

‘Het Nederlands naturalistisch toneel (1890-1900). Een profielschets’

Mary G. Kemperink

bron

Mary G. Kemperink, ‘Het Nederlands naturalistisch toneel (1890-1900). Een profielschets.’ In: *De Nieuwe Taalgids* 84 (1991), afl. 3 (mei), p. 209-226.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/kemp017nede01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).

Het Nederlands naturalistisch toneel (1890-1900).

Een profielschets

M.G. Kemperink

In 1877 constateerde J.J. van Santen Kolff een algemene doorbraak van een nieuwe richting, die hij aanduidde met de term ‘realisme’. Hij schreef toen:

Zou iemand kunnen ontkennen, dat alle kunsttakken en richtingen in onze dagen bezield worden door een machtigen drang naar natuur en waarheid, naar eenvoud in het schilderen van het leven, de natuur en de mensch, *zoals zij zijn*, en voor zoover de kunst haar kan nabijkomen? Dit noemen wij de bij uitnemendheid ‘réalistische’ tint van alle moderne kunstuitingen.¹

Ook voor het Nederlandse proza zou de toekomst hem gelijk geven. Het onbevooroordeeld weergeven van de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid stond bij de Tachtiger-prozaïsten als poëtische doelstelling hoog in het vaandel. Zij trachtten deze in de meeste gevallen te realiseren door het schrijven van romans en verhalen met een nieuwe, vaak rauw-realistische thematiek, zonder opdringerige moraliserende verteller. Het zou voor de hand hebben gelegen, wanneer zij zich niet beperkt hadden tot het verhalend proza, maar zich misschien wel in de eerste plaats waren gaan bezighouden met een genre dat zich goed leent voor werkelijkheidsweergave: het toneel. Wanneer de eis van objectiviteit namelijk nogal strikt wordt opgevat, zoals bijvoorbeeld een aantal Duitse naturalisten dat deden, zien we dat het verhaal als vanzelf bijna de vorm van een toneelstuk gaat krijgen. Zo ontbreekt in *Papa Hamlet* uit 1889 van Arno Holz en J. Schlaf de gedachtenweergave en zijn hun beschrijvingen weliswaar zeer compleet, maar qua presentatie uiterst economisch; ze hebben bijna het karakter van decoraanwijzingen. Het hele verhaal drijft op de dialoog. Nu zijn Holz en Schlaf wel wat extreem in de leer, maar ook in de romans en verhalen van de Nederlandse naturalisten zit flink wat dialoog en de erin voorkomende beschrijvingen geven, alle impressionistische mooischrijverij daargelaten, in het algemeen veel gedetailleerde informatie over het decor. Eline Vere's boudoir kan zo worden nagebouwd en de gesprekken die ze voert kunnen zonder grote ingrepen worden nagespeeld. Dat een relatief groot aantal van juist deze romans de afgelopen jaren in handen van televisiemakers is geraakt, kan dan ook geen toeval zijn.

Ook al schijnt de naturalistische poëtica op zich uitermate geschikt om door middel van het drama gestalte te krijgen, wanneer men afgaat op de handboeken, dan ziet het er naar uit, dat de Nederlandse naturalisten zich nauwelijks met het toneel hebben willen bemoeien. In de wat uitgebreidere literatuurgeschiedenissen en in de bekende monografieën over de beweging van Tachtig komt het toneel nauwe-

1 J.-J. van Santen Kolff, ‘Over de nieuwste richting in onze schilderkunst naar aanleiding der jongste tentoonstelling te Amsterdam’. In: *De Banier* jg 3 (1877) deel I, p. 356.

lijks ter sprake² en ook in de overzichten en beschouwingen die louter over het Nederlands toneel gaan³, worden de jaren rond 1900 min of meer als quantité négligable beschouwd; deze depreciatie geldt trouwens zowat het hele Nederlandse toneel. Niet voor niets geeft Stroman zijn boek *Over de Nederlandse toneelschrijfkunst* de ontmoedigende ondertitel 'Poging tot verklaring van een gemis' en ook Hans van de Bergh heeft, enige 'witte raven' daargelaten, zoals hij het uitdrukt, weinig goeds te melden over de Nederlandse toneelschrijvers van vóór de 'actie tomaat', dat wil dus zeggen van vóór 1968⁴. De naturalistische toneelschrijvers die in de literatuuroverzichten dan toch nog mondjesmaat genoemd worden, zijn in hoofdzaak: Emants als meer produktief dan verdienstelijk auteur voor zijn eigen dillettantengezelschap, Josine Simons-Mees samen met Frans Mijnsen als aanvaardbare schrijvers van psychologische drama's en tenslotte Heijermans als enige briljante uitzondering. Meer zou het Nederlandse toneelleven rond 1900 volgens de handboeken niet te bieden te hebben en zo lijkt het wel of auteurs van enig kaliber zich ongaarne met het toneel inlieten.

Aan de andere kant staat vast dat er bij de Nederlandse toneelgezelschappen een grote behoefte bestond aan eigentijds Nederlands toneelwerk. Die vraag was al in het midden van de negentiende eeuw opgekomen, maar vanaf 1890 begon die een andere kleur te krijgen, de kleur van Zola.

Achtergronden

In eerste instantie moet het verlangen naar nationaal repertoire gezien worden als een vorm van verzet tegen het slechte en vaak abominabel vertaalde Duitse en Franse werk dat het leeuweaandeel vormde van wat er in de Nederlandse schouwburgen zo rond het midden van de negentiende eeuw te zien was. In 1851 had deze kwestie al tot acties geleid. Jacob van Lennep, Schimmel en nog enkele anderen gingen zover een petitie aan de koning te richten, waarin zij onder andere kritiek leverden op de kwaliteit van de in hun tijd opgevoerde stukken. In 1870, bij de stichting van het Neederlandsch Tooneelverbond - een organisatie die het toneelleven in Nederland op allerlei manieren poogde te verbeteren -, werd het stimuleren van authentiek Nederlandse stukken als een van de belangrijke doelstellingen van het Verbond vastgelegd.

- 2 Ik noem in dit verband: W.J.M.A. Asselbergs, *Het tijdperk der vernieuwing van de Noordnederlandse letterkunde*. 's-Hertogenbosch, 1951. Deel 9 van: F. Baur (red.), *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*. 's-Hertogenbosch, 1939-[-]; Frans Coenen, *Studiën van de Tachtiger beweging*. Middelburg, 1924; Gerben Colmjon, *De beweging van Tachtig*. Utrecht/Antwerpen, 1963; G.P.M. Knuvelde, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. Deel IV. Den Bosch, 1976 vijfde geheel herziene druk; Peter J.A. Winkels e.a., *Ten tijde van de Tachtigers. Rondom de Nieuwe Gids 1880-1895*. 's-Gravenhage, 1985.
- 3 Zie met name: B. Hunninger, *Een eeuw Nederlands toneel*. Amsterdam, 1959; B. Stroman, *De Nederlandse toneelschrijfkunst. Poging tot verklaring van een gemis*. Amsterdam/Antwerpen, 1973.
- 4 Hans van den Bergh, 'De vervulling van een gemis. Een overzicht van de toneelschrijfkunst'. In: Tom van Deel/ Nicolaas Matsier/ Cyrille Offermans, *Het literair klimaat 1970-1985*. Amsterdam, 1986. Zie: p. 195.

