

NEDERLANDSE

Letterkunde

Nederlandse letterkunde verschijnt in de maanden februari, juli, september en december.

Redactie

Gillis Dorleijn, Marita Mathijssen, Marijke Meijer Drees, Ben Peperkamp (redactiesecretaris), Mathijs Sanders, Paul Wackers

Redactieadres

Dr. Ben Peperkamp
Instituut Nederlands, UU
Trans 10
3512 JK Utrecht
E-mail: b.peperkamp@let.uu.nl

Uitgever

Koninklijke Van Gorcum BV, Postbus 43
9400 AA Assen, telefoon 0592-379555/fax 0592-379552
E-mail: letterkunde@vangorcum.nl Internet: www.vangorcum.nl

Abonnementsprijs

Particulier € 54,10
Instelling € 97,85
Student € 32,50

Opgave van abonnementen bij de uitgever. Abonnementen worden automatisch verlengd, tenzij voor 1 december schriftelijke opzegging heeft plaatsgehad.

Advertentietarieven opvraagbaar bij de uitgever.

Auteursrecht voorbehouden

Overname van artikelen of gedeelten van artikelen mag alleen geschieden met schriftelijke toestemming van de uitgever.

ISSN 1384-5829

Nederlands
Uitgeversverbond
Groep uitgevers voor
vak en wetenschap

Helden en anti-helden

VADERLANDSE GESCHIEDENIS OP HET
NEDERLANDSE TONEEL, 1800-1848

Kotte Jensen

'Hoe zwaar het leed ook drukk', hoe hard de kamp ook zij,
Eens worde Nederland gelukkig, magtig, vrij!...
o! Als dan 't nageslacht, zoo groot, zoo rijk gezegend,
Zich in de heilstroom baadt, die op zijn velden regent,
Dan, dan vergete 't nooit, wat arm het heeft verlost,
En welk een zee van bloed zyn vryheid heeft gekost!''²

Deze woorden spreekt Floris van Montigny, de hoofdpersoon uit het treurspel *Montigni* van Hendrik Harmen Klijn uit 1821, vlak voordat een 'gruw'bre moordbijn' een einde aan zijn leven maakt. Montigny verblijft op dat moment al twee jaar in Spaanse gevangenschap. Hij heeft als afgezant van de Nederlandse edelen die in 1566 aan Margaretha van Parma het smeekschrift aanboden, tevergeefs geprobeerd de Spaanse koning Filips II tot een milder bewind jegens de Nederlanden te bewegen. Montigny tracht een vrijgeleide te krijgen om terug te keren naar zijn vaderland, maar wanneer hij Alva's gruweldaden en de onthoofding van Egmond en Hoorne verneemt, ontsteekt hij in woede tegenover de koning en de aartsbischop Granvelle. Dat moet Montigny met de doodstraf bekopen. Een goedaardige Don Carlos, kroonprins van Spanje en zoon van Filips, probeert Montigny's leven nog te redden, maar deze weigert te vluchten. Ook zijn echtgenote probeert hem te overreden, maar de liefde voor zijn vaderland is sterker. Met zijn laatste woorden verwijst Montigny niet alleen naar de heldendaden van Willem van Oranje, maar omdat zijn eigen dood onmiddellijk hierop volgt, is het vooral Montigny zelf die als een verlosser van Nederland uitstijgt boven de anderen. Hij offert immers zijn leven voor een betere toekomst van het vaderland.

Klijns keuze voor Montigny als nationale held is opmerkelijk: hij was een figuur in de marge van de geschiedenis, van wie weinig meer bekend was dan dat hij samen met de Markgraaf van Bergen werd uitgezonden naar Spanje. Over zijn dood bestaan bovendien tegenstrijdige versies, want volgens historici als Van

Meeteren en Hooft zou hij een natuurlijke dood gestorven zijn, terwijl Bor en Wagenaar meenden dat hij op bevel van Filips onthalsd werd.³ Maar de keuze voor Montigny springt vooral in het oog, omdat er zoveel andere, meer voor de hand liggende nationale helden waren die in tal van vaderlandslievende gedichten al vereeuwigd waren en als uitgangspunt voor een toneelstuk hadden kunnen dienen: Albrecht Beylinc, Willem van Oranje, Michiel de Ruyter etc. 'Waarom juist Montigni, den minstbeduidenden van allen misschien, wier namen de vaderlandse staatsgeschiedenis bewaard heeft [...]?', vroeg T. Olivier Schilperoort, onderwijzer en tijdgenoot van Klijn, zich dan ook af in zijn bijna 200 pagina's lange kritische bespreking van dit toneelstuk.⁴

Hoe terecht die vraag zelfs in hedendaagse oren ook mag klinken, wie de toneelproductie uit die jaren overziet, moet constateren dat er wel meer relatief onbekende vaderlandse helden en heldinnen naar voren werden geschoven, zoals Ats Bonninga, Radboud de Tweede, Haasje Klaas, Baarte van Ijsselstein en Scato Gockinga. En het publiek leek die keuze te waarderen; de bezoekerscijfers van *Montigni* stelden Olivier Schilperoort althans in het ongelijk. *Montigni* behoorde namelijk tot de langdurige succesvoorstellingen van de Amsterdamse Schouwburg⁵ en volgens de literatuurhistoricus Kalff kenden vooraanstaande tijdgenoten als J.H. van der Palm, J.M. Kemper en J.H. van Swinden 'heele stukken van *Montigni* van buiten'.⁶ In 1845 nog varieerde Gerrit van de Linde (alias De Schoolmeester) vrij op Klijns treurspelverzen in een brief aan Jacob van Lennep.⁷ En opmerkelijk genoeg was Montigny als personage die dagen ook nog te zien in een ander toneelstuk: *De dood van Karel, kroonprins van Spanje* (1819) van S.I. Wiselius. Maar hier was het niet Montigny, maar de mede-afgezant en minstens zo onbekende Van Bergen die tot een van de helden van het stuk uitgroeide.⁸

Montigny en Van Bergen zijn slechts twee van de vele vaderlandse helden en heldinnen die in de eerste helft van de negentiende eeuw op het toneel te zien waren. De genoemde toneelteksten maken bovendien deel uit van een veel breder corpus van teksten (gedichten, verhalen, romans etc.) waarin een beroep werd gedaan op het nationale verleden om gevoelens van vaderlandsliefde op te wekken en het zelfbewustzijn van de natie te vergroten. Het creëren van nationale helden en mythes vormde een essentieel onderdeel in het proces van natievorming, zoals zich dat vanaf het laatste kwart van de achttiende eeuw in verschillende Europese landen voltrok. Het waren niet zozeer de fysieke landsgrenzen die de ene van de andere natie onderscheidden, maar veel belangrijker was het 'emotionele fundament' op grond waarvan mensen zich tot een bepaald volk rekenden.⁹ De cultivering en verheerlijking van het eigen nationale verleden speelde daarbij een cruciale rol, zoals onder meer Van Sas voor de Nederlandse en Verschaffel voor de Belgische natie hebben laten zien.¹⁰ Een gedeeld verleden, waarin periodes van onderdrukking en bevrijding elkaar afwisselden, verhoogde het vaderlandse bewustzijn en daarmee het gevoel van onderlinge verbondenheid. Natievorming en nationale

geschiedschrijving – in tal van narratieve vormen – waren, met andere woorden, onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Terecht heeft Van Sas gewezen op de belangrijke plaats die de literatuur vervulde in het uitdragen van een vaderlandse gevoel dat gebaseerd werd op historische zelfbesef. Verzetspoëten als Loots, Tollens en Helmers waren in de jaren 1800-1813 belangrijke vertolkers van de geïntensiverde behoefte aan een heroïsch verleden en waren representatief voor een brede groep van cultuurproducenten.¹¹ Die geïntensiverde aandacht voor het verleden kwam ook tot uiting in een toenemende belangstelling voor de eigen letterkundige geschiedenis: pioniers als Van Wijn, Van Dijk, Siegenbeek en De Vries schreven toen ook de eerste literatuurhistorische overzichten van Nederland.¹² Internationaal gezien passen de ontwikkelingen in Nederland daarmee in wat door Leerssen is omschreven als een periode of 'conditie' van 'literary historicism' ofwel een algehele letterkundige preoccupatie met de geworteldheid van de eigen cultuur in het nationale verleden. 'Letterkundig' moet daarbij in brede zin opgevat worden: de hang naar het verleden uitte zich niet alleen in de literatuur zelf, maar ook in een toegenomen belangstelling voor de editie- en taalwetenschap die zich richtte op materiaalverzameling en bronnenontsluiting.¹³

In deze bijdrage richt ik me op één specifiek genre waarin de cultivering van het verleden tot uitdrukking komt: het toneel. Ik richt me daarbij op de eerste eeuwhelft van de negentiende eeuw, grofweg de periode 1800-1848. Het vroeg-negentiende-eeuwse Nederlandse toneel mag zich de laatste jaren in een groeiende belangstelling verheugen.¹⁴ Inhoudelijke studies zijn – een enkele uitzondering daargelaten – echter nog altijd schaars.¹⁵ De oudere letterkundige overzichten van Kalff en Te Winkel besteden weliswaar relatief veel aandacht aan het oorspronkelijk Nederlandstalige repertoire, maar een interpretatief kader ontbreekt.¹⁶ Dat geldt ook voor de specifiek op het toneel gerichte overzichten van Worp en Albach.¹⁷ Voor de Belgische toneelproductie is de situatie gunstiger: Tom Verschaffel heeft aan de hand van inhoudelijke analyses laten zien hoe historische drama's in het negentiende-eeuwse België als instrument voor natievorming werden ingezet: het vaderlandse toneel streefde ernaar de vaderlandsliefde bij het publiek te vergroten en het historische bewustzijn van de natie te vergroten.¹⁸

In navolging van Verschaffel zal ook hier het accent vooral gelegd worden op de veelal actuele, politieke implicaties die toneelschrijvers aan hun historische stof oplegden en de wijze waarop het toneel zo diende als een instrument van natievorming. Juist het toneel leent zich goed voor een analyse vanuit dit perspectief, omdat toneelstukken een duidelijk *performatieve* werking hadden. Tussen de tekst en het publiek bestond een veel rechtstreekser relatie dan bij andere letterkundige genres. Toneelschrijvers waren er immers op uit om een bepaald effect bij het publiek teweeg te brengen, zoals ook in een verhandeling uit 1823 over het vaderlandse toneel wordt benadrukt: 'Doch onder alle vakken van Letterkunde is er misschien geen, dat zoo onmiddellijk aan den roem eener natie, zelfs aan haar bestaan als

een volk verknocht is, als het tooneeldicht [...] Geene dichtsoort vertoont zich zoo luisterrijk als deze; geene is zoo naauw verknocht met het openbare leven der burgers'.¹⁹

Na enkele introducerende opmerkingen over het corpus als geheel ga ik in op de eigenlijke inhoud van de stukken en de complexe verwevenheid van verleden en heden die daarin tot uitdrukking komt. Welke periodes genoten de voorkeur en welke – al dan niet problematische – helden werden naar voren geschoven? Welke stof stond centraal en in dienst van welke (vaak politiek gekleurde) beeldvorming? Gezien de omvang van het corpus zal ik me bij de inhoudelijke analyse vooral laten leiden door een drietal opvallende piekmomenten in de productie, die alle nauw gerelateerd zijn aan politieke ontwikkelingen: de jaren 1808-1810, 1815-1818 en 1830-1832.

Het vaderlands-historisch toneel: productie versus consumptie

In de periode 1800-1848 werden minimaal 78 stukken met vaderlands-historische stof geschreven (zie bijlage 1).²⁰ Het gaat mij hier vooral om de inhoud en thema's van de stukken en niet zozeer om de receptie of de eigenlijke opvoering ervan. Dat neemt niet weg dat dergelijke gegevens wel relevant zijn om zicht te krijgen op de populariteit van bepaalde stukken en daarmee de smaak van het publiek. Op het negentiende-eeuwse toneel waren namelijk veel meer vaderlandse historiestukken te zien, dan alleen de stukken die hier besproken worden. Tot de canonieke of langdurige succesvoorstellingen behoorden in de eerste decennia van de negentiende eeuw ook verschillende zeventiende- en achttiende-eeuwse toneelstukken, zoals Vondels *Gijsbrecht van Aemstel* (1637), De Marres *Jacoba van Beieren, gravin van Holland en Zeeland* (1736), Winter-van Merkens *Maria van Bourgondië* (1774) en Nomsz' *Maria van Lalain* (1778) en Michiel Adriaansz. de Ruiter (1780).²¹ En niet zelden werden juist deze historische stukken als inspirerende voorbeelden aangegrepen om eigentijdse schrijvers aan te sporen onderwerpen uit de nationale geschiedenis te kiezen:

Vaderlandsliefde staat hier op den vóórgrond, vooral wat het treurspel betreft: dus kan men niet te veel de onderwerpen daartoe uit de vaderlandsche geschiedenis putten, gelyk dan ook reeds verscheiden onzer dichters en dichtersessen zulks loflyk hebben gedaan, en de navolgende stukken, andere anderen, strekke hiervan tot de sprekendste bewyzen: JACOBA VAN BEIJEREN, ADA, DE BELEGERING VAN HAARLEM, CLAUDIUS CIVILIS, ALEID VAN POELGEEST, ROBBERT DE VRIES, MARIA VAN BOURGONDIËN, JACOB SIMONZON DE RIJKE, MARIA VAN LALAIN, MICHEL ADRIAANSZ. DE RUITER, DE HOEKSCHEN EN KABELJAUWSCHEN, enz.²²

Verschaffen de repertoirelijsten dus een breder beeld van het historische toneel dat opgevoerd werd, ze geven ook een indicatie van de verhoudingen tussen het

vaderlands-historische en het overige toneel. In Ruitenbeeks lijst van ruim 600 opgevoerde stukken in de Amsterdamse Schouwburg bevinden zich 31 negentiende- (circa 5 %) en 11 zeventiende- en achttiende-eeuwse stukken met vaderlandse historische stof (circa 2 %). Andere repertoirelijsten laten soortgelijke percentages zien.²³ Lijken dit weliswaar geen indrukwekkende aantallen, onder de langdurige en tijdelijke succesvoorstellingen bevonden zich verhoudingsgewijs wél veel historiestukken, zoals Westermans *De admiraal De Ruiter te Napels* (1815), Wiselius' *De dood van Karel, kroonprins van Spanje* (1819), Klijns *Montigni* (1821), Warnsincks *Pieter Dirkszoon Hasselaar* (1821), Muller-Westermans *De Admiraal Piet Hein te Delftshaven* (1832), Ruyls *Groningen ontzet* (1832) en Van Halmaels *Radboud de tweede, koning van Friesland* (1839). In procenten uitgedrukt: maar liefst 42 % van de historische stukken werd gedurende een grote of beperktere reeks van jaren vaak opgevoerd en druk bezocht.²⁴

Het aantal vaderlandse historiestukken was niettemin in de minderheid. Overwegend werden er vertalingen, merendeels van Franse en Duitse oorsprong, uitgebracht en opgevoerd. Over de dominantie van auteurs als Pixérécourt en Kotzebue en hun als verderfelijk ervaren invloed regende het gedurende de gehele eerste helft van de negentiende eeuw klachten, zoals deze:

Maar slaafsche nabootsing der Franschen, en sedert een twintig of dertigtal jaren der Duitschers, hebben onze eigene vindingskracht, zoo 't schijnt, dermate uitgeput, dat onze Tooneelen, zelfs de voornaamste Schouwburg der Natie, aan Vertalingen, somtijds, ellendige, van Buitenlanders worden ten prooije gegeven, en dat onder sommige onzer reizende Troepen de smaak zoo dóór bedorven is, dat het mij voorstaat, zekeren lang vergeten Fransche tooneelspelmaker van de derden of vierden rang, ik geloof eene Pixérécourt, op eene annonce den GROOTEN te hebben zien noemen!²⁵

De aanhoudende negatieve uitingen hebben ertoe geleid dat bij latere historici het beeld is ontstaan dat het Nederlandse toneel gedurende de periode 1800-1840 in een algehele staat van verval verkeerde: het toneel werd immers beheerst door het melodrama en de legio 'prulwerken' die de 'Kotseboëaansche Eeuw' voortbracht.²⁶ Terecht zijn er bij deze eenzijdige beeldvorming door zowel Gras als Ruitenbeek recent kanttekeningen geplaatst: de waardeoordelen van negentiende-eeuwse critici zijn klakkeloos naar de latere tijd overgezet, terwijl de normen van het contemporaine publiek buiten beeld zijn gebleven.²⁷ Daar kan nog het argument aan toegevoegd worden dat uitspraken zoals de hierboven geciteerde sterk gekleurd zijn, omdat ze zonder uitzondering afkomstig zijn uit de pen van de vurigste voorstanders van een nationaal toneel. Zulke uitingen duiden er dan vooral ook op dat er tegelijkertijd aanhoudend pogingen werden ondernomen om het oorspronkelijk Nederlandstalige toneel steviger in het zadel te helpen.

