



Louis Bouwmeester (1842-1925) als Phidias in *Marmeren beelden – ijskoude harten* (T. Barrière/L. Thiboust); première 22-12-1862; gezelschap Boas en Judels; fotograaf: C. Marcussen (coll. Theater Instituut Nederland)

‘Ons tooneel is niet officieel en niet voornaam’

ROB ERENSTEIN

De titel van deze bijdrage geeft aan wat het toneel in Nederland in de negentiende eeuw niet was. Over wat het wél was, is reeds het nodige geschreven, maar tot een helder totaalbeeld heeft dat nog niet geleid. In elk geval kan worden vastgesteld dat het oordeel van zowel tijdgenoten als latere (theater)historici door de bank genomen niet echt positief is.

Des te meer bevreemding wekt het dan om te ontdekken dat er in *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* alleen al aan het toneel in Nederland in de negentiende eeuw zeventien bijdragen zijn gewijd. Verhoudingsgewijs is dat veel. Bij het nalopen van de verschillende onderwerpen blijken zeer uiteenlopende zaken aan bod te komen variërend van classicisme, nationalisme en romantische decortraditie tot amateurisme, realisme en symbolisme. Er moet dus veel gebeurd en veranderd zijn. Eén ding echter bleef gedurende de gehele eeuw onveranderd, en dat waren de aan de acteurs uitbetaalde salarissen. En dat is natuurlijk een slechte zaak en een indicatie dat het met het maatschappelijk aanzien van het toneel in de loop van de eeuw niet al te best is gegaan, want de inflatie bestond ook toen al en ging gewoon door.

Het doorgaans negatieve beeld van de contemporaine critici kan verklaard worden uit een beperkt perspectief en een vaste reeks beoordelingscriteria waaraan toneelvoorstellingen werden getoetst. Dat men openstond voor vernieuwing blijkt niet altijd en aan het beoordelen van een voorstelling als een autonoom kunstwerk was men nog lang niet toe. Daarvoor werd het toneel nog te zeer geacht een dienstbode van de (literaire) auteur te zijn. En als het aan één zaak ontbroken heeft in de negentiende eeuw dan is dat een goede relatie tussen literatuur en theater, zoals die in vroeger eeuw, en zelfs nog in het begin van de negentiende eeuw, wel degelijk bestond.

Latere historici hebben zich te zeer laten leiden door het oordeel van hun voorgangers. Daarom zullen we met nieuwe inzichten het toneel uit de negentiende eeuw opnieuw moeten bekijken om een onderlinge relatie

tussen al die schijnbaar losse verschijnselen tot stand te brengen. In ons postmoderne wereldbeeld bestaat geen centraal perspectief meer. Het is ook niet doenlijk om vanuit één ordeningsschema of één bindende visie het toneel uit vroeger tijd te beschrijven. Daarvoor waren er te verschillende krachten werkzaam zowel in als buiten het theater die de ontwikkelingsgang ervan hebben bepaald. Verder is een toneelgeschiedenis meer dan de geschiedenis van het drama alleen.

In de negentiende eeuw werd de toneelkritiek beoefend door literaire critici die steeds minder op hadden met de in populariteit groeiende melo-drama's en historiespelen en derhalve steeds negatiever oordeelden. Maar wanneer we bijvoorbeeld van het communicatiemodel uitgaan, waarin een voorstelling een communicatief proces is tussen acteurs en hun toeschouwers met de voorstelling als 'boodschap', ontstaat al spoedig een geheel ander beeld, omdat het aan publieke belangstelling niet ontbrak. Ook bleken steeds weer nieuwe ondernemers bereid een theater te exploiteren in het vertrouwen dat zij daar een belegde boterham aan zouden overhouden. Daarvoor waren zij in tijden zonder toneelsubsidie of een minimale ondersteuning van gemeentewege volledig afhankelijk van hun publiek. Dat betekende dat er geen ruimte was voor artistieke risico's. Volgens de bronnen zou dat beleid geleid hebben tot steeds verder gaande verarming van kunst en repertoire, verjaging van de betere standen uit de schouwburg door 'kerels met een roodwollen borstrok, wollen boeffanten en blauw duffelsche jas, op het hoofd eenen pet, die er opgespijkerd scheen, en een ringetje in het oor, dikke tabakspruimen in de mond, waaruit de akelige lucht walmde van de waar der wijnhuizen, of die nog den walgelijk rieken-den sigaar vasthielden van de winkel, waar de kaartjes te bekomen waren'.¹ Dat 'plebs' en 'gemeen volk' de schouwburg hadden overgenomen, is al als onmogelijk afgedaan. Er was hooguit sprake van een toenemende toeloop van kleinburgerlijke lieden die zich wat rumoeriger gedroegen dan daarvoor beter gesitueerden gewend waren en die alles beneden hun stand over één kam plachten te scheren.²

Al dit soort tegenstrijdigheden zou eens op een rijtje gezet moeten worden en op juistheid onderzocht teneinde tot een beter inzicht in de functie van het toneel in die tijd te komen.

