

Leren sterven voor het vaderland Historische drama's in het negentiende-eeuwse België¹

TOM VERSCHAFFEL

'Wat zou de Koninck, wat zouden myne trouwe wapenbroers zeggen, indien zy my, Jan Breydel, aen eener vrouwe voeten zagen zuchten; hoe zouden zy verontwaerdigd wezen, als zy wisten dat ik hier uit liefde tot u de onheilen van ons vaderland vergeet'. De held van de Guldensporenslag is zich, als hij — op het toneel — in de armen van zijn geliefde ligt, bewust van de onverenigbaarheid van de liefde voor het vaderland en de liefde voor een vrouw. Hij is ten prooi aan twijfel en innerlijke strijd, en dat is wat de mensen in de zaal willen zien. In de negentiende-eeuwse historiografie en mythologie, en niet in het minst onder invloed van Hendrik Conscience's *De Leeuw van Vlaenderen* (1838), was Breydel, samen met Pieter de Coninck, uitgegroeid tot dé held van de Slag bij Kortrijk van 11 juli 1302, vereerd als de drijvende kracht achter dé overwinning van de Vlamingen op de Fransen. Maar in het theater, in *Jan Breydel, dramatische schets in dry tafereelen* (1856) van Serafijn Willems, een vrije bewerking van een Franstalig stuk van Clément Michaels, is hij niet alleen een historische (hoofd)figuur, maar ook een mens van vlees en bloed, en vooral een mens met persoonlijke problemen en (dus) met een dramatisch verhaal.

In het stuk dringt de heldhaftige Brugse 'klauwaard' binnen in het slot van Male, het verblijf van Gobrecht van Epinoy, Fransgezind en dus 'leliaard', om in het grootste geheim enkele ogenblikken door te brengen aan de voeten van de schone Isabeau. De geliefden zuchten wat af, want hun liefde is gedoemd wanhopig te blijven. Het water is immers veel te diep: Epinoy zal nooit toestemmen in een huwelijk van zijn pleegdochter met een politieke tegenstander, en bovendien is zijn bastaardzoon Ogier zelf verliefd op de jonge vrouw. Uiteindelijk komt er toch een *happy end*, als blijkt — niemand minder dan Pieter de Coninck brengt het aan het licht — dat de schone Isabeau eigenlijk de 'dochter van den vromen Willaert' is, 'die een jaer geleden gestorven is, ter verdediging onzer vryheden'. Het komt nog tot een schermutseling, als Breydel door Ogier wordt aangevallen, maar zich uiteraard niet laat verrassen en zelf zijn rivaal doodt².

Het verhaal is kenmerkend voor de romantische theatrale verbeelding van het verleden. Toneelautoeurs, die de geschiedenis op de planken wilden brengen, maakten gretig gebruik van het Romeo-en-Juliet-motief, waarbij jongeren uit verschillende kampen, vaak de dochter van een voorman en de zoon van zijn tegenstander, op elkaar verliefd zijn, maar precies door de omstandigheden niet bij elkaar kunnen komen. Dit biedt de mogelijkheid historische conflicten te herleiden tot een verhaal

1 Met dank aan Hilde Verschaffel, Frank Peeters, Kaat Wils en Marnix Beyen.

2 Serafijn Willems, vrij naar Clément Michaels, *Jan Breydel, dramatische schets in dry tafereelen* (Gent, 1856) citaten op 7 en 42.

van een beperkt aantal (meestal fictieve) individuele personages, en dat is precies wat nodig is voor een historisch drama. Bovendien heeft deze koppeling van (grote) geschiedenis aan de lotgevallen van 'typische' maar tegelijk 'gewone' mensen, het enorme voordeel dat zij vanzelf leidt tot een intrige waarvan dramatische spanning de essentie vormt. En dat is al evenzeer noodzakelijk in het traditionele historiedrama. De combinatie van een historische boodschap en een prachtig verhaal (of wat men rond het midden van de negentiende eeuw voor een prachtig verhaal hield), waarvan het Romeo-en-Juliet-motief een ideale drager is, maakt de eigenheid van het genre uit. Het historische beeld waarvan de vaderlandse drama's de uitdrukking zijn, is bepaald door de historisch-politieke en vooral de nationale context, die in de (volledige) historische cultuur van het moment wordt weerspiegeld, maar tegelijk ook door de wetmatigheden en de geplogenheden van een specifiek, literair en (in de ruime betekenis van het woord) historiografisch genre.

De historische cultuur van een jonge staat

Na de Revolutie van 1830 had België nood aan een geschiedenis waarmee het zijn onafhankelijkheid en dus zijn bestaan kon legitimeren. Voor de creatie van een dergelijke nationale geschiedenis dienden de Belgen niet van niets te vertrekken. De Belgische geschiedenis was immers ouder dan het onafhankelijke koninkrijk. Een geschiedschrijving die uitging van de Zuidelijke Nederlanden als een afzonderlijk geheel met een zekere identiteit, werd vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw ontwikkeld onder impuls van de toenmalige overheid te Brussel. De vertegenwoordigers van het Oostenrijkse bestuur wilden onder meer op die manier, via hun cultuurpolitiek, de Oostenrijkse Nederlanden (het actuele België, met uitzondering van het prinsbisdom Luik) centraliseren en moderniseren, en het traditionele particularisme tegengaan. Een eerste volwaardige Belgische geschiedenis, de *Histoire générale de la Belgique* (1805-1807) van Louis Dewez, verscheen dan ook reeds tijdens de Franse periode, een kwarteeuw voor de 'geboorte' van België. Toch hadden de gewijzigde omstandigheden na 1830 uiteraard wel ingrijpende gevolgen voor de manier waarop het nationale verleden voortaan zou worden geschreven, en ook en vooral voor de blik waarmee dat verleden zou worden waargenomen en geïnterpreteerd.

Aangezien vaderlandslievend enthousiasme, opgewekt door de onafhankelijkheid, in belangrijke mate het uitgangspunt vormde voor de 'ontdekking' van het nationale verleden, werd de geschiedenis niets anders dan de *voorgeschiedenis* van het onafhankelijke België. Voor elk romantisch nationalisme is de zelfstandigheid van de natie de ultieme doelstelling, en in die optiek moesten ook in België de revolutie en de onafhankelijkheid het eindpunt en de bekroning zijn van de nationale geschiedenis. Een *Hineininterpretierung* van het verleden als de voorbereiding van de onafhankelijkheid was dan ook onvermijdelijk. De romantische geschiedvisie leidde niet alleen tot het in het verleden projecteren van de actuele natie (de Belgen hebben altijd bestaan, de 'oude' Belgen zijn in wezen net dezelfde als de Belgen van de negentiende eeuw), maar ook tot een ongeremd geloof in de mythe van de vreemde overheersingen en van de permanente vrijheidsstrijd³. Daarbij wordt ervan uitgegaan

dat de Belgen (zo goed als) altijd door vreemde volkeren en heersers 'onderdrukt' zijn geweest (eerst Romeinen, later Fransen, Spanjaarden, Oostenrijkers, opnieuw Fransen, Hollanders). Dit is een mythe omdat de zogenaamde vreemde onderdrukkers door de toenmalige bewoners van de Zuidelijke Nederlanden meestal niet als (onrechtmatige) bezetters, maar als wettige vorsten werden beschouwd⁴.

'Na achttien eeuwen van lyden en stryden hebben wy ze dan toch eens bevochten, de zoo vurig gewenschte onafhankelykheid'⁵, schreef Hendrik Conscience, die meteen aangaf wat de Belgische voorouders onder al die slavernijen ('des siècles et des siècles d'esclavages', zoals het in de beginregel van één van de versies van de *Brabançonne* luidde) dan wel hadden gedaan: lijden en strijden. En de combinatie was belangrijk. De vaderlandslievende geschiedschrijving, die vanzelfsprekend de neiging vertoonde het nationale verleden te *verheerlijken*, benadrukte immers dat de Belgen zich altijd manhaftig tegen onderdrukkers en tegen bedreigingen uit het buitenland hebben verzet. Voorouders die zich daarbij hadden onderscheiden, kregen een heldenstatus. Hun namen kregen symboolwaarde. Dat de voorkeur uitging naar figuren als Breydel, De Coninck en Van Artevelde, die zich in het bijzonder tegen de *Franse* dreiging hebben verzet, kan verklaard worden vanuit de gevoeligheden van het negentiende-eeuwse Belgische nationalisme. Na 1830 (en *a fortiori* na het Belgisch-Nederlandse verdrag van 1839) werd eigenlijk alleen Frankrijk als een bedreiging voor de nationale integriteit van de jonge staat beschouwd. De consensus hierover was groot. De strijd van de negentiende-eeuwse Vlaamsgezinden tegen de verfransing van België en voor het gebruik van het Nederlands was dan ook niet (zoals het politieke flamingantisme van de twintigste eeuw) tégen de Belgische staat gericht, het sloot precies aan bij de anti-Franse ingesteldheid van het vroege Belgische patriottisme. Precies door het Vlaamse karakter van het land te versterken, kon men de specificiteit van België en het onderscheid tussen België en Frankrijk verduidelijken. Het flamingantisme en het Belgisch nationalisme waren op dat moment nog niet onverzoenbaar. Integendeel: de Vlaamse gevoeligheid diende het Belgische vaderland, 'want onze nationaliteit, de moeder onzer vryheden, zal nooit op vaste gronden rusten, zoolang het vlaemsch element haer niet tot steun zal verstrekken'⁶.

De vaderlandsgezinde context legde niet alleen betekenissen aan de geschiedenis op, ze kende aan de nationale historische cultuur ook een groot maatschappelijk belang toe. De inwoners van de jonge staat moesten immers geloven in hun vaderland, ze moesten het liefhebben en overtuigd zijn van de grootheid en de eerbiedwaardige ouderdom van de natie waartoe ze (door hun geboorte) het geluk hadden te behoren.

3 Jean Stengers, 'Le mythe des dominations étrangères dans l'historiographie belge', *Belgisch tijdschrift voor filologie en geschiedenis*, LIX (1981) 382-402; Tom Verschaffel, *Beeld en geschiedenis. Het Belgische en Vlaamse verleden in de romantische boekillustraties* (Turnhout, 1987) vnl. 189-204; Jo Tollebeek, 'Enthousiasme en evidentie. De negentiende-eeuwse Belgisch-nationale geschiedschrijving', in: *De ijkmeesters. Opstellen over de geschiedschrijving in Nederland en België* (Amsterdam, 1994) 65.

4 De Franse periode van 1794-1814 kan men als een uitzondering hierop zien.
5 Hendrik Conscience, *Beschryving der nationale jubelfeesten, te Brussel gevierd op 21, 22 en 23 July 1856, ter gelegenheid van de 25e verjaring der inhuldiging van Z. M. Leopold I als Koning der Belgen* (Brussel, 1856)10.

6 Emmanuel van Driessche, *De flamingant, tooneelspel met zang in een bedryf* (Gent, 1861) 32.

De nationale geschiedenis moest daarom niet alleen onderzocht en beschreven, maar ook uitgedragen worden, ze moest de hele maatschappij doordringen. En dat kon niet alleen het werk van historici zijn, laat staan van antiquaren en *archivistes*. Vele Belgen waren immers niet vatbaar voor 'les froides et stériles leçons d'une histoire presque toujours partiale et souvent ennuyeuse'⁷ voor de langdradige overzichten die met 'de kleurlooze pluim van [de] oudheidkundige'⁸ waren geschreven. Die misten de poëzie en de romantische retoriek waarmee historieschilders, ontwerpers van historische optochten en *tableaux vivants*, romanschrijvers en toneelschrijvers het verleden tot leven wisten te wekken. Daarom werden de beoefenaars van vele kunsten opgeroepen bij te dragen tot het historische bewustzijn van hun natie en dus tot het zelfbewustzijn ervan.

Voor de uitbouw van de nationale historische cultuur deed de overheid een beroep op zoveel mogelijk cultuurproducenten. Heel wat kunstenaars en intellectuelen deelden het enthousiasme en droegen (inderdaad) hun steentje bij tot de cultus van het nationale verleden. De beroemdste en meest succesrijke werken van de Belgische schilderkunst van het midden van de negentiende eeuw (en van de Belgische romantiek die, zoals het land zelf, in 1830 werd 'geboren') waren reusachtige historieschilderijen die scènes uit de nationale geschiedenis voorstelden: de *Septemberdagen* (een episode uit de Belgische Revolutie) van Gustaaf Wappers, *De Guldensporenslag* en *De Slag bij Woeringen* van Nicaise de Keyser, *De troonsafstand van Karel V* en *De laatste eerbewijzen aan Egmond en Hoorne* van Louis Gallait, *Het eedverbond der edelen* van De Biefve, *La Belgique couronnant ses enfants illustres* van Henri de Caisne⁹.

Hét middel echter om een breed publiek met een algemeen en toch tot de verbeelding sprekende 'overzicht' van de nationale geschiedenis te confronteren, was de historische optocht, de *cortège historique*, een genre dat karakteristiek was voor de negentiende-eeuwse historische cultuur¹⁰. In België zijn na 1830 (en tot vandaag) veel historische stoeten uitgegaan. Vanaf de latere negentiende eeuw ging men zich bij het programmeren, samenstellen en ontwerpen van deze optochten steeds meer beperken tot de evocatie van één historische episode. Maar aanvankelijk waren het vooral (opsommende) overzichten geweest van lange geschiedenissen en zelfs van het hele nationale verleden. De belangrijkste en de meest 'nationale' van deze stoeten trok in 1856 door de straten van Brussel, ter gelegenheid van de vijftiendwintigste verjaardag

7 Victor Joly, *Jacques Artevelde, drame en trois actes et sept tableaux, précédé d'une chronique sur Jacques Artevelde et les troubles des Flandres au XIVe siècle* (Brussel, 1835) v.

8 Pieter Frans van Kerckhoven, *Oud België. Twee dichtkundige tafereelen uit de oude geschiedenis des vaderlands* (Antwerpen, 1842) iv.

9 Vgl. Judith Ogonovszky, 'De monumentale schilderkunst. 'Aanschouwelijk onderwijs in vaderlandse geschiedenis'', in: Anne Morelli, ed., *De grote mythen uit de geschiedenis van België, Vlaanderen en Wallonië* (Berchem, 1996) 147-158; en verder ook *Gustaf Wappers en zijn school* (Antwerpen, 1976); *Nicaise de Keyser. Antwerps portret* (Antwerpen, 1987); en Serge Le Bailly de Tillegem, *Louis Gallait (1810-1887). La gloire d'un romantique* (Brussel, 1987).

10 Vgl. hiervoor Tom Verschaffe!, 'Het verleden tot weinig herleid. De historische optocht als vorm van de romantische verbeelding', in: Jo Tollebeek, Frank Ankersmit, Wessel Krul, ed., *Romantiek & historische cultuur* (Groningen, 1996) 297-320; en Wolfgang Hartmann, *Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert* (München, 1976) 7 ('Dennoch ist der historische Festzug das vielleicht charakteristische und populärste Produkt des 19. Jahrhunderts in seinem historischen Denken').

van het land (gerekend vanaf 1831, het jaar waarin koning Leopold de eed had afgelegd). Hij was uiterst spectaculair en bestond uit een 'nationaal' en een 'historisch' gedeelte. Elke provincie stond in voor de inrichting van één praalwagen, waarop een bepaalde episode uit de nationale geschiedenis werd voorgesteld. De wagen van Limburg, waarmee de stoet werd geopend, werd voorafgegaan door krijgsgevangen Romeinen, begeleid door heldhaftige Oude Belgen. De wagen zelf verbeeldde een middeleeuws kasteel, met Frankische krijgslieden die een overste op een schild hieven. De wagens van Luxemburg en Henegouwen verbeeldden de eerste en de vierde kruistocht, met als hoofdfiguren Godfried van Bouillon en Boudewijn van Constantinopel. Namen en Oost-Vlaanderen wijdden een groep aan het Gemeentelijke Tijdvak, de laatste met Jacob van Artevelde als centrale held. West-Vlaanderen verbeeldde een optocht met Filips de Goede en de ridders van de Orde van het Gulden Vlies. Brabant zorgde voor een evocatie van de tijd van keizer Karel, Antwerpen verbeeldde de periode van Albrecht en Isabella. Na het historische gedeelte van de stoet volgde het 'nationale' gedeelte, 'de verheerlyking onzer tegenwoordige grootheid'. Het geheel werd besloten met een allegorische wagen van de vrede, beheerst door een borstbeeld van de koning.

