

Theater in extreme omstandigheden

Voor welke keuzes stonden de theaterleiders van Nederland
ten tijden van de Tweede Wereldoorlog?

DEUTSCHES THEATER
IN DEN NIEDERLANDEN
INTENDANT DR. WOLFGANG NUFER

Stadtschauburg **AMSTERDAM**, 27. und 28. Januar, 18.30 Uhr
Stadtschauburg **DEN HAAG**, 30. Januar, 18.30 Uhr

HORST TAUBMANN
von der Bayerischen Staatsoper München

Stadtschauburg **AMSTERDAM**, 28. Januar, 18.30 Uhr
Stadtschauburg **DEN HAAG**, 30. Januar, 18.30 Uhr

GEORG MUND
von der Staatsoper Hamburg
GASTIEREN ALS MANRICO UND GRAF LUNA IN
DER TROUBADOUR
Oper von Giuseppe Verdi

Preise für die Vorstellungen am 27. Januar 1.- bis 7.-. Wehrmachtpreis (gegen Berechtigungsschein) 1.- bis 5.-. Preise für die Vorstellungen am 28. und 30. Januar 2.- bis 10.-. Wehrmachtpreis (gegen Berechtigungsschein) 1.- bis 7.-. Vorverkauf für Amsterdam ab 25. Januar, für den Haag ab 28. Januar

7-26

Mara L. Aronson

Opleiding Productie Podiumkunsten

Begeleid door Anita Twaalfhoven en Sarah Koolschijn

Mei 2012

Voorwoord

Theater. De spiegel van de maatschappij, een reactie op de politiek, een middel om een tijdsgeest weer te geven, een uitlaatklep, een esthetisch middel om mensen te laten reflecteren en verder te laten denken. Zonder theater geen leven!

Voor mij is dit alles gemakkelijk om te zeggen. Los van een subsidiestelsel dat momenteel even op zijn grondvesten staat te schudden leef ik in zeer goede omstandigheden. Er is geen sprake van een extreme situatie zoals bijvoorbeeld die van oorlog en bezetting zoals die in ons land bestond tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Was er in zo'n extreme tijd een plek voor theater? Ja! Ja, er was theater! Wie waren de theatermakers die dit voor elkaar kregen? Wie van hen nam hierin de leiding en wie kreeg te maken met tegenstanden zoals bijvoorbeeld de slechte sociale voorzieningen vlak voor de oorlog en een ongeïnteresseerd publiek. Uiteindelijk kregen de theatergezelschappen en hun leiders zelfs te maken met censuur, bezetting, oorlog en het instellen van de Kultuurkamer door de bezetter. Deze weerstand waar men tegen op moest boksen was maar een deel van de omstandigheden waarin de theaterleiders leefden. Er was een ingewikkelde politieke situatie en de gezelschappen moesten omgaan met de veranderende sociaal economische omstandigheden. Het grootste verschil tussen toen en nu, en dat vormt de kern van mijn fascinatie voor deze periode, is hoezeer alles en iedereen in de theaterwereld op scherp werd gezet. Elke kleine keuze in een voorstelling kon verschrikkelijke consequenties voor het gezelschap en de acteurs tot gevolg hebben. Tegenwoordig is voor een theaterleider de ergste consequentie van een slechte keuze, dat je een flinke snauw krijgt in een kritische recensie, terwijl tijdens de oorlog een foute keus kon betekenen dat jijzelf en je collega's op transport werden gezet of zelfs de kogel kregen. In hoeverre ben je onder zulke omstandigheden nog in staat om eigen werk te maken?

Kortom, deze scriptie probeert antwoord te geven op de vraag wat voor een mensen de theaterleiders tussen 1925 en 1945 waren. Met theaterleiders bedoel ik de zakelijkeleiders, de artistiek leiders en de directeuren van theatergezelschappen die een leidende rol hebben gespeeld in het theaterlandschap tussen 1925 en 1945. Voor welke, zowel principiële als professionele keuzes, stonden zij in uiterst extreme omstandigheden zoals die van de Tweede Wereldoorlog?

Als laatste noot wil ik mijn dankbetuiging uitspreken naar mijn begeleiders Anita Twaalfhoven en Sarah Koolschijn zonder wie ik deze scriptie nooit heb kunnen schrijven. Ook de allerlaatste op- en aanmerkingen van mijn vader Daniel Aronson en Studieleidster Gwenoële Trapman zijn voor mij van onschatbare waarden geweest.

Inhoudsopgave

Inleiding	04.
1. Een beeld van het Theaterlandschap in Nederland 1925 - 1945	06.
1.1 Subsidiestelsel	06.
1.2 Censuur	07.
1.3 Kultuurkamer	08.
1.4 Verzet	12.
1.5 Deelconclusie	13.
2. Een beeld van de Nederlandse theatergezelschappen 1940 - 1945	15.
2.1 Het Gemeentelijk Theaterbedrijf	15.
2.2 Deutsches Theater in den Niederlanden	15.
2.3 Noord-Hollandsch Tooneel	16.
2.4 Studio	17.
2.5 De Jonge Spelers	18.
2.6 Deelconclusie	19.
3. Een beeld van de Nederlandse Theaterleiders 1940- 1945	21.
3.1 Jan C. de Vos jr.	21.
3.2 Eduard Veterman	23.
3.3 Herman Boubert	24.
3.4 Ben Groeneveld	25.
3.5 Deelconclusie	27.
4. Een beeld van het leven van August Defresne	29.
4.1 Jeugd	29.
4.2 Dramaturg bij het Oost Nederlands Toneel	30.
4.3 Regisseur bij het Amsterdams Toneel	30.
4.4 Oprichter van de Amsterdamse Toneelvereniging	30.
4.5 Artistiek leider van het Nederlandsch Toneel	31.
4.6 Oorlog, bezetting, verzet en bevrijding	32.
Conclusie	34.
Nawoord	36.
Bronnenlijst	37.
Bijlagen	39.

Inleiding

Om te kunnen begrijpen wat de invloed van de Tweede Wereldoorlog op het Nederlandse theater moet zijn geweest moest ook de vooroorlogse situatie van het Nederlandse toneel mij duidelijk worden. Bovendien kon ik de individuele keuzes van de prominente theaterleiders tijdens de Duitse bezetting niet onderzoeken zonder eerst na te gaan onder welke omstandigheden zij leefden. Daarom heb ik ervoor gekozen om eerst het theaterbestel tussen 1925 en 1945 in bredere zin te onderzoeken en te beschrijven. Daarna schets ik een beeld van een selectie van de verschillende theatergezelschappen en de politieke keuzes die door de gezelschappen zijn gemaakt. In totaal waren er zestien gezelschappen in Nederland die telkens terugkomen in mijn bronnen en van belang zijn gebleken. De gezelschappen zijn met speelperiode en artistiek leider terug te vinden in de bijlage. Ik heb mijn selectie gebaseerd op een onderverdeling in de politieke keuzes van de gezelschappen (voor de Duitsers, tegen de Duitsers, neutraal) en vervolgens een of twee vertegenwoordigers gekozen voor elk van deze keuzes. Als laatste zoom ik in op de verschillende theaterleiders en de persoonlijke keuzes die zij (soms gedwongen?) hebben gemaakt.

In het tweede deel van mijn scriptie vergelijk ik het brede scala aan verschillende keuzes die door de diverse theaterleiders zijn gemaakt met het levensverhaal van August Defresne. Ik werd aan het begin van mijn onderzoek zeer gefascineerd door deze man die als regisseur en artistiek leider een prominente rol heeft gespeeld in de theaterwereld aan het begin van de 20^e eeuw. Of hij goede of slechte keuzes heeft gemaakt is moeilijk te zeggen. In een extreme periode zoals tijdens een oorlog is het onmogelijk om alles zwart-wit te bekijken. Gaandeweg het onderzoek heb ik veel meer theaterleiders leren kennen en ben ik erachter gekomen dat veel van hen qua de keuzes die zij maakten dicht bij elkaar liggen. Maar wat mij op is gevallen aan deze man, is dat Defresne in een groot grijs gebied stand heeft weten te houden en altijd betrokken is gebleven bij de theaterwereld. Hij is daarom een voorbeeld hoe je er onder extreme situaties toch in kan slagen vast te houden aan je eigen principes.

De bronnen die ik heb gebruikt voor mijn onderzoek bestaan uit boeken, kranten, films, tijdschriften en artikelen op internet. Allen terug te vinden in de bronnenlijst. Door heel veel biografieën te hebben gelezen van vele uiteenlopende theaterleiders heb ik een beeld kunnen schetsen en een diverse selectie kunnen maken uit de verschillende gezelschappen en leiders. Ik heb dan ook geprobeerd om tijdens deze zoektocht de volgende vragen te beantwoorden:

Hoofdvraag

Voor welke keuzes stonden de theaterleiders van Nederland ten tijden van de Tweede Wereldoorlog?

Deelvraag 1:

Hoe zag het Nederlands theaterlandschap eruit in de periode 1925 - 1945?

Deelvraag 2:

Wat waren de belangrijke theatergezelschappen in Nederland (1925 - 1945) en aan de hand van welke factoren werden zowel politieke- als artistiek inhoudelijke keuzes gemaakt?

Deelvraag 3:

Wie waren belangwekkende theaterleiders in Nederland (1925 - 1945) en in wat voor een sociaal economisch klimaat leefden zij en hoe maakten zij hun keuzes?

Deelvraag 4:

Wie was August Defresne en welke rol heeft hij gespeeld in de theaterwereld ten tijden van de Tweede Wereldoorlog?

Deelvraag 5:

In hoeverre kun je vast blijven houden aan je eigen principes onder extreme omstandigheden?

1. Een beeld van het Nederlandse theaterlandschap (1925 - 1945)

1.1 Subsidiestelsel

Als je bedenkt hoeveel weerstand er op dit moment is tegen de bezuinigingen op de subsidie in de kunstensector is het misschien goed om te ontdekken dat er in de jaren voorafgaand aan de Tweede Wereldoorlog überhaupt geen sprake van subsidie was. In de Theatersector was geen sprake van een pensioenregeling, geen minimumloon en geen recht op vakantiedagen. Alleen grote gemeenten als Den Haag, Utrecht en Amsterdam verleenden heel minimaal subsidie aan de vaste of eerste bespeler van de schouwburgen.¹ Deze subsidie was veel te klein om te kunnen voorzien in alle middelen om verantwoord theater te maken. Hier kwam nog eens bij dat het toneel naast de gewone belasting ook nog voor iedere voorstelling 15 tot 20% vermaakelijkheidsbelasting moest betalen. Zo werd eigenlijk elke cent subsidie in de vorm van belasting weer teruggenomen. De theaterleiders werden afhankelijk van hun publiek en de publieke smaak werd de maatstaf. Volgens theaterwetenschapper Linda Bouws zorgde dit, vooral in de crisisjaren waarin het publiek behoefte had aan vermaak en afleiding van dagelijkse zorgen, voor een laag artistiek pijl. Hierdoor konden voornamelijk de commerciële theaterleiders het hoofd boven water houden.² Door de crisis, werkeloosheid en de stijgende concurrentie met radio en bioscoop was er een enorme terugloop in het aantal Amsterdamse schouwburgbezoekers van 1.185.595 bezoekers in 1926, naar 353.994 bezoekers in 1936.³

In 1937 stelde Emanuel Boekman, Amsterdamse wethouder van onderwijs en kunstzaken, een commissie samen om vanuit de gemeente verbetering te zoeken voor de slechte situatie rondom het toneel. Het onderzoek resulteerde in het aanstellen van een nieuwe vaste bespeler van de Stadsschouwburg. Sinds 1920 was de Stadsschouwburg in het beheer van de Amsterdamse gemeente. Zij hadden het eerder niet aangedurfd om een vaste bespeler aan te wijzen en daarom werd de schouwburg per avond verhuurd. Als resultaat van het rapport nam de Amsterdamse gemeenteraad in 1938 Het Nederlands Toneel o.l.v. Cor van der Lugt Melsert aan als vaste bespeler van de Amsterdamse Stadsschouwburg. Het gezelschap kreeg een subsidie van f 56.000,-.⁴ Maar de openingsvoorstelling *Paer Malchius' mirakel* kreeg na de première bijna een speelverbod omdat de burgemeester van Amsterdam, de Vlucht, een vermoeden had dat het stuk wellicht kwetsend was voor katholieken. Dankzij de persoonlijke beschrijving van een Pater die de voorstelling had gezien, kon de burgemeester ervan overtuigd worden dat zijn vermoedens onjuist waren.⁵

