

Repertoriumvernieuwing bij de Antwerpse liefhebberskringen omstreeks 1900

door

Drs. C. TINDEMANS

Bij het onderzoek naar de evolutie van het theater gaat men doorgaans uit van het beroepstoneel, en iedereen begrijpt best waarom dat ook zo hoort. In Zuid-Nederland werd er totnogtoe op het gebied van de theatergeschiedenis der 19e eeuw enkel door H. Coopman Thzn en L. Monteyne iets gepresteerd maar deze twee bijdragen glijden nog te zeer af in het anecdotische en vermijden opvallend de systematische ordening van gegevens zodat ze beslist niet als wetenschappelijke-definitief kunnen worden beschouwd. Wie dan toch op de theatergeschiedenis wenst in te gaan, ontdekt werkprogrammatisch dat hij netjes van voorafaan beginnen mag en heeft ten tweede methodologisch uit te maken of er in het Zuidnederlandse beroepstoneel een evolutie, en uiteraard een andere dan alleen maar die der generaties, terug te vinden is. Als we de in kwantiteit overvloedige maar in kwaliteit schaarse tijdsdocumenten oppervlakkig bekijken, stellen we dadelijk vast dat het amateurstoneel een zeer grote bedrijvigheid kent. En de taak die ik me hier heb voorgenomen bestaat er dan ook uit deze oppervlakkigheid even te doorgronden waaruit dan zal kunnen blijken dat bepaalde factoren in het liefhebberstoneel op zijn minst een gelijkwaardige belangstelling verdienen als het beroepstoneel. Want alleen het professionele aspect van de gesubsidieerde Nederlandse Schouwburg van Antwerpen als scheidingsfactor erkennen, is het probleem verschuiven naar de commerciële verantwoording. En in 1895 is de toestand te Antwerpen zo dat er een theaterpolitiek wordt gevoerd door de bejaarde Sus van Doeselaer die op de massale toeloop is afgestemd, overigens verstaanbaar in een periode waarin een directeur, zij het met een steeds maar klimmende stadstoelage, toch nog steeds op eigen financieel risico speelt. Daarentegen blijven de interessante toneelkringen (en uiteraard wil ik het hier alleen over die maatschappijen hebben, die een vast publiek, een min of meer behoorlijke schouwburg en een, hoe vaag ook, herkenbare speelrichting aanwijzen) gevrijwaard van al te zakelijke bekommernissen, en vallen er dus wel algemene besluiten uit te trekken, waarvan de essentie, naast die van het beroepsto-

neel, stof oplevert voor de eigenlijke Zuidnederlandse theatergeschiedenis.

Vooropgesteld zij dat het verschil tussen het beroepstoneel en de amateursverenigingen gering is. Qua opleiding beschikken we in 1895 in Zuid-Nederland nog niet over een toneelschool. Wel is er vanaf 1870 (oprichting van het «Nederlandsch Tooneelverbond», met Max Rooses als lid van de raad van beheer), sprake van een toneelschool voor beide Nederlanden, maar als deze er dan in november 1874 komt, weigert men bij ons zijn talenten te laten «verhollandsen», mede door het feit dat na Rooses' ontslag J. de Geyter de vacante plaats niet heeft veroverd, waardoor het bilaterale enthousiasme merkelijk verkoelt. Vanaf maart 1896 (stichting te Antwerpen van de «Zuid-Nederlandsche Tooneelbond») hangt er opnieuw een toneelschool in de lucht, dit keer uitsluitend voor Zuid-Nederland, maar ook dan leiden deze plannen tot niets. We moeten wachten tot het privé-initiatief van J.O. de Gruyter en Gust van Hecke te Gent («Gentsche Vereniging voor Tooneel- en Voordrachtkunst»), waaruit in 1911 de Gentse gemeenteraad een vaste school laat groeien. Wie voordien aan het toneel wou, moest terecht bij de declamatieleergangen aan de muziekconservatoria, waar het accent op het dilettaantisme bleef zonder aan een beroepsscholing te denken.

Als een leerling met succes deze declamatieklassen had doorlopen, bestond er uiterst zelden gelegenheid bij het beroepstoneel geëngageerd te raken. De aanvullingen en vernieuwingen der beroepsgezelschappen gebeurden meestal volgens een uitwisselingssysteem van stad tot stad. Het vaste emplooiinstelstel zorgde er bovendien voor dat er maar weinig nieuwe betrekkingen vrij kwamen. Indien dan toch, dan was het — belangrijk voor onze overeenkomst — doorgaans een door zijn optreden bij de liefhebberskringen reeds befaamd acteur die de voorrang kreeg op de piepjonge aspiranten. Binnen de eigenlijke liefhebberskringen bestond er trouwens nog een soort van hiërarchie, waar vooral de dames hun voordeel bij hadden. Wie zich door haar talent op de voorgrond had gespeeld, werd door de belangrijkste kringen, niet alleen van de stad zelf maar van zowat het hele Vlaamse land, aangeworven en zo evolueerde de bewuste dame van lokale ster tot full-time-beroepsamatrice. De steramateurs van het mannelijk geslacht reizen niet zo lustig over en weer, vooral omdat het aanbod groter is, maar ook zij treden heel vaak in verschillende kringen op, wat hun faam verhoogt en de kans op een later contract verstevtigt.