Dit verlangen naar werk van eigen bodem leidde tot de produktie van stukken die men zou kunnen vatten onder de term 'gematigd realisme', dat wil zeggen een

realisme zoals we dat ook in de Nederlandse roman uit de periode 1840-1875 tegenkomen. Het zijn stukken die spelen in de eigen tijd; ze bevatten een niet mis te verstane zedenles en soms ook nog wat maatschappijkritiek; af en toe mag er ook even gelachen worden. Ik denk hierbij aan schrijvers als Rosier Faassen (o.a. van *Anne-Mie*), Justus van Maurik (o.a. van *Janus Tulp* uit 1879) en aan Lodewijk Mulder (*De kiesvereeniging van Stellendijk* uit 1880). De toon van deze stukken is enigszins plechtig-gezwollen en ze doen daardoor wat onnatuurlijk aan, zoals bijvoorbeeld de volgende alleenspraak uit Faassens bij het publiek bijzonder geliefde stuk *Anne-Mie* laat zien:

ANNE-MIE, alleen: Goede vader! Als je eens wist hoe die woorden van liefde en vertrouwen mijn hart pijnigen, als je eens wist hoe schuldig het kind is dat je aan je hart drukt, en hoe dikwijls zij op het punt was u toe te roepen: 'Omhels mij niet vader, ik ben u niet meer waardig.', als ik niet gevreesd had, dat die bekentenis u het leven zou kosten[...] (p.27)

Vergeleken bij tot dan toe bij voorkeur gespeelde draken als *De man met de wassen beelden* van A. d'Ennery (de auteur van het fameuze stuk *De twee wezen*) en *De bloedbruiloft* van Albert Lindner, zijn deze stukken nog een wonder van natuurlijkheid. Daarnaast wordt er ook minder serieus werk geschreven, blijspelen met een moralistisch tintje, zoals *De ware Jozef* (1883) van Glanor (pseudoniem van Hugo Beijerman) en *Lina Blond* (1885) van P. Brooshooft. Deze auteurs zeggen ons nu weinig meer, maar toen werden ze regelmatig gespeeld.

Al met al ontstond er in de jaren '70 en '80 zo toch iets als een eigen toneelrepertoire van oorspronkelijk Nederlandse stukken, die het in veel gevallen goed deden bij het publiek en die in dat opzicht dan ook grotendeels als vervanging konden dienen van de buitenlandse produkten.

Het is opvallend hoe weinig gelijke tred de toneelschrijvers in die tijd hielden met de literaire vernieuwingen die er in de jaren tachtig binnen het verhalend proza plaatsvonden. Het lijkt of men wel enige nieuwe visies ontwikkelde op wat er voor de roman zou moeten en kunnen veranderen, maar het toneel in deze overwegingen geen rol liet spelen. Tekenend in dit opzicht is het werk van Emants. Zijn bundel *Een drietal novellen* uit 1879 is een heel vroeg voorbeeld van modern naturalistisch proza, waarin hij uiting geeft aan een pessimistisch gekleurd determinisme, alleen al door de manier waarop hij zijn verhalen laat aflopen. De eindpositie van zijn personages varieert van doffe berusting tot in zelfmoord eindigende wanhoop. In de tijd dat Emants voor het naturalisme gewonnen raakte, reserveerde hij deze richting aanvankelijk uitsluitend voor het verhalend proza. Wel had hij toen al een toneelstuk op zijn naam staan - *Jonge harten* uit 1872 - maar daarin wordt een geheel andere toon aangeslagen. Alles keert zich aan het eind ten goede en meer dan een paar schrammen lopen zijn personages onderweg niet op. Het is een stuk met een flinke scheut humor, licht van toon, in de trant van de hele of halve blijspelen die Van Eeden een aantal jaren later nog schreef, zoals *Het sonnet* (1884) en *De student thuis* (1886). Met dit genre stukken staat Emants dichterbij de licht-moraliserende blijspelen van minder gerenommeerde schrijvers als Brooshooft en Glanor, dan bij het Franse, Duitse of Noorse naturalistische toneel, dat in de jaren '80 elders toch al manifest

aanwezig was. Pas vanaf 1890 begon hij weer toneel te schrijven, maar toen deed hij dat ook in dezelfde

richting die hij voor zijn romans en verhalen al had gekozen.

Het naturalisme lijkt in Nederland op het toneel pas door te dringen, nadat men bij ons met eigen ogen heeft kunnen zien wat het buitenland in dit opzicht te bieden had. Twee factoren hebben deze kennismaking bijzonder bevorderd.

De eerste gebeurtenis van belang was de oprichting - in 1889, in Amsterdam - van De Tooneelvereniging. Initiatiefnemers waren onder meer M.B. Mendes da Costa, J.H. Rössing en L. Simons, die ontevreden waren over de activiteiten van het - officiële - Koninklijk Nederlandsch Tooneel, dat zich laks en behoudend zou gedragen. Zij wensten modern naturalistisch toneel in Nederland op de planken te zien en ook de kwaliteit van het spel op zich te verbeteren. Een van de initiatieven die de Tooneelvereniging ondernam, was het opvoeren in 1889 van Ibsens *Poppenhuis*. De voorstelling werd een groot succes, al was de afloop van het stuk - een vrouw laat man en kinderen in de steek - voor veel critici wel even slikken.

Minstens even belangrijk was de komst naar Nederland van André Antoine, Frans acteur en regisseur van naturalistisch toneel. Met zijn gezelschap Le Théâtre Libre maakte hij in de periode 1892-1894 een tweetal tournees waarbij Amsterdam, Rotterdam, Den Haag en Arnhem werden aangedaan, dat wil zeggen alle grote steden waarin zich inmiddels iets als een toneelleven had ontwikkeld. De indruk die het gezelschap maakte was verpletterend. Dat kwam zowel door de stukken zelf, als door de manier waarop ze werden gespeeld en geënceneerd.

Antoine liet het Nederlandse publiek een heel scala aan naturalistisch repertoire zien: *Blanchette* van Eugène Brieux, *Les résignés* van Henry Céard, toneelbewerkingen van *La fille Elisa* en *Soeur Philomène* door de gebroeders Goncourt; daarnaast ook niet-Frans werk: *Die Weber* van Hauptman, *Spoken* van Ibsen, Tolstoi's *De macht der duisternis* en nog vele andere.⁵ De natuurlijke wijze waarop er gespeeld werd maakte diepe indruk, evenals de hele vormgeving van de stukken, vooral de uiterst verzorgde levensechte decors en de suggestieve belichting.

Deze kennismaking met het buitenlandse naturalistische toneel deed bij Nederlandse toneelgezelschappen de behoefte ontstaan om zelf ook een nieuwe richting in te slaan. Dat gold zeker voor het gezelschap dat Jan Vos gedurende de periode 1890-1895 in Rotterdam leidde en het gold ook voor een aantal kleinere theaters in Amsterdam - zoals het Theater Van Lier -, die naast het officiële meer behoudende Koninklijk Nederlandsch Tooneel opereerden. Met deze nieuwe impuls steeg niet alleen het aantal Nederlandse vertalingen van buitenlandse moderne naturalistische stukken, maar ook de behoefte aan naturalistisch werk van eigen bodem. In zijn Rotterdamse Theater Tivoli speelde Jan Vos niet alleen Ibsen, maar ook stukken van Van Nouhuys, Emants, Couperus (een bewerking van *Noodlot*), Constant (pseudoniem van mevr. M. Snijder van Wissenkerke) en van Josine Simons-Mees. Iets vergelijkbaars zien we in Amsterdam gebeuren.

Wel bleef het de eerste jaren moeilijk het grote publiek voor deze onbekende moderne stukken te winnen. Dat tenslotte het naturalisme ingang vond en ook de waardering voor oorspronkelijk modern Nederlands toneel groeide, valt op te maken uit het 'Verslag van den Raad van Beheer der Koninklijke Vereeniging Het

5 Een overzicht van de stukken die door Antoine in Nederland werden opgevoerd is te vinden in de dissertatie van Felix Prince, *André Antoine et le renouveau du théâtre hollandais*. Amsterdam, 1941, p. 112.

Nederlandsch Tooneel' uit 1906⁶, waarin het repertoire van de afgelopen twaalf jaar wordt besproken. Het blijkt dan dat ook deze, bepaald niet in de frontlinie van het moderne toneel opererende Vereeniging als een van haar doelstellingen zag: 'aan vaderlandsche auteurs van deze dagen de gelegenheid geven hun werken op het tooneel te zien'. In de praktijk betekende dit dat er in de periode 1894-1906 naast veel binnen- en buitenlands klassiek werk ook drieëndertig oorspronkelijke eigentijdse stukken werden opgevoerd, waaronder werk van Emants, Van Nouhuys en Constant.

Een profielschets

Om wat voor stukken gaat het nu eigenlijk?

In de eerste plaats is het werk dat lang niet altijd in druk verschenen is en dat, voorzover dit wel gebeurde, meestal niet op een groot lezerspubliek heeft kunnen rekenen. Het zijn stukken gemaakt om te worden gezien en gehoord; bij lezing alleen maken ze vaak een wat magere indruk. Dit is er misschien ook wel de oorzaak van dat veel van de in repertoirelijsten en toneelkritieken genoemde werken slechts sporadisch in de diverse bibliotheekcollecties een plaats hebben gekregen en behouden. Ruw geschat is zeker de helft onvindbaar.

