

## **Ben Stroman, De Nederlandse toneelschrijfkunst**

*Frans Strijards over: 'Poging tot verklaring van gemis'*

Dit boek, 'Poging tot verklaring van gemis', is in 1971 verschenen. Ik heb het snel daarna gelezen, want ik was in toneelschrijver geïnteresseerd en ik schreef zelf ook al. Ik zag om mij heen dat je succes kon hebben als toneelschrijver in Nederland. En hoe was mijn reactie op dit boek? Ik las alleen het laatste hoofdstuk, omdat ik dat bruikbaar achtte. Nu, achteraf, vind ik dat ongelofelijk kortzichtig van mezelf. Maar ik kende de mensen die genoemd werden een beetje, sommigen heb ik later goed leren kennen. De verwickelingen die aan mijn eigen geschiedenis vooraf gingen, konden me niet zo boeien. Vandaag is dat heel anders.

Ik heb dat boek van Ben Stroman nu voor de derde keer gelezen. Opnieuw zijn er veel episoden en details die tot herlezen dwingen, maar ik blij gefascineerd door de geschiedenis die in dit boek wordt opgetekend. Dit is een verslag van een energieke omgang met een verdrietig boek.

Het boek is in de eerste plaats een inventarisatie van initiatieven en/of getuigenissen uit de vier afgelopen eeuwen die voor ons nog steeds toegankelijk zijn en een indruk geven over wat mensen op het gebied van de dramatische kunst probeerden te ontwikkelen. Waarom ze dat deden. En wat ze beoogden. Een overzicht in de tijd:

### **De Renaissance**

Het boek schetst zodoende de ontwikkeling van individuen of groepen die vanaf de Renaissance (in ons land vanaf 1450) zich via toneelspel of toneeltekst manifesteerden en daarmee een (groot) publiek bedienden. Aanvankelijk waren het religieuze thema's, die via wagenspelen in de openlucht voor een breed publiek uitgevoerd, bijdroegen aan de godsdienstbeleving. Terwijl op datzelfde moment in veel kleinere kring een vorm van literaire huisvlucht werd beoefend.

De Rederijkerskamers ontstonden. Dat waren verenigingen die zich op de eigen taal, de taalontwikkeling en het taalspel concentreerden. Hier werd behalve de kunst van de conversatie en het spreken in het openbaar ook een soort rijmende dichtkunst beoefend die we zeker als een gezelschapsspel kunnen beschouwen. De burgerij die dit spel beoefende, bakende zo een eigen geestelijk territorium af. De taal van geleerden en aristocraten was in die tijd nooit de volkstaal, maar Latijn en Frans of Duits of Engels. En onvermijdelijk zullen er dus ook politieke of sociale thema's in de gesprekken van de Rederijkers zijn geslopen. Evenzeer in de producten van hun huisvlucht – en dus privé- meningen die in hoge mate bijdroegen aan een burgerlijk zelfbewustzijn en die ook reflecteerden op de politieke actualiteit. Het humanistisch (Latijns) georiënteerd gedachtegoed zoals het in deze contreien was geïmporteerd, begrepen en gedoceed, werd door de hervorming die Luther vanaf 1517 introduceerde beproefd en gewogen. Het was een tijdperk dat door een enorm opzichtig godsdienstig fanatisme werd gekenmerkt.

### **De invloed van oorlog**

Het was ook de tijd waarin de tachtigjarige oorlog zich voltrok. Het nieuwe gedachtegoed zoals dat door Calvijn en zijn navolgers vanaf 1530 vanuit Geneve werd gedichteerd, werd in de noordelijke Nederlanden vrij makkelijk aanvaard en die bijval lijkt dan ook een reactie te zijn op de bloedige dwang die er door de katholieke Spanjaarden werd uitgeoefend op de bevolking. Door de opstand tegen het Spaans gezag, zag men in het calvinisme aanvankelijk *de ware vrijheid bevechtende geestelijke stroming* en dus een min of meer revolutionaire kracht. De echte impact van de doctrine

