



Universiteit
Leiden
The Netherlands

De koloniale komedie: theaterconventies en koloniale verhoudingen in de Indische toneelstukken van Henri van Wermeskerken
Bouaziz, G.

Citation

Bouaziz, G. (2024). De koloniale komedie: theaterconventies en koloniale verhoudingen in de Indische toneelstukken van Henri van Wermeskerken. *Indische Letteren*, 39(4), 252-270. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/4284095>

Version: Publisher's Version
License: [Licensed under Article 25fa Copyright Act/Law \(Amendment Taverne\)](#)
Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4284095>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

De koloniale komedie

Theaterconventies en koloniale verhoudingen in de Indische toneelstukken van Henri van Wermeskerken

GORAN BOUAZIZ

Wie tussen 1916 en 1948 met enige regelmaat het theater bezocht, kon niet om de toneelstukken van Henri van Wermeskerken (1882-1937) heen. Zijn *Tropenadel* (1916) trok maanden achtereenvolgende volle zalen in zowel Nederland als Nederlands-Indië, en wist de Tooneelvereniging van Herman Heijermans en Jan Musch in een klap te redden van de financiële ondergang. Het vervolg, *Suikerfreule* (1917), groeide uit tot een klassieker en werd in de jaren twintig van de vorige eeuw meer dan tweeduizend keer opgevoerd.¹ Beide 'blijspelen uit het Indische leven' stonden decennialang bij veel toneelgezelschappen op het repertoire. Ze werden vertaald en door de auteur zelf omgewerkt tot meermaals herdrukte romans, en in 1935 verscheen er zelfs een verfilming van *Suikerfreule*. Dat laatste was een eer die destijds alleen de grootste publiekssuccessen te beurt viel, zoals de volksstukken van Herman Brouder, Madelon Székely-Lulofs' Indische schandaalroman *Rubber* (1931) en Corsari-detective *Het mysterie van de Mondscheinsonate* (1934). Van Wermeskerkens stukken behoorden, samen met die van Heijermans, tot de meest opgevoerde Nederlandstalige toneelwerken van de twintigste eeuw, en *Tropenadel* en *Suikerfreule* waren niet weg te denken uit de vooroorlogse populaire cultuur in Nederland.

Toch lijken die toneelstukken vandaag de dag vrijwel volledig uit het collectieve geheugen en de canon te zijn verdwenen. In de *Oost-Indische spiegel* (1972), het magnum opus van Rob Nieuwenhuys, zijn slechts 22 van de 621 pagina's gewijd aan toneel, waarbinnen de bespreking van Van Wermeskerkens oeuvre één enkele alinea beslaat, nog geen halve pagina. Deze is bovendien, zoals bij Nieuwenhuys vaker het geval is, sterk gekleurd door diens eigen literaire voorkeuren: stukken als *Tropenadel* en *Suikerfreule* zijn, zo stelt hij, 'handig in elkaar gezet, maar ze moeten het toch teveel hebben van komische situaties en goedkope grollen'.²

Gelet op de hoeveelheid toneelwerken binnen de Indische letteren, dus vanuit kwantitatief oogpunt, is het niet geheel onbegrijpelijk dat het Indische toneel nogal eens over het hoofd is gezien. In 'De omstreden bloei van de Indisch-Nederlandse letterkunde. Een afbakening van het corpus' (1997) legt Olf Praamstra uit dat het Nederlands-Indische toneel een zeer gering deel van de Indische letteren vormt, niet meer dan vijf procent, waarvan ook nog eens de helft geschreven is door vier twintigste-eeuwse auteurs (Victor Ido, Jan Fabricius, Marie van Zeggelen en Van Wermeskerken).³

Op deze gegevens valt echter het een en ander af te dingen. Reggie Baay gaf drie jaar

Henri van Wermeskerken in Indië.
Familiearchief Van Wermeskerken.



na Praamstra's publicatie aan maar liefst honderdtwintig Indische toneelstukken te hebben kunnen traceren, waarvan grofweg driekwart in geen enkel handboek te vinden is.⁴ Toch is het Indische toneel in *De postkoloniale spiegel* (2021), waarin een flink aantal werken uit de Nederlands-Indische letterkunde vanaf 1860 aan een postkoloniale analyse wordt onderworpen, niet meegenomen. Aan Van Wermeskerken is slechts een korte vermelding toebedeeld, in een voetnoot. Een gemiste kans voor een werk dat zich het herijken van de representatie van de koloniale geschiedenis in de Indische letteren ten doel heeft gesteld. *Tropenadel* en *Suikerfreule* moeten met hun vele opvoeringen en bewerkingen immers van invloed zijn geweest op het beeld dat honderdduizenden Nederlanders van Nederlands-Indië hebben gehad. Daarnaast bieden de stukken een ongebruikelijk perspectief op de koloniale samenleving in Nederlands-Indië, waarbij theatrale conventies een belangrijke rol spelen.

In dit artikel zal ik, na een beknopte levensschets van Van Wermeskerken, uiteenzetten hoe in *Tropenadel* en *Suikerfreule* elementen van de *comedy of manners*-traditie en

de structuurformule van het *pièce bien faite* worden ingezet in een Nederlands-Indische context. Welke invulling geeft Van Wermeskerken aan het satirische element van de *comedy of manners*? Welke personages vervullen de standaardrollen van het *pièce bien faite*? En wat zegt dit over de representatie van de koloniale samenleving in de twee Indische komedies?

Een lauwerkrans voor 'Van Kermiswerken'

'Ik heb veel gewerkt, ben veel aangevallen, maar heb groot succes geboekt naar alle zijden', schreef Henri van Wermeskerken aan zijn collega Hans van de Wall, bekend onder het pseudoniem Victor Ido.⁵ Het is zijn carrière in een notendop. Dat hij veel gewerkt heeft, is zeker: gedurende een relatief korte loopbaan publiceerde hij veertien romans, zes avondvullende toneelstukken, twee eenakters, vijf jeugdboeken, enkele reisbrochures, meerdere toneelbewerkingen en -vertalingen en honderden krantenreportages.

Die enorme productiviteit is uitzonderlijk, zeker met het oog op zijn wankelende gezondheid; al kort na zijn geboorte in 1882 bleek dat Van Wermeskerken kampte met een zwak gestel.⁶ Aanvankelijk leek voor hem een carrière in de botanie weggelegd, maar het schrijversbloed kruipt waar het niet gaan kan. Literair talent zat nu eenmaal in de familie: zijn moeder, Sophia van Wermeskerken-Junius, schreef onder het pseudoniem Johanna van Woude de bestseller *Een Hollandsch binnenhuisje* (1895) en tante Annie Foore maakte in Indië furore met onder meer haar scherpzinnige satire *Bogoriana* (1890).

