'Interne verdeeldheid'

Het onderzoek naar de smaak van het toneelpubliek in de negentiende eeuw

H.K. GRAS

Het vertoog over negentiende-eeuws theaterpubliek in Nederland wordt al vanaf de negentiende eeuw zelf gedomineerd door opvattingen die zich in vier punten laten samenvatten. Dat is ten eerste, de opvatting dat aanvankelijk het *highbrow* publiek vooral geïnteresseerd was in classicistische verstragedies en 'hoge' komedies; terwijl het *middle-* en *lowbrow* publiek de voorkeur gaf aan nieuwe genres (drama in proza, vooral het zogenaamde melodrama, dat overigens pas in de laatste drie decennia van de eeuw een genre-aanduiding wordt voor dit type stukken). Ten tweede, dat dit een verval van het theater veroorzaakte, omdat de sociale samenstelling van het publiek veranderde onder de invloed van de Franse revolutie: het *middle-* en *lowbrow* publiek nam bezit van het theater, zodat de elite dit de rug toekeerde. Dit verhaastte de dood van het edele treurspel en het hoge blijspel ten gunste van het drama en daarmee degenereerde het acteren. Ten derde, dat tegen het midden van de negentiende eeuw de grote schouwburgen bovendien zwaar te lijden kregen van de concurrentie van salons des variétés, waar de massa van het potentiële theaterpubliek uit de midden- en lagere rangen heen trok. Het genoot daar van een nieuw soort 'populair drama' (vaudeville en operette). Ten vierde, dat pas na 1870 een proces van herstel plaatsvond, waarin mannen van smaak en beschaving zich organiseerden en gewapend met nieuwe genres de theaters voor hun klasse heroverden; de smaak van het publiek zuiverden, het acteren veredelden en het theater de status van kunst gaven.[1]

Vanuit de projectgroep cultuurgeschiedenis van de faculteit Letteren in Utrecht loopt al enige jaren een interdisciplinair onderzoeksproject naar de consumptie van theater in Nederland vanaf de late achttiende eeuw. Dit project buigt zich onder meer over de houdbaarheid van dit dominante vertoog. Daarvoor wordt vooral gebruikgemaakt van theaterarchieven, in het bijzonder de administratieve stukken. Het zeer rijke negentiende-eeuwse theaterarchief van Rotterdam staat daarbij in het centrum van een aantal andere locaties, vooral Den Haag, Leiden, Dordrecht en Antwerpen, alsook Haarlem en Groningen. Teneinde dit dominante vertoog te toetsen,

wordt gebruikgemaakt van kwantitatieve analyses van de omvang van het theaterpubliek per rang en van de samenstelling van het abonnementhouders- en couponkoperspubliek over verschillende rangen, dit alles in relatie tot het aanbod. Deze kwantitatieve analyses worden geconfronteerd met kwalitatieve analyses van 'het vertoog' over het theater.

De analyse van de kaartverkoop per rang wordt verricht in samenwerking met het econometrisch instituut van de Erasmus universiteit in Rotterdam (Philip Hans Franses en Marius Ooms), waarbij gebruikgemaakt wordt van gewone tijdreeksmodellen en fractioneel gedifferentieerde tijdreeksmodellen. Het eerste type analyse onderzoekt de relatie tussen de gemiddelde rangbezetting per maand en ook wel per week voor een aantal productvariabelen en neemt in dat model ook de invloed van het seizoen op het theaterbezoek mee, alsook de invloed van de publiekstrouw. De effecten van een bepaald stuk op een bepaalde rang, de vraag of zo'n stuk publiek trekt of thuishoudt, wordt dus gecorrigeerd voor seizoenseffecten. De analyseresultaten zijn voor de Rotterdamse schouwburg van 1802 tot 1916 gereed en deels gepubliceerd of voor publicatie aangeboden.[2] Het tweede type analyse, dat los gezien moet worden van het eerste type, kijkt eerst of de data voldoen aan bepaalde randvoorwaarden, om vervolgens te kunnen bepalen, of zich in een bepaalde periode geleidelijke veranderingen hebben voorgedaan; veranderingen die bijvoorbeeld gezien kunnen worden als de langetermijneffecten van bepaalde gebeurtenissen, zoals veranderingen van samenstelling van de toneeltroupe, de prijs of geleidelijke verandering in smaak. Zo'n analyse kon worden uitgevoerd voor de Rotterdamse schouwburg in de vrij cruciale periode 1860-1880 en de resultaten zullen binnenkort voor publicatie worden aangeboden.[3]

