

Kellenbach, geboren in 1875 te Rotterdam, werd nooit beroepspoppenspeler, maar deed als amateur voor Nolles niet onder. In 1902 debuteerde hij met zijn pedagogische poppenkast in een school aan de Scheveningse Messstraat. Hij schreef muzikale sprookjes en kreeg als onderwijzer van het ministerie de toestemming om een tournee met zijn poppenspel te maken naar Amerika, Japan en het voormalige Nederlands Indië. De Hagenaars herinneren zich de befaamde poppenkastmeester nog wel, die in de Gheijnstraat les gaf en poppen vertoonde op de school van de bovenmeester-kinderboekenschrijver Charles Krienen.

Nolles en Kellenbach hebben de poppenkast op een hoger plan gebracht, maar helaas in een tijdvak, waarin het poppenspel niet op de juiste waarde werd geschat. Het was prettig, maar ondankbaar werk. Het was zoals altijd individueel werk. De navolgers waren talrijk en jammer genoeg zijn hun namen vrijwel vergeten. Zo is er een werkelijke meester-poppenspeler in den Haag geweest die omstreeks 1920 wekelijks poppenvoorstellingen gaf in het restaurant 'Sans Souci'. Zijn geraffineerde techniek overtrof alles wat in die dagen voor het kleine voetlicht werd gebracht. Ondanks vlijtige pogingen is het mij niet gelukt zijn naam te achterhalen.

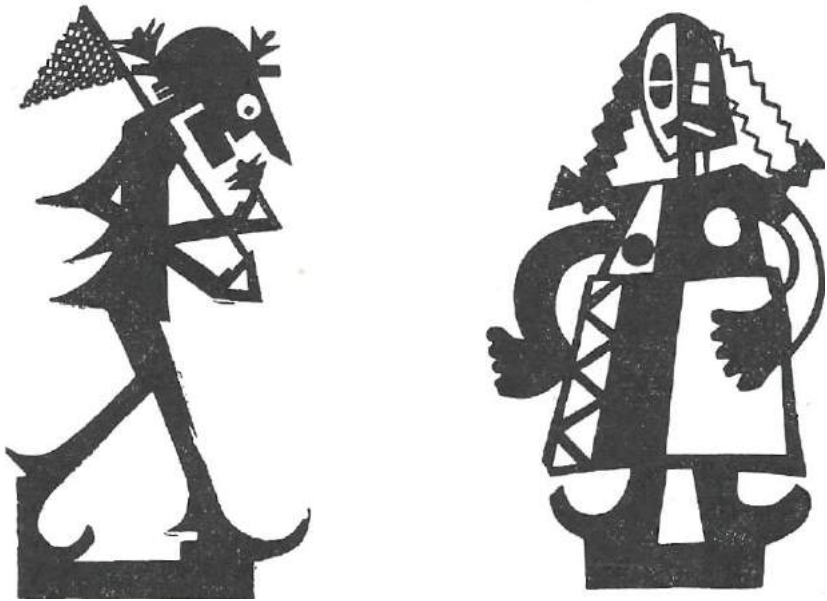
Dit alles betrof het handpoppenspel. Marionetten waren niet in de mode. Wel bestond er een vorm van schuiftoneel. Het bloeide bij tijden in beperkte kring als het 'Vestzak-theater' van de Amsterdamse familie Portielje, die de oprichter was van de op 1 november 1893 gestichte 'Toneelvereniging'. Deze verkleinde schouwburg, getrouwe nabootsing van een grote schouwburg, was een kubieke meter groot. Er konden poppetjes aan ijzerdraadjes in worden vertoond. Justus van Maurik behoorde tot de vertoners. Ook de Amsterdamse decorateur Jan Maandag had een dergelijk theater gebouwd; een prachtig ding met een schat aan decors, maar tevens een onding omdat er op de lichteffecten na, niets in te zien was.

Wie wil weten hoe het poppenspel in die dagen en in de eerste decennia van onze eeuw werd gewaardeerd, moet het boek van Christiaan van Abkoude eens lezen. Het verscheen in 1909 onder de titel: *'Met de poppenkast op reis. Avontuurlijke lotgevallen van 3 journalisten'*. Deze waren behalve de auteur, Jacq Helmer en Karel Mullens. Dit drietal amuseerde zich gedurende de zomer, door vermomd als spullenbazen met een Jan Klaassenkast door het land te trekken. Als zij het op een andere manier hadden gedaan, zouden zij geen succes hebben gehad. Ze schreven aanbevelingen vol fouten op bevuild papier, bedienden zich van een kreupel Nederlands en staken zich in de vodden, om vertrouwen te wekken. Het boek geeft van hun ervaringen een kostelijk verslag, maar het komt in de hoofden van de drie journalisten geen ogenblik op, om het spel ernstig te nemen. Het meest onthullende is dat ze verder een intellectueel programma brachten, zoals liedjes van Speenhoff.

Wat wel ernstig werd genomen, was het schimmenspel, overgewaaid uit Parijs en van de aanvang af door beeldende kunstenaars geperfectioneerd. Het handschaduwspel, dat een variant was op de poppenkast, kreeg soms een plaats in een variétéprogramma, maar werd - vreemd genoeg - nooit door poppenspelers beoefend.

Het schimmenspel leek te zijn uitgestorven omdat het door de verschillende

filmtechnieken zou zijn overtroffen. Dat is ook zo, maar juist het primitieve won het van de techniek. Daarbij vraagt het schimmenspel van zijn beoefenaars minstens tekenvaardigheid. Onze eerste 'schimmenschuiver' was de sierkunstenaar Ko Doncker die minder spectaculair te werk ging dan zijn Parijse meester Rivière, maar verder diens voorbeeld volgde. Omstreeks 1910 begon Doncker silhouetten te vertonen op het atelier van de schilder Booth in Haarlem. Samen met professor Brouwer sneed hij zijn contactschimmen, die hij op een romantisch ingerichte zolder vertoonde. Men dronk er wijn bij kaarslicht en genoot van 'De liefde door alle tijden' en 'De geschiedenis der kritiek'. Doncker, dat weemoedige grote kind waarover Otto van Tussenbroek zo ontroerend heeft geschreven, overleed in 1917. Hij had school gemaakt en kreeg navolgers van formaat zoals Hans Beers en de Haarlemse sierkunstenaar Pieter van Gelder.



Schimmen door Pieter van Gelder.

Deze Van Gelder was een merkwaardige verschijning in de wereld van het poppenspel. Zijn schimmen waren artistiek en oorspronkelijk. Hij had zich snel losgemaakt van de barokke Franse stijl en sneed prachtige, gestyleerde schaduwbeelden en maakte marionetten die waren ontleend aan negerplastiek. Hierin volgde hij het voorbeeld van de Zwitserse Sophie Taeuber, de vrouw van Hans Arp. Het is kenmerkend voor de overwegend conventioneel ingestelde poppenspelkunstenaars, dat de evolutie in de kunst, ondanks Sophie Taeuber en anderen, zo laat in de wereld van de marionetten is doorgedrongen.

Er zijn tussen 1910 en 1920 talrijke schimmenspelers in ons land aan het werk geweest, waaronder de in ons land woonachtige Hongaarse 'kubist' Vilmos Huszar, die 'mechanische' balletten ontwierp, maar de aandacht van het kunstzinnige publiek ging toch uit naar de Jugendstil-romantiek en naar het impressionisme. De schilder Willem Roelofs Jr. debuteerde met zijn schimmentheater in 1908 in den Haag, in de befaamde 'kikker' in Pulchri Studio. Hij werd bijgestaan door Jan Franken, F. Mansveld en A. Luijt. De toneelspeler Johan de Broedelet was verzen-zegger bij dit gezelschap, dat tot 1918 geregeld voorstellingen heeft gegeven. Er werd met contactschimmen gewerkt op een doek dat ruim vier meter breed was. Dit bracht de decorateur-illustrator Frans ter Gast, die in nauw contact stond met A. Luijt, op het idee om beweegbare projectieschimmen te maken waarmee hij enkele jaren later - vanaf 1924 - grote bekendheid zou krijgen. Voor die tijd was er een tijdelijke, maar belangrijke opleving van het schimmenspel waarneembaar. Vele kunstenaars zoals de schilder Christiaan de Moor sneden voor huiselijk gebruik schaduwbeelden, vertoonden hun producten zo nu en dan in kunstkringen en brachten de silhouetten daarna naar de zolder, het gebruikelijke voorportaal van de asbelt. Via de film heeft men enkele schimmenspelers kunnen vastleggen en behouden voor een belangstellend nageslacht.

Hoe verging het intussen de poppenspelers? Het buitenland - en bovenal Frankrijk - kon zich beroemen op een literair handpoppenspel. George Sand had het voorbeeld gegeven. Wie de teksten naleest die Duranty verzamelde in zijn onvolprezen *'Théâtre des Marionettes du jardin des Tuileries'* (1864) twijfelt niet meer aan de mogelijkheden van het handpoppenspel, maar in Nederland bleef het hoogstens een pedagogische aangelegenheid. Wie goed speurt vindt uitzonderingen. Daar was Albert Hahn Jr. met een politieke poppenkast. De zoon van de befaamde tekenaar zag in het handpoppenspel een voortreffelijk middel om politieke grappen te maken. Dat deed hij omstreeks 1913, samen met de toneelspeler Jo Sterheim. De politieke- en satirieke poppenkast heeft altijd zijn min of meer caricaturaal, insinuerend en extravert. De vrolijke poppenkast van Albert Hahn kreeg bekendheid, maar er waren er meer die niet bekend werden, omdat de vertoners het bij een enkele voorstelling lieten. Dit wat de handpoppen betreft

Wat er in ons land aan marionetten was te vinden, was zo gering en karakterloos, dat er weinig over valt te vertellen. Op de kermis en het variété-toneel sprongen wat poppen aan dunne draadjes rond, meestal bestuurd door buitenlandse artiesten die hun nummer lieten zien op het toneel van het bioscooptheater. Het geraamte waarvan de botjes los door de ruimte zweefden, ontbrak nooit in het summiere repertoire. In die jaren van verval ontwikkelde zich in het buitenland een geheel nieuwe marionettenkunst.

Het begon in Wenen waar de sierkunstenaar Richard Teschner in 1906 poppen ging snijden en op 30 juni 1913 met zijn 'Figurenspeil' zijn eerste voorstelling gaf. Zijn verfijnde, mystieke en ietwat decadente instelling inspireerde hem tot het opvoeren van symbolische droomspelen met aan de wajang ontleende stokpoppen.

In 1918 vertoonde Sophie Taeuber in Zwitserland haar 'König Hirsch' met gestileerde marionetten en in Duitsland wemelde het van marionetten-theaters. Nederland kende vanuit de verte de Antwerpse Poesjenellenkelder in de Reepenstraat onder de kroeg van 'warm Joken'. De verleiding is groot om over de Poesje uitvoerig te schrijven, maar dit theater heeft toch te weinig - of in het geheel geen - invloed uitgeoefend op de ontwikkeling van het poppenspel in Nederland. Wel zijn de Poesjenellen met hun bazen een paar keer over onze grenzen gekomen, in Blaricum en vele jaren daarna in den Haag, maar navolging heeft het hier niet gekregen. Het voorbeeld werd gegeven door de Duitse marionettist Paul Brann die in de dagen dat de tijd rijp was voor een oorspronkelijk Nederlands marionettenspel, in onze grote steden voorstellingen kwam geven met zijn theater 'Münchner Künstler'. Dat vond plaats in 1920, het kenteringsjaar, zoals het in kunstenaarskringen werd genoemd.



Anton Leeuwenhoek door Ko Doncker.

