

Internationaal theaterverkeer aan het einde van de 19e eeuw: de casus Marie Kalff

HELLEKE VAN DEN BRABER

International theatre traffic in late nineteenth century: the case of Marie Kalff

Dutch theatre culture has always been internationally oriented. In the nineteenth century, theatre artists from the Netherlands keenly kept up with the latest trends on the stages of Paris and Berlin, and established ties with actors, directors and managers from abroad. Still, this international exchange rarely proceeded without difficulties. The Dutch actress Marie Kalff, who between 1899 and 1903 served as a mediator between Dutch and French theatre culture, made several attempts to introduce French symbolist theatre in the Netherlands. She failed. Only years later, other intermediaries, oriented towards England and Germany rather than France, succeeded in putting symbolism on the map.

Het Nederlandse theater is van oudsher sterk op het buitenland gericht. Op allerlei niveaus liepen er lijnen tussen wat in ons land op de podia gebeurde, en wat er in het buitenland te zien was. Ook aan het einde van de negentiende eeuw keken theaterdirecteuren, acteurs en toneelschrijvers goed naar de stormachtige theaterontwikkelingen in de landen om ons heen, en werden vernieuwingen in repertoire, acteerstijl of encenering op die manier in Nederland geïntroduceerd. Een interessante vraag is hoe dit precies gebeurde. De theatergeschiedenis kent tal van voorbeelden van uitheemse zaadjes die in Nederlandse grond ontkiemden, om hier, in vaak heel andere omstandigheden dan in het land van herkomst, tot bloei te komen. Maar hoe werkt dat in de praktijk? Zijn denkbeelden eigenlijk wel over te planten? En zo ja, in welk krachtenveld komt zo'n vernieuwing dan in Nederland terecht, en welke dynamiek ontstaat er vervolgens tussen het 'vreemde' maar spannende idee en de Nederlandse context waarin het moet gedijen?

De vraag hoe en langs welke wegen nieuwe inzichten en praktijken zich verspreiden is al langer onderwerp van onderzoek. Cultuurhistorici maken daarbij vaak gebruik van sociologische netwerk- en systeemtheorieën.¹ Met behulp

1 Zoals bijvoorbeeld de actor-network theory, uitgewerkt door Bruno Latour in *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory* (Oxford: Oxford University Press 2005) of de (meer op communicatieprocessen gerichte) systeemtheorie van Niklas Luhmann in *Art as a social system* (Stan-

Afb. 1 Portretfoto van Marie Kalff, jaar onbekend. Collectie Theater Instituut Nederland.



van netwerkanalyse kan worden onderzocht welke route denkbeelden afleggen voordat ze opgepikt worden, en hoe het komt dat ze soms een tijdlang ‘in de lucht hangen’, zonder daadwerkelijk invloedrijk of dominant te worden.² Dat het in de praktijk voor nieuwe denkbeelden tamelijk lastig kan zijn om wortel te schieten, blijkt bijvoorbeeld uit de introductie van het Franse symbolistische theater aan het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. De Nederlandse actrice Marie Kalff speelde bij die introductie een belangrijke rol. Zij vestigde zich in 1899 in Parijs en was vanaf toen een *trait d’union* tussen Nederland en Frankrijk. Uit mijn verhaal, dat overigens meer als casusbeschrijving dan als poging tot bona fide netwerkanalyse is bedoeld, zal blijken dat de entree van het nieuwe, symbolistische theater in ons land in eerste instantie zeer soepel verliep, om vervolgens volkomen vast te lopen. Een

ford: Stanford University Press 2000). Zie ook de Joep Leerssen, ‘Bomen hebben wortels, mensen hebben ideeën, ideeën hebben vleugels: een introductie’ in dit nummer van *De negentiende eeuw*.

² Malcolm Gladwell gebruikt in *The tipping point: how little things can make a big difference* (Boston: Little/Brown 2000) (zie ook de bijdrage van Leerssen aan dit nummer) de term ‘stickiness-factor’: de mate waarin de inhoud van een denkbeeld dat idee al dan niet memorabel en invloedrijk maakt.

nieuwe poging, tien jaar later, leek succesvol, maar liep opnieuw op niets uit. Pas een paar jaar later, rond 1907, lukte het uiteindelijk toch om het symbolistische theater definitief wortel te laten schieten in Nederland.

Er is al vrij veel onderzoek verricht naar de vernieuwingen in het theater aan het einde van de negentiende eeuw. Met name Elisabeth Leijnse en Mary Kemperink zijn al uitgebreid ingegaan op de manier waarop dit symbolistische theater in Nederland werd geïntroduceerd. Veel minder aandacht besteedden zij aan het theaterverkeer tussen Nederland en Frankrijk, en van de rol die Marie Kalff daarin speelde nemen ze vrijwel geen nota.³ Toch was juist deze actrice een interessante *trait d'union* tussen beide landen.

Contact en interactie tussen theaterculturen

Dat de vernieuwingen in het theater rond 1890 vanuit Frankrijk kwamen, is niet zo verwonderlijk. Parijs werd in de negentiende eeuw als dé theaterhoofdstad van Europa beschouwd, en ook in Nederland werden de ontwikkelingen op de Parijse Bühnes met belangstelling gevolgd. Acteurs, regisseurs en toneelleiders onderhielden op allerlei manieren contacten met wat er in Frankrijk, en ook in andere Europese landen, gebeurde. Hoe dynamisch die theaterbetrekkingen precies waren, is niet zo makkelijk te achterhalen. Zeker is wel dat contacten op allerlei niveaus en in allerlei gedaanten vorm kregen. Op dit moment laten zich in ieder geval vier vormen van contact en interactie onderscheiden.

De gerichtheid op het buitenland blijkt ten eerste uit het feit dat de Nederlandse toneeltijdschriften veel aandacht besteedden aan het toneellevens in het buitenland, en dan met name in Parijs. Wie bijvoorbeeld het tijdschrift *Het tooneel* van 1895 bekijkt, ziet niet alleen dat 23 procent van de pagina's van die jaargang gewijd is aan toneel in of uit het buitenland, maar ook dat van die buitenlandse pagina's 78 procent over toneel in of uit Frankrijk gaat.⁴ Abonnees van *Het tooneel* werden dus uitstekend op de hoogte gehouden van wat er buiten ons land gebeurde.

