



Top Naeff rond 1900 (part. coll.).

Tot elkaar veroordeeld

Representatie van het huwelijk in het Nederlandse realistische toneel van het fin de siècle

MARY KEMPERINK

Wat is een mens toch dwaas! Eerst ben je vrij en wil je met alle geweld trouwen. Eenmaal getrouwd beweeg je hemel en aarde om weer van je vrouw af te komen en ben je eindelijk voor de tweede keer vrij, dan zoek je weer naar een gelegenheid om samen te zijn met ... een vrouw!

(Uit: Marcellus Emants, *Een kriezis*)

1. Het huwelijk op de planken

Vanaf de jaren negentig van de vorige eeuw werd het Nederlandse schouwburgpubliek zo nu en dan vergast op modern toneel van eigen bodem waarin getracht werd een voorstelling van de wereld te geven die de illusie van echtheid zoveel mogelijk zou benaderen.¹

Uiteraard gaven deze voorstellingen, zoals elke representatie, eerder een visie op die wereld dan een natuurgetrouwe afbeelding ervan; een visie die over het voetlicht gebracht werd via spel, mise-en-scène, regie en natuurlijk ook via de toneeltekst die elke avond door de spelers opnieuw tot leven werd gewekt. Voor die voorstellingen is het doek allang gevallen. Ervan overgebleven is alleen materie: foto's, theaterkritieken, geschreven memoires en met wat geluk nog een oud kostuum of decor. En dan natuurlijk de tekst, – de partituur die door de spelers werd uitgevoerd.

Om die teksten gaat het mij: in concreto zo'n stuk of vijftig toneelstukken, geschreven in de jaren 1890 tot 1910. Met uitzondering van die van Heijermans zijn de meeste nu allang vergeten. Top Naeff kent iedereen nog van *Schoolidyllen*, haar beroemde meisjesroman uit 1900, niet van haar heel wat rauwere toneeldebuut *De genadeslag* dat een jaar eerder in druk verscheen. Daarom ter illustratie eerst in het kort iets over deze tweeakter.

In het eerste bedrijf maken we kennis met de jonge, wat naïeve Betty die zich zojuist heeft verloofd. Gekleed in een witte jurk komt ze dolgelukkig en vol trots haar nieuwe fiancé voorstellen. In het tweede bedrijf is het

twee jaar later. Van de vrolijke, kinderlijke Betty is nu niet veel meer over. Op een avond staat ze in de stromende regen met een wit vertrokken gezicht bij haar vrienden voor de deur. Ze is gevlucht voor haar man. Hij blijkt een verlopen sujet te zijn dat haar al twee jaar lang bedriegt en mishandelt. Hij heeft haar alleen om het geld getrouwd; dat is Betty inmiddels wel duidelijk geworden.

Top Naeff laat zien hoe het een onervaren meisje vergaat wanneer zij zich blind in een huwelijk stort. Haar leven is kapot, haar gezondheid geruïneerd; het liefste zou ze maar dood willen. Betty heeft haar lesje niet alleen duur, maar ook te laat geleerd, zegt de schrijfster.

Betty's geschiedenis mag ons nu misschien wat larmoyant in de oren klinken, maar de thematiek van het stuk is zonder meer representatief voor het Nederlandse realistische toneel van het fin de siècle. Tientallen ongelukkige huwelijken werden er rond de eeuwwisseling op de planken gezet.

Heel vaak is, net als bij Top Naeff, de vrouw de dupe. Zeker de toneelschrijfsters hebben er een handje van de vrouwelijke slachtofferrol sterk te benadrukken. Hun mannelijke collega's zijn over het algemeen iets meer geneigd de schuldenlast *fifty-fifty* te verdelen. Zij laten zien dat beide partijen onder de verbintenis te lijden hebben en dat ook de man met het tekenen van de trouwakte zijn nek in een strop gestoken heeft.

Wat is er toch allemaal mis met het huwelijk, volgens de stukken? En waarom lijkt het ongelukkige huwelijk juist rond 1900 zo'n *hot item* te zijn? Iets preciezer gezegd: hoe wordt het huwelijk in het realistische toneel uit de periode 1890 tot 1910 gerepresenteerd? Welke ideologieën – in de zin van visies – dragen de stukken in dit verband uit? En welke beeldvormingen op andere terreinen hebben mogelijk tot deze representatie bijgedragen? Voor de goede orde, met deze laatste vraag naar de relatie tot de historische context gaat het mij niet om een vergelijking met de reële huwelijksituatie rond 1900. Met de kwestie of er toen echt zoveel ongelukkige huwelijken waren houd ik mij niet bezig. Wat ik mij wel afvraag is of de toen vigerende beeldvorming rond het huwelijk op andere terreinen zoals bijvoorbeeld de politiek, de geneeskunde, de antropologie en de vrouwenemancipatiebeweging spoort met de visie die er op het toneel naar voren werd gebracht. Eerst daarom iets meer over de kijk op het huwelijk in de stukken zelf.

2. Een ongelukkige juridische constructie

Het huwelijk wordt gepresenteerd als een uitermate ongelukkig samenlevingscontract waaronder de vrouw het meeste te lijden heeft. Wat zijn precies de punten van kritiek?

Allereerst het juridische gegeven dat de vrouw vanaf het moment dat ze het huwelijk binnenstapt handelingsonbekwaam wordt verklaard. Ook het vermogen dat zij bij haar huwelijk meebrengt wordt door de man beheerd, tenzij zij op huwelijksvoorwaarden met hem is getrouwd. Zo kan het gebeuren, zoals in Top Naeffs *De genadeslag*, dat een vrouw die nota bene

om de centen werd getrouwd, aan haar vriendin geld voor een treinkaartje moet vragen wanneer ze de huiselijke haard ten einde raad ontvlucht is.

Aan de andere kant wordt van de man wettelijk wel weer verlangd dat hij zijn vrouw fatsoenlijk onderhoudt. Dat betekent dat wanneer zij kleren voor zichzelf koopt, hij de rekening moet betalen. In Emants' stuk *Een kriezis*, zet een vrouw haar man via dit wetsartikel klem. Nadat ze van hem is weggelopen, koopt ze om hem te pesten een dure bontjas.

Een ander punt is dat de vrouw bij wet aan de man gehoorzaamheid verschuldigd is. Hij is het hoofd van het gezin. In de toneelstukken stuit die hoofdregel van het huwelijksrecht op verzet van de kant van de vrouw.² We krijgen dan dialogen als de volgende uit *Een kriezis* tussen Suze, haar man Karel en haar broer Jacob:

SUZE. Ik bedank er voor als een dienstbode gekommandeerd te worden en blindelings te moeten doen wat me voor wordt gezegd.

KAREL. Je bent er toe verplicht! [...]

JAKOB. Je hebt 't zelf gewild.

SUZE. Gewild? Ik? Wanneer heb ik die dwaasheid gewild?

