

ANTOINE JEAN LE GRAS, EEN NEDERLANDS REGISSEUR DER NEGENTIENDE EEUW IN ROTTERDAM

DOOR PROF. DR. H. H. J. DE LEEUWE*

*Voor prof. dr. B. Hunningher als verlate
bijdrage tot zijn liber amicorum 1973*

‘Van den heer Legras kan ik veel
leeren, en ik doe wel m’n best’

Multatuli ¹⁾

I

ANTOINE JEAN le Gras, misschien de eerste moderne Nederlandse regisseur, maar in elk geval de beste van zijn tijd ²⁾, was aanvankelijk onderwijzer en van afkomst een halve Fransman. Dat gaf hem een voorsprong: hij was een geletterd iemand, hij kende vreemde talen en hij had een pedagogische scholing doorlopen. Dat betekende veel in die dagen, de tweede helft der 19de eeuw, toen kennis macht was.

Op 12 oktober 1838 werd hij te Utrecht geboren ³⁾. Hij was de oudste zoon van Antoine le Gras, een paraplumaker, die uit St. Mary stamde, een dorpje in het departement Charente, ergens tussen Angoulême en Confolens. Daar was hij op 5 mei 1811 ter wereld gekomen. Om ons onbekende redenen – vermoedelijk van economische aard – emigreerde hij naar Nederland, waar hij zich te Utrecht vestigde en op 29 augustus 1838 trouwde met Elisabeth Sophie Johanna van Loon uit Zaltbommel ⁴⁾. De rooms-katholieke jongeman en het nederlands-hervormde meisje moeten spoedig na hun huwelijk contact hebben gekregen met de Waalse Gemeente, want alle kinderen zijn in de Eglise Wallonne gedoopt.

* De schrijver van deze studie betuigt zijn erkentelijkheid aan de personen en instellingen die hem bij zijn werk behulpzaam zijn geweest: mr. W. F. Lichtenauer; dr. A. J. Teychiné Stakenburg; de gemeentelijke archiefdiensten te Amsterdam, Rotterdam en Utrecht; het Toneelmuseum en de Universiteitsbibliotheek te Amsterdam; het archief van de Waalse Gemeente te Rotterdam. Zijn dank gaat in het bijzonder uit naar ds. R. F. le Gras te Middelburg, de beheerder van het familie-archief.

Het werden er zeven ⁵⁾. De laatste drie kwamen in Amsterdam op de wereld, waarheen het gezin verhuisde toen Antoine Jean zeven jaar oud was, in 1845. Daar ontving hij ook lager onderwijs tot zijn 14de levensjaar. Het liefst was hij predikant geworden, theoloog. Maar de financiële omstandigheden thuis lieten dit niet toe. Zo koos hij voor het onderwijs ⁶⁾.

Wij weten niet met zekerheid wie hem daartoe opgeleid heeft, maar naar alle waarschijnlijkheid was dit de Amsterdamse kostschoolhouder Laurentius Theodorus Zeegers (1818-1884) ⁷⁾, bekend en gewaardeerd als auteur van leerboeken over de geschiedenis, de letterkunde, de spraakkunst, de redekunst en dergelijke. Eén daarvan behaalde zelfs acht drukken, de 'Nederlandsche Chrestomathie, bloemlezing uit de werken van eenige voorname hedendaagsche Nederlandsche prozaschrijvers en dichters ten gebruike der jeugd'. Zeegers wilde daarmee stof aanbieden voor het lezen en declameren – hij kon zelf goed voordragen – voor het aanleren van een behoorlijke stijl, en hij wilde de leerlingen een blik gunnen in de geschiedenis der Nederlandse literatuur, die hij bewonderde en liefhad. Bij dit alles was ook de vorming van gemoed en verstand een voornaam doel. We mogen aannemen dat Antoine Jean – afkomstig uit een eenvoudig milieu – die lessen met meer dan gewone belangstelling gevolgd heeft ⁸⁾. Zijn latere werk draagt er de sporen van. Ook wat hij in zijns meesters bloemlezing kon vinden 'over de mondelinge voordragt' van de hand van prof. Barthold Hendrik Lulofs, zal hem bijgebleven zijn, waar deze het heeft over de natuurlijkheid en gelijkmatigheid der stemwijziging en over de natuurlijkheid en ongedwongenheid der gebaarmaking.

Het verzenzeggen had hem zo te pakken dat hij als zeventien-achtienjarige lid werd van de rederijderskamer Tollens. Doch hier werd niet alleen gedeclameerd, maar ook geacteerd. En dat bracht geleidelijk aan een wijziging in zijn toekomstplannen. De theaterduivel kreeg hem in zijn greep. De rollen die hij mocht spelen – in Ruy Blas van Victor Hugo bijvoorbeeld – trokken de aandacht van de toneeldirecteur Jan Eduard de Vries ⁹⁾, steeds op zoek naar nieuwe talenten, en Antoine Jean maakte kennis met mensen, die zijn hobby als beroep hadden. In diezelfde tijd evenwel was hij hulponderwijzer bij Zeegers geworden en zou hij zich voorbereiden op het examen van hoofdonderwijzer. Daarvan interesseerde hem alleen nog maar de toneelletterkunde en terwijl hij overdag

les gaf op school, trad hij 's avonds heimelijk onder pseudoniem ¹⁰⁾ op in de Salon des Variétés in de Nes, een schouwburg waar in de entreprijs een vertering inbegrepen was. Het waren uiteraard kleine rollen die hem toebedeeld werden, maar hij leerde er het vak van onderaf in de praktijk, want toneelscholen bestonden niet.

Maar waarom trad Antoine Jean niet onder zijn eigen naam op? Het antwoord is even eenvoudig als kenmerkend voor milieu en tijd: zijn ouders wilden niet dat hij aan het toneel ging. De komedianten stonden – enkele uitzonderingen daargelaten – buiten de burgermaatschappij. Hun financiële bestaan was onzeker. In de ogen van de nette mensen waren zij huichelaars, omdat zij zich op toneel anders voordeden dan zij waren. Hun zedelijk gedrag, zo meenden velen, was losbandig. Al die oude vooroordelen werden door vader en moeder le Gras gedeeld, kleine zelfstandigen en lidmaten van de Waalse Kerk. Een conflict kon niet uitblijven. In 1860 gaf Antoine Jean zijn onderwijzersaspiraties op en contracteerde met Jan Ed. de Vries, die per 1 september van dat jaar de Rotterdamse schouwburg ging bespelen. Maar zijn ouders maakte le Gras wijs – om zijn vertrek te verklaren – dat hij te Rotterdam een letterkundige betrekking had gevonden. Eerst later vertelde hij hun de waarheid en toen moesten zij zich wel bij de definitieve beroepskeuze van hun zoon neerleggen, een keuze die nog door iets meer bepaald was dan door de zucht tot individuele ontplooiing in de tempel der kunst.

Want in de jaren toen hij opgroeide, heerste er in Nederland een langdurige toneelcrisis. Die crisis, wellicht mede het gevolg van de malaise na 1840, had een sociaal bepaald karakter. Repertoire en speelstijl werden beïnvloed door de belangstellingssfeer van de kleine burgerman, daar de ontwikkelden en welgestelden geen blijken van belangstelling gaven. De gezelschappen leefden van de hand in de tand, overheid noch particulieren verleenden steun, zodat de acteurs zich wel moesten richten naar de smaak en het bevattingsvermogen van hen die wel de schouwburg af en toe frequenteerden. Melodrama's, spektakelstukken waren het meest in trek. Een spannende, vaak in het verleden gesitueerde, steeds gelukkig eindigende handeling met sensationele wendingen, recht-toe-rechtaan getekende figuren die òf boos òf goed waren, vormden het stramien waarop auteurs en acteurs voortborduurden. Grootse gevoelens, hevig vertolkt, met luider stemme en met hoe-

kige, stereotiep-illustratieve gebaren en contrastrijke mimiek zonder overgangen uitgebeeld, kenmerkten dit schijnbaar deftige spel waarbij plaatselijk gekleurde uitspraak de toehoorders niet stoorde en vreemd geconstrueerde zinsbouw juist indruk maakte. Want vrijwel alles werd uit het Frans of Duits vertaald; oorspronkelijke stukken waren er – het werk van H. J. Schimmel niet gerekend – weinig of in het geheel niet. Hoogtepunt van het toneeljaar – ook financieel – was de kermis, wanneer er tien dagen achtereenvolgend uitverkochte zalen een kleurrijk gemonteerd toverdrama met levende dieren en changementen bij open doek werd opgevoerd ¹¹⁾.

Daartegen kwamen de jonge intellectuele burgers in verzet, zo zelfs dat Koning Willem III een commissie instelde die hem op 20 mei 1851 in een rapport over de toestand van ons toneel verslag uitbracht, waarin tevens haar eisen tot verbetering vervat waren die als volgt luiden: een vereniging van de verstrooide krachten; een directie die van het toneel niet uitsluitend een geldzaak hoefde te maken; de aanstelling van kundige, gestrenge regisseurs; het invoeren van vaste emplooien; een goede keus van stukken, die zoveel mogelijk nationaal of althans niet met onze nationaliteit strijdig zouden zijn, en in verband daarmee de aanmoediging van bekende Nederlandse schrijvers; de stichting van een opleidings-school, waar geen slaafse navolging geleerd zou worden, maar waar de leerlingen zich geheel vrij en zelfstandig konden ontwikkelen, en tenslotte: een verbetering van de schouwburglokalen.

De koning was hiermee zo ingenomen dat hij een voor die tijd flink subsidie van f 10.000,— beloofde, maar er zou nog een kwart-eeuw verstrijken voordat hij de gelegenheid kreeg zijn belofte gestand te doen ¹²⁾.

Het is zeer waarschijnlijk dat le Gras reeds als jongmens met deze hele problematiek bekend was en het is een feit dat hij aan alle wensen van het manifest – want zo mogen we dit rapport wel noemen – heeft trachten te voldoen (op één na: die van de 'vaste emplooien'). Dat geschiedde echter niet te Amsterdam maar te Rotterdam.

II

De haven- en handelsstad Rotterdam ¹³⁾ heeft wellicht als geen andere gemeente in ons land zo sterk de overgang na 1870 van

landbouwstaat naar industriestaat aan den lijve ondervonden. Maar toen le Gras in 1860 in Rotterdam kwam, was er van expansie en groei vooralsnog geen sprake. Het had nog maar 100.000 inwoners (vijftig jaar later zouden het er 418.000 zijn) en het was weliswaar van betekenis als handelsstad vooral voor het verkeer tussen Engeland en Duitsland, maar naar het uiterlijk was het 'provinciaal' en de treurige toestand van de scheepvaartwegen belemmerde de uitbreiding van het verkeer. Voor de spoorwegen was er aanvankelijk weinig belangstelling. Nederland kende in die jaren trouwens alleen drie treinverbindingen: die van Amsterdam over Den Haag naar Rotterdam, die van Amsterdam via Arnhem naar Duitsland en die van Rotterdam naar Utrecht. Voor de rest was men aangewezen op de postkoets en het schip (de altijd reizende toneelspelers wisten er een lied van te zingen).

Het oude bedachtzame, maar langzame regime der gevestigde handelslieden placht de tering naar de nering te zetten. Het gold als onsolide om geld te lenen voor de uitbreiding van de zaken, men gebruikte daartoe het uit de winst verkregen kapitaal. Weliswaar was er al in 1823 te Rotterdam de Nederlandsche Stoombootmaatschappij opgericht, maar de zeilvaart bleef de boventoon voeren. In de jaren zestig werd de Nieuwe Waterweg gegraven, die de stad met de 33 km verwijderde Noordzee verbond, maar het duurde nog jaren voordat deze voor stoomboten met flinke diepgang bevaarbaar werd gemaakt. De toestanden op het gebied van het wonen en vooral op dat der hygiëne tartten alle beschrijving. De ene-kamer-voor-alles was de gewone behuizing van de mindere man. Niemand was verplicht een privaat bij zijn woning te bouwen en hoe men in de woning aan water kwam, behoorde niet tot de zorgen der overheid. In 1860 kwam een gemeentelijke bouwverordening tot stand die bepaalde dat iedere kamer onmiddellijk licht en lucht van buiten ontvangen moest, dat iedere woonverdieping één privaat moest hebben en elk huis tenminste één pomp of vergaarbak van water tenzij er binnen 30 meter een algemene pomp aanwezig was. Maar de verwezenlijking van een en ander duurde lang.

De stad was dichtbebouwd. In 1858 leefden er in een bepaalde wijk 17.300 mensen op 16 hectare, dat wil dus zeggen: 1080 op 1 hectare. In een ander stadsdeel was het nog erger. De stegen waren versmald tot gangen, spleten in de huizenmassa, waar licht en lucht

dingen waren van ongekennde weelde. Zelfs de woningen der hogere standen voldeden, ondanks alle uiterlijke vertoon, op het stuk van woninghygiëne nauwelijks aan zeer bescheiden eisen. De afvoer van de faecale stoffen geschiedde door een afhaaldienst met hondewagens, die altijd vuil en vaak lek waren zodat het spoor door de stad met neus en oog gemakkelijk te volgen was. De man, die deze diensten verrichtte, heette in de volksmond de Isteriesman, naar zijn eentonige roep: 'Is d'er iets?'. De beer werd in bakken verzameld en als mest verkocht. Geen wonder dat Rotterdam in de jaren zestig berucht was om zijn uitermate slechte gezondheids-toestand. Het sterftecijfer lag er tussen 30 en 40 ‰ en één van de drie kinderen stierf beneden het eerste levensjaar (le Gras zou het zelf ervaren). Cholera en pokken kwamen er terug met dezelfde periodiciteit als strenge winters en werden aanvaard als iets waartegen menselijk verzet onmachtig was. Eerst na 1874 ging de volksgezondheid dank zij een nieuwe drinkwatervoorziening vooruit, zodat tenslotte het Rotterdamse sterftecijfer in 1910 zelfs lager kwam te liggen dan het landelijk gemiddelde.

Met dat al mag de tijd tussen 1850 en 1870 beschouwd worden als een overgang tot de periode dat ook Nederland opgenomen werd in de stroming van het moderne kapitalisme. Onder Willem I en Willem II werden reeds talrijke mercantilistische belemmeringen opgeheven; van de post – aanvankelijk traag en duur – werd na 1850 meer en meer gebruik gemaakt en dit laatste gold ook voor de telegraaf. In 1863 werd de Rotterdamsche Bank opgericht en in de jaren zestig werd Nederlandsch Oost-Indië opengesteld voor de vrije handel.

De industrie kwam geleidelijk op gang: de eerste aardappelmeelfabrieken dateren van 1835-40, de eerste beetwortelsuikerfabriek van 1858; boterfabrieken kwamen eerst na 1870 van de grond. Maar alles bij elkaar stonden handwerk en industrie nog gelijkwaardig naast elkaar en de koopman prikkelde de consument niet tot kopen, doch wachtte rustig zijn komst af. De ondernemer maakte geen buitenlandse reizen om zich op de hoogte te stellen van afzetmarkten en produktiemethoden in andere landen. Aan technisch onderwijs had de industrie geen behoefte, alles werd uit de praktijk geleerd (de opleiding tot acteur levert hiervoor een treffende parallel). Maar in de jaren zestig begonnen de liberale tendensen zich steeds duidelijker, ook van staatswege te manifesteren:

de wet op het middelbaar onderwijs van 1863, de oprichting van een polytechnische school te Delft in 1864 en de opening in 1870 van de eerste ambachtsschool te Rotterdam zijn sprekende feiten. Toch dateert de grote ommekeer eerst van 1870/71 als gevolg van de Frans-Duitse oorlog. Het handelsverkeer leefde op, er kwamen jaren van hausse en heel Europa beleefde een tijd van ondernemingslust.

Dat Rotterdam toen groot geworden is als haven- en handelsstad, had het in belangrijke mate te danken aan Lodewijk Pincoffs (1827-1911), de oprichter van de Afrikaansche Handelsvereniging, die van meet af aan begreep wat de Nieuwe Waterweg voor de stad kon betekenen. Zijn belangrijkste schepping was de Rotterdamse Handelsvereniging (1872) die het grootse plan zou uitvoeren van een nieuwe havenstad aan de andere zijde van de rivier de Maas. Een kapitaal van f 15 miljoen werd bijeengebracht met als doel: het drijven van handel en het doen van ondernemingen in de uitgebreidste zin, voornamelijk met het oog op de bevordering en ontwikkeling van de handel, de scheepvaart en de nijverheid van Nederland in het algemeen en van Rotterdam in het bijzonder. Het ging dus om een nationaal belang. Crisissen, die aan het kapitalistische systeem eigen schijnen te zijn, bleven niet uit, maar de stad groeide en bloeide voor en door hen die er hard voor werkten en zuinig waren en in de concurrentiestrijd met andere handels- en havenmetropolen het hoofd boven water wisten te houden. Een andere naam die hier – in plaats van nog vele andere – met respect genoemd mag worden is die van de directeur der gemeentewerken, G. J. de Jongh, die de havenaanleg voor zijn rekening nam. Het jachtige leven van de gegoede burgerij en de kleine middenstand gaven aan Rotterdam de naam van een rusteloos-actieve stad te zijn; ijver is de eigenschap die door alle beschrijvers aan Rotterdam wordt toegekend. En die werd niet alleen ervaren als bittere economische noodzaak, maar ook als iets om zichzelf wille.

