

# Shakespeare in het culturele leven in Zuid-Nederland

door

JOZEF DE VOS

## HOOFDSTUK IV. DE WESTVLAAMSE BLOEI

### 1. *Guido Gezelles belangstelling voor de Engelse cultuur*

De opmerkelijke, maar enigszins geïsoleerde „Westvlaamse bloei” in de Zuidnederlandse letteren leverde een aanzienlijke bijdrage tot de vorming van een Shakespeare-cultuur in Vlaanderen. De betekenis en invloed van de figuur van Guido Gezelle zijn, voornamelijk voor de ontwikkeling van de poëzie, natuurlijk onschatbaar. Eén bijzonder aspect van zijn persoonlijkheid, echter, eist in het kader van deze studie onze aandacht op, namelijk zijn grote en levenslange interesse voor Engeland. De gerichtheid van de priester-dichter op de Engelse cultuur was vanzelfsprekend nauw verbonden met zijn ideaal dat er in bestond de Anglicaanse kerk tot het katholicisme te bekeren. Gezelle zag Engeland als het centrum van een imperium van waaruit de ganse wereld zou kunnen bekeerd worden. Als leraar schijnt hij zijn leerlingen met dit ideaal bezielde te hebben<sup>1</sup>. Steeds heeft Gezelle de drang gevoeld om als missionaris naar Engeland te gaan<sup>2</sup> en het verbaast dan ook niet dat hij bijzonder geboeid werd door de „Oxford Movement”, een godsdienstige herbronningsbeweging die aanleunde bij het katholicisme. Gezelle had nauwe contacten met enkele van de meest representatieve figuren van deze beweging zoals J.H. Newman, H.E. Manning en F.W. Faber. Ook zijn sympathie voor de „gothische herleving” van een waarachtig christelijke kunst, een tendens verpersoonlijkt door de architect Augustus Welby Pugin, moet Gezelles liefde voor Engeland gestimuleerd hebben<sup>3</sup>.

1. Caesar Gezelle, *Guido Gezelle 1830-1899* (Amsterdam, 1918), pp. 113-115 ; Frank Baur, *Uit Gezelle's Leven en Werk* (Davidsfonds, 1930), pp. 176-179.

2. Cf. de in voetnoot 1 vermelde werken en J. de Mûelenaere, „Gezelles drang naar England”, *Vlaanderen* XV (1966), nr. 85, 30-33.

3. R. Gaspar, „Guido Gezelle en Engeland”, *Roeping* XXX (1954), nr. 7, 294-304.

Maar zoals blijkt uit talrijke getuigenissen over zijn leraarschap te Roeselare (1854-1860), had Gezelle ook een diepe interesse voor de Engelse letterkunde en in het bijzonder voor Shakespeare<sup>4</sup>. De invloed van Gezelles onderwijs mag men niet onderschatten. Verschillende getuigenissen van zijn oud-leerlingen, bijeengebracht door Caesar Gezelle evenals het opstel van Hugo Verriest over „Guido Gezelle als leraar” bewijzen de animerende en stimulerende kracht van zijn onderricht<sup>5</sup>. Ingaande tegen de traditie die wou dat alleen het Latijn en het Frans ernstige studie verdienden, bracht Gezelle zijn leerlingen ook in contact met Dante, Shakespeare, Milton, Burns, Longfellow, Goethe, Schiller, enz. Het kan dan ook geen toeval zijn dat Hugo Verriest, een van zijn begaafdsten leerlingen, in 1898 te Kortrijk een belangrijke lezing over Shakespeare gaf<sup>6</sup>. De tekst van deze voordracht werd gepubliceerd in *De Nieuwe Tijd* en later opgenomen in zijn verzameling *Voordrachten* (1904)<sup>7</sup>. In 1867 werd Verriest zelf leraar aan het Klein Seminarie te Roeselare en het lijkt waarschijnlijk dat hij op zijn beurt het enthousiasme voor Shakespeare dat hij van Gezelle geërfd had, doorgaf aan zijn leerlingen. Twee belangrijke figuren, Dr. Emiel Lauwers en Albrecht Rodenbach die hun opleiding te Roeselare ontvingen, zullen inderdaad in niet geringe mate bijdragen tot het tot stand komen van een Shakespeare-traditie in Vlaanderen.

## 2. Hugo Verriest : Shakespeare als scheppende god

Verriests appreciatie van Shakespeare, zoals we die uit zijn voordracht van 1898 leren kennen, was door en door romantisch. Haast elke zin bevat het bewijs van zijn extreme bewondering voor Shakespeare, wiens werk hem schijnt te overweldigen. Na de lezing stelde Emiel Lauwers voor de tekst, samen met enkele illustratieve passages uit Shakespeare te laten drukken. In een brief waarin hij antwoordt op Lauwers' suggestie schrijft Verriest dat Shakespeare hem als het ware achtervolgt en onderstreept hij de onmogelijkheid bepaalde passages uit de stukken te isoleren<sup>8</sup>. Het moet ons dan ook niet verwonderen dat Verriest in zijn voordracht voortdurend termen gebruikt zoals „Natuur”, „Ziel” en

4. Cf. F. Baur, *op. cit.*, p. 138.

5. Caesar Gezelle, *op. cit.*, p. 72 ff.; Hugo Verriest, „Guido Gezelle als leeraar”, *Verslagen en Mededelingen van de Kon. Vlaamse Academie*, 1913, 434-445.

6. *De Nieuwe Tijd* II (1898), 305.

7. H. Verriest, *Voordrachten* (Roeselare-Amsterdam, 1904), pp. 114-135.

8. Cf. Brief van H. Verriest aan Emiel Lauwers, gepubliceerd in *De Nieuwe Tijd* II (1898), 379-382.

„Genie” in een stijl die aan de Duitse romantische critici herinnert. Verriests benadering is eerder impressionistisch, emotioneel en soms zelfs wazig. Zijn stijl is vaak opgeschroefd, repetitief en erg retorisch gekleurd. Maar dit alles belette hem niet enkele dominerende ideeën te ontwikkelen en een duidelijke structuur aan zijn bespreking te geven. In de voordracht over Shakespeare vertrekt hij van de vaststelling dat grote kunstenaars nooit gebonden zijn aan een bepaalde school of richting; zij staan boven de kunst in haar enge betekenis van procédé en vorm. Shakespeares drama's en gedichten vloeien niet voort uit een of andere school maar uit zijn natuur, zij zijn de klank van zijn ziel. Shakespeare draagt in zich het ganse menselijke universum met al zijn mysteries en brengt dit tot leven in zijn werk. Vervolgens tracht Verriest deze algemene beweringen te verklaren door twee „basiskrachten” van Shakespeare te onderscheiden. De eerste is zijn vermogen om alles te omvatten:

Hij zal alle denken, alle gevoelen, alle mensch-zijn, de geheele ziel, ik zou bijna zeggen tot hare fijnste, laatste, geheimste zenuwen, tot in alle licht en lichtschakering, — hij zal geheel het wezen vatten.

De tweede „basiskracht” waaraan hij de rest van de voordracht wijdt, is Shakespeares creativiteit. Om duidelijk te maken wat hij hiermee bedoelt, maakt hij het onderscheid tussen „maken” en „scheppen”. Het eerste kan geleerd en aangeleerd worden. Men kan bijvoorbeeld de structuur van een drama blootleggen en aantonen hoe alle delen met het geheel verbonden zijn, zoals in het menselijk lichaam. Maar de kunst of eerder de kracht om het lichaam tot leven te wekken kan onmogelijk geleerd worden. Dat is het genie! Steeds opnieuw, in soms hoog gestemde lyrische bewoordingen tracht Verriest Shakespeares alomvattende creativiteit te beschrijven. Zowel de passies die zijn helden bezielen als de behandelde gebeurtenissen illustreren Shakespeares ruime greep op de wereld.

Bovenstaande parafraseringen volstaan wellicht om Verriests romantische, idealiserende visie duidelijk te maken. Zoals hij zelf schreef aan Lauwers was hij door Shakespeare gewoon overweldigd. Dat geldt vooral voor *Hamlet*, het drama van het „ziele-leeft”, waarover hij bijzonder vaag en impressionistisch is:

Hamlet! — Leest Hamlet, en gij zult een ziele-dolen, een zieleklagen, een zielezinderen vinden, dat gij zelf die ziel moeilijk volgen zult en overstroomd zult staan alsof op eens over en door uw wezen een geheele zee gestort ware — Hamlet!

Zoals de Duitse romantische critici, gaf hij uiting aan zijn absolute bewondering voor Shakespeare zonder deze precies te verklaren. Shakespeare wordt vereenzelvigd met de Natuur en het Universum. Bij de lectuur van Verriests beschouwingen horen we inderdaad soms echo's uit de Duitse kritiek. De klemtoon op de Natuur herinnert ons natuurlijk aan Goethe's *Zum Shakespeares Tag* (1771) maar in het algemeen blijkt een zekere verwantschap te bestaan met J.G. Herders opstels over *Shakespeare* uit *Von deutscher Art und Kunst* (1773). Herders opvatting van Shakespeare als „dramatischer Gott” en „Dollmetscher der Natur” staat heel dicht bij Verriests idee van de supreme en perfecte schepper. De notie van de alomvattende aard van Shakespeares schepping die Verriest in lyrische bewoordingen tot uitdrukking brengt, vindt men ook in Herders essay<sup>9</sup>.

Ook de enthousiaste, bijna dweperige toon evenals de methode die er in bestaat impressies op te sommen en te parafraseren hebben Herder en Verriest met elkaar gemeen. Het is normaal dat de Duitse schrijver, meer dan een eeuw vóór Verriest, nog sterker de klemtoon legde op het verschil tussen Shakespeare en de Franse classicistische auteurs. Maar ook in Verriests voordracht komt dit aspect ter sprake.

In een vroegere lezing van hem, *Leven en Dood*, gehouden te Leuven in 1875<sup>10</sup> wijdt Verriest uit over de creatieve kracht van de menselijke geest. Een van de belangrijkste kenmerken van het door de kunstenaar geschapen leven is zijn eenheid. Als voorbeeld vermeldt hij Shakespeares *King Lear*. Hoewel de gebeurtenissen zich afspelen in Engeland en Frankrijk (sic) vertonen zij een „ware eenheid, te weten degene die spruit in zelfde leven, zelfde gedacht, zelfde gevoel... Wortels, stam en kroone van het drama zijn met hetzelfde leven bezielde, en het bot in ieder woord, in stap en gebaren. Dat is *eenheid*, dat is ware betrekking onder alle deelen : dat is orde”. Verriest blijkt zich dus ook bewust te zijn van de organische eenheid van het Shakespeareaanse drama. Hoewel hij dit niet zegt is het natuurlijk geïmpliceerd dat deze ware eenheid moet gezien worden als de tegenpool van de „valse eenheden” van de Franse classicistische auteurs. In een verdere passage contrasteert hij de begrippen „orde” en „symmetrie”, of het drama dat netjes aaneengelijmd is tegenover het drama waarin alles afhangt van en voortvloeit uit het geheel. Deze gedachtengang loopt parallel met zijn onderscheid tussen „maken” en „scheppen”.

9. J. H. Herder, „Shakespeare” in R. Pascal, *Shakespeare in Germany 1740-1815* (New York, 1971), p. 81.

10. Opgenomen in H. Verriest, *Voordrachten* (Roeselare-Amsterdam, 1904), p. 13 ff.

Waarschijnlijk was Verriest geïnspireerd door A.W. Schlegel die reed de antithese tussen mechanische, vooraf bepaalde en externe vorm enerzijds en organische, zichzelf van binnenuit schepende vorm anderzijds ontwikkelde. Ook Verriests brief aan Lauwers die ik al eerder vermeldde, bevat aanwijzingen van zijn besef van de organische vorm van Shakespeares stukken. Zelfs de alleen-spraken, zo schrijft hij, ontwikkelen zich uit de omstandigheden en gebeurtenissen zodat geïsoleerde passages noodzakelijkerwijze kleur, klank, zin en emotie verliezen.

in Hamlet, in Macbeth, in Othello, in King Lear, in Merchant of Venice, in Romeo and Juliet, in Julius Caesar, in Corrolanus (sic), in veel andere dramas staan er wondere stukken; lange alleen- en samenspraken; maar zij hangen vol geheime klanken en kleuren, vol weerspiegelingen uit voor en na, vol van de leefte en den gloed van het stuk en beschongen door die lucht die geheel het drama overstraalt. Neem ze daaruit niet weg of het grootste deel hunner pracht zijt gij kwijt.

### 3. *Emiel Lauwers, Shakespeare-vertaler*

De Westvlaamse dokter Emiel Lauwers, geboren in 1858, is de vertaler van drie Shakespeare-stukken en van een hele reeks korte uittreksels. Zoals ik boven al suggereerde lijdt het weinig twijfel dat zijn contacten met Albrecht Rodenbach en met Hugo Verriest, die een leerling van Gezelle was, Lauwers' passie voor Shakespeare gestimuleerd hebben. Lauwers vertaalde *Julius Caesar* en *King Lear* en maakte een adaptatie van *The Merchant of Venice* zodat het stuk door een volledig mannelijke bezetting kon gespeeld worden. Verder publiceerde hij omzettingen van passages uit *King John* en *Hamlet* en een reeks „Beelden uit Shakespeare”, een verzameling uittreksels uit *Macbeth*, *King Lear*, *Richard III*, *Hamlet*, *Coriolanus*, *The Merchant of Venice*, *The Tempest*, *I Henry IV* en *The Taming of the Shrew*.

Lauwers' kleinkind, Cordelia Lauwers, die een proefschrift aan het werk van haar grootvader wijdde, schreef dat zij in zijn bibliotheek de editie van Shakespeare aantrof die hij moet gebruikt hebben. Het was de uitgave van 1819 van „The Plays of Shakespeare/printed from the text of Samuel Johnson George Steevens and Isaac Reed/in two volumes”. Op het exemplaar, en meer in het bijzonder op de bladzijden van die stukken die Lauwers vertaalde, vond zij ook allerhande aantekeningen. Lauwers bezat ook

11. Cordelia Lauwers, *Dr. Emiel Lauwers, een West-vlaams Shakespeare-vertaler* (licentiaatsverhandeling, Rijksuniversiteit Gent, 1948), p. 100.

een exemplaar van de vertaling door Dr. L.A.J. Burgersdijk. De invloed van deze vertaling op het werk van de Westvlaming is nochtans zeer beperkt en is enkel merkbaar in *Shylock* (zijn adaptatie van *The Merchant of Venice*), in *Koning Lear* en in een uitreksel uit *The Tempest*, „Storm op Zee”.

