Schram, Dick

2003 'Canonisering als literair handelen en onderzoeksobject', *Tsjip/Letteren.* Jaargang 13. ThiemeMeulenhoff, Utrecht / Zutphen 2003, pp. 3-7.

Smits-Veldt, Mieke B.

1991 *Het Nederlandse renaissance-toneel.* HES Uitgevers, Utrecht (1991).

1996 'P.C. Hooft vraagt in een brief aan de Amsterdamse schepen dr. Jan ten Grotenhuys om hulp van de stadsregering bij de reorganisatie van de rederijkerskamer de Eglentier', in: Erenstein, R.L. (red), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen.* Amsterdam University Press, Amsterdam 1996, pp. 156-161.

1996 'Opening van de Amsterdamse Schouwburg met Vondels *Gysbreght van Aemstel'*, in: Erenstein, R.L. (red), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen.* Amsterdam University Press, Amsterdam 1996, pp. 204-211.

Smits-Veldt, Mieke B. en Abrahamse, Wouter

1992 'Een Nederlandse polyglot in het begin van de zeventiende eeuw: Theodore Rodenburgh (1574-1644). In: *De zeventiende eeuw*. Jaargang 8. Uitgeverij Verloren, Hilversum 1992, pp. 232-239.

Stipriaan, R. van

1996 'Bredero laat in zijn komedie *Moortje* de carnavaleske maskerade herleven', in: Erenstein, R.L. (red), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen.* Amsterdam University Press, Amsterdam 1996, pp. 162-169.

1996 *Leugens en vermaak. Boccaccio's novellen in de kluchtcultuur van de Nederlandse renaissance.*

Ter Laan. K.

1952 *Letterkundig woordenboek voor Noord en Zuid.* G.B. van Goor Zonen's Uitgeversmaatschappij, Den Haag / Djakarta (1952).

Tiemann, Herman

1939 *Lope de Vega in Deutschland*: *kritisches Gesamtverzeichnis der auf deutschen Bibliotheken vorhandenen älteren Lope-Drucke und -Handschriften, nebst Versuch einer Bibliographie der deutschen Lope-Literatur, 1629-1935.* Lütcke & Wulff (1939).

Tittman, Julius

1880 *Die Schauspiele der Englischen komodianten in Deutschland* Leipzig, (1880).

(via https://archive.org/details/dieschauspieled00tittgoog)

Trambaioli, Marcella

2009, 'Lope de Vega y la casa de Moncada', in: *Criticón,* 106, 2009 pp. 5-44.

Truijens, Aleid

1997 "Knuvelder' passé", in: *de Volkskrant*, 10 januari 1997.

Venuti, Lawrence

1995 'Translation and the Formation of Cultural Identities', in: Christina Schäffner en Helen Kelly-Holmes (ed.), *Cultural Functions Translation*, Multilingual Matters LTD, (1995).

Witsen Geysbeek, P.G.

1827 *Biographisch anthologisch en critisch woordenboek der Nederduitsche dichters. Deel 6 VIC-ZYP*. C.L. Schleijer, Amsterdam (1827).

Worp, J.A.

1883 'Isaac Vos. Naschrift' in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, Jaargang 3. E.J. Brill, Leiden (1883), pp. 223-227.

1883 'Isaak Vos', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, Jaargang 3. E.J. Brill, Leiden (1883), pp. 63-92.

1914 Lemma Isaac Vos, in: Blok en Molhuysen, 1914.

1903 *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland. Deel 1.* Wolters, Groningen 1903.

1907 *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland. Deel 2.* Wolters, Groningen 1907.

1920 *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772* (ed. J.F.M. Sterck). S.L. van Looy, Amsterdam 1920.