In de tweede plaats, en dit heeft met het voorafgaande te maken, staan ze als literaire werken enigszins geïsoleerd van het literaire leven. Beschouwende, poëtische teksten over het naturalistisch toneel zijn schaars en hetzelfde geldt voor literaire kritieken. Wanneer er een stuk besproken wordt, geldt die bespreking de opvoering als geheel, al wordt ook het stuk zelf daarin wel betrokken. Toneelkritieken zijn dan ook meestal niet te vinden in de literaire tijdschriften, maar in kranten, weekbladen en speciaal aan het toneel gewijde tijdschriften, zoals *Het Tooneel*, een blad dat in 1892 werd opgericht en dat nadrukkelijk belangstelling toonde voor de nieuwste ontwikkelingen in binnen- en buitenland.

Ook de auteurs lijken zich wat buiten het literaire circuit te bevinden. Vaak hebben zij meer contact met de wereld van het toneel dan met die van de literatuur. Dat geldt zeker voor de auteurs die zelf toneelspeler waren, zoals Mari Ternooy Apèl en Eva Westenberg, maar ook voor niet-spielende schrijvers als Josine Simons-Mees. Wanneer er wel sprake is van een zekere mate van betrokkenheid bij de wereld van de literatuur, zoals bij Van Nouhuys of Heijermans, dan ontstaat die grotendeels door hun andere letterkundige activiteiten zoals het schrijven van literaire kritieken of van verhalend proza.

Niet zelden zijn de stukken moeilijk achterhaalbaar, heel vaak zijn ze onvindbaar. Dikwijls werden ze niet eens uitgegeven, bijvoorbeeld omdat de auteur in kwestie dat niet wilde - zoals in het geval van Josine Simons-Mees - of omdat geen uitgever er brood in zag. Verder is waarschijnlijk ook veel werk bij gebrek aan belangstelling eenvoudig weggegooid.

6 Dit verslag maakt deel uit van de collectie van het Nederlands Theatermuseum.

Dit alles neemt niet weg, dat een kleine inventarisatie van de toneelproductie uit de periode 1890-1900, op basis van toneelbesprekingen en repertoirelijsten⁷ een flink

7 Bij deze inventarisatie heb ik mij beperkt tot de - overigens talrijke - besprekingen in het tijdschrift *Het Tooneel* en de repertoirelijsten uit de periode 1890-1900 die deel uitmaken van de collectie van het Nederlands Theatrumuseum.

aantal titels oplevert van stukken die in de kritieken worden gekarakteriseerd als ‘realistisch’, ‘naturalistisch’, ‘modern psychologisch’ en dergelijke en die dan vaak ook nog eens van auteurs afkomstig zijn die wat hun verhalend proza betreft, al als ‘naturalistisch’ te boek staan. Het gaat daarbij nogal eens om namen van schrijvers die nu compleet in de vergetelheid zijn geraakt. Bestudering van dit materiaal levert een aantal karakteristieken van het Nederlands naturalistisch toneel op die te zamen kunnen dienen als een eerste profielschets.

In de eerste plaats kan worden vastgesteld dat alle stukken spelen in de eigen tijd. Dit wordt in elk geval steeds duidelijk gemaakt door de aankleding en de decors. Meestal zijn de aanwijzingen hiervoor tamelijk uitvoerig. In haar toneelstuk *Aan flarden* gaat Top Naeff zelfs zover de kleding van haar personage in een latere editie aan de mode van de tijd aan te passen. Een fin-de-siècle peignoir vol kanten en strikken verandert in een teagown met kralen ketting uit de jaren dertig⁸. Verder zitten er in nogal wat stukken ook andere elementen die erop wijzen dat we ons in het heden van de jaren negentig bevinden. Zo wordt er meer dan eens gerefereerd aan de gevechten in Atjeh, een kwestie die vanaf 1873 tot aan 1904 speelde; in *Een kriezis* van Emants wordt gefietst, door een dame nog wel, en ook de vrouwenemancipatie op zich speelt in dit stuk een rol; Heijermans laat *Het zevende gebod* voor een gedeelte in de Amsterdamse Pijp spelen, een buurt die voor het eind van de negentiende eeuw nog niet bestond; in Van Nouhuys' *Het goudvischje* krijgt een van de personages Couperus' roman *Noodlot* cadeau en dit geschenk zegt niet alleen iets over de afschuwelijke wending die de dingen in dit stuk gaan nemen, maar ook iets over de tijd waarin het speelt, na 1890 namelijk, want toen kwam het boek voor het eerst uit. Enkele toneelstukken zijn zelfs heel exact gedateerd. *Aan flarden* speelt op 16 en 17 september 1900⁹ en *Op hoop van zegen* beslaat de periode van oktober 1900 tot januari 1901.¹⁰

Ook wat de tijdsbehandeling in de stukken betreft tikt de klok gewoon door. In Heijermans' *Dora Kremer* kan de toeschouwer zijn horloge bijna gelijk zetten aan

8 In de eerste druk uit 1901 luiden de toneelaanwijzingen: ‘Jeanne blond etherisch persoonkje, zwak, kinderlijk, zij draagt een wijde, lichte peignoir vol kanten en strikken, zij zit in den ziekestoel, overal door sjaals en kussens gesteund.’ Top Naeff, *Aan flarden* 1901, p. 72. In de vierde druk uit 1932: ‘Jeanne draagt een licht zijden teagown, een sjaal en een lange kralen ketting waarmee zij op een enerverende manier speelt. Zij is tener, nerveus, met een achterdochtigen blik en aldoor beweeglijke handen.’ Top Naeff, *Aan flarden* 1932, p. 64.

9 In latere drukken veranderde de schrijfster deze datering niet, hoewel ze wel andere, veelal tijdsgebonden, wijzigingen aanbracht.

10 De duidelijkste aanwijzing voor de datering geeft de volgende dialoog:

‘KNIERTJE: [...] De volgende maand wordt 't twaalf jaar dat de ‘Clementine’ op 't Zand is gebleven...

BOS: Ja, 't was de ‘Clementine’ - in achtentachtig

KNIERTJE: November achtentachtig...

H. Heijermans, *Op hoop van zegen* 1965 (voor het eerst opgevoerd in 1900), p. 396.

de hand van wat de personages over de klok-tijd zeggen.¹¹ Lang niet altijd is er echter sprake van zo'n duidelijke één-op-één-verhouding tussen speeltijd en gespeelde tijd. Meestal treedt er wel een lichte mate van tijdsverdichting op. In de eerste plaats komt die tot stand doordat er tussen de bedrijven door wel eens wat tijd wordt overgeslagen. Meer dan een nacht of een dag is dat gewoonlijk niet; Top Naeffs *De genadeslag*, waarin in één grote sprong twee jaar worden overbrugd, is een uitzondering. Ook in de scènes zelf is de tijdsverdichting, wanneer die optreedt, niet erg in het oog springend. Een stukje wandelen, een dansje maken, een sigaar roken, een gesprek voeren, al die dingen kosten in het toneelstuk niet opvallend veel minder tijd dan in het dagelijks leven. De handeling krijgt daardoor een natuurlijk tempo of minstens de schijn daarvan. Alleen van Nouhuys maakt het af en toe wat bont. In zijn stuk *In kleinen kring*, bijvoorbeeld, laat hij twee personages naar de sociëteit gaan om daar een middagje te kaarten en te biljarten, maar twaalf bladzijden dialoog later, die niet meer in beslag nemen dan tien minuten speeltijd, hebben ze dat allemaal al weer achter de rug.¹² Overigens heeft Van Nouhuys daarbij ook nog de neiging om in snel tempo heel veel gebeurtenissen in zijn stukken te laten plaatsvinden. Zo komen er in *In kleinen kring* binnen de tijdsspanne van twee weken twee verlovingsen tot stand, gaat er iemand dood en worden er verkiezingen gehouden; de tijd lijkt voorbij te vliegen. In de stukken van anderen draaien de wijzers van de klok aanmerkelijk rustiger.