Voor *Julius Caesar* schreef Lauwers ook een kort woord vooraf waarin we vernemen dat hij geen specifieke bedoeling had met zijn werk. Hij vertaalde Shakespeare voor zijn eigen genoegen en om „van nader de wonderbare gaven van Shakespeare te kunnen bespeuren en bewonderen”. Ook meende hij dat de publikatie van *Julius Caesar* van enig nut kon zijn in de strijd voor de Vlaamse ontvoogding. Wellicht dacht Lauwers daarbij niet aan concrete politieke aspecten maar drukte hij de hoop uit dat zijn vertaling de interesse in Shakespeare zou aanwakkeren en aldus zou bijdragen tot de culturele ontwikkeling van Vlaanderen. Deze utiliteitsfactor is niet ongewoon in de Vlaamse houding ten opzichte van Shakespeare. De idee dat een betere kennis van de Engelse auteur stimulerend zou kunnen werken voor de eigen literaire en dramatische traditie en dat Shakespeare als voorbeeld zou moeten dienen, troffen we reeds aan in het opstel van Lucien Jottrand, *Over het tooneel en zijne strekking en nut in België* van 1859 en in Destanbergs inleiding tot zijn *Macbeth* (1869).

Laten we Lauwers' vertalingen nu even van nabij bekijken.

#### a. *Julius Caesar*

De volledige vertaling van *Julius Caesar* verscheen te Leuven in 1882. Verschillende passages van het stuk waren al eerder gepubliceerd in de tijdschriften *Rond den Heerd* en *De Vlaamsche Vlagge*<sup>12</sup>. Het belangrijkste kenmerk van Lauwers' *Julius Caesar*-versie lijkt me de vrije en persoonlijke houding van de vertaler ten opzichte van Shakespeares tekst. In tegenstelling tot Destan-

12. — „Portia en Brutus”, *Rond den Heerd* XIII (1878), nr. 51, 407 (II, i, 233-303).

— „Casius jaagt Brutus op tegen Caesar”, *Rond den Heerd* XIV (1879), nr. 11, 83 (I, ii, 92-159).

— „Twee Reden”, *Rond den Heerd* XIV (1879), nr. 14, 110-111 (III, ii, 13-129; 172-233; 259-263).

— „Caesar-Casca”, *Rond den Heerd* XIV (1879), nr. 33, 259-260 (I, ii, 176-211; 212-291).

— „Voor Caesar's Dood”, *Rond den Heerd* XV (1880), nr. 11, 82-83 (II, ii, 1-107).

— „Uit Julius Caesar van Shakespeare”, *De Vlaamsche Vlagge*, 1878, 70-71 (I, ii, 1-40).

— „Caesar's Dood”, *De Vlaamsche Vlagge*, 1880, 73-77 (II, ii, 1-111; 120-129; II, iii, 1-14; III, i, 1-24; 30-77).

— „De Geest van Caesar”, *De Vlaamsche Vlagge*, 1881, 115-117 (IV, iii, 238-284; V, v, 17-51).

berg, die *Macbeth* zo accuraat en letterlijk mogelijk trachtte te reproduceren, vertaalde Lauwers eerder vrij en schrapte hij een aantal passages. Niettemin zorgde hij voor een relatief trouwe vertaling. In het algemeen werden noch de betekenis noch de beeldspraak van *Julius Caesar* ernstig vervormd in Lauwers' versie. Hetzelfde kan echter niet gezegd worden van de retorische aard van het stuk, die aanzienlijk verzwakt werd.

Hoewel niet erg talrijk, toch zijn er een aantal gevallen waar Lauwers de oorspronkelijke tekst verkeerd verstond of foutief interpreteerde. Enkele voorbeelden :

I, ii, 112 :  
Caesar has had great wrong  
had Caesar ongelijk

De plebejer die deze woorden zegt na het eerste gedeelte van Antonius' rede gehoord te hebben, bedoelt natuurlijk dat Caesar onrecht werd aangedaan, wat het tegenovergestelde is van hetgeen Lauwers hem laat zeggen.

III, ii, 190-191 :  
Even at the base of Pompey's statue  
(Which all the while ran blood) ....

Ja, voor den voet aan 't standbeeld van Pompeius  
die altijd bloed vergoot, ...

De letterlijke betekenis is dat er bloed liep van het beeld, eerder dan dat Pompeius steeds bloed verspilde, zoals Lauwers het voorstelt.

Ik zou zo nog een aantal voorbeelden kunnen vermelden. Vergelijkt men de vertaling nauwkeurig met de oorspronkelijke tekst, dan valt het ook niet moeilijk om een reeks gevallen aan te stippen waar Lauwers' dictie stilistisch niet aangepast, verzwakt of foutief is. Belangrijker echter is de constatactie dat een tendens tot vrij vertalen Lauwers' versie kenmerkt. In verschillende gevallen leidde deze tendens tot veranderingen van betekenis :

II, i, 134-136 :  
...  
Nor th' insuppressive mettle of our spirits,  
To think that or our cause or our performance  
Did need on oath ;

nochte onzer herten koenheid, met 't gedacht  
dat ons besluit of dat ons weerdigheid  
een eed behoeft ;

De vrije behandeling van het origineel blijkt duidelijk uit bovenstaande verzen. De uitdrukking „insuppressive mettle” lijkt enigszins verzwakt in de Nederlandse versie. Verder verving Lauwers „cause” door „besluit” en „performance” door „weerdigheid”.

Ook verklarende vertalingen komen nogal frequent voor in Lauwers' versie :

I, i, 58-60 :

Draw them to Tiber banks, and weep your tears  
Into the channel, till the lowest stream  
Do kiss the most exalted shores of all.

bij de oevers van den Tijber ; krijscht en weent  
in 't bedde van dien stroom, dat 't leegste water  
gerezen, d'hoogste boorden kussen komt.

De vertaler heeft Shakespeares beeldspraak hier behouden maar oordeelde het nodig er nog een verklarend element („gerezen”) aan toe te voegen waardoor de spontaniteit van het origineel teniet gedaan wordt.

I, ii, 316-317 :

... wherein obscurely  
Caesar's ambition shall be glanced at.

en daar zal half de zucht naar 't koningschap  
van Caesar ... in stralen,

Lauwers heeft hier „Caesar's ambition” op een verklarende en verengende wijze weergegeven. Dit is des te treffender omdat de abstracte notie van Caesars „ambitie” een sleutelwoord zal worden in de loop van het stuk en vooral in Antonius' rede.

II, i, 65-66 :

The genius and the mortal instruments  
Are then in council ;

dan slaan de messen rood met ons verstand  
en ons geweten :

Het ligt voor de hand dat de vertaler hier gepoogd heeft de originele tekst te verduidelijken. Het concrete beeld van „de messen” is echter een grove vereenvoudiging van Shakespeares „mortal instruments” die de lichamelijke krachten en passies voorstellen. Ook „genius” is op een verklarende wijze vertaald.

Er moet ook op gewezen worden dat Lauwers een aanzienlijk aantal verzen en in enkele gevallen zelfs enkele langere passages schrapt in zijn vertaling. Deze weglatingen van herhalingen, opsommingen of parafrases van voorafgaande uitdrukkingen, heb-



ben nauwelijks enig effect op de betekenis van de tekst zelf maar zij verzwakken wel in hoge mate de retorische kwaliteiten van het oorspronkelijke stuk. Men kan een drietal groepen van weglatingen onderscheiden. Allereerst zijn er een aantal gevallen waar Shakespeare, gewoonlijk omwille van het retorisch effect, een reeks van uitdrukkingen of een herhaling gebruikt. Enkele voorbeelden :

I, i, 35-36 :

You blocks, you stones, you worse than senseless things !  
O you hard hearts, you cruel men of Rome,

Zegt, steenen, klompen, roerloos volk van Roomen,

I, i, 48-50 :

And do you now put on your best attire ?  
And do you now cull out a holiday ?  
And do you now strew flowers in his way,

En doet gij nu uw beste kleederen aan ?  
En wilt gij blokken strooien, op den weg

Door het weglaten van vers 49 en het negeren van de identieke beginwoorden van elk vers, verliest Lauwers volkomen het retorisch effect van deze reeks vragen.

Zeer vaak schrapt de vertaler passages waarin geen essentiële nieuwe informatie verschaft wordt. Waar herhalingen voorkomen of ogenschijnlijk irrelevante opmerkingen gemaakt worden, schijnt Lauwers de tekst opzettelijk en systematisch in te korten. Het meest voor de hand liggend voorbeeld in *Julius Caesar* is de passage waar Brutus voor de tweede maal het nieuws over de dood van Portia verneemt, maar ook tal van andere gevallen kunnen hier aangehaald worden.

Een derde categorie van weglatingen ten slotte zijn een aantal uitspraken en onderbrekingen door minder belangrijke personages, zeer vaak de plebejers. Het gevolg is niet alleen een verlies aan levendigheid maar tevens een teloorgaan van het sterk publieke karakter dat zo vele scènes in dit drama kenmerkt. Dit is in het bijzonder het geval bij de redevoeringen op het forum. Het verlies aan kracht en bewogenheid is ook zeer opvallend in de „quarrel scene” (IV, iii) waar vele van de korte antwoorden die Cassius en Brutus mekaar naar het hoofd slingeren werden weggelaten. Het resultaat van dit alles is dat de hooggestemde toon van het stuk enigszins gedempt werd. Deze indruk wordt nog versterkt door de Westvlaamse elementen in Lauwers' taalgebruik.

Het cumulatief effect van al de aanpassingen die de vertaler zich veroorloofde is een simplificatie die soms tot serieuze ver-

draaiingen van het origineel leidde. Maar Lauwers' vrije benadering van Shakespeares tekst leverde ook een belangrijk voordeel op. Men heeft er vaak op gewezen dat de Duitse standaardvertaling van Schlegel-Tieck gekenmerkt wordt door een gladde welluidendheid<sup>13</sup>. De hedendaagse Shakespeare-kenner en vertaler Richard Flatter heeft duidelijk gemaakt dat de Schlegel-Tieck versie eerder een poëtische dan een theater-gerichte tekst is<sup>14</sup>. De invloed van deze vertaling was en is nog steeds voelbaar, ook in de Nederlanden waar de omzettingen van Dr. L.A.J. Burgersdijk zowat dezelfde plaats bekleedden als Schlegel-Tieck in Duitsland. Ook Burgersdijks vertaling is gekenmerkt door een zekere gladheid en een kunstmatig-poëtische dictie. Het komt me voor dat Lauwers' vertaling, dank zij zijn onbevooroordeelde benadering van Shakespeare, grotendeels vrij is van deze tendens. Zeer vaak heeft Lauwers uitdrukkingen gevonden die geschikter en levendiger zijn dan Schlegels en/of Burgersdijks eerder „dichterlijke” equivalenten :

II, i, 264 :  
his wholesome bed

*Lauwers* : zijn deugdlijk bedde  
*Burgersdijk* : 't gezonde bed

II, i, 269 :  
by the right and virtue of my place

*Lauwers* : uit recht en reden van mijn staat  
*Burgersdijk* : naar mijn onwraakbaar recht als gade

II, ii, 9 :  
You shall not stir out of your house to-day.

*Lauwers* : Gij zult geen stap doen uit uw huis van dage.  
*Burgersdijk* : Gij moet vandaag uw woning niet verlaten.

Verlies of verzwakking van beeldspraak is bijna eigen aan alle vertalingen. Maar Lauwers schijnt zich wel degelijk bewust te zijn geweest van de thematische waarde van enkele centrale, steeds terugkerende beelden in *Julius Caesar*. De verwijzingen naar bloed en vuur, beide als middel om het kwaad van Caesars dictatuur te zuiveren en als tekens van moord en burgerkrijg, behouden hun volle betekenis. Het is onmogelijk om hier in te gaan op de talloze passages waar dergelijke beelden voorkomen. Eén voorbeeld

13. Margaret E. Atkinson, *August Wilhelm Schlegel as a Translator of Shakespeare* (Oxford, 1958), p. 56.

14. Cf. Walter Jost, „Stilkrise der deutschen Shakespeare-Übersetzung”, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* XXXV (1961), 2.

echter, namelijk Decius' interpretatie van Calphurnia's droom, zou ik wel willen citeren.

II, ii, 85-89 :

Your statue spouting blood in many pipes,  
In which so many smiling Romans bath'd,  
Signifies that from you great Rome shall suck  
Reviving blood, and that great men shall press  
For tinctures, stains, relics, and cognizance.

uw beeld dat bloed uit vele pijpen joeg  
bewijst dat Roomen uit u herlevend bloed  
zal trekken ; en dat machtig volk zal vechten  
om uwe beenderen, om uw edel bloed.

De lezer merkt onmiddellijk dat vooral vers 89 een onvolledige en onhandige weergave is van het origineel. Zowel „beenderen” als „bloed” zijn te concreet om te passen in de gunstige en verheerlijkende verklaring van Decius. Bovendien gaat het retorisch effect van de opsomming verloren in de vertaling. Niettegenstaande dit alles heeft Lauwers echter de dominerende aanwezigheid van bloed, gesuggereerd door „tinctures” en „stains”, opgemerkt. In Schlegel's vertaling bijvoorbeeld blijft de suggestie van bloed volledig achterwege : „und grosse Männer werden / Nach Heiligtümern und nach Ehrenpfändern / Sich drängen”.

Wat het klank-aspect van de vertaling betreft kan allereerst opgemerkt worden dat Lauwers Shakespeares afwisselend gebruik van verzen en proza respecteerde. Op die manier behield hij in I, i bijvoorbeeld het contrast tussen de taal van Flavius en Marullus enerzijds en de plebejers anderzijds. Ook de verschillende klank en toonaard van de redevoeringen van Antonius en Brutus bleven aldus behouden.

