

BOEKBESPREKINGEN

EEN NIEUWE VISIE OP HET AUTEURSHIP

Paulina Kewes, *Authorship and Appropriation. Writing for the Stage in England 1660-1710*, Oxford: Clarendon Press, 1998.

In tegenstelling tot de wijdverbreide opvatting dat de begrippen 'literaire eigendom' en 'artistieke originaliteit' pas in de loop van de achttiende eeuw geconstrueerd werden, betoogt Paulina Kewes in haar boeiende studie dat de idee van de auteur als 'eigenaar' van zijn/haar tekst vorm kreeg in de periode 1660-1710 en dat het drama van centraal belang was in de controversen die daaromtrent gevoerd werden. Tot de discussiepunten die rechtstreeks met het concept 'auteurschap' te maken hadden, en die het voorwerp van verhitte debatten in allerhande dramatische documenten uitmaakten, rekent Kewes o.m. het (vermeende) recht op 'appropriation' of het zichzelf toeëigenen van toneelteksten, samenwerking of gedeeld auteurschap, en de idee van 'imitatio' - van antieke schrijvers of anderen.

Met betrekking tot het laatste ontwikkelde zich op het eind van de zeventiende eeuw een houding die het midden hield tussen 'imitatie' zoals die begrepen werd tijdens de Renaissance, d.w.z. als navolging van de onvergankelijke klassieke werken, en 'originaliteit' zoals gedefinieerd door romantische kunstenaars, met name als een vorm van sublieme, geëxalteerde en spontaan gegenereerde schepping. In de bewuste periode werd op 'imitatie', en op samenwerking tussen auteurs en de toeïgening van het werk van anderen, neergekeken als op evenveel bewijzen van de eigen artistieke onmacht. Langzamerhand, zo argumenteert Kewes op voortreffelijke wijze, groeide de idee van het individuele auteurschap.

Het concept van de professionele toneelschrijver werd mee bepaald door ontwikkelingen in de theaterwereld zelf, o.a. het overvloedig aanbod van nieuwe theaterteksten tussen 1660 en 1710, een gevolg van de regeling waarbij in 1660 aan elk van de twee onder koninklijke vergunning opererende theatergezelschappen (King's Company en Duke's Company), de rechten op een eigen repertoire werden toegekend. De Duke's Company, onder leiding van Sir William Davenant, moest in de eerste jaren noodgedwongen zijn heil zoeken in nieuwe teksten. De rivalen van de King's Company, die oorspronkelijk het recht op de meeste 'oude' toneelwerken bezaten, begonnen mettertijd echter ook nieuwe producties aan te boren. Deze evolutie gaf de individuele dramaturg een nieuw 'statuut', dat grondig verschilde van dat van zijn voorgangers. Tot 1642 kregen professionele dramaturgen als Fletcher, Shirley, Massinger, e.a., als vaste leveranciers van

scripts voor een bepaald gezelschap, een salaris en een deel van de opbrengst van één van de eerste opvoeringen van elk stuk. Beroepsschrijvers die niet aan een gezelschap verbonden waren, kregen een vaste vergoeding voor hun script en nadien ook een aandeel in de winst uit de opvoeringen. Hoe dan ook konden zij, in het London van vóór 1642, in vijf commerciële theaters met hun teksten terecht.

Na 1660 verschrompelde die professionele zekerheid. Niet alleen waren er minder theaters, maar het systeem van vergoedingen werd gewijzigd. Zowel beroepsschrijvers als amateurs werden nu op dezelfde wijze behandeld: zij kregen een voorschot per script en eventueel de recette van de derde opvoering (en vanaf de jaren 1690, ook uit de zesde, negende, enz.). Paradoxaal genoeg werd de auteur daardoor in de rol van ondernemer gedrongen, wat op langere termijn tot een grotere 'zichtbaarheid' zou leiden. Omdat hij alle belang had bij een gunstig onthaal van zijn werk, kreeg hij grotere inspraak bij de productie zelf en zorgde hij er via mond-aan-mond reclame en zelfs via de verkoop van kaartjes voor, dat het publiek hem als 'auteur' van een productie erkende (auteursnamen werden oorspronkelijk niet op affiches vermeld!).