Evenals in de tijdsbehandeling lijkt er ook in de vormgeving van de ruimte te worden gestreefd naar een hoge mate van natuurlijkheid. De meeste toneelschrijvers blijken heel precieze voorstellingen te hebben van de omgeving waarbinnen hun personages zich bewegen. Ze geven er in elk geval heel gedetailleerde aanwijzingen voor in de neventekst, terwijl ook in de dialoog vaak nog extra informatie over alles wat zich in die ruimte bevindt verscholen zit. De meeste stukken spelen binnenshuis, in een omgeving die is aangepast aan de bewoners: hun smaak, stand, woonstreek en karakter zijn er uit af te lezen. Zo vangt Emants' toneelstuk *Hij* aan met de volgende decoraanwijzingen:

Het tooneel stelt een ouderwetsch gemeubeld, somber vertrek voor. Links vooraan een groot venster, waardoor het geboomte van den tuin zichtbaar is. Rechts vooraan een groote loketkast. Rechts en links achteraan een deur. Achter in het midden een kast, waarboven een oud portret hangt. Al de open vakken zijn van boven tot beneden aangevuld met boeken, die op planken staan, en waarvoor donkere gordijnen hangen. Een cilinderbureau met stoel rechts vooraan. Een tafel iets meer links in de diepte en geheel links een kleinere tafel. Hier en daar lederen stoelen. Het is al half donker; door het venster valt nog wat roodachtig zonlicht.[...] (p.5)

- 11 In het eerste bedrijf merkt een van de personages - notaris Haring - op dat het tien over half tien is, en een goede twee pagina's later (ongeveer vijf minuten speeltijd) horen we van hem dat het al kwart voor tien is. Iets vergelijkbaars gebeurt ook in het vierde bedrijf; daarin zegt de dienstmeid op een gegeven moment dat het vier uur is en acht pagina's verder (ongeveer vijftien minuten speeltijd) constateert ze dat het kwart over vier is. H. Heijermans, *Dora Kremer* 1965 (voor het eerst opgevoerd in 1893), resp. p. 19, p. 21, p. 68, p. 76.
- 12 W.G. van Nouhuys, *In kleinen kring* 1895, zie: p. 28 en p. 40

Uit dit vertrek spreekt het karakter van de inmiddels overleden bewoner. Het is de kamer van een man, van een geleerde; de somberheid van het vertrek correspon-

deert met het weinig zonnige karakter dat dit personage bij leven bezeten blijkt te hebben en ook de duisternis die er heerst en die tijdens het verloop van het stuk nog zal toenemen, draagt bij tot een weinig vrolijke, bijna lugubere atmosfeer. Verder speelt het genoemde cilinderbureau, als mogelijke bewaarplaats van geheime of anderszins interessante documenten, nog een cruciale rol. Zo'n decoruitwerking als we hier bij Emants aantreffen, is exemplarisch voor de wijze waarop de naturalistische toneelschrijvers met hun omgeving omgaan. De realistisch opgevatte ruimte staat in directe relatie tot de personages; zij beeldt hen als het ware uit, niet alleen in hun individuele eigenschappen, maar ook als deel van het collectief waartoe zij behoren. Zo wordt de toeschouwer nu eens geconfronteerd met een Haagse salon of een oude kasteelzaal, dan weer met een Scheveningse vissers woning of een Amsterdamse huurkamer. Bepaalde elementen in de ruimte krijgen nogal eens een extra lading, bijna een symboolfunctie. Bij Emants gebeurt dat met het cilinderbureau, in Van Nouhuys' *Eerloos* met een brandkast, in zijn stuk *Het goudvischje* met een kinderportret, in Heijermans' *Dora Kremer* met een spaarpot, etc. Ook het spel met licht en duister, zoals we dat in Emants' decoraanwijzingen zien, komt bij veel acteurs voor. Vaak wordt er gespeeld in een donkere ruimte waarin een klein lichtschijnsel voor een zekere geheimzinnige of onheilspellende atmosfeer moet zorgen. De ruimte die er rond het vertrek gesuggereerd wordt, draagt daar extra toe bij. In het tweede bedrijf van Top Naeffs *De genadeslag* beukt de storm tegen de ruiten en ook in Hora Adema's *Een visioen* en in Heijermans' *Ashverus* en *Op hoop van zegen* wordt de fatale loop der dingen door noodweer begeleid.

Naast de ruimte worden ook de personages die zich erin bewegen, uitvoerig in de neventekst gekarakteriseerd. De casting luistert blijkbaar nauw. Heijermans, bijvoorbeeld, beschrijft zijn hoofdfiguur Dora Kremer aldus:

Dora, een jonge vrouw, bijna nog een meisje, 20 jaar oud. Ze is slank, met gracieuze bewegingen. 't Gezicht interessant, fijne, regelmatige trekken. De grote ogen hebben iets melancholisch, lichte randen er onder van moeheid. De gelaatskleur is bleek, niet ongezond. 't Snelle van haar bewegingen duidt op een nerveus temperament. Ze heeft iets ongeduldigs in haar spreken, door sneller denken dan de monotone omgeving. Als ze lacht is 't druk, opgewonden: zenuwuitingen. Meestal klinkt in haar spot iets bitters. De hoofdtrek in haar karakter is in 't begin een geduldig zich onderwerpen, een geprononceerd passief-zijn, een sympathieke verkropping van leed tegenover de anderen, die haar niet begrijpen. Tegenover Ferdinand is ze teruggetrokken, tòch met een naïef loslaten van haar gedachten. Ze heeft licht blond haar, eenvoudig opgenomen, draagt 'n smaakvol donker-grijs kledje. (p. 15)

Het is duidelijk dat Heijermans hier probeert door allerlei voor de toeschouwer waarneembare trekjes - Dora's gelaatstrekken, haar gestalte, haar kleding en haar manier van doen - een indruk te geven van wat voor iemand zij is en in welke omstandigheden zij verkeert. Uiterlijk en innerlijk zijn daarbij nauw met elkaar verweven. Een slanke gestalte en een bleke gelaatstint combineert hij met een opgewonden karakter. Alledrie zijn dit kenmerken van het zogenaamde nerveuze temperament. Heijermans sluit hiermee aan bij de temperamentenleer, zoals die

in zijn tijd in brede kring werd aangehangen.¹³ De negentiende-eeuwse positivistische neiging om met behulp van deze leer de psyche vanuit de fysiologie te verklaren, spreekt ook uit veel naturalistische romans en verhalen. In die zin kan Dora Kremer de toneelzuster van Eline Vere genoemd worden. Wel lijkt de toepassing van deze leer voor het toneel wat moeilijker bruikbaar, omdat daarin geen plaats is voor enige psychologische uitleg buiten de dialoog om. De toeschouwer krijgt Heijermans' beschrijving immers niet te lezen; hij moet op grond van de uitbeelding van Dora zelf maar zijn conclusies trekken. De dialogen worden soms wel gebruikt om een wat verder reikende deterministische visie op de mens over te brengen, en zo toch iets als een psychologisch verklaringsmodel aan te reiken. De mens is zoals hij is; niet op grond van een bewuste keuze maar als gevolg van allerlei oorzaken buiten hem om. In het bijzonder de opvoeding is een factor van betekenis, daarna komt de erfelijke bepaaldheid. In het stuk *Liefde* van Ternooy Apèl geeft de 'gevallen' vrouw Louise zelf de volgende - deterministische - verklaring van haar gedrag:

LOUISE: [...] Ik ben ook jong geweest - ook goed - net als jij, maar de menschen hebben me slecht gemaakt - altijd alleen zijn - voel je't niet - altijd alleen met slechte menschen en 't dan zoeken - zoeken buiten de deur - je wil toch ook genieten - Dan loop je rond - en - je weet niet wat je doet - je bent bang om thuis te komen - want ik ben ook geranseld - met een touw - en knopen zaten d'r in - zie je, zoo ben ik groot gebracht - - (*staart als in 't verleden*).

Cato blijft in nerveuze stemming zwijgen. Kleine pauze.