Ten tweede: ook regisseurs en acteurs richtten zich op het buitenland. Zo deed toneelschrijver Herman Heijermans regelmatig inspiratie op in Berlijn, en was acteur Willem Royaards zowel in Londen, Frankfurt, Parijs als Berlijn te vinden. En ook de (toen nog) jonge acteur Eduard Verkade verbleef begin twintigste eeuw een tijdlang in Duitsland. Nederlandse regisseurs en acteurs

3 Elisabeth Leijnse, *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900. Een onderzoek naar de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck* (Genève: Librairie Droz 1995); Elisabeth Leijnse, 'Hoe snel valt een ster? Over de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck na 1900'. In: Elisabeth Leijnse en Hans Vandevoorde, *Maeterlinck in de Nederlanden* (Gent: Fondation Maurice Maeterlinck 2003) 211-238; Mary Kemperink, *Het Nederlands toneel in het fin de siècle 1890-1900* (Amsterdam: Amsterdam University Press 1995).

4 *Het tooneel. Kroniek en kritiek: orgaan van het Nederlandsch Tooneelverbond* jaargang 25, 1895-1896. Tien procent van de buitenland-pagina's was gewijd aan Duitsland, 8,5% aan Italië en 2% aan Engeland. Over andere landen werd deze jaargang niet of nauwelijks geschreven.

trokken dus regelmatig de grens over om regie- en spelvernieuwingen van nabij te observeren.

Bovenstaande voorbeelden betroffen contacten die vanuit Nederland met het buitenland werden aangeknoopt. Maar het omgekeerde kwam uiteraard ook voor: buitenlandse theatercultuur die Nederland binnendrong. Belangrijk daarin was ten eerste het repertoire dat gespeeld werd: het leeuwendeel van de stukken op de Nederlandse Bühnes was vertaald uit het Frans, Duits of (later) het Engels. Oorspronkelijk Nederlands werk werd veel minder vaak gespeeld.⁵ Het is tekenend dat in 1895 een uit het Frans vertaalde klucht van Feydeau het in Amsterdam vaakst opgevoerde stuk was.⁶

De invloed van het buitenlandse op het Nederlandse theater kreeg vooral ook vorm via de gastoptredens die buitenlandse gezelschappen in Nederland kwamen geven. Gezelschappen uit Frankrijk kwamen regelmatig op bezoek in Nederland om tijdens een korte tournee hun stukken aan het Nederlandse publiek te tonen. Vaak ging het daarbij om complete gezelschappen, maar soms ook om gelegenheidstroepen rond gevierde buitenlandse steracteurs. Zo bezocht de grote Eleonora Duse ons land in 1895, en werden een jaar eerder ook de optredens van Comédie Française-ster Caroline Segond-Weber gunstig ontvangen. In datzelfde jaar maakte ook diva Sarah Bernhardt haar opwachting. Zij trad vijf maal op in de Amsterdamse Stadsschouwburg, en bracht critici en collega-acteurs in vervoering. Toch liet het reguliere theaterpubliek het bij dit bezoek lelijk afweten: van de vijf geplande voorstellingen moest er één wegens gebrek aan belangstelling worden afgelast, terwijl de overige vier matig werden bezocht. Dat zal deels aan de voor de gelegenheid flink verhoogde entreprijs van f 7,50 hebben gelegen, deels wellicht ook aan Bernhardts stijl van het grote gebaar en pathetische hartstocht.

Rob Erenstein heeft erop gewezen dat het Nederlandse publiek zich meer op zijn gemak voelde bij acteurs die een huiselijker soort burgerlijk realisme lieten zien, een eenvoudiger en voor de burgerij herkenbaarder stijl dan die buitenlandse gezelschappen over het algemeen hanteerden.⁷ Toch meldt *Het tooneel* in 1895 dat voorstellingen door buitenlandse gezelschappen en acteurs over het algemeen volle zalen trokken, beter gevuld met een goedge publiek dan bij de reguliere Nederlandse voorstellingen. Het tijdschrift had hier zo zijn bedenkingen bij: 'Waarom die voorkeur voor het buitenlandsche, en waarom vooral die "Gallomanie" bij het meer gegoede publiek...?'⁸ Veel critici hadden liever gezien dat de beschaafde toeschouwers zich wat meer bij de Nederlandse voorstellingen zou laten zien, zodat het peil van het gebodene wat zou stijgen. Anderen meenden juist dat het Nederlandse aanbod zich uitstekend kon meten met de uitheemse waar, en dat de Nederlandse toneelminnaars de buitenlan-

5 Zie ook Kemperink, *Nederlands toneel*, 24. Voor de situatie vroeger in de negentiende eeuw zie Henny Ruitenbeek, *Kijkcijfers: de Amsterdamsche Schouwburg 1814-1841* (Hilversum: Verloren 2002).

6 Rob Erenstein, 'Ons tooneel is niet officieel en niet voornaam', *De negentiende eeuw* 24 (2000) 1, 14.

7 Erenstein, 'Ons tooneel', 15.

8 *Het tooneel*, 1 februari 1895.

ders dus uit louter snobisme omarmden.⁹ Feit bleef dat buitenlandse acteurs graag in Nederland rondreisden, en dat hun voorstellingen in de jaren negentig een prominente positie in het Nederlandse toneelaanbod innamen.

‘Le théâtre du rêve’

Ook de introductie van het symbolisme in het Nederlandse theater verliep via dergelijke tournees. Het Théâtre de l’Oeuvre van regisseur Lugné-Poe kwam tussen 1893 en 1896 zes keer langs met voorstellingen die nogal afweken van wat er tot dan toe op de Nederlandse podia te zien was. Het publiek was gewend theater als een vorm van amusement te beschouwen, als een avond uit zonder veel pretentie.