¹ Boekman 1989, p. 14

² Bouws 1982, p. 33

³ Telegraaf, 22 december 1937

⁴ Boekman 1989, p. 137

⁵ Bouws 1982, p. 37

1.2 Censuur

Omdat in de wet niks concreets stond over censuur lag de uiteindelijke beslissing over het wel of niet spelen van een voorstelling bij de burgemeester. Hierdoor kon hij voorkomen dat er op het toneel aandacht werd besteed aan politieke thema's. Deze censuur kwam voort uit de dreiging van oorlog en de neutrale positie die Nederland tegenover Nazi-Duitsland probeerde te behouden. Theater verloor hierdoor zijn functie als spiegel van de maatschappij en tijdsgeschiedenis. Vooral de Amsterdamse Toneelvereniging o.l.v. Albert van Dalsum en August Defresne, een van de belangrijkste gezelschappen in Amsterdam, had last van de censuur aangezien zij een maatschappijkritisch gezelschap waren die juist politieke stukken op het repertoire hadden staan. Zij kregen naast censuur te maken met haast vijandige perskritieken. Men vond dat de Amsterdamse Toneelvereniging door het gekozen repertoire niet genoeg verschillende kanten van het theater liet zien, (namelijk niet genoeg de esthetische kant van theater) en daarom moest verdwijnen.⁶ Naast de Amsterdamse Toneelvereniging kreeg ook het prominente Amsterdamse gezelschap Het Centraal Toneel, o.l.v. Cees Laseur last van censuur. Ondanks het feit dat zij gehoor gaven aan de vraag van het publiek, namelijk ontspannende voorstellingen zonder politieke opvattingen, kregen zij te maken met censuur op gebied van zeden en moraal. Zo werden posters van *De wrekende God* opgevat als een regelrechte belediging van de katholieke kerk.⁷ Over *De Reis* van Bernstein werd in het Algemeen Dagblad geschreven: “(...) *Deze orgie van verjoodschten Franschen geest, of beter verfranschte joodschen geest wordt ons, helaas, door het Centraal Toneel aangedaan, een gezelschap dat over uitstekende krachten beschikt, die een betere zaak waardig zijn en vroeger ook wel hebben getoond*” En de journalist vraagt zich af “(...) *hoe het mogelijk is, dat zulk liederlijk en volksvergiftigend gedoe als dit de censuur van den A.R., de zich Christelijk noemende burgermeester van Amsterdam, de Vlucht, passeren kan.*”⁸

De intolerantie en de bedreigende eisen over orde en tucht van publiek en pers in combinatie met de censuur maakten het de theaterleiders op den duur onmogelijk om zich nog artistiek te uiten. In januari 1939 protesteerden zij hiertegen in een manifest:

“de hierbij vermelde personen, allen behorende tot het Toneel, hebben gemeenschappelijk vastgesteld, dat het noodzakelijk is geworden hun mening te doen kennen omtrent tendensen, die de vrijheid van het toneel bedreigen. Meer en meer wordt opvoering van toneelstukken van sociale en culturele betekenis, die een uitspraak bevatten over de grote vraagstukken van het geweld en de onderdrukking, van het machtsmisbruik en de rechteloosheid, door bestuurdersinstanties en politieke groepen verboden; andere stukken bereiken het publiek niet, omdat men een verbod vreest en geen risico in het toch reeds moeilijke toneelbedrijf kan nemen. Door deze gang van zaken kan het toneel slechts zeer ten dele zijn functie als spiegel

⁶ Historici.nl

⁷ Bouws 1982, p. 36

⁸ Het Nationale Dagblad, 6 maart 1937

van de tijd en drager van cultuurwaarden, dat wil zeggen zijn opvoedende taak, vervullen. Tegen deze ontwikkeling protesteren de theatermakers unaniem. Zij doen een beroep op het publiek hierin naast hen stelling te nemen, om te verhinderen, dat het toneel in zijn vrije ontplooiing wordt verstikt. Daarnaast protesteren de toneelspelers tegen de toenemende censuur, die op de inhoud der te spelen stukken wordt uitgeoefend, waardoor tal van elementen uit de stukken zonder meer geschrapt worden. Zij herkennen hierin een aantasting van het vrije woord, die gevaren in zich draagt voor de toekomst van de geestelijke vrijheid in het algemeen. Een volk, dat slechts het toegelaten woord te horen of te lezen mag krijgen staat onder voogdij als onmondige (...)"

Het manifest werd door 85 theaterleiders en acteurs ondertekend.⁹

1.3 De Kultuurkamer

In 1933 vond in Berlijn de openbare boekverbranding plaats die Joseph Goebbels, minister van Propaganda, aanstak op het plein voor de Berlijnse Opera. Het Hitler-regime had een lijst opgesteld van boeken, stukken en schrijvers die onacceptabel waren voor het nationaal socialisme.¹⁰ Het nationaal socialisme was een politieke beweging tussen 1889 en 1945 die mede door Adolf Hitler verkondigd werd. Het wordt gekenmerkt door racisme in combinatie met een extreme vaderlandsliefde.¹¹ Na deze openbare boekverbranding werd de Reichskulturkammer opgericht. De hele cultuuruiting van Duitsland was aan dit nationaal socialistische orgaan onderworpen. Nadat Nederland in 1940 bezet werd door Duitsland ontstond in de kunstenaarswereld de gegronde vrees dat de kunsten in Nederland in deze zelfde nationaal socialistische richting zouden worden gedwongen. Daarom richtten de kunstenaars van Nederland op 28 mei 1940 de Nederlandse Organisatie van Kunsten op in een poging de Duitsers voor te zijn en een stevige eenheid te creëren tussen alle kunstvormen tegen het nazificeren van de Nederlandse cultuur. De theaterleiders, acteurs, technici etc. hadden behoefte aan een eigen organisatie voor hun discipline en richtten een maand later de Nederlandse Organisatie van Toneelspelers op. Vlak na oprichting kregen de organisaties van de Duitse bezetters een vergaderverbod. Hierdoor konden ze alleen nog schriftelijk contact met elkaar houden.¹²

Op 26 november 1940 werd het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten opgericht in Nederland. De reorganisatie van de cultuur in Nederland was begonnen. Alle disciplines werden apart benaderd door de secretaris-generaal van het Departement, Tobie Goedewaagen. Zo werd op 7 april 1941 het bestuur van de Nederlandsche Organisatie van Toneelspelers benaderd met de vraag of zij wilde meewerken aan de oprichting van het Gilde voor Theater en Dans, dat deel uit zou maken van de Kultuurkamer. Het bestuur weigerde

⁹ Het volk, 9 januari 1939

¹⁰ *Het dagboek van Goebbels*

¹¹ encyclo.nl

¹² Hunninger 1982, p. 50

omdat ze dit beschouwde als heulen met de vijand. 307 van de 368 deelnemers van de organisatie was het hier mee eens. De Nederlandsche Organisatie voor Toneelspelers waren de eerste die zich openlijk tegen de Gilde uitspraken. Toen de Duitsers hoorde van deze anti-Duitse instelling werd de organisatie op 16 mei 1941 verboden.¹³

Bij aanvang van het nieuwe toneelseizoen in september 1941 verscheen er een verordening van Generaal-Commissaris Rauter die het de joden verbood om op openbare gelegenheden te komen zoals markten, bibliotheken en ook de schouwburgen. Als joden bij elkaar wilde komen dan kon dit alleen op plekken die zichtbaar werden aangegeven door borden met "*Joodsch lokaal, alleen voor Joden toegankelijk.*" Er kwam dus geen joods publiek meer het theater en joodse toneelspelers mochten niet meer optreden. Slechts een tiental toneelspelers trad uit solidariteit ook niet meer op zoals Hetty Beck, Ben Groenier, Nell Knoop, Tine Medema, Jan Musch, Mary Smitshuysen en Hans Tobi.¹⁴

In het begin werd het nog wel af en toe toegestaan om als joodse toneelspeler in eigen kringen actief te blijven. Zo was in Duitsland de Jüdische Kulturbond opgericht door Werner Levie nadat alle joden waren verwijderd uit het openbare leven. Toen hij naar Nederland vluchtte wilde hij een gelijksoortige organisatie oprichten. De Duitsers vonden dit aanvankelijk goed, en het kon gefinancierd worden door de joodse industrieel B. van Leer. Hij schonk f15.000,- aan de bezetter voor de ontwikkeling van de joods culturele organisatie. Zelf kocht hij zo zijn aftocht naar het buitenland. De organisatie bestond uit een afdeling voor theater, cabaret, operette en muziek. De joodse Kulturbond speelde in de Hollandsche Schouwburg die op bevel van de Duitsers werd veranderd in de 'Joodsche Schouwburg.' Zowel Nederlandse als gevluchte Duitse joden speelde bij de bond waarvoor, in tegenstelling tot in Duitsland, een lidmaatschap verplicht was. Tot 11 april 1942 is er gespeeld in de 'Joodse Schouwburg, hierna veranderde het gebouw in een doorgangshuis voor joden op transport naar Westerbork.

De volgende stap naar nazificering van het culturele leven betrof de oprichting van de Kultuurkamer. De moeilijke relatie die de theaterwereld voor de oorlog met zijn publiek had maakte het voor de Duitsers makkelijker om hun plannen uit te voeren. De Duitsers speelde geraffineerd in op de slechte sociale positie die de theatermaker destijds had. Zij beloofde een vast salaris en een forse subsidie voor enkele gezelschappen. Zo werd het Gemeentelijk Theaterbedrijf onder leiding van Cor van der Lugt nu in zijn geheel door de overheid gesubsidieerd. In November 1941 was het zover, de Kultuurkamer was officieel en alle kunstenaars waren verplicht lid te worden. Zonder lidmaatschap kon je niet je beroep

¹³ Bouws 1982, p. 41

¹⁴ Verzetsmuseum.org

uitoefenen. Uiteraard was het voor Joden verboden om lid te worden. De keuze was nu: doorspelen onder de strenge controle van de Duitsers, of stoppen.¹⁵

De theaterleiders hadden het niet gemakkelijk in hun strijd tegen de Kultuurkamer, vooral nu de eigen organisatie hen was ontnomen. Maar dit betekende nog niet dat de onderwerping geruisloos ging. De afkeer tegen de Kultuurkamer was groot genoeg. In Amsterdam kwamen de prominente theaterleiders bij elkaar waaronder: Ko Arnoldi (het Masker), Albert van Dalsum (Studio) Cor van der Lugt Melster (het Gemeentelijk Theaterbedrijf), Herman Boubert (Boubert Ensemble) Cees Laseur (Centraal Toneel) en Ben Groeneveld (de Jonge Spelers) Zij bedachten dat als de theaterleiders allemaal gezamenlijk zouden weigeren om zich in te schrijven, dit zou leiden tot gezichtsverlies bij de bezetter. Er zou geen theater meer bestaan in Nederland wat een openbare mislukking van het Duitse beleid zou betekenen. De kunstenaars hadden tot 19 februari 1942 de tijd om zich in te schrijven. De theaterleiders besloten samen een manifest te schrijven en deze voor de einddatum van 19 februari in te leveren. Laseur, van de Lugt Melsert, Arnoldi en Boubert hebben het manifest ondertekend, maar zijn uiteindelijk onder aanhoudende intimidatie van de Sicherheitspolizei gezwicht en hebben zich ingeschreven bij de Kultuurkamer. Arnoldi schreef zich in met het idee dat zijn acteurs van theatergezelschap het Masker toch wel zouden weigeren. Dit is ook gebeurd en het Masker hield er op 1 maart 1942 mee op. Onder Groeneveld en van Dalsum hebben uiteindelijk 1902 kunstenaars (waarvan 300 werkzaam in de theatersector) het volgende manifest ondertekend:

“Zij(= de ondertekenaars, allen Nederlandse kunstenaars) nemen de vrijheid (...) hierbij onder uw aandacht te brengen dat de gedachte waarop deze Kultuurkamer is gebaseerd, en de wijze van organisatie in strijd zijn met het wezen van het kunstenaarschap zoals dit door hen wordt beleefd en zoals in de Nederlandse traditie sinds eeuwen opgevat en geëerbiedigd is. Toetreding tot de bedoelde instelling waarbij de kunst ondergeschikt wordt gemaakt aan vooropgestelde politieke beginselen, waarbij het kunstleven geregeld wordt door met autoritaire macht beklede leiders en waarvan al of niet toelating niet uitsluitend afhang van de mate van kunstenaarschap, is niet overeen te brengen met de geestelijke levensvoorwaarden voor de kunst en in strijd met de hoogste plichtsvervulling, de roeping die zij als kunstenaar vervullen. Zij verklaren aan deze roeping getrouw te willen blijven.”¹⁶

De bezetters waren helemaal niet blij met dit manifest en er werd een onderzoek ingesteld naar de organisatoren ervan. Ze zaten echter met hun onderzoek in de verkeerde richting en namen uiteindelijk ten onrechte Jean François van Royen gevangen, een belangrijke drukker in Amsterdam die zich graag onder vooruitstrevende kunstenaars begaf. Hij werd gedeporteerd naar een concentratiekamp in Amersfoort waar hij uiteindelijk op 64 jarige

¹⁵ Bouws 1982, p. 36

¹⁶ Jong 1969, p. 760

leeftijd overleed. Het is niet precies bekend hoeveel van de 300 manifest ondertekenaars uit de theatersector uiteindelijk hebben geweigerd zich in te schrijven. Volgens Kultuurkamerweigeraar Ferd Sterneberg, wiens actieve rol in het verzet wordt beschreven in hoofdstuk 1.4, waren het ongeveer veertig man. Deze groep met tegenstanders werd groter toen bleek dat alle leden van de Kultuurkamer ook nog een Ariërverklaring moesten ondertekenen.

