

Geschiedenis van het theater in Nederland

Sjaak Overbeeke

De eerste sporen van theater in het gebied dat nu Nederland heet stammen uit de twaalfde en dertiende eeuw. In kasboeken van kastelen en later in dorps- en stadsrekeningen wordt regelmatig melding gemaakt van *joculators*, rondreizende artiesten die toneel en variété met elkaar vermengden. Ze goochelden, verrichtten acrobatische toeren, het waren dierentemmers, ze speelden poppenkast en vertelden verhalen. III. 26

In de steden en dorpen verschenen de speellieden meestal tijdens kerkelijke feestdagen: vastenavondvieringen, driekoningen en carnaval, wanneer de kerkelijke wetten tegen het uitbeelden van onzedelijke zaken voor een paar dagen omgedraaid waren. Van de teksten van al deze vroege vertoningen is weinig op schrift bewaard gebleven. Het ware gebruiksteksten, geen bewaarboeken. Uit 1350 echter stamt het *Hulthems handschrift*, een verzameling Middelnederlandse liederen, legenden en toneelteksten, dat mogelijkerwijs een voorbeeldenboek is geweest van een schrijver/copiist, waaruit speellieden teksten konden bestellen. De vier 'ernstige' dramateksten die het bevat, *Esmoreit*, *Gloriant*, *Lanseloet van Denemarken* en *Vanden winter ende vanden somer worden de abele* (= kunstige) *spelen* genoemd. Deze zijn niet alleen voor Nederland, maar ook voor West-Europa uniek omdat nergens zulke vroege serieuze wereldlijke dramateksten gevonden zijn. Het is romantisch riddertoneel waarin het thema van de hoofse liefde in een soms oosterse couleure locale gedramatiseerd is. Elk van de vier abele spelen wordt gevolgd door een *sotternie*, een korte klucht waarin meestal de strijd tussen de vrouw en de (domme) man centraal staat. III. 27

De vroegste Nederlandse geestelijke teksten dateren uit de twaalfde eeuw: naast enkele korte *antifonen* (beurtzangen) die nog precies de tekst van de liturgie volgen, bestaat er een Maastrichts kerstspel, *Stella*, dat reeds een heel eigen versie van het Kerstevangelie bevat. De taal van dit stuk is nog het kerklatijn. Het eerste kerkdrama dat niet in het Latijn maar in de volkstaal geschreven is dateert uit het midden van de veertiende eeuw. Het is een eveneens in Maastricht gevonden eigen dramatische weergave van het paasevangelie.



271 De duivel voert Mariken van Nieumeghen mee de lucht in nadat zij door het kijken naar een mysteriespel is gaan twijfelen aan haar verbond met hem (illustratie uit een volksboek)

Uit de vijftiende eeuw zijn evenmin veel teksten bewaard gebleven. Wel zijn dan al in de stadsrekeningen honderden vermeldingen te vinden van toneelopvoeringen, zowel geestelijke als wereldlijke. Men speelde op een verhoging op het terrein rondom de kerk of op het marktplein. Het decor bestond bij kluchten, *sotternieën* of *esbattermenten* vaak uit niet meer dan een achterdoek en men gebruikte slechts enkele requisieten, vooral wanneer het een opvoering van reizende acteurs was. Maar bij de kerkelijke *mysterie*-, *heiligen*- en *mirakelspelen* werd er veelal flink uitgepakt. Zo komen in *De sevenste bliscap van Maria*, een mysteriespel dat rond 1450 in Brussel opgevoerd werd, twee engelen voor met *enen cleede ende omslaen Sint Janne: ende tcleet sal scinen als een wolke*.

De *ghesellen van der kerke* en de *ghesellen van der spele* (dorpelingen of ex-rondreizende acteurs die wereldlijke spelen opvoerden) gingen in de vijftiende eeuw langzaam in elkaar op. Ook de geestelijke drama's ondervonden meer en meer wereldse invloed. In het beroemde laat-vijftiende eeuwse mirakelspel *Mariken van Nieumeghen* is het mirakel van het jonge meisje dat door de engel Gods uit de klauwen van de duivel gered wordt gecombineerd met het thema van een actuele politieke twist en levendige kroegtaferelen. Aan het eind van het stuk, wanneer Mariken naar de opvoering van een *wagenspel* staat te kijken, neemt de duivel haar mee de lucht in en laat haar van boven vallen: een scenische truc die, wanneer hij letterlijk zo opgevoerd is, zeker enige voorbereiding gevergd zal hebben.



272 Een eenvoudig rederijkerstoneel. Hoop en Geloof discussiëren terwijl een nar met een pop op een stok ironisch commentaar levert. De vlag met de boom dient misschien om een bos aan te duiden. Gravure van Pieter Brueghel de Oude

Vanaf de veertiende eeuw ontstonden in Nederland *rederijkerskamers*, plaatselijke verenigingen waar men zich in vrije tijd kon bekwamen in de retorica, zowel in theorie als in praktijk, door het schrijven van gedichten en toneelstukken. In hoeverre de *ghesellen van der spele* bij de ontwikkeling van deze verenigingen een rol gespeeld hebben, is niet altijd even duidelijk. Vaak is er juist sprake van afgunst en concurrentie tussen de sjieke rederijkers en de volkse kluchtspelers. De eerste rederijkerskamers waren in ieder geval gevormd naar het voorbeeld van de *chambres de rhétoriciens* die vanaf de twaalfde eeuw in Noord-Frankrijk ontstaan waren. We vinden ze bij ons dan ook eerst in Vlaanderen, maar vanaf de vijftiende eeuw, wanneer in Holland de steden een grote macht ontwikkelen en vooral, wanneer na de val van Antwerpen (1585) vele Vlamingen naar het Noorden trekken, ook in Noord-Nederland. Amsterdam kende in het begin van de zestiende eeuw *De Eghlentier* en de *Witte Lavendelbloem*, Haarlem had de *Pellicaen* en Den Haag de *Corenbloem*, maar ook dorpen als Katwijk of Rijnsburg konden op een rederijkerskamer bogen.

