

“EEN DOM VOLK, DAT ZIJN EIGEN WEELDE NIET KENT” TONEELKRITIEK VOLGENS TOP NAEFF

Gé VAARTJES

Niets is zo vergankelijk als roem. Als dit cliché voor iemand geldt, dan is het wel voor Top Naeff. Toen deze schrijfster in 1953 op vijfenzeventigjarige leeftijd stierf, brachten alle grote kranten het nieuws van haar dood op de voorpagina en verschenen er uitvoerige ‘In Memoriams’ met opeenstapelingen van superlatieven. Haar romans en novellen zouden tot in lengte van dagen gelezen worden, stelde men unaniem. Met eerbied werden ook Top Naeffs verdiensten op het gebied van het Nederlandse toneel gememoreerd.

Top Naeff is nu 45 jaar dood en de meesten van hen die haar destijds herdachten, houden haar inmiddels gezelschap in het massagraf van ‘de onbekende literator’. Top Naeff is gereduceerd tot “de schrijfster van het meisjesboek *School-Idyllen*” of een voetnoot waarin gemeld wordt dat zij “verdienselijke toneelkritieken” geschreven heeft. Naeff moet een vergeten auteur worden genoemd.

Voor ik inhoudelijk op haar toneelkritieken inga, wil ik dan ook kort enkele biografische feiten noemen, voor zover die betrekking hebben op haar band met het toneel.

Top Naeff was, om het maar populair te formuleren, een theaterdier. Deze typering zou ze, zelf afkomstig uit een patriciërsmilieu, overigens verafschuw hebben. Ook al voelde ze zich aangetrokken door het toneel, een verliefdheid die zou uitgroeien tot een hevige liefde. In 1899 debuteerde zij met een toneelstuk, *De genadeslag*. Later zouden er nog drie volgen, waarvan het laatste merkwaardig genoeg wel bekroond werd met de Van der Vies-prijs, maar nooit werd opgevoerd.¹ Hiermee zijn haar activiteiten op het dramatische vlak nog niet volledig. In 1907 was zij betrokken bij de historische ‘Zomerspelen’ in Laren, waar de twee grote toneelregisseurs Willem Royaards en Eduard Verkade een nieuw hoofdstuk in de Nederlandse toneelgeschiedenis openden. Voor de regisseur Royaards had zij een grote bewondering, voor de man Royaards koesterde zij een hevige buitenechtelijke liefde. Lang na zijn dood publiceerde zij een sterk persoonlijk gekleurd boek over hem en zijn werk.² Ook schreef zij essays over de actrices Eleonora Duse en Sarah Bernhardt.³ Naeff volgde in Berlijn lessen bij Max Reinhardt en bezocht, voor die tijd vrij uitzonderlijk, nogal wat buitenlandse theaters: Londen, Venetië, Bern,

Parijs. Herinneringen aan die voorstellingen strooide zij achteloos door haar toneelkritieken. In Parijs was zij ooit aanwezig bij een jubileumvoorstelling van *Cyrano de Bergerac*, de honderdste, waar zij Edmond Rostand in zijn loge kon observeren. In een Duitse uitvoering van *Frühlings Erwachen* zag zij Frank Wedekind zelf meespelen. Top Naeff was verder jarenlang lid van de examencommissie van de Amsterdamse toneelschool. Vlak voor haar dood werd zij nog gevraagd de redactie van het tijdschrift *Het Toneel* te komen versterken.

Puur toevallig belandde zij in de toneelkritiek. Dat gebeurde in 1902, toen een toneelliefhebber uit Dordrecht haar vroeg een recensie voor hem privé te schrijven. Over het resultaat was hij zó enthousiast dat hij haar introduceerde bij *De Dordrechtsche Courant*, die haar prompt uitnodigde voortaan de toneelvoorstellingen in de Dordtse schouwburg te verslaan. Twaalf jaar deed ze dit, tot ze in 1914 overstapte naar het progressieve weekblad *De Groene Amsterdammer*, waarvan zij redactrice werd. Tot 1930 verzorgde zij voor dit blad bijna wekelijks haar 'Dramatische kroniek'.