Juist omdat er in de negentiende eeuw zoveel is veranderd, is het als een eerste ordenende maatregel nodig tot een periodisering te komen. Op zoek naar breukvlakken blijkt de eeuw wat het toneel betreft in drie periodes uiteen te vallen. Onlangs verscheen in de afscheidsbundel voor Willem van den Berg hierover nog een artikel door Paul Post die alle opvattingen over periodisering tot op heden gepubliceerd op een rijtje heeft gezet.³

Kort samengevat loopt de eerste periode, waarin het classicistische toneel mede door toedoen van de koninklijke (of zo U wilt 'konijnlijke') steun van Lodewijk Napoleon op een hoog en internationaal erkend niveau stond, vanaf het begin van de eeuw tot 1824 (Rössing), 1830 (Worp), 1835 (Hunningher) of 1840 (De Leeuwe). Wat al deze jaren met elkaar gemeen

hebben is dat er elke keer weer iets gebeurde dat voor tijdgenoten aanleiding was tot klagen over kwaliteitsverlies.

Ik hanteer 1840 als breuklijn, omdat in dat jaar een voorlopig dieptepunt bereikt wordt, dat mede gemarkeerd wordt door het einde van de Belgische Opstand (1839), de Nederlandse economie als gevolg daarvan met een staatsschuld van 1,3 miljard in een diepe depressie verkeert en de Amsterdamse gemeenteraad in 1841 besluit bij gebrek aan middelen de exploitatie van de Stadsschouwburg uit te besteden aan een groep acteurs die met een beperkte financiële steun van tienduizend gulden per jaar het maar moesten zien te redden. Voorts is in 1839 in de Nes de Salon des Variétés geopend en is er in de schouwburg al duidelijk sprake van een nieuwe speeltrant ontstaan onder invloed van een nieuw genre stukken: de melodrama's en historiespelen, die naast de al in 1824 in de schouwburg toegelaten ballet-pantomimes, feeërieën en opera ook met veel bijval door het publiek worden ontvangen.

De tweede periode loopt van 1840 tot 1870: het jaar waarin het Nederlandsch Tooneelverbond wordt opgericht. Over die markering zijn alle historici het eens. Duidelijk herkenbaar geeft dit moment de doorbraak van het beschavingsproces aan waarom al vanaf 1850 door kritische geesten werd geroepen.

De derde periode loopt vanaf 1870 tot in de twintigste eeuw. Er valt eventueel ook hier nog een onderverdeling te maken in 1870-1889, het jaar waarin de modelvoorstelling door de voor die gelegenheid opgerichte Tooneelvereniging van Ibsens *Nora* de opmaat naar het moderne toneel vormt en ook ongeveer het begin markeert van een nieuwe generatie toneelschrijvers met als centraal trio Simons-Mees, Emants en Heijermans dat voor een ongekennde bloei van de Nederlandstalige toneelschrijfcultuur zorgt.

Over de eerste periode wordt doorgaans in nostalgische termen gesproken. Het was de bloeitijd van het toneel met Wattier en Snoek die voor hun collega's van de Comédie Française niet onderdeden, zo zij niet beter waren... Had keizer Napoleon zelf niet verklaard Wattier als de grootste actrice van Europa te beschouwen en haar zelfs een jaargeld gegeven? Hierna kon het dus eigenlijk alleen maar slechter gaan, al was er nog genoeg talent om hoogstaand toneel te brengen, alleen bleek het publiek daarvan minder gediend, terwijl het gebrek aan belangstelling van vorstelijke zijde het in betere kringen, vooral natuurlijk in Den Haag, het minder *bon ton* maakte om naar de schouwburg te gaan.

De omschakeling naar een nieuw repertoire voltrok zich geleidelijk, maar was in de jaren dertig voltooid, waarop de literaire critici met de fraai klinkende tragedies van auteurs als Bilderdijk en Wiselius nog in de herinnering hun kritiek begonnen te spuien op de nieuwe melodrama's en de in hun ogen steeds slechter spelende acteurs. Vooral in *De Spectator* van J.A. Alberdingk Thijm kon tussen 1842 en 1850 naar hartelust uitgehaald wor-

den naar repertoire en spel. Deze kritieken zijn de belangrijkste oorzaak van het negatieve oordeel over deze tweede periode, want vóór 1860 was er ternauwernood sprake van serieuze toneelkritiek in de dagbladen. De vraag waarvoor we ons gesteld zien is of het nu werkelijk zo slecht was of viel het in de theatrale kunsten toch nog wel mee? Het antwoord is ja en nee en ook weer niet zo simpel.

Eerst maar het goede nieuws. Met het ballet en de opera was het nog zo slecht niet gesteld. Voor het ballet geldt dat 'een voor pre-romantiek en romantiek ontvankelijke kunstvorm als het ballet in het romantiek-arme Nederland op weerstand [stuitte]'. Zo schreef een toneelliefhebber in 1823 in *De Nieuwe Tooneelkijker* over 'de schandelijke, godsdienst en zeden verwoestende Balletten'.⁴ Uit 1850 stamt Potgieters vaak geciteerde kritiek op het toneel: 'Er was stilstand in alles behalve in de beenen.' Toch blijkt uit onderzoek dat door de langdurige aanwezigheid van Franse balletmeesters en dansers in Amsterdam in het eerste kwart van de negentiende eeuw de ballet-pantomimes in choreografisch, danstechnisch en -stilistisch opzicht een internationale allure kregen.⁵ Na de Franse balletmeesters zette Andries Voitus van Hamme vanaf 1826 tot zijn dood in 1868 als choreograaf deze traditie voort in tal van creatieve Arlekinades waarvan hij er twee per jaar uitbracht, die altijd voor volle zalen werden gespeeld. Daarnaast zorgde hij er ook voor dat de grote balletten van het romantische repertoire uit Parijs en Londen, waarvoor hij vele belangrijke dansers en choreografen uit het buitenland engageerde, in Amsterdam te zien waren. En dan heb ik het nog niet eens over de fraai uitgevoerde decors van Pfeiffer voor de ballet-pantomimes die na zijn dood in 1835 gebruikt bleven worden tot zij bij de brand van 1890 verloren gingen.⁶

Ook de opera haalde een internationaal niveau en Den Haag werd na Parijs en St. Petersburg als Europese opera-stad geroemd. Deze kunstvormen vielen buiten het bereik van de literaire kritiek die voorbijgaande aan de grote publiekssuccessen van de ballet-pantomimes, deze als 'dat mooie poppenspel voor onmondige kinderen'⁷ afdeden.