KAREL. Op het stadhuis.

JAKOB. Toen je je handtekening zette.³

Bazige mannen die hun vrouw onmondig verklaren en weigeren naar haar te luisteren dienen in de stukken als illustratie van deze ongelukkige wetsregel.

Er is dus van alles mis met het huwelijkscontract en degenen die het sluiten weten vaak niet eens goed waar ze aan beginnen. Het ergste is nog dat wanneer één van beide partijen spijt krijgt en van de overeenkomst af wil, dit helemaal niet zo eenvoudig is. De enige geldige gronden voor echtscheiding zijn overspel, kwaadwillige verlating, ernstige mishandeling of veroordeling tot een ontterende straf.⁴

Dora uit Heijermans' *Dora Kremer* krijgt dat tot haar verrassing te horen wanneer zij een advocaat meedeelt dat ze van haar echtgenoot af wil. Ze vertelt hem dat ze niet van haar man houdt, dat ze hem haat, dat ze ongelukkig is. De conclusie van de advocaat luidt eenvoudig dat er voor haar geen enkele reden tot echtscheiding bestaat.⁵

Aan de andere kant staat de man juridisch weer volstrekt machteloos wanneer zijn vrouw bij hem wegloopt. En dat doet Dora dan ook. Ze is niet de enige: Suze, Gaaike, Betty, Nini, Jeanne, Eva, allemaal nemen ze de benen of zouden ze dat het liefst willen doen wanneer ze daarmee niet meteen hun kinderen zouden kwijtraken.⁶ De voorgdij daarover berust namelijk volledig bij de man; een ander punt van kritiek.

De toneelstukken laten zien dat de huwelijkswetgeving voor verbetering vatbaar is. Ze laten ook zien dat echtscheiding iets is om serieus te overwegen wanneer het huwelijk voor één van beide partijen onhoudbaar is geworden. Sommige auteurs zoals Heijermans en Ternooy Apèl gaan zelfs zover een pleidooi te voeren voor het zogenaamd vrije huwelijk in de vorm van een

onderlinge afspraak die op elk moment door elk van beide partijen weer kan worden herroepen.

Al vanaf de jaren zeventig van de negentiende eeuw stond in het politieke en in het bijzonder in het feministische debat de huwelijkswetgeving ter discussie, precies op de punten die in de stukken naar voren komen. En vanaf de jaren negentig werd er een versterkt offensief gevoerd tegen de vigerende huwelijkswetgeving. Recente studies over dit onderwerp zoals die van Jansz, Sevenhuijsen en Braun hebben dat laten zien.

Een mogelijk alternatief voor het wettelijke huwelijk, de vrije liefde, mocht op veel minder steun rekenen. Slechts een kleine minderheid van de feministen wilde het huwelijk vervangen door het vrije huwelijk. De angst was groot dat in die formule de vrouw tenslotte toch met de gebakken peren zou blijven zitten en voor het onderhoud van de kinderen zou moeten opdraaien.⁷ Met hun pleidooi voor het vrije huwelijk vertegenwoordigen Heijermans en Ternooy Apèl dan ook een minderheidsstandpunt.⁸

Tegen het eind van de negentiende eeuw kwam het denken over echtscheiding als een mogelijke oplossing wel steeds meer op de voorgrond. Er gingen ook stemmen op om echtscheiding te vergemakkelijken, al waren de meningen daarover, ook in feministische kringen, verdeeld.⁹

In de toneelstukken is er op het punt van de echtscheiding een duidelijk verschil van opinie tussen de oudere en de jongere generatie. In de regel verzetten de ouders van het problematische stel zich steeds sterk tegen een scheiding. Het is in hun ogen een onoverkomenlijke schande. En verder, menen ze, zal het allemaal op den duur wel wennen. Het is niet altijd rozengeur en maneschijn in een huwelijk; dat hebben ze zelf in hun leven ook moeten ervaren. De moeder uit Ina Boudier-Bakkers *Het hoogste recht* spreekt over scheiden in termen van 'schande brengen over je huis en je kinderen, over onzen naam'.¹⁰ De meer pragmatisch ingestelde moeder uit *Aan flarden* van Top Naeff beschouwt het huwelijk als een taak die je op je neemt en tot het einde toe volbrengt. 'Ik wist, toen ik met je vader trouwde', zegt ze tegen haar dochter 'dat, wat je op je neemt, volbreng je; en je bent dankbaar, dat je er de krachten voor krijgt.'¹¹

Haar dochter kan ze daar niet mee troosten en dat komt omdat die dochter, net zoals het merendeel van haar generatiegenoten in de stukken, een ander idee heeft van het huwelijk. Voor haar is het niet meer in de eerste plaats een contract met wettelijke rechten en plichten. Het is een verbintenis tussen twee mensen op basis van liefde. Wanneer die liefde er niet is, valt alle grond eronder vandaan en word je ongelukkig.

3. Het verstandshuwelijk

De stukken demonstreren deze visie aan de hand van voorbeelden van hoe het niet moet. Zij brengen huwelijken in beeld waarbij niet zozeer de liefde, maar andere – verstandelijke – argumenten van één of twee kanten de doorslag hebben gegeven.

Geld is steeds de belangrijkste drijfveer, zowel bij mannen als bij vrouwen. In het geval van de vrouw wordt een verstandshuwelijk uit geldelijke motieven iets minder laakbaar geacht dan in het geval van de man. Zonder economische bescherming van ouders of echtgenoot is een vrouw immers weerloos. Een man kan zelf in zijn onderhoud voorzien. Verder heeft een man minder dan een vrouw sociaal gesproken de huwelijkse staat nodig. Ook een niet-getrouwd man kan zich maatschappelijk bewijzen. Een vrouw kan dat niet of veel minder.

Naast geldelijke motieven speelt daarom bij de vrouw ook de verlokkenende volwassen status die het huwelijk haar zal brengen een rol. Al is haar afhankelijkheid van haar toekomstige man groot, toch bereikt zij door te trouwen – zeker in haar eigen vaak naïeve ogen – een vrijheid en onafhankelijkheid die zij als thuiswonend jong meisje niet kent. Pas als het te laat is realiseert zij zich wat zij daar allemaal voor moet betalen. Ze krijgt spijt en wil de zaak terugdraaien. Naeff, Heijermans, Mijnssen en Boudier-Bakker leveren hiervan schrijnende illustraties.¹²

In het geval van de man ligt het anders. De man die uit geldelijke motieven trouwt, wil de rit graag uitzitten. Dat hij zijn vrouw niet echt liefheeft neemt hij op de koop toe en vaak zoekt hij zijn pleziertjes buitenshuis. Deze mannen worden als bijzonder onaardig en harteloos geschilderd. Het zijn gewetenloze profiteurs die zuipen, er een maintenee op na houden en hun wettige echtgenote diep ongelukkig maken.¹³ Aardige mannen die een verstandshuwelijk sluiten, bijvoorbeeld om hun vader de schande van een bankroet te besparen, zoals in *Aan flarden* van Top Naeff, krijgen dezelfde emotionele problemen als vrouwen bij wie de liefde in het huwelijk ontbreekt.