Ook trachtte de vertaler Shakespeares „blank verse” te reproduceren maar hij voelde zich beslist niet al te strict gebonden aan het metrum van de jambische pentameter. Vermits het Westvlaams dialect zeer veel woorden heeft die op -e eindigen, vindt men bij Lauwers nog meer „feminine endings” dan bij andere Nederlandse vertalers. In verband met de dictie en het retorisch aspect van *Julius Caesar* heb ik er reeds op gewezen dat Lauwers het origineel vaak vereenvoudigde. Ook syntaxis en ritme schieten al eens te kort bij de expressiviteit van Shakespeares tekst. Een nauwkeurige lectuur van de vertaling toont echter aan dat Lauwers wel gevoelig was voor het specifieke ritme en de specifieke klank van het origineel. De volgende verzen die Cassius uitspreekt in de twist-scène mogen dit illustreren :

## IV, iii, 95-98 :

Hated by one he loves ; brav'd by his brother :  
 Check'd like a bondman ; all his faults observ'd,  
 Set in a note-book, learn'd and conn'd by rote,  
 To cast into my teeth.

... verfoeid

van dien hij mint ; getergd door eenen broeder ;  
 bestreden als een knecht ; al zijn gebreken  
 staan op een schrijfboek, zijn geleerd van buiten ;  
 en naar zijn hoofd gegoooid !

Lauwers' dictie is niet altijd erg gelukkig in bovenstaande passage. Bovendien worden „learn'd” en „conn'd by rote” door één enkele uitdrukking vertaald. Maar het ritme van de korte frases van bijna gelijke lengte die Cassius de ene na de andere eruit flapt en die zijn gespannen verontwaardiging uitdrukken, wordt vrij behoorlijk weergegeven. De weglating van een uitdrukking in vers 97 brengt ook het verlies van één pauze mee, maar de andere caesura's worden alle behouden in de vertaling.

Van bijzonder belang ten slotte lijken mij sommige van Lauwers' wijzigingen of weglatingen die onmiskenbaar zijn eigen persoonlijke visie op het stuk verraden.

Vrienden en vijanden van Brutus zijn het in dit drama roerend eens over diens zieleadel. Niemand twijfelt aan zijn morele sterkte en wanneer hij de samenzweerders vervoegt wordt hij als hun onbetwiste leider aanvaard. Maar Brutus' belangrijkste fout bestaat er in dat hij blind is voor de werkelijkheid. Hij is een weinig efficiënt idealist wiens idealisme hem niet kan beletten een zinloze en verschrikkelijke moord te begaan<sup>15</sup>. Zijn kijk op de realiteit is gesimplificeerd of zelfs naïef. Uit een aantal passages in de vertaling nu blijkt dat Lauwers gepoogd heeft de negatieve aspecten van Brutus' persoonlijkheid en optreden te verminderen. Om deze ingreep van de vertaler te illustreren zullen we eerst enkele verzen uit Brutus' cruciale alleenspraak uit het begin van het tweede bedrijf bekijken.

## II, i, 20-28 :

I have not known when his affections sway'd  
 More than his reason. But 'tis a common proof,  
 That lowliness is young ambition's ladder,  
 Whereto the climber-upward turns his face ;  
 But when he once attains the upmost round,  
 He then unto the ladder turns his back,

15. Cf. T. S. Dorsch (ed.), *Julius Caesar* (The New Arden Shakespeare, Londen, 1955), pp. xxxix-xl.

Looks in the clouds, scorning the base degrees  
By which he did ascend. So Caesar may ;  
Then lest he may, prevent.

Ik weet niet of zijn rede ooit door gevoelen  
bemachtigd was. Maar nederigheid-gebaren,  
Zegt de ondervindinge, is een leëre, waar  
hij de ooge op wendt, die zucht naar meesterschap ;  
dat deze, eens op den hoogsten trap gerocht,  
den rugge naar de leëre draait, en in  
de wolken kijkt, die arme trappen uitlacht  
die hem naar boven voerden. *Dat* wou Caesar,  
maar dat beletten wij ;

Deze verzen zijn eens te meer een voorbeeld van Lauwers' vrije tekstbehandeling. In dit geval echter weerspiegelen sommige van de aanpassingen van de vertaler duidelijk diens persoonlijke interpretatie van Brutus' alleenspraak. Het is in deze monoloog dat Brutus tot de conclusie komt dat hij zich bij de samenzwering moet aansluiten. Maar in feite is zijn redenering een vorm van zelfbedrog en veel meer gebaseerd op wat misschien zou kunnen gebeuren indien Caesar nog meer macht zou verwerven dan op de werkelijke feiten. Brutus zelf geeft toe dat „I have not known when his affections sway'd / More than his reason”. Lauwers' vertaling lijkt deze uitspraak enigszins te wijzigen. Zijn versie laat namelijk meer ruimte voor de mogelijkheid dat Caesar zich meer door gevoelens dan door zijn verstand zou laten leiden. Dit is slechts een nuance maar de bovengeciteerde passage bevat nog twee andere voorbeelden die de persoonlijke visie van de vertaler verraden. Aan het woord „lowliness” voegt hij een interpreterend element toe : „nederigheid-gebaren”. In tegenstelling tot Shakespeare suggereert Lauwers dat indien Caesar ook enige nederigheid bezit, deze slechts een voorgewende houding is waardoor hij zijn ambitie des te gemakkelijker hoopt te realiseren. Verder maakt Brutus de bedenking dat ambitieuze mannen, eens dat zij de top van de ladder bereikt hebben, gewoonlijk met geringschatting neerkijken op „the base degrees” en Brutus concludeert : „So Caesar may”. Maar wat bij Shakespeare nog als een mogelijkheid wordt voorgesteld, wordt een zekerheid bij Lauwers : „*Dat* wou Caesar”. In het volgende vers schrapt de vertaler de woorden „lest he may” die nogmaals duidelijk maken dat het slechts om een mogelijkheid gaat die Brutus besluit te voorkomen. In verzen 28-29, nadat hij zijn beslissing genomen heeft, geeft Brutus inderdaad nog steeds toe dat de beschuldiging eigenlijk niet opgaat in het licht van wat Caesar is op het ogenblik.

Het blijkt dus dat Lauwers gepoogd heeft meer gewicht te geven aan Brutus' argumenten. Er zijn verder nog verschillende weglatingen aan te wijzen die naar dezelfde conclusie leiden. Zo schrapt Lauwers II, i, 175-178, waarin een ietwat huichelachtig aspect van Brutus' idealisme doorschemert, evenals II, iii, 11-12 waar Artemidorus duidelijk te kennen geeft dat volgens hem de samenzwering slechts geïnspireerd is door afgunst en rivaliteit en dat de deugd er het slachtoffer zal van zijn.

Lauwers' *Julius Caesar* is een vertaling die het origineel dichters bij het publiek tracht te brengen en niet omgekeerd. Hiermee bedoel ik geenszins dat Lauwers eerder een adaptatie dan een vertaling zou gemaakt hebben, maar de algemene indruk is er wel een van vereenvoudiging.

#### b. *Koning Lear*

Lauwers' vertaling van *King Lear* verscheen pas in 1907 hoewel ook van dit stuk een aantal passages reeds eerder in verschillende magazines verschenen waren<sup>16</sup>. De tekst van dit drama confronteert de vertaler met heel wat meer moeilijkheden dan *Julius Caesar*. Toch komt men na een zorgvuldige vergelijking van *Koning Lear* met het origineel tot de conclusie dat Lauwers' greep op de taal van Shakespeare hier sterker geworden is. Deze *Koning Lear* is een vrij accurate vertaling die, in tegenstelling tot zijn *Julius Caesar*, niet ontsierd wordt door allerlei weglatingen. Verkeerde interpretaties of fouten zijn eerder zeldzaam. Ook voorbeelden van een duidelijk afzwakkende dictie zijn niet erg talrijk. Zoals in *Julius Caesar* nam de vertaler een eerder vrije houding aan tegenover het origineel. Zowel vorm als inhoud trachtte hij trouw om te zetten maar hij klampte zich beslist niet vast aan een woord-voor-woord-vertaling. Deze werkwijze maakte het Lauwers mogelijk een vloeiende taal te schrijven die vaak treft door haar levendige uitdrukkingen. Lauwers wil duidelijk een stijl vermijden die al te „poëtisch” of gestileerd zou zijn. Vergelijken we zijn tekst met die van Burgersdijk, dan worden we getroffen door een aantal voorbeelden waar Lauwers' vertaling scherper, levendiger is.

I, i, 23-24 :

... there was good sport at his making,

16. - „Cordelia”, *De Vlaamsche Vlagge*, 1882, 42-45 (I, i, 37-259). Dit uittreksel verscheen ook in 1898 in *De Nieuwe Tijd* als een van de „Beelden uit Shakespeare”. Cf. voetnoot 17.

- „Uit 'Koning Lear'”, *Biekerf* XVI (1905), 329-336 (I, iv, 1-225); 345-351 (I, iv, 226-281; 299-357; I, v, 1-51).

- „Uit 'Koning Lear'”, *Biekerf* XVII (1906), 8-92 (III, i, ii, iv).

*Burgersdijk* : het ging lustig toe bij zijn wording  
*Lauwers* : 't was een smakelijke bete,

I, iii, 23-24 :

And let his knights have colder looks among you ;  
 What grows of it, no matter ; advise your fellows so :

*Burgersdijk* : En groet, wat er van koom', zijn ridders ook  
 Met koel onthaal ; en licht uw makkers in ;

*Lauwers* : Ontvang zijn ridders kale en koele weg,  
 gij en uw maten ; 'k sta voor alles borge.

II, iv, 209-210 :

Return to her ? and fifty men dismiss'd ?  
 No, rather I abjure all roofs, ...

*Burgersdijk* : Tot haar terug en vijftig man ontslaan ?  
 Neen, eer verzaak ik ieder dak, ...

*Lauwers* : ... Tot haar wederkeeren !  
 En vijftig van mijn ridders afstaan ? Neen !  
 Nog liever derve ik huis en kluis ; ...

III, v, 5-8 :

I now perceive it was not altogether your  
 brother's evil disposition made him seek his  
 death ; but a provoking merit, set a-work  
 by a reproveable badness in himself.

*Burgersdijk* : Ik bespeur nu, dat het niet zoo geheel uws  
 broeders booze inborst was, die hem zijn  
 dood deed zoeken ; maar de aandrift van  
 zijn verdienste, die met een laakbare slecht-  
 heid, hem eigen, tot handelen overging.

*Lauwers* : Nu ontwaar ik het : als uw broeder naar zijn  
 leven stond was het niet enkel uit kwaad-  
 aardigheid ; zijn laakbare ondeugendheid  
 wierd daarbij nog aan 't werk gezet door  
 de onwaardigheid uws vaders.

Onvermijdelijk leidde Lauwers' vrije benadering van een zeer compacte tekst ook hier tot een aanzienlijk aantal vereenvoudigingen. Terwijl in *Julius Caesar* het cumulatief effect van simplificaties, verklarende vertalingen en een afgezwakte dictie vooral bestaat in het temperen van het retorische karakter hebben we bij *Koning Lear* de indruk dat een gedeelte van de universele impact en van de grootse aard van het stuk verloren ging. Behalve de reeds genoemde vereenvoudigingen vertoont Lauwers' taal een neiging naar het feitelijke, het concrete, het nuchtere. In zijn *Lear*-versie heeft deze tendens gedeeltelijk de dieper liggende en

universele betekenis uitgehold. Dit verlies aan impact wordt geïllustreerd door de vele abstracte uitdrukkingen die bij Lauwers op concrete wijze zijn weergegeven.

De woorden „nature” en „natural” zijn sleutelwoorden in *King Lear*. Deze algemene termen kunnen in het stuk verschillende betekenissen aannemen, die nochtans van vitaal belang zijn voor een goed begrip van de filosofie van het drama. „Nature” verwijst onder meer naar de natuur in de gewone zin van het woord maar vaak ook, naar gelang van de spreker, naar uiteenlopende opvattingen van de menselijke ethiek. De verschillende betekenislagen van woorden als „nature”, „natural” en „unnatural” gaan dan ook gedeeltelijk verloren indien de vertaler op een verklarende en daardoor verengende of op een meer concrete wijze te werk gaat. Dat is nochtans wat Lauwers deed, zoals blijkt uit enkele hierna volgende voorbeelden :

I, i, 212-213 :

Than on a wretch whom Nature is asham'd  
Almost t' acknowledge hers.

dan eene ontaarde, die haar vader zelf  
zich schaamt te erkennen.

I, ii, 151 :

as of unnaturalness between the child and the parent ;

Zoo : oneenigheid tusschen ouder en kind ;

II, iv, 148-149 :

Nature in you stands on the very verge  
of her confine : ...

gij staat aan 't uiteind van uw levensloop ;

II, iv, 268-269 :

Allow not nature more than nature needs,  
Man's life is cheap as beast's

Die maar ontvangt 't geen hij doodnoodig heeft  
leeft 't leven van een dier.

III, i, 38 :

Of how unnatural and bemadding sorrow  
van het onmenselijk, zinverbijsterend leed

III, iv, 2-3 :

The tyranny of the open night's too rough  
For nature to endure.

Geen mensch kan zulke wilde, woeste nacht  
in de open lucht verdragen.



III, iv, 70-71 :

Death, traitor ! Nothing could have subdu'd nature  
To such a lowness but his unkind daughters.

Zwijg, schurk ! Wat kan een schepsel zoo vernederen  
't en zij de ondankbaarheid van zijne dochters ?

III, v, 2-3 :

... that nature thus gives way to loyalty...

... dat ik mijn liefde tot mijn vader heb doen wijken  
voor mijn trouwheid tot u.

III, vi, 100 :

... Oppressed nature sleeps.

... Hij's afgesleurd en slaapt nu.

III, vii, 85 :

Edmund, enkindle all the sparks of nature

O Edmond, jaag ze in vlam op, al de sprankels die ge inhebt, ...

IV, ii, 32 :

That nature, which contemns it origin,

de onttaarde die zijn eigen oorsprong loochent

IV, vi, 136 :

O ruin'd piece of Nature !

O gruisgeslegen grootheid !

IV, vi, 206-207 :

... Thou hast one daughter,  
Who redeems nature from the general curse

gij hebt een dochter om 't menschdom van den vloek  
te sparen ...

IV, vii, 15 :

Cure this great breach in his abused nature !

geneest de klove in zijn gekrenkt gemoed,

Behalve deze verengende vertalingen van het woord „nature” heb ik verschillende andere voorbeelden opgemerkt waar Lauwers eerder algemene of abstracte uitdrukkingen door meer bijzondere of concrete frases weergeeft. De volgende passage illustreert deze tendens zeer duidelijk.