bleek veel later, toen de predikanten de grenzen van de vrijheid, de plichten van het geloof en de deugd vanaf de kansel kwamen toelichten. In de nieuwe strenge geestelijke speelruimte die toen kortstondig leek te ontstaan, ontwikkelden die Rederijderskamers zich tot broedplaatsen van literair (en bestuurlijk) talent. Dit is dan ook de tijd waarin Hooft, Vondel, Brederode, Huijgens begonnen te publiceren. Maar door de druk uit religieuze hoek bleef hun speelruimte beperkt. De politieke ontwikkeling trok elders steeds letterlijk weer nieuwe grenzen en introduceerde dan ook nieuwe machthebbers of vorstenhuizen.

### **De Republiek; rechtlijnig en bekrompen?**

Ook na de tachtigjarige oorlog bleef de politieke situatie in deze streken relatief stabiel, dankzij de ontwikkeling van de republiek. Geleerde burgers ontwikkelden en legitimeerden in hun publicaties de redactie van een nieuw denken, en juist door het ontbreken van een echt hof werkte dat bevruchtend. Het denken werd gedomineerd door deze burgers, en niet, zoals in andere landen door royalistische geestelijken of door aristocraten. De predikanten bestreden hier juist uit alle macht die nieuwe geestelijke ontwikkelingen en zij vonden gehoor bij de regenten die het bestuur van de republiek op zich namen. Beide groepen drukten al snel dat stempel van een rechtlijnige en nogal bekrompen moraal op het openbare leven en wonnen terrein. Vooral onder het ongeschoolde volk, omdat het georganiseerde volksonderwijs vanuit de kerk strak werd gedictieerd. Kunst en wetenschap bleven een marginale plek innemen in het cultuurpatroon. In het licht van deze overweging levert het feit dat zelfs in deze benarde omstandigheden de toneelschrijfkunst bleef overleven; een bewijskracht voor de vitaliteit die deze kunstvorm bevat. Kennelijk heeft de ambitie om zich aan de hand van klassieke (Griekse) voorbeelden te oriënteren op het menselijk lot altijd weer op een onverwacht moment de kop op gestoken. Er was in ieder geval ruimte geschapen voor dramatische verbeelding. Dat wil zeggen verbeelding die inderdaad de ruimte van het zelfbewust denken en beslissen afzet tegen alle machten die dat onafhankelijke denken en voelen in een bepaald tijdvak beïnvloeden of belemmeren.

Door welke tragische omstandigheden is die kiem in Nederland dan niet verder uitgegroeid, vraagt Ben Stroman zich af. Waarom is die kunst in dit land niet volwassen geworden? Terwijl in datzelfde tijdvak, ná 1550 in Engeland het Elisabethaanse theater bloeide, bevochten wij in een reeks felle oorlogen een eigen nieuwe staatsvorm, een handelsrepubliek, die later voor zoveel andere naties een symboolfunctie zou krijgen.

### **Volkstheater versus culturele elite**

Na 1625 ongeveer worden de namen van Vondel, Hooft, Huijgens, Brederode, Cats, en nog wat anderen prominent genoemd als een stel literair productieve burgers die zich ook met het schrijven van toneelstukken bezighielden. De contour van de personen is in het boek van Stroman niet erg krachtig neergezet, de ontwikkelingen zijn ook niet scherp gesitueerd. Je moet je echt verdiepen in de geschiedenis om de politieke situatie te verbinden met de positie die deze personen steeds ten opzichte van elkaar innemen om te zien hoe hier toch een poging werd ondernomen om door middel van de taal “levende geschiedenis” te scheppen. In het boek van Busken Huet “Het land van Rembrand” wordt dat helderder uit de doeken gedaan. Er was dus een begin gemaakt. Na 1672, na de confrontatie met Louis XIV, wordt het verschil duidelijker, maar de toestand die die zelfbewuste creatieve figuren aantreffen, de situatie waarin ze zelf moesten werken in de literaire (toneelschrijff) kunst, werd er kennelijk niet rooskleuriger op.