Dergelijke stoeten waren erop gericht de toeschouwer te overtuigen van de continuïteit tussen verleden en heden en van zijn eigen verbondenheid met de nationale geschiedenis en met de natie zelf. De historische stoet wilde voor alles een populaire vorm zijn. Hij was ondubbelzinnig bedoeld voor *massa's* toeschouwers, voor het werkelijk grote publiek. Dat moest doordrongen worden van trots bij het voorbijtrekken van al die beroemde landgenoten en prachtige vorsten. De nadruk lag hier niet zo meteen op de 'vreemde overheersingen', maar wel op de (gemeentelijke) vrijheidsstrijd, op de grote vorsten (de vorsten die de Belgen niet hebben onderdrukt maar hun rechten en vrijheden hebben gerespecteerd), en op de bijdragen die België heeft geleverd aan de beschaving van de wereld (grote kunstenaars, geleerden en uitvinders). De keuze voor een volkomen optimistisch en positief beeld van het nationale verleden, en de (zo goed als volledige) afwezigheid in dit beeld van vijanden, heeft alles te maken met de eigenheid van het genre van de historische stoet en met de context van het nationale feest. Een stoet als die van 1856 moet worden gezien als een zelfexpressie van de natie als zodanig, als een uitdrukking van historisch zelfbewustzijn. De natie 'stelt zich voor' aan zichzelf (aan de eigen inwoners) en aan de wereld (aan het buitenland). De leden van de natie zijn trots op het verleden en de grootheid ervan, ze *vereren* hun vaderland. Historische stoeten en nationale feesten waren missen van de vaderlandscultus ('un culte extérieur à cette religion qui s'appelle l'amour de la patrie')¹¹.

De eigenheid en de functies van het genre verklaren de selecties die werden gemaakt bij de samenstelling van het historische overzicht. Dat de voorstelling van het nationale verleden in de context van het theater tot een gedeeltelijk andere selectie zou leiden, ligt voor de hand. De specificiteiten van dat genre en de noodzaak dramatische

¹¹ *Les fêtes de septembre illustrées, ou description et pittoresque du grand cortège national, suivi du compte rendu des fêtes et cérémonies publiques. XV^{Me} anniversaire de l'indépendance belge* (Brussel, 1848) v.

spanningen en conflicten centraal te stellen in de theatrale voorstelling van historische episodes, brachten mee dat daar in elk geval wél de aandacht werd gevestigd op de vijanden en op het kwaad — in casu de vreemde onderdrukking — waartegen de (positieve) helden het moesten opnemen. Dit betekent niet meteen dat er andere betekenissen aan het verleden worden toegekend: het ging in wezen slechts om andere accenten bij de articulatie van eenzelfde visie op eenzelfde verleden. Wel werden door de wetmatigheden van het genre invalshoeken opgelegd die eigen bleken te zijn aan de manier waarop het vaderlandse toneel tegemoet kwam aan zijn opdracht bij te dragen tot het historisch bewustzijn van de natie en de vaderlandsliefde onder het publiek te bevorderen. Want ook het theater had die opdracht gekregen¹².

De deugd doen betrachten en beminnen, derzelver voorschriften aen het volk doen kennen en hare voorbeelden in het geheugen printen; de ware vaderlandsliefde inboezemen, de groote mannen, de helden, de roemryke daedzaken uit de Belgische geschiedenis afmalen, ziet daer de oprechte zending van het Vlaemsche, van het echt vaderlandsche toneel¹³.

schreef Serafijn Willems in 1859. Heel wat theaterauteurs hebben dit begrepen, en ze

12 Voor literatuur met betrekking tot het negentiende-eeuws theater in Vlaanderen, verwijs ik naar het nog steeds onmisbare Maurits Sabbe, Lode Monteyne, Hendrik Coopman, *Het Vlaemsch tooneel, inzonderheid in de XIXe eeuw* (Brussel, 1927) en dan vooral de bijdrage van Monteyne, 'Geschiedenis der Vlaamsche tooneel letterkunde van 1800 tot heden' (47-397); vgl. verder Theo de Ronde, *Het tooneellevven in Vlaanderen door de eeuwen heen* (S. 1., 1930); Alfons van Impe, *Over toneel. Vlaamse kroniek van het komediantendom* (Tielt-Amsterdam, 1978); Carlos Tindemans, *Mens, gemeenschap en maatschappij in de toneelletterkunde van Zuid-Nederland 1815-1914. Een systematische analyse van de thematiek van het realistisch-burgerlijk drama* (Gent, 1973); en het recente R. L. Erenstein, ed., *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam, 1996) en in het bijzonder de bijdragen van Flor Demedts, Jaak van Schoor en Frank Peeters. Vgl. voor de geschiedenis van de negentiende-eeuwse literatuur in het algemeen (en specifieke aspecten daarvan) onder meer Bert Brouwers, *Literatuur en revolutie. De Vlaamse literatuur en de revolutie van 1848* (Meppel, 1971); Sieglinde Tömmel, *Nation and Nationalliteratur. Eine soziologische Analyse des Verhältnisses von Literatur und Gesellschaft in Belgien zwischen 1830 und 1840* (Berlijn, 1976); en Joris Vlasselaers, *Literair bewustzijn in Vlaanderen, 1840-1893* (Leuven, 1985). Voor de Franstalige Belgische (toneel)literatuur, vgl. Gustave Charlier, *Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850)* (Brussel, 1948-1959) en vooral Frédéric Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique, depuis son origine jusqu'à nos jours, d'après des documents inédits reposant aux archives générales du royaume*, vnl. deel V (Brussel-Parijs, 1880). Voor de problematiek van nationaliteit/nationalisme en het Vlaamse theater, vgl. Frank Peeters, 'The concept of nationality in nineteenth-century Flemish theatre discourse: some preliminary remarks', in: Jane Fenouillet, Lesley Gilbert, ed., *Presenting the past: history, art, language, literature* (Londen, 1996) 115-129. Specifieke literatuur met betrekking tot historiestukken is er amper; Carlos Tindemans wijdt er een korte paragraaf aan in 'Toneel en Vlaamse Beweging', in: *Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, II (Tielt-Amsterdam, 1975) m. n. 1673-1674. Een partiële vergelijking met Nederland is mogelijk via Henny Ruitenbeek, 'Vaderlands verleden in de Amsterdamse Stadsschouwburg 1830-1840', *De negentiende eeuw*, XVII (1993) 177-191. Voor biografische gegevens en bibliografische verwijzingen met betrekking tot individuele auteurs, verwijs ik in de eerste plaats naar de hierboven reeds vermelde publicaties van Monteyne en Faber, en verder naar de *Biographie nationale* en het *Nationaal biografisch woordenboek*; heel wat in het Nederlands schrijvende auteurs zijn opgenomen in de *Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (2 dln.; Tielt, 1973-1975).

13 Serafijn Willems, *Het Vlaemsch tooneel: deszelfs oorsprong. Wat het vroeger was, wat het thans dient te wezen* (Brussel, 1859) geciteerd in Carlos Tindemans, 'Hippoliet van Peene 1811-1864', *Spiegel der letteren*, IV (1960)267.

schakelden zich in in de ruimere beweging van de Belgische historische en patriottische Romantiek. De inbreng van het theater daarin stond niet los van wat er in andere kunstdisciplines gebeurde. De invloed van de geschiedschrijving en de historische roman op het historische theater ligt voor de hand. Maar ook onder meer de relatie tussen de historieschilderkunst en het (historische) theater was intens en interessant. Heel wat van de monumentale historische schilderijen zijn zeer teatraal van opvatting en lijken eerder een *enscenering* van een historische episode dan de historische episode zélf voor te stellen. Anderzijds zochten historische theaterstukken soms aansluiting bij bestaande visualisering van de behandelde verhalen. Frans van Geert geeft uitdrukkelijk aan dat zijn drama *De dood van Egmont* (1853) werd geïnspireerd door *De laatste ogenblikken van Egmond*, een schilderij van Adèle Kindt¹⁴. En bij *Les Gueux* (1863) van Charles Potvin verscheen aan het begin van elk bedrijf een schilderij dat op de gebeurtenissen van dat bedrijf betrekking had: onder andere *Het eedverbond der edelen* van De Biefve en *De troonsafstand van Karel V* en *Les têtes coupées (De laatste erbewijzen aan Egmond en Hoorne)* van Gallait¹⁵.

Het vaderlandse drama

Dat de nationale eigenwaarde ook door het theater moest worden versterkt en uitgedragen, daarover was iedereen het in principe eens. Maar spijtig genoeg bleek het publiek blijspelen en Franse vaudevilles te verkiezen boven serieuze drama's en langdradige historiespelen. Theaterdirecteurs investeerden daarom bij voorkeur in het lichtere werk, en dan vooral in stukken die in het buitenland (en met name in Parijs) hun commerciële mogelijkheden al hadden getoond¹⁶. En ook de auteurs, die tot veelschrijverij en gemakzucht geneigd waren, verkozen het (min of meer) zekere succes van een blijspel boven het risicovolle historische drama, waarvoor bovendien veel studiewerk was vereist en waaraan ze dan ook veel langer zouden moeten werken¹⁷. Zonder uitdrukkelijke stimulans van overheidswege kon hierin moeilijk verandering komen¹⁸. En aangezien zowat iedereen dat begreep, lieten de initiatieven niet op zich wachten. In 1858 werden driejaarlijkse staatsprijzen voor (Franstalige én Nederlandstalige) toneelletterkunde ingesteld, en in 1860 werd een regeling voorzien,

14 Frans van Geert, *De dood van Egmont, vaderlandsch drama, in drie bedryven en vier tafereelen* (Gent, 1853) voorwoord.

15 Charles Potvin, *Les gueux, drame en quatre actes en vers* (oorspr. 1863), 3de uitg. in Potvin, *Essais de littérature dramatique en Belgique, première série: drames historiques* (Brussel, 1880) *passim*.

16 'Rapport de la commission nommée par les classes des lettres et des beaux-arts', geciteerd in Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique*, V, 133 ('Il est assez naturel qu'ils [de theaterdirecteurs] donnent la préférence à des productions dont le succès leur est garanti d'avance par celui qu'elles ont obtenu à Paris').

17 Vgl. bijv. nog de klacht in het *Verlag der jury aan den heer baron Descamps; minister van Wetenschappen en Kunsten*, met betrekking tot de *Driejaarlijkse prijskamp voor Nederlandsche toneelletterkunde, 17e tijdvak (1904-1906)*, verschenen in het Belgisch *Staatsblad* van 22 november 1907.

18 Karel Onderet, *De Gallomanie, of de verfranschte Belg, vaudeville in één bedryf* (GenX, 1841) 36: 'Wat het nationaal tooneel betreft, dit hangt van de aenmoediging van 's lands bestuer af, en zoo men in ons land geene tooneelisten ziet, is het slechts om dat de Vlamingen by deze kunst geene broodwinning kunnen vinden'.

op basis waarvan aan auteurs van originele theaterstukken subsidies konden worden toegekend¹⁹. Een wondermiddel zou dat premiestelsel niet zijn, maar toch kon men hopen dat het de ijver van de toneelauteurs in de hand zou werken²⁰. Naderhand hebben critici zich erover beklaagd dat de subsidieregeling wel de kwantiteit van het nationale toneelaanbod heeft doen toenemen, maar niet de kwaliteit ervan. Toch kan men bezwaarlijk ontkennen dat ze het schrijven van origineel werk in elk geval heeft bevorderd.

De cultuurpolitici wilden echter niet alleen het toneelschrijven als zodanig stimuleren, maar ook de creatie van *een bepaald soort* theater. De reglementering met betrekking tot de driejaarlijkse prijs bepaalde uitdrukkelijk dat de onderwerpen van de ingezonden stukken hetzij aan de nationale geschiedenis hetzij aan de 'nationale zeden' ('les mœurs nationales') moesten worden ontleend. In 1875 werd deze bepaling gewijzigd en voortaan mochten de onderwerpen volledig vrij worden gekozen, maar toch werd tegelijk opnieuw een voorkeur voor dezelfde aandachtspunten uitgesproken: 'à mérite égal, le prix sera décerné à l'ouvrage dont le sujet aura été emprunté soit à l'histoire, soit aux mœurs nationales'²¹. Ook in de praktijk van de beoordeling bleek de voorkeur van de jury uit te gaan naar historische teksten. De historische drama's vormden geenszins de meerderheid van de ingezonden stukken, maar toch bleken ze een grotere kans te hebben in de prijzen te vallen. In de eerste Nederlandstalige wedstrijden (waarin telkens tientallen werken ter beoordeling werden voorgelegd) waren de bekroonde stukken *Mathias de Beeldstormer* van Hippoliet van Peene (in 1858), *Grétry* van Domien Sleecx (voor de periode 1858-1861) en *Jacob van Artevelde* van Frans van Geert (voor de periode 1862-1865). Pas daarna werd voor het eerst een blijspel bekroond (*De vrouwenhater* van August van de Kerkhove). Ook later nog ging de prijs naar historische drama's, onder meer *De dood van Karel de Goede* van Hektor Plancquaert (voor de periode 1885-1888) en *Boudewijn Hapken* van Isidoor Albert (voor de periode 1892-1894). De Franstalige prijskampen waren niet meteen erg succesrijk. In de eerste, de tweede en de vijfde periode werd Charles Potvin bekroond, als auteur van *Jacques d'Arteveld* (1858-1861), *Les Gueux* (1861-1864) en *La mère de Rubens* (1870-1872). En hij bleef lange tijd de enige winnaar, aangezien men in de derde en de vierde periode (1864-1866 en 1867-1870) geen enkele inzending de moeite van het bekronen waard achtte.

Het theater dat men wilde uitbouwen, was een *nationaal theater*. Dit impliceert dat het moest overeenkomen met de Belgische/Vlaamse aard, dat het anders moest zijn dan buitenlands toneel, anders vooral dan het zo succesrijke en bij het brede publiek blijkbaar zo geliefde Franse theater. Dit konden de auteurs—zoals gezegd—bereiken

19 Koninklijke Besluiten van 10 juli 1858 en van 31 maart 1860. Vgl. Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique*, V (1880) 138; Peeters, 'The concept of nationality' (19%) 116.

20 Emmanuel van Driessche, *Encouragements à la littérature et à l'art dramatiques* (S. I., s. a.) 5: 'il est évident que les primes accordées n'auront pas l'effet magique de nous faire produire, dès le principe, quantité de chefs-d'oeuvre; mais il est bien certain que les encouragements porteront les écrivains belges à travailler plus activement pour le théâtre, et que le niveau du mérite de notre littérature dramatique s'élèvera rapidement'.

