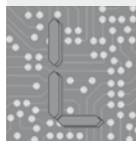


Helden en anti-helden



VADERLANDSE GESCHIEDENIS OP HET NEDERLANDSE TONEEL, 1800-1848¹

Lotte 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 moordbijl’ 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 bronnen-ontsluiting.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 rechtstreekse 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-tieken 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 toneel-stukken, 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, voorál 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, onder anderen, strekke hiervan tot de sprekendste bewyzen: JACOBA VAN BEIJEREN, ADA, DE BELEGERING VAN HAARLEM, CLAUDIUS CIVILIS, ALEID VAN POELGEEST, ROBERT DE VRIES, MARIA VAN BOURGONDIËN, JACOB SIMONSZON DE RIJK, 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 eeuwhelft 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 onze bodem, misschien niet verre van de plaats, op welke wij ons werkelijk bevinden, gebeurd zij, heeft iets buitengemeen streeleends. [...] 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 krijgsheer 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 geweed 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 gememoireerd. 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 bezwering 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 eendachtsboodschap. 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 Siffilé.

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 verhaaltstof 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 *Diederijk 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 Goôn,
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 ervaring 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 lijken 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 zoontje 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 turfschip 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 liefdestafereel 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 gezworen 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 beschonken, 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 / Vervolgzucht 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 verzetsstukken 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 hoeverre 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.

Eendrachtszin, 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 opstookt 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 Hoeksen 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 éénen 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 toomeloos 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 riddersmenigte 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 vrijheidstrijd 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. Siffélé (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 toespeling 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. Siffélé 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, zegevier 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 goedhartigheid, 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 nageslagt / Dat ooit op zijnen grond, die man is voortgebragt.'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-Jacoba hetze 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 aardsch gewemel! Vaar, geest van Egmond, vaar gerust ten heiligen hemel!’⁹²

Zo genadig kwam Filips van Egmond er enkele jaren later, in 1831, bij Siffélé niet vanaf. Egmond verscheen bij hem op de bühne als een landverrader, wiens gedrag weliswaar meelijwekkend was, maar bovenal verwerpelijk. De beschuldigende vinger stak Siffélé 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 Siffélé dus ook te wijten aan de verderfelijke invloed van De Wolff. Ook een ieder in de zaal wist volgens Siffélé ‘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 vrouwschaar 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 oogenblik, 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 titelheldin 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 strijdbare 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 blijkaar zo normatief, dat Ats' aanstaande moederschap haar dappere optreden uiteindelijk overvleugelt.¹⁰⁴

De enige geheel 'onparadoxale' Kenaufiguur op het toneel is, bij mijn weten, Bertha van der Woude, die een hoofdrol vervult in Van Lenneps *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 Maldeghe 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 ont-koming 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 hét 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 schrijfster, 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 kinderliefde en kinderlijke 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 vaderlandsgezinde 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 vollediger 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^e = 18^e eeuw

Ton= toneelspel; taf=tafereel; blij=blijspel; zang= zangspel; treur= treurspel

1800-1813

- C. Swaberland, *Michiel Adriaansz. de Ruiter*. In: *Zedelyke schouwburg, ontslooten door vyf oorspronglyk Nederduitsche tooneelspellen* (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 tafreel* (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 blij 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^e, 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 Walrè, *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 terechtstelling 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 Melissoon, 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 Borssele* ('s-Gravenhage 1835) ME, ton
- W.H. Warnsinck, *De dood van Willem den Eersten* (Amsterdam 1836) G, treur
- A. Ruysch, *Moederliefde 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 Dijck* (Rotterdam 1840) G, blij
- A. van Halmael, *De twist om Bolsward*. In: *De Schieringers en de Vetkoopers, romantisch-dramatische tafereelen uit de geschiedenis van Friesland in de XVe eeuw* (Leeuwarden 1841, 1-97) ME, treur
- A. van Halmael, *Frieslan in 1498*. In: *De Schieringers en de Vetkoopers, romantisch-dramatische tafereelen uit de geschiedenis van Friesland in de XVe eeuw* (Leeuwarden 1841, 99-213) ME, treur

- A. Ruysch, *Albrecht van Beyeren, graaf van Holland, of De St. Mauritiusdag (1389)* (Vlissingen 1841) ME, treur
- M. Westerman, *Korte inhoud van de overwintering der Hollanders op Nova-Zembla, toneelmattige 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 toneelven 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 Nederduitsche Schouwburg. Chronologische lijst van programma's uitgevoerd door de 'Zuid-Hollandsche Tooneelsten' 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 tooneel 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/threeplays.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 tooneel 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 beoordeelende 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, vrijmoedige en gevat*. Hilversum 1999.
- Ornée 1970:** W.A. Ornée, *De “Mof” in de Nederlandse blij-en kluchtspelen uit de 17e en 18e 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. Bilderdijk, 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 toneelpoezij* 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 Schilperoort 1822, 20.
- 5 Ruitenbeek 2002, 404.
- 6 Kalff 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 Kalff 1912, 154-176; Te Winkel 1925, 296-307 en 425-441.
- 17 Worp 1907; Kalff 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. Kraijestein. 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 toneelspelen 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 Loevesteen*), A.L. Barbaz, *Willem van Nassau* uit 1826 (bewerking van *Guillaume de Nassau* uit 1825 van A.V. Arnault), C.J. Roobol, *De luitenant-admiraal 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 Borselen* 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.

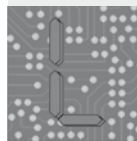
- 24 In totaal 12 van de 31 negentiende-eeuwse en 6 van de 11 zeventiende-en achttiende-eeuwse stukken behoorden tot de langdurige of tijdelijke succesvoorstellingen. Zie Ruitenbeek 2002, 403-414. Voor een definitie van langdurige en tijdelijke succesvoorstellingen ga ik af op de definities zoals gegeven 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; Siffélé 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 Bilderdijs *Floris 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. Kamphuysen-Snock.
- 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 Kraijesteijn 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, 'voorberigt' 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 Oldenbarneveld* (1827) van J.L. de Hoog en *Reinier en Willem van Oldenbarneveldt* (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, Gravin van Holland* (1840) af tegen Bilderdijks negatieve karakterisering van Jacoba van Beijeren in diens *Geschiedenis des vaderlands*.
- 115 Loosjes 1807, *2.

Dit is het antwoordapparaat van uw dichter



ROBERT ANKERS *GOEDE MANIEREN*
POSTMODERN?

Fabian R.W.Stolk

Inleiding

Thomas Vaessens en Jos Joosten verkennen in *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* 'de avant-garde van vandaag'. (Vaessens en Joosten 2003: 7) Naast een inventarisatie van een subsysteem van de moderne, polisystematische poëzie bieden ze tegelijk een handreiking aan de lezer die in staat van ontreddeering verkeert tegenover het avant-gardistische deel van de hedendaagse poëzie. Dat laatste klinkt misschien wat zwaar, maar ik kan me, al was het maar uit eigen ervaring, voorstellen dat er (ook geschoolde en geverseeerde) lezers zijn voor wie sommige hedendaagse gedichten, sommige oeuvres, volkomen duister zijn en, ook na herhaalde lezing, blijven. Een uitgangspunt van Vaessens en Joosten is dat zij zelf 'als lezers' de poëzie van de avant-garde van vandaag 'met de tot nog toe gangbare leesmethoden niet bevredigend [bleken] te kunnen duiden.' (37) Dat uitgangspunt is de bron van de charme van dit boek.¹

Met hun handreiking beogen zij niet de avant-gardepoëzie te 'verklaren'. Ze trachten aan te geven waaruit het misverstaan ervan voortkomt. Door middel van hun verkenning maken zij de kloof zichtbaar tussen *main stream* en avant-gardistische poëzie. Beter nog: uitgaande van een modernistische *main stream* kunnen zij de hedendaagse avant-garde 'postmodern' noemen, en omgekeerd de postmoderne poëzie als avant-gardistisch bestempelen. Dusdoende plaatsen ze deze poëzie in een literair-historische context:

Met hun [avant-gardistische] voorgangers delen de dichters van de huidige avant-garde de overtuiging dat de taal een orde oplegt aan de wereld. Deze orde stelt dat wat cultureel is, als natuurlijk voor. Ook zij willen die vanzelfsprekendheid ondermijnen. Hun werk ontregelt de gangbare waarneming en lectuur van de lezer. (Vaessens & Joosten 2003: 7)

Anders dan ‘klassieke’ avant-gardistische kunstenaars maken de dichters die Vaessens en Joosten behandelen *geen* deel uit van een beweging: ze vormen geen club, hebben geen tijdschrift, en zijn ook niet als groep gerecipieerd. ‘Wat hen bindt is dat hun werk aansluiting vindt bij denkbepelden en opvattingen die door-gaans als “postmodern” gekwalificeerd worden.’ (7)² Van een hechte, duidelijk afgebakende, postmoderne stroming of groepering is dus geen sprake. Des te nuttiger is een verkenning, zeker als daarmee een brug geslagen kan worden over de kloof tussen *main stream* en avant-garde poëzie. En dat is in ieder geval hun bedoeling. Of het doel bereikt wordt, hangt behalve van de inzet van de lezer, ook af van de kwaliteit van de verkenning.

In het onderstaande geef ik een schets van de visie van Vaessens en Joosten op beide zijden van de kloof, alsmede van hun verkenningsmethodiek; vervolgens belicht ik een aspect van hun studie waar ik twijfels bij heb. Verkenneren moeten over ongebaande paden (durven) gaan, maar de angsthasen die hen volgen, willen vaak bestrating, verlichting en een geleiderail. Ik erken tot die tweede categorie te behoren en niet dan schoorvoetend, en vooral dankbaar voor het door Vaessens en Joosten verrichte pionierswerk, hun passen na te meten waar het Robert Anker (en de moraal) betreft.³

Schets

Vaessens en Joosten zetten in het eerste deel van hun studie uiteen dat de hoofdmoot van zowel de hedendaagse Nederlandse poëzie als de poëziebeschuwing ‘modern’ dan wel ‘modernistisch’ genoemd kan worden. Deze modern(istisch)e poëzie leent zich bij uitstek ‘voor de op coherentie en samenhang gerichte interpretatie die het einddoel is van de gangbare leesstrategieën’. (9) De bijbehorende poëtica is te karakteriseren met steekwoorden als ‘New criticism’ en ‘*Merlyn*’, en de academische leermeesters in het Nederlandse taalgebied zijn onder anderen Kees Fens, J.J. Oversteegen en A.L. Sötemann. Vaessens en Joosten bespreken deze poëzieopvatting onder de titel: ‘De conventies van de geschoolde lezer’. (15-30) Die conventies zijn samengebald in drie punten:

1. Het gedicht is een ‘organische’ heeheid en wordt als ‘natuurlijk’ gewaardeerd en geldt als bron van bijzondere kennis.
2. De tekst representeert een subject; er klinkt een authentieke ‘stem’, al is dat apert niet de stem van de auteur.
3. De tekst vertoont, ook als hij zich op het eerste gezicht als chaotisch aan de lezer voordoet, op een hoger niveau aan een innerlijke coherentie. (Vaessens & Joosten 2003: 19)

Vervolgens bespreken zij in hoofdstuk 2 niet op traditionele wijze de kenmerken, maar wat zij noemen: ‘De problemen van de postmoderne poëzie’. (31-61) Dat zijn

zeven punten van de modernistische poëtica zoals die door de postmodernistische poëtica worden geproblematiseerd. Het is van belang te weten dat daarbij de fundamenteën van de modernistische poëzie in het geding zijn, en dus ook de hierboven weergegeven klassieke premissen van het lezen. Vaessens en Joosten definiëren ‘de poëzie die zich aan een [op coherentie en samenhang gerichte] modernistische lezing onttrekt als *postmodern*.’ (9) Veel postmoderne poëzie provoceert de verwachtingen en conventies die aan het gevestigde, modernistisch georiënteerde denken over poëzie ten grondslag liggen. Postmoderne poëzie lijkt zich te verzetten tegen de poëzie zelf.

Elk van de zeven problemen van de postmoderne poëzie behandelen Vaessens en Joosten in deel 3 van hun studie aan de hand van een casus. De problemen liggen op de volgende terreinen: coherentie, identiteit, oorspronkelijkheid, volmaaktheid, intuïtie, autonomie en moraal. Dergelijke problemen zijn ook aan te wijzen in (veel) oudere poëzie, maar: ‘Het postmodernisme is vooral het geheel én de explicitering ervan.’ (33)

Zo ruim bemeten als deze soort van poëzie in hun omschrijving misschien lijkt, is ze niet. Vaessens en Joosten geven expliciet aan dat ze zich hebben laten leiden door hun persoonlijke voorkeur, hun ‘fascinatie voor geëngageerde dichters die zich niet neerleggen bij de opvatting dat poëzie er in deze wereld niet meer toe doet.’ (8) Daarvan uitgaande hebben zij een selectie gemaakt uit de naoorlogse poëzie. Ik neem aan dat deze ‘fascinatie voor geëngageerde dichters’ een selectie inhoudt uit de naoorlogse poëzie, en niet uit de hedendaagse avant-garde. Als dat laatste het geval zou zijn, zou het gevaar van cirkelredenering al te groot worden. Het probleem van de moraal zou dan immers vooraf ingelegd zijn, in plaats van achteraf gedistilleerd uit het materiaal.⁴

Een karaktertrek die deze studie prettig leesbaar, maar wat moeilijk hanteerbaar maakt, is de rekkelijkheid. Vaessens en Joosten bieden weinig harde regels en feiten en standen van zaken.⁵ Alleen al uit het gegeven dat ik anno 2006 nog steeds over hun ‘avant-garde van vandaag’ mee kan schrijven, blijkt de rekbaarheid van de materie en de behandelde periode. Voeg erbij dat ook Lucebert, Polet en Rein Bloem tot de avant-gardistische dichters gerekend worden, en de permeabiliteit van de piketpaaltjes is duidelijk. Wat op pagina zeven nog hedendaagse poëzie heet, wordt op pagina acht ‘naoorlogse poëzie’ genoemd. In één bladzijde overstappen van ‘vandaag’ naar ‘naoorlogs’ is als essayistische wending acceptabel, maar het is vreemd dat literatuurwetenschappers die zelf van ruim na de babyboom dateren, anno 2003 ‘vandaag’ en ‘naoorlogs’ gelijkstellen: hun onderzoeksdomein oscilleert tussen één en zestig jaar. Doordat Lucebert, Polet en Bloem in deel 3 van de studie niet blijken te behoren tot de *hard core* postmoderne poëzie maar tot ‘De archeologie van het postmodernisme’ (197) wordt de feitelijk behandelde tijdspanne van het hedendaagse echter weer flink ingekort.

De rekkelijkheid (en de verwarring die er het gevolg van kan zijn) blijkt ook

uit het gegeven dat Vaessens en Joosten met opzet, en indachtig Lyotard, *niet* willen trachten om 'Het Verhaal' van het postmodernisme te vertellen. (37) Maar ze hebben - gelukkig - natuurlijk *wel* de pretentie om althans 'een' verhaal te vertellen over (de) postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen, ook al is het enige wat ze generaliserend expliciet over de behandelde werken stellen, dat die 'allemaal al eerder en door anderen met het postmoderne ideeëncomplex in verband [zijn] gebracht. (37) Ze bespreken het werk van de behandelde dichters louter om de problemen van het postmodernisme toe te lichten en te demonstreren. De betreffende dichters 'zijn niet *per definitie* postmoderne dichters en auteurs die [z]e niet noemen, zijn dat niet per definitie *niet*.' (36) Wel geeft het werk van de besproken dichters blijk 'van de omgang met vraagstukken als coherentie, authenticiteit of identiteit'. (36-37) Desondanks spreken Vaessens en Joosten generaliserend van 'de postmoderne dichter', 'de moderne dichter' en 'De postmoderne poëzie'. (31, 32) Robert Anker wordt zelfs, zonder slag om de arm, aangeduid als: 'Deze postmoderne dichter'. (99)

Mede uit het feit dat de opsomming of behandeling van de zeven problemen op verschillende plaatsen in hun studie in verschillende volgorden geschiedt, is af te leiden dat Vaessens en Joosten er geen hiërarchie in aanbrengen. Evenmin wensen ze aan te geven of *alle* problematiseringen aanwezig moeten zijn in een werk of oeuvre om van postmoderne poëzie te kunnen spreken, of dat een enkele al aanleiding kan geven om van postmoderne poëzie te spreken: soms treffen ze één van de problemen van het postmodernisme bij een besproken dichter aan, soms 'een samenspel ervan.' (37) Daarmee maken ze het de lezer moeilijk om hun onderzoekscorpus kritisch te bezien.

Vaessens en Joosten lichten helaas ook niet toe hoe de zeven probleemgebieden zijn te relateren aan de drie klassieke premissen van het lezen; ze maken in mijn optiek zelfs niet duidelijk hoe die drie conventies van de geschoolde lezer correleren met vraagstukken als coherentie, authenticiteit en identiteit. Ik kom in een poging tot herleiding tot het volgende. Aan conventie 1, die van organische heelerheid, natuurlijkheid en bijzondere kennis, zijn de problemen van volmaaktheid, intuïtie en autonomie te koppelen.⁶ Aan punt 2, subject en authentieke stem, zijn identiteit en oorspronkelijkheid te verbinden. En punt 3, innerlijke coherentie, is te relateren aan het probleem van de coherentie. Het probleem van de moraal echter betreft *niet* de literaire conceptualisering van de lezer; het is het enige zuiver inhoudelijke, thematische probleem. Het probleem van de moraal lijkt me niet - althans niet op eenzelfde wijze als de andere problemen - te verbinden met een van de drie premissen van het klassiek lezen; het lijkt me onmogelijk het probleem van de moraal in verband te brengen met de (postmoderne) provocatie van de verwachtingen en conventies die aan het gevestigde, modernistisch georiënteerde denken over poëzie ten grondslag liggen.

Tegenlicht

Door de vrijzinnige *modus operandi* van Vaessens en Joosten verliest een modernistische angsthaas, zoals onderhavige lezer/schrijver dezes, de postmoderne verken- ners soms uit het oog.⁷ Daarom wend ik me nu naar mij bekend terrein en zie hoe zij zich daar bewegen. Hoofdstuk 4 van *Postmoderne poëzie in Nederland in Vlaanderen* behandelt 'Robert Anker en het probleem van de moraal' (81-100). Ik benader het hoofdstuk averechts, vanuit de conclusie die Vaessens en Joosten verbinden aan hun verkenning:

Robert Ankers *Goede manieren* (1989) heeft een nadrukkelijk morele problematiek, maar de *moderne* benadering van moraal wordt afgewezen: de bundel is beslist *niet* het verslag van een filosofische zoektocht naar absoluutheden en universele waarheden en naar fundering in ver- klarende theorieën. Anker zoekt niet meer naar een eenduidige ethische code. Hij aanvaardt morele ambivalenties. (Vaessens & Joosten 2003: 60-61)

Tegen de achtergrond van de hierboven aangeduide rekkelijkheid, valt de beslist- heid, de veronderstelde onbetwistbaarheid van deze conclusie op. Het is alsof over de poëzie van althans deze dichter wel een klinkklaar Groot Verhaal te vertel- len valt.⁸ Daarbij zijn er in Vaessens' en Joostens conclusie ten aanzien van *Goede manieren* vrij krasse vooronderstellingen verpakt aangaande het modernisme dat aan het postmodernisme voorafgaat en er in zekere zin aan tegengesteld is. In het modernisme zou kennelijk wèl sprake zijn van een filosofische zoektocht naar *abso- luutheden* en *universele* waarheden en naar fundering in *verklarende* theorieën, en van zoeken naar een *eenduidige* ethische code. Deze veronderstellingen lijken me niet zo onbetwistbaar als Vaessens en Joosten ze doen voorkomen. Fokkema en Ibsch bijvoorbeeld schetsen een ander modernisme:

Het syntagmatische verband van Modernistische teksten wordt gekenmerkt door een aantal 'onzekerheidsfactoren'. [...] De Modernistische verteller is minder zelfverzekerd [dan de Rea- listische] en beseft het voorlopige, hypothetische karakter van zijn zienswijze en presentatie. Hij twijfelt aan zichzelf, is bepaald niet als alwetend te beschouwen en is ook niet zeker van de door hem gecreëerde personages. (Fokkema & Ibsch 1984: 38)

Ook de - voor postmoderne literatuur kenmerkende - intertekstualiteit valt geheel te beschouwen in het licht van de modernistische twijfel:

De losmaking uit het netwerk van materiële krachten en andere door de omgeving bepaalde factoren die karakteristiek is voor de Modernistische personage, maakt een teruggrijpen op motieven en *fabulae* uit de mythologie en oudere literatuur weer mogelijk. Het gebruik van de overgeleverde modellen geschiedt echter op een andere manier dan in de tijd van de Renais- sance en het Classicisme. Het overgeleverde materiaal bezit geen absolute geldigheid en wordt

slechts benut om de relativiteit van het eigen standpunt te accentueren. (Fokkema & Ibsch 1984: 41)

Dergelijke modernistische noties zijn heel ook in *Goede manieren* te ontdekken. Daartoe keer ik terug naar het begin van de beschouwing die Vaessens en Joosten eraan wijden. Het gedicht opent als volgt:

Midden in een tochtje met de auto, in een file in een bos,
maakte ik mij los van mijzelf. Allemaal d'r uit, zei ik
– vrouw en kinderen, de tas met truien en de thermosfles –
en zette een leger zelf achter het stuur [...] (Anker 1989: 9)

Vaessens en Joosten horen hier - terecht - Dante in meeklinken. Dat het gaat om een referentie aan de opening van de *Divina commedia* is kennelijk te evident om te noemen; ze besteden verder in ieder geval geen aandacht aan Dante.⁹ Dat lijkt me een gemiste kans, want de met Dante te identificeren ik-figuur van de *Commedia* is zowel hoofdpersoon als verteller/dichter. De *Commedia* kan wat dat betreft een zoeklicht zijn voor de opheldering van de enigszins vreemde verhouding tussen de dichter, het personage 'dichter' en het hoofd(?)personage Van Beek van *Goede manieren*. Verder beschrijft de *Commedia* de denkbeeldige reis van een nogal ontredderde hoofdpersoon, iemand die moreel, ethisch ontspoord is, net als in *Goede manieren*. Beiden hoofdpersonages bereizen een circulaire ruimte: Dante bewandelt van de helse kringen, de omgangen van de louteringsberg en de hemelsferen, Van Beek volgt onder andere de ringweg en 'doorkruis[t] de cirkels van de grachten naar het hart'. (Anker 1989: 38) De parallellen liggen voor het oprapen. De vraag is waarom Vaessens en Joosten ze laten liggen. Ik waag de veronderstelling dat een referentie aan een middeleeuwse tekst niet van pas komt in een beschouwing die hedendaagse poëzie koppelt aan modernistische, en dat de referentie aan Nijhoff beter past in deze kraam.

Op Nijhoff gaan Vaessens en Joosten uitgebreid in. Ze horen in de opmaat van *Goede manieren* 'Het veer' weergalmen. Verderop in zijn openingsgedicht refereert Anker aan Nijhoffs gedicht, zoals zij niet nalaten duidelijk te maken. Daarover zeggen ze:

'Het veer' is vaak gelezen als proclamatie van een nieuw inzicht dat tegelijk de wording van dat inzicht beschrijft – een levensbeschouwelijk inzicht van Sebastiaan dat duidelijke parallellen vertoont met de veranderende poëtische inzichten van de dichter die hem verzong. Kunnen we nu, de lotgevallen van Sebastiaan indachtig, veronderstellen dat *Goede manieren* óók als een worsteling om inzicht, om een levenshouding te lezen is?' (Vaessens & Joosten 2003: 82)

Naast het negeren van Dante, vallen nog twee aspecten van deze benadering op. In de eerste plaats het retorische karakter van de vraag in het bovenstaande citaat, in

de tweede plaats de verwerking van de intertekst. Ook wie *Goede manieren* niet las, hoort al het volmondig 'Jaaah' aangolven van de publieke tribune: 'natuurlijk, ook *Goede manieren* is als zo'n worsteling te lezen.' En Ankers verteller zegt inderdaad expliciet over zijn held: 'ik gaf hem eigenschappen mee maar geen manieren' (Anker 1989: 9) Verderop spreekt die held het antwoordapparaat van zijn dichter in: 'wat zijn dat voor manieren die ik vinden moet', en: 'In plaats van zelf te leven heb je ons op pad gestuurd', en ook: 'Ik weet niet wat mijn opdracht was maar geef haar hier terug. / Adieu meneer, het ga je goed en aarzel niet: over de brug.' (36-37) Ankers held heet Van Beek. Zijn naam refereert zowel alfabetisch als aquatisch aan Nijhoffs *Awater*. Van Beek is evident een zoeker zonder al te veel zekerheden, zoals ook zijn dichter in *Goede manieren*, zoals ook Awater en diens reisgenoot, zoals trouwens ook Dante in de *Divina commedia*.

