

Tollens en de toneelspelen van Pigault-Lebrun

JAN OOSTERHOLT

Tollens and the plays by Pigault-Lebrun

At the start of his literary career Dutch author Hendrik Tollens was very much involved in drama. This article discusses Tollens' translations of two plays written by the French author Pigault-Lebrun: *Le cordonnier de Damas* and *Claudine de Florian*. The texts belong to a genre which Dutch critics around 1800 disdainfully typified as a 'middelding' ('in-between-thing'), a mixture of tragedy and comedy. As a translator Tollens did not take great liberties with Pigault's texts: he probably didn't find it necessary to adapt them to a Dutch audience, because he experienced the enlightened moral of these French plays as cosmopolitan.

Tollens' toneelproductie

Over de toneelactiviteiten van Hendrik Tollens is maar weinig geschreven. Niet zo verbazingwekkend als men in acht neemt dat Tollens na 1806 – hij was toen nog maar zesentwintig jaar – geen toneelteksten meer heeft vervaardigd. Succes was hem in dit metier niet gegund. Het was met verhalende gedichten over de vaderlandse historie en met huiselijke poëzie dat hij uit zou groeien tot de volksdichter van de eerste helft van de negentiende eeuw. Zijn poëziebundels waren bestsellers, maar dit verleidde hem niet tot het broodschrijverschap: Tollens ging de geschiedenis in als een dichtende verfhandelaar.

In de periode 1799-1806 publiceerde Tollens zeventien toneelteksten: meer dan de helft daarvan bestaat uit vertalingen van befaamde en minder befaamde Franse auteurs als Racine, Voltaire, Ducis, Christian en Saint-Marcel. De jonge Tollens oriënteerde zich breed en waagde zich in het begin van zijn carrière aan allerlei genres en stijlregisters. Het lichtere genre van het blijspel liet hij echter al snel achter zich. Via de classicistische tragedie (à la Voltaire) kwam hij uit bij zijn meest ambitieuze bijdrage aan de toneelpoëzie: het vaderlandse treurspel *De Hoekschen en de Kabeljaauwschen*. Tollens' biograaf Huygens maakt aannemelijk dat hij dit beruchte conflict uit de Hollandse geschiedenis koos onder invloed van de Bataafsche (na 1806 Hollandsche) Maatschappij voor Taal- en Letterkunde. Het was in deze kring dat Tollens in contact kwam met mededichters als Cornelis Loots en Jan Fredrik Helmers en met 'verhandelaars' als Matthijs

Siegenbeek en Jeronimo de Vries. Het enthousiasme voor Voltaire moest steeds meer plaatsmaken voor de inspiratie van Vondel. In de geest van de vroege literatuurgeschiedenis van De Vries nam Tollens afstand van het classicisme van Franse snit en de ‘laffe rijmelaarj’ van de achttiende eeuw ten faveure van dichters uit de Gouden Eeuw als Vondel en Antonides. Zijn vriend Loots spoorde hij in 1812 aan ‘het nationale toneel te doen herleven in Vondels geest’.¹ Het oude classicisme van ‘het onvernunft Nomsz’ – de dichter die vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw tot ver in de negentiende het boegbeeld van de op Frankrijk georiënteerde tragedie was – kon men maar beter zo snel mogelijk vergeten.

Tollens’ ontwikkeling past in het standaardverhaal over de geschiedenis van het Nederlandse toneel. Net als veel toneelcritici van zijn tijd nam hij al vroeg afstand van de voorliefde voor het uitheemse die de theaterwereld in zijn greep zou houden. Met name de uitermate populaire Kotzebue en Iffland moesten het daarbij ontgelden.² Maar in de loop van de jaren zette Tollens ook vraagtekens bij vertalingen van een tweederangs dichter van Franse origine als Ducis, de bekende bewerker van Shakespeare-stukken van wie hij in 1802 nota bene zelf nog het oriëntalistische toneelstuk *Abufar of het Arabiesch huisgezin* had overgezet.³ In een periode waarin het anti-Franse sentiment veld won, vonden Tollens en anderen een alternatief in de tragedie met vaderlandse stof. Andere genres werden met argwaan bekeken en afgedaan als symptomen van het volgens veel critici onmiskenbare verval van het Nederlandse toneel.

In recent onderzoek van theaterhistorici zijn allerlei vraagtekens gezet bij dit discours over het verval van het negentiende-eeuwse toneellevens. Theaterhistorici – van Worp tot Albach – hebben zich veel te gemakkelijk laten leiden door de toenmalige beeldvorming. Zo ontcrachte Gras de these dat de theaters in de loop van de negentiende eeuw overspoeld werden door een nieuw en relatief weinig geschoold publiek dat – anders dan de elite – een voorkeur had voor het door critici verfoeide melodrama en een afkeer van het veeleisende ‘versdrama’. Parallel aan de bevindingen van Kloek en Mijnhardt met betrekking tot het lezerspubliek – van een leesrevolutie omstreeks 1800 is geen sprake – constateert Gras dat het theaterpubliek tot ver in de negentiende eeuw blijft bestaan uit min of meer welgestelden.⁴ Ruitenbeek verwijst ook de voorkeur van het

1 G.W. Huygens, *Hendrik Tollens. De dichter van de burgerij* (Rotterdam/s-Gravenhage 1972) 148.

2 Zie: Klaartje Groot, *Geliefd en gevreesd. Duits toneel in Nederland rond 1800* (Hilversum 2010). Zie ook Lotte Jensen, ‘Een mijneveld vol explosieven. Kritiek in Nederlandse toneeltijdschriften rond 1800’, *De Negentiende Eeuw* 34 (2010) 3-25.

3 Huygens, *Hendrik Tollens*, 69, 93.

4 Henk Gras, ‘De geschiedenis van de Rotterdamse schouwburg is die van het Nederlands toneel’, *Historisch Tijdschrift Holland* 1/2 (2000) 32, 83-85. Gras benadrukt dat er geen zekerheid is over het ontbreken onder het parterrepubliek van bijvoorbeeld ongeschoolde arbeiders en laagste middenstand, maar hij acht het op grond van de statusgevoeligheid van de ‘betere burgerij’ zeer waarschijnlijk. Deze statusgevoeligheid blijkt in de negentiende-eeuwse Haagse toneelpraktijk zo mogelijk een nog grotere rol te hebben gespeeld, al lijkt het toneelpubliek hier vooral uit de ‘nijvere burgerij en andere middengroepen’ te hebben bestaan. Zie: Jan Hein Furnée, *Plaatsen van beschaafd vertier. Standsbesef en stedelijke cultuur in Den Haag 1850-1890* (Amsterdam 2012) 504-515.