Die groei betekende behoefte aan arbeidskrachten. En zij kwamen. Vooral toen in 1878 de landbouwcrisis inzette, trokken vele plattelandsbewoners naar de grote stad om daar een nieuw bestaan op te bouwen als los-werkman in de haven, als bootwerker, als sleper. Naast de ongeschoolde arbeiders, die het vuilste of gevaarlijkste werk verrichtten, kwamen er ook die hoger op wilden op de maatschappelijke ladder. Ook de kleine dorpsmiddenstand kende

n de jaren tachtig zijn moeilijkheden en hij verhuisde naar de stad aan de Maas om er een betrekking te vinden bij het onderwijs of de gemeentelijke administratie en vooral op de grote handelskantoren. Dit alles had een stimulering van woningbouw en grondspeculatie tot gevolg, waarbij het meer ging om de snelheid van het bouwen dan om de schoonheid van het gebouwde. Een ander gevolg was de verpaupering van werklui, met werktijden soms van 24 tot 36 uur, niet uitsluitend door de lage lonen maar vooral door de ongeregelde van het werk. In vele gevallen leidde dit tot verslonzing der gezinnen die gedwongen waren in krotten te leven, en tot drankmisbruik. In 1890 was er op 900 plaatsen in Rotterdam sterke drank te koop en werd er 15,5 liter per hoofd per jaar gedronken tegenover een landelijk gemiddelde van nog geen één liter.

Wat had dit alles te betekenen voor het toneel? Multatuli, die in het begin der jaren zestig een nette Amsterdamse werkman naar zijn levensomstandigheden ondervroeg en daarbij tenslotte de vraag stelde 'Doet gij wel eens uitgaven om uzelf, uw vrouw of uw kinderen enig genoeg te verschaffen?' kreeg het lapidaire antwoord: 'Ik weet niet waarvan ik 't betalen zou' ¹⁴).

Het enige amusement voor de arbeidersmassa was de kermis, waar dit dan ook explosieve vormen aannam met een hossende menigte, bezwijmeld door het drinken van aalbessenjenever. Het is aan te nemen dat een deel van deze menigte op een der avonden van de kermisweek ook het kermisstuk in de komedie bezocht. Doch dit was slechts eens in 't jaar. Wat het regelmatige bezoek betreft kennen we de berekening van het bezoekerspotentieel van de Rotterdamse schouwburg in 1860 ¹⁵).

Willem Frans Thoof, initiatiefnemer van een gemengd operen toneelbedrijf, meende dat hij op 4000 mensen kon staat maken die 75 toneel- en 75 operavoorstellingen per seizoen van acht maanden zouden gaan zien, d.w.z. 40 voorstellingen per seizoen per persoon. M.a.w. hij verwachtte een kleine vier procent van de bevolking (Rotterdam had op 1 januari 1860 precies 106.122 inwoners). Die bezoekers werden alleen gevonden bij de kapitaalkrachtigen van wie een deel aan een vijfjarenplan zou deelnemen met een belang van f 500,— ieder. Daarbij dient men te bedenken dat de stedelijke bovenlaag van de leidinggevende groepen en de gegoede burgerij (de oude min of meer kapitaalkrachtige midden-

stand en de hogere ambtenaren, vertegenwoordigers van vrije beroepen en bedrijfsleiders) nauwelijks tien procent van de bevolking uitmaakten. Bij de min of meer geregelde schouwburggangers kan men dan eventueel nog de kleine middenstand, renteniers, de lagere ambtenaren en het kantoorpersoneel voegen. We gaan er daarbij van uit dat schouwburgbezoek als onderdeel van het levenspatroon een zekere geestelijke ontwikkeling, hoe gering ook, veronderstelde zodat geschoolde, halfgeoeefende en ongeschoolde arbeiders slechts bij uitzondering in de komedie gezien werden, laat staan de onderlaag der armsten. Het waren dan ook de rijke Rotterdamse burgers die herhaaldelijk bereid bleken de Rotterdamse toneelgezelschappen financieel te steunen; de schouwburg aan de Aert van Nesstraat van 1887 bijvoorbeeld kon alleen door de hulp van hen tot stand komen. Maar aan alle particuliere steun komt een einde, zodra het de steunverlener niet meer voor de wind gaat. Dan was goede raad duur en de zaak ging over de kop, al werden de artiesten ook nog zo toegejuicht ¹⁶⁾. Dat gebeurde in 1881 toen het gezelschap een onderdeel werd van de Amsterdamse toneelgroep, de Koninklijke Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel, en dat gebeurde weer in 1900 toen het in staat van faillissement verklaard moest worden. De overheid in Rotterdam heeft nooit enig subsidie gegeven, al hebben le Gras en zijn compagnon Haspels er nog zo nadrukkelijk en met klemmende argumenten om verzocht ¹⁷⁾.

De tegenstelling tussen kapitaal en arbeid – dit zij tenslotte gezegd – is in het laatste kwart der 19de eeuw niet vaak tot een krachtmeting uitgegroeid: bijv. de eerste havenstaking van 1889, die met een voor de arbeiders niet ongunstig compromis eindigde. In het algemeen heerste er sociale rust; het proletariaat was het meest oranjegezind van allen in de rijke en bedrijvige burgerstad aan Maas en Rotte.

Dit is – in ruwe lijnen geschetst – het beeld van de stad, waar Antoine Jean le Gras bijna veertig jaar van zijn leven zou doorbrengen.

III

‘Een waard de Hr. Le Gras’ – dat is vermoedelijk de eerste aankondiging van het optreden van Antoine Jean le Gras onder

zijn eigen naam. Het was op 15 september 1860 in het 'Théâtre du Vaudeville Français', gelegen aan de Singel bij het Koningsplein te Amsterdam, en het stuk heette 'De Zeekapitein of het geboorterecht', uit het Engels van Sir Edward Bulwer Lytton vertaald door Mr. Jacob van Lennep. Het zou lang bij dit soort rollen blijven: een lakei van de Markgravin, een kamerdienaar der Vorstin enz ¹⁸⁾. Met afgrijzen herinnerde hij zich later ¹⁹⁾ hoe hij opgezien had tegen één enkele zin als deze: 'Op het ogenblik dat meneer belde, heeft zich een dame aangemeld, die meneer verlangde te spreken'. En als er geen sprékende rollen te vervullen waren, dan moest hij figureren, meelopen in optochten, in spektakelstukken clowns en atleten uitbeelden, en ook meedansen in de balletten. Het was een harde en langdurige leerschool voor een jongeman die graag wilde laten zien wat hij kon. En toen hij dan eindelijk in november 1862 een grote rol zou krijgen – ziedaar, toen werd hij hem afgenomen omdat men zijn stemgeluid te hoog en te zwak oordeelde. In het toen populaire melodrama 'Lazaro de veehoeder of misdaad en wraak' van M. J. Bouchardy had hij de rol van de booswicht Judaël de Medicis zullen spelen – en hij moest zich tevreden stellen met die van de landbouwer Matheo. De beroemde en bekwame marqué uit die dagen, Louis Jacques Veltman kreeg zijn rol ²⁰⁾.

De klap kwam flink aan, maar ontmoedigde niet, integendeel. Streng zelfdiscipline hielp hem op weg. 'Hij herinnerde zich' – aldus een contemporaine biograaf ²¹⁾ – 'hoe de groote Atheense redenaar der oudheid, Demosthenes, óók door de natuur in zijn stem misdeeld was geweest en in veel erger mate nog, en als deze trachtte hij wat hem ontbrak aan te vullen. Als het stormde liep hij dikwijls naar een eenzame plek aan de rivierdijk om daar overluid, tegen het geloei van den wind in, te spreken en verzen te declameeren. Hij nam daarbij soms, op het illuster exempel, zelfs steentjes in den mond. Thuis las hij liefst des nachts en meermalen tot groot ongerief van zijn naaste bureu voortdurend hardop klassieke poëzie, den gehelen „Gijsbreght" bijvoorbeeld'.

De directie liet hem echter niet vallen en gaf hem een tweede kans op Nieuwjaar 1863. Hij mocht in Vondel's 'Gijsbreght' Vader Willebord spelen, een rol om naar hartelust te declameren. Of het al dadelijk een succes was? We weten het niet. In elk geval heeft le Gras er zelf nooit tegen zijn biografen over gesproken en als eerste grote rol die van de voormalige koopman Mercier opgege-

ven, die hij op 18 december 1863 het eerst vervulde. Het betrof een vaak gegeven blijspel met zang, 'Een partij piket' naar het Frans van Fournier en Meyer, bewerkt door P. A. Manus.

Die december 1863 was trouwens een bewogen maand voor hem, want op 23 december trouwde hij met Françoise Gerardine Dorotheë Garcia, de twintigjarige dochter van een gereformeerde ²²⁾ kantoorbediende, die zonder beroep in Brussel woonde. De getuigen waren, behalve de hoofdcommies der stedelijke belasting A. M. de Sel, drie collega's van de bruidegom ²³⁾: Johannes Hermanus Albregt ²⁴⁾, Cornelis Theodorus Johannes van Dijk ²⁵⁾ en Jacobus Wilhelmus Hammecher ²⁶⁾. Vader le Gras was aanwezig, moeder niet. Die zou pas na de geboorte van haar eerste kleinkind met haar schoondochter komen kennismaken ²⁷⁾.

Antoine Jean had nu na drie leerjaren zijn vorm als toneelspeler gevonden: het vertolken van oudere mannen, van de zogenaamde burgerlijke vaders en pères nobles (hij had een nogal welgedaan figuur), en daarnaast karaktertypen van kleiner formaat met soms caricaturale contouren. We vinden hem op de affiches bijvoorbeeld als Andreas Doria in 'Fiësko' van Schiller, als Van Wachler in Multatuli's 'De bruid daarboven', als Cosmus de Medicis in 'Lazaro de veehoeder', als Herman in Schiller's 'De Rovers'. In later jaren creëerde hij Von Schukenscheuer-Schiefschalheim in Multatuli's 'Vorstenschool', maar hij achtte het niet beneden zich om in hetzelfde stuk later de kleine rol van de kleermaker Landsheil te spelen. Ook versmaadde hij niet de rol van de priester Fra Paolo in 'Severo Torelli' van François Coppée, waar hij maar een enkele scène had, maar door duidelijke mimiek en genuanceerd zeggen wist hij al zijn korte rollen te typeren. Een gróót, meeslepend acteur zoals zijn Rotterdamse collega's Willem van Zuijlen ²⁸⁾, Derk ²⁹⁾ en Jaap Haspels ³⁰⁾, laat staan zijn confrateres Catharina Beersmans ³¹⁾, was hij zeker niet. Hij kende zijn plaats; zijn betekenis voor het Nederlandse toneel ligt elders.

In 1865 richtte hij met anderen de rederijkersvereniging 'Apollo' op, waar hij aan de jongeren les gaf in voordracht – 'hij was een van de weinige acteurs ten onzent' – schreef een tijdgenoot ³²⁾ – 'die verzen niet als proza deed hooren, zonder ze daarom te zingen of het rijmwoord te onderstrepen'. Ter oefening koos hij fragmenten uit de belangrijkste Nederlandse dichters en terwijl hij anderen onderwees, leerde hij zelf en doorliep hij een vóórschool voor zijn

latere leidinggevende taak ³³).

Die taak kwam in het najaar van 1868, een tijd waaraan hij later wel met gemengde gevoelens teruggedacht zal hebben, want binnen een maand verloor hij zijn drie oudste kinderen. Elisabeth Sophia Johanna, oud vier jaar, overleed op 15 september; Jacques, juist één jaar geworden, stierf op de 24ste, en Anna Justine Geertuida, die nog geen drie was, volgde op 15 oktober. Gespaard bleef alleen Marie Antoinette die op 4 augustus geboren was. Twee jaar later verscheen nog een meisje dat op dezelfde dag ter wereld kwam als die waarop het oudste overleden was; ze kreeg háár namen ³⁴).

Maar terwijl onheil het gezin trof, maakte de vader promotie. Hij werd door de inmiddels opgetreden directie van Albregt en Van Ollefen ³⁵) benoemd tot regisseur. Zouden zij de draagwijdte van hun besluit beseft hebben? Vermoedelijk meenden zij alleen dat een intelligente en ijverige man van dertig jaar als hij, de geschikte persoon was om als opvolger van de oude Hammecher het oog te houden op de bewegingen der figuren op het toneel, op hun opkomen en afgaan, hun zitten en opstaan, voorts te letten op de juiste keuze der voorhanden of eventueel aan te vullen decorstukken, op het aanwijzen van de kostuums, de rekvisieten enz., in het kort: om zijn speciale zorg te wijden aan de uiterlijke regie. Want meer verstond men er in die tijd niet onder. Maar daarom was (en is!) die taak nog lang niet eenvoudig. Le Gras zag er dan ook geducht tegen op. Louis Moor ³⁶), zijn bijna even oude confrater, en andere leden van het gezelschap, boden hem de helpende hand, maar Antoine Jean klaarde het uiteindelijk zelf en gaf aan de term regisseur nieuwe inhoud.

Daartoe kreeg hij eens te meer gelegenheid toen in 1874 in Rotterdam een nieuw gezelschap tot stand kwam, waarvan de leiding behalve aan Willem van Zuijlen en Jacob Marinus Haspels ook aan le Gras toevertrouwd werd. Toen dit gezelschap in 1881 een onderdeel ging vormen van de Amsterdamse Koninklijke Vereniging Het Nederlandsch Tooneel bleef hij zijn verantwoordelijke functies behouden, en toen Rotterdam in 1885 een zelfstandige toneelgroep herkreeg, was het weer le Gras die als mede-directeur en mede-firmant optrad.

In drie theaters heeft hij de kans gekregen om zijn idealen te verwezenlijken: in de oude, in een tuin bij de Coolsingel gelegen

Schouwburg, die nog van 1774 dateerde, in de Nieuwe Schouwburg, beter bekend als de Kleine Komedie die eveneens aan de Coolsingel lag, en in de Groote Schouwburg aan de Aert van Nesstraat die in 1887 ingewijd werd. De laatste vooral bood vergaande technische mogelijkheden, maar veroorzaakte ook – zoals zou blijken – moeilijkheden bij de financiële exploitatie ³⁷).

Helaas, de laatste vier, vijf jaren van le Gras' leven werden overschaduwd door een langdurige ongesteldheid. In het najaar van 1894 werd hij door een beroerte getroffen en het bleek vrij spoedig dat hij niet meer zou genezen. Werken was onmogelijk. Bij tijd en wijle liet hij zich nog wel eens naar de schouwburg rijden en zijn collega's gaven jaarlijks benefietvoorstellingen voor hem. Toen de dood op 29 maart 1899 kwam, ervoeren nabestaanden en vrienden dit als een verlossing voor de ruim zestigjarige ³⁸). Het faillissement van de firma Legras en Haspels mee te moeten maken, met een openbare verkoping op 24 juli 1900 ³⁹), is hem gelukkig bespaard gebleven.

IV

Willen wij de betekenis, ja het pionierschap van le Gras begrijpen, dan moeten wij ons de situatie van het toneel in Nederland omstreeks 1870 nog eens goed voor de geest halen. De intellectuele burgers maakten zich gereed om het theater voor hun stand te heroveren. Alom weerklonk de roep naar een kundige regisseur, die een geheel van spelers zou vormen, die hen individueel en als groep zou begeleiden en opleiden, die een bij elk stuk passend en mooi verzorgd decor zou brengen, die een nationaal repertoire zou vormen, die tot beter tekstbegrip bij de acteurs zou bijdragen; die zou uitgaan van de dagelijks waarneembare werkelijkheid en bij zijn regie zou streven naar eenvoud, natuurlijkheid en waarheid. Dit alles werd samengevat onder het begrip 'beschaving'. Het waren geletterde en gefortuneerde burgers die – om hun doel te bereiken – te Amsterdam een toneelschool, een toneeltijdschrift en een gezelschap oprichtten en deze drie instellingen vrijwillig jarenlang met eigen bijdragen in stand hielden.