Alle scenario's steunen op dezelfde grondgedachte: wanneer een huwelijk gesloten wordt moet dat gebeuren uit liefde – een vrouw is geen koopwaar. Deze visie won aan het eind van de negentiende eeuw steeds meer terrein. Hij kreeg niet alleen ondersteuning vanuit de socialistische en feministische hoek, maar ook vanuit de politiek, zowel van de sociaal-liberale als van de christelijke vleugel.¹⁴

4. Het maatschappelijke verschil

Maar zelfs wanneer een huwelijk begint met oprechte liefde loopt het in de toneelstukken toch vroeg of laat op de klippen. Hoe komt dat? Daarvoor worden door de toneelschrijvers heel wat redenen aangevoerd. Allereerst zijn er maatschappelijke oorzaken.

Gewezen wordt op de grote verschillen in opvoeding tussen man en vrouw. De man is intellectueel ontwikkeld, maatschappelijk actief, seksueel ervaren. Kortom, hij weet hoe de wereld in elkaar zit. De vrouw daarentegen, die meestal ook nog een flink aantal jaren jonger is dan hij, is tot aan haar huwelijk beschermd opgevoed. Ze is onwetend gehouden op seksueel terrein en intellectueel gesproken is zij onontwikkeld. Geen wonder dat de

jonggetrouwde echtelieden elkaar eigenlijk weinig te zeggen hebben en dat het op het punt van de seksualiteit doorgaans van meet af aan fout tussen hen zit. Soms blijkt een vrouw wanneer ze in het huwelijk stapt niet eens te weten wat er seksueel van haar verwacht wordt. Zo is Dora in het stuk *De doode man* van Frans Mijnsen naar haar eigen zeggen voor onaangename verrassingen komen te staan toen ze met een veel oudere man trouwde.¹⁵

Mannen van hun kant rekenen niet alleen op een bevredigend seksleven, ze verwachten soms ook nog dat hun vrouw enige interesse zal tonen voor hun bezigheden buitenshuis. Al snel worden zij daarin teleurgesteld. In de eenakter *Een huwelijk* (1908) van Frans Mijnsen, lucht een man tegenover zijn vrouw eens goed zijn hart op dit punt:

ARTHUR. (*hard*) Wil ik jou es wat zèggen? Ik had 't morgen willen doen, kalm. Maar 't is misschien beter dat ik 't dadelijk doe, nou-maar-in-eens! – Ik heb me toen ik trouwde iets anders voorgesteld, 'en ander leven dan van tegenwoordig. Als ik thuis kom van kantoor, als ik de heele dag hard gewerkt heb, dan wil ik 'en vroolijk gezicht zien. Dan moet er in huis iets zijn dat..., dat me opkwikt. Dat is jouw werk. [...] (*Korte stilte*). Je ziet: ik verlang niet veel van je. Vroeger zou ik van me vrouw méér hebben verlangd. Dat ik met 'r zou kunnen praten. Dat ze me zou kunnen begrijpen... D'r zijn mannen die zich laten scheiden, als ze later inzien dat hun vrouw niet op gelijke geestelijke hoogte staat...¹⁶

Aan de andere kant zijn er ook mannen die er van meet af aan al vanuit gaan dat er met een vrouw eigenlijk niet te praten valt. Zo verwijt Suze uit Emants' *Een kriezis* haar man, die arts is, dat hij haar volledig buiten zijn openbare leven houdt.

SUZE. [...] waarom houd je me zo helemaal buiten je zaken? Of je praktijk vooruit gaat... ik weet 't niet. Wat je verhandelt op al je vergaderingen... ik weet 't niet. Wat je hoort op de sociëteit... ik weet 't niet. Wel beschouwd behandel je me als een kind en dat is heus op den duur niet uit te houden.¹⁷

Suze neemt het niet langer en ze eindigt in het stuk dan ook als directrice van een sanatorium, weliswaar onder supervisie van haar man, maar toch. Ook Ada uit *Aan flarden* houdt er een geëmancipeerd standpunt op na. Ze wil geen verstandshuwelijk, maar trouwen uit liefde en zelf haar geld verdienen.

Deze twee vrouwen vertegenwoordigen een tamelijk radicaal standpunt, dat pas na 1890 navolging begon te krijgen.¹⁸ De periode van 1890 tot 1910 stond sterk in het teken van het debat over de arbeidspositie van de gehuwde vrouw. De intrekking in 1910 van het wetsvoorstel om vrouwelijke rijksambtenaren die in het huwelijk traden, eervol ontslag te verlenen, tekent de

wending die de discussie in deze periode nam ten gunste van de gehuwd werkende vrouw.¹⁹

In de toneelstukken is het zo ver nog niet. De gehuwd werkende vrouw als voorbeeld van hoe het ook kan, is daar ver in de minderheid. De schrijvers tonen ons namelijk meer negatieve dan positieve vrouwbeelden. Bij hen is de vrouw meestal het willoze slachtoffer van een verkeerde opvoeding. Voor die vrouwen is het te laat. Maar net zoals hun meer feministisch georiënteerde zusters dienen zij als demonstratie van het standpunt dat de maatschappij op het punt van de opvoeding van vrouwen zal moeten veranderen om een meer gelijkwaardige positie binnen het huwelijk mogelijk te maken. Hoe alleen, dat is nog niet precies duidelijk. Daarvoor zitten er nog te veel andere haken en ogen aan de verhouding tussen man en vrouw. Daarover verderop meer.

Eerst nog een andere maatschappelijke kwestie die een rol speelt in de moeizame huwelijkse verbintenissen die op het toneel worden gezet, en dat is de maatschappelijke stand waartoe de partners behoren. Op dat punt laten de stukken een soort van onderhuidse spanning zien.

De toneelwerken waarin het huwelijk als zodanig wordt gethematiseerd spelen allemaal in de kringen van de burgerij, en heel soms de adel. Het lagere volk heeft alleen deel aan de huwelijksproblematiek in de vorm van een zogenaamd gevallen vrouw, die door een heer van hogere stand wordt wordt 'opgeheven', zoals dat heet. Wanneer zo'n geval aan de orde is, dragen de stukken unaniem de mening uit dat een dergelijk standsverschil hoe groot het ook is, geen belemmering voor de liefde mag vormen. Ook een maintaince of prostitutie is 'in wezen' een reine vrouw die achting en liefde verdient; ze is alleen het slachtoffer van een verkeerde opvoeding en van een maatschappij die er een dubbele moraal op na houdt. Ik denk in dit verband aan stukken als *Het zevende gebod* van Heijermans, *Liefde* van Ternooy Apèl en *Gedwongen liefde* van Frans Mijnsen.