Dat hou je niet lang uit - en dan grijp je de eerste de beste hand, die je toegestoken wordt - En dan geef je je heelemaal - je heele hart en je lichaam, alles wat je hebt, voor één oogenblik van geluk - en dan zwijmel je weg in een roes en je láat je leven-CATO: (*zacht maar koud*) Maar als je zelf niet wil - LOUISE: (*schamper*) Ellende maakt willoos - (p.64)

In de verschillende toneelstukken zijn de nerveuze, opgewonden typen verreweg het sterkst vertegenwoordigd. Soms vertoont hun gedrag bepaald pathologische trekjes. Dat geldt zeker voor het stuk *Een vizioen* van Hora Adema, waarin de held aan het eind in een vlaag van perverse wellust de keel van zijn geliefde doorbijt. In de andere stukken gaat het er niet zó spectaculair aan toe, ook al wordt er nogal eens uit pure wanhoop naar het pistool of de giffles gegrepen.

Een belangrijk middel om de verschillende personages naargelang hun sociale plaats, karakter, leeftijd en stemming te karakteriseren is de dialoog. Zo zijn in Heijermans' *Het zevende gebod* op grond van de tekst alleen al drie spreekwijzen hoorbaar. Het plat-Amsterdams van de kamerverhuurster:

13 Ik verwijs hier naar de oratie van M.B. van Buuren over dit onderwerp: *Literatuur en temperament*. Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van gewoon hoogleraar in de moderne letterkunde, in het bijzonder de Franse, aan de Rijksuniversiteit te Utrecht op donderdag 12 oktober 1989.

Ach Jesis meneer - je ruikt 't van hier. 's Avonds om tien uur precies staat 'r 'n bakkie stil. 'n Lekker dier hoor! De kruijenier die mot elleke maand fijftig gulden te veel op 't boekie schrijve. Daar krijgt/ie sijn percente van. Só set se d'r minteneur af! Je mot maar lef hebbe. (p.312)

Het Vlaams van Lotte's vader:

Awèl, hebt ge'n stekste oftewel 'n alumetje? La maar - 'k zie ze al, zulle. Dat is geen non plus ultra. An zo'n sigaar veeg 'k ook m'n botten. (p.314)

Het algemeen beschaafd Nederlands van de student:

Heb je 'r genoeg vernederd - Jozef? Heb je daarvoor de reis gemaakt? Sta op, Lotte. M'n broer schijnt de woorden van Kristus vergeten te hebben: Nec ego te condemnabo. (p.343)

Wanneer het stuk in hogere kringen speelt, valt er meermalen een woordje Frans, zoals bijvoorbeeld in Van Nouhuys' *In kleinen kring*:

U zult mij toestemmen dat het voor een jongmensch van zijn stand niet gemakkelijk is een betrekking te vinden die hem *convenieert*. De bourgeoisie fourneert zoveel krachten. (p.58)

Ook het karakter van de personages en hun stemming van het moment zijn zichtbaar in de manier waarop zij zich uitdrukken. In Heijermans' *Het zevende gebod* spreekt Gaaïke, door smartelijke herinneringen overmand, als volgt:

Toen trouwden we - toen hield 'k ook van 'm. 't Zou mal zijn om 't niet te willen weten. 't Is zo lief - zo'n gezicht altijd bij je - 's morgens en 's middags en 's avonds - en je wachten - en je blijheid als de sleutel in 't slot... Lientje die kwam in het voorjaar, in mei. Net goudenregen d'r haar niet? (p.297)

Over het algemeen wordt er gepoogd de personages zo natuurlijk mogelijk te laten spreken. Zinnen worden niet altijd afgemaakt, men valt elkaar in de rede en roept soms zelfs zo schaamteloos door elkaar - zoals in Emants' *Onder ons* - dat er nauwelijks meer verstaanbaar gespeeld kan worden. Tot dan toe gebruikelijke technieken, zoals zogenaamd onhoorbare terzijdes, lange monologen alleen voor de zaal en uitroepen in koor komen nauwelijks meer voor. De personages spreken zoveel mogelijk 'naar het leven'.

Men kan zich afvragen of deze levensechtheid ook geldt voor de thema's die de auteurs behandelen. Het merendeel van de stukken is maatschappijkritisch gekleurd. Vooral de kleinburgerlijke moraal en de huichelarij en het winstbejag die daarmee meestal hand in hand gaan, moeten het ontgelden. Ook het huwelijk, als een maatschappelijke instelling waarin al deze elementen gemakkelijk een duivels verbond kunnen aangaan, wordt kritisch bekeken. Een huwelijk louter op grond van economische overwegingen wordt afgewezen (o.a. in *Aan flarden* en *De genadeslag* van Top Naeff, in *Dora Kremer*, *Het zevende gebod* en *Ghetto* van Heijermans, in

Het goudvischje van Van Nouhuys en in *Liefde* van Ternooy Apèl). Hiervoor in de plaats wordt de liefde gesteld, al dan niet wettelijk gesanctioneerd, als

enige basis waarop de verbintenis tussen man en vrouw zou mogen berusten. In deze opvatting komen de mannen en dan uiteraard de mannen uit de gegoede milieus, er het slechtste af. Zij zijn het die er een maintainée op nahouden of naar de hoeren gaan; zij zijn het die een onwetend jong meisje uit hun eigen kring naar het altaar leiden en daarmee voor het leven lang ongelukkig maken; zij zijn het die de dienstmeid verleiden en tegelijk een ongehuwd samenlevende vrouw met de vinger nawijzen. Wanneer de vrouwen dit spel meespelen en er alleen op uit zijn een goede partij aan de haak te slaan, voor zichzelf of voor hun dochters, dan verdienen zij evenveel afkeuring. Uitwerking van het een en ander brengt met zich mee dat thema's die te maken hebben met seksualiteit, zoals onvrijwillige zwangerschap, het vrije huwelijk, overspel, prostitutie en geslachtsziekte, herhaaldelijk aan de orde komen. Wel is het zo dat er meer over dit soort zaken gepraat wordt dan dat er op het toneel ook minder welvoeglijke handelingen worden uitgebeeld. De volgende scène uit *Liefde* van Ternooy Apèl is bepaald een van de meest verregaande; men houdt dit soort dingen over het algemeen maar het liefst àchter de coulissen:

LOUISE: (*zij klemt zich aan hem vast; zij zegt de woorden met grooten hartstocht*). O ik heb je zóó lief - zoo - god - mijn heele leven is voor jou - neem me zooals ik ben - slecht, ik weet 't wel - maar néem me toch - neem me! (*zij windt zich meer en meer op - drukt hem woest tegen zich aan - streelt zijn haar, zijn oogen, zijn handen en kust hem wild op oogen, wangen en mond*). Toe - hou me vast - zóó - ja - toe - toe - vaster, vaster - ik wil je hart hoeren kloppen - je adem indrinken - ja - zoo - zoo - (*Otto houdt haar in zijn armen - zij is weggedoezeld van genot*) - kleine pauze - ja - je bent weer van me - hee-le-maal ben-je-weer-van-me - Lange pauze. *Otto komt weer tot zich zelf* (p.55)

Ook los van het huwelijk komen materialisme en huichelarij herhaaldelijk aan de orde. Kleinzielig standsbewustzijn en een sterk ontwikkeld gevoel voor het menselijk opzicht lijken vaak de belangrijkste drijfveren voor het handelen. De kritiek hierop is scherp: zo wordt bijvoorbeeld in *Eerloos* van Van Nouhuys een eerlijk zakenman tot diefstal aangezet en daarmee de dood ingedreven; in Heijermans' *Op hoop van zegen* en *Ghetto* is niets ontziend winstbejag één van de belangrijkste thema's, in *Hij van Emants* staat de hebzucht van de nabestaanden centraal en de titel van zijn stuk *Fatsoen* maakt al duidelijk dat hierin de bekrompen fatsoensnormen van de Nederlandse burgerij aan de kaak worden gesteld.

Al deze noten kunnen in een toneelstuk uiteraard alleen in de dialoog zelf gekraakt worden, aangezien het genre geen ruimte biedt voor commentaar over het hoofd van de personages heen. In veel gevallen zien we dan ook één of meer personages als spreekbuis van het verkieslijke standpunt dienen. Heijermans doet dit zeer nadrukkelijk ('De vis wordt duur betaald'), maar we vinden het procédé eigenlijk in alle stukken terug; altijd is er wel iemand die de zaken bij het rechte eind heeft, al was het maar om te constateren, zoals in Emants' *Artiest*, dat geluk slechts een illusie is. Wel wordt meestal gepoogd dergelijke conclusies en samenvattingen, die gemakkelijk in een wat geforceerd betoog kunnen ontaarden, het karakter van een natuurlijk gespreksonderdeel te laten behouden door andere personages even in de

rede te laten vallen, de spreker een ogenblik te laten pauzeren of ter onderbreking wat stil spel in te lassen.