Ik noem opera en ballet slechts en passant om daarmee aan te geven dat er in de theatrale kunsten wel degelijk sprake was van een geregeld kwalitatief hoogstaand aanbod dat ook nog goed bezocht werd. Het probleem van de opera is alleen dat deze altijd meer kost dan die ooit kan opbrengen. In de jaren dertig konden de tekorten in Amsterdam oplopen tot tachtig- en zelfs vijftigduizend gulden. Deze werden ten dele gecompenseerd door de winst op de toneelvoorstellingen. In de jaren veertig bloeide de opera in Den Haag uitsluitend dank zij de financiële steun van koning Willem II, die daarvoor bijvoorbeeld in 1842 f 183.207,89 betaalde. Na de dood van Willem II probeerde men op deze kosten te bezuinigen, maar toen dat onvoldoende lukte, besloot men in 1853 de gehele Koninklijke 'Fransche Schouwburg' te ontbinden.⁸

De kritische houding van de literaire kritiek kan dan ook alleen verklaard worden uit verschillende levensvisies van toneelmakers en critici. Waar de

critici streefden naar de verbetering van het volkskarakter als reactie op de economische crisis en de heersende Jan Salie-mentaliteit, daar speelden toneelmakers direct in op de bestaande behoefte van het publiek dat in toenemende mate om sentimentele melodrama's vroeg. Met idealisme kom je niet ver in een theaterbedrijf dat aan het vrije marktmechanisme is overgeleverd. Er moet tenslotte brood op de plank komen.

Het zij gezegd, dat in de eerste jaargangen van *De Spectator* de kritiek nog opbouwend probeerde bij te dragen aan het behoud van kwaliteit. Toen dat niets uithaalde en vooral na de dood van medeschouwborgbestuurder Reinier Engelman in 1846 het aandeel van melodrama's en historiespelen bleef toenemen, werd de toon van de kritiek ironisch en soms zelfs sarcastisch. Hiermee wil overigens niet gezegd zijn dat het treurspel en het klassieke blijspel geheel van het repertoire verdwenen. Die bleven repertoire houden, maar in mindere mate, en volgens de kritiek misten de opvoeringen ervan te veel kwaliteit. En dat werd geweten aan het spel dat het melodrama vereiste en dat acteurs elk gevoel voor nuance, het schone en het goede deed verliezen. Om de uitersten in de melodrama's met elkaar te verzoenen, het groteske met het verhevene te verbinden werden emoties uitvergroot weergegeven, er werd overdreven geacteerd, wat nogal benadrukt werd door de door Anton Peters ontwikkelde en in de mode gekomen heldentoon. Daartoe geïnspireerd door Talma had hij zich aangewend het begin der alexandrijnen of als het proza was het begin van een claus zacht en snel in te zetten, waardoor de eerste woorden vrijwel onverstaanbaar werden, om dan met groot stemvolume en veel rollende R's het slot de zaal in te slingeren. Hoewel hij daarvoor vaak gekapitteld werd, heeft zelfs Alberdingk Thijm, als vele anderen van zijn tijdgenoten, niet nagelaten hem als de meest talentvolle en belangrijke acteur van zijn tijd te prijzen.

Deze stijl van spelen alsmede de inhoud van de stukken deed het geletterde publiek de schouwburg de rug toekeren, vooral toen deze speelstijl ook losgelaten werd op treur- en blijspelen, inclusief de jaarlijkse *Gijsbrecht*. Het kwam alleen nog opdagen voor speciale benefietvoorstellingen of bijzondere gastvoorstellingen, zoals door Rachel (1846) of Adelaide Ristori (1858 en 1859). Het verschil in kwaliteit tussen buitenlands en binnenlands aanbod werd wel signaleerd, maar leidde tot niets. Toen in 1855 in Amsterdam een Franse gastvoorstelling van het beroemde melodrama *Lazarro de Veehoeder* plaatsvond met de acteur Malingue in de hoofdrol, stelde de kritiek spijtig vast dat Peters dat spelniveau bij lange na niet haalde.

In het midden van de eeuw leefde men in een eigen wereld met eigen normen en een eigen repertoire voor een publiek dat tevreden was en waarvan de samenstelling mede kon veranderen door het in Amsterdam ingevoerde remuneratiesysteem in 1853.⁹

Bij dit alles mogen we ook niet uit het oog verliezen dat er roofofbouw werd gepleegd op de acteurs die tientallen stukken vrijwel continu paraat moesten hebben. Er werden door een gezelschap per jaar wel zo'n vijftig

tot zeventig verschillende stukken opgevoerd. Zo werden in 1858 in Amsterdam achttien verschillende stukken opgevoerd in drie maanden tijd. Natuurlijk ging dit ten koste van de kwaliteit. Het maakte de souffleur tot hoofdrolspeler. Acteurs die hun tekst kenden werden door de kritiek geprezen.