‘grote’ publiek voor het melodrama naar het rijk der fabelen: treurspelen waren niet minder populair en het succes van een voorstelling lijkt veel eerder afhankelijk te zijn geweest van de seizoenen en van de weekdagen waarop een stuk gespeeld werd.⁵ Jensen heeft de vervalthese bovendien vanuit een meer tekstgericht perspectief ontkracht: in de eerste helft van de negentiende eeuw blijkt het vaderlands-historische toneelstuk wel degelijk populair te zijn geweest, al moest het genre het kwantitatief wel afleggen tegen de vertalingen van Franse en Duitse oorsprong. Het merendeel van deze stukken over het vaderlandse verleden bestond uit treurspelen.⁶ Pas in het kielzog van de discussie over het romantische toneel lijkt het ‘klassieke’ treurspel in diskrediet te zijn geraakt.⁷

De vervalthese is weliswaar inmiddels gerelativeerd of zelfs verworpen, maar opvallend genoeg heeft dit nog niet geleid tot substantiële aandacht voor de toneelstukken zelf. Over het deel van de toneelproductie dat niet binnen de traditionele categorieën van het treur- en blijspel past, is relatief weinig bekend.⁸ In dit artikel over Tollens’ toneelproductie heb ik dan ook juist voor een bespreking van een tweetal voorbeelden gekozen van wat toentertijd een ‘middeling’ werd genoemd: het is een bescheiden bijdrage aan het onderzoek naar het dramatische ‘tussengenre’ dat in de toneeltheorie en -kritiek maar weinig sporen heeft nagelaten, maar dat in de toneelpraktijk een belangrijke rol speelde. Ik focus hierbij op uit het Franse taalgebied afkomstige stukken en meer specifiek op het tweetal vertalingen dat Tollens omstreeks 1800 vervaardigde van toneelspelen van Pigault-Lebrun (1753-1835). Twee vragen staan hierbij centraal: wat was in deze twee *cases* Tollens’ vertaalstrategie en in hoeverre passen deze vertalingen in een (trans)nationaal verband? Alvorens aan deze vragen toe te komen, ga ik kort in op de ontwikkeling van het tussengenre en op overeenkomsten in de biografieën van de dramaturgen Tollens en Pigault.

Toneelspel

Frank Peeters onderscheidt in een recente toneelgeschiedenis drie ‘ontwikkelingslijnen’ die het afscheid van de classicistische poëtica markeren: de jongste ontwikkeling is die van het moderne drama, het theater van Ibsen en Strindberg, dat het theatrale sterrensysteem – in de Nederlandse negentiende eeuw gedragen door acteurs als Ward Bingley, Johanna Ziesenis-Wattier en Andries Snoek – verving door een ensemblecultuur en een grotere rol voor de regisseur. Het is een ontwikkeling die pas in de tweede helft van de negentiende

5 Henny Ruitenbeek, *Kijkcijfers. De Amsterdamse Schouwburg 1814-1841* (Hilversum 2002).

6 Lotte Jensen, *De verbeerlijking van het verleden. Helden, literatuur en natievorming in de negentiende eeuw* (Nijmegen 2008).

7 Willem van den Berg en Piet Couttenier, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900* (Amsterdam 2009) 135.

8 Aandacht voor vorm en/of inhoud van deze stukken is wel te vinden bij: Hans de Leeuwe, *De Amsterdamse Schouwburg in 1795. Het eerste jaar der Bataafse vrijheid* (Zutphen 2003) en Groot, *Geliefd en gevreesd*.

eeuw inzette en die in het kader van dit artikel geen rol speelt. Heel actueel in de tijd van Tollens is de tweede door Peeters genoemde ontwikkeling: die van het melodrama. Het begin ervan wordt wel in 1800 gesitueerd, het jaar dat in Parijs *Coelina, ou l'Enfant du Mystère* van Guilbert de Pixérécourt in première gaat. Wat nu precies onder melodrama verstaan moet worden, is alles behalve eenduidig: in de negentiende eeuw zelf wordt het door de tegenstanders ervan geassocieerd met een overdaad aan spektakel, onwaarschijnlijke plotwendingen en geringe literaire waarde. De derde door Peeters gememoreerde negentiende-eeuwse ontwikkelingslijn is die van 'het theater dat voortbouwt op het burgerlijk drama respectievelijk burgerlijk blijspel [van] Diderot, Lessing en vele mindere goden in het laatste kwart van de achttiende eeuw'.⁹

Het is de vraag of Tollens en zijn tijdgenoten uit de voeten konden met dit onderscheid tussen het melodrama en het burgerlijk drama: het lijkt een constructie van latere datum.¹⁰ Het burgerlijk drama wordt in de historiografie beschreven als een genre dat in de loop van de achttiende eeuw in verschillende Europese landen, waaronder de Republiek, tot ontwikkeling kwam. Het 'burgerlijke' verwijst niet zozeer naar het beoogde publiek, maar veeleer naar de plaats van handeling die in het 'private' leven gezocht moet worden. De helden van deze stukken zijn rechtschapen, verantwoordelijk én gevoelig. De esthetiek van dit type drama is verwant aan het emotionalisme dat men in deze periode ook aantreft in de zedenkundige roman en de huiselijke lyriek.¹¹

In een van de weinige Nederlandse bijdragen aan het onderzoek naar het burgerlijke drama plaatst Mattheij een cesuur in het jaar 1788: 'Na 1788 ontwikkelt het burgerlijk drama zich in een heel andere richting: de hypersentimentele drama's van August von Kotzebue en anderen en de melodrama's zoals die van Guilbert de Pixérécourt'.¹² Men kan zich afvragen of ook Mattheij zich hier niet teveel laat leiden door het toenmalige vervaldiscours. Voor veel Nederlandse critici markeerde het werk van Kotzebue inderdaad een dieptepunt, omdat deze modeschrijver zich (nog) veel minder dan Diderot of Lessing gelegen liet liggen aan de aloude regels van Aristoteles, Horatius en Boileau.¹³ Die critici lijken zich omstreeks 1800 weer meer dan ooit te verschuilen achter de dijken van de *doctrine classique* en in theoretische zin bekommeren ze zich bijna uitsluitend om de toekomst van de tragedie. Het is echter de vraag of de dagelijkse praktijk van de toneelgezelschappen er anno 1800 zo heel veel anders uitzag dan die van vóór 1788.

Die praktijk maakt, als men op genreomschrijvingen let, een zeer rommelige indruk. Het helderste lijken nog benamingen als treur- en blijspel, maar zelfs

9 Frank Peeters, 'Het laatmoderne theater', in: Thomas Crombez e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis* (Leuven 2015) 199.

10 Zie voor het verwarrende gebruik van de term: Ruitenbeek, *Kijkcijfers*, 58-59.

11 Joost Kloek en Wijnand Mijnhardt, 1800. *Blauwdrukken van een samenleving* (Den Haag 2001) 506.

12 T.M.M. Mattheij, *Leerschool der liefde. Burgerlijk drama en de Amsterdamse Schouwburg 1738-1788* (s.p. s.d. [2010]) 21.