De prosopografische analyse van de abonnement- en couponhoudersbestanden wordt verricht in samenwerking met de psycholoog en statisticus, tevens softwarespecialist Harry van Vliet. Deze analyse vergt veel meer tijd. Het gaat om een bestand van enkele duizenden namen van mensen die over de periode 1775-1912 abonnementen of coupons kochten voor toneel of opera, of aandelen bezaten in een schouwburg of troupe. Van deze lieden worden in het totaal zo'n vijfenveertig variabelen nagegaan, ruwweg verdeeld in containers zoals herkomst, beroep, welstand, religie, opleiding, politieke kleur, sociabiliteit, leeftijd en burgerlijke staat. Een samenvatting van een deel van de resultaten vóór 1850 is ter perse en verschijnt in maart 2000 in het *Historisch tijdschrift Holland*.[4]

Hoewel het onderzoek nog gaande is, kan over de vier kernen waarin het dominant toneelhistorisch vertoog is samengevat voorlopig het volgende gezegd worden. Ten aanzien van het eerste punt zegt de uitkomst van de tijdreeksanalyse over de eerste eeuwhelft, dat theaterbezoek volledig werd gedomineerd door de kalender en door publiekstrouw. Individuele genres

of stukken (auteurs) deden er zeer weinig toe en waar ze dat wel deden werden klassieke 'vervalsopvattingen' weerlegd. Zo trok de tragedie significant meer galerijpubliek en liet de eerste rangen onberoerd; zo trokken de parterre en de galerij *niet* in drommen naar melodrama's, al bleven de eerste rangen daar wel eerder weg. Voorts bleek dat de directie Hoedt & Bingley significant galerijpubliek verloor, waar de toneelhistoriografie die rang juist dominant achtte bij dat gezelschap.[5] Ten aanzien van het tweede punt geldt dat de sociale compositie van het abonnementhouderspubliek over de periode 1775-1845 niet de conclusie toelaat van statusverlies of sociale deklassering. Er zijn zelfs aanwijzingen voor het tegendeel. Uit een diachrone analyse blijkt dat de samenstelling van zowel toneel- als operaabonnenten vergelijkbaar blijft. Voor beide geldt wel dat het aandeel kooplieden, dat zeer dominant was bij beide voorstellingssoorten, iets terugliep. Uit een synchrone analyse blijkt dat het verschil tussen toneel- en operaabonnenten eerder relatief dan absoluut is. Er is sprake van grote continuïteit en stijgende status, omdat er ná 1795 steeds meer abonnementhouders met hoge politieke functies zijn. De oude regentenfamilies abonneerden vóór 1795 nauwelijks, noch op toneel, noch op de Franse opera.[6] Ten aanzien van het derde punt, dat over de groei van het tweede theatercircuit geldt dat er in Rotterdam geen massale toeloop plaats had naar salons des variétés. De gemiddelde aantallen toeschouwers in de kleine theaters, die voor de periode 1828-1856 gereconstrueerd kunnen worden uit het armengeld, suggereren een industrie met veel overaanbod, waarin ieder moeite heeft om het hoofd boven water te houden. Het publiek was nooit groter dan ongeveer 6 à 8 procent van de werkende bevolking (35% van de totale bevolking die gemiddeld ongeveer 80.000 mensen telde rond 1850), terwijl het schouwburgpubliek ongeveer 1,2 procent van de werkende bevolking uitmaakte. Wel kon berekend worden dat de hogere welstandsgroepen zeer veel meer participeerden in de schouwburg en concertcultuur dan de middengroepen in het vaudeville- en kleine muziekcircuit. De kern van de cultuur consumerende elite zal zo'n 700 heren hebben uitgemaakt.[7] Als die gemiddeld met echtgenote en twee kinderen deelnamen aan het hoge cultuurcircuit, betrof het zo'n 2.800 afnemers; in het kleine circuit werd armengeld betaald voor zo'n 1.600 à 2.400 afnemers gemiddeld per jaar. Ten aanzien van het vierde punt, dat van toneelherstel, waarin een grotere rol wordt verondersteld van de elite bij het toneel en dat vooral bij nieuwe genres (waaronder Nederlandse scheppingen), moet opgemerkt worden dat die veronderstellingen nauwelijks steun vinden in een tijdreeksanalyse van de kaartverkoop over de periode 1853-1916. Er is voor de periode 1860-1887 (op basis van gemiddelde bezettingsgraden) per week enig effect bij sommige types Frans melodrama en bij Duitse zangspelen: daar staan balkon/stalles inderdaad tegenover de galerij. Maar de laagste rangen blijven de ferventste bezoekers van tragedies. Die rangen steunden veel 'populaire genres' evenmin als de elites de 'betere' genres. De directies zijn de doorslaggevende factor voor het theaterbezoek, terwijl de invloed van seizoen

en publiekstrouw duidelijk terugloopt. Ná 1887 neemt de relatieve steun voor een breed georiënteerd drama toe onder de lagere rangen (drama waarin maatschappelijke en emotionele componenten samengaan, zoals Sardou's *Madame sans gêne*, Bataille's *Opstanding* (naar Tolstoj) of Dumas' *Marguérite Gautier*). Ook de invloed van seizoen en publiekstrouw groeit weer, zij het niet tot het gewicht dat het in de eerste eeuwhelft had. Over het algemeen moet echter in het zogenaamde toneelherstel vooral meegewogen dat positie van de opera ten opzichte van het toneel sterk veranderde en dat het massaal wordende vertrek van parterre- en galerijpubliek uit de grote schouwburgen het toenemend aandeel van eersterangspubliek erg relatief maakt.[8]