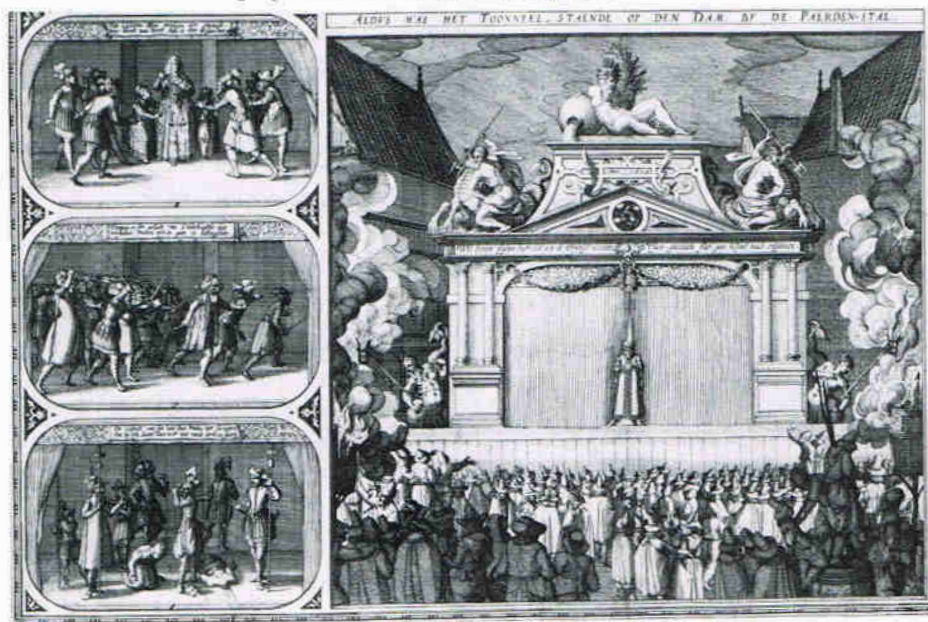
In de grote steden ontwikkelden de rederijkerskamers al snel een literaire status en namen het zuiveren van de taal, het ontwikkelen van de retorica en de debatten over moraal en godsdienst een steeds grotere plaats in. Men schreef poëzie volgens een uitgebreid stelsel van regels hetgeen vaak leidde tot ingenieuze, maar onleesbare resultaten. Ook personen uit hogere milieu's (die de opiniërende

kracht van de rederijkerskamers gingen onderkennen) traden nu toe tot de kamers (Willem van Oranje was bijvoorbeeld een tijd lang lid van de Antwerpse kamer *De Violieren*). Al snel verwierven een groot aantal kamers een eigen gebouw, veel geld en hoog aanzien. Zij werden nu ook belast met het organiseren van kalenderfeesten en de zogenaamde *blijde incomsten*, wanneer de stad vereerd werd met hoog bezoek. Langs de route werden dan *tableaux vivants* (stomme vertoningen) of (door andere gilden) grootse erebogen en -fontein en geplaatst of men trok met *tableaux vivants* op praalwagens langs de bezoekende vorst. Grootse intochten hielden de rederijkers ook bij de aanvang van de *landjuwelen*, regionale of nationale bijeenkomsten van rederijkers, waarbij wedstrijden gehouden werden in dicht- en toneelkunst (de te behalen prijs in geld of kostbaarheden heette het juweel). De meedingende stukken werden niet alleen op literaire en scenische kwaliteit beoordeeld maar ook op de manier waarop ze antwoord gaven op de centrale vraag, meestal van godsdienstige of morele aard, die voorafgaand aan ieder landjuweel opgegeven was. De rederijkersstukken zijn dan ook (behalve de komische esbattementen) meestal lange twistgesprekken tussen allegorische figuren (Deugd, Wellust, de Rijke etc.). Deze moraliserende *spelen van sinne* kunnen beschouwd worden als de meest Hollandse vorm van toneel en we vinden er nog directe navolgingen van tot in de negen-

Ill. 77
Ill. 37

Ill. 272

273 Opvoering van een allegorisch spel met *tableaux vivants* door de rederijkerskamer De Eghlentier o.l.v. P.C. Hooft (1581-1647) op 5 mei 1609 ter viering van de afkondiging van het Bestand. Toneel op de Dam.

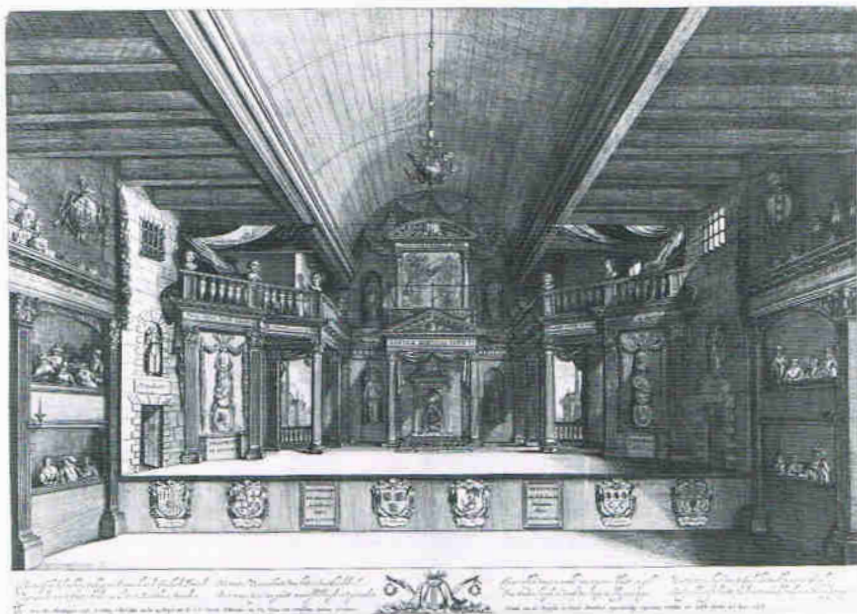


tiende eeuw. De beroemdste middeleeuwse *moraliteit* is *Elckerlyc*, ofwel 'iedereen', die door de Dood gehaald wordt, waarna hij in 'Deugd' de enige eigenschap vindt om hem in zijn confrontatie met God te vergezellen. Om de lange discussies te verlevendigen werden vaak tableaux vivants ingelast. Deze tableaux waren opgesteld achter de drie of vier poorten die samen het decor vormden en konden d.m.v. gordijnen na elkaar getoond worden. Deze meestal rijk geornamenteerde achterwanden, naar Italiaans/Romaans voorbeeld zouden lange tijd uitgangspunt voor het decor in het theater blijven.