III, iv, 28-32 :

Poor naked wretches, whereso'er you are,

That bide the pelting of this pitiless storm,  
 How shall your houseless heads and unfed sides,  
 Your loop'd and window'd raggedness, defend you  
 From seasons such as these ?

Doodarme, halfnaakte djolen, door dit onweer  
 gegeeseld ongenadig, die nu ievers  
 met ijdele mage, zonder thuis op dool zijt,  
 hoe kan een gapende, stukgereten lijfslunse  
 in zulke nood u helpen ?

King Lear richt zich hier tot alle „wretches” over de ganse wereld: „whereso'er you are”. Lauwers' vertaling „ievers” suggereert niet noodzakelijk de hele wereld. Verder is „houseless heads and unfed sides” duidelijk minder concreet dan „met ijdele mage, zonder thuis”. Terwijl Shakespeares Lear spreekt over de „houseless heads” en unfed sides” van de arme schepsels, refereert Lauwers' Lear op directe wijze naar die schepsels. In het volgende vers is „loop'd and window'd raggedness” een prachtige combinatie van een levend beeld met een algemene abstracte idee. Bij Lauwers echter wordt dit slechts weergegeven door het concrete voorwerp: „gapende, stukgereten lijfslunse”. Ten slotte wordt ook het beeld van de seizoenen dat de voortdurende wisseling van het weer suggereert en dus ook de idee dat deze schepsels overgeleverd zijn aan de grillen van de Natuur, vertaald door het algemene woord „nood”.

Zoals in *Julius Caesar* volgde Lauwers ook in zijn *Koning Lear* zeer nauwgezet Shakespeares gebruik van verzen en proza. Ook trachtte hij de jambische pentameter te reproduceren maar slaagde hij er uiteraard niet in het aantal syllaben te beperken. Toch blijkt ook hier dat de vertaler zich ten zeerste bewust was van Shakespeares specifieke ritmische trefkracht. In vele gevallen is het duidelijk dat hij de ritmische kenmerken van de oorspronkelijke verzen heeft trachten te evenaren. Ik hoop dit te kunnen illustreren aan de hand van de volgende passage waarbij ik Lauwers' versie ook vergelijk met die van Dr. L.A.J. Burgersdijk.

III, ii, 1-9 ; 14-15 :  
 Blow, winds, and crack your cheeks ! rage ! blow !  
 You cataracts and hurricanoes, spout  
 Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks !  
 You sulph'rous and thought-executing fires,  
 Vaunt-couriers of oak-cleaving thunderbolts,  
 Singe my white head ! And thou, all-shaking thunder,  
 Strike flat the thick rotundity o'th' world !  
 Crack Nature's moulds, all germens spill at once

That makes ingrateful man !

...

Rumble thy bellyful ! Spit, fire ! spout, rain !  
Nor rain, wind, thunder, fire, are my daughters.

*Burgersdijk :*

Blaast, winden, scheurt uw wangen ! Blaast en woedt !  
Wolkbreuken, waterhoozen, spuit uw stroomen,  
Tot ge elken torenhaan verdronken hebt !  
Gedachtensnelle solfervlammen, boden  
van eikenknievende onweerskeggen, zengt  
Dit witte haar ! En donder, aardeschokker,  
Sla plat haar ronde zwellings, breek tot gruis  
De mallen van natuur, de kiemen, waar  
Ondankbaar menschenbroed uit groeit !

...

Loei, bulder ! flakker, vuurstraal ! guts, gij regen !  
Geen donder, wind, vuur, regen zijn mijn dochters ;

*Lauwers :*

Blaast, winden, dat gij berst ! Raast ! Blaast !  
Stortvlagen, stormorkanen, giet en spuwt  
toddad de torren versmoord, d'haans overzopt zijn !  
Gedacht-gezwind en sulfer-laaiend luchtvier  
dat eiken-knievende donder-ratels voorspelt,  
brand mijn wit hoofd ! En, donder, gij die 't al plettert,  
sla de opgepuilde bulte in van den aardbol !  
Vergruis de vorms, vernietig al de kiemen  
waar mensche uit groeit, en ondank !

...

Laat al uw ratels los ! Vier, spuij ! Rein, spettert !  
Noch wind, rein, vier noch donder zijn mijn dochters.

In het eerste vers heeft Lauwers niet alleen evenveel lettergrepen als Shakespeare maar hij nam ook dezelfde pauzen in acht. Afgezien van het tweede woord gebruikte hij alleen monosyllaben. Burgersdijk maakt dit vers regelmatiger (10 lettergrepen) en heeft bovendien twee woorden van twee syllaben. Verder blijft Lauwers ook dicht bij Shakespeare omdat hij aan het begin en het einde van het vers hetzelfde woord plaatste.

Verzen 2, 3 en 4 illustreren ook Lauwers' poging om Shakespeares ritme na te bootsen. In vers 4 zowel als in vers 5 echter, mist hij de als ware tegen elkaar opbotsende klemtonen die bijzondere kracht en energie geven aan Lears geraas tegen de storm. In vers 4 vallen er twee direct op elkaar volgende klemtonen op „thought” en op de eerste syllabe van „executing”. Lauwers' weer-gave van dit vers is al te regelmatig. Ook in vers 5 botsen de klem-

tonen op „oak” en „cleaving” tegen elkaar om aldus de actie van het splijten van de eiken uit te drukken. In Lauwers' tamelijk glad-lopend vers gaat dit effect verloren.

Het is ook jammer dat Lauwers zowel „vaunt-couriers” (vers 5) als „all-shaking” (vers 6) door een relatieve zin vertaalde. Daardoor immers wordt Lears overweldigende woordenvloed die de indruk van de storm nog versterkt maar ook de storm in Lear zelf moet uitdrukken, enigszins gebroken.

In het origineel bestaat vers 9 slechts uit drie jamben. Dit korte, gespannen vers brengt de climax van de verwoesting en chaos die Lear oproept, tot uitdrukking. Vermits de vertaler „ingrateful man” splitste in twee aparte substantieven en vermits hij een syllabe meer gebruikte dan Shakespeare is zijn versie heel wat minder kernachtig. Toch slaagde Lauwers er in zijn vers de nodige kracht te geven. Terwijl Burgersdijk hier vier klemtonen heeft, beperkt Lauwers zich tot drie („waar mensche uit groeit, en ondank”). De vertaling van de Westvlaming bezit meer kracht en spanning daar hij zware woorden als „ondankbaar menschenbroed” wist te vermijden. Het is inderdaad waarschijnlijk omdat Lauwers zich verplicht voelde het adjectief „ondankbaar” te gebruiken dat hij besliste „ingrateful man” door twee korte substantieven weer te geven, eerder dan een lange frase te gebruiken die de impact van het vers als climax van Lears razernij onvermijdelijk zou afzwakken.

Met *Koning Lear* bood Lauwers het Vlaams publiek een complete en trouwe vertaling van het stuk. Evenals *Julius Caesar*, maar in veel mindere mate, is het een versie die het origineel dichterbij de lezer brengt. We vinden hier geen opvallende weglatingen evenmin als manipulaties die een eigen interpretatie aan de tekst opleggen. *Koning Lear* is ook minder dan *Julius Caesar* gekenmerkt door het Westvlaamse dialect. Lauwers hanteerde een kleurrijke taal en verkoos vrij te vertalen eerder dan gewrongen constructies te gebruiken. Samen met de ritmische kwaliteiten verleent dit kenmerk kracht en soepelheid aan zijn tekst, hetgeen geen geringe prestatie is.

### c. *Shylock*

In 1905 publiceerde Lauwers in het tijdschrift *Biekerf* een adaptatie van *The Merchant of Venice*. De auteur zelf noemde ze „Shylock, spel in drie bedrijven ontnomen en vertaald uit het drama van Shakespeare: „De Koopman van Venetië” en geschikt om door jongelingen uitgevoerd te worden”. Lauwers' bedoeling is hier dus duidelijk verschillend van die van zijn volledige vertalingen. Lauwers liet dan ook alle vrouwelijke rollen weg en dus

de ganse plot rond Portia en Belmont. In de gerechtsscène waar Shakespeare de twee sferen van Venetië en Belmont samenbrengt in de persoon van de vermomde Portia, geeft Lauwers deze rol aan Balthasar, een jong rechtsgeleerde.

Door het weglaten van de Portia- en Jessica - episodes evenals de hele wereld van Belmont, valt de klemtoon natuurlijk zeer sterk op het karakter van Shylock. Men mag hierbij niet uit het oog verliezen dat men *De Koopman van Venetië*, voornamelijk door de praktijk van het theater, nog grotendeels als het drama van Shylock opvatte. De monumentale, dominerende uitbeelding van Louis Bouwmeester droeg beslist bij tot deze eenzijdige kijk op het stuk. Op het ogenblik dat de adaptatie verscheen was het voor de theaterlui nog steeds de gewoonte het laatste bedrijf gewoon weg te laten. In feite dreef Lauwers de gangbare conceptie van het stuk alleen maar verder door. Bovendien had zijn bewerking alleen maar praktische en pedagogische bedoelingen. Door deze ingrepen werd het stuk wel in zijn essentie gewijzigd. De ontwikkeling vanuit de reële wereld via het sprookjesachtige Belmont naar vrede en harmonie is volledig verdwenen. *Shylock* werd een louter realistisch stuk. Zelfs in de gerechtsscène missen we de wonderlijke, opwindende aanwezigheid van de vermomde Portia. De idee van genade wordt hier verdedigd door een personage dat we nauwelijks kennen en blijft aldus een abstract begrip. Het gevolg van dit alles is dat Lauwers' versie van Shakespeares komedie bijna een tragedie is, de tragedie van de jood Shylock, de enige figuur trouwens die in de bewerking volledig tot leven komt.

#### d. *Beelden uit Shakespeare*

Zoals ik reeds zei was Hugo Verriest volkomen in de ban van Shakespeares genie. Uit zijn voordracht van 1898 zal de lezer vooral zijn grenzenloze bewondering onthouden. Verriest was ook van oordeel dat het onmogelijk is Shakespeares tekst te vertalen. Wellicht was Emiel Lauwers als wetenschapsman een stuk pragmatischer in zijn benadering. Hij ging akkoord met Verriests ideeën maar in tegenstelling tot deze laatste, kwam hij ook tot een min of meer serieuze vorm van analyse. Uit zijn vertalingen blijkt duidelijk dat hij een scherp oog had voor Shakespeares beeldspraak en vers-ritme. Zoals Verriest had hij ook bijzondere interesse voor Shakespeares karakters. Terwijl zijn leermeester zich echter tevreden stelde met algemene typering en met het benadrukken van hun universele betekenis, analyseerde Lauwers met het oog op zijn

*Beelden uit Shakespeare* de karakters van nabij<sup>17</sup>. Deze *Beelden* bestonden uit typische passages uit verschillende toneelstukken, waardoor hij een coherent beeld van bepaalde personages trachtte te geven. Deze geselecteerde fragmenten, voorzien van enige commentaar, beoogden de lezer een idee te geven van Shakespeares verbazende scheppingskracht en hem vertrouwd te maken met de vele aspecten van zijn werk.

Het is een van Lauwers' verdiensten dat hij bij deze karakterstudie ook belangstelling opbracht voor Shakespeares komische personages en nevenfiguren. In zijn inleidende nota tot „Falstaff” (*De Nieuwe Tijd*, 1899) vertelt hij dat hij tijdens zijn studententijd te Roeselare nog zo sterk onder de invloed van het Franse classicistische systeem stond dat hij een personage als Falstaff het Shakespeareaanse drama onwaardig vond. Zijn vriend Albrecht Rodenbach echter bespote hem omwille van deze enggeestige opvatting. Later moet Lauwers zijn mening herzien hebben. Een vriend van hem uit zijn Leuvense tijd, Edmond Vanhoutte, leerde hem ten volle een figuur als Falstaff appreciëren. Vanhoutte, zo vertelt Lauwers, had een bijzondere voorkeur voor gewone, alle-

17. Hieronder volgt een lijstje van de „Beelden uit Shakespeare” die Lauwers samenstelde:

– „Menenius Agrippa”, *De Nieuwe Tijd* II, nr. 50, 13 oktober 1898, 393-395; nr. 51, 20 oktober 1898, 403-406 (passages uit bedrijven I, II, IV en V van *Coriolanus*).

– „Cordelia”, *De Nieuwe Tijd* III, nr. 4, 24 november 1898, 27-32 (passages uit bedrijven I, IV en V van *King Lear*).

– „Shylock”, *De Nieuwe Tijd* III, nr. 8, 22 december 1898, 60-61; nr. 9, 19 december 1898, 68-70; nr. 10, 5 januari 1899, 75-78 (passages uit bedrijven I, II, III en IV van *The Merchant of Venice*).

– „Hertomkeerbaarheid”, *De Nieuwe Tijd* III, nr. 44, 31 juli 1899, 353-355; nr. 45, 7 juli 1899, 362-364 (*Richard III*, I, ii, de scène waarin Richard Lady Anne verleidt).

– „Dry Schelms”, *De Nieuwe Tijd* IV, nr. 19, 8 maart 1900, 147-150; nr. 20, 15 maart 1900, 156-158; nr. 21, 22 maart 1900, 161-164; nr. 23, 5 april 1900, 179-182; nr. 24, 12 april 1900, 187-189; nr. 25, 19 april 1900, 195-197; nr. 27, 3 mei 1900, 214-216; nr. 28, 10 mei 1900, 219-222 (passages uit *Macbeth*, *Richard III* en *Hamlet* om de karakters van respectievelijk Macbeth, Richard III en Claudius te illustreren).

– „Uit Macbeth”, *De Nieuwe Tijd* III, nr. 33, 15 juni 1899, 260-263; nr. 34, 22 juni 1899, 271-272 (Als arts was Lauwers ook gefascineerd door Shakespeares weergave van hallucinatie en somnambulisme. Vandaar dat hij ook de bekende „dagger scene” en de slaapwandelsceñe uit *Macbeth* vertaalde).

– „Falstaff”, *De Nieuwe Tijd* IV, nr. 2, 9 november 1899, 13-15; nr. 3, 16 november 1899, 19-21; nr. 4, 23 november 1899, 31-32; nr. 5, 30 november 1899, 37-39 (passages uit *1 Henry IV*).

– „De grafdelver”, *De Nieuwe Tijd* IV, nr. 29, 17 mei 1900, 227-230 (*Hamlet*, V, i).

– „Sly”, *De Nieuwe Tijd* IV, nr. 17, 22 februari 1900, 131-133 (passages uit de „Induction” van *The Taming of the Shrew*).

