

# Vrouwenrollen in de vaderlandse drama's van het negentiende-eeuwse België<sup>1</sup>

TOM VERSCHAFFEL

'Mannen, uw vreugde zy 't bloed te doen stroomen;  
Heelen en troosten in ziekte of in rouw,  
Harten vermurwen en driften betoomen,  
Dat is de vreugde der belgische vrouw.'<sup>2</sup>

In de negentiende eeuw is in België veel toneel gespeeld en veel toneel geschreven. Dit was deels het gevolg van een bewuste cultuurpolitiek, die onder meer op de ontwikkeling van een 'nationaal toneel' was gericht. Na de onafhankelijkheid in 1830 voelde de jonge, romantische natie al snel de behoefte een cultuur te ontwikkelen die de uitdrukking van haar (nationale) identiteit zou zijn. In sterke mate was deze nationale cultuur een *historische* cultuur, gericht op de herkenning en aanwijzing van een als nationaal opgevatte identiteit in het verleden. Het ging daarbij om een grootschalige uitbouw van een nationale geschiedenis, die niet alleen in talrijke vaderlandse geschiedenissen vorm kreeg, maar ook in een brede historische cultuur, in de historieschilderkunst, de historische roman en, als een vast onderdeel van publieke feesten, de historische optocht.<sup>3</sup>

De Belgische cultuurpolitiek was, zoals zowat elke nationale cultuurpolitiek, dubbel: enerzijds gericht op de 'culte du passé', anderzijds op de 'culte de l'originalité'.<sup>4</sup> Beide waren sterk met elkaar verweven. Bij het stimuleren van de eigentijdse kunstenaars lag de nadruk op hun trouw aan de nationale traditie. De kunstenaars moesten gezamenlijk een nationale eigenheid ontwikkelen, en wat die eigenheid was, moest bovenal blijken uit het werk van de grote voorgangers. In de cultus van Rubens bijvoorbeeld, kwamen historische en romantische bekommernissen samen. Op het vlak van het theater daarentegen was er amper een Zuid-Nederlandse traditie, amper een eigen repertoire beschikbaar. Het Belgische theater had geen Rubens om zich aan te spiegelen; er was geen Vondel, laat staan een Shakespeare voorhanden. De noodzaak een nieuw (nationaal) repertoire te creëren was daarom des te groter.

Vooral in het Nederlands werden op grote schaal (oorspronkelijke) stukken geschreven. Dit had te maken met het feit dat het Franstalige theater wel degelijk kon putten uit een uitgebreid bestaand repertoire, voor het



Gelithografeerd portret van de actrice Virginie Miry bij een borstbeeld van haar man, de toneelschrijver Hippoliet van Peene, door J. Pinnoy, ca. 1848 (coll. Archief en Museum van het Vlaams Cultuurleven, Antwerpen).

overgrote deel buitenlands en in het bijzonder Frans uiteraard. Voor de Nederlandstalige podia inspireerde men zich ook wel op het Franse theater, al dan niet aan de hand van vertalingen of vrije bewerkingen van Franse stukken. Het Franse toneel was immers populair en dus commercieel interessant. Daarom, en omdat in het midden-negentiende-eeuwse België Frankrijk werd beschouwd als de voornaamste bedreiging voor zowel de politieke als de culturele integriteit van de prille natiestaat, was de cultuurpolitiek wat het toneel betreft gericht op het terugdringen van de als nefast afgeschilderde Franse invloed.<sup>5</sup>

De overheid steunde deze uitbouw van een nationaal theater, en die steun werd door de cultuurproducenten zelf ontvangen als 'eene weldaad in een land, waar de toepassing van Thorbecke's stelregel, *Kunst is geene regeringszaak*, voor onze vaderlandsche kunsten en letteren de genadeslag wezen zou'.<sup>6</sup> In 1860 werd bij Koninklijk Besluit een regeling voorzien waarbij auteurs subsidies konden krijgen voor het schrijven van originele theaterteksten. Critici hebben erop gewezen dat dit initiatief wel de kwantiteit, niet de kwaliteit van de Belgische theaterproductie heeft bevorderd. Twee jaar vroeger, in 1858, waren driejaarlijkse prijzen voor toneelletterkunde, één voor Nederlandstalige en één voor Franstalige toneelliteratuur, ingesteld. Het reglement van die prijzen bepaalde uitdrukkelijk dat de ingezonden stukken hun onderwerp moesten ontleenen hetzij aan de nationale geschiedenis hetzij aan de nationale zeden ('les mœurs nationales'). In 1875 werd deze bepaling veranderd; voortaan mochten de onderwerpen volledig vrij worden gekozen – maar toch werd nog bepaald dat 'bij gelijke verdienste de prijs zal worden toegekend aan een werk waarvan het onderwerp aan de geschiedenis of aan de nationale zeden is ontleend'.<sup>7</sup> In elk geval was het zo dat, tenminste in de eerste periode, vooral historische stukken zijn bekroond – zij golden over het algemeen als hoogwaardiger werk. Als er al stukken waren die tot het echt nationaal theater konden worden gerekend en die hun nationale missie vervulden, dan waren het wel de vaderlandse drama's.<sup>8</sup>

## Vrouwen voor het voetlicht

De nationale historische cultuur was gericht op de verheerlijking van wat men als het nationale verleden beschouwde en beschreef, en op de constructie van een glorieus vaderlandse geschiedenis. De lange Belgische geschiedenis werd opgevat als een 'dramatische' afwisseling van momenten van moedige vrijheidstrijd en verzet tegen 'vreemde overheersers' met momenten van rust, welvaart en culturele roem.<sup>9</sup> Het hoeft geen betoog dat de historische figuren die als de dragers van deze in meervoudig opzicht glorieus geschiedenis werden beschouwd, en derhalve als helden werden vereerd, *mannen* waren.<sup>10</sup> 'Men hoeft slechts eenen vluchtigen oogslag in onze jaarboeken te werpen om de overtuiging te hebben dat ons land, ten allen tijde, eene meenigte doorluchtige mannen heeft voortgebracht, waar-

van elke levensbeschrijving eene roemvolle geschiedenis is.<sup>11</sup> Bij nationale grootheid werd – zo bleek steeds weer – alleen aan mannen *gedacht*. 'Eere den volke, die den roem zyner voorzaten met de nevelen der vergetelheid niet laet overtrekken, en de mannen, welke door heldendaden 's lands regten verdedigd, of door eeuwendurende zangen zyne glorie vermeerderd hebben, naer waarde weet te schatten.'<sup>12</sup>

Toch zijn vrouwen in de nationale historische cultuur, en in het bijzonder in het historisch theater, geenszins afwezig. Van de ongeveer tweehonderdvijftig (mij bekende) historische stukken die tussen 1830 en 1900 in België zijn geschreven, hebben er dertig (dus ongeveer twaalf procent) een vrouwelijk titelpersonage, tegenover honderdvijftig stukken die de naam of een andere expliciete persoonsaanduiding van een man in de titel hebben (ongeveer zestig procent). Het mannelijk overwicht is in deze productie, die volledig het werk is van mannelijke auteurs, onmiskenbaar, maar uit deze cijfers blijkt anderzijds ook dat in de Belgische historische toneelliteratuur wel degelijk een aantal grote (historische) vrouwenrollen zijn gecreëerd. Actrices, van wie Virginie Miry (1807-1902) de bekendste was, konden aan de vertolking van dergelijke rollen een sterrenstatus ontlennen.

