



“ZÓÓ WERD ER MET M’N TOCHT MEEGELEEFD”

Het belang van de autobiografie van Marie van Eijnden-Vink binnen het geheel aan publicaties omtrent de actrice (1864 – 1953).

Masterthesis Cultuurgeschiedenis

Erasmus Universiteit Rotterdam

Erasmus School of History, Culture and
Communication

28 juni 2021.

Yomi Borgmans

Studentnummer: 481234

Email: yomi.borgmans@hotmail.com

Begeleidende docente: Prof. dr. Arianne
Baggerman

Inhoud

1. Inleiding.....	2
2. Historiografie	3
3. Bronnen en methode.....	13
3.1 Primaire bronnen.....	13
3.2 Methode.....	14
3.3 Bronnenkritiek	15
4. “Pikant zou het ook niet worden, minnaars had ik nooit”: Het <i>persona</i> van Marie van Eijdsen-Vink in (auto)biografische publicaties.	17
4.1 Introductie	17
4.2 “Zij kwam, zoals zij mij mededeelde, in de zeven magere jaren, die het gezin van haar ouders op dat oogenblik doormaakte”: Het narratief omtrent de jeugd van Marie van Eijdsen-Vink in (auto)biografische publicaties.	18
4.3 “Dat dekselsche nichtje van Moor”: De opkomst van Marie van Eijdsen-Vink binnen de toneelwereld in (auto)biografische publicaties.....	20
4.4 “De beste grande coquette die we in ons land hebben. Het is als het ware één triomftocht”: De rollen van Marie van Eijdsen-Vink in (auto)biografische publicaties.....	23
4.5 Opvallende afwezig en	29
4.6 Conclusie	33
5. “Ik ben nooit op school geweest”: Het <i>persona</i> van Marie van Eijdsen-Vink in interviews.....	35
5.1 Introductie	35
5.2 “Floep gleden de mooie jurken over mijn hoofd”: het narratief over de jeugd van Marie van Eijdsen-Vink in interviews.	39
5.3 “In die veertig jaren speelde ik er zooveel, dat ik moeilijk kan zeggen welke rol m’n eerste groote succes te danken had”: Het professionele leven van Marie van Eijdsen-Vink in interviews.	42
5.4 Opvallende afwezig en	45
5.5 Conclusie	47
6. “De helft der zuivere opbrengst van dit boekje wordt afgestaan aan het Suppletiefonds van het Algemeen Pensioenfonds voor Nederlandsche Tooneelsten”: Een ander motief.....	50
6.1 Introductie	50
6.2 Het Suppletiefonds van het Algemeen Pensioenfonds voor Nederlansche Tooneelsten	53
Bibliografie	55
Primaire bronnen.....	56

1. Inleiding

“Was het in de Koningstraat, waar ik tot m’n 15den jaar met m’n ouders woonde en vanwaar ik in 1879 het moeilijke pad der kunst ging betreden? O neen! het was al véél vroeger!”¹ Met deze woorden begint voormalig actrice Marie van Eijsden-Vink haar autobiografie *Mijn Tooneelleven*. Het bescheiden boekje dat 165 pagina’s telt kwam uit in 1934. Rond deze tijd vertrouwden enkele andere voormalig actrices eveneens hun levensverhaal toe aan het papier. Vandaag de dag zijn *celebrity* autobiografieën gemeengoed geworden. Boeken met op de kaft grote foto’s van *celebrity*-auteurs schreeuwen ons toe vanuit de etalages van boekenwinkels en in - vaak online gepubliceerde - advertenties. Aan het begin van de twintigste eeuw was dit echter nog niet zo; de populariteit van autobiografieën door *celebrity*’s was toen nog bezig met een opmars.

De theorievorming rondom *celebrity* en *celebritycultuur* is breed. Om het verschijnsel van *celebrity* en de omringende *celebritycultuur* te begrijpen, dienen we echter de aanloop en verschillende blikken op het ontstaan van het fenomeen te begrijpen. Ondanks dat er over het ontstaan van *celebrity* in Nederland geen wetenschappelijke publicaties zijn verschenen, is er in Noord-Amerika en Frankrijk wel academische literatuur over het onderwerp gepubliceerd. Deze abstracte theorieën vanuit verschillende invalshoeken worden in de historiografie die volgt kort uiteengezet, om zo de historiciteit en ontwikkeling van het fenomeen in context te kunnen plaatsen. Uit de historiografie volgen logischerwijs de onderzoeksvragen voor deze scriptie, die in de volgende hoofdstukken verder uitgewerkt zullen worden.

¹ Marie van Eijsden-Vink, *Mijn Tooneelleven* (Utrecht: W. de Haan, 1934): 3.

2. Historiografie

Celebrity is een modern fenomeen. Het is gekoppeld aan de moderne tijd, de tijd na modernisering en industrialisering.² Vanaf het midden van de negentiende eeuw begint de ontwikkeling van de *celebritycultuur* zoals wij deze in het heden kennen.³ Deze ontwikkeling staat echter niet op zichzelf. Om de historiciteit van *celebrity* en de *celebritycultuur* te kunnen duiden, dient naar de geschiedenis van deze ontwikkeling gekeken te worden. Wat volgt is een historiografisch overzicht waarbinnen de grote lijnen van de theorievorming rondom *celebrity* en de ontwikkeling van het fenomeen beschreven worden.

Allereerst dient onderscheid gemaakt te worden tussen de moderne *celebrity* en het pre-moderne 'roem'. In ons huidige taalgebruik lijken de betekenissen van de termen dicht bij elkaar te liggen, binnen de academische literatuur is een onderscheid echter essentieel.⁴ *Celebrity* ontstond pas in de negentiende eeuw, terwijl roem terug te voeren is tot de Oudheid. Zo wijst de Amerikaanse hoogleraar Leo Braudy in zijn boek *The Frenzy of Renown: Fame and Its History* op het feit dat bijvoorbeeld Alexander de Grote in tijden vóór Christus al roem verkreeg.⁵ Zulke roem was volgens Braudy enkel weggelegd voor zeldzame individuen. Mannen - want dat waren het voornamelijk - die heroïsche daden verrichtten, of waarvan dit gezegd werd, konden roem verkrijgen.⁶ Het verkrijgen van deze roem gebeurde echter niet in een dag of een week, vaak gingen er meerdere jaren of zelfs generaties overheen voordat iemand deze status bereikte. Beroemdheden waren in deze vorm verheven boven de gewone mens en stonden dicht bij de goden: de manier waarop over hen geschreven werd vertoonde dan ook gelijkenissen met een hagiografie.⁷

De representatie van beroemdheden uit het verleden had ook invloed op de manier waarop zij gezien werden. Een belangrijk concept bij de analyse hiervan, is *persona*. Wat beroemdheden wilden dat de wereld van hen zag, was een zorgvuldig geconstrueerd *persona*. Dit *persona* werd door communicatiemiddelen gemedieerd: door middel van beelden of geschreven bronnen zoals een hagiografie wilden beroemdheden ervoor zorgen dat hun *persona* - of soms letterlijk hun beeltenis - bekendheid en meer roem verwierf en

² Charles L. Ponce de Leon, *Self-Exposure: Human-Interest Journalism and the Emergence of Celebrity in America, 1890 – 1940* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002): 4.

³ Ponce de Leon, *Self-Exposure*, 21.

⁴ Ponce de Leon, *Self-Exposure*, 13.

⁵ Leo Braudy, *The Frenzy of Renown: Fame and Its History* (New York: Vintage Books, 1997): 3 – 5.

⁶ Ponce de Leon, *Self-Exposure*, 14.

⁷ Ponce de Leon, *Self-exposure*, 13 – 15.

niet vergeten werd.⁸ Daarnaast was het vereeuwigen van hun beeltenis of heldendaden een mooie kans voor zelfverheerlijking.⁹ Door hun daden net iets meer glans te geven, werd hun *persona* extra opgepoetst. Hiermee vestigden zij hun naam en werden hun verhalen door folklore vaak nog verder verspreid, waardoor hun roem enkel vergroot werd.¹⁰

Vanaf de zeventiende eeuw zien we een duidelijke verandering in de manier waarop communicatiemiddelen werden ingezet om roem te verkrijgen. Historicus Daniel J. Boorstin schaat in zijn invloedrijke boek *The Image: A Guide to Pseudo-events in America* uit 1962 de ontwikkelingen op het vlak van communicatiemiddelen onder de noemer “grafische revolutie”. Hiermee doelt hij op de enorme snelheid waarmee de mogelijkheden om beelden te maken, over te brengen, te bewaren en te verspreiden toenam.¹¹ Concreet wordt hier als belangrijkste inventie de stoomdrukkers bedoeld. Sociale en economische ontwikkelingen uit de tijd mogen echter ook niet vergeten worden. Zo zet Braudy uiteen dat vanaf de zeventiende eeuw ook andere revoluties plaatsvonden die van belang zijn in de ontwikkeling van beroemdheid en het uiteindelijke ontstaan van *celebrity*. Braudy haalt verschillende transformaties aan op economisch, politiek en sociaal vlak, welke allen onder de bredere noemer van ‘modernisering’ te plaatsen zijn. Hier doelt hij op ontwikkelingen als urbanisatie en de toenemende geletterdheid – ontwikkelingen met zowel directe als indirecte gevolgen voor de gehele bevolking. Modernisering bracht volgens hem ook andere waarden en normen met zich mee, waarvan democratisering als waarde de meeste aandacht kreeg. Hij stelt echter dat roem door deze ontwikkelingen niet enkel gedemocratiseerd, maar geheel gemoderniseerd werd. Zo ontstonden nieuwe manieren van denken over individuen en sociale orde. De modernisering van roem gaf volgens hem het startschot voor het ontstaan van een *celebritycultuur*.¹²

In dezelfde periode als de grafische revolutie die volgens Braudy de modernisering van roem initieerde, vond in de zeventiende eeuw een andere revolutie plaats. Deze periode wordt door de Duitse socioloog Jürgen Habermas in zijn *Strukturwandel der Öffentlichkeit* bestempeld als de tijd waarin de publieke sfeer haar hoogtijdagen beleefde. Vooral onder de

⁸ Jessica Evans en David Hesmondhalgh ed., *Understanding Media: Inside Celebrity* (Berkshire: Open University Press, 2005); 18 – 23.

⁹ Ponce de Leon, *Self-Exposure*, 14.

¹⁰ Daniel J. Boorstin, *The Image: A Guide to Pseudo-events in America* (New York: Vintage Books, 1992): 47.

¹¹ Boorstin, *The Image*, 13.

¹² Ponce de Leon, *Self-Exposure*, 13.

bourgeoisie ontstond volgens de theorie van Habermas een scheiding tussen het private en het publieke domein. Met het ontstaan van deze publieke sfeer werd ook het proces van publieke opinievorming in beweging gezet. Zoals ook twee eeuwen later tijdens de grafische revolutie zou plaats vinden, vonden er innovaties plaats op het gebied van communicatie. Zo werd het verspreiden van gedrukte werken steeds makkelijk en vond deze distributie sneller plaats. Tevens ontstond in de zeventiende eeuw publieke discussie in de publieke sfeer. Deze publieke sfeer stond open voor zelfpromotie.¹³ De manier waarop zelfverheerlijking voorheen plaatsvond, door idyllische schilderijen of bijna hagiografische geschriften, diende echter aangepast te worden. Hier komt het *persona* weer naar voren: de publieke verschijning. ‘Publieke’ krijgt hier een andere connotatie, omdat het hier een beeld van een persoon in de publieke sfeer betreft. De private sfeer was meer afgesloten. Om deze reden ontstond in de publieke sfeer een nieuw soort zichtbaarheid.¹⁴

Met deze nieuwe zichtbaarheid kwam ook het besef dat het *persona* dat gepresenteerd werd in de publieke sfeer, gefabriceerd was.¹⁵ Als tegenhanger van dit gefabriceerde publieke *persona* werd het private leven aangewezen: hieraan werden waarden als vroomheid, onbaatzuchtigheid en morele puurheid gekoppeld.¹⁶ In deze private sfeer was dan ook het “echte Zelf”, de persoonlijkheid van iemand te zien.¹⁷

In de negentiende eeuw is wederom een transformatie in communicatiemiddelen te zien. Niet alleen werden nieuwe manieren van communiceren geïntroduceerd zoals de telegraaf, ook communicatiemiddelen die al langer in gebruik waren ondervonden een verandering: commercialisering. Hierbij werd vertrouwd op betaalde advertenties of abonnementen van gebruikers om de kosten van het gebruik van deze communicatiemiddelen te dekken.¹⁸ Vooral de commercialisering van kranten is cruciaal geweest voor de ontwikkeling van *celebrity*. Volgens Habermas had deze ontwikkeling een negatieve invloed op de mate waarin het publiek deelnam aan het publieke debat. Kranten bereikten door onder andere de commercialisering een groter publiek. Daarnaast ontstond

¹³ Ponce de Leon, 18.

¹⁴ Ponce de Leon, 18.

¹⁵ Ponce de Leon, 29.

¹⁶ Ponce de Leon, 23.

¹⁷ Ponce de Leon, 29.

¹⁸ Marcus, *The drama of celebrity*, 10 – 11.

Voorheen werden de kosten voor de productie van bijvoorbeeld kranten veelal gedragen door schenkingen.

er een grotere vraag naar nieuws.¹⁹ Habermas stelt dat spektakel een grotere rol ging spelen in het dagelijks leven van mensen. Hierdoor zouden zij volgens hem minder kritisch reflecteren op wat ze zagen. Dit heeft ook betrekking op toneelstukken, die volgens de Duitse socioloog in deze periode bekeken werden door een publiek van naïeve consumenten. Dit in tegenstelling tot het geëngageerde publiek dat Habermas in de zeventiende eeuw op zag komen.²⁰ Een theorie die hier een enigszins contrasterende kijk op geeft, is afkomstig van de eerder genoemde Boorstin. Boorstin stelt namelijk dat door de commercialisering van kranten en de bijbehorende advertentieverkoop, de consument indirect meer invloed kreeg op de inhoud. Omdat er meer behoefte was aan nieuws, werd er meer geproduceerd: simpele marktwerking. Er was echter niet meer nieuwsaanbod, waardoor de zogenoemde pseudo-evenementen hun intrede deden. Hiermee wordt bedoeld op het fenomeen waarbij gebeurtenissen die op zichzelf niet nieuwswaardig zijn, of niet echt hebben plaatsgevonden, verpakt en verkocht werden als nieuws.²¹

Mogelijk liet Boorstin zich bij het opstellen van zijn theorie inspireren door socioloog Theodor Adorno, die grofweg twintig jaar eerder veel werken publiceerde waarin hij zijn grimmige beeld van de cultuurindustrie uiteen zette.²² Zijn meest invloedrijke werk schreef hij samen met collega Max Horkheimer in 1944, genaamd *De Dialectiek van de Verlichting*. Adorno was aan het begin van de twintigste eeuw aangesloten bij de invloedrijke sociologische stroming bekend als de Frankfurter Schule, waartoe ook Horkheimer behoorde. In zijn werken zet Adorno uiteen hoe de cultuurindustrie volgens hem fungeert als een afspiegeling van de kapitalistische samenleving. Zo produceerde de cultuurindustrie volgens hem enkel 'hersenloze' massacultuur voor financieel gewin.²³ Deze massacultuur diende 'hersenloos' te zijn om aansluiting te kunnen vinden bij het beoogde publiek: de massa. Hiermee werden vooral arbeiders bedoeld die lange werkdagen maakten en daarbij eentonig werk moesten uitvoeren. Ook beschreef Adorno het publiek – of consumenten, zoals hij het zag – als passief, waarbij zij alleen culturele uitingen tot zich namen die hun

¹⁹

²⁰ Marcus, 179 – 180.

²¹ Ponce de Leon, 41.

²² Waar in het werk van Boorstin nog hoop doorschijnt om de wereld achter pseudo-evenementen te ontmaskeren, beschrijft Adorno een grimmiger beeld met minder hoop voor de toekomst.

Michael Newbury, "Celebrity watching", *American Literary History* 12, no. 1 – 2 (lente – zomer 2000): 277.

²³ Victoria D. Alexander, *Sociology of the arts. Exploring fine and popular forms* (Malden: Blackwell Publishing, 2011): 45.

bestaande wereldbeeld bevestigden.²⁴ Binnen deze macabere wereld die Adorno voor zich zag, zijn cultuurproducten slechts van andere massaproducten te onderscheiden door een pseudo-individualiteit die maskeert dat de productiewijze hetzelfde is als bijvoorbeeld die van auto's of kleding.²⁵ De Marxistische achtergrond van de socioloog komt in zijn werken ook naar boven. Zo zou, met betrekking tot de cultuurindustrie, het aanbieden van 'hersenloos' entertainment de elite meer macht verschaffen over de massa, om zo de massa van een opstand te weerhouden.²⁶ De sombere blik van Adorno richtte zich ook op de nieuwsvoorziening, omdat deze in handen was van enkele grote bedrijven met winstoogmerk die de gehele cultuurindustrie volgens hem beheersten.²⁷ Volgens Adorno's visie is *celebrity* en de bijbehorende publieke *persona* slechts een product van de cultuurindustrie, volgens een vast patroon gevormd. *Celebrity* ontstaat volgens hem doordat de cultuurindustrie inspringt op de vraag van het publiek: vraag en aanbod zijn basisprincipes binnen de economie. *Celebrity* heeft volgens deze denkwijze dan ook niets te maken met het karakter of de waarde van het individu, maar is slechts een handelsartikel.²⁸

Naast deze verschillende visies over de aard van *celebrity*, spelen ook andere ontwikkelingen een rol in het faciliteren en bereiken van deze status door een persoon. Zo komt er volgens de Amerikaanse historicus Ponce de Leon aan het begin van de twintigste eeuw meer en meer interesse in het private leven van personen die om één of andere reden roem hebben vergaard. Dit luidt de intrede van de human interest-journalistiek in. De representatie van bekende personen werd levendiger en geloofwaardiger. Deze toegenomen interesse in het private leven van publieke figuren laat zich verklaren door het feit dat lezende publieken meer vrije tijd kregen voor zelfexpressie.²⁹ Een groep waar vooral aandacht voor was binnen de human interest-journalistiek waren acteurs en actrices. Dit is niet verrassend: bij toneelspelers en -speelsters stond zelfexpressie namelijk centraal in het uitoefenen van hun beroep.³⁰

Vanaf de jaren twintig van de twintigste eeuw werd de moderne invulling van het begrip *celebrity* zichtbaar. Individualiteit als waarde stond in deze periode centraal. Men was

²⁴ Alexander, *Sociology of the arts*, 23.