De homogeniteit inzake spelopvatting, regie (indien!) en ensemble komt daarbij natuurlijk in het gedrang. Maar eerder om psychologische redenen dan om primair-artistieke. De gelijkschakeling

qua opleiding is volledig, hoogstens is er een verschil vast te stellen in routine en ervaring. Men zou kunnen denken dat de beroeps-acteur door zijn vertrouwdheid met een scène van grotere afmetingen stijlesthethisch voorop lag. Toch is hiertegen in te brengen dat de grotere kringen ofwel de « Nederlandsche Schouwburg » huren op de vrije dagen ofwel over de El Bardo, Thalia of Alhambra-schouwburgen beschikken, waarvan de afmetingen wel kleiner, maar zeker fatsoenlijk zijn. Ook in de toneelpraktijk vallen vele eventuele verschillen weg. De handboeken voor de toneelspeelkunst (L. Krinkels, 1893, 1910², P.J. D'Hoedt, 1912) verklappen ons eveneens dat voor lichaamshoudingen, drapering, decorbouw en schermen enerzijds, grime, coiffure en kostumering anderzijds de liefhebbers gedrild worden uit buitenlandse handboeken voor het beroepstoneel.

Dus volkomen gelijkwaardig? Dat is ondanks het voorgaande niet te zeggen. De ongelijke krachtenverdeling bij vele kringen laat vermoeden dat het met de homogeniteit nog maar zozo is. Maar behalve gissingen kan ik op dit punt alleen maar de bijzonder grove fouten aanhalen die door een verslaggever, over wiens autoriteit we al evenmin iets naders weten, langs summiere verslagen in dag- en weekbladen worden vermeld. Het toneel is immers morsdood na elke opvoering. We beschikken nog niet over de moderne audio-visuele middelen, die latere vorsers moeten toelaten iets minder fantasierijk te oordelen.

Maar wel kennen we het repertorium. De dag- en weekbladen kondigen vaak ellenlange kolommen vertoningen aan en de grotere gezelschappen stichten alle vroeg of laat een ledenblad, waarin de superlatieven zich opstapelen. Al blijven deze bronnen uiteraard zeer onvolledig zowel als verdacht om de hele activiteit netjes te catalogeren, dan beschikken we toch wel over voldoende gegevens om ons in staat te stellen uitvoeriger op dit onderdeel in te gaan.

Behalve van het spelerspotentieel en de toestand der kassa, is de samenstelling van het amateursrepertorium hoofdzakelijk afhankelijk van twee factoren: het door een bepaald toneelstuk op het beroepstoneel behaalde succes of de premiezucht bij een première van een lokaal of bevriend auteur. Het eerste punt is verantwoordelijk voor de programmering van spektakelstukken, romantische melodrama's, volksdrama's al of niet bewerkt naar lokale omstandigheden met daarnaast af en toe eens een voornamelijk Duitse posse of saloncomédie. Deze reeks start bij Een beroemd proces, De twee wezen, Korporaal Simons, De kruiwagen van vader Martin, De bultenaar, De kleine Lord, De schoone buffetjuffer,

De laatste rid van een oudpostiljon, De man met het ijzeren masker en De zwarte dokter, met als leveranciers d'Ennery, Bourgeois, Féval en Dumanoir, en eindigt bij Het kosthuis Schöller, De dochters van Hasemann, Dr. Klaus, Ongeloovige Thomas, Köpnickersstraat, Mijn papa 't kamerlid, Groote stadslucht, De goudboer en De gevolgen van een leugen, waarvoor Ch. Birch-Pfeiffer, R. Kneisel, J. Rosen, Blumenthal en Kadelburg en/of von Schönthan, von Moser, L'Arronge en C. Laufs instaan.

De autochtone productie brengt meestal eenbedrijvige kluchten of blijspelen, die dan nog doorgaans als programma-aanvullende verstrooiingen worden geserveerd. Toch dringen omstreeks 1895 de de Tièrestukken ook op het amateursprogramma door. Maar het hoofdaccent ligt toch steeds op de luimigheid en het kolderachtige anecdotje, dat geen intellectuele inspanning van de toeschouwer en evenmin van de schrijver vergt.

Het gaat er nu precies om dat omstreeks 1895 de eerste tekens beginnen op te duiken dat een aantal toneelliefhebbers niet langer vrede nemen met deze gang der zaken. Voor Antwerpen is deze pioniershouding het luidruchtigst waar te nemen en het doordrijvendst vast te stellen bij « De Violier ». Sedert 1 nov. 1894 bezit deze toneelmaatschappij, waardige voortzetting van de oude rederijderskamer, een eigen maandblad, waarin hoofdredacteur A.D. Musschoot allereerst, M. Rudelsheim vervolgens er zich voor inzetten de leden naar een artistieker bedrijvigheid te manœuvreren. En wel met een dergelijke hardnekkigheid dat op nauwelijks drie seizoenen tijd de eerste tekens van radikale vernieuwing van het repertorium zijn vast te stellen, een tendens die zich vanaf 1898-1899 als kenmerk doorzet.