Wie zich verdiept in de kunstnijverheid van de jaren twintig, in de literatuur uit die periode en in de toen heersende mode van het verfijnde stileren, zal direct kunnen begrijpen waarom de marionet boven de handpop werd verkozen. Als we de kern uit alle kunstbeschouwingen ruw samenvatten, komt het er op neer dat de handpop een ding was om pret mee te maken voor kinderen, maar dat de koordpop een poëtische en symbolische acteur kon zijn in een kleine tempel van de ware kunst. Heinrich von Kleist had het al gezegd in zijn wereldberoemde opstel over de Übermarionet. In Engeland schreef E. Cordon Craig 'Puppets and Poets' en de Franstalige Belg Maurice Maeterlinck bijverde zich om' zijn dromerige toneelstukken - overigens zonder succes - te laten realiseren met marionetten.

De herontdekking van de marionet door kunstenaars zal niemand verwonderen die zich de poppenkast van 1920 nog herinnert. De traditie had de vooruitgang in het huis van Jan Klaassen tegengehouden, en met de marionet herstelde men een oude kleinkunst, en meende men de toneelspeler te overtreffen. De theorie luidt als volgt: een marionet kan doen wat een acteur niet kan doen. De laatste blijft ondanks alle vermomming toch zichzelf, 'speelt' datgene dat hij niet is, en kan niet buiten de menselijke werkelijkheid treden. Hij kan niet vliegen, hij kan geen geraamte zijn, geen vier armen bewegen; kortom, hij kan niets wat de marionet wel kan. De draadpop stelt geen symbool voor, maar is het symbool. Een prachtige theorie, maar in de praktijk kwam er niet veel van terecht, omdat de behoefte aan een dergelijk abstracte marionettenkunst gering is. Men kan dit betreuren, maar zowel de makers van marionetten als de spelers en de toeschouwers, zijn ingesteld op een marionet-achtige vorm van de realiteit.

Herman Roelvink, literator en toneelregisseur, die gedurende enige tijd op Sicilië met staafmarionetten had gewerkt, stichtte 'De Larensche Marionettenclub' met een aantal Gooise kunstenaars die mede door Paul Brann waren geïnspireerd. Hij studeerde oosterse sprookjes in en schreef teksten samen met de dichter Martin Nijhoff. De poppen werden in Venetië vervaardigd met uitzondering van enkele stangpoppen van de sierkunstenares E. van der Does. Roelvink trachtte oude- en nieuwe opvattingen te combineren. Hij was ook de man die het Italiaanse marionettentheater 'Teatro dei Piccoli' van Vittorio Podrecca onder onze aandacht bracht, maar voordat het tot openbare voorstellingen kwam werd zijn gezelschap ontbonden.

Toch heeft hij belangrijk werk gedaan voor het marionettenspel in Nederland. Zijn voorbeeld werd gevolgd door de Haarlemse sierkunstenaar - maskermaker, schimmensnijder, ontwerper, marionettist - Pieter van Gelder. Ook hij stichtte een marionettenclub, samen met Otto van Tussenbroek, de broer van de beroemde poppenmaker. Van Gelder was zeer zeker oorspronkelijker dan Roelvink. Zijn uit kralen, schijfjes en staafjes samengestelde draadpoppen leken op die van de Zwitserse Sophie Taeuber. In het tijdschrift 'Wendingen' (1921) waarvan het dubbelnummer 7 / 8 geheel aan marionetten was gewijd



Rien en Maaïke Baartmans, achter de schermen van het poppentheater 'Merlijn'
Foto: Articapress.

Feike Boschma op de brug van zijn marionettentheater 'Prince Poucet'.



De oude verweten poppetkast heeft zowaar nog iets te vertellen. Het had me al opgemerkt op zacht maar literaire horizonken, tjne over het loofd siende dat de theater - technische kant van het (Hans) Klaassen spel bekendmaakt met slechts 4 Het heeft facetten die wijpoppenspel kunnen zijn voor elk ander poppenspel, op welke niveau dan ook, wat trouwens een kwestie van de persoon is alle het spel maakt en verstaan.

Het spel op de Dam is wel het beste te beleven waar - aldus het poppenspel zich kan verschanzen.

Het kan niet primitiver.

Maar toch:

uit een artikel voor 'Wij Poppenspelers' door Feike Boschma.

(de eerste grote publicatie in Nederland over dat onderwerp) staan de poppen van Sophie Taeuber afgebeeld. Ze zijn nog steeds modern.



Tafereel uit 'De Moord van Raemsdonk' door Frans ter Gast.

Ook Pieter van Gelder liet het marionettenwerk weer in de steek, omdat het publiek hoogstens de nabootsing van het grote toneel in het marionettentheater waardeerde, en daarbij verzot was op de bleke, lange lijzen die 'divanpoppen' werden genoemd.

De grote rebel tegen deze Pierrots en Pierrettes was Harry van Tussenbroek. Hij maakte in 1920 zijn 'Booze geest' en daarna honderden andere poppen die hem vrijwel wereldroem hebben bezorgd. Ook heeft hij voorstellingen in schouwburgen gegeven als intermezzo bij een ballet. Hij kwam dan te voorschijn in zwart kostuum en demonstreerde zijn nogal statische koordpoppen met zwart gehandschoende handen. Nooit deed hij afstand van zijn poppen, waarvan de gehele collectie na zijn dood bij testamentair besluit werd verbrand. Verschillende poppenspelers hebben zijn 'sfeer' en zijn methode van poppenmaken overgenomen. In 1923 richtte de Amsterdamse notariszoon Bert Brugman het marionettentheater 'D' Olyftack' op, en gaf ten huize van zijn vader, aan de Amsterdamse Keizersgracht, met verschillende medewerkers - musici en zangers - een opvoering van Mozart's 'Bastien und Bastienne'. Bert Brugman was aanvankelijk door Jan Musch opgeleid voor het toneel, maar hij verkoos een loopbaan als marionettist.

Brugman huwde in 1927 met de pianiste en zangeres Frieda Frowein, die met haar man alle moeilijkheden heeft moeten overwinnen, die de poppenspeler ruimschoots krijgt toebedeeld. Het beroep is nog altijd riskant, maar destijds was het nauwelijks mogelijk om als poppenspeler een redelijk bestaan op te bouwen en daarbij ook nog au serieux te worden genomen. Als eerste kunstzinnig ingestelde beroeps-marionettist in ons land, specialiseerde hij zich in de richting van het muzikale repertoire. Hij verkoos boven het experiment de perfecte vorm van de verkleinde realiteit. Daarin is hij uiterst consequent en veelzijdig. De naam 'd' Olyftack' raakte in onbruik, ook al omdat de tijd zelf deze zinnebeeldige benamingen ('de Brug', 'Het Masker', 'Tovervogel' enz. enz.) opruimt als de man op de brug bekend gaat worden. Brugman - hij deed

zijn naam eer aan - werd succesvol leider van 'Het Nederlands Marionetten-theater Bert Brugman'. Hij verwisselde na de tweede wereldoorlog de draadpoppen voor stokpoppen, werd bekend in binnen- en buitenland, trad op voor de televisie en was twintig jaar lang de enige beroepsmarionettist in ons land. Op 1 januari 1965 droeg hij de leiding van zijn theater over aan drie van zijn zoons. Er waren tussen 1920 en 1930 ook anderen die marionetten vertoonden, maar die kwamen zelden boven het niveau van huisvlijt uit. Menig huistheatertje zou zich toen kunstzinniger hebben ontwikkeld, als de economische crisis ook deze vooruitgang niet had belet.

De marionetten-praktijk vorderde in Nederland schoorvoetend, maar aan de schrijftafel ging het beter. 'Wendingen' was in 1921 uitgekomen met een volledige literatuurlijst - 107 titels (!) over alles wat er inzake poppenspel in de gehele wereld was te vinden. In 1924 publiceerde J. Joh. Schaake 'Het Poppenboekje', een handleiding voor het zelf vervaardigen en zelf vertonen van een poppenspel. Het betreft marionetten. De handleiding is nagenoeg onbruikbaar, maar daarbij belangrijk omdat het de aandacht vestigde op de mogelijkheden van het marionettenspel. In 1925 volgde het prachtige door J. W. F. Werumeus Buning, Constant van Wessem en C. J. Kelk samengestelde boekje: 'Marionetten' waarin onder meer het artikel van H. von Kleist in vertaling is opgenomen en waarin de gehele situatie van het toenmalige poppenspel is weergegeven. In hetzelfde jaar publiceerde Otto van Tussenbroek, in een reeks monografiën over de toegepaste kunsten in Nederland, een studie over: 'Speelgoed, marionetten, maskers en schimmenspelen'.

Jac. A. Hazelaar, een leraar Nederlands, die zich met het houden van lezingen en het geven van voorstellingen verdienstelijk heeft gemaakt voor de ontwikkeling van ons poppenspel, schreef in 1926 een leesboek voor de lagere school: 'Het boek van Jan Klaassen'.

Een andere propagandist was de criticus drs. W. L. Thieme, die in vooraanstaande dagbladen en in buitenlandse tijdschriften beoordelingen schreef over het poppenspel in Nederland. Zijn scriptie 'Zur Psychologie der Marionetten' (1922) was de onderbouw voor een academisch proefschrift. Door het plotselinge overlijden van de promotor liet de auteur het werk onvoltooid, om er veertig jaar later een drietal opstellen uit te publiceren in 'Spelen en Lachen'. Het boek verscheen in 1962.

In 1928 kwam er weer een poppennummer van Wendingen uit, nu met de poppen en marionetten van Grietje Kots. En in 1928 verscheen ook het onvolprezen 'Katrijn', een Jan Klaassen-spel op rijm door C. J. Kelk met tekeningen van J. L. van Ishoven. In 1929 publiceerde W. F. Gouwe een werkje met 56 foto's over 'De poppen van Harry van Tussenbroek'. De lijst is onvolledig, maar dit waren toch de meest belangrijke publicaties over een onderwerp waarover men na de hartelijke woorden van Justus van Maurik geen goed woord meer op papier had gezet. De waardering voor de marionet kwam de handpop niet ten goede. Hazelaar bleef desondanks voor de handpop strijden en Jan Klaassen kon door Pierrot niet worden verdrongen, maar toch scheen het handpoppenspel - en daarmee uiteindelijk het gehele poppenspel - weinig toekomst te hebben. Uit het Jan Klaassen-spel 'Katrijn' door C. J. Kelk.



Illustratie: J. L. van Ishoven.

Niemand merkte bijvoorbeeld, dat de in ons land woonachtige Duitse statisticus Dr. Otto von Neurath op een bijzonder oorspronkelijke manier experimenteerde met de poppenkast 'De Toren', waarin hij handpoppen liet optreden in een simultaantoneel. Zijn poppenkast had geen kap, maar een smal baldakijn over het achterste toneelplan. Het is niet uitgesloten, dat de klassieke Chinese poppenkast voor De Toren model had gestaan.

In buitenlandse vaktijdschriften ontdekt de lezer soms namen van Nederlandse kunstenaars die zich met het poppenspel hebben bezig gehouden. Onder hen bevond zich Adriaan van der Horst, die in Amsterdam in 1928 optrad met theater 'De Kangeroe', waarin verschillende technieken werden toegepast. Ook Jan Weiland vertoonde marionetten, maar de kunstenaars die de poppenwereld betraden, beschouwden het als een tijdelijk uitstapje, zodat de theatertjes weer even plotseling verdwenen als ze waren gekomen.

