

Contra koekebakkers en tooneel-directiën

Acteurs en sociabele tegenmacht rond 1900*

FLORIAN DIEPENBROCK

‘Against pastry-cooks and managing directors’. Dutch actors, sociability and countervailing power, c. 1900

Up to now, no systematic research has been done on the origin and development of independent actors’ interest groups circa 1900, an interesting period in the social and theatrical history of the Netherlands. This article takes a detailed look at the pioneering years and the circumstances of failing and fast demise of the first Dutch actors union (‘de Bond van Nederlandsche Tooneelisten’, 1898). Important roles in this union were played by both famous and anonymous actors, stage-managers and directors, as well as by the outstanding playwright Herman Heijermans. The creation and functioning of this early organisation are outlined within a broader scope of interpretation, i.e. social and theatrical developments in the Dutch fin de siècle.

Spr. had gewenscht dat iemand anders, meer befaamd dan hij, den stoof had gegeven tot het aaneensluiten der Nederlandsche tooneelisten. Nu niemand dit gedaan had, had hij besloten der kat den bel aan te binden en een oproeping verzonden (...).

Spr. zette het voordeel van het bezitten van een bond uiteen. Ieder beroep had zijn bond, om zich tegen willekeur van patroons te verzetten, doch de tooneelspelers hadden geen bond (...). De tooneelspelers zijn nu afgezonderd en staan dus geheel machteloos tegenover directies (...)

Ook het artistiek belang zou met de oprichting van zulk een bond bevorderd worden. Ieder kan op het oogenblik door het kunstdeurtje binnensluipen. Jaarlijks worden de gezelschappen verrijkt (?) met z.g. tooneelartisten, die gisteren kellner, koekebakker of zoo iets waren. Terwijl dan door ’t weinig kunstprestatie van een gezelschap de directies dikwijls gebruik hadden te maken van marktgeschreeuw om de aandacht op zich te vestigen.

Door alleen op onze tooneelen toe te laten acteurs voorzien van een diploma der Tooneelschool, of in het bezit van een diploma van een raad door den Bond te benoemen, zou de kunstwaarde der gezelschappen verhoogd kunnen worden.¹

* Dank gaat uit naar Jan Hein Furnée, Mirjam Elias en twee anonieme referenten voor hun commentaren op eerdere versies van dit artikel.

1 *Algemeen Handelsblad (AH)*, 8 maart 1898.



Afb. 1 Dirk Lageman (1858-1917), komisch acteur; initiatiefnemer en penningmeester van de Bond van Nederlandsche Tooneelisten. Foto Guy de Coral, collectie Theater Instituut Nederland.

Zo sprak op 7 maart 1898 Dirk Lageman, een bescheiden maar zelfbewuste komediespeler uit Schouwburg Frascati in de Amsterdamse Plantagebuurt, waar hij was geëngageerd bij Prot & Zn. De acteur had volgens het *Algemeen Handelsblad* zijn collega's opgeroepen om bijeen te komen 'teneinde plannen te overwegen voor de oprichting van een bond van Nederlandsche Tooneelisten'.² Plaats van handeling: lokaal 'Flora' aan de Weteringschans, centraal gelegen ten opzichte van de meeste theaters. Op deze kennelijk repetitievrije maandagmiddag verzamelden zich daar bijna zestig prominente en minder prominente Nederlandse acteurs en enkele zangers.

² Ibidem. Een beknopter maar inhoudelijk nauwelijks afwijkend verslag biedt *Het Nieuws van den Dag* (*NvdD*), 9 maart 1898; allereerste aankondiging van het oprichtingsplan in: *Rotterdams Nieuwsblad* (*RN*), 18 december 1897; in *AH*, 3 maart 1898 en *NvdD*, 4 maart 1898 vermelding van 7 maart als vergaderdatum. Dirk Lageman (1858-1917) was voornamelijk (1894-1912) acteur bij Prot & Zn. (Schouwburg Frascati in de Plantage), onder meer in befaamd komisch duo met Joh. Kelly sr.; tevens boekhouder bij Drukkerij van Mantgem; biografische data meest schatplichtig aan het onvolprezen (maar niet feilloze!): P.H. Honig, *Acteurs- en kleinkunstenaars-lexicon. 3200 namen uit 100 jaar Nederlands toneel* (Diepenveen/Heino 1984); zie ook: www.theaterencyclopedie.nl.

Lageman verwoordde het misschien wat onwennig, maar zijn tweeledige organisatieprogram voor wat die middag de allereerste vakbond van Nederlandse acteurs zou worden was volstrekt helder. De toneelspelers moesten zich in de eerste plaats zelfstandig aaneensluiten en een collectieve tegenmacht vormen om een eind te maken aan directionele willekeur en het tegen elkaar uitspelen van geëngageerden. Ten tweede dienden beunhazen uit het vak te worden geweerd door het stellen van kwalificatie-eisen; dat zou het artistieke niveau van de gezelschappen direct ten goede komen en de noodzaak verminderen van geforceerde reclame en publieke aandachtstrekkerij voor minderwaardige voorstellingen: een indirecte verwijzing naar het vaak gesignaleerde kwaliteitsgebrek van het toneel. Bij strengere beroepsbescherming zou het voor gezelschapsleidingen bovendien lastiger worden om een beperkter aantal – maar dan beter opgeleide – acteurs qua honorering tegen elkaar uit te spelen.

Dat dit eerste initiatief voor een vakbond van Nederlandse acteurs gericht was op de vorming van autonome tegenmacht tegenover gezelschapsdirecteuren en de formulering van procedures voor beroepsbescherming was gezien de oplopende sociale spanningen in de toneelwereld van de jaren negentig niet verrassend. Eerder is het de vraag waarom het initiatief betrekkelijk lang op zich liet wachten: binnen de podiumkunstwereld hadden musici zich bijvoorbeeld al in een vergelijkbare vakbond georganiseerd.³ Het antwoord op deze vraag ligt deels besloten in een derde thema dat met de eerste twee verbonden was: de bedeesde zoektocht naar beroepsmatig (zelf)respect, die alleen verhuld opdoemde aan het eind van de oproep die Lageman aan zijn zestig collega's deed. Zijn omfloerste hartenkreet biedt een veelzeggend inkijkje in de entourage waarin veel acteurs hun vak plachten uit te oefenen:

Spr. wees verder op het sluiten der zaaldeuren, wanneer de voorstelling eenmaal begonnen was. Voor de toneelspelers is het te laat binnenkomen van het publiek zeer hinderlijk. De Bond zou hiertegen, in overleg met de directie, maatregelen kunnen nemen.⁴

Deze klacht over een ogenschijnlijk detail wijst op een algemener gebrek aan respect dat toneelspelers in commerciële theaters ervoeren, zowel van te laat komende bezoekers als van inhagige directies. In een bloeitijd van het grootstedelijk amusement konden acteurs op weinig aandacht rekenen voor de verderende omstandigheden waarin zij het vak veelal moesten uitoefenen. Naast de twee genoemde doelstellingen zou het streven naar meer 'zelfwaardering' en respect voor de acteur als kunstenaar in de toekomst een centrale rol spelen.

Na meer dan een eeuw hebben de drie doelstellingen van Lageman weinig aan

3 Voor sociaalhistorische, beroepsociologische en cultuureconomische invalshoeken in relatie tot vroege (vakbonds-)organisatievorming in de kunsten, zie: F.J. Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht. Organisatievorming van Nederlandse musici in de tweede Gouden Eeuw, 1890-1920* (Amsterdam 2007) m.n. 17-38. Het inmiddels klassieke concept van 'tegenmacht' is oorspronkelijk uiteengezet in: J.K. Galbraith, *American capitalism. The concept of countervailing power* (Boston 1952; 1956) m.n. 129.

4 AH, 8 maart 1898.

herkenbaarheid en actualiteitswaarde ingeboet. Des te verwonderlijker is het dan ook dat de oprichting en werkzaamheden van deze vroegste Nederlandse vakvereniging van acteurs tot nu nog niet is onderzocht. Terwijl de Bond tot nu toe alleen terloops (en met foutieve datering) is aangestipt in Hunninghers klassieke overzichtswerk *Een eeuw Nederlands toneel* (1949), is zij zelfs in recenter overzichtsartikelen over de status van acteurs in de negentiende en vroege twintigste eeuw volkomen genegeerd.⁵ Deze historiografische leemte kan zonder twijfel worden verklaard uit het feit dat deze eerste vakvereniging zich – ogenschijnlijk – weinig prominent heeft gemanifesteerd en uiteindelijk geen stand heeft gehouden. Tegelijkertijd speelt een rol dat het onderzoek naar machtsvorming, beroepsbescherming en eigenwaarde van acteurs – althans vanuit het perspectief van de acteurs zelf – in de Nederlandse toneelgeschiedschrijving in het algemeen nog relatief onderbedeeld is. Het theaterhistorisch onderzoek richt zich, ingebed in een groeiende kennis van de theatrale infrastructuur, doorgaans primair op esthetische en stilistische ontwikkelingen van het Nederlandse toneel of verdiept zich in de vele initiatieven die vanaf de vroege negentiende eeuw van *buiten* de beroepsgroep werden ondernomen om het peil van het nationale toneel te verheffen.

In dit verkennende artikel probeer ik de oprichting van de eerste acteursvakbond in Nederland aan de vergetelheid te ontrukken en doe ik een eerste poging om de betekenis van het initiatief te duiden. Markeerde de oprichting van deze organisatie een ingrijpende en gedurfde breuk met het recente verleden, waarin acteurs doorgaans aan de leiband liepen van beschaafde toneelverheffers en gezelschapsdirecteuren? Of ging het hier hooguit om een evenement van beperkt belang, slechts een rimpeling in de geleidelijk verschuivende mentaliteitsverandering onder acteurs? Om deze vraag te beantwoorden zal ik eerst kort ingaan op de organisatorische, politieke en mentale evolutie van toneelspelers en hun directe omgeving in de tweede helft van de negentiende eeuw. Vervolgens zal ik aan de hand van berichtgeving in kranten en enkele tijdschriften de belangrijkste gebeurtenissen en discussies uiteenzetten die op Lagemans initiatief voor een acteursbond zijn gevolgd. De voorlopige conclusie zal zijn dat autonome machtsvorming, beroepsbescherming en professioneel zelfrespect onder Nederlandse acteurs in 1898 aanmerkelijk krachtiger zijn gegendeerd dan tot nu toe is aangenomen.