Bij de Rederijkerij ging het literaire aspect, het schrijven en voorlezen, nog hand in hand met het repeteren en spelen. De diverse Rederijkerskamers troffen elkaar vaak in speciaal verband en dan werden de voorstellingen gespeeld en met elkaar vergeleken. Een jury sprak zich tenslotte uit over wat er door die gezelschappen was gepresteerd. Dat waren de zogenaamde landjuwelen en die evenementen stimuleerden een vorm van competitie. Deze volkstheaterpraktijk was veel minder aantrekkelijk voor de culturele elites in een stad die met elkaar wedijverden om het cultureel gezag te verwerven. Deze kringen wilden liever imitaties van stukken uit het buitenland voortbrengen - het schrijven van een authentiek stuk over een actueel probleem vond men doorgaans een nogal banale aangelegenheid - liever wilde men een imitatie van de hofcultuur produceren, ook al was er hier in Nederland eigenlijk geen sprake van een hof, laat staan van een culturele traditie. Men leek dat toch erg te missen en deed alsof het om een geheim ging waar alleen insiders aan konden deelhebben. Iets populairs maken, waar alle standen van konden genieten, of iets spectaculairs produceren - dat had geen aanzien, zo iets bestond in cultureel opzicht eenvoudig niet. Men vond dat beneden het (beschavings)niveau. Dat wat men in landen met een hofcultuur juist zo bewonderde, de omgang met een meer verheven stijl, dat wilde men hier dus ook. Maar een groot publiek was er toch weer niet echt voor te vinden. En die uiteenlopende ambities, die dan weer in eigen clubjes gestalte kregen, zorgden voor frappante effecten. Het bleven kleine organisaties die elkaar slinks de weg probeerden af te snijden. Ze maakten elkaar het bestaan onmogelijk, bleven restanten van de gilden koesteren.

### **Rolverdeling**

De literaire exercitie zélf (het schrijven van een stuk) en het realiseren van een voorstelling (het repeteren en spelen) werden nu los van elkaar ontwikkelende praktijken. Je had mensen die een speelplaats (*een schouwburg*, de benaming is van Vondel) bestierden en programmeerden en je had een troep spelers, die in de gelegenheid werden gesteld om die schouwburg te gaan bespelen. Dan had je ook nog een schrijver die een opdracht kreeg of zelf een gelegenheid vond om een stuk van zijn hand op de planken te krijgen. Omdat de speelplekken spaarzaam waren en ook het publiek niet dik gezaaid, bleek het vaak een kwestie van een machtsspel dat je moest winnen om als schrijver bij een gezelschap of theaterdirectie onderdak te vinden: dan kwam je stuk tenslotte op de planken, en was er kans op succes. Nog handiger was het voor een schrijver om zelf zitting in een directie te hebben van een schouwburg, dan besliste je zelf mee over het repertoire.

Stroman schetst in een aantal pagina's een praktijk van 120 jaar, van 1680 tot de Franse tijd rond 1800, waarin in deze kleine republiek steeds wisselende klieken bezig waren elkaar te bestrijden en te verdringen, rond cruciale speelplekken en soms ook nog rond spelers, soms gestimuleerd door de meer commerciële uitbaters, maar altijd weer opgejut door een uitermate vileine kritiek jegens elkaar. Soms hadden de initiatiefnemers dan ook zelf een robuust artistiek programma, uiteindelijk waren er zelfs wel eens individuen die tenslotte reputatie verwierven. Zij trokken dan een tijdje een breed publiek, maar de roem vbleekte snel. Het is een herkenbaar patroon en dat levert dus een vermakelijke optocht van onbestemde namen op, en vooral ook van hilarische situaties en nogal wat schimmige intriges die Stroman dan erg snel beschrijft.