PROGRAMMA DE VIOLIER 1894-95

- N. Destanberg. Elena
- A. Slimbroeck-De Peuter. Het blinde kind
- A. Hendrixx. Achter 't slot
- F. Van Geert. De dochter van den muzikant
- N. De Tière. Elza
- H. Melis. Fredegonda
- F. van Westervoort. De brandwacht en zijn liefde
- + eenakters van A.D. Musschoot, J. Ducaju, H. Van Peene en P. van Langendonck

PROGRAMMA DE VIOLIER 1895-96

- P. Geiregat. Het strijkijzer
- N. de Tière. Liefdedruft
- H. Van Peene. Siska van Roozemaël
- De twee blinden

De koopman van Antwerpen

+ eenakters van P. van Langendonck, P. de Cort, A. Hendriks,
J. Bruylants. T. Dewit en F.J. Van den Branden

PROGRAMMA DE VIOLIER 1896-97

L. Lievevrouw-Coopman. Meisjesgrillen

A. Dandois. Arme Bertha

J. Bruylants sr. Fridolien

H. Daniels. Te vroeg gestorven

F. van Geert. De dochter van den muzikant

De kruiwagen van vader Martin

Kleine Jacques

De familie Rantzau

+ eenakters van Jac de Vos, H. Van Peene en F.J. Van den Branden

PROGRAMMA DE VIOLIER 1897-98

A. Daudet. Sapho

R. Vosz. Schuldig

N. de Tière. Vorstenplicht

N. de Tière. Elza

H. Van Peene. De violier

G. de Mey. Clown Kikajo

Robert en Bertrand.

In het nummer van 20 juli 1898 trekt M. Rudelsheim van leer tegen het gangbare repertorium. Deze man is voldoende belezen in de vreemde dramaturgie om met kracht van gezag te spreken. zij het dan nog binnen beperkte kring, en hij verwijst naar wat er sedert een 10tal jaren in het buitenland omgaat in het Théâtre libre, de Freie Bühne en de Independant Theatre Society, terwijl hij artistieke feuilletons brengt over zijn Meiningerverering. Hij betreurt dat van deze vernieuwers bij ons nog geen invloed te bespeuren valt. En stelt de vraag: « De oorzaak van dat alles? Gebrek aan kunstenaarsziel, diep doorzicht, liefde voor de taak, vereischte studie en wetenschap ». Natuurlijk is dit in de eerste plaats tegen het beroepstoneel gericht, maar het is kenschetsend dat enkele anonieme durvers in het nummer van 20 augustus de handschoen opnemen en kranig protesteren tegen het laatste programma van het seizoen, Robert en Bertrand. De kring verontschuldigt zich om financiële redenen en drukt op 5 oktober inderdaad een nieuwe koers. « De schouwburg en bijzonder groote toneelgezelschappen die de eerste konden en moesten zijn om aan de nieuwe moderne werken ingang te verschaffen, komen haast zonder uitzondering, meestal voor den dag met overbekende stukken, meer hun bijval bij een weinig-of-niet-nadenkende groote menigte

in 't oog houdend dan hunne verplichting tot medewerking van het in stand houden der voortbrengende krachten. Reeds meermaals wezen zij in « De Violier » op dit betreurenswaardig feit, en na langdurige onderhandelingen konden wij onze tooneelafdeeling overhalen een nieuwen weg te doen opgaan (...). De vruchten der kennismaking zullen zeker niet uitblijven, wellicht zal het een prikkel zijn, ook bij vele volkskringen, om voortaan af te zien van het opvoeren der draken». Het resultaat?

PROGRAMMA DE VIOLIER 1898-99

- N. de Tière. Liefdedrift
- L. Fulda. Het verloren paradijs
- G. Janssens. Boer Stansen
- G. Delattin. Zijne eer
- J. Echegaray. El Galeotto
- J. Roeland. Een liedje van moeder

PROGRAMMA DE VIOLIER 1899-1900

- L. Fulda. Het verloren paradijs
- H. Sudermann. Het ouderlijk huis
- A. Hennequin. De drie hoeden
- G. Delattin. Eene kokette
- J. Echegaray. El Galeotto
- + eenakters van I. Zonlicht, F. van Westervoort, L. Lievevrouw-Coopman en Jac de Vos

PROGRAMMA DE VIOLIER 1900-1901

- L. Tolstoj. De macht der duisternis
- G. de Mey. Veva
- L. Fulda. Het verloren paradijs
- W.G. Van Nouhuys. Eerloos
- G. Hauptmann. Eenzame menschen
- + een eenakter van Jac de Vos, regisseur Nederlandsche Schouwburg en sedert juli 1899 regisseur bij « De Violier »

PROGRAMMA DE VIOLIER 1901-02

- H. Heyermans. Op Hoop van Zegen
- H. Heyermans. Het zevende gebod
- C.A.J. Koos. Meineedig
- von Moser. Eindelijk

PROGRAMMA DE VIOLIER 1902-03

- J. Echegaray. El Galeotto
- P. Brooshooft. Zijn meisje komt uit
- F. Coppée. De viool van Cremona

- E. Pohl. De schoolrijdster
 L. Fulda. Het verloren paradijs
 E. Verhaeren. Het klooster

PROGRAMMA DE VIOLIER 1903-04

- J. van den Arend. De kerk aan zee
 F. Coppée. De viool van Cremona
 H. Heyermans. Ora et labora

PROGRAMMA DE VIOLIER 1904-04

- H. Sudermann. Sodoma's ondergang
 A. Daudet. Sapho.