21 Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique*, V (1880) 132.

door hun onderwerpen te ontlenen aan de nationale zeden en de nationale geschiedenis. Wat men met die 'nationale zeden' bedoelde, werd nooit geheel duidelijk. In elk geval — en veelal bleef het bij een negatieve omschrijving — waren het niét de wulpse en decadente zeden van de 'bedriegers, verkwisters, ontrouwe en overspelende vrouwen', die de helden en heldinnen waren van de werken van de 'hedendaegsche, bedorvene roman-schryvers' en de 'fransche vaudevillisten en melodramaturgen' en andere 'zuidelyke verleiders'²². De toeschouwers moesten door het theater worden opgevoed, de personages moesten voorbeelden zijn, en aangezien de Vlaamse/Belgische toeschouwers vooral nationaal zelfbewuster moesten worden, moesten de getoonde personages voor alles 'echte' Vlamingen/Belgen zijn, 'rondborstige, rechtschapene, vaderlandslievende, met één woord, burgers zoo als de Vlamingen het steeds waren'²³.

Auteurs werden aangespoord in de taal van het land te schrijven — in casu het Vlaams (niet het Hollands) — omdat alleen de eigen taal past bij de aard van een volk. Omdat 'elke tael het karakteristieke van elk volk uitdrukt', zoals Emmanuel van Driessche schreef in 1852. En hij onderbouwde deze stelling met een concreet voorbeeld:

De Vlamingen zeggen: hoe gaet het? Omdat de Vlamingen, ten alle tyde moedig en rond, zich meer door den gang dan door eenige ander middel bewogen: De hollanders zeggen: hoe vaert gy? Omdat in Holland men zich veelal door middel van schuiten of stoombooten verplaatst. De franschen zeggen: Comment vous portez-vous? (Hoe draegt gy u?) Omdat de draegstoelen te Parys, van waer de fransche toon uitgaet, ten allen tyde een zeer gemeen meubel was. De engelschen zeggen: How do you do? (Hoe doet gy u doen?) Omdat men te Londen, in nevel en mist, alle soorten van middelen werkstellig maekt, om zich in beweging te brengen²⁴.

De toneelletterkunde wilde niet alleen *nationaal* zijn, maar ook *nationalistisch*. Ze had immers de uitdrukkelijke bedoeling 'de grondslagen van het nationaal gevoel te vestigen'²⁵. Toeschouwers moesten ervan overtuigd worden zich aan hun natie te hechten, hun vaderland lief te hebben en het hoger te plaatsen dan wat dan ook. En dat enkel en alleen *omdat* het hun vaderland was. Om die zelfde reden diende men ook in de nationale geschiedenis geïnteresseerd te zijn en ervan te houden. Een nationalistische geschiedopvatting impliceert het geloof dat een voorgestelde geschiedenis de *eigen* geschiedenis is; dat de geschilderde historische personages de *voorouders* zijn, die door een 'dankbaer nageslacht'²⁶ worden verheerlijkt. De band tussen, en zelfs de gelijkstelling van, verleden en heden die daarin wordt verondersteld, is voor de afstandelijke toeschouwer niet overtuigend. Hij gaat immers uit van een cirkelmechanisme, waarbij de 'moderne' toeschouwer zich in het verleden schijnt te

22 Karel Onderet, *De Vlaemsche Lionne, blijspel in drie bedryven* (Gent, 1849) 11; Lucien Jottrand, *Over het tooneel en zyne strekking en nut in België* [in *Het Taelverbond*, VII (1851-1852)] 9; Domien Sleeckx, *Zannekin, drama in vier bedrijven, met een voorspel* (Antwerpen, 1865) 8.

23 Emmanuel van Driessche, *Een wenk aen de Vlaemsche tooneelspelers* (Brussel, 1852) 10.

24 *Ibidem*, 9.

25 *Ibidem*, 5.

26 Van Kerckhoven, *Oud België*, 30.

herkennen, terwijl datgene waarin hij zich herkent, niets anders is dan wat hij zelf in het verleden heeft geprojecteerd. Dit probleem ontgaat echter de nationalistische geschiedvoorsteller.

De pogingen om een corpus van historische drama's op te bouwen zijn in elk geval gedeeltelijk geslaagd. Niet dat deze vaderlandse stukken ooit het volledige theateraanbod hebben beheerst. De aanhoudende klachten over de algemene 'fransdolie' en over het succes van de lichtzinnige blijspelen duiden erop dat het publiek zich niet liet beïnvloeden in de mate waarin de overheid en de auteurs van kritische en programmatische teksten dat graag hadden gezien. Nog steeds werden veel vertalingen gespeeld, en in de productie van oorspronkelijke stukken overheersten de blijspelen²⁷. Toch zijn in het negentiende-eeuwse België (tenminste) een tweehonderdtal historische stukken geschreven.

In de eerste jaren na de onafhankelijkheid schijnen dat vooral Franstalige stukken te zijn geweest, zoals *Ferdinand Alvarez de Tolède* (1834) van Félix Bogaerts, *Jacques Artevelde* (1835) van Victor Joly en *Jacqueline de Bavière* (in première gegaan in 1835) van Prosper Noyer, waarmee de auteur (naar eigen zeggen) 'vient d'installer le drame national en Belgique'²⁸. De ontwikkeling van het Nederlandstalige toneel kwam wat later op gang. Jan Frans Willems had al vroeger zijn *Quinten Matsijs* (1816) geschreven, maar dit stuk was eerder een aanzet tot het specifieke genre van het schildersblijspel dan een voorloper van het ernstige vaderlandse drama. In Brugge schreef *Yver en Broedermin* al in 1835 een wedstrijd uit voor het beste toneelstuk 'in de Vlaamsche tael geschreven, en waarvan het onderwerp moet getrokken worden uit de Belgische geschiedenis'²⁹, maar er kwam slechts één inzending binnen. Traditioneel wordt 1841 gezien als het 'wonderjaar' van de Vlaamse toneelletterkunde. Domien Sleecx publiceerde toen een bundeltje *Dramata* (met onder meer *Van Dijk in Saventhem*), Hippoliet van Peene schreef zowel *Keizer Karel en de Berchemse boer* als *Jacob van Artevelde*, en Karel Onderet debuteerde met *De Gallomanie, of de verfranschte Belg* (dat in première ging op 11 juli 1841). Het Gentse genootschap *Broedermin en Taelyver*, waarvan Onderet en Van Peene de drijvende krachten waren, speelde een belangrijke rol in de toenmalige vernieuwing van het Vlaamse theater. Vooral de Gentse arts Van Peene — voor het Vlaamse theater wat Conscience was voor de roman — zou uitgroeien tot een hoofdfiguur³⁰. Hij was niet alleen een uiterst

27 Dat blijkt o. m. uit de lijsten in Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique*, V en in Sabbe, Monteyne en Coopman, *Het Vlaamsch tooneel*, alsook uit de overzichten van de oeuvres van de individuele toneel-auteurs: velen onder hen hebben wel één of enkele historiestukken geschreven, maar schreven daarnaast vooral blijspelen. Ook in de lijsten van de theaterstukken die werden ingestuurd voor de driejaarlijkse staatsprijzen voor toneelletterkunde vormen de historische drama's slechts een minderheid; overigens werd dit in de juryverslagen regelmatig vastgesteld en betreurd.

28 Prosper Noyer, *Jacqueline de Bavière, drame en cinq actes* (Brussel, 1836) 3. Vgl. ook Charlier, *Le mouvement romantique*, II, 141. Uiteraard werden deze toneelschrijvers gevolgd door vele anderen, onder wie de al genoemde Charles Potvin, Louis Hymans met *Robert-le-Frison* (1847), Paul Lambinon met *Don Carlos* (1845), Felix Boone met *Zanequin* (1848), Edouard Wacken met *Hélène de Tourmon* (1848), Gustave Vaéz met *Agneessens, ou le martyr de la patrie* (1849), Clément Michaels met *Breydel* (1854), en Jules Guillaume met *Godefroid de Bouillon* (1860).

29 Monteyne, 'Geschiedenis', 101.

30 Flor Demeds, 'Dr. Hippoliet van Peene en de wedergeboorte van het Vlaams toneel in de 19e eeuw',

productief schrijver (van meer dan zestig theaterstukken), hij 'produceerde' en regisseerde ook, hij ontwierp decors, én hij was getrouwd met steractrice Virginie Miry. Hoewel zijn voornaamste kwaliteit niet op dat vlak lag, schreef hij toch enkele historische stukken, waaronder *Willem van Dampierre* (1850) en *Mathias de Beeldstormer* (1858)³¹.

Het is altijd mogelijk dat sommige van deze historiestukken onuitgevoerd zijn gebleven. Maar dat lijkt—als we uitgaan van de stukken die in druk zijn verschenen—toch maar zelden het geval te zijn geweest. Onder meer uit de (vaak overvloedige) berichtgeving in kranten en culturele tijdschriften blijkt dat niet alleen veel toneelwerk werd geschreven, maar dat ook veel toneel werd *gespeeld*. Een stuk werd door een bepaalde maatschappij 'gecreëerd' — de dag waarop het in première ging werd gewoonlijk bij de publicatie van de tekst vermeld— en werd niet zelden daarna hernomen door andere maatschappijen, ook buiten de grote steden. De berichtgeving bevestigt enerzijds (ten overvloede) dat de historische drama's geenszins het geheel van de theaterproductie uitmaakten, maar anderzijds ook dat deze stukken 'belangwekkender' werden geacht dan andere. Als een voorstelling, zoals vaak het geval was, bestond uit een historisch drama én een blijspel, dan vormde het drama onmiskenbaar het 'hoofdprogramma'. De recensent besteedde daar zowat al zijn aandacht aan, en sloot zijn bespreking dan af met de laconieke mededeling dat ook het blijspel 'goed gespeeld' was.

Dat er voor het theater interesse en een publiek bestond, blijkt niet alleen uit de talrijke voorstellingen en uit de ruime aandacht die daaraan werd besteed door journalisten en cultuurpolitici, maar ook uit de 'toeloop' van de toeschouwers zelf³². De voorstellingen werden (uiteraard niet altijd, maar in elk geval soms) voor volle zalen gespeeld. Niet alle lagen van de bevolking waren in dezelfde mate in dat publiek vertegenwoordigd. In een administratief jaarverslag van de stad Gent (uit 1854) wordt aangegeven dat het theater vooral de middenklasse bereikte³³. In die stad was er, wat het publiek betreft, een duidelijk onderscheid tussen het Grand Théâtre, dat Franstalig

Jaarboek van de koninklijke soevereine hoofdkamer van rhetorica 'De Fontaine' te Gent, X (1960) 5-17; en Carlos Tindemans, 'Hippoliet van Peene 1811-1864', *Spiegel der letteren*, IV (1960) 252-272.

31 Andere in het Nederlands schrijvende toneelauteurs, die zich op het historisch drama hebben toegelegd, waren o. m. Eugeen Zettemam met *Margaretha van Constantinopel* (1846) en *De vrouw van Egmont* (1859), Bruno Block met onder andere *Margaretha van Constantinopelen* (1846), *Jan Hyoens* (1849), *Lodewijk van Nevers* (1870) en *De zoon die zijn vader onthoofdt* (1866), Isidoor-Sebastiaan van Doosselaere met *Gerechtigheid van Boudewijn Hapken* (1848) en *Richilde* (1849), Domien Sleeckx met onder andere *De kraankinders* (1852), *Gretry* (1859) en *Zannekin* (1865), Frans van Geert met *De dood van Egmont* (1853), *Montigny* (1855), *De Buschkanter of de vondeling* (1858), en Emmanuel van Driessche met *De zoon des beuls* (1857), *De ruwaard van Vlaenderen* (1864) en *Willem van Oranje* (1867).

32 Naar aanleiding van een — weliswaar uitzonderlijke — voorstelling in de Minardschouwburg, waar op 14 november 1858 een gezelschap uit Dordrecht (de Vereniging Kunstmin) optrad en onder andere een *Levend tafereel: episode uit het leven van Jakob van Artevelde* voorstelde, werd in de aankondiging aangegeven welke maatregelen zouden worden genomen 'om den grooten toeloop te vermyden'. In de verslagen die naderhand in de kranten en tijdschriften verschenen, werd bevestigd dat het gebeuren inderdaad 'een menigte volks', 'une foule immense', 'een overgroot getal toeschouwers', had gelokt. Vgl. hierover *Gazette van Gent*, 15-16 nov. 1858; *Journal de Gand*, 15 nov. 1858; *De Eendragt*, 20-21 nov. 1858.

33 *Memorial administratif de Gand* (1854).

was en waar hoofdzakelijk opera's werden opgevoerd, en de Minardschouwborg, waar maatschappijen als *Broedermin en Taelyver* en *De Fonteyne* Nederlandstalige stukken op de planken brachten³⁴. Het 'gewone' theater wordt over het algemeen beschouwd als een overwegend 'burgerlijke' aangelegenheid, niet alleen omwille van de samenstelling van het publiek, maar ook wegens de (klein)burgerlijke achtergrond van de meeste (Vlaamse) toneelauteurs, het maatschappijbeeld waarvan hun werk de uitdrukking was, en de boodschappen en 'zedeningen' die ze uitdroegen³⁵.

Wat de stukken bij het publiek teweegbrachten, is moeilijk in te schatten. Critici zijn uiteraard geen 'gemiddelde' toeschouwers, en het blijft dan ook de vraag tot op welke hoogte hun (romantische) reacties kunnen worden beschouwd als een aanduiding van hoe een stuk (of theater in het algemeen) is ontvangen. Toch is het betekenisvol dat recensenten — die overigens, ook in verband met de historische drama's, hun (negatieve) kritiek niet spaarden — met veel lyrische woorden hebben gewezen op de vaderlandslievende boodschap van (bepaalde) stukken en op het patriottisch enthousiasme dat ze (inderdaad) bij de toeschouwers wisten op te wekken. Van Doosselaere bijvoorbeeld beschreef hoe, bij de opvoering van *De dood van Egmont*, een stuk van Van Geert, 'de geestdrift der aenschouwers in [zulke] warme vaderlandsliefde ontvlamde'³⁶. Het stuk had, beter nog dan vele andere, 'gewerkt'. Ongetwijfeld had het spel van Virginie Miry, 'hartscheurend in het laatste tooneel', daartoe bijgedragen, en hadden 'de zakdoeken hun werk gedaan'³⁷. De emotie als wegwijzer haar een hoger doel.

Werkelijkheid en fictie

De historische stukken—stukken waarvan het onderwerp aan het verleden is ontleend — waren over het algemeen ernstig. De historische onderwerpen waren dramatisch (of werden als zodanig voorgesteld): uitzonderingen hierop vormden (anekdotes uit) het leven van kunstenaars (*Jan Steen uit vrijen* en dergelijke) én de figuur van Keizer Karel. Over de beroemde keizer werden al eeuwenlang anekdotes verteld en genoteerd, en deze traditie gaf in de negentiende eeuw aanleiding tot meer dan twintig blijspelen, waaronder *Keizer Karel en de Berchemse boer* (1841) van Van Peene, *Keizer Karel en de schoenlapper* (1848) van Sleecx, en *Keizer Karel en Kwaebette* (1847) van Victor Lemaire³⁸. Bij de intriges van deze stukken wordt meestal een vast stramien

34 Vgl. de *Chronique théâtrale* in het *Journal de Gand* van (zaterdag) 23 jan. 1858: 'Le public de notre scène flamande ne ressemble en rien à celui du Grand-Théâtre; on y trouve des toilettes moins brillantes, des épaules moins visibles, des bijoux moins nombreux', wat er de journalist overigens niet van weerhoudt de kwaliteit van dat Vlaamse theater te onderstrepen.

35 Vgl. vnl. Tindemans, *Mens, gemeenschap en maatschappij in de toneelletterkunde*.

36 *De Eendragt*, 31 okt. 1852.

37 Volgens de journalist van het *Journal de Gand* raakte het middenklasse-publiek van de Vlaamse Minardschouwborg veel sneller 'bewogen' dan het operapubliek van het *Grand Théâtre*: 'Aussi qu'un passage attendrissant se présente et vous verrez toutes les poitrines se soulever, les yeux attendris suivre les personnages et bientôt les mouchoirs jouer leur rôle'.