Tegen het eind van de eeuw kreeg deze benadering van de prostitutie maatschappelijk steeds meer gehoor. Zij werd niet langer gezien als een ontaarde misdadigster zoals Lombroso had betoogd, maar als een deerniswekkend slachtoffer van kapitalisme en mannelijke seksualiteit.²⁰ Vooral in socialistische en feministische kring vond die benadering gemakkelijk weerklank. De stukken getuigen van deze koerswijziging in het denken over de prostitutie.

Tegelijk wordt verschil in stand toch gepresenteerd als een wezenlijk onderscheid tussen mensen. Dat zien we ook bij een socialist als Heijermans. Wanneer twee mensen opgevoerd worden van wie het huwelijk uit de rails loopt, is er vaak sprake van een standsverschil tussen beiden waardoor ze niet bij elkaar passen. Een van de twee praat een beetje plat, heeft burgerlijke of opzichtige kleren aan, weet zich sociaal niet te gedragen en dat is voor de ander dan weer een extra reden om de eens gedane partnerkeuze te betreuren. De stukken blijven grotendeels binnen de kring van de burgerij, maar zelfs een enkel treedje op de sociale ladder blijkt te tellen. We



Alida Tartaud-Klein in *De genadeslag* van Top Naeff (coll. Theater Instituut Nederland).

zien het in Heijermans' *Dora Kremer*, in *De rechte lijn* van Fabricius, in *'en Vrouw* en in *Klein-burgers* van Mijnssen, in *Aan flarden* van Top Naeff, in *Het hoogste recht* van Ina Boudier-Bakker.

De gedachte aan wezenlijke, onoverkomelijke standsverschillen is nog niet zo gemakkelijk weggepoetst als de geïdealiseerde prostituees van Heijermans en Ternooy Apèl ons willen doen geloven. Twee standen op één kussen daar slaapt nog steeds een duiveltje tussen.

5. Het biologische verschil

Maar nog zwaarder dan het verschil in opvoeding en stand weegt het biologisch onderscheid tussen man en vrouw.

In de stukken wordt de vrouw neergezet als een wezen dat meer drijft op intuïtie en gevoel dan op verstand. Logica en rede zijn middelen waarvan de man zich bedient. Bij conflicten blijft hij dan ook meestal redeneren tegen het vaak wanhopige gehuil en geschreeuw van zijn vrouw in.

Anders ook dan de man is de vrouw *qualitate qua* geneigd tot opoffering. *Frederik* (Mijnssen), *Artiest* (Emants), *Zijn evenbeeld* (Simons-Mees), *Het hoogste recht* (Boudier-Bakker), *Met den handschoen getrouwd* (Fabricius) zijn stukken waarin vrouwen uit volle overtuiging grote offers brengen. Dit wordt door de schrijvers toegejuicht. Het is de aard van de vrouw en – dus – tegelijk ook haar plicht om zich weg te cijferen. De man daarentegen wordt geschilderd als van nature wat egoïstischer. Het zit hem niet zo in het bloed om zichzelf opzij te zetten, daarvoor is hij te veel geneigd zich maatschappelijk en seksueel te manifesteren.

De auteurs geven extreme voorbeelden van ijdele alles naar zichzelf toerekenende egoïstische mannen. Er zijn meer toneelstukken waarin ze wel dan waarin ze niet voorkomen. Zij worden onsympatiek getekend en gezet tegenover hun opofferende vrouw. Maar tegelijk gebeurt dat met de notie dat die mannen het eigenlijk niet kunnen helpen dat zij zich zo min gedragen; het zijn immers mannen.

De vrouwelijke variant van dit egocentrische type is buitengewoon schaars. Wanneer die voorkomt krijgt hij gestalte in een vrouw die uit verveling of zinnelijkheid haar liefhebbende man systematisch bedriegt. We vinden haar in *De rechte lijn* van Fabricius, in *Salimbank* van Heijermans, in *'en Vrouw* van Mijnssen. Anders dan de man speelt ze dubbel spel. Ze liegt en draait totdat het water haar tenslotte aan de lippen gestegen is. De man is meer geneigd de zaak hard tegen hard te spelen, ook al is hij degene die over het algemeen het meest te verbergen heeft.

Mannen zijn immers polygaam, zo is de gedachte. In *Met den handschoen getrouwd* van Fabricius vraagt Anna gediensig aan haar man, hoe hij wil dat ze zal zijn:

ANNA. Ik heb nog geen goed antwoord op mijn vraag. (*Opstaande en naar hem toe gaande*) Moet ik het komen halen? (*Hem den arm*

om den hals slaande) Ik wil alles voor je doen, Frans. Alles. Als wij samen maar gel... maar goed met elkaar zijn. Zeg mij, hoe je me hebben wilt, en ik zal het probeeren te worden. Daar, beter kan ik het niet zeggen.

FRANS *haalt de schouders op*.

ANNA. Nu?

FRANS. Als je dan volstrekt antwoord hebben wilt: (*zich om de lippen likkend*) ik zou het wel leuk vinden, als je vandaag die en morgen weer 'n ander was.²¹

Anna dankt hem daarop voor zijn openhartigheid en gaat weer op haar stoel zitten. Nu is deze botte Frans wel een heel extreem voorbeeld van een man die niet deugt. Maar ook de gevoelige artistieke Frederik uit *De verooveraar* van Simons-Mees bekend zijn aanstaande eerlijk dat hij het moeilijk bij één vrouw zal kunnen houden.²² De jacht ziet de man kennelijk in het bloed; daar doet een huwelijk niets aan af. Bovendien is voor hem zinnelijkheid niet gebonden aan liefde. Getrouwde mannen vallen de dienstmeid lastig (*Schakels*), gaan naar de hoeren (*Met den handschoen getrouwd*), verleiden de vrouw van een ander (*De schoone kunst*), maken in het openbaar andere vrouwen het hof (*Een huwelijk*), bezoeken hun oude maitresse (*Artiest*) en hebben zelfs een publieke liaison (*Vreemde jacht*).