Nu heeft de analyse van kaartverkoopcijfers veel nut en waarde, omdat er eindelijk over de muur van anekdotes kan worden gekeken, maar er zijn natuurlijk vragen die overblijven. De meest gestelde vraag in de afgelopen twee jaar is geweest of theaterrangen wel sociale klassen uitdrukken.[9] Het kennelijk belang van een antwoord op deze vraag staat in nogal schril contrast met ontbreken van iedere eerdere poging in Nederland haar empirisch te onderzoeken. De vraag raakt natuurlijk zowel het probleem, hoe we sociale klassen zien, als dat van de samenstelling van het publiek op de diverse rangen. De kortste weg naar een zinnig antwoord is om vast te stellen dat wanneer een tijdreeksanalyse op basis van rangbezettingen verschillen in consumptiepatronen toont, er minstens ruimte is voor de hypothese, dat dit, door het prijsverschil der rangen, samenhangt met sociaal onderscheid. De tweede reden om de vraag naar een relatie tussen sociale klasse en theaterrang met een voorlopig 'ja' te willen beantwoorden is niet alleen gelegen in de constatering dat, wanneer de negentiende eeuw over het algemeen een eeuw geacht wordt, waarin een standensamenleving langzaam overging naar een klassensamenleving, het vreemd zou zijn, wanneer dat stands- of klassenbewustzijn niet werd uitgedrukt in de theaterzitplaats. In de kerk zat men ook niet lukraak doorelkander, alsof de eis tot naastenliefde betekende dat je als koopman zo maar naast een sjouwer je psalmen moest galmen en zo ging het ook op school. Bovendien werden er nog wel eens chagrijnige brieven naar de kranten geschreven, waarin de relatie tussen sociale stand en theaterrang wordt aangenomen. Zo klaagde een kantoorbediende in 1867 dat de parterreplaatsen in de Duitse opera te duur waren – hij kon toch moeilijk op de galerij gaan zitten![10] Mendes da Costa herinnert zich aan het eind van de eeuw: 'ik had geen geld [voor Lilla von Bulyowski als Marguérite Gautier] want den vorigen avond had ik pas *Maria Stuart* van haar gezien; geen mogelijkheid om den gulden voor een parterre-plaats bij elkaar te krijgen. Eindelijk vermande ik me om op de galerij te gaan zitten, voor 50 cents; en ik heb daar geen berouw van gehad, al heb ik een paar weken de plagerijen van mijn medestudenten erom moeten verduren; een van hen, een heele Piet van de bocht van de Heerengracht, had me gezien en me erg voornaam uit de

laagte, waar hij gezeten was, genegeerd.'[11] Kort na de opening van de Aert van Nesstraat-schouwburg in 1887 klaagden galerijbezoekers dat ze het gebouw aan de achterkant binnen moesten en geen toegang hadden tot de foyers – alsof de schouwburg normaal al niet genoeg deed om sociale verschillen zichtbaar te maken, voegt de schrijver toe.[12] De huidige stand van zaken in het lopend empirisch onderzoek naar de achtergronden van de Rotterdamse abonnement- en couponhouders geven aanleiding om, globaal gezien, zeker welstandsverschillen per rang te zien, al is er overlap en al komt het voor dat jonge telgen van oude geslachten op lagere rangen zitten dan hun rijpe ouders. Er is ook een verschil te verwachten op het gebied van maatschappelijk en cultureel prestige, uitgedrukt in functies en lidmaatschappen van statusrijke sociëteiten. Onderscheid in beroep is lastiger als sociaal verschil te duiden, omdat er nu eenmaal beroepen zijn, die op zichzelf al in rangen verdeeld zijn, zoals kooplieden, fabrikanten of winkeliers. Zelfs de patentregisters van 1806 verdelen dergelijke beroepen al over alle belastingklassen. Beroep is op zich een minder goede meetlat.