38 Vgl. Willem van Eeghem, 'Hippoliet van Peene's Keizer Karel en de Berchemse Boer (1841), ingeleid, herdrukt en toegelicht', *Jaarboek van de koninklijke soevereine hoofdkamer van rhetorica 'De Fonteyne' te Gent*, X (1960), inl. 19-26.

gevolgd: de keizer is alleen op stap en komt terecht bij gewone mensen, aan wie hij de weg of onderdak moet vragen. De boeren en schoenlappers herkennen de keizer niet, en die maakt zich ook niet kenbaar. Ze raken aan de praat en de argelozen uiten maatschappelijke kritiek of doen andere dingen die ze zeker niet zouden hebben gedaan als ze hadden geweten dat ze met de keizer te doen hadden. Als het al te laat is, komen ze toch te weten wie de vreemdeling was, en het angstzweet breekt hen uit: ze denken dat de keizer hen zal straffen voor hun onbeschaamdheid. Dat gebeurt uiteraard niet: de vorst kan immers hartelijk lachen om het hele voorval, de betrokkenen worden gerustgesteld en zelfs beloond voor hun gastvrijheid en eerlijkheid, en de vorst komt tegemoet aan hun (maatschappelijke) verzuchtingen. Keizer Karel treedt uit de verhalen naar voren als een goedlachse en sympathieke vorst.

Historische komedies worden dus wel geschreven, maar ze blijven uitzonderlijk in het geheel van de productie. Ze behoren ook tot het genre van de *blijspelen*, en niet tot dat van de 'echte' historische stukken, want dat waren, volgens de toenmalige theorie, uit de aard der zaak, *drama's*. Ferdinand Snellaert, die als theoreticus een en ander over het theater heeft geschreven³⁹, legde het onderscheid tussen de tragedie (het treurspel) en het drama onder meer in het gebruik van verzen en rijm: 'het drama staat tegenover het treurspel, gelyk de historische roman tegenover het heldendicht'⁴⁰. Bij zijn vergelijking van de genres kwam hij tot de conclusie dat het drama het best bij de Vlaamse volksaard paste. Inderdaad waren de meeste Vlaamse historiestukken, overeenkomstig zijn definitie, drama's. Het aantal stukken in verzen is (in vergelijking met het Franstalige repertoire) beperkt, het aantal in berijmde verzen uiteraard nog beperkter. Eén van de uitzonderingen is *Wolfaert de Nerviër* (1860) van Adolf Schepens, waarin de oude Belgen, die nochtans worden getekend als zijnde (edel en gelukkig maar) onbeschaafd en levend in een woestijn, elkaar in hoogdravende berijming toespreken.

Historische drama's bieden altijd—het is essentieel voor het genre—een mengeling van historie en fictie. In zo goed als alle stukken komen zowel historische als fictieve personages voor. Vorsten en andere historische hoofdfiguren worden op het toneel voorzien van bedienden en medestanders, geliefden en echtgenotes, broers, moeders en kinderen, relaties die ze waarschijnlijk wel hebben gehad, maar die toch vaak geen sporen hebben nagelaten in de historische evidentie. De historische figuren kunnen de hoofdfiguren van het stuk zijn, maar ook de fictieve personages kunnen op de voorgrond treden en de dragers worden van de dramatische intrige. De 'toevoeging' van fictie—onder de vorm van verzonnen personages, handelingen en dialogen—is noodzakelijk omdat de in de historiografie bekende gegevens vaak niet voldoende zijn om het drama te 'vullen', om tot een onafgebroken of op zijn minst logisch handelingsverloop te kunnen komen, en omdat meer bepaald niet zelden die gegevens ontbreken die, overeenkomstig de eisen van de negentiende-eeuwse dramaturgie, juist centraal moeten staan in een 'echt' theaterdrama. Men kon

39 Marcel de Smedt, 'F. A. Snellaert en het toneel', *Wetenschappelijke tijdingen*, XLVII (1988) 1-18.

40 Michel Hanot, 'Literaire theorieën en kritiek in Gentse tijdschriften tijdens de periode van 1830 tot 1850', *Wetenschappelijke tijdingen*, XV (1955) kol. 287.

historische personages moeilijk op een geloofwaardige manier tot leven wekken *zonder* ze te omringen met moeders, geliefden en belagers (omdat men zich geen verhaal kon voorstellen waarin zij geen rol zouden spelen). De bewerkende toneelschrijver kon niet anders dan aanvullen wat hij nodig had voor de uitwerking van een intrige. Veeleer dan problemen bood dit hem mogelijkheden. Precies door het gedeeltelijk stilzwijgen van de bronnen en de historici werd immers de ruimte gecreëerd waarin, zoals ook de schrijver van historische romans, de toneelacteur zijn dichterlijke vrijheid kon laten spelen. Daardoor kon hij het verleden aanschouwelijk maken en *couleur locale* (*plaatselijke kleur*) verlenen, waardoor hij het publiek kon bereiken en 'beïndrukken' op een manier waarop de oudheidkundige met zijn *kleurloze pluim* dat nooit zou kunnen⁴¹.

Een theatrale intrige moest worden gedragen door dramatische spanningen en conflicten. Uiteraard waren die niet helemaal afwezig in de geschiedenis zoals die zich aan de bewerker 'voordeed'. De voorliefde van de toneelauteurs voor bepaalde episodes en historische figuren had niet zelden precies te maken met de dramatische mogelijkheden van het materiaal zelf. Maar in elk geval moesten die voor het theaterstuk worden uitgewerkt en gerealiseerd. Dat gebeurde onder meer door de (historische) conflicten die zich op het vlak van de 'grote geschiedenis' situeerden (politieke en nationale tegenstellingen tussen de historische figuren) te 'ontdubbelen' en aan te vullen met (vaak fictieve) conflicten op het vlak van het persoonlijke leven van de personages: slechte karakters, ambitie, wraak om wat ooit aan voorouders en familieleden was aangedaan, individuele rivaliteiten ('de wereld is voor ons beiden te eng'⁴² — denk aan het *this town ain't big enough for the two of us* in de westerns). En natuurlijk de onvermijdelijke liefdesgeschiedenissen.

'Une pièce sans amour aurait été absurde et ridicule, aujourd'hui que l'amour est le ressort de tout ouvrage dramatique. J'y ai donc introduit une légère intrigue amoureuse', schreef Van Peene in het voorwoord op zijn libretto voor de opera *Jacques van Artevelde* (1846): en dat vertelt hoe graaf Lodewijk van Nevers (vermomd) achter Van Artevelde's vrouw aanzit. Omdat een dergelijke ingreep misschien wel tegemoet kwam aan de smaak van het publiek, maar anderzijds de 'waarde' (alook de 'waarheid') van de stukken verminderde, oogste hij ook wel eens kritiek. Eugene Zetternam keerde zich (in 1859) uitdrukkelijk tegen de aandrang in elke theatrale intrige een liefdesmotief aan te brengen.

Bij het lezen van het drama [namelijk *De vrouw van Egmont*] zullen sommigen zich wellicht verwonderen, dat wij de liefde niet als middel hebben gebruikt. Op geen tooneel, ten zij op dat der Franschen, is dat eene hoofdvereischte; zij alleen hebben hun tooneel uitsluitelijk tot liefdesstukken verengd; ook, wat is daarvan het gevolg? Hunne historiestukken, door het ombarmhartig inlasschen van bij de handeling nuttelooze geliefden, zijn bovenmate langdradig, en, om in de andere stukken het liefdethema af te wisselen, hebben zij tot overspel, bloedschande en andere stuitende dingen hunne toevlucht moeten nemen⁴³.

41 Vgl. Van Kerckhoven, *Oud Belgien* (1842) iv.

42 Sleenckx, *Zannekin* (1865) 87.

43 Eugene Zetternam, *De vrouw van Egmont, drama in drie bedryven* (oorspr. 1859), in: *Volledige werken* (Antwerpen, 1876) 887.

Het was een schreeuw in de woestijn. Liefde kwam wel degelijk in de meeste historiestukken voor, — ook in *Margaretha van Constantinopelen* dat de jonge Zetternam tien jaar vroeger had geschreven.

De manier waarop de fictieve elementen in de stukken werden ingevoegd, beperkte zich al te vaak tot de toepassing van een klein aantal steeds terugkerende motieven en theatrale trucs. De stukken wemelen van vondelingen en andere weeskinderen, die naderhand de kinderen blijken te zijn van historische figuren (wat uiteraard belangrijke gevolgen heeft voor de intrige en aanleiding geeft tot tragische slotscènes), onbekenden die aan het begin opduiken en later historische hoofdfiguren blijken te zijn, personages die zich vermommen en door de anderen niet herkend worden, bespieders die zich achter gordijnen verbergen en op die manier samenzweringen ontdekken en verijdelen, en gevangenen die op een onbegrijpelijk eenvoudige manier door hun trouwe (en als pelgrim vermomde) medestanders bezocht en bevrijd kunnen worden (waarna de helden weigeren te ontsnappen omdat vluchten laf is en ze vooral niet laf willen lijken).

Om de historische stof 'speelbaar' te maken diende men ze niet alleen aan te vullen, maar ook aan te passen. Als de historiografie op sommige punten onduidelijk bleef en geen uitsluitsel gaf, dan kon de toneelauteur zonder gewetenswroeging zijn gang gaan. Désiré Delcroix situeerde de dood van het titelpersonage van zijn *Philippine van Vlaanderen* (1875) in het jaar 1300, niet omdat de geschiedschrijving dat voorschreef, maar omdat de onenigheid van de historici hem de mogelijkheid gaf deze dramatisch wenselijke keuze te maken⁴⁴. Hij was blij de geschiedenis vorm te kunnen geven zonder te moeten 'zondigen' tegen de historische waarheid. Toch kon zelfs dat noodzakelijk blijken. De 'levens' van historische figuren en de historische episodes moesten zich schikken naar de 'exigences parfois tyranniques de la scène'⁴⁵. In concreto betekende dat onder meer dat men de gebeurtenissen moest 'comprimeren' in een tijdsverloop dat in een vijftal bedrijven en/of een tiental taferelen kon worden getoond. Emmanuel van Driessche heeft in zijn *Willem van Oranje* (1867) 'naar het voorbeeld der beste dramatische schrijvers, de feiten samengetrokken, om dezelve tot de vereischte eenheid van handeling te brengen'⁴⁶. Hij gaf overigens toe de geschiedenis daarmee geweld aan te doen.

In de kritiek die recensenten op historische drama's uitoefenden, werd de beoordeling van de 'historische waarschijnlijkheid' in rekening gebracht. 'Wy kennen den tooneelschryver op het gebied der geschiedenis veel vryheid toe', schreef één van hen naar aanleiding van de première van Van Peenes *Mathias de Beeldstormer* (1858),

44 Désiré Delcroix, *Philippine van Vlaanderen, acht tafereelen uit de geschiedenis van 't vaderland* (Leiden, 1875) 145: 'Bij die uiteenloopende opgaven hebben wij, met het doel om meer eenheid in ons drama te brengen en om eene krachtige oorzaak te meer te geven aan den haat en aan de verbittering, die de Vlamingen in den slag der Gulden Sporen bezielde, ons veroorlooft den dood der ongelukkige vorstin in 1300 te plaatsen'.

45 Hippoliet van Peene, *Jacques van Artevelde, grand-opéra national, en cinq actes et six tableaux* (oorspr. 1846, 2de uitg. Gent, s. a.) xii.

46 Emmanuel van Driessche, *Willem van Oranje, Antwerpen in 1583, geschiedkundig drama in vijf bedrijven* (Antwerpen, 1867) 4.

'doch op voorwaerde dat hy in de waerschyndykheid blyve, dat de feiten, door zyne verbeelding uitgedacht, in overeenstemming zyn met de gekende karakters der geschiedkundige persoonagen, die hy handelen doet'⁴⁷. De toneelauteurs zelf waren zich overigens bewust van de spanning tussen de eisen van de dramaturgie en de historische accuratesse van hun historische drama's. Het historiestuk was net als de historische roman (naar de omschrijving van Snellaert) 'een bastaerdsvoortbrengsel van waarheid en vinding'⁴⁸. De auteurs lieten niet na te verzekeren dat ze de geschiedenis trouw wilden zijn, enkelen lieten hun stukken vergezeld gaan van historische notities, bibliografische verwijzingen en verantwoordingen. Ze probeerden hun stukken 'zoo getrouw mogelijk met de geschiedkundige waarheid overeen te brengen'⁴⁹. En de jury van de staatsprijs benadrukte dat de schrijver van historiestukken de periode die hij behandelt 'grondig [moet] kennen; [en] de wijze van denken, spreken en handelen van dien tijd [moet] eerbiedigen'⁵⁰. De kandidaten konden alleen maar hun best doen, en hopen dat ze het compliment zouden krijgen dat Potvin kreeg toen zijn *Jacques d'Arteveld* werd bekroond, omwille van 'l'alliance intime, la fusion parfaite du drame et de l'histoire'⁵¹.

Een voorliefde voor de Middeleeuwen

De mythe van de vreemde overheersingen en de visie op het nationale verleden als een ononderbroken vrijheidsstrijd die in 1830 definitief met succes werd bekroond, karakteriseerden uiteraard ook het vaderlands drama, dat het als zijn opdracht beschouwde deze romantisch-patriottische geschiedvisie vorm te geven en uit te dragen. De voorliefde voor bepaalde figuren en episodes werd niet alleen bepaald door de dramatische mogelijkheden, maar evenzeer door de nationale implicaties en de geboden aanleidingen om een nationale boodschap te leggen in de voorstelling ervan. Zowat alle historische gebeurtenissen werden geïnterpreteerd als onderdelen van de strijd die de voorouders hebben moeten voeren om de vrijheid van het vaderland te bekomen of te vrijwaren. Deze basis bood bovendien een criterium voor de beoordeling van de personages, die op een uiterst eenvoudige manier in goeden en slechten konden worden verdeeld. De goeden waren vaderlandslievenden die bereid waren voor hun land en voor de verdediging van hun vrijheid tot het uiterste te gaan, en er zelfs hun bloed voor te geven. De slechten waren zij die — bewust of onbewust — dienstbaar zijn geweest aan de vreemden die het vaderland hebben bedreigd of geknecht.

De Belgische Romantiek, op zoek naar deze duidelijkheid, heeft een voorliefde voor de nationale en vooral de (oud-)Vlaamse middeleeuwen ontwikkeld. Het hoogtepunt werd gesitueerd in de veertiende eeuw, de eeuw van Breydel en De Coninck, van Zannekin en Van Artevelde. Maar uiteraard was er meer dan dat. De Middeleeuwen

47 *Gazette van Gent*, 13 nov. 1858.

48 Hanot, 'Littéraire théorieën en kritiek', kol. 288.

49 Sleenckx, *Zannekin* (W65) 5.

50 Jury-verslag van de 11e driejaarlijkse staatsprijs voor toneelletterkunde, opgenomen in Hektor Plancquaert, *De dood van Karel den Goeden, graaf van Vlaanderen, drama in vijf bedrijven* (Gent, 1889) 20.

51 Geciteerd in Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique*, V, 62.

vingen — tenminste wat de theatrale voorstelling betreft — aan met de magistrale figuur van de slechte Richildis, die centraal stond in *Robert-le-Frison* (1847) van Louis Hymans en in het grootse *Richilde* (1849) van Isidoor-Sebastiaan van Doosselaere. Richildis, gravin van Henegouwen, hertrouwde na de dood van haar man Herman van Bergen met de Vlaamse graaf Boudewijn IV, die daardoor (en door de onterving van de kinderen uit Richildis' eerste huwelijk) ook graaf van Henegouwen werd. Na Boudewijns dood (1070) maakte diens broer Robrecht de Fries aanspraak op Vlaanderen, ten nadele van Richildis'en Boudewijns kinderen Arnulf en Boudewijn. Richildis moest de rechten van haar zoon Arnulf (Arnulf III de Ongelukkige) verdedigen, en ze kreeg daarvoor Franse hulp. Toch werd ze verslagen bij Kassei (1071). Vlaanderen moest ze afstaan aan Robrecht de Fries, maar Henegouwen kon ze voor haar zoon Boudewijn behouden. Richildis werd in de romantische geschiedvisie voorgesteld als een harde vrouw, die de Vlamingen haatte — 'Ik zal de Vlamingen leeren, wat het is, my te durven trotseren'⁵² — en daarom niets anders dan een toonbeeld van slechtheid kon zijn.