Ontworsteld aan pestilentie en het vuilste draf

Artistieke stagnatie, organisatorische versnippering, financiële chaos en morele degeneratie: theaterhistorici hebben de even oppervlakkige als hardnekkige

⁵ B. Hunningher, *Een eeuw Nederlands toneel* (Amsterdam 1949) 147. Bedoeld zijn R.L. Erenstein, 'De emancipatie van de acteur in de negentiende eeuw', *TvG* 104, 3 (1991) 381-395; P. Kaptein, '1920. De Toneelstaking. Sociale positie en emancipatie van de acteur', in: R.L. Erenstein e.a. (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) 586-591.

beeldvorming rond het nationale toneel en de vele deftige rapporten, kritische scheldkanonnades en hooggestemde pogingen tot verheffing van het nationale toneel in de negentiende eeuw reeds uitvoerig beschreven.⁶ Opvallend, en door podiumkunsthistorici nog niet als zodanig opgemerkt, is dat de periodisering en het succes van diverse initiatieven tot organisatie en verheffing sterk contrasteerden met vergelijkbare initiatieven die al veel eerder, en veel succesvoller, in de muziekwereld waren ondernomen. Het Nederlandse muzikleven werd – zoals in diverse studies is geboekstaafd – reeds vanaf 1829 op instigatie van de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen op genootschappelijke en grootburgerlijke wijze opgeschud door de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst.⁷ Rond 1870 was de muziekwereld al rijp voor een volgende organisatorische beweging: de oprichting van een zelfstandige beroepsvereniging door gevestigde musici zelf, de Nederlandsche Toonkunstenaars Vereeniging (1875). Nauwelijks twee decennia later werd deze op haar beurt gevolgd door de eerste 'echte' vakvereniging, de Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereeniging (ATV, 1894), die direct uit acties van opera-musici voortkwam. De muziekwereld doorliep dus binnen een tijdsbestek van driekwart eeuw een golfbeweging van klassieke genootschappelijkheid ('voor' musici en liefhebbers) via beroepsbeleving ('door' musici) naar sociale belangenbehartiging ('van' musici).⁸

De organisatorische innovatie in de toneelwereld kreeg pas bijna een halve eeuw later vorm. Pas in 1870 kreeg de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst een pendant in het even grootburgerlijke Nederlandsch Tooneelverbond. Deze paternalistische organisatie werd echter, anders dan in het muzikleven, niet gevolgd door de oprichting van een autonome en emancipatoire beroepsvereniging, gesticht door vooraanstaande acteurs: die tussenfase van professionele sociabiliteit werd als het ware 'overgeslagen'. Vrij abrupt en 'van onderop' trad in 1898 plotseling de autonome vakvereniging van Lageman op: de Bond van Nederlandsche Tooneelisten (BvNT), ruim tien jaar later gevolgd door de representatiever en stabielere Nederlandsche Tooneelkunstenaars Vereeniging (NTKV, 1911). Met andere woorden: de stapsgewijze fasen van beroeps- en vakorganisatie in het muzikleven werden in de toneelwereld in 1898 ineengeschoven. Zowel wat betreft kwalitatieve organisatiekenmerken als qua tijdsverloop was hier dus sprake van een veel gecomprimeerder dynamiek, gepaard aan een professionele en mentale inhaalslag.

6 Zie o.a. Hunningher, *Een eeuw*, 42 e.v.; P. Post, '19 december 1870. Oprichtingsvergadering van het Nederlandsch Tooneelverbond. De strijd om de verheffing van het toneel', in: Erenstein e.a. (red.), *Een theatergeschiedenis* 446-453; voor verhelderende lokale perspectieven: H. Gras, *'Een stad waar men zich koninklijk kan vervelen?'* *De modernisering van de theatrale vermakelijkheden buiten de schouwburg in Rotterdam, circa 1770-1860* (Hilversum 2009) en J.H. Furneë, *Plaatsen van beschaafd vertier. Standsbesef en stedelijke cultuur in Den Haag, 1850-1890* (Amsterdam 2012), m.n. hoofdstuk 7.

7 Voor de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst zie m.n.: J. van Gessel, *Een vaderland van goede muziek. Een halve eeuw Maatschappij tot bevordering der Toonkunst (1829-1879) en het Nederlandse muzikleven* (Utrecht 2004).

8 De drie fasen uitgebreider in: Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht* m.n. 47-53, 61-76; de ATV ging op in de eerste landelijke vakvereniging, de Algemeene Nederlandsche Toonkunstenaars Vereeniging (ANTV, 1909).

Tussen de oprichting van het Nederlandsch Tooneelverbond in 1870 en de Bond van Nederlandsche Toneelisten in 1898 hadden zich in het Nederlandse toneellevens wel flink wat organisatorische en artistieke veranderingen voorgedaan. Het Tooneelverbond had met zijn tijdschrift *Het Nederlandsch Tooneel* (1871), de overname van de oorspronkelijk door het 'Nut' in Amsterdam geïnitieerde Tooneelschool (1874) en de oprichting van een gezichtsbepalend gezelschap, de Koninklijke Vereeniging 'Het Nederlandsch Tooneel' (KV HNT, 1876) de toneelwereld met name in Amsterdam, Den Haag en Rotterdam flink opgeschud.⁹ Inspirerende tournees van gerenommeerde Duitse en Franse gezelschappen vanaf de jaren tachtig, de oprichting van de Wagner-Vereeniging (1883) en het literair *réveil* rond *De Nieuwe Gids* leverden verdere impulsen voor wat zonder meer mag worden beschouwd als kwalitatieve vernieuwing in repertoire, dramaturgie, spelopvattingen en theatervormgeving. In dat verband wordt als symbolisch omslagmoment doorgaans het initiatief beschouwd van de toneelorganisator en -criticus J.H. Rössing uit 1889 om in regie van Louis Moor het destijds controversiële 'Een poppenhuis' (onder de titel 'Nora') van Ibsen op te voeren.¹⁰

Deze initiatieven brachten het Nederlandse toneel na 1890 dus op een belangwekkend keerpunt; behalve in Amsterdam en Den Haag ook in het grootstedelijke Rotterdam, waar sinds 1874 onder leiding van Le Gras, Van Zuylen en Haspels een tijdlang een interessant gezelschap figureerde.¹¹ Artistieke ontvoogding uit de paternalistische sfeer van het Tooneelverbond kwam aarzelend, daarna schoksgewijs op gang: van passief voorwerp van kritiek door beschaafde burgers ontplooiden acteurs zich in deze periode veeleer als handelend subject. In het laatste decennium van de eeuw was een parcours zichtbaar van artistieke vernieuwing en kwaliteitsverbetering bij gezelschappen, van professionalisering van het regisseurs-métier en een groeiend zelfbewustzijn bij spelers, gepaard aan nieuwe gedachten over en concepten van gezelschaps- en verenigingsorganisatie. Op basis hiervan kon nu ook zelforganisatie van toneelspelers ontkiemen, hét voertuig van hun artistiek-inhoudelijk emancipatieproces, maar ook bij uitstek in dienst van materiële welstandsverbetering.

Behalve deze geleidelijke ontwikkelingen in het toneelbestel speelden bij de oprichting van de Bond van Nederlandsche Tooneelisten in 1898 ook enkele strikt lokale factoren een voorbereidende rol. In de jaren negentig had in de

9 Zie noot 6.

10 Zie: H. Suër en J. Meurs, *Geheel in de geest van Wagner. De Wagnervereeniging in Nederland 1883-1959* (Amsterdam 1997); J. Meurs, *Wagner in Nederland 1843-1914* (Zutphen 2002); M. Kemperink, *Nederlands Toneel in het Fin de Siècle 1890-1900* (Amsterdam 1995) m.n. 24-29, 45-51 en 59-68; R. van der Zalm, '29 maart 1889. Bij de Tooneelvereeniging gaat Ibsens Nora in première. Ibsen en het realisme in Nederland', in: Erenstein e.a. (red.), *Een theatergeschiedenis*, 514-519. Joh. Herman Rössing (1847-1918), leraar, schrijver over toneel, dramaturg, toneelcriticus (o.m. bij *NvdD*, v.a. 1888) en gezelschapsorganisator (o.m. secr. Raad van Beheer KV HNT). Louis B.J. Moor (1837-1931), regisseur/acteur (o.m. bij KV HNT, 1893-98).

11 Zie m.n.: Kemperink, *Nederlands toneel*, 72 e.v.; W. Achten, '4 oktober 1890. Opening van de Tivoli-Schouwburg in Rotterdam. Toneel en realisme in Rotterdam', in: Erenstein e.a. (red.), *Een theatergeschiedenis*, 520-525.

culturele biotoop Amsterdam voortdurend concrete aanleiding tot organisatievorming bestaan. Als gevolg van de grote schouwburgbrand in 1890 was vooral de situatie rond de ontheemde Koninklijke Vereeniging 'Het Nederlandsch Tooneel' te bestempelen als kwalitatief ongunstig, organisatorisch onoverzichtelijk en voor acteurs in elk geval heel onzeker. Maar in de periode tot de opening van de nieuwe Stadsschouwburg in 1894 bleek juist ook ruimte te ontstaan voor een artistiek vernieuwend en maatschappelijk geëngageerd gezelschap, de Nederlandsche Tooneelvereeniging (NTv, 1893) van Adriaan van der Horst en Mari Ternooy Apèl. Het zette zich met succes af tegen, en beconcurrerde zelfs stevig, de 'Koninklijke', die het ronddolen maar lastig verteerde. Bij de opening van de nieuwe schouwburg nestelde zich daar naast dit huisgezelschap bovendien als nevenbespeler een kersverse onderneming: de (Nieuwe) Nederlandsche Opera van Cornelis van der Linden. De moeizame cohabitatie alsmede de frequente exploitatiecrisissen waar gezelschappen als dat van 'Opera-Kees' aan ten prooi vielen, konden de voedingsbodem voor organisatie zeker en vast nog vergroten. In de Stadsschouwburg gold stellig ook de algemene vakbondswet: waar grotere groepen loonafhankelijken samenkomen groeit de organisatiebereidheid. Dat kan ook verklaren waarom collectieve machtsvorming juist allereerst in de gelederen van niet-individueel opererende podiumkunstenaars tot stand kwam en in mindere mate in de scheppende kunsten. Inmiddels was de geneigdheid daartoe ongetwijfeld ook toegenomen bij kleinere gezelschappen op loopafstand van elkaar in proletarischer uitgaansbuurten, gestimuleerd door de economische opleving na 1894 en de min of meer parallelle groei van het kunst- en amusementsleven, vooral in de hoofdstad. Alle schuivende zetstukken van het moment in aanmerking genomen, taxeerden Lageman en de zijnen terecht dat hun initiatief nu in vruchtbare aarde kon vallen.¹²

