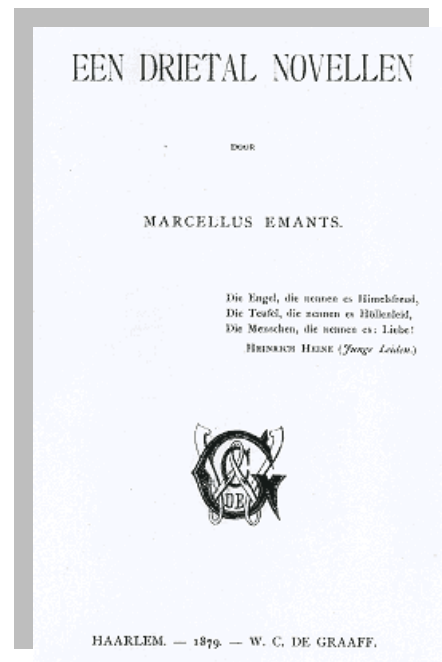


# NAAR HET WARE LEVEN GESCHETST?

## EEN VERGELIJKEND ONDERZOEK NAAR NATURALISME EN VERISME



Hélène Spiertz

9956050

Eindwerkstuk Bacheloropleiding Nederlandse Taal en Cultuur, Universiteit Utrecht

Begeleider: Dr. J.H.M. Anten

Maart 2011

# Inhoud

<b>Inleiding</b> .....	<b>4</b>
<b>1 Het naturalisme</b> .....	<b>7</b>
1.1 Het begrip naturalisme .....	7
1.2 Naturalisme internationaal.....	11
1.3 Het naturalisme in de Nederlandse literatuur .....	12
1.4 Tot slot .....	14
<b>2 Het verisme</b> .....	<b>17</b>
2.1 Het begrip verisme .....	17
2.2 Carner (1985).....	18
2.3 Wagner (1999).....	19
2.3.1 Wagner over het naturalisme .....	20
2.3.2 Wagner over het verisme .....	21
2.4 Tschulik (2003).....	22
2.5 Giger (2007) .....	23
2.5.1 Giger over het verisme .....	24
2.5.2 Achtergrond van de term .....	25
2.5.3 Periodisering.....	25
2.5.4 Met welke conventies wordt gebroken? .....	26
2.6 Tot slot .....	27
<b>3 Marcellus Emants en <i>Fanny</i></b> .....	<b>29</b>
3.1 De auteur Marcellus Emants .....	29
3.2 <i>Fanny</i> , een korte samenvatting .....	31
3.3 Naturalistische elementen in <i>Fanny</i> .....	33
3.3.1 De personages .....	33
3.3.2 De invloed van de muziek .....	34
3.3.3 Vertelperspectief en objectiviteit .....	35
3.3.4 Plot, motieven en thema.....	39
3.3.5 Het verlangen naar iets groots .....	41
3.3.6 Erfelijke en sociale omstandigheden .....	43
3.3.7 De rol van seksualiteit .....	44
3.3.8 Taalgebruik .....	45

3.4	Tot slot .....	46
<b>4</b>	<b>Giacomo Puccini en <i>Tosca</i> .....</b>	<b>48</b>
4.1	De componist Giacomo Puccini .....	48
4.2	Van Victorien Sardous tragedie <i>La Tosca</i> naar Puccini's opera <i>Tosca</i> .....	49
4.3	De librettisten .....	51
4.4	<i>Tosca</i> , een korte samenvatting .....	52
4.5	Veristische elementen in <i>Tosca</i> .....	54
4.5.1	Belangrijkste personages .....	54
4.5.2	Plot .....	58
4.5.3	Dramaturgie .....	59
4.5.4	Taal .....	60
4.6	Tot slot .....	61
<b>5</b>	<b>Conclusies .....</b>	<b>63</b>
	<b>Literatuur .....</b>	<b>66</b>
	<b>Illustratieverantwoording .....</b>	<b>67</b>

## Inleiding

Het was de componist Richard Wagner (1813-1883) die de term *Gesamtkunstwerk* introduceerde. Hij wilde dat zijn opera's, of *Singspiele* zoals hij ze liever noemde, diverse kunstvormen in zich verenigden. Kiene Brillenburg Wurth verwijst naar dit negentiende-eeuwse idee wanneer zij het begrip multimedialiteit bespreekt en spreekt in dit verband over verschillende media zoals architectuur, schilderkunst, muziek, poëzie en mime.<sup>1</sup>

Multimedialiteit definieert zij als 'het combineren van verschillende media in bijvoorbeeld een film of een opera'.<sup>2</sup> Multimedialiteit is een vorm van intermedialiteit: 'het netwerk van relaties en wisselwerkingen tussen media'.<sup>3</sup> Uitgangspunt bij deze gedachtegang is dat een tekst nooit op zichzelf staat, maar verweven is met andere teksten. Dit netwerk van teksten is op zijn beurt verbonden met andere media zoals film, beeldende kunst en muziek. Of, zoals Brillenburg Wurth het elders in de tekst (enigszins krom) formuleert:

Kunsten staan nooit alleen en komen nooit in een vacuüm tot stand, maar herinneren zich voortdurend aan elkaar: hun 'eigenheid' is niet het resultaat van een autonome ontwikkeling, maar van een complexe, intermediale wisselwerking.<sup>4</sup>

Voor mijn bachelorstudie Nederlandse taal en cultuur aan de Universiteit Utrecht, waarvan dit werkstuk het laatste onderdeel vormt, volgde ik in het verplichte deel veel vakken die handelden over de Nederlandse literatuur. Toen ik in het vrije gedeelte meer keuzevrijheid kreeg, koos ik ervoor mijn horizon te verbreden. Aan de Open Universiteit volgde ik vakken van de opleiding Cultuurwetenschappen over cultuurfilosofie, cultuurgeschiedenis, kunst en muziek. Een van die vakken was *Opera. Twaalf opera's als spiegel van hun tijd*. Deze verbreding is mij zeer goed bevallen. In dit eindwerkstuk zullen daarom twee vormen van kunst, twee media, aan bod komen: de novelle en de opera. Het betreft *Fanny*, de novelle van Marcellus Emants uit 1879 en *Tosca*, de opera van Giacomo Puccini uit 1900. Ik bespreek deze werken niet omdat er een rechtstreeks verband tussen beide aan te geven zou zijn, *Tosca* is niet beïnvloed door of een bewerking van *Fanny*. Ik heb ze uitgekozen om twee nauw verwante stromingen te illustreren: het naturalisme en het verisme.

Het realisme is een internationale stroming in diverse kunstvormen. Een extreme vorm van realisme kreeg in de literatuur zijn beslag in het naturalisme, een bekend concept in het

---

1 Brillenburg Wurth en Rigney (red.) 2008.

2 Ibidem, p. 115.

3 Ibidem.

4 Ibidem, p. 145.

Nederlandse literatuurwetenschappelijk onderzoek. Het verisme is eveneens een intensivering van het realisme en heeft als stroming met name bekendheid gekregen vanwege de muzikwetenschappelijke bestudering van de Italiaanse opera. De musicoloog Mosco Carner neemt in zijn onderzoek een belangrijke verandering waar in de operapraktijk van Italië in de laatste decennia van de negentiende eeuw.<sup>5</sup> Het was een verandering die niet op zichzelf stond, maar verwant was aan de ontwikkelingen binnen de literatuur in Europa: van romantiek naar realisme naar naturalisme. Behalve tot de literatuur was het naturalisme dus ook doorgedrongen tot opera. Carner gebruikt de termen *operatic naturalism* en *verismo* waarmee hij een duidelijk verband aangeeft tussen beide stromingen. In hoofdstuk 2 ga ik nader in op Carners bevindingen.

Maar ook al wordt de term verisme voornamelijk gebruikt in muzikwetenschappelijk onderzoek, we komen hem ook tegen in de Nederlandse literatuurgeschiedenis. Waar Piet Couttenier in hoofdstuk 4 van *Alles is taal geworden* de literatuur van het Zuiden in het tijdperk 1860-1900 behandelt, gebruikt hij het begrip verisme een aantal keren.<sup>6</sup> Het werk van de Vlaamse auteur Cyriel Buysse typeert hij als 'een compromisloos 'naturalistisch' verisme in fictief proza'.<sup>7</sup> Hij beperkt zich echter niet tot proza; in zijn bespreking van het Vlaamse toneel wijst hij erop dat het artistieke bewustzijn werd aangescherpt door de verfijning van het genre van de zangspelen. Literaire auteurs legden zich toe op het schrijven van libretti. Couttenier maakt hier dus een verbinding tussen literatuur en opera. Over het toneel merkt hij verder nog op dat zich vanaf de jaren negentig (van de negentiende eeuw) een realistische lijn doorzet waarmee het verisme werd geïntroduceerd in het Vlaamse toneel.<sup>8</sup>

*Fanny* is in mijn studie uitgebreid aan bod gekomen en wordt beschouwd als een erkend voorbeeld van een naturalistisch werk uit de Nederlandse literatuur. *Tosca* heb ik twee keer gezien in het theater. Volgens H. Wagner, de muzikwetenschapper die ik in hoofdstuk 2 nog uitvoerig zal behandelen, wist de componist Puccini met *Tosca* het verisme het dichtst te naderen of is het werk zelfs als model van veristisch componeren op te vatten.<sup>9</sup>

---

5 Carner 1985.

6 Van den Berg en Couttenier 2009, p. 627-722.

7 Ibidem, p. 704.

8 Ibidem, p. 710-11.

9 Wagner 1999.

Een opera betrekken in een literatuuronderzoek lijkt in eerste instantie wellicht vreemd, toch ben ik van mening dat dit zeer goed mogelijk is en ook tot interessante inzichten kan leiden. Zoals Richard Wagner al benadrukte, bestaat een opera uit diverse aspecten, te weten: muziek, toneel, (soms) dans, beeldende kunst en tekst (het libretto). Diverse onderdelen kunnen onderzocht worden op veristische kenmerken, de nadruk in dit werkstuk zal echter liggen op de tekst. Om de concepten intermedialiteit en multimedialiteit te duiden bestudeert Brillenburg Wurth diverse teksten aan de hand van de poëtische theorie. Daarmee wil zij laten zien dat begrippen uit deze theorie niet alleen van toepassing zijn op (traditionele) gedichten, maar ook op andersoortige teksten, zoals redevoeringen of reclameteksten. Analoog hieraan wil ik laten zien dat een libretto van een opera onderzocht kan worden op structuuranalytische kenmerken als personages, plot, thema en taalgebruik. Een analyse dus die voornamelijk wordt toegepast op prozateksten. Met andere woorden: zowel de novelle *Fanny* als het libretto van *Tosca* onderwerp ik aan een analyse die traditioneel wordt toegepast op prozateksten. Ik ben van mening dat ik een dergelijke analyse kan toepassen op beide teksten omdat het beide talige structuren zijn. Het muzikwetenschappelijke deel van de opera *Tosca* blijft buiten beschouwing.

Gebaseerd op bovenstaande luidt mijn onderzoeksvraag als volgt: 'In hoeverre zijn het naturalisme en het verisme vergelijkbare stromingen en welke overeenkomsten en verschillen van beide stromingen zijn er aan te wijzen in *Fanny* van Marcellus Emants en *Tosca* van Giacomo Puccini?'

Om mijn onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden zal ik eerst nader ingaan op beide stromingen. In hoofdstuk 1 behandel ik het naturalisme, waarbij ik definities en opvattingen van diverse buitenlandse en Nederlandse wetenschappers bestudeer. In hoofdstuk 2 bespreek ik het verisme en zal ik mijn onderzoek toespitsen op de Italiaanse opera aan de hand van uitgebreid literatuuronderzoek. In hoofdstuk 3 geef ik vervolgens een analyse van de novelle *Fanny*. Hoofdstuk 4 wijd ik aan de opera *Tosca*, die beschouwd kan worden als een veristisch voorbeeld van muziektheater. In hoofdstuk 5 ten slotte zal ik komen tot eindconclusies met betrekking tot mijn onderzoeksvraag.

# 1 Het naturalisme

Lilian R. Furst: "Naturalism did make an attempt to bridge the gap between life and art."

## 1.1 Het begrip naturalisme

De term 'naturalisme' bestond al lang voor de specifieke literaire periode van eind negentiende, begin twintigste eeuw die er doorgaans mee wordt aangeduid. In de beeldende kunst duidde het begrip op een nauwkeurige weergave van de natuur. 'Naturalisme' is nauw verwant aan het begrip 'realisme'. Beide werden en worden vaak door elkaar gebruikt, als synoniemen. In *Realism* doet Damian Grant verslag van zijn onderzoek naar het begrip realisme.<sup>10</sup> In dit werk noemt hij als grondslag van het realisme een grote achterdocht ten aanzien van de verbeelding. De realisten wilden 'de waarheid' tonen. Zij zetten zich af tegen wat ze noemden 'de leugens en de dromen' van de romantici. Eenvoud en oprechtheid werden de criteria voor hun werk. Grant citeert met instemming uit het voorwoord van *Le Roman Russe* van Émile de Vogüé<sup>11</sup>:

[...] They (de realisten, HS) have brought about an art of observation rather than of imagination, one which boasts that it observes life as it is in its wholeness and complexity with the least possible prejudice on the part of the artist. It takes men under ordinary conditions, shows characters in the course of their everyday existence, average and changing. Jealous of the rigour of scientific procedure, the writer proposes to instruct us by a perpetual analysis of feelings and of acts rather than to divert us or move us by intrigue and exhibition of the passions. [...] It has been called realist, naturalist: would democratic not offer an adequate definition?<sup>12</sup>

In dit citaat zien we dat realisme en naturalisme in een adem genoemd worden. Toch ziet Grant één manier om het naturalisme van het realisme te onderscheiden: het realisme gaat uit van de filosofie en beschrijft een *doel*, namelijk het bereiken van het werkelijke; het naturalisme put uit de natuurwetenschap en is een *methode* die zal bijdragen aan het bereiken van het werkelijke. Het naturalisme is op deze manier de vervulling van het realisme; de naturalisten gingen uit van de ideeën van het realisme en voegden er de natuurwetenschappelijke methode aan toe.

Er is een aantal belangrijke niet-literaire invloeden te noemen op het naturalisme:

1. Charles Darwins *The Origin of Species* (1859) als toonaangevend wetenschappelijk werk;
2. Auguste Comte's positivisme als inspiratiebron voor Taine's toepassingen in de literatuur;

---

<sup>10</sup> Grant 1970.

<sup>11</sup> Grant gebruikt een verkeerde voornaam: het was de Franse literatuurcriticus Eugène-Melchior de Vogüé die *Le roman Russe* schreef, voor het eerst gepubliceerd in Parijs, 1886.

<sup>12</sup> Grant, p. 31-32.

3. Claude Bernards *Introduction à L'Étude de la Médecine Expérimentale* (1865) als Zola's belangrijkste bron voor de door hem beschreven wetenschappelijke methode.

Ad 1. In het darwinisme vertegenwoordigt de mens niet langer het idealistische beeld uit de romantiek, maar wordt hij geplaatst in de lijn van afstamming van het dier. De menselijke persoonlijkheid is met andere woorden een gevolg van erfelijkheid en omgeving.

Ad 2. De Franse criticus en literatuurhistoricus Hippolyte Taine beschreef als eerste de naturalistische theorie in zijn voorwoord bij *Histoire de la Littérature Anglaise* (1863-4). Gebaseerd op het positivisme van de filosoof Auguste Comte werd de mens bestudeerd als was hij een object, of in de woorden van Taine: een machine.<sup>13</sup> Alles, ook de mens met zijn morele opvattingen en zijn werken, kan begrepen worden in termen van 'oorzaak' en 'gevolg'. In het voorwoord bij de tweede editie van *Essais de critique et d'histoire* (1866) populariseert Taine ook Darwins denkbeelden. Deze toepassing van ideeën is van grote invloed op het mensbeeld dat het naturalisme ging beheersen: de mens werd gezien als een dierlijk wezen bepaald door 'race, milieu et le moment', zonder vrije wil en zonder eigen verantwoordelijkheid.

Ad 3. Émile Zola is de belangrijkste theoreticus en vertolker van het naturalisme. In zijn voorwoord bij de tweede editie van de roman *Thérèse Raquin* (1868) gebruikt de Franse schrijver het begrip als eerste in de literatuur. Vervolgens introduceerde hij de natuurwetenschappelijke methode. In *Le Roman Expérimental* (1880) beschrijft hij de literaire auteur naar analogie van de medicus uit Bernards werk: objectief, als een wetenschapper, dient hij te werk te gaan. De roman is een experiment: de auteur observeert en geeft weer op een ongevoelige, onpersoonlijke wijze, hij creëert de omstandigheden waarin de personages functioneren en de gebeurtenissen plaatsvinden volgens de wetenschappelijke wetten van ras, milieu en moment. Intuïtie en verbeelding van de auteur zijn vervangen door observatie en experiment. De schrijver wordt een technicus, de roman een product van onderzoek en feiten.

Of een naturalistisch werk daadwerkelijk op deze wijze tot stand kwam, is nog maar zeer de vraag. Naar mijn mening is het onmogelijk om de auteur als mens met al zijn eigenaardigheden buiten beschouwing te laten. Hoe goed hij ook zijn best doet om 'slechts' observant te zijn en objectief te blijven, hij blijft een product van zijn opvoeding en omgeving en is niet vrij van waarden en normen. Uiteraard kan hij proberen hiervan zo min mogelijk te laten doorsijpelen in

---

<sup>13</sup> Comte ging er vanuit dat alleen met logisch denken en empirische waarnemingen verschijnselen te verklaren zijn, hij paste zijn theorie ook toe op de mens en de maatschappij.



zijn werk. De auctoriale vertelvorm wordt vervangen door de personale en expliciete vertellersoordelen blijven achterwege, maar compleet onpersoonlijk zal het werk niet zijn. In *Van romantiek tot postmodernisme* merkt Van Bork op dat bepaalde aspecten in het werk van naturalistische auteurs moeilijk te verklaren zijn wanneer we ze afzetten tegen de poëtische uitgangspunten van Zola. De auteur refereert vervolgens aan Van Deysel die Netschers proza impressionistisch noemde 'ondanks het feit dat hij daarin de opvattingen van Zola herkende: het streven naar wetenschappelijkheid. (...) De kunstenaar is dan pas echt kunstenaar wanneer hij niet alleen waarnemer en afbeelder is, maar ook bezielde is door wat hij heeft waargenomen en dat ook in zijn werk laat blijken.'<sup>14</sup> We zijn hier dan al ver verwijderd van de onpersoonlijk weergevende observant van Zola. Integendeel, de verbeelding speelt een rol en dat is naar mijn mening nu juist een wezenlijk kenmerk waarin een kunstenaar zich onderscheidt van zijn medemens.

Ondanks zijn poëtische opvattingen is ook in het werk van Zola de verbeelding niet afwezig. In zijn theoretisch geschrift *Le roman expérimental* zegt hij zelf hierover 'Il est certain qu'une oeuvre ne sera jamais qu'un coin de la nature vu à travers un tempérament.'<sup>15</sup> en 'Un grand romancier doit avoir le sens du réel et l'expression personnelle.'<sup>16</sup> In beide citaten wordt duidelijk dat ook Zola van mening was dat de eigenheid van de auteur niet buiten zijn werk gehouden kan worden. In het eerste merkt hij op dat weliswaar (naar) de natuur wordt weergegeven, maar via de invalshoek van een 'tempérament', een karakter, een persoonlijkheid. In het tweede citaat spreekt hij van 'l'expression personnelle', een persoonlijke, een eigen manier van presenteren. Van Bork wijst in Zola's werk op passages met een sterk hartstochtelijke inslag, bijvoorbeeld in natuurbeschrijvingen, waar hij zich klaarblijkelijk heeft laten meeslepen en niet langer de objectieve waarnemer is.<sup>17</sup>

In dezelfde serie waarin Grants *Realism* verscheen, publiceerde Lilian Furst het verslag van haar studie naar het naturalisme.<sup>18</sup> Ook zij benadrukt dat de term 'naturalisme' al oud is en van oorsprong een filosofische en theologische betekenis had. Zij ziet het naturalisme als een

---

14 G.J. van Bork en N. Laan (red.) 2010, p. 130-132.

15 Émile Zola 1880, p. 111.

16 Ibidem, p. 212.

17 G.J. van Bork en N. Laan, p. 139-140.

18 Furst en Skrine 1971. (In de inhoudsopgave wordt expliciet vermeld wie van de auteurs verantwoordelijk is voor welk deel, ik heb alleen gebruik gemaakt van de ideeën van Furst.)

intensivering van het realisme. In zowel de realistische als de naturalistische opvatting is kunst een mimetische, objectieve weergave van de werkelijkheid. De kunstenaars kiezen daarom het gewone, het alledaagse als onderwerp van hun werk en verheerlijken het ideaal van objectiviteit. Het naturalisme voegt hier echter nieuwe elementen aan toe die het ontleent aan de natuurwetenschappen.