Dit Franse gezelschap deed het anders. Het bracht stukken op de planken waarin het geheimzinnige, poëtische en verhevene centraal stond. Tijdens optredens van l’Oeuvre was niets wat het leek. Er werd in die voorstellingen veel gefluisterd, veel gezwegen, veel geheimzinnig achter doorzichtige gordijnen geacteerd. De acteurs bewogen en spraken traag, en wekten met allerlei middelen de indruk van groot mysterie en diepe betekenis. De teksten van de schrijver Maeterlinck met al hun herhalingen leenden zich ook goed voor deze vorm van theater, waarin niet veel werd getoond maar des te meer gesuggereerd. *Le théâtre du rêve*, schreef *Het tooneel* bewonderend, en sprak over ‘féerieke [sic] voorstellingen van wat dichters zich gedroomd hebben’.¹⁰

De tournee van Théâtre de l’Oeuvre sloeg in Nederland in als een bom. Kunstenaars, intellectuelen en toneelliefhebbers stroomden toe om kennis te maken met dit nieuwe theater.¹¹ Marie Kalff was 19 jaar toen ze in de zaal zat bij één van de eerste voorstellingen die l’Oeuvre in Nederland gaf, en ze werd als door de bliksem getroffen. Dit was het ware theater, zo wist ze. Hier werd niet gespeeld om geld te verdienen, of om het publiek te vermaken, hier werd Kunst gemaakt met een grote K. Dit was wat ze van theater verwachtte, en dit was theater waar ze zelf deel van wilde uitmaken. Op dat moment was ze nog helemaal geen actrice, maar een rijk meisje uit een zeer vooraanstaande familie, dat een comfortabel leven leidde op villa Dennenhoek in Bloemendaal.¹² Wel was ze van jongs af aan een vaste bezoeker van de Amsterdamse Stadsschouwburg. Haar oom, de toneelschrijver H.J. Schimmel, nam haar vaak mee naar binnen- en buitenlandse voorstellingen. Kalff:

9 Kemperink, *Nederlands toneel*, 24.

10 *Het tooneel*, 1 januari 1894.

11 Zie Kemperink, *Nederlands toneel*, 100.

12 Haar vader was lid van de Eerste kamer en commissaris bij de Nederlandsche Bank. In Amsterdam kende men hem vooral als vooraanstaand filantroop en voorzitter van *Liefdadigheid naar vermogen*. Zie ook Henri Lenormand, *Les confessions d’un auteur dramatique* deel 1. (Parijs : Editions Albin Michel 1949) 179.

Mijn oom Schimmel die getrouwd was met een zuster van mijn vader was in de Raad van Beheer van de Stadsschouwburg. Dus als kind al, van jongs af, ging ik (...) telkens naar de Stadsschouwburg en zat dan in de loge van de Raad van Beheer vlak naast het tooneel! Dat was voor mij een zaligheid! De prettigste herinnering van mijn jeugd!¹³

Naar de grote diva's die Nederland bezochten ging ze, voor zover valt na te gaan, graag kijken. Ook de Nederlandse steractrices volgde ze in haar jonge jaren op de voet: ze dweept met de nadrukkelijk acterende, op effect spelende Theo Frenkel-Bouwmeester (later: Mann-Bouwmeester), die ze vanaf 1885 zag schitteren bij de Koninklijke Vereniging Het Nederlandsch Tooneel:

Als kind stond het huis van Theo Frenkel Bouwmeester eens te huur. Toen smeeke ik mama met mij dat huis te gaan zien, alsof wij het zouden huren, maar het was alleen om mw Frenkel-Bouwmeester van dichtbij te zien! Dat gebeurde dus ook! Van emotie viel ik bijna van de trap!¹⁴

Maar kennelijk wist het dromerige, onnadrukkelijke symbolistische theater Kalff al evenzeer te raken. Het is interessant dat zij zich vanaf het begin herkende in Lugné-Poe's ambitie om het theater *artistieker* te maken, om het kunstzinnige peil ervan te verhogen. Het is een idee dat erg paste in die tijd, en dat we twee jaar later, in 1895, ook terugvinden in het toonaangevende tijdschrift *De kroniek*. Daarin werd het symbolistische theater juichend ontvangen door de jonge critici André Jolles en Jan Kalf (geen familie). De stijl van l'Oeuvre zette voor hen een nieuwe standaard. Lugné bracht de schoonheid, de poëzie, de verstillings, en 'het hoogere' terug in het theater, en bevrijdde het toneel van onechtheid, platheid en commercie.¹⁵ Voor de schrijvers rond *De kroniek* betekenden de voorstellingen een uiting van de 'Nieuwe Kunst' waar hun generatie zo naar op zoek was.

Een aantal kunstenaars rond het tijdschrift liet zich zelfs inspireren tot het maken van eigen, experimentele (amateur)voorstellingen in de nieuwe stijl. De voorstelling *Mincelijn* (1898) van de schilder Antoon Molkenboer is daar een voorbeeld van. Dat de voorstellingen doel troffen, blijkt ook uit het feit dat de al genoemde André Jolles zich vanaf 1893 opwierp als privé-docent in het 'verzen zeggen' in symbolistische stijl. In 1898 meldde Marie Kalff zich bij hem als leerling. Jolles leerde haar de teksten van Maeterlinck op een subtiele en suggestieve manier te zeggen, waarbij klank en ritme belangrijker waren dan betekenis. Gebaren mocht ze amper maken: subtiliteit en suggestie stonden voorop. Vaak werd in het halfduister gerepeteerd.¹⁶ Gratie en sierlijkheid waren ook belangrijk, zó belangrijk zelfs dat Jolles zijn acteurs opdroeg de kleren af te werpen en naakt hun teksten voor te dragen, zodat hij kon beoordelen of hun

13 Kalff in een ongedateerde (maar rond 1953 geschreven) brief aan Henri Wiessing, signatuur BRKALF004, Archief Kalff in TIN Amsterdam.