Van Wermeskerken begon zijn literaire loopbaan met romantische schetsen in *De Hollandsche Lelie*, waarvan zijn moeder de hoofdredactrice was, en met een aantal vervolgen op zijn moeders *Binnenhuisje* (Leo Smeder, Smeder en Zoon). Tussen deze werkzaamheden door waagde hij zich voor het eerst aan de toneelschrijfkunst. In een poging zijn eersteling – *De armen van geest*, een drama over het tuinbouwwak – aan de man te brengen, viel hij onaangekondigd de Hollandsche Schouwburg binnen, waar Mari Ternooy Apèl en gezelschap juist aan het repeteren waren. Toen de jonge auteur nietsvermoedend het toneel op strompelde, klonk uit de zaal: 'Uw entree was goed meneer, maar het staat niet in het stuk...' Dat had een luide hoonlach van de aanwezige spelers tot gevolg.⁷ Het stuk werd niet op het repertoire genomen.

Van Wermeskerkens carrière kwam pas echt van de grond met zijn 'Spaanse brieven' voor de *Nieuwe Rotterdamse Courant*. De vlot geschreven reportages oogstten veel lof, en niet lang daarna kreeg hij een baan aangeboden als Indiëcorrespondent voor *De Telegraaf*. In 1913 arriveerde hij in de kolonie, waar hij zijn schrijffactiviteiten voortzette. Al snel betoonde hij zich in zijn stukken wantrouwig tegenover de Sarekat Islam-beweging, volgens Van Wermeskerken een verkapte verzetsbeweging waartegen de Europeanen zich dienden te wapenen.⁸

Ook was hij sceptisch over de ethische politiek, die erop gericht was de inheemse bevolking naar een hoger peil te 'verheffen'. Hij uitte zijn onvrede in een feuilleton met



Henri van Wermeskerken met een baboe, zijn tweede vrouw Frederika Wilhelmina Haije en hun dochter Fridy. Familiearchief Van Wermeskerken.

de titel 'Arme Kromo', waarin hij voortborduurt op de *Brieven van Opheffer* van resident G.L. Gonggrijp. Meer nog dan Gonggrijp was Van Wermeskerken ervan overtuigd dat de inheemse bevolking helemaal niet 'verheven' wilde worden: 'Senang voelt de huisjongen zich, als hij alles doen kan, zonder zijn hersenen te gebruiken. Als hij thuis is in een huis, op den sleur af, kan stoffen, kamers doen, vloeren wrijven, schoenen poetsen, morgen precies hetzelfde als heden.'⁹

In een ander artikel, getiteld 'Leven en Menschen in Indië', schildert Van Wermeskerken de Indo-Europeanen af als onverbeterlijke gokverslaafden die zich continu in de schulden werkten ('kwalijk is het haar evenmin te nemen, het zit in het bloed').¹⁰ Het kwam hem op een furieuze reactie te staan. In een ingezonden brief nam de inmiddels vergeten schrijfster Gerda van der Horst-Van Doorn het op voor de inheemse en Indo-Europese bevolking en verweet Van Wermeskerken leugenachtigheid en kwade trouw.¹¹

Of het deze ingezonden brief was die enige gewetenswroeging bij hem teweegbracht, is niet bekend, maar feit is dat een kleine twee jaar later *Tropenadel* in première ging: een vurig pleidooi voor de Indo-Europeaan. Nog later zou hij in zijn bundel *Langs den*



Van Wermeskerken krijgt de lauwerkrans opgezet bij de duizendste opvoering van *Tropenadel*. Collectie Literatuurmuseum, Den Haag.

Gordel van Smaragd (1923) aangepaste versies van 'Arme Kromo' en 'Leven en Menschen' opnemen. Net als in zijn toneelwerken schuilt de sleutel tot de boodschap in de compositie. De bundel opent met een aantal Saïdjah en Adinda-achtige verhalen, waarna in een reeks beschouwende stukken een ontluisterend beeld van het 'werkelijke' Indië wordt geschetst, om uiteindelijk te komen tot een veelzeggende slotsom:

Indië is een materieel land...? Neen... de Hollanders zijn er materialisten... en zien dan Indië, zoals ze zelf zijn... maken het zóó. Zij leven niet in Indië... zij jagen er alleen naar voordeel. Een jacht naar geld, woest en zonder mededoogen, niet om en voor Indië, maar voor zichzelf, om zelf binnen te zijn... zoo spoedig mogelijk te repatriëren... In koeler klimaten rust te zoeken en... het leven te genieten. Het laatste zegt alles... Het zegt, dat Indië voorbeschikt is eenmaal geen Nederlandsch-Indië meer te zijn...¹²

Een onheilspellende profetie, zo verklaarde recensent Henri Smissaert in *Onze Eeuw*: 'Laat ons hopen, dat de schrijver hier overdreven heeft.'¹³ Inmiddels is gebleken dat Van Wermeskerken een vooruitziende blik had. De bundel getuigt van een ontwikkelingsgang in zijn denken over de kolonie: aanvankelijk geloofde hij in de oriëntalistische sprookjeswereld die hij in de literatuur kreeg voorgeschoteld, vervolgens raakte

hij gedesillusioneerd door de bittere realiteit en botvierde zijn teleurstelling op de inheemse en Indo-Europese bevolking, maar richtte in toenemende mate zijn pijlen op de Hollanders in Indië en verklaarde, ten slotte, het koloniale project definitief failliet. Rob Nieuwenhuys prees de bundel als Van Wermeskerkens beste werk.¹⁴

Zijn succesvolste werk, *Tropenadel*, was een toevalstreffer. Een Bataviaas amateurgezelschap had hem benaderd met het verzoek een toneelstuk te schrijven. Nog voor ze de kans kregen het op te voeren, besloot Louis de Vries het met zijn beroepsgezelschap te Soerabaja in première te doen gaan. Het stuk sloeg in als een bom, en werd niet veel later in Amsterdam opgevoerd door een sterrencast onder leiding van de grote Herman Heijermans. Deze besloot zelfs de beoogde kerstklapper van zijn eigen hand, *Eva Bonheur*, uit te stellen tot april van het volgende kalenderjaar; alles om de Indische kaskraker langer te kunnen laten spelen.¹⁵ Bij de duizendste opvoering van het stuk werd Van Wermeskerken gehuldigd en hij ontving een lauwerkrans van de *grande dame* van het vooroorlogse toneel, Esther de Boer-van Rijk.

Een vervolg kon niet uitblijven, en nog geen jaar later was *Suikerfreule* gereed voor opvoering. Het stuk overtrof *Tropenadel* in populariteit en brak alle denkbare records. De monstersuccessen bezorgden Van Wermeskerken de naam van vooraanstaand toneelsatiricus en leverden hem een veelbewogen carrière op. Hij nam deel aan de Kunstwedstrijden op de Olympische Zomerspelen van 1928 (in de categorie literatuur), kreeg de leiding over Toneelfonds Comoedia en werd voorzitter van de Bond van Nederlandsche tooneelschrijvers.