Furst betreft een aantal historische ontwikkelingen in haar onderzoek naar het naturalisme. De industriële revolutie is daar een van. Door de opkomst en ontwikkeling van de industrie en de daarmee gepaard gaande maatschappelijke veranderingen ontstonden er grote tegenstellingen. Naar haar mening zorgden deze maatschappelijke ontwikkelingen voor nieuwe, nooit eerder aangesneden thema's in de literatuur: de tegenstelling tussen arm en rijk, tussen onderdrukte en overheerser, en de ellende van de arbeidersklasse. Geheel nieuw waren deze thema's echter niet, ook in het realisme kwamen ze voor. In een werk als *Fabriekskinderen* van J.J. Cremer uit 1863 wordt al op hartverscheurende wijze uitdrukking gegeven aan de barre omstandigheden die het gevolg waren van de industrialisering.

Ook de natuurwetenschappen, waar het naturalisme sterk op was gebaseerd, motiveerden de auteurs tot nieuwe thema's: de mens als dierlijk wezen, de mens die vervalt in primitief gedrag onder invloed van alcohol, in crisis of door seksuele driften. Een belangrijke rol was weggelegd voor het thema erfelijkheid.

Furst geeft een aantal kenmerken van de naturalistische roman:

- De auteur tracht in zijn werk met de objectiviteit van een wetenschapper een beeld weer te geven van de mens bepaald door erfelijkheid, milieu en tijd. Zij is van mening dat de auteur op wetenschappelijke wijze te werk moet gaan, een roman kan niet naturalistisch genoemd worden enkel vanwege een bepaald type personage (arm, alcoholistisch of onzedig).
- De verteltechniek is niet experimenteel maar juist conventioneel rechtlijnig. Het experimentele zit niet in de vorm of de stijl maar in de beschouwing van de mens.
- De thema's in een naturalistische roman zijn veelal armoede, ellende en ontbering. Achter de façade van objectiviteit gaat vaak medeleven met de arbeidersklasse schuil, maar ook de middenklasse ontbreekt niet. In alle lagen van de bevolking gelden dezelfde principes, net zoals de ene machine niet onder doet voor de andere is elk mens gelijk aan de ander. De personages vertegenwoordigen vaak de 'gewone' mens en niet het 'unieke' individu, helden spelen geen rol.

## 1.2 Naturalisme internationaal

Lilian Furst geeft in haar studie een kort overzicht van de invloed van het naturalisme op de literatuur van diverse landen. Voor dit eindwerkstuk voert het te ver om hier diep op in te gaan. Wel hecht ik er belang aan Fursts bevindingen kort te noemen omdat het een aanvulling is op Anbeeks visie die zich beperkt tot de Nederlandse situatie, zoals we in de volgende paragraaf zullen zien.

Internationaal gezien was het naturalisme zeker niet één vastomlijnde beweging. In diverse landen zijn in verschillende perioden uiteenlopende verschijningsvormen van het naturalisme waar te nemen.

In Frankrijk ontwikkelt het naturalisme zich als logisch gevolg van het realisme. Balzac, Flaubert en Stendhal worden gezien als voorlopers. Een erg belangrijke rol is uiteraard weggelegd voor Émile Zola die naast zijn romans ook de literaire theorie rondom het naturalisme ontwikkelde.

In Engeland heeft het naturalisme nooit een relevante rol gespeeld. Er werden geen groepen geformeerd noch manifesten gepubliceerd. Volgens Furst ligt de oorzaak hiervan in het feit dat het realisme van de negentiende eeuw in Engeland niet nieuw was. De Engelsen kenden het realisme al uit het werk van achttiende-eeuwse schrijvers, maar bijvoorbeeld ook werk van William Shakespeare werd als realistisch beschouwd vanwege de spreektaal die hij gebruikt en de personages die nooit eendimensionaal zijn. M. Mathijssen voegt hier in hoofdstuk 3 van *Van romantiek tot postmodernisme* nog aan toe dat ook de minder turbulente politieke situatie in Engeland voorkwam dat literatuur als politiek wapen werd ingezet, zoals in Frankrijk.<sup>19</sup>

In de Verenigde Staten gebruikt men vaak de term 'new realism'. De stroming was daar flexibeler en kende meer vrijheden dan in Frankrijk. Diverse generaties schrijvers behoorden tot de stroming die tot in het interbellum heeft bestaan.

In Duitsland was het naturalisme een grote, complexe beweging. Er verschenen vele theoretische werken en er waren bijeenkomsten van groepen schrijvers. Het Duitse naturalisme kent een aantal unieke kenmerken: het patriottisme was een belangrijk thema en behalve in de inhoud was de stroming hier ook kenbaar in de vorm en in de taal. Er is vooral veel naturalistisch drama geschreven en zelfs in de poëzie ontbrak de stroming niet.

---

<sup>19</sup> G.J. van Bork en N. Laan (red.), p. 93-125.

### 1.3 Het naturalisme in de Nederlandse literatuur

In de jaren 1840 tot 1880 is er in de Nederlandse literatuur sprake van traditie en vernieuwing naast elkaar. Er verschijnen nog steeds historische romans, bij uitstek een genre uit de romantiek. Daarnaast komt het realisme op. Marita Mathijssen geeft in hoofdstuk 3 van *Van romantiek tot postmodernisme* een aantal kenmerken van deze stroming weer. Ik noem ze hier kort.

- De personages zijn individuen, geen prototypen meer.
- De stofkeuze is uitgebreid; ook het lage en lelijke mag getoond worden mits het een vormende werking heeft. Seksualiteit komt voor in de romans, maar roept vaak nog veel weerstand op.
- De personages komen niet langer alleen uit de hogere milieus, ook de lagere milieus komen aan bod.
- Het individu is een sociaal wezen dat het slachtoffer kan worden van krachten die spelen in de maatschappij.
- Het idealisme blijft aanwezig in het realisme: de literatuur behoudt zijn sociale functie en dient tot het bewerkstelligen van veranderingen.
- De beschrijving van de werkelijkheid dient zo realistisch mogelijk te zijn.

Ondanks de vernieuwingen behield de Nederlandse literatuur tot in de jaren tachtig van de negentiende eeuw haar idealistische karakter. De literatuur diende een verheffende functie te hebben, diende uitzicht te bieden op een betere wereld. In literaire werken kwam dit tot uitdrukking in kenmerken als edele hoofdpersonen, een opbeurend slot van het verhaal, opzienbarende gebeurtenissen en een auctoriale verteller.<sup>20</sup>

Ook vóór de jaren tachtig zijn er echter andere tendensen waar te nemen. René Wezel merkt in hoofdstuk 81 van *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis (NLG)* op dat er in de jaren dertig van de negentiende eeuw al sprake was van het opbloeien van korte prozavormen waarin de beschrijving van de werkelijkheid vooropstaat, ook wel aangeduid als *genre-realisme*.<sup>21</sup> De auteur bespreekt in dit hoofdstuk de beroemde recensie van Potgieter die in 1841 verschijnt in *De gids* met de veelbetekenende titel 'Kopijerlust des dagelijkschen levens'.

---

<sup>20</sup> Anbeek 1982, p. 11-14.

<sup>21</sup> NLG 1993, p. 455-460.

In de recensie wordt onder andere de *Camera Obscura* van Nicolaas Beets uit 1839 besproken. Potgieter signaleerde al dat de werkelijkheid nagebootst werd zonder dat er een hoger doel werd gediend (wat hij overigens als de 'laagste trap der kunst' beschouwde).

Het naturalisme wordt veelal opgevat als een radicalisering van het realisme vanwege de toevoeging van het wetenschappelijke aspect. Volgens Ton Anbeek hadden de negentiende-eeuwse auteurs verschillende opvattingen over het concept naturalisme, maar betekende het in ieder geval een doorbreking van de conventie. Men nam stelling tegen het idealiserende proza: het hoofdpersonage is *niet* langer een model van deugd, er is *geen* verzoenend einde, de auteur neemt de pose van wetenschapper aan en het uitgangspunt is positivistisch. Het naturalisme in Nederland openbaart zich het eerst in twee verhalenbundels: Cooplants *Uit het leven* (1885) en *Studie's naar het naakt model* (1886) van Frans Netscher. De grote doorbraak vindt plaats in 1888 wanneer er drie naturalistische romans verschijnen.<sup>22</sup>

Netscher had zich in 1885 in zijn artikel 'Wat wil het naturalisme?' al een groot propagandist van de stroming getoond en uitvoerig verslag gedaan van Zola's opvattingen hieromtrent. In *Over literatuur* (1886) verzet Van Deyssel zich tegen het - in zijn ogen - epigonisme van Netscher. Hij formuleert zelf geen duidelijke omschrijving van het begrip naturalisme, maar beschrijft met name de rol van de kunstenaar waarbij hij vooral uitgaat van de praktijk van de in Frankrijk gepubliceerde werken en veel minder van de door Zola geformuleerde theorie. Het wetenschappelijke element ontbreekt daardoor, de kunstenaar dient vooral kunst te maken. Van Deyssel moet niets hebben van de opvatting van de roman als experiment, voor hem staat de kunst voorop, niet de wetenschap.

Op de opvattingen en rol van Marcellus Emants, een van de belangrijkste vertegenwoordigers van het naturalisme in Nederland, ga ik nader in in hoofdstuk 3.

In zijn onderzoek naar de Nederlandse naturalistische roman handelt Anbeek op inductieve wijze: hij werkt een groot aantal romans door die als naturalistisch bekend staan en komt tot een reeks van acht kenmerken.

1. De roman heeft als middelpunt een 'nervus' gestel. Muziek veroorzaakt een staat van opwinding. Het hoofdpersonage verlangt vaak naar iets groots.

---

<sup>22</sup> NLG, p. 536-540. Het betreft de romans *Een liefde* van Van Deyssel en *Juffrouw Lina* van Emants; *Eline Vere* van Couperus verscheen gedurende een aantal maanden als feuilleton in dagblad *Het vaderland*.

2. De plot bestaat in grote lijnen uit de geschiedenis van een ontzuivering. De kern van het conflict bestaat uit de botsing van grote verlangens op de kille realiteit. Voor de hoofdpersoon staan twee wegen open: een passief einde; de berusting in ongeluk, of de actieve beslissing uit het onvolmaakte leven te stappen. De ondergang wordt van tevoren al enkele keren subtiel aangeduid.
3. Het overgevoelige karakter van de hoofdpersoon wordt verklaard vanuit determinerende omstandigheden. De personages zijn niet zelf schuldig aan hun daden, maar zijn het product van bepaalde omstandigheden. Zowel erfelijke als sociale omstandigheden spelen een rol.
4. De werken zijn maatschappijkritisch, vooral ten aanzien van de gezeten burgers. De kille realiteit waarmee het gevoelige karakter in botsing komt, wordt niet zelden gevormd door de niet-begrijpende schijnheilige burgerij.
5. Seksualiteit staat in de belangstelling. Met zijn openhartige bespreking van dit onderwerp zet de naturalistische auteur zich af tegen de burgerij die niet openlijk over seks sprak. Daarnaast kan seksualiteit niet achterblijven als onderwerp wanneer men 'het werkelijke leven' wil beschrijven. Seksualiteit bevindt zich vooral in de sfeer van schuld en angst en met name taboeonderwerpen als zelfbevrediging, bordeelbezoek en homoseksualiteit komen aan bod.
6. Het taalgebruik bestaat enerzijds uit natuurgetrouwe dialogen, anderzijds maken de auteurs gebruik van woordkunst, de zogenaamde *écriture artiste*.
7. De personale vertelwijze komt veelvuldig voor, evenals de hij-vorm. De auctoriale verteller ontbreekt, maar expliciete typering van de vertelinstantie zijn nog wel aan te treffen.
8. Objectiviteit; de romanschrijver neemt een onpartijdige houding aan tegenover zijn romanpersonages.<sup>23</sup>

#### **1.4 Tot slot**

Wanneer we met betrekking tot de Nederlandse literatuur op zoek gaan naar theorievorming omtrent het naturalisme stuiten we al snel op Ton Anbeek's werk. Hij is degene geweest die zich afvroeg hoe nu eigenlijk de definitie zou moeten luiden van het concept 'naturalistische roman' zoals dat gebruikt werd in de Nederlandse literatuurgeschiedenissen van onder andere Stuiveling en Knuvelde. Via bestudering van vele naturalistische romans komt hij tot een

---

<sup>23</sup> Anbeek 1982, p. 49-72.

afgebakend geheel van kenmerken. Hij beperkt zich daarbij tot de Nederlandse situatie en tot de laatste decennia van de negentiende eeuw. De uitkomsten van zijn onderzoek zijn in Nederland lange tijd beeldbepalend geweest.

In haar essay 'Wat wil het naturalisme? Een invulling van het Nederlandse naturalistische concept op basis van poëtische teksten.' vertrekt Mary G. Kemperink vanuit een ander uitgangspunt, namelijk de poëtische teksten van de voorstanders van het naturalisme aan het eind van de negentiende eeuw. Zij is van mening dat 'poëtische teksten het meest geschikt zijn om als uitgangspunt, dat wil zeggen als 'eerste' materiaal, voor de invulling van een literair concept te dienen.'<sup>24</sup> Zij voegt hieraan toe dat dit concept dan nog bijgesteld moet worden op basis van onderzoek naar de primaire teksten en dat dit onderzoek reeds verricht is door anderen. Kemperink komt op basis van haar onderzoek tot het volgende concept van het naturalisme: 'het streven om binnen het proza te komen tot een onbevooroordeelde weergave van een - in meer of mindere mate doorvoelde - ervaring van de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid.'<sup>25</sup> Bepaalde begrippen in deze formulering werkt zij vervolgens nader uit. Ik vat haar uitleg hieronder kort samen.

- De schrijver dient 'onbevooroordeeld' te zijn in die zin dat hij zich bij zijn keuze uit de werkelijkheid en zijn compositie niet laat leiden door morele overwegingen en esthetische idealen. Ook onthoudt hij zich van moralistische, meelevende commentaren.
- De zintuiglijk waarneembare werkelijkheid wordt door de auteur als uitgangspunt genomen. Hij kan hierbij al dan niet pogen causale relaties tussen de door hem waargenomen verschijnselen te leggen door een beroep te doen op de resultaten van de experimentele wetenschap, of trachten de echtheid van zijn afbeelding te verhogen door documentatieonderzoek te verrichten. Dergelijke 'wetenschappelijke' activiteiten zijn voor de naturalistische auteur echter geen dwingende eis.
- Ook al vormt de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid voor de auteur het uitgangspunt, toch krijgt zijn gevoel een belangrijke rol toebedeeld. Door zijn manier van uitdrukken kan hij weergeven welke emoties de dingen bij hem teweeg brengen. Deze stijl dient nieuw te zijn. Niet alleen omdat het hier gaat om een nieuwe beleving van de werkelijkheid, maar ook omdat de voorgangers in stilistisch opzicht weinig te bieden hebben waarop gesteund zou kunnen worden.

---

24 Kemperink 1984, p. 44.

25 Ibidem, p 56.

Uit Kemperinks bevindingen blijkt dat de Nederlandse auteurs niet rigide vasthielden aan de eis van wetenschappelijkheid zoals Zola deze formuleerde in zijn poëtische geschriften. Ik ben van mening dat Kemperinks onderzoek een welkome aanvulling is op dat van Anbeek. Zoals zij zelf al aangeeft, biedt haar concept de mogelijkheid de primaire werken te toetsen en af te grenzen van eerder werk. Belangrijker echter is het feit dat zij dankzij haar methodiek komt tot een theoretische onderbouwing van het concept naturalisme. Het komt mij voor dat deze werkwijze een solidere basis vormt dan de inductieve wijze waarop Anbeek te werk is gegaan.

Kritiek op Anbeeks methodologie wordt ook gegeven door Van Bork in zijn hoofdstuk over het naturalisme.<sup>26</sup> Waar Anbeek vaststelt dat niet alle literaire werken voldoen aan de door hem geformuleerde kenmerken van een naturalistisch werk, verwijt Van Bork hem geen antwoord te geven op de voor de hand liggende vraag hoeveel en welke kenmerken doorslaggevend zijn om te blijven spreken van naturalisme. Bovendien is hij van mening dat Anbeek geen objectief criterium heeft voor de door hem onderzochte werken. Sommige eigenschappen die Anbeek als naturalistisch beschouwt, kwamen al voor in het realisme. Dit laatste kritiekpunt stemt overeen met dat van Kemperink. Zij baseert haar concept op poëtische teksten over het naturalisme om daarmee een objectief uitgangspunt te creëren waaraan de primaire werken kunnen worden getoetst.

Anders dan Anbeek en Kemperink plaatsen Damien Grant en Lilian Furst het concept naturalisme in een brede internationale en historische context. Zij betrekken nadrukkelijk andere disciplines in hun beschouwing: filosofie, natuurwetenschappen, theologie. Ook de maatschappelijke ontwikkelingen die plaatsvonden in de negentiende eeuw spelen een rol in hun onderzoek. De kenmerken die Furst van belang acht voor de naturalistische roman laten meer ruimte om een literair werk te duiden dan de meer afgebakende opsomming van Anbeek.

---

26 G.J. van Bork en N. Laan (red.), p. 156-157.



## 2 Het verisme

Émile Zola: “Le Verisme italien, oui, oui, je comprends: c’est mon naturalisme.”

Giovanni Verga: “Verismo, verismo [...] lo preferisco dire: la verità.”

### 2.1 Het begrip verisme

Zoals ik in de inleiding al schreef, wil ik in dit werkstuk de stromingen naturalisme en verisme onderzoeken op overeenkomsten en verschillen, ervan uitgaande dat ze teruggaan op eenzelfde voorliggend concept. De term verisme luidt in het Italiaans *verismo* en stamt van *vero*, dat ‘echt’, ‘waar’ of ‘waarachtig’ betekent.<sup>27</sup> In literatuurwetenschappelijk onderzoek over het realisme zijn dit ook veelvoorkomende begrippen. In hoofdstuk 1 zagen we al dat Damian Grant het als volgt formuleert: ‘De realisten wilden ‘de waarheid’ tonen’. Piet Couttenier bespreekt de opkomst van het realisme in Vlaanderen en zegt over de woordvoerders van de stroming:

Ook hun poëtica en esthetiek verkondigen de idee dat kunst waarheid openbaart en onlosmakelijk is verbonden met nationaliteit, maar die wordt nu gekoppeld aan de eis van waarachtigheid en verinnerlijking.<sup>28</sup>

In beide citaten zien we dus begrippen terug als ‘waarheid’ en ‘waarachtigheid’.

In het Nederlandse literatuurwetenschappelijk onderzoek is het concept verisme niet erg bekend. Couttenier echter gebruikt het wel in zijn onderzoek naar de literaire ontwikkelingen in Vlaanderen in de jaren 1860-1900. Hij gebruikt het begrip daar welhaast achteloos, zonder enige expliciete uitleg. Op pagina 670 lezen we het volgende:

Sleeckx (negentiende-eeuws auteur en criticus HS) sprak van ‘rechtzinnigheid’ in de kunst en hij ontleende daarmee in feite een term aan de Franse realist Champfleury, *sincérité*, door Sleeckx opgevat als oprechtheid, onbaatzuchtigheid en oorspronkelijkheid, wars van slaafse navolging, gekunsteldheid en modezucht. Tegelijk distantieerde hij zich ostentatief van de excessen van het Franse realisme, die het oude en ‘gezonde’ realisme in diskrediet hadden gebracht. Zijn standpunt was dus zeer gematigd: het streven naar waarheid moest binnen de perken blijven. Realisme sluit het verhevene niet uit. Nergens stelt Sleeckx de vanzelfsprekende eis van objectieve waarneming of verisme.<sup>29</sup>

In dit citaat wordt duidelijk wat Couttenier verstaat onder verisme: een extreme vorm van realisme waarbij men aan de auteur de eis van objectieve waarneming stelt. Deze opvatting zijn we al eerder tegengekomen: bij het naturalisme uit hoofdstuk 1.

---

<sup>27</sup> Van Dale Italiaans-Nederlands 2009, p. 1045. Lemma vero: 1. juist, waar; 2. echt, waarachtig, waar.

<sup>28</sup> Van den Berg en Couttenier, p. 633.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 670.

Elders in zijn studie schrijft Couttenier dan nog het volgende:

Literatuur moest de werkelijkheid in al haar facetten weergeven en ze kon schoonheid bereiken zonder aan vanzelfsprekende morele categorieën over het ware en het goede gebonden te zijn. Die eis van *verisme* zou nog scherper worden gesteld door kennismaking met en import van de poëtica van het naturalisme, eerst uit de Franse literatuur, vervolgens de Frans-Belgische en dan de Nederlandse literatuur uit het Noorden.<sup>30</sup>

In dit citaat zien we hoe *verisme* en naturalisme aan elkaar gekoppeld worden. De poëtica van het naturalisme impliceert het *verisme*.