Na Richildis werd Margaretha van Constantinopel een tweede grote vrouwelijke rol in het vaderlands theater⁵³. Deze figuur bood nog meer mogelijkheden voor een drama waartoe zowel persoonlijke als nationale motieven konden bijdragen. Margaretha was de dochter van Boudewijn IX van Constantinopel (een hoofdfiguur van de vierde kruistocht). Ze huwde met Burchard van Avesnes, maar omdat die al eerder als subdiaken een geestelijke wijding had ontvangen, werd het huwelijk door de paus ongeldig verklaard. Margaretha hertrouwde met Willem van Dampierre en, toen haar zuster gravin Johanna kinderloos was gestorven, volgde zij haar op als gravin van Vlaanderen en Henegouwen. Haar eigen opvolging werd betwist door de kinderen uit haar eerste en die uit haar tweede huwelijk. Na een tussenkomst van de Franse koning Lodewijk IX werd ook dit conflict door een verdeling geregeld: de Dampierres kregen Vlaanderen (Gwijde van Dampierre werd graaf) en de Avesnes kregen Henegouwen.

Burchard van Avesnes verscheen op de scène als een voorvechter van de Belgische onafhankelijkheid en dus als de goede. 'Bosschaert van Avesnen wilde in 1200 tot het doel komen dat wy slechts in 1830 bereikt hebben', meende Van Peene⁵⁴. Deze stelling, verwoord in de inleiding tot zijn *Willem van Dampierre* (1850), wordt ondersteund door wat het 'Vlaamsgezinde' personage zelf in de loop van het stuk uitsprekt. Tot de Franse *heren van den Loever* zegt Burchard uitdrukkelijk dat hij 'het vaderland van uwe verderfelyke heerschappy wil bevryden'⁵⁵, en dat hij begrijpt dat dat de reden is waarom ze hem van de macht willen afhouden. Het verhaal van deze episode zou aanleiding kunnen geven tot het oproepen van een tegenstelling tussen Vlaanderen en Henegouwen, maar dat is uitdrukkelijk niet wat de nationaal-

52 Isidoor-Sebastiaan van Doosselaere, *Richilde, drama in vier bedryven en vyftafeeren* (Gent, 1849) 2.

53 Vgl. o. m. *Margaretha van Constantinopelen* (1846) van Eugeen Zetternam, *Willem van Dampierre* (1850) van Hippoliet van Peene en *Bertrand van Rains* (1877) van Jan Roeland.

54 Hippoliet van Peene, *Willem van Dampierre, historisch drama in vyf bedryven* (Gent, 1850) v.

55 Van Peene, *Willem van Dampierre* (1850) 61.

gezinde toneelschrijvers (en de personages waarvan ze zich bedienen) willen. Vlaanderen staat niet tegenover Henegouwen, maar Vlaanderen én Henegouwen (die niet gescheiden mogen worden) staan tegenover Frankrijk⁵⁶. Burchard heeft, naar eigen zeggen, de bedoeling 'als echte Vlaming, de onafhankelijkheid en de regten der beide graafschappen te verdedigen en deze laetsten aen de slaverny van Frankryk te ontrukken'⁵⁷. De verdeeldheid tussen de verschillende (Belgische) graafschappen is enkel en alleen het gevolg van het listige optreden van de Fransen en hun koning Lodewijk, die 'sedert jaren alle middelen in het werk stelt om het graafschap Vlaanderen in zijne macht te krijgen'⁵⁸. Deze geschiedenis vormt de achtergrond voor diverse persoonlijke drama's. Zetternam legt in zijn *Margaretha van Constantinopelen* (1846) sterk de nadruk op de innerlijke strijd van de gravin, een waarlijk tragische figuur, die gedwongen is oorlog te voeren tegen haar eigen kroost, die moet kiezen tussen twee van haar zonen (Jan van Avesnes en Willem van Dampierre jr.) en verplicht is de ernstige en verstandige zoon (die ze als een bastaard moet beschouwen) te onterven om een spijzieke losbol op de Vlaamse troon te helpen — tegen de wil van de onderdanen in, want 'er is niet dat de Vlamingen meer haten dan eenen loszinnigen vorst'⁵⁹.

De veertiende eeuw was rijk aan hoogtepunten, en de Guldensporenslag van 11 juli 1302 was daarvan het eerste. De hele episode bevatte nog andere dramatische verhalen dan dat van de slag zelf. De voorstelling van die gebeurtenissen moest verklaren hoe het (zoveelste) conflict tussen Frankrijk en Vlaanderen was gegroeid, en waarom de Vlamingen zo gemotiveerd waren dat zij als *underdogs* de Fransen een zo verpletterende nederlaag konden toebrengen. Alles had te maken met het feit dat de Franse koning Filips IV de Schone zijn invloed over Vlaanderen trachtte uit te breiden. Graaf Gwijde van Dampierre wilde de economische positie van Vlaanderen veiligstellen door toenadering te zoeken tot Engeland. In 1294 verloorde hij daarom zijn dochter Filippina met de Engelse kroonprins. Het meisje werd door de Franse koning echter gevangen gezet, waarna het tot een open conflict kwam tussen Filips en Vlaanderen. Nadat Engeland Vlaanderen had laten vallen, werd het graafschap door Frankrijk bezet (1300). Gwijde gaf zich over en ook hij en zijn zonen, onder wie Robrecht van Bethune ('de Leeuw van Vlaanderen'), werden opgesloten.

De tragische figuur van Filippina staat centraal in *Philippine van Vlaanderen* (1875) van Désiré Delcroix. De auteur voert daarin de Franse koningin Johanna van Navarra op als de slechte kracht van het verhaal. Niet zozeer koning Filips, die meedogend is en genegenheid voelt voor het meisje dat zijn naam draagt, als wel zijn vrouw, die daarin wordt bijgestaan en opgehitst door haar oom Robert van Artois, heeft het op

56 Vgl. ook Eugeen Zetternam, *Margaretha van Constantinopelen, drama* (Antwerpen, 1846) 96: Burchard: 'zoo het geluk der inwooners my niet aen het harte lag, zoude ik zelfs alle aenspraak op myne erfenis laten varen... [...] Ik mag niet dulden, vergeef my, Moeder, dat ik zoo spreke, dat Henegouwen van Vlaenderen gescheiden worde, om dat beide landdeelen des te gemakkelijker eene prooi van Frankryk zouden worden'.

57 Van Peene, *Willem van Dampierre*, 70.

58 Jan Roeland, *Bertrand van Rains, historisch drama in vijf bedrijven* (Brussel, 1877) 59.

59 Zetternam, *Margaretha van Constantinopelen* (1846) 10.

de Vlamingen gemunt. Dit gegeven leidt tot een roerende scène waarin de koningin door het stervende meisje wordt beschuldigd: 'door uwe eerezucht geleid, aarzeldet gij niet mij, arme, ondervindinglooze maagd, tot speelbal uwer heerschzucht te misbruiken', en dit 'uit haat tegen mijn vaderland'. Het jonge meisje heeft ze alvast 'aan het graf ten prooi geworpen', maar

hetgeen gij nimmer vermocht en wat u nooit zal gelukken, is het dooden der vrije vlaamsche ziele, die in dit plechtig oogenblik aan mijn verzwakt lichaam kracht schenkt om u, onverschrokken, uwe misdaad te verwijten. En die ziele, de ziele mijns volks, roept u toe: Joanna van Navarre! uw slachtoffer schenkt u vergiffenis, want dat slachtoffer is thans machtiger dan gij⁶⁰.

Het zijn woorden die de toneelschrijver namens het hele Vlaamse volk richt tot de Franse ervijand. Ook de geschiedenis waarin Breydel en De Coninck de hoofdrol speelden, werd voor het theater gepersonaliseerd en gedramatiseerd. In *De Brugsche metten* (1887) van Julius Delbeke heeft Jan Breydel geen geliefde — de auteur wilde immers een 'drama zonder vrouwenrollen' schrijven⁶¹ — maar een zoon. De jongen ('het beeld van [de] vader') wordt door de landvoogd gevangen en op het einde van het stuk, tijdens de Brugse metten, bevrijd. Op die manier wordt in het algemene historische verhaal van de anti-Franse opstand een persoonlijk-dramatisch motief gemengd: in Delbekes voorstelling dienden de Brugse metten niet alleen om Brugge maar ook om de kleine Breydel te bevrijden. De toneelmatige in- en aanvulling van het historisch materiaal impliceert niet alleen de (al dan niet fictieve en/of geconcentreerde) combinatie van historische figuren en de toevoeging van fictieve personages, maar ook de psychologische verduidelijking van de historische figuren. In navolging van *Conscience* werd daarbij bijvoorbeeld ook de karakteriële tegenstelling tussen Breydel en De Coninck in de verf gezet: de impulsieve dadenmens tegenover de voorzichtige denker⁶².

Behalve de gemeentelijke vrijheidsstrijders en de (potentiële) Franse dwingelanden was er een derde partij die veel dramatische aandacht kreeg: de Vlaamse graven. En in tegenstelling tot deze eerste categorieën (die *altijd* goed respectievelijk slecht waren), varieerde de beoordeling van deze vorsten. Die was met name gebaseerd op de graad van afhankelijkheid ten aanzien van het Franse hof en omgekeerd op de mate waarin ze bereid waren de autonomie van het graafschap ten opzichte van de leenheer te verdedigen. Vlaamsgezinde graven werden vereerd, verfranse graven werden veroordeeld. Een geliefd voorbeeld van de dramatiek die daaruit kon voortvloeien, was het verhaal van Lodewijk van Nevers en zijn gelijknamige zoon. Vader Lodewijk, de zoon van Robrecht van Bethune, meende het goed met Vlaanderen ('omdat ik mijn land bemin, omdat ik niet wil, dat mijn volk onder het knellend juk der fransche slavernij gebukt ga'⁶³, en beschouwde zijn zoon Lodewijk, die aan het Franse hof

60 Delcroix, *Philippine van Vlaanderen* (1875) 110-111.

61 Julius Delbeke, *De Brugsche metten, of Breydel en De Coninck, groot vaderlandsch drama in 5 bedryven (7 lafereelen)* (Roeselare, 1887) 5.

62 Delbeke, *De Brugsche metten* (1887) bijv. 43, 54-55.

63 Bruno Block, *Lodewijk van Nevers, historisch drama in drie bedrijven* (Antwerpen, 1870) 19.

was opgevoed en 'verbasterd', als een onwaardige opvolger voor de troon. Nochtans slaagde de Franse koning erin de oude Robrecht niet door zijn zoon, maar door zijn kleinzoon te laten opvolgen. In *Lodewyk van Nevers* (1844) van Karel Onderreet en *Lodewijk van Nevers* (1870) van Bruno Block wordt dit verhaal verteld, waarbij de sympathie uiteraard naar Lodewijk senoir uitgaat.

In Onderreets *Lodewyk van Nevers* trad de jonge — de toekomstige — Jacob van Artevelde op. In het verhaal zoals Onderreet het voorstelt, wordt de goede Lodewijk er, op basis van een vals bericht dat door de Fransen werd verspreid, van beschuldigd te hebben gepoogd zijn vader te vergiftigen. Hij wordt opgesloten maar bevrijd door... Van Artevelde. Lodewijk kan niet anders dan zijn onwaardige zoon vergelijken met deze goede Vlaamse jongeling, en hij kan alleen maar betreuren dat niet *hij* zijn zoon is: 'Van Artevelde, edele jongeling! waerom zyt gy myne zoon niet? Ach, ik zou trotsch zyn u dien naem te mogen geven! ten minste zou ik in de hoop sterven, dat ik voor Vlaenderen eenen kloeken steun, eenen waerdigen opvolger nalaet'⁶⁴. Uiteindelijk komt de waarheid aan het licht en volgt er een verzoening tussen de oude Robrecht en zijn zoon, die door opsluiting en foltering is verzwakt en uiteindelijk — een paar keer, zo lijkt het wel — sterft. Het stuk eindigt met een verwijzing naar de rol die Van Artevelde later zal spelen. De oude en seniele Robrecht staat bij zijn stervende zoon: 'Myn zoon, gy sterft! Ach! wie zal ons van onze vyanden verlossen? wie zal Vlaenderen redden'? Men zijn laatste krachten richt Lodewijk van Nevers zich half op en hij wijst naar de twintigjarige Van Artevelde: 'Hy! Jakob van Artevelde!! (Hy sterft!'⁶⁵)

Het bewind van *onvlaamse* graven werd uiteraard betreurd, maar het bood tegelijk ook de mogelijkheid tot heldendom. Tegen de jongere Lodewijk van Nevers traden Zannekin en Jacob van Artevelde op, ten tijde van zijn opvolger Lodewijk van Male ageerde (onder andere) Jan Hyoens⁶⁶. Maar vooral Van Artevelde bleek populair te zijn⁶⁷. Overeenkomstig de eisen van het (toenmalige) theater was ook hij verwickeld in persoonlijk-dramatische gebeurtenissen, waarbij passie en doodslag hun onvermijdelijke rol speelden. In zijn romantische *Jacques Artevelde* (1835) bijvoorbeeld plaatste Joly de goede titelheld op een eenvoudige manier tegen de slechte Geraard Denijs, de man die achter de moord op de grote leider zat. Juliet verschijnt in de persoon van Denijs' dochter, die verliefd is op Boudewijn, een beschermeling van Van Artevelde, die naderhand zijn onwettige zoon blijkt te zijn en uiteindelijk, opgehitst door de valse inblazingen van Denijs, de moord op zijn vader eigenhandig voltrekt. Waarna alles aan het licht komt en de arme jongen wanhopig neerstort: 'Mort!... mon père! mon père! parricide!... ah!...' ⁶⁸. De tragiek ten top gedreven.

64 Karel Onderreet, *Lodewyk van Nevers, drama in drie bedryven* (Gent, 1844) 86.

65 *Ibidem*, 93.

66 Deze vrijheidsstrijders verschenen op het toneel, onder meer in *Zannekin* (1865) van Sleeckx en Jan Hyoens (1849) van Block en Mekerle.

67 Hij verscheen in het Frans in stukken van Victor Joly (1835) en Charles Potvin (1860) en in een *grand opéra* waarvoor Hippoliet van Peene (in het Frans) het libretto had geschreven (1846). Uiteraard volgden Nederlandstalige toneelauteurs, onder wie dezelfde Van Peene (1841), Frans van Geert (1864, met een stuk gebaseerd op de Artevelde-roman van Conscience) en Emmanuel van Driessche (1864).

