

## KRITIEKEN ZIJN GEEN MENEER!

Rob VAN DER ZALM

In 1903 hield *De Amsterdamsche Courant* een enquête naar, zoals dat indertijd geformuleerd werd, "het gevoel van een aantal tooneelspelers ten aanzien van [de dagblad-critiek]." <sup>1</sup> Die enquête bestond uit twee vragen. De eerste was: "Acht gij de dagblad-critiek wenschelijk?" De tweede: "Aan welke eischen meent gij, dat die critiek in het belang der kunst behoort te voldoen?"

De respons was niet overweldigend. Slechts vijf acteurs beantwoordden de vragen. Het antwoord van de heer J. Ph. Kelly, een in zijn tijd befaamd acteur/zanger gespecialiseerd in het lichtere genre en verbonden aan het gezelschap Prot dat Frascati in de Nes bespeelde, is het citeren waard:

De dagblad-critiek is in geen enkel opzicht wenschelijk, aangezien 'n criticus zich zeer dikwijls op 'n terrein begeeft, dat het zijne niet is. En de hoffelijke manieren in hun verslagen, hebben ze allen vergeten, of nooit geleerd. 'n Kunstenaar beleedigen, dat is hun over 't algemeen eigen. Bijv.: "Mijnheer J... is meer geschikt voor koekenbakker dan voor tooneelspeler."

Het is niet uitgesloten dat de heer Kelly hier uit eigen ervaring sprak en dat hij zich dit soort beledigingen ook erg aantrok. Hij was weliswaar geen koekenbakker geweest voor hij in de ban van het toneel raakte, maar wel achtereenvolgens rijtuig schilder, goudsmid, lithograaf, kruidenier en boekbinder. <sup>2</sup>

Belangrijker echter dan de ongetwijfeld oprechte verontwaardiging van de heer Kelly is hier het fenomeen van de Nederlandse toneelkritiek. Die was in 1903 bijna anderhalve eeuw oud. <sup>3</sup> De eerste toneelblaadjes rolden in 1762 van de persen. Sindsdien werden er dus regelmatig stukken en acteerprestaties besproken. Erg lang hielden die eerste blaadjes - *Schouwburg Nieuws* en *De Hollandsche Tooneelbeschouwer* - het overigens niet vol, het ene blaadje drie jaar, het andere twintig 'nommers' - en hetzelfde gold voor al hun opvolgers (en dat zijn er tussen 1762 en 1850 heel wat geweest).

Een continue stroom berichten over dat wat zich op de grootstedelijke podia afspeelde, kwam pas op gang toen de dagbladpers zich met het toneel ging bemoeien. Dat gebeurde rond het midden van de vorige eeuw. Zo startte *Het Handelsblad* in 1839 een rubriek *Concert- en Tooneelnieuws* die twee à drie keer

per week verscheen en waarin ook recensies waren opgenomen. *De Amsterdamse Courant* volgde in 1847 met een rubriek *Kunstnieuws*, en ook daarin werd een aantal maal per week aandacht besteed aan hetgeen zich in de Stadsschouwburg afspeelde. Vanaf 1850 kwamen steeds meer kranten met een soortgelijke rubriek. Toen in 1869 het dagbladzegel werd afgeschaft en kranten dus onbelast (en daarmee ongebreideld) papier konden gaan bedrukken, was er in ieder geval geen financiële drempel meer om aandacht aan toneel te gaan besteden.

In eerste instantie berichtten kranten voornamelijk over voorstellingen die in de eigen stad te zien waren geweest. Later deden verslaggevers ter plekke ook verslag van de premières in andere grote steden. In de eerste twee decennia van deze eeuw kwam het regelmatig voor dat enceneringen zelfs twee keer in de krant besproken werden: een keer, kort, in de ochtendeditie en dan later nog eens uitgebreid in de avondeditie; of ook wel één keer door die verslaggever ter plekke en één keer als de productie in de eigen stad te zien was. Ook de jaren vijftig en zestig waren jaren van hoogconjunctuur en dat staat in schril contrast met de situatie zoals die nu is. Door het enorme aanbod voelen redacties zich gedwongen om keuzes te maken. Over steeds meer enceneringen wordt nog maar mondjesmaat bericht. Om één voorbeeld te noemen: de encenering van *Een poppenhuis* die op 21 november 1997 bij Het Vervolg in Maastricht in première ging, moest het doen met welgeteld één voorbeschouwing en één recensie in de landelijke bladen.