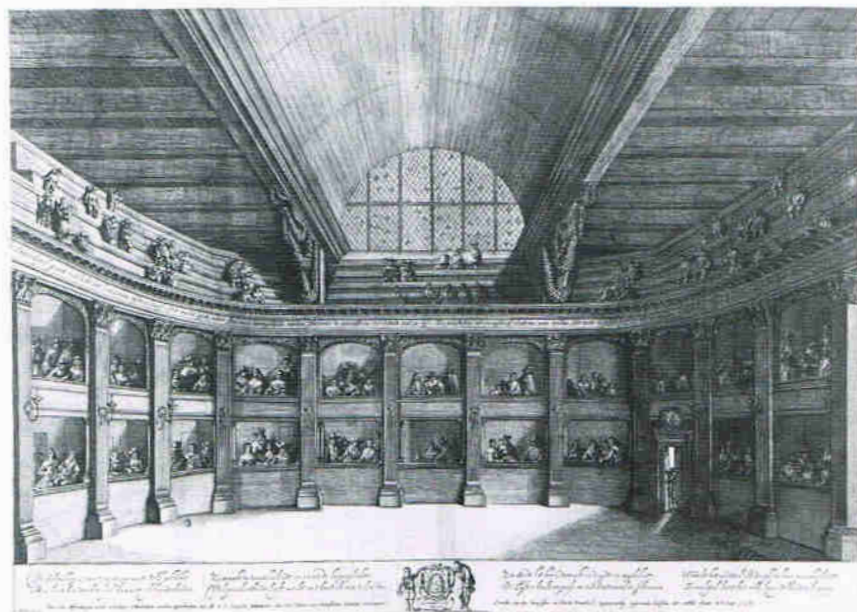
Ill. 76

De klassieke cultuur kreeg in de loop van de zestiende eeuw niet alleen in het decor maar ook in de literatuur meer invloed. Mythologische figuren werden steeds vaker onderwerp van de rederijkersteksten en door de bestudering van klassieke drama's (met name Seneca en Terentius) begon men er steeds strikter opvattingen over structuur en thematiek van het drama op na te houden. Dit bracht Nederlandse toneelschrijvers veelvuldig tot rigide, ongeïnspireerde navolgingen. Een uitzondering was Pieter Cornelisz. Hooft, die in 1598 een studiereis naar Italië gemaakt had en die de Latijnse dramatische modellen en thema's op een natuurlijke wijze wist om te vormen tot vaderlandse (zo is zijn *Warenar* gebaseerd op Plautus' *Aulularia*). Naast het Muiderslot vond Hooft zijn kunstbroeders aan het begin van de zeventiende eeuw in de Amsterdamse rederijkerskamer *De Eghlentie*. Hier trof hij de arts en toneelschrijver Samuel Coster en Gerbrand Ardriaansz. Bredero, wiens *Spaanschen Brabander* tot de belangrijkste komedie van de zeventiende eeuw zou worden. De *Eghlentie* speelde een belangrijke rol in het culturele leven in Amsterdam. Coster begon zich echter meer en meer te ergeren aan de vrijblijvendheid waarmee wetenschap en toneelspeelkunst er bedreven werden en in 1617 kocht hij een terrein aan de Keizersgracht (thans nr. 384) waar hij de *Nederduytsche Academie* stichtte, een gebouw waar zowel onderwijs werd gegeven (in het Nederlands in plaats van in het Latijn, zoals gebruikelijk was) als regelmatig toneelvoorstellingen. Hiertoe had hij een zaal ingericht met een vaste decorbouw: een grote stap in de ontwikkeling van het Nederlandse theater in vergelijking met de gelegenheidsdecors van de rederijkers, alhoewel Costers ontwerp zeker op dat van de bekende rederijkerswanden geleken zal hebben. Een inventarisatielijst uit 1622 maakt echter melding van zogenaamde *omdrayende doeken*, die op een nieuwe manier van decorwisselen zouden kunnen wijzen.

Ill. 273



274 - 275 De schouwburg van Jacob van Campen (1595-1657) uit 1637. De decorwand diende voor allerlei speelsituaties: een burcht, een klooster, een paleis; op het centrale balkon kon men zich de hemel voorstellen. Het toneel kon met gordijnen afgesloten worden. In de zaal waren achter de staanplaatsen twee rijen loges en daarachter open banken. Als de voorstelling om vier uur 's middags begon, kwam het daglicht door de grote ramen achterin.



De opbrengsten van de voorstellingen moesten na aftrek van kosten afgedragen worden aan het Oudemannenhuis en het Weeshuis, een formule waarmee het Nederlandse theater in sommige steden nog tot in de negentiende eeuw opgezaald zou blijven. Ondanks deze vorm van naastenliefde bleef het eerste Nederlandse permanente theater de gesel van de godsdienstige kritiek niet gespaard en reeds in 1622 moest Coster het veld ruimen. Hij verkocht het gebouw aan het Weeshuis. Dit instituut startte er alsnog een toneelzaal en door de samenvoeging van de drie kamers die Amsterdam in die tijd rijk was, werd de nieuwe theatrale onderneming zo'n groot succes, dat op 2 januari 1638 reeds een nieuw en veel groter gebouw — op de oude plaats van de Academie — geopend werd. Het gebouw was een ontwerp van de architect Jacob van Campen, Joost van den Vondel bedacht er de naam *schouwburg* voor. De nieuwe toneelzaal had een decorbouw die nog steeds geïnspireerd was op de middeleeuwse poorten of huisjes, maar tussen de pilaren konden nu wisselende decorplaten opgesteld worden en tevens waren er takels en valluiken om verschijningen en verdwijningen mogelijk te maken. De opening van de schouwburg geschiedde met Vondels *Gijsbrecht van Aemstel*. Dit klassiek geworden drama van Amsterdams roem en christelijke trouw zou tot 1966 praktisch onafgebroken ieder jaar rond Nieuwjaar in Amsterdam opgevoerd worden.

Ills. 274-5

Ill. 276

Ill. 277

276 Joost van den Vondel (1587-1679). Nadat hij uit Antwerpen vertrokken was, vestigde hij zich in Amsterdam, 'coopman in zijde'. De voortdurende aanvallen op zijn literaire werk brachten hem in 1661 tot het schrijven van zijn "Tooneelschilt of Pleitrede voor het tooneelrecht".



Naast Vondel was Jan Vos de centrale figuur in de eerste Amsterdamse schouwburg. Hij was in vele opzichten diens tegenpool. Zijn voorkeur ging uit naar spektakel. In zijn drama *Aran en Titus* vallen niet minder dan twaalf doden op het toneel. Vondel daarentegen was een idealistisch kunstenaar. Hij schreef zijn stukken om zijn toeschouwers en lezers te beleren, zowel op godsdienstig als op politiek vlak. Zijn stukken als *Lucifer*, *Maria Stuart* en *Palamedes* (dat handelt over de dood van Johan van Oldenbarnevelt) bezorgden hem dan ook voortdurend stormachtige kritiek. Zelfs de opening van de schouwburg was een week uitgesteld geweest, omdat de *Gijsbrecht* een uitbeelding van een katholieke eredienst bevatte.

Naast stukken van Vondel en andere vaderlandse treurspeldichters bestond het repertoire in de schouwburg vooral uit Spaans drama, blijspelen en zangspelen. Er waren meestal drie voorstellingen per week. In de zomermaanden ging de schouwburg dicht. De schouwburgacteurs, die naast het toneelspelen vaak nog een baan hadden, reisden dan soms met voorstellingen kermissen af om geld te verdienen of ze trokken de grenzen over, zoals de beroemde Jean Baptist van Fornenbergh, van wie Vondel een groot bewonderaar was. In 1655 verscheen voor het eerst een actrice op het schouwburgtoneel, Ariane van den Bergh. Tot die tijd waren vrouwenrollen altijd door mannen gespeeld, bijvoorbeeld door de vermaarde Pieter de Bray, die 't al verbeelde, joffer, hoer, of koningin.