In de paragrafen 2.1 tot en met 2.4 van dit hoofdstuk onderzoek ik hoe het concept *verisme* gedefinieerd wordt in de muziekwetenschappelijke literatuur. Aan de hand daarvan zal ik vervolgens een opvatting van het *verisme* formuleren die gebruikt kan worden in hoofdstuk 4, dat handelt over de opera *Tosca*.

## 2.2 Carner (1985)

In de door Cambridge University Press gepubliceerde serie van onderzoeken naar individuele opera's neemt de musicoloog Mosco Carner het deel *Giacomo Puccini Tosca* voor zijn rekening. Carner neemt in zijn onderzoek een belangrijke verandering waar in de operapraktijk van Italië in de laatste decennia van de negentiende eeuw. Deze verandering stond niet op zichzelf maar was verwant aan de ontwikkelingen binnen de literatuur in Europa: van romantiek naar realisme naar naturalisme. Behalve tot de literatuur was het naturalisme ook doorgedrongen tot opera. Carner laat de stroming, voor wat deze kunstvorm betreft, beginnen in Frankrijk bij *Carmen*, Bizets opera uit 1875. Voor Italië gebruikt hij vervolgens de omschrijving: 'operatic naturalism or verismo' waarmee hij een duidelijk verband aangeeft tussen beide stromingen.<sup>31</sup>

De belangrijkste vertegenwoordigers van de stroming in Italië behoorden tot een groep componisten die zich verenigd had onder de naam *giovane scuola italiana* (de jonge Italiaanse school HS). Het betreft hier dus musici. Hun literaire collega's, die op hun beurt beïnvloed waren door Franse auteurs, leverden de verhalen voor de opera's. Het verhaal *Cavalleria rusticana* van Giovanni Verga vormde de basis voor de gelijknamige opera van componist Pietro Mascagni. Deze eenakter wordt traditioneel gezien als hét voorbeeld van een veristische opera

---

30 Van den Berg en Couttenier, p. 698.

31 Het Engelse 'operatic naturalism' is niet rechtstreeks in het Nederlands te vertalen omdat wij geen bijvoeglijk naamwoord kennen gebaseerd op het zelfstandig naamwoord opera. Evenwel is duidelijk wat de auteur bedoelt: het naturalisme in de kunstvorm opera. Voor *verisme* maakt hij gebruik van het Italiaanse *verismo*.

en werd lange tijd zelfs beschouwd als de eerste veristische opera. Carner echter is van mening dat deze grens niet zo scherp gesteld kan worden. Het Italiaanse naturalisme (nog een andere benaming die de auteur gebruikt) begint niet pas in 1890 met deze opera; een tendens naar realisme was al decennia aan de gang.

Als belangrijke kenmerken van het verisme noemt Carner:

- Overdaad, van passie en emotie, leidend tot moord of zelfmoord. De ene gemoedstoestand zal altijd worden gespiegeld in een contrasterende. Ook de personages worden 'larger than life' neergezet, seks is een drijvende kracht, culminerend in jaloezie of wraak. Heftige scènes, zoals een moord, vinden plaats op het toneel, waar die eerder niet getoond werden.
- Concentratie, alleen het essentiële wordt getoond, er wordt afgezien van uitgebreide historische details, de plot is daardoor zeer levendig.
- Het alledaagse leven staat centraal, niet langer de historische en mythische onderwerpen.
- De personages zijn figuren uit de lage sociale klassen: arbeiders, soldaten, prostituees, boeren, vissers en artiesten.

### 2.3 Wagner (1999)

Muziekwetenschapper Hans-Joachim Wagner heeft in zijn lijvige *Habilitationsschrift Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo* verslag gedaan van zijn onderzoek naar ontstaan, verspreiding en receptie van de veristische opera.<sup>32</sup> Als opmaat daartoe verdiept hij zich in het literaire verisme en bespreekt dit begrip onder andere in relatie tot het realisme en het naturalisme. Een aantal componisten staat centraal in zijn studie, Giacomo Puccini is een van hen.

De veristische operaproductie bereikte haar hoogtepunt rond de voorlaatste eeuwwisseling, waarna de werken van het toneel verdwenen. Tot de weinige die internationaal repertoire konden houden, behoren *Cavalleria rusticana* (1890) en *I Pagliacci* (1892) van Ruggero Leoncavallo. Aan het eind van de jaren tachtig van de twintigste eeuw was een verandering waar te nemen en werden diverse veristische opera's weer opgevoerd. (De

---

<sup>32</sup> In Duitsland schrijft men ter verkrijging van een aanstelling als professor een zogenaamd *Habilitationsschrift*, een wetenschappelijke verhandeling. H.-J. Wagner verkreeg hiermee een aanstelling aan de Universität zu Köln.

Nederlandse Opera voerde beide producties op in maart 2006 (*Odeon 60, 2006*) Volgens Wagner is deze herontdekking niet te verklaren door te verwijzen naar marketingstrategieën van platenmaatschappijen of het zoeken naar niet-canonieke werken door operahuizen, maar is het verisme weer actueel. Hij geeft voor deze opleving van het verisme een maatschappelijke verklaring. Het regionale aspect van de veristische opera met zijn aandacht voor landschap en natuur, voor echte emoties en warme menselijke contacten spreekt de moderne bezoeker aan omdat het een tegenwicht vormt tegen de geïndividualiseerde en vertechniseerde maatschappij. Bovendien zijn behoeften en verwachtingen van het publiek veranderd: opera is zijn hermetische imago kwijtgeraakt en behoort nu tot de ontspanningsindustrie.

### **2.3.1 Wagner over het naturalisme**

Alvorens zich te richten op het verisme gaat Wagner iets dieper in op het naturalisme. Hij benadrukt het ontstaan van een intensieve internationale uitwisseling tussen diverse Europese kunstenaars. Dit doet hem concluderen dat *het* naturalisme niet bestaat. Wel geeft hij een zestal typerende kenmerken:

1. Het naturalisme als kunstrichting is te typeren als oppositie: de vertegenwoordigers ervan zetten zich af tegen de klassiek-romantische kunstopvatting. Waarheid en werkelijkheid van het moderne leven werden het onderwerp van het kunstwerk.
2. Het naturalisme baseerde zich op natuurwetenschappelijke, positivistische opvattingen. Daarnaast werd het bepaald door het sociale vraagstuk van industrialisering en de daaruit voortkomende problematiek van de arbeidersklasse. Als theoretisch kader voor de naturalisten noemt Wagner het werk van Darwin, Taine en Comte. Deze namen kwamen we ook al tegen in hoofdstuk 1. Wagner vermeldt daarnaast nadrukkelijk dat ook de ideeën van het socialisme en communisme een rol speelden in de gedachtevorming van de naturalistische kunstenaars.
3. Het objectiviteitideaal: de werkelijkheid moet volgens natuurwetenschappelijke principes nauwkeurig worden waargenomen en weergegeven in het kunstwerk.
4. Het werk kreeg een functie, het diende nuttig te zijn. Niet het adagio 'l'art pour l'art' gold, maar het blootleggen van de problemen van de moderne tijd.
5. Het mensbeeld van het naturalisme was deterministisch georiënteerd: de mens werd gezien als product van 'milieu, race et moment'. Kunst had de opdracht om deze bepaaldheid van

de mens weer te geven. Thematisch leidde dit tot het weergeven van het leven van de lagere klasse en pathologische psychische en fysieke toestanden.

6. Met het naturalisme begon het moderne literatuurbedrijf. De concurrentiestrijd beïnvloedde de distributie en productie van de literaire producten.

In deze opsomming zien we veel kenmerken terug die ook al in hoofdstuk 1 besproken werden. Nieuw is de aandacht die Wagner vestigt op de ideeën uit het socialisme en communisme als voedingsbron van de naturalistische kunstenaars. De invloed van het naturalisme op het literaire bedrijf is voor Wagner een belangrijk kenmerk omdat verspreiding en receptie van de veristische opera essentiële onderzoeksthema's van zijn studie zijn. Hoe interessant ook, voor dit werkstuk geldt dit belang niet.

### **2.3.2 Wagner over het verisme**

De Italiaanse literatuur uit de tweede helft van de negentiende eeuw maakt deel uit van het Europese naturalisme en ontwikkelt hieruit het genre van het verisme dat tussen 1870 en 1900 het voornaamste literaire genre in Italië is. Het verisme bracht vernieuwingen met zich mee en zorgde voor de lang verlangde aansluiting van de Italiaanse literatuur bij de Europese (Italië werd immers pas in 1861 verenigd in één koninkrijk).

Evenals realisme en naturalisme is het begrip verisme volgens Wagner niet nauwkeurig te definiëren. Er werd veel over geschreven en gediscussieerd in de laatste decennia van de negentiende eeuw. Hij vindt de term verisme voor het eerst terug in een artikel uit 1874 waar het gebruikt werd in verband met de schilder- en beeldhouwkunst. Later werd het nader gedefinieerd met als hoofdkenmerken: afzetten tegen het klassieke academisme en neigen naar het extreme. In 1877 werd het begrip voor het eerst expliciet met literatuur in verband gebracht en weergegeven als enige representant van de waarheid. Deze vermelding vormt de start van een uitvoerig filosofisch-esthetisch debat over definitie en begrenzing van het begrip. Vanaf 1880 verschenen vele theoretische werken waarin men poogde te komen tot een begrenzing van de term. Sommige critici benadrukten het sociale aspect, anderen zagen het genre vooral als verscherping van het realisme, vanwege het lelijke aspect, de ellende die tentoongesteld wordt. Steeds meer werd de term ook geplakt op kunstwerken uit een eerdere periode, waarbij realisme, naturalisme en verisme vaak als synoniemen werden gebruikt. Veel literaire auteurs weigerden echter een etiket als verisme op hun werk te (laten) plakken. In het

kader van dit eindwerkstuk zou het te ver voeren alle theoretische verhandelingen die Wagner de revue laat passeren te behandelen. Ik richt me verder dan ook op wat hij uiteindelijk verstaat onder verisme.

Ook Wagner bestempelt *Cavalleria rusticana*, de eenakter van Pietro Mascagni als prototype van de veristische opera. Het werk werd zowel door publiek als kritiek positief ontvangen dankzij de vermenging van vernieuwende en traditionele elementen. Andere componisten namen het werk als uitgangspunt en varieerden erop. Dit gegeven grijpt Wagner aan om in zijn studie een aantal navolgers van Mascagni chronologisch tegen het licht te houden. Aan Giacomo Puccini wijdt hij vervolgens een apart hoofdstuk om hem te kunnen duiden als uitzondering in de context van het verisme, ik kom hierop terug in hoofdstuk 4. De 'giovane scuola italiana', de groep jonge componisten die ook in de vorige paragraaf ter spake kwam, acht Wagner als begrip te beperkt om het verisme in te vatten omdat het slechts een generatie componisten omvat, maar als esthetische categorie niet nader is bepaald. De bijzonderheid van het verisme is naar zijn mening alleen vast te stellen door middel van de tekststructuur, de verwachtingen van het publiek en de functie van het werk. Hij vat de kenmerken van de veristische opera in vier termen samen:

- Crudeltà (wreedheid) van de handeling,
- Rapidità (snelheid) van het handelingsverloop,
- Semplicità (eenvoud) van de personages,
- Autenticità (echtheid) van ruimte en tijd.<sup>33</sup>

#### **2.4 Tschulik (2003)**

In het tijdschrift *Maske und Kothurn. Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft* uitgegeven door de Universität Wien schreef musicoloog Norbert Tschulik het artikel 'Der Verismo und seine Grenzen' waarin hij het verisme in een breder perspectief wil plaatsen. Naar zijn mening is het concept breder toepasbaar dan waar het vaak toe beperkt wordt, namelijk tot Italië aan het eind van de negentiende eeuw. Het verisme stond volgens hem aan het begin van een ontwikkeling in de opera, die van het realisme. De opera's *La traviata* (1853) van Verdi en *Carmen* (1875) van Bizet vormen het beginpunt van deze ontwikkeling. Tschulik baseert zijn mening op het feit dat in overzichtswerken uit de vorige eeuw niet alleen puur naturalistische

---

<sup>33</sup> Wagner 1999, p. 333.

werken (met personages uit de lage sociale klassen, met couleur locale, heftige tot gewelddadige zelfs dodelijke conflicten verbeeldend) als veristisch werden bestempeld, maar ook Italiaanse werken die in een ander milieu spelen maar wel dezelfde kenmerken vertonen qua muzikale vorm, ontstaansgeschiedenis en receptie. Volgens Tschulik waren de contemporaine componisten zelf bovendien helemaal niet geïnteresseerd in het verisme als zodanig. Het ging hen niet om de verbeelding van de werkelijkheid, de veristische principes waren enkel middel, geen doel. Hij wijkt hierin af van Wagner die door middel van literatuuronderzoek duidelijk maakt dat componisten doelbewust het veristische prototype *Cavalleria rusticana* navolgden.

Vervolgens beschrijft de auteur de situatie in de Duitstalige landen, waar het publiek instemde met de nieuwe werken, maar ook de interesse voor Wagner (de romantische componist Richard Wagner, 1813-1883) onverminderd bleef bestaan. Ook in andere Europese landen worden opera's gecomponeerd die veristisch te noemen zijn. In Engeland betreft Tschulik zelfs Benjamin Britten (1913-1976) bij de stroming. Hij laat het verisme verder leven in de jaren twintig van de twintigste eeuw, spreekt van 'neoverisme' en verbindt dat met de Nieuwe Zakelijkheid. De grens en tevens het hoogtepunt legt hij ten slotte bij *Wozzeck* (1925) van Alban Berg, vanwege de opvatting dat dat een opera is 'van het sociale medeleven' en ondanks de afwijkende muzikale stijl van atonaliteit en vernieuwende zangtechnieken. Zijn eindconclusie luidt dat er wat betreft het verisme sprake is van een continue ontwikkeling die al begint bij Richard Wagner en doorloopt tot in de jaren dertig van de twintigste eeuw.

Zoals blijkt uit bovenstaande is Tschulik van mening dat de stroming verisme erg breed toepasbaar is op het genre opera. Dat het verisme veel overeenkomsten vertoont met het realisme is een opvatting die we al bij meerdere auteurs, zoals besproken in hoofdstuk 1 en 2, terugzagen. Zijn opvatting dat nog tot in de jaren twintig van de twintigste eeuw gesproken kan worden over 'veristische opera's' is interessant en verdient nader onderzoek. Hiervoor geldt helaas dat het buiten het bereik van dit eindwerkstuk valt. Ik zal in hoofdstuk 4 verder geen gebruik maken van Tschuliks opvattingen.

## **2.5 Giger (2007)**

In *Journal of the American Musicological Society* publiceerde de Amerikaanse musicoloog Andreas Giger, associate professor aan Louisiana State University, zijn artikel 'Verismo: Origin,

Corruption, and Redemption of an Operatic Term'. In het onderzoek dat hij hierin beschrijft, wil Giger een concept definiëren van verisme dat relevant is voor opera en dat terminologisch correct is. Muziekwetenschappers gaan er - ook nu nog - vanuit dat de term verisme voor het eerst in 1890 gebruikt werd voor *Cavalleria rusticana* de opera van Pietro Mascagni. Giger is van mening dat het begrip al veel eerder toegepast werd. In de twintigste eeuw is het vanwege een grote variëteit aan definities diffuus geworden waardoor het huidige beeld vertroebeld is.

### 2.5.1 Giger over het verisme

Verisme wordt in onze tijd exclusief gebruikt om een specifieke type van realisme te omschrijven, gedefinieerd door Luigi Capuana (schrijver en literatuurwetenschapper) en Giovanni Verga (auteur van de novelle *Cavalleria rusticana* die vooraf ging aan de opera).

De volgende kenmerken zijn daarbij van belang:

- De verhalen hebben een regionaal karakter en zijn zeer pessimistisch van aard.
- De protagonist wordt gedreven door een blinde passie.
- De sociale, culturele en politieke context van de personages wordt op een quasiwetenschappelijke en objectieve wijze beschreven.
- De gehanteerde taal dient te passen bij de sociale en geografische situatie van de personages.
- De auteur is goed bekend met zijn personages: met hun gewoonten, manier van denken, tradities en taalgebruik.
- Het genre legt de nadruk op de onontkoombare en tragische ontwikkeling van de personages als gevolg van de menselijke vooruitgang die de zwakkeren aan de zijlijn laat staan.
- De auteur is 'afwezig', hij interfereert niet in de tekst door naar zichzelf te verwijzen of de lezer te onderrichten.

Als gevolg van deze -volgens Giger beperkte- literaire definitie hebben critici in de twintigste eeuw vaak geconcludeerd dat de term niet van toepassing is op laat-negentiende eeuwse opera's. Giger onderzoekt aan de hand van vele vergeten contemporaine artikelen hoe het begrip in de tweede helft van de negentiende eeuw gebruikt werd.



### 2.5.2 Achtergrond van de term

De eerste vermelding van *verismo* vindt Giger in de beschrijving van een schilderij uit 1867. De definitie van de term is dan nog onduidelijk, maar verwijst in ieder geval naar het afbeelden van een contemporain onderwerp (in tegenstelling tot een klassiek thema). Tussen 1870 en 1900 werd de term veelvuldig gebruikt voor zowel poëzie als drama. Er ontstond een variëteit aan ideeën over verisme:

1. verisme als evenwicht tussen idealisme en realisme: het literair realisme miste het artistieke element en moest worden 'gemixt' met een mate van idealisme (dit betekent dat het verisme gematigder zou zijn geweest dan het realisme, dit in tegenstelling tot de moderne opvatting);
2. verisme beschrijft het leven zoals het werkelijk is, bant alle idealisme uit en concentreert zich op ellende en immoreel gedrag van de laagste klasse;
3. verisme als stijl of kunsthistorische periode die zich afzet tegen het idealisme met zijn conventionele inhoud, vorm en taal. Deze opvatting overlapt 1. voor een deel. Mythologische onderwerpen of onuitspreekbare woorden werden niet langer getolereerd. Men maakte bezwaar tegen conventies en imitatie, niet traditie als zodanig werd veroordeeld, maar het anachronistische gebruik van haar conventies.

### 2.5.3 Periodisering

Literatuurgeschiedenissen én kunstgeschiedenissen (zowel Italiaanse als Franse als Duitse) maken onderscheid tussen romantiek en realisme. Deze laatste stroming ontwikkelt zich tot een meer extreme vorm als verisme of naturalisme. In de muziekgeschiedenis wordt zo'n onderscheid niet gemaakt, bijna alle muziek uit de negentiende eeuw wordt samengevat met de termen 'romantiek' of 'de negentiende eeuw'. In sommige, meer gedetailleerde muziekstudies uit de twintigste eeuw wordt weliswaar een keerpunt in de muziek rond 1860 opgemerkt, maar het onderscheiden van stromingen in de decennia erna wordt als problematisch omschreven en het verisme is slechts een van de vele richtingen.

Giger is van mening dat het verisme op te vatten is als een postromantische operaperiode. Hij baseert zijn mening op het gegeven dat de progressiefste opera's van de jaren zestig van de negentiende eeuw ontstaan in dezelfde periode waarin het begrip verisme verscheen in de Italiaanse kritieken. De conventies van de romantische opera verdwenen steeds

meer in die jaren en juist deze ondergang levert volgens Giger een bruikbare en historisch juiste parallel voor de opkomst van het verisme. De Italiaanse opera veranderde, maar geleidelijk en soms zonder onmiddellijke consequenties. De grenzen tussen romantiek en de daaropvolgende periode zijn vaag en niet in één jaar of decennium vast te leggen. De veranderingen kunnen gezien worden als een 'groeiend verisme', in de betekenis van een breuk met de heersende conventies. In Gigers opvatting begon het verisme daarom niet in 1890, maar was het op dat moment volledig gerealiseerd en zijn de werken die daarvoor verschenen merktekens op de weg ernaar toe. Natuurlijk waren er sinds 1600, toen opera ontstond, altijd ontwikkelingen gaande geweest, maar aan het einde van de negentiende eeuw waren de veranderingen significant groot. Verisme wordt door Giger dus opgevat als een bruikbare term om een periode in de Italiaanse opera aan te geven, maar zonder strikte grenzen: een opera kan meer of minder veristisch zijn, afhankelijk van hoeveel romantische conventies er overboord zijn gezet. Zijn opvatting is vernieuwend en tegendraads, omdat het een breder concept omvat dan de traditionele twintigste-eeuwse opvatting van een vastomlijnde periode met bepaalde kenmerken.

#### **2.5.4 Met welke conventies wordt gebroken?**

Volgens Giger breekt het verisme dus in meer of mindere mate met de conventies van de romantiek. Over welke conventies gaat het dan?