Hoe was het nu in Rotterdam? Rotterdam liep voorop, Amsterdam erkende het grif, en het dankte dit aan le Gras, aan zijn medewerkers (want toneel is altijd een resultaat van collectieve arbeid)

en aan de gefortuneerde burgers, die het evenwel niet zo continu volhielden als die in de hoofdstad.

Le Gras brak allereerst met het nog uit de tijd van het 18de eeuwse classicisme stammende ideaal-typische decor, waarbij voor elke omgeving steeds weer hetzelfde gebruikt werd, onverschillig om welk stuk het ging. Er was bijvoorbeeld een stel zwart-trijpen stoelen voor de mooie kamer, een stel matten stoelen voor de burgerkamer, een stel gotische stoelen voor historiestukken en een tafel die voor alle tijdvakken dienst deed. Geleidelijk bracht hij hierin verbetering, om aan de eisen van natuurgetrouwheid te voldoen en de toeschouwers iets moois en gevarieerds te laten zien, wat vooral gewenst werd bij de vele Franse drama's van een Dumas, Augier, Sardou, Pailleron e.a., die voor het merendeel in chique salons speelden. Maar dat kostte veel geld, en dit was een van de redenen voor voortdurende financiële zorg ⁴⁰⁾. Een tijdgenoot vertelt ⁴¹⁾ dat le Gras zocht te woekeren met hetgeen er was. Van een toneellievende magazijnhouder werd er gehuurd of geleend wat het oog van het publiek kon bekoren en wat strekken moest om de toeschouwers te verplaatsen in de tijd en naar het oord, door de auteurs in hun werken voorgeschreven. Deze laatste opmerking wijst op het doel van elke voorstelling: het opwekken van de illusie dat alles wat op het toneel vertoond werd, werkelijk was, alleen geselecteerd en geabstraheerd.

Zo slaagde de jonge regisseur er langzaam in om elk stuk op een stijlvolle wijze te monteren. De kamers waren gemeubeld als in het gewone leven en de muren van schilderijen, platen en dergelijke voorzien ⁴²⁾. Een ouderwetse kamer bijvoorbeeld werd getypeerd door een paar portretten uit de 18de eeuw, terwijl het haardvuur – op natuurlijke wijze geïmiteerd – helder brandde ⁴³⁾. De vergaderkamer in Lodewijk Mulders 'Kiesvereniging van Stellendijk' met het borstbeeld van Tollens, de kast van 'Het Nut', de Goudse pijpen, het koffiegereedschap met de weke broodjes met kaas was een trouwe weergave van wat de toeschouwers uit de realiteit kenden ⁴⁴⁾. De Hindelooper kamer in Rosier Faassens 'Ledige Wieg' was een exacte navolging van het vertrek, dat in Leeuwarden tentoongesteld was geweest ⁴⁵⁾. De kamer in het Zeeuwse huis van Dirksen in 'Anne-Mie' van dezelfde collega-auteur, had een schoorsteen met ingelegde tegeltjes, Delfts Blauw tegen de wanden, een staande klok en andere voorwerpen – aldus een Engelse zegsman –

'which are recognised by those who have travelled in Holland, for completeness is to be one of the features of the representations' (Standard 8 juni 1880) ⁴⁶).

De lof voor dit onderdeel van le Gras' werk is dan ook unaniem en permanent. De salon in 'Numa Roumestan' van Daudet muntte uit door goede smaak, werd er gezegd; het was een meesterstukje van le Gras ⁴⁷). 'Wat onbepaalde lof verdient, zijn decoratie en kostuum, die zo getrouw mogelijk aan plaats en tijd beantwoordden', heette het naar aanleiding van het in 1813 in Amsterdam spelende stuk 'Oranje boven' van Roodhuyzen ⁴⁸). Rosier Faassens toen veel geroemde 'Zwarte Griet' werd door montering en mise-en-scène tot een fotografie van het leven in Brabant ⁴⁹).

Een tweede hervorming betrof de rangschikking der spelers op het toneel. 'Voorheen', aldus een tijdgenoot-verslaggever, 'mocht een acteur zich niet omwenden'. Met deze regel van de klassicistische toneelspeelstijl brak le Gras resoluut, immers ze gaf 'stijfheid aan de actie'. Het gold welhaast als revolutionair wat hij deed: 'Hij veroorloofde zich de vrijheid van de vier aan één tafel gezeten personen een of twee met de rug naar het publiek te doen zitten'. Ook hier bleek de mise-en-scène van le Gras 'als altijd op natuur gegrond' ⁵⁰).

Maar le Gras maakte niet alleen gebruik van de optische factor, doch ook van de akoestische. In 'Zoë' van Slingervoet Ramondt en Margadant, waarvan het tweede bedrijf achter de coulissen van een circus speelt, wist hij een ruimte-indruk te wekken door achtergrondsgeluiden zoals muziek en applaus ⁵¹). In 'Vriend Fritz' van Erckmann-Chatrian werd een treffend effect bereikt wanneer in het stille bosachtige landschap de maaiers al zingende vertrokken en het geluid langzaam wegstierf naarmate zij zich verwijderden (Morning Post 17 juni 1880) ⁵²). En in 'Marie Antoinette' van Giacometti was het een aangrijpende gewaarwording dat men een dichte menigte, verzameld onder de ramen van het Koninklijke paleis te Versailles, wel hoorde maar niet zag. 'It was', schrijft de chroniqueur van de Saturday Review op 19 juni 1880, 'as if one were actually carried back into the terrible time with which the drama deals' ⁵³).

Als decorschilders en costumiers stonden le Gras F. C. van Soest, J. C. Plaat en later J. J. Poutsma terzijde. Voor de kostuums zorgde o.a. J. G. Durivou. Om zich op het rechte spoor te laten

zetten, reisde le Gras vaak naar het buitenland, naar Brussel en Parijs, om daar voorstellingen te zien ⁵⁴). Herhaaldelijk werd dan de mise-en-scène overgenomen ⁵⁵).

Maar le Gras wist zelf veel te goed dat 'toneelopschik' niet de hoofdzaak van een opvoering was, doch slechts een onderdeel. 'Men moet', zei hij in de Algemene Vergadering van het Nederlandsch Tooneelverbond te Den Haag op 18 oktober 1884, 'niet door overdadige tooneelopschik de leegte van handeling trachten aan te vullen', en hij was van mening dat men met de moderne weelde in de mise-en-scène afbreuk deed aan Shakespeare, Corneille, Racine en Molière, omdat hun stukken niet in moderne geest geschreven waren ⁵⁶). Uit deze uitspraak blijkt dat het le Gras om een vormgeving te doen was die in overeenstemming was met het stuk, zoals dat via de tekst tot hem kwam. Want zijn respect voor het woord van de dichter was groot.

Daarom legde hij bij het instuderen alle nadruk op het juiste zeggen. Als zij – de acteurs – het goed zèggen, beweerde hij, dan dòèn zij het ook goed. Zijn gevoelig oor – zo vertelt een ooggetuige ⁵⁷) – hoorde iedere valse klemtoon, elke onjuiste val bij de voordracht, iedere ontijdige ademhaling. Met zijn potlood tikte hij op de tafel de maat van de volzin en telkens zei hij de speler – die blijkbaar niet begreep wat de schrijver bedoelde – de woorden vóór om goed te laten uitkomen wat hoofdzaak was en nadruk eiste. Van achter uit de donkere zaal, als iedereen dacht dat de regisseur al naar huis was, hoorde men soms plotseling zijn stem: 'Daar-staat-een-kom-ma!'

Want le Gras was streng, hij zag alles en hoorde alles en kon geweldig uitvallen. De zaak moest marcheren en er diende opgepast te worden. Een foto uit zijn beste jaren toont een man met een energieke mond en met fanatieke ogen die van geen wijken willen weten. Een der leden van het gezelschap maakte op hem het volgende rijmpje:

Papa le Gras is heusch niet mak,
Zwaait lang niet malsch de régie-plak ⁵⁸).

Maar hij was vatbaar voor rede. Een actrice, Marie van Eijdsen-Vink ⁵⁹), wees hem er in een vertrouwelijk gesprek eens op dat hij haar door zijn fors optreden eerder verlamde dan bemoedigde, en dit had tot gevolg dat hij haar kalmer begeleidde ⁶⁰). De artiesten wisten trouwens dat hij het goed met hen meende. Hij bezat behal-

GROOTE SCHOUWBURG.
Vereenigde Rotterdamsche Tooneelsten
Directie: **LE GRAS** en **HASPELS.**

DINSDAG 28 MEI - 8 ure
Buitengewone Voorstelling
ten Benefice van den Heer A. J. LE GRAS
ANNE-MIE

Schets uit het Zeeuwsche Volksleven in 4 Bedrijven door **ROSIER FAASSEN.**

Misc-en-Scène van den Regisseur **A. J. LE GRAS.**

Met welwillende medewerking van den Heer **WILLEM VAN ZUYLEN**

EN WAARIN ZULLEN MEDEWERKEN DE DAMES

Beersmans, Faassen-van Velzen, Marie van Eysden-Vink, Alida Klein, enz.

EN DE HEEREN

Rosier Faassen, J. Haspels, Brondgeest, Kerckhoven, van Eysden, enz.

Prijzen der Plaatsen voor deze Voorstelling:

Fauteuil de Balcon, Stalles, Balcon en Baignoire / 2,50. Parket / 1,60.

Fauteuil de Loge Front en Parterre / 1,—. Front-Loge / 0,60. Zij-Loge / 0,50.

Amphitheater / 0,40. Galerij / 0,25.

 Het Bespreekbureau zal geopend zijn *Donderdag 23 Mei* voor **SUBSIDIANTEN** van 10 tot 12 uur en daarna voor het Publiek.

ABONNEMENTEN, PASSE-PARTOUT, COUPONS en **DIPLOMA'S** uitsluitend
voor deze Voorstelling **NIET** gangbaar.

GROOTE SCHOUWBURG - Aert van Nesstraat
VEREENIGDE ROTTERDAMSCH E TOONEELISTEN
 Directie : **LE CRAS en HASPELS**
DINSDAG 25 APRIL - 8 ure

**Ten Benefice van Mevrouw
 Van Kerckhoven-Jonkers**

DORA KREMER

Drama in 4 Bedrijven door HERMAN HEIJERMANS Junior.

Personen.

KAREL KREMER, vadergast	de Hr.	D. Haspels.	BAKING, slaaf	de Hr.	Le Gras.
DORA, zijn vrouw	Mevr.	Van Kerckhoven-Jonkers.	MATTHIAS, zijn vrouw	Mevr.	Burlinge-Vervoert.
MARINUS POTTER, zijn zoon	de Hr.	Henri de Vries.	ERKENNEN, boekhouder	de Hr.	Van Kerckhoven.
DANIEL WILLEMSEN	Mevr.	Roosje Fannsen.	FERDINAND SMIT, jachtman O.-I. leger	"	F. Tartaud.
DOROTHÉA, zijn vrouw	Mevr.	Marie v. Eysden-Vink.	HERMAN KREMERSEN, jachtman O.-I. leger	"	L. Hooff, jacht.
Dokter BORLOFS	de Hr.	J. Haspels.	LODEWIJE KREMERSEN, jachtman O.-I. leger	"	Van Eysden.
GERTRUIJ, zijn vrouw	Mevr.	Coelingh-Verderman.	DAATJE, dienstmeisje	Mevr.	Fannsen-Van Velzen.

Tegenwoordige tijd. -- Een kleine gemeente bij Den Helder.

GEWONE PRIJZEN DER PLAATSEN (Parterre f 1,—)

Plaatsbespreking voor deze Voorstelling: voor Coupons, VRIJDAG 21 APRIL, en voor het Publiek, ZATERDAG 22 APRIL en volgende dagen, telkens van 10 tot 3 ure, en op den Speelavond ook van 6 tot 7 ure.

Gedrukt bij NIEGH & VAN DITMAR. — Rotterdam.

58. Affiche van de eerste voorstelling van 'Dora Kremer' van Herman Heijermans op 25 april 1893 (zie blz. 236).

ve onblusbare energie oneindig geduld. 'De goede dikzak' werd hij óók genoemd ⁶¹). Een opgewonden, pas-beginnend actricetje – de later zo bekend geworden Esther de Boer-Van Rijk ⁶²) – die op de generale repetitie haar rol wilde teruggeven, wist hij tot bedaren te brengen: 'Kom nou eens even op het tooneel en zeg je rol zoals je die voelt'. Zij begon. 'Maar je zegt het toch heel goed. Als het vanavond zóó gaat, ben ik best tevreden'. En het succes bleef niet uit ⁶³). Het enige dat le Gras op de repetities nooit deed, was: voorspelen. Hij kòn het niet, zei een tijdgenoot ⁶⁴). Hij woù het niet, zei hij zelf. 'Voordoeners' – aldus zijn mening – 'zijn dooddoeners' ⁶⁵).

Een van de meest progressieve besluiten die le Gras bij zijn gezelschap in 1876 tot stand bracht, was de afschaffing van het emplooiën-stelsel. De spelers en speelsters werden in het vervolg niet meer aangenomen als jeune premier en jeune première, als grande coquette, als duègne, als caricatuur, als père noble, als raisonneur, als escroc, als financier, als bon-vivant, als marqué, als bedaagde dienstbode, als komische Alte enz., maar bij de rolverdeling werd in de eerste plaats gelet op hun individualiteit en hun bekwaamheid ⁶⁶).

Dit was een eerste poging om een eind te maken aan de oude ideaal-typische speelwijze, waar voor elke gewaarwording, elk gevoel een vast gebaar, een vaste mimiek was voorgeschreven. Maar wat honderd jaar geleden een stijl was geweest, was nu manier en routine geworden, onbezield, ongeloofwaardig, ja lachwekkend. En de toeschouwers hadden het door, op welke wijze zij beduvelde werden. Een betrouwbare ooggetuige herinnerde zich met ergernis die geroutineerde artiesten, die al jaren zó of zó opkwamen en afgingen, die niet in staat waren op een stoel te gaan zitten zonder daarbij iets bijzonder moois te doen. Ze hadden zich zeven of acht verschillende toontjes bij het spreken aangewend en brachten die te pas of te onpas in praktijk. Bij de woorden 'hemel' en 'God' wezen zij altijd naar boven, bij het woord 'duivel' balden zij altijd de vuist met een stootbeweging, bij het woord 'hel' deden zij hand en voorarm met krachtig uitgestoken wijsvinger dalen, bij het woord 'hart' legden zij geregeld hun hand daar waar naar hun mening zich dit edele lichaamsdeel bevond. De voorstelling 'lieflijke reuk' werd uitgebeeld door een handgebaar alsof zij aan een geurige bloem roken. Met de schijnbaar grootste overtuiging slo-

ten zij hun beminde Julia in de armen, verklaarden haar hun liefde in hartstochtelijke bewoordingen, maar wierpen tegelijkertijd smachtende blikken naar de een of ander toeschouwer in de zaal ⁶⁷).

Daartegenover nu plaatste le Gras het parool: individuele waarneming en individuele studie. Waarneming van de werkelijkheid, studie van de rol en zijn functie in het gehele stuk. Hijzelf heeft eens in een anekdote deze werkwijze verduidelijkt. Toen hem nl. gevraagd werd, of het nodig was dat een toneelspeler – om harts-tochten met juistheid te kunnen weergeven – ze ook in werkelijkheid moet hebben doorleefd, vertelde hij dat hij – pas aan het tooneel – eens een dronkeman moest voorstellen. Hij wist niet hoe dat aan te leggen en besloot zich dronken te maken, om zodoende de verschijnselen van dronkenschap bij zichzelf te bestuderen. Maar nadat hij dronken was geweest, wist hij niet meer hoe hij geweest was toen hij dronken was, en het middel was mislukt ⁶⁸).

Dat deze eis gerealiseerd werd, kan uit enkele voorbeelden blijken. Toen Derk Haspels de Marquis de la Seiglière zou spelen (in Sandeau's blijspel 'Mejonkvrouw de la Seiglière'), herinnerde hij zich een aristocraat uit de buurt van Nijmegen. Die nam hij tot voorbeeld, die bootste hij na. Hij vertelde later: 'Het leven ging ik bestudeeren. Bij iedere rol dacht ik: „Wie van de menschen die ik al heb ontmoet, lijkt er op?” Had ik zoo iemand gevonden, dan was ik ook zeker van mijn zaak. Ik kroop in zijn huid en bleef er in tot het laatste woord'. Maar Haspels beseftte, dat waarneming en intuïtie niet de enige factoren zijn om een rol op te bouwen. 'Dat gaat niet vanzelf, het kost studie' zei hij. 'Want om op het tooneel het als werkelijkheid en natuur te doen gelijken, moet men heel veel doen, maar het mag nooit opzettelijk schijnen'. Ook voor burgemeester Stockmann in Ibsen's 'Een vijand van het volk' zocht en vond hij een model. Toen hij Napoleon van Richard Voss ging spelen, vroeg hij de kunstschilder Rochussen voor hem een aantal tekeningen van de Franse keizer te maken om zich op die manier in de rol te kunnen inleven ⁶⁹).