13 Groot, *Geliefd en gevreesd*, 146 en verder.

onder die noemers konden vele ladingen schuil gaan. In de lange geschiedenis van de teloorgang van de *doctrine classique* vielen veel toneelstukken tussen wal en schip en dat gold niet alleen voor Nederland. Gérard Gengembre constateert in de periode 1789-1802 voor wat betreft de Franse situatie een wildgroei van benamingen: hij brengt ze, voor zover het niet om ‘klassieke’ tragedies en komedies gaat, samen onder de titel ‘les genres intermédiaires’.¹⁴ Op de repertoirelijst van het Parijse Théâtre de la Cité-Variétés telt hij 58 verschillende genredentotaties. In Nederland lijkt aan het begin van de negentiende eeuw de benaming ‘toneelspel’ het meest gangbaar te zijn geweest voor het ‘genre intermédiaire’. De critici spraken over een ‘middelding’ of – met onmiskenbaar dedain – ‘een soort van Tooneelmatige zamenspraken, die noch Treurspel, noch Blijspel, noch Kluchtspel, en dus eigenlijk vleesch noch visch zijn’.¹⁵ Terwijl critici als Bilderdijk pleitten voor een zuiver genreonderscheid, voor de scheiding van het tragische en komische en voor het drama in verzen lijkt de theaterpraktijk te wemelen van hybridische vormen, waarin ernst en luim, gesproken woord, zang en dans in allerlei combinaties voorkwamen.

Tollens en de ‘Voltaire des sans-culottes’

Met die praktijk rondom 1800 stond de jonge Tollens in direct verband. Het verhaal is bekend uit de biografie van Huygens: als achttienjarige komt de ‘patriottische activist’ in contact met Gerbranda Cornelia Rivier, de dochter van de in die tijd bekende ‘tonelist’ Simon Rivier. De vrijage met deze telg uit een toneelfamilie valt niet goed bij Tollens’ vader. Twee jaar later echter gaat Tollens er, in Huygens’ woorden, ‘met zijn meisje vandoor en stelde hij zijn ouders voor een voldongen feit’.¹⁶ Een tijd lang lijkt Tollens het contact met zijn ouders te hebben verbroken en mogelijk heeft hij in deze periode een carrière in dienst van het theater overwogen. Het zou een verklaring zijn voor de omvangrijke productie van allerlei stukken, oorspronkelijk en vertaald.

Al voor de kennismaking met de familie Rivier was er het contact met Maarten Westerman die – vijf jaar ouder dan Tollens – al enige ervaring had opgedaan met het schrijven van toneelstukken. Met name in het komische genre was de jonge Westerman actief en Tollens is mogelijk door hem aangezet om ook het een en ander in dit genre te beproeven. Het ging om zogenaamde ‘nastukjes’ die op theateravonden na het langere en ambitieuzere *pièce de resistance* werden opgediend. Samen schreven de ‘boezemvrienden’ een ‘divertissement met zang’ onder de titel *De vrede in Nederland of den aftogt der Engelschen en Russen*, een pro-Franse tekst waarin het mislukken van de aanval op de Bataaf-

¹⁴ Gérard Gengembre, ‘Entre héritage classique et mutations: le théâtre de la Révolution’, in: Alain Viala (red.), *Le théâtre en France des origines à nos jours* (Paris 1997) 310.

¹⁵ Geciteerd naar Ruitenbeek, *Kijkcijfers*, 57.

¹⁶ Huygens, *Hendrik Tollens*, 57.

se Republiek door Engelse en Russische troepen werd bezongen.¹⁷ De tijd van verzetspoëzie is dan nog ver weg.

In de periode rondom de huwelijksvoltrekking vertaalt en publiceert Tollens twee stukken van Pigault-Lebrun: ze verschijnen onder de titels *De schoenmaker van Damaskus* en *Verleiding en vergoeding*. Anders dan de ‘nastukjes’ betreft het hier twee langere teksten die beide bij de publicatie omschreven worden als ‘tooneelstuk’. Pigault-Lebrun is een Franse auteur die zoals zoveel van zijn generatiegenoten – de jaren na de Franse revolutie staan in literatuurgeschiedenissen nu niet direct te boek als een bloeiperiode – vergeten leek, maar die in deze tijd weer wat meer aandacht krijgt.¹⁸ Hij was zowel dramaturg als romancier en het is in die laatste hoedanigheid dat hij zich de grootste reputatie heeft verworven. De vrijzinnige geest van deze romans leverde hem de bijnaam ‘Voltaire des sans culottes’ op.¹⁹ Verwijzingen naar zijn werk zijn te vinden bij grootmeesters als Honoré de Balzac, Walter Scott, William Makepeace Thackeray en Gustave Flaubert.²⁰ Met name de laatste lijkt in zijn *Bowward et Pécuchet*, de zoektocht van twee rentenierende klerken naar encyclopedische kennis, schatplichtig aan Pigault-Lebrun die net als Flaubert in zijn romans de zucht naar systematische kennis bespote. De vrijzinnige en zelfs libertijnse reputatie van Pigault klinkt aan het einde van de negentiende eeuw nog door in Van Deyssels ironische commentaar op de geborneerde wijze waarop in Nederland tegen de roman aan wordt gekeken:

Er zijn ook nog romans voor het boekenrek van jongeluis-kamers en het valies van handelsreizigers. Dat zijn de pittige of onzedelijke romans, waarvan men op een fatsoenlijk familieavondje niet spreekt, maar waarvan men in het koffiehuis zegt: heb je dát al gezien? nou, das óók kras, hè? Dat zijn de romans van Pigault-Lebrun, Paul de Kock, enz.²¹

Al met al niet het type schrijver dat men snel met de volksdichter Hendrik Tollens in verband zal brengen. Opmerkelijk genoeg echter vertonen de levens van Pigault en Tollens, zeker in de aanvang, een paar overeenkomsten.²² Als zoon van een burgemeester van Calais groeide Pigault weliswaar op in een elitairdere omgeving, maar na zijn studie haalde ook Pigault de woede van zijn vader op de hals vanwege ongewenste liaisons met vrouwen. Het familiale conflict liep hoger op dan bij Tollens, als we dit tenminste mogen afleiden

17 Huygens, *Hendrik Tollens*, 44-45.

18 Zie ook de vertaling door Kim Andringa van een fragment uit Pigaults roman *Jerôme*, zie <http://tijdschriftterras.nl/de-karper-van-pigault-lebrun/> (geraadpleegd op 1 mei 2016).

19 Charles Shelly, ‘Pigault-Lebrun: tonner contre! Les mauvaises lectures de Flaubert’, *Littérature* 103 (2003) 26.

20 Charles Shelly, ‘Pigault-Lebrun dans *Les Misérables*’, zie <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/15-05-30shelly.htm> (geraadpleegd op 5 mei 2016).