Ondanks de weigeraars ging het officiële toneel gewoon door. De eerste twee jaren van de oorlog was er bijna geen invloed vanuit Duitsland. Censuur en andere maatregelen waren nog niet ingesteld. In deze jaren zocht het publiek vooral vermaak en afleiding. Ook vond het publiek het heel spannend om stiekem anti-Duitse signalen te ontdekken die wellicht in de stukken verstopt waren. Soms was dit inderdaad zo, maar vaak beruste de signalen puur op toeval. Een voorbeeld hiervan in de *Gijsbrecht van Aemstel* die door het Nederlandsch Toneel werd opgevoerd o.l.v. Cor van der Lugt Melsert. Een toenmalige bezoeker: “*‘Vaarwel mijn Aemstelland, verwacht een andere heer.’ De zaal werd afgebroken en iemand zette het Wilhelmus in, maar dat ging toch niet door. ‘Hoe leed het God dat hem de moord niet êer stak’ (“Hitler”, dacht de hele zaal en klapte) ‘Mijn lieve gemalin en willige onderzaten / ik zou om hunnewil alleen mijn leven laten / en dempen met een sprong nimmerzatte hel’ (“Wilhelmina” dacht iedereen en we klaptten) ‘mijn toeverlaat, naast God, dat is de waterkant’ (“Engeland”, voelde het publiek. In die tijd kon ‘waterkant’ niets anders zijn dan Engeland. Applaus) (...) Het was of Vondel het allemaal geschreven had, met 1941 in zijn vooruitziende hoofd.”*¹⁷

Het kan zijn dat de acteurs het publiek aanspoorden om te lachen en te klappen, maar omdat dit ging om gebaren of intonatie is het niet te bewijzen. Soms zaten SD-ers in burger in de zaal en kwamen dit soort voorvallen bij de Shicherheitspolizei terecht. Als dit gebeurde moesten de acteurs zich vaak komen verantwoorden op het bureau. Soms werden ze enkele dagen vastgehouden, om andere acteurs af te schrikken. Nadat de Kultuurkamer werd ingesteld gebeurde dit niet meer. De controle werd toen heel streng. Alle stukken die de leden van de Kultuurkamer wilden opvoeren moesten van te voren worden goedgekeurd. Er werd over het algemeen niet per se druk uitgeoefend vanuit de bezetter om Duits theater te maken. Daar werden speciaal gezelschappen voor opgericht zoals het Noord-Hollandsch Tooneel o.l.v. Jan C. de Vos jr. Dit gezelschappen bestonden alleen uit NSB-ers. Alle theaters bleven in handen van de gezelschappen die lid waren geworden van de Kultuurkamer, behalve de Koninklijke Schouwburg in Den Haag. Dit werd de standplaats van het Duitse gezelschap het Deutsches Theater in den Nederlanden die onder leiding stond van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten. De voorstellingen werden in het Duits gespeeld. In Amsterdam werden bioscopen, in de handen van Amerikaanse filmmaatschappijen, omgebouwd tot kleine

¹⁷ Jong 1969, p. 764

theatertjes. Dezen zagen liever Nederlands toneel in hun filmtheaters dan Duitse propagandafilms.¹⁸

Na september 1944 was er geen elektriciteit meer beschikbaar in de stad. Spelen was niet langer mogelijk. Alleen op 1 januari 1945 trad het Gemeentelijk Theaterbedrijf o.l.v. Cor van der Lugt Melsert voor de laatste keer onder het Duitse regime op. Bij de voorverkoop waren de kaartjes binnen een uur uitverkocht.¹⁹

Na het einde van de oorlog, op 9 mei 1945, werd de Stadsschouwburg in bezit genomen door de theatermakers die niet lid waren geworden van de Kultuurkamer. Op 6 juni vond de eerste voorstelling plaats: *Vrij Volk*, een collectief stuk samengesteld door weigeraars als Defresne, Van Dalsum, Dekker en Coolen en Toneelgroep 5 mei '45. Het stuk werd een manifest van hen die niet gezwicht waren.²⁰

1.4 Verzet

De grootste zorg voor de weigeraars van de Kultuurkamer waren de inkomsten. Hans van Meerten, Ben Groeneveld en Ferd Sterneberg hadden al bij de aankondiging van de Kultuurkamer in 1941 voorzien dat dit een probleem kon worden. Samen zijn zij de initiatiefnemers geweest voor het inzamelen van geld om een fonds voor de theatermakers bij elkaar te krijgen. Het lukte, maar de uitkeringen waren niet groot. Alleenstaande theatermakers kregen f50,-, gezinnen met kinderen kregen f250,-. Er waren ook kunstenaars die zichzelf konden onderhouden door tijdelijk een andere baan te nemen. Door sommigen werden in het geheim privé voorstellingen gegeven bij mensen thuis. Dit waren uiteraard illegale activiteiten en werden de zwarte avonden genoemd. In het hele land waren er rijke particulieren die grote huizen beschikbaar stelden voor uitvoeringen tussen de schuifdeuren. Er ontstond hiervoor zoveel interesse dat sommige acteurs wekelijks konden optreden. Ze verdienden in het begin van de oorlog tussen de f 50 en f 150 per voorstelling. Later werd dat minder en vond de uitbetaling voornamelijk in Natura plaats. Uiteindelijk waren er zelfs Gilde toneelspelers, spelers die zich hadden aangemeld bij de Kultuurkamer, die na september 1944 niet meer konden spelen en die, net als de weigeraars, in huiskamers gingen spelen. Rijke bewoners van onder anderen de Vondelstraat gebruikte de voorkamers als zaal en de achterkamers als toneel. Er werden vaak gastenboeken bijgehouden met de bezoekers en wat de bezoekers als betaling mee hadden genomen. De ramen werden afgeplakt, grammofoons zorgden voor de muziek en pannen, lepels en alles wat er voor handen lag werd ter plekken gebruikt om de effecten van de voorstelling te maken. Een van de bezoekers heeft na de oorlog een beeld van de sfeer geschetst: *“Deze uitvoeringen genoten in den kleine kring van ingewijden een niet overtroffen reputatie. Het tooneel was aangegeven door hooge lila*

¹⁸ Bouws 1982, p. 46

¹⁹ Amsterdams Stadsarchief, document 5479

²⁰ Bouws 1982, p. 48

*gordijnen, een zelfgemaakte lichtbak van spiegeltjes en kaarsen fungeerde als voetlicht. Er waren coulissen van décorlinnen. De schminktafel werd verlicht met behulp van waxinelichtjes en de gasten werden boven aan de trappen opgewacht met een nachtkaarsje. De repetities werden overdag gehouden, eenmaal een generale in costuums des morgens om acht uur. Zoo, met een pruik op en zwaar geschminkt, deed Elly van Stekelenburg de bakker en melkboer open...”*²¹

Een andere vorm van verzet was ondergronds werk. Zo was er de groep Kultuurkamerweigeraars van Defresne, Groeneveld, Rijkens, van Meerten en Sterneberg, die vanaf mei 1942 ondergronds werkte aan een *Ontwerp voor een regeling van het toneel na de oorlog*. Het ontwerp werd het *Grijze Boekje* genoemd en is 25 keer gedrukt. Het boekje beschrijft eerst hoe het theater in elkaar zat voor de oorlog en daarna hoe het zou moeten zijn na de oorlog. Volgens de schrijvers moest er een landelijke toneelorganisatie komen. Via deze organisatie kon er op een veilige manier structurele overheidssubsidie worden verdeeld over de verschillende gezelschappen. Dat zou beter zijn dan een staatstoneel waarbij de gezelschappen onder directe leiding van een departement zouden komen te staan.

Zakelijk en artistiek beheer moesten streng gescheiden worden. Zo zou er, in tegenstelling tot de vooroorlogse jaren, een gezonde concurrentie ontstaan.²²

De plannen werden na de oorlog door minister van der Leeuw overgenomen, maar het is nooit volledig doorgevoerd. Wat wel stand heeft gehouden was een structurele subsidie voor vijf grote toneelgezelschappen. In 1969 was dit opgelopen tot elf gezelschappen. Deze structurele overheidssubsidie is hierna nooit meer afgeschaft.²³

Herman Veterman was een Joodse theaterleider die zeer actief was in het militant verzet. Hij was voornamelijk actief in het vervalsen van papieren.

1.5 Kortom, hoe zag het Nederlands theaterlandschap eruit in de periode 1925 - 1945?

Samenvattend kunnen wij stellen dat het in deze periode allerm minst gemakkelijk was om geheel naar eigen artistiek inzicht theater te maken. Er was immers veel tegenstand, eerst door de overheid, de kerk en een ongeïnteresseerd publiek en gedurende de oorlog door de bezetter. Het lijkt er tevens op dat de theaterleiders met weinig middelen moesten zien te voldoen aan ieders verwachting.

Doordat de eindverantwoordelijkheid van de toneelvoorstellingen bij de burgemeester lag in plaats van bij de theaterleiders, was de stap naar censuur niet groot. Het feit dat de overheid vooral een beschermende rol aan wilde nemen en in de vooroorlogse jaren bang was om zijn neutrale politieke positie te verliezen maakten de consequenties niet minder ernstig. Er

²¹ K, Freriks, journalist Ons Amsterdam, nummer drie maart 2005

²² Bouws 1982, p. 43

²³ Theaterencyclopedie, TIN

mocht geen politiek theater meer worden gemaakt en het theater verloor daardoor een van zijn belangrijke functies als spiegel voor de maatschappij. Een maatschappijkritisch gezelschap zoals de Amsterdamse Toneelvereniging moest verdwijnen. De meeste theaterleiders kozen ervoor zich te verzetten in de vorm van het eerder genoemde manifest. Het manifest was een bevlogen tekst over het belang van theater en werd door maar liefst 1902 kunstenaars ondertekend. Maar het mocht helaas niet baten. De Kultuurkamer werd ingesteld en er kwam een eind aan het vrije theaterbestel zoals dat voorheen had bestaan.

Het theaterlandschap tussen 1925 en 1945 was een eenzijdig landschap met veel tegenstand en weinig middelen. Toneel moest licht en luchtig zijn en mocht vooral niet politiek inhoudelijk zijn. Door middel van de Kultuurkamer konden de Duitse bezetters het toneel onder een strakke controle houden. Misschien mochten de theaterleiders op het toneel dan niet politiek actief zijn, dit waren ze in het gewone leven wel. Dankzij de moed en de vooruitziende blik van onder anderen Groeneveld, Sterneberg, van Meerten en Defresne slaagde de theatermakers erin zichzelf en elkaar te onderhouden dankzij het Fonds voor Kultuurkamerweigeraars en werd er hard gewerkt aan een nieuw theaterbestel, beschreven in het *Grijze Boekje*.