### **Alles voor de roem**

Toch is het ook een uitstalling van personen die mij af en toe erg nieuwsgierig maakt. Ik wil meer weten over die figuren zelf. Ik raak dan erg geïnteresseerd, niet zozeer naar die stukken die er

geschreven zijn, maar wel naar de personen erachter, de figuren die zo smartelijk begeren dat hun stuk gespeeld wordt voor een publiek en daar een leven lang naar blijven verlangen. Ze lijken alles voor die speciale erkenning over te hebben. Hun culturele interesse lijkt me soms erg waarachtig, juist door hun wat troebele motief. En hun oriëntatie op de zin van dat culturele bedrijf komt me vaak nogal modern en herkenbaar, nogal gedreven en eigenzinnig voor. En toch blijven het sukkelige silhouetten omdat ze niet zo erg lang heel erg succesvol waren. Volgens mij zijn het juist wél die uitgesproken persoonlijkheden die iets wilden realiseren wat óf hun krachten te boven ging, of niet konden realiseren omdat ze door de omringende middelmaat totaal werden verpletterd. In ieder geval mondt het resultaat van hun inspanning uit in een nogal sneue constatering in het boek; in deze periode bleven de prestaties volgens de deskundigen uitgesproken flets. Daar zou ik dus wel eens wat meer over willen weten. Het straatnamenboekje met namen herbergt veel kunstenaarsleed en verbergt bitter commentaar. Een korte opsomming van figuren als Huydecoper, Fockenbrock tot en met namen als Emants en Alberdingk Thym lijkt op een catalogus van mislukkingen. Soms is er een tijdelijk succes te noteren na veel gezwoeg, maar dat mondt weer uit in geruzie zonder resultaat. Het blijft dus een wat vluchtige inventarisatie van artistieke pretenties, stellige beweringen en eindeloze polemiek, maar het lijkt ook verdacht veel op onze realiteit. Want dit zou je vandaag precies zo kunnen ondergaan. Het vertelt net te weinig het verhaal van de bezieling waardoor deze mensen gedreven werden en het boek gaat niet diep genoeg in op de vaak tomeloze inzet van deze mensen. De tragiek van die hardnekkig nagestreefde mislukking wordt hier te vaak alleen maar geconstateerd.

### **Strijd binnen de Democratische Monarchie**

Maar in de hardnekkige mislukking, dacht ik, kon wel eens een kern zitten. Ik voel een explosieve kracht in al die frustratie, misschien is het de motor van die cultuur van het grote onbehagen die in die periode ontstond – en die dan later uitmondt in dat grote onbehagen in de cultuur van onze dagen. Maar tegen de tijd dat die conclusie is gerijpt, zijn we aangekomen aan het eind van de negentiende eeuw. De staatsvorm is dan al een paar keer drastisch veranderd. En daarmee is ook de vraag wie die kunstenaars onderhoudt onverminderd een centrale vraag gebleven. Tegen de tijd dat hier een (constitutionele) democratische monarchie is ingericht, blijkt de vraag: *wie zit op al die toneelkunst en die letterkundige inspanning te wachten? En wie betaalt dat?* vaak gesteld, en nooit afdoende beantwoord.

Voor wie enigszins vertrouwd is met de sfeer en de attitude in het theatervak is het niet verrassend dat door alle tijden heen de artistieke geschillen, de persoonlijke ruzies en langdurige vetes of de principiële tegenstellingen tussen de vertegenwoordigers van de bevolkingsgroepen een beslissende rol speelden. De mensen liepen elkaar zagezegd voortdurend voor de voeten, zodra er een machtsvacuüm ontstond. Dat was in Nederland vaak het geval. Toch zocht men. Wat? Bijval?