Niet alleen spel en repertoire, ook het acteursbestand was aan devaluatie onderhevig. Zo werd er steeds veelvuldiger geklaagd over acteurs die in hun taalgebruik geen geheim maakten van hun afkomst. Alberdingk Thijm trok hiertegen fel van van leer: 'Wat van het tooneel, die dampenden modderpoel, die veelal door een soort van menschen in beweging wordt gebracht, wier uiterlijk u reeds een waarschuwing moet zijn, dat gij van hen geen kunstgenot vergen moet: een soort, die niet eens hare taal verstaat, maar in plaats daarvan gemeen Jordaansch, of gemeen Leegerfsch- of Langelijnstraatsch spreekt...' ¹⁰ Ook in zijn roman *Tooneelspelers* steekt Cremer hiermee nog de draak. ¹¹ Dit was het gevolg van het geringe aanzien dat acteurs maatschappelijk gezien genoten, wat verder werd bevestigd door de directeuren die elke gelegenheid aangrepen om op salarissen te bekorten. Zo werden in het seizoen 1810-1811 alle acteurssalarissen met een zesde gekort. Na de Belgische Opstand werden alle salarissen met twintig procent gekort. Na 1850 volgden voortdurend kleine kortingen elkaar op. Het gemiddeld jaarinkomen van een acteur begin negentiende eeuw bedroeg f 895, terwijl in 1910 een acteur met een opleiding tussen de f 600 en f 800 verdiende. Hiermee stonden acteurs nogal laag op de maatschappelijke ladder, zoals blijkt uit de gemiddelde gezinsuitgaven van ongeschoolden in de grote stad die in 1880 f 583,70 en in 1886 f 599,86 bedroegen. Voor geschoolden lagen die bedragen in 1880 op f 654,29 en in 1889 op f 763,19. ¹² Dat acteurs het sociaal gezien niet zo goed maakten blijkt ook uit de buurt waar de meesten van hen woonden: volksbuurten waar geen ABN gesproken werd met alle gevolgen van dien voor hun taalgebruik op de planken. ¹³

Opmerkelijk is dat in de jaren dat het betere publiek massaal de schouwburg ging mijden, de opbloei van de rederijderskamers begon. In hoeverre er hier sprake is van een direct oorzakelijk verband, is niet geheel duidelijk, maar in deze kamers vond men toch een uitweg voor de behoefte aan vormen van theatraal vermaak op meer verheven niveau, zij het dat men er niet in eerste instantie 'de toneelspeler wilde uithangen'. Dat is althans de strekking van de woorden van de voorzitter van de Amsterdamse rederijderskamer 'Achilles' bij zijn toespraak op 28 april 1846, waarbij hij stelde dat het er om ging een kritisch publiek te kweken, dat 'een gunstigen invloed op de voorstellingen in den schouwburg moge hebben'. ¹⁴ Jacob van Lennep was hierbij de drijvende kracht om het toneel te verheffen en hernieuwde belangstelling te wekken voor de klassieken uit het Nederlands toneelrepertoire. Valt dit streven in Amsterdam of in andere grote steden nog te begrijpen, minder begrijpelijk is dat voor al die steden en dorpen in de rest van het land waar de rederijderskamers ook tot bloei kwamen

en die eerder het gevolg lijken van een behoefte aan nieuwe vormen van sociaal verkeer als gevolg van maatschappelijke veranderingen dan verheffing van het toneel in de Amsterdamse Stadsschouwburg, zoals uit de activiteiten en de repertoirekeuze van deze rederijkerskamers blijkt.¹⁵

In deze kamers ontwikkelde zich ook de retorische voordrachtskunst. Die moet een hoge vlucht genomen hebben, want anders zou de markt niet zijn overstroomd met tientallen handboeken en boekjes over retorica, voordrachtskunst en schoonheidsleer in de tweede helft van de negentiende eeuw. Uit deze diverse vormen van orale cultuur ontstond tegen het einde van de eeuw het fenomeen van de beroepsvoordrachtskunstenaars die met hun optredens voor genootschappen en verenigingen een goed betaalde bijverdienste hadden.¹⁶

Dat het geletterde publiek hiermee afstand deed van de grote schouwburgen mag hieruit niet worden afgeleid. Vanaf 1850 zijn pogingen ondernomen om door een hernieuwd beleid de verheffing van het toneel ook in de schouwburg mogelijk te maken. In dat jaar werd op last van koning Willem III een eerste commissie geïnstalleerd met als drijvende kracht Van Lennep die in 1851 een rapport aan de koning uitbracht. De onpraktische plannen hierin verwoord leidden tot niets, en evenmin deden alle hierna ingediende plannen dat, omdat in al die blauwdrukken voor een nieuw beleid onvoldoende werd uitgegaan van het Nederlandse acteurspotentieel en ook geen rekening werd gehouden met het ontbreken van een nationale toneelschrijfcultuur. Het was een vicieuze cirkel, want het toneel moest en kon alleen maar gered worden door de makers zelf. Dat zou echter pas mogelijk worden als er een kader werd geschapen waarbinnen vernieuwingen mogelijk zouden zijn. Dat kostte geld en daarvoor ontbrak de politieke wil.