68 Joly, *Jacques Artevelde* (1835) 212.

De Opstand van de zestiende eeuw

Ook de Opstand van de zestiende eeuw werd gezien als een zoveelste stap in de lange nationale vrijheidsstrijd. De inschatting van deze episode was problematischer dan die van vele andere. Om voor de hand liggende redenen hebben katholieke auteurs vaak moeite gehad met een Opstand die (in hun ogen) per slot van rekening tegen een wettige vorst en tegen de suprematie van het katholicisme was gericht. Dat de Opstand van de zestiende eeuw toch zo glorievol op de scène verscheen, is ongetwijfeld deels te verklaren door het feit dat katholieken zich in deze periode überhaupt niet te veel inlieten met het theater — al met al toch een wat 'verdacht' tijdverdrijf—, waardoor de liberale stem overheerste in het historische discours van de toenmalige theaterliteratuur (de toneelschrijvers waren inderdaad overwegend liberalen). Bovendien kan worden verwacht dat auteurs hun onderwerpen kozen in functie van hun eigen voorkeuren, zodat de Opstand vooral werd behandeld door auteurs die met deze opstandelingen sympathiseerden, waardoor de kritiek die buiten het theater wél te horen was, amper in de stukken doordrong. Toch kunnen we ervan uitgaan dat de Opstand globaal gunstig werd beoordeeld, omdat men hem in deze periode niet zozeer als de uitdrukking van een godsdienstig maar eerder van een nationaal conflict interpreteerde. Pas later zou de verscherping van de politieke en ideologische tegenstellingen tussen katholieken en liberalen er uiteindelijk — bijvoorbeeld ten tijde van de viering van de verjaardag van de Pacificatie van Gent in 1876⁶⁹— toe leiden dat auteurs opnieuw de nadruk gingen leggen op de religieuze implicaties, waardoor tegengestelde interpretaties weer volop, in alle duidelijkheid en onverzoenlijkheid, tegenover elkaar kwamen te staan. De nationale interpretatie van het gebeuren, als een opstand van vrijheidslievende Nederlanders (Belgen) tegen de Spaanse 'bezettters', had echter wél een consensus toegelaten. En die werd nog in de hand gewerkt door de aandacht eerder toe te spitsen op katholieke protagonisten als (de Zuid-Nederlandse) Egmond dan op (de veeleer Noord-Nederlandse helden als) Oranje of Mamix⁷⁰.

Zoals in de stukken met betrekking tot vroegere periodes de Franse koning maar zelden zelf op de scène verscheen, zo was ook Filips II maar zelden te zien (de stukken speelden zich ook meestal niet af in Spanje, waar de koning was, maar in de Nederlanden). Hij werd vertegenwoordigd door slechteriken, waarvan Alva de voornaamste was⁷¹. Voor de Zuid-Nederlandse toneelschrijvers waren de dramatische mogelijkheden van deze figuur (ondanks de toevoeging van vrouwen: 'une femme,

69 Vgl. bijv. *De Spaansche furie, of Antwerpen in 1576* (1876) van Edward van Bergen, waarvan de toon zeer antiklerikaal is. In verband met het gebruik van de zestiende-eeuwse geschiedenis in de negentiende-eeuwse politieke strijd, vgl. o. m. Urbain Vermeulen, 'Katholieken en liberalen tegenover de Gentse Pacificatiefeesten (1876)', *Handelingen der Maatschappij voor geschiedenis en oudheidkunde te Gent*, nieuwe reeks XX (1966) 167-185; en Hilde Verschaffel, 'Mamix van Sint-Aldegonde, een symbool in de clerico-liberale strijd 1830-1885', *Spiegel historiael*, XX (1985) 190-195.

70 Fictieve verhalen werden tegen de achtergrond van deze geschiedenis geschilderd o. m. in *De Spaansche furie, of Antwerpen in 1576* (1876) van Edward van Bergen, *De buschkanTERS of de vondeling* (1858) van Frans van Geert, *Gijbsbrecht Barlo* (1863) van Karel Versnaeyen, *Les Gueux* (1863) van Charles Potvin.

71 Alva trad in vele stukken op, en als hoofdfiguur onder meer in *Ferdinand Alvarez de Tolède* (1834) van Félix Bogaerts en in *De hertog van Alva* (1848) van Serafinj Willems.

une enfant ose me résister en face!... Ton secret, Dona, dormira bientôt avec toi dans le tombeau⁷²) minder groot dan die van 'goede' personages als de graaf van Egmond of Don Carlos. Vooral Egmond was een geliefd theaterpersonage⁷³. Vooreerst was er zijn dood, zijn onthoofding op de Brusselse Grote Markt waarmee zowat elk Egmondstuk eindigde (al voltrok de onthoofding zelf zich buiten beeld — door een personage waargenomen door het raam, of alleen gesuggereerd door het wegvoeren van de held). Altijd was hij moedig, sterk en standvastig, en getuigden zijn laatste woorden van zijn vaderlandsliefde⁷⁴.

Ook de figuur van Don Carlos vond men dramatisch aantrekkelijk. Hij was de zoon van de Spaanse koning, maar hij sympathiseerde met de opstandelingen en werd daarom door zijn eigen vader uit de weg geruimd. Van Peenes *Mathias de beeldstormer* (1858) draait om de vrome en gelovige Adda (die inwoont bij haar oom, een verstokte geus) en om haar liefde voor Mathias, een wees die naderhand niemand minder blijkt te zijn dan Don Carlos zelf⁷⁵. Die verblijft in de Nederlanden en houdt zich bezig met het binnensmokkelen van informatie die hem door vertrouwelingen aan het Spaanse hof wordt doorgespeeld⁷⁶. Enerzijds wordt Don Carlos getekend als 'een vriend, die, ten allen tijde, het edel karakter der Belgen heeft weten te waarderen'⁷⁷, anderzijds verschijnt hij als iemand die wraak wil nemen op zijn vader, omdat die (op aansporing van een intrigerende Alva) was gehuwd met de vrouw op wie hij zelf verliefd is⁷⁸.

In *Mathias* discussiëren werklui met verschillende opvattingen over Willem van Oranje. Diegene die het bij het rechte eind heeft, bejubelt de rol die Oranje voor zijn vaderland heeft gespeeld. De Zwijger, 'de Verlosser van Nederland'⁷⁹, treedt regelmatig in theaterstukken op, maar in de intriges zelf komt hij meestal niet op de voorgrond. In *Willem van Oranje* (1867) van Van Driessche is hij weliswaar de titelfiguur, en de mislukte aanslag van Jauregui komt in het stuk voor (gelukkig droeg Oranje een 'borstwever' en bleef hij ongedeerd). Maar het dramatische verloop draait rond historisch-secundaire en fictieve personages. Centraal daarin staan twee 'trawanten'

72 Félix Bogaerts, *Ferdinand Alvarez de Tolède, drame historique en trois actes* (Antwerpen, 1834) 100.

73 Vgl. o. m. *De dood van Egmont* (1853) van Frans van Geert, *De vrouw van Egmont* (1859) van Eugeen Zettemam, *De graven van Egmont en Hoorn* (1860) van Pieter Geiregat en *Egmont en Hoorn, of de vaderlandsche slagtoffers tenjare 1568* (1854) van Jacob Thienpont.

74 Bijv. Jacob Thienpont, *Egmond en Hoorn, of de vaderlandsche slagtoffers, tenjare 1568, historisch drama, in 3 bedryven, en 6 tafereelen* (Brussel, 1854).

75 Van Peene kreeg kritiek omdat hij de geschiedenis toch een beetje geweld had aangedaan: 'De heer van Peene, gebruikt makende van de vrijheid, die de meeste tooneelschryvers der romantische school zich veroorloven, heeft don Carlos verder doen gaen dan sommige geschiedschryvers beweerden', schreef een recensent in de *Gazette van Gent*, 13 nov. 1858.

76 Hippoliet van Peene, *Mathias de beeldstormer, historisch drama in vyfbedryven* (Gent, 1858) voorwoord.

77 Frans van Geert, *Montigny, tooneelspel in drie bedryven* (Brussel, 1855) 12.

78 Van Peene, *Mathias de beeldstormer* (1858) 30-31: 'Er is iemand dien gy ergens in eenen afgelegene hoek van uw land vergeten en magteloos denkt, omdat gy zyn hart verbryzeld, zynen hoogmoed gebroken en zyne vooruitzichten vernietigd hebt, en die iemand kan u een dag komen zeggen: Sire, gy hebt my eene schoone vrouw ontruk, ik ontruk u een schoon land; gy hebt my van myn erfdeel beroofd, ik beroof u van het uwe; gy hebt my met den vloek van eenen koning beladen, ik belaad u met den vloek van een geheel volk; denkt gy niet dat wy kwyt zyn, en dat ik my heerlyk heb gewroken'.

79 Van Driessche, *Willem van Oranje* (1867) 18.

van Oranje, namelijk kapitein Peter en Herman Arkel. Deze laatste is verliefd op Nella, de pleegdochter van de herbergier Potteman en zijn bazige vrouw (die voor de komische noten in het stuk moeten zorgen). Tegelijk is hij uit op wraak op een *Franse* officier die vroeger in Breda zijn zuster heeft willen onteren — wat overigens niet is gelukt, aangezien het meisje het verlies van haar leven verkoos boven dat van haar eer ('Zij stierf als eene heldin; na harer schaker eenen dolksteek toegebracht te hebben, doodde zij zich zelve; haar lijk, maar niet haar lichaam heeft de snoodaard kunnen bezoedelen'⁸⁰). Uiteraard herkent hij de Franse snoodaard in Antwerpen, in een zekere Dupont die zich bovendien nu ook nog aan Nella wil vergrijpen! Kapitein Peter herkent ondertussen in gravin Louisa, de maîtresse van de hertog van Anjou, zijn ex-vrouw, die er vijftien jaar eerder met zijn dochtertje vandoor was gegaan: de vrouw interesseert hem niet meer, maar hij wil wel nieuws van zijn dochter, die nu ongeveer twintig moet zijn... Uiteraard blijkt het weesmeisje Nella de dochter van Peter en Louisa te zijn, wat haar wordt geopenbaard door de tot inkeer gekomen maar helaas stervende moeder. Willem van Oranje duikt maar nu en dan in het stuk op, onder meer om op het einde het huwelijk van zijn ene beschermeling met de dochter van zijn andere beschermeling te bezegelen; om de Franse Furie te onderdrukken; en om de theaterbezoekers nog met een laatste vaderlandslievende toespraak naar huis te sturen:

Moedige Nederlanders, nogmaals hebt gij de ontzaglijke macht uwer vrijheidsliefde beproefd, en gij hebt gezegepraald!... De vrijheid zij immer het doel uws levens! de ziel van uw bestaan! Eerlang wappere de vlag der onafhankelijkheid in elk Nederlandsen vlek!... en hoon en schande bedekken de Spaansche verdrukkers en de Fransche verraders!...⁸¹

De eeuwige vijand

Spaanse verdrukkers en Franse verraders, daar gaat het om. En vooral de 'eeuwige vijandschap' van de Fransen loopt als een rode draad door de Belgische geschiedenis. Zoals gezegd werd Frankrijk door het jonge België als een bedreiging voor de onafhankelijkheid en de nationale integriteit ervaren. De geschiedenis moest de Belgen motiveren en steunen in hun verzet en in hun standvastigheid. Ze maakte immers duidelijk dat Frankrijk het *altijd al* op België, 'op ons Vaderland gemunt' had⁸² en dat de Belgen zich daartegen *altijd al* hadden verzet. Charles Potvin verwoordde dit in zijn pamflet *Appel à l'Europe* uit 1853:

Les Belges savent comment on lève l'étendard de la révolte contre l'empereur. Mais la France à elle seule est leur empereur et leur pape: éternelle ennemie qu'ils trouvent en travers de tous leurs progrès, qu'ils ont à combattre sans cesse, à subir quelquefois, à n'accepter jamais.

En hij beargumenteerde dit met een uitgebreid overzicht van de Belgische geschiedenis. Het was een grootse geschiedenis, waarin de natie echter steeds weer op de Franse vijandschap was gestoten.

80 *Ibidem*, 27.

81 *Ibidem*, 95-96.

82 Zetternam, *Margaretha van Conslantinopelen* (1846) 38.

La Belgique des communes, la Belgique de la liberté, de l'égalité, de la civilisation démocratique, se fonde, grandit, triomphe à chaque siècle: à chaque siècle, l'ambition de la France l'arrête, l'ensablante, la ruine⁸³.

De vaderlandse drama's, die zeer onderscheiden historische periodes behandelden, leken inderdaad vooral bedoeld om deze grondstelling overvloedig van voorbeelden en bewijzen te voorzien. Telkens opnieuw verscheen de Franse koning als 'den eeuwigen belager onzer vrijheid'⁸⁴. De Spanjaarden mogen dan al in de nationale geschiedenis een wat minder 'eeuwige' rol spelen dan de Fransen, in het kader van de geschiedenis van de Opstand waren zij natuurlijk net zo zeer belagers van de nationale vrijheid geweest. Hun gewelddadigheid werd sterk in de verf gezet⁸⁵.

Gij kent de Spanjaards niet: ze zijn geheimzinnig als de dolk eens moordenaars, sluipen bij u in gelijk slangen, spreken u toe als bulhonden, bevelen als leeuwen; maar worden in het straffen wreeder dan tiegers⁸⁶.

Aangezien deze vijandschap in het onafhankelijke België echter geen actualiteitswaarde meer bezat, deden de vaderlandse toneelschrijvers toch hun best de Fransen ook in de geschiedenis van de zestiende eeuw een kwalijke rol toe te schrijven. In zijn *Willem van Oranje, Antwerpen in 1583* (1867), dat zich toespist op de episode van de Franse Furie, slaagt Emmanuel van Driessche erin het anti-Spaanse aan het anti-Franse te koppelen. Fransen stonden in deze episode aan de zijde van Oranje, maar, zoals één van de personages opmerkt, 'Fransche beschermers en Spaansche dwingelanden zijn, ten slotte, toch maar twee soorten van vijanden voor ons, Nederlanders'⁸⁷. Hertog Frans van Anjou wordt uitdrukkelijk negatief beoordeeld en beschuldigd: in de loop van het stuk blijkt immers dat hij met de Spanjaarden onder één hoedje speelde en de goede zaak heeft verraden. Ook in *Les Gueux* (1863) van Potvin schijnen de Fransen en de Spanjaarden elkaar te vinden. Aanvankelijk streden de Fransen wel mét de Nederlanders, maar in de Bartholomeusnacht heeft de Franse koning zijn ware gelaat getoond. Op het einde van het (Franstalige) stuk verschijnen twee 'coryfeeën', de één met een Belgische, de ander met een Nederlandse vlag. 'Een stem' wijst de Fransen evenzeer als de Spanjaarden als schuldigen aan:

Tous les crimes unis les frappaient à la fois: / La Saint-Barthélémy, l'Inquisition sainte, / Le maître et l'étranger, les glaives et la croix; / Tous les tyrans au sombre galbe, / Tous les monstres aux noms hideux: / La Médicis, Ghisleri, le duc d'Albe, / Charles neuf et Philippe deux⁸⁸.

83 [Charles Potvin,] *Appel à l'Europe. Réponse aux limites de la France, par un Belge* (Brussel, 1853) 26-27 en 54.

84 *Sleeckx, Zannekin* (1865) 131.

85 Bijv. in Edward van Bergen, *De Spaansche furie, of Antwerpen in 1576, historisch drama in vijf bedrijven en zes tafereelen* (Antwerpen, 1876) begin van het tweede tafereel van het derde bedrijf, en *passim*.

86 Zetternam, *De vrouw van Egmont* (uitg. 1876) 889.

87 Van Driessche, *Willem van Oranje* (1867) 20.

88 Potvin, *Les gueux* (uitg. 1880) 225.

Tegenover de Fransen (en de Spanjaarden) staan de Engelsen, tot wie de Vlamingen zich meermaals hebben gewend voor medestand. Van Artevelde deed een beroep op Eduard III, die zichzelf in een stuk van Potvin omschreef als een vorst die uitdrukkelijk géén tiran wilde zijn ('*Te plus grand ennemi, le plus mauvais génie / de la royauté vraie est bien la tyrannie*') en slechts 'l'amour des Flamands' wilde winnen⁸⁹. Ook rond 1300 hadden de Vlamingen al de hulp van de Engelsen ingeroepen. Was dat dan geen beroep op vreemden, vroeg een snuggere makker aan Pieter de Coninck? Misschien wel, antwoordde die, 'maar zij ware tevens de tusschenkomst van eenen stamverwanten vriend en bondgenoot, terwijl de fransche bescherming nooit anders was, nooit anders zijn zal den eene willekeurige en hatelijke jacht naar het oppergezag'⁹⁰. Het was iets helemaal anders, want er was een verschil in aard.