Dat ook Nijhoff twijfelt en zoekt in 'Het veer' is af te lezen aan het slot. De verteller dient zich daar opeens expliciet aan met: 'Men troost ons, zeggend: Gods barmhartigheid / reikt verder dan zijn wet'. Maar dan gaat hij voort met: 'Dan hecht ik eer geloof aan het verhaal dat [...]' (Nijhoff 1990: 202-203) waarna hij een alternatief einde van het verhaal over Sebastiaan geeft. De ik-figuur van 'Awater' is evenmin zeker van wat hij vindt. Hij maakt een andere keuze dan zijn gids Awater, die hij aanvankelijk trouw en geïntrigeerd volgde: 'Awater blijft, ik loop door, en zo gauw, / of ik de trein zag die ik halen wou.' (Nijhoff 1990: 231) Maar dit betekent nog niet dat hij zeker is van zijn zaak. Met betrekking tot 'Awater' merkt Van den Akker op:

De tekst biedt voortdurend suggesties voor betekenis aan, maar zonder dat het tot een consequente interpretatie leidt. Negatief geformuleerd: de lezer mist ieder houvast. Positief geformuleerd: de lezer wordt uitgenodigd om de vrijheid te nemen de tekst op meer dan één manier te lezen. (Van den Akker 1994: 27)

Deze ambivalentie, deze open betekenisstructuur (of: 'twijfel') kenmerkt veel van Nijhoffs werk en dat van andere modernistische auteurs. Uitsluitend kenmerkend voor het postmodernisme is het zeker niet.

Goede manieren heeft inderdaad, tot in de titel aan toe, evident een morele thematiek; ook de inhoud van het gedicht laat daar weinig twijfel over bestaan, gezien alleen al een passage als de volgende: 'Help me toch. Ik ben zo vreemd. Ik kan niet leven.' (Anker 1989: 20). De dichter-ik-figuur zoekt 'een tijdgenoot, / een innerlijke broer die hij op zachte schoenen nagaat' (Anker 1989: 29)¹⁰ Dat maakt het des te vreemder dat Vaessens en Joosten deze tekst willen bespreken in het kader van de *postmoderne* poëzie die zich immers wordt gekenmerkt door *onverstaanbaarheid*. *Goede manieren* is wervelend, chaotisch, speels, vol intertekstuele allusies, bij vlagen platvloers, bij andere vlagen verheven, maar behoort tot alles behalve de soort poëzie die zich *niet* zou lenen 'voor de op coherentie en samenhang gerichte interpretatie die het einddoel is van de gangbare leesstrategieën' (Vaessens & Joosten 2003: 9)

Een tweede opvallend aspect van de benadering van *Goede manieren* door Vaessens en Joosten is de simpele wijze waarop ze tekst en intertekst aan elkaar relateren: 1. *Goede manieren* refereert aan 'Het veer'; 2. 'Het veer' gaat over een zoektocht naar een levenshouding; 3. *Goede manieren* zal ook wel over een worsteling om een levenshouding gaan. Die relatering is in dit geval inhoudelijk correct. Dat kan ook haast niet anders, gezien de primaire referentie in *Goede manieren* aan de *Divina comedia*.¹¹ Maar verder lijkt me een dergelijke eenvoudige, eenduidige intertekstuele relatering niet typisch voor een postmoderne tekst of een postmoderne lezing. De wijze waarop Vaessens en Joosten *Goede manieren* aan 'Het veer' relateren duidt eerder op een modernistische leeswijze. Ze poneren althans zelf: 'de modernistische verwijzing is uiteindelijk een constituerend element van een finale betekenis (zoals de context in traditionele zin bijdraagt tot de constructie van een centrale idee). De postmoderne intertekst ontkent zo'n centrale kern.' (125)¹² Een postmoderne tekst is een mozaïek van bestaande teksten. Maar *Goede manieren* problematiseert zijn eigen identiteit niet, of: hooguit op speelse wijze, niet fundamenteel.

Iets dergelijks geldt voor het personage Van Beek. Hij speelt verschillende rollen in *Goede manieren*, 'maar aan de constanten wordt niet getornd', zoals Vaessens en Joosten terecht stellen. (83) Die constatering leidt hen echter *niet* tot de conclusie dat Van Beek een betrouwbaar, solide, en dus in dit opzicht a-postmodernistisch personage is.

De verteller heeft veel eigenschappen met Van Beek gemeen, zo stellen Vaessens en Joosten (84); zijn probleem is: hoe te opereren in de morele verwar- ring die de stad is. Vanaf dat punt (85) waaiert het hoofdstuk over *Goede manieren* uit naar essays, interviews en verhalen over Ankers kennis van de heelheid van het leven in de jeugd, in het dorp, en zijn verlangen naar iets dergelijks in het heden. Anker karakteriseert zijn thematiek zelf in termen die zich, zoals Vaessens en Joosten uiteenzetten, 'uitstekend verstaan met sociologische theorievorming over de postmoderniteit van nu.' (85-86) Daaraan kunnen zij concepten koppelen als: versplintering en deconstructie en exit-grote-verhalen waardoor ieder voor zich legitimatie moet vinden en wel in kleine verhalen. Vaessens en Joosten betrekken een sociaal-geograaf in hun betoog en leggen zo de link tussen postmodernisering en de stad. Het eigenlijke onderwerp - de literaire tekst *Goede manieren* en de moraal in het kader van postmoderne poëzie - is dan ver uit zicht.

Robert Anker is Nijhoviaans genoeg om voor iedere interpretatie zelf argumen- ten of ondersteuning aan te dragen. Zo heeft hij in een interview dat dateert van na de verschijning van het boek van Vaessens en Joosten het volgende verklaard:

Wie weet nu wat het postmodernisme precies inhoudt? Daarover worden veel interessante boeken geschreven, waarvan ik er ook wel een paar heb gelezen. Postmodernisten claimen een zogenaamd verbrokkeld wereldbeeld, maar dat wereldbeeld verbrokkelde al veel eerder; tijdens het modernisme. Dat was de eerste grote stroming in de kunst, die in een wereld werd geplaatst waarin alle eenheid was weggetrokken, de godsdienst wegglekte en waarin Grote Verhalen niet

meer bestonden. Toch bleef er nog een grote heimwee naar wat verloren was gegaan. [...] Wat voegen postmodernisten er [...] aan toe dat het modernisme post maakt? Ik kan niet zo veel met die term, ik voel mij modernist (De Bruin 2005: 43)

Wie desondanks postmoderne trekken in het oeuvre van Anker zoekt, kan waarschijnlijk beter terecht bij *Nieuwe veters* (1987). De thematiek van die dichtbundel is vergelijkbaar met die van *Goede manieren*, maar opbouw, structuur en vertelwijze en zelfs de zinsbouw zijn in het geheel niet eenduidig, hiërarchisch, samenhangend, centripetaal te lezen en te interpreteren. Anker heeft bijvoorbeeld eens te kennen gegeven dat het titelgedicht 'Nieuwe veters' van *Nieuwe veters* 'niet het sleutelgedicht van de bundel is'. (Heymans 1989: 65-66)¹³ *Nieuwe veters* kan beter postmodern genoemd worden dan *Goede manieren*. Als *Goede manieren* iets niet doet, lijkt me, dan is het: zich onttrekken aan de traditionele leesstrategie. Een karakterisering als die van Mark Kamphuis lijkt correct: 'het postmoderne aan dit gedicht [komt] misschien nog wel het duidelijkst naar voren [...] in de manier waarop het enkele essentiële aspecten van de postmoderne menselijke conditie "verdicht".' (Kamphuis 1995-1996: 10). Vergelijkbaar is de visie van Bertram Mourits die Ankers *Goede manieren* legt naast Vikram Seths *The Golden Gate*: 'bij beiden is de populaire cultuur vanzelfsprekend aanwezig, Van Beek en John zijn beiden hoofdpersonen die in de welvaartsstaat zoeken naar idealen (met een groot woord: die lijden onder *la condition postmoderne*).' (Mourits 1997: 61)

Goede manieren is, wat mij betreft en afgaande op zes van de zeven karakteristieke problemen van Vaessens' en Joostens postmodernisme, geen postmodernistische poëzie. *Goede manieren* is een, misschien niet makkelijk, maar toch: toegankelijk gedicht dat gaat over een aspect van het postmoderne leven. Dit episodische gedicht lijkt zich te onttrekken aan de tegendraadsheid en onverstaanbaarheid die Vaessens en Joosten zien als problematiseringen die kenmerkend zijn voor de postmoderne poëzie.¹⁴ Ik kan mij dan ook vinden in Piet Gerbrandy's kritiek op dit punt van het, ook door hem positief ontvangen, boek: 'Minder geslaagd is een poging Robert Anker in het postmoderne kamp in te lijven. Ongetwijfeld is Anker een zoeker die het geloof in de traditionele moraal heeft moeten opgeven, maar hij verwoordt dat in gedichten die van begin tot eind probleemloos te duiden zijn.' (Gerbrandy 2004)¹⁵ Ook Ekkers is het niet eens met deze postmoderne attributie van *Goede manieren*: 'dit is moderne, niet post-moderne poëzie (misschien post-post-moderne poëzie).' (Ekkers 1990: 381) Met Gerbrandy en Ekkers ben ik van mening dat Anker in *Goede manieren* (en ook in ander werk) misschien wel schrijft met middelen en technieken die we vooral kennen uit postmoderne literatuur, maar dat zijn stellingname puntgaaf en kristalhelder is, uiteindelijk zelfs zonder spoor van twijfel wat de richting van het zoeken betreft. Alleen het vinden is er niet bij. Anker is een postmodern denker noch dichter. Hij dicht en schrijft over (en met) personages die leven in, of geconfronteerd worden met, de tegenwoordige, hedendaagse, postmoderne *condition humaine*. Zijn schriftuur is in wezen niet-postmodern.

Wie – om de zaak niet tot poëzie te beperken – ook Ankers romans en verhalen doorneemt, wordt regelmatig geconfronteerd met tal van technieken, motieven en stijkenmerken die aan postmoderne literatuur te verbinden zijn, zij het misschien niet perfect binnen het kader dat Vaessens en Joosten rond postmoderne poëzie stellen. Anker citeert zich bijvoorbeeld haast letterlijk wezenloos uit literatuur, muziek, film, toneel, schilderkunst, alles van hoog en laag allooi, *high brow* en populair. In *Vrouwenzand* is een verhaallijn verwerkt die is gebaseerd op de klassieke misdaad-/avonturenroman, maar dan met zulke verborgen identiteiten en machinaties, die in kort tijdsbestek steeds ingewikkelder worden, zonder dat er een oplossing wordt geboden aan het einde, dat de lezer na enige tijd moet concluderen dat er van parodie sprake is in plaats van oprechte ontlening. Dit laat onverlet dat de roman naar een helder einde leidt, samen te vatten als: ‘(verlangen naar) thuiskomst’.

Ankers vertellingen zijn vaak uitermate gelaagd en onbetrouwbaar wat betreft verteltechnische autoriteit en focalisatie. Ze vertonen op de meest onverwachte momenten in alle openheid hun fictionele karakter: een schijnbaar ouderwetse, auctoriale verteller die zich aandient, ontpopt zich even later als een uitermate subjectieve, personagegebonden ik-verteller. Ankers personages zijn niet gebonden aan één enkele vertelling maar maken deel uit van een uitgebreide, maar zeer papieren wereld: Paul Masereeuw bijvoorbeeld, duikt in verschillende rollen in meerdere romans op, net als Brian Reemnet. Andere personages, zoals Van Beek in *Goede manieren*, zijn op weer andere manier evident van papier en tekst gemaakt, in plaats van naar het leven geschilderd. Locaties als het kraakpand Kostverloren, maar ook tal van andere attributen uit Ankers literaire kosmos, keren in verschillende romans, verhalen *en* gedichten over de jaren heen terug. Dit is te interpreteren als postmoderne vaagheid of wederspanning jegens het klassieke vertellen en lezen, maar beter nog - zij het ook met enige overdrijving - als pre-moderne, dorpse overzichtelijkheid en herkenbaarheid.

Een toonbeeld van Ankers uiterst hybride literaire universum is de novelle ‘De thuiskomst van kapitein Rob’,¹⁶ waarvan alleen al de titel verwijst naar zowel de beroemde stripverhalen van Pieter J. Kuhn, als naar de anderszins klassieke teksten *Odyssee* en *Robinson Crusoe*. Deze novelle bevat ook elementen van een avonturenroman, zoals bijvoorbeeld bekend uit de jeugdserie *Bob Evers*, een Bildungsroman en een B-film uit Hollywood, maar dan een die muzikaal omlijst wordt met zowel Bachcantates als een song van Brian Hayland, die ook weerklinkt in *Een soort Engeland* en *Goede manieren*. Een ander toonbeeld is de zojuist genoemde roman *Een soort Engeland*, waarvan de hoofdpersoon een beroemd acteur is, die zich David Oosterbaan noemt maar eigenlijk Henk heet, en anderzijds wel erg veel op Eric Schneider lijkt, en die rollen speelt in ‘echte’ en fictieve toneelstukken, die alle meer of minder op ‘de’ werkelijkheid zijn betrokken. Daartoe behoort ook het aanvankelijk fictieve stuk *Is dit Engeland?*, dat in de roman wordt toegeschreven aan ‘de 35-jarige Nederlandse schrijver Albert Baden, die als dichter enige bekendheid

schijnt te genieten' (Anker 2001: 70). Maar het stuk bleek nadien toch van Robert Anker zelf te zijn en is nu ook als zodanig gepubliceerd (Anker 2004). Anker, die een autobiografische schets de titel *Negen levens* meegaf (2005), voelt zich in de postmoderne, urbane realiteit wellicht als een kat in het nauw en maakt daardoor rare maar fraaie literaire buitelingen. Uiteindelijk komt hij *in zijn werk* op z'n pootjes terecht in een kenbare, pre-postmoderne werkelijkheid.

Literatuur

- Akker, van den, 1994** Wiljan van den Akker, *Dichter in het grensgebied; over de poëzie van M. Nijhoff in de jaren dertig*. Amsterdam 1994.
- Anker 1987** Robert Anker, *Nieuwe veters*. Amsterdam 1987.
- Anker 1989** Robert Anker, *Goede manieren; een episodisch gedicht*. Amsterdam 1989.
- Anker 1992** Robert Anker, *De thuiskomst van kapitein Rob*. Amsterdam 1992.
- Anker 2001** Robert Anker, *Een soort Engeland*. Amsterdam 2001.
- Anker 2004** Robert Anker, *Is dit Engeland?* Amsterdam 2004.
- Anker 2005** Robert Anker, *Negen levens; een dorp als zelfportret*. Amsterdam 2005.
- Bruin, de, 2005** Erik de Bruin, 'Iedere schrijver wil iets nieuws maken; interview met Robert Anker'. In: *Voors* 23 (2005), nr. 2: 41-45.
- Dante 1989** Dante Alighieri, *De goddelijke komedie*. Vertaald en toegelicht door Frans van Dooren. 3^e dr. Baarn [1989].
- Ekkers 1990** Remco Ekkers, 'Het versplinterde ik'. In: *De gids* 163 (1990): 380-382.
- Fokkema 1999** Redbad Fokkema, *Aan de mond van al die rivieren; een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945*. Amsterdam-Antwerpen 1999.
- Gerbrandy 2004** Piet Gerbrandy, 'Chaos of eenheid'. In: *De volkskrant*, 13 februari 2004.
- Groenewegen 2003** Hans Groenewegen, 'Al was het maar in de vorm van een vraag'. In: *Yang* 39 (2003), nr. 4: 633-647.
- Heynders 2004** Odile Heynders, 'Betekenis tussen tekst en lezer; over de coherentie van post/moderne poëzie'. In: *Nederlandse letterkunde* 9 (2004): 18-34.
- Heymans 1989** J. Heymans, 'Het verstedelijkte heimwee; J. Heymans in geprek met Robert Anker'. In: *De revisor* 16 (1989), nr. 6: 56-66.
- Joosten & Vaessens 2004** Jos Joosten en Thomas Vaessens, 'Problemen en perspectieven van de modern-letterkundige neerlandistiek'. In: *TNTL* 120 (2004): 340-355.
- Kamphuis 1996** Mark Kamphuis, "In plaats van zelf te leven heb je ons op pad gestuurd"; over postmodernisme en ethiek in Robert Ankers *Goede manieren. Een episodisch gedicht*'. In: *Voors* 14 (1996), nr. 4: 4-12.
- Mourits 1997** Bertram Mourits, 'De dichter een fatsoenlijk mens; over postmoderne epiek en ethiek bij Robert Anker'. In: *Maatstaf* 45 (1997), nr. 4: 55-66.
- Nijhoff 1990** Martinus Nijhoff, *Verzamelde gedichten*. Ed. W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Amsterdam 1990.

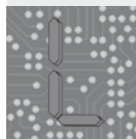
- Oostendorp, van, 2003** Marc van Oostendorp, 'NederNed 50: een bekrompen leesstrategie'. In: *Nederl-L* 12 (2003-2004) nov. 2003. www.nederl.nl (bulletin 0311.a) [12-01-2006]
- Vaessens 2001** Thomas Vaessens, *De verstoorde lezer; over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*. Nijmegen 2001.
- Vaessens & Joosten 200** Thomas Vaessens en Jos Joosten, *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen 2003.
- Vervaeck 1999** Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen-Brussel 1999.

Noten

- 1 Van vergelijkbare instelling is Vaessens essay *De verstoorde lezer* (2001) dat, zoals de ondertitel aangeeft, handelt *over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*.
- 2 De formulering 'dat hun werk aansluiting vindt bij denkbeelden [...]' komt mij onzuiver voor: het werk vindt zelf geen aansluiting, het wordt door beschouwers ervan aan denkbeelden verbonden, de poëzie wordt door beschouwers verbonden met elders geëxpliciteerde poëtische concepten.
- 3 Ik hoop dat de lezer het mij vergeeft dat ik, omwille van de discussie, hier alleen inga op een punt van onenigheid, en mijn lof voor deze studie onder leerstoelen en collegebanken steek. Om de discussie vroegen Joosten en Vaessens zelf in *TNTL* 120 (Joosten & Vaessens 2004). Als ik mijn waardering voor hun boek hier breed zou ventileren, zou men kunnen denken aan kleffe kortsluiting, omdat beiden tot voor kort mijn collegae in Utrecht waren.
- 4 Overigens blijft mijn twijfel bestaan of er ook (al dan niet geëngageerde) dichters zijn die zich *wel* neerleggen bij de opvatting dat poëzie er in deze wereld niet meer toe doet.
- 5 Heynders (2003) en vooral Groenewegen (2003) accentueren deze rekkelijkheid als een zwakte van de studie. Heynders mist een helder onderscheid tussen teksteigenschappen en leesattitudes, Groenewegen hekelt de verwarring van essayistiek met het wetenschappelijke vertoog, van subjectiviteit met intersubjectiviteit.
- 6 Op dezelfde bladzijde waar de drie cruciale vooronderstellingen van het klassieke nieuw-kritische lezen worden opgesomd, staat bij de nadere bespreking ervan echter met betrekking tot punt 1: 'Het gedicht is een organische heelheid en geldt als een bijzondere vorm van kennis.' De aanhalingstekens ontbreken, het element 'waardering als natuurlijk' ontbreekt en 'bron van bijzondere kennis' is geworden tot 'bijzondere vorm van kennis'.
- 7 Hun soepele verkenningstechniek hebben Vaessens en Joosten ontleend, denk ik, aan Bart Vervaeck, die zijn studie over *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (1999) begon met de belijdenis: 'Ik geloof niet dat er zoiets bestaat als het postmodernisme of de postmoderne roman.' (Vervaeck 1999: 7) Die overtuiging zette onder andere de deur open om een auteur als Willem Jan Otten te bespreken, wat me niet erg juist lijkt in het kader van het postmodernisme. Anderzijds is het onbegrijpelijk dat Menno ter Braaks *Politicus zonder partij* niet besproken wordt door Vervaeck.

- 8 Ik vraag me overigens af of het wel waar is dat Anker in zijn werk niet zou zoeken naar een eenduidige ethische code. Iets anders is dat hij uiteindelijk inderdaad morele ambivalenties lijkt te (moeten en kunnen) aanvaarden.
- 9 'Op het midden van onze levensweg bevond ik me in een donker woud, omdat ik van de rechte weg was afgedwaald', zo luidt het begin van de *Commedia* in de vertaling van Frans van Dooren (Dante 1989: 43). Remco Ekkers stelt in de opening van zijn notitie over *Goede manieren*, nadat hij de beginregels van het gedicht heeft geciteerd, kortweg: 'Robert Anker stelde zich rond zijn veertigste de opdracht een lang gedicht te schrijven over het verdwaald zijn in het post-urbane leven. Op zoek naar goede manieren. Dante 1989.' (Ekkers 1989: 381) Ankers ik-figuur is zoekende, net als die van Dante. Maar zoals Ekkers stelt: 'Over de God van Dante wordt natuurlijk niet meer gesproken, over Marx evenmin.' (Ekkers 1990: 382)
- 10 Vergelijk 'Awater': 'Ik heb sinds mijn broer stierf geen reisgenoot', en: 'Ik merk dat de echo, die mij uitgeleide / deed door de hall met tegels, buiten zwijgt. / De stad verleent de voet geluidloosheid.' (Nijhoff 1990: 224, 225)
- 11 Epische gedichten worden vaak gebruikt voor de uitbeelding van de morele of ethische reflectie op iemands positie in de wereld en het leven; ik denk hierbij onder veel andere werken aan: 'Okeanos', *Mei*, *Pan Cheops*, 'Awater', 'Het uur u', *Tempel en kruis*, *Roeshoofd hemelt*. Het experiment dat Anker met zijn ik-figuur en Van Beek uitvoert is welhaast een genreconventie.
- 12 Vergelijk Fokkema & Ibsch (1984: 41) over de modernistische intertekstualiteit: 'De verwijzing naar een overgeleverde *fabula* versterkt de samenhang en vergemakkelijkt daardoor de interpretatie.'
- 13 Voorts zegt Anker: 'En verder dekt de titel *Nieuwe veters* misschien de inhoud van de bundel niet helemaal, omdat de rondlopende hij-figuren klaarblijkelijk nauwelijks over nieuwe veters beschikken. Oude schoenen en nieuwe veters, daar is niet zo vreselijk veel zicht op.' (Heymans 1989: 66)
- 14 Mourits (1997) classificeert *Goede manieren* wel als postmoderne poëzie, net als Fokkema (1999) maar hun postmodernismeconcept wijkt dan ook af van dat van Vaessens en Joosten.
- 15 Vergelijk Marc van Oostendorps kanttekening: 'in de bundel die Vaessens en Joosten van Anker bespreken ('Goede manieren') is wel degelijk sprake van een determineerbare inhoud, zonder al te veel 'open plekken'.' (Van Oostendorp 2003).
- 16 Uit de gelijknamige bundel, die alleen op het omslag als ondertitel heeft: *twee novellen en een brief*.

Geleefd voor poëzie (II)



PIETER JOHANNES UYLENBROEK
(1748-1808)

Marleen de Vries

Pieter Johannes Uyenbroek was in het laatste kwart van de achttiende eeuw een van de belangrijkste uitgevers van Nederlandstalige poëzie. Daarmee kwalificeerde hij zich als een hardnekkige optimist. Proza, in de vorm van tijdschriften, kranten en romans, had inmiddels zo'n dominante positie op de markt, dat het er voor poëzieliefhebbers triest uitzag. Maar voordat poëzie definitief gedegradeerd zou worden tot elitair gezelschapsvermaak, beleefde het genre eind achttiende eeuw van de weeromstuit een tijdelijk hoogtepunt. De vele dichtgenootschappen gaven hun reeksen uit en ook Uyenbroek waagde zich aan een grootscheeps, twintig jaar durend project, de reeks *Kleine dichtelijke handschriften* (1788-1808).

Beschreef ik in het eerste deel van dit artikel Uyenbroeks opgang in de literaire wereld als vertaler van toneelstukken en zijn beginjaren als uitgever samen met de weduwe Warnars (zie dit tijdschrift, 11 (2006) nr. 1), in dit deel meer over Uyenbroeks verhouding tot zijn auteurs, het fonds van de uitgever, de *Kleine dichtelijke handschriften* en Uyenbroeks politiek correcte houding tijdens de revolutiejaren.