²⁵ Alexander, *Sociology of the arts*, 45.

²⁶ Marcus, *The drama of celebrity*, 172.

²⁷ Alexander, *Sociology of the arts*, 98.

²⁸ Evans, *Understanding Media*, 51.

²⁹ Ponce de Leon, 36.

³⁰ Ponce de Leon, 37 – 40.

zich bewust van de gefabriceerde publieke *persona* en wilde daar voorbij kijken, het private domein in. De presentatie van het private leven aan een groep mensen van zo'n omvang dat zij elkaar nooit direct kunnen kennen, is dan ook de kern van *celebrity*.³¹ De human interest-journalistiek was het antwoord op deze toenemende vraag naar openheid van de private ruimte.

Een debat dat terugkeert binnen de theorie rondom *celebrity* betreft de vraag welke groep dominant is binnen de vorming van een *celebrity* en de gehele *celebritycultuur*. *Celebrity* staat namelijk niet op zichzelf. Het individu - de *celebrity* - wordt gemedieerd door de media en tegelijkertijd geconsumeerd door publieken.³² Verschillende theoretici waagden zich aan het vraagstuk welke van deze groepen de meeste invloed op dit proces heeft, waarop verschillende antwoorden geformuleerd werden. Boorstin stelde dat de media dominant waren, waarbij hij mogelijk voortborduurde op de theorie van Adorno in zijn *Dialektiek van de Verlichting*, waarin de grimmige afbeelding van de cultuurindustrie centraal staat.³³ Boorstin stelt aansluitend op Adorno, dat *celebrity* slechts pseudo-evenementen zijn. Geconstrueerd door de media vanuit een winstoogmerk. De media medieert volgens hem in zo'n sterke mate dat het individu van de *celebrity* machteloos is, net zoals het publiek dat gemanipuleerd wordt.³⁴ Volgens Boorstin kan echter door critici voorbij die manipulatie gekeken worden, waarmee hij een positiever beeld dan zijn voorgangers schetst.³⁵

De Duitse filosoof Leo Lowenthal, evenals Adorno behorend tot de Frankfurter Schule, schetste eveneens een bijzonder negatief beeld van *celebrity* en de bijbehorende *celebritycultuur*. Hij stelt dat bekende figuren voor de Eerste Wereldoorlog "idols of production" waren, mannen die zichzelf door hard te werken groot hadden gemaakt en aan wie mensen een voorbeeld konden nemen. Dit veranderde vanaf 1918, toen bekende figuren "idols of consumption" werden en hun plek in de spotlights niet verdiend hadden door hun harde werken maar juist omdat ze goed konden inspelen op de cultuurindustrie.³⁶ Lowenthal sluit zich aan bij het idee dat het publiek – de massa - een hulpeloos slachtoffer is

³¹ Ponce de Leon, 41.

³² Marcus, *The Drama of Celebrity*, 1.

³³ Marcus, *The Drama of Celebrity*, 3.

³⁴ Katja Lee, *Limelight: Canadian Women and the Rise of Celebrity Autobiography* (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2020): 13.

³⁵ Michael Newbury, "Celebrity watching", *American Literary History* 12, no. 1 – 2 (lente – zomer 2000): 277.

³⁶ Alexander, *Sociology of the Arts*, 25.

van de cultuurindustrie.³⁷ Lowenthal ziet *celebrity* dan ook als een uiting van de “idols of consumption”.³⁸

Een andere kijk op *celebrity* en *celebritycultuur* werd echter vanaf de jaren zeventig geboden door Richard Dyer. Dyer stelde dat het publiek, dat voorheen werd weggezet als een hulpeloze massa overweldigd door de overvloed aan informatie die de media produceerde, juist een grote invloed had op de cultuurindustrie. Vooral de productie van *celebrity*, door sociologen vaak afgeschilderd als oppervlakkig en artificieel, zag Dyer als een complex sociaal proces.³⁹ Ook schreef Dyer veel meer autonomie toe aan het publiek: volgens hem hadden zij een belangrijke rol in het vormen van *celebrity*. Vooral de opinievorming rond een *celebrity* ligt volgens Dyer vrijwel volledig in handen van het publiek.

Vanaf de twintigste eeuw kregen publieke figuren meer media-aandacht. Onder andere door de human interest-journalistiek werd een kijkje in hun privéleven geëist door zowel journalisten als het lezende publiek. In dezelfde periode is ook te zien dat autobiografieën van dezelfde publieke figuren steeds vaker gepubliceerd werden. Een verklaring voor deze ontwikkeling is te vinden in het dilemma van *celebrity*: door de invasieve aanpak van journalisten, hadden publieke figuren steeds minder de regie over de aspecten van hun privéleven die zij wilden delen. Bij het schrijven van een autobiografie, een vertelling over hun leven op hun eigen voorwaarden, konden zij zelf de regie in handen houden en controle uitoefenen over hun publieke *persona*.⁴⁰ Het doel van het schrijven van een autobiografie was tegemoet komen aan de vraag naar authenticiteit van het publiek.⁴¹ Binnen deze autobiografieën valt op dat de toon terughoudend is. Vaak wordt enkel over het beroep geschreven, naast een aantal anekdotes waarvan de schrijver verwacht dat het publiek deze vermakelijk vindt. Wat wel en niet aan het lezend publiek gepresenteerd wordt, kan ons echter een beeld geven van de manier waarop publieke personen zichzelf wilden presenteren en van wat het publiek destijds wilde lezen.⁴²

Celebrity in de individuele vorm kan gedefinieerd worden als een persoon wiens naam en beeld wijdverspreid zijn en die roem geniet, onafhankelijk van het culturele product

³⁷ Lee, *Limelight*, 13 – 14.

³⁸ Lee, *Limelight*, 14.

³⁹ Lee, *Limelight*, 14

⁴⁰ Lee, *Limelight*, 4.

⁴¹ Lee, *Limelight*, 11.

⁴² Lee, *Limelight*, 5.

dat hij of zij produceert.⁴³ Het fenomeen *celebrity* ontstond toen publieke figuren door de media op een nieuwe manier gerepresenteerd werden. Een manier waarbij het privéleven centraal stond. Dit proces, dat halverwege de negentiende eeuw in gang gezet werd, was in de Verenigde Staten vanaf de jaren twintig van de twintigste eeuw duidelijk zichtbaar.⁴⁴ Het is dan ook niet verrassend dat de groei van het aantal *celebrity*-autobiografieën vanaf deze periode begint.

Een recente publicatie uit 2020 werpt licht op de ontwikkeling van de *celebrity*-autobiografie in Canada. De Australische Katja Lee zet in haar boek *Limelight: Canadian Women and the Rise of Celebrity Autobiography* de vele condities uiteen waarbinnen *celebritycultuur* en *celebrity*-autobiografieën aan het begin van de twintigste eeuw ontstonden. Volgens Lee is *celebrity* het gevolg van verschillende structurele en culturele condities in deze periode en kan het verschijnsel niet los gezien worden van deze condities.⁴⁵ Zo identificeert Lee onder andere de beschikbare media-technologieën en het organisatorische geheel hierachter als een structurele conditie, terwijl de verwachtingen en houdingen van publieken tegenover *celebrity* een culturele conditie zijn. Verder legt Lee een connectie tussen het ontstaan van *celebrity* sterk aan de opkomst van massamedia en massaconsumptie aan het einde van de negentiende eeuw.⁴⁶ Deze massamedia zorgden dat de representatie van een *celebrity* verspreid kon worden, waardoor publieken en een markt voor *celebrity* gevormd konden worden.⁴⁷

De autobiografieën die *celebrity's* schreven aan het begin van de twintigste eeuw dienden volgens Lee als middel om zichzelf te begrijpen, evenals zichzelf te definiëren en hun succes te vieren.⁴⁸ Deze autobiografieën verschenen vaak aan het einde van de carrière van voornamelijk acteurs en actrices. Volgens Lee volgden deze uitgaven vaak een bepaald patroon, waarbij vooral de narratieven over hun werk die al bekend waren uit human interest-interviews herhaald werden. Op deze manier werd het bekende *persona* van de *celebrity* bevestigd.⁴⁹ Ze voerden hierin nog éénmaal dit *persona* op.⁵⁰ Het doel van

⁴³ Lee, *Limelight*, 17.

⁴⁴ Ponce de Leon, *Self-Exposure*, 41.

⁴⁵ Lee, *Limelight*, 49.

⁴⁶ Lee, *Limelight*, 51.

⁴⁷ Lee, *Limelight*, 53 – 56.

⁴⁸ Lee, *Limelight*, 50.

⁴⁹ Lee, *Limelight*, 122.

⁵⁰ Lee, *Limelight*, 125.

celebrity's die een autobiografie uitgaven, was om hierdoor de verbintenis met hun fans te vernieuwen aan het einde van hun carrière.⁵¹ Ook was het voor actrices een laatste manier om aan te tonen dat het fungeren als publiek figuur wel degelijk samen kon gaan met hun vrouwelijkheid: hiermee wordt een gender-dimensie toegevoegd.⁵² De perspectieven die Lee in haar boek uiteenzet zijn voortgekomen uit onderzoek naar de autobiografieën van Canadese actrices, wat vragen oproept over de condities in Nederland en de situatie waarin Nederlandse actrices aan het begin van de twintigste eeuw verkeerden.

In Nederland is weinig onderzoek gedaan naar het ontstaan van *celebrity*. Zoals uit dit historiografisch overzicht blijkt, moeten we voor theorieën en wetenschappelijke publicaties vooral naar Noord-Amerika en Frankrijk kijken. In Nederland bestond *celebrity* en de *celebritycultuur* echter ook. Deze was anders dan de *celebritycultuur* van het heden en bijvoorbeeld in veel mindere mate geglobaliseerd. Om gegronde uitspraken te kunnen doen over de opkomst van *celebrity* in Nederland dient dan ook primair bronnenonderzoek uitgevoerd te worden. Zoals aan het begin van deze scriptie werd aangekondigd was Marie van Eijsden-Vink één van de Nederlandse actrices die in het interbellum een autobiografie publiceerden. Van Eijsden-Vink heeft ook een archief opgebouwd tijdens haar leven. Dit archief is bewaard gebleven in het Stadsarchief te Rotterdam, de stad waar zij een groot deel van haar leven woonde en waar zij haar grootste successen op het toneel behaalde. Om de lacune in de historiografie van *celebrity* in Nederland voor een deel te dichten, wordt in deze scriptie onderzoek gedaan naar de Nederlandse *celebrity* en Nederlandse *celebritycultuur* aan het begin van de twintigste eeuw. Naast het feit dat Marie van Eijsden-Vink uitzonderlijk was omdat ze een autobiografie publiceerde en een archief bijhield, had zij ook een erg lange loopbaan waardoor er voldoende primaire bronnen over haar te vinden zijn in tijdschriften en kranten. De *celebrity* en *celebritycultuur* rond Marie van Eijsden-Vink zullen in deze scriptie als casestudy dienen om de ontwikkeling hiervan in Nederland te onderzoeken.

De vragen die gesteld worden, volgen op het historiografisch overzicht. Voornamelijk zal gekeken worden of de situatie van Nederlandse actrices aan het begin van de twintigste eeuw vergelijkbaar was met de situatie in Canada zoals Katja Lee schetste in het boek *Limelight: Canadian Women and the Rise of Celebrity Autobiography*. Door te kijken naar de

⁵¹ Lee, *Limelight*, 132.

⁵² Lee, *Limelight*, 146.

autobiografie, biografische stukken en human interest-interviews met Marie van Eijdsen-Vink uit de periode tussen 1900 en 1934 – de jaren waarin de meeste publicaties over haar verschenen en het jaartal waarin zijn haar autobiografie *Mijn Tooneelleven* uitbracht – in verschillende Nederlandse tijdschriften en kranten, wordt de vraag beantwoord wat de betekenis van de autobiografie van Marie van Eijdsen-Vink is binnen het geheel aan publiciteit rondom de actrice. Zo zal gekeken worden in hoeverre ze in haar autobiografie en biografische publicatie een *persona* opvoert dat vergelijkbaar is met het *persona* dat naar voren komt uit interviews met haar. Uit het historiografisch overzicht komt naar voren dat *celebrity's* in hun autobiografie zelf de regie in handen hadden: ik zal proberen boven water te krijgen of dit hier ook het geval was. In hoofdstuk 4 zal daarom een analyse van verschillende (auto)biografische publicaties uiteen gezet worden, waarbij gekeken wordt naar de genreconventies voor (auto)biografisch publicaties rond Marie van Eijdsen-Vink. In hoofdstuk 5 zal gekeken worden in hoeverre het *persona* dat Marie van Eijdsen-Vink opvoert in (auto)biografische publicaties gelijkenissen en verschillen vertoont met het *persona* dat naar voren komt in human interest-interviews aan de hand van thema's naar voren komen in hoofdstuk 4. In hoofdstuk 6 zal nog verder ingegaan worden op de boekhistorische context waarbinnen de autobiografie *Mijn Tooneelleven* verscheen en wordt een mogelijk andere motivatie voor het schrijven van een autobiografie door de actrice aangedragen. Hoofdstuk 7 houdt zich bezig met de perceptie van de autobiografie door lezers aan de hand van brieven gevonden in het archief van Marie van Eijdsen-Vink. Het doel hiervan is om de bevindingen uit de Nederlandse primaire bronnen af te zetten tegen de algemene theorievorming over *celebrity* en *celebritycultuur*, voornamelijk afkomstig uit Noord-Amerika en Frankrijk. Uiteindelijk zal aan de hand van deze casestudy de hoofdvraag van deze scriptie beantwoord worden: wat is de betekenis van de autobiografie van Marie van Eijdsen-Vink uit 1934 binnen het geheel aan publiciteit rond haar persoon?

3. Bronnen en methode

3.1 Primaire bronnen

Voor het onderzoek naar *celebrity* en *celebritycultuur* in Nederland aan het begin van de twintigste eeuw zal ik verschillende soorten primair bronnenmateriaal gebruiken. Het uitgangspunt voor het bestuderen van dit onderwerp was in eerste instantie het archief van Marie van Eijdsen-Vink, actrice, in het Stadsarchief Rotterdam. Dit archief is geïnteriseerd op de website, maar er is geen uitvoerig onderzoek naar gedaan.⁵³ Het archief bevat vele plakboeken, door Marie van Eijdsen-Vink zelf gemaakt, over haar toneelcarrière en persoonlijk leven. Dit archief is erg omvangrijk. Gezien de lange loopbaan in de toneelwereld van Marie van Eijdsen-Vink is het interessant om het gehele archief te bestuderen.

Ook interviews met Marie van Eijdsen-Vink worden in deze scriptie als primaire bronnen gebruikt. De opkomst van de human interest-journalistiek - zoals kort beschreven in de historiografie – liet een verschuiving zien in de opvatting van publiek en privaat. Het ontstaan van *celebrity* hangt nauw samen met deze verschuiving en de bijbehorende interesse in het privéleven van bekende figuren. Hierbij komt dat deze publieke figuren geen authentieke identiteit, geen Zelf, lieten zien aan het publiek. In plaats daarvan komen zij met een *persona*, dat wél voor de gehele buitenwereld zichtbaar is. Op basis van interviews met Marie van Eijdsen-Vink zal ik analyseren hoe deze actrice haar *persona* vormgeeft en of de vorming van het *persona*, zoals in de theorievorming gesteld wordt, in interviews verschilt van de vorming van het *persona* in (auto)biografische publicaties. Op basis hiervan lanceerde Lee de theorie dat autobiografieën het voorbeeld bij uitstek zijn van de publieke *persona's* die *celebrity's* wilden uitdragen, omdat zij meer *agency* hadden over hun zelf-representatie aan het publiek in (auto)biografische publicaties dan in interviews met hen. Ik wil de autobiografie van Marie van Eijdsen-Vink, *Mijn Tooneelleven*, en andere (auto)biografische publicaties dan ook graag bestuderen om erachter te komen hoe zij haar gekozen *persona* construeert. Ook zal een vergelijking van haar *persona* dat naar voren komt uit de interviews

⁵³ Stadsarchief Rotterdam, “Beschrijving van de series en archiefbestanddelen”, in 180. *Bescheiden en voorwerpen afkomstig uit het nalatenschap van Marie van Eijdsen-Vink, actrice*, via <https://stadsarchief.rotterdam.nl/zoek-en-ontdek/stamboom/zoeken-op-personen/?mivast=184&mizig=210&miadt=184&miaet=1&micode=180&minr=43126315&miview=inv2&milang=nl>, laatst geraadpleegd op 29 januari 2021.

en het *persona* dat zij uitdraagt in (auto)biografische publicaties gemaakt worden, met de verwachting dat hier verschillen waar te nemen zijn.