In een beperkt aantal van deze gevallen gaat het om vrouwelijke personages die hun hoofd- en zelfs titelrol enkel te danken hebben aan de nabijheid van een belangwekkende man, en in de titel niet bij hun *eigen* naam worden genoemd. Het gaat om stukken als *La mère de Rubens* van Charles Potvin en *De vrouw van Egmont* van Eugene Zetternam. Maar uiteraard zijn de meeste vrouwelijke titelpersonages historische figuren die wel als zodanig – als *zichzelf* – een plaats in de geschiedenis bekleden. Onder hen zijn enkele buitenlandse vrouwen, onder wie (in een Franstalig stuk) de moordenares van Marat, Charlotte Corday.<sup>13</sup> Toch zijn de meesten – het kan niet verwonderen – ontleend aan het nationale verleden.

Deze (nationale) vrouwelijke hoofdpersonages waren zo goed als allemaal vorstinnen en prinsessen, die men bovendien vooral in de Middeleeuwen aantrof: de meest voorkomende waren Richildis, in de elfde eeuw gravin van Henegouwen en ook van Vlaanderen; de zussen Johanna en Margareta van Constantinopel, in de dertiende eeuw gravinnen van Vlaanderen; Maria van Brabant, gravin van Holland; Margareta van Male, gravin van Vlaanderen in de vroege vijftiende eeuw; Maria van Bourgondië, vijftiende eeuw, dochter van de gesneuvelde Bourgondische hertog Karel de Stoute en echtgenote van Maximiliaan van Oostenrijk, de latere Duitse keizer. Het was een handvol vrouwen die bij de Belgische toneelauteurs van de negentiende eeuw populariteit genoten, en die – voor alle duidelijkheid – ook nog in andere stukken voorkwamen, zonder dat zij daarom in de titel werden genoemd. Ze dankten hun populariteit aan de dramatische mogelijkheden van hun levensverhaal, veeleer dan aan een heldenstatus, zoals het geval was bij heel wat van hun mannelijke collega's.

De vrouwelijke personages waren in de vaderlandse drama's evenwel talrijker dan het al met al korte lijstje van historische hoofdfiguren laat

vermoeden. De meeste nationale 'helden' waren wel degelijk mannen, maar om hun verhaal te kunnen vertellen op een manier die beantwoordde aan de eisen van het (negentiende-eeuwse) toneel, dienden zij te worden omringd met nevenfiguren met wie zij 'persoonlijke' relaties onderhielden, en dus ook met echtgenotes en geliefden, moeders en dochters. Vrouwelijke personages kwamen daarom in zo goed als alle historische theaterstukken voor. Een enkele keer wilde een auteur wel eens, zoals Bruno Block in 1870 met zijn *Lodewijk van Nevers* en Julius Delbeke in 1887 met *De Brugsche metten*, uitdrukkelijk een 'drama zonder vrouwenrollen' schrijven – maar dat bleef uitzonderlijk.

Vrouwen waren er bijna altijd, want ze hadden een duidelijke dramatische functie. Een toneelintrige kon immers niet zonder een liefdesverhaal. 'Une pièce sans amour aurait été absurde et ridicule, aujourd'hui que l'amour est le ressort de tout ouvrage dramatique.'<sup>14</sup> Dat schreef Hippoliet van Peene, de bekendste en meest productieve van alle Vlaamse toneelauteurs van de negentiende eeuw (én de echtgenoot van Virginie Miry) in 1846 in het voorwoord bij een libretto van een opera gewijd aan de figuur – en de amoreuze perikelen – van Jacob van Artevelde. Toch kwam ook kritiek op deze vanzelfsprekendheid. Eugeen Zetternam meende in 1859 dat historiestukken 'door het onbarmhartig inlasschen van bij de handeling nuttelooze geliefden [...] bovenmate langdradig' werden. De alomtegenwoordigheid van het liefdesmotief op het toneel werd precies als een element van de nefaste invloed van het Franse theater, het *zedeloze* Franse theater, gezien. De liefde was als onderdeel van een dramatische intrige, zo merkte Zetternam nog op, 'op geen tooneel, ten zij op dat der Franschen, [...] een hoofdvereischte'.<sup>15</sup> Veel effect had een dergelijke kritiek echter niet. Eens te meer bleek de Franse invloed – als het daar al om ging – te sterk.

## Betekenisvolle liefdes

Het liefdesthema zoals het in historische drama's verscheen, nam meestal de vorm aan van een Romeo-en-Juliet-verhaal. De held is verliefd op de dochter van zijn belangrijkste tegenstander: de variaties op het gegeven waren talrijk, maar leverden toch steeds ongeveer hetzelfde op. Het stramien was zo aantrekkelijk en geschikt, omdat het mogelijk maakte te realiseren wat deze historische drama's wilden en moesten doen: het schetsen van een episode uit de 'grote' geschiedenis aan de hand van het verhaal van individuele personages. Een Romeo-en-Juliet-motief berust precies op de dramatische spanning tussen de persoonlijke gevoelens van de personages en de belemmeringen die worden opgeworpen door de (historische) omstandigheden. Deze omstandigheden, de tegenstellingen die kenmerkend zijn voor het betreffende (historische) moment, vormen het historische onderwerp van het stuk. Ze worden op die manier in de intrige 'zichtbaar' en krijgen een (min of meer concrete) betekenis voor een publiek dat amper of niet historisch gevormd is.

GRAND THÉÂTRE DE GAND.

**Jedi 15 Janvier 1852,**

PAR EXTRAORDINAIRE,

Au Bénédice de M. **J. BOVERY**, Chef d'Orchestre  
du Grand Théâtre,

*La première Représentation de*

**JACQUES VAN ARTEVELDE**

ou

**Sept Ans de l'Histoire de Flandre,**

*Grand Opéra National en 3 actes et 7 tableaux, paroles de  
H. Van Peene, musique de J. Ewery.*

ACTE 1<sup>r</sup>. — L'après-dîner d'un Dimanche en 1337.  
Arrestation de Sohier le Courtraisien.

ACTE 2. — Le Capitaine de la Commune.

ACTE 3. — Une fête au Château des Comtes à Gand.  
Pas de Clochettes. — Pas de trois. — Danse  
armée.

ACTE 4 (1<sup>er</sup> Tableau). — Le prix du sang et la ven-  
geance.

2<sup>me</sup> Tabl. — Départ de l'armée Gantoise pour Biervliet.  
Bénédiction des Drapeaux.

ACTE 5 (1<sup>er</sup> Tableau) — La Conspiration.

2<sup>me</sup> Tableau. — LA MORT de VAN ARTEVELDE ou  
la nuit du 17 Juillet 1345. — Ce Tableau se  
termine par l'INCENDIE DE LA PLACE DE  
LA CALANDRE.

*Le Spectacle sera terminé par*

**LE CAUCHEMAR D'UNE NUIT D'HIVER**

Parodie du SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ.

En 3 Tableaux, par M. Grasetot, arrangée pour la Scène Gan-  
toise par H. Van Peene.

Aankondiging van de première van de opera *Jacques van Artevelde, ou Sept ans de l'histoire de Flandre*, tekst van Van Peene, muziek van Boverly (coll. Archief en Museum van het Vlaams Cultuurleven, Antwerpen).

De bedoelde tegenstellingen waren vanzelfsprekend nationaal. In de historische cultuur die de in 1830 verworven onafhankelijkheid als einddoel van de nationale geschiedenis beschouwde, groeide 'de mythe van de vreemde overheersingen' uit tot een centraal concept: de hele nationale geschiedenis werd gezien als een vrijwel onafgebroken opeenvolging van vreemde onderdrukkingen en van strijd daartegen, als een verhaal van onvrijheid en vrijheidsstrijd. De strijd voor de nationale integriteit werd als de kern van het nationale verhaal beschouwd. In het licht van de vaak sterk anti-Franse stemming in het midden-negentiende-eeuwse België werd met name Frankrijk als 'eeuwige' en zelfs 'natuurlijke' vijand in het verleden geprojecteerd. Het was de Zuiderbuur die het altijd op België had gemunt en tegen wie de Belgen zich altijd krachtdadig hadden verdedigd. Deze visie lag uiteraard ook aan de vaderlandse toneelstukken ten grondslag. Dit betekent onder meer dat, wat de vorstelijke personages betreft, de 'eigen' heersers tegenover 'vreemden' stonden, en wat de burgerlijke personages betreft, de 'gewone mensen', de goede Belgen tegenover degenen die, om welke reden dan ook, met buitenlanders heulden of onder hun invloed stonden. De tegenstelling tussen beiden was altijd scherp: er is geen middenweg tussen vaderlandsliefde en verraad – en het water is dan ook te diep voor geliefden die tot verschillende kampen behoren.