Nu zijn recensies natuurlijk niet de enige bron voor theaterhistorisch onderzoek. In de collectie van het Theater Instituut Nederland bevinden zich o.a. ook regieboeken, scripts, kostuum- en decorontwerpen, maquettes, kostuums, programmaboekjes, geluidsopnamen en video-opnamen, maar als ik mijn onderzoek naar een eeuw Ibsen-enceneringen in Nederland als exemplarisch neem voor de stand van zaken in het algemeen, dan levert een vergelijking - welke bronnen voor welke enceneringen - een verpletterende overwinning op voor de recensie.<sup>4</sup> Ik heb recensies kunnen traceren van bijna alle professionele Ibsen-enceneringen die hier vanaf 1880 te zien zijn geweest. Een tamelijk gunstige score was er ook voor de programmaboekjes: ongeveer twee derde. Waar het om foto's gaat was de opbrengst een stuk minder hoog, maar toch nog heel behoorlijk, ongeveer dertig procent en als we de buitenlandse gastvoorstellingen buiten beschouwing laten zelfs vijftig procent. Hierbij moet ik aantekenen dat mijn onderzoek zich over de hele twintigste eeuw uitstrekte. Voor een onderzoek dat net na de Tweede Wereldoorlog begint, of dat zich richt op het zeer recente verleden, zullen de cijfers voor b.v. de foto's natuurlijk gunstiger liggen.

Met die recensies, programmaboekjes en foto's houdt het eigenlijk op. Voor alle

andere bronnen geldt dat ze, op het totaal aantal producties bezien, slechts mondjesmaat zijn overgeleverd. Dat neemt natuurlijk niet weg dat je op basis van de geluidsregistraties aanwezig op het Theater Instituut Nederland een goede indruk kunt krijgen van hoe een encenering in de jaren vijftig en zestig hier geklonken moet hebben. Maar over een hele eeuw bezien gaat het inderdaad om een zeer beperkte hoeveelheid materiaal.

Met andere woorden: als de heer Kelly de krantenredacties in 1903 van zijn gelijk had kunnen overtuigen en de "dagblad-critiek" op dat moment was afgeschaft, dan waren een rolverdeling hier en misschien een of twee fotootjes dáár de enige sporen geweest die duizenden hier gespeelde producties hadden nagelaten.

Dat is gelukkig niet het geval geweest. En het wordt nog erger voor de heer Kelly, want voor de rest van dit betoog zal ik doen alsof we alleen maar recensies tot onze beschikking hebben. Het gaat hier immers om de mogelijkheden en onmogelijkheden van de kritiek als historische bron.

Aan het gebruik van recensies als historische bron zit een aantal problematische kanten dat kernachtig kan worden samengevat onder de leuze: "de kritiek is een meneer".

In de eerste plaats denk je bij die leuze natuurlijk aan de hoogstpersoonlijke voorkeuren van die meneer - of mevrouw, maar we hebben het hier voornamelijk over meneren - , zijn blinde vlekken, zijn aversies, de kleine oorlogjes die hij uitvecht enz. Maar het probleem ligt fundamenteleer. Het kunstwerk is fenomenaal van aard, zoals dat heet. Dit wil zeggen dat, in dit geval, een voorstelling pas een kunstwerk wordt door de esthetische ervaring die zij oproept. De voorstelling als kunstwerk bestaat alleen in de subjectieve beleving van, b.v., een criticus. Een recensie is dus in het gunstigste geval een objectief verslag van zo'n subjectieve beleving. Het zal duidelijk zijn dat in deze redenering het zicht dat een recensie ons biedt op de historische encenering allesbehalve onbelemmerd is. Sterker nog: dat zicht is per definitie gekleurd of vertroebeld.