Deze scriptie is geschreven in een periode waarin restricties om de verspreiding van het coronavirus/COVID-19 tegen te gaan van kracht waren. Het onderzoek heeft om deze reden wat vertraging opgelopen; het Stadsarchief Rotterdam was bijzonder slecht bereikbaar, waardoor de primaire bronnen niet geraadpleegd konden worden zoals ik dat eigenlijk graag gewild zou hebben. Primaire bronnen vinden in de online krantendatabase Delpher bleek onverwacht lastig. Dit was onder meer toe te schrijven aan de vele verschillende manieren waarop de naam van Marie van Eijdsden-Vink gespeld werden, maar ook de logaritmes van de website waardoor de gegeven resultaten niet betrouwbaar genoeg waren voor mijn onderzoek. Uiteindelijk is ervoor gekozen om primaire bronnen te analyseren die ik heb gevonden in het archief van Marie van Eijdsden-Vink, inzichtelijk in het Stadsarchief Rotterdam. Gezien de tijdsdruk en de maatregelen vanuit de overheid heb ik echter niet de tijd gehad om uitvoerig en zorgvuldig het gehele archief, dat erg omvangrijk is, door te nemen. Ik doe in deze scriptie daarom uitspraken op basis van de bronnen uit dit archief die ik wel heb gevonden en heb kunnen doornemen.

3.2 Methode

Ik zal voor de bestudering van de primaire bronnen een kwalitatieve inhoudsanalyse uitvoeren. Omdat er geen voorbeeldstudie beschikbaar is waarbij primaire bronnen op een zelfde manier geanalyseerd worden, kan ik niet van tevoren een vastgesteld waarnemingsinstrument fabriceren. Ik heb er daarom voor gekozen om allereerst de vele (auto)biografische publicaties uit het archief van Marie van Eijdsden-Vink en de autobiografie *Mijn Tooneelleven* nauwgezet te lezen en analyseren aan de hand van de thema's die hieruit naar voren komen. In hoofdstuk 4 worden deze thema's allemaal behandeld. Dit zijn thema's die in nagenoeg alle (auto)biografische publicaties naar voren komen. Ook het zoeken naar opvallende stiltes in de publicaties heb ik meegenomen in mijn analyse. De analyse van interviews met Marie van Eijdsden-Vink komt in hoofdstuk 5 aan de orde. Hierbij is gebruik gemaakt van dezelfde thema's die in hoofdstuk 4 besproken worden om de interviews met Marie te analyseren.

In hoofdstuk 6 is verder gebruik gemaakt van de rekentool 'Prijzen toen en nu' van het Centraal Bureau voor de Statistiek (CBS). Door middel van de Consumenten Prijs Index

kan via deze webtool berekend worden wat een ieder bedrag in de twintigste eeuw waard zou zijn in het heden.

3.3 Bronnenkritiek

Zowel de autobiografie en biografische publicaties als het archief dat Marie van Eijdsen-Vink zelf heeft aangelegd, zijn geen objectieve bronnen maar egodocumenten. Deze bronnen zijn destijds met een bepaald doel gemaakt, geschreven en aangelegd. Bij het werken met egodocumenten dient ten alle tijden de motivatie van de auteur in het achterhoofd gehouden te worden, evenals het beoogde publiek. Ook schetsen auteurs in egodocumenten vaak een overdreven positieve versie van zichzelf en heeft het menselijk geheugen haar beperkingen.⁵⁴ Echter doe ik onderzoek naar de versie van zichzelf die Marie van Eijdsen-Vink wil neerzetten, waardoor de subjectieve aard van de bronnen voor mij een meerwaarde is. Ik heb ook de keuze gemaakt om geen onderscheid aan te brengen tussen autobiografieën, biografieën en biografische publicaties in kranten of tijdschriften. Deze keuze is gebaseerd op het feit dat de scheidingslijn tussen deze publicaties steeds zwakker werd naarmate ik me meer in het primaire materiaal inlas. Zo werd de biografie over Marie van Eijdsen-Vink uit 1904 uitdrukkelijk met toestemming van de actrices geschreven. Ook is het aannemelijk dat Marie van Eijdsen-Vink de autobiografie *Mijn Tooneelleven* liet optekenen door een *ghostwriter*, hoewel er geen hard bewijs hiervoor is gevonden. Verdere biografische publicaties in kranten of tijdschriften lijken veelal geïnspireerd op de eerder genoemde biografie of autobiografie. Daarom is ervoor gekozen deze publicaties als één geheel te beschouwen en te analyseren.

De interviews gevonden in het archief van Marie van Eijdsen-Vink lijken veelal op gesprekken tussen één of meer journalisten en de actrice. Van één interview heb ik in het archief bewijs gevonden dat het hier geen interview betrof, maar een serie ingestuurde vragen die door Marie keurig op papier beantwoord werden. Deze antwoorden zijn vervolgens afgedrukt alsof het een interview betrof. Dit 'interview' is uiteraard niet meegenomen in de analyse binnen deze scriptie. Van de andere interviews is een dergelijk bewijs niet gevonden. Daarom ga ik ervan uit dat het hier echte interviews, oftewel

⁵⁴ Baggerman, Arianne. "Inleiding. Egodocumenten. Dagboeken, brieven en memoires als historische bron", *Spiegel Historiael* 40, no. 3 (2005): 111.

vraaggesprekken tussen Marie van Eijsden-Vink en één of meerdere journalisten, betrof.

Helemaal zeker kan ik hier natuurlijk niet van zijn.

4. “Pikant zou het òok niet worden, minnaars had ik nooit”⁵⁵: Het *persona* van Marie van Eijdsen-Vink in (auto)biografische publicaties.

4.1 Introductie

Aan de hand van het geheel aan biografische en autobiografische publicaties over de actrice Marie van Eijdsen-Vink onderzoek ik de genreconventies binnen de *celebritybiografie* in Nederland tijdens de eerste helft van de twintigste eeuw. Alle geanalyseerde bronnen zijn afkomstig uit het persoonlijk archief van Marie van Eijdsen-Vink, bewaard in het Stadsarchief Rotterdam. Voor deze analyse maak ik de keuze om stukken van biografische en autobiografische aard als één geheel te beschouwen. Deze keuze komt voort uit het feit dat dat de scheiding tussen biografische stukken – dus geschreven over Marie van Eijdsen-Vink door iemand anders – en autobiografische stukken van haar eigen hand, niet duidelijk is. Een geautoriseerde biografie dient immers door de betreffende hoofdpersoon goedgekeurd te worden, waardoor het aannemelijk is dat hierin geen informatie gedeeld wordt met het lezerspubliek waarvan de hoofdpersoon liever niet ziet dat deze aan het licht komt.⁵⁶ Autobiografiën aan de andere kant worden vaak door een *ghostwriter* geschreven vanuit het perspectief van de hoofdpersoon. Het is lastig te achterhalen of een *ghostwriter* betrokken was bij de publicatie van Marie van Eijdsen-Vink's autobiografie *Mijn Tooneellevens* uit 1933. Tijdens mijn analyse van de bronnen trof ik veel overeenkomsten aan tussen bronnen die ik in eerste instantie als biografisch ofwel autobiografisch had geclassificeerd. Deze overeenkomsten, samen met de overweging dat de scheidingslijn tussen een geautoriseerde biografie en een *ghostwritten* autobiografie erg dun is, heeft mij doen besluiten in dit hoofdstuk het geheel aan (auto)biografische publicaties samen te analyseren.

In dit hoofdstuk wordt de analyse van de biografische bronnen besproken. Het doel is om hierdoor de genreconventies binnen de *celebritybiografie* over Marie van Eijdsen-Vink uiteen te zetten. Katja Lee analyseert in haar boek *Limelight: Canadian Women and the Rise of Celebrity Autobiography* ook enkele autobiografieën van vrouwelijke *celebrity's*. Echter selecteert zij verschillende bronnen voor haar onderzoek, waarvan ze slechts fragmenten met de lezer deelt. Voor het uiteenzetten van genreconventies is een diepgaandere analyse

⁵⁵ Marie van Eijdsen-Vink, *Mijn Tooneellevens*, (Schiedam: N.V. Drukkerij de Eendracht, 1934), 1.

⁵⁶ Zo stelt Marie van Eijdsen-Vink in *Mijn Tooneellevens* dat haar biograaf M. Horn niet “uit de school mocht klappen”. Van Eijdsen-Vink, *Mijn Tooneellevens*, 79.

gewenst. Voor dit onderzoek heb ik dan ook gekozen om de (auto)biografische bronnen over enkel Marie van Eijdsen-Vink te analyseren, om zo een diepgaande analyse te kunnen maken waarbij genreconventies van haar biografische geschriften vastgesteld kunnen worden. Dit biedt handvaten voor een methode en aanpak, evenals een aanleiding voor toekomstig onderzoek in Nederland, waarbij de resultaten van dit onderzoek getoetst en uitgebreid kunnen worden met de analyse van andere *celebritybiografieën* uit deze en andere periodes.

Het is lastig om deze genreconventies vast te stellen. Allereerst zijn er tot op heden geen genreconventies voor *celebritybiografieën* vastgesteld; niet van huidige geschriften, laat staan van geschriften die reeds een eeuw geleden gepubliceerd werden. Dit onderzoek probeert een begin te maken met het vaststellen van de genreconventies van biografische geschriften die om en nabij een eeuw oud zijn. De hoop is om zo een impuls te geven aan het onderzoek naar het ontstaan en het fenomeen van *celebrity* in Nederland, maar ook aan het onderzoek naar de *celebritybiografie* als genre.

Aan de hand van verschillende thema's en terugkerende onderwerpen in de bronnen, zal ik in dit hoofdstuk opvallende zaken presenteren. Allereerst zet ik uiteen hoe Marie van Eijdsen-Vink haar jeugd presenteert in verschillende geschriften, waarbij opvallend genoeg eenzelfde narratief meermalen gebruikt wordt. Ook de mogelijke variaties rondom dit thema komen aan bod. Daarna wordt beschreven hoe in de (auto)biografische stukken en boeken haar opkomst in de wereld van het toneel aan het einde van de negentiende eeuw beschreven werd. Een veel terugkomend thema binnen de bronnen zijn de verschillende rollen die Marie in haar toneelloopbaan speelde – ook hieraan is een paragraaf gewijd. Een volgende paragraaf zal gericht zijn op de personen die Marie van Eijdsen-Vink in haar leven meemaakte, kende en waar ook over geschreven werd. Ten slotte worden de grote afwezigen binnen het narratief van Marie van Eijdsen-Vink besproken, zowel afwezige personen als afwezige gebeurtenissen. Het doel is om zo tot de genreconventies van (auto)biografische publicaties over de actrice te komen.

4.2 “Zij kwam, zoals zij mij mededeelde, in de zeven magere jaren, die het gezin van haar ouders op dat oogenblik doormaakte”⁵⁷: Het narratief omtrent de jeugd van Marie van Eijdsen-Vink in (auto)biografische publicaties.

Marie van Eijdsen-Vink werd geboren in 1864 in Den Haag. Het gezin had al vijf andere kinderen, Marie was een nakomertje. De ‘zeven magere jaren’ waarin zij geboren werd,

⁵⁷ M. Horn, *Marie van Eijdsen-Vink* (1904), 8. Stadsarchief Rotterdam 180: 200.

worden door biograaf M. Horn beschreven als aanloop naar het toneelleven van Marie. M. Horn beschrijft verder over de jeugd van Marie voornamelijk de vroege periode, toen haar ouders besloten de kosten te drukken door kamers in hun huis te verhuren en zo een kleinschalig pension te beginnen. Van Marie werd verwacht dat zij hier hielp met huishoudelijke taken.⁵⁸ In de autobiografie *Mijn Tooneelleven* schrijft Marie ook over de verhuur van kamers in hun bovenhuis.⁵⁹ Omdat er geen geld was om hun jongste dochter naar school te sturen, nam de Vader Vink de opvoeding en educatie van Marie op zich.⁶⁰ Toen ze de leeftijd van twaalf jaar bereikte, werd haar opvoeding als compleet gezien en was het tijd voor de jonge Marie om een baan te vinden en haar eigen kost te verdienen. Ze was niet naar school geweest, maar kreeg een baantje bij een modiste.⁶¹ Deze feiten uit het jonge leven van Marie haalt de biograaf aan om te benadrukken hoe bijzonder het is dat Marie zo'n "beschaafde vrouw, beschaafd in de beste zin van het woord" is geworden.⁶² Ondanks dat ze niet naar school is geweest, kun je prima een "onderhoudend gesprek" met haar voeren en hij beschrijft haar als "eene vrouw, die veel en goed gelezen heeft, over het gelezene ernstig heeft gedacht en er een juist oordeel over weet te vellen."⁶³

Het feit dat Marie van Eijdsden-Vink nooit een vakschool heeft bezocht, blijkt een bijzondere gewaarwording aan het begin van de twintigste eeuw. In verschillende (auto)biografische stukken komt het autodidactische karakter van de actrice terug. In *Mijn Tooneelleven*, de autobiografie over Marie van Eijdsden-Vink die verscheen in 1933, stipts Marie ook aan dat zij niet naar de toneelschool is geweest omdat haar ouders dit niet konden betalen.⁶⁴ Ook beschrijft ze de twijfels van haar ouders om haar destijds uit huis te laten gaan, niet omdat ze te jong was, maar omdat ze bij de huishoudelijke taken gemist zou worden.⁶⁵

De jonge jaren van Marie van Eijdsden-Vink worden in de meeste korte biografische stukken niet beschreven. Veelal werden deze stukken gepubliceerd in tijdschriften en kranten; als er hierin al over haar jeugd geschreven werd, dan voornamelijk betreffende de

⁵⁸ Horn, *Marie van Eijdsden-Vink*, 8. Stadsarchief Rotterdam 180:200.

⁵⁹ Van Eijdsden-Vink, *Mijn Tooneelleven*, 8.

⁶⁰ Horn, 8. Stadsarchief Rotterdam 180:200.

⁶¹ Een modiste wordt in het heden vaak een kledingmaakster genoemd.

⁶² Horn, 9. Stadsarchief Rotterdam 180:200.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Marie van Eijdsden-Vink, 14.

⁶⁵ Marie van Eijdsden-Vink, 14 – 15.

eerste rollen van Marie. Ook verschillende artikelen in kranten gaan niet in op de eenvoudige jeugd van de actrice, maar richten zich slechts op haar toneelcarrière. Dit kan mogelijk verklaard worden door het feit dat deze krantenartikelen vaak niet zo'n grote omvang hadden en vaak geschreven werden ter gelegenheid van een jubileum of een verjaardag van de actrice. In de biografie door M. Horn en in de autobiografie *Mijn Tooneellevens* wordt het beeld geschetst van een eenvoudig maar talentvol en pienter meisje uit een hardwerkend gezin zonder veel welvaart.

Het autodidactische meisje uit Den Haag met een liefde voor lezen werkte zich uiteindelijk op tot de geliefde actrice die in de (auto)biografische stukken gevierd wordt. Opvallend is dat veel van de biografische stukken die in kranten en tijdschriften verschenen, enkel noemen hoe zij triomfeerde op het toneel terwijl haar jeugd grotendeels niet behandeld wordt. Als er in zulke artikelen over haar jeugd geschreven wordt, gebeurt dit op zakelijke toon. In een recensie van de biografie door M. Horn wordt het narratief over de jeugd van Marie van Eijdsen-Vink voordat zij op de planken stond, samengevat met de zin: "Van haar jeugd vertellend legt hij er nadruk op, dat hare ouders niet in de gelegenheid zijn geweest haar wat te laten leren."⁶⁶ In artikelen rond haar verjaardag of jubilea, waarvan Marie er opvallend veel bewaard heeft in haar persoonlijk archief, wordt eveneens zelden over haar jeugd geschreven. Een enkele zin als "Marie Vink werd te Den Haag geboren, waar zij door de omstandigheid, dat haar ouders, hoewel zelf niet aan het toneel, veel met acteurs verkeerden, reeds vroegtijdig de wereld van het plankenland leerde kennen" laat zien dat de nadruk in zulke stukken niet op de jeugd van de actrice lag. Het narratief dat van belang is voor de lezers begint pas op het moment dat Marie op het toneel staat.⁶⁷

4.3 "Dat dekselsche nichtje van Moor"⁶⁸: De opkomst van Marie van Eijdsen-Vink binnen de toneelwereld in (auto)biografische publicaties

Waar deze kortere artikelen wel op in gaan, zoals te lezen is in het bovenstaande citaat, is de manier waarop Marie van Eijdsen-Vink bij het toneel kwam. In *Mijn Tooneellevens* schetst Marie het beeld van de eerste toneelvoorstelling die ze bezocht toen ze zeven jaar oud was. Hier zag ze Rosier Faassen, een bekende acteur uit deze periode, in *De Gelaarsde Kat* de rol

⁶⁶ Stadsarchief Rotterdam 180:29.

⁶⁷ Stadsarchief Rotterdam 180:17

⁶⁸ Stadsarchief Rotterdam 180: 157.

van Koning Kwiek vertolken.⁶⁹ “Ik begreep van al die politiek en die vijandschap geen zier, maar o! die Kwiek! ik vond hem dol! en die malle wijde broek met vast en zeker hoepeltjes er in en z’n spillebeentjes en z’n kwiekheid! Ik kon niet genoeg van hem krijgen!”⁷⁰ Dergelijke anekdotes zijn in de autobiografie van Marie terug te vinden, evenals in de biografie door M. Horn. In artikelen komen dergelijke anekdotes niet ter sprake.