De slechte afloop van de meeste stukken is een ander middel om de lezer of toe-

schouwer voor een bepaalde visie te winnen. Boontje komt weliswaar meestal niet om zijn loontje, maar duidelijk wordt wel, dat bekrompenheid, berekening en huichelarij onschuldige slachtoffers maken. Het is daarbij niet zozeer de slechtheid van de mens die dit alles veroorzaakt, als wel zijn onwetendheid en kortzichtigheid. Verder laten ook nogal wat stukken zien, zoals die van Hora Adema, Emants, Van Nouhuys en Constant, dat de dingen in de wereld nu eenmaal niet erg bevredigend in elkaar zitten: liefde maakt ongelukkig, vriendschap stelt teleur, kinderliefde bestaat niet en het kunstenaarschap blijkt een illusie. Dit zijn zo de noties die in hun werk naarvoren komen en een dergelijke pessimistische toon klinkt ook in het grootste deel van de andere stukken door. Voor al deze fundamentele ellende kan eigenlijk niemand verantwoordelijk gesteld worden. Wel worden er zo nu en dan wat oorzaken van buitenaf aangewezen; in verreweg de meeste gevallen zijn dit de opvoeding en het milieu.

In al deze hierboven genoemde eigenschappen blijkt het naturalistisch toneel uit de jaren '90 ingrijpend te verschillen van datgene wat er daarvoor als eigentijdse en oorspronkelijke produkties in de schouwburgen te zien was. Een goed voorbeeld van deze verschuiving laat het werk van de auteur Mari Ternooy Apèl zien. In 1889 verscheen van hem een toneelstuk onder de titel *Strijd*.¹⁴ Pas tien jaar later kwam zijn volgende toneelwerk - *Liefde* - van de pers. Wanneer men deze twee stukken naast elkaar legt, dan is de ontwikkeling die Ternooy in die tien jaar heeft doorgemaakt, verbluffend.¹⁵ Voldoet *Liefde* in bijna alle opzichten aan de hierboven gegeven profielschets, *Strijd* behoort zowel technisch als thematisch tot een eerdere ontwikkelingsfase. In vele opzichten doet het ouderwets aan: er komen terzijdes in voor in de trant van 'Loop naar den duivel', de personages spreken - helemaal alleen op het toneel - in ellenlange monologen en welluidende volzinnen hun gedachten uit en de dialoog is verre van natuurlijk. Zo laat Ternooy iemand in het heetst van de strijd zeggen:

Maar vergeet niet, Helene, dat in elke ziel, hoe laag de snaren daarvan ook gespannen mogen zijn, toch nog altijd een enkele trilt, die schooner tonen kan voortbrengen. Kom, ga naar je kamer, laat je hart spreken - je verstand voor een oogenblik zwijgen. (p.45)

De onnatuurlijkheid van de gesprekken wordt nog vergroot, doordat de personages bijna niets anders doen dan met elkaar redeneren. Niemand dekt intussen even de tafel, schikt bloemen in een vaas, vermaant de dienstmeid of zoiets. De wijze waarop Ternooy met de tijd omgaat is hiermee vergelijkbaar. Voor sommige spelers vliegt in dit stuk de tijd. Zo verlaat de echtgenoot het toneel om een avond op de club door te brengen, maar na vijf minuten dialoog is hij al weer terug, en blijkt dan en passant ook nog even overspel te hebben gepleegd. Deze daad wordt hem

14 B. van Dort [pseudoniem van M.J. Ternooy Apèl], *Strijd. Tooneelspel in vier bedrijven*. Amsterdam, 1889.

15 Het is aannemelijk dat vooral Herman Heijermans Ternooy in zijn ontwikkeling beïnvloed heeft. Niet alleen kende Ternooy het werk van Heijermans goed - hij speelde zelf een hoofdrol in *Ghetto* -, maar ook droeg hij zijn toneelstuk *Liefde* aan hem op. Daarbij komt nog dat de thematiek in *Liefde* - het is een pleidooi voor de vrije liefde - dezelfde is als die in Heijermans' *Dora Kremer* en *Het zevende gebod*.

overigens door niemand in dank afgenomen: zijn plichtsgevoel had hem ervan moeten weerhouden. Gelukkig ziet hij dit zelf aan het eind van het stuk ook in en belooft hij zijn leven te zullen beteren.

In bijna alle opzichten verschilt *Strijd van Liefde*, waarin zoals de titel al aangeeft, de liefde centraal staat en juist alle maatschappelijke hinderpalen uit de weg worden geruimd om een waarachtige, niet aan stand of conventie gebonden passie te kunnen laten zegevieren.

Deze rigoureuze verschuiving in het werk van Ternooy is zeker exemplarisch voor de ontwikkeling van het Nederlands toneel als geheel in die jaren; maar dat niet alleen, zij vertoont ook frappante overeenkomst met de gedaanteverwisseling die het verhalende proza, eveneens onder de noemer van het naturalisme, al eerder had ondergaan.

De relatie tot het verhalend proza

Niet alleen de toepassing van de term ‘naturalistisch’ zowel op het verhalend proza als op het toneel, maar vooral de concrete invulling van dit begrip binnen het drama, laat de affiniteit tussen beide vormen van naturalisme duidelijk zien. Anbeeks acht punten-lijstje aan de hand waarvan hij het profiel van de Nederlandse naturalistische roman beschrijft¹⁶, blijkt voor een groot deel ook van toepassing op het toneel. Een paar verschillen zijn er wel, nog afgezien van het feit dat Anbeeks kenmerken die te maken hebben met stijl en vertelperspectief, op het drama uiteraard niet van toepassing zijn.¹⁷

Minder dan in de naturalistische roman lijkt de erfelijkheid als bepalende factor in het naturalistische toneel een rol te spelen. Verder wordt ook de seksualiteit minder verregaand aan de orde gesteld. Thema's als homoseksualiteit of zelfbevrediging worden bij mijn weten in die tijd op het toneel in het geheel niet uitgewerkt.

Aan de andere kant hebben de toneelstukken in het algemeen een aanmerkelijk hoger tempo dan de romans, die meestal vrij breedvoerig zijn opgezet. Die grotere vaart zit hem niet alleen in de - geringe - tijdsverdichtingen die zo nu en dan optreden en de relatief snelle afwikkelingen van de gebeurtenissen, maar vooral in het voorkomen van een groter aantal spanningsbogen dan meestal in naturalistische romans het geval pleegt te zijn. Talrijke, al dan niet ingeloste anticipaties, zorgen voor een zeker suspense-effect, terwijl ook het wedstrijd-element (vaak moet iets voor een bepaalde datum zijn beslag hebben gehad) dit effect nog eens versterkt. Een opvallend verschijnsel in dit verband is de zogenaamde *mise en abîme*. Vrij aan het begin van het toneelstuk wordt gerefereerd aan de geschiedenis van iemand met wie het op een bepaalde manier slecht is afgelopen. In Van Nouhuys *Eerloos* wordt bijvoorbeeld verteld over een verwende zoon die het slechte pad is opgegaan, in *De genadeslag* van Top Naeff horen we over een meisje dat een slechte man getroffen heeft, in *Een visioen* vernemen we over een geval van lustmoord, enzovoorts. Hiermee

16 Ton Anbeek, *De naturalistische roman in Nederland*. Amsterdam 1982 (reeks Synthese - stromingen en aspecten), p. 39-71.

17 Ik doel hier op de door Anbeek bij de naturalisten geconstateerde voorkeur voor een meer personale vertelwijze en voor de zogenaamde woordkunst. Ibidem, p. 65 en p. 62.

gaat er voor de toeschouwer of voor de lezer meteen al een lichtje branden: zo zou het met de hoofdfiguren ook wel eens kunnen aflo-

pen. Niet altijd worden dergelijke anticipaties overigens ingelost. De onzekerheid daarover bevordert juist de spanning.