Een tweede probleem is dat de criticus deel uitmaakt van de theatercultuur van zijn tijd; hij is actief in een systeem waarin een aantal afspraken bestaan over hoe je acteert, hoe je met een tekst omgaat, volgens welke principes een decor is of kan zijn opgebouwd enz. Die afspraken staan nergens op papier, maar iedereen in de zaal kent ze (wat zeker niet betekent dat iedereen zich ook van die afspraken bewust is en wat ook niet betekent dat iedereen het ook met alle afspraken eens is). Een criticus zal dus, bewust of onbewust, een heleboel zaken als bekend veronderstellen. Over

alles wat voldoet aan de conventies of de normen die gelden voor het toneel van zijn tijd, hoeft hij niet uit te weiden. En omdat hij toch altijd moet woekeren met woorden en omdat hij voor zijn lezers schrijft, en niet voor de toekomstige theaterhistorici, zal hij dat ook niet doen. In iedere recensie, hoe uitgebreid ook, wordt dus per definitie een heleboel verzwegen.

Van dat eerste probleem, die per definitie gekleurde blik, ben ik eigenlijk niet zo onder de indruk. Om te beginnen zit er in iedere recensie een heleboel informatie die je toch tamelijk objectief mag noemen.<sup>5</sup> Het gaat hier b.v. om zaken als tijdstip en plaats van de première, de verdeling van de belangrijkste rollen etc., maar ik zie ook weinig redenen om beschrijvingen van het decor, de kostuums, belichting, op voorhand al te wantrouwen. Waarom zou een criticus daarover liegen? Uiteraard is het zaak om voorzichtig te zijn met alle subjectieve karakterisering en waardeoordelen die in die beschrijvingen besloten liggen, maar het is zeker niet zo dat die op voorhand onbruikbaar zouden zijn.

De praktijk is namelijk dat je bijna altijd meerdere kritieken tot je beschikking hebt. Die kritieken vullen elkaar natuurlijk aan: de eerste criticus heeft het over een oud bankje, de tweede over een tweezitter in art-deco stijl en de derde noemt de gescheurde, oranje-zwarte bekleding. Wat dat betreft zijn er ook geen goede of slechte critici. Alle recensies zijn even waardevol. Een op het oog onbenullig stukje in de *Bloemendaalse Post* kan als het om beschrijven gaat net zo waardevol zijn als een artikel in een gerenommeerd ochtendblad.

Belangrijker is dat die kritieken elkaar niet alleen aanvullen, maar ook ondersteunen of, net zo nuttig, corrigeren. Recensenten zullen nooit precies dezelfde adjectieven gebruiken om de sfeer in een bepaalde ruimte te beschrijven, maar de ervaring leert dat die adjectieven vaak wel verwant zijn, dat ze eenzelfde lading dekken.

Dat oude oranje-zwarte bankje voor twee personen is afkomstig uit een encenering van *Hedda Gabler* door het RO Theater. Regisseur Karst Woudstra had het stuk gesitueerd in een grote, onregelmatig gevormde ruimte met een kale vloer en omgeven door hoge goor-witte pleistermuren, vol scheuren en gaten. Deze vervallen ruimte riep associaties op met een bunker (Hana Bobkova, *Het Financiële Dagblad*, 29 januari 1982), met een schuilkelder (Peter Liefhebber, *De Telegraaf*, 18 januari 1982) maar ook de vergelijking met een eigentijdse kraakwoning (*Haarlems Dagblad*, 18 januari 1982) werd gemaakt. De conclusie bunker/schuilkelder tegenover kraakwoning, dus twee tegen één is wat al te kort door de bocht. Omdat uit een aantal recensies echter ook naar voren komt dat de personages gekleed gingen in

kostuums die duidelijk naar de jaren dertig/veertig verwezen, kan die optie “eigentijdse kraakwoning” met een gerust hart als minder waarschijnlijk naar een voetnoot verwezen worden.