Men zou deze periode van 1850-1870 kunnen aanduiden als de strijd om de schouwburg die tenslotte niet door initiatieven van de overheid maar van de burgerij ten faveure van de laatste is beslecht. Als gevolg van de economische opleving vanaf 1850 zien wij in Nederland, gesteund door het liberalisme, een langzame groei naar industrieel kapitalisme. Er kwam meer welvaart die de mogelijkheid bood voor vernieuwing van de kunsten. Dat gebeurde vaak op initiatief van enkele personen uit de betere standen van de burgerij, die hiervoor vaak grote financiële offers brachten. Die bemoeiing met de kunsten van deze burgers werd in zekere zin ingegeven door de wens het eigen groepsbelang te bevorderen.¹⁷ Wat het toneel betreft leidde dit in 1870 tot een eerste concreet resultaat: de oprichting van het Nederlandsch Tooneelverbond. Dit verbond zette zich onder de bezielende leiding van J.N. van Hall, H.J. Schimmel en de bankier A.C. Wertheim in voor een nationaal toneel en bond de strijd aan met de heersende wansmaak, onkunde en routine.¹⁸

In de relatie tussen vraag en aanbod met de toneeldirecties als bemiddelaar ging het uitsluitend om volle zalen en gevulde kassa's. Hoe dat gebeurde deed er niet zo toe. In die mentaliteit moest, vonden de initiatiefnemers

van het Tooneelverbond, verandering komen en daartoe bepleitten zij onder meer de bevordering van een degelijke toneelkritiek, het uitgeven van een tijdschrift, gewijd aan de belangen van het Nederlands toneel en de oprichting en instandhouding van een toneelschool. Het tijdschrift kwam in 1871 en drie jaar later de toneelschool. De oprichting van de Vereeniging 'Het Nederlandsch Tooneel' in 1876 was het logisch gevolg, ook al stond dat niet in de doelstellingen van het Tooneelverbond. Dat verklaart wellicht het verzet van sommige initiatiefnemers, maar was wel de belangrijkste bijdrage aan de verbetering van het toneel. Dat de tijd er rijp voor was moge blijken uit het feit dat het benodigde waarborgkapitaal van honderdduizend gulden binnen vier dagen bijeen was gebracht.¹⁹ Schimmel, als gewaardeerd toneelschrijver, voerde het artistieke beleid en probeerde de verheffing geleidelijk tot stand te brengen, wat met vallen en opstaan lukte. Zijn repertoirekeuze was behoudend en om het grote publiek niet van de schouwburg te vervreemden, programmeerde hij nog wel af en toe een sprookjesballet of spektakelstuk. De steun van Willem III, zowel financieel als moreel, is hierbij van groot belang geweest. Hij was het ook die in 1882 de Vereeniging het predicaat 'Koninklijk' verleende, wat de status van het gezelschap natuurlijk aanzienlijk verhoogde.

Toch groeide er onder de acteurs in de jaren tachtig onvrede met Schimmels beleid, zijn voorzichtige repertoirekeuze en de strikte hiërarchie met het star vasthouden aan het emplotelsel, dat regisseur²⁰ en acteur vrijwel monddood maakte. In 1889 kwam het tot een conflict met de jongeren en Rössing, secretaris van de Raad van Beheer, legde zijn functie uit onvrede neer om korte tijd later De Tooneelvereniging op te richten. Escalatie van de spanningen bleef uit doordat de schouwburg op het Leidseplein op 20 februari 1890 afbrandde.

Wat we na 1870 zien gebeuren is hoe door het Tooneelverbond en bij de Vereeniging 'Het Nederlandsch Tooneel' onder Schimmels leiding geprobeerd werd het toneel uit de vrijesectorsfeer weg te halen en een nieuwe maatschappelijke functie te geven. Het was een uiting van een nieuwe tijdgeest, zoals die in tal van publicaties over het toneel manifest werd. Zo opent een boek over toneel met de zin: 'Het denkbeeld, dat kunst als maatschappelijke behoefte aangemerkt behoort te worden, is nog ver van algemeene instemming te vinden. Als stelling begint men er zich wel langzamerhand mee te verzoenen.'²¹ Ook de roep om een 'nationaal toneel' klonk steeds luider door, waarin de tragedie als hoogste kunstvorm werd aanbevolen.²² Het toneel wordt daarnaast herhaaldelijk naast kerk en school – 'een eereplaats naast de school is haar [de toneelkunst R.E.] aangewezen'²³ – als podium genoemd om invloed uit te oefenen en op te voeden. Voor critici werd de didactische waarde van een voorstelling een belangrijk beoordelingscriterium. Dat verklaart ook waarom later in de jaren negentig *Hedda Gabler* van Henrik Ibsen slecht beoordeeld werd. Deze door en door 'ziekelijke, voze en onartistieke vrouw' werd gedreven door een ongekende vernietigingsdrift, vonden critici. Zij werd afgedaan als de ultieme vorm

van theatrale zinloosheid, omdat haar nihilisme het onmogelijk maakte er enige moraal uit af te leiden. Hedda werd een 'canaille' genoemd die leed aan een fin-de-siècle névroze en kleinburgerlijke laagheid. Zij was van een onbevredigde dierlijke hartstocht en vervuld van een laffe vrees voor de te hoge prijs van begeerd genot.²⁴ Nog minder begrip had de kritiek voor *De vader* van August Strindberg. De inhoud alleen al vonden sommige critici zo onfatsoenlijk dat die onvermeld bleef. Eén criticus stelde 'dat men een halve psychiater dient te zijn om een juist oordeel hierover te geven. [...] Dit stuk verheft niet, leert niet, waarschuwt niet.'²⁵