Toen Naeff haar eerste kritieken in *De Dordrechtsche Courant* publiceerde, was zij ongeschoold op dit terrein. Haar toenmalige kennis op toneelgebied was voornamelijk gebaseerd op wat zij tot dan toe in de theaters gezien en als tekst gelezen had. Verder schreef zij vanuit haar eigen ervaringen als toneel auteur. Toch maken niet louter haar persoonlijke smaak, haar intuïtie, haar toevallige kennis de basis van haar eerste artikelen naast uit. Vanaf het begin leverde zij kritieken waarin duidelijk dramatische principes te herkennen zijn, opmerkelijk bezonnen oordelen. Ze zijn, ook in die beginperiode, voor het grootste deel al geschreven vanuit een visie. Waarschijnlijk had zij die principes voor die tijd nooit expliciet voor zichzelf verwoord en groeiden haar standpunten al kijkende en al schrijvende. Al gauw toont zij zich in haar kritieken een autoriteit die voldoet aan de eisen die men aan een theatercriticus mag stellen. Zij geeft er blijk van toneelgeschiedenis te kennen, zij beschikt over veel vergelijkingsmateriaal en zij schrijft telkens weer vanuit een duidelijke visie. Zij vervult niet alleen een gidsfunctie voor de krantenlezer maar richt zich ook tot de toneelmakers.

Een van de belangrijkste principes van Top Naeff is haar opvatting "toneel om het toneel", als een reactie op wat destijds bekend stond als "tendenz-literatuur". Stukken waarin de politieke, religieuze of maatschappelijke strekking de boventoon voerde, verwierp zij. Het toneel mocht geen kapstok of middel zijn, maar moest een doel op zichzelf zijn. Wanneer, b.v. het maatschappelijk onrecht te zeer in een stuk prevaleerde, stond dit volgens haar een zuivere kunstontroering in de weg. "Toneelkunst moet niet dienend zijn; zij dient alleen zichzelf". Steeds weer klinkt dit

basisprincipe in haar kritieken door. Een ander principieel uitgangspunt was dat toneel, zoals ook de andere kunsten, geboren werd uit diepe ontroeringen als herinnering of verlangen, liefde of haat. Theater diende dan ook bij de toeschouwer emoties op te roepen. Toneel als een gezellig avondje uit voor, wat zij noemde, de geestelijke middenstand, verwierp zij fel. Top Naeff zag het toneel als een eenheid, tot stand gebracht door auteur, regisseur, acteur en publiek.

In haar kritieken beperkt Naeff zich niet tot louter bespreking van het geziene stuk. Het duurt soms enkele kolommen voor zij aan de voorstelling in kwestie toekomt. Eerst behandelt ze het stuk als zodanig, geeft er een gedegen analyse van en zet deze vervolgens af tegen de voorstelling. Of zij geeft een uitgebreide karakteristiek van de schrijver en diens oeuvre voor zij dit ene stuk bespreekt. Als zij b.v. een blijspel bespreekt, formuleert zij eerst wat het genre volgens haar inhoudt. Het komt ook voor dat zij opent met een uitvoerige karakteristiek van een legendarisch personage - Nora, Hedda Gabler, Othello - of met een historisch overzicht van eerdere voorstellingen van het stuk. Hoe het ook zij, altijd wordt de voorstelling in een context geplaatst. Hierbij doet zij een sterk appèl aan het referentiekader van de lezer, bij wie zij kennis van zaken en inzicht veronderstelt. Geregeld doet zij ook uitspraken op moreel terrein, geeft zij levensvisies, waarop zij haar morele argumenten baseert. Haar oordelen, of die nu positief of negatief zijn, komen binnen Naeffs kader meestal logisch en geloofwaardig over. Zij maakt de lezer van haar kritieken duidelijk wat zij vindt in algemeen opzicht en de lezer kan vervolgens haar visie op de besproken voorstelling plaatsen - wat natuurlijk iets anders is dan het met haar eens zijn. Naeffs oordelen zijn dus in het algemeen stevig onderbouwd. De ruimte die zij voor de prestaties van de individuele acteurs uittrekt, is doorgaans in verhouding klein en niet altijd even sterk beargumenteerd.