Voor vrouwen ligt dat allemaal wat anders. In hun perceptie is zinnelijkheid per definitie verbonden met liefde. Dat geldt zelfs voor vrouwen die zich prostitueren. In Mijnsens *Gedwongen liefde* verzucht een maintenee: 'Ik heb zoo'n behoefte aan 'en mannetje voor mezelf... Zo iets waar je van houden kunt...' ²³

Wanneer vrouwen liefhebben gaan ze er helemaal voor. Ze zijn niet alleen bereid hun eer te offeren (*De mantel der aristocratie*), maar ook om met hun geliefde te vluchten (*Lucie*), joods te worden (*Ghetto*) of armoede te lijden (*Het zevende gebod*). Eén ding doen ze alleen niet en dat is hun kinderen in de steek laten. Die hebben om met Ina Boudier-Bakker te spreken 'het hoogste recht'. In het stuk met die titel laat zij de ongelukkig getrouwde Eva tegen haar geliefde zeggen:

EVA (*dof smartelijk*). De kinderen hebben grooter rechten – dat voel ik... Ik weet best, dat zij nooit voor me zullen zijn, zooals jij... maar ik kan niet weggaan als ik noodig ben voor ze... ik had dat eerder moeten inzien, dat is mijn fout.²⁴

Bij een vrouw gaat de liefde voor het kind boven die voor de man. Zo zit een vrouw in elkaar en zo hoort het ook zeggen de stukken. Wanneer het anders ligt, zoals bijvoorbeeld in het geval van de hysterische Jeanne uit *Aan flarden* is er sprake van een ontaarde moeder, de vrucht van een zenuwzwak en gedegeneerd geslacht.

Ongelukkig getrouwde vrouwen zonder kinderen worden dan ook afge-

schilderd als dubbel ongelukkig; zij kennen niet de vergoeding in de vorm van een kind. Voor mannen zitten die dingen anders in elkaar. Zij zijn emotioneel minder betrokken bij zaken als zwangerschap en geboorte, en voor hen staat seksualiteit minder in het teken van het voortbrengen van nageslacht dan bij vrouwen. Ze zoeken in hun echtgenote meer de vrouw dan de moeder. Jaloezie op het pasgeboren kind is hen dan ook niet vreemd. In het stuk *Ouders* van Simons-Mees en Simons wordt door middel van een tweeluik de situatie geschetst in een jong gezin vóór en ná de geboorte van het eerste kind. In een goed jaar tijd blijkt de lieflijke bruid te zijn verworpen tot een smoezelige huisvrouw met alleen nog oog voor haar baby. Papa neemt dan ook snel de benen.

Al met al laat de uitbeelding van mannen en vrouwen op het toneel een hele serie van specifiek zogenaamd mannelijke respectievelijk vrouwelijke eigenschappen zien. Het is een bekend rijtje. In het denken en het debatteren over sekseverschillen doken deze stereotiepe eigenschappen steeds weer op. Ze werden beredeneerd vanuit de biologie.

Darwin had in zijn *The descent of man* niet alleen gewezen op typisch mannelijke en vrouwelijke eigenschappen als moed en kracht tegenover tederheid en onbaatzuchtigheid, maar dit soort fundamentele tegenstellingen tussen man en vrouw ook gepresenteerd als de drijvende motor bij de teeltkeus. In de loop van de evolutie waren de twee geslachten zich volgens hem steeds meer van elkaar gaan onderscheiden, waren ze steeds meer elkaars tegendeel geworden. De onderlinge aantrekkingskracht zou gebaseerd zijn op een verlangen naar het ontbrekende. De twee geslachten zouden elkaar aanvullen.²⁵ Die redenering vinden we ook bij andere latere negentiende-eeuwse biologen en medici. Hij is hoorbaar in de debatten die aan het eind van de negentiende eeuw in het kader van de vrouwenemancipatie gevoerd werden over het al dan niet bestaan van zogenaamde natuurlijke sekseverschillen.²⁶

Anders dan Darwin beklemtonen de stukken het ongeluk dat uit de grote verschillen tussen de twee geslachten voortvloeit, niet de bevredigende compensatie die zij elkaar zouden hebben te bieden. Volgens de heersende opinie in de stukken is het daarentegen eerder zaak de verschillen wat af te zwakken. Man en vrouw zouden in de toekomst een beetje meer naar elkaar moeten toegroeien, zeggen de schrijvers. Hierin doet zich – in het ene werk sterker dan het andere – de vrouwenemancipatie gelden.

Maar dit soort progressieve ideeën maken – ironisch genoeg – de zaak er niet gemakkelijker op. De geclaimde gelijkwaardigheid van man en vrouw zorgt voor complicaties. Ze gaat noodgedwongen gepaard met nieuwe beelden, maar daarnaast blijven de oude voorstellingen nog voortbestaan. Tussen beide ontstaat frictie.

Zo wil de vrouw aan de ene kant beslist niet door haar man overheerst worden, maar aan de andere kant zoekt zij toch steeds weer een krachtige, sterke figuur om zich aan te geven. De vrouw in Emants' *Een kriezis* vat de problematiek in een notendop samen:

SUZE. Juist! Karel wil me op de kop zitten en weet u waarom? Alleen uit angst, dat ik anders hem op de kop zou zitten. Maar oom, dat is onzinnig, want als Karel zich op de kop liet zitten, dan zou ik hem niet meer uit kunnen staan.²⁷

Een vrouw houdt van een sterke hand. Funny, een circusartiste, uit Heijermans' *Saltimbank* herdenkt met weemoed de tijd dat haar man haar en het paard nog met de zweep aan zich wist te onderwerpen. Toen had ze nog eerbied voor hem. Nu hij na een ongeluk kreupel geworden is, bedreigt ze hem voor zijn ogen met een ander.²⁸

Deze Funny is niet een van de aardigste vrouwen, maar het verlangen naar een sterke man deelt zij met al haar geslachtsgenoten. Ook de zachtzinnige Atie in *De verooveraar* van Simons-Mees is hevig teleurgesteld in haar verloofde Willem, omdat hij angst getoond heeft toen zij samen alleen op de hei door onverlaten werden lastig gevallen. En wanneer Willem dan ook nog van zijn charmante broer Frederik verliest met worstelen, is zijn lot beslist. Atie verruilt Willem voor de sterke Frederik. Dat moet zij al snel bezuren. Al in het eerste jaar van hun huwelijk betrapt ze haar man in een innige omhelzing met een vriendinnetje van vroeger. Frederik is immers een echte man en echte mannen kunnen het niet laten.

Een zwakke man wekt in een vrouw geen liefde op, een krachtige promiscue vrouwenversierder wel. Dat is met het oog op een lang gelukkig huwelijk geen gunstige uitgangspositie.