Helemaal verrassend kan men deze koerswisseling niet noemen. De dingen hingen sedert jaren in de lucht. Maar het is de verdienste van « De Violier » de eerste stoot of toch de definitieve te hebben gegeven. De oorzaak lijkt me een combinatie te zijn van een heleboel factoren: de Shakespearetraditie die stilaan te Antwerpen was ontstaan, de gastbeurten van vreemde troepen, de actie van de « Zuidnederlandsche Tooneelbond », literaire verlangens van maand- of weekbladen en van individuele leden die iets te vertellen hadden in de programmatie, en de stimulans die sedert 1890 uitging van de Lyrische Schouwburg, onder de leiding van Edward Keurvels.

De Shakespearetraditie ontstond te Antwerpen, als we afzien van een eerste gastbeurt van Ernesto Rossi in 1876, op 24 september 1884 toen Josephine de Groot en Jan Dilis voor diens benefiet « Romeo en Julia » opvoerden. In 1886 volgde « Hamlet », in 1887 « De koopman van Venetië », in mei 1888 was er een volle maand Meininger Hoftheater, in 1891 « Othello », in mei 1891 een nieuwe toernee van Ernesto Rossi, en tussenin geregelde gastbeurten van de beide Coquelins, Mounet-Sully en Henry Krauss. Al kunnen we moeilijk beweren dat deze opvoeringen de hoogtepunten der seizoenen uitmaakten, dan was het toch telkens een extrabeurt waarvoor de toneelblaadjes een bijzondere aandacht vroegen.

Vóór 1895 zijn de vreemde troepen nog niet zo vaak te gast.

- 1894 Théâtre de l'Œuvre (Lugné-Poë). H. Ibsen. Un ennemi du peuple
 1896 Théâtre Antoine. G. Hauptmann. Les tisserands
 1897 Nederlandsche Toneelvereniging. H. Ibsen. J.G. Borkmann
 1893 Tivoli, Rotterdam: Van Nouhuys. Het goudvischje
 Théâtre Antoine, met een serie naturalistische schetsen
 1898 Nederlandsche Tooneelisten van Gent. E. Zola. Thérèse Raquin

Dit dateert dus van vóór de gewichtige stap van « De Violier ». Maar na 1898 gaat deze stroom van vertoningen in sterkere regelmaat door, waardoor niet alleen de verdere werking van « De Violier » maar ook van een serie andere kringen wordt beïnvloed.

- 1899 Krefelder Stadttheater. H. Sudermann. Glück im Winkel
Nederlandsche Toneelvereniging. H. Heyermans. Ghetto
- 1900 Krefelder Stadttheater. M. Halbe. Jugend
Dr. Heine-Ensemble, Leipzig. H. Ibsen. Wenn wir Toten erwachen
Tournée Jossot. H. Becque. La Parisienne
Agnes Sorma. G. Hauptmann. Die versunkene Glocke
- 1901 Tournée Baret. H. Ibsen. Les revenants
Krefelder Stadttheater. O. Ernst. Flachsmann als Erzieher
Krefelder Stadttheater. B. Björnson. Über unsere Kraft
Les étoiles parisiennes. A. Capus. La veine
Dr. Heine-Ensemble, Leipzig. H. Ibsen. Gespenster
Van Eysden, Rotterdam, B. Björnson. Svava.
- 1902 Théâtre du Parc, Brussel. E. Brioux. Les avariés
Fritz Bouwmeester. Perez Galdoz. Electra
Dr. Heine-Ensemble. O.E. Hartleben. Die sittliche Forderung
Dr. Heine-Ensemble. H. Sudermann. Es lebe dat Leben
Tournée Buisson. E. Brioux. Les avariés
- 1903 Ibsentheater Berlin (G. Lindemann). d'Annunzio. Die tote Stadt
Ibsentheater Berlin. M. Dreyer. Winterschlaf
Troep Simon (Minard, Gent). E. Brioux. L'école des belles-mères
Troep Simon. E. Brioux. Blanchette
Fritz Bouwmeester. Ph. Langmann. Bartold Turaser
Fritz Bouwmeester. H. Sudermann. Magda
- 1904 Kölner Stadttheater. O. Wilde. Salome
Comédie française. P. Hervieu. Dédale.
Théâtre Molière. Brussel. G. Ancey. Ces Messieurs
Comédie française. E. Brioux. La robe rouge
Comédie française. O. Mirbeau. Les affaires sont les affaires
Tournée Daman. E. Brioux. Maternité
Henri de Vries. H. Heyermans. Brand in de Jonge Jan
Comédie française. M. Donnay. Le retour de Jérusalem
Tournée Birnbaum. H. Heyermans. Ghetto
Tournée Doria. G. Ancey. Ces Messieurs
- 1905 Elberfelder Stadttheater. M. Halbe. Der Strom
Théâtre Molière, Brussel. Perez Galdoz. Electra
Meininger Hoftheater. H. Ibsen. Gespenster

De « Zuid-Nederlandsche Tooneelbond » stelt zich sedert maart 1896 tot doel het Antwerps publiek hoger toneelpeil te bezorgen. Aanvankelijk moeten ze daartoe hun toevlucht nemen tot vreemde

troepen, maar ze slagen er daarna toch ook in de Nederlandsche Schouwburg tot een extraïnspanning te dwingen, tot in 1902 de actie begint te verflauwen.