De schimmensnijder Frans ter Gast begon in 1924 voorstellingen te geven. Hij sneed schaduwbeelden en monteerde deze in taferelen van 55 bij 25 centimeter, die hij door middel van een projectietoestel op een groot scherm kon vertonen. De schaduwfiguren waren kunstig gescharnierd en konden gecompliceerde en geraffineerde bewegingen maken. Elk schimmenspel bestond uit veertig, soms uit meer, taferelen. Tussen 1924 en 1966

heeft Ter Gast ruim veertig van zulke spelen vervaardigd en opgevoerd. Gedurende de eerste jaren gaf hij zijn premières op zijn eigen atelier in aanwezigheid van vrijwel de gehele Haagse kunstenaarswereld. Later bracht hij zijn nieuwe schimmenspelens naar de zalen van de Haagse Kunstkring. Hij werkte een tijdlang samen met de destijds bekende Jopie Bremer die als 'verzenegger' en zanger optrad. De teksten voor verschillende spelen waren van Luc Willink, Charivarius, Speenhoff, Bomans. Ook Frans Daum en Lili van Haghe traden bij dit schimmentheater op. Het spel: 'De moord van Raemsdonck' werd in 1938 verfilmd door de cineast Otto van N eijenhoff. In 1964 gaf Ter Gast nog een reeks voorstellingen in Denemarken, maar twee jaar later besloot de vijf en tachtigjarige 'schimmenschuiver' zijn werk neer te leggen. Hij verkocht zijn spelen aan verzamelaars en poppenspelers, zodat zijn werk niet verloren zal gaan.



'De poppenspeler', gezien door Maarten Meyer.

Het aantrekkelijke van het poppenspel in al zijn vormen is de geraffineerde primitiviteit. Het getover met silhouetten leek kansloos te worden bij de komst van de film. In Duitsland bracht Lotte Reiniger de schaduwfilm tot de grootst mogelijke perfectie. Het spel met zwarte figuren in een wereld van grijze halfinten had een grote bekoering en werd alleen nog maar overtroffen door het feilloze, helaas ook wel zielloze kleurenspeel van Walt Disney. In Nederland werkte de Hongaar George Pal met schaduwbeelden en glasfiguren die op de filmband een verbijsterend effect hadden, maar die ons na vele jaren van filmperfectie toch weer deden terugverlangen naar de bekoerlijke schimmetjes van weleer. Omdat iedereen met behulp van een diaprojector of smalfilm de effecten die destijds Henri Rivière bereikte, zou kunnen overtreffen, is er weer waardering gekomen voor de eenvoudige schaduwbeelden en voor de vaardigheid van de artistieke schimmenschuiver.

Deze waardering is op de lagere school ontstaan. Omstreeks 1920 was de poppenkast-op-school een obstakel naast Sinterklaas, maar talrijke onderwijzers (we denken aan Kellenbach, Hazelaar en anderen) brachten het poppentheater voor de klas en in de klas. Daar werd het een middel om de creativiteit van de jeugd te bundelen. Dat hiermee het karakter van het poppenspel totaal veranderde is duidelijk. Voor de tekenleraar waren schimmentheater en poppenkast een uitkomst. De resultaten van de zelfexpressie en later van de vrije expressie, waarbij radikaler met het poppenspel werd geëxperimenteerd dan ooit in ateliers het geval was geweest, waren zo verruimend, dat deze werkmethode door beroepspoppenspelers werd overgenomen.

Bovendien had het poppenspel zich in verschillende Europese landen sterk ontwikkeld, al was het overwegend aan de traditie gebonden. Na de monniken, de comedianten, de zigeuners, de literatoren en de sierkunstenaars, waren het de onderwijzers die het spel in een nieuwe fase brachten. Er werden vanuit pedagogische kringen beschouwingen geschreven over de opvoedende waarde van het poppenspel. Psychologen zagen er een middel in om het geremde en leergestoorde kind uit zijn beslotenheid te lokken. Cultuur-filosofen analyseerden het introverte marionettenspel en de extraverte poppenkast.

Bij deze ontwikkeling kwam Nederland wat achteraan, omdat poppenkastspel hier nog altijd een slechte naam had. Op zuiver pedagogische gronden kon een onderwijzer zich een 'kiekkast' veroorloven, maar over andere dan opvoedende of ontspannende aspecten van het poppenspel moest hij liever zwijgen.

Minnaars van het poppenspel beleden hun fatsoenlijke passie in eenzaamheid. De marionettisten mochten over hun kleinkunst spreken, maar de bezitters van een handpoppenspel moesten zich stil houden. In bepaalde kringen is dat nog zo. Goochelen is een gewaardeerde bezigheid voor de intellectuele amateur, maar poppenspel niet.

Het is daarom opmerkelijk, dat het marionettenspel ondanks alle voorkeur, terrein heeft verloren. Tussen 1920 en 1930 was de draadpop met de divanpop en de sierpop in de mode. Na het beëindigen van de tweede wereldoorlog, toen het poppenspel door de pessimisten als een historische

rariteit werd gezien, bleek de handpop in de mode te komen. In onderwijskringen had men al lang gemerkt dat koordpoppen, afgezien van de technische moeilijkheden en de hogere kosten, voor kinderen te weinig bewegelijkheid bezitten.

De theorie uit de jaren twintig, dat de marionet kunst, en de handpop karikaatuur bracht, ging niet meer op. De snelle, revolutionaire ontwikkeling van de kunst in het algemeen, had topfiguren uit de wereld van het poppenspel er toe gebracht om de technische mogelijkheden niet meer gescheiden te houden. Voor het zover was, moest ook in Nederland een doorbraak worden verricht. Het zijn niet de theoretici geweest en ook niet de pedagogen die de mogelijkheden van het poppenspel tussen 1930 en 1940 hebben uitgewerkt. Het waren de enkelingen die altijd door de bekoring van het poppenspel zèlf waren geïnspireerd. Want als er één beroep is dat zelf zijn meesters kiest, is dat het beroep van poppenspeler.

Cia van Boort en Guido van Deth zijn de pioniers van het moderne handpoppenspel. Ze behoren tot de geroepenen, want om zakelijke redenen kon je in de jaren dertig de poppen beter op de divan laten zitten.

Cia van Boort en Guido van Deth zijn de pioniers van het moderne handpoppenspel. Ze behoren tot de geroepenen, want om zakelijke redenen kon je in de jaren dertig de poppen beter op de divan laten zitten. Cia van Boort is afkomstig uit Zaltbommel. Ze speelde in haar jeugd met kijkdozen en vertoonde speelpoppen achter een droogrekje. Voorbestemd om muziek te studeren, koos zij de cello als instrument. Na haar muziekstudie ging ze tekenen en beeldhouwen, en langs deze artistieke omwegen bereikte ze de poppenkast. Eerst woonde ze in den Haag als reizend poppenspelster. Omstreeks 1938 opende ze in Voorschoten een tot poppentheater omgebouwde boerderij. Na de bevrijding verhuisde ze naar Oisterwijk om weer een boerderij in te richten als schouwburg. 'De Schellenboom', officieel in 1954 geopend door Prof. Dr. J. E. de Quay, destijds Commissaris der Koningin in Noord-Brabant, geniet grote bekendheid.

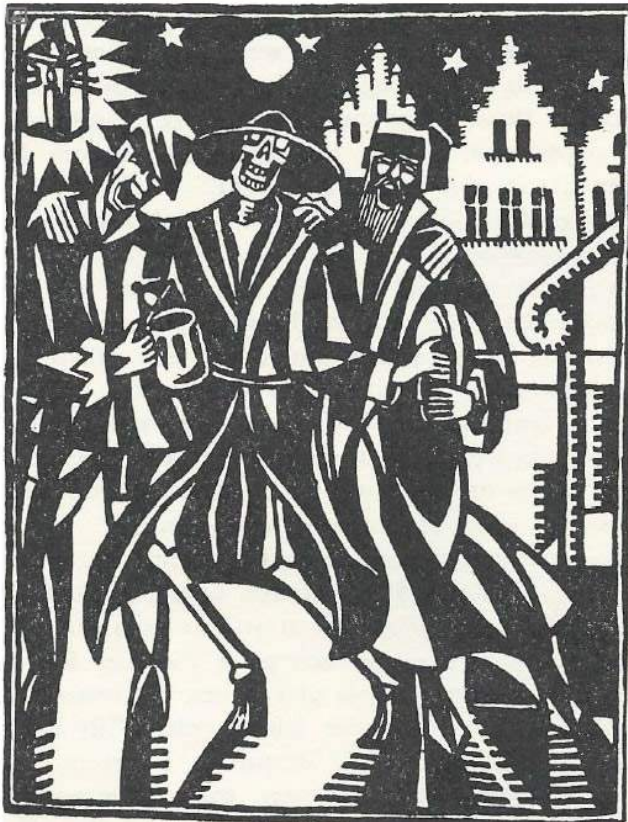
Cia van Boort die een tijdlang samenwerkte met de poppenmaakster Trudy de Ruyter, heeft een programma van overwegend illustratieve, intieme stukken waarin de werkelijkheid literair is weergegeven. Haar decors zijn naturalistisch, haar poppen bijzonder klein en daardoor uiterst bewegelijk op de vaardige hand van de vertoonster. Ze speelt kleine komedies, muzikale zangspelen en groteske vertellingen. Ze heeft een speciale manier van vertonen door te breken met de gewoonte om poppen boven het hoofd in het toneel te plaatsen. Ze leunt met haar ellebogen op een werkplank en bekijkt haar eigen spel door de op gaas geschilderde achtergronden heen. Het komt het natuurlijke van de vertoning ten goede. Evenals vele poppenspelers maakt ze een matig gebruik van de geluidsband door zachtjes met de reeds opgenomen - bijna altijd door haarzelf berijmde - tekst mee te spreken. Het spaart haar stem en stoort nergens het spontane van het handpoppenspel.

Guido van Deth, van Vlaamse afkomst, is in Nederland geboren en heeft zich tegen de strenge traditie van zijn omgeving in, altijd tot het toneel aangetrokken gevoeld.

Omstreeks 1935 kon men hem al zien met zijn poppenkast. Hij gaf uitvoeringen in de Haagse Kunstkring en thuis op het artiestenhofje, in de binnenstad van den Haag. Aanvankelijk schreef Van Deth verhalen en een roman, legde zich toe op toneelregie om altijd weer terug te keren naar de poppenkast. Gedurende de crisisjaren was hij ambtenaar, want tussen 1930 en 1940 moest men toch wel een onverschrokken bohemien zijn om zich met poppenspel een klein beetje in het leven te kunnen houden. Men kon hem dikwijls op een volgeladen fiets zien rijden, als hij met zijn theater op weg was naar de soldaten of naar een school, om daar de poppenkast te gaan vertonen.

Hij speelde toen Vlaamse stukken met als zijn meest befaamde spel: *'Van den Dood die bijna stierf'*, een klucht in vijf schuifjes en een proloog, bewerkt door Jef Vervaecke en Michel de Ghelderode. Hij vertoonde improvisaties die nogal realistisch waren, naast Kerstspelen en poëtische sfeerstukken. De poppen, die hij had gemaakt verving hij door nieuwe, die in opdracht door vakmensen waren uitgevoerd.

In 1946 opende hij op 22 juni zijn theater 'De Verenigde Poppenspelers' met een premiere waarin ook anderen optraden. Onder hen bevond zich Sam van Vleuten.



Van den Dood die bijna stierf.

Van Vleuten was tekenaar en schilder. Gedurende de donkere bezettingsjaren trad hij op met een schimmenspel. In het verborgene genoot men van zijn theatertje: 'Intermezzo', dat op de zolder van zijn huis was ingericht. Hij had, ook al door de tijdsomstandigheden, de traditionele sfeer van het poppenspel in ere weten te herstellen. Het publiek zat onder de balken op keukenstoelen, op tonnetjes en in een paar fluwelen crapauds. Van Vleuten kwam halverwege van achter een rood gordijn te voorschijn met een brandende kaars in zijn hand. Zo hield hij een korte inleiding, om daarna achter het toneeltje te verdwijnen. Hij vertoonde contactschimmen op twee kleine schermen waarvan er telkens een kon worden afgesloten.



Uit een schimmenspel van Sam van Vleuten.