Een anekdote die ook in het boekje van M. Horn terugkomt draait om het familielid van Marie, Louis Moor. Door Marie zelf ‘Neef Moor’ genoemd, was Louis Moor destijds een opkomend acteur in de toneelwereld. In de tijd dat Marie haar ouders in het pension hielp, sliep de jonge acteur regelmatig bij hen in huis. Door Louis Moor kwam Marie in aanraking met het toneel. Steeds vaker mocht zij een avond naar de schouwburg, waar ze zich vaak achter het toneel bevond om vanaf daar de stukken te bekijken en de acteurs en actrices te bewonderen.⁷¹ Ook in kortere (auto)biografische stukken valt op dat de vroege aantrekkingskracht van het toneel op de jonge Marie Vink regelmatig terugkomt. Zo werd in een artikel ter ere van haar veertigjarig toneeljubileum over deze periode geschreven: “Men heeft haar in die dagen vaak weggekeken, en ook wel eens weggejaagd, maar „dat dekselsche nichtje van Moor” dook aan den andere kant van ’t tooneel weer tusschen de coulisses op. Tot ze er eindelijk als 15-jarige zelf een eerste rolletje mocht spelen.”⁷² Dit is opvallend, omdat over haar jeugd voordat zij met het toneel in aanraking kwam amper tot niet geschreven wordt in biografische artikelen – in tegenstelling tot de (auto)biografische boeken. “Toneelkind uit afstamming en roeping” wordt zij in één van de artikelen omtrent haar vijfenzeventigste verjaardag in 1939 genoemd.⁷³ Kort en met een bondigheid die bij het narratief die bij de jeugd van Marie van Eijsden-Vink past.

Deze toneelafstamming is volgens het geheel aan (auto)biografische publicaties over Marie van Eijsden-Vink echter slechts tot Louis Moor terug te voeren. Louis Moor, of Neef Moor, komt echter in alle typen (auto)biografische stukken aan de orde. Zijn invloed wordt dan ook als zeer groot beschreven. Dit lijkt echter niet onterecht, want zonder hem was Marie niet op de jonge leeftijd van vijftien jaar in haar eerste toneelgezelschap terecht gekomen. “En het gebeurde. Na nog eenige Dinsdagen en Vrijdagen en nachtelijke

⁶⁹ Marie van Eijsden-Vink, *Mijn Toneelleven*, 5 – 6.

⁷⁰ Van Eijsden-Vink, *Mijn Toneelleven*, 6.

⁷¹ Horn, 10. Stadsarchief Rotterdam 180:200.

⁷² Stadsarchief Rotterdam 180:157.

⁷³ Stadsarchief Rotterdam 180:39.

schaakpartijen nam alles vaste vorm aan en beloofde neef Moor mij onder zijn hoede te nemen en een zéér bescheiden plaats te geven aan het nieuw op te richten gezelschap op het Leidsche plein”.⁷⁴ Uit dit citaat is af te lezen dat Marie zelf maar al te graag op het toneel wilde staan, maar dat haar ouders – voornamelijk haar vader – twijfelden over de keuze. Niet te vergeten had Marie geen toneelopleiding genoten. Louis Moor had haar talent echter gezien door kleine stukken die Marietje voor hem alleen opvoerde en zag wel iets in het meisje.⁷⁵ Ze kwam dus onder de vleugel van Louis Moor, die destijds al enige bekendheid genoot en ook met bestuur van het toneelgezelschap aan het Leidseplein in Amsterdam gemoeid was. Bij dit gezelschap werd hij directeur. Later zou Louis Moor een grote naam binnen de theaterwereld worden; dit waren slechts zijn eerste stappen. Anekdoten over de bekende neef van Marie komen zeer veel terug in verschillende biografische publicaties. Zo stelt M. Horn het volgende:

“Maar al kon zij geen Tooneelschool bezoeken, zij had het geluk een directeur te hebben, die van haar hield en die als hoogst beschaafd en geletterd man haar ook dáár behulpzaam kon zijn, waar zij aan ontwikkeling en beschaving te kort schoot: aan Louis Moor, haren eersten directeur, heeft Mevr. Van Eijdsen ontzaggelijk veel te danken, zij spreekt dan ook met groote hartelijkheid, dankbaarheid en sympathie over hem, hij heeft het fundament gelegd, waarop voortgebouwd kon worden, en als zij geworden is, wat zij nu is, dan kan Louis Moor een groot deel van haren roem op zijne rekening schrijven.”⁷⁶

Maar niet alleen in de biografische publicatie door M. Horn wordt ruime aandacht besteed aan Louis Moor, ook kortere publicaties gaven ruchtbaarheid aan zijn invloed op de carrière en het leven van Marie.

“Door bemiddeling van haar neef, Louis Moor, kreeg zij, zonder de Toneelschool te hebben doorlopen, op haar vijftiende jaar een plaats bij het gezelschap, dat zich in 1879 van het ouder “Nederlands” afscheidde om onder directie van Van Ollefen, Moor en Veltman de Stadsschouwburg te Amsterdam te gaan bespelen”.⁷⁷

⁷⁴ Van Eijdsen-Vink, 15.

⁷⁵ Van Eijdsen-Vink, 11.

⁷⁶ Horn, 14. Stadsarchief Rotterdam 180:200.

⁷⁷ Stadsarchief Rotterdam 180:17.

“Maar zij ging aan ’t tooneel, niet het minst dank zij haar oom Louis Moor. En Moor had goed gezien. Uit het meisje groeide allengs een kunstnares van de bovenste klasse”.⁷⁸

Uit deze citaten uit kortere publicaties, samen met de omvangrijkere (auto)biografische uitgaven over Marie van Eijdsen-Vink, is op te maken dat het beeld dat Marie wil schetsen van haar begintijd bij het toneel vooral een uiting van dankbaarheid aan haar neef Louis Moor bevat. Het beeld van een talentvol meisje zonder opleiding maar met het geluk van een oom die in het wereldje bekend was en haar talent oppikte, vormt een centrale verhaallijn als het gaat over de beginperiode van Marie van Eijdsen-Vink. Als er geschreven wordt over de tijd dat zij begon aan het toneel, dan wordt veelal haar neef, haar talent en het doorzettingsvermogen van Marie genoemd.

4.4 “De beste grande coquette die we in ons land hebben. Het is als het ware één triomftocht”⁷⁹: De rollen van Marie van Eijdsen-Vink in (auto)biografische publicaties.

Een ander veel voorkomend thema in de biografische stukken over Marie van Eijdsen-Vink, is de rollen die zij speelde. De actrice stond vijfenveertig jaar lang op de planken. In haar lange carrière heeft zij veel verschillende rollen gespeeld. Belangrijk om te weten is dat het toneellandschap aan het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw er anders uitzag dan in het heden. De toneelstukken die aan het einde van de twintigste eeuw werden opgevoerd vielen voornamelijk onder de noemer ‘comédie’, wat wij vandaag de dag kluchten zouden noemen. Voor een jonge actrice was er een vastgesteld pad naar succes binnen deze toneelwereld, een pad dat Marie van Eijdsen-Vink ook heeft gevolgd. Zo werden rollen verdeeld via het emplooisysteem, waarbij een acteur of actrice vastgestelde typen rollen speelde.⁸⁰ Zo begon Marie met kleine rolletjes: haar eerste rol was als Adolffientje in het stuk *Atlantic Pacific Company*”, een meisje dat in de eerste akte zoekraakt om in de laatste acte pas weer gevonden te worden.⁸¹ Hoewel Marie in haar autobiografie vrij uitvoerig verslag doet van de gebeurtenissen omtrent het spelen van deze rol, wordt in andere biografische stukken vaker een andere rol aangehaald. Haar tweede rol, Franciska in *de Dochters van Haseman*, wordt meestal als haar eerste rol van betekenis aangemerkt.⁸²

⁷⁸ Stadsarchief Rotterdam 180:17.

⁷⁹ Horn, 7. Stadsarchief Rotterdam 180:200.

⁸⁰ Joosje Lakmaker, *Esther de Boer-van Rijk. Hollands Populairste actrice* (Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2014), 38.

⁸¹ Van Eijdsen-Vink, 17.

⁸² Stadsarchief Rotterdam 180:206.

Deze rollen pasten bij de eerste stap in de toneelcarrière van een jonge actrice, namelijk de *ingénue*. Hierbij speelden actrices op jonge leeftijd meestal de rol van het onschuldige meisje, zo ook Marie van Eijdsen-Vink.⁸³ Na de *ingénue*-rollen speelde Marie traditiegetrouw de *jeune première*, de jonge vrouwelijke hoofdrol. Voor Marie was haar eerste *jeune première* de rol van Paula in het stuk *Gravin Lea*. In haar autobiografie schrijft Marie over het positieve ontvangst bij het publiek. Het stuk, en daarmee ook de actrice, was bijzonder succesvol. Dit wordt gevolgd door een anekdote over Neef Moor, die niet gediend was van veel gejubel. “Dat waren de dompers om me klein te houden en mij bescheidenheid te leren”.⁸⁴ In andere (auto)biografische stukken wordt de rol van Paula niet beschreven. In de autobiografie wordt er verder ook niets over gezegd – het punt dat Marie hier lijkt te maken is dat Louis Moor haar niet meegesleept liet worden in jubelsferen, maar haar met beide voeten op de grond hield.

Marie van Eijdsen-Vink kreeg in haar tweede jaar aan het toneel steeds meer grote rollen, waaronder een aantal *jeune premières*. Daarnaast bleef ze figureren in stukken waarin ze geen grote rol speelde. Het feit dat de actrice zowel hoofdrollen speelde als figureerde was bijzonder. Dit blijkt uit het feit dat dit niet alleen in de autobiografie *Mijn Tooneelleven* maar ook in de biografie van M. Horn herhaaldelijk aan bod komt.⁸⁵ Door deze herhalingen lijkt de bescheidenheid die Marie van Eijdsen-Vink wil uitdragen steeds benadrukt te worden.

Na de *jeune première*-rollen volgde binnen het emplooisysteem de *grande coquette*, de hoofdrol van de verleidelijke vrouw.⁸⁶ Marie van Eijdsen-Vink verwierf met deze rollen de meeste bekendheid. M. Horn noemt Marie in de biografie uit 1904, dus nog vrij aan het begin van haar carrière, al “de beste *grande coquette* die we in ons land hebben”.⁸⁷ De autobiografie van Marie staat bol van de verhalen en anekdotes met als rode draad de verschillende en vele rollen die zij speelde, voornamelijk *grande coquette*-rollen. Ook andere biografische stukken focussen vaak op één of een aantal van de door haar gespeelde rollen waarmee ze groot succes had.⁸⁸ Veelal komen in de biografische stukken dezelfde anekdotes

⁸³ Van Eijdsen-Vink, 19.

⁸⁴ Van Eijdsen-Vink, 20.

⁸⁵ Van Eijdsen-Vink, 20, 58. M. Horn, 17, 44. Stadsarchief Rotterdam 180:200.

⁸⁶ Lakmaker, *Esther de Boer-van Rijk*, 38.

⁸⁷ Horn, 7. Stadsarchief Rotterdam 180:200.

⁸⁸ Stadsarchief Rotterdam 180.

terug, waarbij niet van deze door Marie van Eijdsen-Vink gestelde norm afgeweken wordt. Dat er geen andere vertellingen destijds de ronde deden, laat duidelijk zien hoe sterk Marie de touwtjes in handen had op het gebied van het imago dat zij met de biografische stukken naar buiten wilde brengen.

Een anekdote die zeer veelvuldig herhaald wordt in veel (auto)biografische stukken, is een anekdote over misschien wel de succesvolste *grande coquette*-rol die Marie van Eijdsen-Vink speelde: de hoofdrol in het stuk *Madame Sans Gène* van Victorien Sardou. In 1904 ging dit stuk in première in Rotterdam, waar Marie destijds al enige tijd woonde en werkte. In haar autobiografie lezen we dat Marie oorspronkelijk geen rol toebedeeld kreeg in het stuk, wat tot ontstemming van haar oudere collega Catharina Beersmans leidde. Deze Beersmans, die zelf met de hoofdrol van het stuk belast werd, maakte zich er hard voor dat Marie een rol in het stuk kreeg. Uiteindelijk speelde Marie tijdens de première in Rotterdam de rol van de Koningin van Napels, een kleine rol waarover Marie zelf zegt er naar uit gekeken te hebben.⁸⁹ Na drie avonden spelen overviel het Rotterdams Toneelgezelschap het nieuws dat Mevrouw Beersmans onwel was geworden en niet verder kon met de reeks voorstellingen die het gezelschap gepland had staan. Ze zouden namelijk met deze voorstellingen verschillende plekken in Nederland aan doen, zoals in deze tijd vaak gedaan werd door theatergezelschappen. Marie werd geopperd als de vervanger van Mevrouw Beersmans en kreeg een erg grote rol in haar schoot geworpen. De grootste uitdaging: de dag erna zou de voorstelling in Dordrecht gespeeld worden. De anekdote over hoe Marie de hele nacht studeerde, de kleding van Catharina Beersmans liet vermaken, net op tijd en uitgeput in Dordrecht arriveerde maar desondanks een onvergetelijke voorstelling speelde, is een vast onderdeel in veel (auto)biografische stukken. Deze anekdote is terug te vinden in de autobiografie *Mijn Tooneelleven*, in de biografie door M. Horn en in verschillende kortere biografische stukken. Wederom zien we hier geen variatie in hoe deze gebeurtenis beschreven wordt. Opvallend is dat in biografische stukken verder niet over Beersmans gesproken wordt, of over de ongelukkige situatie waarin Marie deze grote rol toegewezen kreeg. Slechts het feit dat Beersmans niet verder kon en dat Marie de hele nacht studeerde wordt benoemd. In de autobiografie *Mijn Tooneelleven* wordt nog wel even stilgestaan bij de gevoelens die dit bij de invalster opriep:

⁸⁹ Van Eijdsen-Vink, 59.

“Toen pas kon ik me zelf zijn en me laten gaan en uithuilen om Beersmans, de arme, arme Beersmans! Wat moest zij dien heelen avond gevoeld en doorgemaakt hebben. Niemand heeft ooit geweten dat *dat* me den heelen avond zoo benauwd had, dat ik *dat* moest wegdringen, met kracht en geweld, om te kunnen doen wat ik gedaan heb dien merkwaardigen en nooit te vergeten avond in Dordrecht”.⁹⁰

In andere biografische publicaties wordt hier echter nooit over geschreven. Korte publicaties vermelden slechts het succes van de rol door Marie van Eijdsden-Vink met als aanleiding het onwel zijn van Catharina Beersmans. M. Horn gebruikt de anekdote om te illustreren dat Marie een goede werkinstelling had en loyaal was:

“Dat Mevr. Van Eijdsden, de steeds hulpvaardige, alles deed, wat maar mogelijk was, om het gezelschap voor ondergang te bewaren, het spreekt voor iedereen, die haar kent, van zelf. Vooral een episode uit dezen tijd is dubbel waard herdacht te worden, het is het overnemen van de rol van *Madame Sans-Gène*.”⁹¹

Het overnemen van de rol van Beersmans wordt vooral gepresenteerd als een onbaatzuchtige daad van Marie. Wat echter niet belicht wordt, is dat deze rol de meest genoemde en succesvolle uit haar carrière werd. In een biografisch stuk dat verscheen ter gelegenheid van haar vijfenzeventigste verjaardag, werd zelf een gehele paragraaf aan de rol gewijd. In de paragraaf wordt een parallel getrokken tussen Marie van Eijdsden-Vink en een andere bekende actrice uit ongeveer dezelfde periode, namelijk Alida Tartaud:

“Op soortgelijke wijze als Alida Tartaud trouwens kwam Marie Vink aan de „rol van haar leven”. Want evenals Alida Tartaud op zeker ogenblik „Vorstenschool” moest overnemen van Catherine Beersmans, die ziek geworden was, kreeg Marie Vink na de derde voorstelling van „*Madame Sans-Gène*” de opdracht, de hoofdrol over te nemen van de grote tragédienne, die op het toneel door een beroerte getroffen werd. In vier dagen moest de rol worden opgenomen, maar zij maakte er zo’n succes van dat het stuk dertig avonden achtereen te Rotterdam gespeeld werd en vervolgens nog een triomftocht door de provincie maakte, ondanks de concurrentie met Amsterdam, waar het stuk enige dagen voor de

⁹⁰ Van Eijdsden-Vink, 62.

⁹¹ Horn, 28 – 29. Stadsarchief Rotterdam 180:200.

Rotterdamse première bij het „Neerlans” in scène was gegaan met mevr. Mann-Bouwmeester en Louis Bouwmeester in de hoofdrollen.”⁹²

Ook in een stuk dat verscheen ter gelegenheid van het dertigjarig toneeljubileum van Marie wordt de rol expliciet genoemd: “Kort daarop nam zij van de plotseling ziek geworden mevrouw Beersmans de rol van *Madame Sans-Gêne* over, waarmee zij sedert herhaaldelijk triomfen gevierd heeft”.⁹³ Wat opvallend is aan alle (auto)biografische stukken, is dat nergens echt gesproken wordt over de werkelijke reden dat Marie deze grote rol kreeg: de ziekte van Catharina Beersmans. Er wordt genoemd dat zij ziek was of een beroerte kreeg, of slechts dat zij uitviel, maar er wordt nergens informatie gegeven over de verdere gevolgen voor de ongelukkige collega van Marie. Er is dus in biografische stukken geen ander perspectief te vinden op de gebeurtenis, wat nogmaals onderstreept hoe duidelijk het stempel was dat Marie van Eijdsen-Vink op haar eigen representatie drukte.

Een anekdote die voorkomt in de autobiografie *Mijn Tooneelleven* en die zeer zelden terugkomt in kortere (auto)biografische stukken gaat over de huldiging met Koninklijke Onderscheiding van Marie en bezoeken aan de koningin. Deze anekdote komt niet terug in de biografie door M. Horn. Dit is te verklaren door het feit dat de huldiging plaatsvond nadat het boekje door Horn uitgegeven werd. In de autobiografie *Mijn Tooneelleven* gaat Marie uitgebreid in op de avond dat zij een uitnodiging voor een audiëntie ontving. Later in haar carrière zou zij nogmaals contact met de koningin hebben. Beide keren vond zij zo bijzonder, dat paginalange beschrijvingen van de gebeurtenissen in de autobiografie *Mijn Tooneelleven* zijn opgenomen.⁹⁴ Het verhaal dat te lezen is over de laatste keer dat zij werd uitgenodigd door het Koninklijk Huis vormt zelfs de laatst anekdote in de autobiografie. Geschreven wordt “Een waardiger besluit van mijn „Tooneelleven” had ik mij moeilijker kunnen wenschen. Bij gróótte dankbaarheid ben ik er werkelijk ook wel een héél klein beetje trotsch op. Mag toch wel?”⁹⁵

Naast de beschreven anekdotes die opvallend vaak op dezelfde manier terugkomen in biografische stukken over Marie van Eijdsen-Vink is er ook een fenomeen binnen de schrijfstijl dat opvalt. Wat namelijk in vrijwel alle stukken terugkomt is het herhaaldelijk

⁹² Stadsarchief Rotterdam 180:17.