2. Een beeld van de Nederlandse theatergezelschappen (1940 - 1945)

Het mag duidelijk zijn dat het voor de gezelschappen in Nederland voor de oorlog al niet makkelijk was om zich financieel staande te houden, laat staan tijdens de oorlog. Met welke factoren kregen de theatergezelschappen te maken en hoe gingen zij om met de extreme oorlogssituatie? Om deze vraag te kunnen bekijken heb ik eerst een selectie uit de 16 belangrijkste gezelschappen gemaakt op basis van hun politieke achtergrond en artistieke visie:

- Het neutrale Gemeentelijk Theaterbedrijf o.l.v. Cor van de Lugt Melsert dat zich afzijdig hield van de politiek en op geen enkele manier een spiegel van de maatschappij wilden zijn.
- Het Deutsches Theater in den Niederlanden en het Noord-Hollandsch Tooneel o.l.v Jan C. de Vos jr., die beide de Kultuurkamer een zeer warm hart toedroegen en over het algemeen bestonden uit NSB-ers.
- Daarnaast de twee gezelschappen Studio o.l.v. Albert van Dalsum en de Jonge Spelers o.l.v. Ben Groeneveld die links theater maakten voor de arbeiders en graag politiek inhoudelijk wilden zijn wat uiteraard, zoals we inmiddels kunnen begrijpen, op veel weerstand stuitte.

2.1 Het Gemeentelijk Theaterbedrijf

Het Gemeentelijke Theaterbedrijf ontstond uit een initiatief van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten en kwam onder leiding te staan van Cor van de Lugt Melsert. Net als in Duitsland wilde Goedewaagen en zijn Departement van Volksvoorlichting en Kunsten ook in Nederland gezelschappen gaan subsidiëren. Tegenover het verkrijgen van deze subsidie stond als voorwaarde dat zowel het repertoire als de leden van het gezelschap moesten worden goedgekeurd door het Departement. Van de Lugt Melsert ging hiermee akkoord maar speelde vrijwel alleen blijspelen en komedies. *“Theater als spiegel van den tijd en drager van cultuurwaarden”* zoals beschreven in het manifest van 1939 was op geen enkele manier van toepassing op dit gezelschap.²⁴

Het gezelschap bestond uit drie verschillende afdelingen; toneel, opera en ballet. Van der Lugt Melsert werd directeur van de toneelafdeling. Het Gemeentelijk Theaterbedrijf werd gevestigd in de Stadsschouwburg in Amsterdam. Ondanks eindeloze luchtalarmen trokken de voorstellingen in het begin nog veel publiek maar het spelen werd in de loop van de oorlog steeds moeilijker. In februari 1943 werden alle schouwburgen in Nederland tijdelijk gesloten vanwege de val van Stalingrad. Op 14 februari 1943 werd in Amsterdam de avondklok ingesteld. Men mocht na acht uur 's avonds niet meer over straat. Dit was het einde van het

²⁴ Zalm, Slechte en Verstraete 1979, p. 98

uitgaansleven in Amsterdam. Vanaf dat moment werden er alleen nog middag voorstellingen gegeven.²⁵

Het Gemeentelijk Theaterbedrijf is een voorbeeld van een zo neutraal mogelijk theatergezelschap. Dit moet wel met een korrel zout worden genomen, want werkelijk neutraal was vrijwel onmogelijk als je bedenkt dat alle theatergezelschappen te maken hadden met een lokale autoriteit die in principe ‘fout’ was. Zo ook de initiatiefnemers van het Gemeentelijk Theaterbedrijf. Zoals we uit hoofdstuk 1 kunnen opmaken was het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten immers de eerste stap richting het instellen van de Kultuurkamer.

2.2 Deutsches Theater in den Nederlanden

In Den Haag werd in 1942 het Duitstalige gezelschap Deutsches Theater in den Nederlanden opgericht. De Duitse bezetter zag theater als een belangrijk middel om het nationaalsocialisme populair te maken. Daardoor werd er veel geld gepompt in theatersubsidie. De theaters bleven vrijwel allemaal in handen van de Nederlandse gezelschappen, behalve de Koninklijke Schouwburg in Den Haag, die meteen na de bezetting werd omgedoopt in de nieuwe Stadsschouwburg. Dit werd de vaste standplaats van het Deutsches Theater in den Nederlanden. Op 19 november 1942 werd speciaal voor Joseph Goebbels de eerste voorstelling: *Don Giovanni* gespeeld. De laatste voorstelling was op 16 juni 1944 met *Zar und Zimmermann* van Albert Lortzting. Na de oorlog werd de naam van het theater meteen weer terug veranderd naar de Koninklijke Schouwburg.²⁶

Het is me opgevallen dat er bijzonder weinig informatie te vinden is over het Deutsches Theater in den Nederlanden. Mijn visie hierop is dat het gezelschap gezien wordt als een ‘foute club’ waar, met name vlak na de oorlog, niet graag over gesproken of geschreven werd. Wel heb ik opvallend veel foto’s en affiches gevonden van de producties die tijdens de oorlog zijn gemaakt. Hiernaast is een voorbeeld zichtbaar.

2.3 Noord-Hollandsch Tooneel

Het Noord-Hollandsch Tooneel werd geleid door NSB'er Jan C. de Vos jr. en had het doel om tijdens de Duitse bezetting 'volkseigen, raszuivere' stukken te maken. Op het repertoire stond vooral nieuw Nederlands werk dat als voorbeeld moest dienen voor het Nederlands publiek. Maar de critici hadden er, ondanks de censuur in de kranten, nauwelijks een goed woord voor over. De recensies waren zo negatief, dat De Vos op 24 september 1942 een brandbrief stuurde aan Goedewaagen en zijn Departement van Volksvoorlichting en Kunsten. Hij drong erop aan dat *“Door u maatregelen worden getroffen waardoor het den heeren critici onmogelijk wordt gemaakt op een dergelijke niets-ontziende wijze een werk van een*

²⁵ stadsarchief.amsterdam.nl

²⁶ tin.nl

Nederlandsch tooneelschrijver, dat door inhoud en opvoering een diepen indruk heeft verwekt op het aanwezige publiek, af te breken".

Het Noord-Hollandsch Tooneel speelde onder andere het Duitse blijspel *Watersport*, dat beschreven werd als; *"Een onbetekenende, fabrieksmatige, vaak zeer laag bij de grondse comedie"*, en het nieuwe stuk *Dorp in onrust* van Kees Spierings, die daarmee een toneelschrijfwedstrijd van het Departement had gewonnen. Het Nationale Dagblad liet er geen spaan van heel. In een woedende brief klaagde De Vos jr. intussen dat het ministerie nog altijd niet bereid was *"De pers te beteugelen en op de wenschelijkheid te wijzen het N.H. Tooneel te steunen."* Maar het hielp niets.

Zo ging het niet langer, vond ook S. de Ranitz, die Goedewaagen opvolgde als secretaris-generaal. De subsidie voor het nieuwe seizoen werd gehalveerd. Het ministerie betaalde voortaan nog maar 70.000 gulden. De provincie Noord-Holland en de gemeente Haarlem beloofden het bedrag aan te vullen tot 125.000 gulden. Op voorwaarde dat het Noord-Hollandsch Tooneel *"Zoowel kasstukken als stukken met nationaal-socialistische strekking"* zou spelen. Het Noord-Hollandsch Tooneel ging akkoord en ging het nieuwe seizoen in met twee Duitse blijspelen en *Twee edellieden van Verona* van Shakespeare. Naast de gebruikelijke theaterwereld, waar De Vos jr. niet echt meer welkom was, kon hij terecht bij de NSB waar hij af en toe mocht optreden. Ten slotte werd De Vos in februari 1944 ontslagen. De resten van het Noord-Hollandsch Tooneel reisden in de zomer nog een beetje rond om te spelen voor polderjongens die bezig waren de Noordoostpolder te ontginnen. Maar het ontslag van De Vos jr. was eigenlijk al het begin van het einde. Secretaris-generaal De Ranitz kwam met een keihard oordeel: *"Het aanzien van de subsidiegevers en, wat veel erger is, van het Nationaal-Socialisme in tooneelkringen is door het artistiek optreden van het Noord-Hollandsch Tooneel eer geschaad dan gebaat."* Officieel werd het gezelschap op 15 september 1944 opgeheven. De geallieerden waren al onderweg.²⁷

Hoe het met De Vos jr afliep is te lezen in het volgende hoofdstuk op 29. Vlak voor het einde schreef een lid van het gezelschap in een brief: *"Onze gages zijn behoorlijk, maar daar is dan ook de kous mee af. En als het dit jaar eindigt, staan wij hopeloos van God en alle mensen verlaten op de keien."*²⁸

2.4 Studio

Nadat Albert van Dalsum om artistiek inhoudelijke redenen het Nederlandsch Toneel had verlaten richtte hij in 1940 samen met Paul Storm het toneelgezelschap Studio op. Het gezelschap had het plan om in het seizoen 1941 - 1942 *Le rendezvous de Senlis* van Anouilh op te voeren en ze hadden het manuscript ter goedkeuring naar het Departement voor

²⁷ van Gelder 2001

²⁸ tin.nl

Volksvoorlichting en Kunsten verzonden. Zoals eerder beschreven ging de keuring bij het Departement voor Volksvoorlichting en Kunsten niet alleen om de politieke inhoud maar ook over orde en zeden. De volgende reactie van Goedewaagen kwam terug bij het gezelschap:

“(…) Hoewel ik allerm minst geestdriftig ben over dit stuk, heb ik er geen concreet bezwaar tegen dat U het op Uw speelplan neemt. Evenwel zou ik gaarne vernemen, dat het stuk met veel goeden smaak wordt bewerkt, zoodat de verhouding Georges-Barbara vager wordt aangeduid, dan in het Fransche stuk het geval is. (…) Geschiedt dit niet, dan wordt de hoofdfiguur al te afstootend voor een gezond publiek. (…) Hoewel goed geschreven (…) acht ik het onderwerp niet belangrijk, daar in dezen tijd niet de onzekerheid en weifelhoedigheid op zich zelve van belang zijn, wanneer daarbij ieder aanwijzing van de oorzaak hiervan ontbreekt. Psychologische Studies behooren heden niet meer op het tooneel thuis; vooral wanneer de studie zoo onvolledig en oppervlakkig is, dat aanwijzing van de grondfout én oplossing van het zielsgebrek bij den hoofdpersoon onuitgebeeld blijven. Dat de schrijver (…) de oorzaak van Georges’ karakterfout (waarschijnlijk erfelijke belasting en dus rasaanleg) niet aanduidt, stelt hem lager dan den zeer onvolmaakte Hesen.”

Omdat toneelgezelschap Studio niet kon en wilden werken onder de strenge Duitse controle hebben zij zichzelf in 1942 opgeheven.²⁹

2.5 De Jonge Spelers

De Jonge Spelers werd opgericht in de jaren dertig. Ben Groeneveld was de oprichter en artistiek leider. De Jonge Spelers maakte met name toneel voor de linkse arbeiders. Omdat het gezelschap geen doorsnee repertoire maakte maar werd beschouwd als een modern en avant-gardistische groep onderscheidde zij zich van andere gezelschappen.³⁰ Het repertoire omvatte onder anderen werken van Vondel, De Swaen, Heijermans, A.M. de Jong, Molière en Gorki.

Van 1932 tot 1940 bestond de vaste kern van de Jonge Spelers uit Ben Groeneveld, Nelly Ernst, Arie Das, Johan Fiolet, Jan Lemaire jr., Jan Seves, Lucas Wensing en Gerrit Lindenberg. Met elkaar droegen zij de artistieke en financiële verantwoordelijkheid voor het gezelschap. Ze ontvingen ongeveer evenveel gage per lid en zorgden zelf voor het decor en de kostuums. Er was een taakverdeling afgestemd op ieders specifieke deskundigheid. De Jonge Spelers ontvingen geen overheidssubsidie. De inkomsten kwamen uit voorstellingen die in series werden uitgekocht aan onder anderen het Instituut voor Arbeiders Ontwikkeling. Ondanks dat dit instituut onderdeel van de SDAP was, werkte de Jonge Spelers hier graag aan mee. Zij waren er immers voor de arbeiders. De hoek waaruit deze steun voor de arbeiders vandaan kwam maakte ze in dit geval niet uit. Andere inkomsten kwamen van les geven aan amateur theaterspelers en jongeren.