21 Harry G.M. Prick (ed.), *De scheldkriteken van Lodewijk van Deyssel* (Amsterdam 1979) 64. Ook Multatuli noemde Pigault in dit morele verband al in één adem met De Kock en De Sade. Zie: K.D. Beekman, ‘Paul de Kock, een veel geciteerd eroticus’, *Literatuur* 10 (1993) 83-87.

22 Zie voor de biografie van Pigault-Lebrun: Stéphane Audeguy, *L'enfant du carnaval* (Paris 2009).

Afb. 1 *Pigault-Lebrun*
(1753-1835) Bron: Wiki-
pedia Commons.



uit het feit dat Pigaults vader hem meermalen in het gevang liet zetten en zijn zoon na diens mesaillance met een arbeidersdochter zelfs liet doodverklaren. Inmiddels is Pigault dan acteur geworden en neemt hij zijn vrouw mee naar Nederland en België, alwaar hij zich in Brussel en Luik vestigt als acteur en docent Frans. Zijn literaire carrière is hij inmiddels – we bevinden ons aan de vooravond van de Franse revolutie – begonnen als schrijver van toneelstukken. Zijn uit 1786 daterende eersteling, de komedie *Il faut croire à sa femme*, zou zelfs, als we Pigaults ‘préface’ uit 1823 mogen geloven, in Nederland in première zijn gegaan:

Tous les jeunes gens qui veulent écrire, commencent par faire des vers, bons ou mauvais. Cette petite pièce est mon premier ouvrage. J’ai eu le plaisir, toujours vif pour un débutant, de la voir jouer dans une petite ville de Hollande, et d’y trouver un petit libraire qui voulut bien l’imprimer, sans que je la payasse.²³

²³ *Oeuvres complètes de Pigault-Lebrun. Tôme neuvième* (Paris 1823) 7. Blijkens de ‘Calendrier électronique des spectacles sous l’ancien régime et sous la révolution’ is deze korte komedie in 1786 inderdaad in de Republiek en wel in Maastricht bij J.E. Dufour uitgegeven, zie http://cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?ftc=edit&script_UOID=162391 (geraadpleegd op 1 mei 2016).

Na de revolutie vestigt hij zich in Parijs, alwaar hij succesvol is als dramaturg, regisseur en vanaf 1794 ook als romancier. Veel later in zijn leven werkte hij samen met de ook in Nederland vermaarde acteur Francois-Joseph Talma, iets waar Tollens hem ongetwijfeld om benijd zou hebben. Dat zal niet hebben gegolden voor Pigaults 'broodschrijverschap', maar de Fransman zelf zag zijn literaire activiteiten evenmin als de verwerkelijking van een lang gekoesterde droom. Toen hij het zich in de laatste fase van zijn leven kon permitteren, liet hij de romanschrijverij varen en wierp hij zich op een meerdelige geschiedenis van Frankrijk.²⁴

Behalve het conflict met hun vader is het uiteraard de theatercarrière die Pigault en Tollens met elkaar verbindt, al bleef deze in het geval van Tollens beperkt tot zijn jeugdijaren en heeft de Rotterdammer, voor zover we dat weten, ook geen acteeraspiraties gehad. Toch verleidt de parallel tussen deze twee levens tot een *what if scenario*: wat zou er gebeurd zijn wanneer Tollens het niet bijgelegd had met zijn vader en in plaats van verfhandelaar schrijver om den brode zou zijn geworden? De libertijn Pigault lijkt mijlenver af te staan van de brave volksdichter Tollens, wiens vrijzinnige en irenische christendom al even ver verwijderd lijkt van Pigaults strijdbare atheïsme – in 1803 publiceerde hij *Le citateur*, een reeks aan Voltaire en andere vrijgeesten ontleende citaten gericht tégen het christelijk geloof – maar daarbij mag niet vergeten worden dat ook Tollens een Voltairiaan was die in geloofszaken allerminst de waarheid in pacht dacht te hebben: 'Zijn godsvoorstelling ging minder in antropomorfe richting dan in die van een in het geschapene aanwezige geestelijke verschijning, maar heel duidelijk is hij in dit opzicht niet'.²⁵

Een dergelijke schrijfcarrière had Tollens wellicht in de richting gedwongen van wat wij achteraf populaire literatuur noemen, een categorie waartoe tot voor kort ook het werk van Pigault-Lebrun gerekend werd. Zijn romans ontbreken in de officiële literatuurgeschiedenissen, maar zijn wel terug te vinden in studies over massacultuur. Vermoedelijk heeft dat minder met (het gebrek aan) kwaliteit van zijn werk te maken dan met de status van de roman aan het begin van de negentiende eeuw. Pas met Scotts historische fictie werd de roman serieus genomen en werd het 'moderne epos' deel van de *mainstream*. Iets dergelijks geldt voor wat betreft het toneel voor het burgerlijk drama en zijn opvolgers. Het hield de gemoederen vanaf de achttiende eeuw regelmatig bezig – van de *comédie larmoyante* tot het *drame romantique* – maar pas met de definitieve teloorgang van de klassieke tragedie en de opkomst van het moderne toneel van Ibsen en Strindberg lijkt het 'genre médiaire' te zijn bijgezet in de tempel van de hoge cultuur. In het *what if scenario* had Tollens de dramatische lier mogelijk niet aan de wilgen gehangen en was hij verder gegaan met het schrijven van kluchten, blijspelen én 'toneelspelen', genres die het bij het

24 Gregory Ludlow, 'Pigault-Lebrun. A popular French novelist of the post-revolutionary period', *The French Review* 46 (1973) 5, 946.

25 Huygens, *Hendrik Tollens*, 275.

theaterpubliek van die tijd nu eenmaal goed deden. Toneelspelen derhalve als de twee van Pigault die Tollens omstreeks 1800 vertaalde en publiceerde. In het vervolg van dit artikel zal ik deze stukken bespreken, waarbij ik ze zal relateren aan Tollens' vertaalpraktijk.