⁹³ Stadsarchief Rotterdam 180:14.

⁹⁴ Van Eijdsen-Vink, 101 – 104, 107 – 110, 135 – 137, 159 – 163.

⁹⁵ Van Eijdsen-Vink, 163.

noemen van verschillende namen die bekendheid genoten binnen de toneelwereld. Ik noem dit fenomeen *namedropping*, omdat de namen vaak uit de lucht lijken te vallen. In de autobiografie komt dit verschillende keren voor, bijvoorbeeld als geschreven wordt over de eerste repetitie bij een nieuw gezelschap:

“Natuurlijk was ik de eerste aanwezige; achtereenvolgens kwamen Mej. Jeanne de Groot en Mevr. Anna Burlage-Verwoert en de heren Jan C. de Vos en Henri Crispijn, deze twee laatsten kwamen bij mij zitten en vroegen heel ondeugend of de „dames” al erg vriendelijk tegen mij geweest waren? Eindelijk kwam Le Gras, de regisseur, en stelde zich aan mij voor en werd ik aan een handje door hem aan al de dames en heeren voorgesteld”.⁹⁶

In dit fragmentje van twee zinnen worden vijf namen van collega’s genoemd. Hierdoor kan verondersteld worden dat het beoogde publiek van een *celebrity*-(auto)biografie bekend was binnen de toneelwereld. Ook lijkt het alsof door het veelvuldig noemen van namen een zekere relevantie aan Marie als actrice gegeven wordt: dit is wie zij kende en met wie zij speelde. In andere biografische stukken is hetzelfde fenomeen zichtbaar. In de biografie door M. Horn zijn bijvoorbeeld vier andere namen terug te vinden in slechts één zin:

“Dat zij echter reeds vroeger de kunst verstond zich geheel weg te schminken, moge de volgende inscriptie getuigen in Multatuli’s „Woutertje Pieters”, welk werk haar door Haspels werd vereerd na haar optreden bij gelegenheid van zijn dertigjarig jubileum, toen Mevr. Beersmans ongesteld werd; Mevrouw Burlage moest de rol van deze opnemen en Mej. Vink werd nu verzocht de rol van Mevr. Burlage over te nemen, waardoor de vertooning van Echegaray’s „Waaninnig of Heilig” mogelijk werd.”⁹⁷

Ook in kortere (auto)biografische stukken zie we hetzelfde fenomeen binnen de schrijfstijl terug. In een artikel waarin teruggekeken wordt op de carrière van Marie, komen maar liefst vijf andere namen voor in één zin: “Toen legde ook echter de Rotterdamsche afdeeling van het „Ned. Tooneel” beslag op haar als ingénue en zoo kwam Marie Vink, toentertijd verloofd met den jongen Dick van Eysden, bij het ensemble, waar o.m. de beide Haspels, Le Gras, Catherine Beersmans en Rosier Faassen toentertijd deel uitmaakten.”⁹⁸

⁹⁶ Van Eijsden-Vink, 35.

⁹⁷ Horn, 34. Stadsarchief Rotterdam 180:200.

⁹⁸ Stadsarchief Rotterdam 180:17.

4.5 Opvallende afwezigen

Opvallende aanwezigen zijn er genoeg: erg veel succesvolle – en ook minder succesvolle – collega's waarmee Marie in de vijfenveertig jaar dat zij actief was op het toneel samenspeelde worden genoemd in verschillende (auto)biografische publicaties.

Namedropping lijkt bij de schrijfstijl uit het begin van de twintigste eeuw te horen. Ook de rollen die Marie van Eijdsen-Vink speelde in haar carrière krijgen veel aandacht in (auto)biografische publicaties en sommigen worden bijna standaard genoemd. Toch zijn er enkele personen en gebeurtenissen binnen het leven van Marie die op een andere manier genoemd worden dan ik had verwacht, of die helemaal niet genoemd worden. Dit zijn de opvallende afwezigen in biografische publicaties over Marie van Eijdsen-Vink.

Gebeurtenissen die afwezig zijn in de bronnen hangen vaak samen met de afwezige personen. De meest opvallende afwezigen worden hier besproken.

Veruit de meeste (auto)biografische publicaties over Marie van Eijdsen-Vink zijn chronologisch opgebouwd. Chronologisch gezien zijn de ouders van Marie de eerste afwezigen in (auto)biografische publicaties over het leven van de actrice. Haar vader wordt, zoals eerder beschreven, genoemd in de besproken anekdote over de jeugd van Marie. Hij leerde haar lezen en voorzag haar van een basisopleiding. Opvallend is dat verder niets over de vader van de actrice terug te vinden is. In *Mijn Tooneelleven* wordt slechts beschreven dat zijn dood onverwachts kwam. Marie speelde op de bewuste avond een rol in een galavoorstelling ter gelegenheid van het huwelijk van Koningin Emma met Koning Willem III.⁹⁹ Er werd door haar collega's besloten het nieuws van het overlijden van haar vader pas na de voorstelling te vertellen. In één pagina wordt beschreven dat Marie droevig was om het verlies van haar vader en over het feit dat zij gewoon een voorstelling had gespeeld terwijl haar vader overleed. Daarna wordt vermeld dat haar moeder bij haar in huis zou komen wonen, om vervolgens enkel nog in te gaan op de financiële onzekerheden die dit met zich meebracht.

“Alsof het iets aan het feit had kunnen veranderen, maar ik voelde me daar ellendig onder, ik vond het zoo stuitend tegenover m'n vader, ach arme, hijzelf had er gelukkig niets van geweten, want hij stierf plotseling.

⁹⁹ Van Eijdsen-Vink, 22.

Onmiddellijk was m'n besluit genomen dat moeder bij mij zou komen. Waar haalde ik den moed vandaan voor al die plannen?"¹⁰⁰

De vader van Marie komt ook niet terug in andere (ato)biografische bronnen. Haar moeder komt bij Marie in huis wonen, maar hoe lang dit duurde kunnen we aan de hand van de bronnen niet zeggen. Een enkele keer lezen we in *Mijn Tooneelleven* over het feit dat zij de successen van Marie van dichtbij mee kon maken omdat voor haar een vaste plaats in de schouwburg gereserveerd werd.¹⁰¹ Pas omtrent haar overlijden wordt er weer in *Mijn Tooneelleven* over haar geschreven:

"De jonge Faassens leefden héél begrijpelijk in di dagen in angstige spanning dat de ernstige ziekte van mijn moeder wel eens een beletsel zou kunnen worden voor het welslagen van den geestavond van hun vader. Ik begreep dat heel best en liet me in een spontante bui verleiden hun belofte te geven dat, wat er ook zou gebeuren, Rosie Faassen op mij zou kunnen rekenen. Helaas, trof ik het allerongelukkigst, op den dag van den feestavond stierf m'n lieve moeder om 5 uur en om 6 uur moest ik naar den schouwburg voor het feest! De avond liep prachtig van stapel voor onzen eenig overgeblevenen veteraan en het was een feestavond zoals alleen de Rotterdammers hunnen geliefden artiesten kunnen bereiden en niemand heeft op dien avond geweten wat er voor mij aan verbonden was."¹⁰²

Het overlijden van haar beide ouders wordt al met al heel kort beschreven. We kunnen lezen dat Marie hier verdriet van had, maar toch valt op dat deze gebeurtenissen slechts in relatie tot haar carrière en haar collega's beschreven worden. Ik denk dan ook dat we kunnen stellen dat voor Marie van Eijdsden-Vink haar collega's een familie vormden, haar toneelfamilie.

Bij deze stelling sluit aan dat we in de (auto)biografische stukken amper iets lezen over de broers en zussen van Marie. Eerder zagen we dat een enkele keer vermeld wordt dat zij de jongste van zes kinderen was.¹⁰³ Verdere informatie over de andere kinderen van haar ouders zien we slechts in één publicatie terug, wederom in de autobiografie *Mijn*

¹⁰⁰ Van Eijdsden-Vink, 24.

¹⁰¹ Van Eijdsden-Vink, 43.

¹⁰² Van Eijdsden-Vink, 77.

¹⁰³ Horn, 8. Stadsarchief Rotterdam 180:200.

Tooneellevens. Hier wordt geschreven dat het cadeau dat Marie in Leiden kreeg om haar tien jaar aan het toneel te vieren, door haar oudste zus ingegeven was.

“Men had m’n oudste zuster, Mevr. Flöcker-Vink, die in Leiden woonde gevraagd of ik niet een juweelen broche bij mijn cadeau van Rotterdam zou wenschen, maar zij verzekerde het comité dat ik heusch geen raad zou weten met al die guweelen en dat ik zeker liever iets voor huishoudelijk gebruik zou wenschen en ik was haar heel dankbaar voor die lieve wensch.”¹⁰⁴

Meer informatie over haar broers of zussen krijgen we niet. In andere biografische publicaties wordt niet over de andere leden van het gezin Vink geschreven. Dit is opvallend, omdat na nader onderzoek blijkt dat Neef Moor niet het enige theaterbloed in de familie Vink bezat. De vader van Louis Moor verliet zijn moeder toen de jongen niet ouder dan vijf jaar geweest kon zijn. Hij ging samenwonen met Louise Bouwmeester.¹⁰⁵ Samen kregen zij vier kinderen, die allen in meer of mindere maten bekend werden in de theaterwereld.¹⁰⁶ Louis Bouwmeester en Theodora Bouwmeester zijn misschien wel de bekendste familieleden van Louis Moor en daarmee ook van Marie van Eijdsen-Vink. Zij waren erg succesvol binnen het toneel aan het begin van de twintigste eeuw. Het is opvallend dat in (auto)biografische publicaties niet over dit verwantschap wordt gerept, terwijl Louis Moor bijna steevast wordt aangehaald als familielid dat de poort naar de wereld van het toneel opende voor Marie. Mogelijk ligt de verklaring voor deze afwezigheid in (auto)biografische stukken in het feit dat Louis Moor ook geen contact met zijn halfbroers en -zussen zocht; pas toen hij ruim boven de 80 jaar oud was, bracht hij een bezoekje bij Louis Bouwmeester toen deze herstellende was van een aanrijding. Al die jaren heeft Louis Moor nooit met één van hen in een toneelstuk gespeeld, terwijl zij toch grofweg dezelfde markt bespeelden.¹⁰⁷ Doordat Louis Moor geen contact met deze tak van de familie onderhield, kan het zo zijn dat Marie ook niet in contact met hen kwam; in haar jongere jaren speelde ze voornamelijk onder directie van neef Moor. Echter is het bijzonder dat Marie in de autobiografie *Mijn Tooneellevens* wel leden van deze familie noemt, maar nooit de familieband aanstipt.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Van Eijdsen-Vink, 45.

¹⁰⁵ Simon Koster, *De Bouwmeesters: Kroniek van een theaterfamilie* (Assen: Van Gorcum, 1973), 91.

¹⁰⁶ Koster, *De Bouwmeesters*, 386.

¹⁰⁷ Koster, 117.

¹⁰⁸ Van Eijdsen-Vink, 157.

Mogelijk ligt de verklaring voor deze verzwegen familieband in het feit dat het samenzijn van de vader van Louis Moor en Louise Bouwmeester destijds niet als rechtmatig werd gezien.

Waar ook amper over geschreven wordt, is het huwelijk van Marie Vink en Dieck van Eijsden. In *Mijn Tooneelleven* wordt kort ingegaan op de invloed die het huwelijk zou hebben op de loopbaan van Marie. Haar directeur wees haar erop dat het behouden van haar meisjesnaam wellicht meer inkomsten zou genereren dan het aannemen van de naam van haar man. “Het was de eerste keer dat ik met Le Gras gekeft heb, toen het ter spraken kwam hoe ik na m’n huwelijk met Peter Diederich van Eijsden op het programma zou vermeld staan.”¹⁰⁹ Over het huwelijk wordt verder geschreven in de context van de ere-voorstelling die Marie en Dieck speelden door Nederland om extra inkomsten te vergaren voor hun huwelijk. Het huwelijk zelf komt amper ter sprake, wel wordt geschreven hoe zij in verschillende steden feestelijk onthaald werden en welke cadeaus zij ontvingen. In andere biografische stukken wordt het huwelijk soms vermeld, altijd in de context van de professionele carrière van Marie. Zo wordt in de biografie door M. Horn geschreven over de eerste reactie van het gezelschap toen Dieck directeur werd: “Wat is er toen al gevreesd door hen, die Mevr. Van Eijsden niet kenden of haar met opzet en tegen beter weten in niet wilden kennen! Nu zou Mevr. Van Eijsden directeur worden en niet haar man, zij zou alleen de mooie rollen spelen, ook die, welke niet in haar emplooi liggen.”¹¹⁰ Haar man wordt slechts in de hoedanigheid van directeur van het gezelschap waarbij Marie aangesloten was beschreven. In verschillende stukken wordt Marie ook beschreven als de “echtgenote van den directeur”.¹¹¹

Hoewel geen personen, zijn ook de tegenvallende periode in het leven van Marie van Eijsden-Vink opvallend afwezig. Over haar privéleven wordt in (auto)biografische publicaties amper geschreven, maar ook over de mindere periodes uit haar carrière zijn schrijvers niet mededeelzaam. In korte biografische stukken in kranten en tijdschriften komt dit onderwerp niet aan bod.¹¹² In de biografie door M. Horn wordt slechts opgemerkt dat het louter toeval is geweest dat Marie in Rotterdam aan het toneel zo groot werd, omdat er een tekort aan jonge vrouwelijke actrices was. Haar eerste tijd zou dan ook geen makkelijke tijd geweest

¹⁰⁹ Van Eijsden-Vink, 46.

¹¹⁰ Horn, 36. Stadsarchief Rotterdam 180:200.

¹¹¹ Stadsarchief Rotterdam 180: 14.

¹¹² Stadsarchief Rotterdam 180.

zijn. “Toch was voor Marie Vink de eerste tijd in Rotterdam geen aangename, zij kreeg haast niets te doen en waar zij in het laatste jaar te Amsterdam zooveel mooie rollen had gespeeld, viel haar dit eerste jaar te Rotterdam bitter tegen.”¹¹³

Vanaf het moment dat zij in Rotterdam een gevestigde naam was, ging haar carrière echter “alleen nog langs effen paden”.¹¹⁴ In *Mijn Tooneelleven* wordt sporadisch over mindere periodes geschreven, maar opvallend genoeg worden ze hier in ieder geval wel ter sprake gebracht. Over periodes waarin financiële onzekerheid een grote rol speelden, worden echter wederom grappige anekdotes geschreven.¹¹⁵ Ook over onzekerheid in haar carrière wordt weinig uit de doeken gedaan, slechts sommige kritieken worden beschreven en meteen weer gepareerd:

“Het was opmerkelijk dat de pers wat aan me ging knabbelen in dien tijd; er werd vaak op gewezen dat m’n talenten toch in hoofdzaak naar het blijspel overhelde, als ik een dramatische rol uit te beelden had, die trots alle niet uitbleven, werd er altoos op gewezen dat het geen rol in *mijn cader* was enz., enz. Maar mijn succes blééf en daar alleen wat ik blij om, want dat was de hoofdzaak.”¹¹⁶

4.6 Conclusie

Marie van Eijdsen-Vink lijkt de touwtjes redelijk stevig in handen gehad te hebben wat betreft de informatie die over haar gedeeld werd in (auto)biografische publicaties. De verschillende publicaties spreken elkaar niet tegen, maar bieden vaak ook geen nieuwe informatie. Het lijkt erop dat veel kortere (auto)biografische publicaties in kranten en tijdschriften gebaseerd zijn op de biografie die M. Horn in 1904 publiceerde. Ook de autobiografie *Mijn Tooneelleven* biedt houvast voor het schrijven van latere artikelen. De jubilea en gespeelde rollen vormen in deze autobiografie de rode draad, die vaak door journalisten is overgenomen. Een aantal anekdotes komt opvallend vaak terug. Specifiek de rol van Marie in “Madame Sans-Gêne” en de manier waarop zij deze rol veroverde wordt in veel verschillende publicaties herhaald. Ook een stijlfiguur lijkt te passen binnen het genre van de *celebrity*-(auto)biografie aan het begin van de twintigste eeuw: *namedropping*. Dit komt in vrijwel alle (auto)biografische publicaties terug. Over de jeugd, familie en mindere

¹¹³ Horn, 17. Stadsarchief Rotterdam 180: 200.

¹¹⁴ Horn, 31. Stadsarchief Rotterdam 180:200.

¹¹⁵ Van Eijdsen-Vink, 26, 31, 76, 97, 123.

¹¹⁶ Van Eijdsen Vink, 58.

periodes binnen de loopbaan van Marie van Eijdsen-Vink wordt amper tot niet geschreven. Zo krijgt haar neef Louis Moor meer aandacht in de publicaties dan de man van Marie. Dit is te verklaren uit het feit dat Louis Moor erg belangrijk is geweest voor de carrière van Marie, terwijl haar man hier minder invloed op had. Alles lijkt dus in dienst van de carrière van de actrice geschreven te zijn. Het beeld van Marie dat hieruit naar boven komt is van een bescheiden en talentvolle jonge autodidact die zichzelf, met hulp van haar neef, door doorzettingsvermogen en hard werken op de kaart van de toneelwereld wist te zetten.

5. “Ik ben nooit op school geweest”¹¹⁷: Het *persona* van Marie van Eijdsden-Vink in interviews.