– „Storm op zee”, *De Nieuwe Tijd* V, nr. 15, 7 februari 1901, 117-119; nr. 16, 14 februari 1901, 123-127; nr. 17, 21 februari 1901, 131-135; nr. 18, 28 februari 1901, 139-140 (bedrijf I van *The Tempest*).

daagse karakters zoals Falstaff, de portier in *Macbeth*, of de grafdelvers in *Hamlet*, aan wie de vertaler trouwens ook een van zijn Beelden wijdde.

Het lijkt niet waarschijnlijk dat Lauwers' werk erg bekend was buiten West-Vlaanderen. Het gebruik van dialectische elementen in zijn taal en de publikatie in lokale periodieken zullen de verspreiding van zijn vertalingen bepaald niet bevorderd hebben.

Van zijn *Julius Caesar* verscheen nochtans een tweede uitgave in 1916, wat toch op een redelijk succes wijst<sup>18</sup>.

Lauwers liet *Koning Lear* op eigen kosten drukken om het als geschenk aan vrienden te kunnen aanbieden. De verspreiding van dit werk was dus uiteraard beperkt. *Koning Lear* werd gerecenseerd door Julius Persijn die er de nadruk op legde dat Lauwers' taal ook geschikt was om *gesproken* te worden. Indien zijn vertaling soms minder tekstueel is dan die van Burgersdijk of Kok, dan is het om des te soepeler en krachtiger Shakespeares betekenis te vatten<sup>19</sup>. Onder latere critici stelde vooral Cyriel Verschaeve het vertaalwerk van Lauwers op prijs. Ook hij vond dat Lauwers' vertalingen, ondanks hun dialectische taal, de enige geschikte versies waren voor het toneel<sup>20</sup>.

Lauwers' vertalingen werden nooit gebruikt in het beroepstheater, maar zij werden wel opgevoerd door amateurgezelschappen en in scholen. Cordelia Lauwers vermeldt een opvoering door de Sint-Jans Gilde te Roeselare in April 1882. *Shylock* werd enkele malen opgevoerd in het Sint-Amandscollege te Kortrijk<sup>21</sup>. In dezelfde stad speelde ook het amateurgezelschap „De Gilde van Ambachten” in 1908 Lauwers *Shylock*<sup>22</sup>.

#### 4. Shakespeareaanse invloed op de Vlaamse literatuur: *Albrecht Rodenbach*

In het kader van de Westvlaamse bloeiperiode moet ten slotte ook nog de aandacht gevestigd worden op de figuur van Albrecht Rodenbach. Emiel Lauwers, die op vriendschappelijke voet leefde met Rodenbach vertelt ons dat hij een bijzondere interesse voor Shakespeare had.

Shakespeare kende hij en waardeerde hij bovenal: niet, den Shakespeare, dien wij bewonderden dan; niet den Shakespeare, die spoken doet verschijnen, die heksen verbeeldt, die roofd en moordt

18. Cordelia Lauwers, *op. cit.*, p. 106.

19. *Dietsche Warande en Belfort* IX (1908), Deel I, 168.

20. C. Verschaeve, *Verzameld Werk* IX (Brugge, 1939), p. 117.

21. Cordelia Lauwers, *op. cit.*, pp. 110-111.

22. *Ons Recht* X (1908), nr. 46, 15 november 1908.

en brandt; – maar Shakespeare, geheel en gansch, in zijn volle, veelvuldige grootheid: Shakespeare, die Roomen weertoovert voor onze oogen in Julius Caesar en Coriolanus: Shakespeare die de woelige, bloedende geschiedenis van England herschapen heeft; Shakespeare die de menschelijke drift doorpeilt in Othello; Shakespeare, die lacht en schettert in Falstaff, die twist en kraakeelt in zooveel comœdien, die toovert en kobbenetten spant in „The Tempest”, Shakespeare, den groot-machtigen drama-dichter. Leerling zijnde in Rhetorika, kende hij Shakespeare zoo goed en beter als ik nu, die vijftig jaar oud ben, en die dertig jaar lang Shakespeare gelezen en doorsnuisterd heb. Hij kende Calderon en Lope de Vega. Wat was er, van drama-dicht en tooneelkunst, dat hij niet doorgrond had? <sup>23</sup>

De invloed van Hugo Verriest, zijn leraar in het laatste jaar van het Klein Seminarie te Roeselare en zijn levenslange vertrouwensman, is natuurlijk niet geheel vreemd aan zijn appreciatie van Shakespeare en zijn ideeën over literatuur in het algemeen. De literaire opleiding was in deze periode nog grotendeels gebaseerd op de principes en voorbeelden van „Le Grand Siècle”. Tegenover de klassieke normen en voorschriften plaatste Verriest echter zijn eigen opvattingen die we weerspiegeld vinden in Rodenbachs notities in *Wahrheit und Dichtung* <sup>24</sup>. Zo vestigde Verriest de aandacht op het unieke en absolute karakter van het genie. Als leraar hield hij zich niet aan de Antieke en Franse auteurs voorgeschreven door het officiële programma, maar leerde zijn studenten ook Shakespeare, Goethe, Schiller en Wagner appreciëren <sup>25</sup>. De kunstopvatting van Verriest en Rodenbach was essentieel idealistisch. Een typische passage uit *Wahrheit und Dichtung* moge dit illustreren.

L'art doit nous montrer l'idéal... L'art doit révéler l'idéal *absolu*, oui, mais, puisqu'il s'adresse à des hommes généralement inclinés vers la terre, il faut qu'il le fasse au-moyen des réalités, afin qu'ils l'admirent et tâchent de le réaliser en y conformant leur vie: ... L'art doit nous montrer le beau. – l'idéal... L'art ne doit pas photographier les réalités, mais faire apparaître tout ce qu'il reproduit *idéalisé, c.à.d. en son idéal* (ex. Othello, Macbeth, ... Falstaff etc.)” <sup>26</sup>.

Niet alleen de notities in *Wahrheit und Dichtung*, maar ook Rodenbachs eigen œuvre getuigt van zijn grote vertrouwdheid

23. Dokter Lauwers, *Schriften* (Tielt, 1931), pp. 486-487.

24. Prof. Dr. F. Baur, *Albrecht Rodenbach. Het Leven. De Persoonlijkheid* (Tielt-Den Haag, 1960), p. 108.

25. Prof. Dr. F. Baur, *op. cit.*, p. 110.

26. Geciteerd uit Prof. Dr. F. Baur, *op. cit.*, pp. 111-112.



met Shakespeare. Zo schreef hij een *Lear*-versie voor de studentengilden die onder zijn impuls opgericht werden. De tekst van deze *Koning Lear* is waarschijnlijk onherroepelijk verloren gegaan maar Dr. Van Puyvelde deelt ons mee dat alle vrouwelijke rollen eruit weggelaten waren, dat het geheel nogal drastisch ingekort en gesimplificeerd was en aangepast aan de Vlaamse context<sup>28</sup>.

Rodenbachs gedicht *Brutus' Visioen* gepubliceerd in *De Vlaamse Vlagge* in 1879 onder het Byroniaanse pseudoniem „Harold” is duidelijk geïnspireerd op de scène uit Shakespeares *Julius Caesar* (IV, iii), waarin Caesars geest aan Brutus verschijnt. Het gedicht tekent Brutus als een melancholisch man peinzend over het verval van het gemenebest en over de vrienden die hij verloor. De verschijning van de geest wordt voorgesteld als een droombeeld dat het „onverbiddelijk Noodlot” aankondigt.

Verschillende historici van de Vlaamse literatuur hebben ook Rodenbachs drama, *Gudrun* (1877) in verband gebracht met Shakespeare<sup>29</sup>. Na nauwkeurige lectuur en vergelijking heb ik echter geconstateerd dat er ten hoogste enkele vage echo's van Shakespeare in *Gudrun* voorkomen. Bovendien is de conceptie van het stuk in zijn geheel als een poëtisch, heroïsch drama, waarin geen plaats is voor het alledaagse en voor humoristische elementen, totaal on-shakespeareaans. Mogelijk was Rodenbach voor het vloeiend en dramatisch gebruik van de jambische pentameter een en ander verschuldigd aan Shakespeare, maar ook Goethe, Lessing en Schiller zullen wel bijgedragen hebben tot zijn kennis van de mogelijkheden van deze versvorm. Het zou dus lichtzinnig zijn te gewagen van Shakespeares „invloed” op Rodenbach. Een en ander wijst er echter wel op dat de Engelse dichter zijn talent gedeeltelijk heeft gevoed en gestimuleerd.

## 5. Besluit

Hoe paradoxaal dit op het eerste gezicht ook moge lijken, de eerste belangrijke impuls tot de emancipatie van de negentiende-eeuwse Vlaamse literatuur ging uit van een uitgesproken „particularistische” beweging. Het is een teken van de kracht en het belang van de Westvlaamse herleving dat zij ook in aanzienlijke mate heeft bijgedragen tot een Shakespeare-cultuur in Vlaanderen.

27. Cf. Albrecht Rodenbach, *Verzamelde Werken* III, ed. Prof. Dr. F. Baur (Tiel-Den Haag, 1957), p. 373.

28. Dr. Leo van Puyvelde, *Albrecht Rodenbach. Zijn leven en zijn werk* (Amsterdam, 1908), p. 55.

29. Zie vooral Lode Monteyne in: Maurits Sabbe, Lode Monteyne en Hendrik Coopman Thz., *Het Vlaamsch Tooneel, inzonderheid in de XIXe eeuw* (Brussel, 1927), p. 302.

Hugo Verriest vertegenwoordigt de zuiverste vorm van de romantische benadering van de Bard. Zoals ik reeds eerder vermeldde was hij overweldigd door Shakespeares scheppingskracht, zijn vermogen tot karakteruitbeelding en was hij zich vaag bewust van de organische eenheid van de drama's. Pol de Mont, in diens eigen opstel over Shakespeare, zal Verriests commentaar op de eenheid van *Lear* citeren. In tegenstelling tot de gevoelsmatige bewondering van Verriest, kwam de geneesheer Emiel Lauwers ook tot een zekere vorm van analyse. Zijn grote belangstelling voor Shakespeares karakters en zijn neiging om ze uit de stukken te isoleren kunnen ook gezien worden als romantische trekken. Tenslotte blijkt nog dat ook Rodenbach vertrouwd was met Shakespeare en zich tot op zekere hoogte door zijn voorbeeld liet inspireren.

## HOOFDSTUK V. EEN SHAKESPEARE-TRADITIE

### 1. Inleiding

Pas in de jaren tachtig van de negentiende eeuw werd de culturele situatie in Vlaanderen rijp voor een verdere verspreiding van Shakespeare. Verscheidene impulsen hebben bijgedragen tot het begin van wat we nu een echte Shakespeare-traditie kunnen noemen. De literatuur werd gekenmerkt door een groeiend individualisme dat soms naar een „kunst om de kunst“-tendens evolueerde. Een sleutelfiguur in de nieuwe generatie was de romantisch-impressionistische dichter Pol de Mont (1857-1931). In het belangrijkste literaire blad van de tijd, *De Nederlandsche Dicht- en Kunsthal*, wijdde hij verscheidene bijdragen aan Shakespeare. Het was de *Van Nu en Straks*-beweging echter die de definitieve doorbraak van de moderne literatuur zou brengen. De ganse mentaliteit van deze auteurs was vanzelfsprekend rijper dan die van hun voorgangers en zij waren bereid om Shakespeare zonder vooroordelen en zonder passies te benaderen.

Een niet te verwaarlozen feit is het verschijnen van 1884 tot 1888 van de volledige en getrouwe Shakespeare-vertaling van Dr. L.A.J. Burgersdijk. Voor lange tijd zou deze versie de standaardtekst worden in de Lage Landen. Dit werk kende ook in Zuid-Nederland heel wat weerklank. Onder de meer dan duizend intekenaars vinden we slechts zeventien Vlaamse individuen of instellingen. Maar Paul Frédéricq deelt ons mee dat een recent opgerichte boekhandel in Antwerpen in 1897 reeds tweehonderd exemplaren

van Burgersdijk verkocht had<sup>1</sup>. In de *Nederlandsche Dicht- en Kunsthalle* wijdde Pol de Mont een lang en enthousiast artikel aan Burgersdijks vertaling<sup>2</sup>.

Het is ook opvallend dat *Romeo en Julia* het eerste authentieke Shakespeare-stuk was dat te Antwerpen door het „Nationaal Toneel” werd gecreëerd. Deze opvoering had plaats in september 1884, hetzelfde jaar waarin Burgersdijks vertaling van dat drama gepubliceerd was.

## 2. *Shakespeare-voorstellingen door vreemde auteurs*

Een zeer bijzondere stimulans voor de groeiende interesse in Shakespeare moet beslist ook uitgegaan zijn van de vele opvoeringen door vreemde acteurs en groepen die vanaf het einde van de jaren zeventig en vooral in de jaren tachtig hun beroemde Shakespeare-interpretaties in de Vlaamse steden voorstelden. Ik denk hier vooral aan de optredens van Ernesto Rossi (1827-1896), Tommaso Salvini (1829-1915) en van het gezelschap van de hertog van Meiningen dat in 1888 gedurende een maand Schiller- en Shakespeare-produkties bracht te Antwerpen en te Brussel.

In maart-april 1876 speelde Ernesto Rossi te Brussel, Antwerpen en Gent de rollen van Othello en Hamlet. Tegen het einde van het jaar en in het begin van 1877 was hij opnieuw te gast in ons land. Ditmaal kon het publiek ook zijn King Lear, Macbeth en Romeo-interpretaties bewonderen. Een ander, even grandioos, maar misschien iets verfijnder Italiaans acteur, Tommaso Salvini, vertolkte in november 1877 Othello en Hamlet te Antwerpen en de volgende maand te Brussel waar hij ook nog *Macbeth* aan zijn repertoire toevoegde. Ik kan hier niet uitvoerig ingaan op de opvoeringen zelf<sup>3</sup>, maar het staat vast dat zowel Rossi als Salvini een enorm succes oogstten. De pers prees unaniem Rossi's optreden dat telkens als een „triomf” of „sensatie” beschreven werd. Haast alle commentatoren loofden zijn uiterste natuurlijkheid, evenals zijn sterke fysieke expressiviteit en grote energie. Hij zat niet vast aan conventies en maakte aldus een grote indruk van waarachtigheid.