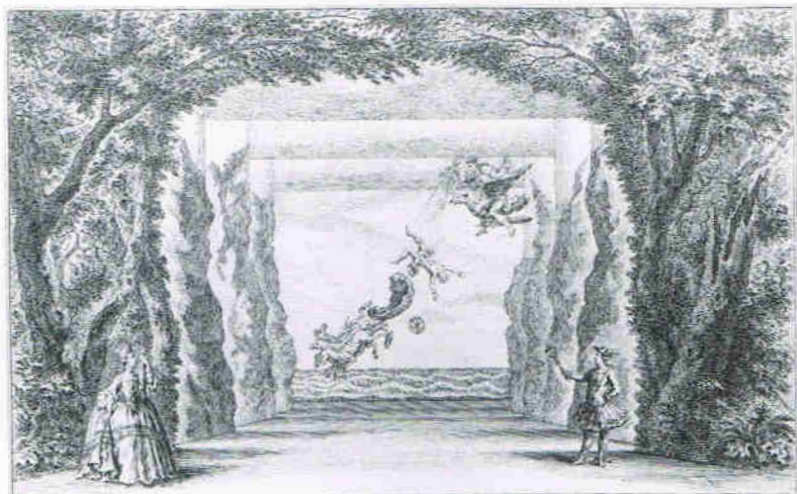
Langzamerhand raakte Jan Vos ontevreden over het decor, dat hem belemmerde in zijn spektakelopvoeringen. In 1665 vond een ingrijpende verbouwing plaats; de schouwburg werd heropend met Catharina Questiers *D'ondanckbare Fulvius en getrouwe Octavia*. Zaal en toneel waren nu twee keer zo groot en door een toneelmantel en voorgordijn gescheiden. De belangrijkste vernieuwing was het coulissendecor 'naar de Italiaanse manier als men nu te Venetië gebruikt'. De geschilderde zij- en bovendoeken konden via rails en kattenrollen in een mum van tijd, zelfs tijdens een scène, met open doek veranderd worden, zoals in Jan Vos' *Medea*, wanneer de titelheldin ter plekke de hof van Eden verandert in een berg en omgekeerd. Van nu af aan waren de decors niet meer gelijktijdig zichtbaar, maar na elkaar.

Van 1672 tot 1677, tijdens de oorlog met Frankrijk waren de schouwburgen (ook Den Haag en Rotterdam hadden er een gebouwd) gesloten. In Amsterdam kwamen daarna een aantal heren in het bestuur die tevens lid waren van het kunstgenootschap *Nils*



277 Gijsbrecht van Aemstel, 4e bedrijf, 1e scène: Gozewijn en de nonnen, waarschijnlijk de acteur Willem Bartolsz. Ruyter, die de rol in 1638 vertolkte. De nonnen worden door jongens gespeeld. Tekening van Rembrandt van Rijn.

278 "De rotsen en de woelende zee", één van de decors van de Amsterdamse Schouwburg na 1665. Scène uit "Faeton of reuckloze stoutheid" (1663) van Joost van den Vondel; Faeton stort na een roekeloze poging om in de wagen van zijn vader de zonnegod Helios te rijden, in zee neer.



De Rotsen en de woelende Zee.
Les rochers & la mer agitée.

Volentibus Arduum. De leden van 'Nils' streefden er naar de volgens hun mening verworden theaterkunst te hervormen naar de wetten van het Frans-klassicisme. Haar meest illustere lid, de jurist Andries Pels, schreef een pamflet getiteld *Gebruik en misbruik des tooneels* (1681), een puriteinse interpretatie van de Romeinse poetica: godsdienst, politiek en originaliteit op het toneel waren uit den boze. Veel Nederlandse toneelschrijvers, waaronder Vondel konden in de ogen van de Nils-leden geen goedkeuring vinden en werden niet of nauwelijks meer gespeeld. Zelfs de toonbeelden van het Frans-klassicisme Corneille en Racine werden door de heren herschreven. De tegendraadse komedies van de populaire Thomas Asselijn werden slechts toegelaten omdat ze zo veel geld in het laatje brachten.

- III. 281 Het schrikbewind van Nils heeft tot in het begin van de achttiende eeuw geduurd. Met corruptie bewerkstelligde het genootschap haar eigen ondergang, maar het Nederlandse theater en drama kwamen in de achttiende eeuw de nekslag nauwelijks te boven. De Franse wetten bleven het Nederlandse eigene als een corset verstikken. De achttiende eeuw heeft slechts één komedieschrijver van betekenis opgeleverd: Pieter Langendijk, wiens *Wederzijds Huwelijksbedrog* tot in onze tijd repertoire heeft gehouden, en één treurspeldichter: Balthasar Huydecoper, tevens schouwburgregent, wiens treurspel *Achilles* in 1719 in première ging. Dit stuk zou praktisch een eeuw lang
- III. 280

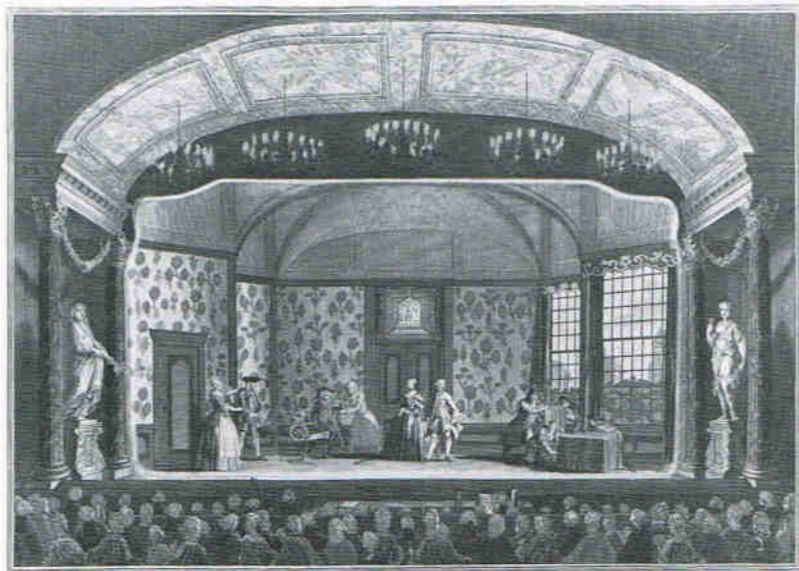
279 Rondreizende toneelspelers buiten de stadsmuren met een commedia dell'arte-achtige voorstelling. Schilderij van Matthijs Naiveu (1647-1721)



280 Jan Punt (1711-1779) als Achilles in het gelijknamige stuk (1719) van Balthazar Huydecoper (1695-1778). Punt was naast toneelspeler graveur. Deze gravure is van hemzelf.



281 "De behangen kamer", één van de decors van de Amsterdamse Schouwburg na 1655. Scène uit "De zwetser" (1712) van Pieter Langendijk (1683-1756). Tevens zichtbaar de kroonluchter, het orkest, de parterre en de zijloges.