Na de bevrijding gaf hij nog enige voorstellingen in het theater van Guido van Deth, maar trok zich toen uit de wereld van het poppenspel terug. Intussen had Van Deth al een begin gemaakt met zijn verzameling boeken, marionetten, kleine theaters, prenten en andere dingen die in verband staan met het poppenspel en die zou uitgroeien tot een klein maar belangrijk museum dat in zijn huis is gevestigd. Van Deth heeft vanaf 1930 veel bijgedragen tot het populair worden van het Nederlandse poppenspel.

Er waren vanzelfsprekend ook anderen die min of meer geïsoleerd het poppenspel beoefenden. Het gebeurt dikwijls dat een verzamelaar of een belangstellende op de hoogte wordt gesteld van een volledig poppentheater dat uit een nalatenschap te voorschijn komt. Het blijkt dan, dat de eigenaar er jaren lang in een besloten kring voorstellingen mee heeft gegeven. In de openbaarheid kwam een dergelijk poppenspel nooit omdat de eigenaar sporadisch tot vertonen kwam, en ook wel omdat het vanuit de provincie naar de grote steden werd overgebracht.

De aardigste poppenspelen zijn op deze wijze verloren gegaan. Cia van Boort en Guido van Deth werden beroepsspelers die de poppenkast vernieuwden voor een publiek van volwassenen. Ze gaven eerder de toon aan dan de buitenlandse gezelschappen die hier kwamen spelen op uitnodiging van de Volksuniversiteit of van een impresario. De 'DuisburgEssener Puppenbühne' speelde onder leiding van Willy Brehm '*Das Dreikönigspiel*' van Felix Timmermans. Brann en Podrecca lieten zich weer bewonderen, en zo waren er meerderen, waaronder variété-artisten, die hier de meest uiteenlopende poppenspelen brachten. Iets bijzonders was er toch niet bij.



Marionettenpionier Bert Brugman bij zijn afscheid van zijn theater geridderd.
Foto: Z. Stornebrink



Albumplaatje, spaarpemium bij zeep.
Begin van deze (20ste) eeuw.



Oudste voorstelling van een poppenspel. gevonden in een \ Vlaams handschrift anno 1344: 'Ll Roman du boin roi Aelixandre'. Bodleian library. Oxford.

De veldmaarschalk. (komt op). Ha! wat is dat, gij christenhond? ik geloof dat gij mijn vrouw hebt geslagen?

Janklaassen. Wel! hij heeft me zelf gevraagd dat ik hem zou slaan!

De veldmaarschalk. Ha, zoo moet ge gehangen worden tot spijs voor de raven.

Janklaassen. Al weer wat anders, die wil weer hebben dat ik timmerman zal worden en zet me aan het schaven; de een maakt me verwer en de andere timmerman, straks komt er nog een, die misschien wil hebben, dat ik metselen zal; nu dat is zoo kwaad niet, dan kan ik ten naasten bij alleen een huis bouwen!

De veldmaarschalk. Heidaar! hierheen met mijn huisgalg! (De galg komt te voorschijn) Zoo, steek nu je hoofd maar in die das.

Janklaassen. Wel ja, waarom niet? (Hij steekt er zijn arm in.)

De veldmaarschalk. He wat! zoo niet! de kop en de hals meen ik!

Janklaassen.(steekt er zijn been in).

De veldmaarschalk. O, domme kerel! kijk zoo! (steekt het hoofd in den strik) zoo meen ik!



Janklaassen.(trekt den slrik toe). En ik meen zoo!

De Sultan. Ha! ture mi nak, zik zak! (Janklaassen. neemt de galg met den veldmaarschalk. er aan, en slaat daar den sultan dood).

Jan Klaassen' uit de 'Hamburger' prenten.

Als rasechte volksspeler, die in 1935 niet de erkenning vond die hij verdiende, kwam in Rotterdam Herman Hoebe naar voren. Deze seinwachter bij de spoorwegen sneed zelf zijn marionetten en schreef een zeldzaam grappig en spontaan repertoire voor zijn draadpoppen. Het type van de volksspeler is in Nederland vrijwel onbekend. Hij vertegenwoordigt hier de gunstige opponent van de vertoners van al te lieve Jan Klaassenverhalen. Hij gaat terug naar de oorsprong van de rebelse kleinkunst. Technisch is hij even geraffineerd als eenvoudig en zijn ongecompliceerde spelen corrigeren de oververfijning die voor het poppenspel noodlottig kan zijn. Naast alle symbolische, diep-ernstige draadpoppen die wijsheid en schoonheid brachten, zong de Katrijn van Hoebe met schelle stem:

‘Zoals je misschien al weet is mijn naam Katrijn.
Het valt voor mij niet mee om getrouwd te zijn.
Met zo’n reuze pierewaaier,
Zo’n verlopen orgeldraaier,
met zo’n stuk ergernis
als Jan Klaassen is’

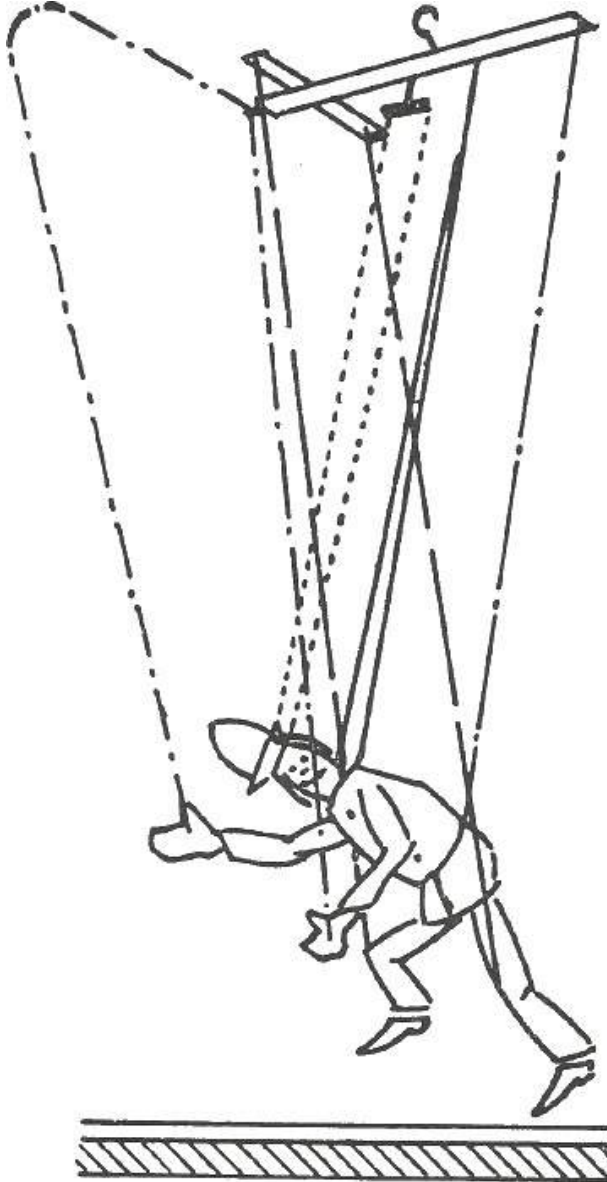
Terug naar de bron ging ook een totaal ander geaard poppenspeler, maar een die de religieuze lijn volgde en variaties maakte op de in 1563 verboden altaarspelen.

Henk Zoutendijk; onderwijzer, later regisseur bij het lekontoneel, had zich aangetrokken gevoeld tot het maskerspel dat voor 1940 aandacht trok. Hij had niets met het poppenspel uitstaande toen hij midden in de bezettingsjaren de beeldhouwer Hans Petri opdracht gaf om wat fraaie poppekoppen te snijden. Toen hij ze kreeg thuis gestuurd maakte hij er handpoppen van en vertoonde deze in een uiterst primitieve kast op de binnenplaats van zijn woning in den Haag. Aangemoedigd door het succes van uit de ramen leunende burens, schreef hij een eenvoudig spel voor zijn ‘beeldjes’. Zijn poppenspel hield het midden tussen maskerspel en voordrachtskunst. Decors had hij niet, omdat hij ze niet kon maken. Hij vervaardigde een nieuw, alweer heel eenvoudig theater, opende in de kelder van een boekhandel tegenover de Haagse toren een poppentheater en begon een reeks voorstellingen te geven die hem binnen korte tijd een grote bekendheid bezorgden. Zijn theater: ‘In den Vroeden Zotschap’, bracht mysteriespelen en oud-Nederlandse teksten zoals: ‘Reinaert de Vos’, ‘Mariken van Nieumeghen’, ‘Warenar’, ‘Elckerlyc’, en ook moderne teksten, kinderverhalen en een literair poppencabaret. In 1945 kwam hij pas goed op dreef en speelde vijftien jaar lang als een onomstreden kunstenaar naast de andere kopstukken van het poppenspel.

Zo was de situatie van het poppenspel in Nederland na het beëindigen van de tweede wereldoorlog.

Over heel de wereld was een opleving van het poppenspel merkbaar. Waren het in 1920 de marionetten geweest die alle aandacht kregen, in 1946 waren de bewegelijke handpoppen weer eens aan de beurt. Daar zijn verschillende oorzaken voor op te noemen die elkaar weer tegenspreken, maar het resultaat maakt elke speculatie overbodig, omdat het hedendaagse

poppenspel nauwelijks meer afhankelijk is van de techniek die wordt toegepast. Het artistieke experiment in het 'figurespel', het zoeken naar nieuwe mogelijkheden en het overwinnen van de traditie heeft alle technieken door elkaar geworpen. De abstracte kunst en de ontwikkeling van het toneel hebben hun invloed op het poppenspel doen gelden.



Marionet door Rico Bulthuis.



De Heks, stokpop-ontwerp door Marijke Polderman.

IV

In 1946 werd de eerste poging ondernomen om het contact tussen de Nederlandse poppenspelers te verstevigen. Het buitenland kende verenigingen of overkoepelende organisaties die de artistieke- en zakelijke belangen van de marionettisten behartigden.

Het plan mislukte omdat er te weinig te organiseren viel. In Oost-Europa is het beroep van poppenspeler erkend en als nuttig en noodzakelijk getaxeerd. In Nederland was - en is - de poppenspeler een moeilijk te rubriceren medeburger. Hij of zij komt meestal via een ander beroep in de poppenkast of op de marionettenbrug terecht.

Poppentheaters duiken in volle pracht als paddestoelen uit de grond en verdwijnen soms weer even plotseling. De poppenspeler is 'eigenlijk' onderwijzer, reclametekenaar, musicus of iets anders in de kunstzinnigintellectuele sfeer. De poppenkastbaas uit de voormalige Duivelshoek heeft geen kans meer.

De psychologische structuur van de rasechte poppenspeler kunnen we buiten beschouwing laten, hoewel deze met het mislukken of slagen van een organisatie toch iets heeft te maken. Waar het om gaat is de maatschappelijke en financiële positie van de beroespoppenspeler. Een slechte positie. De omvangrijke beroepenlijst in ons land kent de poppenspeler niet. Een erkende opleiding bestaat hier niet. Moeilijk is ook, dat er geen scheiding valt te trekken tussen de beroespoppenspeler en de amateur. De laatste kan artistiek op hoog peil staan, maar door zijn inkomsten uit een ander beroep zal hij de man die van het poppenspel moet leven, lelijk in de weg staan. De vraag naar poppenzigeuners is in onze geordende maatschappij niet groot. Als regel geldt, dat poppenspel voor jonge kinderen is bestemd. Bij uitzondering kan het met een speciaal programma interessant zijn voor een georganiseerd, kunstzinnig publiek. De poppenspeler leeft van een steeds groter wordende kring van bezoekers in zijn eigen theater, of hij reist het land door naar verenigingsgebouwen, waarvan de bestuurders hem voor een voorstelling hebben uitgekocht. Zijn positie ligt in het vlak waar de voordrachtskunstenaar en de pantomimespeler zich in bevinden.