Natuurlijk had zij persoonlijke voorkeuren. Onder de schrijvers waren haar lievelingen Shakespeare, Ibsen, Strindberg, Tsjechov, Schnitzler en, vooral, Pirandello. Aan hen wijdde zij ettelijke lange passages in haar kritieken. Van Nederlandse toneelschrijvers had zij niet zo'n hoge pet op; haar kritieken zijn een doorlopende smeekbede om eindelijk te komen tot Nederlandstalige stukken van niveau. Haar bewondering voor Heijermans kwam pas laat, maar was toen ook onwrikbaar. En verder had zij lof voor de stukken van Josine Simons-Mees, een inmiddels vergeten schrijfster. Acteurs voor wie zij een grote bewondering had, waren Theo Mann-Bouwmeester, Else Mauhs en Jan Musch. Helemaal onpartijdig is zij niet. Haar enorme bewondering voor Royaards, haar dramatische messias, is merkbaar en het is niet altijd duidelijk of die bewieroking louter de regisseur of ook de man geldt. Opvallend is ook de doorgaans zure toon die zij aanslaat als zij Eduard Verkade, Royaards' tegenpool, bespreekt.

Centraal in Naeffs kritieken staan de opvattingen van de regisseur en daaraan gekoppeld de interpretatie van de personages. Aan de regisseur kende zij in het algemeen veel macht toe; zij zag de geschreven tekst niet als dictaat, maar als uitgangspunt voor de voorstelling. Hoe groter de schrijver, des te vrijer het spel, vond zij. De regisseur, die zij als kunstenaar beschouwde, mocht en moest naar eigen inzicht met de tekst stoeien. Het is een moderne opvatting, waar Naeff zelf weleens mee in de knoop raakte. Over de interpretatie van sommige stukken had zij een zeer strikte opvatting en als een regisseur daar een geheel andere kant mee uit ging, hanteerde zij nogal eens formuleringen als “niet naar de eis van het stuk opgevoerd”, of “de regisseur voldoet niet aan de essentie van Tsjechovs werk”.⁴ Zij gaat er daarbij weleens al te zelfbewust van uit dat de lezer automatisch háár opvatting over “de eis” en “de essentie” deelt.

De regie neemt dus een belangrijke plaats in haar kritieken in, maar daarnaast bieden haar besprekingen een breed scala van visies op allerlei andere aspecten. Het is ondoenlijk om in korte tijd een tamelijk volledige samenvatting te geven van de door Naeff behandelde onderdelen en daarom noem ik enkele, min of meer willekeurige, elementen, om enig beeld van haar stijl en aanpak te geven.

Typisch Top Naeff, vooral in haar vroegste kritieken, is haar gevoel voor het “milieu” waarin het stuk speelt en de daarbij behorende “stijl”. Zo kwam haar ooit in een voorstelling een graaf verre van aannemelijk voor. “Wat meer grafelijk zouden wij hem wenschen”, schreef zij, “vooral uiterlijk in zijn smoking, en wij gelooven ook bepaald niet dat een burggraaf, zelfs niet een gewoon jong mensch van goeden huize, zou blijven zitten kaarten schudden, wanneer een oudere heer de kamer binnenkomt en hem toespreekt. Op zulke dingen moest toch eigenlijk de regisseur letten!”⁵ En na een voorstelling van *Een ideaal echtgenoot* vroeg zij zich af “of het toch niet altijd beschaafder schijnt wanneer de lady des huizes zelve den zilveren trekpot hanteert en de knecht de kopjes slechts presenteert?” Zij had in dit verband ook oog voor de kwaliteit van de rekvisieten en sneerde over “het pover, achteraf theestelletje” van Lady Chiltern, dat “beslist twijfel” wekte “aan haar hoge afkomst”.⁶

Dergelijke, nu lachwekkende, opmerkingen zijn in sociologisch opzicht niet oninteressant. Ze zeggen iets over de tijd waarin Naeff haar werk deed. Het vocabulaire dat zij daarbij hanteerde, is eveneens het vocabulaire van háár tijd. Dat kan voor problemen zorgen, want haar formuleringen hebben soms een andere lading dan tegenwoordig. Zo zegt zij in 1908 in een recensie over Heijermans' *De meid*: “Rassenhaat voelen we er niet in.”⁷ In ònze politiek soms hypercorrecte tijd spitsen wij de oren. Maar verder lezend ontdekken wij wat Naeff met “rassenhaat”

bedoelde. Over het stuk, een psychologisch gevecht tussen een mevrouw en haar dienstbode, schrijft ze verder:

Het, in den grond diepere onrecht-door-toeval-van-geboorte, waarop de schrijver zelf wijst en waaruit deze komedie haar kracht had kunnen trekken, het onrecht, dat ieder voelt knagen wanneer hij in de duisternissen van een kouden wintermorgen, terwijl hij zich nog omdraait, het meisje-voor-alles met de kaars naar beneden hoort sukkelen om zijn thee te zetten en eitje te koken, smeult in dit stuk maar is niet doorgebrand.