²⁹ Bouws 1982, p. 45

³⁰ Otterloo 1982, p. 82

De Jonge Spelers zijn in de pers het 'Propaganda clubje van de SDAP' genoemd. Hierop reageerde een acteur van de Jonge Spelers, Jan Lemaire jr. Op: "Het is onwaar (...), dat er in Holland geen gezelschap bestaat, dat de heldenfeiten van het proletarisch verzet openlijk en geestdrift wekkend in de massa uitdraagt. Wij de Jonge Spelers doen dat open en eerlijk, ondanks groote moeilijkheden die ons door de kapitalistische macht in de weg wordt gelegd. Het is onwaar (...) dat wij in dienst staan van de S.D.A.P. Wij zijn een zelfstandige groep jonge toneelspelers, die voor 't proletariaat socialistische kunst brengen. En dat wij in ons moeilijke werken gesteund worden door 't Instituut voor Arbeiders Ontwikkeling is een verheugd feit. Zodoende zijn wij in de gelegenheid dat te doen wat ons, socialistische tooneelspelers goed dunkt." In sommige plaatsen werd het gezelschap gewantrouwd en zijn zelfs voorstellingen van de Jonge Spelers verboden. Uiteindelijk werden ze op artistiek gebied door medekunstenaars niet meer zo serieus genomen, maar de Jonge Spelers hebben ondanks negatieve oordelen twee seizoenen kunnen spelen. In 1941 hebben zij zichzelf opgeheven uit weigering zich in te schrijven in de Kultuurkamer. Ben Groeneveld heeft zich tot het einde van de oorlog ingezet voor het verzet. Hierover meer in hoofdstuk drie, pagina 34.

2.6 Kortom, wat waren de belangrijkste gezelschappen en aan de hand van welke factoren werden zowel politieke- als artistiek inhoudelijke keuzes gemaakt?

Er waren tussen 1925 en 1945 nog vele andere belangrijke gezelschappen zoals bijvoorbeeld Het Oost-Nederlands toneel, Het Amsterdams toneel, De Amsterdamse Toneelvereniging en Het Nederlandsch Toneel. Toevallig zijn deze voorbeelden van belangrijke theatergezelschappen onderdeel geweest van het leven van August Defresne en zullen zij later in hoofdstuk vier daardoor toch behandeld worden. Zoals de inleiding van dit hoofdstuk uitlegt heb ik niet zozeer de aller belangrijkste gezelschappen benoemd maar een zo breed mogelijk beeld willen geven van de verschillende gezelschappen en de keuzes die zij maakten. Als we kijken naar de politieke keuzes is duidelijk naar voren gekomen dat alle gezelschappen te maken hadden met een autoriteit waar je mee om moest zien te gaan. Het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten, daar kon je nu eenmaal niet omheen. Het Gemeentelijk Theaterbedrijf liet alles checken door het Departement maar zij wisten wel aan een neutraal repertoire aan te houden. Het Deutsches Theater in den Nederlanden was een gezelschap met propaganda doeleinde. Het doel van dit gezelschap was een voorbeeld te zijn voor het Nederlandse volk en met prachtige kunst tonen dat de Duitsers een zeer geschikte bezetter waren. Zij kregen veel geld en een centrale speelplaats. Artistiek inhoudelijk is weinig bekend over dit gezelschap.

De Vos jr. laat zien dat als collegae, publiek en critici het niet eens zijn met het artistieke niveau van je gezelschap, het moeilijk is om je hoofd boven water te houden als professioneel

gezelschap. Ook al geniet je de steun van de machthebbers. Zelfs in moeilijke tijden moest er aan bepaalde verwachting voldaan worden.

De Jonge Spelers stelden zich onafhankelijker op tegenover het Departement. Maar voor de Jongen Spelers was het spelen voor de linkse arbeiders het allerbelangrijkste en daarom vonden zij het niet erg om met het Instituut voor Arbeiders Ontwikkeling in zee te gaan.

Toneelgroep Studio probeerde mee te werken en ook zij lieten hun repertoire checken bij het Departement, maar zij stonden zo ver van het Departement en de doelen die het Departement voor ogen had dat zij zich liever ophieven dan gehoor aan deze eisen te geven.

3. Een beeld van de Nederlandse Theaterleiders 1940 - 1945

Nu we een overzichtelijk beeld hebben van de verschillende gezelschappen zal het makkelijker zijn om een aantal theaterleiders onder de loep te nemen. We hebben kunnen zien dat er op professioneel gebied op zeer uiteenlopende manieren is omgegaan met de bezetter. Nu wilde ik graag onderzoeken hoe een aantal persoonlijke keuzes zijn gemaakt. Jan C. De Vos jr. en Ben Groeneveld zijn al eerder genoemd aangezien zij de theaterleiders waren van het Nazi gezelschap het Noord-Hollandsch Tooneel en het onafhankelijke, sociale gezelschap de Jonge Spelers. Eduard Veterman was als theaterleider niet erg succesvol maar heeft een belangrijke rol in het verzet gespeeld. Herman Boubert heb ik gekozen omdat hij in mijn onderzoek opviel door vaak een van de eerste te zijn die toegaf aan de Duitsers. Hij wilde meewerken bij de oprichting van het Theatergilde, hij schreef zich vrij snel in bij de Kultuurkamer en ging als een van de weinige in op de uitnodiging om voor de Nazi's op te komen treden. Ik was benieuwd naar zijn beweegredenen. Wederom een zo gevarieerd mogelijk beeld waarbij ik de verschillen probeer te analyseren door de eerst de NSB-er Jan C. De Vos jr. En de joodse verzetsheld Eduard Veterman tegenover elkaar te zetten en daarna de linkse Kultuurkamerweigeraar Ben Groeneveld en Herman Boubert die zich wél inschreef en vrijwillig de Ariërverklaring ondertekende.

3.1 Jan C. de Vos jr. (1897 - 1959)

Jan C. de Vos jr. debuteerde in 1912, tijdens zijn opleiding aan de toneelschool (1911-1913), in een productie van Willem Royaards bij de Koninklijke Vereniging Het Nederlandsch Toneel. Hij speelde en regisseerde in de loop van de jaren bij tal van gezelschappen. Zelf leidde hij van 1931 tot 1932 het Haagsch Tooneel. Waarom hij lid van de NSB werd, is niet bekend. Hij was er, hoe dan ook, snel bij: al in 1933, twee jaar na de oprichting, werd De Vos artistiek leider van het door de NSB gefinancierde gezelschapje Fascio. Het was geen succes. Voor lege zalen speelde men het ideologische *De dag die komt* van de latere nazi-dichter George Kettmann. Niet alleen het publiek sprak zich negatief uit over het stuk. Ook de acteurs zelf waren niet tevreden. Binnen een jaar werd Fascio, dat tot in zijn naam naar het fascisme verwees, opgeheven.

Na enkele omzwervingen trad De Vos vervolgens in dienst bij het Residentie Tooneel in Den Haag. De collega's, onder wie veelbelovende jongeren als Caro van Eyck en Paul Steenbergen, waren op de hoogte van zijn politieke geaardheid. Maar hij droeg zijn NSB-speldje aan de binnenkant van zijn revers en riep niet meer, zoals bij Fascio, dat het tijd werd 'die jodenkliek' bij het toneel weg te trappen. Maar toen het land eenmaal bezet was, hoefde hij zich niet meer in te houden. Caro van Eyck, die een joodse vader had, schreef in haar memoires dat De Vos en zijn vriendin, de actrice Willy Dunselman, meteen begonnen te stoken tegen alles wat joods

was. Maar de leiding van het Residentie Tooneel probeerde, zo goed en zo kwaad als het ging, politiek neutraal te blijven.

In de loop van 1941 gingen De Vos jr. en Willy Dunselman, waar hij inmiddels mee getrouwd was, werken op de hoorspelafdeling van de nazistische Nederlandsche Omroep. hiernaast vormden ze onder de naam De Omroepspelers een groepje dat met een voorstelling door het land reisde. De directie van de Nederlandsche Omroep klaagde dat zulke tournees ten koste gingen van het werk voor de radio. Hierdoor kreeg De Vos jr. het idee om een gezelschap op te richten met hetzelfde doel als de radio-omroep. Het gezelschap zou zich actief inzetten voor het volkseigene, raszuivere toneel. Zo ontstond het Noord-Hollandsch Tooneel. Dit idee was van harte welkom bij het Departement voor Volksvoorlichting en Kunsten. Moeiteloos wist De Vos jr. een subsidie van 250.000 gulden per jaar te verwerven, een fenomenaal bedrag.

Zo kon De Vos jr. in het najaar van 1942 beginnen. Hij verzamelde circa twintig acteurs, voornamelijk leden of sympathisanten van de NSB met wie hij eerder bij de Nederlandsche Omroep had gewerkt. Uit een correspondentie met het Departement voor Volksvoorlichting en Kunsten blijkt dat De Vos jr. niet heel erg tevreden was over de acteurs die hij had verzameld, maar dat de betere acteurs liever bij hun eigen gezelschappen bleven en niks te maken wilde hebben met De Vos jr. of zijn gezelschap. Een half jaar later werd door de NSB krant Het Nationale Dagblad geformuleerd: *"De toneelspelerwereld zat nog te veel vastgeroest in het oude om met Jan C. de Vos jr. te willen samenwerken."*

In het najaar van 1943 zag het er slecht uit voor het Noord-Hollandsch Tooneel. Veel schouwburgdirecteuren wisten steeds maar weer uitvluchten te verzinnen om het gezelschap niet in huis te hoeven halen. Hier bovenop bleek na onderzoek door een externe accountant dat het in de boekhouding wemelde van de telfouten, foutieve boekingen en afwezige kasbewijzen. Het werd steeds erger. Zelfs de ambtenaren van het ministerie kwamen niet meer opdagen op de premières waarvoor ze waren uitgenodigd. In armoede begon De Vos jr. brieven aan het Departement te schrijven waarin hij zakelijk leider Veerhoff beschuldigde van gesjoemel met geld. Veerhoff schreef daarop dat De Vos jr. fraudeerde en als regisseur niet geschikt was.

Ten slotte werd De Vos in februari 1944 als intendant ontslagen. Veerhoff mocht blijven, en de oude Willem van der Veer, die in het begin van de eeuw nog bij Heijermans had gespeeld, trad voorlopig op als artistiek leider. Jan C. de Vos jr. werd na de bevrijding voor tien jaar geschorst en vluchtte met zijn vrouw naar Berlijn, waar hij in 1959 stierf. De andere acteurs kregen een speelverbod van vijf jaar opgelegd, maar kwamen ook daarna zelden of nooit meer aan de slag^{31 32}

³¹ Van Gelder 2001

³² theaterencyclopedie.nl

3.2 Eduard Veterman (1901 - 1946)

Eduard was een Nederlandse schrijver en verzetsman van Joodse afkomst. Hij begon zijn carrière aan het toneel als rechterhand van Cor van der Lugt Melsert, over wie hij later één van zijn vele boeken zou schrijven. In totaal schreef hij vijftien romans en dertig toneelstukken. Pogingen van Veterman om een eigen toneel- of cabaretgezelschap op te zetten eindigden tweemaal in een financieel fiasco. Meer succes had hij als toneelschrijver en regisseur bij de Hollandse Schouwburg in Den Haag. Toen de Duitsers in 1940 Nederland binnenvielen werd dit onmogelijk. Hij nam een valse naam aan '*prof. dr. Eduard Jacques Necker*' en moest met zijn vrouw onderduiken op Keizersgracht 763. Zijn dochter werd ondergebracht bij een gezin in Blaricum. Tijdens het onderduiken ging Veterman het verzet in door persoonsbewijzen en geboorteaktes te vervalsen voor onderduikers en verzetsmensen. Hij kon zo handig persoonsbewijzen na maken dat hij samen met zijn vrouw in een kamertje van drukker Van Velzen aan de Ruysdaalkade zo'n 2.000 identiteits-kaarten heeft gemaakt. De Gestapo deed drie keer een inval maar dankzij een hok achter het huis wisten zij zich zo te verbergen dat ze niet werden gevonden.

Door verraad lukte het de Gestapo om hem in oktober 1943 op de hoek van de Nieuwmarkt in Amsterdam te arresteren. Hij is nooit herkend als Joodse man maar na vele, zware verhoren werd hij in de Scheveningse gevangenis gegoooid. De gevangenis werd in de volksmond het Oranje Hotel genoemd. Hij werd ter dood veroordeeld en in afwachting van de uitvoering van het vonnis naar de gevangenis in Lüttringhausen in Duitsland overgebracht. Op 15 april 1945 bevrijdden de Amerikanen de gevangenis, waardoor hij op het laatste moment van de dood is gered.