Deze twee verschilpunten tussen toneel en verhaal - een iets gedemptere presentatie van het thema seksualiteit en een wat grotere vaart in de afwikkeling van de gebeurtenissen - hebben veel te maken met het verschil tussen beide genres op zich. Uitbeelding op het toneel wil zeggen, dat de toeschouwer de gebeurtenissen letterlijk bijwoont; in zekere zin is hij een soort voyeur. Daardoor worden er aan de aard van de handelingen van nature al wat striktere grenzen gesteld dan in een roman het geval is. Verder is een toneelstuk in principe altijd van wat kortere adem dan een roman: het stuk moet toch niet veel langer dan zo'n twee uur speeltijd in beslag nemen en de toeschouwer moet die twee uur lang op z'n stoel blijven zitten; een roman kan hij even neerleggen, maar een toneelstuk eist zijn continue aandacht. Vandaar ook dat de gebeurtenissen op het toneel wat vlugger moeten worden afgehandeld dan in een verhaal, en dat de behoefte aan spanningsbogen binnen dit genre in het algemeen gesproken groter is.

Een ander verschil tussen het naturalisme in een verhaal of roman en het naturalisme op de planken heeft te maken met kwaliteit. Een vergelijking in dat opzicht zal bij iedereen, vermoed ik, uitvallen ten gunste van de verhalen en de romans, ook al zitten daar natuurlijk wel minder gelukkige produkten onder. In het algemeen kan wel gezegd worden, dat de kwaliteit van het toneelwerk te wensen overlaat en misschien is dat dan ook wel de belangrijkste reden dat zoveel ervan in vergetelheid is geraakt. Heijermans is eigenlijk de enige die zowel wat de thematiek als wat de psychologische uitbeelding betreft, een zekere diepgang aan zijn werk weet te geven. Verder blijft het toch bij wat mager uitgewerkte intriges, waarin de personages nauwelijks de kans krijgen enigszins uit de verf te komen. In die gevallen dat één en dezelfde auteur zowel romans schreef als toneelstukken - zoals bijvoorbeeld Top Naeff, Ternooy Apèl en Hora Adema deden - wint hun verhalend proza het meestal van hun drama. Heijermans is ook hierin echt een uitzondering. Al schrijft Top Naeff een vlotte dialoog en hebben haar stukken een frisse vaart, al weet Ternooy Apèl een modern liefdesdrama op de planken te brengen, om de kwaliteit hoeven we deze stukken, denk ik, niet meer te lezen. Een paar mogelijke oorzaken hiervoor zou ik - voorzichtig - wel durven geven.

Een belangrijk punt blijft de status van het Nederlandse toneelleven op zich, ook in de jaren '90. Het publiek dat geïnteresseerd was in eigentijdse stukken van enig literair gehalte, bleef relatief klein en dat bracht met zich mee, dat het toneel voor veel auteurs nu niet het meest aantrekkelijke werkterrein was. Romans en verhalen worden - in eenzaamheid - gelezen en hebben daardoor ook een zekere zelfstandigheid, terwijl een toneelstuk toch minder gemakkelijk buiten het theater om als literair werk functioneert, maar meestal slechts bestaat bij de gratie van het aantal opvoeringen. Verder bouwt een auteur, ook al is hij nog zo vernieuwend, noodzakelijkerwijze voort op wat er al vóór hem geproduceerd is. Dat gold ook voor de Nederlandse naturalistische toneelschrijvers. En dan zien we dat de basis waarvanuit zij moesten starten kwalitatief gesproken toch tamelijk wankel was. Het oorspronkelijk Nederlands toneelwerk van hun directe voorgangers, zoals Faassen en Van Maurik, is zeer populistisch van aanpak en in veel opzichten lijkt het de kinderschoenen nog maar nauwelijks ontwassen. Wat het buitenland betreft, richtten

de naturalisten zich in hoge mate op datgene wat zich in Frankrijk afspeelde. Daar zien we dat het naturalisme zich in de eerste plaats, zowel kwanti-

tatief als kwalitatief ontwikkelde binnen het genre van het verhalend proza. Ook in Frankrijk kwam het toneel achteraan: Antoine's optreden in de Franse schouwburgen viel bijna twintig jaar na het verschijnen van de eerste naturalistische romans. En ook hij moest het doen met oorspronkelijk toneelwerk dat het toch echt niet haalde bij het proza van Zola en Maupassant, ofwel met toneeladaptaties van inmiddels beroemd geworden naturalistische romans. De basis die Frankrijk ons bood was voor het toneel dus aanmerkelijk smaller dan die voor het verhalend proza. Ik beseft dat ik met het noemen van deze laatste mogelijke oorzaak het probleem enigszins verplaats - van Nederland naar Frankrijk - maar dat neemt niet weg, dat de toneelontwikkeling voorzover het Nederland betreft er toch mede door wordt verklaard.

Cultuurhistorisch belang

Zo gezien lijkt er alle reden om het Nederlandse toneel uit de jaren '90 maar een zachte dood te laten sterven.

Tegen deze gedachte zou ik twee argumenten willen aanvoeren: één van literatuurwetenschappelijke en één van meer algemeen-cultuurhistorische aard.

Uit literairhistorisch oogpunt is het van belang om na te gaan op welke wijze zich een bepaalde stroming heeft gemanifesteerd. Daar waar, zoals in het geval van het naturalisme, deze stroming zich over twee verschillende genres uitstrekt, lijkt het mij alleen al volledigheidshalve noodzakelijk om ook beide genres bij de beschrijving ervan te betrekken.

Verder is het voor iedereen die geïnteresseerd is in de periode rond de eeuwwisseling, de moeite waard om informatie te krijgen over het dagelijks leven van toen. Hoe ging men in verschillende lagen van de bevolking met elkaar om, welke sociale problemen speelden er, etc. Zonder het naturalistisch toneel als een camera obscura van de Nederlandse maatschappij aan het eind van de vorige eeuw te beschouwen, kan toch wel gezegd worden, dat de toneelstukken de sociale omgang van een kleine honderd jaar geleden in veel opzichten aanschouwelijk maken. De bejegening van het personeel, het belang van kapitaal, het standsbesef, de dubbele moraal, de invulling van het begrip 'eer', het politieke leven, de positie van de vrouw, - al die dingen die zoveel onthullen van het normensysteem en denkpatroon van de Nederlandse burgers aan het eind van de vorige eeuw, leren we door deze toneelstukken vaak tot in de kleinste details kennen.

Bij wijze van voorbeeld licht ik er één element uit: de huwelijksmoraal. Dit thema, dat raakpunten vertoont met veel andere aspecten van het maatschappelijk leven toen, speelt, zoals gezegd, in veel stukken een centrale rol; het wemelt er van de ongelukkige huwelijken en niet-gesancioneerde liefdesaffaires. Dit hoeft, denk ik, nog niet te betekenen dat de meeste huwelijken aan het eind van de negentiende eeuw ongelukkig waren of dat het merendeel van de negentiende-eeuwers verward was in een buitenechtelijke verhouding. Het betekent wel, denk ik, dat de denkbeelden over liefde en huwelijk aan het veranderen waren en dat deze verschuiving de gemoederen bezig hield.

Aan het eind van de negentiende eeuw werd een huwelijk in de eerste plaats aangegaan uit maatschappelijke en economische overwegingen. Een man wilde een vrouw om een eigen huishouding te voeren, nakomelingen te verwekken en verzekerd te zijn van een vaste seksuele relatie. Wat hij dus zocht was een jonge, liefst

mooie vrouw van zijn eigen stand, als het kon met wat geld. Voor de vrouw betekende een huwelijk zowel een zekere mate van zelfstandigheid - getrouwd zou zij voor vol worden aangezien -, als een economische en maatschappelijke bescherming. Al jong ging zij dan ook, gesteund door mama, op zoek naar een man die haar dit alles wist te bieden. Niet iemand van haar eigen leeftijd dus, maar een oudere al gesettelde man, liefst van haar eigen stand. In feite wist ze eigenlijk nauwelijks waar ze aan begon: seksuele voorlichting had ze niet gehad, over de liefde had ze wat dweperige jonge meisjes-fantasieën en de huwelijkskandidaat in kwestie kende ze vaak niet of nauwelijks, uit angst voor compromittatie. De man van zijn kant kende zijn aanstaande evenmin, en haar onervarenheid en het vaak grote leeftijdsverschil maakten, dat hij haar zo'n beetje als een kind beschouwde. Zelf had hij vaak wel wat ervaring met vrouwen - meestal geen vrouwen uit zijn eigen milieu - maar als alles goed ging, waren die verhoudingen nooit van lange duur; een 'collage' zou hem immers gemakkelijk van een gewoon huwelijk af kunnen houden. Wel werden dergelijke vluchtige relaties in het algemeen oogluikend toegestaan, vanuit de overweging dat een man een man was en dat de natuur toch haar loop moest hebben. Voor de vrouwen die zich dergelijke verbintenissen op de hals hadden gehaald, golden dergelijke verzachtende omstandigheden niet.