En dan is het duidelijk wat Top Naeff met 'ras' bedoelt: soort, milieu. "Rassenhaat" betekent bij haar: milieustrijd. Het citaat zegt overigens veel over Naeffs maatschappelijke positie. Als de kritiek al een meneer of mevrouw is, is er hier sprake van een goede mevrouw. Een ander problematisch woord bij Naeff is "Hollandsch". Als zij het gebruikt, betekent dat niet veel goeds. 'Middelmatig', 'bekrompen', zijn waarschijnlijk de beste synoniemen.

Het kwam nogal eens voor dat Naeff zó geraakt was door één bepaalde interpretatie of uitbeelding dat deze als toetssteen voor al wat daarna kwam ging fungeren. Ooit zag zij actrice Alida Tartaud als Rebecca West in Ibsens *Rosmersholm*. Een dramatisch hoogtepunt in dit stuk is een bekentenis die Rebecca aflegt. Top Naeff noteerde:

Het is zoowat twintig jaar geleden, dat Eleonora Duse in het Grand Theatre in de Amstelstraat, in een taal, die we voor het meerendeel niet verstonden, deze bekentenis uit haar keel wrong, met niets dan dat ééne verbijsterende gebaar van duwen, en terugtrekken, woordje voor woordje, tot ze geen adem meer had, en er wàs. Wie dat hebben meegemaakt, kennen Rebecca West voor hun leven. [...] Een leek leert tooneelkunst door vergelijking en wanneer een tooneelkunstenaar eenmaal een rol voor ons gespeeld heeft, dan laat ons niet het andere, maar het mindere, daarna onbevredigd. Na de Rebecca van Eleonora Duse leek mij de rol door Mevrouw Tartaud nog maar benaderd. Doch op een wijze dat er, met lof voor de lijn, de stijging, het ontroerend accènt dat zij somtijds vond, wellicht nog een figuur van dieper indringende beteekenis uit groeien kan.⁸

De reacties van het publiek worden in de kritieken ook aangeroerd, vooral als er ovaties werden gebracht na een, in Naeffs ogen, zwakke voorstelling. Zij ergerde zich hevig aan, wat wij tegenwoordig zouden noemen, klapvee. Ze ging overigens zó ver dat zij zelfs applaus analytisch beoordeelde. In een kritiek over een blijspel

schreef ze : “Er is telkens hartelijk gelachen, niet dom-geproest als bij een klucht, maar intelligent gelachen om de vele rake zinnen.”⁹

Haar oordeel is vaak scherp, haar verwoording ervan snedig. Zo schreef zij over *Blondinette*, een blijspel in drie bedrijven van Benno Jacobson: “Het repertoire van het Rotterdamsch Tooneel, veelzijdig en belangwekkend als de conversatie op een theebransje, biedt het voordeel, dat men een stuk vandaag gezien, morgen weer vergeten is.”¹⁰

Vaak blijkt zij oog te hebben voor merkwaardige details. Toen acteur Nap de la Mar, de vader van ‘Fien’, zijn vijfendertigjarig toneeljubileum vierde, schreef Top Naeff een herdenkingsartikel.¹¹ Zij riep bij die gelegenheid een acteerprestatie van De la Mar op die ooit indruk op haar had gemaakt. De la Mar speelde een ouderling, die in een penibele situatie verzeild was geraakt en nerveus ontelbare schepjes suiker in zijn koffie deed. Naeff riep de scène als volgt op:

Op het hoogtepunt der dramatische ontsteltenis grijpt hij het lavend sop, drinkt, en spuwt het uit. En nu dit spuwen! Keurig, in een sierlijk boogje, met slechts even een vieze huivering van zijn glad gezicht, volmaakt waardig, gelijk het den ouderling onder alle omstandigheden past. Dit doet geen acteur Napoleon de la Mar na. Dit tooneel is in zijn eenvoud meesterwerk. Laat niemand zeggen dat spuwen spuwen is, en op het tooneel evenmin oirbaar als in de tram. Op de noblesse van het gebaar, op de bezieling komt het aan. En het verschil tusschen kunst en geen-kunst is mij bij deze gelegenheid minstens even helder geworden als Hamlet's to be or not to be.