- 1897 Nederlandsche Tooneelvereniging. H. Ibsen. John Gabriel Borkmann
Nederlandsche Schouwburg van Antwerpen. H. Ibsen. Nora
- 1898 Nederlandsche Schouwburg van Antwerpen. H. Melis. Koning Hagen
- 1899 Nederlandsche Tooneelvereniging. H. Heyermans. Ghetto
Nederlandsche Schouwburg van Antwerpen. H. Sudermann. De eer
- 1901 Van Eysden, Rotterdam. Reuling. Wat boven alles gaat
Van Eysden. B. Björnson. Svava of een handschoen
- 1902 Nederlandsche Schouwburg van Antwerpen. H. Heyermans. Op hoop van zegen.

In de meest diverse maandbladen («Nederlandsche Dicht- en Kunsthalle», «De Vlaamsche School», «De Toekomst») verschijnen sedert 1890 geregeld recensies of uitvoerige besprekingen van buitenlandse moderne toneelliteratuur van de hand van zo uiteenlopende temperamenten als Pol de Mont, F. Van Cuyck, Julius Pee en Pieter Tack waarvan de voornaamste poging toch ligt in een modernistisch blad, «Ons Tooneel», (1890), onder redactie van het zo heterogene trio A. Vermeylen, E. de Bom en L. Krinkels, dat echter slechts 19 nummers kent. De echo's hiervan vinden we in het Violierblad terug in de bijdragen van A. Cornette, A.D. Musschoot, M. Rudelsheim, P. Tack en J. Bruylants jr.

Bovendien is er de invloed van sommige spelende leden. Bij «De Violier» treden de Nederlandse inwijkelingen J. Schimmel, M. Liket, I. Zonlicht en H. Daniels op, die allen instaan voor een aantal pennevruchten. Van hen lijkt me Herman Daniels de belangrijkste. Als secretaris van de «Nederlandsche Schouwburg» ondervindt hij dagelijks de slopende invloed van het geijkte repertorium, maakt hij kennis met de nieuwe brochures, merkt hij het vernederend peil der Zuidnederlandse schrijvers. Hij heeft bovendien het contact met Noord-Nederland, waar men een stuk verder staat, nooit verloren, gezien zijn bijdragen in het orgaan van het «Nederlandsch Tooneelverbond». Als toneelschrijver («Door de Joodsche wet») manifesteert hij verder duidelijk invloed zowel van Ibsen als van Heyermans.

Van «De Violier» stamt dus het initiatief, maar vele kringen nemen het nieuwe credo over en het aantal premières van buitenlandse stukken, en andere dan de traditionele draken, melodrama's of kasstukken, staft de drukke bedrijvigheid.

- 1897 De Violier. A. Daudet. Sapho
 1898 De Violier. L. Fulda. Het verloren paradijs
 1899 De Violier. J. Echegaray. El Galeotto
 De Violier. H. Sudermann. Magda
 1900 De Violier. L. Tolstoj. De macht der duisternis
 Verbroedering. E. Zola. Thérèse Raquin
 Verbroedering. H. Ibsen. Een volksvijand
 De Klauwaerts. H. Ibsen. Klein-Eyolf
 1901 De Violier. Van Nouhuys. Eerloos
 De Violier. G. Hauptmann. Eenzame mensen
 De Violier. H. Heyermans. Op hoop van zegen
 1902 Hoop en Liefde. H. Heyermans. Ghetto
 De Violier. H. Heyermans. Ghetto
 Hoop en Liefde. T. Naeff. Aan flarden
 1903 Oudleerlingen staatsmiddelbare school. L. Fulda. Jongmansbond
 De Violier. E. Verhaeren. Het klooster
 Hoop en Liefde. Van Nouhuys. Het goudvischje
 De Violier. H. Heyermans. Ora et labora
 De Klauwaerts. E. Zola. De kroeg
 1904 W. Ogiers. O. Mirbeau. Slechte herders
 De Morgenstar. G. Hauptmann. Voerman Henschel
 De Violier. H. Sudermann. Sodoma's ondergang
 Hoop en Liefde. H. Heyermans. Het kamerschut
 Antwerpsche Diamantbewerkerbond. O. Ernst. De grootste zonde
 1905 Club Fraternel. M. Halbe. De stroom
 Hoop en Liefde. M. Dreyer. Winterslaap
 W. Ogiers. E. Brieux. Rechters eerezucht
 De Violier. H. Heyermans. Allerzielen
 Hoop en Liefde. H. Sudermann. De eer
 Antwerpsche Diamantbewerkerbond. A. Ohorn. De broeders
 van St Bernardus.

Deze premiëretabel verklapt vanzelfsprekend weinig over de frequentie waarmee deze stukken werden geënceneerd. Sommige werken behalen niet meer dan één vertoning, terwijl andere betrekkelijk dikwijls worden opgevoerd. Men moet immers in aanmerking nemen dat een amateursseizoen doorgaans bestaat uit 6 toneelavonden, waarbij zelden een tweede opvoering van eenzelfde stuk wordt voorzien. Indien er dan toch meerdere opvoeringen te vermelden vallen, zit daar beslist een bewijs in voor het feit dat het insloeg, waarbij natuurlijk nog niet is uitgemaakt of dit gebeurde om de kwaliteit van de vertolking dan om de waarde van de vertoonde thematiek. Ik heb dus uit het grote aantal namen die auteurs losgemaakt die een grotere verspreiding kennen, waarop ik dan even nader wil ingaan om eventueel de reden daarvan te achterhalen.