Hij behoorde trouwens tot die spelers die geheel in hun rol opgaan. 'Dikwijls', herinnerde hij zich, 'waren wij in frappante scènes er zoo in, dat we op het tooneel echte tranen hebben geschreid. Als ze komen laat ik ze maar loopen, ze doen je zoo goed' ⁷⁰).

Een ander voorbeeld voor de waarneming van personen in het

dagelijks leven levert het instuderen van de rol van Puf op, de boekdrukkersknecht in 'Vorstenschool'. Manta van Nieuwland, daarmee belast, deed het niet naar de zin van auteur en regisseur. 'Die man is geen grappenmaker' werd hem toegevoegd. Verdrietig trachtte hij een betere speelwijze te vinden. 'Wat wil het geval?' vertelde hij later, 'Ik loop op de Bergweg en ik zie een schooier aankomen. Mèt, als ik hem zie, roep ik hard op: „Dat is Puf!” Ik ga naar hem toe, praat met hem, en in al wat de kerel deed, was iets pufachtigs, tot het in de hand nemen van zijn pet en het draaien van die pet met beide handen'. Op de eerstvolgende repetitie deed Van Nieuwland die man in alles na, sprak als hij, liep als hij, ageerde en acteerde als die verlopen kerel. Toen gaf Multatuli hem een klap op zijn schouder en zei: 'Mans! nou bèn je Puf. Houd hem, nou is 't goed!' ⁷¹⁾. En toen le Gras zelf in 1877 de conservatieve landeigenaar Marksteen in Lodewijk Mulders blijspel 'De kies-vereeniging van Stellendijk' creëerde, heette het van hem, dat men soms dacht de heer Wintgens voor zich te zien, Mr. Willem Wintgens, de Nederlandse politicus die sinds 1848 conservatief lid van de Tweede Kamer was ⁷²⁾.

De mimiek was slechts voor één uitleg vatbaar en krachtig, zo zelfs, dat toen het gezelschap in juni 1880 te Londen gastvoorstellingen ⁷³⁾ in de Hollandse taal gaf, de recensenten de aarzelende Engelse bezoekers aanmoedigden toch wel te gaan, want men kon – mits enigszins op de hoogte van de inhoud – alles verstaan door alleen te kijken. De mimiek – aldus een recensent – werd door de Hollandse acteurs met zoveel succes toegepast dat het daardoor alleen reeds mogelijk was bijna elk gesprek te volgen (Society, 18 juni 1880). Door de uitdrukkingvolle intonatie en de buitengewone klaarheid en zuiverheid van de beweging van alle medespelenden zou een ervaren schouwburgbezoeker de gehele loop der handeling kunnen begrijpen (Saturday Review, 19 juni 1880). Van Rosier Faassen ⁷⁴⁾ heette het dat hij met een zorg speelde die hem geheel verstaanbaar maakte bij de toeschouwers (The Illustrated Sporting and Dramatic News, zonder datum), en van le Gras dat zijn trekken, hoewel hij nauwelijks een woord te spreken had, boekdelen te lezen gaven (Era, 13 juni 1880). Het gebarenspeel van allen was te sprekend om verkeerd te worden begrepen (Punch, 19 juni 1880), en het bewegelijk gelaat spel van Willem van Zuijlen liet zien wat er in zijn geest omging: 'His temper in the lightest

shades is reflected in his face' (Athenaeum, 26 juni 1880)⁷⁵).

Kon le Gras zijn collega's individueel in de geschetste richting sturen, de verfijnde uitwerking der rollen bleef als vanouds overgelaten aan de acteurs zelf. Zijn belangrijkste werk was dat van de ensemblevorming. Het dramatische kunstwerk vormde één geheel, zodat voor de virtuoos, die ten koste van anderen wilde schitteren, geen plaats meer was. Ook hier weer zijn de Engelse recensenten welkome getuigen voor het resultaat van zijn werkzaamheid.

In matters dramatic the charms of the Dutch

Are perfect ensemble and sharpness of touch.

Zó varieerde Punch op 19 juni 1880⁷⁶) het oude, aan de Engelse politicus George Canning toegeschreven, voor de Nederlandse koophandel niet bepaald vleierende versje:

In matters of commerce the fault of the Dutch

Is giving too little and asking too much.

Er was in wezen geen verschil tussen grote en kleine rollen: de acteurs die slechts weinig te spreken hadden, stonden niet onbeholpen op het toneel, maar maakten door hun levendig gebarenspel een deel der vertoning uit (Daily Chronicle, 8 juni 1880). De houding van ieder verdiende – ofschoon velen slechts figuranten waren – elk afzonderlijk de aandacht (Globe, 9 juni 1880). The Times constateerde dat 'the company had been carefully and well trained together, that all, from the highest to the lowest, knew their places and contributed each in due proportion to that general harmony and completeness of effect which is at once the most agreeable and the most useful, if not the most common, feature of a theatrical performance' (12 juni 1880)⁷⁷).

Waarin de uitvoeringen vooral uitmuntten, dat was de eenheid die door alle leden van het gezelschap werd bewaard (Athenaeum, 12 juni 1880). Het succes moest voor geen gering deel worden toegeschreven aan de zorg en aan de vastheid waarmee de hoofdrolspelers door de vertoners der mindere rollen werden ondersteund (Athenaeum, 12 juni 1880). De vergelijking met de gastvoorstellingen der 'Comédie Française', een jaar geleden, drong zich op. 'There are admirable actors amongst them', schreef de Daily Telegraph van 17 juni 1880, 'artists of the highest intelligence and actresses of power, but the gift, by which the Dutch players will be remembered is a harmony of intention and a completeness such

as are never found except when there is an opportunity for acting together' ⁷⁸).

Dit was een pluim die Antoine Jean le Gras gerust op zijn hoed mocht steken. En hij kreeg nog meer complimenten, al werd zijn naam niet genoemd. Er werd gewezen op de zorgvuldige studie en repetities, die toneelspelers gevormd hadden ook van hen die de minst belangrijke rollen vervulden. Het was 'the combined good work and animated intention that brought before us Dutch pictures, French pictures, and Alsatian pictures, according to the play that was undertaken' ⁷⁹). Het was alsof de beelden zich vanzelf vormden, terwijl zij toch het gevolg waren van zorgvuldige en onvermoeide studie. 'Actors and actresses' – nog steeds is de Daily Telegraph aan het woord – 'cannot of themselves produce these striking effects, but when they work together the charm of the ensemble is obvious' ⁸⁰). De Saturday Review van 19 juni 1880 viel als een van de vermeldenswaardigste en verblijdendste kenmerken op dat een acteur die de ene avond een hoofdrol speelde, de andere avond een figuur van betrekkelijk ondergeschikt belang vertolkte. Punch van 19 juni 1880 stelde vast dat 'there are no stalling, stalking supers; the subordinate characters speak well, stand well, look well, listen well and fit well into the general picture' ⁸¹). The Times onderstreepte op 22 juni 1880 nog eens de hier gerealiseerde ensemble-idee. Het gezelschap had getoond de eerste grondbeginselen van de toneelspeelkunst te begrijpen door het schitteren van de individuele toneelspeler ondergeschikt te maken aan de eisen van goed samenspel. 'There has been no attempt to create a „star”, no concessions to the vanity, or to the accomplishments, wether real or assumed, of any one actor'. Natuurlijk, bij verschillende gelegenheden hadden verschillende acteurs gelegenheid meer op de voorgrond te treden, maar dan was het ook het stuk, dat ieder op zijn beurt op de voorgrond bracht, 'not the actor, the play' ⁸²).

Het artistieke succes was groot, het financiële allesbehalve. De Illustrated London News varieerde opnieuw het oude rijmpje:

In matters dramatic our fault with the Dutch

Was paying too little and flatt'ring too much ⁸³).

De Rotterdammers kwamen thuis met een nadelig saldo van f 8.000,— ⁸⁴). Dat werd door geen feestelijke ontvangst en geen Gedenkboek goedge maakt.

Het gezicht van een gezelschap werd en wordt voor een voor- naam deel bepaald door de stukken die het speelt. Welnu, le Gras heeft met zijn medewerkers getracht aan de Rotterdamse toneel- groepen waarvan hij de leiding had, een eigen stempel te geven, hoewel het hem bekend was dat hij aan de wensen van velen, zeer velen moest voldoen.

In een door hem en enkele anderen in 1880 samengesteld verslag over de schouwburg-exploitatie erkende hij dat het publiek een zeer samengestelde agglomeratie was van allerlei meningen, van bevoegden en onbevoegden, van ontwikkelden en onontwikkelden. Het was onmogelijk de smaak van allen te bevredigen. Het Nederlandse theaterpubliek was te klein om het – zoals in vele Europese hoofdsteden het geval was – verscheidene schouwburgen met elk een eigen richting aan te bieden. Daardoor waren de directies ge- dwongen beurtelings alle genres aan te grijpen om beurtelings ieder genoeg te geven ⁸⁵).

Daar kwam bij dat het Rotterdamse publiek bij velen als moei- lijk gold. Een jong acteur schreef in 1885 aan le Gras: 'Rotterdam is het niet wat mij zo toelacht, want zeer veel artisten houden de Rotterdammers voor lastige kunstminnaars' ⁸⁶). Louis Bouwmees- ter heeft wrevelig verklaard: 'Als er in Rotterdam een artist te wa- ter ligt en toevallig ook een baal tabak, dan komen er honderd kerels met bomen en haken om de kostbare koopwaar op te pikken en de kunstenaar laten ze verzuipen' ⁸⁷).

Er was geen stroom van mensen die 's avonds uitgingen, de meesten hadden in deze drukke koopstad te weinig tijd om dieper in de zaak te treden dan nodig was om zich een genoegelijke avond te verschaffen. Alleen een behaaglijk of pakkend stuk bracht ze tot een bezoek aan de schouwburg, en er waren velen die met het toneel niets te maken wilden hebben, de een niet omdat het ver- toonde zijns inziens de toets der zedelijkheid niet kon doorstaan, de ander niet omdat hij het spel niet goed genoeg vond, hoewel hij toch weten kon – aldus een tijdgenoot – dat het Rotterdamse to- neel tot het beste van het land behoorde. Een deel van de deftige stand bezocht de schouwburg weinig omdat hij – naar het heette – af- geschrikt was door de tonelen die de dames dikwijls kregen te aan- schouwen. Hoewel in deze stad van zaken de voorstellingen eerst

om acht uur begonnen in verband met de late etensuren tengevolge van het doorwerken op vele kantoren, was het late eindigen toch voor velen ook weer nadelig ⁸⁸). Toen Marie van Eijdsen-Vink gevraagd werd om Ibsen's 'Nora' te creëren, polste ze eerst haar Rotterdamse vrienden en vriendinnen. 'O neen! dat stuk asjeblief niet! Die vrouw die haar kinderen in de steek laat, dat zal men nooit een goede rol voor jou vinden. Nota bene, ik was nog niet eens getrouwd! Conclusie: als ik trouwde en misschien kinderen kreeg, dan zou het onmogelijk zijn zich in te denken dat ik die kinderen in den steek zou laten, en dus moest ik nu geen rol voor m'n „Eere-avond” geven waar een vrouw in kwam die dat wèl deed. En stel je eens voor dat ik die rol dan nog goèd zou spelen! dan was ik voorgoed gebrandmerkt geweest tot een ontaarde Moeder!! Lieve, maar eigenaardige Rotterdammers, zoo waren zij' ⁸⁹).

Toch was er een kern van vaste bezoekers die de meest geliefde tonelisten graag en uitgebreid bij ere-avonden en jubilea huldigden. Al naar hun voorkeur waren het Vinkianen (Marie van Eijdsen-Vink), Kleinianen (Alida Tartaud-Klein) ⁹⁰) en Kerckhovianen (Philomène van Kerckhoven-Jonkers) ⁹¹). Op die avonden was de schouwburg dagen van te voren uitverkocht, vertelt een tijdgenoot. Rotterdams grootste bloemisten rekenden het zich tot een eer de kleedkamer van de gevierde kunstenaar of kunstenares in een bloeiend prieel te metamorfoseren en de zaal te tooien met guirlandes van geurende bloemen, en in hun etalages exposeerden zij portretten van de jubilaris of de jubilaresse. Op de avond zelf reden ontelbare rijtuigen voor en stroomden honderden gasten in gala de vestibule binnen. Gedurende de pauze maakte Rotterdam zijn opwachting in de kleedkamer en heel die avond heerste er een blijde, feestelijke stemming die eens te meer deed gevoelen hoe sterk de band tussen publiek en artiesten was ⁹²). Opmerkelijk is ook dat veel toneelspelers – ondanks de boven gesignaleerde moeilijkheid van het publiek – jarenlang Rotterdam trouw gebleven zijn en daar tot wederzijdse tevredenheid gewerkt hebben. En telkens bleek ook weer dat de Rotterdammers hun eigen gezelschap wilden hebben en houden, en het niet wilden delen met Amsterdam en zich niet door de hoofdstad wilden laten bevoogden.

Aan die conservatieve wensen en gevoelens moesten le Gras en de zijnen tegemoet komen, maar ze moesten ook trachten de nieuwe idealen in praktijk om te zetten. Hun repertoirevorming

wordt in extremis wellicht het best gekenschetst door het noemen van twee titels: 'De twee wezen' en 'Vorstenschool', beide door het jonge gezelschap in het seizoen 1874/75 in première gebracht. 'De twee wezen' – de classic onder de melodrama's – om een breed publiek te trekken en de kas te vullen, 'Vorstenschool' – een artistieke daad die toen van moed getuigde, bovendien een werk van een levende Nederlandse schrijver. Daartussen lag het eigentijdse buitenlandse repertoire, de Franse pièces à thèse van Dumas, Sardou, Augier, Pailleron, waarin de tekorten van de derde stand werden gesignaleerd, maar de derde stand zelf in zijn waarde werd gelaten, Franse en Duitse blijspelen en kluchten, Spaanse, Italiaanse ernstige drama's van de toen bekende auteurs Marco Praga en José Echegaray, werk van Sudermann waar de sociale tegenstellingen ter sprake kwamen, en – wederom daden van durf – stukken van Ibsen en Björnson. In 1898 constateerde een criticus: 'Van de Rotterdammers wil men goede, oorspronkelijke Hollandse stukken en de Franse comédie. Dat repertoire kiezende, heeft het gezelschap een geheel eigen terrein' ⁹³). Klassieken werden er ook gespeeld – Othello, Macbeth, De getemde feeks, Maria Stuart – maar ze bepaalden niet de image.

Wat de buitenlandse stukken betreft: le Gras' eerste zorg was de goede vertaling ervan. Veel deed hij zelf, en uitstekend. Een biograaf getuigde van hem: 'In de Hollandsche taal was hij een meester en de zwaarte van het woord schatte hij met de grootste nauwkeurigheid; schier evenzeer was hij thuis in het Fransch, en deze kundigheden gevoegd bij zijn kennis van de bijzondere eischen waaraan de taal van een tooneelwerk moet voldoen, maakten hem tot een uitnemend vertaler van Fransche tooneelstukken' ⁹⁴). Streng en treffend was zijn beoordeling van het werk van anderen. Uit 1878 zijn enkele van zijn aantekeningen bewaard gebleven ('Concept-Verdeelingen') ⁹⁵). Over 'Angelo, tyran van Padua' van Victor Hugo schreef hij: 'De vertaling is niet slecht, doch houderig – moet met de fransche brochure ernaast beschaafd worden'. Over de 'Barbier van Sevilla' van Beaumarchais: 'Niet slecht, doch eischt eenige herziening; het ouderw(etse) fransch heeft zoo 't schijnt aanleiding gegeven tot eenigzins ouderw.(ets) Hollandsch'. Over 'Liefdeketenen' (Une chaîne) van Scribe: 'De vertaler is met den franschen slag over sommige moeilijkheden heengesprongen, die hij niet heeft begrepen'. Over 'O, die mannen' van Julius Rosen:

'Vertaling redelijk – verschillende germanismen moeten verdwijnen'. Over 'Citroenen' van dezelfde schrijver: 'Vertaling met de noodige germanismen voorzien, moet voor 't naar den copist gaat, gecorrigeerd worden'.