De vraag: wie is er financieel verantwoordelijk voor de kunst is minder makkelijk te beantwoorden dan de vraag: wie is er verantwoordelijk voor het onderwijs? Wie er verantwoordelijk is voor wat, en wie dat bestrijden zal, dat zijn onderwerpen die opdoemen in het derde deel van dit boek. Voor mij begint het derde deel bij de installatie van het koninkrijk, 1815, dan is de staatsvorming hier in een precair stadium gekomen. De centrale vraag die tenslotte domineert is: wie vindt nu het verplichtend argument om de regering te bewegen om de kunst blijvend te subsidiëren. En als dat argument dan gevonden is: wat betekent dat voor de kunstenaars zelf, en hoe gaan zij met die subsidie en die subsidiecultuur om. Er was in principe toch al ruimte geschapen voor nieuwe dramatische verbeelding, verbeelding die de ruimte van het zelfbewust denken en beslissen afzet tegen alle

machten die dat onafhankelijke denken en voelen beïnvloeden of belemmeren. Wat leverde die verbeelding dan op?

Mij valt op dat er ontzaglijk veel energie is gaan zitten in het beargumenteren, inrichten, herzien en vernieuwen, en tenslotte weer radicaal zuiveren, en dan weer het opnieuw inrichten van publieke lichamen, en het opnieuw definiëren van wat wel en wat niet gesubsidieerd mocht of kon worden. Zolang er een argument gevonden was waarmee de politiek zich grotendeels kon verenigen kon er ook eindelijk iets ontstaan waar een groter publiek een belangstelling voor kon ontwikkelen, je kreeg tenslotte dan een toneelbestel, maar zodra kunst dan toch weer revolutionair en omverwerpend moest zijn, kwam er onmiddellijk een reactie uit het publiek en de politiek: en dan werd de kunst opnieuw ondervraagd. Dan bleek ook vaak dat de kunstenaars als collectief niet zoveel te melden hadden. En eigenlijk staat in dat licht en onder dat gesternte een hele periode van 1880 tot en met 1940 opgetekend, die tegelijk opnieuw de illusies en het streven van zoveel losse individuen illustreert; ze slagen er niet in iets te bestendigen, althans volgens Stroman.

De enige die aan de doem lijkt te ontsnappen is Heijermans. Hij is de grote held van het vooroorlogs tijdvak. *'Poging tot verklaring van een gemis'*, zo heet het boek. Ik heb mij vaak afgevraagd of de titel is ontstaan vlak nadat het boek is geschreven, tijdens het onderzoek, of dat dit een stelling was die vooraf bedacht, door dit boek bewezen moest gaan worden. Want het pijnlijke aan het verhaal is, dat niets van het beweerde te ontkennen valt. Je kunt niet het dedain van regenten of de politici ontkennen, niet de wispelturigheid van het publiek en ook niet het dodelijk opportunisme van spelers en regisseurs of schrijvers: met grote nauwkeurigheid brengt Ben Stroman ook in dit derde deel van het boek de onmogelijkheid van een bezielende cultuur opnieuw in kaart. De anekdotes zijn vaak herkenbaar en triest of ook wel komisch, al naar gelang je interesse of je eigen ervaring, maar het boek heeft in zijn toonzetting iets van een lang gekoesterd verdriet over een cadeau wat je verwacht maar tenslotte niet gekregen hebt. Het is ook net weer geen te lang aangehouden jammerklacht, want daarvoor is wat er staat allemaal veel te waar. Wat missen wij dan in deze opsomming van pogingen om een toneellevens met een speel en/ of schrijfkunst leven in te blazen die standhoudt, en die zelfs een collectieve verbeelding kan bevolken? Het theater is overal en altijd te vinden. Waarom zoeken wij onszelf in de tragedie of de komedie steeds terug? Welke heilzame ervaring proberen we in het theater te vinden? Is het theater als kunst archaisch en te ouderwets?