'In Holland is 't schrijven van 'n oorspronkelijk stuk een misdaad. Men valt er op aan, als haviken op 'n kreng', schreef Heijermans eens.¹⁶ Van Wermeskerken heeft dit aan den lijve ondervonden. Met zijn ongekennde publiekssuccessen kwamen ook de aanvallen waar hij in zijn brief aan Van de Wall over schreef. Verreweg de meeste kwamen uit kringen van het literaire establishment, waarbinnen hij al snel bekendstond als 'Van Kermiswerken'. Notoir theaterhater E. du Perron schreef over 'de prullaria van een Henri van Wermeskerken en andere leukig- en goedkoopheden',¹⁷ Anna de Savornin Lohman bestempelde hem als een 'onbeduidend schrijver'¹⁸ en ook Jan Engelman wond er geen doekjes om: 'Als je ziet, hoe prullen als *Suikerfreule* en *De tante uit Indië*, waarin nog wel zoo erbarmelijk gesold wordt met mevrouw Esther de Boer van Rijk,¹⁹ als je ziet, hoe die prullen duizenden opvoeringen beleven, dat is toch wel om eens kregel te worden.'²⁰

De successen van *Tropenadel* en *Suikerfreule* zou Van Wermeskerken niet meer evenaren. Na een reis door Zuid-Afrika, waar hij werkte aan een filmscenario, begon zijn zwakke gestel hem toch weer parten te spelen. Een brief aan collega-toneelschrijver E.G. van Bolhuis kon hij niet langer zelf uittikken, maar dicteerde hij aan zijn dochter Fridy: 'In bed. Een dokter. Met hevige pijnen. En nu heb ik sinds veertien dagen in bed gelegen met een, wat de doctoren noemen, te zwaar vermoeid hart. [...] Ik ben dom geweest, mij zoo druk te maken, terwijl mijn hart toch niet zoo best in orde is. Maar moet de gevolgen maar ondergaan.'²¹



Puinresten van de Tivoli schouwburg op 1 juni 1940, enkele weken na het bombardement. De reclamebanier met Suikerfreule hangt nog. Collectie Stadsarchief Rotterdam.

Zijn scenario zou onvoltooid blijven. Een jaar later, op 7 juni 1937, overleed Henri van Wermeskerken in het Duitse Königswinter aan een hartaanval. Zijn stukken zouden nog decennialang door vele tientallen gezelschappen worden opgevoerd. Een toneellegende werd de uitvoering van *Suikerfreule* in de Rotterdamse Tivoli Schouwburg van mei 1940, die bruut verstoord werd door het bombardement. Na de Indonesische Onafhankelijkheidsoorlog verdwenen zijn toneelwerken definitief van het repertoire.

Oost-Indische lachspiegel

Na het overweldigende succes van *Tropenadel* in Soerabaja, nam Louis de Vries enigszins bezorgd contact op met Van Wermeskerken: ‘Henri, ik durf je stuk niet meer te spelen, want je houdt iedereen een spiegel voor!’²² Het idee dat toneel als spiegel kan dienen, is terug te voeren op de ideeën van de filosoof Plato. Hij stond daar overigens niet onverdeeld positief tegenover: de theaterpraktijk creëerde een schijnwerkelijkheid die maar al te vaak met de realiteit werd verward. Ook in Van Wermeskerkens tijd heerste er scepsis, zij het om een andere reden. Menno ter Braak en zijn compagnons bij *Forum* zagen in het toneel een tweederangs medium, onverbrekkelijk verbonden met de massa.²³ De ironie wil dat Ter Braak deze visie onder meer verkondigde in het nawoord bij zijn eigen toneelstuk, *De Pantserkrant* (1935). Hij wilde een maatschappelijk probleem aankaarten, en de podiumkunst is nu eenmaal een sociale aangelegenheid die zich bij uitstek leent voor engagement.

Het is dus niet verwonderlijk dat toneelopvoeringen geregeld voor bonje zorgden, ook waar het Nederlands-Indië betrof. Beroemd is de verstoring van Dirk van Hoogendorps slavernijkritische stuk *Kraspoekol, of de slaaverny* tijdens de première in maart 1801. Minder bekend zijn de woedende reacties op *Tòtòk en Indo* (1915) van Jan Fabricius, waarin de Indo-personages er beroerd van afkwamen. Er ontstond rumoer in de zaal, recensenten veroordeelden bepaalde uitlatingen van een hoofdpersonage en het *Weekblad* voor

Indië publiceerde een reeks boze ingezonden brieven.²⁴ De zorgen van De Vries waren, kortom, niet ongegrond: de koloniale komedie kon een gevaarlijke lachspiegel zijn.

Een theatrale traditie die zich bij uitstek beroept op deze spiegelfunctie, is de zogeheten *comedy of manners*.²⁵ In deze stukken is sprake van een gemene deler: stijl en sociale normen voeren de boventoon en deze worden op satirische wijze op de hak genomen. Een traditionele *comedy of manners* heeft als onderwerp het gedrag dat mensen zich aanmeten binnen een bepaalde sociale context, waarbij de personages geld, status of de wereldlijke liefde als primaire drijfveer hebben (in het laatste geval vaak een verlovings, affaire of scheiding).²⁶ Over de oorsprong van dit fenomeen is geen consensus, maar doorgaans wordt erkend dat het zwaartepunt in Engeland gelegen heeft, van de zeventiende tot aan de twintigste eeuw.²⁷ Ook in Nederland werden vanaf de zeventiende eeuw geregeld ‘zedenblijspelen’ opgevoerd, denk aan de stukken van Pieter Langendijk.²⁸

Bij het bestuderen van het blijspel rond 1900 is nog een ander begrip van belang. Het *pièce bien faite* vindt, zoals de naam suggereert, zijn oorsprong in het Frankrijk van de negentiende eeuw. Eugène Scribe (1791-1861) wordt in de regel gezien als de grondlegger van deze theatrale structuurmal, waar materiaal van ieder denkbaar genre in gegoten kon worden.²⁹ Onderdeel van deze formule is een aantal vaste ankerpunten in het verhaal. Zo moet er sprake zijn van een bedrieger en een lijdende held, en is er een centraal misverstand: de *quiproquo*, vaak een groot geheim waar het publiek van afweet, maar niet alle personages. Op een zeker moment volgt een *peripeteia*, een omslag in het verhaal, waarna in de *scène à faire* het geheim wordt onthuld en de lijdende held overwint. Tussendoor wordt de spanning opgebouwd door middel van onverwachte opkomsten en afgangen, (verkeerd) bezorgde brieven of andere dramatische trucs.³⁰ Het draait in deze stukken dus, om met Van Wermeskerken te spreken, om de ‘levensmaskerade’, een terugkerend thema in zijn werk. Zo schrijft hij in zijn roman *Tropische zoutwaterliefde* (1932), een bewerking van toneelstuk *De Marconist* (1917): ‘Achter een masker kan een mensch zijn gewone masker, dat hem al een leven lang verveelt, tezamen met een dikke laag conventie afleggen en eens ongemaskerd zijn. Bij de *démasque* begint dan weer de levensmaskerade. En na de kater’s morgens opnieuw de verveling.’³¹