De toneelkritieken van Top Naeff zijn meer dan recensies. Door de uitvoerige analyses van schrijver, stuk, oeuvre, regisseur en opvoeringsgeschiedenis komen ze in de buurt van het essay. En in veel gevallen hebben ze het karakter van een strijdpamflet. Top Naeff was absoluut niet tevreden met het peil van het Nederlandse toneel van die tijd. De Nederlandse toneelspeelkunst typeerde zij als “de Asschepoes der Nederlandsche kunsten”.¹² Als oorzaken daarvan zag zij onder meer een ingeburgerde bekrompen calvinistische mentaliteit, slecht onderwijs en een toneel-schrijfkunst die, op Heijermans en enkele anderen na, ver achtergebleven was bij proza en poëzie uit die tijd. Maar zij signaleerde ook andere factoren. In haar kritieken haalde zij geregeld uit naar toneelleiders zonder visie, de staat die niet subsidieerde en een onontwikkeld publiek. “Nederland is geen toneelland”, meende zij bitter¹³, en zij stelde onomwonden: “Een dom volk, dat zijn eigen weelde niet kent, een kortzichtige staat, die deze vreugden van den avond niet bevordert, een misdeeld mensch, die zijn troost en verheffing niet nu en dan zoekt in den schouwburg.”¹⁴ “Naar de komedie gaan” moest ook voor de toeschouwer een *kunst*

worden. Zij zag het publiek als "de groote medespeler"¹⁵ en pleitte voor wat zij noemde, een "stampubliek" per schouwburg, iets wat doet denken aan de huidige "vrienden" van het Haagse Appel-theater.

Ook betreunde zij het dat er zo weinig óver het toneel geschreven werd dat de tand des tijds zou kunnen weerstaan. De meeste dagbladkritieken zag zij als producten zonder diepgang, en memoires van acteurs, die in die tijd begonnen te verschijnen, beschouwde zij als te anekdotisch. Zij miste een analytische, academische benadering. Een vakgroep 'theaterwetenschap' zou zij met applaus begroet hebben. Al met al vond zij dat er in Nederland te weinig toneelgeschiedenis geschreven werd en toont Naeff zich in haar kritieken een strijdbaar critica met een idealistische zendingsdrang.

De toneelkritieken van Top Naeff geven een beeld van het toneel in Nederland, en veelal ook nog daarbuiten, van pakweg 1900 tot ongeveer 1930. De kern van dat beeld is het geheel aan opvoeringen in die periode, variërend van werk van Ibsen, Wedekind en Schnitzler tot tal van namen die ons nu niets meer zeggen. Maar het beeld is nog veel kleurrijker. Drie decennia repertoirekeuze en de perikelen daarbij werden vastgelegd. Er zijn portretten van individuele acteurs met hun dramatische kwaliteiten. Naeff geeft verder een overzicht van de verschillende gezelschappen in die tijd en behandelt soms ook hun onderlinge verhoudingen. Van veel stukken wordt de opvoeringsgeschiedenis behandeld. Het toneelbeleid en de rol van de politiek daarbij komen geregeld aan de orde. De rol van het publiek is een steeds terugkerende factor. En en passant geeft Naeff ook contemporaine visies van anderen, die zij becommentarieert. Een verhaal apart is haar rol bij de aanvankelijke samenwerking Royaards-Verkade en hun uiteindelijke concurrentie.

Natuurlijk is het gevarieerde beeld dat Naeff van dit alles geeft een subjectief beeld. We kijken mee door de gretige ogen van slechts één critica. Maar hoe subjectief ook, mede met de toneelkritieken van Top Naeff is het mogelijk een episode uit onze toneelgeschiedenis te beschrijven. Dat gaat niet zomaar. Om Naeffs oordelen en uitspraken te kunnen duiden, dienen deze in een kader geplaatst te worden. Dat kader is in de eerste plaats gebaseerd op Naeffs eigen principes, haar poëtica op dramatisch gebied, haar "dramatica".¹⁶ Pas als deze is vastgesteld, kunnen haar waardeoordelen per voorstelling begrepen en op waarde geschat worden. Zo'n dramatisch credo valt zeker uit haar kritieken te distilleren. Generale uitspraken, losgekoppeld van de besproken voorstelling, kunnen geïnventariseerd en gecategoriseerd worden in rubrieken als 'regie-argumenten', 'morele argumenten' etc.. Aldus kan een redelijk beeld van haar toneelprincipes ontstaan. Maar dit is nog niet voldoende. Een kader dat alleen gebaseerd is op Top Naeffs eigen uitgangspun-

ten is te beperkt. Wat is het kader waarin haar collega-critici in die tijd opereerden? In hoeverre wijkt zij af van haar collega's? Bestond er in die tijd zoiets als 'algemene' uitgangspunten betreffende toneel en toneelkritieken? Het zijn vragen die betrekking hebben op behoorlijk braakliggend terrein.