Na de bevrijding had hij groot succes met het toneelstuk *Oranje Hotel*, waarvan 150 voorstellingen gespeeld werden. Prins Bernhard gaf Veterman persoonlijk de opdracht tot het schrijven van de geschiedenis van de Binnenlandse Strijdkrachten, maar toen duidelijk werd dat Veterman daarin geen blad voor de mond wilde nemen over het, naar zijn mening, amateuristische gedrag van Engelse militairen en verzetsstrijders, werd de opdracht weer ingetrokken. Dat hij ook nog niet schroomde om acteurs die tijdens de bezetting waren blijven spelen te hekelen werd hem niet in dank afgenomen. De theaterwereld keerde zich tegen hem en binnen het bestaande toneelbestel kon hij zich nauwelijks handhaven.

In juni 1946 kwamen Veterman en zijn vrouw Katy om het leven bij een verkeersongeluk bij Laren. Omdat hij na de bevrijding een ware luis in de pels was geworden, waren er onmiddellijk geruchten over een liquidatie, maar bewijs hiervoor is nooit geleverd.^{33 34}

³³ schrijversinfo.nl

³⁴ joodshistorischmuseum.nl

3.3 Herman Boubert (1885 -1963)

Herman Boubert was een Nederlandse toneelschrijver en toneelleider. Herman Boubert was niet zijn echte naam. Oorspronkelijk heette hij Hermanus Blom. Hij werd geboren als zoon van het ongehuwde dienstmeisje Elisabeth Boubert, dat, zwanger van de zoon des huizes, op staande voet ontslagen werd. Herman werd aanvankelijk geregistreerd onder zijn moeders meisjesnaam maar na een huwelijk van zijn moeder en zijn stiefvader Blom, kreeg Boubert de achternaam van zijn stiefvader. Hij nam de naam Herman Boubert aan als artiestennaam. Vele jaren later, na zijn huwelijk met de aanstormende actrice Aafje ten Hoope kreeg het toneelcouple veel bekendheid en werden ze eervol "De Bouberts" genoemd. De drie zonen die uit dit huwelijk zijn voortgekomen, hebben allen de artiestennaam Boubert overgenomen.

Opgegroeid in de Jordaan leerde Boubert op de ambachtschool het vak van huisschilder. Maar al snel bleek zijn grote liefde voor theater en kwam hij via amateurtoneel als acteur terecht bij Delmonte. In 1935 richtte hij het Boubert Ensemble op. Boubert was werkelijk bezeten van zijn vak. Hij was altijd bezig in zijn atelier met decors en kostuums terwijl hij 's avonds thuis alle rollen eigenhandig uitschreef. Maar hoe eenvoudig en zachtmoedig ook, volgens kleinzoon Bob Boubert moest je in zijn werk niet aankomen met gemakzucht of lamlendigheid. Dan kon hij angstaanjagend driftig worden. Want dan kwam je aan zijn passie, zijn kunst. Hij ontpopte zich ook als een moedig ondernemer. Die, vaak ten onrechte, blind vertrouwde op zijn financiële partners omdat het zakelijke deel hem niet interesseerde. Tijdens zijn grootste successtuk "De Jantjes" die wel 1500 keer voor publiek heeft gespeeld verdiende Boubert veel geld. Maar hij zette het net zo makkelijk weer op het spel voor het uitbrengen van een nieuw stuk of een langjarig huurcontract met een theater.

Boubert regisseerde, speelde hoofdrollen, inspireerde en leidde zijn Boubert Ensemble, naar een nieuwe, bijna filmische speelstijl, die bepalend werd voor het theater, de film en de televisie. Tegelijkertijd schreef hij zijn stukken in een nieuw idioom: herkenbare menselijke emoties verwoord in eenvoudige spreektaal van alledag maar zonder grof te worden of ordinaar. Deze nieuwe stijl was voor die tijd een ware revolutie. Ook was Boubert een socialist in hart en nieren. Hij kwam op voor de gewone man en als absolute nummer één kwam hij op voor de leden van zijn gezelschap. Hij wist samen met zijn gezelschap door de moeilijke jaren heen te blijven bestaan, soms tegen betaling in voedsel. ³⁵

Jan Boubert, de jongste zoon van het Boubert echtpaar, zat tijdens de Tweede Wereldoorlog in het verzet. In 1941 werd hij wegens verraad gearresteerd door de Duitse bezetters. Dit gaf veel druk op het echtpaar en heeft ervoor gezorgd dat Boubert zich vrij snel liet inschrijven in de Kultuurkamer en als enige bezweek toen de bezetter alle professionele gezelschappen uitnodigde om voor nationaalsocialistische organisaties te komen spelen. Toen Jan Boubert

³⁵ boubert.nl

tenslotte toch nog het doodsvonnis kreeg voerden Herman en Aaf Boubert een verbeterd gevecht om zijn leven te redden, waarbij zij al hun landelijke bekendheid in de strijd gooiden. Het vonnis werd uiteindelijk herzien in levenslang. Jan werd gedeporteerd naar de Duitse strafgevangenis in Lüttringhausen. Ver van familie en vrienden overleed hij daar op 7 december 1943 aan ondervoeding en longontsteking. Hij was nog geen 23 jaar oud.

Boubert werd na de oorlog aanvankelijk met de nek aangekeken door de toegeeflijkheid die hij naar de bezetter toe had getoond. Na de oorlog werd hij gestraft met een spelverbod van drie maanden. Hij was inmiddels 60 jaar. Pas in 1955 kwam er aandacht voor de invloed en belangrijke nieuwe richting die hij aan het vaderlandstoneel had gegeven. Bij het 50-jarig jubileum van de Bouberts werden zij benoemd tot ereburgers van de stad Amsterdam waarbij ze toch nog gemeentelijke erkenning hebben gekregen. Herman Boubert overleed op zijn trouwdag op 2 februari 1963 en werd begraven vanuit de Stadsschouwburg in Amsterdam.⁵⁶

3.4 Ben Groeneveld (1898-1962)

Ben Groeneveld was toneelspeler en toneelleider. Hij was de zoon van de onderofficier Arjen Groeneveld en Cornelia Hoogendoorn. In 1922 trouwde hij met de actrice Willemina Johanna (Willy) Haak. Uit dit huwelijk werd 1 dochter geboren. Na in 1929 te zijn gescheiden is Groeneveld nog tweemaal getrouwd. Eerst met de actrice Nelly Ernst en later met Grietje Cohen. Uit dit tweede en derde huwelijk zijn geen kinderen geboren.

In Den Haag, waar Groeneveld de HBS heeft gedaan, ziet hij voor het eerst een schouwburgvoorstelling en zijn fascinatie voor theater was begonnen. Van 1918 tot 1920 was hij leerling van de Amsterdamsche Tooneelschool waar de spelleraren Theo Mann-Bouwmeester en vooral Albert van Dalsum bijdroegen aan zijn vorming als acteur. Groeneveld leert na 1920 het moderne Duitse toneel kennen in Düsseldorf, in Berlijn, bij Max Reinhardt en studeert ook in Parijs. Hij doet de volgende jaren veel ervaringen op als acteur bij de belangrijkste Nederlandse toneelgezelschappen, onder verschillende regisseurs. De ingetogen stijl van Eduard Verkade past het beste bij zijn bescheiden, beschouwende aard.

Maar Groeneveld merkt dat alleen toneelspelen niet genoeg is. Hij was erg betrokken bij de maatschappelijke relevantie van het toneel. Contacten met de sociaal-democratische arbeidersbeweging leidden in 1925 tot een benoeming tot lekespelleider bij de Arbeiders Jeugd Centrale. Vele generaties jonge arbeiders zijn door hem geïnspireerd en gevormd, eerst met collectieve spreekkoren, uit het Duits vertaald van Ernst Toller-vert en J.J. Thomson, later kwam er meer aandacht voor individueel spel en voordrachtteksten van Margo en Marie Vos. In de hoop het volkstoneel te vernieuwen richtte hij samen met Herman Boubert in 1930

⁵⁶ boubert.nl

het Groot Volkstoneel op. Hierin werd hij gesteund door de VARA en het Instituut voor Arbeidersontwikkeling. Het gezelschap speelde naast het gebruikelijke amusementstheater zoals De Jantjes ook literair werk zoals Gorki, Heijermans en Querido. Ben Groeneveld toonde hier zijn bijzondere aanleg voor het tot leven brengen van 17e-eeuwse Hollandse blijspelen waaronder Bredero, Hooft en Asselijn.

Als Groeneveld zijn streven naar socialistisch theater ervoor zorgt dat de VARA zich terugtrekt, wordt het Groot Volkstoneel opgeheven. Nu stond het Groeneveld vrij om zijn eigen gezelschap op te richten. Naar zijn eigen visie. Zo ontstond er samen met een groep enthousiaste jongeren de Jonge Spelers. Groeneveld leidt het gezelschap van 1932 tot 1936. Daarna stond het tot 1941 onder leiding van Richard Flink. Het gezelschap deed alles zelf, decor, kostuums etc. en wist zonder subsidie te blijven bestaan. Door een flinke dosis inzet van de groep en overtuigingskracht van Groeneveld wisten de Jonge Spelers een enorme aanhang op te bouwen in de arbeidersbeweging. Maar de Jonge Spelers werden vanaf het begin hard bekritiseerd door de pers en ze kregen in de jaren voor, en tijdens de oorlog veel te maken met censuur en verboden. Toch wisten ze stand te houden, mede door de tact en het incasseringsvermogen van Groeneveld. In 1934 werd de Jonge Spelers beschouwd als een professioneel gezelschap dankzij de voorstelling ter herdenking van Holberg (1934) en Bredero (1935).

Het repertoire van de Jonge Spelers omvatte werken van Vondel, De Swaen, Heijermans, A.M. de Jong, Molière, Gorki, Zweig e.a. In 1941 staakten de Jonge Spelers de activiteiten omdat Groeneveld weigerde om zich in te schrijven in de Kultuurkamer. Groeneveld verhuisde naar Den Haag en gaf alleen nog af en toe privé voordrachten en toneellessen.

Maar dit is niet het enige wat hij deed. Vrijwel al zijn aandacht ging uit naar een grote hoeveelheid verzetswerk dat hij verrichtte. Hij zat in overlegorganen, waar hij onder anderen meedacht over de oprichting van een nieuwe toneelspelersvakbond, hij was één van de drie oprichters van het fonds voor werkeloze theatermakers in 1941 en hij schreef tot 1943 mee aan het "Ontwerp voor een regeling van het toneel na de oorlog". Bovendien regisseerde Groeneveld in het geheim de eerste acte van de bevrijdings-voorstelling die door het gezelschap 5 Mei 1945 werd gespeeld.

Hoewel hij weer af en toe speelde, namen de toneelcoördinatie en de samenwerking van de toneelspelers met andere kunstenaars in de Federatie en het overleg binnen regeringsorganen veel van zijn tijd in beslag. In samenwerking met Ferd Sterneberg en Ru Mulder wist Groenenberg zijn oude ideaal te verwezenlijken met de oprichting, van de Stichting Het Nederlands Volkstoneel, gevestigd in de Doelenzaal aan de Kloveniersburgwal te Amsterdam (1946 - 1953).

Bij zijn zilveren jubileum op 25 januari 1955 werd Groeneveld gehuldigd en werd benoemd tot ridder in de Orde van Oranje Nassau. Hij overleed in 1962, op 62 jarige leeftijd in Amsterdam.

37 38

Kortom, Wie waren belangwekkende theaterleiders in Nederland (1925 – 1945) en in wat voor een sociaal economisch klimaat leefden zij en aan de hand van welke factoren maakten zij zowel persoonlijke als zakelijke keuzes?

Vele belangrijke namen zijn tot nu toe de revue gepasseerd. Ik heb, niet geheel toevallig, gekozen voor vier theaterleiders met ieder een heel verschillende sociaal economische achtergrond. De Vos was een NSB-er, Groeneveld en Boubert waren beide neutrale Nederlanders en Veterman was Joods. Als je kijkt naar deze middelste twee kun je zien dat zij precies tegenovergestelde keuzes hebben gemaakt. Boubert heeft zich ingeschreven in de Kultuurkamer. Groeneveld was een weigeraar. Boubert heeft zich zeer toegeeflijk opgesteld naar de Duitse bezetter en ging tijdens de oorlog door met het maken van theater. Hij is belangrijk geweest voor de ontwikkeling van het Theater in Nederland en heeft een nieuwe, filmische stijl ontwikkeld. Groeneveld kon niet langer theater maken en heeft zich vol overgave in het verzet gestort. Dankzij zijn fonds bijvoorbeeld, konden veel weigeraars het hoofd boven water houden. Hij heeft de oorlog en het verzet overleefd, behield zijn artistieke integriteit en is uiteindelijk tot ridder geslagen.