Al die leugens en ontmaskeringen maakten dat de formule van het *pièce bien faite* zich vooral bleek te lenen voor publieksgericht en komisch theater. Dit had een misprijzende bijklank tot gevolg: de term werd op den duur synoniem voor voorspelbaar toneelamusement van geringe artistieke waarde – kritiek die ook de stukken van Van Wermeskerken dikwijls zouden oogsten. Een lezing van stukken als *Tropenadel* en *Suikerfreule*, die draaien om misverstanden, geheimen en onthullingen, wekt dan ook sterk het vermoeden dat hierin op zijn allerm minst een echo van het *pièce bien faite* aanwezig is.

De toneelwerken van Van Wermeskerken waren meer dan spiegels alleen. Omdat ze duizenden malen zijn opgevoerd en een uitzonderlijk groot publiek hebben bereikt, ligt het voor de hand dat de stukken zelf ook hebben bijgedragen aan het vormgeven van de koloniale werkelijkheid.³²



Scène uit *Tropenadel*, 1916. Met o.a. Esther de Boer-van Rijk in de armen van Jan Musch. Fotocollectie Het Leven, Spaarnestad Photo.

Het bestuderen van toneelteksten brengt echter de nodige moeilijkheden met zich mee. Koloniale literatuur getuigt vaak van een bevoogdende vertelwijze, waarbij de stem van het subject gekleurd wordt door het koloniale perspectief van de externe verteller.³³ Dat gegeven biedt houvast bij een (postkoloniale) analyse, maar juist die externe verteller is in de toneelliteratuur minder nadrukkelijk aanwezig; moderne stukken zijn doorgaans zuiver dialogisch.

Kennis van theaterconventies biedt in dat geval een uitkomst. Van een theatrale traditie als de *comedy of manners* is sociale satire een essentieel onderdeel, en met een structuurformule als het *pièce bien faite* gaat een bepaalde rolverdeling gepaard. De wijze waarop deze conventies worden ingezet in een Nederlands-Indische context, kan inzicht bieden in de representatie van de koloniale samenleving. Welke visie op stijl en sociale normen in Nederlands-Indië komt uit Van Wermeskerkens stukken naar voren? Wie nemen de rollen van protagonist en van bedrieger in, en welke invulling krijgen de vele geheimen en misverstanden binnen een koloniale context?

De Indo versus de sambalaristocraten

In *Tropenadel* staat een driehoeksverhouding centraal. Emmy van Vliet verblijft, samen met haar ouders Willem en Marie en oom George, enige tijd in een hotel te Sindanglaja

(West-Java). Hoewel ze verloofd is met de Indo-Europese ambtenaar Rudolf Verkerk, raakt zij gecharmeerd van de innemende Engelse *ladies man* John Sweet, die in hetzelfde hotel verblijft. Haar ouders, die liever hebben dat zij met de Engelsman trouwt, proberen de twee te koppelen. Oom George vertrouwt de zaak niet en blijft het als enige opnemen voor Rudolf.

Terug in Batavia wordt de familie bezocht door de proleterige juffrouw Van der Kooy, die pas gearriveerd is uit Nederland en op zoek is naar haar neef. De neef in kwestie blijkt 'Mr. Sweet' te zijn, die in werkelijkheid geen Engelse aristocraat is, maar de eenvoudige Hollandse armoedzaaijer Jan Sweet. Hij heeft zich in Zuid-Afrika laten naturaliseren tot Engelsman in de hoop zo met een rijk meisje te kunnen trouwen, maar zijn plan valt door de komst van zijn tante in duigen. Rudolf vergeeft Emmy. Eind goed, al goed.

Zeker één van de hoofdkarakteristieken van de *comedy of manners* is nadrukkelijk aanwezig in *Tropenadel*: de liefde (specifieker nog: een verloving, op den duur zelfs twee) als primaire drijfveer van de personages. Rudolf en 'Mr. Sweet' dingen om de hand van Emmy en de anderen zien zich gedwongen partij te kiezen. Een tweede hoofdkenmerk, 'het gedrag dat mensen zich aanmeten binnen een bepaalde sociale context', wordt ook nadrukkelijk gethematiseerd. Hans van de Wall, bewonderaar en pleitbezorger van het stuk, meende hieruit Van Wermeskerkens voornaamste doel te kunnen distilleren:

De schrijver heeft tegenover de zoo dikwijls te pas en te onpas geuite grieven tegen sommige karaktereigenschappen en typische geaardheden van den Indo willen stellen de hebbelijkheden en onhebbelijkheden van den onontwikkelden en onbeschaafden Europeaan, gepersonifieerd in het genus: parvenu. De rijkgeworden Amsterdammer uit de mindere klasse, wien het in Indië voor den wind gegaan is in dagen toen het vet nog niet geheel van den ketel was, meent dat hij met z'n geld alles doen kan, gaat er prat op en wil de haute volière najagen en nabootsen.³⁴

Wanneer Van de Wall het heeft over de 'parvenu', benoemt hij een soort personage dat in de Nederlands-Indische letterkunde vaker voorkomt: de burger uit de lagere sociale klasse die in de kolonie fortuin heeft gemaakt, vanwege zijn rijkdom aanvankelijk een zekere status geniet, maar in de loop van het verhaal door de mand valt als hij niet over het benodigde beschavingspeil blijkt te beschikken.³⁵ In *Tropenadel* wordt het publiek getraakteerd op een aantal van dit soort figuren: Mr. Sweet, het echtpaar Van Vliet en mevrouw Hooiberg. De gewiekste Sweet is in het stuk degene die op de meest directe wijze door de mand valt: hij wordt ontmaskerd als charlatan en het huis van de Van Vliets uitgejaagd. Een traditioneel soort parvenu is hij niet, met zijn verzonnen fortuin en identiteit.

Moeder en vader Van Vliet passen beter in het plaatje van de burger uit de lagere klasse die in Indië financieel vermogen heeft vergaard: moeder is een voormalig vloerenschrobster, vader kwam als Jan Fuselier naar Indië. Ook de Van Vliets moeten voor hun fouten boeten: hun ziekelijke drang om bij de Engelse trend aan te sluiten leidt ertoe dat zij met nep-Engelsman Sweet in zee gaan, en bijna hun dochter en het familiebedrijf

afstaan aan een oplichter – bijna, maar dankzij een gelukkig toeval toch niet. Hun straf is dus relatief licht; ze zijn dan ook eerder sullig dan kwaadaardig.