5.1 Introductie

Marie van Eijdsden-Vink werd in (auto)biografische publicaties vaak beschreven. Het *persona* dat hieruit naar voren kwam was dat van een bescheiden, lief en hardwerkend persoon. Als autodidact van bescheiden afkomst werd zij in (auto)biografische publicaties neergezet als toegankelijk en kwam de grote actrice dichtbij het lezend publiek. Echter verschenen er niet alleen (auto)biografische publicaties over Marie van Eijdsden-Vink, maar werden ook interviews met haar gepubliceerd. In haar persoonlijk archief heeft zij tientallen knipsels hiervan bewaard. Op dezelfde manier als de biografische stukken geanalyseerd werden in het vorige hoofdstuk, analyseer ik in dit hoofdstuk de interviews met Marie van Eijdsden-Vink. Hierbij dient als kanttekening geplaatst te worden dat ik er vanuit ga dat het om interviews gaat, maar ik hier geen uitsluitend over kan geven. Van één interview heb ik met behulp van het archiefmateriaal kunnen achterhalen dat het hier een ingestuurd fragment betrof, geschreven door Marie zelf.¹¹⁸ Van andere afgedrukte en bewaarde interviews heb ik dit bewijs niet, daarom ga ik er vanuit dat deze interviews hebben plaatsgevonden als een vraaggesprek tussen Marie van Eijdsden-Vink en één of meerdere journalisten.

Deze interviews tussen Marie van Eijdsden-Vink en één of meerdere journalisten zijn juist heel interessant, omdat Marie de meeste interviews gaf in de periode dat volgens de theorie van onder meer de Amerikaan Charles L. Ponce de Leon de Human interest-journalistiek voet aan de grond kreeg.¹¹⁹ Interviews binnen deze vorm van journalistiek, die nauw samenhang met de commercialisering van de nieuwsvoorziening, legde erg de nadruk op de persoonlijkheid van de gesprekspartner.¹²⁰ Ook werden actuele gebeurtenissen uit het leven van de publieke figuur die geïnterviewd werd vaak verwerkt in het gesprek, tussen koetjes en kalfjes door.¹²¹ De Human interest-journalistiek en het interview dat hierbij hoort, lijken dan ook meer invasief te zijn voor het subject dan de biografische stukken die in het vorige hoofdstuk aan bod kwamen.

¹¹⁷ Stadsarchief Rotterdam 180:69.

¹¹⁸ Stadsarchief Rotterdam 180:18.

¹¹⁹ Ponce de Leon, *Self-Exposure*.

¹²⁰ Tim Suijkerbuik, *Portretten en publieke figuren. Een onderzoek naar de methoden van de eerste human interest-journalisten van Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift (1893 – 1907)*, masterscriptie (Rotterdam: Erasmus Universiteit, 2017), 37.

¹²¹ Suijkerbuik, *Portretten en publieke figuren*, 37.

De eerste interviews in Nederland vonden allemaal plaats tussen journalisten en *celebrity's*. Het doel van zo'n interview was om lezer over de schouder van de interviewer mee te laten kijken tijdens het gesprek met een *celebrity*.¹²² Aan het begin van de twintigste eeuw werden interviews voornamelijk in weekbladen gepubliceerd. Hierdoor werd de actualiteit van de dag minder aangehaald dan in interviews die na de Eerste Wereldoorlog in dagbladen verschenen. Het interview werd dan ook vaak een vraaggesprek genoemd, omdat de sfeer nagenoeg vergelijkbaar was met die van een theekransje.¹²³ De situatie in Amerika die Ponce de Leon beschrijft, waarbij de Human interest-journalistiek aan het einde van de negentiende eeuw opkwam en een nieuw genre van eerder vragende confrontaties dan vriendelijke vraaggesprekken in het leven riep, lijkt niet toepasbaar op het Nederland in deze periode. De mentaliteit van journalisten in Nederland was tot ver na de Tweede Wereldoorlog veel onderdaniger en voorzichtiger dan hun collega's uit de Verenigde Staten, maar ook in het Verenigd Koninkrijk en Frankrijk was de pers veel invasiever.¹²⁴ De Nederlandse interviews aan het begin van de twintigste eeuw zijn dan ook beter te beschrijven als een portretterend vraaggesprek: het interview werd destijds "een genre van beschrijvende rapportage" genoemd.¹²⁵

Deze situatie van het Nederlandse interview aan het begin van de twintigste eeuw sluit wel mooi aan bij de stelling van Daniel J. Boorstin, dat *celebrity* 'pseudo-evenementen' zijn, in het leven geroepen door een gebrek aan aanbod maar een toenemende vraag naar nieuws. Zo noemde een journalist het interview rond 1900 "de meeste kopij voor de minste moeite".¹²⁶ Deze opvatting sluit aan bij het beeld dat Boorstin had van *celebrity*. Volgens hem mediëren de media in zo'n sterke mate het nieuws dat het individu van de *celebrity* machteloos is, evenals het gemanipuleerde publiek.¹²⁷

De hypothese van Katja Lee, die in deze scriptie getoetst wordt, sluit hier in bepaalde mate op aan. Zij stelt dat de opkomst van de *celebrity* autobiografie te maken heeft met dit invasieve karakter van interviews: *celebrity's* hadden in interviews minder agency over het *persona* dat de buitenwereld kende van hen. Tot zo ver haar aansluiting bij Boorstin. Verder

¹²² Joris Abeling, "Inleiding", in *Interviews uit Nederland. De beste Nederlandse interviews van de laatste 100 jaar* (Amsterdam: Prometheus, 1994), 10.

¹²³ Abeling, "Inleiding", 10 -11.

¹²⁴ Abeling, 12.

¹²⁵ Abeling, 15.

¹²⁶ Abeling, 17 – 18.

¹²⁷ Lee, *Limelight*, 13.

stelt Lee dat door het schrijven van een autobiografie de actrices het heft weer in eigen hand nemen en het *persona* waarvan zij wilden dat de wereld dit kende, bevestigen. In dit hoofdstuk wordt dan ook bekeken hoe het *persona* dat in (auto)biografische publicaties naar voren kwam, verschilt van het *persona* dat uit interviews met Marie van Eijdsden-Vink naar boven komt. Zo kan niet alleen de hypothese van Lee getoetst worden, maar kan ook bekeken worden of de Human interest-journalistiek in Nederland werkelijk invasiever was dan de (auto)biografische publicaties. Aan de hand van dezelfde thema's als in Hoofdstuk 1 aan bod kwamen, worden in dit hoofdstuk verschillende interviews geanalyseerd.

Wat opvalt aan de geanalyseerde interviews is dat er op thematisch gebied veel gesprongen wordt binnen de tekst. Waar de meeste (auto)biografische publicaties voornamelijk chronologische overzichten van het leven al dan niet de loopbaan van Marie van Eijdsden-Vink beschrijven, lijkt het erop dat interviews meer volgens thema's zijn opgebouwd. Dit lijkt in lijn te zijn met het beeld dat van Human interest-journalistiek geschilderd wordt. Zo wordt veel aandacht gegeven aan de omgeving waarin het interview plaats vond, in dit onderzoek was dat vaak in het huis van Marie. Vanuit een uitgebreide beschrijving werd vervolgens de overgang gemaakt naar verschillende thematische vragen over het leven en de loopbaan van de actrice. Zo begint één van de interviews met een beschrijving van de aanloop naar het interview. In deze introductie komt ook duidelijk naar voren dat Marie bijna uitsluitend als een Rotterdamse actrice geportretteerd werd. Dit lijkt karakteristiek te zijn voor interviews met Marie van Eijdsden-Vink; in (auto)biografische stukken zagen we dit niet zo expliciet terug. Hoewel Marie niet in Rotterdam geboren is en de laatste jaren van haar leven niet in Rotterdam woonde, lijkt de verbintenis tussen de actrice en de havenstad onverbreekbaar.

“Ze was altijd zoo uitgesproken de favorite van de Rotterdammers, dat ik niet anders kon denken, dan dat zij zelf ook inboorlinge van de Maasstad moest zijn en daarom mijn verzoek op een onderhoud naar Rotterdam dirigeerde. Twee dagen later een telefoontje: uit Den Haag! - „Dat is ook wat; ik woon vlak bij u en krijg uw brief via Rotterdam! Komt u Maandag een kopje thee drinken, dan laat ik u mijn souvenirs een zien.” – In het gezellige huis op het Prins Mauritsplein, waar de heer en mevrouw van Eijdsden-Vink van hun welverdiende rust

genieten, kwam een lieve, oudere dame me tegemoet en plantte me in een heerlijke easy-chair.”¹²⁸

Dit interview werd gepubliceerd alsof het een vriendschappelijk gesprek betrof. Een gesprek waarbinnen eerst de vergissing van de journaliste Caty Verbeek omtrent de woonplaats van Marie aan bod kwam. Zoals eerder werd aangehaald past deze vergissing binnen het geheel aan interviews met Marie van Eijsden-Vink, waarbij de actrice overwegend als Rotterdams geïntroduceerd en voorgesteld werd. Vervolgens krijgt de lezer een uiterlijke beschrijving van Marie, waarna een album met visitekaartjes uitvoerig beschreven wordt. Zo komt het interview uiteindelijk op een vraag van de journaliste over de leeftijd van Marie:

“- „U moet wel heel jong aan het toneel gegaan zijn.”- Dat komt uit! Ik was pas vijftien. Mijn voorland was om modiste te worden, maar ik droomde altijd van het tooneel. Ik bofte, want mijn neef L. B. J. Moor was directeur van de Stadsschouwburg in Amsterdam en ik mocht het bij hem probeeren. Hij was heel streng voor me, maar daar blijf ik hem altijd dankbaar voor. Hij zorgde, dat ik wat leerde.”¹²⁹

De schrijfstijl van Human Interest interviews is luchtiger, vlugger en meer op randzaken gericht dan de schrijfstijl die we in (auto)biografische stukken terugzagen. Uit bovenstaande fragmenten blijkt dit al, een ander voorbeeld is het onderstaande fragment:

“Een deftig pension in de Laan van Meedervoort in Den Haag. Een tuinkamer met veel licht en veel zon, een vertrek met een eigen stijl en een geheel eigen sfeer, met tronie schilderstukken aan de wanden en portretten van artisten, veel portretten, die de bezoeker enigszins wantrouwend aanstaren, omdat hij niet van hun tijd is. En dan kasten vol herinneringsalbums, schriften met krantenknipsels, keurig in rij en gelid, bibelots, die kennelijk afkomstig zijn van dankbare bewonderaars, aangeboden bij jubilea. Overal in de kamer bloemen in vazen. Ten slotte een groot schrijfbureau, overladen met correspondentie. Dat is het interieur, waar mevrouw Marie van Eysden-Vink, eens het idool van het Rotterdamse publiek, thans leeft en werkt.”¹³⁰

¹²⁸ Stadsarchief Rotterdam 180: 69.

¹²⁹ Stadsarchief Rotterdam 180: 69.

¹³⁰ Stadsarchief Rotterdam 180:71.

Deze schrijfstijl illustreert de opvatting dat het Nederlandse interview aan het begin van de twintigste eeuw vooral een portretterend vraaggesprek was.¹³¹

5.2 “Floep gleden de mooie jurken over mijn hoofd”¹³²: het narratief over de jeugd van Marie van Eijdsen-Vink in interviews.

Evenals in (auto)biografische publicaties wordt in interviews soms de jeugd van Marie van Eijdsen-Vink aangehaald. Wat in interviews over haar jeugd wordt geschreven is echter vele malen korter dan in sommige (auto)biografische publicaties. Toch volgt de verhaallijn vaak hetzelfde patroon. Het feit dat Marie geen opleiding kreeg in haar jeugd maar door haar vader leerde lezen en schrijven, komt regelmatig terug. “Ik ben nooit op school geweest” is zelfs de eerste zin van één van de bewaarde interviews in het archief.¹³³ Ook komt haar neef Louis Moor in interviews regelmatig terug, net zoals in (auto)biografische publicaties. De anekdotes waarin haar vader de jonge Marie leert schrijven en lezen, haar eerste baantje bij een modiste en haar talent en liefde voor het toneel op jonge leeftijd komen zeer veel terug, niet alleen in interviews maar ook in (auto)biografische stukken. In één van de interviews is het volgende, zeer ritmische fragment over haar eerste baantje te vinden:

“Dus werd ik „apprentie” op het atelier van een modiste; ik was er speldenraapster, boodschappenkind en, als ’t te pas kwam, stond ik met mijn broodmager figuurtje voor mannequin. Dat waren feestelijke momenten. Floep gleden de mooie jurken over mijn hoofd, aan allen kanten piekten de spelden, volants werden opgeregen, naden losgehaald, overgespeld, mouwgaten wijder geknipt. En ik gaf onderwijl mijn oogen maar danig den kost, alsof ik vermoeden kon, hoezeer mij dat japonnen maken, dat passen, meten, combineeren en garneeren in lateren tijd nog van nut zou worden, dag aan dag.”¹³⁴

Het patroon wat binnen dit fragment uit een interview overeenkomt met het patroon van (auto)biografische publicaties vinden we in de thema’s en de anekdotische manier van vertellen. Hoewel we deze specifieke anekdote nog niet kenden, zagen we in hoofdstuk 1 dat het thema van het baantje van Marie bij een modiste vaak aan bod kwam in (auto)biografische publicaties. Ook de anekdotische manier van vertellen herkennen we van de (auto)biografische publicaties. Echter hebben we nog nooit zo veel informatie over het

¹³¹ Abeling, 17 – 18.

¹³² Stadsarchief Rotterdam 180:69.

¹³³ Stadsarchief Rotterdam 180:69.

¹³⁴ Stadsarchief Rotterdam 180:69.

werk bij de modiste gelezen als in bovenstaand fragment. Mogelijk kunnen we dit aan de invloed van de journalist toeschrijven .

Wat overigens wel opvalt, is dat in interviews minder diep wordt ingegaan op de jeugd van de actrice. Als de jeugd wordt aangehaald, is dit heel anekdotisch. Dit is voornamelijk te zien in vergelijking met de autobiografie *Mijn Tooneelleven* en de biografie door M. Horn. In kortere kranten- en tijdschriftartikelen werd ook minder diep ingegaan op de jeugd van Marie. Interviews lijken hier een tussenweg in te vinden.

Een ander bekend thema, of beter gezegd een bekend persoon uit de (auto)biografische publicaties is ook een steevaste waarde binnen interviews: de neef van Marie, Louis Moor. Neef Moor wordt binnen interviews vaak als de beschermheer van Marie neergezet, zoals in onderstaand fragment:

“Mijn neef Louis Moor heeft me aan het toneel gebracht en is mijn eerste leermeester geweest; hij heeft me leren praten. Toen ik jong m’n eerste grijze pruik droeg, in „Dora Kremer”, eersteling van Herman Heijermans, waarin ik de domineesvrouw was, raasde Moor: Zo moet je maar beginnen, is dat nu iets voor een jonge vrouw met een knap gezicht! Ik vroeg, of ik het slecht had gedaan en hij tierde door: nee, ellendeling, dat is het juist, het was heel goed....”¹³⁵

Anderzijds illustreert Marie in een ander interview ook duidelijk dat haar neef niet bepaald mild voor haar was:

“Maar een paar dagen later kreeg ik een brief. Of ik *gek* was geworden, stapelgek, vroeg hij mij, om mij zóó’n hoofd te laten maken. Ik moest me maar léélijk maken, nù al, dan zou de directie d’r wel gauw van profiteren; dan zouden de oude rollen naar mij toekomen. Stom was dat van mij. Enzoovoorts!”¹³⁶

Deze terugkerende anekdotes en het feit dat haar neef Louis Moor bijna als haar beschermheer wordt neergezet, maar anderzijds ook hard en streng was op theateraal vlak, kunnen leiden tot de opvatting dat Marie graag haar *persona* als autodidact neerzette. Haar neef was namelijk niet om te kopen of om haar vinger te winden, wat alleen maar benadrukt dat Marie het zonder talent en doorzettingsvermogen niet had gehaald in de toneelwereld.

¹³⁵ Stadsarchief Rotterdam 180:??.

¹³⁶ Stadsarchief Rotterdam 180:69.

Dit *persona* komt dus overeen met het *persona* van Marie van Eijdsen-Vink dat naar voren komt in (auto)biografische publicaties.

Ook opvallend is het sporadisch gebruik van verkleinwoorden in interviews. Zo wordt Marie van Eijdsen-Vink in één interview voortdurend met ‘mevrouwetje’ of een afgeleide hiervan aangesproken:

“Mevrouwetje uw lievelingsrol?

„.....In die veertig jaren speelde ik er zooveel, dat ik moeilijk kan zeggen wèlke rol m’n eerste groote succes te danken had, hoewel het ’n zogenaamd „opnemen: was. Later was ’t Rita Revera in de Eischen der Moraal van Hartleben. Van dien schrijver speelde ik oud èn jong alles even graag, omdat het altoos menschen waren om uit te beelden;..... o, en dan natuurlijk Madame Sans-Gêne, vooral om de bijzondere omstandigheden, waaronder ik mijn succes van die rol oogsten mocht....”

Mevrouwetje, we zijn lastig – welke deugd of hoedanigheid waardeert u ’t meest in mensen?”¹³⁷

In (auto)biografische publicaties kwam dit niet voor. Toch zijn het een heel klein aantal interviews waarin Marie van Eijdsen-Vink met zulke verkleinwoorden wordt aangesproken. Een verklaring zou kunnen zijn dat deze journalist(en) meer het Amerikaanse voorbeeld van de invasievere Human interest-journalistiek volgen, terwijl het merendeel bij de minder invasieve Nederlandse variant blijven.