Onze kennis van het toneel uit de eerste decennia van deze eeuw is vooral gebaseerd op de grote lijn van ontwikkelingen en op studies over een enkele toneelschrijver, een enkele acteur. Bij mijn weten is er nog niet of nauwelijks onderzoek gedaan naar in die tijd gezaghebbende critici als Johan de Meester van *De Gids* en de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, Frans Coenen, J.W.F. Werumeus Buning en Jan Greshoff, die alledrie in *Groot Nederland* publiceerden en de gevreesde Barbarossa in *De Telegraaf*. Ik wil ook pleiten voor onderzoek naar een op het eerste gezicht merkwaardige, wellicht verdachte bron: de populaire familiebladen uit die tijd, Tijdschriften als *De Wereldkroniek*, *Het Leven* en *Panorama* gaven geregeld besprekingen, artikelen en 'kiekjes' van regisseurs, voorstellingen en acteurs. Ze bieden nu enig inzicht in wat 'het publiek' in die tijd blijkbaar interesseerde en kunnen op deze wijze onze beeldvorming van die tijd enigszins concretiseren.

Het toneelkritische werk van Top Naeff is door kenners altijd uiterst positief benaderd. Kort na haar dood bewonderde criticus C. Schilp haar "door niemand geëvenaarde werk" en haar "kennis van zaken, van de geschiedenis van het toneel, zoals men tegenwoordig bij weinig confrères meer schijnt te mogen aantreffen. En dat alles in een stijl, even logisch en helder als onberispelijk. In één woord: *magistraal*."¹⁷ Stijlzwijgend is Top Naeff dikwijls als historische bron gebruikt. Willy Pos noemde haar in zijn dissertatie over August Defresne, uit 1971, "de waarlijke chroniqueur van haar toneel-tijd".¹⁸ Ben Stroman schreef in zijn boek *De Nederlandse toneelschrijfkunst; Poging tot verklaring van een gemis* (1973) over Naeffs "nimmer overtroffen Kronieken" die "niet alleen een indringend beeld van het leven van ons toneel van 1918 tot en met 1923" bieden, "maar tevens van de tijd, de maatschappij, waarin dit toneel zich manifesteerde."¹⁹ Stroman schrijft beperkend: "van 1918 tot en met 1923". Hij doelt hiermee op Naeffs toneelkritieken uit die jaren, waarvan een selectie in vier delen gebundeld werd. Diezelfde vier delen werden door *Vrij Nederland* in 1953 getypeerd als "een getrouwe verantwoording van het toneelrepertoire vlak na de eerste wereldoorlog". De jaren 1902 tot 1918 en 1924 tot en met 1930 zijn slechts toegankelijk via de leggers van de *Dordrechtse Courant* en *De Groene Amsterdammer*.

Ook recent functioneerden Naeffs kritieken als gezaghebbende historische bron. Hans Roelofs, die in 1989 promoveerde op een dissertatie over Arthur Schnitzler,

citeerde onder meer uitvoerig uit een beschouwing van Naeff n.a.v. een tournee die Schnitzler in 1922 door Nederland maakte. Roelofs schreef: "Diese Besprechung ist die gründlichste Auseinandersetzung mit Schnitzlers werk, die anlässlich seiner niederländischen Tournee erschien".²⁰ En onlangs, in 1997, promoveerde Wim Hilberdink op zijn proefschrift over de vergeten toneelauteur Frans Mijnsen.²¹ In deze dissertatie wordt Naeff veelvuldig als een soort kroongetuige van Mijnsens carrière opgevoerd. Dat specialisten, kenners van één figuur, van één oeuvre, Naeff blijikbaar als een betrouwbare historische gids beschouwen, rechtvaardigt mijns inziens gedetailleerd onderzoek naar haar toneelkritieken.