Zoekt de vrouw kracht zonder overheerst te willen worden, ook de man heeft een tamelijk onmogelijk wensenpakket. Hij wil een reine, maar toch zinnelijke vrouw. Die combinatie ligt niet voor het oprapen, laten de stukken zien. Het is meestal het één of het ander en in beide gevallen stoot de man zijn neus. De operazanger Van Heerle bijvoorbeeld uit *Zijn evenbeeld* van Simons-Mees heeft thuis te maken met een mooie maar koele vrouw die hij hevig begeert, en buitenshuis met een sterk gepassioneerde geliefde, die hem juist om die reden al snel tegenstaat. 'Haar brandde de zinnelijkheid in de oogen en dat maakte mij koud deze keer', meldt hij eerlijk aan zijn vrouw, die dit probleem ook niet voor hem kan oplossen.²⁹

De stukken laten zien dat de vrouw terecht zich niet wil laten overheersen, dat zij terecht een opvoeding mag verlangen die haar voor haar man tot een gelijkwaardige gesprekspartner maakt en haar wellicht ook nog een klein plaatsje bezorgt in het openbare leven. De stukken laten zien dat er iets bestaat als vrouwelijke seksualiteit, al gaat die wel altijd samen met liefde. Aan de andere kant geven ze ook te kennen dat de mannelijke seksuele drift wel wat mag worden ingetoomd. Daar ligt voor de vrouw een mooie rol als hoedster van de moraal. Zo zullen beide geslachten ook op het punt van de seksualiteit wat nader tot elkaar komen, dat is in elk geval het ideaal. Tegelijk blijven de oude beelden bestaan van de sterke man en de reine vrouw en die verkeren op gespannen voet met deze vernieuwende denkbelden.

En dat geldt ook voor een andere voorstelling die onaangetast blijft en dat is het moederschap als de natuurlijke bestemming van de vrouw.³⁰ Zelfs in stukken als *Ghetto* en *Het zevende gebod* van Heijermans waarin wordt gepleit voor het vrije huwelijk, is het moederschap steeds de hoge, heilige bestemming van de vrouw. Hoe die gecombineerd moet worden met de haar toegestane seriële monogamie, blijft onduidelijk.

Het toneel toont dezelfde spanningen als het maatschappelijke debat rond de eeuwwisseling. In haar proefschrift over het denken over sekse in de eerste feministische golf heeft Ulla Jansz laten zien dat de hele periode door twee visies op de beide geslachten hand in hand gingen. Dat wat zij het 'gelijkheidsdenken' noemt: de man en de vrouw zijn gelijkwaardig aan elkaar. En het zogenaamde 'verschildenken': de man en de vrouw hebben elk een eigen aard en vullen elkaar aan.³¹ De spanning die er tussen deze beide benaderingen heerste, doet zich ook in de stukken gelden.

Tegelijk ontstaat het toneel het maatschappelijke debat. En daarin schuilt misschien iets van het interessante onderscheid tussen een zakelijk en een artistiek vertoog in het algemeen. Toneel gebruikt de verhouding tussen de geslachten niet alleen om een maatschappelijk probleem aan de orde te stellen, maar vooral ook om gestalte te geven aan een existentieel probleem.

Man en vrouw passen niet bij elkaar, maar toch blijven zij naar elkaar verlangen. Zij zijn tot elkaar veroordeeld, beweren de stukken; en daarmee verwoorden ze de tragiek van het menselijk bestaan. 'Wat is geluk? Een woord', zegt de vrouwelijke hoofdfiguur uit Emants' *Artiest* en die filosofische gedachte brengt haar ertoe om tenslotte toch maar bij haar lastige, overspelige echtgenoot te blijven. Want eigenlijk is het allemaal lood om oud ijzer. Geluk is voor de mens nu eenmaal niet weggelegd in het leven, zeker niet voor langere duur. Het huwelijk blijkt voor de schrijvers ideaal materiaal te zijn om deze overtuiging over het voetlicht te krijgen.

6. Toneel en verhalend proza

Precies hetzelfde zien we in de naturalistische/realistische roman uit deze periode.³² De verbeelding van het huwelijk in het verhalend proza lijkt als twee druppels water op de representatie in de toneelstukken en krijgt daarin precies dezelfde ideologische lading.³³ Wel denk ik twee kleine verschilpunten te kunnen aanwijzen.

In de eerste plaats krijgen we in de stukken vrijwel geen beeld van de huwelijkssituatie in lagere volksmilieus. Taferelen van dronken arbeiders die hun vrouw mishandelen, een tamelijk geijkte voorstelling in de verhalen en romans, komen we in het Nederlandse toneel, voorzover ik hebben kunnen nagaan, niet tegen.

In de tweede plaats laat het toneel een veel gematiger uitbeelding zien van de seksualiteit. Dit verschil is goed zichtbaar in het werk van auteurs die zowel toneelstukken als romans geschreven hebben, zoals Herman

Heijermans bijvoorbeeld. De thematiek van zijn toneelstuk *Het zevende gebod* uit 1899 is soms bijna een woordelijke herhaling van zijn roman *Kamertjeszonde* die een jaar eerder verscheen. Beide zijn een pleidooi voor de vrije liefde, de afschaffing van de prostitutie en de verheffing van de prostitutie. Seksualiteit wordt erin gepresenteerd als iets zuivers waarvan man en vrouw zonder schuldbesef mogen genieten. Alleen in de roman wordt op al deze punten ook aanschouwelijk onderricht gegeven. Onder het motto 'kijk zo moet het niet' tracteert Heijermans in *Kamertjeszonde* zijn lezers op een gedetailleerd verslag van een bezoek aan een Amsterdams bordeel. Tegelijk laat hij door middel van een gezellige bedscène bij de gelieven thuis zien hoe het ook anders kan.³⁴ In *Het zevende gebod* vinden we niets dat in de verste verte maar bij dit soort taferelen in de buurt komt. De decoraanwijzingen van Heijermans houden de slaapkamer zorgvuldig buiten beeld.

Waarschijnlijk zitten die beide verschillen tussen toneel en verhaal vast op het onderscheid in genre. In het algemeen verlangt toneel een andere dosering van seks en geweld dan het verhaal. Een representatie voor een publiek door echte levende mensen stelt nauwere grenzen aan het toelaatbare, dan een louter literaire verbeelding waarbij de lezer alleen gelaten wordt met de woorden op de bladzijden en de beelden in zijn hoofd. Van oudsher kent het toneel dan ook een strengere censuur dan de literatuur.

Maar al met al zijn desondanks de overeenkomsten tussen het verhalend proza en het toneel vele malen groter dan de verschillen. En daarmee laat de vergelijking tussen de twee genres nog iets anders zien, namelijk dat de toneelstukken zoals die in Nederland werden geschreven en opgevoerd niet alleen het resultaat zijn van een intrinsieke ontwikkeling binnen het toneel als afzonderlijk genre. Net als een roman, een gedicht, een schilderij of welke artistieke representatie ook, is een toneelstuk een bewuste en onbewuste verbeelding van ideologieën, in de betekenis van visies. Zo is het Nederlandse naturalistische toneel niet alleen ontstaan uit de kruisbestuiving met het vernieuwende Franse en Scandinavische toneel, hoe invloedrijk dat ook geweest mag zijn. Het is even zo goed gevoed door het biologische, medische, feministische, politieke en levensbeschouwelijke discours van rond de eeuwwisseling. Heijermans' *Dora* is niet alleen een replica van Ibsens *Nora*, maar ook – net als zij – een zetstuk in een maatschappelijk, biologisch en filosofisch debat dat mij in veel opzichten karakteristiek lijkt voor het fin de siècle.