Het valt dan al dadelijk op dat onder de geliefde buitenlandse stukken de Nederlanders stevig vertegenwoordigd zijn met W.G.

Van Nouhuys, T. Naeff en H. Heyermans. Van Nouhuys (« Eerloos », « Het Goudvischje ») behandelt problemen rond de eer, algemeen gehouden maatschappelijke geschilpunten en standsconflicten, en ontdekt de persoonlijkheid der vrouw als dankbaar motief. De burgerlijk-liberale oriëntering van zijn thema's vormt geen aanstoot bij de massa der toeschouwers, levert integendeel uitstekende overgangsproblematiek, vermits enig revolutionair geschreeuw afwijzig blijft in de rustig bedwongen dramatiek waar toch telkens een of ander intellectueel vraagteken aan de basis ligt. Anderzijds biedt hij nog steeds voldoende gelegenheid voor declamatorische soli der sterspelers, al zijn de traditionele mateloze gevoelsuitbarstingen getemperd. Hij vraagt dus twee uiterst belangrijke (met het oog op de ontwikkeling van de spelstijl) premissen: beheerstheid bij de vertolking en intellectuele benadering van het thema.

Dat vraagt ook Top Naeff. Wellicht heeft zij al iets meer ibseniaans bloed in haar motieven, is ook de probleemstelling centraler geworden, en scherpt de conflictsituatie door haar speciale belangstelling voor de vrouwelijke psyche zich toe, en dus worden « Aan flarden » en (elders) « De genadeslag » bijzonder gegeerd. Toch verlengt ze eerder de Van Nouhuys-era, want al brengt ze wel een beheerst realisme, toch zijn de romantische gevoelens nog welig aanwezig. En haar populariteit lijkt ze dus eerder aan haar verwantschap met Van Nouhuys te danken, dan aan haar specifieke eigen dramatiek.

Dat is zeker niet het geval bij Heyermans. Zijn eenakter « Het kamerschut » wordt om ouderwetse motieven opgevoerd, nog steeds als lever-de-rideau, al moeten enkele morele bezwaren overwonnen om de ondeugende grap aanvaardbaar te maken. « Het pantser » (bv. te Gent en te Leuven vertoond) is een privilege der socialistische kringen, die het gretig opnemen in hun antimilitaristische actie en hun verzet tegen het lotingssysteem. Van zijn 5 grotere werken (« Op hoop van zegen », « Ghetto », « Het zevende gebod », « Ora et labora » en « Allerzielen ») is het beslist merkwaardig « Ghetto » en « Ora et labora » bij ons aan te treffen.

« Ghetto » dat een uitgesproken joodskleurige problematiek bevat, vraagt immers een meer dan gewoon inzicht en vertrouwdheid van het publiek, en we mogen toch rustig onderstellen dat zelfs bij het actieve kransje intellectuelen te Antwerpen een duidelijke voorstelling van dit probleem afwezig is geweest. Toch wijzen de echo's op de vertoningen erop dat het stuk telkens militant-religieus werd geënceneerd en geïnterpreteerd, waarbij de agressiviteit tegen de verstarde geloofsconventies, zij het dan Joodse, dankbaar werd aangegrepen door de in hoofdzaak vrijzinnige kringen. Toch

duiken telkens ook bezwaren op tegen de Jiddische terminologie en de Amsterdamse taal. Ook bij « Ora et labora » hinderen de Friese omgeving en het al te grauwpauperistische element. Maar men toont een ijverig begrip voor het antimilitaristische accent en voor de naturalistische belangstelling voor de Untermensch. In een periode waarin eerst en vooral de thematiek wordt gewaardeerd en minder direkt de intrinsieke dramatische betekenis, krijgen deze twee stukken dus terecht een kans.

« Allerzielen » bezat een Zuidnederlandse voorgeschiedenis. In 1904 was er te Antwerpen reeds een boel herrie ontstaan naar aanleiding van de première van Jan Bruylants' jr « Een herder », waarin ook de lotgevallen van een ongewoon priester werden uitgebeeld. Er kwam zelfs in sommige steden een verbod van opvoering. Toch werd het nog bijzonder druk opgevoerd, wat m.i. weer te wijten is aan de thematiek vermits de dramatische verdiensten opmerkelijk zwak zijn. Vandaar dat « Allerzielen », waarrond in Nederland immers ook schandalen en heibel ontstonden, op ons beroepstoneel niet de minste kans maakte, en deze taak door de amateurs geestdriftig werd opgenomen. Al hinderden de symbolische elementen vele kroniekers, dan ruimen de stoute dialogen vele bezwaren uit de weg en groeide elke vertoning uit tot een soort van demonstratie van vrijgevochtenheid en modernisme.

De socialiserende tendens, de contrasttechniek en de onbetwist melodramatische restantjes maakten « Op hoop van zegen » tot een groot succes, terwijl « Het zevende gebod », hoewel het de steracteurs minder speelkansen bood, door het aantasten van de traditionele moraal een gelijkaardige populariteit verwierf, waarbij ook bij ons zoals in Nederland vaak werd gesproken over de daarin vervatte verheerlijking der vrije liefde.