De vijandschap tussen Frankrijk en België was immers niet alleen een 'eeuwige', maar zelfs een 'natuurlijke' vijandschap⁹¹. Deze opvatting leidde tot een discours dat bij wijlen bijna racistisch aandoet 'blauwe oogen, blondrosse lokken, o gy zyt een Vlaming van harte, ziel en lichaem, myn vriend'⁹². De Engelsen zijn Germanen waardoor tussen hen en de Belgen ('de race purement Germanique'⁹³ verzekert de Franstalige Potvin) een stamverwantschap bestond. Die was er niét met de Fransen⁹⁴. Aangezien de vijandschap als natuurlijk en dus als aangeboren werd opgevat, nam zij niet alleen de vorm aan van *vaderlandsliefde*, maar ook van *haat*. In een stuk van Zetternam legt Egmond aan zijn zoon uit op welke manier hij zijn vaderland moet liefhebben en verdedigen. 'Welnu, als ge nog niet weet wat een vijand is, als uw levensloop nog te kort is om u te doen beseffen wien gij haten moet, weet dan dat het degenen zijn, die uw land van zijne vrijheid berooven'. En de zoon heeft het begrepen: 'Haat, eeuwige haat aan de verdrukkers van Nederlanden!'. Egmond doet zijn kind zweren 'dat gij de Spanjaards bestrijden zult zoo lang zij den landaard niet eerbiedigen, zoo lang zij eenen Nederlander van de vrijheid berooven! — Moeder, doe uwen zoon zweren! De moeder doet het. Waarop het kind zegt: 'Ik zweer eeuwigen haat aan het Spaansche volk'⁹⁵! In de lijn hiervan leidt de strijd lust die de Belgische helden kenmerkt bij momenten tot een romantische bloeddorstigheid, waarvan men de 'boodschap' nu nog moeilijk kan begrijpen. En tot bereidheid niet alleen het bloed van anderen, maar ook het eigen bloed te vergieten.

Heldendom, zwakheid en verraad

Echte helden durven tot het uiterste te gaan. De ware grootheid van heldhaftige

89 Charles Potvin, *Jacques d'Arteveld, drame historique en trois époques* (oorspr. 1860), 3de uitg. in Potvin, *Essais de littérature dramatique en Belgique, première série: drames historiques* (Brussel, 1880) 90 en 94.

90 Delcroix, *Philippine van Vlaanderen* (1875) 9.

91 *Ibidem*.

92 Zetternam, *Margaretha van Constantinopelen* (1846) 67.

93 [Potvin,] *Appel à l'Europe* (1853) 27.

94 Van Doosselaere, *Richilde* (1849) 32: Richilde wordt omringd door mensen die de Vlamingen haten: 'Zy die u omringen, zyn allen hunne naruerlyke vyanden; zy behooren meest allen tot een anderen stam'.

95 Zetternam, *De vrouw van Egmont* (uitg. 1876) 899.

romantische personages noopt hen ertoe de dood te verkiezen boven wat hen als lafheid zou kunnen worden aangerekend: 'liever sterven dan de eer te derven'⁹⁶. In de diverse stukken waarin de dood van Egmond voorkomt, wordt benadrukt dat de held er bewust voor heeft gekozen zijn leven voor zijn vaderland te geven. Als hij de kans krijgt te ontsnappen, dan grijpt hij die niet. 'Het vaderland heeft regt op myn bloed, op myn leven, maermyne eer behoort aen my alleen'⁹⁷ zegthij. Hij wil sterven, omdat hij ervan overtuigd is op die manier de bevrijding van het vaderland te bespoedigen.

Ik zeg dat ons onverschillig volk diep moet worden vernederd, en den voet des vreemdelings hard op zijne borst moet voelen wegen, wil het uit zijne lafheid worden opgeschud! — Er moet nog bloed in den akker, eer de vaderlandsliefde bloeien zal! Christus' woord droeg ook geene vruchten, dan gemest door de smarten en het bloed van duizenden martelaren! — Gisteren vielen er zeventien edelhoofden; vandaag sneef ik met Hoom, morgen weer anderen, en dan nog, en dan nog, tot dat het bloed eindelijk over het koele gemoed der Nederlanders gudst en hunne ooren beginnen te tuiten, gelijk die des krijgsmans op het slagveld, als de val zijner spitsbroederen hem in woede ontsteekt... ik blijf, opdat mijne dood dien stond verhaaste⁹⁸.

Dank zij deze martelaren wordt de vrijheidsstrijd een succes, want 'elke druppel bloed in de Nederlanden vergoten, zal duizende helden tegen uwe dwingelandy doen opstaen'⁹⁹. Tegenover dergelijke heldhaftigheid staat de onverschilligheid, waarmee zwakken de ondergang van hun land in de hand werken.

De onverschilligheid in zake van gemeene best is de sterkste steun der verraders, die met slechte inzichten bezielid zijn. Een vijand bevecht men en kan men overwinnen, maar een onverschillige, die Gods water over Gods akker laat vloeien, is plichtiger dan een opentlijk vijand van zijn land¹⁰⁰.

Als het Vlaamse volk zich 'lijdzzaam' toont, dan wordt het daarvoor door zijn helden terechtgewezen¹⁰¹. Wie niet hardnekkig tégen de Fransen is, is een leliaard¹⁰². 'Leliaard' is zowat de verzamelnaam voor alle slechten die in de vaderlandse drama's voorkomen. Dat zijn immers niet zozeer de Franse dwingelanden zelf (zoals gezegd treden zij maar zelden in de stukken op — in *Waterloo*. '(1889) van Julius Hoste is Napoleon alleen in de verte te zien: 'Lieven, wie staat daar op gindschen heuvel?', vraagt iemand. 'Op de hoogte van Rossemme wilt ge zeggen?... Wel, 't is Napoleon zelf met zijn'

96 Delcroix, *Philippine van Vlaanderen* (1875) 93.

97 Van Geert, *De dood van Egmont* (1853) 72-73.

98 Zetternam, *De vrouw van Egmont* (uitg. 1876) 904.

99 Van Geert, *Montigny* (1855) 41.

100 Delcroix, *Philippine van Vlaanderen* (1875) 10.

101 Sleecx, *Zannekin* (1865) 26.

102 Ondereet, *Lodewyk van Nevers* (1844) 7-8: twee werkliu zijn bezig met de versiering van een zaal in het Gentse Gravensteen, waar een Franse gezant zal worden ontvangen. Eén van hen is misnoegd. Lieven: 'En waerom zyt gy misnoegd, Piet?' Pieter: 'Waerom, waerom! omdat ik liever voor den duivel versieresen zou maken dan voor de fransche gezanten; daerom'. Hans: 'Daer hebben wy het weer, heethoofd! altoos dezelfde hardnekkigheid tegen de Franschen'. Pieter: 'Regt zoo, en gy altoos dezelfde Leliaert'.

103 Hoste, *Waterloo* (1889) 83.

verrekijsker'¹⁰³), maar veeleer de verfranste graven en de (andere) 'verbasterde' Vlamingen die de Franse zaak dienen. Erger dan de vreemde legers zijn de verraders in eigen rangen.

Wee den vreemdeling, die het waagt den vrijen Vlaming een juk op te leggen, waarvoor zijne schouders niet gemaakt zijn! Maar dubbel wee den bastaard, die met den vreemdeling heult, om zijne landgenooten te onderslaven¹⁰⁴!

De onderdrukking door vreemde heersers is geen oneer voor een volk, als het zich maar moedig tegen deze onderdrukking verzet. Maar de collaborateurs werpen een smet op het blazozen van hun volk en hun vaderland ('votre complicité fait rougir la patrie')¹⁰⁵.

De cultus van de eigenheid

Een patriottische geschiedvisie impliceert een cultus van de natie, en dat kan niet anders dan de *eigen* natie zijn. Niet alleen de vrijheid, maar ook de eigenheid van het vaderland is in het geding. De strijd die als rode draad van het nationale verleden wordt aangeduid, is niet alleen tegen vreemde *heerschappij* gericht, maar evenzeer tegen vreemde *invloed*¹⁰⁶. De Franse koning bedreigde niet alleen de nationale integriteit van Vlaanderen, maar ook 'onze landaard'¹⁰⁷. De vaderlandsliefde van de Belgen en de Vlamingen impliceert dat ze niet alleen hun geboortegrond, maar ook hun eigenheid kost wat kost moesten verdedigen en bewaren. 'Français! nous! ce serait l'anéantissement! / Jamais! je suis Flamand et veux mourir Flamand'¹⁰⁸! Een Franse overheersing over Vlaanderen zou impliceren dat de Vlamingen Fransen *werden*, en dat was het ergste.

In *De vrouw van Egmont* van Zetternam is het voor de verdediging der Vlaamse eigenheid dat de held zijn leven geeft. In het stuk treedt niet alleen Sabina, de vrouw van de graaf, op de voorgrond, maar ook zijn zoon, die zoals de Spaanse koning Flips heet. De zielestrijd van Sabina staat in het stuk centraal. Alva komt haar bezoeken en spiegelt haar voor dat haar gevangene man in leven zal blijven, als zij aan een voorwaarde voldoet: 'Eene voorwaarde! en welke?... Toch niet zulk eene, welker aanneming voor een eerlyk hart onmogelyk wordt'? De argeloze lezer schrikt op en vermoedt—nee: vreest!—dat Alva het op de eerbaarheid van de vrouw heeft gemunt. Neen, maar het is nog erger: de hertog stelt voor dat Flips als gijzelaar naar Spanje zal worden gezonden om daar te worden opgevoed. De keuze is verschrikkelijk: 'de zoon in Spanje of de vader op het schavot'. Sabina legt het dilemma aan haar man voor: 'Alba heeft mij voorgesteld, u vrij te laten, als ik onzen Flips in Spanje laat

104 Sleecx, Zannekin (1865) 47.

105 Potvin, *Les gueux* (uitg. 1880) 169.

106 Zetternam, *Margaretha van Constantinopelen* (1846) 38 ('blyven verweeren tegen den franschen invloed'); Van Doosselaere, *Richilde* (1849) 9 ('ter bestryding van den franschen invloed in Vlaanderen').

107 Sleecx, *Zannekin* (1865) 131.

108 Potvin, *Jacques d'Arteveld* (uitg. 1880) 14.

verbasteren'. Tot zijn grote opluchting heeft zij dat geweigerd! Liever dood, dan zijn kind bloot te stellen aan een vreemde opvoeding.

Liefste, allerliefste, heb dank, dat ge mij genoeg bemint om mijne faam, mijne eer, boven mijn leven te achten, om het harte mijns kinds meer te schatten dan mijn bestaan; om het geluk mijns lands hooger te waarden dan uw eigen welzijn!... Heb dank, liefste¹⁰⁹!

Zetternam vond het nodig dit motief uitdrukkelijk te verantwoorden. Hij had het gekozen, omdat hij in de geschiedenis getroffen was door de 'nationale verbastering' van de oudste zoon van Egmond, 'zij sproot, onzes dunkens, voort uit de Spaansche opvoeding, waarmede men toen het aankomend geslacht bedierf, gelijk men het heden met eene Fransche opvoeding doet'. Waarmee hij meteen de boodschap van zijn stuk ('doen gevoelen, hoe ware vaderlandsliefde voor zulke kinderverbastering terugbeeft') actualiseerde¹¹⁰.

Als een pleidooi voor de cultus van de nationale eigenheid, sloot de boodschap van de historische drama's inderdaad naadloos aan bij de negentiende-eeuwse actualiteit. Het Franse gevaar waarvoor de moderne Belgen vreesden, betrof niet alleen de militaire dreiging (die bijvoorbeeld in 1848 zichtbaar was geworden), maar evenzeer de bedreiging van de Belgische eigenheid door de verfransing. In heel wat van de blijspelen, die zich over het algemeen in het negentiende-eeuwse heden afspelen, wordt de 'fransdolheid' aangeklaagd. 'Sommige Vlamingen zien van alle nationaal gevoel af, om alleen en uitsluitelyk een vreemd volk, de Franschen, te bewonderen. Dat vind ik meer dan belachelyk¹¹¹. Zoals de Fransgezinde Vlamingen van vroeger, zijn de verfranste Belgen van de negentiende eeuw hun eigen 'landard' ontrouw. Ze worden belachelijk gemaakt, omdat ze — *aen eenen hoop apen gelyk* — alleen tot nabootsen in staat zijn, er modieuze maniertjes op nahouden, en hun Vlaams met Franse woorden doorspekken¹¹².

Er is een duidelijke analogie tussen de manier waarop in de historische drama's de Fransgezindheid van de historische leliaards geschetst wordt en de 'gallomanie' van negentiende-eeuwse Belgen die in blijspelen figureren. Zoals de leliaards overwegend edelen waren die op het gewone volk (de poorters) neerkeken, zo kijken ook de verfranste stedelingen neer op de boerenkinkels uit het dorp¹¹³. In de historische drama's worden de leliaards dan ook wel eens voorgesteld als in het verleden teruggeplaatste negentiende-eeuwse francofielen. Als ze (in een stuk van Delcroix) in een taveerne zitten, drinken ze geen bier maar Franse wijn: 'Heerlijke wijn, vrienden. Niets overtreft dien goddelijken drank. Hoe jammer dat ons Vlaanderen dien niet voortbrengt!' Een toost wordt uitgebracht: 'Leve Frankrijk, Mijne heeren, voor den wijn'¹¹⁴. De leliaards

109 Zetternam, *De vrouw van Egmont* (uitg. 1876) 897-899 en 903.

110 *Ibidem*, 886-887.

111 Onderet, *De Vlaemsche Lionne* (1849) 22.

112 Ook deze Vlaamsgezindheid is (nog) niet anti-Belgisch. In *De flamingant* (1861) van Emmanuel van Driessche wordt gepleit voor tweetaligheid: 'de Belg, die maer ééne tael kent, is maer een halve Belg voor het nationaal element!...' (29).

113 Van Doosselaere, *Richilde* (1849) 4 ('ik wil my wel eens verlustigen met de onhandigheid en de domme spraek der Vlamingen', dixit Richilde); en Onderet, *De Vlaemsche Lionne* (1849) 7.

114 Delcroix, *Philippine van Vlaanderen* (1875) 69.

waren niet alleen politieke collaborateurs, het waren ook 'verbasterden' en verheerlijkers van alles wat Frans (en dus volksvreemd) was. En zulke verbasterde Belgen zijn er altijd geweest: 'reeds lang krielt onze grond van Franschgezinden die hun eigen vaderland, hunne eigene zeden, hunne eigene voortbrengels verachten'¹¹⁵. De strijd die onze voorouders hiertegen hebben gestreden, moet de Belgen ervan overtuigen zich ook in de negentiende eeuw tegen de verfransing te verzetten.

Retoriek, allegorie en anachronisme in dienst van de boodschap

De middelen die de negentiende-eeuwse theaterauteurs hebben gebruikt om de patriottische boodschap van hun stukken duidelijk te maken, getuigen niet altijd van een grote subtiliteit. Een historisch drama begint over het algemeen met een *expositio*, waarin de historische situatie, die meteen de beginsituatie van het dramatische verhaal is, en de positie van de betrokken historische figuren voor de toeschouwers begrijpelijk wordt gemaakt. Dit gebeurt bijvoorbeeld in een monoloog van de hoofdfiguur, in een dialoog van de hoofdfiguur en een vertrouweling, of in een gesprek van (secundaire) personages die voor een herberg zitten en daar de politieke toestand bespreken. De beoordeling van de personages leidt zo goed als altijd tot een simplistische zwart-wit-tekening. Bovendien worden de betekenissen ten overvloede geëxpliciteerd door personages die zich, niet zelden in alleenspraken en terzijdes, voor de toeschouwer blootgeven en hem duidelijk maken door welke edele of onedele motieven ze worden beziel, en die op die manier hun eigen goed- of slechtheid dik in de verf zetten. Zoals gezegd staat die beoordeling over het algemeen in functie van het (gebrek aan) vaderlandsliefde van de personages.