1. Paul Frédéricq, *Verspreide studies en toespraken. Taal en Cultuur uit Vlaanderen* (Antwerpen, z.j.), p. 17.

2. Pol de Mont, „De Werken van William Shakespeare vertaald door Dr. L. A. J. Burgersdijk”, *Nederlandsche Dicht- en Kunsthalle* X (1888), 145-159. Ook in *De Toekomst* XXXI (1887), VIII Reeks, I, 484-488 gaf De Mont zijn lezers reeds een voorsmaakje van Burgersdijks vertaling en vergeleek het historisch belang ervan met dat van Consciénes *De Leeuw van Vlaanderen*.

3. Voor een uitvoerige behandeling en de exacte data van deze Italiaanse voorstellingen zie mijn bijdrage: „Shakespeare Performances bij Ernesto Rossi and Tommaso Salvini in Flanders in 1876-1877 and 1891”, *Theatre Research International* IV, New Series (1979).

Rossi was een luide en sensuele Othello maar het gewelddadige aspect van zijn uitbeelding belette hem niet ook zijn oprechte liefde tot uitdrukking te brengen. Terwijl het Engelse publiek eerder geschokt was door het „animalisme” van Rossi's interpretatie, stonden de Brusselse critici ervoor in bewondering. Als Hamlet was Rossi een jonge, elegante prins, gekenmerkt door melancholie. Het beeld dat hij van King Lear creëerde was overwegend dat van de waanzinnige koning. Deze Lear was gek van de aanvang van het stuk af. Ook deze rol speelde hij met een verschrikkelijke waarachtigheid. Rossi's uitbeelding van Lear herinnerde een Brussels criticus aan de Blinde Homerus van Ingres.

Salvini werd algemeen beschouwd als een precieser en beheerder acteur. Maar in de rol van Othello moet ook hij in de eerste twee bedrijven op haart gewelddadige wijze een wilde jaloezie tot uiting gebracht hebben. Als Hamlet was hij een werkelijke monomaan. Zijn waanzin manifesteerde zich op duizend manieren in zijn fysionomie, gebaren en vocale modulaties. Salvini's voorstellingen werden misschien minder druk bijgewoond dan die van Ernesto Rossi. Toch wekten zij ook een groot enthousiasme. De critici zowel als het publiek vergeleken voortdurend de twee artiesten met elkaar zonder eigenlijk te kunnen besluiten wie ze verkozen.

Terwijl deze Italiaanse produkties ongetwijfeld stervoorstellingen waren, waarin de andere acteurs slechts in functie van de hoofdrolspelers optraden, waren de opvoeringen van het beroemde gezelschap van de hertog van Saksen-Meiningen voorbeelden van een perfect ensemblespel. Door hun historisch realisme en de schitterende, op waarachtigheid gerichte toneelaankleding beïnvloedden de Meiningers niet alleen belangrijke theatermensen zoals André Antoine en Constantin Stanislavsky, maar droegen zij tevens bij tot de definitieve doorbraak van Shakespeare in gans Europa<sup>4</sup>. In Vlaanderen kwam deze groep op bezoek precies in de periode waarin een werkelijke Shakespeare-cultuur zich begon af te tekenen. Zowel in Antwerpen als in Brussel speelden de Meiningers gedurende niet minder dan een volle maand verscheidene Shakespeare- en Schiller-produkties (April 1888 in de Scheldestad; begin juni-begin juli 1888 in Brussel)<sup>5</sup>.

Men heeft de hertog en zijn gezelschap vaak verweten dat hij zo veel aandacht schonk aan decors, kostuums, belichting enzovoort, dat hij de werkelijke essentie van het drama uit het oog

4. Cf. E. L. Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater* (Stuttgart, 1947), p. 448.

5. Voor een uitvoeriger behandeling van deze gastvoorstellingen zie mijn bijdrage: „The Shakespeare Performances by the Company of the Duke of Saxe-Meiningen in Antwerp and Brussels”, *Shakespeare Jahrbuch* (West) 1980.

verloor. Zijn uitgangspunt was nochtans steeds het werk van de dichter. De meeste recensenten konden alleen maar hun verbazing en bewondering uitdrukken voor de uitwendige luister, de historische juistheid en het verbluffende ensemblespel. Pol de Mont nochtans realiseerde zich dat dit alles slechts in functie stond van een perfecte weergave van het werk van de auteur<sup>6</sup>. Hoezeer de Meininger-producties ook overgeregisiseerd waren, zij brachten in elk geval getrouwe, haast onverkorte versies van Shakespeares stukken.

Hun grootste succes was *Julius Caesar*. Het publiek en de critici waren verstomd bij het zien van de prachtige en historisch exacte decors, evenzeer als door het gedisciplineerd en geanimeerd ensemblespel, vooral in de vaak geprezen massascènes in het stuk. Het is wel typisch voor de stijl van het gezelschap van de hertog dat we bijna geen commentaar vinden over de individuele vertolkingen. Wellicht was dit inderdaad de zwakke zijde van de Meiningers.

Ook in de sprookjesachtige montering van *The Winter's Tale* waren het de decors die de aandacht van de critici trokken. Pol de Mont was ook onder de indruk van de interpretatie van Leontes door Carl Weiser: „Het beeld, dat hij ons van den ijverzuchtigen echtgenoot doch liefhebbenden vader te zien geeft, munt niet alleen uit door eene onvergelykbare psychologische diepte, maar tevens door eene waarheid, die aan al de eischen van het gezondste realisme beantwoordt”. De Mont zag zowel Olga Otto-Lorentz als Amanda Lindner in de rol van Hermione. Terwijl de eerste in de gerechtsscène vooral verscheen als een vernederde koningin, suggereerde de tweede eerder de vrouw die zich gekwetst voelt in haar heiligste gevoelens.

*The Merchant of Venice* is een stuk dat de Meiningers ruime mogelijkheden bood voor uitgebreide decorverzorging. De toeschouwers moeten zich inderdaad in Venetië gewaand hebben: zij zagen voor zich de nauwe straatjes, de Rialtobrug en de voorbijvarende gondels.

Max Grube inspireerde zich voor zijn Shylock-vertolking wellicht op de vroegste acteertraditie van deze rol. Hij speelde Shylock immers in een vrij komische toonaard. De dramatische noten zette hij in de verf door brede gebaren en rollende ogen. Ook Pol de Mont sprak over de verrassende humor in Grube's Shylock.

*Twelfth Night* ten slotte was een vrij eenvoudige productie. Met uitzondering van twee kleine kamers bleef de scène bijna ongewij-

6. Pol de Mont, „De Meiningers te Antwerpen”, *De Vlaamsche School* I (1888), Nieuwe Reeks, 75-79; 86-89.

zigt gedurende de hele voorstelling. De kostuums waren Elizabethaans. De Brusselse recensent Gustave Frédéric vond dat de Meiningers juist in deze produktie, die geen pretext bood voor show, hun ware talent hadden getoond. Max Grube was een echt-komische Malvolio die steeds een zekere ruwe waardigheid behield<sup>7</sup>.

Deze gastvoorstellingen door het Meinigen-gezelschap waren beslist belangrijke en stimulerende gebeurtenissen. De kranten hadden er heel wat aandacht voor over. Vooral in Antwerpen behaalden regisseur Ludwig Chronegk en de acteurs een enorm succes. In de theaterkrantjes zou men nog jaren later verwijzen naar het voorbeeldig ensemblespel van de Meiningers.

Niemand minder dan Sarah Bernhardt (1844-1923) presenteerde in oktober 1884 haar interpretatie van Lady Macbeth in Antwerpen, Gent en Brussel<sup>8</sup>. Verschillende critici hadden bezwaar tegen de vertaling van J. Richepin die Shakespeares tekst al te letterlijk had willen weergeven. De Antwerpse recensent L. Van Keymeulen schreef dat Sarah Bernhardt beurtelings overtuigend, verachtelijk en dreigend was, maar toch vond hij haar al te elegant en ziekelijk berekenend in het uitdrukken van passies die meer eenvoud en soepelheid vereisen. Sarah, zo besloot hij, is al tezeer een panter en te weinig een wolf<sup>9</sup>. Unaniem werd haar vertolking van de slaapwandelscène geprezen. Met loshangend haar, gehuld in een lang wit kleed (wellicht een nachtgewaad) en met star kijkende ogen gaf zij uitdrukking aan haar droom: een rilling van angst ging door het publiek: zij was de levende incarnatie van de wroeging.

Slechts het Antwerpse opera-blad *Mephisto* reageerde uitgesproken afwijzend. Ook deze criticus vond Sarah te verfijnd en te gracieus voor deze rol. Ongetwijfeld echter was dit oordeel medegeïnspireerd door de nog steeds voortwoekerende vooroordelen tegen Shakespeares „barbaarse” stukken. Het blad publiceerde ook over een volle bladzijde, een karikatuur van Sarah Bernhardt als Lady Macbeth, waarbij haar de woorden in de mond gelegd wer-

7. *L'Indépendance Belge*, 2 juli 1888.

8. Sarah Bernhardt speelde met het gezelschap van het Parijse „Théâtre de la Porte St. Martin” in het „Théâtre Royal” te Antwerpen op 3 oktober 1884 (cf. aankondigingen en recensies *Le Précurseur*), in het „Grand Théâtre” te Gent op 4 oktober 1884 (cf. P. Claeys, *Histoire du Théâtre à Gand* (Gent, 1892), III, p. 368) en in het „Théâtre des Galeries” in Brussel op 6 oktober 1884 (cf. aankondigingen en recensies in *L'Indépendance Belge*, *L'Echo du Parlement*, *Journal de Bruxelles* en *La Gazette*).

9. *Chronique des Beaux-Arts* I (1884), nr. 41, 12 oktober 1884 („Chronique Anversoise”, 322-324).

den : „Mes mains sont rouges de sang et mon talent est rouge... d'erreur !”<sup>10</sup>.

In februari 1898, hetzelfde jaar waarin Sarah Bernhardt Hamlet vertolkte in het Théâtre de la Renaissance presenteerde zij haar interpretatie van deze rol ook aan het Brusselse publiek in het *Théâtre des Galeries*<sup>11</sup>. De recensent van *L'Indépendance Belge* schreef enthousiast over haar superbe uitbeelding van de prins als „un enfant fatigué, écrasé sous l'obligation d'agir, étourdi entre la songerie et la violence”. Hamlets gespleten geest werd verder nog gesuggereerd door het feit dat Sarah Bernhardt tegelijkertijd een zwaard en een boek bij zich droeg<sup>12</sup>.

Nog andere belangwekkende gastoptredens in deze periode waren die van Benoit-Constant Coquelin (1892), Miss Madge MacIntosh en haar troep (1897), Adeline Dudley (1898) en Mounet-Sully (1904). Ook Ernesto Rossi bezocht nogmaals Antwerpen en Brussel in 1891.

### 3. Shakespeare op het Vlaamse toneel

Ook in het Vlaamse theater, sedert lang overwoekerd door melodrama en spektakel, begon zich rond deze tijd een kentering voor te doen. De directeur van het Nationaal Toneel te Antwerpen, Frans van Doeselaer, introduceerde stukken uit de wereldliteratuur en, rond de eeuwwisseling, ook het moderne, naturalistische repertoire. Vanaf 1884 verschijnt ook Shakespeare regelmatig op de affiche. Zoals reeds eerder gezegd had men nu de getrouwe vertaling van Burgersdijk ter beschikking. Ook de voorstellingen van Rossi, Salvini en het Meiningergezelschap waren beslist een spoorslag bij het op gang komen van een Shakespeare-traditie in de Antwerpse schouwburg. Een meer decisieve factor nochtans moet de stimulerende activiteit geweest zijn van een acteur als Jan Dilis, die uitblonk in verschillende Shakespeare-stukken en vooral in zijn lievelingsrol van Hamlet, die hij grondig bestudeerde. Herhaaldelijk koos Dilis *Hamlet* en *Romeo en Julia* voor zijn benefiet-voorstellingen. In september 1884 bracht het Nationaal Toneel te Antwerpen *Romeo en Julia* op de planken<sup>13</sup>. Waarschijnlijk was dit de eerste opvoering in Vlaanderen van een

10. *Méphisto* IX (1884-85), nr. 4, 12 oktober 1884.

11. Sarah Bernhardt speelde *Hamlet* in het *Théâtre des Galeries* op 4 en 5 oktober 1899 (cf. aankondigingen en recensie in *L'Indépendance Belge*).

12. *L'Indépendance Belge*, 7 oktober 1899.

13. Van alle in de hiernavolgende paragrafen besproken opvoeringen in de Antwerpse schouwburg zijn er programma's bewaard in het Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven te Antwerpen.

Shakespeare-stuk in een getrouwe Nederlandse versie (Dr. L.A.J. Burgersdijk). Het is kenschetsend voor de theateropvattingen in die tijd dat de regisseur van de produktie nergens vermeld wordt. Men legde inderdaad al te veel de klemtoon op de individuele vertolkingen zodat er een soort sterrensysteem ontstond zonder ook maar enige zin voor ensemble. De regisseur van de eerste Shakespeare-produkties in Antwerpen moet Lambert Kettmann geweest zijn. In 1882 had directeur Frans van Doeselaar hem als regisseur in dienst genomen. Kettmann heeft in aanzienlijke mate bijgedragen tot de vorming van dramatische talenten als Jan Dilis en Philomena Jonkers<sup>14</sup>. Dilis was een bewonderenswaardige Romeo maar was volgens sommige critici te melancholisch, te weinig mannelijk<sup>15</sup>.

De rol van Julia werd vertolkt door de gastactrice Josephine de Groot die dit karakter enkele jaren eerder al bij Het Nederlandsch Tooneel in Amsterdam had uitgebeeld. Een criticus beschreef haar als een oosterse schoonheid met regelmatige en expressieve trekken, weelderig zwart haar en de ogen van Salome. Zij was hartstochtelijk maar toch verfijnd en gracieus<sup>16</sup>.