Vrouwelijke personages waren voor de literaire of dramatische uitwerking van een dergelijk schema onmisbaar. Toch beperkte hun onmisbaarheid zich vaak tot deze nood aan een (onbereikbare) geliefde. In zowat alle stukken kwamen vrouwen voor, maar zo goed als altijd vormden ze in de cast een minderheid. Ze droegen de liefdesintrige, maar vaak was dat meteen ook de enige functie die ze in het stuk vervulden. Het aantal personages in een historisch drama (ik beschouw hier alleen de personages met tekst) kon uiteraard sterk variëren, gaande van drie of vier tot enkele tientallen. Heel vaak evenwel waren er in het geheel acht à tien sprekende personages. Een stuk had dan niet zelden slechts één vrouwenrol, soms ook wel eens twee of drie: naast de geliefde (of *het voorwerp van de liefde*) treedt dan nog een vertrouweling op – vaak een dienstmeisje, tot wie de geliefde kan spreken (zodat haar motivaties ook buiten de monologen en terzijdes tot uitdrukking kunnen komen), die haar ook helpt in de actie (bijvoorbeeld in het misleiden van de vader of het helpen verbergen van de – al dan niet vermomde – geliefde); een enkele keer levert zij een nevenintrige door zelf verliefd te zijn (op de knecht van de geliefde van de meesteres – remember Marivaux). Slechts zelden waren er meer dan drie vrouwenrollen. Zo goed als nooit was er meer dan één vrouwelijke hoofdrol; de geliefde volstond.

Als een liefdesmotief in de historische episode die de auteur wilde evoceren niet 'gegeven' was, dan diende de toneelauteur een romance te verzinnen. De geschiedenis bevatte niet genoeg vrouwelijke personages om de verhalen ervan te vertellen op een manier waarop dat, blijkens de gangbare opvattingen, in het theater diende te gebeuren. Het negentiende-eeuwse

historische drama was een vorm van historische fictie, wat impliceert dat historische gegevens en vinding van de auteur met elkaar werden vermengd. Een stuk werd over het algemeen bevolkt door een aantal historische én een aantal fictieve personages. Uiteraard is het onderscheid tussen beiden niet altijd scherp aan te geven, onder meer omdat de auteur namen aan de historische bronnen kon ontleen van historische figuren over wie voor de rest weinig of niets geweten was. Ook historische figuren worden fictieve personages in de mate waarin zij fictieve dialogen krijgen en op het toneel fictieve handelingen stellen. Toch kunnen we een tegenstelling hanteren tussen – bijvoorbeeld – Maria van Bourgondië en het weesmeisje op wie Jan Breydel, de held van de Guldensporenslag van 1302, verliefd is. Het relatieve belang van historische gegevens en personages in de diverse stukken kan sterk verschillen: alle personages kunnen fictief zijn, en alleen de achtergrond historisch (historische gebeurtenissen die zich buiten het blikveld van de toeschouwer voordoen, alleen in het stuk aanwezig omdat personages erover spreken); historische figuren kunnen in een stuk nevenpersonages zijn (die wel eens opduiken, eventueel wel als katalysator van de intrige, zonder dat zij daarom die intrige zelf dragen); historische figuren kunnen natuurlijk ook de hoofdpersonages van het stuk zijn (Jan Breydel die de Guldensporenslag beslecht én tegelijk verliefd is op de pleegdochter van een 'leliaart').

In het dramatische verhaal dat in een vaderlands drama wordt verteld, speelt – zoals gezegd – zo goed als altijd een vrouw een hoofdrol. Maar veel vaker dan dat het geval is bij het mannelijke personage waaraan het vrouwelijke personage wordt 'gekoppeld', is dit vrouwelijke personage fictief (terwijl de mannelijke figuur vaak historisch is). Aangezien het historisch materiaal de vanuit dramatisch oogpunt noodzakelijke vrouwelijke personages niet bevat of maar weinig informatie is overgeleverd over de vrouwen in het leven van mannelijke helden, misschien niets meer dan hun naam, moeten zij worden gecreëerd.<sup>16</sup> Voor de toneelauteurs had dit het voordeel dat zij des te perfectter konden worden gecast voor de rol die zij te vervullen hadden. Het bood hun meteen ook de ruimte om, zoals Maria Grever het formuleerde, 'gewenste genderopvattingen en geïdealiseerde sekseverhoudingen te projecteren in een historische context'.<sup>17</sup>

De liefde was de voornaamste 'functie' van deze ten behoeve van de historische drama's gecreëerde vrouwen. De vrouwelijke personages *dienden* om een liefdesverhaal te construeren dat dan dramatisch kon worden uitgewerkt. Een meisje verscheen bijvoorbeeld op het toneel *met de bedoeling* haar het voorwerp te maken van de liefde van twee mannen, een goede en een slechte.<sup>18</sup> Doordat deze rivalen – dat was altijd zo – tot verschillende (nationaliteiten en dus) kampen behoorden, werd het liefdesmotief in de 'grote' geschiedenis geschoven. Het meisje was niet enkel het object, ook het subject van liefde. Ze hield van de Nederlandse aanbieder en wees de Franse rivaal af.<sup>19</sup> De keuze bood haar de kans een (juist) vaderlands standpunt in te nemen. Met haar liefde belichaamde ze een vaderlandse overtui-



ging. Het liefdesverhaal had onmiskenbaar een nationale betekenis en boodschap.

De vrouwelijke personages droegen dan ook net zo goed bij tot het didactische, exemplarische en patriottische karakter van de stukken waarin ze optraden, als hun mannelijke collega's. Ook zij konden immers niet ontsnappen aan de (nationale) implicaties van de historische episodes die ze gestalte gaven. Ook zij behoorden tot een kamp. Dat had niet alleen te maken met hun afkomst en de verbondenheid met (mannelijke) goede vaderlanders (een meisje is 'goed' omdat ze de dochter is 'van den vromen Willaert, die een jaer geleden, gestorven is, ter verdediging onzer vrijheden'<sup>20</sup>) en het feit dat zij net zo goed als mannen 'van belgisch bloed'<sup>21</sup> waren, maar evenzeer met de consequenties die ze daar zelf aan verbonden. De vrouwelijke personages hadden overtuigingen, ook zij konden zich – met overtuiging – *bewust* zijn van hun nationaliteit en van de implicaties ervan, ook zij waren (op hun beurt) *vaderlandslievend*. En ze hadden niet alleen overtuigingen, maar ook het karakter en de moed om deze overtuigingen uit te drukken en overeenkomstig ermee te handelen.

Helaas voor het personage en gelukkig voor het drama, gebeurde dat meestal niet zonder moeite. 'La voix de l'âme' verstomt niet altijd voor 'la voix des partis'.<sup>22</sup> Het hart en het plichtsbesef stellen verschillende eisen. Helden en heldinnen zien zich voor een dilemma gesteld, waarbij ze verscheurd worden tussen de keuze van hun verliefde hart en hun vaderlandse plicht; het meisje leeft in onmin met haar vader en moet haar liefde, en soms haar geliefde, verbergen. Onverwachte wendingen zijn nodig om het verhaal alsnog tot een *happy end* te kunnen leiden. Wezen komen bijvoorbeeld in de loop van het stuk te weten wie hun échte vader is en het is goddank een goede Vlaming. Toch was ook een tragische afloop soms door de geschiedenis voorgeschreven en dus ook op het toneel onvermijdelijk: de liefde blijft ongelukkig, niet zelden omdat de mannelijke geliefde sterft voor het vaderland. De vrouw moet zich dan terugtrekken in een klooster, of ze wordt waanzinnig<sup>23</sup> en sterft ijlend. (Er wordt in de laatste acten van deze stukken heel wat afgestorven, er worden talrijke laatste monologen uitgesproken, met veel aan uitputting toe te schrijven beletseltekens.)