In het beschavingsoffensief nam de toneelschool een belangrijke plaats in, zoals A.C. Loffelt tijdens een lezing ter gelegenheid van de oprichting van een afdeling van het Nederlandsch Tooneelverbond in Dordrecht zijn gehoor voorhield. De school immers brengt acteurs beschaving bij en leert dialectisch taalgebruik af, zodat 'Jong Holland' zich in het openbaar met acteurs kan vertonen zonder zich te generen.²⁶

Het mag geen verwondering wekken dat de beroepsacteurs, die toch maar weer gestigmatiseerd werden, dit beschavingsoffensief van het Tooneelverbond met wantrouwen bejegenden. Toen het Tooneelverbond op zeker moment tweeduizend leden telde, waren daar slechts vijftien acteurs onder.²⁷

Toch lieten de beroepsacteurs zich niet geheel onbetuigd en ontwikkelden, wellicht daartoe geïnspireerd door de activiteiten van het Tooneelverbond, toneelschool en de 'Koninklijke Vereeniging', initiatieven die in de vorm van kleine toneelgezelschappen een verbetering van het toneelklimaat nastreefden. Genoemd werd reeds De Tooneelvereeniging die in 1889 opzien baarde met een modelvoorstelling van Ibsens *Nora*, waarin de nieuwe tijd zich voor het eerst aankondigde. In de kleine theatertjes in de Nes, waar in de Salon des Variétés De Tooneelvereeniging het publiek kennis liet maken met het modernste repertoire naast gangbare kaskrakers als *De twee wezen* en *Marmeren beelden – ijskoude harten*, waren vanuit het heden terugblikkend de eerste signalen van verandering op te vangen. Begin jaren negentig lieten de critici zich echter nog weinig hoopvol uit en was de stemming nog duidelijk in mineur. Dit was mede het gevolg van toch weer een economische crisis die vooral de landbouw had getroffen en vanaf 1875 tot ongeveer 1890 duurde. Maar vanaf dat jaar gaat het langzaam bergopwaarts en begint een bloeiperiode voor het Nederlands toneel waarin ook de nationale toneelschrijfcultuur een ongekend hoge vlucht nam. Heijermans stond op het punt zijn rijke carrière als toneelschrijver te beginnen en samen met Marcellus Emants en Josine Simons-Mees was dit drietal motor en bron van inspiratie voor de toneelschrijfkunst die bloeide zoals dat sedert de zeventiende eeuw niet meer was gebeurd. In dit kader mogen de activiteiten van Jan C. de Vos niet onvermeld blijven. Van 1890-1895 bespeelde hij in Rotterdam het Tivolitheater waar hij veel werk van Nederlandse auteurs – Nouhuys debuteerde daar met zijn veel gespeelde drama *Eerloos* – en moderne buitenlandse auteurs programmeerde voor,

helaas, een te beperkt publiek, wat hem er toe dwong goedkope kluchten en molodrama's op het repertoire te nemen om de kas te spekken. Omdat hij veel moest reizen om rond te kunnen komen heeft hij vooral in de provincie een gunstige invloed gehad op de smaakontwikkeling van het publiek.

Het nieuwe Nederlandse repertoire dat rond de eeuwwende ontstond, sloot niet direct aan bij de grote buitenlandse stromingen, maar kenmerkte zich vooral door een soort Hollands binnenhuiskamerrealisme met veel Kleinmalerei dat door de directe herkenbaarheid succes oogstte. Vooral toen steeds meer auteurs de techniek van het toneelschrijven onder de knie kregen. Dit van origine Rotterdams realisme maakte dat Leo Simons in 1925 kon vaststellen dat van de vijfendertig toneelschrijvers met naam die sedert 1890 debuteerden negentig procent een Rotterdamse afkomst had.

Was aanvankelijk van het totale aanbod slechts zo'n vijf procent oorspronkelijk Nederlands werk, daar zou dit na 1890 in de loop der jaren toenemen tot circa twintig procent in de eerste twee decennia van de twintigste eeuw. De Nederlandsche Tooneelvereniging, waarvoor Heijermans schreef, had daar een enorm aandeel in, want bij het vijftienjarig bestaan in 1908 bleek dat van de 156 uitgebrachte toneelstukken *tachtig* oorspronkelijk Nederlands waren. Een unicum!

Hoe groot de successen van Heijermans ook waren, zijn stukken werden op het Leidseplein niet toegelaten. Bij de Koninklijke bleef alles bij het oude, bij 'braaf, burgerlijk en deftig', waaruit blijkt dat de strijd op het toneel tussen oud en nieuw, tegelijk de maatschappelijke strijd om vernieuwing reflecteerde. De mogelijkheid om te vernieuwen en met de tijd mee te gaan had men bij de bouw van nieuwe Stadsschouwburg al voorbij laten gaan. Toen de plannen voor de herbouw nog ontworpen moesten worden, bepleitte Leo Simons – waarschijnlijk onder invloed van Wagner en Bayreuth – de bouw van een volksschouwburg zonder rangen als in een concertzaal.²⁸ De schouwburg die er uiteindelijk kwam, was de realisering van de droom die de initiatiefnemers uit de jaren zeventig toen voor ogen stond: een statusgebouw met voorname allure, rijk en deftig, maar bij de opening al verouderd. Zelfs het standsverschil bleef gehandhaafd, want er waren aparte entrees en koffiekamers voor de bezoekers van de goedkope en dure rangen. Overal in Europa gistte het en vonden veranderingen plaats, maar in de Stadsschouwburg bleef alles bij het oude en het deftige publiek genoot van stukken als *Madame sans gêne* en *Gismonda*, terwijl het meest gespeelde stuk uit 1895 een klucht van Feydeau was, *Het spookhotel* (*Hôtel de libre échange*), dat wel twintig maal werd opgevoerd.