Tableau de la troupe, mais sans actrices

Op de oprichtingsvergadering van de Bond van Nederlandsche Tooneelisten op 7 maart 1898 bleek Lagemans initiatief daadwerkelijk tegemoet te komen aan een breed gedeelde behoefte. Uit de presentielijst die in het *Handelsblad* werd afgedrukt – op zichzelf al een belangrijke erkenning – blijkt dat Lageman erin was geslaagd om een substantieel en representatief deel van de Amsterdamse acteurs op de been te brengen, hetgeen vanaf het begin de legitimiteit van de organisatie boven twijfel verhief. In aanmerking nemend de velen die wegens reisbelemmeringen of geplande repetities waren verhinderd en afgezien van de collectieve afwezigheid van de actrices, vormden de ogenschijnlijk toevallig bijeen gezamelde aanwezigen een breed palet van acteurs, zowel qua spreiding

¹² Voor de Nederlandsche Tooneelvereeniging zie m.n.: Kemperink, *Nederlands toneel*, 76 e.v.; Hunningher, *Een eeuw*, 80-81; voor de NO zie o.m.: Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 125-131.

over theaters en gezelschappen als qua vakreputatie, milieu van afkomst en uiteenlopende beroepsuitoefening. Bekende namen uit de tableaux van de Koninklijke Vereniging 'Het Nederlandsch Toneel', de Nederlandsche Opera en de Nederlandsche Tooneelvereniging vallen op. Maar ook uit kleinere en grotere (amusements)theaters in de Plantage en de Amstelstraat en uit het Paleis voor Volksvlijt waren tientallen spelers komen opdagen. Onder de aanwezige 'ambulanten' (freelancers), de 'tooneelisten zonder vaste verbintenis', bevonden zich niet alleen relatief onbekenden als het toekomstige bestuurslid Samson, maar ook de al genoemde éminence grise Louis Moor. Diens befaamde halfbroer, de bij de 'Koninklijke' geëmployeerde Louis Bouwmeester sr. was eveneens present. Opvallend was wel dat uit de amusementstheaters ongeveer tweemaal zoveel aanwezigen waren gerekruteerd als uit de drie meer 'serieuze' gezelschappen.¹³

De gemiddeld veertigjarige leeftijd van de zestig oprichters – met flinke uitschieters naar boven en beneden – was betrekkelijk hoog, vergeleken met hun muzikale collega's rond Willem Hutschenruijter ten tijde van de oprichting van de Amsterdamse Toonkunstenaars Vereniging enige jaren eerder. Ook verwante bewegingen als de literaire Tachtigers rond een prototypische figuur als Franc van der Goes en de politieke Negentigers rond Henri Polak waren in eerdere jaren gedreven door een collectief élan van aanstormende jongeren tussen twintig en dertig jaar.¹⁴ De actieve tonelisten behoorden grosso modo tot hetzelfde generationele cohort van in de jaren zestig geboren musici, literatoren en politieke activisten, maar die kongsi's ontstonden een half tot anderhalf decennium eerder; vandaar dat de initiatiefnemende acteurs inmiddels langs natuurlijke weg een stuk ouder waren. De acteursorganisatie ontstond vier jaar later dan de muzikantenbond en bijna gelijktijdig met die van de amusementsartiesten, de Nederlandsche Artisten Vereniging (1897).¹⁵ De relatief 'vertraagde' organisatie van acteurs kan mogelijk mede zijn veroorzaakt door

13 Volledige namenlijst in: *AH*, 9 maart 1898. Louis Bouwmeester sr. (1842-1925), acteur (beschouwd als grootste van zijn generatie) vnl. bij KV HNT (1879-1902, 1914-1920), (later) ook artistiek leider van eigen gezelschappen.

14 Willem Hutschenruijter (1863-1950), hoornist, organisator en publicist, rond 1900 onder meer (adjunct-)administrateur van het Concertgebouw(-orkest) en ATV-voorzitter; zie: Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, m.n. 151-157. Franc van der Goes (1859-1939), assuradeur/beurshandelaar, (marxistisch) theoreticus/docent, auteur/redacteur en socialistisch politicus (o.m. medeoprichter SDAP); zie: R. Blom, *Frank van der Goes, 1859-1939. Journalist, literator en pionier van het socialisme* (Delft 2012). Henri Polak (1868-1943), diamantbewerker, vakbondsleider, politicus, journalist en natuurbeschermers, in 1894 medeoprichter van resp. ATV, SDAP en ANDB, later onder meer voorzitter NVV; zie: S.E. Bloemgarten, *Henri Polak. Sociaal democraat, 1868-1943* ('s-Gravenhage 1993).

15 De generationele literatuur is als bekend zeer overvloedig; kortweg spruit deze voornamelijk voort uit de klassieke historisch-sociologische bijdragen van: Karl Mannheim, 'Das Problem der Generationen', *Kölner Vierteljahrsschrift für Soziologie* 7 (1928-29) 157-185 en 309-330; voor cohorten en de Nederlandse arbeidersbeweging zie vooral de bijdragen van S. Bloemgarten, Th. van Tijn, P. de Rooy en B. de Vries in: A. Blok e.a. (red.), *Generations in labour history. Papers presented to the Sixth British-Dutch Conference on Labour History, Oxford 1988* (Amsterdam 1989); voor slechts één enkele kunstprofessie en daar optredende cohorten in Nederland zie: J.A.A. van Doorn, *Gevangen in de tijd. Over generaties en hun geschiedenis* (Amsterdam 2002) 126-142 ('Literaire successie-oorlogen').

bij uitstek sectorale omstandigheden. Het toneelbedrijf was nog kleinschaliger dan de klassieke muziekwereld, de emplooi-afhankelijkheid was groter en de arbeidsverhoudingen waren patriarchaler, familier en particularistischer. Ook meer (inter)subjectieve factoren kunnen een rol hebben gespeeld, zoals hooggestemde en ijdele tradities binnen 'het vak' evenals solitaire loopbaanstrategieën en individualistische beroepsopvattingen die sluimerende onlustgevoelens langdurig konden afdempen. De organisatiebereidheid onder acteurs werd door knellende arbeidsverhoudingen langduriger dan bij musici eerder bemoeilijkt dan gestimuleerd.

Bij de oprichtingsvergadering op 7 maart 1898 waren vrouwelijke vakgenoten collectief afwezig. Waarom dit het geval was, is niet gemakkelijk te verklaren: zij waren immers zeker uitgenodigd en vormden alleen al in numeriek opzicht een belangwekkend en welkom potentieel. Het is goed mogelijk dat bij deze collectieve afwezigheid traditionele opvattingen over de participatie van vrouwen in het publieke domein een rol hebben gespeeld. Maar in 1898, het jaar van de Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid, was het zeker niet vreemd geweest als minstens enkele actrices acte de présence hadden gegeven. De materiële en morele stenen des aanstoots in de toneelwereld wogen voor hen zeker even zwaar als voor hun mannelijke collega's. Het feit dat diverse kranten nadrukkelijk vermeldde dat er geen vrouwelijke actrices present waren terwijl zij wel waren uitgenodigd, onderstreept dat hun aanwezigheid in de toenmalige sociale verhoudingen beslist denkbaar zou zijn geweest.¹⁶ Hoe dan ook, de artistieke én militante acteurssociabiliteit zou rond 1898, op een enkele uitzondering na, een exclusieve mannenzaak blijven. Pas in een iets verdere toekomst zouden toneelspeelsters bij bijeenkomsten en acties niet ontbreken.

Op deze vergadering bevestigden de zestig aanwezige acteurs unaniem dat zij het initiatief en de doelstellingen van de Bond van Nederlandsche Tooneelisten van harte ondersteunden en collectief tot de nieuwe vereniging zouden toetreden. Helemaal vanzelfsprekend was dit niet. Het oprichtingsvoorstel had aanleiding gegeven tot ampele discussie, vooral rond de (al of niet wettelijke) regulering van de machtsverhoudingen tussen directies en acteurs en de toelating van niet-gediplomeerden tot zowel de vereniging als het vak. Bij dit debat werd bovendien een duidelijke standsgelaagdheid manifest tussen gerenommeerde boegbeelden, acteurs van beperkte reputatie en volslagen onbekenden. Prominenten zoals de leidinggevend van de Nederlandsche Tooneelvereniging voerden het woord, een bewijs van betrokkenheid van dat jonge gezelschap: zowel de oprichters en artistiek leiders Louis Chrispijn sr. (inmiddels regisseur bij de 'Koninklijke') en Adriaan van der Horst als de acteurs en regisseurs Henri van Kuyk en Mari Ternooy Apèl. Iets bescheidener waren de organisatiepleidooien van bekende acteurs bij kleinere gezelschappen als Hein Harms en de komiek en ex-kruidenier Johan Kelly sr., die bij Prot met Lageman een succesduo vormde. Maar ook de ambulante acteur S.J. Samson kon ten aan-



Afb. 2 Henri van Kuyk (1846-1906), acteur en regisseur bij de Nederlandsche Tooneelvereniging; voorzitter van de Bond van Nederlandsche Tooneelisten en het Eerste Tooneelkundig Congres in 1898. Rol en fotograaf onbekend, collectie Theater Instituut Nederland.

zien van mogelijke toelatingscriteria – vanuit zijn positie niet geheel opzienbarend – bepleiten dat juist ‘alle tooneelspelers zich bij den bond (zouden) mogen aansluiten’.¹⁷ Opvallend was dat de vertegenwoordigers van de drie genoemde echelons van het toekomstig ledenbestand zich betrekkelijk gelijkwaardig konden uitspreken en de discussie de onderlinge solidariteit niet leek te verstoren.