In de eerste eeuwheft van de negentiende eeuw werden er inderdaad tal pleidooien gehouden voor een sterkere positie van 'het nationaal toneel'.²⁸ Nationaal

betekende in deze context vooral 'nationalistisch' ofwel vaderlandslievend: het theater moest in de eerste plaats gevoelens van vaderlandsliefde opwekken. Het kiezen van thema's uit de vaderlandse geschiedenis werd daarbij in het bijzonder aanbevolen, omdat deze bij uitstek de liefde tot de geboortegrond konden opwekken.²⁹ In de woorden van een van de pleitbezorgers, de letterkundige Petrus van Limburg Brouwer:

'het denkbeeld van een tooneel, uitsluitend aan onderwerpen, uit onze vaderlandsche geschiedenis gewijd, bekoort mij: hoe verre de tijd, in welken de gebeurtenissen voorgevallen zijn, ook van ons verwijderd zij, het bekende der namen van plaatsen en personen, het denkbeeld, dat die geschiedenis op onzen bodem, misschien niet verre van de plaats, op welke wij ons werkelijk bevinden, gebeurd zij, heeft iets buitengemeen streeklends. [...] Wij gevoelen ons te huis, onze belangstelling is grooter [...].'³⁰

Algemene kenmerken

Hoe zag het corpus vaderlandse historiestukken er inhoudelijk eigenlijk uit? In de eerste plaats valt op dat de meeste auteurs, overeenkomstig de ernstige aard van de onderwerpen, voor het treurspel kozen. In bijna de helft van het totale aantal stukken ging het om een treurspel waarin de doorgaans mannelijke hoofdpersoon, conform de regels van het genre, worstelde met een dilemma. Vaak moest hij daarbij een keuze maken tussen zijn vaderland en zijn dierbaren (echtgenote, geliefde, familie etc.). Door ten strijde te trekken tegen de vijandelijke mogendheden bestond het gevaar dat hij niet meer zou terugkeren en dat zijn dierbaren het voortaan zonder hem zouden moeten stellen. De vertwijfelingen en innerlijke verscheurdheid van de hoofdpersoon enerzijds en de angstige momenten van de betrokkenen anderzijds, bepaalden zo de dramatische spanning van het stuk.

In de tweede plaats valt te constateren dat de meeste auteurs een sterke voorkeur hadden voor momenten waarin de voorouders met succes in opstand kwamen tegen de overheersing van buitenlandse mogendheden. De reeks van glorieuze momenten begon al bij de Batavieren, die zich onder leiding van Claudius Civilis in de eerste eeuw na Christus met succes tegen de Romeinse overheersers hadden gekeerd. Toch was het niet Claudius Civilis zelf die op het toneel verscheen, maar de Bataafse krijgshoofd Verax, die de Romeinse vesting Vetera wist te veroveren.³¹ Voor andere gedenkwaardige momenten uit de Oudheid werd vooral verwezen naar de Friese opstandelingen, die zich onder leiding van verschillende vorsten eveneens succesvol hadden gewerd tegen het gezag van de Romeinse en Deense vorsten.³²

Ook in de Middeleeuwen waren er momenten van succesvol verzet tegen bepaalde vorsten aan te wijzen, maar hier waren het niet zozeer de buitenlandse dreigingen alswel de binnenlandse onrusten die als uitgangspunt voor de stukken fungeerden. Met name de Hoekse en Kabeljauwse twisten en de vete tussen de

Vetkoopers en Schieringers inspireerden toneelschrijvers. Vooral de Kabeljauw Albrecht Beylinc was een geliefd personage – over hem later meer. Daarnaast waren er Hollandse graven en hun binnenlandse tegenstanders aan wie stukken gewijd werden, zoals Floris de Vijfde en Willem van Holland. In één geval draaide het wel om een opstand tegen buitenlandse inmenging: in 1304 wist Witte van Haamstede, zoon van Graaf Floris V, de Vlamingen te verdrijven die op het punt stonden Haarlem in te nemen.³³

De Tachtigjarige oorlog ten slotte was de grootste leverancier van geslaagde opstanden tegen, in dit geval, de Spaanse onderdrukker. Talrijk zijn de toneelstukken waarin de belegering en het ontzet van een stad centraal staan, zoals in Leiden, Haarlem, Middelburg, Groningen en Breda. Ook de roemrijke overwinningen op zee van Michiel de Ruyter, Piet Hein en Maarten Tromp werden gretig gememoreerd. Wie het hele corpus vaderlands-historische stukken bijeen ziet, kan niet anders dan constateren dat onderdrukking en bevrijding als de centrale motieven fungeren. De strijd voor fysieke en geestelijke vrijheid domineerde de stukken, of het nu ging om het verzet tegen buitenlandse machten, de bezetting van binnenlandse twisten of de relatie tussen vorst en volk. Het streven naar onafhankelijkheid en soevereiniteit was dus een essentieel onderdeel in de beeldvorming van het vaderlandse verleden en keerde steeds in andere verhalen en gedaantes weer terug. Het gaf de geschiedenis een vorm van continuïteit en samenhang en benadrukte de veerkracht van de natie door de eeuwen heen.

Ook al was de Tachtigjarige Oorlog de opstandperiode bij uitstek, toch kozen auteurs niet massaal voor thema's uit die tijd. De periode tot 1813 laat weliswaar een overheersende belangstelling voor episodes uit de oorlog tegen de Spanjaarden zien, maar in de jaren 1813-1830 steeg de belangstelling voor de Middeleeuwen zichtbaar en werden er bijna evenveel stukken aan deze periode gewijd. Dat is vanuit de politieke context wel verklaarbaar: de eerste regeringsjaren van Willem I stonden in het teken van herstel en het bijeenhouden van de noordelijke en zuidelijke provincies. Ook op het toneel kwam de nadruk meer op verzoening en eendracht te liggen, dan op het verzet tegen buitenlandse mogendheden. De middeleeuwse geschiedenis leverde voldoende, en soms zelfs meer overtuigende, exempla van goed regeringsbeleid en verzoeningsverhalen. De Tachtigjarige Oorlog herinnerde bovendien teveel aan het conflict tussen de protestanten en katholieken en paste dan ook minder goed in een eendrachtsboodschap. In de jaren erna zien we de belangstelling voor middeleeuwse motieven alleen maar toenemen: zowel in de periode 1830-1840 als 1840-1848 zijn minstens zo veel stukken aan de Oudheid en Middeleeuwen samen gewijd als aan de Tachtigjarige Oorlog. Die constatering druist in tegen het gangbare beeld dat de waardering voor de zeventiende eeuw sprongsgewijs toenam in de jaren dertig, onder invloed van het offensief van Potgieter en Bakhuizen van de Brink in *De Gids*.³⁴ Voor wat betreft het toneel is dus eerder de omgekeerde beweging zichtbaar, al voelden sommige auteurs zich wel geroepen de keuze voor middeleeuwse thematieken te verdedigen.³⁵

In de derde plaats kan worden vastgesteld dat alle stukken primair een nationaal belang dienden. De helden en heldinnen die gefêteerd werden, waren in de eerste plaats nationale grootheden, of ze nu uit Leiden, Haarlem of Groningen afkomstig waren. Met hun gedrag gaven ze aan iedereen het goede voorbeeld. Wanneer in *Groningen ontzet* (1832) de Groningers bijvoorbeeld stand weten te houden tegen de Duitsers, spreekt de burgemeester van de stad niet alleen zijn eigen volk, maar het gehele land toe: 'Mogt mijne bakermat, mogt Groningen u leeren, Wat of een volk vermag, blijft de Eendragt slechts regeren.'³⁶ Daarnaast waren er soms ook regionale of lokale belangen in het geding. Twee vaderlands-historische toneelstukken van Van Lennep hadden bijvoorbeeld specifiek betrekking op Amsterdam. Hij verheerlijkte de stad door te wijzen op haar voortrekkersrol in het zeventiende-eeuwse culturele leven in *Een Amsterdamsche winteravond in 1632* (1832) en *Vondels droom* (1838). De stukken waren speciaal geschreven om de vieringen van het tweehonderdjarige bestaan van respectievelijk het Athenaeum en de Amsterdamse Schouwburg op te luisteren. Arie Ruysch behartigde de Zeeuwse belangen door geld in te zamelen voor een standbeeld voor Michiel de Ruyter in Vlissingen.³⁷ En bij Arent van Halmael was er sprake van Fries patriotisme. Hij wijdde maar liefst vijf treurspelen aan grootse momenten uit de geschiedenis van Friesland, want het ging hier om 'een hoogst belangrijk gedeelte van die onzes Nederlandschen Vaderlands, en te zeer verwaarloosd bij de meesten van diens Geschiedschrijvers, ja, verwaarloosd bij de Friezen zelve.'³⁸ Maar ondanks zijn regionale insteek ging de strekking van zijn stukken verder dan alleen de provinciegrenzen: de Friese geschiedenis zat boordevol leerzame lessen voor het vaderland als geheel. De uit specifieke steden afkomstige helden vervulden zo een brugfunctie tussen een lokaal en een nationaal denkkader: het begrip 'vaderland' werd vanaf de jaren 1800 steeds vaker nationaal in plaats van regionaal ingekleurd.³⁹

In de vierde plaats kan geconstateerd worden dat een relatief kleine groep auteurs verantwoordelijk was voor een verhoudingsgewijs groot gedeelte van het corpus. Vier auteurs namen tezamen 26 van de 78 stukken voor hun rekening. De bekende veel-schrijver Adriaan Loosjes, die ook in de periode voor 1800 minstens 8 historische toneelstukken en tal van historische romans en schoolboeken op zijn naam heeft staan, is de productiefste met zeven stukken. Met zes stukken zijn vertegenwoordigd de suikerraffinadeur en toneelschrijver Willem Hendrik Warnsinck, de acteur-schrijver Marten Westerman en Arent van Halmael. Van Halmael was vanaf 1817 werkzaam als auditeur-militair in Leeuwarden en gaf een groot aantal werken uit op het terrein van de Friese geschiedenis. Dat verklaart zijn specifieke voorkeur voor toneelwerken die op deze regio betrekking hadden. Temidden van de auteurs die vier of minder stukken schreven is er een grote verscheidenheid: we vinden er zowel de namen van geleerde schrijvers als Jacob van Lennep, Samuel Iperiuszoon Wiselius en Mathijs Siegenbeek. Daarnaast zijn er ook auteurs die vandaag de dag grotendeels vergeten zijn, zoals Anna Petronella Muller-Westerman (dochter van de hierboven genoemde Marten Westerman), Pieter Vreede Bik, Arie Ruysch, C. Alex van Ray en Alexander François Sifflé.

In de vijfde en laatste plaats kan geconstateerd worden dat auteurs op uiteenlopende wijzen omgingen met de historische bronnen. Een volledig 'betrouwbare' weergave van de historische werkelijkheid was even onmogelijk als in vele gevallen onwenselijk. Het opvoeren van historische personages op het toneel betekende nu eenmaal dat de auteur zijn verbeelding moest aanspreken bij de inkleuring van karakters, emotionele reacties en taalgebruik van de personages. Deze bepaalde immers functioneren van de personages. Verder kwamen er in vrijwel ieder stuk fictieve personages voor: de protagonisten werden omringd door geliefden, familieleden, vertrouwelingen, bediendes en voor- en medestanders.⁴⁰ De 'gaten' in de geschiedkundige bronnen boden de auteur uiteraard veel vrijheden, maar veel auteurs legitimeerden hun keuzes door middel van een voorbericht of een aanhangsel met aantekeningen over de geraadpleegde bronnen, zeker wanneer ze voor een afwijking van de bestaande beeldvorming kozen. Daarnaast hadden de verantwoordingen een retorische functie: de auteur presenteerde zich daarmee als een belezen persoon die op de hoogte was van de historiografische traditie waarin hij zich begaf.