Uyenbroek als uitgever: raadsman en vriend

Vermoedelijk vanwege de slechte gezondheid van zijn vrouw, zag Uyenbroek zich vanaf 1785 gedwongen de uitgeverij alleen te leiden. Op 23 augustus 1784 liet hij zich inschrijven in het boekverkopersgilde¹ en op 13 januari 1785 adverteerde hij in de *Amsterdamsche Courant*:

De BOEKHANDEL, gevoerd ten Naame van DE ERVEN VAN DAVID KLIPPINK, word, sedert, primo January 1785, voortgezet alleen door en ten Naame van PIETER JOHANNES UYLENBROEK, te Amsterdam, in de Nes.²

Kwam het omdat Uylenbroek de bedrijfsvoering alleen moest doen dat hij in 1785 in een staat van depressiviteit verkeerde? In oktober 1785 was niettemin het ergste leed geleden. Hoffham schrijft blij te wezen dat Uylenbroek van zijn 'zwaar-moedigheid' is genezen.³ Toch bleef het sukkelen voor Uylenbroek en diens vrouw, die behalve met gezondheidsproblemen ook kampten met de onrust die de politiek veroorzaakte. Het bezit van een ter ontspanning en vermaak bedoeld tuintje in de Diemermeer veranderde daar weinig aan.⁴

Door de jaren heen maken de beroemdste auteurs uit het fonds van Uylenbroek, het echtpaar Lucretia Wilhelmina van Merken en Nicolaas Simon van Winter, zich voortdurend zorgen over Uylenbroeks gezondheid: 'Het genoeg dat wy gisteren hadden van door Ued zo vriendelyk verrast te worden door de onverwachte prompte overzending van het kisje met de Exemplaren van de Germanicus, wierd niet weinig getemperd door het bericht dat Ued zich op nieuw zeer ongesteld bevond en zwak'.⁵ In 1788: 'Uwe aanhoudende ongesteldheid en hoofdpijnen te verneemen is ons zeer leed'.⁶ Ondanks deze kwalen wist Uylenbroek de uitgeverij draaiende te houden. Zelf bleef hij toneelstukken vertalen en verder gaf hij onverminderd werken van zijn vrienden uit, zoals het vermakelijke *Proeve van slaapdichten* (1785) van Otto Hoffham⁷ en het erotische *Bloemtyens* (1785) van Bilderdijk, waarvan bij de dood van Uylenbroek nog 245 exemplaren resteerden.⁸ In 1788 verscheen bovendien het eerste deel van wat in zekere zin Uylenbroeks troetelkind zou worden, de *Kleine dichterlijke handschriften*. Bovendien kreeg Uylenbroek in 1788, na de dood van Frans van Steenwijk, het recht om zijn nagelaten dichtwerken uit te geven, bepaald een grote vangst.⁹

Die meevaller had Uylenbroek te danken aan zijn goede reputatie. Over twee uitgeverskwaliteiten van Uylenbroek was namelijk iedereen het eens. Uylenbroek gaf niet alleen goed verzorgde boeken uit, hij was daarnaast een uitmuntend redacteur. Zonder enige bedenking gaven auteurs hem carte blanche als het ging om dichterlijke correcties: 'Sla de boggels van mijn kinderen met een stoute hand plat, of wilt gy my liever van te voren eerst inluisteren, waar die misgewassen steeken: ook al goed', schreef Abraham Vereul.¹⁰

Uylenbroeks dichterlijk talent stond dermate hoog aangeschreven dat aankomende schrijvers ongevraagd werk opstuurden, zoals de Hoornse Anna Maria Moens (1777-1832), die de maestro in april 1794 vraagt om 'welmeenenden raad'. Onbekend met 'het Theoretische der Dichtkunde', zoals veel beginnende dichters, bekende Anna Maria 'ongeleid de natuur gevolgt' te hebben.¹¹ Maar nu had ze hulp nodig die ze 'in dit Patmos, waar de koude invloed der zee alle fyner gevoelens, alle kunde schynt uit te dooven' niet kon vinden. Over Uylenbroeks tips blijkt ze naderhand enigszins verwonderd:

Zoude ik u, myn lieve Vriend! mogen vraagen: wat gy eigenlyk bedoelt met de houding van een vers? Dat is my wat onduidelijk: ik heb zelf wel gezien, dat er iets waar aan ik geen naam wist te geven aan het eerste stukje ontbrak; maar gy drukt deeze onvolkomenheid door gebrek aan houding uit; en dit versta ik niet regt.¹²

Een jaar later al is Moens terug te vinden in de *Handschriften* en nadien vindt men regelmatig bijdragen van haar in de reeks.

Bij alle goede eigenschappen had Uylenbroek ook minder aangename trekjes. Snelheid bijvoorbeeld was niet zijn sterkste kant. Verschillende auteurs klagen over het uitblijven van aangekondigde werken. Zoals de lijkdichten op Lucretia Wilhelmina van Merken die op 19 oktober 1789 stierf. Vier maanden later was de bundel er nog niet. Van Merkens man, Nicolaas Simon van Winter, schrijft Uylenbroek op 19 februari 1790:

Nu wil men met kracht de Rouwvaerzen op de Dichteresse ook zien en hebben. Men dringt er nu, gestadig om, en schynt niet te willen begrypen dat ik er niets in kan doen, en de zaak geheel buiten my is. Zo 't zyn kan, meld my toch eens wanneer gy die zult kunnen uitgeven! t geen ik wel wenschte dat thans al kon geschieden; zo, om van de gemelde aanzoeken vry te zyn, als om verscheide andre goede en gewigtige redenen¹³

Ook Bilderdijk is bekend met de traagheid van zijn vriend en schrijft hem in 1795 naar aanleiding van de op stapel staande *Ibn Doreid*: 'Nette uitvoering behoef ik U niet aan te bevelen: doch kon het wat spoedig gedaan worden, dat ik nog over eenige Afdrukken beschikken kost, 't zou mij aangenaam zijn.'¹⁴

Een andere tekortkoming van Uylenbroek was dat hij geen agressief verkoop-beleid voerde en weinig tot geen moeite deed zijn voorraad te slijten. Verbaasd merkt Bilderdijk in 1793 op dat in zijn omgeving wordt gedacht dat zijn *Vertoogen van Salomo* (1788) niet meer te krijgen zijn: 'En zo gaat het met meer stukjens van mij, die men elkander wijs maakt, dat niet te bekomen zijn. Mij dunk, UE kon daar meer partij van trekken'.¹⁵

Een pluspunt daarentegen was dat Uylenbroek tegenover zijn auteurs geen geheim maakte van de verkoop van hun boeken, maar ook die openheid leverde af en toe kritische reacties op. Toen hij Nicolaas van Winter meldde dat het aantal exemplaren op groot papier van het tweede deel *Tooneelpoëzij* zo goed als uitverkocht was, reageerde deze ongelovig:

hoe is dit mooglyk! In uwen vorigen meldde Ued, dat er 113 exempl, en heden nog 2, dus 115 exempl. verkocht en verzonden zyn. heeft Ued er dan zulk een klein getal van doen opleggen? Meld doch eens hoe veel gy er op genomen hebt. 't zou groot jammer zyn dat zo vroeg te moeten stuiten, en ons zeer spyten. 't is met de Jaargetyden even eens gegaan, die binnen vier weeken totaal weg waaren.¹⁶

Tot werkelijke ergernis leidde Uylenbroeks nonchalance inzake vriendschappen. Misschien was het het gesukkel met zijn gezondheid dat de uitgever regelmatig de lust en energie benam de brieven van zijn vrienden te beantwoorden. Furieus is Hoffham op 27 augustus 1790:

Uw gedrochtelyk stilzwygen heeft my waarlyk beledigt. Ook ben ik sints eenige maanden in ernst kwaad op U geweest. [...] Uwen slechts korten brief van 10 november 1789 sloot Gy aldus: *Hou u voor het tegenwoordige met dit weinige te vrede: zo dra mooglyk meer*. Zo lang heeft Uylenbroek nooit gezweegen! [er zijn negeneneenhalf maand verstreken MdV] Zouden de meer dan 6000 verloopene uren, waarin Gy my niet schreeft, niet één enkeld snipperuurtje uitgeleverd hebben waarin Gy my had kunnen schryven? Maar Gy hebt geen trek gehad, om met Uwen vriend U te onderhouden. Dit heet ik, hem vergeeten.¹⁷

Ongetwijfeld heeft Hoffham die woorden later betreurd, want zo goed als zeker werd Uylenbroek in 1790 in beslag genomen door het ziekbed van zijn vrouw. Zij werd op 16 september 1790 begraven.¹⁸ En wat speelde er in 1804 in het leven van Uylenbroek dat hij niet meer antwoordde? Tollens schrijft op 28 november 1804 enigszins teleurgesteld: 'Myn lieve oude vrind! Gy schryft my niets, gy schryft my nooit: uit de oogen, uit het hart! Helaas! dat booze spreekwoord is maar al te waar!'¹⁹

Weinig klachten laten de auteurs daarentegen horen over wanbetaling. Naar gewoon gebruik betaalde Uylenbroek zijn auteurs uit in presentexemplaren. Zelfs de dichters die in de *Kleine dichtelijke handschriften* publiceerden kregen overdrukjes van elk geplaatst gedicht. Misschien dat Uylenbroek een enkele broodschrijver uitbetaalde, maar de auteurs die over een inkomen beschikten, moesten tevreden zijn met exemplaren.²⁰

De schaarse beschikbare gegevens wijzen erop dat Uylenbroek stukken minder gierig was dan iemand als Pieter Meijer die zijn auteurs afscheepte met zo weinig mogelijk presentexemplaren.²¹ Van het tweede deel *Tooneelpoëzij* ontving Nicolaas van Winter veertig exemplaren op groot papier.²² Zoon Pieter van Winter memoreert op 2 november 1804 de afspraak dat hij zestig exemplaren in octavo zal ontvangen van zijn vertaling van Horatius' lierzangen.²³

Het fonds van Uylenbroek

Waar de meeste andere uitgevers grossierden in het uitgeven van verschillende categorieën lectuur om het financiële risico te spreiden, daar zou Uylenbroek een opvallend eenzijdig fonds opbouwen. Voor het overgrote gedeelte bestond het uit literatuur, oorspronkelijk of vertaald, wat doorgaans als een commercieel weinig interessante categorie werd beschouwd.²⁴ De overige categorieën die Uylenbroek volgens de veilingcatalogus van zijn fonds uit 1809²⁵ in huis had, was hij vermoedelijk door aankoop op veilingen machtig geworden, wellicht afkomstig uit de veilingen die hij zelf vanaf de jaren tachtig aan huis hield.²⁶

Ook hier hield Uylenbroek het overzichtelijk. Hij kocht voornamelijk stichtelijk werk aan, zonder enige twijfel met de hoop daarmee wat extra te verdienen, omdat religieus werk doorgaans goed verkocht,²⁷ zoals het *Maandboek voor de vrienden van*

Jezus van Houtkamp, nog slechts 43 exemplaren over. Van de Utrechtse predikant Jacobus Hinlopen kocht Uylenbroek de *Leerredenen* (1781) aan (90 exx. over), *Overdenkingen* (1793, 81 exx. over) en *Gedachten* (1800, 231 exx. over). Met werken als *Het leven, de bedrijven en de gevoelens van dr. Martin Luther* (1797, 35 exx. over) en *Het leven, de gevoelens en de bedrijven van Calvyn* (1796, 69 exx. over) nam de uitgever ook geen overdreven groot risico. Wel bleef hij zitten met 306 exemplaren van het *Nieuwe Testament en Psalmen, gr. 8vo. voor bejaarde Lieden* en 603 *Psalmen, voor bejaarde lieden*. Las de bejaarde medemens rond de eeuwwisseling niet meer of liet deze groep zich niet betuttelen? Het *Tekenkundig jaarboekje voor 1802* zal eveneens met het oog op de omzet bij Uylenbroek zijn beland. Nog 206 exemplaren over. Verder valt vooral het gebrek aan diversiteit op. Uylenbroek deed niet in kinderboeken, geografisch of wetenschappelijk werk.

Zijn grootse en enigste passie was de literatuur. Hij specialiseerde zich in toneel-literatuur en in poëzie. Fictioneel proza, romans, vindt men bij Uylenbroek amper. Tekenend zijn de eerste uitgaven die Uylenbroek en Soorbeek in 1779 onder de naam 'De erven van David Klippink' de wereld instuurden: gedichten, toneel, een epos. Wellicht was het de bekoring van hun prille huwelijksgeluk dat Soorbeek en Uylenbroek er toe dreef om zich over *Bilderdijs Myne Verlostiging* te ontfemen, een bundel erotische gedichten. Niet dat er veel bekendheid aan dit wapenfeit werd gegeven. De bundel werd louter gedrukt voor vrienden en verscheen in een kleine oplage, zonder auteursnaam en zonder impressum.²⁸ Een tweede werk dat in dat jaar verscheen was *Willem de eerste, of de grondlegging der Nederlandsche vryheid* (1779) een enorm epos van meer dan vijfhonderd pagina's van de hand van Jan Nomsz. Maar het feestelijkst moet ongetwijfeld Uylenbroeks eigen *Merope*, een Voltaire-vertaling, zijn geweest. Voortaan kon de schrijver zichzelf uitgeven. En dat deed hij met flair.²⁹

Het zwaartepunt van Uylenbroeks fonds werd gevormd door toneelliteratuur. De uitgever moet daardoor een belangrijke spil in het achttiende-eeuwse theaterleven zijn geweest. Lofzangen op acteurs als Johanna Cornelia Wattier en Andries Snoek werden door hem uitgegeven. De theaterwereld hield nauwlettend in de gaten wat er bij Uylenbroek verscheen. Acteur en theaterdirecteur Ward Bingley correspondeerde regelmatig met Uylenbroek: 'Onlangs in handen krijsende Een Exemplaar van het Tooneelstuk "Wanhoop en Redding" bij u uitgegeven beviel mij hetzelfde zo wel dat ik besloot hetzelfde ten Tooneele te doen voeren, mits mijn Vrind *Uylenbroek* als naar gewoonte, mij de daartoe nodige Exemplaren ter leezing voor de Tooneelsten gelieve bij te zetten'.³⁰

Of Uylenbroek veel geld overhield aan de verkoop van die toneelstukken, die niet meer dan enkele stuivers kostten, valt te betwijfelen, hoewel ze in grote oplagen verschenen, vermoedelijk rond de vijftienhonderd exemplaren. Dit valt af te leiden uit de veilingcatalogus van Uylenbroeks fonds, waarop bijvoorbeeld nog 1255 exemplaren van Bartholomeus Ruloffs vertaling, *Willem Tell* (1791) genoteerd staan, 989 exemplaren van de tweede druk van Uylenbroeks *Fenelon*, overduidelijk

een verkeerde inschatting van de uitgever, 786 exemplaren van Hendrik Ogelwigh's *De Vrindenraad* (1790) en 802 exemplaren van de tweede druk van *De Jagers* (1803) van Bartholomeus Rekker (1768-1844) en Johannes van der Stam.

Het bataljon aan toneelvertalers dat Uylenbroek van kopij voorzag, is op zichzelf een onderzoek waard. Velen van hen zijn amper bekend. Het lijkt te gaan om een wonderbaarlijke mix van professionele broodschrijvers en amateurs die het een uitdaging vonden om naast hun reguliere werk af en toe een stuk te vertalen. Tot de laatste groep behoorde Bartholomeus Ruloffs (1735?-1801), orkestmeester van de schouwburg en 'Felix Meritis', componist, organist en dirigent. Maar wie waren Bartholomeus Rekker (1768-1844) en Johannes van der Stam? Goed voor een vertaling van bijvoorbeeld *Het vermogen der vaderlyke liefde: tooneelspel* (1798). Of Abraham Maas (1726-1804), vertaler van *De wantrouwige: blyspel* (1794)? Wie kent nog Johannes Houtman (1754-1825), vertaler van *De Indianen in Engeland, blyspel* (1791), of Hub. Van Overvest Kup, *Celestine van Florian, of De minnares rechter over haar' minnaar* (1805)? Tot vergetelheid gedoemd zijn ook Jan van 's Gravenweert (1790-1870) met *Tancredo* (1805) een vertaling van Voltaires treurspel en Jan van Panders (1747-1809) met *De snoodaart naar beginzels, tooneelspel* (1805).

Sommige toneeldichters kwamen simpelweg uit het fonds van David Klippink en waren na diens dood de weduwe en ververvolgens Uylenbroek trouw gebleven. Zoals Johannes Nomsz (1738-1803), een van de veelschrijvers en beter verkopende auteurs uit het fonds. Andere auteurs kwamen uit het prestigieuze fonds van Meijer. Zij prefereerden na Meijers dood in 1781 Uylenbroek in plaats van Gerrit Warnars die De Erven Meijer had overgenomen. Onder deze overlopers bevond zich onder meer Frans van Steenwijk (1705-1788). Ook de meest gevierde toneelauteurs van Nederland, Lucretia Wilhelmina van Merken (1721-1789) en Nicolaas Simon van Winter (1718-1795) gaven de voorkeur aan Uylenbroek boven Warnars, waardoor de uitgever twee bestsellerauteurs rijker werd. Het verschijnen van het tweede deel *Toneelpoëzij* in 1786 van het schrijvende echtpaar was iets waar heel toneelminnend Nederland al jaren reikhalzend naar uitkeek. De in een oplage van 799 exemplaren verschijnende bundel liep goed, zeker gezien het feit dat het moment van verschijnen uitermate ongelukkig was. Wie had er temidden van een burgeroorlog nog tijd en geld over voor toneel? Maar over het 'debiet' had Uylenbroek niet te klagen:

en dit is streelend en verheugend voor my, vooral als myn huis vol volk is, dat ik er in groei en bloei, en op den middag is myn' winkel meestyds prop vol, zo dat de heer De Visser er al een paar maal, uitkomende, al lagchende zeide: Uylenbroek, Uylenbroek, je moet je winkel uitleggen om je vrinden te bergen, en een vreemd heer inkomende vroeg my stilletjes: wat is hier te doen? is hier verkooping? Onder zo veel volks tot UEd. voordeel zo hartelyk te hooren praten, en my om meer werk te hooren vragen, is een volstrekt bewys dat de vier stukken voldoen, en geeft my geen kleintje waarachtig genoegen, gelyk ik dit heden met tranen van dankbaarheid in de oogen schrijf³¹

Een belangrijke pijler onder het fonds van Uylenbroek waren de werken van vrienden waarvan Bilderdijk, Hoffham, Nomsz en Izaak de Clercq de belangrijkste waren. Uylenbroek was een van de weinige personen die erin slaagde langdurige vriendschappen met lastige personen als Bilderdijk en Nomsz te onderhouden. Zo goed als alle werken van Bilderdijk verschenen bij Uylenbroek. Vreemd is dat in 1781 de officiële, gepagineerde en volledige uitgave van *Myne Verlostiging* op naam van de Leidse drukker Cornelis Hoozeveen Junior en de Erven D. Klippink tezamen verscheen, waarbij het financiële risico geheel voor rekening van Van Hoozeveen kwam.

Dit alles op wens van de auteur, die, jurist als hij was, per acte liet vastleggen dat 'het volle Copyrecht in volkomen eigendom alleen aan den dichter-zelfen [bleef] toebehooren'.³² Waarom Bilderdijk voor Cornelis Hoozeveen koos blijft raadselachtig. De keuze voor Uylenbroek is duidelijker. Hij had immers de eerste, anonieme uitgave verzorgd. Zeker werd Uylenbroek er niet bijgehaald uit vriendschap, zoals Bosch meent, noch omdat Bilderdijk 'een in Leiden studerende Amsterdammer was',³³ maar omdat Uylenbroek toen al bekend stond om zijn nauwkeurige manier van uitgeven, terwijl iedereen wist dat Van Hoozeveen slordig met zijn kopij omging.³⁴ Als in 1784 de inmiddels berooide uitgever Van Hoozeveen probeert het kopijrecht voor *Mijn verlostiging* aan Uylenbroek te verkopen, zijn zowel Uylenbroek als Bilderdijk verbaasd, omdat Van Hoozeveen nooit de beschikking heeft gehad over het kopijrecht. Om het werk uit handen van Van Hoozeveen te houden, schenkt Bilderdijk Uylenbroek het kopijrecht, op voorwaarde dat de uitgever de nog niet verkochte exemplaren opkoopt. Hoeveel exemplaren dat zijn is onbekend, maar in 1809 resteren er nog altijd 237. Bilderdijk belooft Uylenbroek tevens het kopijrecht van *Deukalion en Pyrrha* en dat van *Edipus*.³⁵

Ook vriend Hoffham bleef Uylenbroek vanuit Duitsland trouw van kopij voorzien. In 1781 verschenen *Hekelschriften, en andere gedichten*, naderhand diverse komedies³⁶ en *Gedichten en losse gedachten* (1801). Vriend Izaak de Clercq leverde hoofdzakelijk toneelvertalingen: *Saint Valori* (1791, uit het Engels), *Meriones, koning van Kreta* (1786), een Voltaire-vertaling en *Eduard en Eleonora* (1787)), uit het Engels van James Thomson.

Naast toneelstukken en werken van vrienden werd een laatste, derde pijler gevormd door de werken van auteurs die Uylenbroek leerde kennen dankzij de genootschappen waarvan hij lid was. Zijn lidmaatschap van 'Felix Meritis' bracht hem in contact met latere bestsellerauteurs als Helmers, Loots³⁷ en Tollens, met iets minder getalenteerde, maar eveneens bekende auteurs als Abraham Vereul en Hendrik Harmen Klijn³⁸ en met broodschrijvers als Pieter Pypers (1749-1805) en Abraham Louis Barbaz. Van de eerste gaf hij *Semiramis* (1801) uit, een treurspel naar Voltaire, en *Eemlandsch Tempe, of Clio op Puntenburgh: landgedicht* (1803). Van de laatste zo'n beetje diens gehele oeuvre, onder meer *Fabelen en vertelsels* (1799-1801).

Van de Felicianen belandde R.H. Arntzenius met *Dichtlievende uitspanningen* (1801) bij Uylenbroek, evenals Hendrik Ogelwight Jr. (1764-1841), die er lol in had om af en toe een toneelstuk te vertalen, zoals *Mathilde* (1800) en *De twee Figaroos* (1802). Ook advocaat Quirijn de Flines (1771-1847), auteur van *Épître sur la vraie liberté à mon ami Mr. E.H.B. ..* (1799), kende Uylenbroek uit 'Felix', evenals de kunstschilder D.A. van de Wart (1767-1824) wiens *De vrindschap, het tegenwigt der rampen deezes levens, zedendicht* (1801) en *Waardigheid der Hollandsche natie in den tegenspoed, met betrekking tot kunsten, wetenschappen en fraaye letteren* (1808) hij uitgaf.

Vanzelfsprekend kwamen de leden van het genootschap 'Kunst door vrindschap volmaakter', dat Uylenbroek zelf in 1801 hielp oprichten, ook in het fonds terecht. Hier moet men denken aan werken van auteurs als H.A. Spandaw, *Gedichten en redevoeringen* (1803), Pieter van Winter, *Horatius lierzangen* (1804) en van P.H.A.J. Strick van & tot Linschoten *Gedichten* (1808) en *Winter-recepten* (1809).

Kleine dichterlijke handschriften

Een project waarbij zo goed als alle auteurs uit het fonds van Uylenbroek waren betrokken, tevens het bekendste project van de uitgever, was de reeks *Kleine dichterlijke handschriften* (1788-1808), jaarlijkse bloemlezingen van eigentijdse poëzie; een idee dat hem door Hoffham (1744-1799) was ingefluisterd.³⁹ Men moest behoorlijk koppig zijn, of overtuigd van een bepaalde zaak, om zo'n project te starten. De markt voor poëzie werd in de jaren zeventig en tachtig overvoerd met reeksen bundels van talloze dichtgenootschappen, zodat de rek er eind jaren tachtig uit leek te zijn.

Voorgaande initiatieven op het gebied van bloemlezingen waren bovendien een kort leven beschoren. Zo startte het gezelschap onder de zinspreuk 'Arbeyd en Yver' te Leiden in 1767 een maandblad op, dat zich nadrukkelijk afzette tegen de toenmalige *Bydragen*. Het beloofde meer contemporaine dichtstukjes te plaatsen dan in de *Bydragen* het geval was, als ook bij het recenseren meer 'de Dichtkundige Fraaiheeden aan te tekenen, en ons niet optehouden met lastige hairkloveryen over de Nederduitsche Taal, en 't geen daar toe behoort, als wetende, hoe lastig zulks veelmaals in de voorn. BYDRAAGEN niet alleen ons maar veele andere gevallen is'.⁴⁰ Het bleef bij dit ene deel.

Enkele jaren later was ook een tweede Leids initiatief tot mislukken gedoemd. Van de *Schatkamer der Nederlandsche Dichteren*, vermoedelijk een initiatief van de Leidse genootschapsuitgever Cornelis van Hoogeveen, zijn maar twee jaargangen bekend, één uit 1771 en één uit 1775. Volgens het voorbericht verscheen de *Schatkamer* maandelijks en beoogde het een bloemlezing te zijn van de mooiste en 'keurigste' dichtstukken van Nederlands belangrijkste dichters. Naar het voorbeeld van Franse en Duitse bundels werden gecanoniseerde en contemporaine dichters gebloemleesd en was het de bedoeling 'den jongen Dichteren, de voortrefflijkste

voorbeelden ter navolginge' aan te bieden.⁴¹ Verder dan een paar jaargangen kwam de serie niet.