Het persoonlijke ongeluk dat zovele vrouwen in het historische theater treft, vloeit voort uit de kracht van hun overtuiging en karakter. De liefde is slechts problematisch en dramatisch voor wie weerstand biedt aan de 'stroom van afwisselende aendoeningen' en de 'overdenking' tracht te laten zegevieren over 'het brooze hart'. Want – zo laat Eugene Zetternam zijn *Margaretha van Constantinopelen* spreken – alleen voor 'karakterlooze vrouwen' geldt: 'als die beminnen overdenken zy niets'.<sup>24</sup>

## In dienst van het vaderland

Wallada, de dochter van een Nerviër die zijn slavernij in Rome is ontvlucht en naar zijn vrije vaderland (en 'de duitse geest') is teruggekeerd, is

voorbestedend te trouwen met de oud-Belgische held Boduognat, maar is en blijft heimelijk verliefd op Lucianus, de zoon van haar vroegere Romeinse meester. Ze realiseert zich maar al te goed welke onverenigbaarheid haar zielerust ondermijnt: 'Uw vader! roept de pligt; de liefde: Luciaen!'<sup>25</sup> Van de keuze hangt niet alleen het persoonlijk (on)geluk van het meisje af, ze heeft ook implicaties voor het vaderland. 'Kind, nimmer zal uw vader / Van u iets vergen dat u deren zou; maer nu / Hangt België's, 's menschedom heil en vryheid af van u. / Verwerpt gy Bodwognat, gy vlecht ons allen banden. / En levert 't Belgisch volk geboeid in Roomes handen.'<sup>26</sup> De liefde is de dramatische functie van de vrouw in het theater, en toch is het belang daarvan – ook voor de 'grote' geschiedenis van de natie – niet gering. Precies door deze 'liefde' (en door haar in dienst te stellen van het vaderland) kan de jonge (mooie) vrouw het lot van het vaderland beïnvloeden, kan zij het maken of kraken. 'Uw wil is eene wet, die my de Hemel gaf, / Die wet gehoorzaam ik, hoe zwaer 't my moge vallen.'<sup>27</sup> En zelfs de komst van Lucianus, als Romeins gezant, kan haar niet tot andere gedachten brengen: 'Het heil van 't Belgisch volk hangt af / Van 't woord, dat ik van daeg myn' ouden vader gaf. / Dien eed verbreken? Nooit! Ik wil er niet aen denken. / Ik zal, ik wil den vorst myn hand, myn trouwe schenken.' En het aandringen van de verliefde Romein helpt niet: 'Zwyg, zwyg, verwyder u! Hoe! 'k zou myn volk verraën!'<sup>28</sup> Ze trouwt met Boduognat, wordt waanzinnig, en pleegt, na de dood van haar man (door de hand van Caesar), zelfmoord.

Ook vrouwen hebben verplichtingen tegenover het vaderland. Ook zij moeten zich moedig inzetten voor de idealen van hun land en hun volk. Maar dan wel op een manier die beantwoordt aan hun eigen aard en mogelijkheden. Vrouwen hebben een taak in de glorierijke strijd van het vaderland, maar – zo blijkt ten overvloede – het is een andere dan deze die hun vaders, mannen en zonen te vervullen hebben. Die grijpen de wapens, vormen legers en vechten voor het vaderland. De veldslagen waarin gewapende mannen de vrijheid van het land bevechten, zijn de heldendaden van de natie. De vrouwen, gekenmerkt door hun fysieke zwakheid, nemen aan deze 'grote' gebeurtenissen van de nationale geschiedenis niet deel. Ze slaan veldslagen gade door het raam en worden door boodschappers op de hoogte gebracht. Van de kruistochten krijgen zij enkel een mondeling verslag, dat – in de woorden van een verslaggever in het stuk dat Désiré Delcroix aan *Philippine van Vlaanderen* wijdde – door 'het verhaal der ijselijkheden weinig aangenaam klinken moet in de ooren mijner geëerbiedigde hoorderessen'. Wat het meisje en haar moeder ontkennen: 'Toch niet, heer ridder, het doet elk vaderlandsch harte goed te vernemen hoe onze broeders in den vreemde tegen de ongeloovige stredden.'<sup>29</sup> Ze delen de overtuigingen van de strijdende mannen, maar meestrijden kunnen ze niet.

En toch doen historische vrouwen meer dan *vernemen* alleen. Niet enkel door de instemming van hun geest en hart zijn ze bij de strijd van het

vaderland betrokken, ze kunnen ook – zij het dan ongewapend – handelen. In *De Spaanse furie* (1876) van Edward van Bergen wordt uitdrukkelijk ver(ant)woord welke rollen vrouwen in de geuzenstrijd kunnen spelen. Een vrouw kan onderdak bieden aan bedreigde of vervolgde medestanders, of ze kan haar huis openstellen voor een vaderlandse vergadering.<sup>30</sup> Het meisje Leonora expliciteert dat ‘het de plicht der Geuzen [is] elkander te ondersteunen’.<sup>31</sup> En ze geeft – bezielde – aan dat vrouwen zich niet van de Opstand mogen distantieëren: ‘Maar wie kan, of wie mag er onverschillig blijven, bij hetgeen men dagelijks ziet en hoort? Er komt een tijd dat het vrouwelijk gemoed in opstand geraakt tegen de verdrukken des vaderlands, tegen de moordenaars des volks en op zulk een oogenblik verricht de vrouw wonderen; haar moed beschaamt de lafaards en maakt de vaderlanders tot helden. Ik voel echt geuzenbloed door mijne aders vloeien en even als Kenau Simons Hasselaar, te Haarlem, ken ik mij sterk genoeg, om mij aan het hoofd der Antwerpsche vrouwen te plaatsen en mijne stad tegen de spaansche huurlingen te verdedigen.’ Een oudere vrouw tempert haar opwinding: ‘Strijden, jonkvrouw, is het werk der mannen; de vrouwen is de taak opgedragen voor de strijders te bidden.’ Maar hiermee neemt de onstuimige Leonora geen vrede: ‘Bidden, ja; maar ook den moed der mannen aan te vuren, wanneer hij mocht verzwakken en zelfs het wapen op te vatten, als de nood dwingt’.<sup>32</sup>

Toch is ‘soldaatje spelen’, zoals het in een ander stuk luidt, ‘een spel dat alleen door de jongens wordt gespeeld’.<sup>33</sup> De taken en plichten van jongens en meisjes zijn niet dezelfde. In een stuk van Block en Mekerle mijmeren de veertiende-eeuwse held Jan Hyoens en zijn geliefde over een gelukkige toekomst en over de kinderen die ze zullen opvoeden. Hij voert het woord: ‘De meisjes, aen uwe zorg toevertrouwd, worden weldra deugdzame dochters, geschikt om volgens het schoone voorbeeld der moeder, goede huisvrouwen te worden; de jongens, aen myne bestier overgelaten, maak ik bekend met de pligten, die verreischt worden om tot eer eener familie te strekken, om vorst en vaderland te beminnen, ik leer hun de regten hunnen vaderland eerbiedigen, en leid hen op, om, zoo éénmael dezelve geschonden worden, die te verdedigen en alzoo tot roem en nut van het vaderland te dienen’.<sup>34</sup> Maar de idylle wordt verstoord door de gebeurtenissen die het voorwerp vormen van het verhaal dat nog moet beginnen. Minder dan zestig pagina’s later is de volksleider dood en zweert Oda ‘by de ziel van Jan Hyoens, die zich thans in de tegenwoordigheid van het Opperwezen bevindt’ dat zij ‘dezen degen niet eerder uit de hand [zal] leggen, dan na dat zyne onmenschelyke dood gewroken is’.<sup>35</sup>