Opvallend was ook het feit dat de aanwezigen goed op de hoogte leken te zijn van vergelijkbare ontwikkelingen in het buitenland en daar meermalen aan

¹⁷ AH, 8 maart 1898; Louis Chrispijn sr. (1854-1926), o.m. (mede-)oprichter en artistiek leider NTv (1893-97), regisseur KV HNT (1897-1908, 1910-13). Adriaan van der Horst (1868-1942), o.m. acteur, regisseur en directeur bij NTv (1893-1911). Henri van Kuyk (1846-1906), o.m. acteur en regisseur bij NTv (1895-1912), voorzitter BvNT (1898-). Mari Ternooy Apèl (1876-1912), acteur, regisseur en schrijver, vnl. bij NTv (1893-1912), secretaris BvNT (1898-). Hein Harms (1863-1943), in deze periode vnl. acteur bij het ‘Hollandsch Tooneelgezelschap’ van Barend Barendse (1895-1902), bestuurslid BvNT (1898-). Johan Philip Kelly sr. (1854-1915), komiek (veelal in duo- of trio-combinaties) bij o.m. Prot & Zn. (1878-92, 1898-1912). S.J. Samson jr.: antecedenten/curriculum onbekend, bestuurslid BvNT (1898-), ook discussiant tijdens Tooneelkundig Congres.

Afb. 3 Mari Ternooy Apèl (1867-1912) als Robbeknol in de Spaanse Brabander, maart 1899; acteur, regisseur en schrijver bij de Nederlandsche Tooneelvereniging; secretaris van de Bond van Nederlandsche Tooneelisten. Foto A. Greiner, collectie Theater Instituut Nederland.



refereerden. De genoemde Hein Harms verwees in de discussie over de doelstellingen van de Bond en de verhouding ten opzichte van de directies expliciet naar de Engelse bond: 'Zoo iets zou hier ook mogelijk zijn. De bond zou geen oppositie behoeven te beteekenen tegenover tooneeldirectie; men zou ook met ze kunnen samenwerken.' Louis Chrispijn voelde daar ook wel wat voor: 'Buitenlandsche bonden, bijv. de Deutsche Bühnengenossenschaft, telden onder hun leden ook tooneeldirecteurs', zo vatte Rössing zijn pleidooi samen. Erg happig op samenwerking met directies als in deze buitenlandse voorbeelden was in elk geval de initiatiefnemer niet: 'De heer Lageman verzette zich hiertegen.'¹⁸

Hoe dan ook, aan het eind van dit debat werd ten slotte een commissie benoemd die statuten moest opstellen waarin doel en middelen zouden worden

¹⁸ Ibidem.

vastgelegd en werd een vervolgbijeenkomst afgesproken. Die middag was de eerste Nederlandse acteursvakbond langs democratische weg opgericht.¹⁹

Een voortvarende start

In de eerste maanden na de oprichting leek de Bond een mooie toekomst tegemoet te gaan. Zowel in het *Algemeen Handelsblad* als het *Nieuws van den Dag* werd regelmatig verslag gedaan van de vorderingen die werden geboekt. Op de tweede bijeenkomst op 11 april 1898 werd definitief vastgesteld dat de Bond ten doel zou hebben ‘de bevordering van de tooneelspeel- en zangvoordracht-kunst en de behartiging der belangen van zijn leden, zoowel op financieel als op artistiek gebied’. De Bond zou deze doelen trachten te bereiken door:

- a. te voorkomen, dat personen, zonder vooraf gegeven blijken van ontwikkeling en geschiktheid, in openbare voorstellingen van Hollandsche schouwburggezelschappen meewerken;
- b. de rechtmatige eischen der leden, hetzij die eischen collectief of persoonlijk zijn, waar dit noodig blijkt, te verdedigen;
- c. rechtskundig advies te geven bij het sluiten van contracten;
- d. pogingen aan te wenden ter verkrijging van een eigen orgaan;
- e. zich in verbinding te stellen met buitenlandsche vereenigingen, die hetzelfde doel beoogen.²⁰

Het *Nieuws van den Dag* stelde goedkeurend vast dat de Bond zich in de allereerste plaats ten doel stellen om bij de gezelschappen ‘den stroom van onbekwame nieuwelingen tegen te gaan, een principe, dat zeker aller sympathie zal wegdragen’. Om het acteursvak te beschermen zou de Bond er bij directies op aandringen om uitsluitend acteurs te laten optreden die een diploma hadden van de toneelschool of van de nieuwe Bond. Acteurs met een toneelschooldiploma zouden zonder belemmering lid kunnen worden van de Bond, maar andere ‘adspirant-tooneelstenen’ zouden auditie moeten doen ‘tegenover een commissie, door den Bond benoemd’.²¹

De leden van de nieuwe Bond getuigden zo van een opvallend sterk zelfbewustzijn onder acteurs om hun beroepsgroep tegen buitenstaanders te beschermen. Als het ging om machtsvorming tegenover bevriende en minder bevriende gezelschapsdirecties waren de initiatiefnemers beduidend minder assertief. Onder meer om enige druk op de directeuren te kunnen uitoefenen omtrent de selectie van hun acteurs werd op deze tweede vergadering besloten, anders dan Lageman aanvankelijk had gewild, ook gezelschapsdirecties uit te nodigen toe te treden tot de Bond.²² Het zelfbewustzijn van acteurs tegenover de decennia-

¹⁹ Ibidem.

²⁰ *NvdD*, 16 april 1898; eveneens in: *Weekblad voor Muziek (WvM)* 5, 16 (16 april 1898) 156.

²¹ *NvdD*, 16 april 1898.

²² Ibidem.

lange betutteling door deftige toneelverheffers leek echter plotseling wel sterk genoeg om deze laatsten tot een opvallende defensieve actie te bewegen. Een week na de tweede vergadering publiceerden zowel het *Handelsblad* als het *Nieuws van den Dag* een adhesiebetuiging van het Nederlandsch Tooneelverbond die een onmiskenbare poging inhield het nieuwe initiatief in te kapselen:

Het hoofdbestuur van het Nederlandsch Tooneelverbond heeft met levendige belangstelling kennis genomen van het optreden van uwen Bond, van de daarbij gevoerde besprekingen en van de vastgestelde grondslagen. Wij zouden het op hoogen prijs stellen, wanneer uw bestuur zou kunnen goedvinden ons mededeeling te doen van die door u te nemen besluiten, waarvan uw bestuur gelooven kan, dat zij ons interesseeren. Waar uw Bond zich voorstelt onervaren nieuwelingen te weren en ons Verbond door de Tooneelschool reeds in de door u gewenschte richting werkt, zult u aan ons verzoek zeker wel willen voldoen. Onder aanbieding van zijn beleefde groeten, teekent zich Het Hoofdbestuur van het Nederlandsch Tooneelverbond, De Secretaris, H. Smissaert.²³

De verwoede poging van jhr.mr. H. Smissaert en zijn standsgenoten om via de krant hun traditionele autoriteit in het Nederlandse toneellandschap te bevestigen, bracht de initiatiefnemers van de Bond niet van hun stuk. Eind april berichtte het *Handelsblad* dat het voorlopig bestuur was samengesteld, met als voorzitter Henri van Kuijk, als secretaris Mari Ternooy Apèl en als penningmeester Dirk Lageman, terwijl nota bene NTv-directeur Adriaan van der Horst net als Hein Harms, G.G.C. Kuijs en S.J. Samson jr. als vice-bestuurder en commissaris was gekozen. De werkzaamheden van de Bond waren bovendien belangrijk uitgebreid: de verenigde acteurs hadden inmiddels ook besloten om een fonds te vormen 'tot uitkeering in geval van ziekte, of wanneer het Bondslid, buiten eigen toedoen, zonder engagement is geraakt'.²⁴ Acteurs die nog niet tot de Bond waren toegetreden moesten haast maken: wie na 1 mei 1898 lid werd zou 50 cent meer contributie moeten betalen bovenop de twaalf gulden die eerder was vastgesteld.²⁵

De herhaalde oproepen om zich bij de Bond aan te sluiten vonden gehoor. Begin juni 1898 telde de Bond reeds 78 leden, allen werkzaam in Amsterdam.²⁶ Bij een volgende bijeenkomst later die maand was het ledental al opgelopen tot 86.²⁷ Inmiddels was ook een wiskundige, dr. B. Turksma, toegetreden tot het bestuur om het pensioenfonds levensvatbaar te maken.²⁸ Er werden al plannen gemaakt om in de winter matineeën te organiseren waarbij donateurs vrije toegang zouden krijgen.²⁹ De formele erkenning liet niet lang op zich wachten. In

²³ *NvdD*, 19 april 1898; *AH*, 17 april 1898.

²⁴ *AH*, 24 april 1898; ook in *NvdD*, 26 april 1898.

²⁵ *NvdD*, 26 april 1898.

²⁶ *AH*, 6 juni 1898; zie ook *NvdD*, 7 juni 1898.

²⁷ *AH*, 28 juni 1898.

²⁸ *NvdD*, 13 juni 1898.

²⁹ *AH*, 6 juni 1898.

juli 1898 werd de Bond wettelijk erkend met een Koninklijk Besluit, dat enkele weken later in de *Staatscourant* verscheen.³⁰

Interventies tijdens het Tooneelkundig Congres

De kersverse Bond van Nederlandsche Tooneelisten trad een halfjaar na haar oprichting voor het eerst voor het voetlicht, toen zij in oktober 1898 het Eerste Tooneelkundig Congres organiseerde. Op een zondagse najaarsbijeenkomst, die niet zonder symboliek plaatsvond in de Amsterdamse Vondelstraat, had de nieuwe vakorganisatie vertegenwoordigers uitgenodigd uit allerlei toneelorganisaties, uiteenlopend van het deftige Tooneelverbond en de Koninklijke Vereniging 'Het Nederlandsch Tooneel' tot relatief onbekende studenten- en amateurverenigingen. De bestuursleden van de Bond beoogden met dit initiatief overduidelijk zoveel mogelijk bij het toneel betrokken genootschappen, belangen en individuen bijeen te brengen en aan haar doeleinden te committeren, maar vooral ook een strategische poging te wagen tot brede opinie- en coalitievorming binnen het métier.