Zoals ik aan het begin van mijn scriptie in mijn inleiding al heb benoemd is de oorlog absoluut niet zo zwart/wit geweest als je op het eerste gezicht zou kunnen denken. Boubert is hier een heel goed voorbeeld van. Hij lijkt vrij fout. Hij heeft geen heldhaftige keuzes gemaakt en is zelfs na de oorlog nog een tijd met de nek aangekeken. Maar als je naar zijn persoonlijke omstandigheden kijkt waardoor hij deze keuzes heeft gemaakt was er toch meer aan de hand. Zijn bloedeigen zoon werd in gevangenschap gehouden door de Duitsers. Bij elke keuze die hij maakte, keek hij niet alleen naar zichzelf maar moest hij bedenken welke keuze het beste zou zijn voor het leven van zijn zoon. Dit zijn factoren geweest waar bijvoorbeeld Groeneveld geen rekening mee heeft hoeven houden. Ik vind dit een duidelijk voorbeeld van het grijze gebied tussen 'goed' en 'fout' waarin Boubert zich bevond.

Een extremer verschil zullen we zien als we kijken naar De Vos jr. en Veterman. De Vos jr. was al voor de oorlog lid geworden van de NSB. Je kan hem dus niet beschouwen als een overloper, een angsthaas of een verrader, hij was het gewoon vanaf het begin van harte eens met de Nationaal Socialisten. Opvallend vind ik dat hij eigenlijk niet erg succesvol is geweest. Hij wisselde vaak van gezelschap, maakte onderweg meer vijanden dan vrienden en zijn leiderschap bij Fascio en het Noord-Hollandsch Tooneel zijn beide uitgedraaid op kleine

³⁷ historici.nl

³⁸ Bouws 1982, p. 47

drama's. Op persoonlijk gebied lijkt het erop dat De Vos jr. vooral graag serieus genomen wilde worden. Op het moment dat er, door bijvoorbeeld de pers, negatief over zijn gezelschap werd gesproken ging De Vos jr. op hoge poten naar het Departement. Alsof het hem aan een interne visie ontbrak en hij altijd hulp van buitenaf nodig leek te hebben. Vlak voor de oorlog kreeg De Vos jr. niet alleen geen steun meer van de Nederlanders, maar ook niet meer van de Duitsers. De Vos jr. werd ontslagen door het Departement en heeft na de oorlog een speelverbod van tien jaar gekregen. Hij is tot het einde van zijn leven in Duitsland gaan wonen.

Veterman was ook niet erg succesvol als theaterleider. Wel als schrijver en regisseur. Maar bij het uitbreken van de oorlog werd hij gedwongen onder te duiken en was daardoor niet meer in staat om te werken. Aangezien hij toch al in levensgevaar verkeerde was het voor hem een kleinere stap om het verzet in te gaan dan voor een neutraal iemand. Hij bleek heel erg goed in het vervalsen van documenten en heeft dit vol overgave gedaan. Gefrustreerd als hij was door de machteloosheid die hij voelde tijdens de oorlog en de gedwongen onderduiking waarin hij verkeerde, kwam hij lichtelijk verbitterd maar ook zeer beschadigd uit de oorlog. Hij had een flinke mening over hoe slecht de organisatie van het verzet was geweest en stelde zich zeer haatdragend op tegen ieder die zich niet zodanig had opgesteld in de oorlog als hij. Uiteindelijk kon hij zich niet meer voldoende aanpassen aan de maatschappij en kwam daardoor niet meer aan de bak. Hoewel hij met veel geluk de oorlog had overleefd kwam hij uiteindelijk in een verschrikkelijk auto-ongeluk om het leven..

Verschillende theaterleiders met zeer verschillende achtergronden hebben allemaal zeer verschillende keuzes gemaakt. De factoren die hierbij een belangrijke rol blijken te hebben gespeeld zijn: Politieke voorkeur, sociaal economische situatie, geloof, gedrevenheid, moed verschillende karakter eigenschappen en kansen. Dit alles is van grote invloed geweest op bovengenoemde theatermakers. Ben je goed, ben je fout, blijf je theater maken onder welke omstandigheden dan ook, of weiger je concessies te doen en maak je dan maar liever helemaal geen theater meer? Als we De Vos jr. buiten beschouwing laten is er na dit onderzoek eigenlijk maar een iemand geweest die beide heeft weten te combineren. Zoveel mogelijk blijven werken, en toneel blijven maken, maar geen concessies doen. August Defresne. Dit is de rede waarom hij mijn voorbeeld is en waarom ik mijn laatste hoofdstuk aan hem wijdt. Hoe heeft hij het voor elkaar gekregen om vast te houden aan zijn eigen principes als theatermaker, tijdens extreme omstandigheden als die van een oorlog?

4. Een beeld van het leven van August Defresne

“Het culturele leven van Nederland heeft een zwaar verlies geleden. Op 2 april jongleden bezweek August Defresne aan de gevolgen van een hartaanval. Onverwacht is het einde gekomen en de dood is hem genadig geweest. Zijn betekenis voor de Nederlandse cultuur zal echter duidelijk blijken naarmate de leemte, die hij achterlaat, smartelijker zal worden aangevoeld.”³⁹

(Dr. Paul Coheim, mei 1961)

4.1 Jeugd

August Defresne werd geboren op 6 november 1893 in Maastricht als zoon van beroepsofficier Andreas Defresne en (tot haar huwelijk) onderwijzeres Angelina Burgers. Na zijn eindexamens vertrok Defresne naar Amsterdam om daar Nederlands te studeren. Hij stopte vroegtijdig met de studie om als een ware Bohème in Amsterdam te leven. Hij scharrelde zijn inkomen bij elkaar door te werken als freelance journalist voor de *Groene Amsterdammer*, medewerker bij het rijksbureau voor koffie en thee en 's avonds speelde hij op de cello in een kroeg op de Zeedijk. In 1920 schreef Defresne ‘De Psychologie van Van den Vos Reynaert’ waarmee hij voor het eerst bekendheid vergaarde.

De psychologie was een ware fascinatie voor Defresne. Later ontdekte hij naast de psychologie ook het toneel. Hij begon zich te verdiepen in de relatie tussen schijn en waarheid, bedrog en zelfbedrog en deed onderzoek naar de toneelspeelkunst en de toneelspeler. In 1921 schreef Defresne zijn eerste stuk in drie bedrijven over zijn bevindingen op de Zeedijk. Het stuk wordt helaas nooit opgevoerd, net als zijn tweede stuk *De Raven* in 1922. Aan het eind van 1922 schreef hij het stuk *Moordromance* dat werd opgevoerd door Royaards en de Koninklijke Vereniging Het Nederlandsch Tooneel.

In 1920 trouwde August Defresne met de actrice Charlotte Köhler; hun samenwerking zou voor de ontwikkeling van het toneel van grote betekenis zijn. In 1926 leerde hij voor het eerst Van Dalsum kennen. Zij hadden dezelfde fascinatie voor het expressionisme, deelde de visie over het belang van een tijdsgeest neerzetten en waren zeer gedreven om actuele geëngageerde stukken te maken. Vanaf dat moment hebben Defresne en Van Dalsum vrijwel onafgebroken samen gewerkt.⁴⁰

³⁹ Defresne 1964, p.3

⁴⁰ Pos 1971, p. 13 – 30

4.2 Dramaturg bij het Oost Nederlands Toneel

In 1929 richtte Defresne samen met van Dalsum het Oost Nederlands Toneel op in Arnhem. Een eerste stap naar meer spreiding van het toneel aangezien er alleen professionele theatergezelschappen bestonden in Amsterdam, Den Haag, Rotterdam en het Schouwtoneel dat als vaste bespeler voor Haarlem en voor Utrecht gold. Het Oost Nederlands Toneel had als hoofdmis­sie om toneel te maken dat over de huidige tijd zou gaan. Een directe spiegel voor de maatschappij. Volgens Defresne was het toneel dood. Daarom waren zij er om boeiende, levende theaterkunst aan te bieden. Zowel een komisch als tragisch repertoire brengen met een zo groot mogelijke waarden doordat het actueel was.

Het expressionisme zorgde voor een zeer modern repertoire dat niet bij iedereen raakvlak vond. Het expressionisme was rond 1929 nog helemaal niet zo bekend in Nederland. Qua teamgeest werd het gezelschap gezien als voorbeeld voor andere gezelschappen. De leden van het gezelschap werden samengesteld door de instelling die zij hadden. Het ging meer om het werk, om het maken van kunst, dan om het verdienen van geld. Een stevig gefundeerde overtuiging over de functie van toneel in de samenleving. Helaas waren de zakelijke punten van de organisatie nog niet helemaal op orde en Van Dalsum raakte in schulden waar hij niet meer uit kon komen. Uiteindelijk werd het gezelschap opgeheven en zijn Van Dalsum, Defresne en een kern van de spelers in 1929 overgegaan in het Amsterdams Toneel.

4.3 Regisseur bij het Amsterdams Toneel

Eduard Verkade werd de nieuwe Artistiek leider en verkondigde bij het Amsterdams Tooneel eenzelfde richting op te zullen gaan die eerder door het Oost Nederlands Toneel was uitgezet. Defresne bewerkte als regisseur een stuk van Pirandello, wat een doorslaand succes werd. Zijn naam als regisseur was gevestigd. Hierna regisseerde Defresne zijn eigen tragicomedie Cagliostro (1931) die hij zag als 'een mens op de grens tussen genie en oplichterij'. In maart 1932 viel het gezelschap uit elkaar en richtte Defresne en Van Dalsum de Amsterdams Toneelvereniging op. Voor het eerst een gezelschap enkel op basis van artistieke saamhorigheid tussen Defresen en Van Dalsum, zonder een derde man in het spel.⁴¹

4.4 Oprichter van de Amsterdams Toneelvereniging

Wederom was de missie van het gezelschap: "Levend toneel van onze tijd spelen." Het repertoire bestond zowel uit klassieke stukken als modern stukken met een actuele problematiek. Zoals eerder beschreven bij de Jonge Spelers wees ook de Amsterdams Toneelvereniging zijn publiek op de gevaren van het Nationaal Socialisme. Opvallend was dat het gezelschap claimde geen politiek oordeel te hebben, het ging ze enkel om de menselijke waarden.

⁴¹ Pos 1971, p. 68 - 80

Defresne en Van Dalsum regisseerde het stuk *de Beul*, wat de aanleiding gaf tot een “nationaal tumult, en leidde tot één van de opzienbarende voorbeelden van toneelcensuur in deze eeuw.” De première vond plaats op 10 november 1935. De reacties van recensenten verschilden van solidariteit met de boodschap en de antifascistische strekking (Het Volk) tot ernstige esthetische bezwaren, afgrijzen en afwijzing (Telegraaf, De Tijd).

Het stuk werd na de première nog drie keer gespeeld, totdat op 25 november in de Telegraaf een hetze-achtig hoofdartikel verscheen met als slot: *“De meest doelmatige wijze om de overheid te dwingen, niet alleen om zich er van te onthouden dergelijke stukken te subsidiëren, maar ook om ze te verbieden, is dat vele Amsterdammers weten wat er bij ons op het Leidscheplein wordt gespeeld. Dan komt er aan dit schadelijk bedrijf zoo spoedig mogelijk een einde”*.

De overheid raakte betrokken toen burgemeester De Vlugt geëist werd dat het stuk verboden zou worden. De Nederlandse Vereniging Godsdienst, Gezin en Gezag en de Algemene Kerkeraad van de Nederduits Hervormde Kerk van Amsterdam richtten allen hun verzoek tot verbod aan De Vlugt. De NSB stuurde zelfs een telegram aan de koningin. Maar de burgemeester weigerde het stuk te verbieden. “Voor terreur ga ik niet opzij, met terreur reken ik af”.

Defresne besloot met *De Beul* alleen nog besloten voorstellingen te geven en op 21 december verklaarde Defresne en Van Dalsum voor de VPRO-radio dat *De Beul* niet meer zou worden opgevoerd. *“In een werkelijkheid, zo machtig dat iedere schoonheidstheorie ernaast verbleekt of vals aandoet, is het vrijwel ondoenlijk om het toneel de culturele betekenis te geven, die in het leven zelf niet meer of zeer zwak aanwezig is”*.