14 Ibidem.

15 Zie ook Kemperink, *Nederlands toneel*, 122.

16 Ibidem, 128.

lichaam wel de vereiste bekoorlijkheid bezat.¹⁷ Kalff heeft Jolles' lessen ruim een jaar gevolgd.

Helemaal nieuw was het acteren overigens niet voor haar: ze had op dat moment al ruim een jaar lessen gevolgd aan de School van de Vocale en Dramatische kunst van Cateau Esser. Samen met mede-leerling Lientje Sandberg (later: Jacqueline Royaards-Sandberg) leerde ze spelen in een stijl die haaks stond op de latere lessen van Jolles: gemaniëreed, vol expressie, met brede gebaren en luide stem. Sandberg en Kalff, die al snel vriendschap sloten, kwamen eensgezind tot de conclusie dat Essers conventionele, realistische aanpak niet aansloot bij hun ideeën over de toekomst van het theater. Ze hadden maar weinig op met de scènes die ze geacht werden te spelen, en pleitten bij Esser voor een minder conventioneel repertoire. Maar hun docente bleek maar weinig kaas te hebben gegeten van meer moderne vormen van acteren en ensceneren. Sandberg:

Juffrouw Esser zei met een zeer goedgunstige stem dat als we nu flink werkten dat we dan iets van Maeterlinck mochten spelen. Dat doe ik nooit bij haar. Verbeeldt je, toen Marie Kalff verleden jaar [symbolistische verzen] op zei, wilden juffrouw Esser en Crispijn haar met bengalsch vuur verlichten. Marie zei dat ze 't dan niet wilde doen, in 't donker of helemaal niet.¹⁸

Toen beide dames begin 1898 gezamenlijk naar Jolles overstapten, was dat dan ook een bewuste keuze voor een ander soort stijl en repertoire, en ook voor aan ander soort carrière dan die bij een van de gevestigde burgerlijk-realistische gezelschappen. Niet dat hun opleiding bij Jolles meteen van een leien dakje ging:

Met Marietje Kalff *La mort de Tintagiles* [van Maeterlinck] gelezen. 't Ging niet goed, dat was zeer penible. Ik kwam gedégouteerd thuis,

treurde Sandberg op 9 maart 1898.¹⁹ Op Marie Kalff, die de lessen kennelijk makkelijker oppikte en die al na enkele maanden druk bezig was binnen en buiten Nederland contacten te leggen, was ze regelmatig jaloers. Marie had méér dan talent: ze had distinctie, of 'essence' zoals Sandberg dat ook wel noemde.

Bij [Marie] krijg ik altijd een dégout van me-zelve, van mijn toestanden en plannen. Zij is rijk. Heeft een mooi thuis, waar ze blijven kan. Zij zelf is zeer gedistingeerd (...), compromitteert zich niet (...). 't Is alles veel gedistingeerder van haar.²⁰

En op 3 augustus 1899 noteert ze: 'Het is toch een zeer aantrekkelijk en mooi meisje, en ze kleedt zich uitsteekend (...) Daarbij is ze rijk'. Ook André Jolles, die moest toezien hoe zijn leerlinge haar vleugels uitsloeg en zich internatio-

17 Zoals blijkt uit een brief van Jacqueline Royaards-Sandberg aan Lodewijk van Deyssel van 23 november 1897, in Jacqueline Royaards-Sandberg, *Ik heb je zoveel te vertellen. Brieven van en aan Lodewijk van Deyssel, Emile en Frans Erens en Isaac Israëls* (Baarn: Erven Thomas Rap 1981) 227-228.

18 Brief van Jacqueline Royaards-Sandberg aan Lodewijk van Deyssel van 23 november 1897, in *Ibidem*, 180.

19 *Ibidem*, 208.

20 Sandberg in een brief aan Lodewijk van Deyssel van 2 december 1898, *Ibidem*, 261.

naal oriënteerde op het vervolg van haar opleiding, lijkt enige moeite te hebben gehad met Kalffs dadendrang:

André vindt dat ik niet jaloersch van Marietje hoef te zijn. Hij mag haar erg graag, maar zegt dat ze dom is, hij zei een eend, dat durf ik niet te zeggen uit eerbied voor Marie, en dat is ook wel een beetje erg, maar het is waar dat ze niet zoo goed begrijpt als ik. Ze gaat naar Parijs, les-nemen van Lugné-Poe.²¹

Parijse avonturen

Tussen het eerste, overdonderende optreden van L'Oeuvre in Nederland en Marie Kalffs vertrek naar Frankrijk ligt zes jaar. Pas in 1899 presenteerde ze zich in Parijs aan de regisseur van het gezelschap dat haar in 1893 zo trof. Ze werd aangenomen en mocht blijven, ondanks het feit dat ze amper acteervaring had. En met haar 25 jaar was ze eigenlijk al tamelijk oud voor een beginnende actrice. Ze moest het hebben van haar schoonheid, sterke wil, daadkracht en familiekapitaal, dat ze gebruikte om een langdurig verblijf in Parijs te betalen. Met een wagon vol meubels uit villa Dennenhoek nam ze haar intrek in een hotel aan de Quai de Mégisserie.²²

De vraag is uiteraard waarom Kalff niet in Nederland bleef, om daar een bestaan als actrice op te bouwen. Uit brieven blijkt dat ze dat in de zes jaar daarvoor wel degelijk geprobeerd heeft. Maar los van de privé-lessen van Jolles waren er geen opleidingen in Nederland voor actrices die in een andere stijl wilden spelen dan de geëxalteerde, nadrukkelijke Toneelschool- en Cateau Essermanier. Zich aansluiten bij een bestaand gezelschap was ook geen optie. Het enthousiasme van de *Kroniek*-mensen ten spijt, hielden de professionele gezelschappen in Nederland zich verre van het symbolisme. Ze vonden het artistiek misschien interessant, maar commercieel veel te onzeker.²³

Toch probeerde Kalff in de maanden rond haar vertrek naar Parijs nog een mogelijkheid te creëren om op haar eigen voorwaarden in Nederland aan het werk te gaan. Eerst werd ze benaderd door de schilder Antoon Molkenboer (bekend van de al genoemde voorstelling *Mincelijn* uit 1898). Hij vroeg haar voor een gezamenlijke opvoering van *La mort de Tintagiles* van Maeterlinck.²⁴ Dit plan mislukte, mogelijk omdat Kalff weinig zag in het bewust experimentele en kleinschalige toneelwerk van Molkenboer en liever een professionele Maeterlinck-opvoering wilde organiseren. Enkele maanden na haar vertrek naar Parijs, in augustus 1899, benaderde Kalff daarom acteur en beginnend re-

21 Bovenstaande citaten zijn afkomstig uit brieven van Jacqueline Royaards-Sandberg aan Lodewijk van Deyssel, in *Ibidem*, 208, 261, 306 en 275-276.