Eigenlijk waren alleen de dichtgenootschappen succesvol geweest, maar na vijftien jaar maatschappelijk verantwoorde poëzie leek het einde van dit soort poëzie nabij. Dat Uylenbroek eind jaren tachtig wel slaagde in zijn opzet had inderdaad te maken met een zeker pragmatisme. De *Dichterlijke handschriften* verschenen net als de genootschapsbundels maar een keer per jaar, maar waren qua inhoud lang niet zo veeleisend. '*Het werkje, waarvan thans de eerste proeve het licht ziet, heeft ten oogmerk den Nederlandschen letterminnaar, onschuldig, te vermaken, en tevens den opbouw der Nederduitsche dichtkunde te bevorderen*'. Waar de dichtgenootschappen zichzelf verplichtten tot het publiceren van inhoudelijk verantwoorde poëzie met een hoog nuttigheidsgehalte voor het vaderland, daar beoogde Uylenbroek slechts vermaak: '*Eene verzameling van dien aart kan wel niet uit louter meesterstukken bestaan, schoon men de hoogstmogelyke volkomenheid bedoele; doch vaerzen, die, ten aanzien der kunst en der zedelykheid, of ten aanzien van eene dier beiden, warelyk slecht zyn, zullen 'er zeker nooit in worden geplaatst*'.⁴² 'Pièces fugitives', liefdesgedichten en ander persoonlijk gelegenheidswerk, genres die in de dichtgenootschappen bij voorkeur werden geweerd, verzekerden Uylenbroek in de loop der jaren van voldoende kopij.

Ongegeneerd opende Uylenbroek de eerste schakering uit 1788 zelf, met het dichtstuk 'Ferdinand aan Leonard'. Bijdragen van onder andere Bilderdijk, Helmers, Hoffham, Vereul en Roullaud, maakten dit deel tot een aangenaam gevarieerd bundeltje. De *Vaderlandsche Letteroefeningen* oordeelden positief. Pech was dat Johannes Kinker zijn voornemen om een echt kritisch literair tijdschrift op te richten, uitvoerde in 1788. Nummer 12 van deze *De Post van den Helicon* maakte gehakt van de *Kleine dichterlijke handschriften*.⁴³ Hetgeen overigens geen enkel effect had op het voortbestaan van de serie. Tot aan de dood van Uylenbroek in 1808 hield de formule stand en daarmee maakte ze haar doelstelling meer dan waar. Toen rond 1790 nauwelijks nog genootschapsbundels verschenen, waren de *Handschriften* zo goed als het enige platform waarin dichters hun nieuwe werk konden presenteren, ook al waren dat voornamelijk Amsterdamse dichters. De reeks groeide uit tot een vertrouwd en gerespecteerd podium, zodat zelfs Kinker, tien jaar na zijn dodelijke recensie, in de elfde schakering uit 1798 een dichtstuk plaatste onder de weinig flamboyante titel 'Will en Betsy'. In totaal zagen twintig 'schakeeringen' het licht.⁴⁴ Bilderdijk zou een van de trouwste leveranciers van dichtstukken blijken te zijn, hoewel hij vanaf januari 1798 nieuwe bijdragen weigerde te schrijven omdat de uitgever in 1795 uit vreugde over de Bataafsche Omwenteling drukte 'In het eerste jaar der Bataafsche vrijheid'.⁴⁵ Ook Hoffham leverde tot zijn dood in 1799 geregeld bijdragen. In de loop der jaren wist Uylenbroek het peil van de reeks redelijk te handhaven, hoewel hij in de negende bundel uit 1796, naast veertien kundige bijdragen van Bilderdijk, zelf niet terugdeinsde voor rijmpjes als deze. 'Gedachten eens mans, terug gekeerd van het begraven zyner vrouw' was van eigen makelij:

Myn Regyntje is overleden; 'k heb haar de oogjes toegekuscht:
Zy heeft nu in 't vreedzame aardryk, en ik in myn huisje rust.⁴⁶

Uylenbroek, de politiek correcte

Wat scheelt 'er aan, mijn goede Piet?
Deugt uwe Constitutie niet?
Uw brief doet zulks mij vreesen;
"Zo ge U met de uwen wel bevindt,
"Dan vaart gij beter dan uw Vrind."
Dat geeft hy mij te leezen.
Wat scheelt den burger? is hij ziek?
Of mooglyk wat hypochondrich?
Zyn we ook hierin, Confraters!
Vrind Pieter, geef U dan niet toe!
Zie, ik weet best, wanneer en hoe
Men 't doel word van de praaters?⁴⁷

Epistels als deze, afkomstig van J. van Walré, laten zien hoeveel goodwill Uylenbroek genoot bij zijn dichtertelijke vrienden. De ruim tachtig brieven die de Koninklijke Bibliotheek bewaart, geven wat dat betreft een uniform beeld. Uylenbroek rijst er uit op als een bijna te aardige man, van wie iedereen blijft houden, ondanks een paar eigenaardige karaktereigenschappen. Op vileine streken is de uitgever niet te betrappen, hooguit is hij wat slordig.

Als vader lijkt hij bijna voorbeeldig als we zijn stiefdochter, Petronella Klippink, mogen geloven, die hem beschrijft als de 'Bewerker van myn heil en leidsman van myn jeugd!'. Uylenbroek heeft haar als zijn eigen kind aangenomen en als haar moeder in 1790 sterft, belooft hij haar opnieuw trouw: 'Een trouw, op menschenliefde en godsdienst vast gegrond'. Ook als Uylenbroek, na enkele jaren alleen met zijn dochter te hebben gewoond, opnieuw trouwt met Cornelia Maria Janszen,⁴⁸ wordt de harmonie tussen vader en dochter niet verstoord, zelfs niet als er drie nieuwe kinderen aan tafel verschijnen.

Uw gade, die ik steeds, door dankbaarheid gedreven,
Als moeder minnen zal en eeren om haar deugd,
Zy in uw grysheid nog de wellust van uw leven!
Uw kroost schenke u altoos eene onvervalschte vreugd!⁴⁹

Vriendschappen vormden met zekerheid de basis van Uylenbroeks fonds,⁵⁰ waarmee niets gezegd wil zijn over Uylenbroeks zakelijke instinct. Hoewel we hem nooit over geld of over zakelijke transacties horen, slaagde hij erin zijn bedrijfsvoering

gaande te houden en kennelijk ook op de juiste momenten toe te slaan. Vele jaren na de dood van Uylenbroek noteert Bilderdijk in een brief: 'De uitslag van de verkoop van Allarts Copyen benieuwt my. Maar Allart heeft op verr' na niet alles. Uylenbroek in zijn tyd, had zich (voor 1795) meester gemaakt van 't kopyrecht van alle mijne werken. Maar wie weet, waar zy vervaren zyn?'⁵¹

Het is de politiek die uiteindelijk een wig drijft tussen Uylenbroek en Bilderdijk. De laatste schrijft al op 3 mei 1793 te vrezen dat de vriendschap is bekoeld omdat Uylenbroek niet terugschrijft.⁵² Nu hoefde dat weinig te betekenen, gezien Uylenbroeks niet al te betrouwbare schrijfgedrag, maar feit is wel dat Uylenbroek er niet over peinsde de politieke, lees orangistische gedichten van Bilderdijk te drukken vanwege hun verschillende opvattingen.⁵³

Zelf was de uitgever een overtuigd patriot, hoewel hij daar weinig ruchtbaarheid aan gaf. Voor ingewijden moet het echter duidelijk zijn geweest. Zijn lidmaatschap van het departement letterkunde van 'Felix Meritis' zei feitelijk voldoende, aangezien zich in dit departement, net als in de meeste andere literaire gezelschappen, hoofdzakelijk patriotten verzamelden.⁵⁴ Uylenbroeks fonds verraadde niettemin niets en straalde een en al neutraliteit uit, ook omdat Uylenbroek tot 1795 vermeed politiek getint werk, van welke signatuur dan ook, uit te geven. Iemand als Bilderdijk, die in het buitenland toefde, heeft daardoor lange tijd Uylenbroeks politieke voorkeur niet goed kunnen inschatten. Pas in 1795, toen de kansen voor een patriotse machtsovername leken te stijgen, werd duidelijk dat Uylenbroek op de hand van de patriotten was. Waar Bilderdijk in 1795 nog verwachtte dat zijn *Ibn Doreid*, waaraan een onvervalst orangistisch voorwoord vooraf ging, als gebruikelijk bij Uylenbroek zou verschijnen, daar was zijn vrouw beter op de hoogte. In de brief die zij hem op 18 april 1795 schreef, las Bilderdijk: 'Wat dunkt u van Uilenbroek? De voorreden en Silhouët schynen zeer gevaarlyke uitzichten voor dien man te hebben ik wenschte dat gy 't Silhouët [van haarzelf] kost zien het is een meesterstuk in dat kunstgedeelte en ik verzeeker my van u 't zelfde oordeel, by de beschouwing daar van heeft my Uilenb: altoos voor een patriöt beschreven'.⁵⁵

Pas toen er geen enkel risico meer dreigde, kwam Uylenbroek openlijk voor zijn patriottisme uit. Dat was na de Bataafse Omwenteling. Een kleine, euforische eruptie van patriots sentiment was het gevolg. Uylenbroeks auteurs publiceerden de ene jubelzang op de vrijheid na de andere.⁵⁶ Ook de uitgever zelf deed een duit in het zakje. In 1797 verscheen van hem een eenvoudig 'divertissement', bewerkt uit het Frans, onder de titel *Offer aan de vryheid*, dat werd opgevoerd op de schouwburg. Op onder meer de melodie van de Marseillaise werd de vrijheid aanbeden, op het toneel aanwezig in de vorm van een beeld op een marmeren voet met daarvoor, het onvermijdelijke altaar waarop geofferd zou worden. De offerande van Uylenbroek blonk bepaald niet uit in subtiliteit. Wist men niet beter, men zou Uylenbroek op grond van dit stuk verdenken van militairistische neigingen. Behalve dooddoeners als 'Zo stort de Batavier nooit tranen dan van vreugd' en 'Veel liever dood, dan slaafsch te leven!', valt vooral de verheerlijking van het oorlogsgeweld op:

Choor
En zodra de krygswoele gloeit,
Vliege elk, met blyheid,
Voor beider vryheid,
Vol vuur, waar de oorlogsdonder loeit,
Vol vuur, waar de oorlogsdonder loeit.⁵⁷

Bespeuren we hier duidelijk de invloed van het Franse voorbeeld, gelukkig herkennen we de Nederlandse mentaliteit weer in een door Uylenbroek geschreven gedicht op Washington. Dit naar aanleiding van de herdenking van Washingtons dood, drie maanden na dato overigens, op 21 maart 1800 in Felix Meritis.

Wat nieuwe kreet van rouw in de algemeene plagen!
Is 't niet genoeg dat Mars, die, nimmer zat van bloed,
Door Azië en Europe woed,
Veel duizend duizenden zyn geessels voelen doet?
Moet ook Amerika van bittren weedom klagen?
Wat nieuwe kreet van felle smart
Doorsnyd van dáár ons 't krimpens hart!⁵⁸

Als schrijver, zoveel wordt wel duidelijk, is er weinig aan Uylenbroek verloren gegaan, hoewel hij toch als de uitvinder van de 'burgerlijke Heroïdes' de geschiedenis is ingegaan, een totaal onopgemerkt gebleven feit.⁵⁹ De schrijver zelf lijkt zijn beperkingen maar al te goed hebben ingezien, of andere mogelijkheid: hij was tevreden met zijn vertaal- en dichtwerk en de status die hij genoot als toneelauteur en ambieerde verder geen positie als topauteur. De Van Winters vonden het onbegrijpelijk dat Uylenbroek niet ambitieuzer was en zijn talent niet beter benutte:

Het Stukje voor den Schouwburg is in zyn soort zeer goed; maar, myn Vriend, iemand die doen kan 't geen gy doen kunt, is dat niet wat jammer dat die zich aan dergelyke kleine Stukjes te veel bepaalt. Uw kunstvermogen wist u een plaats voor aan; waarom blyft gy u op te kleine onderwerpen vermoeijen, daar de groote u meerder dan de meeste, en zo wel als iemand zyn toebetrouwt. Kies een stof uwer eigene kundige behandeling waardig, om daar door uw welverdienden roem te bevestigen. Geen roos, geen kiespyn, en dan aan 't werk; wie weet wat gy ons in het voorjaar vertoont⁶⁰

Waarschijnlijk doelden de Van Winters op het in 1783 opgevoerde toneelspel *Teunis en Teuntje*, een navolging van het Franse *Toinon et Toinette*, bedoeld om 'een aantal verwerpelyke kluchten, die den Amsteldamschen schouwburg te lang ontluisterd hebben' te verdringen.⁶¹ Er wordt een uitermate simpele moraal gepredikt, eentje die uit Uylenbroeks hart gegrepen lijkt te zijn:

Met ware liefde, en reine zeden,
Geen' overvloed, een weinig wyn,
En door geen boezemsmart bestreden,
Kan ieder licht gelukkig zyn.⁶²

Amen. Uylenbroek overleed op 16 december 1808 te Amsterdam. Een dag na zijn overlijden werd *Epicharis en Nero* in de koninklijke schouwburg opgevoerd. Drie dagen na zijn begrafenis, in de Lutherse kerk op 21 december 1808, was het de beurt aan *Meropé*.⁶³ Enkele maanden later verscheen de vierde druk van Uylenbroeks debuut *Fedra*.

Laten we eindigen met de woorden van Johannes Kinker:

Hij kon den stroom niet keeren
Der laffe rijmlarij, die opborlde uit uw' grond,
Het bolgezwollen vocht niet uit uw beemden weeren,
Noch in zijn' tragen, doch ontembren vloed bezweren,
Die 't zalig oord der kunst ontlusterde en verslond;

Maar dankt hem, dat zijn vlijt den ouden roem bewaarde,
Het schuimende moeras, waar hij 't vermogt, bestreed,
Voor de onervaren hand 't Bataafsche speeltuig snaarde,
Een' rijken voorraad, voor een beter toekomst, gaarde,
En d'eersten schemerglans dier eeuw verrijzen deed.⁶⁴

Literatuur

- Breekveldt, Willem**, *Bilderdijk en Uylenbroek*. In: *Voortgang: jaarboek voor de Neerlandistiek* 4 (1983) 109-139.
- Catalogus eener aanzienlyke verzameling [...] boeken*. Amsterdam: Pieter Johannes Uylenbroek [1788].
- Catalogus eener ongemeen keurige verzameling [...] boeken*. Amsterdam: Pieter Johannes Uylenbroek [1789].
- Catalogus eener uitmuntende verzameling [...] werken*. Amsterdam: Pieter Johannes Uylenbroek [1793].
- Catalogus eener zeer fraaije verzameling [...] boeken*. Amsterdam: Pieter Johannes Uylenbroek [1797].
- Catalogus van eene fraaye verzameling Nederduitsche ongebonden boeken, waaronder voornamelyc copyen, tooneelspeelen, assortimenten en kopere platen. Welke onder de boekverkopers zullen verkogt worden, op Dinsdag en Woensdag, den 23sten en 24sten mei 1809 ten huize van de Wed. Zegenboge, in de herberg Bramenburg, op de Overtoomsche Weg, buiten Amsteldam*. Amsterdam, bij Cornelis Cónvens.
- Dichtlievende uitgaven, door het Genootschap Door arbeyd en yver*. Deel I. Leiden 1767/'68.
- Hoffham, O.C.F.**, *Proeve van slaapdichten*. Bezorgd door Jacqueline de Man. Leiden 1992.
- Kinker, Johannes**, *De Post van den Helicon 12*. Editie en nawoord: André Hanou. Amsterdam 1993.
- Kloek, J.J. en W.W. Mijnhardt**, *Leescultuur in Middelburg aan het begin van de negentiende eeuw*. Middelburg 1988.

Kleine dichterlyke handschriften. Deel 1-20. Amsterdam 1788-1809.

[Messchert, Willem], *Brieven van Mr. Willem Bilderdijk aan Pieter Johannes Uyenbroek*. Te Amsterdam, bij W. Messchert. 1836.

Mr. W. Bilderdijk's briefwisseling 1795-1797. Uitgegeven door J. Bosch, H.W. Groenevelt en M. van Hattum. Utrecht 1988.

Schatkamer der Nederlandsche Dichteren. Geöpend door een genootschap van dichtminnaeren, onder de spreuk: Nut vermaek. I en II, Leiden 1771 en 1775.

Sommer, Johanna Almut, 'Vertaald uit het Hoogduitsch...' *Een onderzoek naar Duitse vertalingen in de Vaderlandsche Letteroefeningen (1796-1803), met bijzondere aandacht voor geschriften met religieuze thematiek*. Doctoraalscriptie Geschiedenis Vrije Universiteit Amsterdam 2002.

Treurvaerzen, ter gedachtenisse van den verdienstelyken dichter Pieter Johannes Uyenbroek, overleden te Amsterdam, den 16 van wintermaand, 1808. Amsterdam 1809.

Vries, Marleen de, *Beschaven! Letterkundige genootschappen in Nederland 1750-1800*. Nijmegen 2001.

Vries, Marleen de, Uitgegeven ... en uitgebuit. Over achttiende-eeuwse bestsellerauteurs, liegende uitgevers, stiekeme privileges en het gedeeld auteurschap. In: *De Achttiende Eeuw* 2005-1, 36-52.

Wille, J., *De literator R.M. van Goens en zijn kring. Studiën over de tweede helft der achttiende eeuw*. Dl. 1 Zutphen 1937.

Witsen Geysbeek, P.G., *Biographisch anthologisch en critisch woordenboek der Nederduitsche dichters*. Deel V. Amsterdam 1824.

Dit artikel werd mede mogelijk gemaakt door financiële steun van de 'Maatschappij der Nederlandse letterkunde'.

Noten

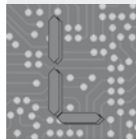
- 1 23 augustus 1784, Pieter Johannes Uijenbroek, Boekverkooper heeft zijn overgeteekende Burgeceel in dato 20. Meij 1783 ons vertoond en het gild voldaan [GAA P.A. 366, nr. 65, 220].
- 2 Hoffham 1992, 31, noot 22.
- 3 Hoffham aan Uyenbroek, Huttendorf, 14 oktober 1785: 'Met het uiterste genogen zie ik uit Uwen lieven brief van 16 September, dat Gy van Uwe zwaarmoedigheid merklyk genezen zyt' [KB 133 M 140:12].
- 4 Hoffham vanuit Prenzlau op 27 augustus 1790: 'Dat gy met de Uwen doorgaands aan den sukkelden kant zyt, doet my waarlyk leed; en hoop en wensch ik, dat Uw tuintje in de Diemermeer U all samen moge herstellen, sterken en vervrolyken!' [KB: 133 M 140:15]
- 5 Brief d.d. 25 februari 1787 [KB 133 M 140:56].
- 6 Brief d.d. 11 januari 1788 [KB 133 M 140:60].
- 7 Zie Hoffham 1992, 13.
- 8 Zijn Nederlanders nu echt niet geïnteresseerd in erotica, of zou de oplage niet vijfhonderd maar duizend exemplaren hebben bedragen?

- 9 Hoffham schrijft vanuit Prenzlau op 15 juli 1788: 'Zo heeft de rei Uwer dichteren weder een deftig lid aan Frans van Steenwyk verloren! Zyn laatste wil, betreffende de uitgaaf zyner nagelaaten dichtwerken, verëert U waarlyk' [KB: 133 M 140:14].
- 10 Brief d.d. 2 september 1791 [KB: 133 M 140:35].
- 11 Brief d.d. 14 april 1794 [KB: 133 M 140:26].
- 12 Brief d.d. 24 december 1794 [KB 133 M 140:27].
- 13 Brief d.d. 19 februari 1790 Van Winter [KB 133 M 140:69].
- 14 Brief van 10 april 1795, in: *Mr. W. Bilderdijk's briefwisseling*, 34.
- 15 In een brief d.d. 3 mei 1793 [Bosch 1955, 290]. Bij de dood van Uyenbroek resteren inderdaad nog 129 exemplaren.
- 16 Brief d.d. 3 november 1786 [KB 133 M 140:52]. *De Jaargetyden* waren door Uyenbroeks voorganger, Pieter Meijer, uitgegeven.
- 17 Brief d.d. 27 augustus 1790 [KB 133 M 140:15].
- 18 Zij werd begraven in de oude lutherse kerk, 'met een Lyk-Koets aangebragt' [GAA: DTB 1136/69].
- 19 Brief d.d. 28 november 1804 [KB: 135 B 207].
- 20 'We weten uit de aantekeningen voor Immerzeel van 3 oktober 1808 dat Bilderdijk zijn – particulier gedrukte – huispoëzie betaalde aan Uyenbroek. Omgekeerd heeft Bilderdijk aan het auteursrecht nooit een financiële zijde gezien, zolang hij de advocatuur beoefende. Dit verzekert hij op 11 februari 1795 aan Uyenbroek' [Breekveldt 1983, 132].
- 21 Zie De Vries 2005.
- 22 Brief d.d. 7 november 1786 [Collectie Six, doos 20].
- 23 Brief Pieter van Winter, Amsterdam 2 november 1804 [KB 133 M 140:73].
- 24 Vergelijk ook de uitkomst bij Sommer 2002. Op grond van onderzoek van acht jaar recensies van vertaald werk in de *Vaderlandsche Letteroefeningen* concludeert Sommer dat Uyenbroek duidelijk een uitgever van letterkundig werk was. Na Allart en Leeuwesteyn eindigde Uyenbroek op de derde plaats in de rangorde van meest voorkomende uitgevers van vertaald werk [met dank aan Bram Schuytvlot].
- 25 *Catalogus van eene fraaye verzameling Nederduitsche ongebonden boeken [...]* 1809.
- 26 Zie onder meer *Catalogus* [1788], *Catalogus* [1789], *Catalogus* [1793] en *Catalogus* [1797]. Ik dank opnieuw Bram Schuytvlot voor deze gegevens.
- 27 Vergelijk de gemiddelde boekverkoop bij de Middelburgse uitgever Van Benthem waar theologische en stichtelijke lectuur met stip aan top stond [Kloek en Mijnhardt 1988, 59].
- 28 Aan Van Santen schrijft Bilderdijk in 1779 dat de oplage uit slechts twaalf exemplaren bestond [Bosch 1955, nr. 24], maar dit lijkt onwaarschijnlijk, omdat er vandaag de dag nog tien exemplaren over zijn [Breekveldt 1983, 112].
- 29 Daaronder *Fenelon* (1796), waarvan hetzelfde jaar een tweede druk verscheen; *Cecilia of De dankbaarheid*; tooneelspel (1797), *Offer aan de vryheid*, divertissement (1797); *Epicharis en Nero*. Treurspel. (1798); *Het feest van Apollo*, zinnespel (1799); *Edipus, te Kolone*. Zangspel (1799); *Marianne*, tooneelspel, met zangstukjes (1800). Vóór 1779 verschenen zijn toneelstukken bij Izaak Duim en Pieter Meijer. Een stuk als *Teunis en Teuntje* (1783) verscheen bij J. Helders en A. Mars. Ook *Othello, of de Moor van Venetien* (1802) verscheen bij Abraham Mars.

- 30 Brief van Bingley aan Uylenbroek, 1 november 1807 [KB: 133 M 140:2]. Dit stuk van mevrouw Königsfeld-Mysenheim, werd op zaterdag 2 januari 1808 in Rotterdam opgevoerd en op dinsdag 5 januari in Den Haag. Ook meldde Bingley *Vrindschap en Eerzucht* op te zullen voeren, waarover Uylenbroek zal worden ingelicht [Brief van Bingley aan Uylenbroek, 28 december 1807 [KB: 133 M 140:3]].
- 31 Brief van Uylenbroek d.d. 12 november 1786 [Collectie Six, doos 20].
- 32 Bosch 1955, 130.
- 33 Breekveldt 1983, 114.
- 34 Blijkens een brief van Bilderdijk uit 1796: 'De brief dien ge my van U. toezendt, is vol van de gewone vriendschapsbetuigingen en geheel en al in den ouden stijl en toon; hy verzoekt myne goedkeuring over 't plaatsen van mijne stukjens in de nieuwe schakeering, en te mogen weten, waar hy 't Exemplaar voor mij &c. zenden zal, voorts niets bijzonders. Ik zal hem andwoorden by den brief, dien ik zal zien hier in te sluiten. Het is onwaar, dat ik ooit een Contract met hem gesloten heb. Ik heb hem eenmaal het Copyrecht van *myn verlustiging*, 't welk ik my by Uitdruklyke Acte voorbehouden had, om dat ik het morsen van Hoogeveen met de werken, kende, by Acte present gedaan, maar nooit iets anders met hem verhandeld. of hy mocht dat *contract* noemen, dat ik op zijn verzoek hem de stukjens die hy onder zich heef, toevertrouwd heb, om er in de schakeering naar zijn verkiezing gebruik van te maken, mits my van ieder stukjen dat hy plaatste, eenige los te laten drukken; 't geen hy ook altyd standvastig gedaan heeft.' [Mr. W. Bilderdijk's *briefwisseling* 1988, 159] Breekveldt 1983 meldt op 116-117 nogal wat misslagen van Van Hoogeveen, zoals het eigenhandig aanpassen van een tekst van Bilderdijk die niet binnen de bladspiegel paste.
- 35 Breekveldt 1983, 117.
- 36 *Al stond 'er de galg op! Of de veydelde tooneelkomparitie* (1783); *De Broek, Voorspel* (1784); *De Boerschouwburg, kluchtig blyspel* (1801); *De kluchtige Opera, tooneelfragment* (1801); *Gedichten* (1801) en *Losse gedachten* (1801).
- 37 Van Loots gaf Uylenbroek uit: *Euwezang* (1801), *De Overwinning der Nederlanders* (1799), *De Dwinglandy* (1800), *Zeeslag* (1795), *Schouwburg-Aanspraak* (uit de jaren 1792, '96, '98, '98, '99, 1800), *Schouwburg Memorie* (1795), *Armoede en Grootheid*, tooneelspel, *De Lykroof*, blyspel. *De volkswoede* (1802), *De algemeene vrede gesloten te Amiens* (1802), *Beschaving het geluk der volken* (1802), *Beschouwing van Amsteldam* (1803), *Leonidas* (1804), *De Batavieren ten tyde van* (1805), *De voortreffelykheid van den mensch* (1805).
- 38 Van de eerste gaf Uylenbroek onder meer uit de op 11 februari 1795 in 'Felix Meritis' voorgelezen *Redevoering over de gelijkheid der Menschen* (1795). Van de laatste onder meer *De mensch een volmaakbaar wezen* (1805).
- 39 Hoffham 1992 13 en 31, noot 23. Zie over Hoffham de inleiding bij deze editie door Jacqueline de Man.
- 40 *Dichtlievende uitgaven, eerste deel* I 1767, Voorberigt, 2. Van Lelyveld trachtte ooit enkele dichtstukjes in dit maandblad te plaatsen 'omdat zij voor den *Denker* niet passen, en voor de *Oefenschool* niet goed genoeg zijn' [Wille, *De literator* I, 196, noot 11].
- 41 *Schatkamer der Nederlandse Dichteren* I 1775, Voorbericht, 8.
- 42 *Kleine dichterlyke handschriften* I (1788), Bericht [ongepagineerd].
- 43 Zie ook Johannes Kinker 1993.
- 44 Tussen 1823 en 1827 verscheen in zes delen nog een beknopte uitgave van deze *Handschriften*.