In die omstandigheden was de publicatie van toneelteksten ook niet langer een bedreiging voor de opvoeringsrechten van het gezelschap. Auteurs konden hun teksten verkopen aan uitgevers en/of drukkers, werden erkend als intellectuele 'eigenaar' van de tekst en kregen daarenboven de gelegenheid om in de gedrukte tekst hun nobele beschermheer te danken, een vorm van erkentelijkheid die vaak een financiële beloning opleverde. Overigens had de gedrukte vorm van het drama, en dus de lectuur ervan, tijdens de Burgeroorlogen en het Interregnum, toen de theaters gesloten waren, een hoge vlucht genomen. Na 1660 breidde de theaterkritiek zich, in samenhang met de verspreiding van gedrukte theater teksten, sterk uit en groeide de belangstelling voor de auteur zelf in grote mate. Nochtans was het pas in 1710 dat de auteur als legitieme eigenaar van de rechten op zijn eigen werk erkend werd. Tot dan werd de tekst, eens geadverteerd in de Stationers' Register, eigendom van de uitgever en verloor de dramaturg alle controle over het verdere lot van zijn werk.

De idee dat een toneeltekst tot de intellectuele eigendom van de auteur behoorde, werd in de bewuste periode nooit in zoveel woorden geformuleerd maar blijkt wel uit het feit dat het auteurschap betwist werd wanneer het werk als derivatief beschouwd werd. Schatplichtigheid aan één tekstbron gold als een inbreuk op de eigendomsrechten van de oorspronkelijke auteur. Tijdens de Restauratie verandert de houding tegenover het gebruik van bronnen zeer gron-

dig, hoewel een onderscheid dient gemaakt tussen de aard van die bronnen. Zo werden vertalingen (uit het Frans bv.) als dusdanig erkend wanneer het ging om grote werken van befaamde auteurs, die voor de Engelse vertaler een echte uitdaging vertegenwoordigden. Hoewel afzonderlijke auteurs grondig van mening verschilden over de betekenis van de term 'plagiaat', was er toch een consensus dat een stuk grondig herschreven diende te worden, wilde de bewerker de beschuldiging van plagiaat ontlopen. In de jaren 1670 worden toeëigeningsvormen, hetzij in de vorm van bewerkingen en/of vertalingen, hetzij in de vorm van gedeeld auteurschap, een teer punt in de kritiek, zoals blijkt uit de getuigenissen van professionele dramaturgen als Shadwell en Settle, die elk het begrip 'plagiaat' anders invulden: Settle als het letterlijk 'overnemen' van de gebruikte bron(nen), Shadwell als diefstal van ideeën en verhaallijnen.

De belangrijkste auteur van de tijd, John Dryden, verantwoordde zijn talrijke bewerkingen en ontleningen op basis van het argument dat hij ouderwetse of niet-Engelse werken 'verbeterd' had. Zelfs rekening gehouden met het feit dat beschuldigingen van plagiaat vaak persoonlijke afrekeningen waren, is het duidelijk dat tegen het einde van de eeuw toeëigening in een zeer kwaad daglicht stond. Weliswaar was er doorheen de periode een evolutie merkbaar in de wijze waarop men tegen het gebruik van de verschillende soorten bronnen aankeek. Geromantiseerde ('romance') verhalen, die in de jaren 1660 uitvoerig gebruikt werden, worden in de jaren 1670 als te vergezocht beschouwd. Romanliteratuur ('novels') was dan weer méér aanvaardbaar, terwijl historische kronieken als grondslag voor een toneelstuk konden dienen, op voorwaarde dat de auteur 'waarschijnlijkheid' eerder dan 'waarheid' nastreefde. Het gevoel heerste dat het gebruik van niet-dramatische bronnen als basis voor toneelteksten niets afdeed aan de integriteit van de oorspronkelijke auteur, maar dat dat wel het geval was bij bewerkingen van dramateksten.