De schoenmaker van Damaskus

Le cordonnier de Damas ou la lanterne magique werd in 1798 in Parijs uitgegeven.²⁶ In januari van dat jaar was het stuk – een ‘pièce curieuse en trois actes en prose’ – daar ook in première gegaan. De toverlantaarn uit de ondertitel is een mysterie, want in het stuk is deze in geen velden of wegen te bekennen. Mogelijk is dat ook de reden dat Tollens de ondertitel in zijn vertaling weglief. Nog mysterieuzer is het verwijt van ‘le citoyen Pigault Lebrun’ aan zekere journalisten die zich als ‘gens érudits’ voordoen en die ten onrechte zouden hebben gesuggereerd dat het verhaal aan *Les Mille et une Nuits* ontleend zou zijn. Is het een verkapte manier om het stuk aan te prijzen? De vertellingen van *Duizend en een nacht* waren immers in de achttiende eeuw vertaald en bleven de gehele eeuw onverminderd populair.²⁷

Pigaults stuk doet wat betreft de thematiek en sfeer veeleer denken aan haremverhalen als *Die Entführung aus dem Serail*, het bekende zangspel uit 1782 van Mozart: ook bij Pigault gaat het om een jongeling, in *Le cordonnier de Damas* Hercide genaamd, die een plan beraamt om zijn geliefde uit de harem van de pasja, bij Tollens: bacha, te bevrijden. Anders echter dan in de *Entführung* speelt de oost-west-tegenstelling geen rol: de personages zijn allen van oosterse herkomst.²⁸ Bijzonder is dat de pasja hier omgeven wordt door ‘eunuques blancs et noirs’, door Tollens zeer plastisch omschreven als ‘gesnedenen’. De associatie met Mozarts *Entführung* wordt nog eens versterkt door het grote aandeel van muziek, zang en dans in Pigaults stuk: net als in Mozarts bekende *Singspiel* wordt in *Le cordonnier* het gebruik voorgeschreven van de toen populaire Turkse muziek. In een kluchtige dans- en muzieksce ne sollen de eunuchen met de titelheld, een waanwijze schoenmaker, die als in een wervelwind van de ene ‘gesnedene’ naar de andere wordt gemanoeuvreed.

Le cordonnier de Damas bevat eigenlijk twee verhalen: een ‘romaneske’ en een ‘boertige’ episode. In de laatste is Morad, de schoenmaker, het middelpunt. Op grond van zijn grote vakmanschap en genialiteit acht hij zich in staat tot

²⁶ Pigault Lebrun, *Le cordonnier de Damas ou la lanterne magique* (Paris 1798).

²⁷ Zie ook: Jan de Hond, *Verlangen naar het Oosten. Orientalisme in de Nederlandse cultuur ca. 1800-1920* (Leiden 2008) 159 en verder.

²⁸ In beide gevallen gaat het om vormen van ori entalisme, waarbij wellicht voor Pigaults stuk nog meer dan voor de *Entführung* geldt dat de oosterse setting voornamelijk wordt gebruikt om de westerlingen een spiegel voor te houden en eventueel kritiek te leveren op de westerse samenleving en instituties. De periode van het kolonialistische ori entalisme lijkt nog niet aangebroken. Zie: Daren Hodson, ‘Changing French Orientalism. *Tarare* (1790) and the question of slavery’, *French Forum* 36 (2011) 2/3, 19-20.

grotere dingen en wanneer Nadir, de pasja, hem per toeval afluistert, besluit deze bij wijze van grap de schoenmaker mee te nemen naar zijn paleis. Hij spiegelt Morad voor dat deze daar een hoog ambt zal krijgen. In het paleis wordt Morad echter geplaagd door de eunuchen en belandt hij uiteindelijk in de keuken. Ontevreden met dit nederige baantje doet hij zijn beklag bij Nadir, die gearmeerd raakt van Morads eerlijkheid en hem nu benoemt tot ‘kadi’. Morads mederechters moeten echter niets hebben van diens rechtsopvatting, omdat de gewezen schoenmaker zich slechts door zijn geweten en gezond verstand laat leiden en geen benul heeft van wat er in de wetboeken staat. Er rest de schoenmaker uiteindelijk niets anders dan de spreekwoordelijke terugkeer naar zijn leest.

Pigaults schoenmaker staat met zijn waanwijsheid uiteraard in een lange traditie. De scène waarin de eunuchen hem uit een groep gesluierden een vrouw laten kiezen, doet denken aan de wijze waarop in *The merry wives of Windsor* met Falstaff gesold wordt en trouwens ook aan de manier waarop de ‘natuurmens’ Papageno in Mozarts andere zangspel, *Die Zauberflöte*, geconfronteerd wordt met een vermomde Papagena: net als bij Morad blijkt achter de vermomming/sluier een oude vrouw schuil te gaan. Oorspronkelijker lijkt Pigaults satire op de geniecultus van de late achttiende eeuw. Aan het begin van het stuk bezingt de schoenmaker het creatieve bedrijf: ‘ó De kunsten, de kunsten! niets is zo schoon! Het bekoorelyke, het aangename, het onaangename zelve, behaagt en verrukt my!’²⁹ Deze kunstliefde maakt dat Morad zich boven het alledaagse verheven voelt en hij veinst dan ook weinig op te hebben met geld en vrouwen. Wanhopig wordt hij van de onkunde van zijn knecht die het ontbreekt aan ‘smaak’ en ‘verbeeldingskracht’. In vervoering raakt hij als hij bedenkt wat hij met zijn gave zou kunnen uitrichten: ‘Myn hoofd word warm, myne verbeeldingskracht groeit aan, ik voed verheven ontwerpen, ik vest het algemeen welzyn op onwrikbare gronden. (*Statig het tooneel over wandelende.*) Ik ben bacha.’ Het typisch Franse debat over het schone en sublieme, over smaak en verbeelding wordt zo naar het Hollandse toneel getransporteerd, waarbij de jonge Tollens nog niet werkelijk op de hoogte lijkt te zijn van de in dit discours gebezigde termen: de vertaling van ‘terrible’ – bij Tollens: ‘onaangename’ – doet weinig recht aan deze in die tijd zo heftig bediscussieerde esthetische categorie.

In de meer serieuze handelingslijn in *De schoenmaker van Damaskus* draait het om de liefde van het jonge paar Hercide en Atalide. Het obstakel is hier de pasja, die verliefd is geraakt op Atalide en haar tot favoriete van zijn harem wil maken. Hercide en Atalide komen uiteindelijk toch bij elkaar, niet omdat Hercide erin slaagt zijn geliefde te bevrijden uit de harem, maar wel omdat de pasja Atalides vader blijkt te zijn. Alle drie komen ze uit Circassië, een regio in de Kaukasus, en zijn ze door toedoen van Tartaren in Damaskus verzeild geraakt. Nadir of eigenlijk Osmin, zijn Circassische naam, belooft Atalides

²⁹ Tollens’ vertaling is hier wat algemeen. Het Franse origineel: ‘Oh! les arts, les arts...., rien n’est beau comme cela. Le gai, l’agréable, le terrible, tout me convient, tout me plaît, me séduit’. Zie: Pigault Lebrun, *Le cordonnier*, 7.

moeder Fatima op te sporen, zodat zij als een herenigde familie alsnog gelukkig kunnen worden.