Hoewel de toneelhistorische inleidingen van enkele notabele lezinghouders uitblonken door sociabele deftigheid of wetenschappelijke doorluchtigheid, bleken de doelstellingen van de initiatiefnemers een stuk specifieker dan de algemene naamgeving van het Eerste Tooneelkundig Congres suggereerde.³¹ Henri van Kuyk, congrespresident en BvNT-voorzitter, sprak de hoop uit 'dat het congres moge bijdragen tot wegneming der vooroordelen tegen den tooneelspelerstand, voorts bevorderende de belangen aller histriones'. Net als een half jaar eerder stonden dus opnieuw respect en materieel belang centraal, maar de in de ochtendsessie aangesneden brave thema's stonden zozeer op gespannen voet met de actuele vakpraktijk dat ze belanghebbende acteurs op voorhand hadden afgeschrikt.³²

Toch kwam de brandende kwestie uiteindelijk wel op tafel. In de loop van de dag kreeg André Jolles het woord om zich in aanwezigheid van deftige toneelverheffers uit te spreken over 'de onesthetischen en maatschappelijke toestand der huidige tooneelisten'. Volgens de verslaggeving van Rössing, oud-secretaris van de 'Koninklijke', betoogde hij dat

de tooneelspeelkunst verkocht is aan de bourgeoisie, – dat de tooneelspelers bij deze kunst der bezittende klasse zich op 't oogenblik er wel bij gevoelden, doch verzuimden te letten op de teekenen der tijden, en bedenken moesten, ook voor hun kunst, dat het proletariaat de partij der toekomst was. Werken van Dumas, Sardou en Ibsen zullen den proletariër niet kunnen bevredigen. Dit congres

³⁰ Koninklijk Besluit, 25 juli 1898, nr. 37. *Staatscourant*, 11 augustus 1898.

³¹ *AH*, 1, 5, 8 en 9 oktober 1898; *NvdD*, 3, 6, 10, 11 en 12 oktober 1898.

³² *NvdD*, 11 oktober 1898; de (licht-ironische) verslaggeving (vervolgd op 12 oktober) was Rössing uit de pen gevloeid; een licht afwijkend, uitgebreid zakelijk verslag in *AH*, 10 oktober 1898; in *AH*, 16 oktober 1898 sceptische nabeschouwing door 'Giovanni' in de rubriek 'Tooneelkroniek'; in: *Middelburgsche Courant* (MC), 12 oktober 1898 bevestiging van geringe acteursbelangstelling.

beging de fout deze vergadering niet te maken tot een vakvergadering. Ook de tooneelisten behooren zich te vereenigen om als het noodig is het werk te kunnen staken, of te kunnen uitsluiten als uitsluiting noodig bleek.³³

Dit staaltje doctrinair-marxistische kunstkritiek, tevens een nogal gratuite poging tot vakbondsinterventie-van-buitenaf, was uit de koker van de symbolistische auteur, dramaturgische vernieuwer en (toneel)criticus van *De Kroniek* van P.L.Tak op zijn minst opmerkelijk.³⁴ Jolles greep zijn kathederspositie immers niet aan om zoals verwacht met een artistiek-inhoudelijk betoog zijn gehoor wakker te schudden, waar sociabele redenaars het eerder op de deftige zondagochtend in slaap hadden gewiegd. De latere anti- en fervente nationaal-socialist kraaide tijdens dit genoeglijk samenzijn ronduit oproer, ruim vier jaar vòòr de beide Spoorwegstakingen, eenentwintig jaar vòòr de fameuze Tooneelstaking van 1920 en zeventig jaar vòòr de Aktie Tomaat! En hij deed dat ook nog eens in klassiek-socialistische organisatietermen en orthodox vakbondsjargon, een afwezige Henri Polak of Van der Goes niet onwaardig. Wel leek hij even gemist te hebben dat de vakvereniging die hij bepleitte en zonder welke hij hier geen forum zou hebben gehad al een halfjaar eerder was opgericht ...

Jolles' wakkere provocatie miste zijn uitwerking niet en schudde de bijeenkomst op. Een verontwaardigde gymnasiumleraar uit Schiedam vroeg zich vuurspuwend af 'of het ernst of ko(o)rtswijl was, wat de Heer Jolles had bedoeld'. Deze discussiant bepleitte de klassieke positie van een neutrale en waardenvrije toneelspeelkunst, die volgens hem 'noch de bourgeoisie, noch het proletariaat' mocht dienen. Maar Jolles' geëngageerde stellingname riep ook principiële en praktische adhesie op, zowel van de al genoemde acteur Samson en de socialistische pedagoog J.W. Gerhard als van de op dat moment nog niet zo bekende toneelschrijver Herman Heijermans, die net als Jolles als niet-acterend scribe afwezig was geweest op de oprichtingsvergadering van de Bond. In zijn reactie op Jolles' rede legde Heijermans sterk de nadruk op 'de onrechtvaardigheid van vele bepalingen in de tooneelcontracten'. Hij werd op zijn wenken bediend door de laatste spreker van de middag, de doctorandus in de rechten N.C. Vogel. Deze promovendus leverde volgens het verslag van Rössing 'een uiterst belangwekkende historisch-kritische beschouwing' af, die de basis vormde van een dissertatie 'over den rechtstoestand van den tonelist, voorheen en thans'. Ook Vogel kwam uit op de voor de hand liggende 'slotsom, dat 't de plicht is der tooneelisten zich te vereenigen en voor hunne belangen te strijden en te waken'. Met beide laatste voordrachten kreeg het congres alsnog een agitatorisch karakter, na de keurige verhandelingen waarbij volgens Rössing 'al die dooden

³³ *NvdD*, 12 oktober 1898.

³⁴ Voor Jolles zie: biografisch lemma Johannes Andreas Jolles (1874-1946) door A. Bodar in: *BWN* 4 (Den Haag 1994); voor Jolles, het symbolisme en de generatie van Negentig zie m.n.: A. Bodar, *De schoonheidsleer van André Jolles. Morphologische beschouwingen* (Amsterdam 1987); en: E. Leijnse, *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900. Een onderzoek naar de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck* (Genève 1994; diss. Luik 1992).

uit de snijkamer gehaald' waren. Bovendien boden ze, al dan niet met president Van Kuyk tevoren afgestemd, aan Heijermans een handvat om te 'bewerken dat al het gesprokene niet ijdel voorbij' ging. Vanuit de zaal stelde deze namelijk een motie voor die het bestuur van de nieuwe Bond opdroeg 'een contract te ontwerpen, dat zoo veel mogelijk tot grondslag en model kan strekken voor alle tooneelgezelschappen en waarin naast de rechten der directeurs ook de rechten der tooneelisten nauwkeurig zullen worden omschreven'. Dit voorstel voor een model arbeidsovereenkomst werd uiteindelijk bij zitten en opstaan aangenomen, waarmee het congres in elk geval een activistisch slotakkoord kreeg.³⁵

Het naar buiten treden van de nieuwe vakorganisatie, met het Eerste Tooneelkundig Congres als vehikel voor haar organisatie- en vernieuwingsstreven, lijkt oppervlakkig gezien niet veel meer te betekenen dan een rimpeeling in de vijver van de vaderlandse toneeltaferelen. Sociabele toogdagen van bezadigde toneelminnaars hadden in de voorbije halve eeuw immers wel vaker plaatsgevonden en evenmin koffiehuisrumoer uitgelokt. Van een praktisch effect als bedoeld modelcontract was ook niet direct sprake. Maar het bracht wel een scherpe scheiding der geesten aan het licht tussen degenen die zich blijvend aangenaam en ingedommeld in vergane sociabiliteitssferen wilden koesteren en anderen die nu actief naar wegen zochten om acteurs in hun zelfrespect en stoffelijk welbevinden te stimuleren.

Op korte termijn was het resultaat van het Congres dat bevlogen deelnemers bovendien hun denkbeelden over belangenbehartiging en organisatieverbetering van Nederlandse acteurs voor het eerst snel en overdacht op papier brachten. Vogel zou al in 1899 op *De arbeidsovereenkomst van tooneelisten* promoveren. In dat jaar voelde ook de geboren educator Gerhard zich door het congres aangespoord om een pleidooi voor volksbeschaving te formuleren. Ten slotte kwam Heijermans direct in 1898 al beknopt maar bitter terug op de maatschappelijke positie van acteurs en hun doorgaans miserabele arbeidssituaties; het bleek een stormachtige opmaat voor een uitgebreidere interventie in het volgende jaar.³⁶

Kritiek van een ontredde janboel

Heijermans startte zijn polemische bemoeienis met de Bond van Nederlandse Tooneelisten met een korte bijdrage in *De Nieuwe Tijd*, ongetwijfeld de

³⁵ *NvdD*, resp. 12, 10 en 12 oktober 1898; licht afwijkende motie-teksten in: *AH*, 10 oktober 1898 en *RN*, 11 oktober 1898.