Tot slot is er nog mevrouw Hooiberg, die pas in het derde bedrijf haar intrede doet. De deftige overbuurvrouw, naar alle schijn onderdeel van de koloniale elite, wordt door juffrouw Van der Kooy herkend als Leentje van de paardenslager op de hoek van de Oostenburgergracht – een afgang van jewelste in de ogen van mevrouw en meneer Van Vliet.

Waar de klassieke *comedy of manners* de sociale mores van de hogere klasse op de hak neemt, lijkt Van Wermeskerken met *Tropenadel* nog een stap verder te gaan en te suggereren dat deze ‘hogere klasse’ in Nederlands-Indië van leugens en veinzerij aan elkaar hangt. Niet alleen een enkele parvenu moet het ontgelden: het Indië van *Tropenadel* zit vol met parvenu's. Achter elke elitedame kan een voormalig vloerenschrobster of de dochter van een paardenslager schuilgaan.

De grote uitzondering is Rudolf Verkerk, de Indo-Europese verloofde van Emmy. Zoals Van de Wall in zijn recensie opmerkt, vervullen ‘te pas en te onpas geuite grieven tegen sommige karaktereigenschappen en typische geaardheden van den Indo’ in *Tropenadel* een sleutelrol, waarmee het stuk zich beroept op een klassiek thema binnen de Indische toneeltraditie: de (voor)oordelen jegens de Indo-Europeaan.³⁶ Dit gebeurt al in de allereerste scènes:

- MEVROUW. [...] En 't blijft een Indische jongen, er is wat bloed in, al kan je dat zoo niet zien. Ik ben er altijd zoo op tegen geweest.
- GEORGE. Bloed, bloed, daar heb je dat bloed weer. Heb je jou bloed wel eens onder een vergroot-glaasje gezien? [...]
- MEVROUW. En het bloed spreekt altijd.
- GEORGE. (bouwt haar na). Het bloed spreekt altijd. Dat heb je nou eens ergens gelezen, en nou klets je het maar na ook, het bloed spreekt altijd. Ik zeg, goed Indisch bloed is vaak te prefereren boven Hollandsch, he. En dat bloed van Ru bevalt me. Ik ben op den jongen zelf afgegaan, en niet op zijn bloed.³⁷

Mevrouw Van Vliet, die haar dochter liever met de stijlvolle Engelsman Sweet ziet trouwen, haalt herhaaldelijk ‘het bloed’ aan als argument: die Rudolf zal wel niet deugen, want hij heeft inheems bloed (en dat laat zich niet verloochenen). Het doet denken aan Van Wermeskerkens eigen opmerking van twee jaar eerder in *De Telegraaf*. Deze geracialiseerde gedachtecronkel komt voort uit een vuistregel die gedurende de negentiende eeuw is ontstaan: de zogeheten *one-drop rule*. Wie ook maar één druppel tropisch bloed in zijn familiegenealogie had, werd in de sociale omgang tot een ander ‘ras’ gerekend.³⁸

In *Tropenadel* komt deze regel ter sprake, maar hij wordt steeds weersproken door een tegenstem. Oom George spreekt zijn zuster op dit punt stevast tegen. Ook Rudolf zelf bijt van zich af, in een verhitte discussie met Emmy:

- RU. Goed, maar weet je wel, dat ik mij soms gelukkig voel, òòk Indisch bloed in de aderen te hebben, als ik zie hoe een zeker soort volbloed Hollanders hier leven en handelen. [...] Sambal aristocraten, sinds ze sambal aten willen ze ook aristocraten zijn op hun manier. Je kent toch het spreekwoord: *Le canaille de l'Europe, c'est la noblesse de l'Orient*? Nou, dat is nu *Tropenadel*... En dat wil dan op Indos neerzien, op families die soms al eeuwen de werkelijke pionniers van Nederland in Indië waren. En op deze afgeven! Waarom? Omdat ze heel goed voelen, dat ze voor een groot deel in beschaving bij hen ten achter staan.³⁹

In plaats van als een schandvlek, eigent Rudolf zich de *one-drop* toe als een positieve eigenschap. Het inheemse bloed onderscheidt hem niet van de goede, maar juist van de slechte eigenschappen van de ‘volbloed’ Hollanders; Van Wermeskerken laat zijn personages de vuistregel reproduceren, maar vooral met het doel deze uiteindelijk te ontcrachten. De *one-drop rule* gaat niet op, net als andere koloniale vooroordelen: de opvliegendheid die Emmy hem verwijt, blijkt uiteindelijk gegrond en terecht. Rudolf krijgt, gelet op de formule van Scribe, de rol van lijdende held toebedeeld en mag uiteindelijk met het meisje trouwen; een zeldzaamheid in de koloniale literatuur.

Toch had Van Wermeskerken, zoals veel Nederlanders in de koloniale tijd, last van een blinde vlek. In tegenstelling tot zijn latere romanbewerking van *Tropenadel*, waar in het derde hoofdstuk de inheemse Kassan wordt opgevoerd,⁴⁰ zit er in het oorspronkelijke toneelstuk maar één inheems personage: Ali, de huisjongen. Diens rol wordt pas tegen het einde van het tweede bedrijf van enige – maar nog altijd zeer geringe – betekenis. Eerder wordt hij alleen genoemd in regieaanwijzingen en een enkele keer door meneer Van Vliet: ‘(schreeuwt) Djongos, dimana soerat kabar? Die krant moet er goddorie allang zijn.’⁴¹ Ali begint pas te spreken wanneer juffrouw Van der Kooy hem aanspreekt, en doet dit uitsluitend in het Maleis, met spraakverwarring tot gevolg. Is hij geen middel voor de andere personages om iets naar hen toe gebracht te krijgen, dan is hij wel middel tot een lach van het publiek. De marginale rol van de huisjongen maakt dat *Tropenadel* gezien moet worden als wat Elleke Boehmer een *colonial drama* noemt: slechts de (deels) Europese personages spelen een rol van betekenis en de inheemse bevolking is vooral aanwezig als exotische aankleding of *couleur locale*.⁴²

Op het gebied van de representatie van de inheemse bevolking kan *Tropenadel* dus met geen mogelijkheid emancipatoir genoemd worden. Het voornaamste thema is de ontmaskering van de zogenaamde Indische adel. Het maakt *Tropenadel* een stuk met een dubbele bodem: het is evengoed een *comedy of manners* als een deconstructie van de stijl en sociale normen die hierin de boventoon voeren. Deze zijn uiteindelijk niets meer dan een dunne vernislaag.