Hetzelfde aantekenschrift gunt ons ook een blik in le Gras' repertoirebeleid. Een aardig Duits blijspel was 'wel aan te bevelen voor ons, die wat bij uitsluiting in 't fransche repertoire ons heil zoeken'. Van 'De erfenisjagers' van Barrière en Capendu meende hij: 'Zal dunkt me wel in den smaak vallen, is vooral een ensemble-stuk'. Over 'Ferreol' van Sardou luidde het oordeel: 'Eigenlijk een drama... ik dweep er niet mee. Heeft noch te Parijs noch te Amsterdam veel gedaan'. 'L'invité' van Ernest Blum vond hij een 'allerdolst stukje. Daar 't van 't Palais Royal is (waar geprononceerd erotische stukken gespeeld werden) moet 't omgewerkt en beschaafd worden. Zelfs zou 't gelocaliseerd ⁹⁶⁾ kunnen worden. N.B. Speelt alleen tusschen mannen.' Gunstig was zijn oordeel over 'De jonggehuwden' van Björnson: 'Is aanbevelenswaard. Van den auteur van Een Faillissement. Er heerscht een aantrekkelijke huiselijke toon in. Daar er 2 bedrijven zijn, dient er een groot nastuk bij te komen.' En de 'Barbier van Sevilla' was 'geestig en ook aanbevelenswaard om zijn semi-klassiek karakter'.

Van zijn zorg voor een weldoordacht repertoire getuigt ook zijn poging Eduard Douwes Dekker, de schrijver van 'Vorstenschool' als consulent – we zouden heden zeggen: dramaturg – aan het gezelschap te verbinden. Dat dit niet gelukt is, lag zeker niet aan le Gras. Het past ook geheel in zijn beleid dat de Rotterdammers Multatuli aanmoedigden een blijspel voor hen te schrijven. Het kwam er niet van, maar enkele jaren na zijn dood werden de fragmenten onder de titel 'Aleid' ten tonele gebracht, hoewel men kon weten dat er geen financieel plezier aan te beleven viel ⁹⁷⁾. Dat 'Vorstenschool' überhaupt op de planken kwam, was trouwens niet alleen te danken aan de propaganda die de schrijfster en feministe Mina Kruseman ervoor maakte, maar ook aan de uitgesproken wens van Derk Haspels die graag de rol van koning George wilde spelen. Dekker's vrienden stonden aanvankelijk sceptisch tegenover het plan, want het gezelschap was nieuw en onbekend. De uitslag gaf hun ongelijk. Bij de voorbereidingen – mede door Multatuli geleid – had deze veel steun aan le Gras. Toen hij daarbij – tot tranen geroerd door het spel van Elize Baart als Hanna – haar

overdadig complimenteerde, bracht le Gras hem tot de werkelijkheid terug door hem te verzoeken haar niet te veel moois te zeggen, omdat ze zich anders voor een grote diva zou gaan houden, want 'dat rolletje van Hanna speelt zich vanzelf. Dáárvoor kunnen wij actrices bij dozijnen krijgen'.

Het was ook le Gras die de schrijver op 2 maart 1875 te Rotterdam bij de tweede opvoering van 'Vorstenschool' toesprak. 'Vaak', zei hij, 'zijt gij onjuist beoordeeld, ja zelfs veroordeeld, maar toch, de kern der massa heeft in u het talent, het genie bewonderd. Die kern is hedenavond hier vereenigd om luide haar sympathie met uw arbeid uit te spreken. Blijf steeds het hoofd fier omhoogheffen, hoe vaak smart en zorgen u teneergedrukt hebben en ga van hier met de overtuiging dat gij niet tevergeefs hebt gestreden tegen halfheid en kleingeestigheid'.

Dekker was door de hulde zo getroffen dat hij niet tot een weerwoord in staat was, zodat le Gras nog eens naar voren moest treden om het publiek uit Multatuli's naam te bedanken.

Ja, aan le Gras was hij veel verschuldigd en dat wist hij, getuige zijn uitspraak die als motto aan dit opstel meegegeven is ⁹⁸).

VI

Le Gras en de zijnen hebben verbazend veel voor de Nederlandse toneelschrijfkunst gedaan. Toen hij in 1885 zijn 25-jarig jubileum vierde, boden twaalf schrijvers en één vertaler hem boeken en portretten met opdracht aan; het waren Multatuli, Lodewijk Mulder, Glanor, H. G. Roodhuyzen, Marcellus Emants, Gerard Keller Justus van Maurik, Wilkama, A. M. Maas Geesteranus, Johan Gram, Jan C. de Vos, Rosier Faassen en J. N. van Hall ⁹⁹). Daar-aan kunnen nog toegevoegd worden de namen van: G. H. Betz, J. E. Slingervoet Ramondt, C. W. Margadant, W. K. M. Vrolik, Gualtherus Kolff ¹⁰⁰), Josine Simons-Mees, Willem Schürmann en – vooral niet te vergeten – Herman Heijermans. Zij allen hebben hun kansen en: auteursrechten gekregen en waren er erkentelijk voor.

Eenmaal hebben de Rotterdammers zelfs met succes een prijsvraag voor een Hollands blijspel uitgeschreven. Een jury, bestaande uit de heren: P. Haverkorn van Rijsewijk, A. G. van Hamel en C. Vosmaer, wees uit 37 inzendingen 'De kiesvereeniging van

Stellendijk' van Lodewijk Mulder als het beste aan ¹⁰¹). De première ging op 16 oktober 1877 in de Groote Schouwburg te Rotterdam en het stuk heeft zich lang weten te handhaven. Als grappig-realistische schildering van een tijdvak der Nederlandse cultuurgeschiedenis – de aanleg van spoorwegen en de eerste toepassing van de parlementaire democratie – en tevens als bespotting van enkele menselijke ondeugden, vooral bij provincialen, heeft het zijn belang behouden.

De schrijver van wie vrijwel alles en met duurzaam succes gespeeld werd, was de acteur Pieter Jacobus Rosier Faassen, die èn als komiek èn als auteur reeds een goede naam had toen hij in 1876 in Rotterdam kwam. Zijn werk was de Nederlandse variant van het Franse melodrama in combinatie met het Duitse Rührstück. Hij zocht en vond zijn personages niet uitsluitend in het deftige burgermilieu, maar plaatste dit tegenover de eenvoudige lieden, de kleine neringdoenden, de arbeiders in loondienst, de landbouwers. Het ging hem om het aanwijzen van feilen die naar zijn opvatting alle voor verbetering vatbaar waren. De baas behoefde de stakende arbeiders alleen zijn kasboek te laten zien en ze gingen weer aan het werk ('De werkstaking', 1866). Drankmisbruik kon door het zien van de kwade gevolgen ervan èn door wilsinspanning van de alcoholist opgeheven worden ('Manus de Snorder', 1878). Een rijkgeworden burger moest zijn dochter niet in weelde en hoogmoed laten opgroeien. daar kwam maar haat en misverstand van; maar als die dochter dan een kindje kreeg, werd de vrede hersteld ('Platijn en Co.', 1884). Het kind moest natuurlijk uit een wettig huwelijk geboren zijn, want verleide meisjes gingen zich verdrinken en lieten het kindje zonder naam achter, wat na heel wat complicaties toch nog tot een gelukkig einde leidde, want er waren ook goede mensen op de wereld en de boosdoener werd als nog moreel gestraft ('Zonder naam', 1882). Koos echter het verleide meisje het leven en keerde de verleider na jaar en dag berouwvol terug dan kon alles vergeven worden en werden er twee huwelijken gesloten, want de inmiddels opgegroeide dochter had nu een eerlijke naam gekregen en de ouders van haar brave vriend konden geen bezwaar meer maken ('Anne-Mie', 1879) ¹⁰²).

Rosier Faassen tekende typen, niet – zoals de waarlijk groten – karakters. Wat zijn stukken jarenlang bij het publiek goed deed overkomen, was hun directe herkenbaarheid in een direct herken-

baar en vertrouwd Nederlands milieu. 'De ledige wieg' was gesitueerd in Friesland, 'Anne-Mie' in Zeeland, 'Zwarte Griet' in Brabant, 'Manus de Snorder' en 'Hannes' in Amsterdam, 'Platijn en Co.' in Zaandam en 'Zonder naam' in Rotterdam. Een andere reden voor het succes was ongetwijfeld de omstandigheid dat de auteur-acteur alle rollen zijn collega's 'op het lijf' schreef. Hij kende hun mogelijkheden, hun sterke en hun zwakke kanten. Daarbij kwam een opmerkelijke technische vaardigheid, niet zozeer wat de expositie betreft als wel wat het opwekken van de spanning aangaat. Elk bedrijf eindigde met een soms sensationeel maar altijd verwachtingen suggererend tafereel. Eerst de storm der Tachtigers heeft omstreeks 1890 Faassen's drama's – al werden ze nog af en toe gespeeld – van het officiële toneel verdreven, daar ze niet meer beantwoordden aan het levensgevoel van de nieuwe generatie.

De eersteling van de man, die het levensgevoel van de nieuwe tijd wél zou vertolken en tot de enige Nederlandse toneelschrijver van internationaal formaat zou uitgroeien, werd eveneens door le Gras en de zijnen ten doop gehouden: 'Dora Kremer' van Herman Heijermans¹⁰³). Dat het stuk viel – het was op 25 april 1893 – lag niet aan het gezelschap. De beste spelers waren erbij betrokken, het werd geannonceerd als ere-avond voor de geliefde actrice Philomène van Kerckhoven-Jonkers en de auteur beseftte dat zeer wel toen hij allen in het openbaar zijn erkentelijkheid betuigde: 'Mijn hartelijke dank aan de heren le Gras en Haspels, aan de dames en heren van 't gezelschap die met zoveel toewijding gespeeld hebben' ¹⁰⁴). Dat het stuk viel, lag voor een deel . . . aan het stuk, voor een belangrijk deel aan het publiek dat in het derde bedrijf – waar het bij een feestje nogal grof en bête toegaat – begon te sissen. Ook de pers reageerde afkeurend. Heijermans heeft dit zijn geboorteplaats nooit vergeven (er waren ook nog andere redenen voor zijn verbolgenheid): hij noemde haar het 'kroonstedeke van Hollands achterlijkheid, zaken-Rotterdam, verdord, vermatariëeld, stóm' ¹⁰⁵). En hij nam de wijk naar Amsterdam.

Daartegenover staat dat zijn werk zonder zijn Rotterdamse jeugd ondenkbaar is. Terecht heeft een kenner, Johan de Meester, opgemerkt dat het niet toevallig is dat Rotterdam enige van onze beste toneelschrijvers en -schrijfsters heeft voortgebracht, nl. Herman Heijermans, Willem Schürmann, Josine Simons-Mees en C. P. T. van Rossem. Want – zo argumenteerde De Meester – zij

allen waren opgegroeid in de tijd van le Gras en Haspels, en zij hadden hun liefde voor het toneel voor een groot deel te danken aan de prachtige voorstellingen, die zij in hun jeugd in de Maasstad hadden gezien ¹⁰⁶).

Evenveel zorg als aan Nederlandse en kwalitatief hoogstaande buitenlandse stukken werd aan het andere uiterste van het repertoire besteed, het melodrama. We kiezen als voorbeeld 'De twee wezen' ('Les deux orphelines'), drama in vijf bedrijven (acht tafelen) uit het Frans van Dennery en Cormon, waarvan de eerste voorstelling plaats vond op 13 december 1874 (men was Amsterdam een maand vóór). Dagen tevoren wezen advertenties al op de komende gebeurtenis en op 11 december kon elke belangstellende lezen: 'Onder de nieuwe stukken is het drama Twee Weezen voorzeker een der boeiendste en treffendste. Het is te Parijs en te Brussel eenige honderde malen achtereen opgevoerd en is daar nog steeds aan de orde van den dag. De buitengewone sensatie, die dit stuk gemaakt heeft, is oorzaak dat het ook te Londen gemonteerd is en de Engelsche pers is uitbundig in haar lof over de schoonheden van dit drama. Een en ander heeft ons doen besluiten met de schrijvers een overeenkomst aan te gaan waardoor aan ons uitsluitend het recht tot het vertalen en opvoeren van "Twee weezen" is afgestaan. Wij vertrouwen dat het publiek ons door een talrijke opkomst vergoeding zal schenken voor de aanzienlijke kosten en moeite, aan dit werk besteed' ¹⁰⁷).

De verwachtingen van de directie werden niet beschaamd. Van heinde en verre stroomde het publiek naar de Coolsingel. Het aanvangsuur, aanvankelijk acht uur, werd tot zeven uur vervroegd 'ten einde de bezoekers uit Delft en Schiedam in de gelegenheid te stellen per trein van 11 uur huiswaarts te keren' ¹⁰⁸). Zelfs de Hage-naars kwamen kijken. Op 30 januari 1875 noteerde men de 25ste voorstelling en het opvoeringstal bleef stijgen ondanks de grimmigheid van de recensent der Nieuwe Rotterdamsche Courant die na de 16de voorstelling schreef: 'De twee weezen, een spektakelstuk, dat begint met een schaakhistorie, zijn ontknoping vindt in een broedermoord en bovendien nog "akeligs" genoeg heeft tusschen dit begin en einde. Zóó is de smaak van het publiek. Waarlijk, indien het schavot in ons midden werd opgericht, men zou er nog duizenden zien heenstromen, om het schouwspel te genieten!' ¹⁰⁹).

Kenmerkend voor de populariteit van dit stuk is de anekdote

NIEUWE ROTTERDAMSCH E SCHOUWBURG VAN JUDELS & VAN BIENE.

Nieuwe Rotterd. Schouwburg-Vereeniging
ONDER HET BESTUUR VAN
LE CRAS, VAN ZUYLEN & HASPELS.

Zaterdag 30 Januari 1875

 **25^{ste}** OPVOERING VAN

**TWEE
WEEZEN**

 **Op verzoek Aanvang ten
ZEVEN ure.**

Einde ten HALF ELF ure.

Na afloop van deze Voorstelling vertrekt ten **11 ure** een **TREIN**
naar **SCHIEDAM, DELFT** en **'s GRAVENHAGE.**

59. Affiche van de 25ste voorstelling van 'De Twee Weezen' op 30 januari 1875.

van de groentevrouw die aan haar neefje opdracht gaf goed op te letten, als hij langs de Kleine Komedie kwam, wanneer 'De twee wezen' weer werd gegeven. 'Als je het mij dadelijk komt zeggen', zei ze, 'krijg je twee centen van me'. Enige tijd later las het jongetje inderdaad met grote zwarte letters de gevraagde titel en holde naar zijn tante om het te vertellen. Lachend gaf ze hem zijn twee centen en een appel toe. Maar diezelfde avond kwam ze in haar zondagse kleren bij de familie binnenstormen. 'Waar is die kwajongen?', riep ze kwaad. 'Hij heeft mij voor de mal gehouden. De Komedie was potdicht, De twee wezen is pas aanstaande zondag'. Het jongetje was vergeten naar de datum te kijken, maar allen begonnen te lachen en tante, die een goeierd was, knuffelde hem en ging de volgende zondag wéér naar de schouwburg, maar deze keer niet tevergeefs ¹¹⁰).

Het voornaamste toneeltijdschrift uit die dagen negeerde het succes volkomen, maar moest toch na twee jaar constateren: 'Dit stuk toont voortdurend groote verdiensten uit een geldelijk oogpunt en moet als zoodanig geduld worden!' ¹¹¹). De recensent van de Nieuwe Rotterdamsche Courant had dadelijk na de première de directie toegeroepen: 'Gewen het publiek aan goede stukken!' ¹¹²). Welnu, hij kreeg zijn zin. In hetzelfde seizoen nog kwam 'Vorstenschool' ten tonele. Dat werd een goed jaar voor het gezelschap. Als stoffelijk blijk van erkentelijkheid schonken de aandeelhouders een som van f 2000,— aan directie en artiesten. En hoe was dit mogelijk? Door de 'Twee Wezen' dat 68 keer en 'Vorstenschool' dat 38 maal werd opgevoerd ¹¹³). Het theater bleek wederom een graadmeter voor de voorkeuren van de diverse sociale geledingen in het land.

VII

Een ander en misschien voor de ontwikkeling van de Nederlandse toneelspeelkunst nog belangrijker facet van le Gras' werkzaamheden was zijn activiteit als docent in voordracht en grimeerkunde aan de Amsterdamse Toneelschool, waar hij in 1881 benoemd werd. Eens te meer bleek dat le Gras pedagoog was. Door een zorgvuldige vaak tot in de kleinste bijzonderheden afdalende bespreking van de tekst wist hij de leerlingen ertoe te brengen dat zij zich van alles rekenschap gaven en niet rustten voordat zij hem

volkomen begrepen hadden – een soort close reading avant la lettre. Hij droeg de jongelui op om bij beurten alle rollen van een stuk te lezen en te zeggen. Alle leerlingen dienden door te dringen in alle rollen. Niemand mocht zijn rol beschouwen als iets dat op zichzelf staat. Elke rol was immers ondergeschikt aan het geheel. Langs die weg prentte le Gras de aanstaande toneelspelers eerbied in voor de vorm, en besef voor samenspel en saamhorigheid.