Dramaturgie: in de plot wordt de laagste klasse gerepresenteerd en worden de rauwe, door liefde ingegeven, emoties van de hoofdpersoon getoond. Morele pijlers als vaderlandsliefde, opoffering, trouw en religie verdwijnen. De dramaturgie wordt realistischer als gevolg van de overstap van melodrama naar muziekdrama.<sup>34</sup> De personages veranderen van eendimensionaal in karakters wier gedrag en situatie niet langer voorspelbaar zijn. Ze verliezen hun archetypische functie van held, tiran of rechter en de interactie tussen de personages is niet langer de traditionele tegenstelling in gebaren en gevoelens. Ze winnen aan complexiteit en hun verfijning wordt weergegeven in de dialogen.

---

<sup>34</sup> Dit betekent dat er niet langer gesproken dialogen tegen een achtergrond van instrumentale begeleiding worden ingevoegd, maar dat de gehele dramatische handeling wordt gedragen door het orkest.

Taal, ritme, metrum: er komt meer variatie in ritme, soms verdwijnt het rijm helemaal. De taal moderniseert, er wordt geen stijve, klassieke (schrijf)taal meer gebezigd maar de taal van alledag.

Acteren: de stijl wordt natuurlijker, conventionele houdingen en gebaren verdwijnen voor (schijnbare) spontaniteit waarmee de innerlijke emoties van het personage worden verbeeld. Waar eerder gebaren werden gebruikt om woorden te benadrukken, verbeelden ze nu wat in woorden niet kan worden gezegd.

Zingen: de technische virtuositeit wordt soms verlaten als de emotionele lading van een passage daarom vraagt. Voorheen kon hiervan absoluut geen sprake zijn: de prima donna of primo uomo vertoonde in elke rol vooral haar of zijn zangtalent.

Set en kostuums: hierin wordt slechts met de conventies gebroken als de leefstijl van de armen vraagt om een authentieker beeld. Grote monumenten maken plaats voor alledaagse taferelen. In 1883 werd in La Scala in Milaan, het theater waar veel Italiaanse opera's hun première beleefden, een elektrisch systeem aangelegd waardoor de mogelijkheden voor realistische weergave van decor, kostuums en stemming vergroot werden ten opzichte van gasverlichting (zo kon men bijvoorbeeld met lichteffecten een sprong in de tijd verbeelden).

## 2.6 Tot slot

Uit bovenstaande ideeën van de diverse onderzoekers is een aantal overeenkomsten te destilleren. De veel gehoorde opvatting dat het verisme begint in 1890 met de opera *Cavalleria rusticana* is te beperkt. De onderzoekers zijn het erover eens dat er sprake was van een geleidelijke ontwikkeling die begon rond de jaren zestig van de negentiende eeuw, kunstenaars zetten zich in die periode af tegen het idealisme. De wetenschappers laten het verisme eindigen met de negentiende eeuw, alleen Tschulik tilt het genre over de eeuwwisseling heen tot zelfs in de jaren twintig. In het kader van dit werkstuk is het vaststellen van een eindpunt niet van groot belang, in ieder geval valt *Tosca* nog binnen het gehanteerde tijdperk, de opera beleefde zijn première in 1900. Vaak worden de termen realisme, naturalisme en verisme als synoniemen gebruikt, toch zijn er ook typerende kenmerken voor het verisme te geven, zeker wanneer het om opera gaat. Helaas valt het muziektechnische deel van opera geheel buiten het bestek van dit werkstuk. Op de dramaturgie zal ik wel ingaan, maar ook dat blijft beperkt. Wanneer ik in

hoofdstuk 4 de opera *Tosca* bespreek, betrek ik daarbij de volgende kenmerken van de veristische opera:

- In de plot is veel aandacht voor de ellende en het immorele gedrag van de lagere klasse. Het alledaagse contemporaine leven staat centraal, niet de mythische verhalen. Er is een overdaad aan passie en emoties. Seksualiteit is een drijvende kracht, waaruit jaloezie of wraak voort kan komen. Moord en zelfmoord worden op het toneel getoond. Omdat er geen uitgebreide historische details worden getoond is de plot levendig.
- De dramaturgie is realistisch. De encenering probeert de werkelijkheid na te bootsen. De personages veranderen van eendimensionaal in *round characters*, de situaties waarin ze verzeild raken noch hun reacties zijn voorspelbaar. In de klassieke acteerstijl vervulden de personages een archetypische functie: ze waren held of tiran of femme fatale etcetera. In plaats hiervan is er voortaan een psychologische ontwikkeling waarneembaar.
- De acteerstijl is natuurlijk. Waar in de klassieke acteerstijl houdingen en gebaren per type rol vastlagen, probeert men nu mensen van vlees en bloed neer te zetten.
- De taal is vereenvoudigd. Archaïsch taalgebruik komt minder voor en metaforen worden vervangen door alledaags taalgebruik. Regels van ongelijke lengte komen in de plaats van een strak metrum.

Hierbij wil ik nog opmerken dat een opera meer of minder veristisch kan zijn. Niet altijd zal aan alle geformuleerde kenmerken worden voldaan. Volgens Tschulik hoeft de plot zich niet per se in een laag sociaal milieu af te spelen en zoals we al zagen is Gigers definitie zelfs gebaseerd op een brede interpretatie van de stroming: een opera kan meer of minder veristisch zijn afhankelijk van hoeveel romantische conventies zijn losgelaten. In hoofdstuk 4 zal ik onderzoeken in hoeverre *Tosca* als veristisch bestempeld kan worden.

### 3 Marcellus Emants en *Fanny*

Marcellus Emants: 'Kort geleden had ik om mijn vrouw een plezier te doen een optimistisch slot aan een tooneelstuk geschreven. [...] Ik heb 't onmiddellijk verscheurd. Ik kòn 't niet aanzien!...'

#### 3.1 De auteur Marcellus Emants

Toen Marcellus Emants zijn novelle *Een avontuur* wilde laten afdrukken in tijdschrift *De Banier* werd hij door de redactie gevraagd zijn werk terug te trekken omdat zij vreesde door plaatsing ervan abonnees te verliezen. Bij verschijning van *Een drietal novellen* in 1879 schrijft hij daarom een 'Voorrede'. Hij beschrijft hierin dat hij in de novellen drie ontwikkelingstoestanden van hetzelfde gevoel wil behandelen: de hartstocht waaraan wordt toegegeven, de hartstocht die beknelde raakt onder invloed van maatschappelijke normen en wordt overheerst door verstand en fatsoen, en de hartstocht die vervolgens ziekelijk wordt. In zijn 'Voorrede' wil hij enerzijds de lezers waarschuwen en hen anderzijds winnen voor de 'algemeene beginselen' die hem leiden bij het schrijven. Hij noemt zichzelf 'naturalist' om zo in te stemmen met de leer van Taine:

Aux yeux du naturaliste, l'homme n'est point une raison indépendante, supérieure, saine par elle-même, capable d'atteindre par son seul effort la vérité et la vertu, mais une simple force, du même ordre que les autres, recevant des circonstances son degré et sa direction.

(In de ogen van de naturalist is de mens geen onafhankelijke grootheid, superieur, gezond van zichzelf, en bij machte dankzij zijn eigen inspanning waarheid en deugd te verwerven, maar slechts een eenvoudige kracht, van dezelfde aard als de anderen en zijn graad en richting ontvangend van de omstandigheden)<sup>35</sup>

'Naturalist' moeten we hier nog tamelijk letterlijk opvatten als iemand die natuurwetten onderzoekt. Tegenover de kunstenaar die zich bedient van zijn fantasie en daarmee dingen creëert die niet bestaan, wil Emants 'schetsen naar de natuur'. Hij geeft vervolgens een beeld van de mens weer: zijn hartstocht zorgt ervoor dat hij heimelijk dingen doet die het daglicht niet kunnen verdragen, dit maakt hem tot een laag wezen.

In zijn essay 'Pro Domo' in *De Gids* (jaargang 1889) trekt Emants van leer tegen de slechte smaak van het lezend publiek en wil hij verkondigen wat 'wij willen en onzes inziens willen moeten'. Wat de kunstenaar volgens Emants moet doen is indrukken weergeven uit het leven. Scheppen doet een schrijver niet. Hij moet alleen weergeven wat hij ziet, zodra hij oordelen gaat vellen gebruikt hij onartistieke hulpmiddelen. Het hangt van de individuele auteur af hoe de weergave eruit zal zien, welke indrukken op hem het sterkst inwerken. 'Waarom willen zo veel schrijvers hun werk een morele strekking geven?' zo vraagt Emants zich

---

35 Vertaling overgenomen uit Van den Berg en Couttenier, p.562.

af. Naar zijn mening hechten de lezers eraan dat in literatuur een duidelijke morele opvatting wordt weergegeven omdat zij van kindsbeen af de conventies krijgen ingepraat. Men leert niet zelfstandig denken en dus wil men in literatuur lezen wat goed is en wat kwaad.

Door kunst op een natuurwetenschappelijke manier te bedrijven ontkomt men aan de conventies, meent Emants. Elke menselijke handeling is een noodzakelijke reactie van het individu op de hem omringende wereld. Alles is oorzaak en gevolg (als in de natuur) en de auteur moet dit verband zichtbaar maken. Zo staat een zenuwzwak gestel niet op zichzelf, maar ondervindt het invloed van de omgeving, zowel van personen als van zintuiglijke prikkels en gewoontes. De auteur dient ook rekening te houden met erfelijkheid. Daden van mensen zijn niet vanuit het verstand alleen te verklaren, driften spelen een grote rol. De auteur moet op de hoogte zijn van de wetenschappelijke ontwikkelingen van zijn tijd. De kunstenaar moet waar zijn, dat wil zeggen eerlijk, oprecht tegenover zichzelf over wat hij waarneemt. De vorm is daarom enkel het middel voor de auteur om zijn waarneming over te brengen op de lezer.

We zien in beide teksten -waar overigens tien jaar tussen ligt- dat Emants nauw aansluit bij de ideeën van het naturalisme: de auteur dient een objectieve onderzoeker van de menselijke natuur te zijn; erfelijkheid speelt een grote rol; de mens wordt grotendeels bepaald door zijn driften; de auteur dient 'waar' te zijn, dat wil zeggen dat de verbeelding geen rol speelt, enkel door middel van waarneming vertelt hij zijn verhaal.

Anbeek is van mening dat er geen auteur is geweest die zo consequent het principe van onpartijdigheid heeft nagestreefd als Emants.<sup>36</sup> Hij wijst erop dat Emants met name de schrijver Toergenjew als inspiratiebron zag en hem waardeerde vanwege zijn objectiviteit in de zin van onpartijdigheid. In het werk van deze Russische schrijver is de verteller nog wel aanwezig maar geeft hij geen expliciete oordelen over de personages. De auteur poogt steeds zijn distantie tot de hoofdpersonen te bewaren om identificatie van de lezer te verhinderen.

---

<sup>36</sup> Anbeek 1982, p. 67.

### 3.2 *Fanny*, een korte samenvatting

De novelle *Fanny* verhaalt over de gelijknamige hoofdpersoon.<sup>37</sup> Zij is getrouwd met Jan en samen hebben ze drie kinderen, Cleopatra (Cleo), Robert (Ro) en Alfred, de pasgeboren baby. Ook Tante Bee (Fanny's zus Berenice) woont bij hen in huis.

Het verhaal begint als Jans oude vriend Frans hun een bezoek brengt. Fanny is nog erg zwak van de bevalling. Tante Bee zorgt voor de kinderen en het huishouden. Frans heeft jarenlang gereisd en is nu teruggekeerd in de hoop een rustiger, huiselijk leven te kunnen gaan leiden. Jan heeft zijn vriend lang niet gezien en Fanny heeft hem nooit eerder ontmoet. Tante Bee heeft gezorgd dat het huis aan kant is en dat de kinderen vooraf gegeten hebben.

Frans' eerste indruk is er een van stil huiselijk geluk, de schaduwzijden ziet hij dan nog niet. Zijn levendige verhalen over zijn vele reizen maken een grote opwinding in Fanny wakker. Fanny verlaat halverwege het dessert de tafel en even later vertrekken Jan en Frans naar Jans kamer. Tussen beide vrienden vallen soms stiltes, iets wat nooit eerder in hun vriendschap voorkwam. Uiteindelijk komen ze toch te spreken over Fanny's gezondheid en het valt Frans op dat Jan met een 'somber sarcasme' over haar spreekt. In zijn brieven heeft Jan nooit iets losgelaten over zijn zorgen. Frans stemt na jaren eindelijk in met de wens van zijn vriend om een portret van hem te krijgen.

Later op de dag speelt Frans piano in aanwezigheid van Jan en Fanny. Zij vertelt hem dat zij graag zangeres had willen worden maar dat ze deze roeping heeft opgegeven. In stilte vraagt zij zich af hoe het komt dat zij aan deze man, die ze voor het eerst ontmoet, haar geheimen toevertrouwt. De muziek windt haar steeds meer op en Jan maakt een einde aan de avond door de klok vooruit te zetten.

De volgende dag staat Fanny veel vroeger op dan gebruikelijk, ze verklaart zich sterk te voelen en gaat voortvarend aan het werk in huis. Al deze inspanningen blijken te zwaar voor haar en ze valt flauw.

Op Fanny's verzoek nodigt Jan zijn vriend uit om vaker langs te komen en piano te spelen. Fanny lijkt in het begin rustig en beheerst, maar innerlijk scheidt zij een geheel eigen wereld die zich beweegt tussen ellende en geluk. Frans beschouwt zij als een held en zij raakt er meer en meer van overtuigd dat hij haar zal begrijpen. Dit gaat een aantal weken zo voort. Jan is steeds vaker afwezig. Op een van de avonden heeft Frans zijn portret meegebracht, in

---

<sup>37</sup> Voor mijn analyse van *Fanny* heb ik gebruik gemaakt van de syllabus *Marcellus Emants 'Fanny' (1897)*. Utrecht 1994. Hierin opgenomen is: het verhaal 'Fanny' uit *De Banier (1879)*, deel 5, band 2, p. 1-91.

tweevoud. Fanny hangt er een in de woonkamer en een in de slaapkamer. Frans begrijpt niets van Fanny's gesteldheid en gaat zich steeds onbehaaglijker voelen in haar nabijheid. Omdat hij echter merkt dat hij er zijn vriend een groot plezier mee doet, maakt hij geen einde aan de bezoeken.

Op een van de avonden wil Fanny aan Frans haar diepste zielenroerselen vertellen en begint een gesprek over God. Ze raakt steeds meer opgewonden en houdt ellenlange monologen. Op zeker moment komt de dienstmeid gillend binnen en valt Fanny flauw. De meid vertelt dat Alfred stervende is, Frans haalt de dokter. Als hij terugkeert is Fanny bijgekomen en zit ze samen met Jan in het kinderkamertje. De dokter kan niets anders doen dan de dood constateren. Op dat moment stort Fanny met een gil op de grond.

De begrafenis volgt. Fanny zou willen dat het de hare was, ze ziet het voor zich. De koorzang die klinkt maakt haar rustig, ze heeft er vrede mee dat het kindje gestorven is. Zodra het gezang echter stopt, maakt dit gevoel plaats voor wroeging. Ze valt bewusteloos neer naast het graf.

Fanny brengt verscheidene dagen in bed door, heeft regelmatig gilaanvallen. Jan vervalt in diepe verslagenheid. Tante Bee zorgt voor de kinderen en het huishouden. Frans komt regelmatig langs, krijgt grote bewondering voor tante Bee en heeft een goede band met de kinderen. Jan vraagt Frans weer piano te spelen in de hoop dat dit heilzaam zal zijn voor zijn vrouw. Fanny levert zich 's avonds over aan de visioenen en schuldgevoelens die haar kwellen. Ze kijkt vanuit haar bed naar het portret van Frans en wordt bang. In haar verbeelding wordt het beeld steeds groter, totdat het in levenden lijve voor haar staat en haar kust. Ze wilt weerstand bieden aan haar verlangen en vindt de kracht om uit bed te gaan en het portret om te draaien. Nu de ogen van Frans haar niet meer aanstaren voelt ze zich rustig. Ze kijkt uit het open raam en ervaart de vredige rust die uitgaat van het avondlijke landschap. In een poging deel uit te maken van die rust strekt ze haar armen uit naar buiten. Op dat moment hoort ze de muziek die Frans speelt, een lied dat spreekt van liefhebben, zij ervaart het als roept de melodie haar. Opnieuw wekt dit pianospel lust in haar op en haar schuldgevoel keert terug. Ze kan geen weerstand bieden aan de verleidelijke roep van de muziek, in haar oren klinkt het alsof Frans haar roept. Als gedragen op golven gaat zij door het openstaande raam hem tegemoet.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Nergens in de tekst is er sprake van springen of vallen uit het raam. Uiteraard moet Fanny zelf een actieve rol gespeeld hebben, maar ik duid de slotpassage zo dat er sprake is van dusdanige grote verwarring, hysterie, bij Fanny dat zij op bewust niveau niet meer weet wat ze doet.



De volgende dag verspreidt zich in de stad het gerucht dat Fanny uit het raam gesprongen is omdat ze de dood van haar zoontje niet aankon.

### 3.3 Naturalistische elementen in *Fanny*

#### 3.3.1 De personages

Zoals ik in hoofdstuk 1 beschreef is een belangrijk kenmerk van het naturalisme volgens Anbeek het 'nerveuze' gestel van de hoofdpersoon. Nerveus vat hij op als overgevoelig en zenuwachtig. Muziek brengt vaak grote opwinding teweeg bij deze karakters omdat het halfbewuste verlangens oproept. Vaak verlangt de hoofdpersoon naar iets groots. In hoeverre is dit kenmerk van toepassing op Fanny?

Al op de eerste pagina van de novelle wordt Fanny als zwak beschreven, een gevolg van de recente bevalling van haar derde kind. Ook heeft zij een 'prikkelbaar gestel' (2) dat zo veel mogelijk moet worden ontzien. Haar gestalte is lang en tenger, haar vingers zijn 'fijn en breekbaar' (10), haar blik is 'mat' dan wel 'dof'. Wanneer Fanny ziet hoe gezellig en netjes Bee de woonkamer heeft gemaakt, krijgt zij 'blinkende tranen' (7) in haar ogen. Dat zij dit werk niet zelf heeft kunnen verrichten, spijt haar. Ze beschouwt zichzelf als 'model-huisvrouw, model-moeder, model-echtgenoot' (8). Regelmatig blijven haar gedachten

op één punt gevestigd, [...] altijd dezelfde beschouwing van eigen voortreffelijkheid, [...] ver boven het mensdom verheven (8).

Wanneer zij echter bij de maaltijd een kleinigheid vergeet, biedt zij (te) overdreven verontschuldigen aan en vernedert zichzelf (16). Verderop in het verhaal vindt ze dat ze 'de geheele menschheid (kan) verachten', omdat ze 'het offer (bracht) van al mijn idealen' (35). Aan zijn vriend legt Jan Fanny's toestand uit met de woorden: 'De zenuwen, dat is een lastig ding [...]. Kalm houden, zegt de dokter!' (25). Als Frans haar een aantal keren heeft ontmoet, karakteriseert hij haar als 'krankzinnig' (65). En ook het personeel heeft zijn oordeel over Fanny: "t Is net een bezetene' zegt een van hen (46).

Nadat Fanny wekenlang uiterlijk onbewogen naar Frans' muziek heeft geluisterd, gaat het op een avond helemaal mis: ze houdt onsamenhangende monologen op

altijd heftigeren toon' [...] haar ogen vingen aan te rollen, haar vingers klemden zich zenuwachtig om al wat zij aangrijpen kon, geen lid van haar lichaam was meer in rust (68).

Zij schreeuwt de woorden bijna uit, afgewisseld met snikken en druk gebarend. Als Alfredje gestorven is heeft zij herhaaldelijk 'zenuwtoevallen'. Gedurende de laatste dagen, die zij doorbrengt op haar slaapkamer, heeft ze last van visioenen en angsten (88-89).

In feite wemelt het in de tekst van beschrijvingen van Fanny's karakter en gedrag die verwijzen naar een 'nerveus' gestel. Ik heb ze hierboven niet allemaal genoemd, maar het lijken mij er voldoende om haar als zodanig te karakteriseren. Niet alleen via de verteller, maar ook door de ogen van de andere personages wordt het beeld van Fanny geschapen. De beschrijvingen van haar uiterlijk verwijzen naar het veel voorkomende uiterlijk van mensen die zenuwachtig zijn. Fanny's reacties zijn vaak op z'n minst gevoelig te noemen, zo niet overgevoelig. Ze heeft een niet erg realistische opvatting van zichzelf. Ze heeft een levendige fantasie en overdrijft vooral ook erg. Ze vertoont extreem wispelturig gedrag, wat in de hedendaagse psychiatrie als manisch-depressief omschreven zou worden. De kinderen zijn van haar vervreemd geraakt omdat ze het ene moment lief voor ze is en even later onredelijk streng. En terwijl ze voor Jan soms enkel minachting voelt, is ze hem een ander moment uitermate dankbaar voor zijn zorgzaamheid. Tijdens de laatste avond die Fanny beneden doorbrengt met Frans luisterend naar zijn muziek wordt de lezer een beeld voorgeschoteld van een erg overspannen, zo niet 'hysterische' vrouw. De manier waarop zij aan haar eind komt, duidt uiteraard ook op een 'nerveus' gestel.