Daarnaast is een belangrijk motief de omkering van geracialiseerde koloniale patronen in de beeldvorming over Indo-Europeanen, die het in de koloniale letteren anders stevast moeten afleggen tegen de Europeaan: de Indo-Europese Rudolf overwint. Er is in het stuk dus stevige postkoloniale kritiek te ontdekken in het streven de legitimiteit van de koloniale elite ter discussie te stellen en een lans te breken voor de Indo-Europeaan.



Tropenadel in het Theater Heerengracht, 1926. Met v.l.n.r. Nico de Jong, Annie Follender, een figurant, Gerrit Tetenburg en Cato Mertens-de Jaeger. Beeldcollectie Haags Gemeentearchief.

‘Verindischen’ als beschavingsideaal

Volgens Van Wermeskerken zelf ontstond het idee voor de pendant – vandaag de dag zouden we spin-off zeggen – Suikerfreule toen hij eens een pakket moest afleveren bij de eerste machinist van een suikerfabriek op Java. De gastheer stelde hem voor aan zijn vrouw, die kort daarvoor uit Nederland was overgekomen en druk bezig was met de grote schoonmaak. Ontroerd door de vrouw, die hem vertelde alles te willen doen om een echte Indische dame te worden, besloot Van Wermeskerken een soortgelijke figuur als uitgangspunt te nemen voor zijn volgende toneelwerk.⁴³ Naast een komedie is Suikerfreule een portret van de complexiteit van de Europese vrouw die moet zien te aarden in de tropen. Die problematiek was destijds aan de orde van de dag: door de toegenomen reismogelijkheden en een kortere reistijd was het aantal Europese vrouwen per duizend mannen in Indië tussen 1880 en 1930 nagenoeg verdubbeld.⁴⁴

In Suikerfreule vervolgt de tante van Sweet, juffrouw Van der Kooy (nu bij haar voor naam Betje genoemd), haar reis door Indië en wordt herenigd met haar echtgenoot Dirk, al jaren de tweede machinist op een suikerfabriek. Bij aanvang van het stuk wordt duidelijk dat Betje halsoverkop heeft besloten naar Indië te vertrekken, omdat zij van ken-

nissen had vernomen dat alle mannen er in Indië minnaressen op nahouden. Haar onverwachte komst leidt tot de noodzaak van een groot geheim: Dirk ziet zich genoodzaakt het bestaan van zijn dochter Trude, die hij kreeg met een inheemse vrouw, voor zijn echtgenote te verbergen, en doet haar geloven dat Trude de dochter van zijn collega Schuit is. Opnieuw vormen een leugen en een daaruit voortgekomen misverstand de kern van het stuk.

Het is belangrijk te vermelden dat deze ogenschijnlijk onschuldige komische setting diepgeworteld is in de koloniale problematiek, en specifiek in de ongelijke machtsrelaties tussen westerse mannen en oosterse vrouwen. ‘Voorkinderen’ als Trude waren lange tijd de gewoonste zaak in Indië. Als de inheemse *njai*, een huishoudster/concubine, plaats moest maken voor een Europese echtgenote, nam deze laatste de opvoeding van het kind doorgaans op zich. Vaak waren deze vrouwen, net als Betje van der Kooy, niet op de hoogte van een bestaand voorkind en werden zij, eenmaal getrouwd, voor een voldongen feit gesteld.⁴⁵ Met de kwestie van het voorkind presenteert Van Wermeskerken niet zomaar een komische verwikkeling à la *pièce bien faite*, maar kiest hij voor het centrale misverstand (de *quiproquo*) een beladen thema.

Verder is er wederom sprake van een driehoeksverhouding, zij het minder prominent aanwezig dan in *Tropenadel*: de pretentieuze administrateur Van Wielandt en de goedgehartige fabricagechef Nittel dingen allebei naar de hand van Trude. De verhouding wordt pas van belang, wanneer een voor Trude bedoelde liefdesbrief van Van Wielandt per abuis bij Betje terecht komt, die denkt dat deze voor haar bedoeld is. Deze plotselinge wending (de *peripeteia*) leidt in het derde bedrijf tot de ontknoping, waarin Betje achter de waarheid komt en juist ontzettend blij blijkt te zijn met haar stiefdochter. Ook Suikerfreule kent dus een happy end.

Het voornaamste thema is Betjes moeizame proces van ‘verindischen’. Dit werd in de regel beschouwd als een onwenselijk degeneratieproces, waarbij de Europese normen en waarden teloor zouden gaan, maar in Suikerfreule wordt het juist als iets volstrekt wenselijks gepresenteerd. Bij aankomst in Indië kampt Betje met een atypische ‘schoonmaakdrift’, een plat accent en algemene onbeschaafdheid, maar vooral met een hoop vooroordelen. Zo leest Dirk al in de tweede scène van het stuk voor uit een brief van Betje, waarin zij alle vrouwen in Indië overdreven sensualiteit en zelfs onzedelijkheid toeschrijft:

V.D. KOOY. Ik krijg een brief terug: Een kokkie dat is ook een vrouw, de vrouwen in Indië weten niks van de zedelijkheid, ze dragen alléén maar een sarong, niks anders! Je moest je schamen! (betoogende) Nou, jullie kenne de oude Sarina. Een vogelverschrikster. Ze pruimt siri.⁴⁶

Later uit de onaangepastheid van Betje zich in onverbloemd racisme. Zij vergelijkt de huisjongen (wederom het enige inheemse personage in het stuk) met een aap, en een ruzie met de buurvrouw van kleur verzandt in het veelvuldig en in grove bewoordingen markeren van haar huidskleur:

MEVR. Njonja satòe...Njonja doeà... Maar ik voel me niks beneje der, hoor, en dan hoeft ze mij niet uit te rooke, omdat ik Njonja doeà ben? Mot er nog bijkomme... zoo'n zwarte roetmop, ze is zoo zwart as me laars... En ik ben volbloed.

V.D. KOOY. Ja, maar dat doet er hier niks toe. En zeg dat asjeblieft nooit, dan beleedig je der doodelijk! En dat geschreeuw tegen elkaar, dat doet geen dàmè!⁴⁷

Na dergelijke uitlatingen wordt Betje steeds gecorrigeerd door Dirk. Ook in dit stuk klinkt dus een duidelijke tegenstem. Zoals in *Tropenadel* door oom George, de 'rationele stem' van het stuk, wordt de *one drop rule* in *Suikerfreule* door Dirk van der Kooy nietig verklaard. Deze correcties lijken ook daadwerkelijk effect te hebben. Wanneer Betje later in het stuk aan Schuit vraagt of de moeder van zijn (veronderstelde) dochter 'een swarte' was, laat zij zich als volgt uit: 'Kom, je hoeft je er niet voor te schamen, de liefde is internationaal. Heb ik 's geleze... ik vind het niks erg...' ⁴⁸ Het proces van 'verindischen' is ingezet, en Betje van der Kooy wordt toleranter.