De onderwijzer le Gras was evenmin gemakkelijk te bevredigen als de regisseur. Hij gaf veel op, en wie eigen werk deed dat niet opgegeven was, kreeg een pluim, want het bewees de poging om zelfstandig vooruit te komen. Thuis overluid te lezen noemde hij een der eerste plichten van diegenen die later op het toneel iets betekenen wou. Het oefenen van een beschaafde uitspraak was daarbij voorwaarde ¹¹⁴) – want in die tijd werden de leerlingen groten-deels geworven uit de zogenaamde lagere standen der maatschappij. In het kort: zijn ideaal was het vormen van denkende kunstenaars. Want de praktijk had hem geleerd dat er bij de toneelspeler maar al te veel geneigdheid bestond de rol te gaan aanpassen aan zijn natuurlijke gave. Daardoor kon hij – aldus zijn formulering tijdens de Algemene Vergadering van Het Nederlandsch Tooneelverbond te Dordrecht op 2 oktober 1880 – dikwijls een gemakkelijk succes behalen. Maar de idee van het stuk kwam niet tot zijn recht. En in de allereerste plaats was het de plicht van de acteur in te dringen in de bedoeling van de schrijver ¹¹⁵).

Hoewel le Gras het druk had als leider van een gezelschap – een uitnodiging om leraar aan het Conservatorium te Gent te worden moest hij afslaan ¹¹⁶) – heeft hij toch nooit aan de Toneelschool verstek laten gaan. Bij zijn 25-jarig jubileum als toneelspeler in 1885 werd de waardering ook voor zijn onderwijskundig werk herhaaldelijk onder woorden gebracht. De directeur S. J. Bouberg Wilson schreef, dat hij het behoud van de heer le Gras aan de Toneelschool voor deze instelling en het vaderlands toneel van de toekomst van groot belang achtte ¹¹⁷). Jan C. de Vos ¹¹⁸) verklaarde in zijn toespraak dat het onderwijs van de heer le Gras deugdelijk en onberispelijk was ¹¹⁹). En Ds. M. A. Perk, algemeen secretaris van het Nederlandsch Tooneelverbond, richtte zich in zijn jaarverslag met de volgende woorden tot de vergadering: 'En zeker vereenigt gij u, mijne heeren, met de bede dat de waardige, degelijke kunstenaar ook voor onze school nog een reeks van jaren

blijve gespaard' ¹²⁰).

Een aantal van zijn leerlingen vond de weg naar zijn gezelschap, onder wie de begaafde Alida Klein. Toen in 1890 Catharina Beersmans plotseling ziek werd, wees hij háár als plaatsvervangster aan voor de rol van koningin Louise in Multatuli's 'Vorstenschool', want hij had kijk op zijn artiesten. En zijn plan slaagde, mede dank zij zijn hulp ¹²¹). Later werd Alida Tartaud-Klein zelfs de Louise par excellence. Een andere leerlinge van hem, Betty Holtrop-van Gelder ¹²²), werd zijn opvolgster aan de Toneelschool en zette het werk in zijn geest voort. Ook voor haar gold het woord van de schrijver als uitgangspunt: 'Als je de tekst duidelijk houdt', zei ze eens, 'komt het spel vanzelf, want dat ligt in je tekst' ¹²³). Dat kwam overeen met de opmerking van haar leermeester: 'Als ze het goed zèggen, dòèn ze het ook goed'.

Eén vak werd aan de Toneelschool niet onderwezen: regie, en le Gras had dit toch graag gewild. Want hij vond de beoefening van de regie voor de toneelspelers even noodzakelijk als de beoefening van de harmonie- en compositieleer voor de musicus. Het zou leider en speler dicht bij elkaar brengen, het ensemble zou er bij winnen en minder te lijden hebben van artiesten die er maar op los speelden ¹²⁴). Twee van zijn jonge medewerkers, Louis Henri Chrispijn ¹²⁵) en Jan C. de Vos, hebben zijn raad niet in de wind geslagen en zich op het regisseren toegelegd: zij werden de spel-leiders van de komende generatie.

Le Gras' werk heeft van meet af aan en bij voortduring erkenning gevonden ¹²⁶). Zij die wisten waar het om ging begrepen dat met zijn optreden als regisseur grotendeels een gehele ommekeer begonnen was in de zorg, die besteed werd aan mise-en-scène, toneelschikking, groepering enz. Rotterdam had het voorbeeld gegeven voor de betekenis van het samenspel ¹²⁷). Le Gras, Van Zuijlen en Haspels hadden zaken ondernomen waarvoor alle andere directeuren teruggedeeind zouden zijn. Ze hadden bewezen dat geld verdienen niet hun hoogste en enige doel was, maar dat zij wilden werken voor de verheffing van het Nederlands toneel ¹²⁸). Ze hadden gebroken met de oude traditie van rollende ogen en verschrikkelijk gejammer, ze hadden de toeschouwers van de vroegere preektoon verlost, en hun natuur en waarheid weergegeven ¹²⁹). Die hervorming moest bepaald groots worden genoemd. Had le Gras alleen al de verbetering van het decor tot stand gebracht, dan

had hij reeds de dankbaarheid van het kunstlievende Nederlandse volk verdiend ¹³⁰). Hij had een volledige revolutie bewerkt in de omgeving der tonelisten ¹³¹). De jaren onder zijn leiding, vooral die van 1874 tot 1881, vormden een der vruchtbaarste perioden in de jaarboeken van het Rotterdams toneel ¹³²). Zijn jubileum was dan ook een ware triomf voor hem, en als hij daarover uitvoerig verslag uitbrengt aan zijn vader, proeft men daaruit niet alleen de trots op het bereikte, maar ook op de eindelijk behaalde zege over de ouderlijke vooroordelen van een kwarteeuw geleden (zie bijlage I).

Al die lof gold zijn artistiek beleid, maar – al werd dit niet gezegd – het beroep van toneelspeler werd daarmee erkend als eervol en belangrijk. Ook door zijn gedrag in het openbaar heeft le Gras veel daartoe bijgedragen. ‘Deftig’ en ‘waardig’ waren epitheta die herhaaldelijk aan zijn persoon verbonden werden. ‘Wie kon deftiger en beslister spreken dan le Gras’, vroeg Esther de Boer-van Rijk, toen ze vertelde hoe deze haar moeder ertoe had overreed haar aan het toneel te laten gaan ¹³³).

Le Gras heeft – zo moet de conclusie luiden – de idealen van de burgerlijke intellectuelen van 1851 gerealiseerd ¹³⁴). Hij heeft het burgerlijk realisme in zijn volle omvang ten tonele geholpen, hij heeft de schrijver gediend en de spelers de weg gewezen, want in de grond van de zaak was de weggelopen onderwijzer le Gras met hart en ziel pedagoog. Niet voor niets zei Multatuli dat hij veel van hem kon leren, niet voor niets schreef een ander Nederlands auteur, H. G. Roodhuyzen: ‘Op Uw gedenkdag, waarde le Gras! roem ik U zeer zeker als regisseur en tooneelspeler, maar wat ik liefst in U huldig is dat Ge zoover Uw middelen strekken, een Mecenass voor de Nederlandsche kunst zijt. Uw vroegere arbeid in het onderwijs werkt in U na. Daarom schrijf ik deze opdracht bij voorkeur in een mijner werken van pedagogischen aard’ ¹³⁵).

Al was hij misschien niet in hedendaagse zin een modern regisseur die een stuk interpreteert en psychologisch ontleedt, het bewerkt of vervormt, hij was toch de eerste die tegen verouderde gewoonten inging en iets nieuws bracht. Met zijn streven stond hij in het Europa van de tweede helft der 19de eeuw niet alleen. De historicus is geneigd hem een plaatsje te geven niet zo ver beneden dat van hertog Georg van Meiningen – natuurlijk mutatis mutandis. En men zou hem toch ook in de nabijheid willen zien van

André Antoine en Stanislawsky. Merkwaardig vooral is dat zijn eis van nauwkeurige waarneming der werkelijkheid weerkeert bij Bertolt Brecht die de 'Kunst der Beobachtung' als voorwaarde stelt voor de kunst van de toneelspeler ¹³⁶). Brecht heeft daarmee minder een esthetische bedoeling – die bij le Gras vooropstond – doch vooral een politieke. Maar had wat le Gras wenste ook niet een politiek accent, zij het niet ten gunste van de vierde stand, doch van de derde?

In elk geval kan men het met François le Gras eens zijn die aan zijn broer Antoine Jean op 13 januari 1885 schreef ¹³⁷), 'dat de naam le Gras met waardeering wordt uitgesproken door velen, door velen voor wie we respect hebben, en dat die naam staat opgeteekend in de oorkonden die worden bewaard voor 't nageslacht. Ik stel er een eer in dit te mogen erkennen. Aan Uw onverpoosd werken en streven is 't te danken dat onze naam de goede naam is'.

*

Bijlage I: BRIEF VAN ANTOINE LE GRAS AAN ZIJN VADER ANTOINE LE GRAS
VAN 25 JANUARI 1885.

Rotterdam, 25 janvier 1885,
Passage 17.

Mon cher Papa!

J'ai reçu votre lettre dans laquelle vous me félicitez avec le jubilé, que j'ai célébré ces derniers jours.

Partout on m'a fait beaucoup d'honneur, à Utrecht, à Bréda, à Middelbourg, à Delft, à Arnhem, à Groningue, à Leiden, partout on m'a offert des fleurs, des couronnes vertes et d'argent.

Mais c'est à Rotterdam qu'on m'a fait une vraie fête.

Voici les cadeaux que j'ai reçus:

1e de mes collègues un bel ameublement, composé d'un canapé et de six chaises recouvert de velours grenat.

2e de la part du public de Rotterdam et des autres villes du pays: une boîte contenant douze fourchettes et douze cuillers de table en argent, un cadeau de grande valeur;

deux beaux tableaux représentant la garde de nuit de Rembrandt et le diner des Schutters par v.d. Helst. Ce sont des grandes planches gravées en acier et encadrées dans de magnifiques cadres, garnies d'une dédicace en argent;

un album contenant douze photographies d'après des tableaux de Rembrandt au musée de Dresden;

trois beaux livres;

un bel album contenant les signatures des personnes qui ont contribué à ce cadeau, parmi ces signatures on trouve les noms des personnes les plus haut placées dans tout le pays.

3e de la part des auteurs Hollandais dont j'ai monté les pièces, un exemplaire de leurs ouvrages, magnifiquement reliés, et pourvus d'une dédicace écrite de leur main.

A Delft une belle bague à cachet. A Dordrecht une belle table de fantaisie en marbre blanc.

Et des couronnes – plus de 30, et des plus belles, en laurier, en feuilles de chêne, en argent, en feuilles d'or, ornées de magnifiques rubans de toutes couleurs, et munies d'écriteaux dans les termes les plus flatteurs. C'est une riche collection. Les couronnes ont dû coûter plus de fl. 700,— La Direction me fit offrir une couronne, à laquelle pendait une enveloppe contenant un billet de fl. 200,—.

Tous les journeaux en ont parlé et ont donné des biographies, comme si j'étais un prince. En voici une qui a été placée dans le journal d'Utrecht. Dans ce genre il y en a plus de dix.

J'ai été très heureux, et ma femme et les enfants n'étaient pas moins heureux que moi.

Partout où j'ai joué, les salles bondissaient de spectateurs.

Veuillez faire lire cette lettre à Koopman et sa famille. Ils ont eu l'obligeance de m'envoyer leur carte ce dont je leur remercie infiniment.

Cela vaut bien la peine de faire le voyage à Rotterdam pour voir toutes ces belles choses. Et j'espère que Koopman trouvera l'occasion de venir avec vous, fût ce seulement pour un jour.

Bien des compliments de la part de Çoise, de Marie et de Betsy.

Embrasse le petit Antoine.

Je vous embrasse de coeur.

Votre fils

Antoine.

TOELICHTINGEN:

Deze brief bevindt zich in het archief van Ds. R. F. le Gras te Middelburg. Het jubileum werd gevierd met de eerste voorstelling van „Platijn en Co.” van Rosier Faassen. Van de geschenken bevinden zich in het familie-archief nog: twee boeken met opdracht van Faassen en Roodhuyzen, de linten en persartikelen. Koopman was de weduwnaar van Antoine Jean's zuster Louise; hij woonde te Kampen evenals Antoine's vader die bij zijn zoon, de instrumentmaker François Henri, ingetrokken was. Çoise was de echtgenote van de briefschrijver, Marie en Betsy waren zijn dochters, en „le petit Antoine” was de zoon van François Henri: hij werd later Waals predikant en was de vader van de tegenwoordige beheerder van het familie-archief-le Gras.

Bijlage II: Adres van A. J. le Gras en J. M. Haspels, directeurs van de Vereenigde Rotterdamsche Tooneelstukken, aan de Gemeente-

raad van Rotterdam d.d. 27 november 1888, gepubliceerd in de Nieuwe Rotterdamsche Courant van 29 november d.a.v. (Collectie Toneelmuseum Amsterdam).

Geven met verschuldigde eerbied te kennen A. J. Le Gras en J. M. Haspels, directeuren der Naamlooze Vennootschap „Vereenigde Rotterdamsche Tooneelisten”, gevestigd te Rotterdam,

dat het in stand houden van een aan billijke eischen beantwoordend Nederlandsch tooneelgezelschap in deze gemeente steeds moeilijker wordt, en eindelijk onmogelijk zal gaan worden, eenerzijds door de grootere kosten, verbonden aan het exploiteeren van den Nieuwen Schouwburg in de Aert-van-Nesstraat, anderzijds door een daaraan niet geëvenredigd vermeerderd bezoek;

dat door het in de laatste jaren in verschillende voorname gemeenten van ons land afschaffen van kermissen aan requestanten bronnen van inkomsten zijn ontnomen, die – en daarom vermelden zij dit – direct mede dienden tot instandhouding van het tooneelgezelschap in deze gemeente;

dat requestanten reeds getracht hebben, daarvoor een surrogaat te vinden in het buitenland (met name wijzen zij U op hetgeen door hen te Londen is beproefd waar zij, zoals u wel bekend zal zijn, de eer van den Nederlandschen naam ook op het gebied der tooneelspeelkunst hoog hebben gehouden), doch dat de onbekendheid in den vreemde van onze moedertaal deze uiterste pogingen financieel geheel hebben verijdeld;

dat door het toelaten van – zij erkennen, niet altijd te weren – vermakelikheden van anderen aard, aan het bezoek van schouwburgen in het algemeen merkelijk nadeel wordt toegebracht;

dat zij levendig beseffen, dat op hen als bestuurders van het nationaal tooneel, zoo menigwerf een belangrijke factor genoemd in de volksofvoeding, de verplichting rust, mede te arbeiden aan de verheffing van het tooneel ook door het bevorderen onzer nationale tooneel-litteratuur en het aanmoedigen onzer oorspronkelijke tooneelschrijvers, doch dat hun, afgezien van wat zij naar de mate van hunne krachten op dit gebied reeds hebben gepresteerd, daartoe voor verschillende tooneelstukken de middelen ontbreken;

dat zij zich mitsdien tot U wenden met het verzoek, dat het Uwen Raad moge behagen, hun een subsidie te verleenen van tien duizend gulden per speelseizoen;

dat zij tot het doen van dit verzoek vrijheid vinden door de omstandigheid, dat zoowel in het buitenland als in ons land, kunstinstellingen van verschillenden aard van gemeentewege worden gesubsidieerd;

dat zij – om zich slechts te bepalen tot instellingen van gelijken aard en in de beide landen, waar de Nederlandsche taal wordt gesproken, U wijzen: *a.* op Brussel, Antwerpen, Gent en andere plaatsen in Vlaanderen, waar de gemeenten jaarlijks belangrijke sommen bijdragen, tot instandhouding van het nationaal tooneel; *b.* op Leiden en Utrecht, waar van gemeentewege aan de bestuurders van den schouwburg een jaarlijksch subsidie wordt verstrekt; *c.* op Nijmegen, waar de gemeenteschouwburg voor een gering bedrag ter exploitatie wordt beschikbaar gesteld; *d.* op Amsterdam, waar de gemeente den stadsschouwburg verpacht op zoodanige voorwaarden dat tenslotte de pachters voor hunne eigen voorstellingen bijna geen huur te betalen hebben; *e.* op 's-Gravenhage, die haar gebouw, de gasverlichting, brandweer etc. kosteloos verstrekt aan de bestuurders van het tooneel, welke bovendien ook nog door Z.M. den Koning worden gesubsidieerd;

dat zij vermeenen te mogen wijzen op het belang, dat ook de burgerij heeft bij een goed geëxploiteerd tooneel, van welks voorstellingen ieder naar stand en vermogen op de verschillende rangen kan gebruik maken en waardoor ook wordt medegewerkt, om het volk terug te houden van het bezoeken van minder gepaste ontspanningen;

dat zij, in herinnering brengende dat de rang dien Rotterdam inneemt ten opzichte der andere gemeenten in ons land, ook op het gebied der tooneelspeelkunst verplichtingen oplegt, tenslotte nog wijzen op de zoowel directe als indirecte voordeelen, welke ten bate der gemeentekas voortvloeien uit het exploiteeren van den schouwburg.