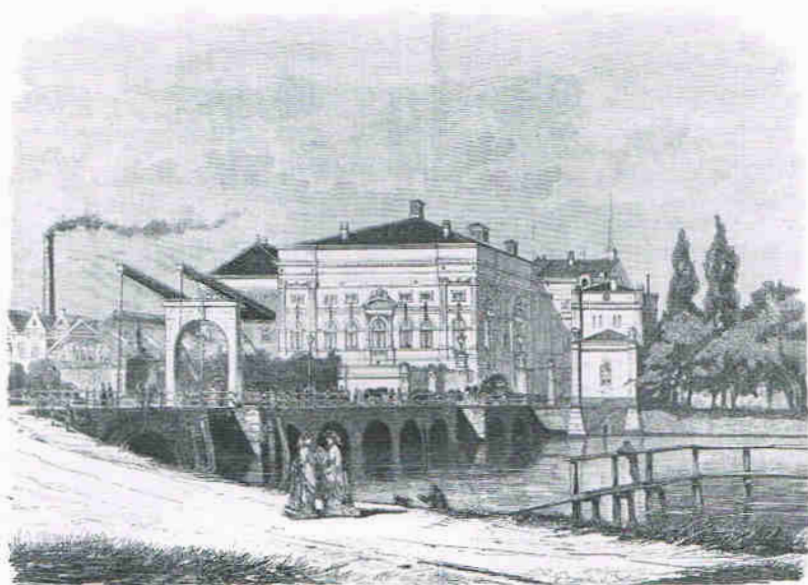
op het repertoire blijven. De grootste vertolker van de titelrol werd Jan Punt, die in de schouwburg debuteerde in 1732. Punt stond met zijn acteertalent op eenzame hoogte; naast de toneelschrijfkunst was in de achttiende eeuw in Nederland ook de acteerkunst in verval geraakt. De buitenlandse bezoekers konden tijdens voorstellingen nog slechts ontroerd raken door de prachtig geschilderde decors (o.a. van Laïresse). Slechts één andere acteur stak Jan Punt naar de kroon: Marten Corver. Deze acteur debuteerde in 1750. Tijdens zijn loopbaan maakte hij reizen naar het buitenland en zag de Franse acteurs

La Clairon en Lekain spelen. Hij raakte onder invloed van het realisme en rationalisme in hun speelstijl en voorstellingen en introduceerde op het Nederlandse toneel een bescheiden mise-en-scène, een meer aan de inhoud van het stuk aangepaste kostumering en hij leerde dat emoties op het toneel niet alleen gevoeld maar ook gerepeetd moesten worden. Corver vond de speelstijl van Punt onnatuurlijk: het spreken was zangerig, de bewegingen houderig. Corvers vernieuwingen werden echter niet door iedereen gewaardeerd. Zijn tegenstanders bestempelden zijn gebaren en houdingen als die van een toevallijder. De tegenstelling scheidde acteurs en publiek in twee kampen: de Puntianen en de Corverianen. De strijd werd als het ware op natuurlijke wijze beslecht door de brand in de schouwburg in 1772. Punt vertrok naar de nieuwe schouwburg in Rotterdam, later gevolgd door Marten Corver. In 1774 werd, ondanks de gebruikelijke bezwaren van kerkelijke zijde, waar men in de brand een straf van God had bespeurd, een nieuwe schouwburg gebouwd, nu op het Leidseplein. Van nu af aan was het bestuur niet meer in handen van het oudemannen- en weeshuis, maar van de stad zelf.

Het aanbod van Nederlands drama van betekenis verschraalde meer en meer bij het intreden van de negentiende eeuw. Grote negentiende eeuwse literatoren als Kinker, Tollens, Helmers en Bilderdijk waagden af en toe een uitstapje naar het drama-genre, meestal in de vorm van een gelegenheidsstuk met geschiedkundige, emblematische of bijna documentaire strekking, zoals Kinkers *Napoleontisch tafereel der jongste lotgevallen in Europa* uit 1802. Daarnaast had zich aan het eind van de achttiende eeuw naar Frans en Duits voorbeeld het burgerlijk drama ontwikkeld: een grote ommezwaai in het repertoire, omdat dit het eerste genre was dat zich van proza in plaats van poëzie bediende. Het speelde zich af in burgerlijke milieu's en was vaak sterk moraliserend van toon. Al

vrij snel in de negentiende eeuw ontaardde het in melodrama, dat zich kenmerkte door simpele karakters, grote contrasten tussen goed en slecht en illustratieve muziek onder het grootste deel van de voorstelling. Lessing, Goethe en Schiller bleken te moeilijk, maar er bleven nog voldoende Duitse (en Franse) toneelschrijvers over om het grootste deel van het repertoire te vullen. Iffland was favoriet en van Kotzebue zijn in de negentiende eeuw bijna 100 stukken gespeeld. Verder zag men kluchten, blijspelen, zangspelen en veel Franse melodrama's, zoals Guilbert de Pixérécourt's *Hondentrouw*, waarin een poedel de hoofdrol speelde.

282 De schouwburg op het Leidseplein, gezien vanaf het Leidse Bosje, ook wel de Houten Kast genaamd. Na de brand van de Schouwburg op de Keizersgracht werd een plek bij de rand van de stad gekozen, waar het parkeren van de paarden en koetsen eenvoudiger was



DE AMSTERDAMSE STADSSCHOUWBURG VAN DEN KANT VAN HET LEIDSCHÉ BOSCH GEZIEN. (ZIE VII. 3.)

Ills. 283-4

Ill. 156

Tijdens en na de Franse overheersing was er nog even een korte opbloei in het Nederlands theater te zien geweest. Ward Bingley had de leiding over een groep acteurs van Europees formaat, die de schouwburgen van Den Haag, Leiden en Rotterdam bespeelden, waaronder Andries Snoek, Johannes Jelgerhuis en Cornelia Wattier-Ziesenis. Koning Lodewijk zag haar in 1804 in Voltaire's *Sémiramis*, dat opgevoerd werd bij de opening van de Haagse Koninklijke Schouwburg (het toneellevens in Den Haag zou tot in de twintigste eeuw door de aanwezigheid van een regentenpubliek beïnvloed worden) en na haar gastoptreden bij de Comédie Française, waar zij onder andere met de Franse acteur Talma speelde, roemde men haar als één van de grootste actrices van Europa. Johannes Jelgerhuis werd beroemd door de publicatie van een serie lessen over gesticulatie, mimiek en kostuumkunde, die hij binnen de toneelopleiding van Simon Wiselius in de jaren '20 ontwikkeld had. Zoals de schilders Karel van Mander en Gerard de Lairese in hun *Schildersboek* in de zeventiende, resp. achttiende eeuw, maakte Jelgerhuis in deze lessen een vergelijking tussen symboliek en zeggingskracht in de schilderkunst en in de toneelspeelkunst, een vergelijking die we zelfs kunnen terugvoeren tot de tableaux vivants in de rederijkersstukken en de blijde incomsten.

Ill. 284

Ill. 286

Na het verdwijnen van de groep van Ward Bingley was het met het kwaliteitstoneel in Nederland gedaan. De kwantiteit liet daarentegen niets te wensen over. Het uitgaansleven bloeide. Overal in Nederland werden theaters gebouwd (Maastricht, Haarlem, Utrecht, Groningen). In Amsterdam bestonden verschillende bloeiende theaterwijken: de Nes, het Rembrandtsplein en de Plantage. In de kleinere plaatsen werd het publiek vooral tijdens kermissen nog altijd door reizende komedianten bediend. Sinds de beau monde de Franse opera verkoos kwam er voornamelijk arbeidersvolk in de schouwburg. Natuurrampen, branden en geesten in grafkelders waren favoriet en toen het licht in de zaal gedoofd werd en (in het midden van de negentiende eeuw) de coulissen vervangen werden door een gesloten decor (het nieuwe gaslicht was zo veel feller dat belichting van voren voortaan voldoende was) was de illusie optimaal geworden en overstemden de reacties van het sentimentele publiek vaak de spelpogingen van de acteurs.