### **3.3.2 De invloed van de muziek**

De pianomuziek die Frans speelt roept vele gemoedstoestanden en emoties in Fanny op. Zij brengt haar 'als in een toestand van dronkenschap' (36) en zorgt ervoor dat zij 'weer vatbaar (wordt) voor elken prikkel van pijn en genot' (37). De woorden die Frans zingt, prikkelen Fanny's fantasie tot grote hoogte, voor haar geestesoog verschijnen stralende beelden van de hemel en duistere van de aarde. Jan, die de spanning op Fanny's gezicht ziet, weet dat de muziek 'een verschrikkelijk gif was geworden, dat al haar zenuwen in krampachtige siddering gespannen hield' (38).

Als Fanny op de laatste pagina van de novelle voor het open raam staat en de muziek hoort die Frans in de huiskamer speelt, lijkt het voor haar alsof de melodie verleidelijk roept. De muziek roept visioenen van liefde en lust in haar op en wordt beschreven als een zee wier baren haar opheffen.

Het is zonder meer zo dat muziek bij Fanny een staat van opwinding veroorzaakt, zoals Anbeek het omschrijft in zijn eerste kenmerk. Overigens wordt muziek door Fanny ook als metafoor gebruikt voor haar zielenroerselen:

de muziek der ziel [...] met haar rijke harmonieën, haar pijnlijke dissonanten en haar eeuwigdurend streven naar rust (64).

### 3.3.3 Vertelperspectief en objectiviteit

Zoals we zagen in hoofdstuk 1 beschrijft Zola de naturalistische auteur als een wetenschapper die objectief te werk dient te gaan. Hij observeert en geeft weer op een ongevoelige, onpersoonlijke wijze. Ook Furst meent dat de auteur met de objectiviteit van een wetenschapper te werk moet gaan. Kemperink stelt dat de schrijver 'onbevooroordeeld' dient te zijn in die zin dat hij zich bij zijn keuze uit de werkelijkheid en zijn compositie niet laat leiden door morele overwegingen en esthetische idealen. Ook onthoudt hij zich van moralistische, meelevende commentaren. Anbeek noemt als kenmerk de personale vertelwijze, waarbij vertellersoordelen ontbreken maar er wel nog expliciete typering van de vertelinstantie aan te wijzen zijn. Ook vermeldt hij dat de romanschrijver een onpartijdige houding tegenover zijn personages aanneemt.

Zijn deze kenmerken aanwezig in *Fanny*? De novelle is geschreven in de 3e persoon, er is sprake van een personale vertelsituatie met op diverse plekken in de tekst erlebte Rede. De focalisatie wisselt tussen de diverse personages. Maar er is meer. Regelmatig treffen we de auctoriale vertelinstantie aan en herkennen we de mening van de verteller. Ik geef van beide vertelsituaties enkele voorbeelden.

#### ➤ Personale vertelsituatie

Fanny, die in een hoek van de kamer op een stoel was neergezonken, wendde haar blikken niet meer van hem af. Zij legde zich de vraag voor hoe het gekomen was dat zij dien man na een kennismaking van weinige uren haar geheimste gedachten had geopenbaard. (36)

Paatje gaf aan zijn oudsten zoon een groot stuk van de begeerde snoeperij, noemde hem zijn beste ventje, en vroeg waarom hij zijn naam niet had willen zeggen, maar hij waagde 't niet naar zijn vriend optekijken; [...]. (20-21)

Van zijn kant had Frans bij al de lichtpunten, die hij in het huwelijk van zijn schoolkameraad geloofde te ontwaren, eenige raadselachtige schaduwvlekjes bemerkt, welke dringend opheldering vereischten. (24)

In de tekst wemelt het van de erlebte Rede. Deze weergave van gedachten en gesproken woord is onderdeel van de personale vertelsituatie en geeft een stem aan de gedachtewereld van de personages. Hieronder een aantal fragmenten dat alleen al op de eerste pagina te vinden is.

Waarom moesten die lievelingen in hunne gewoonten gestoord worden?

Het gebruik van de term lievelingen behoort tot het particuliere lexicale register van Fanny.

Zij was immers nog te zwak om al die drukte te kunnen verdragen.

‘Immers’ als modaal bijwoord.

De kinderen mochten volstrekt niet het gevoel hebben, dat zij werden weggestopt of ook maar bij een vreemde achtergezet.

Door het gebruik van ‘volstrekt’ en ‘ook maar’.

### ➤ **Auctoriale vertelsituatie**

Voor een Hollandsch burgergezin, dat gedurende een achttal jaren in een stille straat van een provinciestadje gewoond had, klonken deze namen zekerlijk ongewoon. Van peetooms of tantes waren zij niet afkomstig, maar Fanny [...] had van haar vader de zonderlinge liefhebberij overgeërfd haar kinderen met vreemde namen te bedeelen, liefst aan beroemde personen ontleend. (2)

In dit fragment, dat geïsoleerd staat van het gebeuren in de tekst, geeft de verteller uitleg over de naamgeving van het gezin. De verteller weet vaak meer dan het personage bij wie de focalisatie ligt. Op p. 21 meent Jan dat Frans medelijden met hem heeft. In de alinea die volgt, lezen we:

Hij vergiste zich echter. Frans zag niet met één oogopslag wat den vader na vele jaren elken dag duidelijker werd.

Vaak geeft de verteller zijn mening weer, zo heeft Jan ‘een onbeteekenende gestalte’ (9) en is Bee een ‘goedige tante’ (15). Zelfs in een bijzin laat de verteller van zich horen: ‘- hetgeen, gelijk alles in haar, bij plotselinge opwellingen geschiedde – ‘ (47). De auctoriale verteller expliciteert in deze voorbeelden bepaalde kenmerken van de personages, hij veroordeelt echter niet.

Opvallend en indringend en qua stijl afwijkend is een drietal fragmenten aan het eind van de novelle waarin God wordt aangeropen.

O! waarom zwijgt gij thans, muziek? Waarom verstomt gij vogelenkoren? Heen is de vrede uit Fanny's gemoed! De fantasie verbreekt haar banden, de wroeging sluipt rond door haar borst!

Dood, dood! en door haar schuld! Een moeder, die haar eigen kind heeft vermoord!  
[...]

Zij had gezondigd. Zij wist het thans, want zij had uw majesteit aanschouwd, en den bliksemstraal van uw toorn gevoeld; zij had het hoofd voor uw macht gebogen, zij geloofde, zij aanbad. - Heer! kunt gij haar vergeven, kunt gij haar vrede schenken in het gemoed? Uw wraak eischte een offer, en hij is gegaan, het schuldeloos kind, gestorven voor zijn moeder. [...] God, God! ontferm u harer, keer het kwaad van haar af indien zij te zwak is er weerstand aan te bieden. Vernietig de wroeging, die als een vergif haar door het ingewand woelt. Rust.... geef haar rust!

[...]

Wee! gij wendt uw aangezicht af! [...]

Geen rust voor haar! Zij leve, zij lijde, zij zoek God die haar zijn licht onttrekt! (80-81).

O God! zij had gezondigd en gij hebt uw gelaat van haar afgewend! [...]

O! zij kan uw toorn niet langer dragen, zij siddert voor den kamp, die straks weer zal ontbranden. [...] Straks zal een hand haar om de keel vatten, van rechts naar links, van beneden naar boven sleuren, neersmakken in een peillooze diepte, omhoog trekken met scherpe haken, in een zee van vuur werpen en begraven onder het ijs... genade, genade! (89)

Hemel, sta haar bij! Kind, dat voor haar stierf, vouw de handjes samen en bid voor uw moeder! Heer, geef haar kracht aan de verzoeking te weerstaan! Zend uw engelen neder om den onreine te verbrijzelen, die haar in zijn boeien sloot! Verlicht haar hart met de stralen van uw glans, opdat de eeuwige nacht er niet in neerdale! Zij weent, zij jammert, zij rukt zich de haren in wilde vertwijfeling uit!... Vergeefs! De hemel opent zich niet, in het donker blauw lachen de koude starren haar hoonend tegen. Gij hebt haar verlaten, o, God!

En beneden roept de melodie immer verleidelijker. Alle visioenen van liefde en lust rijzen met vernieuwde kracht voor haar oogen op; een zee van muziek stijgt omhoog, en golft het venster binnen. De baren heffen haar op en dragen haar voort. Zij kan geen weerstand meer bieden. Beneden klinkt zijn gebiedende stem en zij zweeft op de golven naar hem toe. De blauwe hemel verdwijnt voor haar blikken; hij ziet haar aan, hij opent zijn armen.... een oogenblik van liefde, en dan de eeuwige boete in den eeuwigen nacht! (91)

Een aantal zaken valt hierin op. Anders dan in de rest van het verhaal wordt er gebruik gemaakt van de tegenwoordige tijd. Deze fragmenten komen alle voor als de focalisatie bij Fanny ligt. Er is geen sprake van directe rede want de derde persoon blijft gehandhaafd. Hier is de goede engel aan het woord, het deel van Fanny dat goed is, wordt geobjectiveerd in een goede engel die probeert een goed woordje voor haar te doen bij God. Fanny worstelt met datgene wat zij als goed en als slecht ziet in zichzelf, de toegewijde moeder en echtgenote tegenover de vrouw die lustgevoelens ervaart voor een andere man dan haar echtgenoot. In het volgende fragment wordt deze tweestrijd weergegeven als een goede en een kwade engel die strijden om Fanny als om een prooi.

Zij bood geen weerstand meer, maar zag den strijd slechts aan. Zij wist het nu dat zij de prooi was waarom haar goede en haar kwade engel kampten. (88)

Wanneer het portret van Frans in Fanny's slaapkamer in haar verbeelding tot leven komt, haar omhelst en kust, maar plotseling verdwijnt, lijkt het even alsof de goede engel de strijd wint.

Doch eensklaps was hij verdwenen; haar goede engel had voor een oogenblik gezegevierd. Kon zij maar een middel vinden hem het terugkomen te beletten! (90)

Dan hoort zij de klanken van de piano en herkent het lied dat gespeeld wordt, en staat er in de tekst:

Maar plotseling ging er een schok door haar leden heen. Zij wist van waar het kwam. Hij was 't, die haar riep! (91)

Deze 'hij' is dezelfde hij als in onderstaand fragment waarin wordt gesproken over de engel die uit de hemel wordt verbannen en die we herkennen als de duivel. In Fanny's beleving is zij ten prooi gevallen aan de duivel die de menselijke gedaante van Frans heeft aangenomen.

Zij had haar God verlaten, en toen was hij gekomen, de genius van het kwaad, vol majesteit, verlokkelijk schoon, den engel gelijk die uit den hemel werd verbannen. Hij had haar aangezien, en zij was bezweken voor de macht van zijn blik. (88)

De goede engel probeert God nog te bewegen Fanny te redden, maar het mag niet baten. God heeft Fanny verlaten en haar lot is dat van 'de eeuwige boete in den eeuwigen nacht' (91).

### **De objectieve auteur**

We moeten ons hier de vraag stellen of de auteur Emants inderdaad als een wetenschapper te werk gaat, of hij slechts weergeeft zonder te oordelen. Zoals ik hierboven al liet zien is er in de tekst wel sprake van de personale vertelsituatie die typerend is voor het naturalisme, maar zijn vertellersoordelen zeker niet afwezig. De auctoriale inbreng in deze novelle is nog groot en duidt erop dat *Fanny* een vroege exponent is van het naturalisme. Ook het opvoeren van een sprekende engel past niet binnen een naturalistisch werk.

Zelf heeft Emants over zijn rol als auteur in het eerder genoemde interview met D'Oliveira het volgende gezegd:

Natuurlijk, alles is door mij heengegaan maar tegen een opzettelijk op den voorgrond springen van mijn persoonlijke gedachten heb ik mij altijd verzet. Er wordt zoo dikwijls gezegd: wanneer iemand een roman schrijft, dan moet hij daarin leggen zijn gevoelens. Ik zeg: die zullen er wel van zelf inkomen. Hij moet trachten te geven het gevoel van zijn personage en dat is het zijne niet. Ja, heelemaal objectief kun je niet zijn. Je kan nu eenmaal niet in de huid van een ander kruipen. Maar je moet altijd trachten je personen objectief te zien. Ik zeg meenen, omdat je je subjectiviteit niet weg kan cijferen. Maar je moet er naar streven, als een god boven den boel te zweven. Wil je dat niet,

dan moet je komen tot die verschrikkelijke subjectieve werken die alleen als lyrische poëzie heel mooi kunnen zijn.<sup>39</sup>

Ook Kemperink meent dat een auteur nooit helemaal objectief kan zijn. De zintuiglijk waarneembare werkelijkheid vormt het uitgangspunt, maar toch krijgt zijn gevoel een belangrijke rol toebedeeld. Door zijn manier van uitdrukken kan hij weergeven welke emoties de dingen bij hem teweeg brengen.

De novelle beantwoordt wel degelijk aan het criterium van een objectieve auteur, maar een zekere mate van subjectiviteit is aanwezig. Een belemmering om de tekst naturalistisch te noemen is dit niet: er is duidelijk sprake van een nieuwe stijl vergeleken met de expliciete veroordelende auctoriale inbreng die voorkomt in eerder proza.

### 3.3.4 Plot, motieven en thema

Zoals we zagen in hoofdstuk 1 vermeldt Anbeek als belangrijk kenmerk van de naturalistische roman dat de plot in grote lijnen kan worden aangeduid als de geschiedenis van een ontzuivering. De kern van het conflict wordt gevormd door de botsing van grote verlangens op een kille realiteit. De hoofdpersoon kan op twee manieren reageren: passief, door te berusten in zijn lot of actief, door uit dit onvolmaakte leven stappen. Ik zou Anbeeks omschrijving van plot liever het thema van een werk noemen, opgebouwd uit de diverse motieven.

In *Fanny* vinden we genoemde kenmerken zeker terug. Fanny droomde voor haar huwelijk van een carrière als operazangeres. Zij meende zelfs dat er sprake was van een roeping. De ontzuivering wordt fraai verwoord in de volgende passage:

Een illusie van mijn jeugd, ik ontken het niet, die echter nu begraven is bij haar vroeg gestorven zuster. Het leven verwezentlijkt onze droombeelden niet, maar vernietigt ze. (31-32)

De 'vroeg gestorven zuster' duidt op een andere droom van Fanny die ze op heeft gegeven, namelijk het reizen. Met haar huwelijk ving ook het zorgelijke, benauwde, huiselijke leven aan. De beschrijving van het woonhuis van de familie is hiervan een goede illustratie. Het huis bevindt zich in een stille straat in een provinciestadje, de blinden voor de ramen zijn verveloos, de kachel moet de vochtigheid keren, het tapijt begint al grauw te worden. Dit alles staat in

---

39 D'Oliveira 1920.

schril contrast tot de kleurrijke, ruimtelijke reisverhalen van Frans. Fanny zegt het zelfs met zo veel woorden: zij heeft een offer gebracht. Het offer van al haar idealen (35).

Voor Jan had Fanny een glanzende loopbaan als dichter voor ogen:

Dan riep zij uit dat ik een groot dichter worden zou, over de geheele wereld bekend, en als wij voorbij een winkel kwamen waar de portretten van beroemde mannen waren uitgestald, liet zij nooit na mij te zeggen: ik verlang naar den dag dat ik jou daar ook zien zal.(26).

Dit fragment gaat over de periode dat Jan en Fanny elkaar nog niet zo lang kennen. We zien dat ook toen al Fanny's oordeel niet realistisch was, het is te extreem, Jan zou nooit wereldberoemd worden, hij was eerder een amateurdichter. En ook die droom valt bitter tegen. Fanny ziet Jan nu als een 'vermoeid sleperspaard' en 'zij moest er nu zelve om lachen voor Jans hoofd een dichterkroon te hebben gedroomd.' (61)

Ook Jan ervaart de botsing met de realiteit:

'Neen Frans,' antwoordde hij, 'het dwepen verloor je in het huwelijk. Als het leven je van den morgen tot den avond, jaar in jaar uit met zijn kleine speldenprikken achtervolgt, die je opletendste zorgen niet kunnen voorkomen terwijl geld alleen ze kon verzachten, dan verzink je langzamerhand in een toestand van berusting, die elk denkbeeld van verzet en van vooruitgang, zij het dan ook in de verste toekomst uitsluit.' (27)

Wanneer hij Frans vertelt over wat er zich in de acht jaren van zijn huwelijk met Fanny heeft voorgedaan, verwoordt hij het best de desillusie. Uit zijn woorden spreekt een somber sarcasme', 'de bitterheid van een lange worsteling tegen overmacht'. (25)

Maar de grootste ontzuivering vindt uiteraard plaats aan het eind van het verhaal waar Fanny uit het raam en daarmee uit het leven verdwijnt.

De motieven in deze novelle zijn weer te geven in tegenstellingen: het benauwde huiselijke leven – het reizen, muziek – stilte, illusie – desillusie, idealen – realiteit, kunst – burgerlijkheid. Ook erfelijkheid is een belangrijk motief. Ik kom hierop terug in paragraaf 3.3.5.

Als Frans het Schicksalslied van Brahms zingt, een lied waarin verhaald wordt van vallen, wordt Fanny getroffen door de tekst:

Door een zee van licht omstraald zag zij zich zelve op de weeke wolken zweven. Engelenkoren daalden tot haar neer en rezen omhoog. Uit miljoenen monden ruischte een hemelsche melodie. Ja, indien er een paradijs was moest het zoo zijn, enkel licht en enkel harmonie. [...] Nu werd het haar donker voor de oogen. Uit dien hemel van licht stortte zij neer op de wentelende aarde in een woestijn van zand en steen.(37)



Verderop in de tekst vindt de herhaling plaats van Fanny's gedachten bij zijn lied:

En hoog in den hemel zweefde zij rond door een zee van verblindend licht gedragen. Millioenen zalige geesten omringden haar met hun zangen, de engelen bliezen op hun bazuinen, maar eensklaps zweeg die goddelijke harmonie, het licht verdoofde en de zee verzonk. Toen viel zij neer in duizelingwekkende vaart. (54)

We kunnen beide tekstfragmenten lezen als een zogenaamde *mise en abyme*: omdat de passage bijna letterlijk herhaald wordt, krijgt hij een voorspellende waarde. Het vallen waarvan zowel in het lied als in Fanny's gedachten sprake is, verwijst naar haar val uit het raam waarmee een einde komt aan haar leven. Maar behalve naar deze letterlijke val wordt er ook verwezen naar het figuurlijke 'vallen', namelijk in de Bijbelse context van de gevallen engel die vervolgens duivel is. Het begrip wordt onder andere gebruikt voor gevallen vrouwen, duidend op prostituees. Fanny heeft erotische gevoelens voor Frans en is daarmee, gemeten naar de normen van haar tijd en milieu, als getrouwde vrouw verworden tot een gevallen vrouw.

Zij had gezondigd. Zij wist het thans, want zij had uw majesteit aanschouwd, en den bliksemstraal van uw toorn gevoeld; zij had het hoofd voor uw macht gebogen, zij geloofde, zij aanbad. (80)

Er zijn meer tekstfragmenten aan te wijzen waarin vooruitgewezen wordt naar Fanny's val uit het raam:

In den storm van haar gevoelsleven, die haar plotseling op de hoogste spits van fantastisch geluk omhoog hief om haar onmiddellijk daarna in den diepsten afgrond neer te storten van ingebeelde ellende, zweefde zij een oogenblik tusschen hemel en aarde, gedragen door een afmattende extase, die als een dagelijksche dronkenschap haar zenuwgestel ondermijnde. (58)

Samenvattend zou ik het thema van de novelle willen omschrijven als de noodlottige discrepantie tussen droom en werkelijkheid bij verschillend gearde personen in een kleinburgerlijk milieu. Het Schicksalslied van Brahms wees er al op: het (nood)lot wordt voltrokken. Anbeek's formulering 'botsing van grote verlangens op de kille realiteit' vinden we hier dus bijna letterlijk terug.