22 Henri Lenormand, *Confessions*, 118.

23 Zie voor voorbeelden van de paar geïsoleerde pogingen tot symbolistische voorstellingen door Nederlandse gezelschappen Kemperink, *Nederlands toneel*, 142-149.

24 Zoals blijkt uit een brief van Jacqueline Royaards-Sandberg aan Lodewijk van Deyssel van 2 april 1898, in Royaards-Sandberg, *Ik heb je zoveel te vertellen*, 212.

gisseur Willem Royaards.²⁵ In Royaards had ze veel vertrouwen: in haar ogen was hij de man die ervoor kon zorgen dat er in Nederlands ‘eens iets goeds kwam’, zoals ze het uitdrukte.²⁶ Met hem wilde ze symbolistische voorstellingen maken en Maeterlinck spelen. Hoewel Royaards gecharmeerd was van Kalff en haar graag ter wille wilde zijn, blijkt uit zijn brieven aan Kalff dat hij tegen die tijd niet meer zo in Maeterlinck en het symbolisme geloofde.²⁷ En hij was niet de enige.

Want hoe juichend het werk van l’Oeuvre in Nederland ook was ontvangen, de reputatie van de nieuwe manier van theatermaken was rond 1899 al flink geschaad. De schrijver Maurice Maeterlinck, enkele jaren eerder als genie onthaald, werd inmiddels een charlatan en een mode-auteur genoemd. André Jolles en Jan Kalf, die *Pelléas et Mélisande* (1892) bejubelden, diskwalificeerden *Aglavaine et Sélysette* (1896) korte tijd later als retoriek, en het prozawerk *Le trésor des humbles* (1896) zelfs als sentimenteel en lafhartig. En het Franse gezelschap l’Oeuvre had inmiddels een serie schrikbarend slechte tournees door Nederland gehouden, met zulk gemakzuchtig en slordig werk, dat publiek en critici alle vertrouwen verloren. Criticus M.B. Mendes da Costa bijvoorbeeld verweet l’Oeuvre een subliem stuk van Maeterlinck op een ridicule en onverschillige manier te hebben opgevoerd:

En aan wien de schuld? Aan Lugné, aan Lugné, aan Lugné. O, als ik hem nu hier had, ik zou hem kunnen afranselen, dien kunstenaar; want juist omdat hij kunstenaar is, door en door, neem ik hem zoo kwalijk wat hij heeft gedaan. Een kunstwerk te vermoorden als men kunstenaar is, is een dubbele moord.²⁸

Acteurs bleken hun rollen niet te kennen, het decor was weinig meer dan een rommelig samenraapsel, en ook aan de voor symbolistische voorstellingen zo belangrijke verlichting mankeerde het een en ander. De zuiverheid en eenvoud die Lugné-Poe nastreefde was in de ogen van veel critici uitgelopen op een demonstratie van gemakzucht en simplisme. Het idee van het symbolisme mocht dan goed zijn, in de praktijk bleek de uitvoering ervan veel lastiger dan gehoopt. Onder die omstandigheden kon er geen sprake zijn van een doorbraak van het ‘nieuwe theater’ in Nederland. Kalffs droom om in haar eigen land ‘kunsttoneel’ te spelen en het symbolisme uit de sfeer van experiment te halen, kwam vooralsnog niet uit. Kennelijk was de tijd nog niet rijp.

Eenmaal in Parijs bleken ook daar de hoogtijdagen van het symbolisme over. In het gezelschap van Lugné-Poe werden inmiddels allerlei stijlen gemixt, en werd een veel breder oeuvre gespeeld dan de teksten van symbolisten als Maeterlinck alleen. Om een vaste positie in het Parijse toneelaanbod te verwerven,

25 Brieven van Willem Royaards aan Marie Kalff, 20 augustus 1899 en ongedateerd. In archief Marie Kalff, Theater Instituut Nederland.

26 Marie Kalff in een interview met de *Nieuwe Rotterdamse Courant* van 2 mei 1902.

27 Brieven van Royaards aan Kalff van 15 oktober 1899, signatuur BRROY0009, en ongedateerd, signatuur BRROY0008, Archief Kalff in TIN Amsterdam.

28 *Het Tooneel*, 15 oktober 1894.

werd Lugné-Poe gedwongen een wat toegankelijker stijl te hanteren en zich meer op de smaak van het grotere publiek te richten. De seizoenen in Parijs werden regelmatig afgewisseld met commerciële tournees door de Franse provincie, waarmee het gezelschap voldoende geld probeerde te verdienen om in de hoofdstad artistiek vernieuwender repertoire te kunnen brengen. Op dergelijke tournees werden voorstellingen, zoals de Nederlandse critici al hadden opgemerkt, zonder veel voorbereiding en met steeds kariger middelen in elkaar gezet.²⁹