De grondige malaise in de Nederlandse theaterkunst werd tenslotte opgemerkt in literaire kring — waarbinnen het drama toch vaak als stiefkind behandeld was. Men balde de krachten samen en in



283 (*boven*) Mevr. Wattier-Ziesenis (*links*) (1762-1827) en Mevr. Grevelink-Hilverdink (1786-1827) in Racine's "Iphigeneia in Aulis (1674) als resp. Klytaemnestra en Iphigeneia.

284 (*rechts*) Andries Snoek (1766-1829) als Hamlet, "Schrikkend achterwaarts vluchtend"; afbeelding van Johannes Jelgerhuis (1770-1836) uit zijn Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek" (1827)



1870 werd het Nederlandsch Tooneelverbond opgericht. Het was vooral de schrijver Hendrik Jan Schimmel (tevens de belangrijkste dramaschrijver van de negentiende eeuw) die de grote motor achter de nieuwe ontwikkelingen was. Er kwam een toneelschool in Amsterdam (1874), het tijdschrift *Het tooneel* werd opgericht, het bescheiden theater aan het Leidseplein werd ingrijpend verbouwd en in 1876 werd een nieuw gezelschap gevormd: *Het Nederlandsch Tooneel*, dat van de toneelminnende Koning Willem III financiële steun kreeg en daaraan het predikaat *Koninklijke Vereeniging* ontleende. Dit gezelschap ontwikkelde zich binnen korte tijd tot een nationaal gezelschap met een representatief repertoire (Schimmel, Van Lennep, Sheridan, Scribe, Dumas-père). Er werden naast acteurs uit andere gezelschappen belangrijke acteurs aangetrokken uit de variété-theaters, met name Louis Bouwmeester en zijn zus Theo (de latere Theo Mann-Bouwmeester), telgen uit een oud geslacht van reizende komedianten. Eerste actrice bij de Koninklijke Vereeniging het Nederlandsch Tooneel werd Mevrouw Kleine-Gartman, een kleindochter van Jelgerhuis. Zij gaf vele jaren les op de Amsterdamse toneelschool.

III. 285

285 Louis Bouwmeester (1842-1925) als Shylock in Shakespeare's "Koopman van Venetië"; voorstelling van de KVNT in de regie van W.P. de Leur, première 4 september 1880. De rol bracht Bouwmeester internationale faam.



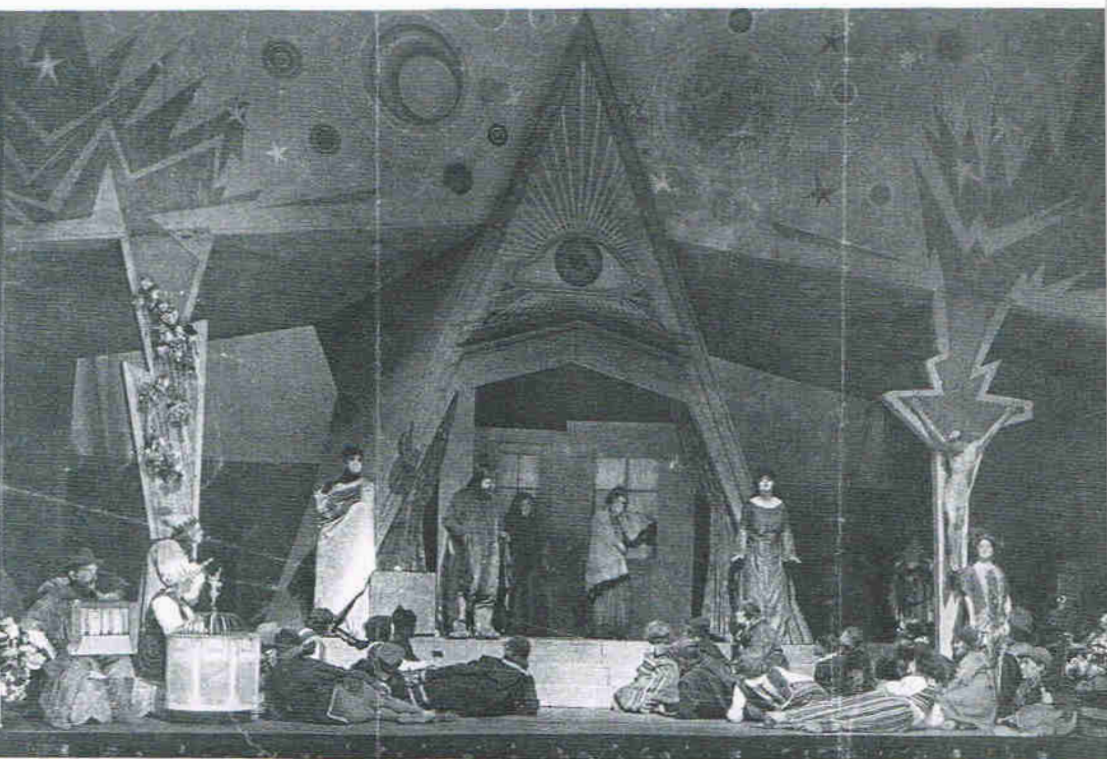


In 1890 brandde de schouwburg aan het Leidseplein af. De KVNT was er echter in geslaagd sterke banden met de rijke kooplieden en de middenstand aan te knopen en uit deze kringen kwam dan ook de volledige financiering van de (huidige) behuizing. Het gebouw, ontworpen door de architect J. Springer werd in 1894 geopend. In de nieuwe schouwburg speelde de KVNT het oude repertoire door; ook toen de twintigste eeuw zich in alle opzichten reeds lang aangekondigd had. De grondslagen van de KVNT hadden in de late Romantiek gelegen en Schimmel was te oud om zich door de nieuwe ontwikkelingen te laten inspireren. Deze kwamen dan ook uit een heel andere hoek.

Het realisme vond zijn weg eerst in Rotterdam waar D.J. Legras al in 1875 Multatuli's *Vorstenschool* geënceneerd had (met aanvankelijk de voorvechtster voor vrouwenrecht Mina Krüseman in de hoofdrol) en waar later stukken van Marcellus Emants, Josine Simons-Mees en Herman Heijermans' eerste stuk *Dora Kremer* ten tonele gevoerd werden. Deze initiatieven zouden eindelijk weer een grote stimulans voor de Nederlandse toneelschrijfkunst en haar opvoeringen betekenen. Herman Heijermans' roem begon in Amsterdam toen zijn stukken werden opgevoerd door de *Nederlandsche Tooneelvereniging* van Henri van Kuyk en Adriaan van der Horst, dat

speelde in de Hollandsche Schouwburg aan de Plantage Middenlaan. In 1900 bracht het gezelschap de première van *Op hoop van zegen*, met Esther de Boer-Van Rijk in de rol van de weduwe Knier-tje, die haar zoon Barend dwingt aan te monstereen op het vissers-schip de "Hoop van zegen" dat vervolgens met man en muis ver-gaat, omdat de reder stelselmatig verzuimd heeft zijn vloot te on-derhouden. Het stuk, met een sterk sociale inslag, maakte grote indruk en kwam binnen korte tijd ook in het buitenland op het re-pertoire (onder andere in Amerika en in Rusland, waar het door Stanislavski geësceneerd werd). Naast sociaal-realistische stukken schreef Heijermans ook lyrisch-fantastische stukken (o.a. *De wijze kater*), maar deze werden door de pers meestal matig gewaardeerd.