### **3.3.5 Het verlangen naar iets groots**

Fanny had haar droom om iets groots te bereiken al opgegeven. Voor haar huwelijk droomde ze van een carrière als operazangeres. Door het pianospel van Frans worden haar verlangens weer zeer levendig:

Maar weer speelde hij, en thans was het wel degelijk de muziek, die haar als in een toestand van dronkenschap de oogen sluiten deed. Alle begeerten en gevoelens uit haar jeugd leefden weer op;

de ideale wereld, waarin zij zich op de vleugelen des extase wist te verheffen, omgaf haar met onverflauwde pracht van kleuren [...] (36)

En zoals we in het fragment zien, droomde zij niet zo maar van een carrière, zij zou geleefd hebben in een ideale wereld, in extase zelfs. Fanny heeft zich van kinds af aan het leven 'groots' voorgesteld:

Als kind reeds droeg ik de overtuiging met mij om, dat er slechts twee wegen bestaan om gelukkig te worden: te leven voor den roem of te leven voor de liefde. Boven alle hartstochten te staan of een hartstocht inteboezemen zoo machtig dat hij u hoog verheft, boven al wat laag en alledaagsch is. (43)

Alhoewel zij haar droom heeft opgegeven wordt zij regelmatig nog overvallen door 'grootse' gedachten. 'Een tijd van geluk breekt voor ons aan grooter dan het heerlijkste wat mijn hart ooit durfde wenschen!' (58) weet zij meteen nadat zij Jan beklagd heeft over zijn leven met een slechte echtgenote als zichzelf. Om dezelfde avond te weten dat het Frans is die haar suffe bestaan kan veranderen:

In haar atmosfeer van duffe benardheid bracht hij de frissche geuren der onbegrensde ruimte, in haar zorgenslavernij sprak zijn handdruk van bandelooze vrijheid, in haar mijmerend plantenleven wekte zijn woord de echo op van een rijk en vol bestaan. Ja, die man zou haar begrijpen, die man had ongetwijfeld dezelfde behoefte aan aandoening gekend welke niemand van haar begreep. In zijn borst woonde een zusterziel waaraan zij haar leed kon klagen, en wanneer zijn vingers over de toetsen gleden om haar de innigheid der Duitsche meesters te vertolken, verstond zij het dat die zusterziel haar toeriep: 'klaag mij uw nood, ik zal u troosten.' (61)

Fanny's andere droom was het maken van grote reizen. Als ze luistert naar Frans' reisverhalen krijgt de lezer een indruk van hoe zij zich haar reizen voorstelt:

Was de tropische nacht zijn onderwerp dan zag zij een vurige zon ondergaan aan den roodgloeienden hemel. Van het onbewolkt uitspansel zonk een luwe koelte bedwelmend zacht op het geschroeid aardrijk neer. Zoete sluimering sloot aller oogen; een zonderling lied ruischte door de hooge kruin van den palm boven haar hoofd, een ongekend genot doorstroomde haar ziel... (17)

Het moge duidelijk wezen: Fanny had zich haar leven groots voorgesteld. Zij heeft haar illusies opgegeven, maar regelmatig wordt ze toch nog overvallen door grootse gedachten. En als het dan niet groots kan zijn, is het meteen ook erg klein, benepen, beperkt, zoals we kunnen lezen in de volgende twee fragmenten waarin Fanny zich tot Frans richt:

Wij behooren niet tot de bevoorrechten die uitnoodigingen kunnen doen. In den struggle for life moeten wij al hard strijden om het hoognoodige voor de kinderen te veroveren. Aan een beetje overdaad, waarop wij goede vrienden zouden kunnen onthalen, is voor ons geen denken. Ons bestaan gaat op in een aanhoudenden kamp met de kleingeestigste beslommeringen van het leven; wij slapen langzaam in en verstompen. O! ik kan u verzekeren...."(10)

Wij moeten het met de kruimkens stellen die van de tafel des levens vallen, en ik bewonder inderdaad uw goedheid, die geen verachting toont voor zulk een Spartaanschen eenvoud. (12)

Fanny spant de kroon in haar hoogdravende verwachtingen en emoties, maar ook Jan had zo zijn idealen die inmiddels zijn vervangen door grote zorgen:

(...) als zag hij daar dat droombeeld zijner jeugd, dat ideaal zijner verzen, dat eenig doel terug. Hij had zijn levensstrijd op geen uitgestrekt terrein gestreden, maar in enge, benauwde ruimten woekeren de zorgen, die schimmelplanten, nog weliger dan elders voort. Die zorgen hadden vroeg zijn haar doen vallen, zijn wang verbleeken, den glans van zijn oog verflauwen. Nooit was zijn ideaal verder van hem verwijderd geweest dan tegenwoordig, en nu Frans het in zijn geheugen terugriep, sprak hij er van op dien langzamen, mijmerenden toon, waarop hij aan Cleo en Ro zijn geliefkoosd sprookje uit Andersen voordroeg: dat van het verloren paradijs. (14)

Fanny is niet het enige 'nerveuze' personage in de novelle. Het gedrag van haar dochter Cleo wijst ook al aardig in die richting. De huisarts van de familie is 'minder ingenomen' met het 'bleeke en levendige' kind, als zij

het uitgegild had van plezier, zonder dat iemand de aanleiding van die opwinding wist te ontdekken, of wanneer zij de kleine handjes krampachtig samenknep, blijkbaar onder den invloed van een te vroeg ontwikkelde fantasie, die haar allerlei zonderlinge belden voor oogen toverde. (3)

### 3.3.6 Erfelijke en sociale omstandigheden

Uit de besproken theorieën in hoofdstuk 1 blijkt dat alle auteurs het over één kenmerk van het naturalisme eens zijn: de opvatting dat de mens wordt bepaald door erfelijkheid en omgeving.

In *Fanny* hoeven we niet lang te zoeken om het kenmerk van de erfelijkheid tegen te komen. Fanny heeft van haar vader de 'zonderlinge liefhebberij' geërfd om haar kinderen te vernoemen naar beroemde personen (2). Erger is dat ze ook haar 'nerveuze gestel' van hem heeft geërfd. Haar vader was krankzinnig (26). Zoals we hierboven al zagen heeft Cleo op haar beurt het zenuwachtige van haar moeder overgenomen. En alhoewel Fanny en Bee heel verschillend zijn is er tussen beide zussen wel een lichamelijke overeenkomst waar te nemen.

De gezette, goedige Bee, wier zenuwleven zich niet ver boven het peil der stompzinnigheid verhief, bracht op den oppervlakkigen toeschouwer zulk een geheel anderen indruk teweeg dan de slanke, prikkelbare Fanny, wier onrustige geest op elk gebied van kennis en kunst zwerftochten ondernam, dat hij de lichamelijke overeenkomst welke de dunne, bleeke lippen, de dof grijze oogen met de neerhangende oogleden en de fijne, beenige lijnen van den neus aanboden, in den regel over het hoofd zag. – (9)

Ook Jan ontkomt niet aan de wetten van het determinisme zoals te lezen valt in het volgende fragment, waarin overigens de inbreng van de auctoriale verteller te herkennen is:

'Kind, kind,' hernam Jan op dien eigenaardigen, wanhopenden toon, welke in zwakke naturen het besef verraadt dat zij elken kamp met onvoldoende wapenen moeten aanvaarden. (43)

En later in het verhaal wacht Jan 'moedeloos de slagen af van het lot.' (85)

De huisarts van de familie verwoordt het erfelijkheidsmotief letterlijk:

Het zijn de zenuwen, die wat sterk werken. Daar is weinig tegen te doen, wanneer het een erfelijke kwaal is. (71)

Het verhaal speelt zich grotendeels af in het woonhuis van het gezin dat in een stille straat van een provinciestadje staat. Een enkele keer wordt de lezer een blik gegund in dat stadje en haar bewoners. Hieruit blijkt geen 'grootse' omgeving. Ook Jans beroep en werkkring zijn weinig verheffend: hij werkt als gemeente-ontvanger, een functie behorend tot de lage ambtenarij. Echte armoede of ontberingen, een thema dat Furst kenmerkend noemt voor de naturalistische literatuur, kent de familie niet. Het is allemaal vooral erg benauwend, kleinburgerlijk, zoals we ook al zagen bij de motieven.

### 3.3.7 De rol van seksualiteit

Zoals vermeld in hoofdstuk 1 staat seksualiteit in de belangstelling in de naturalistische roman. Ook in Fanny zijn fragmenten te vinden die handelen over seksualiteit. Erg openlijk wordt er evenwel niet over geschreven. Seks is een beladen onderwerp dat gepaard gaat met schuld en angst. Fanny gaat in Frans steeds meer een held zien die haar leven kan veranderen. Haar gedachten over hem kunnen als erotisch opgevat worden:

Acht jaren lang had zij als een plant geslapen, nu was zij ontwaakt, weer vatbaar geworden voor elken prikkel van pijn en genot. (37)

In de beschrijving van de hysterische aanval van Fanny op p. 84 komt de zogenaamde *Arc de cercle* voor.

Zij poogde overeind te rijzen, doch viel weer achterover neder, wentelde zich rond in het bed, wrong de kussens krampachtig met haar gezonden arm samen, scheurde de lakens los en slingerde ze van zich, rees als een gespannen boog op het achterhoofd omhoog en draaide met de oogen, gilte en sloeg om zich heen [...]

Rond de vorige eeuwwisseling gold dit fenomeen als een uiting van hysterie bij vrouwen voortkomend uit seksuele frustratie, waarbij ze hun lichaam in een boog wrongen door hun rug te buigen en de voorzijde omhoog te brengen.<sup>40</sup>

---

40 J.H. van den Berg, *Metabletica of leer der veranderingen. Beginselen van een historische psychologie*. Callenbach, Nijkerk 1956. Geraadpleegd op: [http://www.dbnl.org/tekst/berg097meta01\\_01/berg097meta01\\_01\\_0009.php](http://www.dbnl.org/tekst/berg097meta01_01/berg097meta01_01_0009.php) (feb 2011)

Vooraf aan het eind van het verhaal blijkt hoe schuldig Fanny zich voelt:

Zij bood geen weerstand meer, maar zag den strijd slechts aan. Zij wist het nu dat zij de prooi was waarom haar goede en haar kwade engel kampten. Zij had haar God verlaten, en toen was hij gekomen, de genius van het kwaad, vol majesteit, verlokkelijk schoon, den engel gelijk die uit den hemel werd verbannen. Hij had haar aangezien, en zij was bezweken voor de macht van zijn blik. Zij had haar hart tot berstens vol van onbegrepen liefde aan zijn voeten gelegd, zij had haar mond hem toegekeerd snakkend naar een kus van zijn lippen. Haar ziel had hem tegengeropen; voer mij henen! Een oogenblik aan uw borst is meer waard dan een geheel leven met man en kinderen. (88-89)

De 'genius van het kwaad' in dit fragment verwijst naar de duivel, in het aardse leven heeft hij de gedaante van Frans aangenomen.

### 3.3.8 Taalgebruik

Het kenmerk van het taalgebruik dat bestaat uit natuurgetrouwe dialogen enerzijds en woordkunst anderzijds is een typisch Nederlands verschijnsel binnen het naturalisme.

In de personagetekst in *Fanny* is er verschil in taalgebruik. Het personeel en de kinderen gebruiken eenvoudige taal. Ook het taalgebruik van tante Bee is eenvoudig, maar zij komt 'het peil der stompzinnigheid' (p. 9) volgens de auctoriale verteller dan ook niet ver te boven. Jan en Frans bezigen een geheel andere taal. Zij converseren in keurige volzinnen.

'Het wordt tijd dat jou zwarte baard onder al die physionomieën eens de eereplaats komt innemen,' zeide hij eindelijk, om de lange pauze te breken, die na het aanbieden van stoel en sigaar was ontstaan.

'Denk je nog altijd aan dat portret?' luidde het antwoord. 'Je weet hoe onaangenaam mij het poseeren is. Ik hoopte dat je mij die pijniging sparen zou.'

'Integendeel. Het hindert mij elken dag meer dat je er niet bij bent. Ik stap niet van mijn rechtmatigen eisch af en verlang na zulk lang wachten zelfs twee exemplaren, een voor boven en een voor beneden.'

'Als je er zoo aan hecht zal 't gebeuren, en dan maar hoe eer hoe liever door den zuren appel heengebeten.'(23)

Zoals ik al eerder opmerkte, bedient Fanny zich regelmatig van erg geëxalteerd taalgebruik, een kenmerk van haar zenuwziekte. Een en ander betekent dat de auteur getracht heeft het taalgebruik aan te passen aan het betreffende personage om daarmee dus inderdaad de werkelijkheid te benaderen.

Voor de moderne lezer is het soms lastig te bepalen of bepaald taalgebruik gekunsteld aandoet vanwege de tijd die er ligt tussen verschijnen en lezen van de novelle, maar door vergelijking met werken uit dezelfde periode is er wel iets over te zeggen. Onderstaande

passage doet voor de moderne lezer gekunsteld aan, maar vergeleken met andere werken uit dezelfde periode is hier geen sprake van *écriture artiste*.

Op de kleine prozaïsche ellenden van een onvermogen burger-huishouden in een provincieplaats was dat ingebeeld gemoedsleven ras opgeschoten, een weelderige plant gelijk op een zwaar bemesten bodem, en het was Fanny's grootst genot zich blind te staren in de felle kleuren harer bloemen, en zich te bedwelmen met den giftigen geur welke uit haar kelken opsteeg. Acht en twintig jaar oud zwelgde zij nog altijd in de gevoelsdronkenschap, waaruit het kind als mensch ontwaakt, en terwijl haar idealen vormeloos bleven volhardde zij in het geloof aan een paradijs, waarin zij zoo gaarne een oogenblik zou hebben doorgebracht om er levenslang het verlies van te kunnen betreuren. Haar geheel bestaan was een stil ontzenuwend lied van ongeweende tranen en ongenoten lust.(60)

Ter vergelijking hieronder een korte passage uit *Pijpelijntjes* van Jacob de Haan:

Eetgraag lepelden ze lauwvette soep, die op elke lepel een geellaagje achterliet en dikkeret stolde laatste lestje op de borden.

“Hoe is dat soepie?” vroeg juffrouw Meks.

“Dat soepie is best, dat soepie is heel best,” dikpraatte man van huisjuffrouw vergenoegd.<sup>41</sup>

In het al eerder genoemde interview van D'Oliveira met Emants zegt de auteur zelf het volgende:

Maar er is toch één opzicht waarin ik heelemaal niet met ze mee kan gaan en dat is de overdreven vereering van de woordkunst, waardoor alles is gereduceerd op klank, rythme en taalschoon. Het middel wordt dan doel. De hoofdzaak is toch maar wàt je schrijft en het hòe verdwijnt daarbij dikwijls. Als ik wel eens een schrijver lees, die een grauw armebuurtje op een triestigen dag weer beschrijft, dan kan ik dat heel mooi vinden, maar als ik een auteur ontmoet die niets anders doet dan dat, dan zeg ik: wat vind ik dat toch allemachtig pover!(123)

Het moge duidelijk wezen: Emants zelf had een hekel aan *écriture artiste* en uit de vergelijking van het fragment uit *Fanny* met dat uit *Pijpelijntjes* blijkt dat zijn taalgebruik dat kenmerk niet heeft.

### 3.4 Tot slot

In dit hoofdstuk heb ik de novelle *Fanny* aan een nadere analyse onderworpen. Ik heb daarin niet alle structuuraspecten de revue laten passeren, maar me geconcentreerd op de onderdelen die van belang zijn in dit werkstuk. Daarom heb ik de kenmerken van het naturalisme toegepast op de novelle.

Ik heb in bovenstaande laten zien dat *Fanny* voldoet aan vele kenmerken van het naturalisme. Er is sprake van een hoofdpersonage met een zwak gestel dat verlangt naar iets groots. Haar grote verlangens botsen op de kille realiteit en de plot wordt dan ook gevormd

---

<sup>41</sup> Geraadpleegd op [www.dbnl.org](http://www.dbnl.org) op 12-11-2010

door de geschiedenis van een ontnuchtering. Muziek veroorzaakt bij het hoofdpersonage grote opwindning. Er is sprake van de personale vertelwijze, expliciete vertellersoordelen blijven achterwege. Erfelijkheid speelt een duidelijke rol in het verhaal en ook het thema seksualiteit is van belang. We hebben hier zonder twijfel te maken met een novelle die past binnen de stroming van het naturalisme.

## 4 Giacomo Puccini en *Tosca*

Puccini: "Bis jetzt waren wir sanft, jetzt wollen wir grausam sein."

### 4.1 De componist Giacomo Puccini

Zoals vaak in het operagenre wordt *Tosca* in een adem genoemd met de componist. Gewoonlijk wordt een opera aan hem toegeschreven en niet aan de librettist. Giacomo Puccini was een Italiaans componist die leefde van 1858 tot 1924. Zijn opera's staan bekend als eendimensionaal, of zoals Franco Serpa het omschrijft:

In laatste instantie is elk drama van Puccini te herleiden tot slechts twee componenten: de drijfveer van de liefde en het beeld van de dood. In Puccini's ogen stond blijkbaar slechts de eros aan de oorsprong van alle bestaan, een eros ontdaan van vitaliteit en morele hoop.<sup>42</sup>

Of Puccini als componist tot het verisme te rekenen is, is onder muziekhistorici tot op de dag van vandaag controversieel. Enkelen van hen zien alleen veristische kenmerken terug in muzikaal-dramaturgische details, volgens anderen is hij de componist die het verisme heeft vervolmaakt.<sup>43</sup>

Evenals tijdgenoten Pietro Mascagni en Ruggero Leoncavallo, wier opera's onbetwist gerekend worden tot het verisme, maakte Puccini deel uit van de *giovane scuola italiana*. Deze, in de jaren negentig van de negentiende eeuw gevormde, groep bestond uit jonge Italiaanse componisten die zich zelfbewust profileerden en zowel in eigen land als internationaal met hun werken een populaire stroming vertegenwoordigden. Zij wilden een Italiaans antwoord formuleren op het grote overwicht en de sterke invloed van de Duitse en Franse romantische opera. Ze openden een eigen weg in de compositie van opera's maar bleven dicht genoeg tegen de Italiaanse operaconventies aanleunen om in de oren van een groot publiek het vertrouwen te bewaren. Zin voor traditie en bescheiden vernieuwing vonden in het werk van deze componisten een goed evenwicht en bleken een garantie voor langdurig en populair succes.<sup>44</sup> Participeren in deze groep wil echter niet zeggen dat men per definitie een veristisch componist is. Hans-Joachim Wagner draagt in zijn hoofdstuk over Puccini, dat niet voor niets de titel 'Exkurs: Giacomo Puccini' meekreeg, redenen aan waarom Puccini juist wel of juist niet tot het verisme te rekenen is. Het gegeven dat Puccini niet vertegenwoordigd werd door de uitgever

---

42 Bertisch 1998, p. 14.

43 Wagner, p. 323.

44 Joosten 2006, p. 8.



die wel alle andere 'veristische' collega's tot zijn huis mocht rekenen, zou hem kunnen uitsluiten van het genre. De normen die geformuleerd worden in *Cavalleria rusticana*, de opera uit 1890 die voor het verisme functioneert als prototype (zie hoofdstuk 2), laten Puccini koud. Noch de verhaalstof van zijn opera's, noch de vorm, namelijk die van eenakter, voldoet. Toch is op basis van Puccini's oeuvre een volledige afwijzing van het genre niet vol te houden. Met zijn werk reageerde hij op het veristische repertoire van tijdgenoten, niet als epigoon maar reflexief. Wagner spreekt in dit verband van een 'Meta-Verismo': aspecten van wat anderen reeds geformuleerd hadden in hun werk, betrok Puccini in zijn eigen artistieke mogelijkheden en ervaringen om tot geheel nieuwe inzichten te komen.<sup>45</sup>

Over *Tosca* bestaat minder onenigheid: met deze opera is de componist het verisme het dichtst genaderd of wellicht is het werk zelfs als model van veristisch componeren op te vatten. Deze opvatting wordt met name onderbouwd met kenmerken als de bruutheid van de handeling: er vinden maar liefst vier personages een gewelddadige dood; de nadruk die er ligt op emoties als liefde, jaloezie, sadisme en religiositeit; het dwingende logische en causale vervolg van de gebeurtenissen; en de expliciete karakterisering van de personages.<sup>46</sup>

#### **4.2 Van Victorien Sardous tragedie *La Tosca* naar Puccini's opera *Tosca***

In 1887 vindt in Parijs de première plaats van *La Tosca*, een tragedie van de Franse toneelschrijver Victorien Sardou. Hij had het stuk speciaal geschreven voor de in die tijd zeer gevierde actrice Sarah Bernhardt. Zij zou er vervolgens furore mee maken door heel Europa. Toen ook Puccini een van de voorstellingen had gezien was zijn belangstelling gewekt en vroeg hij zijn uitgever de rechten van het stuk te verwerven.

Het transformatieproces van toneelstuk naar opera is volgens Wagner samen te vatten met 'reductie' en 'concentratie'.<sup>47</sup> Carner spreekt eveneens over 'reductie', maar voegt er 'uitbreiding' aan toe.<sup>48</sup>

Sardous stuk bestaat uit vijf akten en gaat terug op een historische gebeurtenis. In 1799 werden Napoleons troepen, die Rome bezetten, overwonnen door een Napolitaans leger dat

---

45 Wagner, p. 325.

46 Ibidem, p. 329.

47 Ibidem, p. 332.

48 Carner, p. 47.

vervolgens de stad innam. De handeling van *La Tosca* vindt plaats gedurende deze bezetting. Sardou geeft zelfs de precieze datum van aanvang aan: 17 juni 1800. Akte 2 is gewijd aan de historisch-politieke situatie en introduceert diverse historische personages. Van de belangrijkste van hen wordt in het stuk de levensloop uiteengezet. Ook de locaties waarop het toneelstuk zich afspeelt zijn historisch en bestaan nog steeds. Het stuk is vanwege deze historische gegevens te definiëren als authentiek. Het fictieve ontbreekt echter niet en is terug te vinden in verzonnen personages en plot.