Het verlichte karakter van Pigaults stuk manifesteert zich vooral in het handelen van de pasja. Nadir is de verlichte despoot bij uitstek: hij strijdt tegen onrecht, bekommert zich om zijn behoeftige onderdanen en wil koste wat het kost voorkomen dat hij als een tiran wordt gezien. Zijn verleden maakt hem tot een tragische held die zich ongemakkelijk voelt in zijn luxueuze omgeving: 'Het waar geluk ontvlied de paleizen, en woont slechts onder het rieten dak'.³⁰ Zijn eerzucht en behoefte aan avontuur hebben hem zijn vrouw doen verlaten, maar inmiddels ouder geworden, beseft hij haar onrecht te hebben aangedaan. De plotselinge confrontatie met zijn dochter, in wier gelaatstrekken hij intuïtief de schoonheid van haar moeder herkent, brengt hem definitief tot inkeer. De liefde voor het meisje zet hem zelfs aan tot een veroordeling van de inheemse polygamie:

Vrouwen van het serail! gesnedenen! slaven! Ik verkies my eene deelgenootte, die over myn hart regeert, en wier hart ik hoop te bezitten; ik begeer geen borg voor hare trouw, dan hare deugd en hare eeden; ik wil slechts ééne geliefde aanbidden, in wie ik de bekoorelykheden aller vrouwen zal vinden. Gy, die door een wreed gebruik u in myne magt gesteld ziet, die u, op den eersten wenk, aan myne voeten werpt, en myn' dwang wellicht heimelyk vervloekt! herneem het recht u door de natuur gegeven, het recht, dat niemand u mag ontrooven; beschikt allen, van nu af aan, over uw toekomst lot, en weest verzekerd, dat myne weldaden u alom zullen volgen. Gaat. (*Het gevolg vertrekt.*)³¹

Tollens heeft Pigaults oriëntalistische stuk opmerkelijk getrouw vertaald. Op een paar kleine details na is niets weggelaten of toegevoegd. Voor Pigaults puntige Frans heeft Tollens wel beduidend meer Nederlandse woorden nodig, maar nergens vindt men een aanwijzing dat de vertaler heeft willen afwijken van de inhoudelijke strekking van het Franse origineel. In zijn korte inleiding bij de publicatie van de vertaling zegt Tollens er vooral op uit te zijn geweest het publiek vermaak te offeren en daarbij de oorspronkelijke tekst zo weinig mogelijk te 'ontsieren'. Dat publiek achtte hij blijkbaar dermate vertrouwd met het Franse toneel dat hij de tekst nergens aanpaste aan Hollandse zeden en gebruiken.³²

De grootste uitdaging zal Pigaults veelvuldige gebruik van stijlmiddelen en klankeffecten zijn geweest. Een voorbeeld is de scène waarin Morad recht mag spreken over een eunuch, een van zijn grootste kwelgeesten:

Approchez, petit officier; [...] plus bas, plus bas encore; vous êtes devant votre juge. Il est inutile, je crois, de perdre le tems en accusations, interrogations, con-

³⁰ H. Tollens, *De schoenmaker van Damaskus, Tooneelspel in drie bedrijven. Gevolgd naar het Fransch van Pigault le Brun* (Amsterdam 1800) 50.

³¹ Tollens, *De schoenmaker*, 103-104.

³² Deze bescheiden doelstelling van de vertaler wordt door Korpel ook expliciet met vertalingen in dit genre geassocieerd. Zie: L.G. Korpel, *Over het nut en de wijze der vertalingen. Nederlandse vertaalflectie (1750-1820) in een Westeuropes kader* (Amsterdam 1992) 64.

frontations, interpellations, et autre mots en ion, rocambole des tribunaux: les faits sont prouvés; je prononce.³³

Waar Tollens op de meeste plaatsen al zijn vernuft gebruikt om Nederlandse equivalenten voor dit soort van komisch bedoelde enumeraties te vinden, doet hij ook hier een manmoedige poging, maar Pigaults ‘metafictionele’ toevoeging is hem blijkbaar te veel:

Trêe nader, officiertje! [...] Lager; noch lager; gy staat voor uw’ rechter. Het is, geloof ik, noodeloos den tyd te verkwisten met ondervragingen, beschuldigingen, verdedigingen, en al de andere mengelmoesery waarmee de rechtbanken zich ophouden; alles is bewezen, en ik zal dus uw vonnis vellen.³⁴

Illustratief is ook een scène waarin Pigault het komisch effect versterkt door binnenrijm. Als Morad door de eunuchen als een vorst wordt binnengehaald, bieden zij hem als pseudo-eerbewijs een divertissement aan. Terwijl hij er niets van merkt dat de ‘gesnedenen’ hem achter zijn rug uitlachen, neemt hij het eerbewijs op potsierlijke wijze in ontvangst:

Morad
 J’aime la danse et la musique, et je me prête sans replique au plan vraiment honorifique, qu’aussi poliment on m’explique.
 Acomat, (*à part en riant.*)
 Je n’y tiens plus; il est unique. (*à une femme du sérail.*) Le grand Morad est amateur ...
 Morad
 Je suis mieux, je suis connoisseur.³⁵

Wederom doet Tollens zijn best om het puntige Frans te vernederlandsen, maar de jonge dichter loopt hier onmiskenbaar tegen zijn beperkingen aan:

Morad
 Myn vrind! ik schep, van alle myne dagen, in dans en zang een groot behagen; het plan, door u voorgeslagen, en vrindelyk my voorgedragen, doet, zonder dat het kan vertragen, myne dankbaarheid naar boven jagen.
 Acomat, *ter zyde, lagchende.*
 Ik kan my warelyk niet langer bedwingen. (*Aan eene der vrouwen.*) De groote Morad, die de kunst bemint ...
 Morad
 ’k Doe meer: ik ben een kenner, vrind!³⁶

Voor de jonge Tollens zal het overzetten van dit soort van stijlfiguren en klankeffecten vooral ook de functie van een oefening (de traditionele *exercitatio*)³⁷

33 Pigault Lebrun, *Le cordonnier*, 59.

34 Tollens, *De schoenmaker*, 100.

35 Pigault Lebrun, *Le cordonnier*, 42.

36 Tollens, *De schoenmaker*, 71-72.

37 Korpel, *Over het nut*, 60.

hebben gehad, waarbij juist ook Pigaults stijl een uitdaging moet zijn geweest. In de berijmde liederen laat hij de navolging van de vorm duidelijk prevaleren boven een getrouwe weergave van de inhoud, overigens zonder dat de pikante inhoud ervan – het zijn lofliederen op de vrije en promiscue liefde – in het Nederlands verloren gaat: ‘Ik wil my ongestoord vermaken, Voor ieder meisje in liefde blaken [...]’t Vermaak, dat álles palen zet, Is, éérst, met Fransche meisjes leven, En sterven dán met Mohammed’.³⁸