³⁶ N.C. Vogel, *De arbeidsovereenkomst van tooneelisten* (Amsterdam 1899); J.W. Gerhard, *Over de Bestaansvoorwaarden voor de Kunst en de Kunstenaars in Nederland* (Amsterdam 1899); Herman Heijermans Jr., 'Het eerste Tooneelkundig Congres. 9 October', *De Nieuwe Tijd. Sociaaldemocratisch Maandschrift* 3 (1898/99) 197-199; 'Tooneel en Maatschappij, uiteenzetting door Herm. Heijermans jr.', *De Jonge Gids* 2 (1898/1899) 905-948; ongewijzigde overdruk in: *Bibliotheek van "De Jonge Gids"* onder redactie van Herm. Heijermans Jr., VI (Amsterdam 1899).

scherpste nabeschouwing van een externe waarnemer. Op de titel afgaand leek het vooral een congresterugblik te omvatten, maar feitelijk verwelkomde hij vooral de nieuwe vakvereniging. Curieus is dat het kortstondig redactielid van het theoretisch orgaan van de jonge SDAP pas ruim een half jaar na dato even uitbundig als sceptisch uitriep: 'Op tooneel-terrein is iets geschied, dat we eene gebeurtenis zouden kunnen noemen, zoo we kortzichtig genoeg waren van dat terrein g e b e u r t e n i s s e n te verwachten.' Enigszins rancuneus ten opzichte van collega-scribenten als Rössing vervolgde hij zijn cynische tirade:

dat tooneelspelers pogen hun maatschappelijke positie te verbeteren, kan waarlijk uitsluitend verwondering wekken bij het ongelukkig zoodje dat in de kapitalistische pers tooneel en tooneeltoestanden 'bekritiseert'. Alleen het stumperig begrip van het 'artist-zijn' (dezelfde misvatting van zooveel andere 'artisten') heeft tot heden de acteurs afgehouden van het z.g. 'maatschappelijke'. Slaafjes van het kapitalistisch tooneel verbeeldden zij zich kunst te dienen, tot de ontredde janboel hen enigermate wakker maakte en aaneensluiting deed zoeken.³⁷

Kennelijk was de ambitieuze auteur zo verbeterd op het vigerende bestel dat hij zich als buitenstaander niet ontzag om terloops de goedwillende Lageman en de zijnen stevig op de ziel te trappen. Met de deterministische woordkeuze die typerend was voor het in de SDAP toen dominante Kautskyaanse marxisme, vervolgde Heijermans somber: 'wetend dat deze organisatie niet ontkomen kan aan het machtsmisbruik der heerschende klasse, maken wij ons generlei illusies over haar invloed op het tooneel.' Deze pessimistische en nogal neerbuijgende oprisping van een stuurman-aan-de-wal zou welhaast tot de verdenking kunnen leiden dat Lageman, Van Kuyk e tutti quanti met zulke ideologische vrienden nauwelijks nog andere vijanden binnen de branche nodig hadden. Maar ondanks de neerdrukkende kwalificaties was er op termijn toch hoop te putten uit de 'gebeurtenissen' eerder dat jaar, want:

waar wij elke vak-organisatie toejuichen en déze zoowel met het oog op onze tegenwoordige propaganda als op het komend proletarisch tooneel in geen deele onderschatten, daar meenen wij den jongen bond krachtig te moeten steunen en herhalen, dat zò er op dit gebied iets gebeuren kan, er door *dezen* elementaire stap iets *gebeurd* is.³⁸

De terugblik van Heijermans op het Eerste Tooneelkundig Congres, eigenlijk een aaneenschakeling van contradicties, ambivalenties en dialectisch woordgegoochel, is goed verklaarbaar uit het begrijpelijke ongeduld van een auteur in wiens beroepsgroep van zelforganisatie nog geen sprake was. De gevoelsopti-

³⁷ Heijermans, 'Tooneelkundig Congres', 197-199 [spaties in oorspr. tekst].

³⁸ Ibidem [cursieven in oorspr. tekst]. Voor Heijermans' problematische relatie met de redactie van *De Nieuwe Tijd* zie: H. Goedkoop, *Geluk. Het leven van Herman Heijermans* (Amsterdam/ Antwerpen 1996) 183-197. Zie ook: N. van Sas, "Maar wat bliksem, waartoe die verneukerij?" Het Kroningsfeest van Herman Heijermans', in: I. de Haan e.a. (red.), *Het eenzame gelijk. Hervormers tussen droom en daad 1850-1950* (Amsterdam 2009) 277-288, m.n. 285-287.

mist Heijermans kwam niet goed in het reine met het jargon van partijtjigers dat hij over de arme hoofden van de zich solidariserende acteurs uitstrooide. Opgevoerd als willoze zetstukken-in-andermans-klassestrijd zullen zij weinig van hun optimistische dadendrang hebben herkend. Maar terugblikkend: het gebrek aan illusies bij de militante toneelschrijver bleek uiteindelijk wél op solide vermoedens gebaseerd; buitenstaanders kregen niet altijd ongelijk.

‘Tooneel en Maatschappij’

Kennelijk kon de jonge organisatie wel enige ideologische en verbale ondersteuning van buiten gebruiken. Heijermans’ krachtig fulmineren tegen de kapitalistische organisatie van het Nederlandse toneel, waarbij de bestuurders van de Bond niet werden gespaard, verhinderde niet dat hij een halfjaar later, op 29 april 1899, op verzoek van het bestuur een breedvoerige uiteenzetting hield, getiteld ‘Tooneel en Maatschappij’.³⁹ Aangezien zijn redevoering een kernstuk vormt van Heijermans’ denken over de maatschappelijke positie van het toneel is het verwonderlijk hoe weinig dit betoog als zodanig is bestudeerd.⁴⁰ De toespraak kan tot op zekere hoogte ook worden beschouwd als het ideologische en praktische program van de jonge Bond van Nederlandsche Tooneelisten.

Net als in zijn eerdere bijdrage aan *De Nieuwe Tijd* zette Heijermans zich in zijn lezing uitbreider en – zeker niet voor het laatst – fel af tegen wat hij beschouwde als de burgerlijke en gedegenereerde toneelpraktijk in Nederland. In de hardvochtige traditie van Thijm en Van der Goes ontkwamen weinig serieuze gezelschappen aan zijn gesel over het veelal sleetse repertoirebeleid van slordig opgevoerde klassieken en modieus gemonteerde moderneren. Het commerciële toneel ontsnapte evenmin aan zijn minachting voor de triviale inhoud van de stukken en de bedenkelijke uitvoeringsroutine. Had de gevoelsmarxist in het algemeen al geen goed woord over voor de kapitalistische maatschappij waarin hij gedwongen was te leven en te werken, voor het front van vakgenoten hekelde hij nu in het bijzonder de praktische gevolgen en asociale uitwassen van de scheve machtsverhoudingen in het toneel, die hij als criticus en schrijver dagelijks om zich heen zag en aan den lijve voelde. Het forum van de Bond van Nederlandsche Tooneelisten bood hem de ideale kans om zijn opvattingen over de ideologische functie, de maatschappelijke werking en de praktische situatie van het toneel in de Nederlandse samenleving min of meer systematisch te verwoorden en voor zowel acteurs als belangstellenden

³⁹ *AH*, 23 april 1899 (alleen aankondiging); de in het Amsterdamse Odeon uitgesproken tekst van ‘Tooneel en Maatschappij’ was wellicht aanzienlijk beknopter dan de in *De Jonge Gids* afgedrukte lezing *Tooneel en maatschappij* (met overdruk: Amsterdam: Buys 1899), bestaande uit 30 pagina’s hoofdstuk en 15 pagina’s bijlagen met arbeidsvoorwaardelijke contractbepalingen (zie noot 36). Dezelfde lezing werd twee dagen eerder ook gehouden voor de Sociëteit Doctrina te Leiden.

⁴⁰ *Tooneel en maatschappij* komt wel voor in de lijst van publicaties van Heijermans in *Goedkoop, Geluk*, 532, maar opmerkelijk genoeg besteedt de auteur geen inhoudelijke aandacht aan dit betoog.

in extenso uiteen te zetten. In de gedrukte versie kon hij bovendien zijn betoog historisch funderen: het vertrekpunt van zijn exposé koos hij nu zelfs bij het toneel van de antieke Egyptenaren!⁴¹ Aan deze rudimentaire 'politieke economie van het toneelwezen' lag stellig de verwachting ten grondslag dat de leden van de Bond zouden worden gestimuleerd tot krachtige tegengeluiden binnen de bestaande toneelondernemingen.

Erg opbeurend vervolgde Heijermans zijn lezing niet, want volgens mechanistisch recept betoogde hij dat

in een kommercieele maatschappij (...) niëts anders (is te) verwachten dan een kommercieel tooneel' en dat 'het tooneel, zonder eenige schuld van tooneelspelers of theater-ondernemers, een **fabriek van klasseplezier** (is) geworden, slechts in nuance verschillend van café-chantant, circus, ballet.⁴²

Minstens even categorisch was Heijermans opinie 'dat een rottende maatschappij geen waarachtig levende kunst kàn produceeren' en dat – erger nog – 'het verval van het tooneel een camera-obscura-beeld (is) van het verval der maatschappij'.⁴³

Heijermans beseftte ongetwijfeld dat hij zich voor zijn acteursgehoor niet kon beperken tot antikapitalistische retoriek en abstracte scheldkritiek. Hij bood echter ook praktische probleemanalyse en concrete aanbevelingen. Vanuit zijn perspectief van vrij gevestigde maar contract- en opdrachtafhankelijke auteur en de veronderstelde belangenovereenkomst tussen schrijvers en spelers werd hij weldra pragmatisch:

Begrijpen auteurs én acteurs hun verbonden belang dan hebben zij een confrérie te vormen en in de eerste plaats de maatschappelijke belangen van den tooneelspeler te bepleiten door (...) een uniform – contract van den spelers met den ondernemer, een g e z o n d contract in het leven te roepen.⁴⁴

In de bestaande overeenkomsten zat volgens Heijermans stellig het grootste knelpunt van het vigerend bestel, waarbij 'de tooneelspeler (...) niëts anders (is) dan een achterlijk loondienaar, door aller immoreelste en onzinnige 'contracten' aan den ondernemer gebonden'. Hij betoogde opnieuw dat de individuele contracten en de er aan gehechte Algemene Voorwaarden waaraan acteurs bij gezelschappen waren onderworpen maar weinig verschilden van de achterlijke bepalingen die de befaamde ondernemer Corver al in de achttiende eeuw hanteerde. In verhelderende vergelijking hekelde hij vervolgens de overeenkomsten die van kracht waren bij de Koninklijke Vereniging 'Het Nederlandsch Tooneel' en het even toonaangevende gezelschap van Le Gras & Haspels in Rotterdam.⁴⁵ Zijn systematische kritiek

⁴¹ *Tooneel en maatschappij*, 5.

⁴² Ibidem, 14-15 [spaties en vet in oorspr. tekst].

⁴³ Ibidem, 17 en 19.

⁴⁴ Ibidem, 23 [spatie in oorspr. tekst].