Mw. dr. M.G. Kemperink, Quintuslaan 8, 9722 RV Groningen.

Bibliografie

I. Secundaire literatuur en bronnen

- Braun, Marianne, *De prijs van de liefde. De eerste feministische golf, het huwelijksrecht en de vaderlandse geschiedenis* (Amsterdam 1992).
- Darwin, Charles, *De afstamming van den mensch en de seksuele teeltkeus*. Uit het Engelsch vertaald en van aantekeningen voorzien door H. Hartogh Heijs van Zouteveen. 2 dln. (Delft 1871-1872).
- Kemperink, M.G., *Nederlands toneel in het fin de siècle 1890-1900* (Amsterdam 1995).
- Sevenhuysen, Selma L., *De orde van het vaderschap. Politieke debatten over ongehuwd moederschap, afstamming en het huwelijk in Nederland, 1870-1900* (Amsterdam 1987).
- Sijmons, Diet, 'Een noodzakelijk kwaad, maar voor wie? Prostitutie in Nederland in de tweede helft van de negentiende eeuw' in: Josine Blok e.a. (red.) *Jaarboek voor vrouwengeschiedenis 1980* (Nijmegen 1980) 65-110.

II. Primaire literatuur*

- Aleid, 'Een brok leven. Monoloog', *Nederland* jg 1892 deel III, 220-227.
- Boudier-Bakker, Ina, *Het hoogste recht. Tooneelspel in vier bedrijven* (Amsterdam 1918, derde druk) [eerste druk 1906].
- Constant, M. [M. Constance Clant van der Mijll-Piepers], *Lotos. Drama in drie bedrijven* (Amsterdam 1893).
- Emants, Marcellus, *Fatsoen. Tooneelspel in drie bedrijven* (Amsterdam z.j.).
- Emants, Marcellus, *Hij. Dramatisch tafereel* (Amsterdam 1894).
- Emants, Marcellus, *Onder ons. Dramaties tafereel* (Amsterdam z.j., tweede druk) [eerste druk 1894].
- Emants, Marcellus, *Artiest. Tooneelspel in drie bedrijven* (Amsterdam 1894).
- Emants, Marcellus, *Een Kriezis. Blijspel in vier bedrijven* ('s-Gravenhage 1898).
- Emants, Marcellus, *Domheidsmacht. Toneelspel in vijf bedrijven* (Amsterdam 1907).
- Fabricsius, Jan, *Met den handschoen getrouwd. Tooneelspel in drie bedrijven* (Bussum [1907]).
- Fabricsius, Jan, *Eenzaam. Drama in drie bedrijven* (Bussum 1908).
- Fabricsius, Jan, *De rechte lijn. Tooneelspel in drie bedrijven* (Antwerpen z.j., vierde definitieve uitgave) [eerste druk 1910].
- Heijermans, Herman, *Dora Kremer. Drama in vier bedrijven* in: Herman Heijermans, *Toneelwerken I* (Amsterdam 1965) 9-81 [eerste druk 1893].
- Heijermans, Herman, *Ghetto. Toneelspel in drie bedrijven* in: Herman Heijermans, *Toneelwerken I* (Amsterdam 1965) 180-239 [eerste druk 1899].
- Heijermans, Herman, *Kamertjeszonde. Herinneringen van Alfred Spier*. Met een voorwoord van H.S.F. Heijermans en een nawoord van Alfred Kossmann (Amsterdam 1975) [eerste druk 1898 onder pseudoniem Koos Habbema].
- Heijermans, Herman, *Het zevende gebod. Burgerlijke-zeden komedie in vier bedrijven* in: Herman Heijermans, *Toneelwerken I* (Amsterdam 1965) 287-366 [eerste druk 1900].
- Heijermans, Herman, *Het pantser. Romantisch soldaten-spel in drie bedrijven* in: Herman Heijermans, *Toneelwerken I* (Amsterdam 1965) 477-541 [eerste druk 1902].
- Heijermans, Herman, *Het kind. Drama in één bedrijf* in: Herman Heijermans, *Toneelwerken I* (Amsterdam 1965) 605-624.
- Heijermans, Herman, *Schakels. Vrolijk spel van de huiselijke haard in vier bedrijven* in: Herman Heijermans, *Toneelwerken I* (Amsterdam 1965) 679-775 [eerste druk 1905].
- Heijermans, Herman, *Bloeimaand. Spel van de stad in drie bedrijven* in: Herman Heijermans, *Toneelwerken II* (Amsterdam 1965) 799-868 [eerste druk 1905].
- Heijermans, Herman, *Salimbank. Een toneelspel in één bedrijf* in: Herman Heijermans, *Toneelwerken II* (Amsterdam 1965) 869-891 [eerste druk 1904].
- Heijermans, Herman, *Hans. Dramatische episode* in: Herman Heijermans, *Toneelwerken II* (Amsterdam 1965) 893-903.
- Heijermans, Herman, *Allerzielen. Een zinnebeeldig spel in drie bedrijven* in: Herman Heijermans, *Toneelwerken II* (Amsterdam 1965) 905-973 [eerste druk 1905].