Verleiding en vergoeding

Tollens’ tweede Pigaultvertaling gaat terug op diens ‘comédie en trois actes et en prose’ *Claudine de Florian*. Pigaults stuk ging in 1797 in Parijs in première. Zoals de titel aangeeft, betreft het een bewerking van een verhaal van Jean-Pierre Clauris de Florian, die zich vooral met zijn fabels een plaats in de Franse literatuurgeschiedenis heeft verworven. Zijn ‘conte’ *Claudine* is een sentimenteel verhaal over een herderinnetje uit de Savoie dat op 14-jarige leeftijd verleid wordt door een Engelse toerist.³⁹ Verstoten door haar vader krijgt het inmiddels zwangere meisje hulp van een verlichte pastoor. Na haar bevalling weigert ze afstand te doen van haar kind en ziet ze zich na een paar jaar gedwongen om samen met haar zoontje haar geluk in Turijn te beproeven. Ze doet zich voor als een jongen die de zorg draagt voor een klein broertje. Per toeval ontmoet ze Mr Belton, de Engelsman die haar verleid heeft en die haar nu in dienst neemt als zijn bediende. Op de vlucht voor een van zijn maîtresses wordt Belton overvallen. ‘Claude’ probeert hem te beschermen en moet dit bekopen met een steek van een sabel. Belton laat ‘hem’ verplegen en komt er zo achter dat zijn bediende een jonge vrouw is. Nu komt bovendien uit dat zij het meisje is dat hij indertijd in de Savoie heeft bezwangerd. Vol wroeging belooft Belton zijn leven te beteren en hij vraagt Claudine zijn vrouw te worden. In Londen wacht hun een gelukkig huwelijk.

Het relaas van Claudine confronteert Tollens al in een vroeg stadium van zijn carrière met het motief van een ongewenste zwangerschap. In zijn befaamde gedicht ‘Aan een gevallen meisje’ zou hij er vijf jaar later een bijna net zo vergevingsgezinde draai aan geven. De schuldige is niet de maagd, maar de man die misbruik maakt van de onschuld van het meisje; de ‘verleiding’ kan echter hersteld worden door de ‘vergoeding’ uit de titel die Tollens aan Pigaults Florianadaptatie gaf. Deze zedenkundige strekking sprak de jonge Tollens al zozeer aan dat hij zijn vertaling vooraf liet gaan door een oorspronkelijk gedichtje:

De zwakke mensch kan lichtelyk dwalen:
Het kwaad vervoert hem somts, ofschoon hy ’t kwaaddoen haat;

³⁸ Tollens, *De schoenmaker*, 14–15.

³⁹ J.P. de Florian, ‘Claudine, nouvelle savoyarde’, in: J.P. de Florian, *Oeuvres choisies* (Berlijn 1797) 202–234.

De boosheid doet niet steeds hem in zyn pligten falen,
 't Is vaak zyn zwakheid slechts waar uit zyn schuld ontstaat;
 Maar 't blyft zyn eerste pligt, die nooit mag zyn vertreden,
 Dat hy met vreugd vergoed al 't geen' zyn drift misdreef.
 En dat hy de onschuld, snood misleid door huigchlene eeden,
 Weêr opbeure uit haar schande en haar hare eer hergeev'.⁴⁰

In zijn inleiding noemt Tollens Pigaults stuk een 'drame' – blijkbaar zijn 'tooneelspel' en 'drame' voor hem synoniemen. Dit type is 'by het algemeen', aldus de jonge vertaler, tegenwoordig het 'meest geliefkooode tooneelstuk'. Onder deze 'dramen' zijn veel 'prullen', maar die diskwalificatie past 'waarlyk' niet bij *Claudine*.⁴¹ Is het een aanwijzing dat Tollens de Franse 'tooneelspelen' van een andere orde vindt dan de stukken van Kotzebue en Iffland?

Pigaults bewerking van Florians verhaal is overigens zeer vrij: de sentimentele liefdesgeschiedenis over de Engelse toerist en het herderinnetje uit de Savoie is hier veranderd in een tragikomedie die wederom associaties oproept met Mozart-opera's en meer specifiek met diens *Le nozze di Figaro* dat op zijn beurt weer teruggaat op Beaumarchais' *Le mariage de Figaro* uit 1778. De travestie van Claudine doet denken aan de *genderbending* van de page Chérubin: beider androgynse schoonheid laat mannen en vrouwen in verwarring achter. Een laatste overerving van de als een Don Juan afgeschilderde Belton, een Italiaanse markiezin – ze speelt in Florians verhaal slechts een marginale en bovendien zeer negatieve rol – krijgt in het stuk van Pigault een sleutelpositie: aan het einde van de handeling wijst zij Beltons huwelijksaanzoek af en doet een stap opzij ten faveure van Claudine die haar, zich beroepend op haar onrechtvaardige lot, om dit offer gesmeekt had. De onbaatzuchtigheid die deze markiezin ten toon spreidt wanneer zij Belton en Claudine in de slotscène bij elkaar brengt, doet denken aan de noblesse van de gravin in het stuk van Beaumarchais, juist ook omdat aan haar opofferingsgezindheid een innerlijke strijd voorafgaat.

Claudine de Florian is een melange van een *comédie larmoyante* – er worden veel tranen vergoten in dit stuk – en een komedie in de traditie van Molière en Beaumarchais, inclusief nuchtere bedienden en ruzies waarin de personages elkaar, al dan niet in aan het publiek gerichte terzijdes, proberen te overtreffen in gevatheden. De wuftheid en veinzerij van de saloncultuur – 'Verbeelding verstrekt hen voor gevoel en gemaaktheid voor natuur', in Tollens' woorden – wordt aan de kaak gesteld door de gewezen herderin Claudine die iedereen verbaast met haar wijsheid die direct uit haar hart komt, maar 'gevoelen' hoeft men immers ook niet te leren: 'De woorden ontvloeijen ons van zelve wanneer de gedachten onze zintuigen vervullen'.⁴²

In deze tweede Pigaultvertaling lijkt Tollens wat minder nauwgezet aan te sluiten bij het origineel. De door hem veranderde titel is al een indicatie en

40 H.T. C.z., *Verleiding en vergoeding, tooneelspel in drie bedryven. Getrokken uit het verhaal 'Klaudine' van De Florian. Gevolgd naar het Fransch van Pigault-le-Brun* (Rotterdam 1801) voorwerk.