Een tweede kwestie die opspeelt naar aanleiding van de analyse van anonieme kaartverkopen per rang is de suggestie van een eenduidige relatie tussen rang en smaak. Uiteraard zijn de significante verschillen in de uitkomsten van de tijdreeksanalyses per rang een bewijs voor reële smaakverschillen, zij het vanuit een globaal perspectief, en uiteraard heeft ook de traditionele theatergeschiedschrijving, zich baserend op verhalende bronnen, aangenomen, dat er tamelijk eenduidige relaties bestaan tussen rang en smaak. Het eersterangspubliek zou van verstragedie hebben gehouden, het galerijpubliek van kluchten en melodrama's, om maar een open deur aan te wijzen. Toch is het goed het grootschalig serieel onderzoek te complementeren met onderzoek naar individuele casus, om de complexiteit van de relatie tussen smaak, rang en sociale klasse te demonstreren. Dat zal ik hier, afsluitend doen, aan de hand van één toneelbezoeker, die zeker tot de culturele elite gerekend mag worden, dr. Maurits Benjamin Mendes da Costa, classicus en bibliothecaris van de Amsterdamse universiteitsbibliotheek; betrokken bij een belangrijk initiatief op het gebied van toneelvernieuwing – namelijk de eerste opvoering van Ibsens *Nora* in 1889 – en auteur van *Tooneel-Herinneringen*. Deze herinneringen werden van 1 november 1898 tot 1 mei 1900 in het tijdschrift van het Tooneelverbond, *Het Tooneel* gepubliceerd en daarna, herbewerkt, als boek uitgegeven in 1900. Ze zijn nogal verwaarloosd in de theatergeschiedschrijving. Hunningher (1931, 168), die vooral putte uit Schimmel-vriendelijke bronnen die de visie van het Tooneelverbond en de Koninklijke Vereeniging weergaven, zette hem aan de kant als tegenstander van dit Verbond en de index van de recente theatergeschiedenis der Nederlanden noemt terloops zijn naam op twee plaatsen.

Nu zijn de *Tooneel-Herinneringen* juist zo aardig voor smaakonderzoek, omdat ze in eerste instantie stukje bij beetje tot stand zijn gekomen, waardoor

Spotprent in *Uilenspiegel*, n.a.v. de oprichting van het Nederlandsch Tooneelverbond in 1870.

een vooraf bepaalde 'leidende gedachte' ontbreekt. Daardoor ontstaan er allerlei inconsistenties. Later zijn er zaken aan toegevoegd, zodat een curieuze mix van herinnering en onderzoek het eindresultaat is. We hebben deze herinneringen benaderd met een interpretatiemodel, ontleend aan de sociale wetenschappen, dat uitgaat van drie 'houdingen' die achter een uitspraak in een tekst kunnen worden gezien. De eerste is de voorgeschreven houding, waarbij de norm, het voorschrift, zoals dat gold voor een bepaalde leefstijl wordt weergegeven; de tweede is de voorgegeven houding, de wijze waarop men beweert iets te hebben gedaan of ervaren en de derde is de beleefde houding, de wijze waarop men iets 'werkelijk' ervoer. Deze laatste houding is meestal alleen uit de subtekst van een betoog af te leiden en ze heeft ongeveer de status van wat in de traditionele historische bronnenkritiek ook wel de relictwaarde van een tekst heet.

Mendes da Costa's houding ten opzichte van het beschavingswerk van het Tooneelverbond en de Koninklijke Vereeniging het Nederlandsch Tooneel is nogal ambigu. Uit zijn verslag over de pogingen van de afdeling Amsterdam van het Verbond tegen de verpachting van de schouwburg aan de beste bieder spreekt een zekere distantie tegenover de door het Tooneelverbond gehanteerde norm dat de schouwburg geen instelling voor publieke vermakelijkheden was, maar een kunst-instituut. Vooral echter laakt hij de aanval van de Verbondsafdeling op het gemeentebestuur. Overigens echoën Mendes da Costa's herinneringen vaak de normen van het Verbond en hij ging soms verder dan de voormalige voorman daarvan, Schimmel, door zich actief bezig te houden met de eerste opvoering van Ibsen in Nederland. Maar al toont Mendes da Costa vaak zijn conformering met de voorgeschreven houding van de toneelbeschaver, hij geeft herhaaldelijk prijs, dat hij het anders beleefde. Zo laakt hij het feit dat rond 1870 de komische opera en de operette de enige genres waren die publiek trokken (p. 5), maar hij was zelf een enthousiast bezoeker van beide (pp. 74, 88). Terwijl hij het ene essay afsluit met een lofzang op de operette-schoonheden bij Van Lier in het Grand Théâtre (pp. 87-88), opent hij het volgende met een felle aanval op het magere repertoire van operettes en het toneelverval, veroorzaakt door vaudevilles en melodrama (p. 90). Hij herhaalt zijn aanval op de operette aan het begin van het zestiende essay (pp. 104vv en vgl. p. 128).