De mate waarin toneelschrijvers verantwoording aflegden, varieerde echter sterk. Sommigen lieten het bij de opmerking dat de dichter nu eenmaal geen geschiedschrijver was en dat vrijheden om die reden geoorloofd waren: 'Maar de overeenkomst, met de Historische waarheid – die bestaat niet op het Tooneel; die is voor den geschichtschrijver, voor den geleerden, maar niet voor den dichter', aldus H.H. Klijn in zijn voorbericht bij *Filips van Egmond* (1826).⁴¹ Veel ernstiger nam Wiselius de kwestie echter op. Hij liet aan zijn treurspelen *Aernoud van Egmond, hertog van Gelder* (1818) en *De dood van Karel, Kroonprins van Spanje* (1819) een ruim veertig pagina's tellend betoog vooraf gaan, waarin hij nauwgezet aangaf welke vrijheden een treurspeldichter zich wel en niet kon veroorloven en hoe hij te werk was gegaan bij het vervaardigen van zijn eigen spelen. De auteur moest volgens Wiselius ervan doordrongen zijn dat er grenzen aan de verbeelding waren: 'hoezeer ik den Dichter niet angstvallig verbonden wensch te doen zien aan de historische waarheid in alle kleinere omstandigheden, is echter de Geschiedenis in het algemeen [...] mij veel te heilig'.⁴² Voor gebeurtenissen, die met 'eenen geheimzinnige sluier' waren bedekt, mocht de dichter zich enige vrijheid permitteren, maar dat gold beslist niet voor grote historische figuren over wie afdoende bronnenmateriaal beschikbaar was, zoals Karel de Grote. Evenmin mocht een auteur zomaar een liefdesintrige in de verhaalsof verweven: deze moest ofwel de voornaamste rol erin spelen ofwel helemaal terzijde gelaten worden.⁴³ Sommige auteurs refereerden expliciet aan deze regel van Wiselius. Zo liet Jan van Walré in *Diederik en Willem van Holland* (1821) bewust alle 'minnary' achterwege, omdat dit niet tot de eigenlijke kern van de zaak behoorde.⁴⁴ J.C. Bousquet pakte het nog rigoureuzer aan: hij weerde alle vrouwelijke personages uit zijn stuk, omdat 'de geschiedenis hier zweeg'. Hij koos liever voor een stuk met louter mannen, dan voor 'de gedwongene inlossching eener onwaarschijnlijke en bij de haaren gesleepte minnarij'.⁴⁵

Het merendeel van de auteurs was echter veel minder streng in de leer dan Wiselius en aarzelde niet om de geschiedenis enigszins te manipuleren en naar eigen hand te zetten. Dat kon op het niveau van de familiebetrekkingen of liefdesintriges zijn, maar soms waren de ingrepen structureler van aard. Opmerkelijk is bijvoorbeeld de ingreep van Van Halmael in zijn *Adel en Ida of de bevrijding van Friesland* (1831), waarin hij de opstand van de Friezen in het jaar 28 na Christus tegen de Romeinse landvoogd Olenius beschrijft. De Friese koning Diokarus verblijft volgens de geschiedkundige bronnen veertig jaar in ballingschap, maar Van Halmael heeft daar in zijn stuk achttien jaar van gemaakt. Deze ingreep, zo meldt hij in de voorrede, behoeft voor zijn lezers geen verdere uitleg: 'Mogen zy het gevoelen, even als zoo vele andere zinspelingen in mijn werk, dat een versierd kunstvoortbrengsel is, gebaseerd op eenen geschiedkundigen achtergrond, doelende op latere gebeurtenissen'.⁴⁶ Het publiek moest de achttien jaar ballingschap interpreteren als de achttien jaar tussen 1795 en 1813 die prins Willem Frederik, de latere koning Willem I, noodgedwongen in het buitenland verbleef. Toen hij op 30 november 1813 weer voet op vaderlandse bodem zette, werd hij door zijn aanhangers als een ware verlosser binnengehaald. Precies zo zag het Friese volk uit naar hun bevrijder:

[...]. Zij hijgen naar den held
Die hen verlossen zal van hun geweldenaren.
Den binnenlandschen twist verzwolgen achttien jaren
Der wreedste slavernij, gerechte straf der Goën,
Thans roept u ieders hart, o ieders hoop ten troon!⁴⁷

En koning Diokarus antwoordde op een typisch negentiende-eeuwse manier, door zich als een vader van zijn volk te omschrijven: 'wil inderdaad mijn volk, zijn vorst en vader weêr?'⁴⁸

Een ingreep als deze is exemplarisch voor hoe de meeste auteurs met hun historische stof omgingen. Een 'waarheidsgetrouwe' voorstelling van zaken was tot op zekere hoogte gewenst, maar uiteindelijk ging het er niet zozeer om een zo historisch correct mogelijk beeld over te dragen, maar een historisch *wenselijk* beeld neer te zetten.⁴⁹ De toeschouwers dienden vooral iets te leren van een voorstelling: de getoonde gebeurtenissen hadden weliswaar plaats gevonden in het verleden, maar waren ook relevant voor de actuele situatie waarin het land verkeerde.

Actuele betekenis van het verleden

Het corpus vaderlands-historische toneelstukken laat drie opvallende piekmomenten zien: er is sprake van een verhoogde productie in de jaren 1808-1810 (14 stukken), 1815-1818 (9 stukken) en 1830-1832 (14 stukken). Een verklaring voor de uitschieters levert de politieke actualiteit. De actieve cultuurpolitiek die

Lodewijk Napoleon – zelf een frequent schouwburgbezoeker – sinds zijn aantreden in 1806 voerde, wierp ook zijn vruchten af op toneelgebied. Vanaf 1815 was het de restauratie van koning Willem I die voor een hernieuwde opbloei van vaderlands-lievende literatuur in het algemeen zorgde en in de jaren 1831-1832 zorgde de Belgische Opstand voor een ongekennde opleving van nationalistische cultuuruitingen, wat ook het aantal toneelstukken met een vaderlands-historisch thema deed toenemen.⁵⁰ Na 1840 nam de productie van historische stukken zichtbaar af: de erkenning van de jonge Belgische Staat was inmiddels een feit en er lijkten minder acute politieke aanleidingen te zijn geweest die toneelauteurs naar een roemrijk historisch verleden deden omzien. Andere verklaringen voor de neergang in de productie kunnen zijn dat classicistische treurspelen uit de mode raakten om plaats te maken voor andere genres, zoals melodrama's⁵¹ of de opkomst van een nieuw genre als de historische roman, die voor auteurs een aantrekkelijk middel vormde om de geschiedenis op een aantrekkelijk wijze aan een breder publiek te presenteren.

Eerste piekperiode: 1808-1810

De toneelstukken uit de eerste piekperiode laten zich in twee groepen verdelen. Aan de ene kant zijn er twee treurspelen van Willem Bilderdijk, die beide handelen over het conflict tussen een middeleeuwse vorst en de verbasterde adel (*Floris de Vijfde* en *Willem van Holland*). Bilderdijk veroordeelt de heerszuchtige edellieden die in opstand tegen hun vorst komen en kiest onomwonden partij voor de absolute vorst, wiens gezag te allen tijde gerespecteerd dient te worden. Vooral *Floris de Vijfde* kan gelezen worden als een eerbetoon aan de Franse monarch die op dat moment de heerschappij over Nederland voerde: Koning Lodewijk. Hij schreef het speciaal voor diens bezoek aan de Amsterdamse Schouwburg in 1808 en droeg het aan hem op. Het werd echter pas in 1844 voor het eerst opgevoerd.⁵²

Veel talrijker zijn echter de stukken waarin de wens naar onafhankelijkheid doorklinkt, zoals *Het ontzet der stad Leiden* (1808) van Marten Westerman, waarin de wreedheden van de Spaanse onderdrukkers in scherp contrast worden geplaatst met de 'rechtgeaarde Hollanders', voor wie de vrijheid van het geweten 'het edelste sieraad' vormt. Toonbeelden van dapperheid zijn de burgemeester Van der Werff, die bereid is zijn arm op te offeren voor de hongerige bevolking, en de bevelhebbers Van der Does en Van der Laan. Niet toevallig heet het zoonje van Van der Laan Willem en blinkt uitgerekend hij uit in dapperheid door zelf het zwaard aan te gorden wanneer zijn vader sterft. Soortgelijke vaderlandsgezinde verhalen uit de Tachtigjarige Oorlog boden ook Adriaan Loosjes in zijn treurspelen *Magdalena Moons* (1810) en *Baarte van IJsselstein* (1810) en Cornelis van de Vijver in *Het turf-schip van Breda* (1812).

Van het laatstgenoemde stuk is al eerder opgemerkt dat het verbazingwekkend

is dat dit de censuur kon passeren.⁵³ Dat *Het turfschip van Breda* toch door de controle kwam, is misschien te verklaren doordat de vaderlandslievende lading pas in het derde en laatste bedrijf tot volle uiting kwam, in een scène waarin de Bredase burger Van Bergen de inname van Breda door prins Maurits en zijn soldaten aankondigde: 'Moed, en gij zult de zege halen; / Het uur is daar, het dreigt ten val. / Het uur is daar / uw vijand zal / Zijn overmoed betalen.'⁵⁴ Tot die tijd kreeg het publiek eerder de indruk dat het om een nietsbeduidend, kluchtig liefdestaferaal ging, al moet de titel alleen al toch een signaalfunctie gehad hebben.

Maar juist bij kluchtige scènes, en in het bijzonder de historische blijspelen, moet men beducht zijn op toespelingen op de actualiteit. Juist via het middel van de ironie kon namelijk scherpe maatschappijkritiek worden geuit. Zo kunnen twee blijspelen uit 1809 ook gelezen worden als een pleidooi voor vaderlandsliefde en soevereiniteit: *Laurens Kostervan Adriaan Loosjes* en *Desiderius Erasmus te Bazel* van C.A. van Ray. Het 'onschuldige vermaak' dat deze auteurs pretenderen te bieden is bij nader zien helemaal niet zo onschuldig.⁵⁵ In beide stukken staat het slechte karakter van de vreemdelingen (respectievelijk Duitsers en een Italiaan) in scherp contrast met de goede geaardheid van de Nederlandse personages. De stukken sluiten daarmee aan bij de zeventiende- en achttiende-eeuwse kluchttraditie, waarin vreemdelingen zoals de 'moffen' het mikpunt van spot vormden.⁵⁶ De intrige lijkt volkomen onschuldig, maar doordat er voortdurend wordt gerefereerd aan vreemde overheersing, waarbij soms gebruik wordt gemaakt van oorlogsmetaforiek, komen beide spelen in een ander daglicht te staan.

In *Laurens Koster* draait het allemaal om het opeisen van de boekdrukkunst als Nederlandse uitvinding. Gutenberg en Faust werken als knechten in de drukkerij van Coster te Haarlem en laten geen twijfel bestaan over hun kwade bedoelingen:

Nederlanders zijn goedaardig
Denken steeds van ieder 't best
Maar wij vreemden, hoe dienstvaardig
Haten hen gelijk de pest.
Eerst de kunst van hen afgekeken,
Want zij zijn bijlang niet zot
Dan naar ons land gewerken
Zoo moet dat volk bedot.⁵⁷

Beide knechten stelen de uitvinding van Coster en spoeden zich naar Duitsland. Wanneer hun vergrijp wordt ontdekt, is Coster diep teleurgesteld: 'o Waarom heb ik mijn vertrouwen aan fleemende, kruipende en ondeugende vreemdelingen geschonken?'⁵⁸ Intussen worden de zegeningen van de boekdrukkunst voortdurend benadrukt: ideeën kunnen sneller verspreid worden, zodat 'stugge domheid' spoedig uit het land zal verdwijnen: 'Verlichtings morgenstond' is reeds op komst! En die vrijheid van meningsuiting is belangrijk, 'want de menschen zijn zo min geschapen,

om onder de plak van eenige steiloren en verwaande doodeters te zitten, zoals de lieve vrije vogeltjes, in dit bosch, om in kooijen te worden opgekweekt'.⁵⁹ De beide dieven worden tijdig in de kraag gegrepen en het geheel eindigt met een lofzang op Haarlem, gezongen door Rhetorica en de Stedemaagd van Haarlem:

O Streelend vreugdgevoel, dat thans mijn hart doet gloeien
Mijn hart dat blaakt voor 't vuur voor 't heil der Maatschappij
Nu zal Rhetorica met nieuwen luister bloeien
Nu ducht noch Kunst, noch Deugd noch Godsdienst dwinglandij [...]
O Stad [...] Hoe trotsch uw Wapenschild met Zwaard en Starren praat,
En boozen siddren doet, die uwe glorie haten,
[...] deeze kroonen, rijk in ware zegeningen
Die 'k op uw schedel druk, die, schitterend van glas,
Met onverdeelden roem uw fiere kruin omringen,
Verdooven 't ijdel schoon van 's Oorlogs lauwerkrans.⁶⁰

De relatief onschuldige intrige dient hier wel degelijk een ander doel: de anti-vreemdelingengezinde context moest de toeschouwers doordringen van de superioriteit van het eigen volk, dat deugd en godsdienstvrijheid hoog in het vaandel had staan.

Dat geldt ook voor Van Ray's *Desiderius Erasmus te Bazel*. De intrige is bijzonder eenvoudig: de oude Erasmus verblijft in Bazel en verneemt dat ook zijn gezwooren vijand Scaliger in de Zwitserse stad is om een portret van zichzelf te laten maken. Ze zijn in alles tegenpolen: Erasmus is de redelijkheid zelve, terwijl Scaliger zich laat meeslepen door zijn verhitte temperament en vol zit met vooroordelen. Voor een eventuele ontmoeting is Erasmus echter niet bang, want hij vreest 'geen moordend staal / En zal nooit voor zijn' vijand schroomen'.⁶¹ Dat is, binnen de context van het verhaal, wel erg ferme, militaristische taal die Erasmus hier bezigt. Zijn boezemvriend Frobenius gebruikt al even oorlogsgekleurde woorden: 'De voorzienigheid heeft u met een' verlichtenden geest beschenken, maak deze gaaf u ten nutte, verpletter uw' vijand, toon dat gij in het einde ook mensch en gevoelig voor aangedanen hoon zijt'.⁶² En wat te denken van deze vaudeville, die Erasmus wordt toegezongen: Hoor, vriend Erasmus, het is tijd / Vervolgucht paal en perk te stellen; / [...] Doe eindelijk de gekken zwijgen / Leg hun gegisp aan eenen band.⁶³ Dit soort bombastische woorden staan nauwelijks in verhouding tot de simpele plot, waarin Erasmus en Scaliger zich uiteindelijk verzoenen op grond van redelijke argumenten.

Tweede piekperiode: 1815-1818

Bij de tweede piekperiode in de toneelproductie verschijnen er nog altijd anti-Fransgezinde verzetstukken geïnspireerd op episodes uit de Tachtigjarige Oorlog, maar opvallender is de gelijktijdige groei van het aantal stukken waarin de relatie

tussen vorst en volk centraal komt te staan: hoe handelt een goede heerser? In hoe verre dient deze gehoor te geven aan de stem van het volk? En hoe moet hij optreden bij binnenlandse onrust? De preoccupatie met vraagstukken over landsbestuur, macht en twist laat zich verklaren vanuit de politieke situatie waarin het land verkeerde. Na de periode van Franse overheersing (1806-1813) was het aan Willem I de taak om Nederland weer uit het diepe economische dal te tillen en zijn rol als redder van de natie waar te maken. Na zijn installatie als koning in 1815 zou het zijn zwaarste beproeving worden om de twee tegengestelde delen van zijn koninkrijk – het overwegend katholieke Zuiden en het calvinistische Noorden – bijeen te houden.⁶⁴ Zoals bekend zou zijn op eenheid gerichte cultuur- en verzoeningspolitiek uiteindelijk uitlopen op een debâcle: in 1830 brak de Belgische Opstand uit die tot de afscheiding van het Zuidelijke rijkdeel zou leiden.