Na de bevrijding in 1945 was de drang om met alles opnieuw te beginnen sterk. Tevens was er een neiging tot modernisering. Het experiment was boeiender dan het resultaat. De kloof tussen de generaties bleek dikwijls onoverbrugbaar. Daarom ontstond er een aan de traditie gebonden poppenspel naast een moderner poppenspel waarvan de vorm niet vast stond. Op een enkele uitzondering Ìla bleef het marionettentheater binnen de vaderlandse grenzen een verkleind theater met houten komedianten, en de poppenkast bleef een beschaafde en aan alle kanten bijgeschaafde poppenkast.

De tijd zal ons leren of dit niet de beste weg is voor de ontwikkeling van het poppenspel. Wat is nu beter: een gestroomlijnd lokaal waarin met abstracte figuren wordt geëxperimenteerd, of een sfeervolle kelder waarin de toeschouwers achter een biertonnetje en bij het fluwelen schijnsel van lampionnen kunnen genieten van de kleine komedie die door het kleurrijk lappenvolk voor hen wordt opgevoerd? De tussenwegen werden bewandeld door de poppenspelers die tijdens de bezetting en daarna te voorschijn kwamen.

Daar was in de eerste plaats Jan Nelissen. In het zuiden van het land, in de streek waar het Poesjenellenspel niet onbekend en zeker niet onbemind was, opende hij in december 1946 te Maastricht zijn handpoppentheater: 'Het Kleine Wereldtoneel'. Hij kreeg bekendheid door zijn rake improvisaties, politieke satires en muzikale stukken. Jan Nelissen is een geboren poppenspeler die elk onderdeel van het beroep volledig beheerst. Zijn opleiding lag in de richting van de decoratieve kunst. Hij maakte decors en stands voor exposities, beoefende muziek en toneelspel en wenste als poppenspeler aan de vormgeving deze kwaliteiten te verbinden. Men vond hem na zijn Maastrichtse tijd terug in Amsterdam in een romantisch keldertje tegenover de bloemenmarkt en later nog in zijn vaste theater in Amstelveen, Pieke Dassen, die in Maastricht in de kelder van het Dinghuis zijn theater 'Die Blauwe Scuyte' vestigde, volgde Jan Nelissen op als een poëtisch poppenmeester. Beide spelers hebben veel tot de erkenning van het poppenspel bijgedragen. Jan Nelissen heeft een voorkeur voor het romantische. Hij is prachtlievend, beweegt zijn grote handpoppen met onnavolgbare natuurlijkheid en kan na een bijna ouderwets poppentoneelstuk de meest bizarre, abstracte 'figurenkolder' brengen. Op zijn programma staan zangspelen en opera's

- 'L'Heure Espagnole' van Rave! en de 'Kaffeekantate' van Joh. Seb. Bach
- naast ernstige stukken - 'Het boek Esther' van Evert Werkman - vele dwaze poppenspelen, kinderstukken en natuurlijk de improvisaties. Hij schreef ook een pocket voor de jeugd onder de titel: *'Een poppentheater; zelf bouwen en spelen'*.

Het satirieke bleek in 1945/1946 aantrekkelijk te zijn voor spelers en kijkers. De tijdsomstandigheden bepalen nogal eens de sfeer van het repertoire. Jan Nelissen had politieke grappen vertoond, maar zich niet op een speciaal politiek theater toegelegd. Dat deed Jan Kesler, die in

1946 voorstellingen gaf in de kleine zaal van het Amsterdamse concertgebouw. Hij trad ook geregeld op in het paviljoen van het Vondelpark en had vaste speelvonden in 'Chateau Bleu Hotel' te Wassenaar.

Zijn repertoire was actueel. Onder zijn poppen bevonden zich de voornaamste politieke kopstukken zoals Truman, Churchill, de Gaulle, maar ook figuren uit de sportwereld en het maatschappelijke- en artistieke leven. De eerste serie handpoppen was vervaardigd door Frida Kesler-Bouman. Later heeft hij een complete serie prachtig gestyleerde poppekoppen laten maken door Eef van Maanen. Jan Kesler is enkele jaren later in de omgeving van Arnhem gaan wonen, heeft een artistiek-administratieve betrekking aangenomen en liet zijn hele bezit aan poppen, kostbare boeken over het poppenspel en zijn theaters op een veiling in Utrecht verkopen. Het is zijn verdienste geweest, dat hij een publiek van verwende volwassenen met de mogelijkheden van een poppenkast vertrouwd heeft gemaakt.

Dat is ook de grote verdienste van Toni en Wim Engel. Dit artistieke echtpaar speelde hun eerste stuk in 1940, ter gelegenheid van een familiefeestje. Op deze argeloze manier zijn er al veel geboren poppenspelers over de grens van de poppenwereld gekomen. In 1944 brachten ze in hun theater dat de toepasselijke naam 'In 't Hemeltje' kreeg, het eerste stuk voor volwassenen: 'Esmoreit'. Vanaf die tijd speelden ze zelden voor kinderen. Hun repertoire is strak en poëtisch, hun decors zijn zorgvuldig gestyleerd en tot in de kleinste onderdelen verzorgd. Als pioniers die het waagden om een theater-aan huis te openen, hebben zij alles meegemaakt wat een Nederlandse poppenspeler maar mee kan maken. Ten spijt van hun serieuze instelling en hun bekendheid in Hilversum, werd een aan hen toegezonden brief met het adres: 'Toni en Wim Engel, poppenspelers - Hilversum' door de post geretourneerd met de aantekening: 'Op de kermis onbekend'. Wim en Gerda Meilink, die behoren tot de meest vooraanstaande deskundigen op het gebied van het poppenspel, speelden in de jaren dertig in een poppenkast. Ze ruilden Jan Klaassen in tegen Hans de Stumper van Andersen, wisselden in 1945 van techniek en vertoonden een sprookjesrepertoire - Pocci, Lafontaine, enz. - met marionetten. In 1948 kregen ze een eigen zaal in het toenmalige Museum van den Arbeid in Amsterdam. De gemeente gaf hen een kleine subsidie voor het geven van schoolvoorstellingen onder auspiciën van de schoolkunstcommissie. 's Zaterdagavond gaven ze openbare voorstellingen die druk werden bezocht en intussen gingen hun voorstellingen met handpoppen door omdat ze een reistheater hadden gebouwd. In 1954 werd het museum gereorganiseerd, de poppenspelzaal werd filmzaal en de Meilinks verlieten het gebouw na er zes jaar intensief voorstellingen te hebben gegeven. De marionetten werden tijdelijk - misschien voor goed - opgeborgen en de handpoppen kregen de overhand in het reistheater 'De Notedop'.

Als hoofd van een school in Amsterdam was Wim Meilink dikwijls verhinderd om op te treden, zodat Gerda Meilink (die tot de beste poppenspeelsters behoort die wij rijk zijn) optrad met een medewerker. Hun repertoire is veelzijdig en hun poppenverzameling uitzonderlijk groot. De werkzaamheden van het echtpaar Meilink bleven niet beperkt tot hun

theater. Wim Meilink schreef een 'Handboek voor de poppenspeler' dat vele malen werd herdrukt, en is ook de auteur van de in 1965 verschenen 'Bibliografie van in Nederland en België verschenen werken op het gebied van het poppenspel'. Gerda Meilink - Spit vertaalde poppenspelen van Max Jacob en Thérèse Keller en bewerkte een Fausteditie voor de poppenkast, die alle werden uitgegeven.

In de dagen na de bezetting kwam menige culturele speurder die benieuwd was naar poppentheaters tot de ontdekking, dat de in verval geraakte kleinkunst een opleving had ondergaan. Juist de donkere jaren tussen 1940 en 1945 gaven aanleiding tot een vlucht in de intimiteit. De huisvoorstelling (toegangsprijs één aardappel) bracht de poppenkast van de zolder naar de salon. In enkele gevallen werd het spel na de bevrijding voortgezet, maar dikwijls ging het de weg terug onder de hanebalken. Als de zolder noodgedwongen tot kamer moest worden verbouwd, verdween het theater naar de voddeman en de poppen gingen naar de kinderen die er schooltje mee speelden. Poppentheaters behoren tot de meest vergankelijke bouwsels die er zijn, en wie vandaag poppenzigeuner is, is morgen weer conducteur, referendaris of huisvrouw. De 'verspreide' poppentheaters, die bepalend zijn voor de werkelijke belangstelling van een groot publiek, zijn zelden te achterhalen. Het behoort tot een van de taken van de in 1955 opgerichte vereniging, om tot samenwerking te komen, ervaringen uit te wisselen en sluimerende poppentheaters op te sporen. Een belangrijke bijdrage tot deze uitwisseling is geleverd door de latere archivaris en bibliothecaris van de Nederlandse Vereniging voor het Poppenspel, Frater Herman Jozef. Als onderwijzer die vanaf 1927 het poppenspel beoefende, heeft hij spelervaring opgedaan met geestelijk gehandicapte kinderen. Zijn theorie over de bouw van een poppenkastspel is in Nederlandse vakkringen bekend. Hij heeft meer voorstellingen gegeven dan menige beroepsman, en zijn theater: 'Hodie Filii Jubilate' ('de poppenkast van de Frater', zeggen zijn collega's gemakshalve) heeft een vertrouwde reputatie. Hij speelt alleen voor kinderen, maar verzamelt documenten over het poppenspel voor volwassenen. Hij bezit vele kostbare fotomappen, boeken, artikelen uit tijdschriften, programma's van poppenspelers, affiches en brieven.

Onder de uitgesproken artistieke poppenspelers bevonden zich behalve Van der Horst en Jan Weiland, ook de beeldhouwer Piet Testas, die samen met zijn vrouw Jo Testas-Beernik in hun atelier te Blaricum een theatertje voor kinderen had ingericht. In deze afgelegen theaters is de kunst van het poppenspel op hoog niveau gebracht.

Ook de schilderes en romanschrijfster Jo Boer heeft in 1935 en daarna in 1946 getracht om een handpoppentheater in het leven te roepen, waarin ze haar merkwaardige, streng gestileerde op kegels gelijkende poppen zou kunnen vertonen. Tot een uitvoering is het jammer genoeg nooit gekomen.

In 1946 liep er in het theater der verenigde poppenspelers van Guido van Deth een uit Friesland afkomstige, nogal zwijgzame marionettenmaker rond, die uit de meest onmogelijke vodden de meest karakteristieke poppen samenstelde, en deze, zonder ooit op het publiek te letten, voor zichzelf tussen weer andere vodden vertoonde. Dat was Feike Boschma.

Hij werd geboren in 1921 en maakte op tienjarige leeftijd zijn eerste draadpoppen die hij met gordijnringen aan zijn vingers bevestigde. Evenals zoveel poppenspelers in ons land, had hij nimmer contact gekregen met 'lotgenoten', en moest zonder hulp of handboek een eigen techniek ontwikkelen. Dat heeft nadelen, maar nog meer voordelen. Ook Cia van Boort is onder de dwang van het zelfdoen tot een eigen techniek gekomen, al komt iedereen die zich met poppenspel bezig gaat houden tot ongeveer gelijke resultaten. Feike Boschma, die technisch was geschoold en tot leidinggevende functies leek te zijn voorbestemd, liet de techniek in de steek en werd voorgoed heer en meester van de marionetten. Hij vervaardigt in de eerste plaats 'karakters', evenals Harry van Tussenbroek dat deed, met het grote verschil echter, dat de figuren van Feike Boschma uitsluitend op hun actie zijn ingesteld. Hij maakt beweegbare wezens. Hij 'schetst' door middel van een figuur een situatie. Het woord schetsen benadert zijn werkwijze beter dan het woord vervaardigen, want Boschma is in zijn afwerking in elk opzicht experimenteel. De behoefte doet hem van techniek veranderen, zodat marionetten, handpoppen en stokpoppen tegelijk in zijn korte spelen kunnen optreden. Het uitbeelden gaat hem voor alles. Zijn afkeer tegen het kleine theater bracht hem, nog afgezien van zijn afkeer tegen uiterlijke perfectie, tot een open theater; nauwelijks meer een theater, waarin hij zichtbaar op de brug staat met tientallen marionetten om zich heen aan primitieve rekken. Uit deze anti-esthetiek ontstond een geheel nieuwe esthetiek.