De Fransen zijn ongelijk vertegenwoordigd. « De kroeg » van E. Zola werd niet boven Felix Vandesandes « Jenever » geplaatst, en men nam preutse aanstoot aan de al te realistische dronkemanscènes. Ook « Thérèse Raquin » kende een beperkt onthaal, waarvan men de schuld op W. Busnach, de toneelbewerker, schoof.

Naast hem zijn O. Mirbeau en E. Brieux het meest gespeeld. Mirbeau's « Zaken zijn zaken » waaide van het beroepstoneel over. En al kan men rustig onderstrepen dat een gezonde kennis van het grootfinanciële milieu ontbrak, dan bezat men voldoende proletenbewustzijn om de mentaliteit te verfoeien. Zijn « Slechte herders » bracht, naast vele frasen en bravourdeclamatie, een arbeidsconflict dat, omdat het nog in paternalistische zin werd opgelost, vooral van socialistische zijde op veel kritiek stuitte.

Dat E. Brieux' « Blanchette » slechts schaarse opvoeringen kende, mag, gezien de onbekendheid met dit typisch Franse onderwijs-

en prostitutieprobleem, als normaal gelden. Maar « Rechters eerzucht » (of « Het roode kleed », of « De roode toga »), die ongelijkwaardige mengeling van lange monologen, klassebewuste boutades, primair-democratische conflicten en scherp gecontrasteerde parvenupersonages, formuleert het geprononceerde onrecht tegenover de gewone man en ieder vereenzelvigd zich met de schuldige onschuld van de heldin. De dramaturgie is primitief maar de gloeiende verontwaardiging ruimt alles uit de weg. Eens te meer priemeert de thematiek.

De Duitsers zijn schuchter begonnen met Richard Vosz' « Schuldig », een voorzichtig realistisch drama met romantische onder-tonen. Maar de tenoren uit deze periode, H. Sudermann, G. Hauptmann, L. Fulda, M. Halbe. M. Dreyer en O Ernst brengen allen zonder uitzondering sociale dramatiek, al bewijzen enkele niet herhaalde opvoeringen dat men nog onduidelijk rondtast en bewust inzicht en keuze nog afwezig zijn.

« Voerman Henschel », van G. Hauptmann, is immers een sterstuk én een succes op het beroepstoneel. Ondanks de rauwe passages is de melodramatiek nooit uit de lucht. Nochtans is ook « Professor Crampton » een sterstuk maar ondanks Arie Van den Heuvels benefiet te Gent raakt het stuk nooit in de gunst. Dat « Eenzame mensen » een eerste opvoering niet overleeft, verwondert niet gezien de reeds merkbare symbolistische inslag, zodat ook « Vrede op aarde » (ook te Gent vertoond) zich geen plaatsje verovert.

« Magda » en « De eer » van H. Sudermann hebben een indrukwekkende lijst van vertoningen. Deze concrete illustraties van Ibsengetinte abstracte problemen leggen immers een grotere klemtoon op de situaties dan op de psychologie en dat kunnen onze mensen aan. Het sterkere « Sodoma's ondergang » werd dan ook maar matig op prijs gesteld. Eenzelfde voorkeur voor nog aanwezige romantiserende elementen brengen ook M. Halbe (« De Stroom »), M. Dreyer (« Winterslaap ») en O. Ernst (« De grootste zonde »), met de eigenschap dat ze telkens ook maatschappelijke conflicten, zij het in familieverband, zij het in gemeenschapsverhouding, behandelen.

De aanstichter van deze thematiek, maar dan in zuiverder vorm, is H. Ibsen en ook hem schuwen de kringen niet. Zelfs « Klein-Eyolf », dat aartsmoeilijke stuk, werd vertoond, zij het ook maar een enkele keer. Maar « Een volksvijand » en « Nora » kennen een betrekkelijk grote curve, omdat ze vertegenwoordigen wat zowat de essentie van dit nieuwe repertorium mag genoemd worden: de individualistische levensinrichting en het verzet tegen de geldende normen.

Samenvattend is het opvallend dat er weinig arbeidsnemer-arbeidsgeverthematiek aan de orde is, en de verantwoordelijkheid voor deze thematisch dus enigszins eenzijdige programmering ligt bij de grote hoeveelheid overwegend liberale kringen die tijdens deze periode actief zijn. Op de voorgrond staan die stukken die vrijzinnigheid, anticonventie, belangstelling voor het veranderende maatschappelijk bestel en het innerlijk leven van de mens behandelen. Het is kenmerkend dat deze thema's practisch afwezig zijn in de toenmalige Vlaamse toneelletterkunde en dat deze buitenlandse dramatiek zo bedrijvig beoefend wordt is op deze gronden terug te voeren.

Bij de opvoerende kringen zijn geen katholieke betrokken. Bij hen heeft de vrouw nog geen vaste plaats op het toneel veroverd zodat de meeste drama's buiten hun mogelijkheden vallen. De socialistische kringen grijpen vanzelfsprekend naar de motieven van de vierde stand, waarbij arbeidsconflicten en antimilitaristische propaganda doorwegen. De liberale kringen verkiezen antigeloofsproblematiek, progressiviteit op divers terrein en een geproclameerde positivistische levensbeschouwing. Zo neemt « De Violier » in zijn nummer van 1 november 1894 als statutair punt op dat de taak van deze toneelkring onder meer zal bestaan uit « (het) verspreiden (van) de liberale vooruitstrevende democratische grondbeginselen en (het) uitoefenen (van) een zedelijke invloed om uitsluitelijk de heerschappij van het burgerlijk gezag, gesteund op de wetten der natuur en der wetenschap, te bekomen ».