De toeschouwers moeten de voorbeeldfunctie van hun (goede) voorouders erkennen, ze moeten zich laten bezielen door wat de helden van de nationale geschiedenis heeft beziel. Vaderlandsliefde wordt niet alleen als de grootste deugd beschreven, maar ook aangeprezen. Daarom wordt deze deugd in de stukken zo vaak benoemd en expliciet bejubeld. De Belgen van de jonge staat van 1830, de toeschouwers in het theater moeten niet alleen vaderlandslievend zijn, ze moeten er ook van overtuigd zijn dat hun vaderlandsliefde het hoogste goed is. Telkens weer worden op de scène vaderlandslievende liederen gezongen, leuzen geschreeuwd, en worden personages én de toeschouwers aan de idealen herinnerd. 'Vryheid en Vaderland is onze spreuk en wy moeten die getrouw bly ven'¹¹⁶. Van Artevelde schreeuwt uit: 'Flandre au Lion! Ma vie est toute à mon pays'¹¹⁷! Egmond en Hoorne, op het punt naar het schavot te worden geleid, staan hand in hand en roepen: 'Vlaanderen den Leeuw! Vrijheid en onafhankelijkheid'¹¹⁸! Het zijn manieren om betekenissen uit te drukken die de geëvoerde historische periodes overstijgen, die 'eeuwig' zijn.

De uitbouw van een national(istisch)e geschiedvisie impliceert dat aan het (nationale) verleden een samenhang wordt verleend, dat de hele geschiedenis als een geheel

115 Zetternam, *Margaretha van Constanlinopelen* (1846) 99.

116 Bruno Block, J. Mekerle, *Jan Hyoens, historisch drama in vier bedryven en zes tafereelen* (Gent [1849])30.

117 Potvin, *Jacques d'Arteveld* (uitg. 1880) 104.

118 Zetternam, *De vrouw van Egmont* (uitg. 1876) 904.

wordt opgevat en voorgesteld. De verschillende episodes waarin de Belgische helden hun vrijheid hebben bevochten, zijn slechts emanaties van één strijd. De Fransgezinde Belgen zijn *altijd* leliards geweest. En ook de 'goede' Belgen zijn altijd dezelfde geweest, ook al droegen ze verschillende namen: 'Les Karls naissent vengeurs des abus et des hontes; / Us changeront de noms: les Blauvoets, les Renards! / Nommez-les gueux, les Gueux courent sus aux Léliards'¹¹⁹, laat Potvin een Kerel zeggen in 1337. De toneelauteurs verduidelijken de samenhang van de nationale geschiedenis, door historische personages zelf naar de heldendaden van hun voorouders te laten verwijzen. Bij de Slag bij Kassei van 1328 (waar Zannekin sneuvelde) herinnerden de Vlaamse strijders zich de Slag bij Kassei van 1071, waar de Fransgezinde Richildis werd verslagen door Robrecht de Fries! En uiteraard werd ook de glorieuze overwinning van 1302 in herinnering gebracht¹²⁰. In *Jacques d'Arteveld* (1860) van Potvin duikt de zoon van Jan Breydel op¹²¹. En Jan Hyoens roept de 'Witte Kaproenen' opnieuw tot leven, omdat 'onze vaderen, die onder den grooten Ruwaerd Jakob van Artevelde eerst dezen roemryken naem aennamen, niets anders dan het welzyn van ons dierbare vaderland betrachten'¹²². Vooral van Van Artevelde, van wie de status in de negentiende-eeuwse historische verbeelding ongemeen groot was, werd de symboolwaarde onderstreept. Ten tijde van de Opstand waren de Nederlanders op zoek naar een voorman: 'un d'Arteveld leur manque, ils appellent d'Egmont'¹²³.

Bedenkelijker en veel retorischer is het aanbrenge van historische verwijzingen in de omgekeerde richting. Historische personages herinneren zich niet alleen wat vroeger is gebeurd, ze schijnen ook te weten wat de toekomst brengen zal. Hierboven maakte ik al melding van *Lodewyk van Nevers* (1844) van Karel Onderet, waarin de stervende titelheld op het einde van het stuk Jacob van Artevelde aanwijst als de toekomstige redder des vaderlands. Sleeckx' *Zannekin* (1865) eindigt met dezelfde anachronistische boodschap. De gesneuvelde held is stervende, krijgt een visioen waarin Van Artevelde verschijnt, en houdt een laatste speech:

(Begeesterd) De nevel verdwijnt... De toekomst ontsluit zich voor mijn oog!... Dàar, in de stad, waar onze pogingen werden miskend, waar misleide broeders ons hunnen steun weigerden, te Gent, rijst een man op, die onze nederlage wreekt... Zijn arm is machtig, zijn mond welsprekend, zijn verstand helder... Hij weet al de Vlamingen rond den leeuwenstandaard te scharen... Ik zie hem het verbond der Dietsche gouwen, het verbond der Gemeenten sluiten!... Ik zie hem Vlaanderen bevrijden, ten toppunt van macht en grootheid voeren, en Frankrijk vernederen!... O ja, gij zijt rechtvaardig, groote God!... Wees gegroet, Artevelde!... Wees gelukkig, vaderland! (Hij sterft)¹²⁴.

Zannekins verhaal kent geen *happy end*, want de veldslag waarvan hij de held was,

119 Potvin, *Jacques d'Arteveld* (uitg. 1880) 33.

120 Sleeckx, *Zannekin* (1865) 131 ('zijn wij de zonen niet der helden, die bij Kortrijk de glansrijke zege bevochten').

121 Potvin, *Jacques d'Arteveld* (1880) 7.

122 Block, Mekerle, *Jan Hyoens* [1849] 31.

123 Potvin, *Les gueux* (1880) 158.

124 Sleeckx, *Zannekin* (1865) 140-141.

werd een Vlaamse nederlaag. Maar de toeschouwer kan er zich mee verzoenen, omdat hij weet dat de strijd verdergaat en successen zal kennen.

En niet alleen worden verbanden gelegd tussen opeenvolgende etappes van de vrijheidsstrijd, de auteurs (en hun personages) gaan zover de samenhang duidelijk te maken tussen de historische episodes en de uiteindelijke bekroning ervan door de (definitieve) verovering van de onafhankelijkheid in 1830. In *Lodewijk van Nevers* (1870) van Bruno Block zingen Robrecht van Bethune en zijn zoons *De Vlaamse Leeuw*, door Van Peene en Karel Miry geschreven in 1847. Dezelfde graaf had er even tevoren al op gewezen dat 'eendracht maakt macht'¹²⁵. En reeds bij de Oude Nerviërs hadden deze woorden — de nationale leuze van de Belgische staat — geklonken¹²⁶. De negentiende-eeuwse waarden worden in het verleden geprojecteerd, en de (uiteindelijke) successen van de vrijheidsstrijd worden precies aan (het geloof in) deze waarden toegeschreven. Onder meer de eenheid van de verschillende (Belgische) gewesten wordt aan de historische helden reeds als een ideaal toegedicht ('Hainaut, Brabant, restez nos frères, / Tous unis contre l'agresseur', zegt Van Artevelde in het stuk van Potvin).

De minst subtielen onder de theaterauteurs besluiten hun historiestukken met een allegorische apotheose, waarin de boodschap, de samenhang tussen verleden en heden, dik in de verf wordt gezet. Zoals elk Artevelde-drama eindigde *De ruwaard van Vlaanderen* (1864) van Emmanuel van Driessche met de moord op de held. Na afloop van de eigenlijke handeling wordt het achterdoek opgetrokken en verschijnt 'het beeld van de vrijheid' op een voetstuk waarop 'in schitterende letters' *1344-1830* staat te lezen¹²⁷. In *Wolfaertde Nerviër* (1860) slaagde Adolf Schepens erin de hele Belgische geschiedenis te omsluiten. De handeling van het stuk is gesitueerd in 57 voor Christus, in het jaar waarin België voor het eerst wordt bezet, waarin de Belgen voor het eerst van hun vrijheid worden beroofd. Het is het begin van een opeenvolging van vreemde heerschappijen, van een geschiedenis ook van verzet en vrijheidsstrijd die vele eeuwen zal duren. Tot in 1830 meer bepaald. Schepens maakt dit alles duidelijk. Aan de vooravond van het gevecht tegen de Romeinen slaapt de titelfiguur, hij droomt en in zijn droom verschijnt de in het wit gehulde *schutsgeest* van België. Het visioen begint als een kwade droom: 'Wolfaert! Wolfaert! ach! hoe bang / Zal dit volk nog eeuwen lang / Onder vreemde heeren zuchten'! Maar ooit herwint het land zijn vrijheid, want 'de tyd rent voort...', en ten langen leste is het zover. Bij de laatste strofe van de interventie van de geest klaart het achtertoneel op en verschijnt het Brusselse Koningsplein, zoals het te zien was bij de inhuldiging van Leopold I op 21 juli 1831. 'Hoor de vorstelyke stem/Trouw aen wet en vryheid zweren'¹²⁸. Ooit zal de geschiedenis een goed einde kennen.

De historische personages 'voorvoelen' de gunstige afloop van de oorlog, ook al

125 Block, *Lodewijk van Nevers* (1870) 46.

126 Adolf Schepens, *Wolfaert de Nerviër, vaderlands berymd tooneelspel, in vyfbedryven* (Sint-Joost-ten-Node, 1860)40.

127 Emmanuel van Driessche, *De ruwaard van Vlaanderen, historisch drama in zeeven deelen* (Antwerpen-Brussel, 1864).

128 Schepens, *Wolfaert de Nerviër* (1860) 84.

verliezen ze zelf een veldslag. De helden verliezen goedmoedig hun leven, omdat ze beseffen dat hun martelaarschap de *uiteindelijke* overwinning zal bespoedigen.

Weest gerust, roemrijke martelaren, niet te vergeefs hebt gij gestreden, niet te vergeefs hebt gij uw bloed vergoten; elke druppel van uw bloed zal tienvoudig vruchten voortbrengen; nieuwe helden zullen opstaan om uwe dood te wreken en de zaak die u het leven kostte, tot een goed einde te voeren¹²⁹.

De personages zijn zich zelf van hun historische missie bewust. Zelfs de grote Van Artevelde sterft en is dus eigenlijk de verliezer in de dramatische gebeurtenissen waarin hij figureert. Maar ook deze slechte afloop is voor de toeschouwers aanvaardbaar, omdat hij een krachtig symbool wordt en daardoor een uiterst belangrijke rol zal blijven spelen. Dit besef spreekt de stervende Van Artevelde zelf uit:

Zij hebben ... het volk ... bedrogen... misleid... en mijne daden... gelasterd... Doch... de waarheid... zal... vroeg of laat... aan den dag komen... en de naam... van Jakob van Artevelde... zal voor onze nakomelingen... het zinnebeeld... van Vlaanderens vrijheid... worden...¹³⁰.

Het historisch personage ziet zichzelf met een negentiende-eeuwse blik. De auteur geeft zich gretig bloot: zijn personage is niet een historische figuur maar een zinnebeeld, een symbool met een historische naam, één van de vele personificaties van zijn negentiende-eeuwse verzuchtingen. Het gebruikte arsenaal aan literaire truiks en theatrale middelen laat hem toe historische boodschappen op het planken te brengen en de nationale betekenis van het verleden duidelijk te maken. Het verleden wordt met het heden verbonden, het wordt een voorafspiegeling van wat komen zal. In de geschiedenis, in de enorme rijkdom aan personages en verhalen, vermoeden en zoeken, vinden en leggen de theaterauteurs tegenstrijdigheden en innerlijke conflicten, die de spanningen van de grote geschiedenis—en vooral de (al dan niet vermeende) nationale spanningen, die als de essentie ervan worden geduid — zichtbaar, 'voorstelbaar' en 'inleefbaar' maken. Aantrekkelijk om te spelen en te bekijken in een tijd die houdt van mensen die de 'grote' conflicten aan den lijve ondervinden, die historische spanningen op hun eigen individuele leven (kunnen) betrekken, die de geschiedenis 'belichamen'. In een tijd die houdt van helden.

129 Van Bergen, *De Spaansche furie* (1876) 68-69.

130 Frans van Geert, *Jacob van Artevelde, historisch tooneelspel in zes tafereelen en een voorspel* (Brussel, 1864)109.

Gezag, macht en prestige

Het ontslag van James Loudon als gouverneur-generaal van Nederlands-Indië in 1874 in het perspectief van de veranderende politieke cultuur

JANNY DE JONG

Gouverneur-generaal James Loudon had er op 5 november 1874 genoeg van. Getergd schreef hij aan minister van koloniën W. van Goltstein:

Ben ik onder Uw ambtsvoorganger herhaalde malen openlijk gedesavoueed, zonder dat het mij gelukken mögt het deswege ingediend verzoek om eervol ontslag te zien ingewilligd, — de bejegening die ik *nu* onderga stelt dat alles in de schaduw ... Eer en pligtbeseft verbieden mij Uwer Excellentie ter zijde te staan, waar onze begrippen omtrent de uitoefening en handhaving van het gezag zóó zeer uiteenloopen dat de noodzakelijke overeenstemming *onmogelijk* is¹.

Zijn verzoek om eervol ontslag werd een maand later ingewilligd. Loudon was toen slechts drie jaar in functie geweest.

Loudons voortijdige vertrek was in zijn tijd volkomen uniek. De ambtstermijn van vijfjaar was steeds als een vast gegeven beschouwd, ofschoon ze niet wettelijk was voorgeschreven. Het ontslag viel op een buitengewoon ongelukkig moment: een jaar eerder was de Atjehoorlog uitgebroken en het zag er niet naar uit dat dit conflict spoedig opgelost kon worden. Aangezien een wisseling van de landvoogd altijd enige instabiliteit met zich mee kon brengen, moeten er wel dwingende redenen zijn geweest om de gouverneur-generaal te ontslaan. De idee bestond bovendien dat het nationale belang het niet toeliet dat de hoge positie van de gouverneur-generaal invloed ondervond van de partijtwisten in Nederland. Kabinetswisselingen dienden voor deze geen gevolgen te hebben.

Toch was in de praktijk de verhouding tussen de minister van koloniën en de gouverneur-generaal zeer conflictgevoelig, vooral wanneer na een kabinetswisseling de politieke kleur van minister en landvoogd niet (meer) overeenstemde. Aangezien de ministeries in de tweede helft van de negentiende eeuw niet erg stabiel waren, kwam dit veelvuldig voor. In de periode 1848-1901 traden maar liefst eenentwintig kabinetten op. Gouverneur-generaal A. J. Duymaer van Twist was de laatste die zijn gehele ambtsperiode (1851-1856) met dezelfde minister van koloniën, C. F. Pahud, te maken had. In genoemde periode werden de meeste gouverneurs-generaal echter met drie of meer ministerswisselingen geconfronteerd.

Sinds 1855 was de gouverneur-generaal volgens artikel 4 van zijn geheime instructie verplicht om de bevelen en 'overige aanschrijvingen' van het Opperbestuur uit te

1 Loudon aan Van Goltstein, 5.11.1874, exh. 11.12.1874, kab. R 34. Algemeen Rijksarchief (ARA), archief Koloniën inv. nr. 6057.