Een dergelijk gewelddadig voornemen, uitgesproken door een vrouw, wordt met dramatiek en tragiek verbonden, met wanhoop en zelfs waanzin. Met het *uitzonderlijk* lot van een vrouw. De heroïek van een moedige vrouw zit niet in de fysieke wraak, maar in de overtuiging die tot uiting komt in standvastigheid, ondanks, en ook juist *in*, fysieke zwakheid. De al genoemde *Philippine*, de dochter van de Vlaamse graaf Gewijde van Dampierre, was

verloofd met de Engelse kroonprins en werd om die reden ontvoerd door de Franse koning Filips de Schone. Dat leidde tot een open conflict tussen Frankrijk en Vlaanderen en uiteindelijk tot de Guldensporenslag van 11 juli 1302, deze voor de Belgische negentiende eeuw haast paradigmatische overwinning op de aartsvijand. In het stuk van Désiré Delcroix verschijnt de frêle Filippina als een vrouw, die, zoals zoveel vrouwelijke personages in dit soort theater, de gebeurtenissen – niet die van de dramatische intrige, maar die van de geschiedenis – ondergaat. Toch is zij, hoewel zwak, ook moedig. Met haar laatste adem beschuldigt zij de Franse koningin Johanna van Navarra ervan dat zij haar heeft gedood. Dát is haar gelukt, zegt het meisje, maar ‘hetgeen gij nimmer vermocht en wat u nooit zal gelukken, is het doden 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 gij’.<sup>36</sup> De macht van het slachtoffer schijnt de macht van de vrouw te zijn in dit soort heldenretoriek.

Delcroix’ stuk eindigt met de Guldensporenslag zelf. Filippina is op dat moment in het verhaal al dood. Maar de strijders krijgen een verschijning van het meisje (haar beeld verschijnt in de lucht).<sup>37</sup> Het was – zo wordt gesuggereerd – haar tragische lot dat de Vlamingen tot die glorieuze overwinning heeft gebracht. Juist in haar (fysieke) zwakte inspireerde zij de gewapende mannen. Vrouwen spelen een cruciale rol in een heroïsche geschiedenis. Ze hebben de belangrijke taak beschermd en verdedigd en desnoods gewroken te moeten worden, ze bieden mannen de mogelijkheid hun kracht, sterkte, heldenmoed te tonen. Maar tegelijk kunnen zij, dank zij hun mentale sterkte, de motor zijn van de mannelijke heldenstrijd.

## Leren offeren aan het vaderland

In hun dienst aan het vaderland kunnen vrouwen, zo leren de vaderlandse drama’s, veel bereiken. Ze inspireren niet alleen, maar sporen hun mannen ook aan. Het is de moeder die haar zoon tot vaderlands- en vrijheidsliefde opvoedt, en tot offervaardigheid. De graaf van Egmont spreekt tot zijn vrouw: ‘Gij leert uw kind edelmoedig en grootsch zyn: ik dank u.’<sup>38</sup> En die vrouw, Sabine van Beieren, steunt haar man als hij naar het schavot gaat, en precies daarbij roept ze – in *De dood van Egmont* (1853) van Frans van Geert – haar liefde in: ‘voor uwe kinderen, voor my, voor het vaderland!’<sup>39</sup> In *De vrouw van Egmont* (1859) van Eugène Zetternam gaat dit personage nog verder: niet alleen steunt Sabine haar man in zijn laatste uur, ze offert zijn leven uitdrukkelijk voor de nationale ziel van hun kind. Alva biedt haar aan het leven van haar man te sparen, op voorwaarde dat ze zou toestaan dat haar zoon naar Spanje wordt gestuurd om daar te worden opgevoed. Dat zou er evenwel op neerkomen, zo meent de moeder, dat

de jongen zou leren 'de overtuiging zijns vaders [te] verloochenen' en aldus zou men hem 'met een langzaam zielevergif vermoorden'<sup>40</sup>. Dat kan ze, tot opluchting van haar echtgenoot, niet toestaan. En voor het vaderland zou ze niet alleen haar man, maar indien nodig ook haar zoon, offeren: de moeder leerde hem immers dat hij, als Egmont, 'zijn vaderland meer [moest] beminnen dan zijne moeder'.<sup>41</sup> In het niét ingrijpen, in het niét redden van man en kind, schuilt de heldenmoed van de vrouw.

Mannelijke helden zijn bereid te sterven voor het vaderland, en in de bereidheid hen daarin te steunen en zelfs aan te moedigen ligt de kracht en de waarde van het bewonderenswaardige optreden van (fictieve) historische vrouwen. Vaderlandse vrouwen hebben geleerd 'den dood eens echtgenoots gelyk een gunst te aenschouwen, / Wanneer hy vroom en koen, het wapen in de hand, / Den heldendood bekomt voor 't duerbaer vaderland.'<sup>42</sup> Vrouwelijk heldendom berust op de bereidheid de (ge)liefde op te offeren aan het vaderland.

Vrouwen kunnen in de strijd van de natie niet hun *eigen* leven geven, maar wel dat van hun mannen en zonen. Ze kunnen dan ook alleen in deze geliefden getroffen worden. In de vechtlust van hun mannen schuilt hun eigen onverschrokkenheid. 'Lafhartige Spanjaards! gij vermoordt onze broeders, onze echtgenooten om uwe driften te kunnen voldoen, maar verneem dat wanneer gij het hoofd van den laatsten Geus in de handen uwer trouwlooze beulen zult overgeleverd hebben, gij de harten der vrouwen toch niet bezitten zult. Ge treft ons Nederlandsche vrouwen in wat wij het duurbaarste, het heiligste op aarde bezitten: in onze liefde, welnu we zullen u dooden door onze liefde, want onze borsten zullen onze kinderen niet alleen de melk ingeven die hen voeden moet, maar tevens ook de haat en de wraaklust die ons allen bezielt!'<sup>43</sup> De liefde en de moedermelk zijn de wapenen van de vrouw. Die kan ze verdedigen – zelfs tegen het fysieke geweld dat de man toebehoort. Vrouwen kunnen het vaderland niet zélf bevrijden, maar inspireren, stimuleren en steunen de mannen die dat wel doen. Op die manier vervullen ze een vaderlandse taak die zeer belangrijk en 'schoon' kan zijn, maar de rol die ze spelen blijft secundair. Ze 'maken' de geschiedenis niet zelf. Vrouwelijke (historische) hoofdpersonages zijn eigenlijk altijd een afwijking van het ideaaltipe van de historische vrouw.

En dat blijkt ook uit de voorstelling van de vrouwelijke hoofdfiguren en de 'krachtige' vrouwen die dan wél in de vaderlandse drama's voorkomen. Dat een vrouwelijk personage een vrouw *is*, wordt altijd benadrukt. Een vorstin wordt met 'mevrouw' aangesproken (een mannelijke vorst niet met 'meneer').<sup>44</sup> In *Richilde* (1849) schildert Van Doosselaere het harde optreden van deze middeleeuwse vorstin. Dat zij een vrouw is, maakt uitdrukkelijk deel uit van de expositio: 'Denken zy dan, dewyl ik eene vrouw ben, dat ik zoo gewillig het hoofd buigen en my in alles schikken zal naer den eisch myns schoonbroeder, den vermetelen Robrecht den Fries?'<sup>45</sup> Als het vrouwelijk personage zich daadkrachtig toont, dan contrasteert dit met haar vrou-

welikhed en precies daarom verwondert zij de mannelijke personages (en de toneelschrijvers en het publiek).