- 45 Zie Breckveldt 1983, 128-129.
- 46 *Kleine dichterlyke handschriften* IX (1796) 132.
- 47 Brief in dichtvorm Van Walré d.d. 3 december 1800 [KB 133 M 140:37].
- 48 Op 1 februari 1793 gaat het paar in ondertrouw [GAA: DTB 759/518]. Janszen zal overlijden op 31 december 1801 [Bosch 1955, 249].
- 49 Petronella Klippink, 'Aan myn' vader Pieter Johannes Uylenbroek, by myne meerderjaargheid'. Amsterdam 24 juli 1796. Zie ook 'Ter verjaring van mynen zoon Pieter Johannes Uylenbroek', een gedicht dat Uylenbroek in 1800 schreef op de derde verjaardag van zijn zoon [Beide gedichten in een bundel waarin de losse dichtstukken van Uylenbroek bij elkaar zijn gebonden, berustend op de KB: 1350 D 23].
- 50 Zoals ook Breckveldt 1983, 132 concludeert dat vriendschap het fundament was van de verhouding tussen Bilderdijk en de uitgever.
- 51 Brief d.d. 28 januari 1818 aan Valckenaer [Breckveldt 1983, 136, noot 17].
- 52 Bosch 1955, 290.
- 53 Breckveldt 1983, 130.
- 54 Zie De Vries 2001, hoofdstuk 4.
- 55 Bosch 1955, 41. Een week later, op 24 april 1795, schrijft Bilderdijk vanuit Groningen aan Outhuys over *Ibn*: 'Wil Uylenbroek niet, een ander zal ook niet willen. Misschien ware 't best, 't stukken voor eigen rekening te doen drukken [...]' (idem, 49). Het werk zou verschijnen bij de orangistische uitgever J.F. Jacobs de Agé in Den Haag.
- 56 Van Barbaz, *Vaderlandsche lierzangen, op de Bataafsche omwenteling en Lierzang, op de verklaring van de onafhankelykheid der Bataven, door de Franschen, en het vredeverbond dier beide volken*. Van J.C.C. den Beer Poortugael, *Lierzang, aen het volk van Nederland, bij zijnen overgang uit den staet der verdrukking tot dien van vrijheid en gelijkheid*, van Abraham Vereul, *Redevoering over de gelijkheid der menschen, beschouwd als dat algemeen beginsel, het welk den vrijen Nederlander tot gids behoort te strekken in het vestigen zijner politieque en burgerlijke vrijheid*. Anoniem verschijnt, *Gelykheid. Vryheid. Broederschap, Zangen, vervaardigd op verzoek van het comité revolutionair, te Amsteldam, ter viering van het feest der alliantie, tusschen de Bataafsche en Fransche Republieken, den 19den van wiedemaand, 1795, Volkszangen, vervaardigd op verzoek van het Comité Revolutionair, te Amsteldam, ter viering van het vryheidsfeest, den 4den. Van lentemaand, 1795*.
- 57 *Offer aan de vryheid*, p. 16.
- 58 *Washington*.
- 59 Witsen Geysbeek V 1824, 422: 'dit was inderdaad een geheel nieuw kunstvak in onze taal, waarvan men hem als den schepper mag aanmerken'.
- 60 KB 133 M 140:46 Leiden, 15 december 1783.
- 61 *Teunis en Teuntje* (1783), Voorbericht.
- 62 *Idem*, 10.
- 63 Aldus een noot in de bundel *Treurvaerzen* 1809, 10.
- 64 *Treurvaerzen* 1809, 94, zonder titel.

Die saamstel van bloemlesings as kanoniserende strategie



H.P. van Coller

Inleidende opmerkings

In die afgelope paar jaar het daar opeens drie belangrike Afrikaanse literêr-historiese bloemlesings die lig gesien. Eers was daar *Poskaarte* (saamgestel deur Louise Viljoen en Ronel Foster), Gerrit Komrij se *Die Afrikaanse poësie in 1000 en enkele gedigte* en André P. Brink se *Groot Verseboek 2000*. Laasgenoemde is nie bloot 'n hersiene uitgawe van die bekende Opperman-bloemlesing, *Groot Verseboek* nie, maar eintlik 'n nuwe uitgawe. In al die gevalle was daar sprake van 'n gemengde ontvangs en het daar selfs hewige polemieke, in veral dagblaaie gevolg. Kenmerkend van hierdie woordewisseling was die fel persoonlike en aggressiewe trant van baie bydraes, skerp meningsverskil oor gedigkeuses (en die literêre kanon), en ten slotte die sentrale plek wat botsende literatuursienings binne die diskussie ingeneem het.

Te dikwels is in die verlede bykans stilswyend aanvaar dat “letterkunde” en “kanon” slaan op 'n korpus werke wat oor intrinsieke waarde beskik. Hierdie groep tekste is as 't ware esteties afgeskerm en daar is nie altyd besef dat werke kanonieke status verwerf ook op grond van ander (bv. ideologiese) oorwegings nie. Vandag eers word wyd aanvaar dat waarde nie 'n inherente eienskap van 'n objek is nie, maar direk verband hou met funksies en norme (vgl. Herrnstein-Smith, 1984).

'n Werkshipotese van die begrip *kanon* is dat dit 'n versameling tekste is wat op 'n bepaalde tydstip deur 'n bepaalde gemeenskap as waardevol beskou word en daarom vir bewaring geoormerk behoort te word. Boonop funksioneer dit as verwysingspunt vir literêre uitings, oordele en die studie van literatuur (Mooij, 1985; Moerbeek, 1992 en Fokkema en Ibsch, 1992). Omdat kanons direk verband hou met waardes, is hul noodwendig normatief van aard (Altieri, 1990: 33). Die stryd wat veral in die VSA gewoed het oor die herstrukturering van leerplanne en uiteindelik oor die (didaktiese) kanon, was nie bloot 'n didaktiese aangeleentheid nie. Dit was eintlik 'n poging deur veral Afro-Amerikane om hul eie geskiedenis en identiteit te herower (Lauter, 1991:145). In Suid-Afrika woed daar tans 'n hewige

diskussie oor “Afrikanisering” van leerplanne; vir die regering ’n ononderhandelbare kwessie.

Om die werk en lewens van minderheidsgroepe in die kurrikulum in te sluit in die VSA, was om aan hul ’n teenwoordigheid te gee in opvoedkundige instellings. Hul toetrede tot die literêre (didaktiese) kanon was terselfdertyd ’n verowering van ’n magsbasis, wat verreikende gevolge gehad het vir die posisie van minderhede op veral tersiêre instellings.

Veranderinge aan die didaktiese kanon in literatuurstudie het dikwels gesentreer rondom bloemlesings vanweë die sentrale posisie wat hul inneem in enige literêre kurrikulum. Weens geld- en tydsbeperkings word dikwels gebruik gemaak van versamelings (korter) tekste in die onderrig van letterkunde. Betreffende die samestelling van bloemlesings het die debat in die VSA veral gehandel oor twee moeilik versoenbare uitgangspunte: dié van representatiwiteit aan die een kant en dié van estetiese oorwegings (die “beste”) aan die ander kant (Lauter, 1991:103).

Hierdie twee uitgangspunte was ook voortdurend ter sprake gewees in die eerder vermelde polemieke na aanleiding van die drie Afrikaanse bloemlesings. Miskien is dit goed om Lauter (1991:107) se woorde soos die draad van Ariadne in die hand te hou: “Standards of literary merit are not absolute but contingent. They depend, among other considerations, upon the relative value we place on form and feeling in literary expression as well as on culturally different conceptions of form and function. Thus, in seeking to teach “the best” – as we should – of the various literatures that constitute our national culture, we need constantly to reexamine our cultural yardstick.” Overgesetsynde: (literêre) waarde is nie absoluut nie, maar relasioneel en hou direk verband met ’n literatuursiening en die gepaardgaande kriteria. In die Komrij-debat is konkurrerende literatuursienings en kanonopvattinge op die spits gedryf (vgl. o.a. Hugo, 2000a en b; Kannemeyer, 2000b, Diedericks, 2000, De Lange, 2000a).

Omskrywing van die begrip bloemlesing

Wanneer na verskillende definisies van die begrip *bloemlesing* gekyk word (o.a. Aucamp, 1993:41; Whitemore, 1997:10; Conderaerts, 1985:392 en Van Gorp, 1998: 31) blyk groot ooreenstemming. Begrippe soos “seleksie”, “versamel”, “beste” of “mooiste” staan sentraal.

Uit hierdie tentatiewe definisies blyk dat ’n bloemlesing literatuur beskikbaar stel wat andersyds verspreid en dikwels moeilik bekombaar is en daarom veral in literatuuronderrig ’n onontbeerlike hulpmiddel is. ’n Bloemleser se keuse berus op literêre-historiese en literêre-teoretiese uitgangspunte; word dikwels gesien as kultuuragent (Wright, 1996) en as verkapte literatuurgeskiedenis.

Bloemlesings verskraal helaas altyd die oorspronklike kontekste deur hul dekontekstualiserende werking en verander derhalwe ook die oorspronklike funk-

sies van tekste. “Gedicht staat naast gedicht” in die oorspronklike bundeling en “gedichten lenen vaak van en leunen op ander gedichten” (Zuiderent, 2000:347). Die samesteller(s) van bloemlesings skep in feite ‘n nuwe konteks waarin tekste nuwe verbande met mekaar aangaan. Kopieregweerings kan dikwels ook tot gevolg hê dat ‘n vertekende beeld van ‘n bepaalde historiese tydperk gegee word (vgl. Hauptfleisch, 1996:116 en Grové, 1997:10).

Bloemlesings vorm literêre smaak, soos Komrij ook in sy kwasi-outobiografie, *Verwoest Arcadië*, getuig (Zuiderent, 1990:23-24). Bloemlesings “maak” ook literatuur (Conderaerts, 1985:393), in die sin dat dit ‘n bewaringsaksie is waardeur reputasies nie net gevestig word nie, maar ook op durende wyse in stand gehou word - *Groot Verseboek* verteenwoordig vir geslagte studente die Afrikaanse poësie.

Wat daardeur ook in stand gehou word, is die literatuuropvatting(s) en ideologie wat so ‘n keuse onderlê (vergelyk Willemse, 1999). Soms is die versweë doelwit van bloemlesings om die “minder opgevoede klasse” bloot te stel aan ‘n nasionale literêre tradisie om juis daardeur ook ‘n bepaalde estetika en ideologie te stut (sien ook Wright, 1996:359). Deur die bestudering van bloemlesings, en veral deur konsentrasie op in- en uitsluitings, kan byvoorbeeld afgelei word hoe bepaalde groepe (soos vrouens en mense van kleur) gemarginaliseer is en hoe beeldvorming aangaande sulke groepe geskied het binne die literatuursisteem (Pace, 1992; Spies, 1999). Uit Steven Gray (1991) se verslag van sy rol as bloemleser blyk dat hierdie aktiwiteit ‘n makabere magspel kan raak waarin literêre oorwegings dikwels ondergeskik raak aan ekonomiese, politieke en persoonlike belange.

Bloemlesings - herkoms

Uit ‘n historiese oorsig van bloemlesings (kyk Van Collier, 2002a) blyk dat die kanon meestal slegs selekteer uit die hoofstroom en dat die ander, “meer populêre” tradisies met verloop van tyd in bykans alle literature verlore gaan. Enige bloemlesing-praktyk het hierdie selfde voor- en nadele: dit selekteer sogenaamd die “beste” en mees “verteenwoordigende” tekste en bewaar dit sodoende as (enigste) kulturele erfenis.

Tog kan dit anders gestel word: dit is nie die *kanon* wat selekteer nie; daar is altyd *agente*, figure in die “literaire circuit”, wat deel het aan die siftingsproses: skrywers, tydskrifredaksies, uitgewers en kritici. Hierdie prosesse van seleksie, klassifisering, hiërargisering en kanonisering bepaal beeldvorming. In literatuurgeskiedenis “vernemen we doorgaans weinig van deze processen; we krijgen alleen de resultaten ervan te zien (Van den Akker en Dorleijn, 1996: 2). Dit sou korrek wees om te sê dat bloemlesings slegs die resultate weergee van hierdie proses, wat soms heel grillig kan verloop - die stryd om literêre wins kan op selfsugtige en meedoënlose wyse gevoer word.

Bloemlesings binne die literêre veld

Volgens Bourdieu is die literêre veld gestruktureer deur die verspreiding van beskikbare posisies (bv. die gevestigde kunstenaar vs. die opkomende kunstenaar) en dit impliseer 'n voortdurende stryd. So sou die stryd tussen Van Wyk Louw en die Dertigers aan die een kant, en Pienaar en Malherbe aan die ander kant, deur Bourdieu nie beskryf word in persoonlike terme nie, maar as posisie-innames binne die literêre veld (Johnson, 1993:17). Die dinamiek van veranderinge in die literêre veld kan goed geïllustreer word aan die hand van aanpassings van die literêre kanon.

Die maak van bloemlesings sou hiervolgens die aktiwiteit wees van 'n individu (agent) wat teen die agtergrond van bepaalde opvattings (wat bv. bestaan oor genres en periodes) handelend optree om reputasies te vestig: "De bloemlezer stelt een daad die een ideale ordening vormgeeft: schrijver A mag erin, maar slechts met één gedicht, schrijver B krijgt het maximale aantal, maar auteur C wordt niet opgenomen" (Dorleijn, 1996:52). Vanselfsprekend funksioneer hierdie daad as "provokasie" en veroorsaak dit 'n debat wat (volgens Dorleijn, 1996:52) literatuuropvattinge ter diskussie stel omdat die opname en die omvang van gedigte in bloemlesings (en die plek van digters in literatuurgeskiedenis) gewoonlik gelegitimeer word deur middel van literatuuropvattinge.

Waar digters self bloemlesers is, beteken dit dat hulle op 'n verdubbeldende wyse kanoniserend optree (kyk ook Van Coller, 1994). Hul keuse is nie net 'n illustrasie van hulle eie literaturopvattinge nie; in feite is dit ook legitimering van hul eie interne poëtika. Deur hul bloemlesings legitimeer hulle dikwels ook indirek hulself as digters. Omdat die maak van bloemlesings eintlik "'n soort kritiek is", het Van Wyk Louw bv. krities gestaan teenoor persone wat keuses uit hulle eie werk saamstel (Steyn, 1998b:894).

Uit Van Coller (2002a: 72) blyk dat die bekendste bloemlesers in alle literature dikwels digters is. Verklarings vir hierdie opmerklike verskynsel is daar wel. Omdat digters self nie kwene is nie en by wyse van spreke self 'n eier kan lê, dink hulle dikwels dat hulle die beste beoordelaars van die smaak daarvan sou wees. Anders gestel: digters, as kenners van die poësie en die ontwikkelingsgang daarvan in 'n bepaalde taalgebied, sou intuïtief weet waar die poëtiese hoogtepunte te vinde is – so is waarskynlik die veronderstelling. 'n Ander waarskynliker verklaring het te make met digters se strewe na sentrale posisie-inname binne die literêre veld.

Komrij se voorkeur vir die "lichte, het bizarre, het ontregelende" soos dit in sy eie poësie voorkom, word byvoorbeeld weerspieël in sy eie bloemlesing-samestellings (Zuiderent, 1990:25). Zuiderent gaan so ver dat hy sê dat indien Komrij ooit 'n bloemlesing sou saamstel van "wêreldpoësie", "de hele wereldpoëzie eruit (zal) zien alsof zij door Komrij hoogstpersoonlijk geschreven is"! (Zuiderent, 2000:348). Die Amerikaanse digter-bloemleser Kenneth Koch is nog so 'n sprekende voor-

beeld van 'n digter-bloemleser wat sentrale aspekte van sy eie poëtika gebruik as seleksiekriteria (vgl. De Moor, 1989:397).

In die Afrikaanse literatuur is D.J. Opperman en N.P. van Wyk Louw sprekende voorbeelde van digter-bloemlesers. *Groot verseboek* word allerweë beskou as een van die beste versamelings Afrikaanse gedigte, maar dit legitimeer ook 'n bepaalde poëtika wat Opperman by herhaling gestel het (kyk Grové, 1989:2; Botha, 1995:3 en veral Ohlhoff, 1999:139). Hoofelemente hiervan is die opvatting dat die kunstenaar nie moet "onthul" nie, maar dat emosies "verhul" moet word, indirek weergegee moet word *à la* Nijhoff, Yeats en Eliot (Opperman, 1959:147); dat eksegese liefs nie binne 'n kunswerk behoort te geskied nie (Opperman, 1974:74); dat poësie moet voldoen aan die eis van strukturele integrasie, wat die "verantwoording van elke poëtiese element en die verwikkeldheid van die gedig" as uitvloeisel het (Willemse, 1999:6). Willemse (*op cit.*) toon aan dat hierdie eise (gepaardgaande met bepaalde ideologiese voorkeure) ook in die gedigkeuse van *Groot verseboek* gereflekteer word.

In Louw se self saamgestelde bloemlesing *Treknet*, en die bloemlesingagtige platereeks *Klank in poësie* (kyk ook Van Coller, 1994:18-19) wyk die gedigkeuses in bepaalde gevalle opvallend af van dié van Opperman. Veral word die sogenaamde "volkspoësie", soos dit uiting vind in volksrympies en in die poësie van bv. Abraham Fouché, gerehabiliteer. Wanneer Louw se eie poëtikale uitlatings van daardie tyd beskou word (veral sy klem op die belang van volkspoësie en die verband eksperimentele poësie en volkspoësie) (vgl. Van Coller, 1994:21), is dit duidelik dat sy keuses in die bloemlesings 'n bewuste posisie-inname is om sy eie poëtika te onderskraag en te kanoniseer.

Bloemlesings as literêre strategie

Dorleijn (1996) gee 'n uiteensetting van Paul van Ostaijen se bloemlesing-lotgevallen. Interessant is veral die wyse waarop aangetoon word hoe die bloemleser Dirk Coster in vier opeenvolgende uitgawes van sy invloedryke bloemlesing, *Nieuwe geluiden*, telkens sy nuwe keuse uit Van Ostaijen se digwerk, motiveer.

Hierdie nuwe keuses (vgl. Dorleijn, 1996:67-68) is nie primêr vanweë 'n veranderende oordeel nie, maar 'n direkte gevolg van veranderinge in die "literêre veld". Soos Van Ostaijen se reputasie gegroei het, só is die keuse uit sy poësie deur Coster aangepas. Wat egter intakt bly, is die onderliggende "poëtikaal-levensbeskouelike visie" van Coster (Dorleijn, 1996:67-68). Coster se "aanpassings" is derhalwe strategiese posisieveranderinge binne die dinamiek van die literêre veld; hy pretendeer dat sy seleksiekriteria onveranderd gebly het, maar pas dit in der waarheid aan.

Die bekende polemieë tussen Opperman en Van Wyk Louw oor A.G. Visser en die aard van sy digterskap (vergelyk Opperman, 1974:8-18; Kannemeyer, 1990:275; Steyn, 1998b:874) is 'n soortgelyke geval. In die eerste uitgawe van *Groot Verseboek*

word vier gedigte van Visser opgeneem (“Die roos”, “Die swarte osse”, “Toe die wêreld nog jonk was” en “In die Sondagskool”). Na die polemieë waarin deur Louw aangevoer is dat Visser se waarde lê in sy vernufspoësie, word die keuse aangepas. In die tweede uitgawe kry Visser tien gedigte waarvan die oorgrote meerderheid vernufspoësie is. Hierdie keuse word tot in die laaste (negende) uitgawe gehandhaaf.

Hoeseer Opperman dalk gelyk moet kry in sy aandrag dat hy self tot ‘n ander waardebeoordeling van Visser gekom het, is dit onwaarskynlik dat sy nuwe, uitgebreide keuse totaal onafhanklik was van ‘n beeldvormingsproses in die literêre veld, waardeur ‘n bepaalde soort poësie – vernuftiger, spottender en volker – en die verteenwoordiger daarvan (naamlik Visser) gerehabiliteer is. In die tydperk na die eerste publikasie van *Groot Verseboek* verskyn Van Wyk Louw se “Klipwerk”, Boerneef se *Krokos* (1958) en *Ghaap en Kambro* (1959) asook Blum se eerste twee bundels, wat almal trekke vertoon van hierdie ander aanslag.

‘n Volgende soortgelyke geval is Opperman se keuse uit die werk van J.C. Steyn. In die agtste uitgawe van *Groot verseboek* (1980) verskyn vier gedigte van Steyn. Daarteenoor word sewe gedigte in die negende uitgawe van 1983 opgeneem; ‘n keuse wat volgens Brink se mededeling in die verantwoording, deur Opperman gedoen is. Gesien Steyn se groeiende reputasie in die literêre veld, lyk dit asof dit ‘n strategiese aanpassing deur Opperman is. Ohlhoff (1995:45) gee nog duideliker voorbeelde van strategiese verskuiwings deur Opperman in *Groot Verseboek* ten opsigte van Leipoldt, Stockenström en Cussons.

Bloemlesings: ‘n voorlopige tipologie

Conderaerts (1985) probeer om ‘n klassifikasie-model vir bloemlesings op te stel aan die hand van die bekende (stimulus-en-respons) model van kommunikasie: sender-boodskap-ontvanger. Bloemlesings word hiervolgens ingedeel volgens *die sender* (met onderskeidings soos onder andere ouderdom, geslag en geografiese gebied); *ontvanger* of *leser* (met onderskeidings soos kinders, skoliere, studente, ens.) en ten slotte *die boodskap* of *die gedigte* self (deur indelings te volg soos temas, gedigsoorte en die tydperke en tydskrifte waarin gepubliseer is).

Na my gevoel bied dit ‘n nuttige vertrekpunt vir ‘n tentatiewe tipologie van bepaalde kategorieë wat wedersyds uitsluitend is. As basiese uitgangspunt kan gestel word dat alle bloemlesings as kanonvormende handelinge direkte verband hou met die kanon of met bepaalde kanons (soos die didaktiese kanon). Bloemlesings kan derhalwe (die) bestaande kanon(s) aanval of uitbrei; dit stabiliseer, bevestig, legitimeer of populariseer. Laastens kan die kanon (terugskouend) ge(re)konstrueer of geïnterpreteer word. Hierdie drie basiese handelinge is dus toekoms-, hede- óf verlede-gerig.

Bloemlesings soos *Brekvis met vier* (Leroux e.a.), waarmee Daniël Hugo, Etienne van Heerden, André le Roux du Toit en Peter Snyders in 1981 debuteer, en Paul

Rodenko se *Nieuwe griffels schone leien* (waarmee “de poësie der avantgarde” in 1954 bekendgestel is), was duidelik bedoel om nuwe digters en/of ‘n nuwe soort poësie aan lesers bekend te stel. Dit is trouens ook die geval met letterlik duisende bloemlesings met poësie van debutante, vrouedigters, gay- of lesbiese verse, ensovoorts.

Hierdie (programmatiese of ideologiese) bloemlesings het een aspek gemeen (hoewel hul seleksiekriteria telkens radikaal verskil): die strewe om die kanon binne te dring, te konfronteer, aan te vul of te vervang. ‘n Interessante strategie van digters is om bloemlesings saam te stel uit ander tale (of tydperke) om daardeur juis ruimte te skep vir ‘n sekere soort poësie in die bestaande kanon. Van Wyk Louw se medewerking aan die Marsman-bloemlesing (1943), Pinthus se 1920-bloemlesing oor die Ekspressionisme, Piontek (1972) se versameling (en veral die Kollektivausgabe, *Agitprop* [Fuhrmann (s.d.)], asook *Apporteerverse no 1 - 'n bloemlesing* (De Jager, 1999) is almal sprekende voorbeelde hiervan.