Nee, toneel van een grootse allure werd er niet voortgebracht. Het was burgerlijk realisme waarbij zelfs in koninklijke personages de toeschouwer altijd iets van zijn eigen burgerdom wilde herkennen. We vinden dit ook bevestigd in de nationale sterren uit de tweede helft van de eeuw. In het buitenland kende men diva's als Sarah Bernhardt, Eleonora Duse of Ellen

Terry. In Nederland, waar men toch altijd afkerig was, en nog steeds is, van het grote gebaar was de populairste actrice Mietje Kleine-Gartman (1818-1885). Haar spel werd gekenmerkt door eenvoud zonder pathos en haar afscheid van het toneel nam zij in de titelrol van Schimmels drama *Jufvrouw Serklaes*, waarmee ze een triomftocht door Nederland maakte. Van de mannelijke acteurs was het de sympathieke L.J. Veltman (1817-1907), die niet met tragische rollen het publiek aan zich wist te binden, maar met het simpel verradersemplooi, als *marqué*.²⁹

Uit de voorkeur van het publiek voor deze helden blijkt voldoende het eigen karakter van het Nederlands toneel vergeleken met dat van de omliggende landen. De burgerlijke toneelbezoekers die de laatste decennia de schouwburg weer geregeld bezochten wensten zich niet door grote hartschokken te laten meeslepen, maar in genegenheid met de helden mee te leven. De komst van het unieke talent van Eleonora Duse die in de gehele wereld uitsluitend voor uitverkochte huizen speelde bleef vrijwel onopgemerkt. Van de vijf geplande voorstellingen van *La dame aux camélias* moest er één worden afgelast wegens gebrek aan belangstelling, terwijl de overige vier matig werden bezocht. De nuchtere Hollander vond de entreprijs voor deze actrice, die geheel Europa aan haar voeten had gebracht, te duur: zeven gulden vijftig plus vijf procent belasting. Dat was zeker veel, maar wat kreeg men er voor terug? De critici waarvan sommigen aanvankelijk zeer sceptisch stonden tegenover de met veel loftrumpetten aangekondigde komst van Duse, waren kapot van haar spel en unaniem in hun oordeel: het 'hoogst bereikbare' in de kunst. Het totale zijn van het personage deed een criticus de vrees bekruipten dat niet Marguerite Gautier stierf, maar Duse zelf. *Het Handelsblad* noteerde: 'Wie dit verzuimt is niet waard ooit weer iets van kunst te genieten.' En in het seizoenoverzicht van 1894-1895 schreef *Het Tooneel*: 'De voorstellingen van Eleonora Duse staken boven dit alles uit, een tooneelseizoen is gered als er van haar slechts één voorstelling te genieten valt.'

Toch is de strijd om de schouwburg niet vergeefs geweest, ook al verwerd de Koninklijke Vereeniging tot een bolwerk van conservatisme. Rössing zelf, die in 1889 boos bij het gezelschap was weggelopen, erkende in 1894 volmondig: 'Schimmel is het geweest, die de Tooneelspelersstand verheven en het Tooneel tot aanzien heeft gebracht.'³⁰ Dat was eerder ook al vastgesteld, want in het *Algemeen Handelsblad* van 9 oktober 1888 viel al te lezen: 'Ons tooneel is niet officieel en niet voornaam. En des niettegenstaande is ons tooneel vooruitgegaan. De invloed der tooneelopleiding en van het beschavende streven van *Het Nederlandsch Tooneel* is onmiskenbaar.'

Zo zien we dat de negentiende eeuw goed begon en veelbelovend eindigde. Wat daartussen gebeurde reflecteert in hoge mate de ups en downs van de Nederlandse economie en politiek, die voornamelijk een negatieve invloed hebben gehad op het beleid en het toneel in die periode in hoge mate hebben gecommercialiseerd. De toenmalige toneelleiders hadden in wezen geen andere keus. Dat zij daarbij in botsing kwamen met de literaire

critici kon bijna niet anders. Hun klaagzangen en dodelijke kritieken zijn echter te lang als norm gehanteerd door latere theaterhistorici, waardoor uitsluitend het negatieve beeld gehandhaafd bleef. Het wordt tijd voor nieuw onderzoek dat met nieuwe methodes deze periode herijkt.

Prof. dr. R.L. Erenstein, Torenlaan 27, 1217 RV Hilversum.