De veranderende houding tegenover de integriteit van het oeuvre valt ook af te lezen uit de opmaak, interne organisatie en inhoud van de bekendste laat-zeventiende-eeuwse bibliografieën van het drama, vooral Gerard Langbaines *Momus Triumphans* (1688) en *An Account of the English Dramatick Poets* (1691). Vroegere catalogi werden gepresenteerd als lijsten van *toneelstukken*; Langbaines werken waren lijsten van dramatische auteurs. Uit zijn niet aflatende zoektocht naar de literaire en andere bronnen van de opgesomde stukken, blijkt dat Langbaine het drama vanuit intertextuele hoek bekeek. Terwijl imitatie van de antieken volgens hem moreel aanvaardbaar was, beschouwde hij diefstal uit de eigen, nationale literatuur als het zwaarste vergrijp. Langbaine vond dat het eigendomsrecht op een toneelstuk met de stijl en de vorm te maken had, eerder dan met ideeën, thema's of sentimenten.

Tijdens de Engelse Renaissance, en vooral in de periode 1590-1620, was samenwerking tussen twee of meer auteurs een wijdverbreide praktijk. Na 1660 raakte die in onbruik als gevolg van het groeiend geloof in de autonomie van de auteur. Daarenboven betekende gedeeld auteurschap in de ogen van de critici een bedreiging voor de integriteit van de toneeltekst. Toch konden samenwerkingsverbanden van vóór 1642 op méér begrip rekenen, vooral wanneer het ging om een partnerschap met één van het grote triumviraat, Shakespeare, Fletcher en Jonson. In dat verband belicht Kewes de wijze waarop de werken van het befaamde duo Beaumont en Fletcher, en wat de eigentijdse auteurs betreft, de samenwerking tussen Dryden en Lee, bekeken werd. In beide gevallen ging de kritische aandacht vooral naar het identificeren van de respectieve bijdragen van elk auteur, en werd de dominantie van resp. Fletcher en Dryden sterk in het licht gesteld.

In het afsluitende hoofdstuk onderzoekt Kewes in welke mate de nieuwe ideeën over auteurschap een invloed uitoefenden op de uitbouw van een nationale canon en dus bijgedragen hebben tot de vorming van een Engelse culturele identiteit. In tegenstelling tot wat als een evidentie wordt aanvaard, waren het niet Shakespeare, Jonson en Beaumont en Fletcher die in het hoogste aanzien stonden. Het bibliografisch bewijsmateriaal - in octavo-edities gepubliceerde dramatische anthologieën, folio-edities van de werken van niet-professionele amateurs van adellijke huize, en gelegenheidsverzamelingen van de toneelwerken van Dryden, Shadwell, Lee en Otway - wijst erop dat de kritiek en het publiek veel positiever tegenover het eigentijdse drama stonden dan vaak beweerd wordt. Auteurs van toneelcatalogi en biografische woordenboeken, zoals Langbaine, Phillips, Winstanley en anderen, droegen bij tot het uittekenen van een veelheid aan canons en hiërarchieën, o.a. tussen antieken en modernen, binnen één dramatisch genre en binnen het oeuvre van individuele dramaturgen.

Paulina Kewes' studie laat er geen twijfel over bestaan dat er zich in het laatzeventiende-eeuwse drama enkele belangrijke ontwikkelingen aftekenden (die uiteindelijk ook voor de andere genres en de status van de auteur van enorm belang zijn geweest): het groeiend marktaandeel van gedrukte toneelwerken, het gestegen respect voor het drama, zowel in gedrukte vorm als in opvoeringen; de snelle uitbreiding van een kritische literatuur; en vooral, het groeiend bewustzijn van het individuele karakter van de theaterauteur, wiens rechten op zijn intellectuele eigendom noch door een opvoering noch door publicatie in gevaar konden worden gebracht.