Kenmerkend van bloemlesings wat onder hierdie rubriek tuishoort, is dat hulle dikwels vergesel is van ‘n (uitvoerige) inleiding of ander “eksterne”, begeleidende teksstrategieë soos foto’s, opvallende omslae, ensovoorts. Hierdie versamelings verskyn ook gewoonlik by klein uitgewerye wat dikwels slegs “marginale” literatuur (soos gay- of lesbiese literatuur) publiseer en by geleentheid ook slegs een uitgawe tot hul krediet het. Carole Boyce Davies (1994:199 -221) bied hiervan ‘n boeiende oorsig. Sodanige bloemlesings verskyn dikwels as kollektiewe uitgawes sonder samestellers.

Waar daar wel samestellers is, is samestellers dikwels (gemarginaliseerde) figure met ‘n sterk belang by hierdie aanval op die kanon. *Apporteerverse* verskyn by BENT-uitgewers met ‘n aantal foto’s van die medewerkers en ‘n polemiese inleiding deur Peter Snyders. Op die blakerskrif staan ‘n programmatiese verklaring deur Johann de Jager (wat ook as die samesteller opgetree het) waarin lesers aangemoedig word om die woord “Bent” (“groep van kunstenaars”) in die H.A.T. op te soek. Gesien De Jager se behoudende politieke ideologie soos dit na vore kom in sy tydskrif *Komsat* (gepubliseer sedert 1992), is die voorwoord van Peter Snyders (wat ideologies baie van De Jager verskil) op die eerste sig vreemd. Waarskynlik het hul gemene grond met hul afkeer van die Groot Afrikaanse Letterkunde (“GAL”).

Stabilisering van die kanon vind ons gewoonlik in tematiese bloemlesings met “die beste” as sub-titel. Hierdie versamelings mag nuwe verse (of digters) na vore bring en probeer om die kanon binne te dring, maar is meer dikwels ‘n keuse uit die bestaande kanon of “deelkanons”, soos vernufspoësie, limirieke, ensovoorts. Lina Spies se bloemlesing, *Sy sien webbe roer*, is ‘n tipiese voorbeeld: dit is “stabilisering” van ‘n bepaalde deelkanon deur ‘n gevestigde digter-literator en verskyn by ‘n gevestigde uitgewer. In ‘n voorlesing benut Odendaal (2001) van Collier se klassifikasiemodel hierbo (reeds in 1999 uiteengesit in die D.J. Opperman-gedenklesing) en toets dit veral aan die hand van tematiese bloemlesings. Sy bevinding is dat die model “baie nuttig is” as klassifikasiemodel (Odendaal, 2001:54) en bevind verder dat die meerderheid tematiese bloemlesings in Afrikaans sedert 1986 kanonstabi-

liserend fungeer, maar dat daar ook 'n paar sodanige bloemlesings is wat trag om die kanon uit te brei.

Bloemlesings se funksies kan ook met verloop van tyd verander. *Nieuwe griffels schone leien* sou vandag, bykans vyftig jaar na die eerste verskyning daarvan as aanval op die destydse kanon, eerder gelees word as 'n versameling wat die kanon stabiliseer. Popularisering van die kanon tref ons veral aan in bloemlesings wat gemik is op spesifieke groepe lesers, waardeur die kanon dikwels ook toegankliker gemaak word. Bloemlesings wat hieronder ressorteer, verskyn meestal by gevestigde uitgewers, saamgestel deur persone wat 'n gevestigde reputasie het.

'n Derde groep is bloemlesings wat die kanon retrospektief (re)konstrueer of interpreteer, tipies van die literêr-historiese bloemlesing. Weer eens kan sodanige bloemlesings saamgestel word op grond van verskillende kriteria (digters, periodes, genres), maar die gemeenskaplike eienskap is dat hulle telkens 'n eietydse perspektief op die verlede bied. Die bekende versamelings van Komrij, Opperman en die Norton-uitgawes hoort hier tuis. Hoewel hierdie bloemlesings altyd 'n konstruksie is van die verlede, beteken *rekonstruksie* 'n relatief nuwe weergawe van 'n bepaalde historiese tydperk. Paula B. Bennett se bloemlesing van 1997, *Nineteenth-Century American Poets: An Anthology*, kan as voorbeeld van laasgenoemde geld, omdat dit deur die revolusionêre keuse van gedigte 'n totale nuwe blik bied op 'n bepaalde tydperk. Sodanige bloemlesings toon bepaalde ooreenkomste met die eersgenoemde kategorie, omdat dit in bepaalde gevalle ook 'n aanval op die gevestigde kanon behels, hoewel dan retrospektief.

Indien hierdie onderskeidings nou gepaar word met Conderaerts se voorstelle, kan bloemlesings telkens netjies geklassifiseer word. 'n Bepaalde bloemlesing, soos *Brekvis met vier*, is dan 'n bloemlesing wat op toekomsgerigte wyse die kanon wil binnedring en sendergerig is omdat dit die byeenbring van vier (gelykgestemde?) jong, manlike digters verteenwoordig. *Poskaarte* val in die tweede kategorie (boodskapgerig) en is veral rekonstruksie van die kanon omdat dit as literêr-historiese bloemlesing 'n bepaalde tydvak herinterpreteer. Word so 'n herinterpretasie radikaal (soos in die geval van Paula B. Bennett se bloemlesing), hoort dit eintlik al tuis by die eerste kategorie, naamlik "aanval op of uitbreiding van die kanon". Lina Spies se bloemlesing is 'n stabiliserende bloemlesing, sendergerig én tematies ingeperk. So 'n tipologie is veral handig as beskrywingsmodel. Tog kan dit, naas die funksie as klassifiseringsmiddel, van besondere heuristiese waarde wees en moontlik selfs evaluerend funksioneer.¹

Afrikaanse poësiebloemlesings – 'n kort oorsig

Volgens Kannemeyer (1978:61) is F.W. Reitz ons "eerste bloemleser" met die uitgawe *Vyftig uitgesogte Afrikaanse gedigte* in 1888. Hierdie uitgawe verskyn daarna nog twee keer (in 1897 en 1909); telkens in uitgebreide vorm. Dit moes baie gewild gewees

het, want dit beleef selfs 'n vierde en vyfde druk. Reitz se versameling word vergeesel van 'n kort voorwoord, waaruit duidelik blyk dat hy met hierdie vyftig gedigte mense wil oortuig dat Afrikaans meer is as net "maar Kombuis- of Hotnots-taal". Die gedigte is 'n keuse uit die gedigte wat Reitz gelees het in koerante en tydskrifte en daarom verskyn baie sonder outeursname daarby (kyk ook Burger, 1978:99).

Anders as wat Kannemeyer beweer, is die eerste Afrikaanse bloemlesing 'n versameling van tien jaar vroeër as dié van Reitz. *Afrikaanse gedigte (Eerste versameling)* verskyn in 1878 by D.F. du Toit & Co. 'n Tweede versameling verskyn in 1881 en 'n derde tot sewende versamelings agtereenvolgens in 1882, 1883, 1885, 1889 en 1901. Daarna verskyn *Afrikaanse Gedigte, "byeenversameld uit wat in di laaste 30 jaar ferskyn is, 1876-1906"*. Pheiffer (1987:1) is skynbaar onseker oor wie die samesteller was, want hy haal Kannemeyer (1978:56) aan wat beweer dat dit S.J. du Toit was. Die samesteller was "Oom Jan wat versies maak" (C.P. Hoogenhout), soos ook blyk uit Nienaber (1951:117).

'n Ander bloemlesing wat ook voor dié van Reitz verskyn, is *Klaas Gezwint en zijn paert and other Songs and Rijmpjes of South Africa* (1884), waarskynlik versamel deur J. Noble. Hierdie versameling van Engelse en Afrikaanse gedigte is 'n opvallende voorloper van die veel latere tweetalige bloemlesing *S.A. in poësie / S.A. in Poetry* (1988).

In sy oorsig van die "buitekanonieke" literatuur beskou Willemse (1999) die bloemlesing van E.C. Pienaar, *Digters uit Suid-Afrika* as een van die invloedrykste. Sy oordeel word reeds bevestig deur die publikasiegeskiedenis. Dit verskyn in 1917 onder die titel *Dichters uit Zuid-Afrika* en beleef in 1941 sy tiende "vermeerderde en hersiene druk" ten spyte daarvan dat "die jongste ontwikkeling van ons digkuns sedert omstreeks 1930" ongelukkig "om verskeie redes" (sic!) nie in die bloemlesing weerspieël word nie. Hierdie redes wat so half terloops genoem word, word deeglik gedokumenteer deur Kannemeyer (1990:61/2 en 98) en Steyn (1998a:205-207). In 1947 beleef hierdie versameling sy veertiende hersiene druk. Omdat die Dertigerpoësie so 'n sentrale plek ingeneem het binne die literêre veld, moes Pienaar die weglating nou motiveer. Volgens hom is dit 'n moderne rigting wat nie by die Tweede Beweging aansluit nie.

Op die spore van sy Afrikaanse voorgangers gaan dit ook in Pienaar se versameling nie primêr om die letterkunde per se nie, maar om die beeld wat hierdie verse bied van wat al bereik is in 'n jong taal, asook van 'n ontlukende Afrikanernasionalisme. Hierdie laasgenoemde kriterium geld dan as belangrike maatstaf vir opname (Willemse, 1999:5).

Vanweë die baanbrekerswerk van Gustav Preller (en later van G. Dekker) ontstaan daar 'n strenger Afrikaanse literêre kritiek waarin estetiese oorwegings dikwels belangriker geag word as suiwer nasionalistiese eise. Dit vind sy kulminasie in die Beweging van Dertig en veral Van Wyk Louw gee aan die nasionalisme 'n estetiese onderbou (vgl. Steyn, 1998a:151-177).

In Opperman se *Groot verseboek* (1951) staan estetiese oorwegings volgens hom

sentraal. Waar hy sy keuse uit die werk van W.E.G. Louw verantwoord, sê hy onomwonde: “Die ‘goeie’ en die ‘nuwe’ word tog ook bepaal deur die gehalte van die vers – *daarom* is my uitgangspunt in die eerste plek die *estetiese* en die *historiese* is bloot sekondêr” (Kannemeyer, 1990:292). In Van Wyk Louw se antwoord laat hy blyk dat geen literêr historiese bloemlesing kan ontkom van die kultuurhistoriese kyk nie (*ibid.*). Hierdie twee opponerende sienings van die funksie van ‘n bloemlesing speel later in die polemieë rondom *Poskaarte* en die Komrij-bloemlesing, steeds ‘n rol.

Opperman se kriteria het reeds eerder ter sprake gekom; Willemse (1999:6) noem die eerste uitgawe van *Groot Verseboek* “‘n nasionalistiese daad: ‘n poëtiese ‘literatuurgeskiedenis’ wat die kulturele wasdom van die Afrikaner dokumenteer”, ook as gevolg van die feit dat dit histories saamval met belangrike gebeurtenisse in die vestiging van Afrikanernasionalisme as politieke instrument.

Dit staan buite kyf dat Opperman met *Groot verseboek* (en sy kleiner gesinslede) deur dekades die belangrikste kanoniseerder was van die Afrikaanse poësie, ten spyte van die konkurrensie van alternatiewe versamelings soos P.J. Nienaber se *Digters en digkuns* (eerste druk 1951) en Nienaber en Nienaber-Luitingh se *Digters en digsoorte* (1973). Selfs nie die lank verwagte *Treknet* (1966) van Van Wyk Louw en Ernst Lindenberg vind groot byval by kritici nie (Steyn, 1998b:1078). Tog kan die sukses van *Groot Verseboek* nie alleen toegeskryf word aan Opperman se status as digter en die gereelde voorskryf daarvan op “universiteits-, onderwyskollege- en skoolvlak” soos Willemse (1999:7) te kenne gee nie.² ‘n Belangrike rede vir die sukses van *Groot Verseboek* lê in Opperman se vermoë om ‘n digterskap in te skat en te “tipeer” aan die hand van enkele verse.

Die verskyning van die “revisionistiese bloemlesing, *SA in poësie / SA in poetry*” (Willemse, 1999:8) in 1988 vloei voort uit (en gee verdere stukrag aan) belangrike maatskaplike verskuiwings en ‘n kritiese herbesinning oor die kanon onder Afrikaanstalige en Engelstalige literatoure (vgl. o.a. Visser, 1989; Maughan-Brown, 1989; Mzamane, 1989; Lindfors, 1996 en Coullie en Gibbon, 1996). In hierdie selfde tydsgewrig word verskeie Afrikaanstalige “little magazines” opgerig (o.a. *Donga*, *Graffier* en *Stet*) asook die belangrike Engelse literêre tydskrif *Staffrider*, wat die eerste keer verskyn in 1978.

In al hierdie tydskrifte word die kanon (en alle instandhouders daarvan) in wisselende mate onder vuur geneem, veral uit ideologiese posisies wat radikaal verskil het van die toenmalige regering s’n. Veral *Staffrider* dryf verskillende literatuuropvattinge op die spits (vgl. Maughan-Brown, 1989; en veral Visser, 1989) en word die belangrikste literêre uitdrukkingsmiddel van skrywers wat hul geskaar het by die “Black Consciousness”-groepering. Tradisionele literêre waardetoekenning op grond van veral estetiese oorwegings word toenemend bevraagteken. Literatuur, en veral poësie, word gesien as middel tot bevryding.

Opperman se *Groot verseboek* verskyn die laaste keer in 1983, bygewerk deur André P. Brink. Vanselfsprekend laat dit ‘n groot hiaat, omdat min van die poësie

van ná 1980 hierin opgeneem kon word. Hierdie leemte moes gevul word deur 'n nuwe bloemlesing. In antwoord op Hambidge (1996) se lamentsie oor die gebrek aan 'n nuwe bloemlesing, sê Lappies Labuschagne, die hoofbestuurder van Tafelberg-Uitgewers dat hulle *Groot Verseboek* beslis nie sal laat verdwyn nie. Hy stel 'n bloemlesing (*Poskaarte*) in die vooruitsig wat in sy eie woorde in verband met die voortsetting ("voortbestaan") en uitbreiding van *Groot Verseboek* gesien moet word.

By die verskyning van *Poskaarte* in 1997 word dit in die persverklaring deur die uitgewer daarvan nie net bestempel as 'n "uitsonderlike en vernuwende bloemlesing nie", maar ook onomwonde as "aanvulling tot die *Groot Verseboek* " bestempel. In die "Inleiding" word ook gesê wat "tekskeuses betref, is daar probeer om nie met die Opperman-bundel te oorvleuel nie" (p.xxv). Die rede is voor die hand liggend: sodat hierdie keuse as "aanvullende" bloemlesing naas dié van Opperman voorgeskryf sou kon word. Dit is opvallend dat die twee samestellers hulle in 'n koerantonderhoud (Viljoen, 1997) distansieer van Opperman se bloemlesing wat "die mooiste Afrikaanse gedigte probeer versamel" het, omdat "die maatstaf vir só iets" subjektief is. Hierdie standpunt word in die "Inleiding" (p.xxiv) herhaal.

By wyse slegs van spreke sou Opperman, Viljoen en Foster inderdaad nie alte rustig lê in dieselfde (literêre) bed nie. Daarvoor is die onderliggende teoretiese uitgangspunte van die twee bloemlesings, té verskillend. Opperman volstaan vir bykans dertig jaar met 'n skraal inleidinkie, wat benewens kleiner wysigings ten opsigte van veranderende feite, so te sê onveranderd bly en dit algaande duideliker stel dat estetiese oorwegings by hom voorrang geniet – "van die mooiste Afrikaanse gedigte" word byvoorbeeld stilletjies "die mooiste Afrikaanse gedigte" (Ohlloff, 1995:42)!

Poskaarte vermy inderdaad volgens Kannemeyer (1998) doelbewus die benaming "bloemlesing", omdat dit nie in die tradisionele sin van die woord die "mooiste" verse wil opneem nie. Hiervoor verkwalik hy die samestellers pertinent, want "(b)aie van dié verse is só swak dat hulle nooit gepubliseer moes gewees het nie" (Kannemeyer, 1998:14). Dit is 'n pan-estetiese standpunt wat deur Van Peer (1996: 104) soos volg verwoord word: "Only when literary texts show us values and ideas that transcend the historical situation in which they are embedded, is there any guarantee against the erosion of time".

Die samestellers se uitgangspunt is anders: ons lewe in 'n postmoderne tydsgewig waarbinne hiërargieë afgebreek word; daarom word hier slegs beelde gegee van ontwikkelings binne die Afrikaanse poësie. As gevolg van hierdie uitgangspunt word verse geplaas volgens verskyningsdatum van die bundels waaruit dit geneem is. Binne my eerder vermelde tipologie staan *Poskaarte* met sy lang inleiding ook nader aan rekonstruksie van die kanon ("kanonhersiening", noem Lourens 1998 dit) as *Groot Verseboek* wat kanonstabiliserend is.

Met uitsondering van Kannemeyer (1998:14) is die meerderheid resensente redelik positief oor die keuse van die samestellers. Die meeste kritiek geld die werkswyse self en die verantwoording daarvan in die "Inleiding". Kannemeyer

(1998) en Olivier (1998) is veral skerp krities oor die indelingsprinsipe omdat daar as gevolg van die verspeide verse oor jare heen byvoorbeeld moeilik 'n "beeld" van 'n digterskap tot stand kan kom – iets wat gewoonlik van die literêr historiese bloemlesing verwag word.

Hagg (1987) se opmerkinge oor verskuiwings in die kanoniserende praktyke in die Suid-Afrikaanse kunsgeskiedenis is hier ter sprake. Pienaar se bloemlesing is hiervolgens 'n voorbeeld van *volksideologiese kanonisering*, waar byvoorbeeld nasionalistiese ideale die keuses bepaal. Opperman se *Groot Verseboek* skep die indruk dat dit hoort by *objektiwiteit en neutraliteit* omdat estetiese oorwegings oorheers. *S.A. in poësie / S.A. in Poetry* en *Poskaarte* is albei voorbeelde van wat Hagg *kontekstualisering* noem. Die eersgenoemde bloemlesing plaas die klem op 'n sosiopolitieke raamwerk; laasgenoemde wil verskeidenheid in 'n bepaalde tydsgewrig ("ná sestig") vooropstel.

Elkeen van hierdie "kanoniserende paradigmas" (Hagg, 1987) word bedreig deur gevare: laasgenoemde benadering veral deur willekeurigheid, omdat rekonstruksie van die verlede nie 'n selfverduidelikende sisteem bied nie en dit boonop mag lei tot relativisme en historiese impressionisme (Hagg, 1989:5).

Kannemeyer (1998) en Grové (1997) se besware staan in verband met periodisering. Hulle wys op die willekeurigheid van die jaar "1960" as aanvangsdatum, omdat dit weinig meer is as 'n gerieflike markeringspunt. Du Plooy (1998) suggereer versigtig dat die indruk wat gewek mag word dat die Afrikaanse poësie sedert sestig postmodernisties is, aanpassing nodig het. Charl-Pierre Naudé (1998) is daarteenoor kategories in sy kritiek: die samestellers het gedigte opgeneem wat volgens hulle toenemend postmodernistiese elemente vertoon en dit is gewoon nie waar nie; die meerderheid gedigte in *Poskaarte* is eerder modernisties. Van Vuuren (1999) eggo hierdie sentiment in haar poësieperspektief in die tweede deel van *Perspektief en profiel*. 'n Ander kritiek sou kon wees dat "die ideologiese stramien wat in meesternarratiewe tot uiting kom (...) 'n bepalende rol (speel) by die kanoniserings van 'nuwe' (...) tekste" (Breytenbach, 1997:1168). Met ander woorde: *Poskaarte* ondermyn sy eie postmodernistiese standpunt deur alle tekste in die keurslyf van die meesternarratief van ons dag, die postmodernisme, in te pas.

Sentraler ten opsigte van dié artikel is twee ander kanttekeninge by hierdie versameling, naamlik die wyse van seleksie en die basis waarop die samestellers se keuse berus:

[1] 'n Bedenking ten opsigte van *Poskaarte* se seleksie is die feit dat daar slegs uit gepubliseerde digbundels geselekteer is. Gepubliseerde digbundels het reeds 'n hele keuringsproses deurgaan en gedigte moes inderwaarheid by heelwat hekwagters deurglip: keurders enersyds, maar andersyds ook finansiële en ideologiese hekwagters van die betrokke uitgewerye. Publikasies van onafhanklike uitgewerye was in die periode sedert sestig onderworpe aan sensuur en finansiële beperkinge. Soos vroeër vermeld, is die werklik vernuwende literatuur in hierdie periode gepubliseer in "little magazines" (kyk ook Snyders, 1999) of dit is voorgedra en in mondelinge vorm bewaar. Hieruit blyk inderwaarheid ook die behoudende aard van *Poskaarte*.

[2] Die samestellers wil deur die uiteenlopende beelde van die Afrikaanse poësie iets weergee van die wye verskeidenheid daarvan, terwyl daar deur hierdie chronologiese ordening ook 'n soort ontwikkelingsgang gekonstrueer word. Slegs heel terloops word toegegee dat "kriteria soos gehalte, skoonheid en verteenwoordiging (...) steeds 'n rol gespeel het by die seleksie van tekste vir *Poskaarte*" (p.xxv). Hoewel die kriteria dus "demokratieser" en aanvaarbaarder mag wees binne die huidige tydsgewrig (vgl. veral Esterhuyse, 1998 en Lourens, 1998), is die samestellers steeds besig met seleksie (insluiting en uitsluiting) en dus met kanonisering.

Uit Jansen (1998) se (nie heeltemal korrekte) lysie, blyk dat die belangrikste, "gekanoniseerde" digters (op grond van die aantal gedigte in *Poskaarte* opgeneem) die volgende is: Breytenbach (32); Krog (18); Cussons, Hambidge en De Lange (17); Eybers (15); Stockenström (13); Opperman, Rousseau, Cloete en Hugo (met 12 elk) en Spies en Toerien (10 gedigte elk). As eerder van Opperman se maatstaf gebruik gemaak word en die aantal reëls as kriterium gebruik word, blyk die volgende "rangordening": Breytenbach (1191 r) is in die eerste posisie, met De Lange (494 reëls) ver agter. Dan volg agtereenvolgens Hambidge (407 r), Cussons (385 r), Stockenström (379 r), Opperman (366 r), Eybers (343 r), Spies (307 r), Cloete (293 r) en Rousseau (276 r). Ten slotte, iets verder agter in die elfde, twaalfde en dertiende posisie, staan Hugo (238 r), Van Heerden (232 r) en Toerien (218 r). Sonder om die aantal gepubliseerde bundels en gedigte van die betrokke digters in ag te neem, kan ons aflei dat hierdie "ranglys" die Afrikanse poësie van na sestig weerspieël.

In *Perspektief en profiel* (Deel 2) word aan elkéén van die eerste tien digters (met die uitsondering van De Lange) inderdaad ook 'n profiel gewy.³ De Lange, veral, figureer prominent in Van Vuuren se perspektief in dié publikasie. Hieruit blyk dat daar bykans perfekte ooreenstemming bestaan tussen die keuse van 'n resente bloemlesing en 'n nog resenter literatuurgeskiedenis. So blyk onomwonde dat die poësiebeeld wat *Poskaarte* bied, in sy kern behoudend is en inderwaarheid slegs op die periferie beduidend afwyk van die kanon.

Die waarde van *Poskaarte* lê veral daarin dat die samestellers 'n klomp gemarginaliseerde digters na die hoofstroom teruggebring het. Boonop het die polemieks na die verskyning daarvan die aandag opnuut gevestig op die kanoniserende aard van bloemlesings. Wat Mzamane (1989:40) gesê het oor die *Staffrider*-bloemlesing, geld eintlik vir alle bloemlesings en *mutatis mutandis* vir *Poskaarte*: "(A)nthologies are by their very nature, neat academically sanctitised packages. Compiling them involves inclusion and exclusion, quirky references, good or bad taste; but you cannot conceivably put in everything (...) the selections might have been different but the effect probably much the same."

‘n Omstrede bloemlesing – konfrontasie binne die literêre veld

Met die verskyning van Gerrit Komrij se bloemlesing *Die Afrikaanse poësie in duisend en enkele gedigte* in 1999, ontstaan daar ‘n nog veel hewiger polemieks as in die geval van *Poskaarte*. Uit deelnemers se woordkeuses (veelal aggressief en konfronterend) blyk dat Bourdieu se literêre veld met sy onderliggende mededingingsmodel, in die kol is. Resensente en korespondente se resepsie kan taamlik radikaal verdeel word in aanprysende en afwysende reaksies.