In *De dood van Karel de Goeden, graaf van Vlaanderen* (1889) van Hektor Plancquaert is de vrouwelijke hoofdrol weggelegd voor Deda, de dochter van de moordenaar van de graaf. Zij onderschrijft de zaak van haar vader niet, en tracht hem te overtuigen – dit tot wanhoop van haar oom, die de kwade genius van het verhaal is, en op zijn beurt op zijn broer inpraat: 'Wat! Is uw hart van was? Is 't janken van / Een meisje sterk genoeg, om 't vaste plan / In uwen geest tot wankelen te brengen?'<sup>46</sup> Maar de overtuiging en (zelfs) daadkracht van het meisje beangstigen de slechte oom: 'Wat helsche furie! Waar vindt zij die kracht? / Ik sidder voor die zwakke maagd. Haar stem / Boort door mijn hart.'<sup>47</sup> Deda wordt opgesloten, maar kan ontsnappen. Ze wil de graaf waarschuwen en (zo) redden, maar daarin slaagt ze niet. Ze komt te laat in de kerk aan en valt in zwijm. Ze verliest haar zinnen en wordt, samen met haar vader, door het woedende volk gedood.<sup>48</sup> Zoals in het geval van Filippina sluiten ook hier zwakheid en het onvermogen de gebeurtenissen te beïnvloeden moet niet uit. Vrouwen kunnen lafheid net zo goed verafschuwen als hun mannen, die liever sterven dan te vluchten als zij daartoe de kans krijgen. 'O! dring niet verder aan, Heer van Dampierre, ik ben maar een vrouw, doch het denkbeeld eener vlucht jaagt mij het schaamrood op de wangen!'<sup>49</sup>

## De kwade vorstin

Een dergelijke uitzonderlijkheid kan een vrouwelijk personage groot en voorbeeldig maken, maar doet dat niet vanzelfsprekend. Zoals gezegd zijn de vrouwelijke historische hoofdpersonages in de vaderlandse drama's geen heldinnen die de nationale vrijheidsstrijd – een mannenzaak – hebben gestreden, maar vorstinnen. Ook in hun theatrale portrettering is de aanduiding van hun vrouwelijkheid cruciaal. Ook zij zijn in hun handelen en in hun kracht volkomen afhankelijk van fysiek geweld en dus van *anderen*. Ook zij zijn gedoemd onrechtstreeks te handelen, via – uiteraard mannelijke – handlangers en vertrouwelingen. Zij grijpen niet zélf in, maar *doen* ingrijpen; zij oefenen niet zelf geweld uit, maar *bevelen* – zoals de moeders der geuzen – geweld te gebruiken. Zoals Richildis, in het stuk van Van Doosselaere: 'de knien, die niet plooiën willen, zal ik *doen* breken, en het hoofd dat niet zal buigen, zal ik *doen* afhouden.'<sup>50</sup> En 'Johanna, de zuster van Margaretha, die toen nog heerschte, en haren man graaf Ferrand, in een gevang in Vrankryk liet verkwynen, deed toen Bosschaert grypen en hem het hoofd afslaen.'<sup>51</sup> De eigen vrouwenhand is zwak.<sup>52</sup> Vrouwen geven zich over aan 'zuchten en geween'.<sup>53</sup> Hun bestuur dreigt er een te zijn 'van onnuttige vrouwmiddelen en flauwe regering'.<sup>54</sup> Ze zijn uiteindelijk toch beïnvloedbaar, steeds afhankelijk. Als ze verraden worden, verliezen ze de controle, en vallen ze.

Door die fysieke zwakheid en afhankelijkheid beantwoorden vorstinnen

onvermijdelijk aan een ander type dan dat van de 'echte' vorst. De vrouw die machtig wil zijn, moet haar toevlucht nemen tot middelen die haar niet tot eer strekken. 'Ja, wy hebben den wil', zegt Willem van Dampierre tot Margareta van Constantinopel, 'maer gy, vrouwen, bezit de loosheid. De schynheiligheid is meer te vreezen, dan de magt; zy valt ons niet aen by het licht, zy treft heimelyk in het donker.'<sup>55</sup> De strijd van vrouwen ontbeert 'heldere mannelijke oprechtheid, het is een kattengevecht, een stiekem en door en door oneerlijk spel'. Stefan Zweig typeerde met deze woorden het conflict tussen koningin Elizabeth en Mary Stuart. Stonden hier, zo schreef hij, in plaats van deze vorstinnen 'twee mannen, twee koningen tegenover elkaar, dan zou het dadelijk tot een scherp conflict, tot een open oorlog komen, eis zou scherp tegenover eis, moed tegenover moed gesteld worden'.<sup>56</sup> Vrouwen kunnen niet strijden op de 'eerlijke' manier waarop mannen dat kunnen. En ook tégen hen kan geen 'eerlijk' geweld worden gebruikt. De 'eer' eist immers dat vrouwen, precies omwille van hun vrouwelijkheid, worden gespaard. Vorstinnen kunnen dit gebruiken, het vrijwaart hen van weerstand en opstand, ook als deze gerechtvaardigd zouden zijn. Zoals Robrecht de Fries het, in zijn verzet tegen de slechte Richildis, uitspreekt in een stuk van Louis Hymans: 'Trop longtemps tes sujets retenus par l'honneur, / Ont voulu d'une femme écarter leur fureur.'<sup>57</sup> Het feit dat vorstinnen zo beïnvloedbaar waren, maakte hen kwetsbaar en vatbaar voor listen en misleiding. In de mate waarin zij het níet waren, waren ze 'onvrouwelijk', vervaarlijk en hard. Het type van 'de kwade vorstin' was een haast onvermijdelijk cliché.

Een tot de verbeelding sprekend voorbeeld hiervan was de al genoemde Richildis, aan wie met name in de jaren 1840 diverse stukken werden gewijd. Zij was gravin van Henegouwen, was getrouwd met Boudewijn IV, graaf van Vlaanderen. Na de dood van haar echtgenoot maakte diens broer Robrecht de Fries aanspraak op Vlaanderen, ten nadele van de kinderen van Richildis, die een beroep deed op de Fransen om hun rechten te verdedigen; het leidde tot de Slag bij Kassel (1071), die door Robrecht (en de Vlamingen) werd gewonnen. Richildis haatte de Vlamingen, zo vertellen (de romantische historici en) de toneelauteurs, en was een slechte vrouw. Zij is vastberaden en hard, en dat blijkt bijvoorbeeld uit de woorden die ze spreekt in een stuk van Pieter Frans van Kerckhoven en Emmanuel Rosseels: 'Welnu men zal Richilde leeren kennen, men zal weten welk hart er in haren boezem schuilt! Men zal weten wat eene vrouw vermag, die zich gehoond voelt en haren wil ziet tegenwerken.'<sup>58</sup> En in het stuk van Van Doosselaere klinkt het, gelijkaardig, dat Richildis, naar eigen zeggen, 'wil doen zien, wat eene vrouw vermag die in hare eer gekrenkt wordt'.<sup>59</sup> Een vorstin als zij grijpt wel degelijk in de historische gebeurtenissen in, maar omdat zij vrouw is, is zij gedoemd dat onrechtstreeks te doen. Zelfs als zij machtig en vastberaden is, is zij voorbestemd afhankelijk te zijn van anderen. Zij draagt geen zwaard, zij kan hoon en smaad niet hoogstpersoonlijk wreken, zij moet verdedigd worden.