Noten

- 1 Dit citaat uit *Toen ik nog jong was* van Justus van Maurik staat in B. Hunningher, *Een eeuw Nederlands toneel* (Amsterdam, Querido, 1949) 26-27.
- 2 Henny Ruitenbeek, 'Bij de gemeenteraad van Amsterdam wordt geklaagd over de verspreiding van remuneratiebiljetten voor de Amsterdamse Stadsschouwburg' in: R.L. Erenstein (hoofddred.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam U.P., 1996) 440-445, 445.
- 3 Paul Post, 'Het negentiende-eeuwse toneel voor het voetlicht: Een beschouwing over periodisering en Romantiek in de toneelgeschiedenis' in: K.D. Beekman e.a. (red.), *De as van de Romantiek* (Amsterdam Vossiuspers AUP, 1999) 200-213.
- 4 Hans Uitman, 'Arlequin als Aladdin op de Amsterdamse planken: Harlekinades en dansspelen', *TGN*, 390-395, 392.
- 5 Uitman, *Ibidem*. Zie ook: Hans Uitman, *Toen de Parijse benen de Moerdijk passeerden: De invloed van de Parijse boulevardtheaters op het Amsterdams ballet (1813-1868)* (Leiden/Voorburg 1996).
- 6 Tuja van den Berg, 'François Joseph Pfeiffer komt weer in dienst als decorateur bij de Stadsschouwburg van Amsterdam: Romantische decortraditie in Amsterdam', *TGN*, 382-389.
- 7 J. Hilman, *Ons Tooneel: Aanteekeningen en geschiedkundige overzichten. Naamrol van plaatwerken en geschriften* (Amsterdam 1879) 226.
- 8 H.E. van Gelder, *Het Haagse toneel-leven en de Koninklijke Schouwburg 1804-1954*, No. 2 van de jaargang 1954 van het Maandblad 's-Gravenhage', 67-68.
- 9 Zie noot 2.
- 10 Geciteerd in J.A. Worp en J.F.M. Sterck, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg* (Amsterdam 1920) 267.
- 11 "Och mijn zoon!" zegt de markiezin met die zekere verrukking van klemtoon die men vooral bij de hooge standen – op het toneel – mag waarnemen, "uw liefde is mij een balsem. Terwijl de uren des afzijs uws dierbaren vaders mij als eeuwen toeschijnen, verdrijft mijn Arthur mij die eeuwen met zijn zoet gekoos, zoodat dezelve mij worden als zeepbellen die heerlijk en schoon van kleur, als in een oogopslag uiteen spatten." – "Wanneer komt fader terug, liefe moeder?" vraagt de knaap met een stem die het gansche publiek plotseling uit den adellijken tooneelhemel in een Amsterdamsche achterbuurt verplaatst.' J.J. Cremer, *Tooneelspelers* ('s-Gravenhage 1878²) 36.
- 12 Gegevens ontleend aan de *Algemene Geschiedenis der Nederlanden* dl. 13 (Haarlem 1978) 80.
- 13 M. Gouloze-Müller, 'Een bende komedianten: de sociale positie van acteurs en actrices in Amsterdam', *Ons Amsterdam* 41 (nr. 5), 115-118.
- 14 Willem van den Berg, 'Vondel en belang van de negentiende-eeuwse rederijerskamers', *TGN*, 418-425, 419.
- 15 Van den Berg, *op. cit.*, 422-424.
- 16 Willem van den Berg, *Een bedachtzame beeldenstorm* (Amsterdam, AUP, 1999) 89-114, i.h.b. 105-107.
- 17 E. Boekman, *Overheid en kunst in Nederland* (Utrecht, Bijleveld, z.j.). Heruitgave van de eerste druk uit 1939, pp. 63-68.
- 18 Paul Post, 'Oprichtingsvergadering van het Nederlandsch Tooneelverbond', *TGN*, 446.
- 19 J.H. Rössing, *De Koninklijke Vereeniging Het Nederlandsch tooneel. Bijdrage tot de geschiedenis van het tooneel in Nederland, gedurende meer dan een halve eeuw* (Amsterdam 1916) 16.
- 20 Het begrip regisseur moet opgevat worden in de zin van metteur-en-scène. De regisseur in de moderne zin van het woord als man die vanuit een concept een voorstelling met behulp van de acteurs vorm geeft, was toen nog onbekend. De eerste Nederlandse 'Handleiding voor beoefenaren der tooneelregie' *De regisseur* dateert van 1901 en is van de hand van L.H. Chrispijn, die als regisseur werkzaam was bij de Koninklijke.
- 21 Martin Kalf, *De Schoonheidsleer des Tooneelspelers* (Haarlem, z.j.) V.
- 22 Martin Kalf, *Een woord over tooneel* (Amsterdam 1870).
- 23 Kalf, *Schoonheidsleer*, 151.
- 24 *Het Tooneel*, jrg. XX, nr. 12 (1890-1891) 92.

- 25 *Het Tooneel*, jrg. XXIII, nr. 2 (1892-1893) 18.
- 26 A.C. Loffelt, *Ons Tooneel en het Nederlandsch Tooneelverbond* (Utrecht 1873).
- 27 Paul Post, 451.
- 28 'Stichtte de stad een nieuw gebouw, 't zou nu een echte "volks"schouwburg moeten wezen. Zulk een inrichting, zonder verschil van rangen als in een concertzaal – groot genoeg om met een entreprijs van vijftentwintig cent een alle kosten dekkende recette te maken, zou in onze stad zeker een nuttige instelling wezen.' *Het Tooneel*, jrg. XIX, 1 maart 1890 (1889-1890) 81.
- 29 Veltman was een slecht verzenzegger en een eenvoudig man, maar toch een artist uit duizenden. 'Maar een tooneelspeler voor voorname kringen was hij niet [...] De burgerman was in de eerste plaats Veltman's aanbiddler en waarschijnlijk nog meer de burgervrouw.' *Het Tooneel*, jrg. XXIV, nr. 3 (1894-1895) 23.
- 30 Hunningher, *Een eeuw Nederlands toneel*, 71.