Persone wat positief gereageer het, doen dit veral op grond van kulturele en/of kanoniserende redes. Uiteenlopende resensente (soos Deloof, 2000; en Van Coller en Odendaal, 2000) verheug hul oor die bekendstelling van die Afrikaanse poësie by Nederlandse lesers en by ‘n “wye publiek” (Van Zyl, D (2000), met die onuitgesproke veronderstelling dat hierdie bloemleser daardeur ook die taak van “kultuuragent” vervul. Daarbenewens wys heelwat korespondente (o.a. Scheepers, 1999; Du Plessis, 2000; Van Zyl, D (2000) en Diedericks, 2000) daarop dat die Komrij-bloemlesing die bekende kanon verruim. Du Plessis 2000:4 verwyt “skrywers ... van ‘groter statuut’” dat hulle as gekanoniseerde digters geld gemaak het uit hul kanonieke status, terwyl baie “‘ander’ Suid-Afrikaanse skrywers” (waaronder, by implikasie, hyself) publiseer, “simpel en naïef genoeg bloot omdat hulle omgee vir die taal”.

Diedericks (2000) praat van Komrij se perspektief en benadering as “‘n vars bries in die bedompige kamer waar sekere van ons kritici en literêre ghoeroes agter toe deure vergader en literêre rangordes en voorkeurlyste opstel”. Die smalende verwysing na die kanon as ‘n moeilik deurdringbare entiteit en die implikasie van geheime knoeiery is in pas met die verwyte wat ook gerig is aan kanoniserende instansies in die V.S.A. (Lauter, 1991:22 e.v.). Selfs in die redelik negatiewe resensie van De Lange (2000a) word Komrij geprys omdat hy “verwaarloosde figure” herevalueer en die kanon verruim deur ook te fokus op digterlike tradisies anders as “die meer formele digtradisie”.

In sy felle verwyte aan die adres van die uitgewers Tafelberg en Human & Rousseau laat blyk Komrij (2000) dat sy intensie met die samestelling van die bloemlesing inderdaad ikonoklasties was. Hy praat van *Groot Verseboek* as die “lyk van Opperman” wat tot lewe gewek is en daardie “bastion en boegbeeld van al wat blank en bejaard en bang is”. Daar is ‘n Suid-Afrikaanse (sic!) literatuur wat deur John Kannemeyer uitgevind is en dan is daar “een Zuid-Afrikaanse literatuur met bruine, jonge en dwarse skrywers.” Dit is kennelik die laaste (soort) literatuur wat neerslag vind in sy bloemlesing.

Minder entoesiastiese resensente en korespondente wat redelik negatief staan teenoor die Komrij-bundel kritiseer veral Komrij se antikanonieke instelling. In die woorde van Hugo (2000a): “Intussen het ouer én jonger kritici soos John Kannemeyer en Johann de Lange reeds laat blyk dat die literêre establishment nie gedien is met Komrij se skynbaar oneerbiedige omgang met die groot kanonne

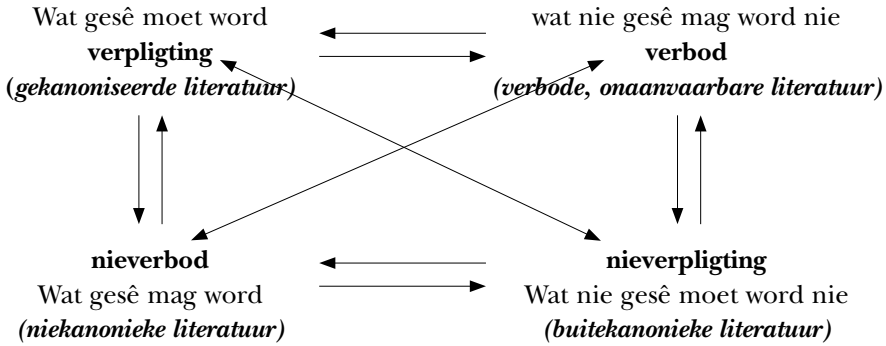
van ons digkuns nie”. Kannemeyer (2000a) kritiseer Komrij veral oor die opname van talle swak gedigte; die swak inskatting van digterlike oeuvres; die besluit om gedigte op te neem volgens digters se geboortedatums, en die foutiewe ontwikkelingsgang van die Afrikaanse poësie wat sodoende ontstaan.

Waar hy aanvanklik nog “agteroor (...) buig om so vriendelik as moontlik te wees”, is Kannemeyer later krasser in sy oordele (Kannemeyer, 2000b) en som hy sy afwysende resensie so op: “(T)ussen die reëls moet die intelligente leser kan agterkom wat ek in werklikheid wil sê, naamlik dat Komrij se boek in die laaste instansie ‘n uiters swak bloemlesing is, totaal ongeskik om ons poësie in Nederland bekend te stel.” Naas Komrij se “swak keuse” van gedigte, die “yl begroeide akkertjies” soos De Lange (2000a) dit noem, word hy verwytdat hy, met sy besluit om slegs tien gedigte per digter op te neem, die kanon skeeftrek (Deloof); ‘n oormatige klem plaas op tegendraadse verse (Van Coller en Odendaal, 2000); en deur sy besluit om digters op te neem volgens hul geboortedatum (en nie hul publikasiesdatum nie), die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse poësie skeeftrek (Van Coller en Odendaal, 2000).

In die weinige stiltes van hierdie polemiekan jy bykans die verwytdat kri-tici hoor: dat hierdie arrogante Hollander, wat soos “‘n spons” alles absorbeer (Kannemeyer, 2000c), hom nou waarlik aangematig het om binne ‘n japtrap ‘n bloemlesing oor *Afrikaanse* gedigte saam te stel! En dit dan nog met behulp van Daniel Hugo, wat beloon is met ‘n gratis vliegkaartjie én, deur sy invloed op Komrij se keuses, boonop sy eie vernufpoësie veel meer na die sentrum van die Afrikaanse poësiekanon kon haal.

Hierdie bloemlesing is omgewe van beskuldigings wat heen en weer geslinger is: die Afrikaanse uitgewers het hul Afrikaanse digters in die steek gelaat deur nie tantieme te eis vir die Nederlandse uitgawe nie; net sekere digters (bowendien die mindere digters) het finansiëel daarby gebaat (o.a. deur hul betaalde promosietoer na Nederland – Hambidge, 2002a); die bundel is swak beplan en bemark (Komrij, 2000 en Hugo, 2000a en 2000b); en duistere motiewe word veral uitgewers ten laste gelê. Selfs nie besadigde antwoorde en verduidelikings deur Hannes Van Zyl (2000) en Kerneels Breytenbach (2000) kon die stof gaan laat lê nie.

Miskien kan die voorafgaande polemiekanuit die vroeëre tipologie en die sisteemteorie verklaar word. De Geest (1997:165) se model sou dalk nuttig kon wees.



De Geest verduidelik dat die boonste deel van die vierkant byna binêr funksioneer; hier kry jy wat hy noem “de expliciete normatiewe codering” wat onder andere by Luhmann voorkom. Die onderste gebied bied veel meer ruimte vir minder skerp teenstellings. “Bijgevolg is vooral deze zone onderhevig aan discursiewe spanningen, verschuivingen en vernieuwende tendensen, bijvoorbeeld via de productie of de introductie van nieuwe, niet-gekanoniseerde en/of exogene elementen” (De Geest, 1996:177).

Die pole “nieverbod” en “nieverpligting” is dus maklik te oorbrug, selfs dié tussen “verpligting” en “nieverbod”. Daarteenoor is daar ‘n absolute konflik tussen “verpligting” en “verbod”. Overgesetsynde: die kanon sal nog ‘n alternatiewe niekanonieke bloemlesing (*Brekvis met vier*, byvoorbeeld en *Poskaarte*) verdra; en selfs dalk ‘n bloemlesing op die trant van Helen Steiner Rice se verskuns (buitekanoniek). Uitdaging van die kanon lei egter tot verwerping; en dit is wat die Komrij-bloemlesing in hoë mate gedoen het. Sy bloemlesing is binne die vroeër-uiteengesette model sterk ontvangers-gerig, dit wil die Afrikaanse poësiekanon terugskouend herinterpreteer en uitbrei; selfs omvorm. Vanweë die feit dat dit die gevestigde beeld, veral ten aansien van die “groot” digters radikaal wysig, is dit herkonstruerend eerder as konstruerend. Strategies is dit beter om die kanon “aan te vul”, soos Paul Rodenko indertyd gedoen het, of Viljoen en Foster ook voorgegee het om met *Poskaarte* te doen.

Komrij se eie Nederlandse bloemlesings kan gesien word as konfrontasie van die kanon of uitbreiding daarvan, afhangende van die gehanteerde kanonkonsep en poëtika van die ondersoeker (kyk o.a. na Bernlef, 1982; De Moor, 1982; Niemeyer, 1982; Van Deel, 1982 en Warren, 1982). Indien sy bloemlesing van die 19e en 20e eeuse poësie nagagaan word van die eerste uitgawe in 1979 tot en met die tweede-lige uitgawe van 2004, val op hoe hy aanvanklik die bestaande kanon aanval om dit daarna gereeld strategies uit te brei.

Die “ou grote” in ‘n nuwe baadjie

Laat in 2000 verskyn André P. Brink se *Groot Verseboek 2000*. Die naam is reeds ‘n strategiese keuse: dit bevestig die band met Opperman se suksesvolle, kanoniserende bloemlesing, maar impliseer ook ‘n afstandname en vernuwing. Die voorkoms verskil opvallend van *Poskaarte* én die Komrij-bloemlesing, omdat dit in gelamineerde hardeband verskyn en daarom ‘n “formeler” voorkoms het. Op die oog af word dus gesuggereer dat hierdie bloemlesing dié een is wat die amptelike kanon mag/kan weerspieël.

Groot Verseboek 2000 se ontvangs was redelik positief, hoewel bepaalde keuses en klemplasings van meet af aan hierdie bloemlesing deur omstredenheid omgewe het. ‘n Paar bekende digters het gedreig om hul gedigte (en die digterlike nalatenskap waaroor een beskikking gehad het) te onttrek toe die name van die “medelezers” bekend geraak het en ‘n ewe bekende en omstrede vroulike digter se naam daaronder was. Tydens ‘n “Boekemakiti” in Bloemfontein (20 Oktober 2000) merk Stephen Johnson (van Randon House Uitgewers) op dat hierdie boek “swak uitgegee” is. Van die drukker se kant is daar inderdaad swak gehaltebeheer toegepas; tien present van die eerste oplaag vertoon foute en word teruggetrek. Die probleme word met die verdere drukke uitgestryk.

Die nuwe uitgawe van *Groot Verseboek* is in baie opsigte ‘n voortsetting van die Opperman-model. Brink beperk hom tot “Afrikaanse gedigte” (anders as Komrij) en groepeer die gedigte van digters (anders as Viljoen en Foster) byeen en ook meestal (anders as by Komrij) volgens publikasiedatum – die datum “waarop hul tot die groot gesprek toetree het”. Vir Brink beteken dit meestal die publikasie van die eerste beduidende bundel. Hy wyk wel van Opperman se beginsel af deur ook gedigte wat in tydskrifte verskyn het op te neem en volg hierin die voorbeeld van Viljoen en Foster. Anders as by Komrij word die aantal gedigte per digter nie beperk nie en die aantal gedigte (of reëls) per digter funksioneer daarom evaluerend. Hoewel Brink moeite doen om die subjektiwiteit van gedigkeuses te beklemtoon, impliseer hy ‘n objektiewe maatstaf deur te sê dat sy keuse (ook) op gehalte berus.

Dit val ook op in hoe ‘n mate die twee onlangse voorgangers tog die werkwyse beïnvloed het. Op die spoor van *Poskaarte* ag Brink representatiwiteit belangrik en trag hy doelbewus om ‘n beeld te gee van die gevarieerdheid van die Afrikaanse poësie, op tematiese en tegniese vlak. In navolging van Komrij besluit hy om (anders as Opperman) die oorspronklike spelling van gedigte te handhaaf en om die kanon doelbewus oper te maak deur die insluiting van veral talle bruin digters. Net soos Komrij neem hy ook ‘n hele klomp anonieme volksverse op, wat die beeld van die ouer Afrikaanse poësie nuanseer.

Brink se kyk op die Afrikaanse poësie is uiteraard ‘n persoonlike perspektief waaruit byvoorbeeld sy ideologie ook by tye na vore tree. Sy retrospektiewe blik kan ook “perspektiwisties” genoem word, omdat dit lyk asof hy die verlede doelbewus

betrag uit 'n eietydse perspektief: keuses uit die ouer digters word veelal ingekort ten behoeve van 'n groter hoeveelheid kontemporêre poësie. Desondanks strewende hy daarna om nie té drasties af te wyk van die geïkoneerde beeld van die kanon nie.

Bloemlesingsamestelling (en die skryf van 'n literatuurgeskiedenis) is geen neutrale handeling nie. As kanoniserende optrede is dit in wese ideologies van aard en 'n duidelike openbaarmaking van literatuuropvattinge. Sodoende is dit 'n provokatiewe posisie-inname binne die literêre veld en verg dit naas goeie insig ook veel durf.

Bibliografie

- Afrikaanse gedigte. Byeenfersameld uit wat in di laaste 30 jaar ferskyn is 1876-1906. Verkleinde faksimileherdruk met 'n inleiding deur prof. R.H. Pfeiffer en registers.* 1987. Kaapstad: Suid-Afrikaanse Biblioteek. 1987.
- Afrikaanse gedigte. Eerste versameling. 'n Faksimileweergawe van die oorspronklike uitgawe, 1978.* Nuwe Reeks no 13 uitgegee deur Human en Rousseau vir die Patriot-vereniging vir Afrikaanse Teksuitgawes van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns.
- Altieri, Charles** 1990. *Canons and Consequences. Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals.* Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Aucamp, Hennie** 1993. Die bloemlesing op skool binne die kader letterkundeonderwys. Voorstelle vir 'n vernuwend benadering. *Klasgids* 28(3):41-56. Augustus.
- Bennett, Paula** 1997. *Nineteenth-Century American Women Poets: An Anthology.* Cambridge: Blackwell Publishers.
- Bernlef, J.** 1982. *Een verkapte polemie.* In: Diepstraten, 1982:208-210.
- Botha, Elize** 1995. "Kuns is boos!" – die outeur as "Erlkönig". Vyfde D.J. Oppermangedenklesing, 11 Mei 1995. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Breytenbach, Kerneels** 1999. Persoonlike mededeling.
- Breytenbach, Kerneels** 2000. Duur om bundel in SA te versprei. *Die Burger*, 15 April:4.
- Brink, André P.** 2000. *Groot Verseboek 2000.* Kaapstad: Tafelberg.
- Burger, C.J.S.** 1978. *F.W. Reitz. Outobiografie. Toegelig deur J.C. Moll. Met sy twee en sestig uitgesogte Afrikaanse gedigte.* Kaapstad: Tafelberg.
- Conderaerts, Eric** 1984/5. Subjectief, maar zo representatief moegelyk? De literair-historiese poëziebloemlesings tussen 1970 en 1979 onder het skalpel (1). *Kreatief* 18(1):3-24. April.
- Conderaerts, Eric** 1985. Ek sien die leser nie: de poëziebloemlesings tussen 1970 en 1979 (1). *Ons Erfdeel* 23:387-397.
- Coullie, Judith Lütge & Gibbon, Trish.** 1996. Saints and Sinners in the Canonisation of African Literatures: A Reply to Bernth Lindfors. *Alternation* 3(1):15-21.
- Crous, Marius** 1998. Poësie van nou byeengebring. *Die Burger*, 14 Januarie:9.
- Davies, Carole Boyce** 1994. *Black Women, Writing and Identity. Migrations of the Subject.* London and New York: Routledge.

- De Geest, Dirk** 1996. *Literatuur als sisteem. literatuur als vertoog. Bouwstenen voor een functionalistiese benadering van literaire verskynsels*. Leuven: Peeters.
- De Geest, Dirk** 1997. Systems Theory and Discursivity. *Canadian Review of Comparative Literature*. 24(1)::161-175. March.
- De Jager, J.** (samesteller). 1999. *Eeu 20 Apporteeverse no 1*. Queenswood: Bent Uitgewers.
- De Lange, Johann** 2000a. Duisend gedigte, enkele probleme. *Boekewêreld*, Maart:7.
- De Lange, Johann** 2000b. Bloemlesings sal nie oorvleuel nie. *Die Burger*, 15 April:4.
- Deloof, Jan** 2000. Een springvloed van Afrikaanse bloemlesings. *Ons Erfdeel* 43(1):8-11.
- De Moor, Wam** 1982. "Een vermakelijk criticus. Over Gerrit Komrij". In: Diepstraten, 1982:218-227.
- De Moor, Wam** 1989. De bloemlezer als didacticus: Kenneth Koch. *Levende Talen*, 442:394-406.
- Diedericks, Carina** 2000. Komrij se aanslag 'n vars bries. *Die Burger*, 14 April:4.
- Diepstraten, Johan** (red.). 1982. *Over Gerrit Komrij. Beschouwingen en interviews*. 's-Gravenhage: Uitgeverij BZZTôH.
- Dorleijn, Gillis** 1996. "Daarginds kent men u door Coster!" Paul van Ostaijen in het Nederlandse literaire veld. In: Peeters, Patrick en Spinoy, Erik (reds.). 1996. *Het vouwbeen van de lezer. Over literaturopvattingen*. Leuven: Uitgeverij Peeters, Paul van Ostaijen Instituut:51-70.
- Du Plessis, Clinton, V.** 2000. Groot Verseboek dra baie bagasie. *Die Burger*, 12 April:4.
- Du Plooy, Heilna** 1998. Poskaarte – Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960. *Literator* 19(1):111-115. April.
- Esterhuysen, Jan** 1998. Vrese vir 'n nuwe taalapartheid. *Boekewêreld*, 4 Maart.
- Fokkema, D.W. & Ibsch, Elrud.** 1992. *Literatuurwetenskap en kultuuroverdracht*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Foster, Ronel & Viljoen, Louise** (samestellers) 1997. *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg / Human en Rousseau.
- Fuhrmann, Joachim** (s.d.). *Agitprop. Lyrik, Thesen, Berichte*. Hamburg: Uer-Verlag.
- F.W. Reitz** – *Outobiografie toegelig deur prof. J.C. Moll met sy Twee en sestig uitgesogte Afrikaanse gedigte ingelei deur C.J.S.C. Burger*. 1978. Kaapstad: Tafelberg.
- Gray, Steven** 1991. The Politics of Anthologies. *Staffrider* 9(3):43-50.
- Grové, A.P.** 1989. *Teoretisering oor die poësie en Opperman se digterskap*. Tweede D.J. Opperman-gedenklesing, 19 April 1989. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Grové, A.P.** 1997. 'n Skat van poësie in een band saamgebring. *Beeld*, 8 Desember:10.
- Hagg, G.** 1987. Paradigmatiese verskuiwings in die Suid-Afrikaanse kunsgeskiedskrywing. *S.A. Tydskrif vir Kunsgeskiedenis* 2(3&4):1-8. November.
- Hambidge, Joan** 1996. Wat het geword van Groot Verseboek? *Boekewêreld*, 18 September:11.
- Hambidge, Joan** 1997. "Poskaarte" wil die stilte ná kolos verbreek. *Beeld*, 9 Desember:5.
- Hambidge, Joan** 1998. Poësie-kroniek nommer 10. *Tydskrif vir Letterkunde* 36(2):115-124. Mei.
- Hambidge, Joan** 2000a. Hugo moet sê oor Komrij bundel. *Die Burger*, 11 April:4.
- Hambidge, Joan** 2000b. Kritiese vrae is nie familietwis. *Die Burger*, 14 April:4.
- Hauptfleisch, Temple** 1996. The (re)Canonization of South African Theatre: Thoughts on Four Play Collections. *South African Theatre Journal* 10(1):115-117. May.
- Herrnstein Smith, Barbara** 1984. *Contingencies of Value*. In: Von Halberg, 1984:5-39.

- Hugo, Daniel** 2000a. Motief met dubbeldoor nie duidelik. *Die Burger*, 8 April:4.
- Hugo, Daniel** 2000b. Afrikaans het bundel nodig. *Die Burger*, 12 April:4.
- Hugo, Daniel** en Van Heerden, Etienne (samestellers). 1989. *Miskien sal ek die wingerd prys. Ryme en gedigte oor drank*. Kaapstad: Tafelberg.
- Jansens, Ena** 1998. Uit 35 jaar se digkuns. *Insig*. Maart:38.
- Johl, Johann en Preller, Rika** (samestellers) 1993. *Bloeytd. Verse oor kinders*. Kaapstad: Tafelberg.
- Johnson, Randall** 1993. *Editor's Introduction. Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture*. In: Bourdieu, 1993:1-25.
- Kannemeyer, J.C.** 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur I*. Kaapstad en Pretoria: Academica.
- Kannemeyer, J.C.** 1990. *Die dokumente van dertig*. Kenwyn: Jutalit.
- Kannemeyer, J.C.** 1998. Uiteenlopende beelde van die poësie sedert 1960. *Rapport*, 11 Januarie:14.
- Kannemeyer, J.C.** 2000a. Afrikaanse en Nederlandse visie op Komrij. *Zuid-Afrika*, 77(1/2):14. Jan/Feb.
- Kannemeyer, J.C.** 2000b. Geen sprake van xenofobie. *Die Burger*, 11 April:4.
- Kannemeyer, J.C.** 2000c. Skrywer sê bewerings is vals. *Die Burger*, 14 April:4.
- Komrij, Gerrit** 1979. *De Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuwen in duisend en enige gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Komrij, Gerrit** 1999. *Die Afrikaanse poësie in 'n duisend en enkele gedigte*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Komrij, Gerrit** 2000. Steeds vroe oor bundel, verseboek. *Die Burger*, 12 April:4.
- Komrij, Gerrit** 2004. *Nederlandse poëzie van de negentiende t/m de 21ste eeuw in 2000 en enige gedichten*. Deel 1 en 2. Amsterdam: Bert Bakker.
- Lauter, Paul** 1991. *Canons and Contexts*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Le Roux, Du Toit; Hugo, Daniël; Snyders, Peter; en Van Heerden, Etienne** 1981. *Brekvis met vier*. Stellenbosch: Skoppensboer.
- Lindfors, Bernth** 1996. African Literature Teaching in South African University English Departments. *Alternation* 3(1):5-14.
- Lourens, Amanda** 1998. Resensie: *Poskaarte. Skrywers en boeke*, 1 Februarie.
- Louw, N.P. van Wyk** (samesteller en inleier) 1943. Inleiding: Die digter Marsman. In: Louw. 1943. *Poëzie en proza van H. Marsman*. Pretoria: J.L. Van Schaik.
- Louw, N.P. van Wyk en Lindenberg, Ernst** (samestellers) 1967. *Treknet*. Pretoria: Academica.
- Maughan-Brown, David** 1989. The Anthology as Reliquary? Ten Years of *Staffrider* and The *Drum* Decade. *Current Writing (Text and Reception in Southern Africa)* 1(1):3-21.
- Moerbeek, J.** 1992. Hoe elastisch is de canon? *Spiegel der Letteren* 34(3/4): 333-357.
- Mooij, J.J. A.** 1985. Noodzaak en mogelijkheden van canonvorming. *Spektator* 15:23-31.
- Mzamane, Mbulelo Vizikhungo** 1989. An Unhistorical Will into Past Times. *Current Writing. (Text and Reception in Southern Africa)* 1(1):36-40.
- Naudé, Charl-Pierre** 1998. PM spanning in die poësie. *Tydskrif vir Letterkunde* 36(3):110-117.
- Niemeyer, Peter** 1982. *Hoe leuk is Komrij als bloemlezer?* In: Diepstraten, 1982:2000-2002.
- Nienaber, C.J.M. en Nienaber-Luitingh, M.** 1973. *Digters en digsoorte*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Nienaber, P.J.** 1951. *Digters en digkuns: 'n bloemlesing vir jong Suid-Afrika (die hoërskool) uitgesoek en van 'n inleiding en aantekeninge voorsien deur P.J. Nienaber*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-boekhandel.