Het derde essay is voor inzicht in een innerlijk conflict tussen norm en beleving bijzonder interessant. Daarin valt Mendes da Costa melodrama en vaudeville aan als gedegenereerde genres. Melodrama wordt bovendien gedomineerd door schreeuwers, in plaats van acteurs. Direct daarop echter, verdedigt hij met verve, dat goed acteren beter geleerd wordt in draken dan aan de toneelschool van het Tooneelverbond en betreurt hij, dat waarachtig talent wordt vernietigd met het voortdurend spelen van 'salonstukken waar men maar met halve kracht mag stoken, van de psychologische

studiën van *Ibsen*, en van de nog moderner nerveuze producten uit de school van *Strindberg*, *Maeterlinck* en tutti quanti' (p. 15). We zien Mendes da Costa in dit stuk voortdurend heen en weer zwalken tussen de voorgeschreven norm voor elite-toneel en oordelen, gebaseerd op wat mogelijk zijn eigen beleving was geweest. Het spelen van draken, stelt hij, vormt grote acteurs. Bouwmeester wordt aangevoerd als bewijs en Malherbes carrière werd zelfs gered door deze monsters. Maar nooit, corrigeert hij zich als het ware, wil hij terug naar de tijd waarin de draken regeerden en hij haast zich te stellen het best te vinden, 'dat er salon-stukken worden gespeeld en Ibseniaantjes en wat verder ten minste eenigszins op den naam van kunstproduct aanspraak mag maken; maar ik wil dat óók om de *toekomst* wordt gedacht, en dat aan de jongeren gelegenheid wordt verschaft te leeren hoe ze zich op het tooneel *geheel* kunnen en moeten *geven*' (p. 17). Dan wordt Morin aangehaald, wiens carrière juist aan draken bijna ten onder was gegaan. Dat gezegd hebbend, gaat Mendes da Costa naadloos over tot zijn herinnering aan de opvoering van D'Ennery's *De Bohemers van Parijs*, die hem 'wegsleepte' ('summa summarum: *De Bohemers van Parijs* hebben zulk een indruk op mij gemaakt, dat ik nog zuiniger werd dan te voren: van dergelijke aangrijpende stukken moest ik er nog meer zien'). Hij heeft dan inmiddels D'Ennery vergeleken met Bach en Rembrandt (p. 14, noot) en gepleit voor het hernemen van Dumas père (welke wens ik volledig met hem deel, HG). Hier is het dispuut over wat het toneel behoorde te zijn en wat het behoorde te vertonen geen kwestie van klassenstrijd in de theaterzaal, maar van klassenstrijd in de geest van een zekere elite-toeschouwer; een conflict tussen conformatie aan het voorschrift en de beleving.

Deze interne verdeeldheid is deels een strijd tussen de jonge student Mendes da Costa, die de jaren 1860 de salons des variétés frequenteerde en de volwassen classicus, die actief meewerkte aan verheffende initiatieven. Dat brengt ons tot de rol van het geheugen van Mendes da Costa, en ook daar vinden we interne verdeeldheid. Hij is zich zeer bewust van het risico van geschiedschrijving op basis van het geheugen en hij reflecteert over, zoals wij het nu zouden zeggen, de epistemologische problemen van *oral history*. Hij legitimeert enerzijds het schrijven van zijn toneelherinneringen door te onderstrepen dat zijn ervaring die van zijn generatie representeert en het objectieve bronnenmateriaal levert voor latere toneelhistorici; anderzijds echter, benadrukt hij regelmatig dat hij alleen zijn persoonlijke visie geeft, los van hoe anderen het ervaren hebben.[13] In dit opzicht intervenieert het voorschrift soms ook met 'authentieke herinnering'. Mendes da Costa deed bijvoorbeeld onderzoek, naar acteursgeslachten of opvoeringsgeschiedenis, om zijn herinnering een context te geven. De eisen van 'echte geschiedschrijving' interveniëren dan al met de ruwe herinneringen vóór-dat echte historici die kunnen bewerken. Voorgeschreven houdingen interfereren echter soms ook met de herinnering zelf. Met betrekking tot een

modern drama als Dumas' *Le Demi-Monde* herinnert Mendes da Costa zich bijvoorbeeld dat hij het stuk niet begreep, omdat hij er blijkbaar te jong voor was. Maar de zaken die hij niet begreep hebben allemaal te doen met moraal: hij begreep de houding van personages niet, waar die ingingen tegen de burgerlijke normen van zijn volwassen omgeving en onderstreepte daarmee in feite zijn conformatie aan die volwassen voorschriften (p. 21).

Bijzonder interessant zijn de voorbeelden, waar herinnering de receptie van een stuk determineert. Er zijn meerdere voorbeelden van voorstellingen die werden afgewezen, omdat recent overleden acteurs, die deze stukken óók speelden, nog te veel in zijn herinnering zaten. Dat proces werd geïntensiveerd, wanneer de nieuwe acteur de kostuums van de overledene droeg, zoals in een geval met Jan Albregt. Het meest krachtig vond ik dat effect in zijn receptie van prins Hamlet. Hij zag die rol voor het eerst gespeeld door Felicita von Vestvali, een actrice die zich vanwege haar lengte en stem op mannenrollen had toegelegd. Mendes da Costa werd door haar vertolking verrukt. Haar uitvoering werd de maatstaf voor de beoordeling van alle andere Hamlets. Hij prefereerde haar duidelijk boven Forbes Robertson en hij weigerde om Royaards in de rol te zien, omdat hij op voorhand al begreep dat die zó ver beneden zijn standaard zou vallen, dat hij het stuk niet eens uit zou kunnen zitten (pp. 110vv.).