In nauwe samenwerking met zijn librettisten, Luigi Illica en Giuseppe Giacosa, bewerkt Puccini zijn bron fors. Er blijven slechts negen personages over, waarvan er drie psychologisch worden uitgewerkt, de zogenaamde *round characters*. De vijf akten van het toneelstuk worden gereduceerd tot drie. Wagner interpreteert deze ingrepen als een doelmatig toewerken naar de veristische eisen van tijd en ruimte, en daarmee naar authenticiteit. De tijd waarin de opera zich afspeelt is op twee dagen nauwkeurig te reconstrueren uit het verhaal: datum van handeling is 16 of 17 juni 1800. Plaats van handeling is terug te voeren op drie, zeer dicht bij elkaar liggende, historische plekken in Rome: de kerk Sant' Andrea della Valle, Palazzo Farnese en Castel Sant' Angelo (de Engelenburcht).

Deze aanpassingen leiden volgens Wagner echter ook tot het verlies van de historische dimensie van de plot en maken *Tosca* tot een 'kunstenaarsdrama'.<sup>49</sup> Historische figuren zijn geschrapt, individuele handelingsmotieven worden sterk gesimplificeerd en biografische achtergronden bij de personages blijven achterwege. Beide hoofdpersonen, de schilder Mario Cavaradossi en de zangeres Floria Tosca (zie paragraaf 4.5.1 over personages) leven omwille van de kunst en zijn geen historische, politieke figuren. Dat zij toch met de politieke verhoudingen in aanraking komen en daarbij beiden het leven laten, is aan niets anders dan het toeval te wijten. Hun tegenspeler, politiechef Scarpia, is een onberekenbare egocentrische machtswellusteling.

Carner spreekt in dit verband over de prijs die Puccini betaalde om van zijn Franse voorbeeld de dramatische essentie te bewaren. Hij schrapte hiermee bepaalde dramaturgische en psychologische elementen waardoor de karakters minder uitgediept werden en sommige handelingen zelfs onbegrijpelijk. Van uitbreiding is sprake waar lyrische passages aan de opera worden toegevoegd die niet in het toneelstuk te vinden zijn, maar die Puccini onontbeerlijk achtte. Hij vond het van belang dat een personage kon reflecteren op zichzelf en zijn

---

49 Wagner, p. 332.

verhouding tot de andere personages. In een lied drukt het personage zijn gedachten en gevoelens uit.

Puccini past dus de veristische eisen (*Crudeltà* van de handeling, *Rapidità* van het handelingsverloop, *Semplicità* van de personages, *Autenticità* van ruimte en tijd, zie hoofdstuk 2) toe op het libretto. Muziekdramaturgisch voegt hij hier nog een dimensie aan toe: *Tetralità*, de scenische plausibiliteit. Hij maakt met name gebruik van citaten in de muziek (zoals het invoegen van in die tijd bekende liederen) en van realistische geluiden (zoals kerkklokken, bellen van de voorbijtrekkende schaapskudde). Ook hiermee beantwoordt hij aan veristische eisen: het scheppen van een authentieke omgeving. Wat verloren ging tijdens de aanpassingen van het libretto weet Puccini met de muziek weer terug te brengen in de opera: de personages winnen dankzij muzikale motieven aan diepte. Het voert in het kader van dit werkstuk te ver om ook de muziektechnische kenmerken uit te werken, hoe interessant die ook zijn.

### 4.3 De librettisten

Luigi Illica (1857-1919) stelde als literair auteur weinig voor in Italië. Wel was hij een veelgevraagd librettist. Hij was bedreven in het bewerken van een bron naar een libretto. Bovendien had hij oog voor de mogelijkheden en beperkingen van het theater. Giuseppe Giacosa (1847-1906) was een begenadigd dichter, essayist en auteur van korte verhalen. Als toneelschrijver met vele tragedies en komedies op zijn naam bezat hij internationale faam. Dat een zo belangrijk auteur tevens libretti schreef, duidt op de ontwikkeling in die tijd waarin er steeds meer waarde werd gehecht aan de literaire kwaliteit ervan (die overigens begonnen was toen Richard Wagner zijn eigen libretti schreef).

Er was een duidelijk taakverdeling tussen beide librettisten: Illica redigeerde het scenario en werkte de plot tot in detail uit, Giacosa zette de prozatekst om in verzen, werkte Puccini's lyrische situaties uit, zorgde voor een uitgebalanceerde scenische opbouw en gaf het geheel een 'literair sausje'.<sup>50</sup> Zoals we hierboven al zagen werkten beide librettisten nauw samen met de componist. Het was een gecompliceerde maar ook vruchtbare samenwerking en beide librettisten tekenden voor Puccini's meest succesvolle opera's.

---

<sup>50</sup> Carner, p. 16.

#### 4.4 *Tosca*, een korte samenvatting

*Eerste akte, de kerk Sant' Andrea della Valle, Rome*

Cesare Angelotti vlucht de kerk in.<sup>51</sup> De consul van de voormalige republiek Rome is ontsnapt uit de Engelenburcht waar hij gevangen zat. Hij verbergt zich in de familiekapel van zijn zus, markiezin Attavanti.

De sacristein komt de kerk binnen en is verbaasd dat de schilder Mario Cavaradossi niet aan het werk is aan zijn schilderij van Maria Magdalena. Snel daarna komt Cavaradossi echter binnen. De sacristein is geschokt als hij in de beeltenis van Maria Magdalena het portret herkent van een kerkbezoekster, de markiezin.

Als de sacristein de kerk heeft verlaten, durft Angelotti tevoorschijn te komen. Hij herkent in de schilder zijn vroegere vriend en politiek medestander. Cavaradossi belooft hem hulp. Als er op dat moment buiten de kerk een stem klinkt, verstopt Angelotti zich opnieuw. Floria Tosca, beroemd zangeres en geliefde van Cavaradossi, komt binnen en is verbaasd hem alleen aan te treffen terwijl ze toch duidelijk meerdere stemmen hoorde. Ze is jaloers en verdenkt Cavaradossi van overspel. Haar verdenking wordt nog groter als ze in het schilderij de markiezin herkent. Pas nadat de schilder haar heeft gekalmeerd door toe te stemmen in een afspraak diezelfde avond verlaat ze de kerk.

Angelotti komt uit zijn schuilplaats en Cavaradossi stelt hem voor naar zijn villa te gaan waar hij zich kan verbergen. Er klinkt een kanonschot van de Engelenburcht, het teken dat de vlucht van Angelotti is ontdekt. Beide mannen verlaten de kerk en nemen de vrouwenkieren mee die Angelotti's zus voor hem had klaar gelegd. Ze zien echter een waaier met het familiewapen over het hoofd.

De sacristein betreedt de kerk met goed nieuws: Napoleons troepen zijn verslagen in de slag bij Marengo. Priesters en koorknappen stromen toe om het nieuws te horen. Dan verschijnt baron Scarpia, de politiechef, met zijn agenten op zoek naar de ontsnapte gevangene. Na ondervraging van de sacristein legt hij de link tussen Angelotti en het portret dat Cavaradossi maakte van zijn zuster. Bij doorzoeking van de kapel vindt hij de waaier.

Tosca is teruggekeerd naar de kerk om haar afspraak met haar geliefde te wijzigen. Ter gelegenheid van de overwinningsfestiviteiten zal zij die avond zingen in Palazzo Farnese. Scarpia misbruikt haar jaloezie door haar de waaier te tonen en te suggereren dat de schilder een

---

<sup>51</sup> Ik heb voor mijn analyse gebruik gemaakt van het libretto dat in het Italiaans en in Nederlandse vertaling is opgenomen in: Klaus Bertisch *Giacomo Puccini 1858-1924; Tosca. Melodramma in tre atti*. Amsterdam 1998.

verhouding heeft met de markiezin. Woedend verlaat Tosca de kerk. Scarpia geeft zijn agenten opdracht haar te volgen. Terwijl in de kerk het *Te Deum* klinkt, mijmert hij reeds over een dubbele overwinning: de rebel aan de galg en de mooie Tosca in zijn armen.

#### *Tweede akte, Scarpia's kamer in Palazzo Farnese*

In zijn kamer zit Scarpia aan het avondmaal. Hij beveelt een agent Tosca in zijn kamer te ontbieden na haar optreden. Een andere agent keert terug met de mededeling dat Angelotti niet gevonden is. Wel is Cavaradossi meegenomen. De schilder wordt verhoord in aanwezigheid van agenten, een rechter, een klerk en de beul. Hij ontkent iets van Angelotti af te weten. Dan komt Tosca binnen, zij is verbaasd Cavaradossi aan te treffen. Hij fluistert haar toe niets te vertellen over wat zij in zijn villa zag.

Cavaradossi wordt naar de aangrenzende kamer gebracht. Tosca blijft achter bij Scarpia die haar onder druk zet. Aanvankelijk houdt zij stand maar als zij ontdekt dat haar vriend in de aangrenzende kamer gemarteld wordt, onthult zij Angelotti's schuilplaats. Als Cavaradossi vervolgens totaal verzwakt in de kamer wordt gebracht en begrijpt dat Tosca heeft gepraat, vervloekt hij haar.

Er stormt een agent binnen met het nieuws dat Napoleon alsnog de overwinning heeft behaald. Cavaradossi hervindt zijn kracht en zingt een triomflied. Voor Scarpia is dit doorslaggevend: hij beveelt de schilder weg te voeren om hem ter dood te brengen. Tosca moet achterblijven bij Scarpia. Hij vertelt haar de enige manier om haar geliefde nog te redden: door zich voor één nacht aan hem te geven. Tosca stemt uiteindelijk toe. Een agent brengt het nieuws dat Angelotti de hand aan zichzelf heeft geslagen toen men hem wilde arresteren. Scarpia vertelt Tosca dat vrijlating van Cavaradossi in deze fase niet meer mogelijk is, iedereen moet denken dat de schilder dood is. Daarom zal er een schijnexecutie plaatsvinden. Tosca eist een vrijgeleide om samen met haar geliefde Rome te kunnen verlaten. Terwijl de politiechef de brief schrijft, grijpt Tosca een mes van tafel. Op het moment dat hij met open armen op haar toeloopt, steekt ze hem dood. Ze neemt de brief uit zijn handen en verdwijnt.

#### *Derde akte, op het platform van de Engelenburcht*

De klokken van Rome luiden voor de metten. In het laatste uur voor zijn terechtstelling schrijft Cavaradossi een laatste groet aan Tosca. Plotseling staat zij voor hem, vertelt over de schijnexecutie en toont hem de vrijgeleide. Zij verklaren elkaar hun liefde en verheugen zich op

hun vlucht. Als het vuurpeloton verschijnt, verstopt Tosca zich. Als zij Cavaradossi na het eerste schot ziet vallen, complimenteert ze hem in stilte met zijn acteertalent. Nadat de soldaten zijn vertrokken, snelt ze naar hem toe om dan tot de ontdekking te komen dat hij daadwerkelijk dood is. Scarpia heeft haar bedrogen. Op dat moment naderen de agenten van Scarpia, die zijn dode lichaam hebben gevonden, om haar gevangen te nemen. Tosca bedenkt zich niet lang, ze klimt op de borstwering en springt van de Engelenburcht.

## **4.5 Veristische elementen in *Tosca***

### **4.5.1 Belangrijkste personages**

*Floria Tosca, gevierd zangeres en zeer mooi.* In de eerste akte wisselt zij zeer snel van stemming.

Van achterdochtig en jaloers:

Waarom op slot? [...]

Met wie praatte je? [...]

Andere woorden fluisterde je. Waar is ze? (41)

naar religieus:

Nee, mijn Mario, laat me eerst bidden

en haar (het Madonnabeeld HS) met bloemen tooien. (41)

naar verliefd:

Aan jouw zij wil ik, door de

zwijgende sterrennacht, de stemmen

van de natuur horen opstijgen!

[...]

In Tosca raast een dwaze liefde. (42)

Haar jaloezie wordt haar uiteindelijk fataal omdat alleen daardoor Scarpia zijn list kan uitvoeren. Door Tosca de in de kerk gevonden waaier te tonen en te suggereren dat deze afkomstig is van Cavaradossi's minnares weet hij dat zij hem op het spoor zal brengen van de ontsnapte gevangene.

In tegenstelling tot haar geliefde, Cavaradossi, is zij zeer gelovig. Het sterkst komt dit tot uitdrukking wanneer zij, nadat ze Scarpia heeft vermoord, een klein ritueel uitvoert: zij plaatst aan weerszijden van Scarpia's hoofd een brandende kaars en op zijn borst een kruisbeeld.

Gedurende de opera vindt er een psychologische ontwikkeling plaats in dit personage. In het begin is zij een tamelijk oppervlakkige, wispelturige vrouw. Zij denkt niet veel na, is gelukkig met haar geliefde en haar muzikale succes. Zij groeit uit tot heldin, die bereid is haar eer te geven om haar geliefde te redden en die ook in staat blijkt tot moord. Deze moord echter is niet doordacht, maar instinctief verdedigt zij zichzelf met het mes dat op dat moment voorhanden is. Daarna is haar geloof in ontsnapping, anders dan bij Cavaradossi, weer blind, bijna kinderlijk. Als zij zich uiteindelijk realiseert dat Scarpia haar bedrogen heeft en haar geliefde geëxecuteerd is, weet zij dankzij haar sprong van de muur uit handen van haar handlangers te blijven.

*Mario Cavaradossi, kunstschilder.* In de opera is dit personage oppervlakkiger gebleven dan in de toneeltekst. De politieke en religieuze achtergrond van de schilder wordt slechts summier aangeduid. Dat hij niet goed op de hoogte is van de religieuze gewoonten kan de toehoorder opmaken uit zijn vraag aan de knielende en biddende sacristein:

Wat voer jij uit?(37)

Waarop het antwoord luidt:

Ik zeg het Angelus. <sup>52</sup> (37)

En verder in de tekst zegt de sacristein bij zichzelf:

Hij leeft voor het plezier, om God geeft hij geen zier.(39)

Scarpia noemt hem

Een verdacht persoon! Een Voltairiaan! (51)

Deze benaming duidt erop dat de schilder een aanhanger is van de levensbeschouwing van Voltaire, de Franse filosoof uit de Verlichting die vrijheid van meningsuiting en geloof bevocht in zijn werk. <sup>53</sup> Zijn geestdriftige uitroep 'Victorie! Victorie!' wanneer het nieuws komt dat toch Napoleon de veldslag heeft gewonnen komt enigszins onverwacht. Tot dan was Cavaradossi vooral de kunstenaar die nogal roekeloos zijn huis als schuilplaats aanbiedt aan een politiek vluchteling. Hij voegt er aan toe:

De wrekende dageraad gloort,  
Die de schurken doet beven!  
De vrijheid verrijst,

---

<sup>52</sup> Van Dale p. 197, lemma angelus: 1. (r.-k.) drieledig gebed, dat 's morgens en 's avonds om 6 uur en 's middags om 12 uur wordt gebeden. 2. (r.-k.) angelusklokje.

<sup>53</sup> WNT lemma Voltaire: aanhanger van de ongeloovige, anti-clericale, sceptische levensbeschouwing van den Franschen dichter-philosoof Voltaire. Geraadpleegd via: <http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wdb=WNT&id=M081520.re.1&lemma=Voltairiaan>

En tirannieën wankelen!(69)

Cavaradossi, die zo juist zwaar is gemarteld, vindt de kracht om een loflied op de vrijheid aan te heffen. Het is op dat moment dat Scarpia hem definitief de dood instuurt:

[...]  
Weg, je gaat sterven!  
Jou wacht de strop.  
Weg! Weg! (69-70)

Wanneer Cavaradossi vlak voor zijn executie religieuze bijstand wordt aangeboden, is zijn simpele maar eenduidige antwoord 'Nee' (80).

*Baron Scarpia, politiechef, royalist.* Hij is in feite het belangrijkste personage; hij bepaalt de actie. Als vertegenwoordiger van het Napolitaanse gezag is hij de politieke tegenstander van Angelotti. Zijn naam is niet toevallig gekozen: hij doet denken aan het Italiaanse *scarificare*, en het Engelse *scarify*. Hij is een geslepen schoft die met veel machtsvertoon zijn functie uitoefent. En al lijkt het er in het begin van de opera op dat hij niets anders doet dan zijn plicht uitvoeren, namelijk een ontsnapte gevangene opsporen, al snel wordt duidelijk dat hij ook andere, minder verheven, bedoelingen heeft: Tosca te veroveren. Nog voor hij weet welke rol Cavaradossi speelt in het geheel besluit hij dat die zal eindigen aan de galg. Voor hem een dubbele overwinning:

Ik span mijn wil voor een dubbel doel  
En het hoofd van de rebel  
Is mij minder kostbaar.  
Ach, die zegepralende ogen  
Vlammend te zien  
(erotisch gepassioneerd)  
kwijnen in liefdeskrampen,  
te zien kwijnen in mijn armen!  
(bloeddorstig)  
De een aan de galg, de ander in mijn armen!(56)

In akte II wordt het uit zijn eigen woorden zeer duidelijk dat het geen liefde is die hem doet verlangen naar Tosca, doch pure machtwellust.

[...]  
Krachtiger smaakt de gewelddadige verovering  
dan de honingzoete instemming.  
In zuchten en melkachtige maanstunden vind ik  
Weinig voldoening.  
Ik kan geen gitaarakkoorden plukken,  
Horoscopen uit bloemblaadjes trekken,  
(neerbuigend)  
Smachtende blikken werpen,  
Of koeren als een tortelduif!



[...]  
Hunkeren. Ik jaag het voorwerp van hunkering na,  
Doe me daaraan te goed en gooi het weg.  
Ik richt mij op nieuwe spijs.  
[...] (58)

Hij is zeer sadistisch wanneer hij Tosca dwingt de marteling van haar geliefde aan te horen. En nadat zij heeft gezien hoe slecht Cavaradossi er aan toe is, komt hij met zijn ultieme voorstel: wanneer zij zich aan hem geeft, gaat de schilder vrijuit. In de laatste akte, nadat Tosca Scarpia al gedood heeft, blijkt in alle duidelijkheid hoe verdorven de man was: zijn belofte was geveinsd, Cavaradossi wordt geëxecuteerd.

*Césare Angelotti, voormalig consul van de Romeinse republiek en politiek gevangene.* Toen de royalisten aan de macht kwamen, werd hij als verrader gevangengezet. Vanwege zijn ontsnapping is hij de aanstichter van het geheel. Als personage is hij daarna niet meer erg belangrijk. Zijn uiteindelijke zelfmoord als Scarpia's agenten hem vinden in zijn schuilplaats wordt in één regel afgedaan.

*De sacristein.* Dit karikaturale personage geeft de opera een antiklerikaal karakter (en enkele kleine, komische passages). Ook in het toneelstuk was hier sprake van en het staat in een eerbiedwaardige literaire schrijftraditie die in Italië zeer sterk was, maar ook verbreid in andere West-Europese landen.<sup>54</sup>

Hij heeft een zenuwtic, gekenmerkt door een snelle beweging van hals en schouder. Tegenover Scarpia gedraagt hij zich angstig, onderdanig, bijna jammerend.

Wie een ketter treurig maakt,  
(zalvend)  
die verdient een aflaat!(48)

Zoals we in hoofdstuk 2 zagen is een kenmerk van een veristische opera dat de personages niet langer eendimensionaal zijn maar juist *round characters*. Naar mijn mening is dit kenmerk zeker van toepassing op *Tosca*, en met name op de personages Floria Tosca en Baron Scarpia. Zoals ik hierboven al beschreef, ondergaat Tosca in de opera een psychologische ontwikkeling. Het personage van Baron Scarpia is gedetailleerd uitgewerkt, behalve een bruto is hij ook een charmeur, zijn verdorvenheid komt op velerlei manieren tot uitdrukking. Ook het personage van

---

<sup>54</sup> Bertisch, p. 9.

Mario Cavaradossi is niet eendimensionaal, wel zijn er in zijn rol wat onwaarschijnlijkheden waar te nemen. Zo lukt het hem een loflied aan te heffen meteen nadat hij gemarteld is. In deze scène zien we dat Puccini operaconventies laat prevaleren boven dramatische: in een lied laat hij zijn personage zijn emoties vertolken.