Vanaf 1935 gaf hij voorstellingen: korte scènes, later gebaseerd op gedichten, sprookjes, stukken proza en muzikale fragmenten. Hij vertelt terwijl hij speelt en wisselt het verhaal af met korte dialogen door de poppen. Hij laat zich assisteren, assisteert ook in de theaters van anderen, is een voortreffelijk theoreticus en de grootste poppenspeler van ons land. Hij reikt naar de uiterste grenzen van het poppenspel, gaat er soms gevaarlijk overheen, dreigt ook wel te ontsporen door zijn slordigheid, maar herstelt zich telkens door over te stappen op nieuwe mogelijkheden. Hij werd en wordt sterk geïnspireerd door het klassieke Chinese theater, dan weer door een imaginaire wereld van gekleurd papier met kleine uitgeknipte poppetjes, om daarna weer te voorschijn te komen met reusachtige poppen waarin hij zelf zit verscholen. De duidelijke artikelen die hij over het poppenspel in enkele tijdschriften publiceerde, bewijzen zijn veelzijdigheid. Hij voldoet zo volledig aan de karakteristiek van de echte poppenspeler - die voor alles een individualist is - dat hij weinig moeite doet om van zijn theater een zuiver zakelijke gelegenheid te maken.

Feike Boschma, die in Amsterdam woont, behoorde in 1954 tot de oprichters van de Kring van Nederlandse Poppenspelers, maar voelde weinig voor een groter verenigingsverband. Hij is de tegenhanger van een man als Podrecca, die ondanks zijn kwaliteiten een steeds groter en kritieklozer publiek wilde behagen en met Paul Brann honderden navolgers kreeg. Het Nederlandse poppenspel kenmerkte zich altijd nog door stugge onafhankelijkheid. Onafhankelijk en oorspronkelijk waren ook de toneel-

speelster Lucy van Ees, die prachtige handpoppen en stokpoppen vertoonde, en de sierkunstenares Ankie Last die met marionetten optrad, dikwijls zonder theater voor een jeugdig publiek dat in hoefijzervorm rond de poppen was neergezet. Beiden hebben invloed uitgeoefend op de ontwikkeling van de marionettenkunst, maar zelf de poppen in de steek gelaten.

Er was na 1946 op het terrein van het poppenspel genoeg gebeurd om van een eigen ontwikkeling te kunnen spreken. In het buitenland ging het sneller. De internationale vernieuwingen lagen grotendeels buiten onze gezichtskring. De Rus Sergei Oblaszow had nog weinig van zich laten horen, en toen hij dat omstreeks 1950 deed, bracht hij geen nieuws. In Frankrijk gaven Baty, Chénais en later Yves Joly nieuwe wegen aan, maar wie op dit ogenblik het door de UNIMA samengestelde boek: 'Puppettheater der Welt' (1965) doorbladert, komt tot de overtuiging dat de pijlsnelle ontwikkeling van het moderne 'figurenspeel' grotendeels buiten ons om ging. De eens zo beroemde Duitse- en Italiaanse marionettisten waren ouderwets geworden en kwamen buiten de kunstzinnige sfeer te liggen, terwijl de jongeren van betekenis geen aanleiding vonden om op hun reizen het kleine Holland aan te doen.

De beroemde Weense stokpoppenspeler Richard Teschner overleed in de zomer van 1948. Dat zijn theater een paar jaar later in een museum terecht kwam en geen navolgers vond, is tekenend voor de ontwikkeling van het verfijnde en verstilte, overesthetische poppenspel. Men verlangde minder symboliek, meer oorspronkelijkheid en meer bijzondere vondsten. Dat de marionet in het museum thuishoorde, wat Oblaszow later zei, bleek althans voor ons niet juist te zijn.

De gemiddelde Nederlander had altijd bedenkingen gehad tegen de handpop, om de marionet als kunst te kunnen waarderen. Duitse theoretici hebben ons dat jarenlang toegeeroepen. De redacties van artistieke tijdschriften schreven die mening getrouw over, maar de praktijk leerde ons de gelijkwaardigheid van de technieken.

Het handpoppentheater had de overhand gekregen, maar in 1952 debuteerde er een nieuw marionettentheater onder leiding van het in den Haag wonende kunstenaarsechtpaar Don en Ly Vermeire. Het was uitstekend voorbereid en diende zich aan als een beroepstheater met een serie voorstellingen in het tot sprookjestuin ingerichte park Oosterbeek. De teksten waren geschreven door hedendaagse schrijvers. De muziek was gecomponeerd door jonge componisten. De Vermeires deden een goede greep met een vertaalbaar, internationaal repertoire waarmee ze West Indië, Duitsland en India bezochten. In hun huistheater, waarin ze zelden openbare voorstellingen gaven, namen ze poppenfilms op, destijds onder cameraregie van de helaas te vroeg overleden cineast Emile Brumsteede. Evenals de andere beroepspoppenspelers maakten ze programma's voor de televisie. Het theater van de Vermeires kenmerkt zich door technische volmaaktheid en door speelse artistiekeit. Hun marionetten worden nooit kleine mensen, maar blijven wezens van een eigen wereld. Tot de bekende nummers van hun repertoire behoort naast grotesken, ook een bewerking van de opera:



Kijkje in het poppenspel-museum van Guido van Deth te Den Haag
Herman Berserik schilderde 'Teun in de poppenkast' 1965 Foto: Haagsche Crt.



paradaas

Misschien is het makkelijk als ik een nummer wat omschrijf. Dat kan je een indruk geven.

Doek op. Effen achtergrond en in de ruimte hangt een tamboerijn die knalgeel geverfd is. Dat is de zon. De hitte wordt uitgebeeld door de tamboerijn te laten trillen met die koperen plaatjes. In de hoek van de kast zie je twee sombrero's zachtjes op en neer bewegen. Slapende mexikanen natuurlijk. Het snurken wordt een beetje uitgespeeld, dan ontwaakt er eentje. Zijn gezicht komt zichtbaar en hij wekt zijn vriend.

Dan begint de gitaar een ritme te spelen de mexikanen gaan bewegen en blijken door handen vastgehouden rumbaballen te zijn. De trompet valt in, de tamboerijn doet mee en de fiesta is compleet. Marakas met een hoedje op en een geschilderd gezicht zijn eigenlijk het enige wat pop te nemen is.

Veel sukses met je boek en tot ziens,

groetend,

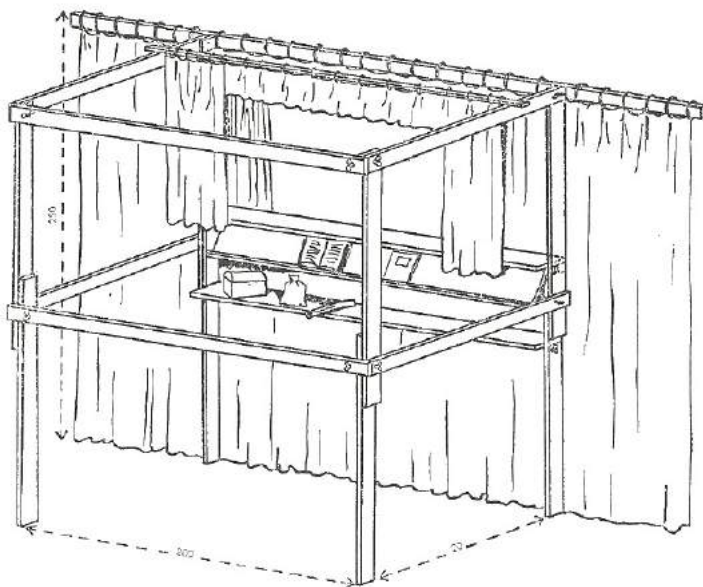


‘Die Kluge’ van Carl Orff

Het Duitse vaktijdschrift *‘Meister des Puppenspiels’* wijdde een speciaal nummer aan ‘Don und Ly Vermeires Marionetten’.

Tot de ‘Haagse school’ van poppenspelers behoorde ook de jongste van deze generatie: Frank Kooman. Zijn voltooide conservatorium opleiding als pianist belette hem niet om poppenspeler te worden. Hij assisteerde bij Van Deth, ontwikkelde een geheel eigen stijl en behoort tot de beste en slagvaardigste improvisatoren onder zijn collega’s. Zijn Reintje de Vos beweegt zich als een brutale Kasper voor het scherm en praat de scènes aan elkaar. De verhalen die Frank Kooman vertoont zijn muzikaal door hemzelf geïllustreerd. Hij decoreert kleurrijk en speelt vlotte kinderstukken en klassieke sprookjes of bewerkingen van legenden.

In de herfst van 1960 opende hij in den Haag een vast theater. Enkele van zijn spelen werden verfilmd, waarmee duidelijk werd aangetoond, dat handpoppen in een poppenkast net zo goed als draadpoppen geschikt zijn om op de filmband te worden vastgelegd, zonder dat het geheel een onnatuurlijke of onvolledige indruk maakt. Muziek verving bovendien het gesproken woord. In de laatste jaren hebben poppenspelers zich vaak toegelegd op het verfilmen van hun werk. Cineasten zoals C. A. Huguenot van der Linden, die een speelse documentatie maakte op de poppen van Harry van Tussenbroek, buiten beschouwing latend, hebben Bert Brugman, Ruud Brakelé, May Hobbijn-Roth, Don Vermeire en anderen de (smal) filmcamera op hun poppenwereld gericht.



Constructie voor een poppenkast door Wim Meilink.



Vignet van de Kring van Nederlandse Poppenspelers. Ontwerp Corn. van Dijk.

V

Op 22 februari 1954 werd in den Haag op initiatief van Feike Boschma, Don Vermeire en Rico Bulthuis de 'Kring van Nederlandse Poppenspelers' opgericht.

De aanleiding daartoe was een courantenbericht waarin het 'Algemeen Haags Comité' aankondigde dat een poppenspeler uit hun midden deze kleinkunst zou gaan saneren door toevoeging van een tijdelijk stil te zetten geluidsband, hetgeen een omwenteling in de techniek van het poppenspel zou betekenen.

Het was niet de absurditeit van deze mededeling die de poppenspelers tot elkaar bracht, maar wel een grote bezorgdheid over het geringe begrip dat enkele overheidsinstellingen - die in bepaalde gevallen poppenspelers voor schoolvoorstellingen en tournees konden aanwijzen - aan de dag legden. Achter deze aanleiding ging echter een drievoudige behoefte aan kennismaking en nadere samenwerking schuil. Ten eerste verlangde men naar een band zoals die ook in het buitenland onder de poppenspelers was gegroeid. Ten tweede bleek het nodig te zijn om met een geselecteerd gezelschap het niveau van het poppenspel hoog te houden, en ten derde werd het tijd dat de zakelijke belangen van de poppenspeler werden beschermd.

De 'Kring', opgezet met een twaalfstal 'theatertjes-directeuren' en enkele deskundigen, kwam tot de slotsom, dat deze doelstellingen moeilijk onder één noemer waren te verwezenlijken. Sommige amateurs waren naar bepaalde maatstaven, artistieker dan sommige beroepsspelers. De laatsten voelden zich dikwijls terecht - nogal eens bedreigd door amateurs die belangeloos het moeilijk te veroveren domein van het poppenpubliek doorkruisten. Daarbij wenste niemand een ander in zijn genoegen om met een poppenkast op te kunnen treden, te beknotten, zodat er weinig anders overbleef dan een kunstkring met voorlopig een beperkt aantal toegelaten leden. Op zichzelf is dit een nuttig en heilzaam instituut, maar het kwam niet tegemoet aan de wensen van honderden poppenspeliefhebbers die vanuit verschillende gezichtshoeken naar een grotere kring verlangden. De ballotage zou in dat geval moeten worden opgeheven, wat toen niet mogelijk was.