- Nienaber, P.J.** 1951. *Mylpale in die geskiedenis van die Afrikaanse Taal en Letterkunde*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
- Noble, J.** 1884. *Klaas Gezwint en zijn paert and other Songs and Rijmpjes of South Africa in English and Dutch*. Cape Town: J.C. Juta.
- Odendaal, B.J.** 2001. Bestekopname: Strategiese fiksies van tematiese poësiebloemlesings in die Afrikaanse literêre veld in die tydperk 1986-2000. *Stilet* 13(1):51-68. Maart.
- Ohlhoff, H.** 1995. Kanons en instansies - 'n Afrikaanse perspektief. *Tyskrif vir Letterkunde*, 33(2):39-46.
- Ohlhoff, H.** 1999. Perspektief op die Afrikaanse poësie van voor 1900-1960. In: Van Coller, H.P. (red.). 1999 *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria: J.L. van Schaik:21-243.
- Opperman, D.J.** 1951. [negende uitgawe 1983]. *Groot Verseboek*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Opperman, D.J.** 1959. *Wiggelstok*. Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg, Nasionale Boekhandel.
- Opperman, D.J.** 1974. *Naaldekokker*. Kaapstad en Johannesburg: Tafelberg.
- Pace, Barbara** 1992. The Textbook Canon: Genre, Gender, and Race in US Literature Anthologies. *English Journal* 81(5):33-39. September.
- Pheiffer, R.H.** 1987. Inleiding: In: *Afrikaanse gedigte. Byeenfersameld uit wat in di laaste 30 jaar ferskyn is 1876-1906. Verkleinde faksimileherdruk met 'n inleiding deur prof. R.H. Pheiffer en registers*. 1987. Kaapstad: Suid-Afrikaanse Biblioteek.
- Pienaar, E.C.** 1917. *Dichters uit Zuid-Afrika. Bloemlezing voor Groot Nederland*. Pretoria, Johannesburg en Amsterdam: J.H. de Bussy.
- Pienaar, E.C.** 1941 [tiende hersiene en vermeerderde druk]. *Digters uit Suid-Afrika. Bloemlesing uit die Poësie van die Tweede Afrikaanse Taalbeweging*. Kaapstad: H.A.U.M. / J. Dusseau & Co; Pretoria: J.H. de Bussy.
- Pienaar, E.C.** 1947 [veertiende druk]. *Digters uit Suid-Afrika. Bloemlesing uit die Poësie van die Tweede Afrikaanse Taalbeweging*. Kaapstad: H.A.U.M.; Pretoria: J.H. de Bussy.
- Pinthus, Kurt** 1969 [1920]. *Menscheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressinismus*. Berlin: Ernst Rowolt.
- Piontek, Heinz** (hrsg.). 1972. *Deutsche Gedichte seit 1960. Eine Anthologie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Reitz, F.W.** 1888. *Vijftig uitgesogte Afrikaanse gedigte (met prentjies)*. Kaapstad: "Argus" Drukkers en Uitgewers Maatschappij.
- Scheepers, Riana** 1999. "Midden van de wildste volken, tot dus verre onbeschaafd". Gerrit Komrij's 'monumentale' bloemlezing uit de Afrikaanse poëzie. *Standaard der Letteren. De Standaard*, 28 Oktober:12.
- Skryf asseblief terug*. 1985. Brugge: Kruispunt.
- Snyders, Peter** 1999. *Inleiding*. In: De Jager, 1999.
- Spies, Lina** (samesteller) 1999. *Sy sien webbe roer. 'n Keuse uit die werk van Afrikaanse digteresse*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human en Rousseau.
- Steyn, J.C.** 1998a. *N.P. van Wyk Louw. 'n Lewensverhaal (deel 1)*. Kaapstad: Tafelberg.
- Steyn, J.C.** 1998b. *N.P. van Wyk Louw. 'n Lewensverhaal (deel 2)*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Coller, H.P.** 1994. *N.P. van Wyk Louw as kanoniseerder*. Ongepubliseerde N.P. van Wyk Louwgedenklesing, Randse Afrikaanse Universiteit, 26 September.
- Van Coller, H.P.** (red.). 1999. *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse Literatuurgeskiedenis, deel 2*. Pretoria: J.L. van Schaik.

- Van Coller, H.P.** 2002a. Die saamstel van bloemlesings as kanoniserende handeling: Deel 1. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 42(1): 66-77, Maart 2002.
- Van Coller, H.P.** (red.). 2006. *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse Literatuurgeskiedenis, deel 3*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Van Coller, H.P. & Odendaal, B.J.** 2000. Komrij bewys Afrikaans 'n guns. Werp heel ander blik op 'n aangrypende literatuur. *Die Volksblad*, 17 April:8.
- Van den Akker, Wiljan & Dorleijn, Gillis** 1996. Over de geschiedschrijving van de moderne Nederlandse poëzie. Problemen, getallen en suggesties. *Nederlandse Letterkunde* 1(1): 2-29.
- Van Gorp, H, Ghesquiere, R & Delabastita, D.** 1998. *Lexicon van Literaire Termen*. Deurne: Wolters Plantijn.; Groningen: Martinus Nijhoff Uitgevers.
- Van Peer, Willie** 19996. Canon Formation: Ideology or Aesthetic Quality? *The British Journal of Aesthetics* 36(2): 97-108, April.
- Van Vuuren, Helize** 1999. *Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie (1960-1997)*. In: Van Coller, 1999:224-304.
- Van Wyk, J; Conradie, P. en Constandaras, N.** 1998. *S.A. in poësie / S.A. in Poetry*. Pinetown: Owen Burgess.
- Van Zyl, Dorothea** 2000. Letterkunde sal baat by bundel. *Die Burger*, 15 April:4.
- Van Zyl, Hannes** 2000. 'Van ondermyning geen sprake nie' – Van Zyl. *Die Burger*, 8 April:4.
- Viljoen, Louise & Forster, Ronel** *Die Burger*, 28 November: 6.
- Viljoen, Louise & Foster, Ronel** (samestellers). 1997. *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg, Human en Rousseau.
- Visser, Nick** 1989. A skelm no longer. *Die Suid-Afrikaan* 21:42-45. Junie.
- Von Halberg, Robert** (ed.). 1984. *Canons*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Warren, Hans** 1982. *De Nederlandse poëzie van de 19e en 20e eeuw en enige gedichten*. In: Diepstraten, 1982:203-207.
- Whittemore, Reed** 1997. Poets and Anthologists: A Look at Current Poet-Packaging Processes. *Studies in the Literary Imagination* 30(1):9-21. Spring.
- Willemse, Hein** 1999. 'n Inleiding tot buite-kanonieke Afrikaanse kulturele praktyke. In: Van Coller, 1999:3-20.
- Wright, Julia** 1996. "The Order of Time": Nationalism and Literary Anthologies, 1774-1831. *Papers on Language and Literature* 33(4):339-366. Fall.
- Zuiderent, Ad.** 1990. Wat bedoelt de bloemlezer? *Voortgang, Jaarboek voor de Neerlandistiek* 11:23-40.
- Zuiderent, Ad.** 2000. Het legen van een volle boekenkast. *De Gids* 163(5):346-352.

Noten

- 1 Odendaal (2001) se artikel waarin hierdie model as werkhippoteese en “soekligteorie” benut word, het hierdie voorspelling inderdaad bewaarheid.
- 2 Breytenbach (1999) wys op ’n uiters bedenkbare praktyk wat verband gehou het met die uitgee van bloemlesings. Volgens hom was daar ’n neiging om “onbenullige” bundels uit te gee net om voorskryfbare bloemlesings te perpetueer. Hoewel digters nie veel hierby gebaat het nie, is algemene boeke vir jare gesubsidieer deur voorgeskrewe boeke. Bloemlesings was een van die belangrikste komponente van die voorgeskrewe tekste.
- 3 In *Perspektief en profiel* deel 3 (Van Coller, 2006) word perspektiewe gewy aan De Lange, Hugo en Toerien.

Willem Frederik Hermans, *Volledige werken 1. Romans: Conserve, De tranen der acacia's*. Bezorgd door Jan Gielkens, Peter Kegel en Annemarie Kets. De bezige bij / Van Oorschot, Amsterdam 2005. 788 pagina's. ISBN 90 234 1826 3. Prijs: € 35.- (publiekseditie).

Inkt en pixels: Hermans volledig (op termijn)

Nederland zorgt steeds beter voor zijn dode dichters en romanciers, lijkt het wel, ook buiten de canonreeksen. Verantwoorde edities zijn er van het complete werk van Frans Kellendonk, de verzamelde gedichten van Nijhoff, alle gedichten van Gerrit Achterberg, het verzameld werk van Elsschot, om er maar enkele te noemen. En nu komen ook de volledige werken van Willem Fredrik Hermans eraan. Ademloos heb ik zitten bladeren in het eerste deel, dat *Conserve* en *De tranen der acacia's* bevat. Mooi verzorgd, deze *hard cover* (toegegeven, de 40 euro duurdere, gebrocheerde luxe-editie, met twee leeslinten, in een cassette is nog mooier): fraai papier, heldere, grote letter, het boek blijft goed openliggen op de leestafel. En dat voor zo'n schappelijke prijs: twee romans à gemiddeld € 17,50. Er zijn paperbacks

waar je meer voor moet neerleggen. En dit is dan wel een wetenschappelijk verantwoorde, op de laatste geautoriseerde versie gebaseerde, van alle mogelijke onzuiverheden gereinigde leeseditie.

Wie denkt dat zo'n bijna baksteen-dikke uitgave van het Huygens Instituut uit zijn voegen barst van de geleerdigheid over basis- en leesteksten, collaties, sigla, staartwit, witregels, Duitse en cursieve komma's, en tot drie puntjes teruggebrachte beletseltekens... bijna niets van dat alles. Pas op pagina 721 komen de dame en heren editeurs even aan het woord, informatief en zakelijk in een commentaar betreffende ontstaans- en publicatiegeschiedenis. De rest is romans, helemaal Hermans van het zuiverste water.

En ademloos heb ik zitten bladeren door de *website* www.wfhermansvolledigewerken.nl waar al de, doorgaans toch wat saaier, editorische essentialia verzameld zijn die een gewone literatuurlezer niet direct in wolken van bewondering doen verdwijnen en die dus gelukkig niet in het papieren boek staan. Maar voor de literatuurwetenschapper die natuurlijk wel belangstelling heeft voor de editietechnische verantwoording en de feitelijkheden van tekstgeschiedenis, -variatie en -constitutie, is die *site* dan

ook een genot. Niet alleen omdat er mede dankzij het bestaan daarvan een schoon leesboek is ontstaan, maar ook omdat hij alle relevante editietechnische informatie bevat, en ook nog op een voortreffelijk toegankelijke wijze gepresenteerd, waar mogelijk en zinrijk geïllustreerd met schitterende facsimile's die naar believen monsterlijk groot in beeld te brengen zijn.

Deze editie, die voor vakgenoten niet los te zien is van de *site*, is geheel van deze tijd. De editeurs zijn zeer verstandig omgegaan met de mogelijkheden en beperkingen van de verschillende media. Het boek is een leesboek, de *site* een vakkundige gegevensbank, die bovendien verder zal uitgroeien, niet alleen met dergelijke achtergrondinformatie bij de nog te verschijnen 22 à 23 delen van de *Volledige werken* van Hermans, maar ook met andere informatie daarover.

Dit eerste deel verschijnt na een voorbereiding van vijf jaren. Het gehele project is dan ook imposant te noemen, niet alleen qua omvang, maar vooral wat betreft geautomatiseerde, digitale editietechnische uitvoering (zie hiervoor Peter Kegel en Bert Van Elsacker, 'In nieuwe tekens, die overigens de taal niet vervangen' in *Neerlandistiek.nl*) Over een paar jaar kunnen we inderdaad spreken van Hermans' *Volledige werken*: romans, verhalen en novellen, gedichten, toneelteksten en scenario's, beschouwend werk, beeldend werk, werk van anderen (bijvoorbeeld de *Tractatus* van Wittgenstein), ongebundeld en overig werk.

De delen bevatten de werken naar genre geordend, en binnen die genres

chronologisch geordend. Als basistekst is steeds gekozen voor de laatste geautoriseerde versie, dit mede gelet op de werkwijze van de (immer herschrijvende) Hermans; de achterin deel 1 op toegankelijke wijze gedocumenteerde ontstaans- en publicatiegeschiedenissen van *Conserve* en *De tranen der acacia's* (bescheiden gezet uit een net wat kleiner lettertje dan de romanteksten) laten al het nodige zien van Hermans' herschrijver, gelukkig zonder onnodig diep op details in te gaan. De nadere feiten en feitjes waarop een en ander gebaseerd is, staan zakelijk op de *website*.

Wat deze editie ook aantrekkelijk maakt, is het uiterst secure en ingetogen editiewerk. Met behulp van allerlei moderne middelen (microverfilming, digitalisering, codering) is de tekstgeschiedenis van elke roman gereconstrueerd en zijn de verschillende versies gecollationeerd en de collaties gesystematiseerd. En na definitieve bepaling van de basistekst en zuivering van die tekst van alle fouten, hebben de editeurs hun handen er als het ware van afgetrokken. Het papieren product van al dit digitale editiewerk is uiterst ingetogen. Ze hebben niet herspeld, ze hebben geen interpunctie toegevoegd, ze hebben geen interpunctie- en spellinginconsistenties van Hermans weggevoerd, ze hebben geen annotaties toegevoegd; ze hebben zeer *straight* de geautoriseerde, gezuiverde tekst weergegeven. De tekst is niet mooier gemaakt dan Hermans haar in feite uiteindelijk heeft afgeleverd. Petje af.

Het eerste deel van Hermans' *Volledige werken* is absoluut niet zoals Vestedijk over *Conserve* schreef: 'Een boeiend,

maar vrij zwak debuut', integendeel: het is een zeer boeiend opgezette en zeer sterk uitgevoerde editie, die doet reikhalzen zowel naar de rest van deze volledige Hermans op papier, als naar de achtergrondinformatie op het internet, als ook naar andere edities van het Huygens Instituut, dat aantoonst ook, misschien wel: juist met inzet van nieuwe media en programmatuur mooie, intelligente edities te kunnen maken.

Fabian R.W. Stolk

Joost Zwagerman (samenstelling), *De Nederlandse en Vlaamse literatuur vanaf 1880 in 250 verhalen*. Amsterdam (Prometheus) 2005. 1600 blz.

Joost Zwagerman heeft een bloemlezing van korte verhalen samengesteld die letterlijk vuistdik is. Het gevaarte telt 1570 dichtbedrukte bladzijden, gevuld met verhalen uit de Nederlandse en Vlaamse literatuur vanaf 1880. Voor een bloemlezing is dit een enorme omvang: als we een gemiddelde roman op 90.000 woorden stellen, bevat de bloemlezing ruim tien romans. En dat wat zich tussen de kaft bevindt, is een *keuze*. Zwagerman zal dus het veelvoud van deze tekst onder ogen hebben gehad.

Wat is deze bloemlezing waard, bijvoorbeeld voor het universitaire onderwijs in de moderne letterkunde? En hoe is de samensteller te werk gegaan?

De samensteller heeft een 'Inleiding' geschreven, waarin hij zijn liefde voor het korte verhaal belijdt, een aantal ideeën over het genre presenteert en

zijn keuze globaal toelicht. Ik stip de belangrijkste punten aan.

Als criterium voor zijn keuze geeft Zwagerman dat een verhaal hem 'bij de lurven' moet pakken. Zwagerman zet het korte verhaal af tegen de roman. Waar de roman 'vanwege de grote greep' het gevaar in zich draagt van 'bombast, megalomanie, zelfoverschatting en galm', moet het korte verhaal vanwege het kleine bestek subtiel te werk gaan. (Zwagerman vermeldt niet dat het korte verhaal op zijn beurt het gevaar in zich bergt van oppervlaktigheid.) In Nederland en Vlaanderen eert men het korte verhaal niet, in tegenstelling tot Amerika, Frankrijk, en Rusland, aldus Zwagerman. Waar bij ons regelmatig een apologie van de roman, het gedicht, het essay of de polemiekt te beluisteren is, hoort men hier nooit eens een 'in Defense of the short Story'. Het korte verhaal wordt bij ons beschouwd als een afgeleide van of vingeroefening voor het 'grote werk', de roman, terwijl Zwagerman juist meent dat beroemde romanciers als Couperus en Blaman hun toppen bereikten in het korte verhaal. Hij voert zelfs autoriteiten op (Fens, Brandt Corstius) voor de stelling dat ook auteurs als Hermans, Bordewijk en Mulisch het beste hebben gepresteerd in hun verhalenbundels.

Met een beroep op verschillende buitenlandse 'critics' presenteert Zwagerman enkele ideeën over het genre - een 'theorie' zou een veel te zwaar woord zijn. Hij geeft vijf generieke verschillen tussen de roman en het korte verhaal. De roman moet het hebben van cumulatie, het verhaal van de weglating, waardoor het een actievere lezer vergt.

De roman geeft een 'kaart van het menselijke bestaan' (M. Kundera), het verhaal biedt weliswaar een flinter van zo'n kaart maar dwingt de lezer door middel van 'open plekken' tot actievere invulling. Bij de roman is de identificatie met het hoofdpersoonage belangrijk, bij het verhaal is dit veel minder het geval. Meer dan de roman is het verhaal een 'vrijhaven voor *loners*': verwarde of verdoolde zielen wier belevenissen veelal worden gepresenteerd door een onbetrouwbare verteller, en in plaats van zich te identificeren met het hoofdpersoonage van het korte verhaal wordt de lezer gedwongen tot een proces van onderzoek en afweging. En tenslotte: bij verhalen permitteren auteurs zich veel meer vormvrijheid dan bij romans, met als gevolg dat verhalen dichtbij poëzie staan. Bij dit laatste punt volgt Zwagerman Harold Bloom, die twee polen onderscheidt in het genre van het korte verhaal: het plotloze verhaal, dat vooral referentieel is (met Tsjechov als boegbeeld) en het verhaal als taalbouwsel met veeleer associatieve verbanden (met Borges als boegbeeld).

Zo losjes als Zwagerman deze ideeën presenteert - en zo summier als hij ze illustreert - maken ze geen overtuigende indruk. Tegen elk ervan valt wel wat in te brengen, met uitzondering van de laatstgenoemde: in verhalen experimenteren auteurs vaker.

Overtuigender is Zwagerman wanneer hij stelt dat de ontwikkeling van het moderne literaire proza in Nederland en Vlaanderen weerspiegeld wordt in de korte verhalen uit de periode na 1880. Werd het korte verhaal ten tijde van het naturalisme een autonoom

genre, tijdens het modernisme drong de tumultueus veranderende wereld het verhaal binnen, terwijl het tegelijkertijd als literaire vorm op drift raakte. Na de oorlog wisselen perioden waarin de metafiction domineerde, af met perioden waarin het onvervalste realisme de overhand had. In de laatste decennia, aldus Zwagerman, geeft het korte verhaal het beste van twee werelden: een evenwicht tussen experiment en traditie, metafiction en realisme. Zwagerman meent dat Blooms onderscheid tussen het Tsjechoviaanse en het Borgesiaanse verhaal de laatste decennia praktisch verdwenen is. Logisch is dan ook dat hij meent dat 'het postmodernisme geen beslissende invloed op het korte verhaal [heeft] uitgeoefend', waarbij hij zich baseert op Gerrit Krols karakteristiek van het postmoderne verhaal: simultaneïteit in plaats van causaliteit. Verhalen van dit type zijn in de bloemlezing vertegenwoordigd, met Polet, Hertmans en Oosterhoff.

Omvang (maximaal 10.000 woorden) heeft Zwagerman beperkt. Onder meer Elsschot, maar ook columnist vielen daardoor af, waarbij de bloemlezer overigens een elegante uitzondering maakt voor Carmiggelt. Zwagerman besluit zijn inleiding met een geestige apologie van het genre.

Dit is de inleiding, het geheel van uitgangspunten. De 250 verhalen die dan volgen zijn de praktische uitwerking daarvan. Vergelijkt men beide, dan vallen een paar dingen op. In de eerste plaats de grote diversiteit van de auteurs die Zwagerman geselecteerd heeft. Van Cyriel Buysse tot Godfried Bomans, van Anton Coolen tot Gerrit Krol, van Bertus

Aafjes tot Arnon Grunberg. Het is moeilijk voorstelbaar dat Zwagerman door al deze zeer verscheiden verhalen 'bij de lurven' is gepakt. Het lijkt er veeleer op dat hij niemand heeft willen overslaan, die zich in het genre ooit, en hoe dan ook, geprofileerd heeft. Verder valt op dat hij compleet heeft willen zijn, in die zin dat hij niet alleen veel en verscheiden auteurs, maar ook nogal onbekende auteurs een plaats heeft gegeven. Ik moet bekennen dat ik van een aantal auteurs zelfs nog nooit gehoord had (F. van den Bosch, J. van der Walle, Jacob Vredenburg bijvoorbeeld). Tenslotte valt op dat ondanks de diversiteit en de compleetheid tóch het canonieke beeld van de moderne Nederlandse en Vlaamse literatuur wordt bevestigd. Dit laatste gebeurt door de frequentie. Als we op een rijtje zetten wie met drie verhalen, het maximum, vertegenwoordigd is, krijgen we een bekend beeld (Couperus, Nescio, Bordewijk, Vestdijk, Hermans, Hotz en Biesheuvel, maar óók Belcampo). Het rijtje van wie met twee verhalen vertegenwoordigd is, is veel langer, maar bevestigt tevens de canon. (Emants, Buysse, Van Schendel, Thijssen, Van Ostaijen, Walschap, Blaman, Alberts, Daisne, Koolhaas, Brakman, Reve, Wolkers, Mulisch, Campert enz., maar toch óók weer: Bomans en Van Maanen.)

Toch zou ik niet graag willen suggereren dat de bloemlezing kleurloos is of gebrek aan avontuurlijkheid vertoont. Integendeel: het wonderlijke is dat deze bloemlezing een waar literair-historisch monument is geworden en dat niet goed valt uit te maken of die kwaliteit ontstaat ondanks of dankzij het feit dat

zij divers, compleet en min of meer canoniek is. Twee factoren maken de - op zichzelf niet spectaculaire of polemische - selectie toch weer spannend. Ten eerste de vraag welke verhalen van de canonieke auteurs zijn gekozen (de meeste van hen hebben er nogal wat geschreven) en ten tweede het gegeven dat de bloemlezing vanzelf minder voorstelbaar wordt naarmate zij vordert. Dit geldt temeer omdat 1000 van de 1500 bladzijden verhalen van na 1945 bevatten en de laatste decennia met evenveel bladzijden vertegenwoordigd zijn als de hele periode 1880-1940. Het is daardoor een bijzonder doolhof geworden, zó breed opgezet dat je je blijft verbazen over wat je na elke hoek weer te zien krijgt: steeds een andere wereld, een ander register, een andere vorm. Zwagerman heeft gelijk: de korte slag van het verhaal heeft iets poëtisch, en dat wordt duidelijk doordat je gedwongen wordt in korte tijd een enorm aantal diverse en divers ingeklede literaire werelden te doorlopen. Je bent nog niet binnen of je staat al haast weer buiten. Tweehonderdvijftig maal wordt de afrondende beweging van een slotalinea gevolgd door de onbestemdheid van de alinea waarmee de wereld van een nieuw verhaal zich opent.

Het meest divers en compleet is Zwagerman in de periode na 1945 en het meest vernieuwend is hij doordat hij veel plaats inruimt, en dus een stevig beeld neerzet, van het verhaal in de laatste decennia. Zoals zoveel schrijvers betoont hij zich gereserveerd tegenover de term postmodernisme: die riekt blijkbaar nog steeds naar jargon. Zwagerman heeft een opvatting van postmodernis-

me die wat aan de 'high brow'-kant is. Volgens sommigen verwijst de term postmodernisme namelijk óók naar de werkelijkheid van de consumptiemaatschappij, waarin de vertrouwde hiërarchieën uit de moderne tijd gerelativeerd zijn, zowel hiërarchieën in de werkelijkheid (man-vrouw, geloof-verlichting, volwassene-adolescent, kunstenaar-burger) als in de verbeelding van die werkelijkheid (literatuur-vermaak, pornografie-transcendentie, ernst-pastiche). Zwagersmans keuze uit de verhalen van de laatste decennia biedt zowel verhalen die de sfeer van de postmoderne werkelijkheid op relatief conventionele wijze beschrijven (Lanoye, Grunberg, Uphoff, Benali), als verhalen die deze sfeer literair belichamen (Polet, Krol, Brakman, Hertmans, Oosterhoff). Maar verhalen van het eerste type zijn bij Zwagerman veruit in de meerderheid. De vraag is of dit komt doordat Zwagerman representatief wil zijn dan wel doordat hij hiermee zijn voorkeur duidelijk maakt. Ik vermoed het laatste.

Als we de term postmodernisme breed opvatten, dan relativieren de laatste vierhonderd bladzijden van de bloemlezing, dunkt mij, Zwagersmans woorden uit de inleiding dat 'het postmodernisme geen beslissende invloed

op het korte verhaal [heeft] uitgeoefend.' Gezien zijn selectie kan men dan ook beweren dat het korte verhaal van de laatste decennia de uitersten van het postmodernisme (de 'high brow' van het rigoureuze taalbouwsel tegenover de 'low brow' van de radicale literaire popart) heeft geabsorbeerd, en er iets is ontstaan ten opzichte waarvan termen als 'ander proza' en 'realistisch proza' historisch zijn geworden.

Voor het universitaire onderwijs is de bloemlezing een waar geschenk. Laat alle eerstejaars Nederlands deze pil meteen aanschaffen. Behalve veel leesplezier krijgen ze een beeld van de canon, een waaier van zeer verscheiden auteurs en een idee van de wisseling van conventies in fictie. De 'korte slag' kan wellicht didactische wonderen verrichten. Want een begrip als 'conventie' mag dan abstract klinken, het krijgt haast tastbare betekenis voor wie binnen één avond twintig keer de wikkel van een literaire wereld moet ontsluiten, zeker bij deze bloemlezing die hermetische en zeer toegankelijke verhalen bevat, en alles wat daartussen zit. Leren om in de diepte te lezen is onontbeerlijk, maar in de breedte lezen is dat niet minder.

Wilbert Smulders