't Welk doende, enz.

w.g. A. J. Le Gras

J. M. Haspels,

Directeuren der Naamlooze Vennootschap
Vereenigde Rotterdamsche Tooneelisten,
te Rotterdam.

Rotterdam 27 nov. 1888.

NOTEN

1) Multatuli aan G. L. Funke, 16 februari 1875 (Briefwisseling tusschen Multatuli en G. L. Funke, uitgegeven door Dr. G. L. Funke. Amsterdam 1947, p. 172).

2) J. H. Rössing, De Koninklijke Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel. Amsterdam 1916, p. 14. – J. B. Schuil, Toneelherinneringen en toneelportretten: De gloriejaren der 'Rotterdammers', Haarlemsch Dagblad 6 september 1947.

3) Al deze en de volgende genealogische gegevens zijn ontleend aan dokumenten in het familiearchief van ds. R. F. le Gras te Middelburg, en voorts aan mededelingen van de Gemeentearchieven van Utrecht, Amsterdam en Rotterdam. – De vader schreef het lidwoord van zijn

naam met een hoofdletter, de zoon met een kleine. Daarnaast komt nog de spelling in één woord voor: Legras.

4) Zij was gedoopt te Zaltbommel op 5 maart 1809, dus twee jaar ouder dan haar man.

5) 1. Antoine Jean, toneelspeler; Utrecht 12 oktober 1838-Rotterdam 29 maart 1899. 2. Johanna Louisa; Utrecht 26 april 1840-Amsterdam 16 april 1879. 3. Pierre Henri François; Utrecht 27 augustus 1841-Amsterdam 27 april 1848. 4. François Henri, instrumentmaker te Kampen; Utrecht 21 mei 1843-Hilversum 1 juli 1916. 5. Henri Jean, hulponderwijzer; Utrecht 29 januari 1845-Amsterdam 27 april 1864. 6. Pierre; Amsterdam 17 januari 1849-3 april 1849. 7. Louise, echtgenote van Jan Bernardus Koopman; Amsterdam 23 juni 1850-16 april 1879.

Tijdens de geboorte van Antoine Jean woonde het gezin in de Lijnmarkt, wijk E, no. 37. Deze straat was de straat van de nijvere middenstand.

6) De biografische bijzonderheden zijn overgenomen uit: 1. Richard de Waal, *De Rotterdamsche Tooneelstenen*. Een zestal biographische schetsen. In: *Het Leeskabinet, Mengelwerk tot gezellig onderhoud van beschaafde kringen*. Leiden 1880, pp. 161-185, over le Gras pp. 170-175. 2. S. J. Bouberg Wilson, *Een kunstenaarsjubilé. 1860-1885*. In: *De Kunstbode van 20 december 1884*. 3. Anonymus, Antoine Jean le Gras. Z.p. (Utrecht) z.j. (1884). 4. Anonymus, Antoine Jean le Gras. In: *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant van 11 mei 1896*. (Als brochure herdrukt met de opdracht op omslag en titelblad: *Aangeboden aan A. J. le Gras, door een zijner vrienden*.)

7) Zie over L. Th. Zeegers: *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, deel III. Leiden 1914, p. 1514. – Van zijn talrijke werken vindt men exemplaren in de Amsterdamse Universiteitsbibliotheek. Zijn vader was kistenmaker geweest (mededeling Gemeentelijke Archiefdienst Amsterdam).

8) Het gezin woonde te Amsterdam in de Tuinstraat, die – evenwijdig aan de Westergracht en de Bloemgracht – gelegen was tussen Prinsengracht en Lijnbaansgracht, in de buurt van de Noorder- en Westermarkt, a.h.w. aan de voet van de Westertoren.

9) Jan Eduard de Vries, Nederlands toneeldirecteur en decorontwerper; Amsterdam 1808-1875.

10) Schrijver dezes is er voorlopig niet in geslaagd dit pseudoniem te ontdekken; zijn aanvankelijke veronderstelling dat het Kotting was heeft hij moeten laten varen.

11) Zie hiervoor: B. Hunningher, *Een eeuw Nederlands toneel*. Amsterdam 1949. – B. Hunningher, *Het dramatische werk van Schimmel in verband met het Amsterdamsche tooneelleven in de negentiende eeuw*. Amsterdam 1931. – Hans de Leeuwe, *Stilepochen des holländischen Theaters im 19. Jahrhundert*. In: *Maske und Kothurn III* 1957, pp. 340-362.

12) J. H. Rössing, *De Koninklijke Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel*. Amsterdam 1916, p. 7. – De commissie bestond uit Jacob van Lennep, J. H. Burlage, H. J. Schimmel, A. J. de Bull en J. W. Holtrop. Zij waren – behalve letterkundigen – rijksadvocaat, makelaar, bankdirecteur, journalist en bibliothecaris der Koninklijke Bibliotheek.

13) De schrijver is voor deze paragraaf grote dank verschuldigd aan de volgende werken: 1. L. J. C. J. van Ravesteyn, Rotterdam in de negentiende eeuw. De ontwikkeling der stad. Rotterdam 1924. 2. P. J. Bouman en W. H. Bouman, De groei van de grote werkstad, een studie over de bevolking van Rotterdam. Assen 1952. 3. I. J. Brugmans, De arbeidende klasse in Nederland in de 19e eeuw (1813-1870). Utrecht-Antwerpen 1961 (5e druk). – Om de leesbaarheid te bevorderen zijn de vaak letterlijke aanhalingen niet als zodanig gekenmerkt. – Zie voorts de bijdragen in: Rotterdammers over Rotterdam (Rotterdam 1946) en P. Hyacinth Hermans, Het doek gaat op (Rotterdam 1947).

14) Multatuli, Volledige werken III. Amsterdam 1951, p. 124.

15) W. A. Wagener, Muziek aan de Maas. Van rietfluitje tot R Ph O (= Rotterdams Philharmonisch Orkest). Rotterdam 1968, pp. 72-73.

16) Vergelijke bijlage I en bijlage II – een sprekend contrast!

17) Zie bijlage II.

18) Volgens de programma's in de collectie van het Toneelmuseum te Amsterdam. Deze vormen ook de bron voor alle gelijksoortige gegevens.

19) Arnheemsche Courant van 12 januari 1885 (Archief-le Gras te Middelburg).

20) L. J. Veltman, Nederlands toneelspeler, regisseur, vertaler en directeur; Amsterdam 1817-1907.

21) S. J. Bouberg Wilson (zie noot 6 nr. 2).

22) Brief van A. J. le Gras aan zijn moeder van 25 maart 1865 (Archief-le Gras).

23) Gegevens verstrekt door het Gemeentearchief Rotterdam.

24) J. H. Albregt, Nederlands toneelspeler en directeur; Amsterdam 1829-1879. Bekende rol: Harpagon in Molière's 'De vrek'.

25) C. Th. J. van Dijk, Nederlands toneelspeler; 1821-1886, grootvader van Ko van Dijk. Werkzaam o.a. bij de Koninklijke Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel en bij een gezelschap o.l.v. Louis Bouwmeester.

26) J. W. Hammecher, Nederlands pantomimedanser, toneelspeler en regisseur; Rotterdam 1801-1880. In zijn jeugd bekend als Harlekijn.

27) Brief van A. J. le Gras aan zijn moeder (zie noot 22).

28) W. J. van Zuijlen, Nederlands toneelspeler en directeur; Den Haag 1847-Rotterdam 1901. Bekende rollen: Vriend Fritz (Erckmann-Chatrian), Herman en Spiridio in Multatuli's 'Vorstenschool', Koenraad Deel in Rosier Faassen's 'Anne-Mie' en Professor Crampton (Hauptmann).

29) D. J. A. Haspels, Nederlands toneelspeler; Nijmegen 1837-Rotterdam 1903. Bekende rollen: Koning George in Multatuli's 'Vorstenschool' en de Markies in 'Mejonkvrouw de la Seiglière' (Sandeau).

30) J. M. Haspels, Nederlands toneelspeler en directeur; Nijmegen 1829-Rotterdam 1897. Bekende rollen: Van Huisde in Multatuli's 'Vorstenschool' en Dr. Stockmann in Ibsen's 'Een vijand des volks'.

31) Catharina Beersmans, Vlaamse toneelspeelster; Turnhout 1845-Rotterdam 1899, sedert 1877 werkzaam in Rotterdam. Bekende rollen: Lady Macbeth, Maria Stuart, Koningin Louise in Multatuli's 'Vorstenschool' en Zwarte Griet (Faassen).

32) De anonymus in de Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant, overdruk p. 7 (zie noot 6 nr. 4).

33) S. J. Bouberg Wilson (zie noot 6 nr. 2).

34) Gegevens verstrekt door het Gemeentearchief Rotterdam. – Beide dochters werden met Pasen 1889 als lidmaten der Rotterdamse Waalse Gemeente aangenomen (Aannemingsregister aldaar). Brief van A. J. le Gras aan zijn vader van 4 mei 1889: 'J'ai assisté moi-même avec elles à ces deux dernières solennités, ce qui leur a fait grand plaisir'.

35) Daniël Hendrik Nicolaas van Ollefen, Nederlands toneelspeler en directeur; Amsterdam 1824-Bloemendaal 1900.

36) L. B. J. Moor, Nederlands toneelspeler, regisseur en directeur; Den Haag 1837-Amsterdam 1931. Regisseerde de eerste Nederlandse opvoering van Ibsen's 'Nora'.

37) B. Hunningher, Een eeuw Nederlands toneel. Amsterdam 1949, pp. 35, 49, 67-68. – Zie voorts bijlage II.

38) Nieuwe Rotterdamsche Courant van 30 maart en 2 april 1899.

39) Algemeen Handelsblad van 24 juni 1900. De passiva bedroegen f 14.812,—, de activa f 8.324,—. Crediteuren waren de kostumier Mulder te Utrecht, de drukkerij-uitgeverij Nijgh en Van Ditmar te Rotterdam, de acteurs Van Zuijlen, Poolman e.a.

40) 'Het Nederlandsch Tooneel' 1880/81, p. 55: J. M. Haspels in zijn financieel verslag: '(Er werd onder Albregt en van Ollefen) van meubilair en decoratief veel minder werk gemaakt dan nu'.

41) S. J. Bouberg Wilson (a.b.).

42) L. B. J. Moor in de NRC, 21 juni 1913.

43) 'Het Nederlandsch Tooneel' 1875/76, p. 129.

44) Ibidem 1877/78, p. 43.

45) Ibidem 1877/78, p. 129.

46) 'Gedenkboek', Rotterdam z.j. (1881): bevat de recensies die naar aanleiding van de gastvoorstellingen der Rotterdammers in de Engelse pers verschenen in juni 1880, zowel in het origineel als in vertaling. Dit citaat op p. 13. Een verslag van het verloop der voorstellingen vindt men in Rosier Faassen, Mijn leven, Rotterdam z.j. (1897).

47) 'Het Nederlandsch Tooneel' 1888/89, p. 60.

48) Ibidem 1880/81, p. 84.

49) Ibidem 1882/83, pp. 106 e.v.

50) Mr. (A.) de V(ries), In en om den schouwburg. 's-Gravenhage 1885, p. 236.

51) 'Het Nederlandsch Tooneel' 1875/76, p. 124.

52) 'Gedenkboek', p. 64.

53) Ibidem, p. 69.

54) Mr. (A.) de V(ries), In en om den schouwburg, 's-Gravenhage 1885, p. 234: 'Hij deed een reis van tien dagen naar Parijs, waarvan hij negen in de voornaamste schouwburgen doorbracht'.

55) Zie bijvoorbeeld verschillende programma's in het Gemeentearchief te Rotterdam: Gemonteerd naar de Mise-en-scène van het Théâtre de l'Ambigu (Rose-Michel van Ernest Blum, 26 juli 1875) – Gemonteerd naar de Mise-en-scène van het Théâtre Royal du Parc te Brussel (Twee Weezen van Dennery en Cormon, 13 december 1874) – Costumes, Deco-

ration en verdere mise-en-scène geheel ingericht overeenkomstig die van de Comédie Française (Vriend Fritz van Erckmann-Chatrion, 15 december 1885) – De tooneelschikking geregeld naar die van het Théâtre de l'Odéon – Nieuwe costumes volgens de teekeningen van het Théâtre de l'Odéon (Severo Torelli van Coppée, 11 november 1884) – De Mise-en-scène naar die van het Théâtre Français (Dénise van Dumas fils, 3 maart 1885).

- 56) 'Het Nederlandsch Tooneel' 1884/85, p. 32.
- 57) De anonymus van de Zwolsche Courant, p. 6.
- 58) De anonymus uit Utrecht, p. 5 (zie noot 6 nr. 3).
- 59) Marie van Eijdsen-Vink, Nederlandse toneelspeelster; Den Haag 1864-1953. Bekende rollen: Madame Sans-Gêne (Sardou) en Käthie ('Oud-Heidelberg' van Meyer-Förster).
- 60) Marie van Eijdsen-Vink, Mijn Tooneelleven. Z.p. 1934, p. 58.
- 61) Ibidem, p. 62.
- 62) Esther de Boer-van Rijk, Nederlandse toneelspeelster; Rotterdam 1853-Amsterdam 1937. Meest bekende rol: Kniertje ('Op hoop van zegen' van Heijermans).
- 63) Esther de Boer-van Rijk, Ik kijk terug. Amsterdam 1934, p. 34.
- 64) De anonymus in de Zwolsche Courant, p. 7.
- 65) L. H. Chrispijn, De regisseur. Amsterdam z.j. (1901), p. 68.
- 66) 'Het Nederlandsch Tooneel' 1876/77, p. 24.
- 67) L. H. Chrispijn, De regisseur, p. 6.
- 68) 'Het Nederlandsch Tooneel' 1882/83, p. 13.
- 69) Collectie Coffeng, thans in het Toneelmuseum te Amsterdam.
- 70) J. H. Rössing, Dirk Haspels. In: De (groene) Amsterdammer, 21 april 1901.
- 71) J. H. Rössing, Over de repetities en de eerste vertooning van Multatuli's Vorstenschool. In: De (groene) Amsterdammer, 1 mei 1910.
- Manta van Nieuwland, Nederlands toneelspeeler; Rotterdam 1842-Amsterdam 1909. Bekende rol: Kwak (Faassen, 'Anne-Mie').
- 72) Het Nederlandsch Tooneel 1877/78, p. 42.
- 73) Zie noot 46.
- 74) Pieter Jacobus Rosier Faassen, Nederlands toneelspeeler en -schrijver; Den Haag 1833-Rotterdam 1907. Bekende rollen; de dansmeester ('Madame Sans-Gêne' van Sardou), Foldal (Ibsen, 'John Gabriel Borkman') en tal van figuren in zijn eigen stukken. Zie dáárvoor verderop.
- 75) 'Gedenkboek', p. 89.
- 76) Ibidem, p. 71.
- 77) Ibidem, p. 27.
- 78) Ibidem, p. 53.
- 79) Ibidem, p. 53.
- 80) Ibidem, p. 55.
- 81) Ibidem, pp. 71, 73.
- 82) Ibidem, p. 81.
- 83) Ibidem, p. 115.
- 84) B. Hunningher, Een eeuw Nederlands toneel. Amsterdam 1949, p. 66.
- 85) 'Het Nederlandsch Tooneel' 1879/80, pp. 180 e.v. De andere leden

van de commissie waren J. A. Levy, E. Wm. Jacobson, R. P. Thooft en W. K. M. Vrolik.

86) Schrijven van 12 januari 1885 van Lambertus M. Smith (Groningen 1862-Amsterdam 1928).

87) Volgens M. J. Brusse, Vijf en twintig jaar onder de mensen. Rotterdam 1920, 2 delen. Geciteerd bij P. J. Bouman en W. H. Bouman, De groei van de grote werkstad. Assen 1952, p. 44.

88) 'Het Nederlandsch Tooneel' 1882/83, p. 22; 1886/87, p. 126; 1891/92, p. 47; 1895/96, p. 11.