Dat elkaar aanvullen, ondersteunen en corrigeren geldt niet alleen voor zoiets relatief eenvoudigs als de beschrijving van de voorstelling; het gaat ook op voor de analyse en de interpretatie. De ene recensent is daar aanzienlijk bekwaamer in dan de andere, maar al die analyses en interpretaties samen, of aanzetten daartoe, geven toch een duidelijke vingerwijzing waar het in die betreffende encenering om te doen moet zijn geweest. Om een voorbeeld te geven uit diezelfde *Hedda Gabler* van het RO Theater: in de ogen van Jac Heyer (*NRC*, 18 januari 1982) belichaamde Berte, het dienstmeisje, de kritische visie van de regisseur op stuk en personages. Heyer gaf verder geen argumenten voor die stelling, al noemde hij wel het contrast tussen de rode jurk van Berte en de sombere kleuren waarin de andere personages gehuld waren.

Zijn opvatting werd echter ondersteund door een korte passage in de kritiek van Hana Bobkova: het eerste beeld waarmee de toeschouwer bij deze encenering geconfronteerd werd, was het beeld van een lezende Berte. Bobkova suggereerde daarbij dat het boek dat Berte aan het lezen was - af en toe geamuseerd glimlachend - wel eens Ibsens *Hedda Gabler* zou kunnen zijn. Het is dan maar een kleine stap naar de conclusie dat de encenering de visualisering was van Bertes lezing van *Hedda Gabler*; en dat komt weer heel dicht bij Heyers constatering dat Berte de stem van Woudstra vertolkte.

Het gaat hier natuurlijk om een proces van heel precies lezen en minutieus redeneren, maar ik hoop dat in ieder geval het principe duidelijk is: beschrijvingen, maar ook analyses en interpretaties uit verschillende recensies kunnen elkaar versterken en op zo'n manier in elkaar geschoven worden dat er een coherent beeld ontstaat; een reconstructie met een hoog waarschijnlijkheidsgehalte. En alhoewel de afspraak was dat ik voor de duur van dit betoog zou doen alsof kritieken de enige bron zijn waarover we kunnen beschikken, wil ik toch benadrukken dat we in dit specifieke geval natuurlijk zeer gebaat zouden zijn bij een rekvisietenlijst waarop ook een teksteditie van Ibsens *Hedda Gabler* staat vermeld.

De tweede kritische kanttekening die bij het gebruik van de recensie als historische bron gemaakt kan worden, is dat de criticus in de theatercultuur van zijn tijd zit opgesloten. Zoals gezegd: over alles wat voldoet aan de conventies of de normen die gelden voor het toneel van zijn tijd, hoeft hij niet uit te weiden.

Dat betekent geenszins dat de kritiek als historische bron aan waarde inboet. Dat blijkt onmiddellijk als je de redenering omdraait: op het moment dat er in een encensering iets te zien is dat afwijkt van de conventies of de normen van dat moment, zul je de sporen daarvan zeker in recensies aantreffen. Recensenten ontkomen er niet aan om over zo'n duidelijke afwijking de lezers te informeren, er betekenis aan toe te kennen en er ook zelf een oordeel over te formuleren. Wat op een bepaald moment 'norm' is, wordt dus vooral indirect duidelijk: uit de opmerkingen bij die encenseringen die van die norm afwijken. Die afwijking kan positief of negatief worden gewaardeerd, maar dat is van ondergeschikt belang. Waar het om gaat is dat al die positieve en negatieve geluiden tot één verschijnsel herleid kunnen worden.

Hoe werkt dat nu in de onderzoekspraktijk? Ik wil dat aan de hand van twee voorbeelden illustreren.

In de recensies op de bijna tachtig Ibsen-producties die hier tussen 1880 en 1928 te zien zijn geweest, is betrekkelijk weinig informatie terug te vinden over de decors. De enkele reacties vallen in twee groepen uiteen.