De terugkeer en kroning van Willem I werd in tal van gedichten en lierzangen toegejuicht⁶⁵ en ook op het toneel kwam de vreugde over het herstel van het Oranjabewind tot uitdrukking. In de vaderlands-historische stukken werden met name parallellen getrokken tussen de jonge koning Willem I en die andere 'vader des vaderlands' Willem van Oranje. Zo beschreef Hendrik Kraijestein in *De watergeuzen of het beleg en ontzet der stad Middelburg* (1815) de glorieuze overwinning van Willem van Oranje op de Spanjaarden in 1576. De slotwoorden van de prins hielden een belofte in voor de toekomst: 'Nederland zal, gaat het naar myn' wensch, de vryheid zien zegepralen, zyne wettige regering bekomen, en vrede zal haar den ouden bloei terug geven, koophandel herleven, en kunsten en wetenschappen, den zetel vestigen in ons dierbaar Vaderland'.⁶⁶ Van 's-Gravenweert betoogde, opnieuw bij monde van Willem van Oranje, dat die hernieuwde bloei van de natie alleen te bereiken was, wanneer de vorst in het belang van zijn onderdanen handelde: 'Thans wordt de rust hersteld, en moet de welvaart keeren / En moog' het nageslacht uit Neêrlands voorbeeld leeren / Dat Vorst en onderzaat vereend zijn van belang / Dat nooit een Koning zich de burgers wint door dwang'.⁶⁷ De keuze voor de term 'Koning' is significant: de woorden kunnen hier zowel betrekking hebben op Willem I, op wiens schouder de verantwoordelijkheid rustte de eens zo welvarende natie weer een nieuw elan te geven, als op Lodewijk Napoleon, die zich de macht over Nederland toe-eigende.

Eendrachtzin, rust en harmonie waren de noodzakelijke voorwaarden voor een spoedig herstel van de Nederlandse natie, en die eenheid moest vooral tot uitdrukking komen in een volledige unie van Noord en Zuid. De verzoeningsgedachte was dan ook prominent aanwezig in de stukken die vlak na de installatie van koning Willem I werden geschreven. In *Diederijk en Willem Holland* (1821) van Jan van Walré stond bijvoorbeeld de broedertwist tussen de graven Diederijk en Willem centraal, die tot groot verdriet van hun moeder 'verwoesting woeden doen, door vete, vuur en zwaard'.⁶⁸ De echte boosdoener blijkt uiteindelijk de heerszuchtige echtgenote van Diederijk, Adelheide van Kleef, te zijn die haar man opstoot tegen zijn broer. De door haar beraamde moord op Willem wordt net op tijd verijdeld door de tus-

senkomst van Diederijk, en zo komt de verzoening tussen beide broers alsnog tot stand. Uit de middeleeuwse broedertwist viel een wijze les te trekken voor de eigen tijd: 'Door eendragt bloeit een staat en gaat door twist verloren'.⁶⁹

Een fraaie illustratie van het verzoeningsdenken biedt ook Jan van Schaffelaar (1820) van D.H. ten Kate van Loo. De Kabeljauwse bevelhebber Jan van Schaffelaar blinkt uit in dapperheid en moed door van de toren te Barneveld af te springen voordat de vijand hem kan grijpen. Het is echter vooral een andere kwaliteit die hem tot een held maakt: hij is een menslievend persoon vol mededogen, zelfs wanneer het om zijn aartsvijanden gaat. De strijd met de Hoekszen zou hij liever beëindigd zien, want ze zijn 'burgers van één land [...]'. 't Zijn broeders, die, helaas! elkander wreed ontzielen'.⁷⁰ Niets is erger dan de gedachte aan een verscheurd land:

Hoe vreeslijk is het uur der Innelandsche oorelogen,
Zijn onblusbre vlam stijgt naar 's Hemels-bogen,
Het haatlijk zelfbelang der Eed'len blaast het aan,
Om door elkaars verderf naar de oppermagt te staan [...]
ô Lang verbeide vreë, gij, aller volk'ren zegen,
Daal in deez' oorden neër, zijt ook dit volk genegen!
Zoo keert in Nederland, den blijden voorspoed weër,
Door eene wet bestuurd, beschermd door éenen Heer!⁷¹

Zijn meest menslievende daad is dat Van Schaffelaar vergiffenis schenkt aan de jonge Hoekse ridder Naaldwijk. Deze wil zich wreken op Jan van Schaffelaar voor de dood van zijn vader, maar belandt in Kabeljauwse gevangenschap. Van Schaffelaar schenkt hem tegen alle verwachtingen in zijn vrijheid en wapen terug, want hij 'die toemeloos geweld / voor ware krijgsdeugd kiest, is roover, en geen held' (21). Als dank probeert Naaldwijk Van Schaffelaar nog te behoeden voor zijn sprong door hem te laten overstappen naar de vijand, maar Van Schaffelaar weigert. De jonge Naaldwijk weet nog wel diens vrouw uit handen van de woedende riddermenigte te redden, waardoor ook hij uitgroeit tot een held aan wie het publiek zich kon spiegelen:

Wierd Neêrland, thans van dwang ontheven,
Op nieuw een heil gegeven,
Bevrijd van ramp en oorlogspijn,
Mogt in dat land, zoo hoog geprezen,
Elk man een held als Schaf'laar wezen
Elk jong'ling eenen Naaldwijk zijn!⁷²

En zo fungeerden de eens gezworen maar tot verzoening gekomen vijanden uiteindelijk beiden als vaderlandse toonbeelden van deugdzaamheid. Niet de opstandspe-riode leverde hier dus de meest treffende voorbeelden, maar de Middeleeuwen.

Derde piekperiode: 1830-1832

De vaderlands-historische toneelstukken uit de derde piekperiode, de jaren 1830-1832, ten slotte zijn sterk gekleurd door de Belgische Opstand. Zoals Ruitenbeek heeft laten zien kwamen de anti-Belgische sentimenten volop tot uitdrukking op het toneel. Behalve voor een nieuwe held als Jan van Speyk was er ook volop aandacht voor nationale zeehelden uit de zeventiende eeuw, zoals De Ruyter, Tromp en Piet Hein en roemrijke episodes uit de Nederlandse Opstand, die beschouwd werd als een vrijheidsstrijd van de protestanten en om die reden bij uitstek geschikt was om de eigentijdse protestants-orangistische gevoelens te vertolken.⁷³ Toch is er bij de toneelschrijvers een even grote belangstelling voor thematieken uit de Oudheid en Middeleeuwen te ontwaren. Ze kozen daarbij voor veldslagen waarin de vroege voorouders uitzonderlijke dapperheid hadden betoond. Stukken uit deze categorie zijn *De Batavieren, of de overwinning van Vetera* (1830) van M. Westerman, *Als Bonninga* (1830) van A. van Halmael, *Godefrid en Gisla* van A.F. Sifflé (1833) en *Haarlems Verlossing* van J. van Lennep (1833).

De verwijzingen naar de actualiteit konden op verschillende niveaus verwerkt zijn: personages konden incidenteel een zin in de mond gelegd krijgen die een toespelende bevatte op de actualiteit, maar de thematiek als geheel kon ook in zijn geheel verwijzen naar de strijd met de Belgen, zoals in bovengenoemde stukken over roemrijke veldslagen uit het verleden het geval was. Die thematische verbondenheid met het heden was ook aanwezig in stukken die de historische strijd tussen katholieken en protestanten als uitgangspunt hadden. Zo beschreef A.F. Sifflé in *Filips van Egmond, of Het verijdelde verraad* (1832) de Spaanse verovering van Brussel in 1579 als een afschrikwekkend voorbeeld uit het verleden. De val was in zijn ogen te wijten aan het zwakke optreden van Filips van Egmond (zoon van de onthoofde Egmond), die zich volledig liet manipuleren door de katholieke geestelijken en zijn katholieke geloof liet prevaleren boven zijn vaderlandslievende gevoelens. De les die het publiek hieruit kon trekken was dat men, anders dan Van Egmond, ook in moeilijke tijden stand moest zien te houden: 'o Neêrland, zegenvier tot aan den jongsten dag! Blijf aan Oranje trouw en aan de Oranjevlag!'⁷⁴ Zijn stuk valt op temidden van alle andere stukken, omdat hier niet het positieve, maar het negatieve exemplaar werd gegeven: Filips van Egmond was in feite een laffe landverrader, wiens gedrag ten zeerste afgekeurd moest worden.

Mathijs Siegenbeek koos in *Willem de derde, koning van Engeland* (1832) voor een optimistisch scenario. Hij beschreef de inval van Willem III in 1688 in Engeland, waarbij de katholieke koning Jacobus zich genoodzaakt zag te vluchten. Willem III kon vervolgens samen met diens protestantse dochter Mary II de Engelse troon bestijgen. Het vernuftige optreden van Willem III stond in scherp contrast met de tirannieke Jacobus II, die 'blind gehecht was aan 't Roomsche geloof'.⁷⁵ Het optreden van Willem III kon bovendien als een prelude worden gezien op de toekomst: o Dat, zoo Frankrijk ooit zijn'diersten wensch verkreeg, / Om u mijn Vaderland

keetnen te doen dragen / Uit Nassaus roemrijk Huis een redder op moog'dagen, die, op zijn spoor, het juk der slavernij verbreek.⁷⁶

Vrijwel alle stukken waren dus opgebouwd rond het centrale thema van opstand en bevrijding, maar twee stukken hebben een duidelijk afwijkend patroon: *Haasje Klaas of de stichteress van het Burger-Weeshuis* (1831) van Anna Petronella Muller-Westerman en *De luitenant-admiraal Tromp, aan het hof van Lodewijk den veertienden* van C.J. Roobol (1832). In het eerste stuk waande de toeschouwer zich in het zestiende-eeuwse Amsterdam, waar Haasje Klaasdochter rond 1523 het Amsterdamse Burgerweeshuis oprichtte. De plot is eenvoudig: de vrome Haasje Klaas bekommert zich om het lot van de twee wezen Anna en Willem, die beiden op het punt staan het weeshuis te verlaten. Net op tijd duikt er een rijke oom op uit het verleden, die zowel de toekomst van het weeshuis als de toekomst van de beide wezen veilig stelt. Willem besluit vervolgens om zijn vaderland te dienen door op zee te gaan dienen, tot grote vreugde van zijn oom: 'Zóó zult gij een paerel aan de stedekroon van Amsterdam zijn, en het dankbre nageslacht zal zich kunnen beroemen, dat ook het burger-weeshuis helden heeft gekweekt, waarop Europa steeds met verrukking zal staren.'⁷⁷ Het publiek wist onmiddellijk dat hier bedoeld werd op de beroemdste inwoner die het Amsterdamse burgerweeshuis ooit had gekend: Jan van Speyk. Deze had een half jaar eerder, op 5 februari, zijn kanonneerboot laten ontploffen en groeide tijdens de Belgische Opstand uit tot dé nationale held aan Nederlandse zijde. Alhoewel dat chronologisch natuurlijk onmogelijk was, trad Willem als het ware in de voetsporen van de beroemde Van Speyk.⁷⁸ Muller-Westerman droeg zelf haar steentje bij aan de bedreigde natie door de opbrengsten van de opvoering geheel ten goede te laten komen aan de 'behoefte huisgezinnen van uitgetrokene schutters'.⁷⁹

De luitenant-admiraal Tromp, aan het hof van Lodewijk den veertienden (1832) springt er tussen uit, omdat het het enige historische blijspel uit deze periode is waarin gerefereerd werd aan de politieke actualiteit. De nationale zeeheld Tromp verkeert aan het hof van Lodewijk XIV om een onderscheiding voor zijn verdiensten in ontvangst te nemen. Dat hij daar in werkelijkheid nooit geweest is, doet geheel niet ter zake. Waar het om gaat, is 'dat men niet teveel van TROMP kunne spreken, in een tijdstip, waarin de zeelieden van 1831, de afstammelingen, van hen, die hij zijn kleinkinderen noemde, bezig zijn met den Helder te versterken. Moge zijn naam luid in hunnen ooren weërgalmen en hun te binnen brengen dat HOLLAND zyne onafhankelijkheid bevochten heeft, na eenen worstelstrijd van tachtig jaren.'⁸⁰ In het stuk zelf zijn het vooral de Franse Markiezin de Gros Bois en haar zoontje Neptunus die op de lachspieren van de toeschouwers moeten werken. De dikke Neptunus wil niets liever dan een zeeheld à la Tromp worden, maar zijn kennis en kunde blijken ontoereikend: 'Wat is dat voor een ding?' vraagt hij wanneer Duinkerken ter sprake komt.⁸¹ En ook het kanaal weet hij niet te situeren: 'waar ligt dat kanaal... Griekenland, in Rusland?' Wanneer ze de roemrijke overwinning van Tromp bij Duinkerken na gaan spelen, kruipt Neptunus – die de Spaanse vloot

mag vertegenwoordigen – al snel weg onder de tafel. Het dikkertje dap dat de naam van de zeegod draagt, blijkt volstrekt oncapabel voor een maritieme carrière. En zo komen de kluchtige taferelen geheel in het teken van een anti-Franse en pro-vaderlandse stemming te staan: het blijspel blijkt, net zoals we eerder zagen bij *Laurens Koster* en *Erasmus te Bazel*, een uitstekend vehikel om de anti-vreemdeling sentimenten tot uitdrukking te brengen.

Helden en anti-helden

De personages op het toneel lieten zich over het algemeen schematisch indelen in het kamp van de goeden en kwaden. De goeden waren degenen zich op uiteenlopende terreinen verdienstelijk maakten voor het vaderland en daarin tot het uiterste wilden gaan, de slechten behoorden tot het kamp van de vreemdelingen of heulden met de vijand.⁸² De vaderlandslievende boodschap kwam uiteraard het sterkste tot uitdrukking in de hoofdfiguur: de titelheld of – heldin belichaamde allerlei navolgenswaardige eigenschappen, waaraan het publiek zich kon spiegelen.

De Nederlandse toneelhelden en -heldinnen laten zich grofweg in vier categorieën indelen: de culturele grootheden (o.a. Maria Tesselschade, Vondel, Rembrandt), de maritieme helden (De Ruyter, Tromp, Piet Hein), de strijdaanvoerders / politiek betrokkenen (o.a. Verax, Albrecht Beylinc, Ats Bonninga, Willem van Oranje, Montigny) en de gewone burgerhelden (o.a. Scato Gockinga, Lambert Meliszoon, Pieter Dirkszoon Hasselaar, Haasje Klaas). Vrouwelijke helden waren in de minderheid: in 13 van de 78 stukken was er sprake van een vrouwelijke protagonist, al hadden vrouwelijke personages soms wel een belangrijke rol in relatie tot de mannelijke protagonist.⁸³ De eerste twee heldentypen figureerden vaker in taferelen, zang- en toneelspelen dan in treurspelen. De culturele en maritieme grootheden blonken immers op vrij eenduidige wijze uit in een bepaalde vakkundigheid (dichten, schilderen, vechten etc.) en leenden zich om die reden minder goed voor een tragische plot.