- Heijermans, Herman, *De meid. Komedie van haat in twee bedrijven* in: Herman Heijermans, *Toneelwerken II* (Amsterdam 1965) 1003-1056.
- Heijermans, Herman, *Kwelling. Een dialoog* in: Herman Heijermans, *Toneelwerken II* (Amsterdam 1965) 1091-1098.
- Heijermans, Herman, *Vreemde jacht. Een spel in drie bedrijven* in: Herman Heijermans, *Toneelwerken II* (Amsterdam 1965) 1177-1257 [eerste druk 1909].
- Heijermans, *Verveling. Een monoloog* in: Herman Heijermans, *Toneelwerken II* (Amsterdam 1965) 1541-1549.
- Hora Adema, J., 'Een dramatisch conflict', *De Nieuwe Gids* jg 13 (1899) 196-204; 265-280.
- Kosters, S.E.A. [zie ook: J.A. Simons-Mees en Eva Westenberg], 'Twee geslachten', *Nederland* jg 1899 deel III, 137-217.
- Mijnssen, Frans, 'Frederik' in: Frans Mijnssen, *Dramatische studies* (Bussum 1906) 1-24.
- Mijnssen, Frans, 'en Vrouw' in: Frans Mijnssen, *Dramatische studies* (Bussum 1906) 25-56.
- Mijnssen, Frans, 'De doode man' in: Frans Mijnssen, *Dramatische studies* (Bussum 1906) 57-77.
- Mijnssen, Frans, 'Gedwongen liefde' in: Frans Mijnssen, *Dramatische studies* (Bussum 1906) 79-103.
- Mijnssen, Frans, 'High life. Vroolijk zeden-spel' in: Frans Mijnssen, *Dramatische studies* (Bussum 1906) 105-135.
- Mijnssen, Frans, 'Een huwelijk' in: Frans Mijnssen, *Dramatische studies*. Tweede bundel (Bussum 1908) 1-22.
- Mijnssen, Frans, 'De teruggevonden weg' in: Frans Mijnssen, *Dramatische studies*. Tweede bundel (Bussum 1908) 23-47.
- Mijnssen, Frans, 'Tegenover het verleden' in: Frans Mijnssen, *Dramatische studies*. Tweede bundel (Bussum 1908) 50-68.
- Mijnssen, Frans, 'De schoone kunst' in: Frans Mijnssen, *Dramatische studies*. Tweede bundel (Bussum 1908) 69-94.
- Mijnssen, Frans, 'Klein-burgers' in: Frans Mijnssen, *Dramatische studies*. Tweede bundel (Bussum 1908) 107-123.
- Naeff, Top, *De genadeslag. Dramatische schets in twee bedrijven* (Rotterdam 1909, tweede druk) [eerste druk 1899].
- Naeff, Top, *Aan flarden. Tooneelspel in drie bedrijven* (Z.p. 1932, vierde druk) [eerste druk 1901].
- Nouhuys, W.G. van, *Het goudvischje. Drama in drie bedrijven* (Zutphen 1893).
- Simons-Mees, J.A., *Zijn evenbeeld. Tooneelspel in drie bedrijven* (Amsterdam z.j., tweede druk) [eerste druk 1905].
- Simons-Mees, J.A. [zie ook: S.E.A. Kosters en Eva Westenberg], *Van hoogten en vlakten. Tooneelspel in drie bedrijven* (Amsterdam z.j., tweede druk) [eerste druk 1906].
- Simons-Mees, J.A., *De veroveraar. Een spel van stemmingen in vijf bedrijven* (Amsterdam 1906).
- Simons-Mees, J.A., *Atie's huwelijk (voortzetting van 'De veroveraar')*. *Tooneelspel in vier bedrijven* (Amsterdam z.j., derde druk) [eerste druk 1907].
- Simons-Mees, J.A., *Een moeder. Tooneelspel in vier bedrijven* (Amsterdam z.j., tweede druk) [eerste druk 1908].
- Simons-Mees J. / Simons, L., 'Ouders. Episode in twee tafelen', *Nederland* jg 1897 deel I, 137-160.
- Snijder van Wissenkerke-Clant van der Mijll, 'Lucie. Drama in drie bedrijven', *De Gids* jg 57 (1893) deel IV, 120-162.
- Ternooy Apèl, Marie J. [zie ook: Mari J. Ternooy Apèl], *Liefde. Tooneelspel in drie bedrijven* (Amsterdam 1899).
- Ternooy Apèl, Mari J. [zie ook: Marie, J. Ternooy Apèl], *Lucie. Tooneelspel voor rederijders in één bedrijf* (Amsterdam 1907).
- Westenberg, Eva [zie ook: J.A. Simons-Mees en S.E.A. Kosters], 'De mantel der aristocratie. Zedeschets in drie bedrijven', *Nederland* jg 1895 deel I, 187-246.

* Alle stukken zijn geschreven (en vaak ook opgevoerd) in de periode 1890-1910. Tussen vierkante haken is steeds het jaar van de eerste druk aangegeven voorzover achterhaalbaar op basis van Brinkman's Catalogus.

Noten

- 1 Kemperink 1995, 69-99.
- 2 Die hoofdregel verdween pas in 1970 uit het Burgerlijk Wetboek.
- 3 Emants 1898, 50-51.
- 4 Braun 1992, 59.
- 5 Heijermans 1965, I 70-71.
- 6 Personages respectievelijk uit: Emants, *Een kriezi*; Heijermans, *Het zevende gebod*; Naeff, *De genadeslag*; Naeff, *Aan flarden*; Simons-Mees, *Zijn evenbeeld*; Boudier-Bakker, *Het hoogste recht*.
- 7 Jansz 1990, 106-107; Sevenhuijsen 1987, 14.
- 8 Heijermans en Ternooy Apèl vertegenwoordigen de meer radicale visie op het huwelijk in de trant van Friedrich August Bebel en Edward Carpenter. Bebels werk *Die Frau und der Sozialismus* werd in 1891 in het Nederlands vertaald. Volgens Sevenhuijsen speelde het in de jaren negentig in de vrouwenbeweging een vooraanstaande rol, naast het werk van Carpenter. Van Heijermans weten we dat hij in elk geval Carpenters *Sex-Love, and its place in a free society* (1894) kende. In *Kamertjeszonde* citeert hij, bij wijze van motto, een gedeelte eruit (Heijermans 1975, 153).
- 9 Jansz 1990, 88.
- 10 Boudier-Bakker 1918, 112.
- 11 Naeff 1932, 37.
- 12 Respectievelijk in: *De genadeslag*, *Aan flarden*, *Dora Kremer*, *Een huwelijk*, *Het hoogste recht*.
- 13 Bijvoorbeeld Max uit *Aan flarden* van Top Naeff en Otto uit *Liefde* van Ternooy Apèl.
- 14 Sevenhuijsen 1987, 90-01; Braun 1992, 57-61.
- 15 Mijnssen 1906, I 74.
- 16 Mijnssen 1908, II 13-14.
- 17 Emants 1898, 10.
- 18 Jansz 1990, 63, 86.
- 19 Braun 1992, 226-227.
- 20 Die eerste visie bracht Lombroso naar voren in zijn geruchtmakende boek *La donna delinquente e prostituta* uit 1881. De tweede visie op de prostitutie als slachtoffer kreeg tegen het eind van de eeuw de overhand (Sijmons 1980, 95-96, 99).
- 21 Fabricius z.j., 89.
- 22 Simons-Mees 1906, 140.
- 23 Mijnssen 1906, I 98.
- 24 Boudier-Bakker 1918, 92.
- 25 Darwin 1871-1872, II 340-408.
- 26 Sevenhuijsen 1987, 286-289; Jansz 1990, 68, 116, 120-124.
- 27 Emants 1898, 77.
- 28 Heijermans 1965, II 884.
- 29 Simons-Mees z.j., 80.
- 30 Zeker na 1900 diende het moederschap als legitimatie van het verschildenken (Jansz 1990, 174).
- 31 Jansz 1990, 68, 116, 120-124, 174.
- 32 Ik abstraheer bij deze vergelijking tussen toneel en verhalend proza van de technische verschillen tussen de beide genres, omdat mij die niet specifiek lijken voor mijn onderwerp, de representatie van het huwelijk.
- 33 Die stellige uitspraak baseer ik voor een groot deel op onderzoek dat aan de Groningse Universiteit door Harold van Dijk is verricht naar vrouwbeelden in de realistische roman uit de periode 1885-1930. Van Dijk zal in het voorjaar 2000 op dit onderzoek promoveren.
- 34 Heijermans 1975, 153-168.