Mendes da Costa construeert zijn standaard Hamlet door middel van zowel tekststudie als herinnerde opvoering. Daarmee geeft hij, tussen haakjes, aan dat moderne tendensen om communicatiemodellen voor dramatische en theatrale communicatie als van elkaar onderscheiden processen te simplistisch zijn.[14] Negentiende-eeuwse referenten beoordeelden voorstellingen vaak zowel op basis van mentale beelden (ideaal-types op basis van herinneringen aan voorstellingen) én ideaaltypische wijzen van vertaling, dictie, personage-opvatting en, dus, voorstellingsvoorschriften, afgeleid uit gelezen teksten. Beide modellen kunnen, maar hoeven niet, met elkaar te interfereren. Referenten kunnen derhalve geroerd worden in een theater, niet door de voorstelling op het toneel, maar door die in de geest: ze horen andere dingen dan die welke feitelijk gesproken werden (omdat ze de ideale tekstzegging al in hun hoofd hebben, die opgeroepen wordt door het gebrabbel dat ze feitelijk horen), of ze zien andere dingen dan die op het toneel feitelijk plaatsvonden, omdat de idealen al naar het theater waren meegenomen. Emotie in het theater heeft alles te doen met herinnering, niet alleen die aan eerdere uitvoeringen van een stuk, maar even veel met een ooit verlangde, gewenste of reële werkelijkheid. Marlowe wijdde hier overigens een heel stuk aan (*Dido*). Mendes da Costa vertoont diezelfde complexe receptiewijze van tekst en voorstelling. Hij bereidde de eerste keer dat hij een *Hamlet* uit ging zitten zorgvuldig voor, door het stuk te lezen en zich ideaalconcepten van de personages te vormen, bijvoorbeeld een duidelijke notie over het karakter van de Prins en hoe dat tot uitdruk-

king moest worden gebracht. Toch meent hij niet alles te hebben begrepen, omdat hij te jong was. Felicita lichtte veel van de duistere aspecten van de tekst toe. Dat kon ze overigens doen, omdat ze een bijna perfecte *match* was met Mendes da Costa's voorgevormd ideaalbeeld, afgeleid uit de lezing van de tekst. Hier interfereerden lezing en opvoeringservaring. Von Vestvali was de mooiste prins die Mendes da Costa ooit zag en dat aspect beïnvloedde zijn receptie van Forbes-Robertsons Hamlet sterk, al sprak die hem aan, omdat hij de tekst in het Engels speelde en bovendien de volledige tekst.[15]

Hoewel het zich voorbereiden op een voorstelling op zich al een interventie is van een voorgeschreven niveau in het beleefde niveau is de casus van Hamlet ook in ander opzicht bijzonder. Sterk tegen alle normen in was Mendes da Costa's benadering van theater hedonistisch en extreem seksistisch. Voor hem, en als we hem geloven, ook voor zijn mannelijke generatiegenoten, was een voorstelling een vorm van beschaafd voyeurisme. De extremiteit van zijn seksistische blik komt vooral tot uiting in zijn beschrijving van actrices die niet uiterlijk aan zijn wensen voldeden. De directie had het publiek, bijvoorbeeld, een monster als Pauline Belinfante moeten besparen. Ze was een uitstekende coloratuurzangeres, maar had een neus om Cyrano de Bergérac *en naturelle* mee te acteren; een kin als een heks en het figuur van een aangeklede bezemsteel. De bijgevoegde foto toont niets van dat alles, maar Mendes da Costa annoteert die dan ook met een opmerking over de slimheid van fotografen. 'Zij heeft haar roeping gemist, en alleen door haar uiterlijk', zegt hij – ze miste die roeping kennelijk niet door de houding van heren zoals Mendes da Costa (pp. 166-167). Dit hedonisme is op zichzelf weer een signaal van interne verdeeldheid, want het staat haaks op het voorschrift dat theater een school van zeden is, of een instituut van esthetische en zeker spirituele verheffing. Er was één ding dat Mendes da Costa echter absoluut niet aansprak in actrices, en dat was travestie in serieuze stukken. Hij verafschuwde dat. Maar *Hamlet* kan toch wel als serieus stuk gezien worden? Mendes da Costa dacht van wel en wilde daarom Royaards niet in de titelrol zien. Maar Von Vestvali verrukte hem, niet als travestiet, maar als een verrukkelijke jongeling. Hij dacht geen moment, schrijft hij, dat Hamlet door een vrouw gespeeld werd.[16] Dit is, me dunkt, de subtielste vorm van interne verdeeldheid. Deze vrouwenloerende toeschouwer, met een afkeer van travestie op toneel, die homoseksualiteit een 'abnormaliteit' noemt (p. 166), wandelde vrij rond door Amsterdam met in zijn hoofd de warme herinnering aan een prototypische prins Hamlet, die een geïdealiseerde vrouw in mannenkleren was, beleefd als een lieftallige jongeling.[17]