Toch ging de karaktertekening van deze personages verder dan alleen het benadrukken van een enkele kwaliteit. Hun ster rees namelijk nog meer, wanneer ze daarnaast ook karaktereigenschappen hadden die hun deugdzaamheid als mens benadrukten. Een van de vaakst opgevoerde helden, Michiel de Ruyter, was bijvoorbeeld niet alleen te loven vanwege zijn roemrijke overwinningen, maar toneelschrijvers benadrukten daarnaast zijn goed aardigheid, inzet voor religieuze tolerantie en menslievendheid.⁸⁴ De Ruyter was standvastig in zijn principes, vertoonde geen momenten van wankelmoedigheid en deed ook als mens het goede. Daarmee ontsteeg hij paradoxaal genoeg juist het menselijke niveau: een van de toneelschrijvers noemde hem zelfs 'Gods evenbeeld op aard'.⁸⁵

Een held blonk uit door zijn karakter, maar gelijktijdig waren het juist de men-

selijke eigenschappen die de held vatbaar maakte voor allerlei zwaktes. De hoofdpersoon van een treurspel kwam immers standaard voor een dilemma te staan dat zijn standvastigheid ernstig op de proef stelde. Meestal moest hij kiezen tussen zijn vaderland en zijn geliefden, die soms wel soms niet een gunstige invloed op hem uitoefenden. Wanneer de protagonist uiteindelijk de juiste keuze wist te maken, kwam zijn heldenstatus des te beter tot uitdrukking. Dat gold in hoge mate voor Albrecht Beylinc, de meest gedramatiseerde held op het vaderlandse toneel (en ook zeer geliefd als personage in andere literaire genres). De tragische dood van deze Kabeljauwse schout leende zich dan ook uitstekend voor theaterbewerkingen. Volgens de overlevering was Beylinc ter dood veroordeeld, nadat hij gevangen was genomen door de Hoekse partij van Jacoba van Beijeren. Ze gunde hem echter nog een maand de tijd om thuis orde op zaken te kunnen stellen. Albrecht hield zijn woord en keerde op het afgesproken tijdstip terug. Vervolgens werd hij gruwelijke wijze omgebracht: hij werd levend begraven.

In de aan hem gewijde treurspelen zien we hoe hij worstelt tussen de wens van zijn dierbaren dat hij bij hen blijft en zijn eergevoel, dat hem ingeeft zijn woord te houden. Zijn heldenstatus ontleende Beylinc aan het feit dat hij zich aan zijn belofte hield. Zowel Pieter Vreede (in 1808) als een anonieme auteur (in 1810) verhieven Beylinc tot held, omdat hij zijn eerbehoud hoger achtte dan lijfsbehoud. In de woorden van Vreede: 'Hij is met grootsche eer, gelijk een held gestorven / 't zal Holland dierbaar zijn bij 't laatste nageslacht / Dat ooit op zijnen grond, die man is voortgebracht'.⁸⁶ In twee latere stukken van Warnsinck (uit 1827) en Siffélé (uit 1831) werd het accent nog zwaarder gelegd op de huiselijke sfeer die Beylinc moet achterlaten om te sterven. Warnsinck laat de weduwe van Albrecht bijna bezwijken aan haar eigen verdriet, maar ze ziet op tijd in dat haar kinderen haar nu meer dan ooit nodig hebben en dat de geest van haar man voortleeft in haar zoontje.⁸⁷ Siffélé deed er nog een schepje bovenop door Albrechts echtgenote en kinderen een smeekbede te laten houden bij Jacoba van Beijeren. In geheel negentiende-eeuwse bewoordingen werd bij monde van Albrechts familieleden de lof der huiselijkheid bezongen.⁸⁸ In al deze stukken – hoewel het meest uitgesproken bij Warnsinck en Siffélé – blijkt de 'ontmenschte' Jacoba van Beijeren de aanstichtster van alle kwaad te zijn.⁸⁹ Bilderdijk, die in zijn *Geschiedenis des vaderlands* een zeer negatieve karakterisering van de vorstin gaf, stond dus minder alleen in zijn anti-Jacobahetze dan wel eens wordt gedacht.⁹⁰

Toch slaagde niet elke protagonist erin de goede afweging te maken. Er waren ook anti-helden die het publiek juist afschuw moesten inboezemen. In *Filips van Egmond* (1826) van Klijn wordt de gelijknamige hoofdpersoon bijvoorbeeld gekweld door het volgende vraagstuk: moet hij zijn vader, de onthoofde Egmond, wreken en partij kiezen voor de in zijn ogen ketterse Nederlanders? Of moet hij trouw blijven aan zijn katholieke geloof en de ketteren helpen verdrijven uit Brussel? Zijn moeder, Sabina van Beijeren, doet er alles aan om hem van het eerste te overtuigen, maar tevergeefs. Egmond wordt volkomen verscheurd door twijfels en

verliest zich zelfs in een machteloos huilen, tot afkeer van de anderen: 'De held, een zwakke vrouw? Wat heeft u hier verbeid? / Gij! Gij! Stort tranen!...welk een zielangst doet u weenen?'⁹¹

Egmonds gedrag staat in schril contrast met dat van zijn moeder, die pal achter haar gestorven man en vaderland blijft staan en zo uitgroeit tot de eigenlijke heldin van het stuk. Hoewel er geen twijfel kan bestaan over de laakbaarheid van Egmond, doet Klijn er alles aan om toch enig medelijden en begrip voor hem op te wekken. Herhaaldelijk benadrukt hij dat zijn echtgenote de feitelijke aanstichtster is van het kwaad en, belangrijker nog: aan het slot komt Egmond zelf tot het inzicht dat hij een verkeerde keuze heeft gemaakt. Hij betreurt zijn fouten zozeer dat hij verkiest te sterven. Hij smeekt zijn moeder om vergiffenis, die hem deze inderdaad schenkt. Egmond kan dan in alle rust sterven: 'Uw zwakheid is geboet! Ontvlugt het aardisch gewemel! Vaar, geest van Egmond, vaar gerust ten heiligen hemel!'⁹²

Zo genadig kwam Filips van Egmond er enkele jaren later, in 1831, bij Siffel niet vanaf. Egmond verscheen bij hem op de bühne als een landverrader, wiens gedrag weliswaar meelijwekkend was, maar bovenal verwerpelijk. De beschuldigende vinger stak Siffel uit naar de priester Pieter de Wolff, die precies wist precies hoe hij de gekwelde Egmond moest bespelen. Voor hem vormde Egmond een gemakkelijke prooi, want 'Der menschen zwakheid is der geestelijken wapen', aldus de geestelijke.⁹³ Behalve aan Egmonds zwakke karakter was de val van Brussel volgens Siffel dus ook te wijten aan de verderfelijke invloed van De Wolff. Ook een ieder in de zaal wist volgens Siffel 'dat de afval der Belgische Provinciën, in den tijd van onzen bevrijdingsoorlog tegen Spanje, grootendeels door de Geestelijkheid bewerkt is' en dat Pieter de Wolff 'één der voornaamste raddraaiers van de tegenomwenteling was'.⁹⁴ Het publiek herkende onmiddellijk de parallel met de eigen tijd: ook de opstand van de Belgen zou vooral aangezet zijn door de katholieke geestelijken.

Sommige toneelschrijvers kozen bewust niet voor hooggeplaatste vorsten en legeraanvoerders, maar voor titelhelden met een betrekkelijk eenvoudige achtergrond. Voor het publiek ontstond zo een verhoogde mogelijkheid tot identificatie. Ook de zeeheld Piet Hein behoorde in zekere zin tot deze categorie, omdat hij van lage komaf was. Precies om die reden koos Muller-Westerman er dan ook voor een toneelstuk aan hem te wijden:

'het oog slaande op de geschiedenis van ons dierbaar Vaderland, waar zoo vele voorbeelden van echte deugd, eenvoudigheid van zeden en warme vaderlandsliefde zich als het waren verdringen, was mijne keuze uiterst moeilijk – Eindelijk bepaalde ik dezelve tot onzen wakkeren Zeeheld Pieter Pieterszoon HEIN [...] Ik heb getracht aan te tonen, dat een mensch, hoe gering ook van geboorte, door onvermoeide vlijt tot den hoogsten rang kan opklimmen, zoo deugd en Godsdienst zijne handelingen besturen.'⁹⁵

Ook anderen kozen opzettelijk voor een held uit het burgerlijk milieu. In *Groningen Ontzet. Vaderlandsch treurspel* van J. Ruyl (1832) was het bijvoorbeeld de jonge studen-

tenvaandrig Scato Gockinga die in 1672 een heldenrol vervulde als aanvoerder van het Groningse jongelingenleger. De uiteindelijke overwinning was niet zozeer op het conto van de burgemeesters te schrijven, maar op 'der burg'ren heldenmoed' en in het bijzonder de dappere jongeling.⁹⁶ Het publiek zal onmiddellijk gedacht hebben aan de studententroepen die het jaar ervoor vrijwillig meegevochten hadden tegen de Belgen. Andere jonge burgerhelden waren Lambert Meliszoon, die zijn zieke moeder uit handen van de Spanjaarden wist te redden en daarmee uitzonderlijke ouderliefde toonde; Ewout Ewoutszoon, die met behulp van de watergeuzen als krijgsgevangene wist te ontsnappen uit Antwerpen en de achttienjarige Pieter Hasselaar, die zich in 1573 ontpopte als een van de moedigste verdedigers van de stad Haarlem.⁹⁷ Hij toonde zich, aldus auteur, 'een waardige bloedverwant der dappere KENAU'.⁹⁸ Daarmee verwees hij naar de bekendste vrouwelijke toneelhield uit deze periode: Kenau Hasselaar.

Paradoxe en onparadoxe heldinnen

Van de vaderlandse heldinnen was Kenau Hasselaar het vaakste te zien in het vroeg-negentiende-eeuwse theater. Volgens de overlevering had zij als aanvoerster van een vrouwenleger in 1573 de stadswallen van Haarlem succesvol tegen de Spanjaarden verdedigd. Zowel Loosjes als Van der Vijver wijdden een toneelstuk aan deze dappere vrouw, respectievelijk in 1808 en 1814. Kenau belichaamde dezelfde eigenschap die ook de hierboven genoemde mannen een heldenstatus verschafte: de bereidheid om te sterven voor het vaderland. Als vrouwelijke strijdster kon zij als voorbeeld gelden voor haar seksegenoten, maar tegelijkertijd stelde haar 'mannelijke' strijdslust hen voor een probleem. Het was nu eenmaal niet bepaald de gangbare norm dat vrouwen het slagveld betraden; Meijer Drees heeft dat omschreven als 'de paradox van de strijdbare vrouw': een vechtende vrouw deed in feite iets wat niet te rijmen viel met haar eigenlijke bestemming.⁹⁹

Zowel Loosjes als Van der Vijver legden dan ook de nadruk op de tijdelijkheid van haar afwijkende gedrag. Zodra Haarlem zou zijn bevrijd, zou de vechtende vrouwenschaar dan ook terstond haar wapens neerleggen, aldus Loosjes: 'Dan werpen wij verrukt de spies en 't schietroer neder / En onze hand hervat terstond het spinrok weder'.¹⁰⁰ Van der Vijver benadrukte dat vrouwen slechts bij hoge uitzondering ten strijde trokken. Bovendien moesten zij eerst hun mannen wapenen en hun zonen opvoeden in de juiste vechtersmentaliteit, alvorens zelf ten strijde te trekken: 'vrouwen! edele, groote kunne! Juweel der schepping! – gespt, dien oog-enblik, uwe mannen het zwaard aan de heupe, leert uwe kinderen roovers van eer en deugd, roovers van goed en bloed, verpletten; en moet het zijn, wapent u zelve, en wordt allen: Kenau's!'¹⁰¹

Hoewel Kenau slechts in twee vroeg-negentiende-eeuwse vaderlandse historiestukken als titelhieldin fungeerde, werd er in andere stukken waarin vrouwen

verzetsrollen vervulde, steeds weer gerefereerd aan haar dappere optreden. Zo is de moedige dochter Maria in het *Turfschip van Breda* vroeger voorgelezen uit een boekje over Kenau Hasselaar en verwijst ook het motto van dit toneelstuk naar de Haarlemse heldin: 'Vrouwen hebben ook manneharten, zij ontzien geenszins den dood, wanneer het op de verdediging van hun vaderland aankomt'. In *De watergeuzen of het beleg en ontzet der stad Middelburg* (1815) is het de echtgenote van de burgermeester die bereid is 'opnieuw een Kenau Hasselaar' te zijn en in *De slag op de Zuiderzee in 1573, of De twee stuurlieden* (1831) van Warnsinck is het dochter Maria die, wachtend op de terugkomst van haar aanstaande echtgenoot, bereid is haar leven te offeren voor het vaderland: 'En Kenaus moed ontvonkte mij de borst / Ik was bereid om, moest het zijn, den dood / Te tarten voor mijn dierbaar vaderland'.¹⁰²

Twee andere Kenaus die het toneel betraden waren de middeleeuwse slotvoogdessen Baarte van IJsselstein en Ats Bonninga. En ook bij hen zien we de 'paradox van de strijd bare vrouw' terugkeren. Het gedrag van Baarte van IJsselstein, die haar kasteel te IJsselstein verdedigt tegen gewapende aanvallen, wordt als volgt verantwoord: 'Eene Vrouw te zien die in haar slot overvallen, uit nooddwang het zwaard aangordt [...] ondanks de leidingen en neigingen van haar hart zich zoo voorbeeldig gedraagt, heeft veel belangrijker, veel beminnelijker voorkomen, dan eene Vrouw te zien, die heldhaftig is uit eigen geaardheid'.¹⁰³ Ats Bonninga moet in 1494 het slot van haar echtgenoot Jelmer Sytzama verdedigen tegen de wraakbeluste Vetkoopers Douwe en Otto Galama. In het stuk zien we haar niet zozeer het zwaard aangorden, alswel in voortdurende onderhandeling met de vijand. Daardoor heen speelt steeds de kwestie dat de kinderwens van Ats en haar echtgenoot nog niet in vervulling is gegaan. Gelukkig blijkt Ats in het laatste bedrijf alsnog in verwachting te zijn, al voelt ze - kleine vergissing van de schrijver - reeds in het tweede bedrijf een grote angst 'als gade en moeder'. De combinatie van echtgenote en moeder is blijkbaar zo normatief, dat Ats' aanstaande moederschap haar dappere optreden uiteindelijk overvleugelt.¹⁰⁴

De enige geheel 'onparadoxaal' Kenaufiguur op het toneel is, bij mijn weten, Bertha van der Woude, die een hoofdrol vervult in Van Lennep's *Haarlems verlossing* (1833). Als toekomstige echtgenote van Witte van Haemstede wil zij zich niet onbetuigd laten in de strijd tegen de Vlamingen. Ze daagt de Vlaamse edeling Piers van Maldeghem uit tot een tweegevecht, nadat deze haar aanstaande man heeft beledigd: 'Ik, Bertha van der Woude, ik zeg als Haemsteës bruid / Wat gij van hem vermeld is valschelijk getogen / Ik neem uw handschoen op, voor dezer Ridd'ren oogen / En tart, in Haemsteës naam, u tot den kampstrijd uit'.¹⁰⁵ Tot een gevecht komt het uiteindelijk niet, want Witte van Haemstede keert tijdig terug om Haarlem te verdedigen. Opmerkelijk genoeg wordt de actie van Bertha in het geheel niet als tegenstrijdig met de vrouwelijke natuur opgevat, integendeel. Van Haemstede is maar wat trots dat zijn verloofde zijn eer heeft willen verdedigen.