In een klein aantal gevallen - om precies te zijn: zes van de bijna tachtig - wordt expliciet gemeld dat er van de decors veel werk was gemaakt. Een mooi voorbeeld is het decor dat men bij de Koninklijke Vereeniging 'Het Nederlandsch Tooneel' in 1897 liet schilderen voor het vierde bedrijf van *John Gabriël Borkman*, dat zich afspeelt in een ruig, besneeuwd Noors landschap. De roep die van dit decor uitging was zo groot dat de medewerker van het tijdschrift *De Kroniek* er speciaal voor naar de Stadsschouwburg toog, waar men wat decors betreft, normaal gesproken, "bepaald niet verwend werd". Bijna zijn hele bespreking wijdde hij vervolgens aan dit nieuwe decor, waarvoor hij ook niets dan lof had. Wel betreurde hij het dat men onder het witte kleed, dat de hele toneelvloer bedekte, geen biezen matten of iets dergelijks had gelegd. Wanneer de acteurs zich over het toneel bewogen, werd de illusie van een sneeuwlandschap nu wreed verstoord door het "geklos der laarzen".<sup>6</sup>

Tegenover die zes encenseringen waarvoor speciale decors waren gemaakt, staat een iets groter aantal waarvan het decor expliciet als ondermaats werd bestempeld.

Om slechts drie voorbeelden te noemen: in 1896 greep men mis bij de Vereenigde Rotterdamsche Tooneelisten toen *Een poppenhuis* op het repertoire werd genomen. De grote Noorse kachel was overduidelijk in karton uitgevoerd, te gehavend en te verveloos om er ook maar een dubbeltje voor te geven en gaf een dwaas effect in het interieur bestaande uit Frans-lichte salonmeubeltjes. Daarbij stond alles ook nog

eens “als een verhuisboel” opgesteld. Het decor voor *De vrouw van de zee* (Rotterdamsch Tooneel, 1918) deed meer denken aan Zwitserland of Tirol dan aan een Noors fjordenlandschap en na de première van *Een vijand van het volk* (Nederlandsche Tooneelvereniging, 1897) werd regisseur Van Kuyk door de recensent van de *Telegraaf* zelfs uitgenodigd voor een bezoekje aan de burelen van zijn krant, om met eigen ogen te constateren dat een krantenredactie er heel anders uitzag dan het eerste de beste handelskantoor.<sup>7</sup>

Bij al die tientallen andere Ibsenproducties uit de periode 1880-1928 is in de recensies dus zo goed als niets terug te vinden over de manier waarop de ruimte was ingericht. Hooguit een zinsnede als: het decor was goed verzorgd. De conclusie die ik daaraan verbind is dat de decors in die periode in ieder geval een ondergeschikte rol vervulden binnen het theatrale systeem. En dat het gangbare Ibsendecor, de norm, zich ergens tussen deze twee uitersten in bevond: niet de decors die speciaal voor die ene productie gemaakt waren; ook niet decors die al te opzichtig afweken van de eisen die het stuk stelde, maar decors die waren samengesteld uit de voorraden die men in de magazijnen had staan - want dat blijkt tot 1928 de gangbare praktijk te zijn - en die enigszins in de richting kwamen.

Dit voorbeeld maakt wat mij betreft ook mooi duidelijk wat de grenzen zijn bij dit soort onderzoek. Wat het leert is dat een theaterhistoricus bescheiden moet zijn. Hij moet niet de ambitie hebben om al die producties die hier te zien zijn geweest tot in details te reconstrueren. Dat is een doodlopende weg. Waar we ons op moeten richten zijn niet de individuele kenmerken van die bijna tweehonderd Ibsendecors die hier in de afgelopen eeuw te zien zijn geweest, maar op de kenmerken die die decors in een bepaalde periode met elkaar gemeen hadden; om het soort decors dat men in een bepaalde periode gebruikte; om de principes waar men bij het maken van die decors van uitging.