⁴⁵ Ibidem, 23-24. De verwijzing naar de contracten die Corver hanteerde (abusievelijk gedateerd



Afb. 4 Herman Heijermans (1864-1924), de toneelschrijver die zich roerde rond de eerste organisatie van toneelspelers. Fotograaf onbekend, ca. 1910, collectie Theater Instituut Nederland.

op de arbeidsvoorwaarden in de contractbepalingen en liefst 31 nadere voorwaarden spoorde op hoofdlijnen met genoemde dissertatie van Vogel, waarbij hij alle specifieke wurgbepalingen stuk voor stuk aan de schandpaal nagelde.

De hoofdlijn van de kritiek die Heijermans voorlegde aan de leden van de Bond was dat tegenover onbeperkte beschikbaarheid van de acteur en schier eindeloze mogelijkheden tot willekeurig handelen door directies weliswaar een gemiddeld niet onredelijke bezoldiging stond, maar dat de krachtige rechtsmiddelen van de theateronderneming op alle terreinen van de gezelschapshuishouding verder volledig in discrepantie waren met de uiterst zwakke rechtspositie van de artistieke (en ook de overige) geëngageerden.⁴⁶

Ook als in aanmerking wordt genomen dat sommige beschikbaarheidsbepalingen – gezien de nu eenmaal onvoorspelbare en flexibele behoeften van de commerciële theatermarkt – wel een zekere bedrijfsmatige ratio hadden, kon dit niet verhullen dat het willekeurig korten op salarissen en beknibbelen op onkostenvergoedingen kwaad bloed zette. Wanneer directies als oneigenlijk argument chronisch middelengebrek en dus acute overmacht aanvoerden, zei dat vooral veel over de structurele kwetsbaarheid van de meeste theaterondernemingen. Inderdaad bestond in een tijd zonder noemenswaardige overheidssteun in bijna de gehele bedrijfskolom volstrekte financiële afhankelijkheid van grillige marktbewegingen.

Naast de arbeidsovereenkomsten nam Heijermans in zijn lezing voor de verenigde acteurs ook de Algemene Voorwaarden van enkele gezelschappen uitvoerig op de korrel: ongetwijfeld vertrouwde materie voor zijn gehoor. Daarbij ging het hem vooral om de talloze boetebepalingen en orderegels, die dieper leken te wortelen in de laatmiddeleeuwse voorgeschiedenis van het métier dan

in de zeventiende eeuw!), is letterlijk overgenomen uit Heijermans' eerdere bijdrage over het Eerste Tooneelkundig Congres in *De Nieuwe Tijd* 3 (1898/99) 198 (eveneens foutief geperiodiseerd!).

⁴⁶ Ibidem, 24-25; inzake de jaarsalarissen van acteurs rond de eeuwwisseling zie: Erenstein, 'Emanicipatie', m.n. 389, alwaar bedragen van fl. 240 voor een ongeschoolde tot fl. 800 voor een geschoolde acteur (in 1910); Kemperink, *Nederlands toneel*, 19 noemt voor een beginnend acteur/actrice bij de KV HNT een bedrag van fl. 1000 (rond 1900); Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 85-86, 88, 381-382 (n. 22, 24, 32) oppert dat de salarissen bij de beide 'topgezelschappen' KV HNT en Concertgebouworkest rond 1894 grosso modo op hetzelfde niveau lagen.

in de laatnegentiende-eeuwse praktijk zelf.⁴⁷ Ooit mocht 'het vak' weliswaar mede getypeerd zijn door de creatieve drang van rondtrekkende kermisstandwerkers, halve hoeren en hele alcoholisten, waarvoor burgers en buitenlui de was binnenhaalden. Maar werd het inmiddels toch niet meer gekenmerkt door het charisma van mevrouw Bouwmeester en de serieuze regie-opvattingen van de heer Van der Horst? Bij zijn kritiek op irrationele disciplineringsmaatregelen valt op dat de spreker die wel in extenso weergaf en van bijtend commentaar voorzag, maar ze voor zijn belanghebbend gehoor niet analyseerde op hun ontstaansgrond of actuele zinloosheid. Zijn retorische verwerping van boetes, kortingen, beheers- en tuchtmaatregelen vond hij kennelijk zo voor de hand liggend dat hij gevolgtrekkingen daaruit geheel aan zijn toehoorders en lezers overliet. Preciezer analyse waarom alle maatregelen en dreigementen nu zo kinderachtig en vernederend waren, laat staan waarop gebaseerd of waarin geworteld, kwam didactisch niet uit de verf.

Opmerkelijk genoeg volstond Heijermans ten slotte met algemene vermaningen aan zijn toehoorders die niet rechtstreeks aansloten bij het door hem gehekelde tuchtregime. Voor hem was de cirkel al rond toen hij uitriep:

willen tooneelspelers zich verzetten tegen deze een '*kunstenaar*' onwaardige en schaamteloze bepalingen, dan dienen zij zich te laten leiden door de ondervinding van andere loondienaren, den weg te volgen van alle arbeiders in dezen tijd – dan *moeten zij zich aaneensluiten*, zich vereenigen voor de behartiging hunner belangen.⁴⁸

In taal en moraal was dat een oproep tot vorming van tegenmacht bijna identiek aan die van de muzikale vakbondsman Henri Polak uit 1894, toen deze bij oprichting van de Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereeniging actieve musici steunde in hun associatiedrang. Toch nog eenmaal terugkomend op de praktische kern van zijn betoog besloot Heijermans met de nog zoekende tonelistenbond een hart onder de riem te steken. Eerdere scepsis ten spijt eindigde hij optimistisch: 'de vakorganisatie kan het vak ontdoen van bepalingen, contracten die zelfs op de meest tyrannieke fabriek niet geduld zouden worden, (en) voorkomen dat ieder oogenblik m a c h t m i s b r u i k van den ondernemer plaats heeft.'⁴⁹

Een anatomie van het schimmige einde

Ondanks de enthousiaste oprichtingsvergadering in maart 1898, de bemoediging die uitging van het Eerste Tooneelkundig Congres in oktober van datzelfde jaar en daarna de voordracht van Heijermans op 29 april 1899, liep de Bond van Nederlandsche Tooneelisten al rond de eeuwwisseling als gevolg van

⁴⁷ *Tooneel en maatschappij*, 24-30.

⁴⁸ Ibidem, 31 [cursieven in oorspr. tekst].

⁴⁹ Ibidem [spatie in oorspr. tekst].

niet precies op te helderen redenen stuk. De bronnen drogen na deze laatste datum zelfs acuut op. Die naderende stilte is achteraf ook zeer wel afleesbaar uit de subjectieve jammerklacht van een aangekondigde dood van de hand van genoemd bestuurslid Samson. In een ingezonden brief in *De Kroniek* van P.L. Tak enkele maanden eerder deed deze een boekje open omtrent de laksheid van zowel bestuur als leden van de Bond. Essentieel daarbij was volgens de niet-prominent Samson dat de 'grootte tooneelstenen' zich niet bekommerden om 'hoe het den proletariërs in hun eigen kring' verging. Kennelijk was de interne solidariteit toch veel verder te zoeken dan bij de oprichting een jaar eerder was verondersteld en openbaarden zich toch al snel tegenstellingen tussen de verschillende statuten, lagen en kwaliteiten binnen de organisatie: eenheid in theorie was mooi, maar in de praktijk botsten de verschillende deelbelangen.⁵⁰

Met iets meer afstand moet bedacht worden dat de mistige neergang van de Bond na de sombere oprisping van Samson en de lezing van Heijermans zeker niet heeft gelegen aan de maatschappelijke voedingsbodem of de concrete bestaansgronden voor deze eerste vakorganisatie van toneelspelers. Aan sociale misstanden, respectloosheid en directionele willekeur was bij aanvang van de nieuwe eeuw immers nog steeds geen gebrek. De mogelijke oorzaken voor dit initiële falen moeten vermoedelijk in andere richtingen worden gezocht; ze kunnen vooralsnog dan ook slechts hypothetisch en licht speculatief worden aangeduid, waarbij de inmiddels beter gedocumenteerde organisatiegeschiedenis van Nederlandse toonkunstenaars in deze periode een inspiratiebron kan bieden.⁵¹

Allereerst speelden natuurlijk organisatorische onervarenheid en tal van praktische hinderpalen in zo'n pioniersorganisatie een rol. Modellen voor belangenbehartiging waren er in de kunst- en amusementswereld inmiddels voldoende, zoals van musici en artiesten. Vermoedelijk ontbrak het de actieve kern binnen de Bond aan voldoende tijd om een eigen benadering te vinden voor het specifieke métier en daarmee ervaring op te doen. De optimistische voornemens van ondersteuning bij werkloosheid, ziekte en ouderdom lieten dan ook geen aanwijsbare sporen na.⁵² En waren beïnvloedingslijnen tussen de gezelschappen in Amsterdam – met de Nederlandsche Tooneelvereniging als kern – kort en informeel, met troepen daarbuiten was communicatie ook figuurlijk afstandelijker. Ook was moeilijk zicht te krijgen op frictie en onrecht rond de talloze reisvoorstellingen, waar juist kansen bestonden voor agitatie onder vakgenoten.

50 S.J. Samson jr., 'Ingezonden. De Bond van Nederlandsche Tooneelstenen', *De Kroniek. Een Algemeen Weekblad* 5 (5 februari 1899) 46 (deels overgenomen in de *Hollandsche Revue* 4 (23 februari 1899)).

51 Criteria voor succes en falen van kunstvakorganisaties en hun soliditeit in: Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 336-341 ('Verdiensten en defecten tijdens het professionaliseringsproces'), 424-425 (n. 23-26, mede gebaseerd op aldaar aangehaald werk van Th. van Tijn).

52 Zoals eerder aangekondigd in: *AH*, 24 april 1898; *NvdD*, 26 april 1898; *AH*, 6 juni 1898; na het verscheiden van de BvNT verdween met name de pensioenkwestie niet van de agenda: in 1903 werd op instigatie van het Tooneelverbond een pensioenfonds opgericht onder de naam 'Vereniging van Nederlandsche Tooneelstenen', waarvan na enige tijd eveneens weinig meer werd vernomen.