Aan het geheel andere uiterste van het spectrum bevinden zich de heldinnen

die uitblinken in zachtaardigheid en vrouwelijke dienstbaarheid. Zij bezitten geen moeilijk verenigbare eigenschappen, maar belichamen vrouwelijke burgerdeugden bij uitstek. Een rolmodel van huwelijkse deugdzaamheid is bijvoorbeeld Maria van Reigersberch, die haar echtgenoot helpt ontsnappen in een boekenkist. In *De ontcoming van Hugo de Groot uit Loevestein in 1621* (1821) van H. Warnsinck is het niet zozeer de list van Van Reigersberch, maar de op handen zijnde scheiding van de beide echtelieden die de teneur van het stuk domineert. Het hele tafereel is dan ook bedoeld als een illustratie van 'onwankelbare huwelijkstrouw, in één woord, van dat zalig echtgeluk, welks genieting, ook onder de bedroevendste omstandigheden van het leven, het helderst licht en den reinsten troost verspreidt'.¹⁰⁶ Toch stelt ook Van Reigersberch Loosjes, die in 1794 een toneelstuk aan de beroemde ontsnapping wijdde, nog voor het probleem dat haar moed moeilijk met 'hare teederheid' te paren is.¹⁰⁷

Uiteindelijk is er in het gehele corpus vaderlandse historiestukken dan ook slechts één titelheldin te vinden, wier heldinnenstatus niet het gevolg is van 'man-nelijk' geconnoteerde moed, maar van typisch 'vrouwelijke' deugden: Haasje Klaasdochter. Deze stichteres van het Amsterdamse Burgerweeshuis belichaamt in het gelijknamige stuk van A.P. Muller-Westerman het ideaalbeeld van de zorgzame, toegewijde en vrome vrouw, die haar leven volledig in dienstbaarheid van anderen stelt. Vol moederlijke liefde zorgt ze voor de weeskinderen, die ze als haar eigen kroost beschouwt. Haar 'belangelooze liefde voor de ongelukkige weesjes' komt, aldus de schrijfter, voort uit een oprecht 'gevoel van godsdienstigheid'. Dankzij haar 'edel hart' offert ze alles op 'om in Amsterdam een toevlugs-oord voor ongelukkige weezen open te stellen, en brave burgers op hun sterfbed de troost te verschaffen, dat hunne kinderen niet hulpeloos zouden omzwerven'.¹⁰⁸

Haasje Klaas toonde dus geen moed door zelf naar de wapens te grijpen, maar ze bleek allerlei andere kwaliteiten te bezitten die van pas konden komen om het vaderland uit het diepe dal omhoog te trekken. Haar moederlijke liefde richtte zich op de minder fortuinlijken in de samenleving en had de toekomst niet laten zien dat ook arme wezen konden uitgroeien tot nationale zeehelden?

Tot verhoging van alle feestvreugde besluit Haasje Klaas aan het slot van het stuk ook nog eens te trouwen met Klaas Jacobszoon, de regent van het weeshuis. Daarmee wordt op het toneel ook de ideale negentiende-eeuwse gezinsstructuur gerepresenteerd, met aan het hoofd van de pyramide de vader die bij zijn maatschappelijk verantwoordelijke taken liefdevol werd ondersteund door zijn echtgenote, die op haar beurt weer verantwoordelijk was voor het opvoeden van nieuwe deugdzaame burgers (de wezen).¹⁰⁹ Volgens een criticus waren het karakter van de 'teedere' Haasje Klaas en de 'gevoelige' wezen zo treffend getekend, dat zelfs 'de koudvochtigsten toeschouwer' zijn ogen niet droog zou kunnen houden bij dit tafereel van 'vrouwelijke kinderneliefde en kindernelijke dankbaarheid'.¹¹⁰

Conclusie

De toneelproductie uit de periode 1800-1848 laat een veelzijdige verwerking van het nationale verleden zien, waarbij een grote diversiteit aan thematieken van Oudheid tot de achttiende eeuw aan bod kwam. Auteurs lieten zich in hun stofkeuze in sterke mate beïnvloeden door de mogelijke toepassingen in de eigen tijd en hadden een voorkeur voor strijdmotieven, waarbij geestelijke en fysieke onderdrukking uiteindelijk overwonnen werden. Opvallend is de grote rol van de Middeleeuwen als leverancier voor historische stof – een belangstelling die vanaf de jaren 1815 alleen maar verder toeneemt. Het toneel nuanceert daarmee de gangbare visie dat thematieken uit de Gouden Eeuw in de cultivering het vaderlandse verleden doorgaans dominant waren.

Opmerkelijk is ook het relatief grote aantal helden dat in deze periode voor het eerst de scène betrad. Terwijl De Ruyter, Beylinc en Kenau al in de achttiende eeuw verscheidene malen gedramatiseerd waren, schoven de negentiende-eeuwse toneelschrijvers allerlei 'nieuwe' helden naar voren, onder wie Montigny, Haasje Klaas, de studentenvaandrig Gockinga en Ats Bonninga. Ze verschenen op het toneel om het publiek te overtuigen van een bepaalde continuïteit tussen het verleden en heden, op een moment dat de natie behoefte had aan krachtige voorbeelden uit de eigen geschiedenis. De voorkeur voor bepaalde personages werd in hoge mate bepaald door de mogelijkheid tot identificatie – met name de helden uit het burgerlijk milieu leenden zich daar goed voor – en tot het overbrengen van een vaderlandse zinde boodschap, die paste bij de actuele politieke situatie. De natie had behoefte aan helden en heldinnen die bereid waren om alles op te offeren voor het vaderland, zelfs hun leven. Personages die andere emoties lieten prevaleren of heulden met de vijand, moesten het publiek afschuw inboezemen.

De geïdealiseerde beeldvorming werkte geschiedvervalsing in de hand: indien wenselijk werden de feiten bewust vervormd om aan de eisen van het genre te kunnen voldoen of het beoogde effect te begunstigen. Ook werden bepaalde personen uit de vaderlandse geschiedenis opzettelijk vermeden, omdat ze te controversieel waren. Johan van Oldenbarnevelt en de gebroeders De Witt verschenen bijvoorbeeld geen enkele maal op het toneel tussen 1808 en 1848.¹¹¹ Ook in de historisch-schilderkunst uit de periode 1814-1840 schitterden de raadpensionarissen door afwezigheid.¹¹² Zij werden gedurende deze jaren echter wel volop bezongen en beschreven in lierzangen en geschiedkundige werken, waarbij vaak expliciet werd ingegaan op hun problematische status in de nationale geschiedschrijving.¹¹³

Om een volledig beeld te verkrijgen van de helden en heldinnen die de natie zichzelf schiep en de controverses die zich al dan niet rondom bepaalde figuren voordeden, zal het bovenstaande corpus dan ook gerelateerd moeten worden aan andere genres, inclusief de historiografische traditie. Niet zelden werden de toneelstukken namelijk geschreven in reactie op andere teksten of werd er in voor- en narredes expliciet aangegeven een bepaalde beeldvorming te willen corrigeren.¹¹⁴

Van belang is, ten slotte, ook een bredere invalshoek te hanteren dan alleen de politieke. Bij de analyse van dit corpus heeft de nadruk gelegen op drie piekmomenten in de productie, die in sterke mate aan politieke ontwikkelingen gerelateerd konden worden. Niet-politieke gebeurtenissen konden echter evenzeer een reden zijn om voor historische stof te kiezen. Er werd al gewezen op de aandacht voor 'culturele helden', die de grootsheid van de natie in cultureel opzicht dienden te benadrukken. Daarnaast konden ook maatschappelijke gebeurtenissen, zoals nationale rampen, een aanleiding zijn om een parallel met het verleden te zoeken. Dat was bijvoorbeeld het geval in *Amelia Fabricius, of Delft door buskruid verwoest* (1807) van Adriaan Loosjes. Hij trok een parallel met de ontploffing van het kruitmagazijn in Delft in 1654 en het krachtdadige optreden van de toenmalige landsbestuurders, opdat zijn landgenoten zich bij dit soort rampen 'geene onwaardige afstammelingen' zouden betonen 'van Vaderen, die de bewondering van het beschaafd Europa zullen blijven uitmaken'.¹¹⁵ Deze en andere voorouders, die van politieke, culturele of sociaal-maatschappelijke betekenis waren geweest, stonden zo symbool voor een gedeeld vaderlands verleden waarop de Nederlandse natie in de negentiende eeuw haar identiteit mede stoelde. Het vaderlands-historische toneel was een van de instrumenten die een nadere invulling gaf aan die identiteit.

Bijlage 1 Toneelstukken met vaderlands-historische stof, 1800-1848

OUD = Klassieke Oudheid; ME=Middeleeuwen; G=Gouden Eeuw; 18° = 18° eeuw
Ton= toneelspel; taf=tafereel; blij=blijspel; zang= zangspel; treur= treurspel

1800-1813

- C. Swaberland, *Michiel Adriaansz. de Ruiter*. In: *Zedelyke schouwburg, ontslooten door vijf oorspronghyk Nederduitsche toneelspellen* (Amsterdam 1800) G, ton
- M. Westerman, *Het huishouden van Jan Steen* (Amsterdam 1805) G, blij
- C.A. van Ray, *Adriaan Brouwer en Joost Graasbeek, of: De vrolijke Nederlandsche kunstschilders* (Amsterdam 1806) G, blij
- H. Tollens, *De hoekschen en kabeljaauwschen* (Amsterdam 1806) ME, treur
- A. Loosjes, *Amelia Fabricius, of Delft door buskruid verwoest* (Haarlem 1807) G, treur
- W. Bilderdijk, *Floris de Vijfde* (Amsterdam 1808) ME, treur
- W. Bilderdijk, *Willem van Holland* (1808). In: *Treurspelen*, 3dln. 's-Hage 1808-1809. ME, treur
- A. Loosjes, *Huig de Groots tweede ballingschap, of Vlucht uit Amsterdam* (Haarlem 1808) G, ton
- A. Loosjes, *Kenau Hasselaar of, De heldin van Haarlem* (Haarlem 1808) G, treur
- A. Loosjes, *Ewoud van Lodijke, of De ondergang der Zeeuwsche stad Romerswaal* (Haarlem 1808) G, treur
- M. Westerman, *Het slot van Loevestein, of De Vlucht van Huig de Groot* (Amsterdam 1808) G, ton
- M. Westerman, *Het ontzet der stad Leiden: geschiedkundig tafereel* (Amsterdam 1808) G, tafereel
- P. Vreede, *De dood van Albrecht Beiling, slotvoogd te Schoonhoven* (Amsterdam 1808) ME, treur

- A. Loosjes, *Laurens Koster* (Haarlem 1809) G, ton
- C.A. van Ray, *Desiderius Erasmus te Bazel* (Amsterdam 1809) G, blij
- K., *Willem van Focquenbroch, of de Amsterdamsche rederijders* (Leiden 1810) G, blij
- [A. Loosjes?], *Albrecht Beiling* In: *Hollandse dichtkundige schouwburg* (Haarlem 1810) ME, treur
- A. Loosjes, *Magdalena Moons*. In: *Hollandse dichtkundige schouwburg* (Haarlem 1810) G, treur
- A. Loosjes, *Baarte van IJsselstein*. In: *Hollandse dichtkundige schouwburg* (Haarlem 1810) ME, treur
- C. van der Vijver, *Het turfschip van Breda. Historisch toneelspel (uit de XVI eeuw)* (Amsterdam 1812) G, ton

1813 tot 1830

- C. van der Vijver, *Kenau Simons Hasselaer, of Een blijk van Haarlemsch heldenhart* (Amsterdam 1814) G, ton
- J. van 's Gravenweert, *Het verbond der edelen* (Amsterdam 1815) ME, treur
- A. Hoetink, *Het beleg der stad Groningen, in den jare 1672* (Groningen 1815) G, ton
- H. Kraijesteijn, *De watergeuzen, of Het beleg en ontzet der stad Middelburg* (Middelburg 1815) G, ton
- C.A. van Ray, *Robbert Hennebo en zijne vrienden, of een Amsterdamsch zomernachtje in 1718* (Amsterdam 1815) 18°, blij
- M. Westerman, *De admiraal De Ruiter te Napels* (Amsterdam 1815) G, ton
- S. Izn. Wiselius, *Adhel en Mathilda* (Amsterdam 1815) ME, treur
- A. van Halmael Jr., *Gerard van Velsen* (Amsterdam 1817) ME, treur
- M. Westerman, *De regtvaardigheid van Karel den Stouten* (Amsterdam 1818) ME, treur
- S. Izn. Wiselius, *Aernoud van Egmond, Hertog van Gelder* (Amsterdam 1818) ME, treur
- A. Beeloo, *Maria Tesselschade Visscher, op het slot te Muiden* (1819) G, blij
- S. Izn. Wiselius, *De dood van Karel, kroonprins van Spanje* (Amsterdam 1819) ME, treur
- D.H. ten Kate van Loo, *De dood van Jan van Schaffelaar* (Amsterdam 1820) ME, treur
- H.H. Klijn, *Montigni* (Amsterdam 1821) G, treur
- J. van Walré, *Diederijk en Willem van Holland* (Amsterdam 1821) ME, treur
- W.H. Warnsinck, *Pieter Dirkszoon Hasselaar, in 1573* (Amsterdam 1821) G, ton
- W.H. Warnsinck, *De ontkoming van Hugo de Groot uit Loevestein, in 1621* (Amsterdam 1821) G, ton
- J.C. Bousquet, *Amsterdam in 1672* (Amsterdam 1822) G, treur
- L.G. Visscher, *De koningin te Breda* (Brussel 1823) G, ton
- A.V. Arnault, *Willem van Nassau*. Gevolgd naar het Fransche door A.L. Barbaz (Amsterdam 1826) G, treur
- H.H. Klijn, *Filips van Egmond, of Het verijdeld verraad* (Middelburg 1826) G, treur
- J.L. de Hoog, *De zonen van Joan van Oldenbarneveld* (Amsterdam 1827) G, treur
- D.H. ten Kate van Loo, *Petronella van Saxen, gravinne van Holland* (Batavia 1827) ME, treur
- W.H. Warnsinck BZ., *De weduwe van Albrecht Beiling, op den verjaardag der teregtstelling van haren echtgenoot, dramatisch tafereel* (Amsterdam 1827) ME, taf
- J.C. Bousquet, *Michiel Adriaanszoon de Ruiter, te Syracuse* (Amsterdam 1828) G, treur
- A. van Halmael Jr., *Reinier en Willem van Oldenbarneveldt* (Leeuwarden 1828) G, treur
- J.W. Brouwer, *De ontkoming van Hugo de Groot en De erfenis, of het onverwachte geluk: twee toneelstukjes, geschikt ter uitspanning van jongelieden van 14 à 15 jaren* (Leeuwarden 1829) G ton