De Hollandse bekrompenheid wordt afgestraft en ten slotte afgeleerd. Ondanks het feit dat het Europese destijds in etnisch en sociaal opzicht de norm vormde, wordt in Van Wermeskerkens verhaal juist het Indische als norm uitgedragen.⁴⁹ Met deze omkering geeft Van Wermeskerken opnieuw een verrassende invulling aan het satirische element van zijn blijspel: zoals hij in *Tropenadel* de Indo-Europeaan de held maakt (en de Europeaan de antagonist), gaat hij ook in *Suikerfreule* veel verder dan bevragen of ridiculiseren alleen, en zet hij de hele sociaal-maatschappelijke situatie op zijn kop.

Besluit

Henri van Wermeskerkens Indische stukken geven blijk van een overwegend kritische visie op de koloniale samenleving in het Nederlands-Indië van de vroege twintigste eeuw. *Tropenadel* neemt als een echte *comedy of manners* de sociale mores van de hogere klasse op de hak, maar gaat nog een stap verder: stijl en status blijken niets meer te zijn dan een dunne vernislaag van veinzerij, wat het stuk tegelijkertijd een deconstructie maakt van de geraffineerde stijl die in de *comedy of manners* de boventoon voert. In *Suikerfreule* staat het 'beschavingsproces' van de uit Holland overgekomen Juffrouw van der Kooy centraal, wier ongemanierde gedrag in beide stukken schrill afsteekt tegen dat van personages die al langer in Indië zijn. Zo wordt vanuit de kolonie de draak gestoken met Nederland als verondersteld centrum van beschaving: in een tijd waarin het Hollandse de norm werd in Nederlands-Indië, wordt in *Suikerfreule* juist het Indische de norm, en wordt 'verindischen' een proces van beschaving in plaats van degeneratie.

De 'volbloed' Europeaan is in *Tropenadel* de antagonist, terwijl de rol van lijdende held is weggelegd voor de Indo-Europeaan, op wie geen van de gebruikelijke stereotypen van toepassing blijkt. Oom George (in *Tropenadel*) en Dirk van der Kooy (in *Suikerfreule*) stellen als rationele stemmen stevast een tegengeluid tegenover de racistische uitlatingen van personages als het echtpaar Van Vliet en Betje van der Kooy, en weerspreken

Esther de Boer-van Rijk als Betje van der Kooy. Collectie Joods Historisch Museum.



expliciet de vuistregel van de *one-drop rule*. Sociale status, zo lijken de stukken te suggereren, dient niet ontleend te worden aan etniciteit, maar aan beschavingspeil – en bij personages behorende tot de koloniale elite is het daarmee aanzienlijk slechter gesteld dan zij doen voorkomen.

Van Wermeskerkens Indische werken hadden, kortom, een plek in een overzichts-werk als *De postkoloniale spiegel* verdiend. Koloniale vooroordelen en rolpatronen worden in de stukken aangekaart en omgekeerd op een manier die zeldzaam is binnen de Nederlands-Indische letteren. Daarnaast blijkt uit de overweldigende belangstelling dat het grote publiek erg ontvankelijk moet zijn geweest voor een kritische visie op de kolonie: met vele duizenden opvoeringen, meermaals herdrukte romanbewerkingen en een verfilming hebben *Tropenadel* en *Suikerfreule* het beeld dat men van Nederlands-Indië had, sterk beïnvloed.

Het moge duidelijk zijn: er liggen toneelwerken op de plank die waardevolle inzichten bevatten over de Nederlands-Indische samenleving, en die in de (toneel)geschiedenis een rol van betekenis hebben gespeeld. In sommige gevallen zelfs internationaal: een stuk als *Dolle Hans* van Jan Fabricius was een hit op het Londense West End, en een aangepaste versie van Victor Ido's *Karina Adinda* werd in postkoloniaal Indonesië met succes opgevoerd.⁵⁰ Reggie Baay, vooralsnog de enige autoriteit op het gebied van Indisch toneel, schreef in 2000 in *Indische Letteren* dat hij voornemens was een boek te schrijven over de geschiedenis van het Indische toneel tussen 1850 en 1950.⁵¹ Naar mijn weten is dat er niet van gekomen. Het is hoog tijd voor een blik in de (post)koloniale toneelspiegel.

Bibliografie

- Baay, Reggie, 'Gal-spuwende Indo's en sinjoscheldende blanda's. Over het onbekende Indische toneel', in: *Indische Letteren* 13 (1998), p. 51-63.
- Baay, Reggie, 'Toneel met een "bepaald Indisch karakter"', in: *Indische Letteren* 15 (2000), p. 212-221.
- Bel, Jacqueline, *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945*. Amsterdam 2018.
- Berg, Joop van den, 'De Indische toneelstukken van Jan Fabricius', in: *Indische Letteren* 15 (2000), p. 98-113.
- Boehmer, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*. 2^e druk. Oxford 2005.
- Bolhuis, E.G. van, 'Henri van Wermeskerken', in: *Na tien jaar. Gedenkboek van den bond van Nederlandsche toneelschrijvers 1923-1933*. Delft 1934.
- Boudewijn, Petra, *Warm Bloed. De representatie van Indo-Europeanen in de Indisch-Nederlandse letterkunde (1860-heden)*. Hilversum 2016.
- Braak, Menno ter, *De pantserkrant*. Rotterdam 1935.
- Cardwell, Douglas, 'The Well-Made Play of Eugène Scribe', in: *The French Review* 56 (1983), p. 876-884.
- Engelman, Jan, 'Hagel', in: *De Gemeenschap* 11 (1935), p. 460-464.
- Goedkoop, Hans, *Geluk. Het leven van Herman Heijermans*. Amsterdam 1996.
- Hirst, David, *Comedy of Manners*. Londen 1979.
- Honings, Rick, Coen van 't Veer & Jacqueline Bel (red.), *De postkoloniale spiegel. De Nederlands-Indische letteren herlezen*. Leiden 2021.
- Kemperink, Mary, *Het verloren paradijs. De Nederlandse literatuur en cultuur van het fin de siècle*. Amsterdam 2001.
- Lockhart, J.H.K., 'Shaw, Wilde and the Revival of the Comedy of Manners', in: *Hermathena* 106 (1968), p. 18-22.
- Meijer, Maaik, *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam 1996.
- Nieuwenhuys, Rob, *Oost-Indische spiegel. Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden*. 3^e druk. Amsterdam 1978.
- Perron, E. du, 'Oost-Indische opbrengst', in: Elisabeth du Perron-de Roos, Fred Batten & Henri Albert Gomperts (red.), *Verzameld werk. Deel 2*. Amsterdam 1955, p. 621-634.
- Porteman, K. & M.B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*. Amsterdam 2016.
- Praamstra, Olf, 'De omstreden bloei van de Indisch-Nederlandse letterkunde. Een afbakening van het corpus', in: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 113 (1997), p. 257-274.
- Savornin Loman, Anna de, 'Boekbeschouwing, Smeder en Zoon, roman van Henri van Wermeskerken', in: *De Hollandsche Lelie* 23 (1909), p. 101-104.
- Smissaert, Henri, 'Leestafel', in: *Onze Eeuw* 23 (1923), p. 247.
- Stanton, Stephen (red.), *Camille and Other Plays. A Peculiar Position; The Glass of Water; La Dame aux Camélias; Olympe's Marriage; A Scrap of Paper*. New York 1957.
- Taylor, John Russell, *The Rise and Fall of the Well-made Play*. Norfolk 1997.
- Veer, Coen van 't, *De kolonie op drift. De representatie en constructie van koloniale identiteit in fictie over de zeereis tussen Nederland en Nederlands-Indië (1850-1940)*. Hilversum 2020.
- Wermeskerken, Henri van, *Tropenadel. Blijspel uit het Indische leven in drie bedrijven*. Amsterdam 1916.
- Wermeskerken, Henri van, *Suikerfreule Een vrolijk spel uit het Indische leven in drie bedrijven*. Batavia 1917.
- Wermeskerken, Henri van, *Tropenadel (Van Vliet, Sweet & Cy)*. Een vrolijk boek. Amsterdam 1918.
- Wermeskerken, Henri van, *Langs den Gordel van Smaragd*. Amsterdam 1923.