Op vierendertigjarige leeftijd kreeg Jan Dilis voor het eerst de kans om Hamlet te spelen, een rol die hij tijdens de volgende decennia nog verscheidene malen met groot succes zou vertolken. De première had plaats op 6 oktober 1886. Dat deze produktie, waarvoor weer de vertaling van Burgersdijk gebruikt werd, als een heel bijzondere gebeurtenis beschouwd werd, wordt bewezen door de talrijke inleidende artikeltjes die de plaatselijke theaterkrantjes eraan wijdden. Jan Dilis' onmiskenbare aristocratische présence maakte hem bijzonder geschikt voor de rol van de prins. Hij was soepel en gracieus. Hij droeg een zwart jakje en wambuis en een wit zijden hemd. Zijn publieke identiteit als een ideale Renaissance-man werd aangeduid door een donkere, statige mantel. Dilis schijnt eerder een zelfbewuste prins dan een melancholisch dromer geweest te zijn<sup>17</sup>. Deze opvatting van de rol sloot echter de karakteristieke besluiteloosheid van Hamlet niet uit<sup>18</sup>. Philomena Jonkers was een waardige, iets kinderlijke Ophelia. Vooral

14. Floris van Westervoort [= Lambert Kettmann], *Liederen, balladen en sonnetten. Met eene levensschets door Bernard G. Bolle* (Antwerpen, 1891).

15. *Het Antwerpsch Tooneel* I, nr. 3, 27 september 1884; *De kleine Gazet*, 28 september 1884.

16. L. Van Keymeulen in *Chronique des Beaux-Arts* I, nr. 39, 28 september 1884.

17. Cf. A. H. Cornette, „Herinneringen. Theater in Antwerpen”, *De Gids*, 1942 (juli), 50-51; E.V.B. [= Edward van Bergen] in *Het Antwerpsch Tooneel* IV, nr. 5, 9 oktober 1886; foto's van Jan Dilis als Hamlet in A.M.V.C., Antwerpen.

18. Pol de Mont in *De Kleine Gazet*, 10 oktober 1886.



in de waanzincène maakte zij een diepe indruk<sup>19</sup>. De produktie was beslist een succes en *Hamlet* werd een vast stuk op het repertoire van het Antwerpse gezelschap voor de komende jaren. Jan Dilis koos telkens zijn uitverkoren rol voor zijn benefietvoorstellingen. In 1901 vierde hij als Hamlet zijn zilveren toneeljubileum. Bij deze gelegenheid speelde zijn vrouw, Mina Dilis-Beersmans de rol van Ophelia. Ook in Brussel en Gent verscheen Dilis enkele malen als Hamlet op het toneel.

Indien één acteur uit de Lage Landen werkelijk faam verworven heeft voor de vertolking van een Shakespeare-rol, dan is het wel Louis Bouwmeester. Zijn monumentale interpretatie van Shylock, die gedurende tientallen jaren het publiek zou fascineren, was voor het eerst te zien in Amsterdam in 1880. Bouwmeester vertolkte de rol in vele Europese steden en zelfs te Stratford-upon-Avon en te Londen. Natuurlijk speelde hij Shylock ook verscheidene malen in de zuidelijke Nederlanden, ofwel als gastacteur of met zijn eigen troep. Het Antwerps publiek zag hem voor het eerst in 1887<sup>20</sup>. Bouwmeester, gekleed als een orthodoxe jood, was allesbehalve een nobel of waardig slachtoffer. Integendeel: hij was bezeten door een blinde, dierlijke woede, die echter door zijn omgeving was uitgelokt. Zoals niet ongewoon in die tijd, speelde ook Bouwmeester het stuk als een tragedie die volledig rond zijn figuur geconcentreerd was. Het romantische vijfde bedrijf van Shakespeares stuk werd eenvoudig weggelaten. Zijn eerste voorstelling in Antwerpen was een ware triomf<sup>21</sup>.

Bouwmeesters vertolking schijnt bijna een uitdaging geweest te zijn voor de Vlaamse acteurs. *De Koopman van Venetië* werd veruit het meest gespeelde Shakespeare-stuk. De acteurs die de rol van de jood vertolkten waren onvermijdelijk beïnvloed door het grote voorbeeld. De Bouwmeester-traditie werd ook voortgezet in die zin dat het stuk vaak slechts beschouwd werd als een geschikt middel tot het demonstreren van één alles-beheersende stervertolking. Pas in 1926 zou men het stuk volledig met het vijfde bedrijf voor het voetlicht brengen<sup>22</sup>.

Hubert Laroche speelde de rol voor het eerst te Antwerpen in 1894. In 1902 verliet deze acteur Vlaanderen om in het Noorden bij Het Nederlandsch Tooneel in Amsterdam te gaan spelen. Hier vertolkte hij verscheidene Shakespeare-rollen zoals Antonius in

19. Cf. E.V.B. in *Het Antwerpsch Tooneel* IV, nr. 4, 2 oktober 1886; *Tooneel-Gids van den Nederlandschen Schouwburg*, nr. 5, 8 oktober 1886.

20. Cf. *De Koophandel van Antwerpen*, 24 februari 1887; 25 februari 1887.

21. *De Kleine Gazet*, 27 februari 1887; J. H. van der Hoeven, *Louis Bouwmeester, 50 jaren Tooneel 1860-1910* (Amsterdam, 1910), p. 40.

22. Cf. Lode Monteynes recensie van *De Koopman van Venetië*, geregisseerd door Charles Gilhuys, *Het Tooneel* XII, nr. 10, 6 november 1926.

*Julius Caesar*, *Lear*, *Jago* en *Shylock* <sup>23</sup>. Een zestal jaren later kwam Laroche weer naar Antwerpen waar de directeurs De Lattin en Van Laar een ernstige inspanning deden om het repertoire te verbeteren en om het ensemble-spel te bevorderen. Laroche verscheen opnieuw voor het Antwerpse publiek in de rol waarin het zeer kort daarvoor nog Louis Bouwmeester en een ander plaatselijk acteur, Piet Janssens, gezien had. De produktie van *De Koopman van Venetië* met Laroche als Shylock kwam op de affiche in september 1908 en werd verscheidene malen heropgevoerd in de loop van hetzelfde seizoen. In tegenstelling tot de wilde verschijning van Bouwmeester was Laroche een netjes geklede, goed gehumeurde jood, meer bezadigd en sober, zelfs in zijn heftigste momenten. In de laatste scène voor het gerecht verving Laroche het geloei van Bouwmeester door indrukwekkend stil spel van het aangezicht. Toch waren er ook in zijn interpretatie sterk emotionele en verschrikkelijke momenten, zoals wanneer hij de vlucht van zijn dochter constateerde <sup>24</sup>. Mina Dilis-Beersmans speelde de rol van Portia en Jan Dilis trad op als Bassanio.

De reeds genoemde Piet Janssens maakte eveneens van Shylock een van zijn belangrijkste creaties. In 1905 speelde hij Shylock in een produktie van Jac. De Vos. Aanvankelijk moet hij zeer getrouw het voorbeeld van Bouwmeester gevolgd hebben. In de loop der volgende jaren echter ontwikkelde Janssens zijn eigen interpretatie van de Shylock-rol, waarin hij de jood zo min mogelijk antipathiek voorstelde <sup>25</sup>. De Shylock-traditie in het Antwerpse theater werd voortgezet door Karel van Rijn die de figuur een bijzonder menselijk en zelfs bescheiden karakter zou geven.

Het Shakespeare-repertoire bleef echer niet beperkt tot bovengenoemde stukken. In 1892 monteerde Gerard Hogguer *Een Midzomernachtsdroom* te Antwerpen. Uiteraard maakte hij hierbij gebruik van de muziek van Felix Mendelssohn, wat een rijkelijk-romantische stijl suggereert. Het was inderdaad een luisterrijke produktie waarin sterk de nadruk viel op de betoverende decors en op de muzikale aspecten <sup>26</sup>.

Ook *Othello* kwam op het einde van de eeuw nog voor het voetlicht. In Gent was het de succesrijke, plaatselijke acteur Ernest van Havermaete die in 1894 *Othello* speelde in een eigen, vrije

23. Lode Monteyne, *Medaljons* (Antwerpen, 1949), Hoofdstuk IX: Hubert Laroche (niet gepagineerd).

24. *De Nieuwe Gazet*, 28 en 29 september 1908.

25. *De Nieuwe Gazet*, 11 februari 1905; *Lucifer* IV, nr. 22, 12 februari 1905. Cf. foto's in *Lucifer* VII, nr. 34, 19 april 1908. Voor Janssens' latere ontwikkeling van de rol van Shylock cf. *De Nieuwe Gazet*, 21 April 1908.

26. *De Koophandel van Antwerpen*, 5 januari 1892; 6 januari 1892; *Le Précurseur*, 9 januari 1892.

adaptatie. In Antwerpen koos Willem Lemmens hetzelfde stuk voor zijn zilveren toneeljubileum in 1898. Deze opvoering schijnt wel overtuigingskracht gemist te hebben. Lemmens was een rustige, plechtige Othello. Jan Dilis trad op als Jago<sup>27</sup>.

Tijdens de periode dat Hubert Laroche bij Het Nederlandsch Tooneel in Holland werkte, creëerde hij onder meer een indrukwekkende Koning Lear in een produktie van Louis H. Chrispijn. Eind 1906 gaf Laroche in deze rol ook gastvoorstellingen te Gent en te Brussel<sup>28</sup>. Een uitgesproken kenmerk van zijn interpretatie was dat hij gedurende de ganse voorstelling zijn koninklijke waardigheid behield<sup>29</sup>.

Hendrik Coopman Thz. was bijzonder gefascineerd door deze Lear-vertolking. Hij beschreef zijn indrukken als volgt :

Van het eerste-af geraakte ik onder de betoovering. Laroche wist eene opgaande lijn te volgen, met zijn hartelijk, gevoelvol, vertrouwelijk glimlachende : „En nu, / Mijn vreugd, de laatste, niet de minste, gij, ...” Hij noemt haar niet, maar zijne oogen, zijne lippen, ze stralen, ze sidderen het uit : *Cordelia ! – spreek nog eens. – Gij spreekt met heel uw hart ?* – Twijfel, de pijnlijke verwondering, de opkomende woede, die hij nog weet in te toomen, en dan – de losbarsting : de blinde razernij, het dolle vermaledijden, het hollende gieren der uitslaande vermomde geestesverzwakking, dat heeft Laroche volgehouden tot het definitieve ondergaan van Lear's eigen-gevoelde persoonlijkheid, midden het bulderen van den storm over de wilde heide, met den huilende naakten Edgar en den stervenden nar.

Later een flauw zonnestraaltje in het duistere, waarin Regan, Goneril, Edmond verdwalen, verdwijnen, beladen met schuld en wroeging : het opkomen van Lear en Cordelia, terwijl het gevecht heen en weder slingert in een verward gewoel : *Neen, neen, neen, neen ! Wij willen nu ten kerker ...* Lear is den strijd uitgestreden ; de kinderlijke kalmte heeft hij in een glimlach van Cordelia weer-gevonden<sup>30</sup>.

Alle critici prezen deze interpretatie behalve deze van *Le Journal de Gand*. Dit blad had bezwaar tegen een zekere monotonie in Laroche's stem en gebaren. Al te vaak, schreef deze recensent verder, hief hij met gespreide vingers de handen ten hemel<sup>31</sup>. *L'Indé-*

27. *Le Précurseur*, 18 november 1898 ; *De Nieuwe Gazet*, 19 november 1898.

28. Programma van de voorstelling op 28 november 1905 te Gent : cf. *Het Vlaamsch Tooneel* IV, nr. 9. De volgende dag was hij te gast bij de Koninklijke Vlaamse Schouwburg in Brussel. Cf. *Lucifer* V (1905-1906), Deel I, 231, 236-237.

29. *Gazette van Gent*, 29 november 1905 ; *La Flandre Libérale*, 30 november 1905.

30. *Lucifer* V (1905-1906), 2e halfjaar, 16-17.

31. *Journal de Gand*, 30 november 1905.

*pendance Belge* oordeelde eveneens dat Laroche een grote indruk maakte en voegde er aan toe dat zijn gelaatsuitdrukking iets had van de mysterieuze ernst van Michel Angelo's Mozes<sup>32</sup>.

In Brussel werd de rol van Cordelia gespeeld door A. Verbeeck-De Swerdt. Haar uitbeelding was gekenmerkt door diepe waarachtigheid, eenvoud en beminnelijkheid. Nadat Lear zijn jongste dochter had verstoten, kwam de Nar (Hein Harms) half kruipend tot bij haar om de zoom van haar gewaad te kussen<sup>33</sup>.

Een merkwaardige persoonlijkheid in Brussel was ongetwijfeld de acteur Adolf Clauwaert. Dank zij zijn persoonlijke interesse en doorzettingsvermogen slaagde hij erin in 1908 in de Koninklijke Vlaamse Schouwburg *Othello* te doen opvoeren en enkele jaren later, in 1911, *Hamlet*<sup>34</sup>. Zijn visie op Hamlet was erg beïnvloed door de romantische opvatting zoals Goethe ze uitdrukte in *Wilhelm Meister*: een zwak karakter dat niet opgewassen is tegen de zware taak die hem opgedragen wordt<sup>35</sup>. Clauwaert, die tevens de regie voerde, drukte op treffende wijze de aarzelende, meditatieve en zelfs ietwat angstige ingesteldheid van Hamlet uit<sup>36</sup>.

Geleidelijk aan begon men zich los te werken van het nog steeds gebruikelijke sterrenstelsel om de nadruk op regie en samenspel te leggen. Dat bleek bijvoorbeeld uit de produktie van *Julius Caesar* door de Nederlander Arie van den Heuvel in 1911. De beste acteurs van het Antwerpse gezelschap traden hierin op. Laroche als Antonius, Louis Bertrijn als Brutus en Jan Dilis als Caesar. Grote zorg was besteed aan de stilisering van de massascènes en de historische juistheid van de kostuums<sup>37</sup>, hetgeen enige invloed van de Meiningers zou kunnen verraden. Een ander Nederlander die beslist heeft bijgedragen tot het ontwikkelen van meer ensemble-spel en eenheid in de conceptie is Adriaan van der Horst. In 1912 bracht hij *Richard III* met Laroche in de titelrol. Deze gaf een genuanceerde interpretatie ten beste en de produktie in haar geheel was gekenmerkt door een verzorgd samenspel en een grote aandacht voor de details. De Vlaamse auteur Rafaël Verhulst was diep onder de indruk. Hij beschreef zijn ervaring als volgt:

Richard de Derde, zoo opgevoerd, is een ontzettend, geweldig schouwspel ! Ge zijt er duizelig van den avond zelf, doch 's ande-

32. *L'Indépendance Belge*, 2 december 1905.

33. *Lucifer* V (1905-1906), 2e halfjaar, 17-18.