Deze typische Nederlandse situatie werd veroorzaakt door de achterstand van ons poppenspel in vergelijking met dat in het buitenland. De meeste landen in Oost-Europa hadden zich al jaren lang ontfemd (met alle

nadelen daarvan) over hun nationale poppenspelen. De marionet is daar populair en het poppenspel behoort nog tot de volkskunst. Vanuit de 'Kring van Nederlandse Poppenspelers' ontstond toen een 'Nederlandse Vereniging voor het Poppenspel'. Deze werd opgericht in den Haag op 2 juli 1955, aanvankelijk onder hetzelfde bestuur als de Kring, maar na een beslissende vergadering op 12 mei 1956 te Haarlem, onder een eigen bestuur. Iedereen kon tot deze vereniging toetreden die mee wilde werken om de kunstzinnige, culturele en opvoedkundige aspecten van het poppenspel te bevorderen. Daartoe behoorden ook de leden van de Kring, die alle steun aan de Vereniging gaven, er vele malen voor optraden en bijdragen verleenden aan het in juli 1955 opgerichte verenigingstijdschrift 'Wij Poppenspelers'. De vereniging werd Koninklijk goedgekeurd bij besluit van 20 oktober 1959 en mag zich verheugen in de belangstelling en de geldelijke steun van de overheid.

De organisatie van het poppenspel valt buiten de kunstzinnige ontwikkeling, maar bleek voor die ontwikkeling toch heel nuttig te zijn. Voor de eerste maal in Nederland kwamen de amateurs en ook de beroepsspelers met elkaar in contact. Ze werden in de gelegenheid gesteld om binnen de tijd van een paar jaren meer prominente theatertjes te zien, dan zonder die organisatie in hun gehele leven. Er werden tentoonstellingen ingericht, lezingen gehouden, boeken verkocht, films vertoond en excursies georganiseerd.

In 1965 werd de vereniging lid van de UNIMA (Union Internationale des Marionettes), waarvan Guido van Deth een jaar later, buiten verenigingsverband, in het presidium werd gekozen.

In 1935 was het mogelijk om de namen van alle Nederlandse poppenspelers in ons land alfabetisch op een briefkaart onder elkaar te zetten; twintig jaar later moest de vereniging daarvoor een speciaal boekje van vijftig bladzijden laten drukken. De organisatie veroorzaakte vanzelfsprekend nieuwe contacten.

Een tref punt was ook de Vrije Academie in den Haag waar voor de eerste maal in Nederland een cursus poppenspel werd georganiseerd met leden uit de Kring als docenten. Het was een nogal verwarde cursus met als voornaamste resultaat: nieuwe leden voor de vereniging.

Ter gelegenheid van het tienjarig bestaan van zijn theater 'In den Vroeden Zotschap' schreef Henk Zoutendijk een 'Landjuweel' uit dat plaats vond in de kelders van de Haagse Ridderzaal op 6 en 7 januari 1956. Er was door de vereniging een tournooi van poppenspelers aan verbonden waaraan groepen uit alle delen van het land deelnamen. De hoofdprijs werd gewonnen door de marionettenspeler Peter Struycken

Ook Jan Nelissen organiseerde in Amstelveen een landjuweel, maar de voornaamste gebeurtenis rond de poppen vond dat jaar plaats in de nu afgebroken Galerij aan het Amsterdamse Frederiksplein, waar onder leiding van de Kring een grote tentoonstelling in de vele, lege etalages werd ingericht. Deze expositie, opgeluisterd met voorstellingen en lezingen, kreeg

de toepasselijke naam 'Van Poppenspul tot Poppenspel' en duurde tot 28 april 1956.

Daar kon men de jeugdige Frank Kooman horen improviseren met Sophonij-nus, het wijze konijn, en de later door hem beroemd gemaakte Reintje de Vos. Behalve de reeds gevestigde spelers, zoals Cia van Boort, Zoutendijk, Nelissen, de Vermeires, Boschma en Frans ter Gast, kwamen daar de beste amateurs naar voren, zoals Wim Meilink en Flip Wafelbakker.

De aandacht viel toen ook op een andere Amsterdamse poppenspelactiviteit: de voorstellingen in 'Hypokriterion', het zaaltje boven de studentenbioscoop in de Roetersstraat.

In januari 1952 waren Gerda en Wim Meilink daar besloten voorstellingen gaan geven, gevolgd door openbare uitvoeringen door verschillende theaters. Henk Zoutendijk, Jan Nelissen, Flip Wafelbakker, Frank Kooman, Thorraldo, Erik Padt, Ankie Last, Feike Boschma, zelfs buitenlanders waaronder de Engelsman John Wright, traden er op. Dertien jaar lang werd er wekelijks gespeeld voor een publiek van kinderen en volwassenen. In 1965 werd het poppenzaaltje omgebouwd tot filmstudio en kwam er een einde aan de voorstellingen en prettige bijeenkomsten.

Dat Amsterdam geen vast poppentheater bezit is wel merkwaardig, maar Jan Klaassen is nu eenmaal een zwerver.

Jan Klaassen: de geschiedenis heeft hem toch miskend. Hij danst, drinkt en vecht in tientallen schamele poppenkasten of treedt keurig voor het voetlicht in scholen en speeltuinen. Er is op dit ogenblik geen enkele beroepsoppenspeler van formaat, die de oude Jan met zijn befaamde troep in ere heeft weten te houden. Het 'Jan-Klaassen-spul' valt te veroordelen, maar Jan, Katrijn, Pierlala en al die anderen verdienen een waardig en kunstzinnig tehuis, want ook de nazaten van Cabalt hebben hem van de Dam gehaald en er weinig imposante marionettes voor in de plaats gezet. Toch staat of valt een groot deel van het poppenspel-repertoire met een held die op Jan Klaassen lijkt. Al die vosjes, aapjes, Jopie Slimmen en Harlekijntjes lijken op elkaar. Ze dwalen rond in sprookjes, in miserabele verzinsels, dribbelend tussen poesmooie decors van tovenaars naar tovenaars. Het poppenspel komt telkens op een ander plan terecht. Zigeuners, komedianten, poppenkastbazen, daarna sierkunstenaars en literatoren, toen pedagogen en nu weer jonge vormgevers hebben eerst de vorm en dan de inhoud van het poppenspel proberen te verbeteren. Het blijft een open vraag of er ooit van een definitieve vorm sprake kan zijn. De beweeglijkheid in deze kleinkunst en de in wezen eenvoudige techniek die ruimschoots gelegenheid biedt tot variatie, maakt het 'figurespel' zo boeiend. Wel is men tot de overtuiging gekomen dat deze kunst haar grenzen heeft. Wie deze al experimenterend overschrijdt, komt in een andere kunstvorm terecht en wordt opera-directeur, pantomimist, jongleur met" voorwerpen of abstract vormgever.

Zonder de mensenwereld te willen nabootsen, zal de poppenspeler het contact met de mensenwereld nooit geheel en al moeten opgeven. Feike Boschma

zei eens: 'Al die poppenspelers praten uren lang over het bezwaar tegen poppen die op mensen lijken, en dan doen ze hun koffers open en halen er poppen uit die op mensen lijken'. Waarschijnlijk is het zo, dat de poppen of figuren nooit op acteurs mogen lijken.

De invloed van buitenlandse marionettentheaters die Nederland bereisden is veel kleiner geworden dan in de jaren twintig.

Het 'Salzburger Marionettentheater' van prof. Aicher, dat eerder hier was geweest met eenvoudige draadpoppen kwam in 1949 terug met een volledige schouwburg, schitterend uitgerust, maar voor de liefhebbers van een minder naturalistisch poppenspel aanvechtbaar. De Nederlandse assistente van Aicher, Camilla Koevoets, verdedigde het Salzburger theater en de traditionele stijl in het tijdschrift 'Wij Poppenspelers' en sprak ongetwijfeld namens een groot deel van dé lezers.

In de winter van 1956 kwam voor de eerste maal de Fransman Yves Joly naar Amsterdam en speelde een maand lang voor weinig publiek zijn cabaretprogramma met wandelstokken, papier en handschoenen vanachter een brede opstand zonder toneelgordijn en zonder decors.

Joly behoort tot de meest moderne figurespelers van de wereld, maar wie hem volgt, pleegt bijna plagiaat, want zijn kunst is zo persoonlijk, dat hij nooit 'school' zal kunnen maken. Dat is een van de bezwaren van de artistieke vondst in het figurespel, waarbij de technische vondst in het niet valt. Enkele jonge Nederlandse spelers hebben dit goed aangevoeld, Maarten Meijer is aan dit gevaar ontkomen en geeft als amateur voortreffelijke experimentele en tegelijk heel poëtische poppenspelen in een tot de hoogste eenvoud teruggebrachte poppenkast. Hetzelfde geldt voor het echtpaar Henk en Francine Abbing, die de woonwagenvorm als poppenkast hebben gekozen, en ook wel in een eenvoudiger opstelling hun circus opvoeren met dierfiguren, handpoppen, grote stokpoppen, maskers en abstracte figuren.

Het werken met grote, papieren poppen, in ons land in het kader van de handenarbeid geïntroduceerd door Inge Addens, die er met leerlingen uitvoeringen mee gaf en er artikelen over schreef, is experimenteel nagevolgd. Tot voorstellingen van enig belang is het nooit gekomen, wat te betreuren valt omdat deze vorm van poppenspel associaties oproept met bepaalde speelse vormen van schilderkunst. Men denke hierbij aan de Spaanse schilder Joan Miró. Op 17 september 1957 vond in Leiden, in het Rijksmuseum voor Volkenkunde, de eerste voorstelling plaats van een toen nog onbekend handpoppentheater 'Merlijn' dat bespeeld werd door Rien Baartmans en Maaïke Hobbel. Ze namen deel aan een spelwedstrijd van jongeren tijdens een tentoonstelling van overwegend Oosterse poppen en schaduwbeelden die door de directie van het museum was ingericht. De jury, allen bekende poppenspelers, bekroonde Merlijn als het beste theatertje. Vanaf dat ogenblik zijn Rien en Maaïke Baartmans, inmiddels gehuwd, voorstellingen gaan geven voor kinderen en volwassenen. Hun standplaats was Haarlem waar ze uitvoeringen gaven en met een reistheater het land doorkruisten. Op 24 december 1965 openden ze in Haarlem een eigen schouwburg, de zevende in Nederland sedert Cia van Boort haar eerste poppenkast-boerderij in Voorshoten tot theater verbouwde.

‘Merlijn’ geniet grote bekendheid, ook voor de televisie, door bekoorlijke, eenvoudige kinderspelen, en voor volwassenen een goed geregisseerd literair programma. Hun ‘Spiegel de kat’, ‘De regenvorst en zijn bruid’ en een cabaret-programma waarin heel oorspronkelijke dieren optreden, kenmerkt zich door een stijlvergang naar het voorzichtig experimentele.

Ook kwamen er meer en meer amateurtheaters die in de vormgeving niet onderdoen voor menig beroepspoppenspel. Opvallend goed, zuiver experimenteel en in zijn soort uniek is het handpoppenspel ‘Paradaas’ (het woord betekent niets) van Rien en Donja Kroon. Kroon maakte deel uit van ‘Kronkel’, de marionettengroep van het Zuidervolkshuis in Rotterdam. In oktober 1958 bouwden ze een handpoppentheater waarin ze korte stukken, ‘kartoons’, zoals ze zeggen, opvoeren. Ze streven naar een absolute bewegingskunst, zoals Feike Boschma doet, maar ze zijn door hun techniek - de handpop - karikaturaler. Muziek - slagwerk en eenvoudige instrumenten - vervangen het gesproken woord.