Drie jaar lang volgde Kalff een interne opleiding bij het gezelschap. In het begin mocht ze niet veel meer dan souffleren, maar al snel speelde ze tal van bijrolletjes.³⁰ In Parijs kreeg ze weinig kans te laten zien wat ze kon: daar moest ze genoeg nemen met optredens onder pseudoniem, in kleine rolletjes naast steractrices als Berthe Bady en Suzanne Desprès, de echtgenote van Lugné-Poe. Tijdens tournees door de provincie bleven de sterren van het gezelschap echter thuis, en kreeg ze interessantere rollen toebedeeld. Waar het gezelschap in 1901 bijvoorbeeld in Parijs *Bowmeester Solness* van Ibsen speelde met Bady in de rol van Hilde Wrangel, mocht Kalff tijdens een tournee door de Franse provincie, België en Nederland die hoofdrol van haar overnemen.³¹

Toch leek het ontbreken van aansprekende rollen Kalff in eerste instantie weinig te deren. Ze genoot van de levendige en artistieke sfeer rond Lugné-Poe, en werkte ondertussen hard aan haar ontwikkeling. Na het werk kwam ze regelmatig over de vloer bij Maurice Maeterlinck en zijn vrouw, die haar boeken leenden, manuscripten te lezen gaven en lieten kennismaken met het bourgondische Franse leven.³² Bovendien deed ze haar best om haar internationale netwerk uit te breiden en in contact te komen met de actrices die ze in 1894 en 1895 in Nederland aan het werk had gezien. Zo reisde ze naar Florence om zich te presenteren aan Eleonora Duse en haar advies te vragen, en gaf Oeuvre-ster Susanne Desprès haar les in het ‘zeggen’ van moderne Franse poëzie.³³ Omdat Kalff zichzelf meer kansen op de Parijse podia toedichtte als ze de klassieke Franse dictie en declamatie onder de knie had, meldde ze zich bij het Conservatoire national de la musique et de déclamation om lessen te nemen bij haar oude heldin Caroline Segond-Weber.³⁴

Ondanks Kalffs vastberaden voornemen om door te breken in Parijs, kreeg ze het naarmate de interessante rollen uitbleven steeds moeilijker. Lessen, opleidingen en internationale contacten ten spijt was het als Nederlandse buiten-

29 Lenormand, *Confessions*, 191.

30 Ibidem voor een indruk van de eerste tijd bij Lugné-Po.

31 Gegevens over welke voorstellingen Kalff in welk jaar speelde, zijn terug te vinden in Archief Marie Kalff, Theater Instituut Nederland, plakboek ‘Kritieken over Marie Kalff 1897-1905’.

32 Lenormand, *Confessions*, 182.

33 Ibidem, 181. Kalffs bezoek maakte zoveel indruk op de Italiaanse actrice dat Kalff nog jarenlang af en toe telegrammen van haar ontving, met cryptische maar bemoedigende woorden als ‘Salut. Souvenance. Eleonora Duse.’

34 *De nieuwe Rotterdammer*, mei 1902 (Plakboek ‘Kritieken over Marie Kalff 1897-1905’ in Archief Kalff, TIN Amsterdam).

gewoon lastig om een plek te veroveren in de overvolle Franse theaterwereld. Kalff:

Ja, te Parijs actrice te zijn, het is een moeilijk leven! Soms vraag ik mij met verbazing af, hoe ik het heb uitgehouden, hoe het hoofd boven water gehouden in zoo'n Niagara van concurrentie als Parijs! Eerst mijn debuut bij Lugné-Poe, toen het vreeselijkste jaar onder directie van Antoine. Overal teleurstelling en ontgoocheling, weggedrongen door actrices die óf de Maitresse zijn van een der heeren, óf betalen om te spelen.³⁵

Kalff heeft naar eigen zeggen nooit geld betaald voor een rol, en haar latere echtgenoot Henri Lenormand verklaart in zijn mémoires dat ze al evenzeer weigerde om de 'horizontale route' naar succes af te leggen, en zich van het ene bed in het andere te werpen. Zelfs Lugné-Poe, normaal gesproken maar al te bereid om gebruik te maken van de ambities van zijn debutantes, schijnt onder de indruk te zijn geweest van de oprechtheid en ernst van zijn Nederlandse leerlinge en liet haar met rust.³⁶ Erg bevorderlijk voor haar carrière was een en ander echter niet, en na vier jaar Parijs ploeterde Kalff nog steeds in de marge.

Een herintroductie van het symbolisme in Nederland

Geen wonder dat ze op manieren zinde om vanuit Parijs te werken aan een herintroductie van het symbolisme in het Nederlandse theater. Wat in den vreemde niet wilde lukken, zou wellicht vanuit haar vaderland makkelijker te realiseren zijn. Kalff koos er ditmaal niet voor om bevriende acteurs als Royaards in te schakelen, en wendde zich evenmin tot de gevestigde Nederlandse gezelschappen. Geen enkele Nederlandse regisseur hanteerde immers de kunstzinnige, verfijnde stijl waar ze in Frankrijk in opgeleid was en waarin ze wilde spelen. Ze besloot op eigen kracht op tournee te gaan met een avondvullend programma, waarin ze korte scènes uit het werk van Maeterlinck en andere symbolisten speelde en enkele symbolistische verzen 'zegde'. In 1902 en 1903 toerde Kalff met deze voorstelling door Nederland.³⁷ Ze liet zich aankondigen als grote Parijse actrice, en speelde op de manier die L'Oeuvre in Parijs alweer enigszins had losgelaten, maar die het Nederlandse publiek zich nog heel goed herinnerde van de hoogtijdagen tien jaar eerder: fluisterend, suggererend, traag. De recensenten waren diep onder de indruk. *De Telegraaf* van 2 april 1902:

³⁵ Kalff in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 13 januari 1923.

³⁶ Lenormand, *Confessions*, 190.

³⁷ Tijdens de eerste tournee liet Kalff zich begeleiden door een 'conferencier', die een inleiding op het werk van Maeterlinck gaf, tijdens de tweede niet. Volgens Lenormand deed Kalff ook Londen, Berlijn en Brussel aan (*Les confessions*, 189), en uit het plakboek 'Kritieken over Marie Kalff 1897-1905' in Archief Kalff, TIN Amsterdam blijkt dat ze ook in Parijs en andere Franse steden optrad. De tournee door Nederland lijkt echter omvangrijker en succesvoller dan in andere landen.