Ik stond stil bij Mendes da Costa om aan te geven dat er geen één-op-één relatie is tussen de sociale status van een toeschouwer, gespiegeld in zijn (voorgeschreven) theaterrang en zijn smaak en ik heb me hier nog sterk moeten beperken. Zo heb ik niet stil kunnen staan bij het curieuze feit

dat Mendes da Costa's concept 'esthetische verheffing' bijzonder vaag blijft en vrijwel volledig verbonden wordt aan datgene wat zijn klasse behaagt. Bovendien dienen de *Tooneel-Herinneringen* beter in de context van de persoon Mendes da Costa geplaatst te worden en zou ook onderzoek gedaan moeten worden naar de receptie van de herinneringen, bijvoorbeeld die in correspondentie met hem. Mendes da Costa hanteert zekér een mentaal regelsysteem waarin objectieve smaaktegenstellingen, gedicteerd door elitenormen, samenhangen met klassentegenstellingen, zoals gedefinieerd door diezelfde elite. Zijn afwijkingen van die norm in zijn feitelijk theatergedrag en de voorgegeven en beleefde houdingen daarbij, worden door hem vaak expliciet als afwijkingen van die norm aangeduid en een zekere 'provocatie' daarin lijkt me niet ondenkbaar. Maar de strijd tussen voorschrift en beleving speelt zich af in zijn eigen geest en niet alleen in een geobjectivieerde sociale werkelijkheid. Hij was zowel een zeer mannelijke als hegemoniale burger, als een criticus van burgerlijke kunstnormen; zijn geest bevat zowel populair als elite-theater en die twee verhouden zich tot elkaar als zijn ballen tot zijn brein. Dan nog blijft de vraag waar Hamlet huist in die 'distracted globe'.[18]

Dr. H.K. Gras, OGC, projectgroep Cultuurgeschiedenis, Faculteit der Letteren UU, Kromme Nieuwe Gracht 29, 3512 HD Utrecht.

Bibliografie

Albach (1956). Albach, Ben, *Helden, Draken en Comedianten* (Amsterdam 1956).

Albach (1965). Albach, Ben, *Duizend jaar toneel in Nederland* (Bussum 1965).

Blom (1996). Blom, Paul, '2 September 1839. Opening van de Salon des Variétés in de Nes in Amsterdam. Kleine theaters voor aanstormend talent in Amsterdam' in: Erenstein (1996) 410-417.

De Leeuwe (1975). Leeuwe, H.H.J. de, 'Antoine Jean le Gras, een Nederlands regisseur der negentiende eeuw in Rotterdam', *Rotterdams Jaarboekje* (1975) 209-256.

Erenstein (1996). Erenstein, R.L., *et al.* (eds), *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam 1996).

Gras & Franses (1998a). Gras, H.K. en Franses, Ph.H., 'Toneelverval getoetst. Een statistische analyse van het theaterbezoek te Rotterdam in de eerste helft van de negentiende eeuw', *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* 3 (1998) 255-292.

Gras & Franses (1998b). Gras, H.K. en Franses, Ph.H., 'Theatre-going in Rotterdam, 1802-1852. A Statistical Analysis of Ticket Sales', *Theatre Survey* 39:2 (1998) 73-97.

Gras (2000, ter perse). Gras, H.K., 'De toneelgeschiedenis van Nederland is die van de Rotterdamse schouwburg', *Historisch tijdschrift Holland* [verschijnt maart 2000].

Gras & Franses (ter perse). Gras, H.K. en Franses, Ph.H., 'Heroverden mannen van smaak het toneel?' [statistische toetsing van de bewering van toneelherstel in de tweede helft van de 19de eeuw] [ter publicatie aangeboden].

Hunningher (1931). Hunningher, B., *Het dramatisch werk van Schimmel in verband met het Amsterdamsche Tooneelleven in de 19e eeuw* (Amsterdam 1931).

Hunningher (1949). Hunningher, B., *Een Eeuw Nederlands Toneel* (Amsterdam 1949).

Mendes da Costa (1900). Mendes da Costa, M.B., *Tooneel-Herinneringen* (Leiden 1900).

Post (1996a). Post, Paul, '19 december 1870. Oprichtingsvergadering van het Nederlandsch Tooneelverbond. De strijd om de verheffing van het toneel' in: Erenstein (1996) 446-453.

Post (1996b). Post, Paul, '1881. Koning Willem III verleent de Vereeniging "Het Nederlandsch Tooneel" het predikaat "Koninklijk"' in: Erenstein (1996) 480-487.