1830 tot 1840

- H.J. Foppe, *Het eerste bedrijf van Albrecht van Saksen, als een proeve vervaardigd en medegedeeld [...]* (Amsterdam s.n. [ca.1830]) ME, treur
- A. van Halmael Jr., *Ats Bonninga* (Leeuwarden 1830) ME, treur
- F. Herbig, *De verloren zoon of Breda verrast: een toneelstukje* (Groningen 1830), G, ton
- M. Westerman, *De Batavieren, of de overwinning van Vetera* (Amsterdam 1830) OUD, treur
- A. van Halmael Jr., *Adel en Ida of de bevrijding van Friesland* (Leeuwarden 1831) OUD, treur
- Van Lennep, *De roem van twintig eeuwen: geschiedkundige en zinnebeeldige voorstelling* (Amsterdam 1831) OUD, ME, G – tot 1830, taf
- A.P.Muller-Westerman, *Haasje Klaasdochter, stichteresse van het Burger-Weeshuis* (Amsterdam 1831) ME, ton
- A.F. Sifflé, *Albrecht Beiling* (Middelburg 1831) ME, treur
- W.H. Warnsinck, *De slag op de Zuiderzee in 1573, of de twee stuurlieden* (1831) G, ton
- J. van Lennep, *Een Amsterdamsche winteravond in 1632* (Amsterdam 1832) G, taf
- A.P. Muller-Westerman, *De admiraal Piet Hein, te Delftshaven* (Amsterdam 1832) G, ton
- J. Ruijl, *Groningen ontzet, vaderlandsch treurspel* (Amsterdam 1832). G, treur
- M. Siegenbeek, *Willem de Derde, koning van Engeland* (Amsterdam 1832) G, treur
- A.F. Sifflé, *Filips van Egmond, of Het verijdeld verraad* (Middelburg 1832) G, treur
- A.Vautrin, *De luitenant-admiraal Tromp aan het hof van Lodewijk den veertiende*. Gevolgd naar het Fransch door C.J. Roobol (Amsterdam 1832) G, blij
- J. van Lennep, *Haarlems verlossing, zangspel* (Amsterdam 1833) ME, zang
- A.F. Sifflé, *Godefrid en Gisla* (Amsterdam 1833) OUD, treur
- A.P. Muller-Westerman, *Lambert Meliszoon, of de ouderlievende jongeling van Westzanen* (Amsterdam 1834) G, ton
- P. Vreede Bik, *Graaf Lodewijk van Nassau, of de overwinning bij Heiligerlee* (Amsterdam 1834) G, ton
- C.A. van Ray, *Jacoba van Beyeren en Frank van Borselen* ('s-Gravenhage 1835) ME, ton
- W.H. Warnsinck, *De dood van Willem den Eersten* (Amsterdam 1836) G, treur
- A. Ruysch, *Moedertiefde en heldenmoed, of de gevangenis op het slot 's-Gravensteen, te Antwerpen* (Vlissingen 1837) G, ton
- J. van Lennep, *Vondels droom, tafereel, opgevoerd ter gelegenheid van het tweede eeuwfeest van den schouwburg te Amsterdam* (Amsterdam 1838) G, taf
- A. Van Halmael, *Radboud de tweede, koning van Friesland* (Leeuwarden 1839) ME, treur

1840 tot 1848

- A.F.H. de Lespinasse, *Vorstin en vrouw, of Jacoba, gravin van Holland: historisch drama in V. bedrijven* (Utrecht 1840) ME, treur
- C.A. van Ray, *De schilderkamer van Frans Hals, te Haarlem, of Het portret van Anthonie van Dijk* (Rotterdam 1840) G, blij
- A. van Halmael, *De twist om Bolsward*. In: *De Schieringers en de Vethoopers, romantisch-dramatische tafereelen uit de geschiedenis van Friesland in de XVI eeuw* (Leeuwarden 1841, 1-97) ME, treur
- A. van Halmael, *Frieslan in 1498*. In: *De Schieringers en de Vethoopers, romantisch-dramatische tafereelen uit de geschiedenis van Friesland in de XVI eeuw* (Leeuwarden 1841, 99-213) ME, treur

- A. Ruysch, *Albrecht van Beyer, graaf van Holland, of De St. Mauritiustag (1389)* (Vlissingen 1841) ME, treur
- M. Westerman, *Korte inhoud van de overwintering der Hollanders op Nova-Zembla, toneelmatige voorstelling in 6 tafereelen, met zang en koren* (Amsterdam 1845) G, taf
- H.J. Schimmel, *Joan Woutersz* (Amsterdam 1847) G, treur

Literatuur

- Aerts 2004:** Remieg Aerts, 'Een staat in verbouwing. Van Republiek naar constitutioneel koninkrijk, 1780-1848'. In: Remieg Aerts, Herman de Liagre Böhl, Piet de Rooy en Henk te Velde, *Land van kleine gebaren. Een politieke geschiedenis van Nederland, 1780-1990*. Nijmegen 2004 (4^e druk), 11-95.
- Albach 1956:** Ben Albach, *Helden, draken en comedianten. Het Nederlandse toneelleven voor, in en na de Franse tijd*. Amsterdam 1956.
- Barbaz 1816:** A.L. Barbaz, *Overzicht van den Staat des Schouwburgs, in ons vaderlands*. Amsterdam 1816.
- Van den Berg 1989:** W. van den Berg, 'Over het vaderschap van de Nederlandse literatuurgeschiedschrijving'. In: *Literatuur* 6 (1989), 320-324.
- Boulangé 1989 en 1999:** F. Boulangé, *Koninklijke Nederduitse Schouwburg. Chronologische lijst van programma's uitgevoerd door de 'Zuid-Hollandsche Tooneelstukken' in de Koninklijke Schouwburg Den Haag*, deel 1: 1804-1814, Amstelveen 1999 en deel 2: 1815-1834, z.p., 1989.
- Erenstein 2000:** Rob Erenstein, "Ons toneel is niet officieel en niet voornaam". In: *De negentiende eeuw* 24 (2000), 4-18.
- François en Schulze 1998:** Etienne François und Hagen Schulze, 'Das emotionale Fundament der Nationen'. In: *Mythen der Nationen: ein Europäisch Panorama*. Herausgegeben von Monika Flacke. München / Berlin 1998, 17-32.
- Gras 2000:** Henk Gras, 'De geschiedenis van de Rotterdamse schouwburg is die van het Nederlands toneel'. In: *Historisch Tijdschrift Holland* 32 (2000) 1/2, 76-88.
- v. H.(almael?) 1844:** v.H., 'De aanwinst der Middeleeuwen. Bilderdijs treurspel Floris V'. In: *De Spektator* dl. 4 (1844), 91-108.
- Jensen 2005:** Lotte Jensen, 'Between text and context: an interpretation of three patriotic plays by A.P. Muller-Westerman'. Te verschijnen in: *Proceedings of the Berkeley Conference on Dutch Literature 2005* (Eds. Thomas Shannon and Johan Snapper). URL: www.planet.nl/~jense003/threepays.pdf
- De Jong 1965:** J. de Jong, *Alphabetische naamlijst van boeken, welke sedert het jaar 1790 tot en met het jaar 1831, in Noord-Nederland zijn uitgekomen [...]*. Leiden 1965. Facsimile van de uitgave Amsterdam 1832.
- Kalff 1912:** G. Kalff, *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde* Groningen 1912, VII.
- Van Kalmthout 2004:** Ton van Kalmthout, 'De Hollandsche Schouwburg 1804-1876'. In: P. Korenhof (red.), *De Koninklijke Schouwburg (1804-2004). Een kleine Haagse cultuurgeschiedenis*. Zutphen, 2004, 50-79, 248-249.
- Van Kampen 1810:** N.G. van Kampen, *Geschiedenis der Tooneelkunst en tooneelpoëzij*, door A.W. Schlegel. Uit het Hoogduitsch vertaald. Leiden 1810.
- Kemperink 1995:** M.G. Kemperink, *Nederlands toneel in het fin de siècle, 1890-1900*. Amsterdam 1995.

- Krol 1999:** E.J. Krol, "Verdienste blinkt op Neêrlands troon". Gelegenheidsgedichten rond de komst van Willem I'. In: *De negentiende eeuw* 23 (1999) 1, 23-35.
- Leerssen 2004:** Joep Leerssen, 'Literary Historicism: Romanticism, Philologists, and the Presence of the Past'. In: *Modern Language Quarterly* 65 (2004) 2, 221-243.
- Van Limburg Brouwer 1823:** P. van Limburg Brouwer, 'Verhandeling over de vraag: bezitten de Nederlanders een nationaal toneel met betrekking tot het treurspel? [...]'. In: *Werken der Hollandsche Maatschappij van fraaije kunsten en wetenschappen*, dl. 6 (1823), 3-179.
- Mathijsen 1987:** Marita Mathijsen, *De brieven van De Schoolmeester. Documentair-kritische uitgave*. Dl. 1 *Brieven en documenten*. Amsterdam 1987.
- Mathijsen 2003:** Marita Mathijsen, *De gemaskerde eeuw*. Amsterdam 2003.
- Meijer 1822:** Hendrik Meijer junior, *Gedichten*. Haarlem 1822.
- Meijer Drees 1993:** Marijke Meijer Drees, 'De smaak onzer natie. De afloop van zeventiende- en achttiende-eeuwse drama' over het beleg van Haarlem'. In: *Haarlems Helicon. Literatuur en toneel te Haarlem vóór 1800*. Onder redactie van E.K. Grootes. Hilversum: 1993, 139-148.
- Meijer Drees 1995:** Marijke Meijer Drees, 'Kenau. De paradox van een strijd bare vrouw'. In: *Waar de blanke top der duinen en andere vaderlandse herinneringen*. Onder redactie van N.C.F. van Sas. Amsterdam / Antwerpen 1995, 42-56.
- Muller 1996:** Eelke Muller, "Kopieën van schouwburg repetities?" Nederlandse historieschilderkunst en toneel in de negentiende eeuw'. In: Jo Tollebeek, Frank Ankersmit & Wessel Krul, *Romantiek & historische cultuur*. Groningen 1996, 227-252.
- Olivier Schilperoort 1822:** T. Olivier Schilperoort, *Proeve van beoordeelde toneel- en dichtkunde, op het treurspel Montigni toegepast*. Amsterdam 1822.
- Van Oostrum 1999:** W.R.D. van Oostrum, *Juliana Cornelia de Lannoy, 1738-1782. Ambitieuze, vrijmoedig en gevat*. Hilversum 1999.
- Ornée 1970:** W.A. Ornée, *De "Mof" in de Nederlandse blij-en kluchtspelen uit de 17^e en 18^e eeuw*. Voordrachten gehouden voor de Gelderse leergangen te Arnhem, nr. 27. Groningen 1970.
- Ruitenbeek 1993:** Hennie Ruitenbeek, 'Vaderlands verleden in de Amsterdamse Stadsschouwburg 1830-1840'. In: *De negentiende eeuw* 17 (1993) 4, 177-191.
- Ruitenbeek 1996:** Hennie Ruitenbeek, '13 november 1813. Frits Rosenveldt treedt op in de Rotterdamse Schouwburg met een oranje lint om zijn hoed. Nationalisme in de eerste helft van negentiende eeuw'. In: *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Onder hoofdredactie van R.L. Erenstein. Amsterdam 1996, 374-381.
- Ruitenbeek 2002:** Hennie Ruitenbeek, *Kijkcijfers. De Amsterdamse Schouwburg 1814-1841*. Hilversum 2002.
- Van Sas 2004a:** N.C.F. van Sas, 'Vaderlandsliefde, nationalisme en vaderlands gevoel in Nederland, 1770-1813'. In: N.C.F. van Sas, *De metamorfose van Nederland. Van oude orde naar moderniteit 1750-1900*. Amsterdam 2004, 69-96.
- Van Sas 2004b:** N.C.F. van Sas, 'De vaderlandse imperatief'. Begripsverandering en politieke conjunctuur, 1763-1813. In: N.C.F. van Sas, *De metamorfose van Nederland. Van oude orde naar moderniteit 1750-1900*. Amsterdam 2004, 97-128.
- Siegenbeek 1834:** Matthijs Siegenbeek, *De eer van Wagenaar, als historieschrijver, en die van Jacoba van Beijeren, tegen mr. W. Bilderdijs, in zijne geschiedenis des vaderlands, verdedigd*. Haarlem 1834.

- Smits-Veldt 1997:** Mieke B. Smits-Veldt, 'Maria van Reigersberch. De canonisering van een vaderlandse echtgenote. In: *Nederlandse letterkunde* 2 (1997) 3, 271-291.
- Verschaffel 1998:** Tom Verschaffel, 'Leren sterven voor het vaderland. Historische drama's in het negentiende-eeuwse België'. In: *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 113 (1998), 145-176.
- Verschaffel 2000:** Tom Verschaffel, 'Vrouwenrollen in de vaderlandse drama's van het negentiende-eeuwse België. In: *De negentiende eeuw* 24 (2000), 33-51.
- Te Winkel 1925:** J. te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde. Deel 6: Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde in de eerste eeuw der Europeesche staatsomwenteling*, 2^e druk, Haarlem 1925.
- Wiselius 1818-1821:** S. Izn Wiselius, *Mengel- en toneelpoezy*. Amsterdam 1818-1821, 5 dln..
- Wiselius 1821:** S. Izn. Wiselius, 'Vlugtige beschouwing van het zedelijke nut des regelmatigen schouwspels en van de verhevenheid der tooneelspeelkunst'. In: *Mengel- en toneelpoëzij* deel 5, Amsterdam 1821, 169-205.
- Van Wiskerke 1995:** E.M. van Wiskerke, *De waardering voor de zeventiende-eeuwse literatuur tussen 1780 en 1813*. Hilversum 1995.
- Worp 1907:** J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*. Dl. II, Rotterdam 1907.

Noten

- 1 Met dank aan Marita Mathijssen, Jan-Hein Furnée, Ton van Kalmthout en Pim van Oostrum voor hun adviezen en commentaar. Dit artikel is geschreven in het kader van het NWO-project 'The construction of the Dutch literary past: shaping, valorizing and representing the national literary heritage and literary incorporation of the past in the nineteenth century' (o.l.v. Marita Mathijssen).
- 2 Klijn 1821, 122.
- 3 Klijn noemt de verschillende varianten in zijn voorbericht en kiest in zijn treurspel bewust voor de onthoofding, omdat het meer medelijden en verontwaardiging teweeg zou brengen bij de toeschouwers. Dit zou 'de bevordering van liefde en geestdrift voor het Vaderland' ten goede komen (Klijn 1821, viii).
- 4 Olivier Schilperoord 1822, 20.
- 5 Ruitenbeek 2002, 404.
- 6 Kalf 1912, 162.
- 7 Brief van Gerrit van de Linde aan Jacob van Lennep van 20 februari 1845. Zie Mathijssen 1987, 230.
- 8 Klijn kan het stuk van Wiselius tijdens het schrijven niet gekend hebben: in het voorbericht meldt hij dat het ontwerp al in 1816 ontworpen had en begin 1819 zijn stuk voltooide om het vervolgens in te dienen bij de Tweede Klasse, die een prijsvraag had uitgeschreven voor het schrijven van een oorspronkelijk Nederlands treurspel. Zie Klijn 1821, vi.
- 9 Zie over dat 'emotionele fundament': François en Schulze 1998.
- 10 Zie, naast vele andere publicaties van hun hand, Van Sas 2004a, Van Sas 2004b en Verschaffel 1998.