Deze interne belemmeringen kunnen, ten tweede, de mogelijkheden voor de initiatiefnemers hebben verzwakt om effectief te bouwen aan een enigszins robuuste tegenmacht tegenover gezelschapsdirecties. Daar was zelfreflectie meestal niet sterk ontwikkeld, ze ontbeerden veelal kritisch inzicht aangaande de arbeidsvoorwaarden en –omstandigheden die ze hun spelers oplegden. Veel animo om de Bond mogelijkheden te bieden voor ledenwerving of agitatie voor positieverbetering zullen zulke directeuren dus niet hebben opgebracht, mogelijk was zelfs sprake van tegenwerking of intimidatie. Van totstandkoming van de vurig bepleite standaard arbeidsovereenkomst, de belangrijkste toetssteen voor het serieus nemen door directies van de moderne organisatieambities, is dan ook niets bekend.

Ten derde deed onwil om de vakorganisatie in haar existentiële legitimatie als zodanig te steunen zich natuurlijk niet alleen bij gezelschapsleidingen voor, daarop duidde de filippica van Samson al. Ook voor acteurs uit verschillende echelons waren er genoeg subjectieve redenen om geen (actief) lid te worden en het objectieve belang van verbetering van werkomstandigheden niet, nauwelijks of in ieder geval nù even niet in te zien. Afwachtende distantie, lauwe onverschilligheid, openlijke scepsis, gegronde afkeer: er bestonden allerlei gradaties van abstinentie die een belemmering konden vormen om beroepsbelangen assertief aan te pakken, tezamen zeker een aanzienlijke drempel voor het bereiken van een duurzame organisatiegraad. Bovendien ging het bij velen in het vak niet slechts om brood maar ook om spelen – namelijk van een mooie rol –, om het aangaan van een lokkend engagement of beschikbaarheid ter wille van kortstondige of mogelijk zelfs levenslange roem! Materiële zorgen om de oude dag of een ruimer traktement werden impliciet dus altijd afgewogen tegen (en vaak te licht bevonden in verhouding tot) de immateriële aspecten van artistieke roeping of een onbeteugelbare speeldrang.

De wervingskracht van een nieuw sociabiliteitstype kan aanvankelijk dus enigszins beperkt zijn geweest. Gespeculeerd mag worden dat het ledental enkele maanden na de oprichting met 86 leden zijn maximum heeft bereikt, op een landelijk bestand van bijna 300 acteurs. Met een organisatiegraad van maar liefst een kleine dertig procent werd zeker niet direct getornd aan de bestaanslegitimatie, maar penningmeester Lageman had zo wel een probleem van (te) lage contributie-inkomsten, en de vereniging bijgevolg gebrek aan financiële armslag.⁵³ Een vergaderlokaal kon vermoedelijk maar moeizaam gehuurd worden en geen periodiek de wereld ingezonden, beide zo essentieel voor interne communicatie en sociale bemoediging. Laat staan dat een substantiële actie- en weerstandskas kon worden opgebouwd om arbeidsvoorwaardelijke eisen kracht bij te kunnen zetten. Geldtekort kàn – ten vierde – dus even dodelijk zijn geweest voor de beoogde machtsvorming als een gebrek aan innerlijke motivatie.

⁵³ AH, 28 juni 1898 (ledental); zie: Uitkomsten beroepstelling 1899, in: Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht* 455-469 (bijlage 2), waarin: 184 (m) + 111 (v) = 295 (landelijk totaal, daarvan ongeveer 2/3 in Amsterdam); bij een jaarcontributie van fl. 12 per lid (x 86) was dus een exploitatiebegroting van ongeveer fl. 1.000 per jaar de maximaal realiseerbare.

Mentale en materiële solidariteit was tijdens de opkomst van moderne vakverenigingen iets dat sowieso voor het eerst ontdekt, vaker ervaren, gaandeweg aangeleerd en menigmaal herbevestigd moest worden, ook al zag Samson dat in zijn ongeduld graag anders. In een distinctief en individualistisch vak als de toneelspeelkunst werden de gezelschapsverhoudingen zowel intern als onderling immers maar al te vaak gedomineerd door wederzijdse na-ijver of uitgesproken voorkeuren. Daarbij speelden artistieke concurrentie, uiteenlopend prestige in het zo hiërarchisch gerangschikte *métier* waarin men figureerde – zoals tragedie, blijspel, operette, revue, vaudeville – of gefixeerde posities binnen de gezelschappen een rol, waarbij het type ‘*emplooi*’ bepaalde op welk ‘*plan*’ men acteerde. Wederzijds respect of trots op het succes van een gezamenlijk geleverde artistieke prestatie konden het dan gemakkelijk afleggen tegen een verdeel-en-heers-tactiek als directiestrategie, waarbij het aloude maar nog steeds actuele principe opgeld deed: ‘voor jou tien anderen’.⁵⁴

Ten slotte valt niet uit te sluiten dat niet alleen de realiteit van deze innerlijke verdeeldheid maar ook de uiterlijke schijn van een weinig solidaire beroepsattitude van invloed was op het nog steeds betrekkelijk dubieuze imago van het *métier* bij buitenstaanders. Het nefaste van beroepsbegeleidende fenomenen als onderlinge jaloezie en openbare achterklap ontging immers ook de nieuwsgierige buitenwereld met haar dubbele moraal niet. Profiteerden het bier- en restauratiewezen en de opkomende massapers niet dagelijks van beroepsflankerende roddels omtrent buitenechtelijke verhoudingen, binnenechtelijke ontrouw, kwaadwillige verlating of verkapte prostitutie? Zulke trivialiteiten – overigens uitgerekend door Heijermans zelf in zijn ‘Falklandjes’ zo meesterlijk ‘uit het leven gegrepen’ en geschetst – deprecieerden ‘het vak’ in één moeite door en hielden een negatieve sfeer rond ‘de tooneelwereld’ in stand. Ondanks opgaand getij in de kunsten kon dit weer tot ontmoediging aanleiding geven bij de actieven die juist respectvermeerdering en positieverbetering nastreefden.

Naspel

Bij een voorlopige evaluatie van de pioniersrol van de Bond van Nederlandsche Tooneelisten valt niet vast te stellen of alle genoemde hindernissen – of nog andere – stuk voor stuk en in welke gradatie van toepassing zijn geweest. Op termijn succesvoller podiumkunstorganisaties als de Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereeniging en de Nederlandsche Artisten Vereeniging kampten ongetwijfeld onder even lastige omstandigheden met verwante kinderkwalen

⁵⁴ *NvdD*, 1 januari 1903 vermeldt de (uiteindelijk vergeefse) poging van de secretaris van de Amsterdamsche Bestuurdersbond (ABB), S.J. Pothuis, om eind 1902 opnieuw een (nu met de moderne arbeidersbeweging verbonden) tonelistenorganisatie op te richten; op een slecht bezochte bijeenkomst bevestigde Hein Harms, voormalig BvNT-bestuurslid, gedesillusioneerd de eerdere analyse van Samson van het echec. Volgens hem hadden ‘eigenbelang’, gebrek aan ‘gemeenschapsgevoel’ en de speciale positie van ‘bevoorrechten’ tot gevolg dat ‘organisatie geheel onmogelijk’ was geweest.

en hun slaagkans was op zichzelf zeker niet groter. In comparatieve samenhang met hun organisatiegeschiedenis zou verder onderzoek naar de oorzaken van de schemerige mislukking van de eerste tonelistenbond nog het nodige kunnen verhelderen.

De heldere ambitie om vanuit de bittere behoefte aan belangenbehartiging, beroepsbescherming en respect een sociabele tegenmacht te formeren en met een democratische associatie als organisatorisch vehikel een eigentijdse vorm van sociabiliteit gestalte te geven, bleef in eerste instantie dus een emancipatoire illusie. Dit moderne project vereiste uiteindelijk iets meer tijd en geduld dan in de allerlaatste jaren van het fin de siècle nog resteerden.

Het fundament voor zo'n tegenmacht was echter wel gelegd. Tien jaar later konden Heijermans en geestverwanten na enkele halfhartige tussenstappen een vakorganisatie toejuichen die wél vaste grond onder de voeten kreeg. Deze Nederlandsche Tooneelkunstenaars Vereeniging ging bovendien onmiddellijk deel uitmaken van het Verbond van Nederlandsche Kunstenaars Vereenigingen (VNKV, 1911), een interdisciplinaire federatie van vakorganisaties en beroepsverenigingen. Middels het novum van een brede sectorale bundeling zouden suggesties van Heijermans' bentgenoten Gerhard en Ternooy Apèl van rond de eeuwwisseling nu alsnog worden beproefd: vakoverstijgende solidariteit moest praktisch worden vorm gegeven door het aangaan van organisatorische verbintenissen tussen de kunstdisciplines onderling, uiteindelijk door zich te 'vereenigen in één grooten en machtigen bond'.⁵⁵

Florian Diepenbrock studeerde Nieuwe en Theoretische geschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Hij was onder meer zakelijk leider van Toneelgroep SATER, directeur van de Amsterdamse Nesttheaters (Frascati en De Brakke Grond) en is momenteel verbonden aan toneelgezelschap 't Barre Land. Voorts was hij docent Kunstbeleid aan de Faculteit Letteren van de Universiteit Utrecht en voorzitter van de Kunstenbond FNV. Bij Piet de Rooy promoveerde hij op: Eensgezinde tweedracht. Organisatievorming van Nederlandse musici in de tweede Gouden Eeuw, 1890-1920 (Amsterdam 2007).

Correspondentie-adres: Job. Verhulststraat 89, 1071 MV Amsterdam, floriandiepenbrock@yahoo.com.

⁵⁵ Ontstaan en geschiedenis van de NTKV vormen een ander (en uitgebreider) verhaal; voor de VNKV en discipline-overstijgende organisatievorming zie in het kort: Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 247-251; de noodzaak ervan voor het eerst bepleit door Gerhard in: *WvM* 5,42 (15 oktober 1898) 391-392 (citaat); uitgebreider in: Gerhard, *Over de bestaansvoorwaarden*, 29; en in: M.J. Ternooy Apèl, 'Tooneel-proletariërs, bewerkt naar 't Duitsch artikel van B.B.' [uit: *Neue Zeit* XVIII no.9], *De Jonge Gids* 3 (1899-1900) 477-486, m.n. 486.