Nooit is het gezelschap meer helemaal over dit debakel heen gekomen. Het publiek werd minder en een jaar later, in 1937 werd het gezelschap opgeheven.⁴²

4.5 Artistiek leider van het Nederlandsch Toneel

In 1938 zette Van Dalsum de lijn van de Amsterdamse Toneelvereniging voort met actuele stukken in een periode van weinig meningsvrijheid. Defresne daarentegen, paste zich aan de huidige situatie aan en huldigde het standpunt dat de schouwburgen weer gevuld moesten worden! Om het Nederlands Toneel op succesvolle wijze te laten voortbestaan, was elk fatsoenlijk middel (ook commercieel) geoorloofd.

In het eerste seizoen bij het Nederlandsch Toneel regisseerde Defresne allerlei stukken die beantwoordden aan deze visie, zoals *The Thompson Brothers* van Roggers. Met deze repertoirekeuzen sloot Defresne aan bij de lijn van de meeste andere gezelschappen in deze

⁴² Pos 1971, p. 105 - 136

crisisjaren namelijk blijspelen, komedie en kluchten. Als er klassieke stukken werden gespeeld, dan werden verwijzingen naar de actualiteit zoveel mogelijk omzeild, bang om een bevriend staatshoofd te beledigen en de neutraliteitspolitiek in gevaar te brengen. Door onenigheid tussen de regisseurs Van Dalsum en Van de Lugt Melsert stapte van Dalsum uiteindelijk op om samen met Paul Storm het gezelschap Studio op te richten. Na een samenwerking van ruim tien jaar bleef Defresne achter bij het Nederlandsch Toneel, zonder Van Dalsum.

Waarom Defresne zonder van Dalsum bij het Nederlandsch Toneel bleef heeft met een aantal factoren te maken. Allereerst had hij in de loop van de jaren veel aanzien verworven als regisseur en toneelleider. Zijn belangrijkste successen had hij behaald de kern van vertrouwde acteurs waar hij al lange tijd mee samenwerkte, bovendien had hij sinds het stoppen met zijn studie voor het eerst een zeer riant en stabiel inkomen. Hij gebruikte deze mogelijkheid om zich, nu hij totaal onafhankelijk was, verder te ontwikkelen als regisseur.⁴³

4.6 Oorlog, bezetting, verzet en bevrijding

Na de Duitse inval is Defresne tot de allerlaatste dag van inschrijving bij de Kultuurkamer door blijven werken. Daarna heeft hij zich van het toneel teruggetrokken omdat hij als weigeraar niet langer in het openbaar kon werken. Hij vond een baan aan het Psychologisch Instituut van Utrecht om een stabiel inkomen te houden. Hierdoor kon hij zonder problemen ondergronds beginnen aan het Grijze Boekje en vanaf '43 aan de voorbereidingen voor het *Vrij Volk*. De rest van de tijd benutte hij door theaterstukken te schrijven. Iets wat hij door zijn werkzaamheden als regisseur en artistiek leider een tijd lang niet meer had gedaan.

Toen Nederland bevrijd werd bezetten alle weigeraars de Stadsschouwburg. Dit plan was al in april door de vereniging voor kunstenaars aan de regering in Londen voorgelegd. Op 11 mei begonnen de repetities voor *Vrij Volk* die op 6 juni in première ging. Een gelegenheidsstuk, gemaakt en gespeeld door een gevarieerde groep kunstenaars. Aan het eind kwam de slotscène van Defresne. *Vrij volk vandaag*. Hierbij werd het stil in de zaal. Defresne bracht zijn publiek oog in oog met de onvrijheid van gisteren. Defresne koos ervoor om de situatie zo waarheidsgetrouw mogelijk weer te geven. Hij plaatste op het toneel twee groepen van vijf gevangenen die stuk voor stuk verhoord werden en op het vonnis moesten wachten. In de ene cel vijf vrouwen, in de andere cel vijf mannen, allemaal gearresteerd vanwege illegaal werk. Ze stonden model voor de wereld van het verzet waarbij het brede scala tussen angst, doorzettingsvermogen, kleine belangen en grote zelfopofferingen werd getoond. Vier weken lang stroomt het publiek toe. Er wordt elke dag een voorstelling gegeven, soms zelfs twee op een dag.

⁴³ Pos 1971, p. 137 - 153

Defresne bleef na de oorlog actief betrokken bij de reorganisatie van het toneel, en bevorderde het tot stand komen van een leerstoel in de dramatische kunst. In een reeks artikelen, kort voor zijn dood, *Het toneel tussen waarheid en schoonheid* (1964) formuleerde hij nog eens zijn artistieke credo. Volgens Defresne zal de toneelkunstenaar altijd moeten kiezen tussen het toneel als doel en het toneel als middel. Voor hem en Van Dalsum was *“het wezen van het toneel in de allereerste plaats het dienen van de Waarheid”*⁴⁴. Defresne overleed plotseling, na een hartaanval, op 2 april 1961. Een jaarlijkse prijs, door de Nederlandse vereniging van toneelkunstenaars uitgelooft voor de beste regieprestatie, werd naar hem vernoemd: de Defresne-prijs.^{45 46}

⁴⁴ toneel tussen schoonheid en waarheid

⁴⁵ Bouws 1982, p. 45

⁴⁶ Pos 1971, p. 180

Conclusie

Om een antwoord te geven op de vraag voor welke keuzes de theaterleiders van Nederland stonden ten tijden van de Tweede Wereldoorlog ben ik eerst gaan onderzoeken hoe Nederland er uitzag in de periode voor en tijdens de oorlog. In het Nederland van voor de oorlog hadden de theaterleiders weinig mogelijkheid om zich artistiek te uiten. Er waren weinig middelen, geen sociale zekerheid en een zeer kritische maatschappij die weinig interesse toonde in Theater. Voorafgaande aan de oorlog was er al sprake van censuur in de theaterwereld omdat de overheid politieke stukken verbood uit angst de neutrale positie van Nederland ten opzichte van Duitsland kwijt te raken. Dit mislukte en Nederland werd bezet door de Duitsers.

De Duitsers wisten op een slimme manier het theater te gebruiken voor hun eigen doeleindes. Het leek allemaal wat vrijer te worden voor de theatermakers. Maar niets was minder waar. Aan de ene kant pompte de bezetter via overheidssubsidies veel geld in de theaterwereld waardoor er veel mogelijk was en het theater aanzienlijk verbeterde. Maar aan de andere kant was er een strenge controle vanuit het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten en werd de Kultuurkamer ingesteld. Alleen met een Ariërverklaring kon er professioneel theater worden gemaakt.

Er waren gezelschappen die er gezamenlijk voor kozen zich niet in te schrijven in de Kultuurkamer. Dit waren in het begin voornamelijk de zeer politiek geëngageerde gezelschappen zoals Het Nederlandsch Toneel van Defresne en Toneelgroep het Masker van Ko Arnoldi, die weigerden concessies te doen aan de inhoudelijk programmakeuzes die zij maakten. Ook waren er gezelschappen die wel degelijk mee deden met de Kultuurkamer en het nieuwe subsidiestel, maar zich tegelijkertijd niet als propagandamiddel lieten gebruiken en een neutraal repertoire wisten te bewaren, zoals het Gemeentelijk Theaterbedrijf. Dit vonden de Duitsers geen groot probleem aangezien ze voor de propaganda konden rekenen op het Noord-Hollandsch Tooneel van Jan C. de Vos jr. en het, speciaal voor deze gelegenheid in leven geroepen; Deutsches Theater in den Niederlanden.

Niet alleen de gezelschappen zijn diverse richtingen opgegaan en hebben ieder zeer specifieke keuzes gemaakt. Ook de theaterleiders van deze gezelschappen hebben allemaal te maken gehad met verschillende situaties en factoren die van grote invloed zijn geweest op de keuzes die zij maakten. Er waren aanhangers van de NSB zoals Jan C. de Vos jr. Voor hem lagen er eindeloze kansen vrij en hij greep de belangrijke functies en sloten vol subsidie dankbaar aan om zijn Arisch theater te maken. Helaas voor hem kreeg hij maar weinig steun uit de theaterwereld en voelde hij zich na de bevrijding gedwongen om het land te verlaten. Er waren neutrale Hollanders die door persoonlijke omstandigheden de goede keuzes wisten te maken zoals Groeneveld, en er waren theaterleiders die door de omstandigheden gedwongen

werden slechte keuzes te maken zoals Boubier. Ook waren er theaterleiders die geen enkele keuze hadden en gedwongen onder moesten duiken zoals de joodse theaterleider Veterman.

Zoals we in mijn literatuuronderzoek hebben kunnen lezen is het verschrikkelijk moeilijk om in zo'n extreme tijd als die van een oorlog te kunnen zeggen wie er nu daadwerkelijk 'goed' is geweest en wie er 'fout' was. En we hebben gezien dat er voor deze theaterleiders ook nog een verschil is geweest tussen vasthouden aan politieke principes en vasthouden aan artistieke principes. Als er al een voorbeeld zou moeten zijn van een *'perfecte balans'* tussen beide dan zou August Defresne daar voor mij het dichtst bij in buurt komen. Hij is ondanks alle moeilijke omstandigheden heel dicht bij zichzelf gebleven en wist door de oorlog heen vast te houden aan zijn eigen principes. Zowel politiek als artistiek. Hij heeft zich afzijdig gehouden van de Duitse politieke invloeden, subsidies en controles maar wist op zijn eigen manier zeer actief betrokken te blijven in het (ondergrondse) theaterleven in Nederland.

Nawoord

Het jaar 2012. Het is een spannende tijd met wegvallende subsidies. En nu is het aan ons. Het gaat niet om de schreeuwers, om de bozen, om de verlaten en de verloren. Het gaat er nu om wie er opstaat. Wie er doorgaat. Wie ondanks alle bezuinigingen en kortingen zegt: *“dit is wat ik maak, dit is wat ik te zeggen heb. En je kan maar beter komen kijken. Anders mis je wat!”* Niet enkel discussiëren, aanvallen, proberen tegen de stroom in te overtuigen en te dwingen. Het gaat erom nóg meer ons best te doen, een tandje hoger, een stapje verder, om iedereen uit te dagen om mee te doen. Net zoals wij nu worden uitgedaagd. Ik ben benieuwd, ik kijk ernaar uit. Wie zijn de ware kunstenaars, de theaterleiders van de toekomst, die vast houden aan hun eigen principes. Ook als het moeilijk is. Ook als het tegenzit. Juist dan.

Bronnen

Albach, B. Defresne. *Maria André Antoine August (1893-1961)*. Biografisch Woordenboek van Nederland, 2009.

Boekman, E. *Overheid en kunst in Nederland*. Amsterdam, Boekmanstichting, 1989 (derde druk)

Bouws, L. *Een schets van het Amsterdamse toneelleven van 1935 tot 1945*. Zutphen, Scenarium 6, 1982

Defresne A. *Het toneel tussen waarheid en schoonheid*. Amsterdam, 1964.

Gelder, van H. *Toneel voor bloed en bodem*. NRC Handelsblad, Amsterdam, 2001.

Hunniger, B. *Toneelverzet en toneelplan*. Zutphen, Scenarium 6, 1982.

Jong, L. *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede wereldoorlog, Deel V*, Den Haag, 1969.

Otterloo, A. *De jonge speler: schets van een toneelgezelschap*. Zutphen, Scenarium 6, 1982.

Pos, P.H. *De Toneelkunstenaar August Defresne*. Amsterdam, Moussault Uitgeverij, 1971

Slechte, C.H, Verstraete, G, Van der Zalm, L. *175 jaar Koninklijke schouwburg 1804 - 1979*. Den Haag, Koninklijke schouwburg, 1979.

Het dagboek van Joseph Goebbels (DVD), Kolmio Media, EAN: 8717496850324, 2006.

www.bouber.nl, bezocht in januari 2012

www.dbnl.org, bezocht in december 2011

www.encyclo.nl, bezocht in december 2011

www.historici.nl, bezocht in januari 2012

www.jhm.nl, bezocht in januari 2012

www.schrijversinfo.nl, bezocht in december 2011

www.stadsarchief.amsterdam.nl, bezocht in december 2011

www.theaterencyclopedie.nl, bezocht in januari 2012

www.tin.nl, bezocht in januari 2012

www.verzetsmuseum.org, bezocht in december 2011