Toen stond zij daar, in haar rechtneerhangend wit zijden kleedje met het mooie energieke hoofdje, geheel opgegaan in wat zij vertolkte, toen hoorde men haar welluidende stem nu eens zacht lijdend, dan in hartstocht opklinkend, of in de groote naïveteit, die we bij Maeterlinck zoo vaak ontmoeten. Dan was zij het mooist, met groote kinderoogen vragend naar het vreemde van het leven, in een vaag bang begrijpen ...

Kalff speelde complete scènes uit het werk van Maeterlinck, waarbij ze in haar eentje meerdere rollen voor haar rekening nam. Ook de regieaanwijzingen droeg ze voor. Haar woorden ondersteunde ze door levendige, eenvoudige gebaren. Volgens de recensenten schakelde ze soepel van het ene personage naar het andere, en wist ze zonder trucs en in alle eenvoud de stemming van Maeterlincks werk uitstekend over te brengen. Ze liet de toeschouwers opgaan in de verinnerlijkte toon van zijn stukken, in de 'taal der ziel' die zo bepalend was voor de sfeer van zijn werk. Ze deed dit volgens *Het tooneel* op een 'exquise, suggestieve maar toch penetrant-expressieve manier', waarbij ze 'het schoone' in Maeterlincks teksten liet *voelen*, zonder veel uit te leggen.³⁸ Door haar keuze voor juist die scènes waarin 'het gevoel, de hartstochten, de angsten der personen op het strakst gespannen zijn' liet ze haar toeschouwers zo meeleven 'dat het bijna teveel is'.³⁹

In ons land verkeerden, op het oogenblik dat ik dit schrijf, velen nog onder den indruk van de ontroering die er van Maeterlincks half-symbolistische drama's uitgaat. Hoe hebben we niet getrild van aandoening en ontzetting, toen onlangs de treffendste toonelen uit deze drama's werden voorgedragen door onze landgenootte Marie Kalff,

schrijft *De Gids* in juni 1902. Veel recensenten constateerden dat Kalff erin geslaagd was een zo niet geheel nieuwe, dan toch vernieuwende en veelbelovende acteerstijl in ons land te her-introduceren. Een indruk die door Kalff zélf maar al te graag werd ondersteund. In interviews liet ze niet na te benadrukken hoe onterecht het was dat het symbolisme in het theater nog zo weinig werd omarmd. Ze liet weten dat zij en Lugné 'thans nog "eenzame mensen" [zijn], in Frankrijk zooals hier', en dat zijn toneelkunst 'tot heden nog maar onvoldoende is en wordt beoefend'. Zelf zou ze graag weer in Nederland optreden: 'Als er hier maar eens iets goeds kwam ... Royaards had indertijd zulke plannen'.⁴⁰

De conclusie die veel recensenten trokken naar aanleiding van Kalffs optredens, was dat het hoog tijd werd dat het symbolistische theater in Nederland weer voet aan de grond kreeg. Terugkijkend op de jaren negentig begon men in te zien dat de snelle neergang van die stroming in de context van toen misschien

38 Zie bijvoorbeeld *De Telegraaf* van 2 april 1902 en het *Nieuws van den dag* van 19 april 1902.

39 *Algemeen Handelsblad*, 26 jan 1903.

40 *Rotterdammer*, 2 mei 1902.

wel terecht was, maar toch ook wel een beetje voorbarig. Veel recensenten zagen in de manier waarop Kalff Maeterlinck speelde een doorkijkje naar wat het symbolisme zou kunnen en moeten zijn. ‘Nooit nog heeft iemand de Maeterlinckse scheppingen zóó waar weten te maken als Mej. Kalff’, klinkt het in *Het tooneel* van maart 1903. Volgens *Het tooneel* heeft ze zelfs een nieuwe standaard gezet voor hoe een symbolistische voorstelling eruit zou moeten zien: gespeeld in een heel kleine zaal, zacht gesproken, en met gedetailleerde mimiek (‘trillende mondhoeken en oogleden’) gespeeld door acteurs die hun teksten niet alleen uitspreken, maar ze ook echt *voelen*.⁴¹

Hoeveel indruk ze maakte blijkt ook uit een getuigenis van de schrijfster Top Naeff, die zich Kalffs optredens twintig jaar later nog haarscherp herinnerde. Ze stelt dat Kalff op haar tournee het symbolisme in Nederland her-introduceerde en toegankelijk maakte voor háár generatie, die van de jongeren van rond en iets na 1900. Kalff toerde volgens Naeff dan ook niet zomaar door Nederland. ‘Zij reisde in opdracht, en recht aan op een doel: haar land te vervoeren voor een auteur, die haar liefde won’.⁴²

Het belang van de intermediair

Hoe liep dit af? Voor Kalff niet zo gunstig. Na de succesvolle tournees in 1902 en 1903 kwam ze nog één keer naar Nederland, nu niet solo maar samen met het Théâtre de l’Oeuvre. Ze speelde, in een uitverkochte Stadsschouwburg, de hoofdrol in *Bouwmeester Solness* van Ibsen. Pers en publiek stroomden toe om ‘dezen uit het donzen nest gevlogen vogel’ te aanschouwen, en roemden haar vrijheid van bewegen, welsprekendheid van gebaar en gezichtsuitdrukking, haar warmte en elan en haar heldere en makkelijke dictie. Toch leidde dit succes niet tot een terugkeer naar Nederland, noch tot een omarming van het symbolisme door Nederlandse gezelschappen. Kalff vertrok weer naar Parijs, waar ze veroordeeld bleef tot kleine rolletjes. Een jaar later (in 1904) raakte ze haar contract bij L’Oeuvre zelfs kwijt. Ze probeerde het nog bij die andere grote Parijse regisseur, de naturalist André Antoine. ‘Zóó’n ongeletterde *brunt* als Antoine was met zijn “naturalisme”, daar heb je geen idee van!’, schreef ze later.⁴³ Hij gaf haar geen enkele ruimte. Haar besluit om geen vaste engagements meer aan te gaan en van rol naar rol te werken deed haar carrière jarenlang weinig goed. Ze zwierf van de ene klus naar de andere, en slaagde er lange tijd niet

41 *Het Tooneel*, 7 maart 1903

42 Top Naeff in *De Amsterdammer* van 27 januari 1923.

43 Kalff in een ongedateerde (maar rond 1953 geschreven) brief aan Henri Wiessing, signatuur BRKALF011, Archief Kalff in TIN Amsterdam.