### **Fascisme**

Het ontstaan en de zelfdefinitie van het Fascisme leek als een wilde collectieve fantasie ineens een radicale rol te kunnen spelen, want dat Fascisme kwam voort uit een collectieve verbeelding die zowel teatraal was als op de massa georiënteerd bleek. Het was een geësthetiseerde realiteit op basis van een nogal tragische geschiedenisbeleving, opgediend met een pathetiek alsof het om een duizend jaar doorlopende theatervoorstelling ging. Het recht van de sterkste werd geproclameerd met de onverbiddelijkheid van een premisse die inderdaad een tragedie tot gevolg had. Wat er in Duitsland gebeurde, bleek voor toneelschrijvers een nieuwe inspiratiebron waar men op zat te wachten. Ben Stroman brengt ook dat in kaart. Zodra dat Fascisme, als een uiting van een algeheel fenomenaal onbehagen zich in de burgerlijke cultuur wilde vlechten en verder op zoek ging naar een uiteindelijke vorm, werden de schrijvers in Nederland schichtig. Toneelschrijven en toneelspelen, het hele toneelbedrijf werd bijvoorbeeld in de ogen van du Perron en ter Braak in een klap buitengewoon verdacht gemaakt. Natuurlijk klonk hun verwijt best sappig en streng, zeker in de diskwalificerende formulering die deze twee daarvoor bedachten. Maar die formulering kwam op dat

moment toch van relatieve buitenstaanders, van hen die eigenlijk liever onpartijdig en belangeloos voorlopig alleen maar *cultureel* wilden zijn. Twee literatoren die deze afzijdige houding juist door een simpele smaakkwestie legitimeerden en rechtvaardigden. En dat, zo lees ik dan in de formulering van Stroman, maakt hem licht verontwaardigd. Zijn opstelling is het klaarblijkelijk niet. Hij had kennelijk een hogere verwachting van de mogelijkheden van het theater. Die verwachting moet ook wel ten grondslag liggen aan dit boek. Het moet dus ook de inzet zijn waarmee hij zijn eigen tijd wil bezien, veronderstel ik, die zekere verwachting van de toekomst. Dat doet de auteur dan in de laatste hoofdstukken van het boek, iets van een verwachting wekken. Die mededelingen zijn fragmentarisch gebleven. Hij beschrijft, introduceert de jongere generatie toneelschrijvers in 1970.

### **Een belangrijk naslagwerk**

Ik realiseer me dat het boek in het begin van de zeventiger jaren verschenen is, toen het maatschappelijk engagement weer ontzettend in de belangstelling stond. Ben Stroman is in 1902 geboren. Toen hij dit boek schreef was hij bijna zeventig jaar. Hij moet veel van de in het laatste deel van boek genoemde personen zelf hebben gekend, hij moet ook veel van wat hij beschrijft van een afstand hebben gadeslagen, het theaterbestaan moet zelfs een belangrijk deel van zijn leven zijn geweest. Hij was immers theaterjournalist en romancier en hij hield zich beroepshalve met veel aspecten van het theaterleven bezig. Na de oorlog – in dit geval heeft hij tot 1970 geïnventariseerd wat er aan nieuw schrijftalent opstond – koesterde men de hoop dat de bezielende energie weer een nieuwe generatie zou inspireren. Of dat is gelukt, dat oordeel kon de auteur Stroman natuurlijk niet geven: ik ben dankbaar voor het enorme werk wat hij heeft verricht. Zoals gezegd: de defensieve toon, het hoge gehalte van de analyses, de enorme vloed aan namen, de anekdotes hebben *mij* er wel van overtuigd dat ik in een uitermate vruchtbaar en strijdbaar deel van de wereld aan het werk ben geweest, als auteur, als regisseur, als gezelschapsleider en ook in de voetsporen ben getreden van anderen en mét hen dezelfde ontvullende conclusie heb moeten trekken. Al heb ik dat dan eerlijk gezegd nooit eerder zo beseft, dat ik in zo'n sublieme traditie van grote chagrijnen en totaal-teleurgestelden optreed. Toch had ik zonder een aantal collega's deze strijd niet volgehouden. Ik ben blij met dit boek. Ik heb het van harte gelezen, en er ook veel van geleerd. Wat eraan toe te voegen is, dat kunnen we nu gaan proberen.