- 11 Van Sas 2004a, 86-92.
- 12 Van den Berg 1989.
- 13 Leerssen 2004, 234 en 239.
- 14 Zie onder meer de vele publicaties van Henk Gras, die vooral de Rotterdamse Schouwburg betreffen en waarvan ik hier slechts noem Gras 2000. Zie verder Ruitenbeek 2002 en Van Kalmthout 2004.
- 15 Een gunstige uitzondering is Ruitenbeek 1993. De achttiende eeuw en late negentiende eeuw zijn beter bedeed met inhoudelijke studies, ik noem hier slechts Van Oostrum 1999 en Kemperink 1995.
- 16 Kalf 1912, 154-176; Te Winkel 1925, 296-307 en 425-441.
- 17 Worp 1907; Kalf 1912, 154-176; Albach 1956.
- 18 Verschaffel 1998 en Verschaffel 2000.
- 19 Van Limburg Brouwer 1823, 5.
- 20 Dit overzicht is gebaseerd op Worp 1907 en aangevuld met gegevens uit De Jong 1965, Ruitenbeek 1993, Ruitenbeek 2002 en incidentele vondsten. Om de grenzen van het begrip 'vaderlands-historische' aan te geven: niet opgenomen zijn stukken over de eigentijdse geschiedenis, zoals De Belgische Opstand of de kroning van Willem II. Evenmin opgenomen is A. von Kotzebue, *Hugo de Groot. Toneelspel in vier bedrijven naar het Hoogduitsch* (Amsterdam 1804), vanwege de controversiële rol die Kotzebue speelde in de discussie over het nationale toneel. Buiten het corpus vallen ook werken waarin het weliswaar ging om de evocatie van het verleden, maar waarin geen specifiek vaderlandse thematiek werd aangesneden. Dat geldt bijvoorbeeld voor de Middeleeuwse kruistochterspelen *Het geraamte of de Leeuwenridders* (1812) van A. Cramer en H. Kraijesteijn, *Mathilda en Malek Adhel, of: De kruisridders* (1816) van H. Kraijesteijn. Daarentegen is wel opgenomen het eveneens in de Middeleeuwen gesitueerde *Adhel en Mathilda* (1815) van S.I. Wiselius, omdat daarin het personage Willem van Holland voorkomt. Beide laatstgenoemde toneelspeelstukken waren overigens gebaseerd op een roman van Sophie Cottin, *Mathilde, ou mémoires tirés de l'histoire des Croisades* (1805). Ook geïncludeerd zijn vier naar het Frans bewerkte stukken, die volledig in het teken van de Nederlandse geschiedenis staan: M. Westerman, *Het slot van Loevestein, of De vlucht van Huig de Groot* uit 1808 (bewerking A. De Ferrières, *Grotius, ou le fort de Loevestein*), A.L. Barbaz, *Willem van Nassau* uit 1826 (bewerking van *Guillaume de Nassau* uit 1825 van A.V. Arnault), C.J. Roobol, *De huitenadmiraal Tromp aan het hof van Lodewijk den veertienden* (naar het Franse origineel *Tromp à la cour de Louis Quatorze* uit 1831 van A. Vautrin) en C.A. van Ray, *Jacoba van Beijeren en Frank van Borsselen* uit 1835 (bewerking van *Jacqueline de Bavière* uit 1834 van P. Noyer).
- 21 Zie de bijlagen 5.2 en 5.3 in Ruitenbeek 2002, 403-404.
- 22 Barbaz 1816, 40-41.
- 23 Albach noemt de volgende aantallen voor wat betreft oorspronkelijk Nederlandstalige stukken: in het seizoen 1815/16 bedroeg dit 16 van de 96; in het volgende 18 van de 100. Zie Albach 1956, 162. Vermoedelijk baseert hij deze getallen op Te Winkel 1925, 430. De repertoirelijsten van Boulangé van de Haagse Schouwburg laten de volgende aantallen zien: in de periode 1804-1814 zijn er op een totaal van 295 opgevoerde stukken 7 negentiende-eeuwse en 3 zeventiende- en achttiende-eeuwse vaderlands-historische stukken; in de periode 1815-1834 gaat het om 532 opgevoerde stukken, waaronder 16 negentiende-eeuwse en 5 zeventiende- en achttiende-eeuwse vaderlands-historische stukken. Zie Boulangé 1989 en 1999.

- 24 In totaal 12 van de 31 negentiende-eeuwse en 6 van de 11 zeventiende- en achttiende-eeuwse stukken behoorden tot de langdurige of tijdelijke succesvoorstellingen. Zie Ruitenbeek 2002, 403-414. Voor een definitie van langdurige en tijdelijke succesvoorstellingen ga ik af op de definities zoals gegeven in Ruitenbeek 2002, 27.
- 25 Zie het 'Voorbericht' in Van Kampen 1810, v.
- 26 Deze termen hanteert Samuel Iperiuszoon Wiselius in Wiselius 1821, 193.
- 27 Gras 2000 en Ruitenbeek 2002, 14-16.
- 28 Over het pleidooi voor een 'nationaal toneel' in de eerste helft van de negentiende eeuw, zie onder andere Albach 1956, 159-170 en Van Kalmthout 2004, 51-54.
- 29 Vgl. Verschaffel 1998, 153.
- 30 Van Limburg Brouwer 1823, 113-114.
- 31 Zie Westerman 1830.
- 32 Zie Van Halmael 1831; Van Lennep 1831; Siffié 1833.
- 33 Van Lennep 1833.
- 34 Ik sluit me hier aan bij de historicus Van Sas, die kanttekeningen plaatst bij de stelling van de historicus Piet Blaas dat de waardering voor de Gouden Eeuw pas in de jaren 1830 begint (Van Sas 2004a, 94). De opwaardering van de Gouden Eeuw krijgt al vorm in de jaren 1800-1813, zoals ook blijkt uit de dissertatie van de literair-historicus Evert van Wiskerke naar literair-historische verhandelingen: Wiskerke 1995, 45-62, 268-338. Ruitenbeeks conclusie dat slechts een gering aantal toneelstukken in de jaren 1830-1840 een middeleeuws onderwerp tot thema had, kan mijns inziens gerelativeerd worden – al richt zij zich vooral op de opvoeringspraktijk en niet op de publicatie van nieuwe stukken (Ruitenbeek 1993, 179). Ik kom zelf tot de volgende telling, waarbij ik, om de vergelijking met bovengenoemde studies te kunnen maken, een indeling op grond van politieke omwentelingen hanteer: 1800-1813: totaal 20 (6 x ME, 14 X G); 1813-1830: totaal 27 (10 X ME, 16 x G, 1 X 18); 1830-1840: totaal 24 (4 X OUD, 7 X ME, 12 X G, 1 X alle perioden); 1840-1848: totaal 7 (4 X ME, 3 X G).
- 35 Naar aanleiding van de opvoering van Bilderdijks *Floriz de Vyfde* in 1844 voer een recensent in *De spektator* bijvoorbeeld fel uit tegen de voormannen van *De Gids* en hun uitgesproken voorkeur voor thematieken uit de Gouden Eeuw. Zie v. H. (almael?) 1844.
- 36 Ruijl 1832, 7.
- 37 Ruysch 1837.
- 38 Zie de 'narede' in Van Halmael 1830, 1.
- 39 Van Sas 2004b, 128.
- 40 Vgl. Verschaffel 1998, 157-158.
- 41 Klijn 1826, vi.
- 42 Wiselius 1818-1821, dl. 5, vii.
- 43 Aldus Wiselius in zijn voorbericht bij *Adel en Mathilda*, in Wiselius 1818-1821 dl. 3, ix.
- 44 Van Walré 1821, ix.
- 45 Bousquet 1822, v.
- 46 Van Halmael 1831, *3v.
- 47 Van Halmael 1831, 11.
- 48 De vader-kind metafoor werd vaak gebruikt in de poëzie omtrent koning Willem I. Zie Krol 1999.
- 49 Vgl. de manier waarop het publiek in de treurspelen van De Lannoy en Loosjes een rooskleuriger beeld kreeg voorgeschoteld van het beleg van Haarlem, dan de historische werkelijkheid eigenlijk toeliet. Zie Meijer Drees 1993.
- 50 Zie voor de periode 1830-1840 Ruitenbeek 1993.
- 51 Erenstein 2000, 9.
- 52 Een uitvoerige bespreking van de eerste opvoering op 29 juni 1844 in het lokaal van de Italiaansche Opera te Amsterdam is te vinden in *De Spektator* dl. 4 (1844), 91-108. Albach noemt abusievelijk 1845 als eerste opvoeringsjaar, zie Albach 1956, 48.
- 53 Zie Ruitenbeek 1996, 374-375.
- 54 Van de Vijver 1812, 90.
- 55 Loosjes schrijft zijn stuk 'ter onschuldig vermaak' te hebben vervaardigd. Zie Loosjes 1809, 'voorbericht'.
- 56 Zie onder meer Orneé 1970.
- 57 Loosjes 1809, 7.
- 58 Loosjes 1809, 38.
- 59 Loosjes 1809, 25, 39.
- 60 Loosjes 1809, 48-50.
- 61 Van Ray 1809, 26.
- 62 Van Ray 1809, 27.
- 63 Van Ray 1809, 28.
- 64 Over de eenheidspolitiek van Willem I, zie Aerts 60-76.
- 65 Hierover Krol 1999.
- 66 Kraijestein 1815, 80.
- 67 Van 's-Gravenweert 1818, 68.
- 68 Van Walré 1821, 5.
- 69 Van Walré 1821, 120.
- 70 Ten Kate van Loo 1820, 12.
- 71 Ten Kate van Loo 1820, 60.
- 72 Ten Kate van Loo 1820, iv.
- 73 Ruitenbeek 1993, 185.
- 74 Siffié 1832, 71.
- 75 Siegenbeek 1832, 24. Het stuk verscheen overigens anoniem, omdat de maker het niet nodig achtte zijn naam te vermelden; in alle handboeken en catalogi wordt het toegeschreven aan Siegenbeek.
- 76 Siegenbeek 1832, 63.
- 77 Muller-Westerman 1831, 57.
- 78 Voor een uitgebreide analyse van de vaderlands-historische spelen van Muller-Westerman, zie Jensen 2005.
- 79 Aldus *De Atlas* (12 juni 1831), 14.
- 80 Vautrin 1832, 7.

- 81 Vautrin 1832, 37.
- 82 Vgl. Verschaffel 1998, 160.
- 83 Voor de wijze waarop vrouwen figureerden in de Belgische historiedrama's, zie Verschaffel 2000.
- 84 Zie met name Swaberland 1800 en het sterk daarop geïnspireerde Westerman 1815. Zie ook Bousquet 1828.
- 85 Bousquet 1828, 15.
- 86 Vreede 1808, 56. Het anonieme stuk *Albrecht Beiling* is opgenomen in *Hollandsche dichtkundige Schouwburg*. Haarlem 1810. Mogelijk was Loosjes de auteur. Ook Tollens wijdde in 1806 een stuk aan Beylinc; bij hem verkrijgt Beylinc vooral heldenstatus doordat hij tot verzoening weet te komen met zijn broer Willem en moeder Margaretha. Over de canonisering van Beylinc als nationale held, zie ook Van Sas 2004a, 90-91.
- 87 Warnsinck 1827. Warnsinck schreeft de monoloog op verzoek van de actrice A.M. Kamphuyzen-Snoek.
- 88 Sifflé 1831.
- 89 Zowel Warnsinck als Sifflé gebruiken het adjectief 'ontmenschte', zie Warnsinck 1827, 12 en Sifflé 1831, 15.
- 90 In 1834 bestreed Mathijs Siegenbeek het beeld van Bilderdijk van Jacoba van Beijeren had geschetst in zijn *Geschiedenis des vaderlands* (postuum verschenen in 13 dln., 1833-1853) in Siegenbeek 1834.
- 91 Klijn, 1826, 42.
- 92 Klijn 1826, 164.
- 93 Sifflé 1832, 43.
- 94 Sifflé 1832, voorrede.
- 95 Muller-Westerman 1832, 'berigt'.
- 96 Ruyl 1832, 111.
- 97 Muller-Westerman 1834; Ruysch 1837; Warnsinck 1821.
- 98 Warnsinck 1821, iii. Pieter Hasselaar was een zoon van de broer van Kenau Hasselaar.
- 99 Meijer Drees 1995. Zie voor een uitvoerige bespreking van de Kenau-beeldvorming in met name de achttiende eeuw en De Lannoy's treurspel over haar uit 1770: Van Oostrum 1999, 107-133.
- 100 Loosjes 1808, 22.
- 101 Van de Vijver 1814, 102.
- 102 Krajesteijn 1815, 80; Warnsinck 1831, 21-22.
- 103 Zie het 'voorbericht' in Loosjes, *Baarte van IJsselstein* (Haarlem 1810), Evenals in *Kenau Hasselaar, of De heldin van Haarlem* heeft Loosjes overigens ingegrepen in de afloop van het stuk: hij laat het slot van Baarte, tegen de overlevering in, niet vergaan. Het feit dat zij maar liefst een jaar wist stand te houden, weegt voor hem op tegen het uiteindelijke lot van het kasteel. Toneelschrijvers zetten wel vaker de afloop naar eigen hand. Zie hierover Meijer Drees 1993, met name 148.
- 104 Van Halmael 1830.
- 105 Van Lennep 1833, 32.
- 106 Warnsinck 1821, vi. Voor de beeldvorming van Maria van Reigersberch in de loop der eeuwen, zie Smits-Veldt 1997.

- 107 Namelijk *Hugo de Groot en Maria van Reigersberg*. Haarlem 1794. Geciteerd in Smits-Veldt 1997, 282.
- 108 Muller-Westerman 1831, 'voorbericht' en 1.
- 109 Vgl. Jensen 2005, 8. Voor de wijze waarop dit gezinsmodel gerepresenteerd werd in literaire teksten: Mathijssen 2003, 13-15, 201-210.
- 110 *De Atlas* (12 juni 1831), 13-14.
- 111 Vgl. Ruitenbeek 1993, 186. Oldenbarnevelt was wel indirect het onderwerp in *De zonen van Joan van Oldenbarnevelt* (1827) van J.L. de Hoog en *Reinier en Willem van Oldenbarnevelt* (1828) van Van Halmael. Beide stukken handelen over de vraag of de zonen zich mogen wreken op prins Maurits voor de dood van hun vader. Johan de Witt speelt een belangrijke rol in Loosjes' *Amelia Fabricius, of Delft door buskruid verwoest*. Haarlem 1807. De Witt treedt hier op als een uitstekend landsbestuurder, die precies weet hoe hij in tijden van een ramp moet handelen: 't Past mannen, aan het roer van Staat of Stad gezeten, In algemeene ramp zichzelf te vergeten (57).
- 112 Muller 1996, 235-236.
- 113 Ik noem hier slechts Meijer 1822, 3-26 die een lang en provocerend lofdicht op Oldenbarnevelt schreef.
- 114 Om slechts één van vele voorbeelden te noemen: A.F. de Lespinasse zet zich in het nabericht bij *Vorstin en vrouw, of Jacoba, Cravin van Holland* (1840) af tegen Bilderdijks negatieve karakterisering van Jacoba van Beijeren in diens *Geschiedenis des vaderlands*.
- 115 Loosjes 1807, *2.