In het stuk van Van Kerckhoven en Rosseels wordt Richildis geconfronteerd met Robrecht de Fries en een Vlaamse medestander die zich in haar eigen paleis hebben gewaagd. Ze draagt haar wachten op de beide mannen te grijpen, maar dat lukt niet, en de vorstin is razend: 'Lafaerds! ... gy zyt allen lafaerds! onbekwaem om eene vrouw te verdedigen! ombekwaem om, twintig in getal, twee mannen vasttegyren! ... ô waerom ben ik eene vrouw! ... Gy wildet dan dat ik zelve myne bevelen uitvoerdet, dat ik myne wraek met eigen handen volbracht! ...'<sup>60</sup> Later voert Richildis wel degelijk zélf het zwaard, zij vecht in de slag die zij verliest. Na de gevechten ontmoet zij, in een klooster, Robrecht: 'waer is nu uw hatelyke koning van Frankryk, die u op den troon moest plaetsen', vraagt hij spottend, 'die u moest redden, die u moest verdedigen.' Een pater neemt haar in bescherming: 'Laet af, heer graef! ... de wetten vragen eerbied voor eene krygsgevangene, en de wetten der menschheid eischt medelyden voor een weêrloze vrouw.' 'Ook', zo vraagt Robrecht, 'wanneer die vrouw het ambt van beul heeft uitgeoefend, en de wetten der menschheid met den voet heeft vertreden?' Ook dan, al zegt ook de pater tot haar dat zij 'eene zondares en schuldige vorstin' is geweest. Richildis trekt zich, zo vertelt niet alleen het toneelstuk maar ook de geschiedenis, in een klooster terug. Maar, zo zegt ze Robrecht nog, 'weet dat Richilde zich nog nooit voor een mensch vernederd heeft en het ook voor u niet doen zal'.<sup>61</sup>

Zoals de fictieve vrouwen in deze historische drama's, hadden ook de historische hoofdpersonages geliefden, en werden hun verhalen verteld omdat ze dramatisch interessant waren. Toch gaan deze stukken ook over de manier waarop vrouwelijke historische personages in hun historisch handelen door hun vrouwelijkheid worden beperkt en gehinderd. Het theater brengt vrouwen op de planken die met deze beperking worden geconfronteerd, er misschien aan ten onder gaan. Maar ook: die, ondanks hun vrouwelijkheid – en misschien *onvrouwelijk* – geschiedenis hebben gemaakt. 'De vrouwelijke heroïne in kunst en letteren blijft steeds een travesti', zo schreef Huizinga in zijn 'overpeinzing' bij de beschouwingen die Carlyle en Burckhardt aan 'historische grootheid' – aan 'grote mannen' – hebben gewijd. Dit had, zo meende hij, niets te maken met de vrouw, maar alles met de vreemde, romantische en ontoereikende begrippen van 'grootheid' en 'heroïsme'. 'Het is, alsof die term heldendom, heroïsme, hoe hoog men dien ook tracht te verheffen, altijd een weinig blijft rammelen met den blikken klank van een toneelharnas.'<sup>62</sup> In het kader van een historische cultuur die heroïsch wil zijn, past geen vrouwelijkheid. De vrouwelijke personages verschijnen voor het voetlicht als uitzonderlijke vrouwen, en juist daarom bevestigen zij ten overvloede de marginale rol die zij in de negentiende-eeuwse nationale geschiedenis kregen toebedeeld.

*Dr. T. Verschaffel, Katholieke Universiteit Leuven, afd. Geschiedenis van de Nieuwste Tijd, Blijde-Inkomststraat 21, B-3000 Leuven, België.*



## Noten

- 1 Met dank aan Kaat Wils, Henk de Smaele en Marnix Beyen.
- 2 Adolf Schepens, *Wolfaert de Nerviër. Vaderlands berymd tooneelspel in vyf bedryven* (Sint-Joosten-Node 1860) 41.
- 3 Zie onder meer Fernand Vercauteren, *Cent ans d'histoire nationale en Belgique*, dl. 1 (Brussel 1959), Reginald de Schryver, 'Tussen literatuur en wetenschap: tweeëntwintig maal Belgische geschiedenis, 1782-1872', *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 87 (1972) 396-410, Tom Verschaffel, *Beeld en geschiedenis. Het Belgische en Vlaamse verleden in de romantische boekillustraties* (Turnhout 1987), Jacques van Lennep (red.), *De Belgische beeldhouwkunst in de 19de eeuw* (Brussel 1990), Philippe Godding, 'Statuaire, histoire et politique au 19e siècle', *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques de l'Académie Royale de Belgique*, 6de reeks, 8 (1997) 213-240, Herman Stynen, *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten- en landschapszorg in België, 1835-1940* (Brussel 1998), Jo Tollebeek, 'Historical representation and nation-state in romantic Belgium (1830-1850)', *Journal of the History of Ideas* 59 (1998) 329-353, Lut Pil, 'De schilderkunst in dienst van het jonge België' in: Kas Deprez en Louis Vos (red.), *De nationalisme in België. Identiteiten in beweging, 1780-2000* (Antwerpen-Baarn 1999) 51-59, en diverse bijdragen in Jo Tollebeek, Frank Ankersmit en Wessel Krul (red.), *Romantiek en historische cultuur* (Groningen 1996), *Na & naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de negentiende eeuw* (Antwerpen 1999) en Robert Hoozee, Jo Tollebeek en Tom Verschaffel (red.), *Mise-en-scène. Keizer Karel en de verbeelding van de negentiende eeuw* (Gent/Antwerpen 1999). Vergelijk met onder meer Monika Flacke (red.), *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama* (München/Berlijn 1998), Geoffrey Cubitt ed., *Imagining nations* (Manchester/New York 1998), Stefan Berger, Mark Donovan en Kevin Passmore (red.), *Writing national histories. Western Europe since 1800* (Londen/New York 1999) en Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle* (Parijs 1999).
- 4 Philippe Urfalino, 'L'histoire de la politique culturelle' in: Jean-Pierre Rioux en Jean-François Sirinelli (red.), *Pour une histoire culturelle* (Parijs 1997) 311-324.
- 5 In verband met het negentiende-eeuwse theater in België verwijst ik hier slechts naar 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*, voornamelijk dl. 5 (Brussel/Parijs 1880), Maurits Sabbe, Lode Monteyne en Hendrik Coopman, *Het Vlaamsch tooneel, inzonderheid in de XIXe eeuw* (Brussel 1927), Gustave Charlier, *Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850)* (Brussel 1948-1959), 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), de bijdragen van Flor Demedts, Jaak van Schoor en Frank Peeters in: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) en Frank Peeters, 'Toneel', *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, dl. 3 (Tielt 1998) 3083-3093.
- 6 Juryverslag van de elfde driejaarlijkse staatsprijs voor toneelletterkunde, opgenomen in Hektor Plancquaert, *De dood van Karel den Goeden, graaf van Vlaanderen. Drama in vijf bedrijven* (Gent 1889) 15.
- 7 Zie hiervoor onder meer Frank Peeters, 'The concept of nationality in nineteenth-century Flemish theatre discourse: some preliminary remarks' in: Jane Fenoulhet en Lesley Gilbert (red.), *Presenting the past: history, art, language, literature* (Londen 1996) 115-129.
- 8 Zie reeds Tom Verschaffel, 'Leren sterven voor het vaderland. Historische drama's in het negentiende-eeuwse België', *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 113 (1998) 145-176.
- 9 Verschaffel, *Beeld en geschiedenis*, 175-189 en Jo Tollebeek, 'Enthousiasme en evidentie. De negentiende-eeuwse Belgisch-nationale geschiedschrijving' in: Id., *De ijkmeesters. Opstellen over de geschiedschrijving in Nederland en België* (Amsterdam 1994) voornamelijk 66-70.
- 10 Ook in de (overigens zeer verschillende) beschouwingen die Carlyle en Burckhardt aan