Een radicale breuk met het romantische toneel maakte Eduard Verkade, aanvankelijk zakenman, die tijdens zijn reizen bevriend geraakt was met Edward Gordon Craig. Van deze Engelse toneel-vernieuwer leerde hij dat een toneeluitvoering pas werkte wanneer deze volledig doordrenkt was van de visie van de regisseur. Dit was een tamelijk revolutionair standpunt in een tijd dat de functie van de regisseur voornamelijk bestond uit een bescheiden mise-en-scène. In 1907 startte hij een toneelgezelschap *De Haghespelers* met een groep voornamelijk jonge, 'onbedorven' spelers die hij leerde acteren uit-gaande van hun eigen persoonlijkheid. Zijn eigen spel was onna-drukkelijk en bijna ontheatraal. In 1914 werd hij met een deel van zijn groep opgenomen in de Koninklijke Vereeniging het Neder-landsch Tooneel, dat nog altijd de Amsterdamse Stadsschouwburg bespeelde. Verkade schafte het doosvormige, perspectivisch geschil-derde coulissendecor af en ontwierp driedimensionale, meestal abstracte decors met verschillende vlakken en niveau's waarin lijn, kleur en ritme het belangrijkste waren. De tweede belangrijke Ne-derlandse toneelvernieuwer aan het begin van deze eeuw was Wil-lem Royaards. Ook hij stelde de idee die de regisseur in het stuk legde centraal. Taal en muzikaliteit waren in zijn voorstellingen primair. Royaards ontwierp eveneens eigen decors. Hij weigerde bij de reisvoorstellingen, die hij om financiële redenen genoodzaakt was te geven, genoegen te nemen met de decors die de plaatselijke schouwburgen hem boden. Hij nam zijn decors zelfs mee voor voor-stellingen in Nederlands-Indië. Naast symbolistische schrijvers (Ta-gore, Teirlinck, Maeterlinck) hadden beide regisseurs een voor-liefde voor de klassieken (Goethe, Sophocles, Shakespeare) in wier stukken zij naast een heftige dramatiek ruimte en inspiratie von-



287 Tweede acte, De kermis der ijdelheid, uit "Ik dien" van Herman Teirlinck (1879-1967), een symbolische bewerking van de Beatrijs-legende. Regie van Willem Royaards (1867-1929) voor de KVNT, decors van H. Th. Wijdeveld (geb. 1885).

den om de eeuwige waarden der mensheid te verbeelden. Verkade heeft in zijn loopbaan twaalf verschillende Hamlets geregisseerd, waaronder een in modern kostuum.

De kracht van de vernieuwing van deze twee grote regisseurs was niet evenredig aan de belangstelling van het publiek. Het boulevardtoneel en de revue's van bijvoorbeeld Louis Davids rond het Rembrandtsplein waren meer in trek dan het serieuze repertoire in de Stadsschouwburg. Deze geringe belangstelling van het grote publiek bracht vele acteursconstellaties tussen de twee wereldoorlogen ten val. In de jaren '30 ontwikkelde zich een leerling van Royaards en

Verkade tot de laatste grote regisseur van het Interbellum: Albert van Dalsum. Samen met Jo Sternheim en de toneelschrijver August Defresne leidde hij de Amsterdamsche Tooneelvereniging. Zij brachten expressionistisch toneel, "de heftigste emotie in de kortste vorm" en, in een tijd van opkomend fascisme, 'getuigend' toneel ook, vervuld van een sterk religieus-filosofische idee. Zij wilden hun toeschouwers niet laten "kijken", maar laten "zien" — niet de waarneming, maar de openbaring. De tweede wereldoorlog maakte echter een eind aan elk idealisme. Al vrij snel na de bezetting probeerden de Duitsers de acteurs aan zich te binden door hen te dwingen zich aan te sluiten bij de z.g. *Kultuurkamer*. Een aantal acteurs dook onder. Andere acteurs speelden door (met of zonder gewetensnood). Joodse acteurs waren ontslagen. Toen de hongerwinter in januari 1945 aanbrak, sloot de Amsterdamse schouwburg.

Tijdens de bezetting had een aantal toneelleiders, waaronder August Defresne en Ferd Sterneberg illegaal een ontwerp voor het toneel na de oorlog uitgegeven. Hierin bepleitten zij o.a. een finan-

288 Ko van Dijk (1916-1978) als Tanchelijn in het gelijknamige stuk van Harry Mulisch. Regie: Henk Rigters voor de Nederlandse Comedie. Première 27 februari 1960. Decors: Igaël Tumarkin. Het stuk is gebaseerd op het leven van een elfde-eeuwse godsprediker/ketter, maar heeft ook reminiscenties met Lou de Palingboer, een zonderling die rond de jaren zestig verkondigde "dat God Lou was"



ciële bemoeienis van de overheid en de grote steden met het theater en een volledige reorganisatie van de toneelgroepen tot een vijftal nieuwe. Toen de oorlog afgelopen was, bleken gevoelsmatige verbintenissen echter sterker dan papieren en na een paar jaar hadden zich in Nederland drie belangrijke gezelschappen uitgekristalliseerd: de Haagse Comedie, onder leiding van Cees Laseur en Paul Steenbergen, een voortzetting van het Residentietoneel; het Rotterdams Toneel van Ko Arnoldi (die, zoals vele van zijn illustere voorgangers zijn hele loopbaan moest vechten tegen de culturele bloedarmoede van de stad, die zowel acteurs als publiek toneelschuw maakte); en de Nederlandse Comedie. Dit laatste gezelschap was in 1950 opgericht met o.a. Guus Oster, Han Bentz van den Berg en Ellen Vogel en had al snel de aandacht op zich gevestigd door krachtige, inventieve voorstellingen (o.a. *Elckerlijc* in de openlucht tijdens het eerste Holland Festival in 1950). In 1953 werd zij de vaste bespeler van de Amsterdamse Schouwburg. De voorstellingen van de nieuwe generatie acteurs kenmerkten zich door een poëtisch realisme en subtiel komediantenspel. Het publiek kwam veelal om hun lievelingsacteurs te zien die zij nu ook via de t.v. hadden leren kennen. Bij de Nederlandse Comedie regisseerde Pjotr Scharoff een aantal belangwekkende Tsjechov-voorstellingen. Naast het klassieke repertoire speelden de Nederlandse gezelschappen Osborne, Miller, Brecht en Anouilh.