De toneelstukken laten zien hoe dit hier in grove lijnen geschetste huwelijksconcept in de praktijk functioneerde.

Kijken we bijvoorbeeld naar het eerste bedrijf van Constants toneelstuk *Lotos*. Het is bal en de huwelijksmarkt is dan ook in volle gang. Het vrouwenkamp laat daarbij een vanzelfsprekend soort dubbelzinnigheid zien. Een opmerking als 'Ik wou dat ze eens een goed huwelijk deed: iemand met wat fortuin, uit een prettige kring' (p.8) blijkt als salonconversatie volstrekt door de beugel te kunnen, terwijl het voor het jonge meisje waarover gesproken wordt, absoluut verwerpelijk is om onder vier ogen meer dan een paar woorden met een eventuele huwelijkskandidaat te wisselen. Hij of 'men' mocht er eens wat van denken. In hetzelfde stuk zegt de 'verstandige' Eva: 'De heeren verbeelden zich toch al zoo gauw dat een meisje "vues" op hen heeft, dat ik maar liever voor geen van allen een bepaalde voorkeur toon.' (p. 17)

Het veroveren van een geschikte huwelijkspartner eist dus enig overleg. Ook de zorgzame moeders hebben het in dit opzicht niet gemakkelijk. Bijna komisch zijn de verzuchtingen die de moeder in Top Naeffs *Aan flarden* hier achteraf nog over laat horen:

Hoe honderdmaal heb ik gedacht als je dan pas weer eens ergens gelogeed had: nu zal ze misschien weleens met iets voor den dag komen... Niet dat we je kwijt wilden zijn, o allerminst niet! Maar 't is nu toch eenmaal de bestemming van de vrouw... en voor de andere zusjes was het ook vervelend altijd met zoo'n sleep uit te moeten gaan... en 't gaf voor hun ook eens 'n aardige variatie, zoo'n bruiloft in de familie. Dat zie je aan Jet, zij ontmoette Kees op jouw bruiloft, en binnen een maand was zij geëngageerd!... Maar altijd als ik vroeg of je plezier gehad had, was 't 't ouwe deuntje... Och, jawel, nogal... 't Was wel ontmoedigend ... (p.19-20)

Ook sociaal minder gesitueerde ouders doen hun best. In Heijersmans' *Het zevende gebod* probeert de moeder van Lotte haar dochter ervan te doordringen dat ze zich voor haar diensten moet laten betalen:

Sij is verlief. Sij sal d'r hand late afhakke. Sij wil niet betaald wese. Sjesis nog aan toe. Vèr sal je 't brenge. So'n kale neet die je laat sitte assie genoeg van je het. As je maar weet - ik was me hande in onschuld - ik sal me d'r niet mee bemoeie[...] (p.317)

In de stukken lijkt het tij te keren. De jongere generatie verwijt haar ouders dat ze haar wel geschikt hebben gemaakt om een goede partij aan de haak te slaan, maar daarmee in feite ongeschikt voor het huwelijksleven daarna. In Top Naeffs *De genadeslag* vinden we een duidelijk slachtoffer van deze opvoedingsmethode in het personage Betty:

Zij hebben me volgepropt met talen en sommen en lieve maniertjes, maar de gewoonste dingen hebben ze zorgvuldig voor me verborgen gehouden. [3p] Als ze het geweten hadden, zouden ze me niet hebben wijsgemaakt, dat alle mannen goed en edel zijn. Wat zullen ze nu een spijt hebben, de menschen, die me zoogenaamd hebben opgevoed, dat zij niets hebben gedaan, dan mij eten gegeven en aangekleed, zoodat ik er op m'n voordeeligst uitzag, en me zoo zacht en onschuldig mogelijk leeren voordoen, dat was 't voornaamste! (*hoestbui: gaat hoestend voort, heftig*) 'n Lief, wit poesje hebben ze van me gemaakt, 'n onbeduidend lachebekje, in plaats van 'n vrouw. (p.63-64)

In veel toneelstukken wordt verzet aangetekend tegen de gangbare huwelijksopvatting waaronder vooral vrouwen, maar ook mannen te lijden hebben. Een huwelijk uit economische overwegingen zou moeten worden ingeruild voor een, al dan niet wettelijk bekrachtigde, verbintenis uit liefde. Wel blijft men nog een beetje in de theorie steken. In de levenspraktijk zoals de stukken die laten zien, wordt er nog maar weinig van dit schone ideaal gerealiseerd. Het merendeel van de personages blijft zitten met de onverteerbare brokken van een verouderde huwelijksmoraal. Opvallend in dit verband is, dat nog zo veel gehandhaafd blijft van het stereotiepe man/vrouw-beeld: de krachtige, beschermende man tegenover de gevoelige, afhankelijke vrouw.

In dit opzicht laat het eindnegentiende-eeuwse naturalistische toneel geen ander beeld zien dan de naturalistische roman. Ook bij Couperus, Coenen, Netscher en De Meester blijkt de gangbare huwelijksopvatting, naast andere factoren, oorzaak van veel ongeluk. Alleen de uitwerking van dit thema verschilt. In het algemeen gesproken lijken de toneelschrijvers minder op zoek te zijn naar extremen in het menselijk bestaan, waarschijnlijk, omdat uitbeelding op het toneel dit ook niet zo goed verdraagt zonder het zedengevoel van het toenmalige publiek al te zeer te kwetsen. Ze blijven iets dichter bij een soort van gemiddelde, zowel in de keuze van de personages als in die van het milieu. Daardoor wekken de toneelstukken ondanks al hun artistieke manco's vaak zo sterk de indruk een levensecht beeld te geven van maatschappij rond de eeuwwisseling en dat is mede een reden om het stof er een keer van af te blazen.

Bibliografie van de hier geciteerde toneelstukken

Constant, M. [pseudoniem van M. Snijder van Wissenkerke-Clant van der Mij], *Lotos. Drama in drie bedrijven*. Amsterdam, 1893.

Dort, B. van [pseudoniem van M.J. Ternooy Apèl], *Strijd. Tooneelspel in vier bedrijven*. Amsterdam, 1889.

Emants, M., *Hij. Dramatisch tafereel*. Amsterdam, 1894.

- Faassen, R., *Anne-Mie. Tooneelspel in vier bedrijven*. [Handschrift behorend tot de collectie van het Theatermuseum te Amsterdam.]
- Heijermans, H., *Dora Kremer. Drama in vier bedrijven*. In: *Tooneelwerken I*. Amsterdam, 1965 [voor het eerst opgevoerd in 1893].
- Heijermans, H., *Het zevende gebod. Burgerlijke-zeden komedie in vier bedrijven*. In: *Tooneelwerken I*. Amsterdam, 1965 [voor het eerst opgevoerd in 1899].
- Heijermans, H., *Op hoop van zegen. Spel van de zee in vier bedrijven*. In: *Tooneelwerken I*. Amsterdam, 1965 [voor het eerst opgevoerd in 1900].
- Naeff, T., *De genadeslag. Oorspronkelijke dramatische schets in twee bedrijven*. Rotterdam, 1899.
- Naeff, T., *Aan flarden. Tooneelspel in vier bedrijven*. Amsterdam, 1901.
- Naeff, T., *Aan flarden. Tooneelspel in drie bedrijven*. z.p., 1932 vierde druk.
- Nouhuys, W.G. van, *In kleinen kring. Tooneelspel in vier bedrijven*. Zutphen, 1895.
- Ternooy Apèl, M.J., *Liefde. Tooneelspel in drie bedrijven*. Amsterdam, 1899.