Wermeskerken, Henri van, *Tropische zoutwaterliefde. Humorige roman*. Amsterdam 1932.

Wermeskerken, Henri van, 'Hoe "Suikerfreule" ontstond', in: *Suikerfreule. Een Majestic-film van Tobis-film Distributie*. Den Haag 1936, p. 4-8.

Winet, Evan, *Indonesian Postcolonial Theatre. Spectral Genealogies and Absent Faces*. Londen 2010.

Noten

- 1 Baay 1998, p. 55.
- 2 Nieuwenhuys 1978, p. 302.
- 3 Praamstra 1997, p. 269.
- 4 Baay 2000, p. 216-217.
- 5 Brief van Henri van Wermeskerken aan Hans van de Wall, 1933-09-27. Theatercollectie Universiteit van Amsterdam.
- 6 'Uit myn kinder dagen'. Babydagboekje bijgehouden door Sophie Margareta Cornelia van Wermeskerken-Junius (1853-1904). Collectie Literatuurmuseum, Den Haag.
- 7 Van Bolhuis 1934, p. 63-64.
- 8 Zie bijvoorbeeld *De Telegraaf*, 11 juli 1913 of *De Telegraaf*, 1 december 1916.
- 9 *De Telegraaf*, 15 mei 1914.
- 10 *De Telegraaf*, 13 maart 1914.
- 11 *De Telegraaf*, 11 juni 1914.
- 12 Van Wermeskerken 1923, p. 125-126.
- 13 Smissaert 1923, p. 247.
- 14 Nieuwenhuys 1978, p. 302.
- 15 Goedkoop 1996, p. 351.
- 16 Heijermans 1893, p. v.
- 17 Du Perron 1955, p. 630.
- 18 De Savornin Lohman 1909, p. 101.
- 19 Esther de Boer-van Rijk (1853-1937) vertolkte onder leiding van Herman Heijermans de rol van Juffrouw van der Kooy in zowel *Tropenadel* als *Suikerfreule*. Zij speelde tevens de hoofdrol in Van Wermeskerkens weinig succesvolle terugkeer naar het toneel, *De tante uit Indië* (1927), waar Engelman ook naar verwijst.
- 20 Engelman 1935, p. 463.
- 21 Brief van Henri van Wermeskerken aan Elle Gerit (van) Bolhuis, 1936-06-12. Familiearchief Van Wermeskerken.
- 22 Bibliografische aantekeningen van dochter Elfrieda Sophia Maria 'Fridy' van Wermeskerken (1915-2009). Collectie Literatuurmuseum, Den Haag.
- 23 Ter Braak 1935, p. 120.
- 24 Van den Berg 2000, p. 107.
- 25 Lockhart 1968, p. 21.
- 26 Hirst 1979, p. 1-2.
- 27 Hirst 1979, p. 58-96.
- 28 Porteman & Smits-Veldt 2016, p. 723.
- 29 Taylor 1997, p. 11-12.
- 30 Stanton 1957, p. xii-xiii.
- 31 Van Wermeskerken 1932, p. 89.
- 32 Zie Meijer 1996, p. 103. 'Representatie spiegelt geen werkelijkheid, maar schept er een, omdat zij ons de werkelijkheid op een bepaalde wijze doet zien.'
- 33 Meijer 1996, p. 158.
- 34 *Bataviaasch Nieuwsblad*, 20 april 1916.
- 35 Van 't Veer 2020, p. 48.
- 36 Baay 2000, p. 219.
- 37 Van Wermeskerken 1916, p. 8-9.
- 38 Boudewijn 2016, p. 16-17.
- 39 Van Wermeskerken 1916, p. 28-29.
- 40 Van Wermeskerken 1918, p. 32. Een bijzondere passage, waarin het inheemse personage door middel van vrije indirecte rede de kans krijgt om te focaliseren: 'Kassan hield niet van blandas, hij nam zooveel mogelijk de goede vormen tegen hen in acht, deed wat ze zeiden, maar achting kon hij niet voor hen voelen. Hij zou niet gaarne als huisjongen dienen, zelfs niet als kebon. [...] Hij begreep die Hollanders niet. Als er een Engelsman bij was, vloekten ze veel minder en gedroegen zij zich kalmer.'
- 41 Van Wermeskerken 1916, p. 14.
- 42 Boehmer 2005, p. 62.
- 43 Van Wermeskerken 1936, p. 4-8.
- 44 Boudewijn 2016, p. 69-70.
- 45 Boudewijn 2016, p. 67-68.

46 Van Wermeskerken 1917, p. 8.

47 Van Wermeskerken 1917, p. 31.

48 Van Wermeskerken 1917, p. 66.

49 Zie ook Boudewijn 2016, p. 161.

50 Winet 2010, p. 53.

51 Baay 2000, p. 216.

Goran Bouaziz (2001) is neerlandicus en volgt de onderzoeksmaster Arts, Literature and Media aan de Universiteit Leiden. Hij rondde zijn bachelor Nederlandse taal en cultuur cum laude af met een scriptie over de Indische toneelwerken van Henri van Wermeskerken. In 2023 won hij de *Alternatieve Leeslijst Award* en was hij jurylid van de Henriette Roland Holstprijz. Sinds dit jaar is hij redactiesecretaris van *Indische Letteren*.