III. 285

III. 288

Zowel het publiek als de overheid kon zich meer en meer veroorloven om geld aan cultuur uit te geven. Het theater groeide. Overal in het land, nu ook in de middelgrote steden (zoals Tilburg, Apeldoorn, Tiel en Nijmegen) werden nieuwe schouwburgen gebouwd. Omdat deze allemaal bespeeld moesten worden, werd het reizen voor de grote drie gezelschappen een steeds grotere belasting, ondanks het feit dat ze meestal met twee verschillende casts tegelijk werkten. De oprichting van meerdere gezelschappen over het hele land zou de zware last van reizen voor de grote drie verlichten en daarmee de kwaliteit van het toneel verhogen. Dit heette horizontale spreiding. In 1953 werd in Arnhem toneelgroep Theater opgericht en in 1956 het Zuidelijk Toneel in Eindhoven, waar Ton Lutz een aantal jaren de scepter zwaaide — een veelbetekende stap omdat het in de hele Nederlandse theatergeschiedenis nog nauwelijks één gezelschap gelukt was buiten de "Randstad" publiek, of de plaatselijke overheid voor een langlopende theaterbespeling te interesseren.



289 "Een bruid in de morgen", het eerste stuk van Hugo Claus. Première 1 oktober 1955 bij het Rotterdams Toneel. Hans Croiset als Thomas en Ina van Faassen als Andrea. Regie Ton Lutz, die ook de vader speelde. De samenwerking tussen Hugo Claus en Ton Lutz zou een vruchtbare blijken.

Het repertoire van de grote gezelschappen bleef in de loop der jaren getuigen van een optimistische vooruitgangsidee, ook toen in de jaren '60 een nieuwe generatie de vragen die hun ouders hadden vermeden t.a.v. de diepe consequenties van de oorlog en een weerloze, losgeslagen wereld aan de orde begonnen te stellen. Dit publiek kon niet door de oude gezelschappen bediend worden en een nieuwe generatie theatermakers kondigde zich aan. In 1962 nam Kees van Iersel de artistieke leiding over van toneelgroep Studio. Hij verrichtte baanbrekend werk door een nieuw repertoire van absurdistische (ook Nederlandse) schrijvers op het toneel te brengen. Wim Vesseur verbouwde in 1963 de Brakke Grond voor hem om tot een theater met een variabel podium, aangezien dergelijk experimenteel toneel geen lijsttheater meer kon velen. Ook andere groepen ontstonden, die de uitdrukkingsmiddelen voor een nieuw theater: ruimte, lichaam, stem en improvisatie onderzochten en presenteerden. (o.a. Toneelgroep Terzijde van Annemarie Prins). Grote invloed hadden gasterende Engelse en Amerikaanse gezelschappen, o.a. La Mama en The Living Theatre, die radicaal de fictie van het theater doorbraken en soms zelfs hun eigen leven tot theater uitriepen. Deze gezelschappen werden in Nederland gepresenteerd door Ritsaert ten Cate die in 1962 in Loenersloot een privétheater opgericht had (vanaf 1972 Mickery theater).

De onvrede van acteurs en theatermakers tegen de vastgeroeste theaterbastions culmineerde in 1969 in de Actie Tomaat, waarbij de jongere garde hun oudere collega's tijdens voorstellingen met tomaten en andere projectielen bekogelden. De invloed van deze acties was zo groot en de omwenteling waarschijnlijk zo nodig, dat de Nederlandse theaterstructuur onmiddellijk barstte in haar voegen. Vele gezelschappen raakten in een ingewikkelde interne discussie en de Nederlandse Comedie ging in het geweld ten onder. De kritiek van de tomatengooiers richtte zich op de ondemocratische structuur van de grote gezelschappen, waarin nauwelijks plaats was voor een eigen inbreng van acteurs, en op het oubollige repertoire dat geen betrokkenheid meer met de moderne maatschappij toonde. Vol enthousiasme richtten jonge acteurs en mimespelers nieuwe groepen op om hun ideeën te verwezenlijken. Zo werd in 1970 het Werkteater als coöperatieve vereniging van acteurs opgericht. Al hun voorstellingen waren gebaseerd op groepsimprovisaties (zonder vaste regisseur), aanvankelijk op maatschappelijke thema's die hen van buitenaf aangereikt werden (*Chili-act* en *Misdaad*, dat in een gevangenis werd gespeeld), later ook gebaseerd op persoonlijke thema's (*Je moet ermee leven* en *Als de dood* over terminale ziektes). Nieuwe *vormingstheatergezelschappen*, zoals Sater, Diskus en GLTwee lieten nieuwe stukken voor zich schrijven, geïnspireerd door Brecht, waarin gepoogd werd met behulp van bijna emblematische voorbeelden de positie van uitgebuite en onderdrukte groepen aan te tonen. Ook zij trokken met hun stukken naar de doelgroepen toe (fabrieken, straattheater, etc.) De overheid zag al vrij snel de vernieuwende kracht van het zogenaamde *margetheater* in en begon het financieel te ondersteunen. In snel tempo werden nieuwe theaters ingericht voor kleine voorstellingen, zoals de Toneelschuur in Haarlem en het Amsterdamse Shaffytheater, waar groepen als Baal en Hauser Orkater onderdak vonden. Na de Aktie Tomaat beleefden een paar wakker geschudde repertoiregezelschappen een korte bloeiperiode: Globe onder Gerardjan Rijnders, het Publiekstheater onder Hans Croiset en het RO Theater onder Frans Marijnen; ook het nieuwe Haagse gezelschap van Eric Vos De Appel fascineerde door een nieuwe, 'aardse' aanpak. De steeds grotere individualisering van de acteurs en een ongedifferentieerde angst voor hiërarchie en een sterke arm hebben de positie van de regisseur in het grote repertoiretoneel in de jaren '80 echter uiterst wankel gemaakt.

III. 290

Theater- (en andere kunsten)makers in Nederland hebben vanaf de jaren '60 ongekeende mogelijkheden gekregen om kunst te maken. Subsidies en sociale voorzieningen hebben een dergelijke verscheidenheid aan theatervormen mogelijk gemaakt dat Nederland tegenwoordig gerekend mag worden tot de landen met het meest gevarieerde theateraangebod. Weliswaar is het publiek dat naar theater gaat, diverser geworden, maar niet in aantal gegroeid. De financiële vrijheid van de acteurs heeft vaak geleid tot experimentele, soms publieksschuwe voorstellingen. Film en t.v. zijn een sterk groeiende concurrent voor theater geworden, zowel wat betreft het aantrekken van kijkers, als van acteurs, schrijvers en regisseurs. In de komende decennia zal het belangrijk zijn dat het theater haar eigen plaats naast film en t.v. weet te heroveren, dat men het sociale element van het theater leert herwaarderen en dat het essentiële dat theater van alle andere kunstvormen onderscheidt: het levende contact tussen kunstenaar en publiek verkend en uitgediept wordt. Dit betekent niet alleen onderzoek naar theatrale vormen, maar ook naar de onderwerpen waarover theatermaker en publiek elkaar wezenlijk iets te zeggen hebben.

290 'Werkvoorstelling' van "Je moet er mee leven" (1977) van het Werkteater in hun eigen theater, het Kattégat. V.l.n.r. Rense Roylaards, Joop Admiraal, Marja Kok, Daria Mohr, Frank Groothof. Het decor is de achterwand van de zaal. In de loop van de serie voorstellingen werden enkel nog dekens en verplegersuniforms toegevoegd om de ziekenhuissituatie aan te geven.