Deze drie hoofdpersonages zijn geen archetypische figuren, het zijn mensen van vlees en bloed. Er wordt bovendien op natuurlijke wijze geacteerd en niet zoals voorheen in een vastliggend patroon van houdingen en gebaren. Toch is hierboven (in paragraaf 4.2) sprake van 'minder uitgediepte karakters' en 'gesimplificeerde handelingsmotieven'. Deze kwalificaties worden aan de personages gegeven in vergelijking met het toneelstuk waarop de opera gebaseerd is. Het moge waar wezen, het voert te ver om in dit werkstuk ook nog de toneeltekst aan een analyse te onderwerpen. Ik blijf toch van mening dat de hoofdpersonages geen archetypische figuren zijn en daarmee voldoen aan het veristische kenmerk van meerdimensionaal karakter. De situaties waarin de personages verzeild raken, noch hun reacties daarop zijn voorspelbaar. We kunnen in deze opera spreken van een aantal onverwachte wendingen. Zo blijft het lange tijd spannend of Tosca de druk die Scarpia op haar uitoefent om Angelotti's schuilplaats te verraden kan weerstaan. Dat zij hem later uiteindelijk doodsteekt, is niet te voorzien. Een andere onvoorspelbare en daardoor ook schokkende scène in de opera is de executie van Cavaradossi die toch écht blijkt te zijn.

#### **4.5.2 Plot**

We hebben in deze opera niet te maken met de laagste sociale klasse van de laat-negentiende eeuwse samenleving in Italië. Wel zijn twee van de belangrijkste personages artiesten, immers zangeres en schilder, en daarmee behoorden ze niet tot de elite.

*Tosca* voldoet niet aan het kenmerk van 'een contemporain gegeven', het is immers een historisch verhaal; noch zijn de extreme gebeurtenissen te betitelen als 'alledaags'. Toch is er ook geen sprake van een mythisch thema zoals in klassieke opera's vaak het geval was.

Binnen de plot spelen passie en emoties een grote rol. Tosca is een zeer gepassioneerde vrouw en in haar personage komen veel emoties tot uitdrukking. Haar jaloezie is van belang in de ontwikkeling van de plot: Scarpia speelt er bewust op in om zodoende de schuilplaats van Angelotti te kunnen ontdekken. Ook de wijze waarop ze haar leven beëindigt, getuigt van een gepassioneerd karakter. Cavaradossi laat zich minder door zijn emoties regeren. Toch kent ook

hij passie: in een zeer fraaie aria bezingt hij zijn liefde voor Tosca en al eerder sprak ik van het loflied dat hij aanheft als hij hoort dat Napoleon de slag bij Marengo heeft gewonnen. Dat Angelotti een gepassioneerde man is, moge duidelijk wezen: vanwege zijn politieke overtuiging die hij niet onder stoelen of banken stak, is hij tot politiek gevangene gemaakt. Wanneer men hem na zijn ontsnapping opnieuw dreigt op te pakken, maakt hij een eind aan zijn leven. Politiechef Scarpia ten slotte laat zich in zijn optreden niet alleen leiden door rechtsgeldige motieven, maar vooral door wraak- en lustgevoelens: hij wil niets liever dan Cavaradossi executeren en Tosca 'bezitten'.

Nieuw in veristische opera's was dat moord en zelfmoord op het toneel getoond werden en niet, als voorheen, slechts verteld door ooggetuigen dan wel muzikaal vertolkt. In *Tosca* vinden maar liefst vier personages de dood. Het publiek ziet Scarpia en Cavaradossi sterven op het toneel, over de zelfmoord van Angelotti hoort het slechts vertellen. Tosca ziet men van de borstwering stappen, daarna is er enkel nog muziek.

Zoals al beschreven in paragraaf 4.2 heeft Puccini zijn bron fors ingekort. Hij deed dit zeer weloverwogen met als doel 'Rapidità' in het handelingsverloop te verkrijgen.

### 4.5.3 Dramaturgie

*Tosca* bestaat uit drie akten die zich alle afspelen op historische locaties: de kerk Sant' Andrea della Valle, het Palazzo Farnese en de Engelenburcht. Op toneel worden deze locaties zo natuurgetrouw als mogelijk weergegeven. Voor de Romeinse toeschouwer uit Puccini's tijd waren het zeer herkenbare en vertrouwde plekken en ook voor de moderne operabezoeker zullen de beroemde locaties niet vreemd zijn. Puccini heeft in zowel encenering als muziek gestreefd naar nabootsing van de werkelijkheid: hij is in 1897 zelf naar Rome gereisd om in alle vroegte de sfeer op het platform van de Engelenburcht en het klinken van de kerkklokken te ervaren.<sup>55</sup> Behalve herkenbare geluiden verwerkte hij in zijn muziek ook bekende melodieën. De zo bereikte authenticiteit is een belangrijk kenmerk van een veristische opera.

---

<sup>55</sup> Wagner, p. 333

#### 4.5.4 Taal

Uiteraard is het libretto in het Italiaans geschreven en wordt er ook in die taal gezongen (met in het Nederlandse theater boventiteling). Omdat ik de Italiaanse taal niet goed genoeg beheers, kan ik helaas niet de oorspronkelijke tekst bestuderen. Ik heb daarom gebruik gemaakt van de Nederlandse vertaling en het beeld dat de Italiaanse tekst te zien geeft.

Er is in de tekst van *Tosca* geen sprake van rijm noch van een strak metrum. De zinnen zijn kort. Er vindt vaak een snelle afwisseling plaats in de dialogen, er zit vaart in de tekst. De taal is alledaags, niet verheven. Er is regelmatig sprake van een particulier lexicaal register, zoals we zien in onderstaand voorbeeld.

Tosca

Ah, ellendeling!

Een stuitende handel!

Scarpia

Geweld zal ik jou niet aandoen.

Je bent vrij. Je kunt gaan.

[...]

Wat een haat tegen mij.

Tosca

Ach, mijn God!

Scarpia

Zo en niet anders wil ik jou!

Tosca

Raak mij niet aan, duivel.

Ik haat je, ik haat je, ik haat je,

walgelijke smeerlap!

Scarpia

Wat maakt het uit?

Stuipen van woede en stuipen van liefde!

Tosca

Smeerlap!

Scarpia

Van mij! (72)

*Tosca* beantwoordt aan het kenmerk van de veristische opera waarin de taal vereenvoudigd is, de klassieke taal uit de romantische opera's heeft plaats gemaakt voor de taal van alledag.

In een aantal schitterende aria's is de taal wel poëtischer. Hieronder een voorbeeld waarin Cavaradossi aan het woord is.

En de sterren schitterden,  
en heerlijk geurde de aarde,  
en knarsend ging het tuinhek open,  
en passen beroerden het zand.  
Welriekend kwam zij naar binnen  
en stortte zich in mijn armen.  
O zoete kussen, o loom makende strelingen,  
terwijl ik huiverend  
de schone vormen van de sluiers ontdeed!  
Voor altijd verdwenen is mijn liefdesdroom,  
het uur is gevloeden, en vertwijfeld sterf ik,  
en vertwijfeld sterf ik,  
en nimmer heb ik leven zo liefgehad,  
Zo liefgehad!(80)

Deze aria's hebben een muzikale functie, de actuele handeling is stilgezet.

#### **4.6 Tot slot**

In dit hoofdstuk heb ik de opera *Tosca* geanalyseerd aan de hand van enkele structuuraspecten die van belang zijn voor dit werkstuk. In paragraaf 2.5 formuleerde ik daartoe de relevante kenmerken.

*Tosca* voldoet niet aan het kenmerk van 'een contemporain gegeven', het is immers een historisch verhaal; noch zijn de extreme gebeurtenissen te betitelen als 'alledaags'. Toch is er zeker ook geen sprake van een mythisch thema zoals in klassieke opera's vaak het geval was.

Diverse personages zijn *round characters*, er vindt een ontwikkeling plaats. Er wordt op natuurlijke wijze geacteerd en de situaties waarin de personages verzeild raken, noch hun reacties daarop zijn voorspelbaar. In *Tosca* vinden vier personages de dood, twee van hen ziet het publiek sterven op het toneel.

De plot is levendig. Er is sprake van veel passie en emoties. Seksualiteit is een drijvende kracht, waaruit jaloezie of wraak voort kan komen. Om aan authenticiteit te winnen heeft Puccini in zowel encenering als muziek gestreefd naar nabootsing van de werkelijkheid. Ook

heeft hij samen met zijn librettisten de bron radicaal ingekort om zo te beantwoorden aan de veristische eis van snelheid.

De taal is vereenvoudigd ten opzichte van de klassieke opera's. Er wordt veel gebruik gemaakt van alledaags taalgebruik in korte zinnen. Rijm en metrum zijn losgelaten.

Ik ben van mening dat de opera *Tosca* zeker past binnen de stroming van het verisme. Weliswaar voldoet de opera niet aan alle kenmerken van het verisme, maar zoals we al zagen in hoofdstuk 2 zijn diverse wetenschappers het erover eens dat dat geen vereiste is. Een opera kan meer of minder veristisch zijn.

## 5 Conclusies

In de 'Inleiding' bij dit eindwerkstuk omschreef ik mijn onderzoeksvraag als volgt:

In hoeverre zijn het naturalisme en het verisme vergelijkbare stromingen en welke overeenkomsten en verschillen van beide stromingen zijn er aan te wijzen in *Fanny* van Marcellus Emants en *Tosca* van Giacomo Puccini?

Na bestudering van de stromingen naturalisme en verisme is mijn conclusie dat beide stromingen zeer aan elkaar verwant zijn. Beide betekenen een breuk met de heersende conventies. Het realisme vormt het uitgangspunt. Kunst wordt daarin gezien als mimetisch, als een objectieve weergave van de werkelijkheid. Zowel het naturalisme als het verisme is een intensivering, een extremere vorm van het realisme. Het naturalisme en het verisme voegen aan het realisme een wetenschappelijke component toe, de auteur dient objectief te werk te gaan. In hoofdstuk 1 zagen we dat Kemperink deze methode omschrijft als: 'een onbevooroordeelde weergave van een - in meer of mindere mate doorvoelde - ervaring van de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid.' En in hoofdstuk 2 kenschetst Couttenier het verisme als een extreme vorm van realisme waarbij aan de auteur de eis van objectieve waarneming wordt gesteld.

Diverse malen zagen we in voorgaande hoofdstukken dat dezelfde termen gehanteerd worden wanneer men de stromingen naturalisme en verisme definieert. Begrippen als 'waar', 'waarheid', 'echt', het 'echte leven' zijn we vaak tegengekomen waar het ging om het duiden van zowel naturalisme als verisme. Soms zelfs werden realisme, naturalisme en verisme als synoniemen gebruikt.

In voorgaande hoofdstukken zijn we regelmatig een opsomming van kenmerken voor naturalistische of veristische primaire werken tegengekomen. In deze opsommingen komen overeenkomstige kenmerken van beide stromingen voor. Overigens wil dat niet zeggen dat alle kenmerken per se aanwezig moeten zijn wil een werk als zodanig gedefinieerd kunnen worden.

De novelle *Fanny* en de opera *Tosca* zijn voorbeelden van respectievelijk het naturalisme en het verisme waarin de kenmerken van beide stromingen zeer divers zijn uitgewerkt. Zoals we zagen in hoofdstuk 3 beantwoordt *Fanny* aan vele kenmerken van het naturalisme. Er is sprake van een hoofdpersonage met een zwak gestel dat verlangt naar iets groots. Haar grote verlangens botsen op de kille realiteit en de plot wordt dan ook gevormd door de geschiedenis van een ontzuivering. Muziek veroorzaakt bij het hoofdpersonage grote opwinding. De

vertelwijze is ten dele personaal. Erfelijkheid speelt een duidelijke rol in het verhaal en ook het thema seksualiteit is van belang. Er zijn echter ook kenmerken van het naturalisme genoemd die we bij *Fanny* niet terugvinden. Zo legt bijvoorbeeld Lilian Furst sterk de nadruk op thema's als de tegenstelling tussen arm en rijk, onderdrukte en overheerser, de ellende van de arbeidersklasse. Bij *Fanny* spelen deze thema's geen rol. Ook bij *Anbeek* vinden we twee kenmerken waar *Fanny* niet of nauwelijks aan beantwoordt. Er is wellicht enige maatschappijkritiek te vinden in de novelle, maar zeker vergeleken met andere naturalistische romans zou ik *Fanny* niet een echt maatschappijkritisch werk noemen. Eerder zagen we al dat ook het kenmerk van de *écriture artiste* niet is terug te vinden.

*Fanny* beantwoordt aan diverse kenmerken van het naturalisme en andere kenmerken zijn afwezig. Ditzelfde geldt ook voor *Tosca* en het verisme. Kenmerken als *round characters*, een levendige plot met veel passie en emoties, seksualiteit als drijvende kracht waaruit jaloezie of wraak voort kan komen, authenticiteit in de zin van nabootsing van de werkelijkheid, een snel handelingsverloop, en een vereenvoudigde taal zijn alle aanwezig. In de voorgaande hoofdstukken zijn echter ook kenmerken van het verisme ter sprake gekomen waar *Tosca* niet aan beantwoordt. Het historische verhaal is vanzelfsprekend geen contemporain gegeven, noch zijn de extreme gebeurtenissen te betitelen als alledaags. De personages zijn geen figuren uit de lage sociale klassen, Scarpia is zelfs van adellijke afkomst.

Net zoals *Fanny* representatief is voor het naturalisme, is *Tosca* dat voor het verisme.

Wanneer we *Fanny* en *Tosca* onderling vergelijken vallen in eerste instantie de verschillen op. In *Fanny* wordt op ingetogen wijze een verhaal verteld. *Tosca* moet het hebben van het drama, de snelheid en de grote emoties. Uiteraard speelt het verschil in genre hierbij een grote rol. *Fanny* is een kleine novelle die zich zeer goed leent voor *close reading* waarbij elke herlezing nieuwe aspecten aan het licht brengt. *Tosca* wordt uitgevoerd op toneel, de teksten worden gezongen en moeten voor het publiek verstaanbaar zijn, daarom leent het werk zich niet goed voor subtiele woordspelingen of zinswendingen. Er spelen grote emoties, er wordt gemarteld en vermoord, de titelheldin pleegt uiteindelijk zelfmoord. De subtiliteit van het werk komt veel meer tot uitdrukking in de muziek. Toch zijn er ook in *Tosca* pareltjes van tekst te vinden, veelal uitgewerkt in een aria waar het handelingsverloop even wordt stilgezet.

Ook de plot van beide werken is zeer verschillend. Dat beide titelpersonages zelfmoord plegen is, gezien de voorgaande ontwikkeling in de plot, nauwelijks relevant te noemen. *Fanny*



is vooral het slachtoffer van haar eigen geestelijke toestand, Tosca daarentegen wordt door gebeurtenissen buiten haar tot wanhoop gedreven. *Fanny* speelt in een provinciestadje in Nederland en speelt zich bovendien grotendeels binnenshuis af. De reisverhalen van Frans vormen het ruimtelijke contrast ten opzichte van het benauwde gezinsleven. De enige belangenruimte hierbuiten is het kerkhof dat uiteraard verbonden is met het thema dood. In *Tosca* zijn er drie belangrijke ruimtes: de kerk Sant' Andrea della Valle, een kamer in Palazzo Farnese en het platform van de Engelenburcht. Dit zijn alle drie historische plekken in Rome die de opera niet alleen zijn realistische decor geven maar ook een veel ruimere interpretatie mogelijk maken. In *Tosca* is sprake van een gebeurtenis die plaatsvindt binnen een historische context; de strijd tussen het Franse en het Napolitaanse leger heeft daadwerkelijk plaatsgevonden.

Kortom: beide werken zijn zeer verschillend. Dat is ook niet verwonderlijk gezien het feit dat ze tot verschillende genres behoren. Bovendien wordt het veristische karakter van *Tosca* mede bepaald door de muziek. Mijn opzet was niet om aan te tonen dat *Fanny* en *Tosca* direct aan elkaar gerelateerd zijn, mijn opzet was om naturalisme en verisme aan een nader onderzoek te onderwerpen. Beide werken heb ik gebruikt als representatieve vertegenwoordigers van de respectievelijke stromingen. De overeenkomsten moeten we dan ook niet zoeken in de individuele werken als wel in de stromingen waar ze deel van uitmaken. Zoals hierboven al uitvoerig besproken zijn het naturalisme en het verisme nauw aan elkaar verwant. Daarmee heb ik het belangrijkste deel van mijn onderzoeksvraag beantwoord. Met beide primaire werken heb ik laten zien dat de uitwerking van een stroming zeer divers kan zijn.

## Literatuur

- Anbeek, T., *De naturalistische roman in Nederland*. Amsterdam 1982.
- Anbeek, T., 'Kenmerken van de Nederlandse naturalistische roman'. In: *De Nieuwe Taalgids* 72 (1979), p. 520-534.
- Ton Anbeek 'C.H. den Hartog spreekt voor de Bond van Nederlandse Onderwijzers over *Eline Vere* en *Noodlot*. De sombere levensvisie van het Naturalisme'. In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen e.a. (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen 1993, p. 536-540.
- Arundell, D., 'Tosca' Re-Studied'. In: *Opera 11* (1960), p.262-265.
- Berg, W. van den & P. Couttenier, *Alles is taal geworden; geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*. Amsterdam 2009. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur.
- Bertisch, K. (red., libretto vertaald uit het Italiaans door Wilfred Oranje), *Giacomo Puccini 1858-1924 Tosca; Melodramma in tre atti; Libretto van Luigi Illica en Giuseppe Giacosa naar het toneelstuk La Tosca van Victorien Sardou*. Amsterdam 1998.
- Boissevain, C., 'Iets nieuws'. In: *De Gids* (1879), p. 421-457. (Geraadpleegd op [www.dbnl.org](http://www.dbnl.org), d.d. 04-02-2011)
- Bork, G.J. van & N. Laan (red.), *Van romantiek tot postmodernisme*. Bussum 2010.
- Brillenburg Wurth, Kiene en Ann Rigney (red.), *Het leven van teksten; een inleiding tot de literatuurwetenschap*. 2<sup>e</sup> herziene dr. Amsterdam 2008.
- Carner, M., *Giacomo Puccini, Tosca*. Cambridge 1985. Opera handbooks.
- D'Oliveira, E., *De mannen van '80 aan het woord. Een onderzoek naar enkele beginselen van de 'Nieuwe Gids'-school*. De maatschappij voor goede en goedkope lectuur, Amsterdam 1920, p. 105-134. (Geraadpleegd op [www.dbnl.org](http://www.dbnl.org), d.d. 04-02-2011)
- Disselkoen, D. (red.), *Opera; twaalf opera's als spiegels van hun tijd*. Heerlen, Nijmegen 1993.
- Emants, M., 'Pro Domo'. In: *De Gids* (1889), p. 527-551. (Geraadpleegd op [www.dbnl.org](http://www.dbnl.org), d.d. 04-02-2011)
- Emants, M., 'Voorrede'. In: *Een drietal novellen*. Haarlem 1879. (Geraadpleegd op [www.dbnl.org](http://www.dbnl.org), d.d. 04-02-2011)
- Furst, L.R. en P. N. Skrine, *Naturalism*. London 1971. The Critical Idiom.
- Giger A., 'Verismo: Origin, Corruption, and Redemption of an Operatic Term'. In: *Journal of the American Musicological Society* 60 (2007), p. 271-316.

- Grant, D., *Realism*. London 1970. The Critical Idiom.
- Joosten, L., 'Cavalleria rusticana en Pagliacci – de schreeuw in het muziektheater'. In: *Odeon* 60 (2006), p. 6-9.
- Kemperink, Mary G., 'Wat wil het naturalisme? Een invulling van het Nederlandse naturalistische concept op basis van poëtische teksten.' In: F. Berndsen en J. Mooij (red.), *Dit is de vreugd die langer duurt....* Groningen 1984, p. 41-60. (Geraadpleegd op [www.dbnl.org](http://www.dbnl.org), d.d. 23-02-2011)
- *Marcellus Emants 'Fanny'(1879); syllabus ten behoeve van colleges verzorgd door de afdeling Moderne Nederlandse Letterkunde Vakgroep Nederlands Faculteit der Letteren Universiteit Utrecht*. Utrecht 1994.
- Schwartz, A., 'Rough Music: Tosca and Verismo Reconsidered'. In: *Nineteenth century music* 31 (2008), p. 228-244.
- Tschulik, N., 'Der Verismo und seine Grenzen'. In: *Maske und Kothurn; Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft* 49 (2003), p. 165 – 178.
- Wagner, H., *Fremde Welten; die Oper des Italienischen Verismo*. Stuttgart, Weimar 1999.
- Wezel, René, 'Kneppelhout publiceert 'De student-Leydenaar'. Het typengere en de 'kopijeerlust des dagelijkschen levens''. In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen e.a. (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen 1993, p. 455-460.
- Zola, Émile, *Le roman expérimental*. Paris 1880. (Geraadpleegd op <http://www.archive.org/stream/leromanexperimen01zolagoog#page/n9/mode/2up>, d.d. 13-03-2011)

## Illustratieverantwoording

Afbeelding libretto *Tosca* op pagina 3:

<http://randomknowledge.wordpress.com/2009/05/11/libretto/>

Afbeelding omslag *Een drietal novellen* op pagina 3:

[http://www.dbnl.org/tekst/eman001drie01\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/eman001drie01_01/)