Post (1989). Post, Paul, '19 december 1870: Oprichtingsvergadering van het "Nederlandsch Tooneelverbond". Een keerpunt in het negentiende-eeuwse toneel' in: M.A. Schenkeveld-van der Dussen, ed., *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis* (Groningen 1993).

Rössing (1910). Rössing, J.H., 'Het Tooneel' in: H. Smissert, ed., *Nederland in den aanvang der twintigsten eeuw* (Leiden 1910) 425-452.

Rössing (1916). Rössing, J.H., *De Koninklijke Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel: Een bijdrage tot de geschiedenis van het tooneel in Nederland* (Amsterdam 1916).

Schmidt (1980-1982). Schmidt, Siegfried J., *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft* 2 delen (Braunschweig 1980, 1982).

Schoenmakers (1983). Schoenmakers, H., *Zeven manieren om de zevende hemel te bezoeken* (proefschrift, Antwerpen/Wilrijk 1983).

Van Deelden (1996). Deelden, A. van, '30 april 1804. De Koninklijke schouwburg wordt geopend. De toneelsituatie in Den Haag' in: Erenstein (1996) 356-365.

Noten

1 Zie voor negentiende-eeuwse opiniemakers op dit punt bijvoorbeeld de *Tooneelkijker* (1816-1819); de *Spektator van Tooneel, Concerten, etc.* (1843-1850, twee series); *Het [Nederlandsch] Tooneel* (1871vv., thans voortgezet in *De Theatermaker*) en de vele handschriften of gedrukte essays van Wiselius, Van Halmael, Schimmel en vele andere kopstukken uit de theaterkritiek van die tijd. Voor 'moderne' literatuur: Rössing (1910, 1916), Hunningher (1931, 1949), Albach (1956), de Leeuwe (1975); Post in Schenkeveld van der Dussen (1989); Erenstein (1996) Blom in Erenstein (1996), Post in Erenstein (1996, twee maal); Van Deelden in Erenstein (1996).

2 Gras & Franses (1998a en 1998b).
3 Dit zal een Engelstalig artikel zijn voor een economisch(-historisch) tijdschrift.
4 Gras (2000, ter perse).
5 Zie Gras & Franses (1998a) en (1998b).
6 Zie Gras (2000, ter perse).
7 Zie Gras, H., met medewerking van Van Vliet, H., *Een stad waar men zich vorstelijk kan vervelen? De modernisering van de theatrale vermakelijkheden buiten de schouwburg in Rotterdam, ca. 1770-1860* (publicatie verwacht in 2000).
8 Gras & Franses (ter perse).
9 Er zijn presentaties met discussie over deze kwestie geweest in Amsterdam (FIRTh), maart 1998; Utrecht (seminar mediageschiedenis), mei 1999; Tallinn (FIRTh), augustus 1999; Londen (Cultural Analysis), september 1999. In twee adviesrondes met betrekking tot subsidie-aanvragen bij NWO werd de vraag opgeworpen door (formeel) anonieme referenten.
10 *Zondagsblad*, nr. 16, 16-11-1867.
11 Mendes da Costa (1900), 88.
12 *NRC*, 20-9-1887, Ingezonden Stukken, 'De Nieuwe Schouwburg' [anon].
13 *Tooneel-Herinneringen*, v, viii-ix en vgl., bijvoorbeeld, 83.
14 Vergelijk Schmidt (1980-1982) en Schoenmakers (1983).
15 Normaal mocht bij voorbeeld Fortinbras niet opkomen in de laatste akte, om het lichaam van de prins te doen verwijderen, uit angst, dat het publiek dit niet zou terugroepen op het toneel.
16 'Ik weet niet in hoeverre Von Vestvali buiten het tooneel een ... enfin een buitenmodelsche vrouw was met mannelijke eigenschappen behept', zegt Mendes da Costa (p. 111). Ik denk dat hij 'hermaphrodiet' wilde zeggen, maar mogelijk ook een lesbienne (butch). Er is maar één referentie aan homoseksualiteit in de *Tooneel-Herinneringen* en daar wordt het een 'abnormaliteit' genoemd (p. 166). Travestie wordt nooit met homoseksualiteit of homo-erotiek in verband gebracht. Mendes da Costa ergerde zich aan het gebrek aan realisme.
17 Op een ander moment wordt Mendes da Costa nog eens verrukt door een vrouw in mannenkleren, namelijk door Sarah Bernardt als Zanetto, de lieflijke knaap in Coppé's *Le Passant*. Ook nu ervoer hij geen actrice in mannenkleren. De bijgeplaatste foto geeft tenminste de discrepantie aan van persoonsherkenning toen en nu: het beeld komt mij als extreem feminien over (p. 108 en foto tussen 108-109).
18 Shakespeare, *Hamlet*, ed. Harold Jenkins (London 1982), 1.5.97.