Met deze fragmenten zijn een aantal overeenkomsten en verschillen met (auto)biografische publicaties te zien. Overeenkomsten op het gebied van de jeugd van Marie zien we in bepaalde anekdotes die terugkomen. Zo wordt vermeld dat Marie eigenlijk modiste zou worden, wat in (auto)biografische publicaties regelmatig uitgebreid aan bod komt. Ook het feit dat haar neef Louis Moor direct genoemd wordt, benadrukt het belang dat hij voor de carrière van Marie van Eijdsen-Vink had. Verschillen zien we echter in de uitvoerigheid waarmee beide overeenkomsten aangehaald worden. In (autobiografische) publicaties wordt de anekdote over het werk bij de modiste veel uitvoeriger en in de context van een financieel lastige periode voor de familie Vink verteld, terwijl het hier slechts terloops genoemd wordt. De toon is daarmee meteen vele malen luchtiger. Ook Louis Moor

¹³⁷ Stadsarchief Rotterdam 180:157.

krijg in (auto)biografische publicaties meer aandacht, maar desalniettemin wordt hij in veruit de meeste interviews aangehaald en geprezen voor de invloed op de loopbaan van Marie.

Variatie in verhalen over de jeugd van Marie van Eijsden-Vink zijn in interviews, eveneens als in (auto)biografische publicaties, amper te vinden. Wat opvalt is dat vaak korter maar meer thematisch wordt ingegaan op de jeugd van de actrice dan in (auto)biografische publicaties, waar het onderwerp in sommige gevallen vrij uitvoerig aan bod kwam. Een overeenkomst die we wel terug zien, is het anekdotisch beschrijven van de jeugd. De anekdote over haar werk bij de modiste, die ook in (auto)biografische publicaties regelmatig terug kwam, zien we af en toe in ingekorte variant terugkomen. Over het algemeen bieden interviews echter geen nieuwe informatie over de jeugd van Marie van Eijsden-Vink.

5.3 “In die veertig jaren speelde ik er zooveel, dat ik moeilijk kan zeggen wèlke rol m’n eerste groote succes te danken had”¹³⁸: Het professionele leven van Marie van Eijsden-Vink in interviews.

In (auto)biografische publicaties zagen we dat de carrière van Marie van Eijsden-Vink chronologisch beschreven werd, waarbij de rollen die zij speelde en jubilea die zij vierde een rode draad vormden. In interviews wordt minder vaak chronologisch over het leven van de actrice geschreven, maar vaker thematisch. Desondanks vormden rollen die zij speelde hierin ook een belangrijk onderdeel. De rode draad van het verhaal zijn haar rollen in interviews echter niet. Toch wordt vaak de vraag gesteld wat de favoriete rol van de actrice was. Op basis van de (auto)biografische publicaties zou verwacht kunnen worden dat Marie hier volmondig op antwoordt dat “Madame Sans-Gêne” in het stuk van Victorien Sardou haar favoriete rol was. Dit was namelijk de rol waarmee zij de grootste successen behaalde en die in (auto)biografische stukken bijna stevast werd aangehaald. De actrice kiest echter opvallend vaak voor een diplomatiek antwoord op deze vraag, zoals in onderstaande fragmenten geïllustreerd wordt.

“Hebt u ook een bepaalde lievelingsrol gehad?” “Neen, kind,” antwoorde Mevrouw van Eysden. “Alle rollen zij me even lief, uit iedere rol, hoe klein ook, put je iets. Er is echter wel een stuk geweest, hoe zal ik het zeggen, waarmee ik “naam” heb gemaakt, namelijk “De

¹³⁸ Stadsarchief Rotterdam 180:157.

Koningin van Napels””.¹³⁹ Later kwamen we ook nog te weten “Käthie in Oud Heidelberg”, wat zij nog speelde op haar zilveren jubileumfeest.”¹⁴⁰

“-„Uw liefste rol?”-

-„Dat valt moeilijk te zeggen, er waren er zooveel! Maar bijzonder aangename herinneringen heb ik aan „Käthi” in „Oud-Heidelberg”. Die rol heb ik in ons land gecreëerd met Brondgeest als „Prins”. Later nog met Nico de Jong.”¹⁴¹

Ook de jubilea komen wel terug in interviews, maar niet zo prominent als in (auto)biografische stukken. Veelal worden de rollen en jubilea – of eere-avonden, een benaming waaraan Marie de voorkeur gaf – in één anekdote beschreven.

“O, in 1887, die eerste eere-avond! Ik mocht een stuk kiezen. Jan C. de Vos en Chrispijn moedigden me aan: Speel Nora! Dat is hier nog nooit gespeeld! Maar vrienden in de stad, die ik er over sprak, riepen: Ajasses, dat stuk van die vrouw, die van d’r kinderen wegloopt....! Er was toen overal zooveel te doen over dat Ibsenstuk, dat in sommige huizen stond geschreven : „Men wordt verzocht hier niet over Nora te spreken.” Het heeft me later wel gespeten dat ik Nora niet heb gekozen. ’t Zou een goede rol voor me zijn geweest en ik was de eerste Nederlandsche Nora geworden. Ik koos toen Ilke in „Inkwartiering”, een prachttrol.”¹⁴²

Hoewel in (auto)biografische publicaties de rol van Marie van Eijsden-Vink in “Madame Sans-Gêne” bijna een standaard paragraaf waard was, blijkt dat in interviews meer variatie in de genoemde rollen zit. Soms wordt de rol van “Madame Sans-Gêne” nog wel genoemd, maar zeker niet altijd. Er lijkt meer ruimte te zijn voor andere rollen. Vermoedelijk komt dit doordat Marie van Eijsden-Vink zelf veelal over haar rol in het stuk van Sardou schreef. Het zou goed kunnen dat journalisten die een interview met Marie hielden graag andere informatie wilden krijgen dan de informatie die al in alle (auto)biografische bronnen naar voren kwam. Ik geloof dan ook dat er hier wel degelijk sprake is van invloed van de

¹³⁹ “De Koningin van Napels” was de rol die Marie van Eijsden-Vink in eerste instantie vertolkte in het stuk van Sardou.

¹⁴⁰ Stadsarchief Rotterdam 180: 116.

¹⁴¹ Stadsarchief Rotterdam 180:69.

¹⁴² Stadsarchief Rotterdam 180:156.

journalisten op de anekdotes omtrent de gespeelde rollen van Marie die beschreven worden in de interviews.

“Madame Sans-Gêne” komt toch nog af en toe aan bod. In (auto)biografische stukken ging het schrijven over deze rol bijna steevast gepaard met de anekdote over de ziekte van Catherina Beersmans en hoe Marie haar rol met veel moeite overnam in één nacht. Hoewel deze anekdote in interviews minder naar voren komt dan in (auto)biografisch stukken, valt de naam van Mevrouw Beersmans tijdens interviews regelmatig. De anekdote over de ongelukkige situatie waardoor Marie haar grootste rol tot dan toe zou verkrijgen, blijft echter meestal achterwege.

“Wij praten over de tijden van Catharina Beersmans en Rosier Faassen, van de Haspelsen, en Willem van Zuylen, over het huwelijk van Marietje Vink met Dieck van Eysden, vooràl ook over mevrouw Van Eysden’s emplooi onder de directie van haar eigen man.”¹⁴³

“Tussen andere foto’s lag een portret van Mevrouw Catharina Beersmans, een onbekende voor ons jongeren.

- „Dat is de schaduwzijde van ons beroep. Hoeveel roem je ook oogstte, zodra je niet meer speelt, ben je vergeten.”¹⁴⁴

“Dien avond speelden Mevrouw Faassen, Mevrouw Meersmans, Visctor Faassen en ik. We openden met „Oude Vrijsters” van Rogier Faasen.”¹⁴⁵

Zo zien we in bovenstaande citaten dat de naam van Catharina Beersmans wel naar voren komt, maar sporadisch in de context die we zagen in (auto)biografische publicaties. Wat we wel zien is dat de naam van haar collega vaak in één adem met andere collega’s genoemd wordt. Dit fenomeen genaamd *namedropping* zagen we ook in (auto)biografische publicaties terug.

Catherina Beersmans wordt ook aangehaald als Marie over de generaties binnen de theaterwereld praat. Beersmans was een stuk ouder dan Marie, waardoor zij tot de oudere generatie behoorde voor haar. Ook de jongere generatie wordt soms besproken, waarbij

¹⁴³ Stadsarchief Rotterdam 180:69.

¹⁴⁴ Stadsarchief Rotterdam 180:69.

¹⁴⁵ Stadsarchief Rotterdam 180:69.

Marie niet altijd even consequent is in haar mening over hen. Wederom vermoed ik dat hier de invloed van de journalist leesbaar is.

“Bij de toneelspelers en toneelspeelsters van tegenwoordig zijn volgens mij hele knappe artisten. Deden zij hun best, dan kunnen zij aan wat zij willen. Maar in het algemeen krijg ik toch ook wel een de indruk dat de tegenwoordige manier van comediespelen soms een beetje een sleur wordt. Ik denk dan wel eens: zijn ze er nog zo met haar en ziel bij zoals het moest? Catharina Beersmans zei wel van de jongeren uit de tijd, toen wij al weer een dagje ouder werden: die maken zich niet muu, die leven langer dan wai. [...] Er zijn ook goede jongeren: Elisabeth Andersen bijv., die ik in State of the Union superbe vond, Jan Retel, Mieke Flink, Paul Steenbergen die geloof ik alles kan spelen en Caro van Eyck.”¹⁴⁶

“„Ik heb ze, in dien tijd, zien komen en gaan, komen en gaan, de acteurs en de actrices, die wij vaak als groentjes, als onervarenen kregen en die, ontbolsterd en geroutineerd, vertrokken; en ik heb kunnen constateren, dat velen, die uit Rotterdam zijn weggegaan, er niet op vooruit gegaan zijn, noch materieel, noch artistiek. Ik denk aan Else Mauhs en Mien Duymaer, aan Nico de Jong en aan Cor van der Lugt Melsert, enkelen uit de rij van velen.”¹⁴⁷

5.4 Opvallende afwezig

In interviews wordt, zoals eerder vermeld, nog minder over de jeugd van Marie prijsgegeven dan in (auto)biografische publicaties. Wat wel verteld wordt zijn vaak oppervlakkige anekdotes. Hoewel deze soms in omvang iets langer zijn dan we in (auto)biografische stukken zagen, komt hiermee weinig nieuwe informatie aan het licht. Sommige anekdotes vertellen wel meer dan de anekdotes in (auto)biografische publicaties, maar deze informatie is vooral illustratief en biedt de lezer weinig nieuwe invalshoeken over de jeugd van Marie van Eijdsen-Vink.

In interviews wordt één persoon die in (auto)biografische publicaties opvallend afwezig was echter wel behandeld. Dit is de echtgenoot van Marie, Dieck of Dick van Eijdsen. Het feit dat hij aan bod komt in interviews kan mogelijk verklaard worden door de setting van een interview tegenover de setting van een (auto)biografische publicatie. Interviews

¹⁴⁶ Stadsarchief Rotterdam 180:126.

¹⁴⁷ Stadsarchief Rotterdam 180:69.

werden veelal bij de Van Eijdens thuis afgenomen. De memorabilia van Marie waren vaak de rode draad voor het interview. Het is dan ook te verwachten dat zich tussen deze memorabilia ook aandenken aan het leven en de carrière van haar echtgenoot bevonden. Tevens was haar echtgenoot in een aantal gevallen zeker aanwezig tijdens de afname van een interview; hij komt soms zelfs aan het woord of wordt beschreven door de journalist. In één interview komt de echtgenoot van Marie aan het woord als zijn directeurschap ter sprake komt:

“Ik heb vijf en veertig jaren tooneelgespeeld. En Dick is drie en twintig jaar directeur geweest. Dat is een unicum!

En een goed directeur óók, dat beseffen we eigenlijk nu pas. Hij had toch wel een heel sterk gezelschap: Louis Moor, Chrispijn D. Brondgeest, Nico de Jong, Frits en Alida Tartaud, Else Maus, Cor van der Lugt, Mien Duymaer tegelijk, en op zijn repertoire veel belangrijks, dat met zorg was voorbereid en met toewijding werd gespeeld.

- Dikwijls praten we er samen over, vertelde de heer Van Eysden en als we alles zoo eens na kijken, loopten ons dikwijls de oogen vol.

Ook nu, terwijl we over het verleden spraken, werd het soms het oude, hartelijk vereende paar even te machtig.”¹⁴⁸

Naast het feit dat hier de *namedropping* nogmaals geïllustreerd wordt, zien we hier duidelijk dat de echtgenoot van Marie ook de aandacht krijgt in het interview. In (auto)biografische stukken werd hij veelal niet genoemd, of slechts zijdelings. Nu worden zijn woorden zelfs op papier gezet naast zijn vrouw en de journalist. Uiteindelijk gaat het slechts over het directeurschap van Dieck, maar desalniettemin is het een groot verschil dat de man hier zelf aan het woord komt.

Opvallende afwezigen die ook in interviews niet tevoorschijn komen, zijn echter de andere theatrale leden van de familie Vink. Zoals ook in (auto)biografische publicaties het geval was, missen we de familie Bouwmeester. Het verwantschap met Louis Moor wordt zeer veelvuldig aangehaald als een familielijn naar het podium, terwijl de bekende acteurs en actrices van de Bouwmeesters niet in die hoedanigheid genoemd worden; ze komen alleen terug als collega's van Marie.

¹⁴⁸ Stadsarchief Rotterdam 180:156.

Gebeurtenissen die opvallend afwezig zijn komen over het algemeen overeen met de opvallende afwezigen in (auto)biografische stukken. Over de huldiging van Marie met koninklijke onderscheiding en de bezoeken aan de koningin wordt sporadisch in interviews gesproken.¹⁴⁹ Dit is wel opvallend, omdat zij deze gebeurtenissen in de autobiografie *Mijn Tooneelleven* in meerdere pagina's beschreef als de gebeurtenissen waar zij trots op was.¹⁵⁰ Het is dus opvallend dat zij in interviews niet vaker hierop terug komt, maar in (auto)biografische stukken gebeurde dit ook amper. Misschien is dit een moment dat zij tot op bepaalde hoogte voor zichzelf wil houden, maar dat blijft gissen.

Eveneens opvallend afwezig is de ziekte van Catharina Beersmans. Net zoals in (auto)biografische publicaties wordt heel sporadisch de ernstige ziekte genoemd, of eerder aangestipt, in interviews. Dit gebeurt echter altijd binnen de context van de anekdote waarin Marie de hardwerkende actrice is die in één nacht de rol van Beersmans instudeert en overneemt. Dit komt echter minder vaak voor in interviews dan in (auto)biografische publicaties, omdat Marie de rol van Madame Sans-Gêne niet steevast als haar favoriete rol noemt. Daarom wordt de anekdote over de zieke Beersmans minder verteld. Het narratief omtrent de manier waarop Marie hogerop is gekomen krijgt dan ook een andere betekenis: de rol van het loutere geluk wordt kleiner. Hiermee lijkt de autodidactische kant van de actrice meer aandacht te krijgen en meer naar de voorgrond geschoven te worden.

5.5 Conclusie

We kunnen dus stellen dat er een aantal verschillen waar te nemen zijn in het *persona* van Marie van Eijsden-Vink dat naar voren komt uit interviews in vergelijking met het *persona* in (auto)biografische publicaties. Deze verschillen zijn echter minimaal en zijn voornamelijk te vinden in de grotere context van de publicaties.

Zo is het *persona* nog steeds hardwerkend, lief, autodidactisch en bescheiden. Waar het *persona* echter verschilt, is in de mate.

Zo wordt er meer nadruk gelegd op het aspect dat de actrice autodidact was. Waar zij in (auto)biografische publicaties nog wel eens beschreven werd alsof ze door louter geluk – bijvoorbeeld door een zieke collega – hogerop gekomen is, lijkt het alsof ze er in interviews heel bewust voor kiest om deze geluksfactor minder naar voren te schuiven. Concreet zien we dit in onder meer de keuze voor rollen die Marie als 'favoriet' aanmerkt: hier zit

¹⁴⁹ Stadsarchief Rotterdam 180:132.

¹⁵⁰ Van Eijsden-Vink, 101 – 104, 107 – 110, 135 – 137, 159 – 163.

opvallend weinig de rol in het stuk van Sardou bij. In veel (auto)biografische publicaties werd deze rol van Madame Sans-Gêne juist als de belangrijkste – en daarmee favoriete – rol bestempeld. Nu noemt de actrice veelal andere rollen, waarbij de ongelukkige situatie van Mevrouw Beersmans veel minder aan bod komt dan in (auto)biografische publicaties. Het hardwerkende en autodidactische *persona* van Marie wordt hierdoor versterkt.

Wat betreft de rollen die Marie speelde is een ander verschil waar te nemen in interviews ten opzichte van (auto)biografische publicaties. In (auto)biografische publicaties vormden deze rollen, samen met de anekdotes over jubilea en ere-avonden, regelmatig de rode draad van het verhaal. Hierin volgden anekdotes over verschillende rollen en jubilea elkaar chronologisch op. In interviews worden de gespeelde rollen, de jubilea en ere-avonden wel regelmatig genoemd, maar de rode draad van het interview vormen ze echter niet. De interviews zijn daarbij ook anders opgebouwd; in plaats van de chronologische opbouw in (auto)biografische publicaties, worden de verschillende onderwerpen in interviews thematisch geordend. Het vermoeden bestaat dat dit bij een meer organische manier van schrijven hoorde, die beter paste bij de Human interest-journalistiek. Aanleiding voor de verschillende onderwerpen waren namelijk vaak souvenirs of memorabilia uit het archief van Marie van Eijdsen-Vink, wat aansluit bij de gebruikelijke omschrijving van de omgeving van het Human Interest interview. Deze manier van schrijven draagt indirect bij aan het lieve *persona* van Marie van Eijdsen-Vink.