41 H.T. C.z., *Verleiding en vergoeding*, voorwerk.

42 H.T. C.z., *Verleiding en vergoeding*, 57-58.

het al gememoreerde drempeldicht suggereert een grotere betrokkenheid bij de stof. Pigault is hier veel minder ‘woordelijk’ nagevolgd, al ontbreken ook in *Verleiding en vergoeding* drastische ingrepen en is evenmin sprake van een verhollandsing van de handeling. Het is tegen de achtergrond van de latere huiselijkheidscultus zelfs wat ironisch dat Pigaults ‘vertus domestiques’ door Tollens niet vertaald worden als ‘huiselijk’, maar als ‘edel’.⁴³

Besluit

De schoenmaker van Damaskus en *Verleiding en vergoeding* zijn uitgesproken voorbeelden van het ‘middelding’ dat veel Nederlandse toneelcritici uit Tollens’ tijd een doorn in het oog was. Kluchtige scènes met zang en dans worden afgewisseld met wat in het toenmalige esthetische jargon doorging voor ‘pathetische’, ‘sentimentele’ en soms ook ‘verheven’ monologen: de afwisseling van het hoge en lage is hier, ver voor Hugo’s *drame romantique*, praktijk geworden. De ‘dramen’ van Pigault en zijn collega’s zijn echter, anders dan Hugo’s stukken, buiten de canon gevallen. De traditie waaruit ze voort komen, kennen we anno 2016 bijna alleen nog via de zangspelen van operacomponisten als de Oostenrijker Mozart en de Italiaan Rossini. Deze kosmopolitische theatercultuur van de late Verlichting vertoont nog maar weinig sporen van nationalistische sentimenten. Ideologisch staan Pigaults stukken in de traditie van vrijzinnige wereldburgers als Voltaire en Rousseau.

Het verklaart mogelijk ook waarom Tollens zich als Pigault-vertaler zo weinig vrijheden veroorlooft en de Franse teksten tot op de letter volgt: omdat Pigaults wereld ook de zijne – én die van zijn publiek – was, heeft Tollens blijkbaar niet de behoefte gevoeld om zich de tekst ‘toe te eigenen’ met behulp van een actualiserende dan wel nationaliserende strategie. In haar studie naar de Nederlandse receptie van het Duitse toneel omstreeks 1800 laat Klaartje Groot zien hoe de populaire stukken van Kotzebue en Iffland juist wel geregeld aangepast werden aan de Hollandse smaak en zeden. Breder onderzoek naar de receptie van het Franse toneel in Nederland – Groot pleit hier ook voor⁴⁴ – zou moeten uitwijzen, of dergelijke bewerkingen ook van Franse toneelstukken werden vervaardigd. Dat de Franse stukken veel minder ophef veroorzaakten dan de Duitse hoeft overigens niet meteen te betekenen dat de stukken van Pigault en zijn collega’s minder indruk maakten bij het Hollandse publiek: het is goed denkbaar dat ze domweg als minder ‘vreemd’ werden ervaren. De ideologie van deze toneelwerken werd niet als specifiek Frans, laat staan als on-Hollands beleefd.

Wat Busken Huet in 1874 schrijft over Tollens’ ideologie geldt evenzeer voor Pigault: ‘Zijne wijsbegeerte, tevens zijn godsdienst, is het deïsme van Voltaire; is

43 Pigault Lebrun, ‘Claudine de Florian’, in: *Bibliothèque dramatique. Répertoire universel du théâtre Français* (Paris 1825) 204; H.T. C.z., *Verleiding en vergoeding*, 56.

44 Groot, *Geliefd en geveerd*, 293.

het christendom, ontdaan van zijne verborgenheden en herleid tot een kosmopolitisch geloof op eigen hand.⁴⁵ Bij Huet krijgt dit oordeel een kritisch tintje. Door Tollens neer te zetten als ‘de discipel van den ouden franschen tijd’ probeert hij hem ook definitief tot een man van het verleden te maken, tot een dichter aan wie de negentiende-eeuwse (post-)romantische én meer nationalistisch georiënteerde lezer geen boodschap meer heeft.⁴⁶ Anno 2016 heeft die verborgen agenda van Huet nog maar weinig relevantie: het laat-verlichte geluid klonk overal in Europa tot ver in de negentiende eeuw door en manifesteerde zich niet in de laatste plaats in de theaterpraktijk. Men vindt het terug in de toneelstukken van Pigault, Tollens en hun tijdgenoten. Stukken die in de literatuurgeschiedenissen tot voor kort buiten boord vielen, maar die voer bieden voor historici die geïnteresseerd zijn in de cultuurpraktijk aan het begin van de negentiende eeuw en in het spanningsveld tussen populaire en gevestigde literatuur.

Aandacht voor Tollens’ toneelwerk geeft ons inzicht in de relatief onbekende aanloop van zijn carrière. De breuk met zijn latere, meer bekende werk zou wel eens minder groot kunnen zijn dan gedacht: de vaderlandse romances bevatten uiteraard nationale sentimenten, maar ze staan ook nog in direct verband met de laat-verlichte ideologie waarvan het op de Franse cultuur georiënteerde jeugdwerk doortrokken is. Op het beeld van Tollens als een ‘typisch’ Nederlandse volksdichter valt, juist ook tegen de achtergrond van zijn activiteiten als vertaler en bewerker van buitenlandse literatuur, het nodige af te dingen.⁴⁷

In de geschiedenis van de negentiende-eeuwse Nederlandse literatuur komt het toneel er traditioneel bekaaid vanaf: de productie werd tot voor kort op grond van de al dan niet vermeende geringe literaire kwaliteit veronachtzaamd en hoogstens vanuit een institutioneel perspectief onderzocht. Nu literatuurhistorici zich niet langer louter door normatieve overwegingen laten leiden, is het hoog tijd dat we een blik werpen op de inhoud van de stukken – van Tollens en van zijn tijdgenoten – waarmee de toneelgangsters van toen geconfronteerd werden.

Jan Oosterholt is als letterkundige werkzaam bij de opleiding Cultuurwetenschappen van de Open Universiteit. De laatste jaren richt zijn onderzoek zich op de receptie van buitenlandse literatuur in Nederland en op (toneel)bewerkingen van romans.

Correspondentieadres: Studiecentrum OU Amsterdam, Amstelveenseweg 390, 1076 CT Amsterdam. E-mailadres: jan.oosterholt@ou.nl.

45 Cd. Busken Huet, ‘Tollens’, in: Cd. Busken Huet, *Litterarische Fantasien en Kritieken* 6 (Haarlem s.d.) 100.

46 Cd. Busken Huet, ‘Tollens’, 106. Zie: Ruud Poortier, *Tollens’ nagalm. Het dichterschap van Hendrik Tollens (1780-1856) in de Nederlandse herinneringscultuur* (z.p. 2014) 84-97; Jan Oosterholt, *De bril van Tachtig. Het beeld van de 19^e-eeuwse Nederlandse dichtkunst* (Amsterdam 2005) 33-36. Al eerder kwam deze generatiekloof naar voren in kritiek van Beets op Tollens. Hierover: Ellen Krol, ‘“Met verbeter klagt”. Hendrik Tollens Cz.’, in: Rick Honings en Olf Praamstra, *Ellendige levens. Nederlandse schrijvers in de negentiende eeuw* (Hilversum 2013) 62-63.

47 Zie de bijdrage van Lotte Jensen in dit themanummer.