Welke zijn nu de resultaten van deze intensieve inzet voor een vernieuwd repertorium? Ten eerste valt er een evolutie in de speelstijl vast te stellen. Het is duidelijk dat het verdwijnen, dan toch zeker omstreeks 1905, van het melodrama samen met het doorzetten van een naturalistische techniek en het aanvaarden door de amateurs van de ijzeren hand der beroepsregisseurs (met meer autoriteit in de kringen dan op het beroepstoneel) onder de invloed van dit repertorium hebben plaats gevonden. Ten tweede heeft het beroepsspeelplan zich verplicht gezien zich aan te passen aan de amateuristische normen, wel niet in die mate dat het alles avantgarde is wat de klok slaat, maar in ieder geval op een veel ruimere schaal dan voorheen. Het komt zelfs zo ver dat nieuwe directeurskandidaturen dit voornemen extra vermelden, ook al wordt het dan later onder Delattin en Van Laer niet zo fris als ze wel beloofd hadden. Maar er is niettemin een nieuw publiek gevormd, dat een iets hoger gelegen peil durft te verwachten en daarin schuilt een beloftevol element voor de toekomst. Ten derde zet

zich langzamerhand een zekere afwijzing door van de traditionele Vlaamse letterkunde voor het toneel. Het is opvallend dat vele drama's die vanaf 1900 geschreven worden meer en meer sociale thematiek gaan bevatten. De oorzaak daarvan zie ik niet uitsluitend in het feit dat de geest van de tijd en het evoluerende sociale klimaat deze problemen aan de orde stellen; hier is beslist invloed terug te vinden van het veranderde repertorium dat zijn grote kans zag bij de liefhebberskringen.

Bovendien is er ten vierde de continuïteit in het repertorium ook na 1905. De reeds gespeelde auteurs blijven onverzwakt voorkomen op de programma's, en de vele provinciestadjes gaan op hun beurt kennis maken met deze thematiek. De Violierinvloed wordt telkens ingeroepen als ergens een kring met de oude sleur afbreekt en uptodate gaat doen. In de grote kringen te Antwerpen zelf ziet het er van 1905 tot 1907, om me tot die twee jaren te beperken, als volgt uit :

- 1905 Antwerpsche Diamantbewerdersbond. G. Hauptmann. De wevers
Club Fraternel. Van Nouhuys. In kleinen kring
Antwerpsche Diamantbewerdersbond. E. Brioux. Moederschap
- 1906 Hoop en Liefde. M. Dreyer. Op de proef
W. Ogiers. H. Ibsen. Nora
Antwerpsche Diamantbewerdersbond. H. Heyermans. Schakels
Club Fraternel. L. Fulda. Hun eerste bal
- 1907 Antwerpsche Diamantbewerdersbond. E. Pregzang. Getrapten
De Violier. M. Nordau. Het recht om lief te hebben
W. Ogiers. H. Sudermann. Steen onder de steenen
De Violier. F. Philippi. Weldoeners der menschheid.
W. Ogiers. M. Emants. Onder ons.

Behalve om het zuiver materiële onderzoek van deze periode, lijkt me dit repertorium belangrijk om twee redenen. Het is volstrekt uitgesloten dat bij een organische behandeling van onze theatergeschiedenis de eigen rol van de liefhebbersverenigingen genegeerd zou kunnen worden. Zij hebben zonder twijfel van het beroepstoneel vele prikkels ontvangen, maar zij hebben er tevens talrijke uitgedeeld. Zij maken zich zelfstandig en onafhankelijk van het in officiële kringen geaccepteerde repertorium en precies door deze rebellie, om andere redenen dan louter dramaturgische of artistieke, beïnvloeden zij de toekomst van onze beroepsschouwburg. Wie iets vermoedt van het repertorium onder het directoraat Anton Van der Horst/Louis Bertrijn (1912-1914) stelt vast dat het hoofdzakelijk geïnteresseerd is op die thematiek die tijdens onze periode taai veroverd is. Dat dit repertorium één decennium later alweer verouderd aandoet, doet niets af van de waarheid over 1895-1905.

En ten tweede heeft deze programmering een weerslag op de eigen toneelletterkunde. Vele motieven die in de vreemde dramatiek stout en boud geafficheerd worden, komen ook bij ons aanbod, en het doet weinig terzake, althans thematisch niet, of deze echo's in mineur of in majeur worden behandeld. In ieder geval wil men het heden uitbeelden. En dat verlangden ook de buitenlanders. Bij de historiografie van ons theater zowel als van ons toneel lijkt me dan ook een herziening der periodisering noodzakelijk. Er is tijdens deze periode nauwelijks van enig esthetiserend vermoeden sprake, maar wel beoordeelt men de dramaturgie naar de thematische inhoud. Bij een wetenschappelijke toneelgeschiedenis lijkt het me voortaan nodig deze motievenvariatie als nieuwe basis te nemen.