Het tweede voorbeeld uit mijn onderzoekspraktijk betreft de kwestie van de gebruikte vertalingen, of iets preciezer: de manier waarop de tekst, in de encenering door acteurs uitgesproken, zich verhiel tot de oorspronkelijke (hoofd)tekst van de auteur.

Recensenten volstaan vaak met zinnnetjes als “de vertaling voldeed uitstekend” of “de tekst was vertaald in soepel Nederlands”. Het lijkt dus niet goed mogelijk om op basis van recensies alleen de verhouding uitgesproken tekst - brontekst in kaart te brengen. Maar toch: toen ik al die losse opmerkingen over de gebruikte tekst gedurende honderdvijftien jaar Ibsen in Nederland achter elkaar had staan, werd er wel degelijk een duidelijk patroon zichtbaar.

In de eerste twee decennia werd er relatief veel geklaagd over het voorkomen van germanismen. De vertalingen die toen gebruikt werden, waren voor een belangrijk deel gebaseerd op Duitse versies van de stukken. Die klachten verdwenen in 1908, toen men gebruik kon gaan maken van de vertalingen van mevrouw Clant van der Mijll-Piepers, die naar het Noors vertaalde.

In de jaren twintig begonnen recensenten meer en meer te schrijven dat Ibsens teksten aan het verouderen waren. En regisseurs vonden dat blijkbaar ook: ze gingen ingrijpen in Ibsens tekst: "iedere Ibsen-opvoering vraagt om de regieschaar", meldde Top Naeff in *De Groene Amsterdammer* van 20 oktober 1925. En J.B. Schuil in het *Haarlems Dagblad* van 2 mei 1938: "Verkade, die de regie voerde had hier - en dat was zeer verstandig - veel geschrappt."

Na de Tweede Wereldoorlog ging er een ander probleem spelen. De vertalingen van Clant van der Mijll-Piepers en haar generatiegenote Margaretha Meijboom beginnen ouderwets te klinken. Het waren uiteindelijk Cora en Sybren Polet die in de jaren zestig een heel nieuw soort Ibsen-vertalingen afleverden. Zij pasten het idioom aan aan hun eigen tijd. Hun vertalingen werden in recensies gekarakteriseerd met termen als helder, exact, doeltreffend en modern.

Een volgende stap werd in 1972 gezet. De *Hedda Gabler* die Hans Croiset bij Globe regisseerde, begon niet, zoals alle *Hedda Gablers* tot dan toe - met de entree van tante Juliane in het huis van de Tesmans - maar met de allerlaatste scène, de zelfmoord van Hedda. Daarmee werd een van de wezenlijke kenmerken van Ibsens dramaturgie tenietgedaan: er werd een dikke, zwarte streep gehaald door de gesloten structuur en de zorgvuldige opbouw van het stuk. En Croiset bleef niet de enige. Van 1972 tot 1988 werd in ongeveer een derde van het totaal aantal Ibsen-ensceneringen op zodanige wijze ingegrepen in de tekst, dat dat duidelijke consequenties had voor de betekenis van het stuk. Het ging dan niet alleen om het openbreken van de gesloten structuur, maar ook om zaken als het toevoegen van tekstfragmenten, het sterk reduceren van de tekst en het doelbewust gebruik maken verouderde vertalingen.

Pas in 1988 kwam er aan deze praktijk een einde. Sinds een *Bouwmeester Solness* van Jan Joris Lamers bij Discordia kiezen de meeste regisseurs er weer voor om dicht in de buurt van Ibsen te blijven.

Wanneer men al die signalen die in recensies staan opgetekend zorgvuldig bij elkaar zet, blijkt het heel goed mogelijk om die honderdvijftien jaar Ibsen in Nederland, wat de vertalingen betreft, in vier duidelijk van elkaar te onderscheiden perioden op te delen.