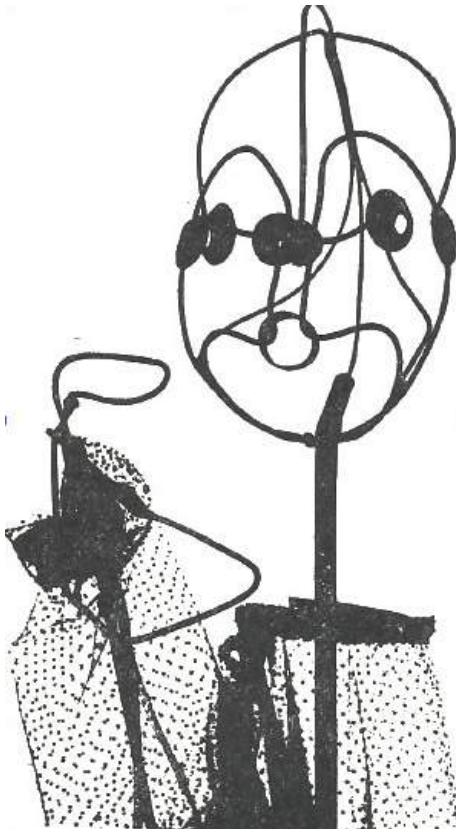
Meer esthetisch en minder experimenteel is het stokpoppentheater ‘De Vleermuis’ van de in Hilversum woonachtige kunstnijveraar Ruud Brakel , die destijds deel uitmaakte van de bekende amateur-toneelgroep De Plankeniers. Hij maakte honderden aan de kunst van Van Tussenbroek verwante poppen, speelt sprookjes en fantasieën in een verfijnde, muzikale sfeer.

Gevarieerder en bijzonder opvallend door de combinatie van marionetten, handpoppen, stokpoppen en levende mensen - met maskers - is het theater ‘Triangel’ onder leiding van Henk Boerwinkel. Maeterlinck-achtige sprookjes in decors die door Arthur Rackham getekend hadden kunnen zijn, maar direct afgewisseld met navrante pantomimes, maken de programma’s verrassend en oorspronkelijk. Al deze theaters kunnen makkelijk concurreren met bekende buitenlandse groepen.

De komst van ‘Das Hohnsteiner Puppentheater’ in 1960 en van de beroemde Obraszow, vijf jaar later bracht dan ook geen opschudding meer teweeg onder de poppenliefhebbers, die aan perfect spel van eigen bodem gewend waren geraakt. Belangrijker was de komst van dr. Gerhard Mensching met zijn Literarisches Puppenkabarett ‘Das Taschentheater’, waarin gedichten en prozastukken werden opgevoerd van Willem Busch, Christian Morgenstern, Erich K stner en van Mensching zelf, die een geheel eigen ‘poppentaal’ had bedacht. De poppen waren zijn gehandschoende handen waarop eenvoudige koppen waren gezet. Deze ‘vingeroefeningen’ behoren tot het beste poppenspel dat vanuit het buitenland in Nederland werd vertoond en oogstte groot succes. De manier waarop werd gespeeld was belangrijker dan de techniek, die niet nieuw was. Mensching toonde aan, dat het repertoire en stemtechniek van meer betekenis zijn voor goed poppenspel dan men aanneemt.

Een oude, binnen onze grenzen weinig populaire vorm van poppenspel is het tafeltheater of schuiftheater. Het miniatuurtoneel van de familie Portielje, opgericht in 1893 behoort daar zijdelings bij, evenals een dergelijk theater van Luc. Willink (de grootvader van de letterkundige, o.a. auteur

van de roman 'Het lied van Pierlala') dat in de vorige eeuw veel belangstelling trok. Er zijn meerdere geweest. De makers ervan waren eerder voortreffelijke maquette-bouwers dan marionettisten, al declameerden ze ook klassieke toneelstukken bij op de plaats rustende poppetjes. Een fraai miniatuurtoneel van Hiëronymus Baron van Slingerlandt staat opgeslagen in het Amsterdamse toneelmuseum. Schuiftheaters zijn meestal geheel van papier gemaakt. Ze werden in de vorige eeuw vooral in Duitsland en Engeland als kleurprenten gedrukt en met bijbehorende decors en platte poppetjes verkocht. Befaamd was het Londense winkeltje in Hoxton Street waar Pollock miniatuurtheaters in Victoriaanse stijl drukte. De helaas te vroeg gestorven in Utrecht wonende tekenaar Alexander Barten bouwde enkele jaren geleden een gemoderniseerd tafelftheater 'Het Hoxton Theater' met schuifpoppen en gaf er in zijn huisschouwburg voorstellingen mee. In Denemarken is deze techniek geliefd. Er bestaat in Kopenhagen een vereniging met een eigen tijdschrift voor honderden leden die tafel. Theaters vervaardigen en er toneelstukjes in opvoeren. In Nederland hebben Van Deth en Meilink een grote collectie miniatuurtheaters verzameld, maar er nooit voorstellingen in gegeven.



Schaduwfiguur uit een ruimtelijk kleurenspeel door Jacques Nijman, vervaardigd voor het poppentheater van Guido van Deth 1966.

Tenslotte de poppenmakers. De meeste poppenspelers maken zelf hun poppen, hoewel het voorkomt dat deze activiteiten los van elkaar staan. Harry van Tussenbroek was geen marionettist. Grietje Kots evenmin. Hun poppen waren beeldhouwwerkjes, ten onrechte 'sierpoppen' genoemd. Het poppenmaken is een kunst op zichzelf, en het ligt voor de hand dat iemand die een beeldje van stof of ander materiaal kan maken, ook een speelpop kan fabriceren. Trudy de Ruyter, Mary van Regteren AltenaKoning, Maja Alexander, Marijke Polderman en May Hobijn-Roth hebben bij enkele gelegenheden speelpoppen gemaakt.

Een der weinige echte poppensnijders is Wil Lambregts die voor verschillende theaters koppen en marionetten maakte.

De ontwikkeling van het figurespel gaat verder. Of de traditie haar greep op deze kunst zal behouden kan niemand voorspellen. Zeker is het, dat er meer technische dan artistieke vondsten worden gedaan. Dat werd ook weer eens bewezen door het 'Münchener Marionettentheater' onder directie van Elga en Franz Schadt, die in 1964 te Rotterdam 'Die Kluge' speelde in een kleurrijk decor zonder vloer. De draadpoppen wandelden virtuoos door de ruimte, maar voor het overige bleef het spel aan de traditie gebonden, wat door de meeste Nederlanders - poppenspelers en publiek - boven het experiment van Yves Joly en anderen werd gewaardeerd.

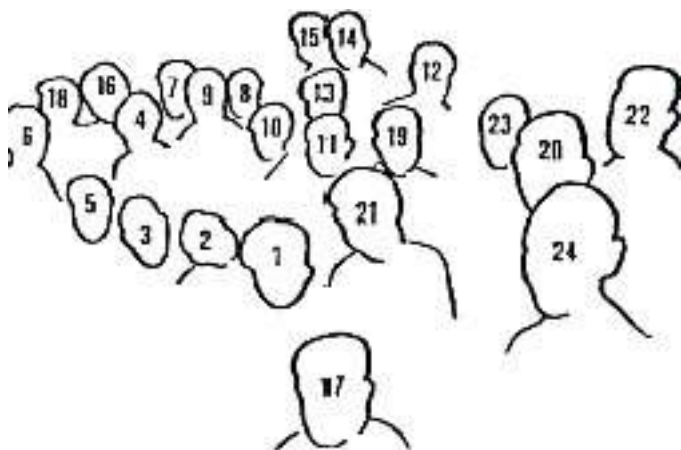
Het poppenspel is nog steeds aan verandering onderhevig, aarzelt tussen kunstnijverheid en toneelspel, maar is voor alles een creatieve kunst, die een veelzijdige instelling vereist. Een gedegen en volledige opleiding bestaat in Nederland niet en is nauwelijks wenselijk. De Nederlandse poppenspeler is een individualist die zelf zijn stukken wil schrijven, zich niet graag laat regisseren en ook in verenigingsverband weinig kritiek verdraagt. Hij lijkt zelf een beetje op de vooruitstrevende en tegelijk ouderwetse Jan Klaassen, die in zijn eigen poppenkast zijn eigen baas wil blijven.



Nederlandse 'popartiesten' bijeen tijdens het Ie internationale poppenfestival in ons land. Georganiseerd oktober 1966 t.g.v. het twintigjarig bestaan van 'Het Kleine Wereldtoneel' - het Amstelveens poppentheater van Jan Nelissen.

Foto: Paul van den Bos

- 1 Jan Nelissen
- 2 Pieke Dassen
- 3/4/5 Don, Ly en Ion Vermeire
- 6 Cia van Boort
- 7//8 Rien en Donja Kroon
- 9) Wim Meilink
- 10 Jo Testas Beernink
- 11/12 Felicia en Guido van Deth
- 13 Camilla Koevoets
- 14 Flip Wafelbakker
- 15/16/17/18 Vincent, Emily,
Thomas en Nctty Brugman
- 19/20 Maaike en Rien
Baartmans
- 21/22 Francien en Henk Abbing
- 23 Feike Boschma
- 240 Herman Hoebe





Violist Marionet van Feike Boschma

Foto Marianne Domisse

ILLUSTRATIES

De afbeeldingen in deze uitgave zijn voor het merendeel ontleend aan illustraties uit boeken die een aandeel hebben gehad in de ontwikkeling van het poppenspel binnen onze grenzen.

De meeste daarvan zijn alleen nog in bibliotheken en particuliere verzamelingen te vinden.

Het omslag van deze uitgave is van Karel Verbruggen uit 'Toen ik nog jong was' door Justus van Maurik, in 1901 verschenen bij Van Holkema en Warendorf in Amsterdam.

'Levende handschaduwbeelden' door Victor Bertrand, werd aan het einde van de vorige eeuw bij Schillemans & Van Belkum gedrukt.

'Met de poppenkast op reis' van Chr. Van Abkoude, werd in 1909 door Scheltens & Giltay te Amsterdam in de handel gebracht.

De schaduwfiguren van Pieter van Gelder en Ko Doncker zijn uit 'Speelgoed, marionetten, maskers en schimmenspelen' door Otto van Tussenbroek, dat in 1925 door W. L. & J. Brusse in Rotterdam werd uitgegeven. De poppenkast uit het Jan Klaassenspel 'Katrijn' door C. J. Kelk is getekend door J. L. van Ishoven. Het boek werd in 1928 in opdracht van De Spieghel te Amsterdam gedrukt.

De houtsnede uit 'Van den Dood die bijna stierf' is van een onbekende kunstenaar. De uitgave verscheen in de bewerking van J. Vervaecke en M. de Ghelderode bij Gudrum in Brussel in het jaar 1925.

Het bekende prentje van C. Jetses van een poppenkast is te vinden in 'Buurkinderen', door Jan Ligthart en H. Scheepstra, uitgegeven bij J. B. Wolters te Groningen. De constructie van een poppentheater door Wim Meilink staat in zijn 'Handboek voor de poppenspeler', dat bij J. Muusses in Purmerend is uitgekomen. De overige illustraties zijn uit het tijdschrift 'Wij, poppenspelers' en uit particulier bezit.

Tekst: Rico Bulthuis
Layout: John Leinweber
Druk: Mercurius NV Amsterdam.

Deze digitale replica is uitgegeven door de Nederlandse Vereniging voor het Poppenspel UNIMA centrum Nederland. 2015.
Verwerking tekst: Ron Holst.



RICO BULTHUIS, geboren in 1911 te Den Haag, studeerde aan de academie voor Beeldende Kunsten, schreef verschillende romans en is auteur van boeken over poppenspel. Hij was medeoprichter van de Kring van Nederlandse Poppenspelers en de Nederlandse Vereniging voor het Poppenspel. Van 1955 tot 1966 redigeerde hij het tijdschrift Wij, Poppenspelers.