In haar boek over Willem Royaards realiseerde Top Naeff zich dat het toneel van alle kunstvormen uiteindelijk de vluchtigste is. Zij schreef:

De overlevering gunt aan de hand van enkele vergankelijke rollen den kunstenaar, welke daaraan eenmaal gestalte heeft verleend, een zekere onsterfelijkheid. Maar niet te loochenen valt dat de toneelbeschrijver, die aan het tastbaar beeld niets meer kan bewijzen, voor een hachelijker opgave staat dan de kunsthistoricus, voor wien het verluuchtend materiaal in den vorm van een nagelaten oeuvre, boeken, schilderijen, bouw- en beeldhouwwerken, voor het grijpen ligt.²²

Ik vind dat Top Naeff hier haar licht te zeer onder de korenmaat stelt. De beste passages van haar toneelkritieken verplaatsen de lezer naar de schouwburgstoel met het rode pluche van die tijd. Hij raakt onder de indruk van mimiek en timbre van gestorven acteurs, ziet verdwenen decors vóór zich en discussieert in stilte met de regisseur over diens opvattingen. En dat is niet gering. Het toneel van vóór het film- en videotijdperk kan alleen maar opnieuw tot leven gewekt worden door het indirect te horen, te zien en te beleven, door oren, ogen en, vooruit dan maar: hart van de contemporaine criticus.

NOTEN

- ¹ Haar andere toneelstukken: *Aan flarden* (1901) en *Het weerzien* (1905). Haar nooit opgevoerde stuk *Zie de maan schijnt...* werd in 1951 bekroond.
- ² *Willem Royaards; De tooneelkunstenaar in zijn tijd*, 's-Gravenhage, 1947.
- ³ *Twee tooneelspeelsters (Sarah Bernhardt en Eleonora Duse)*, Amsterdam, 1921.
- ⁴ Zie T. Naeff, "Het Moskauer Künstler Theater", in: *De Groene Amsterdammer*, 26 februari 1927.
- ⁵ T. Naeff, "Trippelbeen, blijspel in 5 bedr. Van Tristan Bernard en André Godfernaud; Rotterdamsch Tooneel", in: *Dordrechtse Courant*, 17 oktober 1906. Middageditie.
- ⁶ T. Naeff, "Een ideaal echtgenoot, tooneelspel in 4 bedr. Van Oscar Wilde; Haghespelers",

in: *Dordrechtsche Courant*, 24 februari 1909. Middageditie.

- 7 T. Naeff, "De meid/Feest door Herm. Heijermans; Schouwburg", in: *Dordrechtsche Courant*, 18 juni 1908; Middageditie.
- 8 T. Naeff, "Rosmersholm door Henrik Ibsen; N.V. Het Rotterdamsch Tooneel", in: *Dramatische Kroniek III* (1919-1921), pp. 21-27. Citaat: pp. 25-26.
- 9 T. Naeff, "De groote passie" [blijspel door Raoul Auernheimer], in: *Dordrechtsche Courant*, 8 november 1905. Avondeditie.
- 10 T. Naeff, "Blondinette; blijspel in 3 bedrijven van Benno Jacobson", in: *Dordrechtsche Courant*, 7 februari 1906. Middageditie.
- 11 T. Naeff, "Napoleon de la Mar", in: *De Amsterdammer*, 3 april 1920.
- 12 T. Naeff, "Willem Royaards 1887-1912", in: *Dordrechtsche Courant*, 14 februari 1912; Middageditie.
- 13 In: *Willem Royaards*, p. 10.
- 14 Idem, p. 17.
- 15 Idem, p. 21.
- 16 Bedoeld is: poëtica op dramatisch gebied; ik ontleen de term aan W. Hilberdink, *Met het intellect van het gevoel*, pp. 57-58.
- 17 C.A.S[chilp], "Top Naeff als toneelcritica", bron onbekend.
- 18 W. Ph. Pos, *De toneelkunstenaar August Defresne*, Amsterdam, 1971, p.42.
- 19 B. Stroman, *De Nederlandse toneelschrijfkunst; poging tot verklaring van een gemis*, Amsterdam/Antwerpen, 1973, p. 136.
- 20 H. Roelofs, "Man weiss eigentlich wenig von einander"; *Arthur Schnitzler und die Niederlande 1895-1940*, Amsterdam, 1989, p. 137.
- 21 W. Hilberdink, *Met het intellect van het gevoel; Het vergeten schrijverschap van Frans Mijnsen*, Sittard, 1997.
- 22 *Willem Royaards*, p. 8.