Wat dit tweede voorbeeld, wat mij betreft, aan het licht brengt, is dat er aan een onderzoek naar een encensering uit het verleden altijd een diachrone component moet zitten. Pas dan is het mogelijk om dat wat er op moment x over encensering y geschreven of verzwegen wordt naar waarde te schatten. Dat de vertalingen van Clant van der Mijll-Piepers blijkbaar voldeden, wordt pas duidelijk wanneer men zich realiseert dat die klachten over germanismen van een decennium eerder ineens verdwenen zijn; de prijzende woorden voor de Polets krijgen pas reliëf als je de kritiek op de tot dan toe gebruikte vooroorlogse vertalingen kent. Die diachrone component zal in ieder geval onontbeerlijk blijven zolang er op de kaart van het Nederlandse theaterlandschap voornamelijk namen zijn terug te vinden - namen van regisseurs, schrijvers, gezelschappen, acteurs - en zolang de belangrijkste bodemsoorten, soorten bebouwing en verbindingswegen op die kaart nog niet zijn ingevuld.

De kritiek is een meneer, maar kritieken zijn geen meneer. Bij onderzoek naar een encensering ergens in deze eeuw heeft de onderzoeker bijna altijd meerdere recensies tot zijn beschikking en die recensies vullen elkaar aan, ondersteunen elkaar en corrigeren elkaar. Het beeld van de encensering dat uiteindelijk zo ontstaat, kan in mijn ogen redelijk betrouwbaar worden genoemd. Dat geldt in verhevigde mate voor encenseringen die afwijken van wat op een bepaald moment 'gangbaar' is.

Kritieken zijn ook geen meneer, omdat ze op twee manieren gelezen kunnen worden. Critici maken ons niet alleen iets duidelijk over hun eigenlijke onderwerp: de voorstelling van gisterenavond. Uit wát ze schrijven, waaróver ze schrijven en zeker ook uit wat ze samen verzwijgen kan, indirect, een heleboel worden afgelezen over het theater van hun tijd.

## NOTEN

- <sup>1</sup> De vragen en ingekomen antwoorden vond ik terug in *Het Tooneel*, XXXII (1902/1903), nr.12, pp. 90-91.
- <sup>2</sup> Piet Hein Honig, *Acteurs- en kleinkunstenaarslexicon: 3200 namen uit honderd jaar Nederlands toneel*, Diepenveen, 1984, p. 496.
- <sup>3</sup> Gegevens over de geschiedenis van de Nederlandse kritiek werden ontleend aan:
  - J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, dl. 2. Groningen, 1908, pp. 280-283; pp. 414-415.
  - B. Hunningher, *Een eeuw Nederlands Toneel*, Amsterdam, 1949, p. 27; pp. 171-173.
  - André Hanou, "Juli 1762: Publikatie van Schouwburg Nieuws, het eerste Nederlandstalige toneeltijdschrift. Begin van de toneelkritiek", in: Rob Erenstein (red): *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam, 1996, pp. 326-331.
  - Henny Ruitenbeek, Arthur van Wijck, Diana Mol: *De toneelrecensies in het algemeen Handelsblad en de Amsterdamsche Courant 1839-1848*, Nijmegen, 1983 [verslag

doctoraalwerkgroep], pp. 10-18.

- <sup>4</sup> Rob van der Zalm, *Ibsen op de planken. Een enceneringsgeschiedenis van het werk van Ibsen in Nederland (1880-1995)*. Publicatie is op handen.
- <sup>5</sup> In navolging van Beardsley maakt Van den Bergh het onderscheid tussen fenomenaar-subjectieve en fenomenaar-objectieve observaties. Zie H. van den Bergh, *Teksten voor toeschouwers*, Muiderberg, 1983, p. 156.
- <sup>6</sup> *De Kroniek*, nr. 112 (1897), p. 52.
- <sup>7</sup> *NRC*, 12 november 1896; J.H. Rössing, *Nieuws van den Dag*, 8 december 1896; Giovanni, *Algemeen Handelsblad*, 13 december 1896; *NRC*, 27 november 1918; X.L., *De Telegraaf*, 29 oktober 1897.