89) Marie van Eijsden-Vink, Mijn Tooneelleven. Z.p. 1934, p. 40.

90) Alida Tartaud-Klein, Nederlandse toneelspeelster; Amsterdam 1873-Den Haag 1938. Bekende rollen: Marguérite Gauthier (Dumas), Monna Vanna (Maeterlinck), Koningin Louise (Multatuli's 'Vorstenschool').

91) Philomène van Kerckhoven-Jonkers, Vlaamse toneelspeelster; Antwerpen 1863-Brasschaet 1933. Sedert 1889 werkzaam in Nederland. Bekende rollen: Hanna ('Vorstenschool' van Multatuli), Zwarte Griet (Faassen), Vrouw Rousset ('Blanchette' van Brieux).

92) P. J. Blok, De Groote Schouwburg, In: Rotterdammers over Rotterdam. Herinneringen aan een verdwenen stad. Rotterdam 1946, pp. 151-158.

93) J. H. Rössing in Het Nieuws van den Dag, 30 juni 1898.

94) De anonymus van de Zwolsche Courant, p. 8.

95) Archief Le Gras en Haspels, inventarisnr. 19b, Gemeentelijke Archiefdienst Rotterdam.

96) Bedoeld is waarschijnlijk: naar Nederland verplaatst.

97) Zie over deze voorstellingen: H. H. J. de Leeuwe, Multatuli's blij-spelfragmenten op het toneel. In: De Nieuwe Taalgids 45, 1952, pp. 320-325.

98) Zie over de voorbereidingen en de première van 'Vorstenschool' alsmede over de relatie van Douwes Dekker tot de 'Rotterdammers': H. H. J. de Leeuwe, Multatuli, het drama en het toneel. Amsterdam 1950, hoofdstuk V.

99) De namen staan in handschrift op de gedrukte uitnodigingsbrief vermeld (Archief-le Gras te Middelburg).

100) Volgens Richard de Waal, De Rotterdamsche Tooneelissen (zie noot 6 nr. 1), p. 171.

101) 'Het Nederlandsch Tooneel' 1877/78, p. 40.

102) Een aantal van zijn stukken is gepubliceerd: Rosier Faassen, Dramatische Werken, deel I en II. Sneek 1883-1884.

103) Zie hierover: H. H. J. de Leeuwe, Rotterdam - vertrekpunt van Herman Heijermans. In: Het Toneel 1965, pp. 199-205.

104) Herman Heijermans, Toneelwerken I. Amsterdam 1965, p. 13 (= Voorwoord bij 'Dora Kremer' van mei 1893). Ook Multatuli heeft openlijk zijn dank jegens het gezelschap uitgesproken: 'Door den moed, den kunstzin, en ik durf hier byvoegen: door de vaderlandsliefde van de toneeldirekteuren Le Gras, Van Zuylen en Haspels is het stuk ("Vorstenschool") weggerukt uit de vergetelheid. Het is my 'n ware behoefte die heren openlyk dank te zeggen, voor 't opvoeren van m'n drama zowel

als voor de wyze waarop ze die taak volbrachten. Ook als zelf medewerkende artisten hebben zy aanspraak op de erkentelykheid van ieder die 't wèl meent met vaderlandse kunst en 't daarmee samengaand nationaliteitsgevoel (Noot bij Idee 930, in: Multatuli, Volledige Werken VI. Amsterdam 1952, p. 375).

105) Herman Heijermans, Kamertjeszonde, 20ste druk. Amsterdam 1933, p. 293 en p. 297.

106) Geciteerd door J. B. Schuil in het Haarlemsch Dagblad van 6 september 1947.

107) NRC, 11 december 1874.

108) NRC, 14 januari 1875.

109) NRC, 16 januari 1875. – Dat er over het melodrama ook een andere mening bestond blijkt uit de woorden van Jean Valjean in 1889: 'Wij zullen er de tooneeldirecties geen verwijt van maken, wanneer zij ook het volk een deel van hun repertoire wijden en een flinke draak opvoeren. Men kan beweren, dat het gevaarlijk is leugens te verkondigen, nl. dat de deugd beloond, de misdaad gestraft wordt. . . men late het volk dit kinderlijk geloof, men gunne de mindere man het genot een trotsche hertogin of een schraapzuchtige lord voor zijn oogen te zien veranderen, de valschaard te zien ontmaskeren, de moordenaar arresteeren. Hoor het donderend applaus, wanneer de held aan het slot, gewroken en in eere hersteld, zijn teerbeminde in de armen mag sluiten! Zou die geestdrift nadeelig werken, zou zij niet veeleer tevredenheid kweken? Doch stukken naar de smaak van het beschaafde publiek trekken het volk niet aan, ze zijn onbegrijpelijk en daardoor wellicht gevaarlijk' (Het Tooneel 1889/90, pp. 23-24).

110) Dit verhaaltje werd aan schrijver dezes verteld door zijn vader, een geboren Rotterdammer, die hem ook op de hoogte bracht van de aanduiding 'Isteriesman'. Mr. Lichtenauer deelde mee van zijn moeder gehoord te hebben 'dat de krakepittige faecaliën-karren ook wel omvieren en dan hun inhoud met één slag over de straat uitstortten'.

111) 'Het Nederlandsch Tooneel' 1877/78, p. 64.

112) NRC, 15 december 1874.

113) Noord- en Zuid-Nederlandsche Tooneel-Almanak voor 1877 ('Kalender met historische aanteekeningen' op 15 juni 1875).

114) Gegevens ontleend aan S. J. Bouberg Wilson (zie noot 6 nr. 2) en aan: Anonymus, Antoine Jean le Gras, z.p. – z.j. (Utrecht 1884).

115) 'Het Nederlandsch Tooneel' 1880/81, pp. 30 e.v.

116) Volgens de Utrechtse anonymous.

117) Zie noot 114. De heer Bouberg was van 1881 tot 1915 directeur van de Amsterdamse Toneelschool.

118) Jan Cornelis de Vos, Nederlands toneelspeler, regisseur en directeur; Den Haag 1855-1931. Leidde 1890-1895 het toen vooruitstrevende Tivoligezelschap te Rotterdam.

119) Rotterdamsch Nieuwsblad van 15 januari 1885.

120) 'Het Nederlandsch Tooneel' 1885/86, p. 32.

121) Bekende Rotterdammers, biografisch maandschrift (Redactie Wm. de Bruijn en J. C. W. Duncker), februari 1927: Alida Tartaud-Klein, pp. 83-89. – L. Simons, Een uitstapje en een waagstuk. In: 'Het

Nederlandsch Tooneel' 1890/91, pp. 5-7.

122) Betty Holtrop-Van Gelder, Nederlandse toneelspeelster; Amsterdam 1866-Haarlem 1962. Bekende rollen: Badeloch en Rafaël in Vondel's 'Gijsbreght'.

123) Zie H. H. J. de Leeuwe, Betty Holtrop-Van Gelder. In: Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde 1967-68, Leiden 1969, pp. 83-88, citaat p. 85.

124) L. H. Chrispijn, De regisseur. Amsterdam z.j. (1901), p. 9.

125) Louis Henri Chrispijn, Nederlands toneelspeler, regisseur en directeur; Amsterdam 1854-1926; oprichter in 1893 van de Nederlandse Tooneelvereniging, een der progressiefste toneelleiders van ons land.

126) Ook zonder dat zijn naam uitdrukkelijk genoemd werd. Het Repertoireboek van de Rotterdamsche Schouwburg, lopende van 1860 tot 1882, bevat onder 27 april 1870 de volgende aantekening: ' 's Hage, Geleerde Vrouwen: Uitgenoodigd door het Letterkundig Genootschap "Oefening kweekt kennis". Groote bijval van kunstkenners als: Cremer, Ising, ten Brink, de Rop, Vosmaer, van Westrheene, enz. enz. Zedelijke invloed daarvan op onze artisten, merkbaar door de uitmuntende opvoering van De Geleerde Vrouwen' (Toneelmuseum Amsterdam).

127) De Utrechtse anonymus, p. 4.

128) Slingervoet Ramondt, Onverdiende smaad. In: Nederlandsche Kunstbode, 25 maart 1876, pp. 42-44.

129) L. H. J. Lamberts Hurrelbrinck, Beknopt overzicht der geschiedenis van het Leidsch tooneel. Leiden 1890, p. 40.

130) Mr. L(amberts) H(urrelbrinck) in een Leidse krant van 19 januari 1885 (Archief-le Gras te Middelburg).

131) Provinciale Groningsche Courant van 19 januari 1885 (Archief-le Gras te Middelburg).

132) NRC van 15 januari 1885.

133) NRC, overgenomen uit het Nieuws van den Dag van november 1898.

134) Kenmerkend in dit verband is de toespraak die P. Haverkorn van Rijsewijk tot Derk Haspels bij zijn veertigjarig jubileum heeft gehouden (NRC van 23 april 1901): 'Conventie, vormelijkheid, gemaaktheid, onnatuur, kenmerken spel en spraak. De komedianten geleken meer poppen dan mensen. Maar we konden toen reeds konstateeren dat gij graag trachtet waar te zijn; dat gij zelfstandig nadacht over hetgeen gij moest zeggen en doen, over hetgeen gij moest zijn. De treurige tijd was voorbij waarin Jan Rap de baas speelde over de Hollandsche Schouwburg. Het meer beschaafd publiek begon belang te stellen in kunst en letteren. - Wat bij uw optreden het eerst opviel, was o.a. uw goed Hollandsch, de goede bouw der zinnen en perioden van uw rollen'. Spreker herinnerde vervolgens eraan, 'hoe gij steeds waart beschaafd voornaam in de goede zin, zoodat men u terecht mocht noemen "de aristokraat onder onze voorname oudere tooneelspelers" '.

135) Opdracht in: Pedagogische schetsen. Amsterdam 1875. (Archief-le Gras te Middelburg.)

136) Rede an dänische Arbeiterschauspieler über die Kunst der Beob-

achtung. In: Bertolt Brecht, Gedichte IV. Frankfurt am Main 1961, pp. 176-183.

p. 178: Du, der Schauspieler
Musst vor allen anderen Künsten
Die Kunst der Beobachtung beherrschen.

p. 180/181: Die Kunst der Beobachtung
Angewandt auf die Menschen, ist nur ein Zweig der
Kunst der Menschenbehandlung. Eur Aufgabe, Schau-
spieler, ist es
Forscher zu sein und Lehrer in der Kunst der Behand-
lung der Menschen.
Kennend ihre Natur und sie zeigend, lehrte ihr sie
Sich zu behandeln. Ihr lehrte sie die grosse Kunst
Des Zusammenlebens.

137) Brief in het familiearchief-le Gras te Middelburg.

LITERATUUR

Anonymus, Antoine Jean le Gras. In: Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant, 11 mei 1896. Als brochure herdrukt.

Anonymus, Antoine Jean le Gras. Z.p. (Utrecht) z.j. (1884).

Bekende Rotterdammers, biografisch maandschrift (Redactie Wm. de Bruijn en J. C. W. Duncker). Rotterdam 1927.

Esther de Boer-van Rijk, Ik kijk terug. Episodes uit mijn leven. Amsterdam 1934.

S. J. Bouberg Wilson, Een kunstenaarsjubilé. 1860-1885. In: De Kunstbode, 20 december 1884.

P. J. Bouman en W. H. Bouman, De groei van de grote werkstad. Een studie over de bevolking van Rotterdam. Assen 1952.

I. J. Brugmans, De arbeidende klasse in Nederland in de 19e eeuw (1813-1870). Utrecht/Antwerpen 1961 (5e druk).

Bertolt Brecht, Gedichte IV. Frankfurt am Main 1961.

L. H. Chrispijn, De regisseur. Handleiding voor beoefenaren der tooneelregie. Amsterdam z.j. (1901).

Ch. A. Cocheret, W. F. Lichtenauer en Jacob Mees (samenstellers), Rotterdammers over Rotterdam. Herinneringen aan een verdwenen stad. Rotterdam 1946.

Joh. M. Coffeng, Lexicon van Nederlandse tonelisten. Amsterdam 1965.

Anton Deering, Het toneel in Rotterdam. In: Facetten van vijftig jaar Nederlands toneel 1920-1970. Amsterdam 1970, pp. 155-169.

Henri A. Ett, De opvoeringen van Multatuli's Vorstenschool door de Nieuwe Rotterdamsche Schouwburg-Vereeniging gedurende het tijdvak van 1 maart 1875 tot 23 mei 1879. Z.p. (Hilversum) 1967 (Geschriften van het Multatuli-Genootschap IX/X).

Marie van Eijsden-Vink, Mijn Tooneelleven. Z.p. 1934.

Rosier Faassen, Dramatische Werken, deel I en II. Sneek 1883-1884.

- Rosier Faassen*, Mijn leven. Rotterdam z.j. (1897).
- G. L. Funke* (ed.), Briefwisseling tusschen Multatuli en G. L. Funke. Amsterdam 1947.
- Gedenkboek*, Rotterdam z.j. (1881).
- P. Hyacinth Hermans, Alfred Kossmann en J. Nieuwenhuis*, Het doek gaat op. De hervatting van het eigen toneellevens in Rotterdam. Rotterdam 1947.
- Herman Heijermans*, Kamertjeszonde. Herinneringen van Alfred Spier, 20ste druk. Amsterdam 1933.
- Herman Heijermans*, Toneelwerken I. Amsterdam 1965.
- B. Hunningher*, Het dramatische werk van Schimmel in verband met het Amsterdamsche tooneellevens in de negentiende eeuw. Amsterdam 1931.
- B. Hunningher*, Een eeuw Nederlands toneel. Amsterdam 1949.
- B. Hunningher*, Toneel en werkelijkheid. Rotterdam 1947.
- Simon Koster*, De Bouwmeesters. Kroniek van een theaterfamilie. Assen 1973.
- L. H. J. Lamberts Hurrelbrinck*, Beknopt overzicht der geschiedenis van het Leidsch tooneel. Leiden 1890.
- H. H. J. de Leeuwe*, Betty Holtrop-Van Gelder. In: Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde 1967-68. Leiden 1969, pp. 83-88.
- H. H. J. de Leeuwe*, Meinigen en Nederland. Proeve van vergelijkende toneelgeschiedenis. Groningen 1959.
- H. H. J. de Leeuwe*, Multatuli's blijspelfragmenten op het toneel. In: De Nieuwe Taalgids 45, 1952, pp. 320-325.
- H. H. J. de Leeuwe*, Multatuli, het drama en het toneel. Amsterdam 1950.
- H. H. J. de Leeuwe*, Rotterdam – vertrekpunt van Herman Heijermans. In: Het Toneel 1965, pp. 199-205.
- Hans de Leeuwe*, Stilepochen des holländischen Theaters im 19. Jahrhundert. In: Maske und Kothurn III 1957, pp. 340-362.
- H. H. J. de Leeuwe*, Alida Tartaud-Klein, Nederlands actrice. In: De Gids 1953, pp. 259-266.
- Multatuli*, Volledige Werken III en VI. Amsterdam 1951-1952.
- Noord- en Zuid-Nederlandsche Tooneel-Almanak voor 1877*. (Redactie N. Donker). Amsterdam 1877.
- Félix Prince*, André Antoine et le renouveau du théâtre hollandais. Amsterdam 1941.
- L. J. C. J. van Ravesteyn*, Rotterdam in de negentiende eeuw. De ontwikkeling der stad. Rotterdam 1924.
- J. H. Rössing*, De Koninklijke Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel. Bijdrage tot de geschiedenis van het tooneel in Nederland, gedurende meer dan een halve eeuw. Amsterdam 1916.
- J. B. Schuil*, Toneelherinneringen en toneelportretten: De gloriejaren der 'Rotterdamers'. In: Haarlemsch Dagblad, 6 september 1947.
- L. Simons Mzn.*, In en om de Tooneelschool. In: 'Eigen Haard' 1888, pp. 350-354 (met tekeningen van August Reyding).
- Slingervoet Ramondt*, Onverdiende smaad. In: Nederlandsche Kunst-

bode, 25 maart 1876, pp. 42-44.

Guus Verstraete, Ko van Dijk. Apeldoorn 1973.

Mr. de V. (is: A. de Vries), In en om den schouwburg. 's-Gravenhage 1885.

Henri de Vries, Mijn mémoires. Maastricht z.j. (1947?).

Richard de Waal, De Rotterdamsche Tooneelsten. Een zestal biographische schetsen. In: Het Leeskabinet. Leiden 1880, pp. 161-185.

W. A. Wagener, Muziek aan de Maas. Van rietfluitje tot R Ph O. Rotterdam 1968.

L. Th. Zeegers, Nederlandsche Chrestomathie, zevende druk. Amsterdam 1861.