44 Pas na haar kennismaking (in 1908) en huwelijk (in 1911) met de toneelschrijver Henri Lenormand krijgt Kalffs carrière een nieuwe impuls. Vanaf de Eerste Wereldoorlog tot eind jaren dertig speelde ze onder diverse bekende regisseurs, zoals Charles Dullin, Jacques Copeau en Georges Pitoëff. Af en toe gaf ze een gelegheidsoptreden in Nederland. In 1913 bijvoorbeeld deed ze ons land aan met een voorstelling rond teksten van Paul Claudel (zie Lenormand, *Confessions* deel 1 en 2).



Afb. 2 Marie Kalf rond 1905, in het toneelstuk *Les âmes ennemies* van Loyson (pseud. van Paul Hyacinthe), onder regie van de 'ongetletterde bruuw' André Antoine. Collectie Theater Instituut Nederland.

meer in aansprekende rollen te spelen.⁴⁴ In Nederland kwam ze tien jaar lang niet meer. Haar missie om het symbolisme in ons land te her-introduceren leek mislukt.

Maar hoe liep het dan af met het symbolisme in het Nederlandse theater? Helemaal buiten Kalf om kwam het daarmee, zoals bekend, wél goed. Het was Willem Royaards, de regisseur in wie Kalf al vroeg veel vertrouwen had, die samen met Eduard Verkade zorgde voor een definitieve doorbraak van soberheid en suggestie in het Nederlandse theater. Dat gebeurde in de zomer van 1907, terwijl Kalf inmiddels derderangs boulevardstukken stond te spelen in een casino aan de Franse kust.⁴⁵ Royaards en Verkade lukte het wél. De voorstellingen die zij dit jaar tijdens de Larense Zomerspelen speelden, staan te

45 Plakboek 'Franse kritieken 1907-1911', Archief Kalf, TIN Amsterdam.

46 Zie bijvoorbeeld Rob Erenstein, '25 en 26 juni 1907: zomerspelen in Laren onder leiding van Roy-

boek als ‘het begin van het moderne theater in Nederland’.⁴⁶ Ze munten uit in soberheid, sfeer, suggestie en harmonie: dezelfde termen dus die critici ook gebruikten om het Frans-georiënteerde werk van Kalff te karakteriseren. Ook de eenvoudige, maar suggestieve decors en de nadruk op stemming en ‘verinnerlijking’ in spel en regie doen sterk denken aan de aanpak van Kalff en Lugné-Poe.

Het is verleidelijk te denken dat beide regisseurs de aanzetten die zij in 1903 gaf, vier jaar later hebben gebruikt om tot hún successen te komen. Toch is bekend dat Royaards en Verkade de inspiratie voor hun vorm van symbolistisch theater niet zozeer uit Frankrijk hebben gehaald, maar veel meer uit Engeland en Duitsland. Verkade bijvoorbeeld ontleende vanaf 1905 veel van zijn ideeën aan het werk van de Engelse theatervernieuwer Edward Gordon Craig, aan wie hij voorafgaande aan de Larense Zomerspelen diverse enthousiaste beschouwingen wijdde.⁴⁷ Royaards werkte rond 1905 een tijdlang onder de exuberante Duitse regisseur Max Reinhardt, bij wie hij veel opstak over het samenspel van kleur, licht, geluid en beweging. Er lopen onmiskenbaar lijnen van het laat-negentiende eeuwse Franse symbolisme naar het werk van Royaards en Verkade op de Zomerspelen, maar latere invloeden uit andere Europese landen lijken minstens zo belangrijk. Kennelijk hadden de ideeën die Kalff in 1903 nog vergeefs uit Parijs probeerde te importeren nog wat verdere Europese omzwervingen nodig voordat ze definitief in Nederland konden aankomen.

Uit de casus-Kalff blijkt ten eerste dat het verhaal van de entree van het moderne theater in Nederland nog lang niet volledig is verteld, en bovendien dat dat verhaal niet alleen complexer, maar ook interessanter wordt als we onze blik niet alleen op binnenlandse ontwikkelingen richten, maar ook oog hebben voor allerlei vormen van interactie met het buitenland. Die uitwisseling kon, zo blijkt, zeer levendig zijn, maar kende ook zo zijn momenten van stagnatie en mislukking. Kennelijk kunnen ideeën een tijdlang in onvruchtbare aarde vallen, om in een later stadium, en soms na talloze omzwervingen, toch tot bloei te komen. Daarbij blijkt het welslagen van die introductie tamelijk afhankelijk van het succes, of het gebrek daaraan, van belangrijke intermediairs. Het is duidelijk dat de uitwisseling tussen theaterculturen niet altijd zonder slag of stoot zijn beslag kreeg.

*Helleke van den Braber, Algemene Cultuurwetenschappen, Radboud
Universiteit Nijmegen, Postbus 9103 6500 HD Nijmegen
h.v.d.braber@let.ru.nl*

aards en Verkade. Het begin van het moderne theater’ in Idem (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam: Amsterdam University Press 1996) 552-559.

⁴⁷ Zie bijvoorbeeld Eduard Verkade, ‘Naar aanleiding van het artikel van den heer L.H. Crispijn in ‘Het Tooneel’ van 2 febr. 1907’. In: *Het Tooneel*, 16 februari 1907 en idem, ‘Enige aantekeningen over de kunst van het tooneel’. In: *Nieuw leven* 1 (1908), 214-224 (met dank aan Hans Vandevoorde).