In tegenstelling tot autobiografische publicaties wordt de echtgenoot van Marie in interviews wel genoemd – soms komt hij zelfs aan het woord. Vermoedelijk sluit dit ook aan bij de stijlconventies van de Human interest-journalistiek. Het is namelijk te verwachten dat het archief van Marie ook herinneringen aan de carrière van haar man bevatten – hij was immers jaren lang een succesvol directeur.¹⁵¹ Ook speelden de interviews zich meestal in het huis van Marie en haar echtgenoot af, waarbij haar man soms ook aanwezig was. Het is dan ook niet gek dat Dieck van Eijdsen ook af en toe genoemd wordt in de interviews. Het is wel een groot verschil met (auto)biografische publicaties waarin hij amper genoemd wordt. Desondanks wordt hij in interviews evenals in (auto)biografische publicaties enkel beschreven of benoemd in zijn hoedanigheid als acteur en directeur, dus de professionele

¹⁵¹ Het archief van Marie van Eijdsen-Vink dat inzichtelijk is bij het Stadsarchief Rotterdam bevat deze memorabilia en herinneringen aan haar echtgenoot, Dieck van Eijdsen, in ieder geval wel. Het is echter niet met volledige zekerheid te zeggen dat dit hetzelfde archief was dat Marie met journalisten deelde.

kant van zijn leven met Marie van Eijdsden-Vink. Het noemen van de echtgenoot van Marie brengt echter wel een meer zachte kant van de actrice naar voren.

Al met al lijkt het *persona* dat uit interviews naar voren komt het *persona* uit (auto)biografische publicaties enkel te versterken, of zelfs sterker te maken. Marie van Eijdsden-Vink komt in interviews in ieder geval niet slechter uit de bus, zoals de hypothese van Katja Lee wel stelt. Het lijkt er dan ook niet op dat Marie het een noodzaak vond om haar autobiografie *Mijn Tooneelleven* te schrijven om agency over haar *persona* te verkrijgen.

6. “De helft der zuivere opbrengst van dit boekje wordt afgestaan aan het Suppletiefonds van het Algemeen Pensioenfonds voor Nederlandsche Tooneelisten”¹⁵²: Een ander motief

6.1 Introductie

Naar aanleiding van bijzondere vondsten in het archief van Marie van Eijdsen-Vink, in te zien in het Stadsarchief Rotterdam, heb ik besloten ook een hoofdstuk te wijden aan de boekhistorische context waarin de autobiografie *Mijn Tooneelleven* verscheen. Het bescheiden boekje uit 1934 is al meerdere malen aangehaald in vorige hoofdstukken voor een analyse van de inhoud. De context waarin het verscheen is echter ook interessant. De situatie binnen de Nederlandse markt voor autobiografieën aan het begin van de twintigste eeuw is door Marijke Huisman uiteen gezet in het proefschrift *Publieke levens*.

Autobiografieën op de Nederlandse boekenmarkt 1850 – 1918. Hoewel de autobiografie *Mijn Tooneelleven* in de jaren dertig van deze eeuw werd gepubliceerd, wordt in dit hoofdstuk de context die Huisman uiteen zet aangehaald om een beeld te schetsen van de positie van zowel vrouwelijke autobiografen als toneelspelers die een autobiografie uitbrachten.

Zoals in hoofdstuk 1 aan de orde kwam, kunnen we niet zeker zijn dat Marie van Eijdsen-Vink haar toneelherinneringen zelf op papier zette. Het was destijds namelijk niet bijzonder voor actrices om een *ghostwriter* in te huren die hun levensverhaal voor hen optekende. Deze *ghostwriters* waren vaak journalisten of broodschrijvers.¹⁵³ Huisman kwam tot de conclusie dat de autobiografieën van actrices tot 1918 allen door *ghostwriters* geschreven werden.¹⁵⁴ Dit betekende echter dat de actrices zelf minder van de opbrengst van hun autobiografie overhielden. De werkelijke schrijvers ontvingen namelijk het leeuwendeel van de opbrengst. Vanaf het einde van de negentiende eeuw nam het aantal autobiografische publicaties door actrices toe. Alle vrouwelijke schrijvers van autobiografieën hadden destijds met elkaar gemeen dat ze zeer bekend waren. Zij maakten gebruik van de ontstane openbare sfeer door opkomende massamedia en de zichtbaarheid die dit met zich mee bracht om zo veel mogelijk publiciteit rondom hen te genereren. Door deze massamedia was ook het uiterlijke voorkomen van de vrouwen wijds bekend;

¹⁵² Van Eijdsen-Vink, 1.

¹⁵³ Marijke Huisman, *Publieke levens. Autobiografieën op de Nederlandse boekenmarkt, 1850 – 1918* (Zutphen: Walburg pers, 2008), 234.

¹⁵⁴ Marijke Huisman, *Publieke levens*, 244.

tekeningen, foto's en portretten werden in publicaties veel ingezet en wijdverspreid.¹⁵⁵ In de negentiende eeuw, toen het vrouwelijk ideaal nog sterk gekoppeld was aan de private sfeer, stonden deze publieke levens van vrouwen zelfs meer in de belangstelling dan de publieke levens van mannen.¹⁵⁶ Dit genderverschil nam naar verwachting af in de twintigste eeuw, maar vrouwen bleven de massamedia gebruiken om meer publiciteit rond zichzelf te genereren.

In de vorige hoofdstukken is de hypothese van Katja Lee meermaals aan bod gekomen. Lee stelt dat actrices een autobiografie aan het einde van hun leven publiceerden om zo meer *agency* over hun *persona* te verkrijgen. Dit zeggenschap over hun *persona* hadden zij volgens Lee niet in interviews die bij het opkomende Human Interest-genre hoorden. Uit hoofdstuk 2 is al gebleken dat deze hypothese niet opgaat voor Marie van Eijdsen-Vink en voor de staat van de Human interest-journalistiek in Nederland. Dit roept de vraag op wat dan de beweegreden voor de actrice was om een autobiografie te publiceren. In dit hoofdstuk wil ik een ander motief voor het schrijven van de autobiografie *Mijn Tooneelleven* voorstellen: een commercieel motief.

Marijke Huisman stelt dat vrouwen aan het begin van de twintigste eeuw een aandeel van ongeveer twintig procent hadden binnen de markt voor autobiografieën.¹⁵⁷ Wat volgens Huisman opvalt aan de autobiografieën van acteurs en actrices in deze periode, is dat deze voornamelijk verschenen in jubileumjaren. Zoals we in voorgaande hoofdstukken zagen, vormden de jubilea samen met de gespeelde rollen ook de rode draad door de autobiografie *Mijn Tooneelleven* van Marie van Eijdsen-Vink. Deze jubilea gingen gepaard met jubileumvoorstelling, of ere-avonden zoals Marie deze speciale voorstellingen liever noemde. De extra opbrengst van deze avonden vormden aanvullend inkomen voor de toneelspelers. Ook werden deze voorstellingen met grote regelmaat georganiseerd bij het afscheid van een acteur of actrice, zoals ook bij Marie het geval was. Deze afscheidsvoorstellingen hadden als doel het genereren van een pensioenvoorziening voor de toneelspelers.¹⁵⁸ Met het aanhalen van deze pensioenvoorziening komen we ook weer terug bij de autobiografie *Mijn Tooneelleven*. Marie stelt namelijk in de eerste bladzijden dat zij haar toneelherinneringen enkel op papier zet om het Suppletiefonds van het pensioenfonds

¹⁵⁵ Huisman, 229.

¹⁵⁶ Huisman, 222.

¹⁵⁷ Huisman, 211.

¹⁵⁸ Huisman, 246.

voor oude Nederlandsche Tooneelsten te steunen, dat er destijds slecht voor stond.¹⁵⁹ De pensioenvoorziening voor aftredende acteurs en actrices was een heikel onderwerp. Er werd van de spelers geacht dat zij zelf geld apart zouden zetten voor hun pensioen. In de praktijk bleek dit echter lastig, voornamelijk voor actrices. Dit is toe te schrijven aan de hoge kosten die actrices dienden te maken om hun werk uit te voeren: zij moesten zelf hun kostuums verzorgen, wat een flinke kostenpost was.¹⁶⁰ Zo zijn er zelfs actrices die tot hun overlijden hebben gewerkt en nooit met pensioen zijn gegaan omdat dit financieel niet haalbaar was.¹⁶¹

Het feit dat autobiografieën van toneelspelers vaak verschenen rond jubilea, was geen toeval. Acteurs en actrices investeerde hiermee in bekendheid die bij jubileumvoorstellingen de opbrengst ten goede kwam.¹⁶² Ook zorgden autobiografieën ervoor dat er meer (auto)biografische publicaties in kranten en tijdschriften over hen verschenen, wat dit effect mogelijk alleen maar versterkte.¹⁶³ Een illustratie van de noodzaak om inkomsten te genereren door autobiografieën vinden we bij de Nederlandse actrice Theodora Mann-Bouwmeester. Van haar verschenen drie *ghostwritten* autobiografieën tijdens haar loopbaan. De eerste verscheen voorafgaand aan haar vijftiengjarige toneeljubileum, de tweede ter gelegenheid van haar vijftigjarige toneeljubileum en de laatste verscheen vlak voor haar tachtigste verjaardag. We kunnen ervan uit gaan dat de momenten waarop deze publicaties verschenen voor de actrice gunstig waren, omdat de jaartallen van de gevierde toneeljubilea niet lijken te kloppen met de werkelijke jaartallen waarop zij respectievelijk vijftieng en veertig jaar werkzaam was aan het toneel. Ook het feit dat haar afscheid geen aanleiding bleek voor een publicatie maar haar tachtigste verjaardag wel, doet vermoeden dat het financiële motief doorslaggevend was.¹⁶⁴ De oplages van de autobiografieën en de verdiensten die acteurs en actrices aan de publicaties overhielden zijn echter niet bekend.¹⁶⁵

¹⁵⁹ Van Eijdsden-Vink, 3 – 4.

¹⁶⁰ Huisman, 248.

¹⁶¹ Eén van deze actrices was Esther de Boer-van Rijk. Voor meer hierover, zie Joosje Lakmaker, *Esther de Boer-van Rijk. Hollands populairste actrice* (Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2014).

¹⁶² Huisman, 249.

¹⁶³ Veel (auto)biografische publicaties uit het archief van Marie van Eijdsden-Vink zijn verschenen ter gelegenheid van haar jubilea of verjaardagen. Stadsarchief Rotterdam 180.

¹⁶⁴ Huisman, 247 – 249.

¹⁶⁵ Huisman, 249.

6.2 Het Suppletiefonds van het Algemeen Pensioenfonds voor Nederlandsche Tooneelisten

Op de voorpagina van de autobiografie *Mijn Tooneelleven* van Marie van Eijdsen-Vink is onder haar naam te lezen “De helft der zuivere opbrengst van dit boekje wordt afgestaan aan het Suppletiefonds van het Algemeen Pensioenfonds voor Nederlandsche Tooneelisten”.¹⁶⁶ Het feit dat niet de gehele opbrengst naar dit fonds ging, wijst erop dat Marie wellicht zelf ook een deel van de opbrengst nodig had. Dit geeft zij zelf echter niet toe. Wel schrijft ze dat de enige reden voor het schrijven van het boekje voor haar is om dit fonds te steunen.¹⁶⁷

Zoals eerder is aangehaald, is tot op heden de oplage en opbrengst van autobiografieën aan het begin van de twintigste eeuw niet bekend.¹⁶⁸ In het archief van Marie van Eijdsen-Vink in het Stadsarchief vond ik echter brieven waarin haar schenkingen aan het Suppletiefonds voor Nederlandsche Tooneelisten worden bevestigd. De totale giften, gedaan over een periode van ruim tien jaar tussen 1935 en 1948, kwamen op een bedrag van f1026,15. Als we dit willen omrekenen naar een waarde die ons in het heden iets vertelt, dienen we te corrigeren voor inflatie en de overgang van euro's als valuta mee te nemen. Omdat de schenkingen over een periode van meer dan tien jaren gedaan zijn, waarbij ook de Tweede Wereldoorlog en meegenomen inflatie het berekenen lastig maakt, heb ik gekozen om het jaartal van de eerste donatie als uitgangsdatum te kiezen voor het omrekenen van het bedrag. Met behulp van de rekenhulp ‘Prijzen toen en nu’ van het Centraal Bureau voor Statistiek heb ik berekend dat f1026,15 in 1935 gelijk staat aan €10847,21 in 2020. Aangenomen dat dit de inderdaad de helft van de opbrengst van *Mijn Tooneelleven* was, heeft het boekje in totaal f2052,30 opgebracht. Dit staat in 2020 gelijk aan €21694,50. Dit is de absolute minimum opbrengst van de autobiografie, omdat we niet met zekerheid kunnen zeggen dat Marie werkelijk de helft van de opbrengst heeft geschonken aan het fonds en omdat niet duidelijk is of zij alle brieven waarin schenkingen bevestigd werden heeft bewaard. Hoewel de oplage en de prijs van de autobiografie niet bekend zijn, kunnen we er vanuit gaan dat het er een flink aantal exemplaren verkocht werd. In de huidige boekenmarkt is het uitzonderlijk dat een boek dertien jaren lang in de verkoop

¹⁶⁶ Van Eijdsen-Vink, 1.

¹⁶⁷ Van Eijdsen, 3 – 4.

¹⁶⁸ Huisman, 249.

blijft, wat zou kunnen wijzen op de grote en langdurige populariteit van de actrice.

We kunnen er dus vanuit gaan dat de autobiografie *Mijn Tooneelleven* een grote oplage heeft gehad in de eerste helft van de twintigste eeuw. Dit druist in tegen de huidige opvatting dat de oplage van een ouder boek getoetst kan worden aan het aantal exemplaren dat bewaard is gebleven. In de Centrale Catalogus is namelijk te vinden dat wereldwijd slechts veertien exemplaren van de autobiografie bewaard zijn gebleven, wat zou wijzen op een kleine oplage. De verdiensten van Marie wijzen echter op een grote oplage en bovendien op een lange looptijd van het boek in de markt. De populariteit van een boek valt dus niet af te lezen aan het aantal bewaarde exemplaren.

Bibliografie

- Abeling, Joris. *Interviews uit Nederland. De beste Nederlandse interviews van de laatste 100 jaar*. Amsterdam: Prometheus, 1994.
- Baggerman, Arianne. "Inleiding. Egodocumenten. Dagboeken, brieven en memoires als historische bron". *Spiegel Historiael* 40, no. 3 (2005): 108 – 113.
- Baggerman, Arianne en Jeroen Blaak. "Reizigers in de tijd. 19^{de}-eeuwse autobiografen en hun strijd tegen het vergeten". *Spiegel Historiael* 40, no 3/4 (2005): 156 – 162.
- Baggerman, Arianne en Rudolf Dekker. "Autobiografisch schrijven in Nederland: ontwikkelingen van de zestiende tot begin negentiende eeuw". In *Egodocumenten van Nederlanders uit de zestiende tot begin negentiende eeuw*, door Arianne Baggerman, Rudolf Dekker, Ruud Lindeman en Yvonne Scherf, 7 – 31. Amsterdam: Panchaud, 2016.
- Berlanstein, Lenard R.. "Historicizing and gendering *celebrity* culture: Famous women in nineteenth century France". *Journal of Women's History* 16, no. 4 (winter 2004): 65 – 91.
- Bilderdijk, Willem en Esther de Boer-van Rijk. *Na tien jaar: Bond van Nederlandsche toneelschrijvers, 1923 – 1933*. Delft: G. Niessen, 1934.
- Boorstin, Daniel J. *The Image: A guide to pseudo-events in America*. New York: Vintage Books, 1992.
- Braudy, Leo. *The Frenzy of Renown: Fame and its History*. New York: Vintage Books, 1997.
- Burke, Peter. *Wat is cultuurgeschiedenis?* Utrecht: Bijleveld, Uitgeverij, 2018.
- Erenstein, R.L. (eds.). *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Evans, Jessica en David Hesmondhalgh. *Understanding Media: Inside Celebrity*. New York: Open University Press, 2005.
- Hemmings, F.W.J. *The Theatre Industry in nineteenth-century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Honings, Rick. "De roem van 'Rijntje'. Literaire *celebrity* culture rond Elias Annes Borger". *De Negentiende Eeuw* 18, no. 4 (2014): 269 – 294.
- Huisman, Marijke. *Publieke Levens. Autobiografieën op de Nederlandse boekenmarkt 1850 – 1918*. Zutphen: Walburg Pers, 2008.
- Koster, Simon. *De Bouwmeesters: Kroniek van een theaterfamilie*. Assen: Van Gorcum, 1973.

- Krieken, Robert van. *Celebrity Society: The struggle for attention*. Oxfordshire: Taylor & Francis Group, 2018.
- Lakmaker, Joosje. *Esther de Boer-van Rijk: Hollands populairste actrice*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2014.
- Lee, Katja. *Limelight: Canadian Women and the rise of celebrity autobiography*. Waterloo, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2020.
- Marcus, Sharon. *The drama of celebrity*. Princeton: Princeton University Press, 2019.
- Newbury, Michael. "Celebrity Watching". *American Literary History* 12, no. 1/2 (lente – zomer 2000): 272 – 287.
- Ponce de Leon, Charles L. *Self-Exposure. Human-Interest Journalism and the Emergence of Celebrity in America, 1890 – 1940*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002.
- Suijkerbuik, Tim. *Portretten en pulieke figuren. Een onderzoek naar de methoden van de eerste human interest-journalisten van Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift (1893 – 1907)*. Masterscriptie. Rotterdam: Erasmus Universiteit, 2017.
- Turner, Graeme. *Understanding celebrity*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2013.

Primaire bronnen

- Stadsarchief Rotterdam, archief 180: Bescheide en voorwerpen afkomstig uit de nalatenschap van Marie van Eijdsden-Vink, actrice.
- Van Eijdsden-Vink, Marie. *Mijn Tooneelleven*. Utrecht: W. de Haan, 1934.