- heldendom en historische grootheid hebben gewijd, ging het om 'great men' en 'grosse Männer'. Zie Thomas Carlyle, *On heroes, hero-worship and the heroic in history*, ed. Michael K. Goldberg (Berkeley 1993) en Jacob Burckhardt, 'Das Individuum und das Allgemeine (Die historische Grösse)' in: Id., *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, ed. Rudolf Marx (Stuttgart 1969) o.m. 209 ('wir haben es nun also mit den grossen Männern zu tun').
- 11 S.C.A. Willems, *Onze vaders. Hunne verdiensten onder het oogpunt der kunsten, letteren, wetenschappen, enz.* (Brussel 1873) 6.
  - 12 B.S., 'Gedenktekenen voor groote mannen', *Kunst- en Letterblad*, 1 (1840), 41.
  - 13 Zie met name Frédéric Digand, *Charlotte Corday ou La mort de Marat. Drama historique en trois actes et en vers* (Brussel 1847). Enkele jaren later verscheen het bekende Franse stuk van Ponsard, *Charlotte Corday. Drame en 5 actes*, ook in een Brusselse editie (Brussel 1850).
  - 14 Hippoliet van Peene, *Jacques van Artevelde. Grand-opéra national, en cinq actes et six tableaux*, 2de uitg. (Gent z.j.) XI.
  - 15 Eugene Zetternam, *De vrouw van Egmont. Drama in drie bedryven* (1859) in: Id., *Volledige werken* (1876) 887. Zie reeds Verschaffel, 'Leren sterven voor het vaderland', 158-159.
  - 16 In het overzicht van de personages van *Les gueux* (oorspronkelijk 1863) van Charles Potvin wordt uitdrukkelijk het onderscheid gemaakt tussen 'fictieve' en 'historische' figuren. Het is betekenisvol dat de enige vrouw die in het lijstje voorkomt, een 'personnage fictif' is. Zie Charles Potvin, *Les gueux. Drame en quatre actes en vers*, 3de uitg. in: Id., *Essais de littérature dramatique en Belgique. Première série: drames historiques* (Brussel 1880). Voor een ander (over)duidelijk voorbeeld, zie Frans van Geert, *De buschkaniers, of de vondeling. Tooneelspel in 3 bedryven en 4 tafereelen* (Gent 1858).
  - 17 Maria Grever, 'Gender en genre van de historische roman. Ter inleiding', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 112 (1999) 517.
  - 18 Zie bijvoorbeeld Karel Versnaeyen, *Gijsbrecht Barlo. Drama in vier bedrijven* (Gent 1863).
  - 19 Zie bijvoorbeeld Emmanuel van Driessche, *Willem van Oranje. Antwerpen in 1583. Geschiedkundig drama in vijf bedrijven* (Antwerpen 1867).
  - 20 Serafijn Willems, vrij naar Clément Michaëls, *Jan Breydel. Dramatische schets in dry tafereelen* (Gent 1856) 42.
  - 21 Schepens, *Wolfaert de Nerviër*, 8.
  - 22 Victor Joly, *Jacques Artevelde. Drame en trois actes et sept tableaux. Précédé d'une chronique sur Jacques Artevelde et les troubles des Flandres au XIV<sup>e</sup> siècle* (Brussel 1835) 169.
  - 23 Het is een motief dat vaak voorkomt. Zie bijvoorbeeld: Félix Bogaerts, *Ferdinand Alvarez de Tolède. Drame historique en trois actes* (Antwerpen 1834). Ook de terugtrekking in het klooster van een ongelukkig vrouwelijk personage komt regelmatig in de stukken voor. Zie bijvoorbeeld Hippoliet van Peene, *Mathias de beeldstormer. Historisch drama in vyf bedryven* (Gent 1858).
  - 24 Eugene Zetternam, *Margaretha van Constantinopelen. Drama* (Antwerpen 1846) 13.
  - 25 Schepens, *Wolfaert de Nerviër*, 9.
  - 26 Schepens, *Wolfaert de Nerviër*, 26.
  - 27 Schepens, *Wolfaert de Nerviër*, 26.
  - 28 Schepens, *Wolfaert de Nerviër*, 65.
  - 29 Désiré Delcroix, *Philippine van Vlaanderen. Acht tafereelen uit de geschiedenis van 't vaderland* (Leiden 1875) 29-30.
  - 30 Zie bijvoorbeeld Edward van Bergen, *De Spaansche furie, of Antwerpen in 1576. Historisch drama in vijf bedrijven en zes tafereelen* (Antwerpen 1876) 5.
  - 31 Van Bergen, *De Spaansche furie*, 9.
  - 32 Van Bergen, *De Spaansche furie*, 11.
  - 33 Julius Hoste, *Waterloo! Geschiedkundig drama in 5 bedrijven en 8 tafereelen* (Gent 1889) 37.
  - 34 Bruno Block en J. Mekerle, *Jan Hyoens. Historisch drama in vier bedryven en zes tafereelen* (Gent [1849]) 9-10.
  - 35 Block en Mekerle, *Jan Hyoens*, 66.
  - 36 Delcroix, *Philippine van Vlaanderen*, 111. Zie reeds Verschaffel, 'Leren sterven voor het vaderland', 162-163.
  - 37 Delcroix, *Philippine van Vlaanderen*, 130.

- 38 Eugene Zetternam, *De vrouw van Egmont. Drama in drie bedryven* (1859) in: Id., *Volledige werken* (1876) 891.
- 39 Frans van Geert, *De dood van Egmont. Vaderlandsch drama, in drie bedryven en vier tafereelen* (Gent 1853) 73.
- 40 Zetternam, *De vrouw van Egmont*, 898.
- 41 Zetternam, *De vrouw van Egmont*, 889.
- 42 Schepens, *Wolfaert de Nerviër*, 44.
- 43 Van Bergen, *De Spaansche furie*, 64.
- 44 Bijvoorbeeld in J.S. van Doosselaere, *Richilde. Drama in vier bedryven en vyf tafereelen* (Gent 1849).
- 45 Van Doosselaere, *Richilde*, 2.
- 46 Hektor Plancquaert, *De dood van Karel den Goeden, graaf van Vlaanderen. Drama in vijf bedrijven* (Gent 1889) 103.
- 47 Plancquaert, *De dood van Karel den Goeden*, 105.
- 48 Plancquaert, *De dood van Karel den Goeden*, laatste bedrijf.
- 49 Jan Roeland, *Bertrand van Rains. Historisch drama in vijf bedrijven* (Brussel 1877) 30.
- 50 Van Doosselaere, *Richilde*, 19 (mijn cursivering).
- 51 Zetternam, *Margaretha van Constantinopelen*, 36 (mijn cursivering).
- 52 Roeland, *Bertrand van Rains*, 25.
- 53 Roeland, *Bertrand van Rains*, 23.
- 54 Van Geert, *De dood van Egmont*, 22.
- 55 Frans Roelants, *Margaretha de Zwarte. Historisch drama in vyf bedryven* (Brussel 1849) 31.
- 56 Stefan Zweig, *Maria Stuart. Koningin van Schotland*, vert. Reinier P. Sterkenburg (Amsterdam, 3de druk 1961) 71.
- 57 Louis Hymans, *Robert-le-Frison. Drame historique en trois actes et en vers* (Gent 1847) 14.
- 58 Pieter Frans van Kerckhoven en Emmanuel Rosseels, *Richilde. Historisch drama in vier bedrijven* (Z.pl. 1846) 10.
- 59 Van Doosselaere, *Richilde*, 40.
- 60 Van Kerckhoven en Rosseels, *Richilde*, 39.
- 61 Van Kerckhoven en Rosseels, *Richilde*, 102-105.
- 62 Johan Huizinga, 'Historische grootheid. Een overpeinzing' (1940) in: Id., *Verzamelde Werken*, dl. 7 (Haarlem 1950) 211-217, citaten 216-217.