34. Cf. Map Adolf Clauwaert in A.M.V.C. te Antwerpen; *De Vlaamsche Gazet van Brussel*, 8 mei 1911.

35. *De Vlaamsche Gazet van Brussel*, 30 april 1911.

36. *De Vlaamsche Gazet van Brussel*, 23 mei 1911.

37. *Le Nouveau Précurseur*, 1 oktober 1911.

rendaags klaart alles op en ge voelt dat die geniale warboel de wereld is, het mensdóm is levend en sprekend, de openbaring is van al de geheime roerselen van de ziel, en de wilde losketening van de onstuimigste driften, die als monsters sluimeren in het hart van den mensch, doch wakker worden bij alleenheerschers en dwingelanden...

Het stuk, de regie en La Roche houden gelijken tred met elkaar en klimmen van toneel tot toneel <sup>38</sup>.

Ten slotte verdient de produktie van *Twelfth Night* waarmee het daaropvolgende seizoen geopend werd nog onze aandacht. De critici oordeelden dat Van der Horst er in geslaagd was de perfecte harmonie tussen de idyllische en komische gedeelten van dit stuk te herscheppen <sup>39</sup>. De produktie is vooral belangrijk omdat de regisseur hier van een eenheidsdecor gebruik maakte. De ganse actie was inderdaad gesitueerd op een plaats vóór het huis van Olivia, zodat geen onderbrekingen vereist waren <sup>40</sup>.

Zoals blijkt uit wat voorafgaat was het vanaf de jaren tachtig geen uitzondering meer dat stukken van Shakespeare op het Vlaamse toneel gespeeld werden. Aanvankelijk was het moeilijk voor de acteurs om zich los te werken uit de melodramatische traditie, maar geleidelijk verdween deze stijl toch om plaats te maken voor een meer realistische, gestileerde acteertrant en een soberder uitbeelding van de psychologie der karakters. Hoewel sommige regisseurs belangrijke pogingen deden om het ensemble-spel te stimuleren, lijkt het toch wel opvallend dat vooral die Shakespearestukken op het repertoire verschenen die een mooie gelegenheid boden tot een indrukwekkende ster-vertolking. Het is wellicht deze tendens die de verbazende populariteit van *De Koopman van Venetië* verklaart.

Shakespeare was nu een definitieve verworvenheid in het Vlaamse theaterleven. De traditie zou voortgezet worden door Dr. J.O. De Gruyter, Charles Gilhuys en Joris Diels.

#### 4. Shakespeare-kritiek

Vanaf 1880 beginnen de Vlaamse literaire bladen steeds meer aandacht aan Shakespeare te wijden. In de jaren tachtig en negentig vinden we in onze tijdschriften artikels over allerlei onderwerpen, gaande van Shakespeares kunst om karakters te tekenen tot een

38. *De Gazet Lucifer* XII, nr. 2, 21 september 1912.

39. *De Nieuwe Gazet*, 29 en 30 september 1913.

40. *De Nieuwe Gazet*, 29 en 30 september 1913; *Le Nouveau Précurseur*, 29 september 1913. Zie ook Van der Horsts eigen commentaar in *Het Nederlandsch Tooneel* XX, nr. 2, 28 september 1913.

analyse van Hamlets „to be or not to be”-monoloog. Het is ook opvallend dat vertalingen en kritische werken nu vrij regelmatig gerecenseerd worden. In het *Jaarboek van het Willemsfonds* wijdde Domien Sleenckx bijdragen aan een van Shakespeares „apocrypha”, *Edward III*, dat hij resoluut aan Shakespeare toeschreef<sup>41</sup> en aan Charles Lambs verhalen naar Shakespeare<sup>42</sup>. Max Rooses, wellicht de meest gezaghebbende criticus van zijn tijd, publiceerde geen opstellen die direct in verband met Shakespeare staan. In verschillende van zijn geschriften vinden we echter verwijzingen naar Shakespeare en de Elizabethaanse literatuur, waaruit blijkt dat hij de Engelse dichter beschouwde als een genie dat „den mensch in geheel zijne volheid doorgrond en de taal in al haren rijkdom gebezigd” [heeft]”<sup>43</sup>.

Deze uitlatingen vinden we in een essay waarin hij reageert tegen de „l'art pour l'art”-tendens in de Vlaamse letterkunde. Hij verwerpt alle kunstmatigheid en pleit daarentegen voor een volkse kunst. Het voorbeeld hiervan biedt Shakespeare. Het oordeel van de massa, zegt Rooses, is misschien weinig verfijnd, maar het is nog niet verdorven door mode; het is vrij van vooringenomenheid en is gebaseerd op het menselijk hart. Rooses besluit als volgt:

In algemeenen regel toch mag men aannemen dat de zeer schoone letterkundige werken populair zijn en dat de zeer populaire schoon zijn. Waar ik dus voldoening vraag voor den smaak van het groote publiek, pleit ik de zaak der hooge, algemene kunst... Lady Macbeth en Othello... zijn helden, zoals het volk van alle eeuwen ze gaarne gezien heeft<sup>44</sup>.

Vele publikaties in deze periode reveleren een groeiende interesse voor Shakespeare. Allerlei informatieve en historische bijdragen verschijnen in verschillende tijdschriften<sup>45</sup>.

41. „Edward III en de gravin van Salisbury”, *Jaarboek van het Willemsfonds voor 1877*. Het opstel is ook opgenomen in Sleenckx' verzameling *Literatuur en Kunst I* (Gent, 1880), pp. 132-163.

42. „Shakespeare en Charles Lamb”, *Jaarboek van het Willemsfonds voor 1878*. Ook in *Literatuur en Kunst I* (Gent, 1880), pp. 199-241.

43. Max Rooses, „De jongste richting in de Zuid-Nederlandse Letterkunde”, in: *Derde Schetsenboek* (Haarlem, 1856), p. 16. Dit essay verscheen eerst in *De Gids*, juni 1883.

44. *Ibidem*, p. 34.

45. Bijvoorbeeld:

- Dr. J. A. Worp, „Engelsche Tooneelspelers op het vasteland in de zestiende en zeventiende eeuw”, *Nederlandsch Museum XIII* (1886), Deel I, 65-113.

- Arthur Cornette, „Een en ander over dramatische poëzie”, *Nederlandsch Museum XIV* (1887), Deel II, 221-239.

- „Arden van Feversham, treurspel in vijf bedrijven, toegeschreven aan Shakespeare”, *Nederlandsche Dicht- en Kunsthalle II* (1879-1880), 223-231; 245-256; 268-280.

Pol de Mont, wiens artikels over Burgersdijk en over de voorstellingen door Ernesto Rossi en door de Meiningers<sup>46</sup> welsprekend getuigen van zijn belangstelling voor Shakespeare, wijdde reeds in zijn studententijd een voordracht aan Shakespeare<sup>47</sup>. Vanaf het midden van de jaren tachtig evolueerde De Mont sterk in de richting van kunst om de kunst. Deze ontwikkeling verklaart wellicht zijn enthousiasme voor Shakespeares maniëristisch gedicht *Venus and Adonis* en zijn speciale interesse voor stukken met uitgesproken etherische, poëtische aspecten zoals *The Tempest* en *A Midsummer Night's Dream*. Aan dit laatste ontleende hij het motto en misschien ook de inspiratie voor zijn *Lentenachtsfantasie*, een poëtische cantate over de liefde, gesitueerd in het rijk van de elfen<sup>48</sup>. Waarschijnlijk naar aanleiding van de opvoeringen van *A Midsummer Night's Dream* in Antwerpen in 1892, gaf De Mont ook een lezing over dat stuk<sup>49</sup>. Zijn belangstelling voor *The Tempest* blijkt uit zijn gedicht *Ariel* uit de bundel *Rijzende Sterren*.

De Monts kritische appreciatie van Shakespeare vinden we echter vooral weerspiegeld in een lang opstel dat hij in *De Toekomst* publiceerde in 1892<sup>50</sup>. Hij vestigde daarin de aandacht op de vele aspecten die verdere studie vereisen maar de belangrijkste kwaliteit van Shakespeare, aldus De Mont, is zijn volmaakte, door intensiteit en waarachtigheid gekenmerkte karakteruitbeelding. Het ganse opstel concentreert zich inderdaad voornamelijk op dit aspect, dat volgens De Mont het meest essentiële element van het drama uitmaakt. Shakespeare is volgens hem de onovertroffen kenner van het menselijk hart.

Zijn arends-blik dringt door tot in de minste vezel van het hart, tot in de geringste vouw van de nieren [...]

- J. Micheels, „Duitsche en Engelsche Letterkunde, *Nederlandsche Dicht- en Kunsthal* IV (1881-1882), 124-131.

- J. Micheels, „Hamlet in Holland. Een proef van vergelijkende letterkunde”, *Nederlandsche Dicht- en Kunsthal* XIV (1891-1892), 38-47; 67-78; 127-139; 183-193.

- Octaaf Roelants, „William Shakespeare, zijn leven en zijne werken”, *Het Belfort* XI (1896), Deel I, 349-355; XII (1897), Deel I, 49-56.

46. *Nederlandsche Dicht- en Kunsthal* X (1888), 145-159; *De Toekomst* XXXI (1887), VIIe Reeks, I, 484-488; *De Vlaamsche School* IV, Nieuwe Reeks (1891), 107-112; *De Vlaamsche School* I, Nieuwe Reeks (1888), 78-79.

47. Dr. George Meir, *Pol de Mont. Een studie over zijn leven en werk* (Antwerpen-Amsterdam, 1932), pp. 35-36.

48. Deze „cantate” is opgenomen in *De Monts Lentenachternijen* (Gent, 1881), pp. 64-78.

49. *Het Nederlandsch Tooneel* I, nr. 18, 17 januari 1892.

50. Pol de Mont, „Kleinigheden over Shakespeare”, *De Toekomst* VIIIe Reeks, I (1892), nr. 9, 341-354; VIIIe Reeks, I (1892), Nrs 10-11, 381-400. Dit opstel is de tekst van een lezing die De Mont gaf in het Antwerpse Atheneum n.a.v. de Rossi-voorstellingen in 1891.

Welke drift, welk gevoel heeft hij niet bestudeerd, niet gevolgd van zijn eerste ontkiemen tot de verwezenlijking van het allerlaatste zijner gevolgen ?

Welk voorval des werkelijken levens schonk hij geen plaats in het mikrokosmos zijner geniale scheppingen ?

Als de koningskondor van het Andesgebergte plaant hij op wijd ontvouwen pennen, „*les ailes toutes grandes*”, over het gewoel der wereld ; schiet zijne vonkelende blikken in alle richtingen rond ; ondervraagt de gebeurtenissen der menschelijke historie : treft hier verderende afgunst en onverzaadbare zelfzucht als in *Richard III*, ginds onvoldanen hoogmoed en barbaarschen toorn als in *Macbeth* ; hier den adel eener onbegrepen, eenzaam zuchtende jongelingsziel als in *Hamlet*, ginds weer lage veinzerij en onnatuurlijke ondankbaarheid als in *Lear*...

Voor Shakespeare, zegt De Mont, is de geschiedenis „niet een doel, maar hoogstens een voorwendsel, een aanleiding ; haar vroeg hij de doode lichamen, welke hij, de almachtige genius, nieuw leven inblazen (...) zoude. (...) Niet om geschiedkundige, veel meer om algemeen-menschelijke karakters was het hem te doen”.

Een tweede belangrijk aspect waar De Mont in zijn uiteenzetting op ingaat is Shakespeares „onvergelijkbaar strenge eenheid”. Hij onderstreept dat het hier niet om de klassieke eenheden gaat. De Mont zag duidelijk in dat de neo-classicistische critici Aristoteles in feite „hineininterpreteert” hadden. Elk kunstwerk vereist een eenheid die berust op de natuur zelve der dingen...”.

Niet de stoffelijke eenheid van elke gebeurtenis in het bijzonder ; wel de zedelijke eenheid der actie in haar geheel.

En ziet nu Shakespeare ! Welke en hoevele gebeurtenissen hij ook in zijn dramatische fabels samenvatte ; welke en hoevele personages hij ten tooneele voere ; in wat al naar aard en toon verschillende episoden hij zich verlustige, – de filosofische beschouwingen van *Hamlet* hier en zijn gesprek met de grafmakers ginds ; de sarkastische invallen van den nar in *Lear* en de dorperse kwinkslagen van den poortier in *Macbeth* –, alles is bezielde met éenzelfde leven, alles werpt nader en heller licht op zijn personages, of bereidt de ont-knooping voor, of draagt bij tot vollediger verstand der principale passie, waarrond het geheel stuk beweegt als om een spil [...]. Bij hem de eenheid der natuur zelve : een kiemen, groeien en zich ontwikkelen van alle afzonderlijke daden uit de enkele hoofdgedachte van het gewrocht.

In dit verband citeert Pol De Mont ook een lange passage over de eenheid van *King Lear* uit Hugo Verriests voordracht *Leven en Dood* (1875).



Ook de katholieke priester F. Servatius Dirks, hoewel nog gehinderd in zijn benadering van Shakespeare door vooringenomen, moraliserende standpunten, pree's Shakespeares karakteruitbeelding en erkende zijn supereem genie<sup>51</sup>. Shakespeare verbluft ons, aldus Dirks, door de diepte van zijn geest, d.w.z. door de krachtige samenwerking van intellect en hart, karakteradel en toewijding aan het ideale. Zijn karakterstudies zijn compleet. In de meest verdorven figuren zoals Richard III en Macbeth toont hij ons toch nog positieve trekken. Op die manier waarborgt hij de morele vrijheid van zijn karakters, zelfs van de grootste schurken.

Hamlet beschouwt Dirks als een van Shakespeares best getekende en mooiste personages. De vraag of zijn waanzin voorgewend is of reëel, is een vals probleem. Onderworpen aan een innerlijke strijd tussen zijn sterkste passies en zijn plichtsbeseft lijkt hij voor sommigen gek te zijn. Diegenen die Hamlet als een waanzinnige zien laat hij onder de indruk omdat dit zijn plannen ten goede komt. Voor zijn intieme vrienden en in zijn alleenspraken echter maakt hij het overduidelijk dat hij alles behalve gek is. Hamlet heeft een zuivere ziel en een eerlijk hart. Het huwelijks van zijn moeder veroorzaakt een eerste verstoring van zijn onervaren geest. Na de verschijning van de geest van zijn vader brengt zijn innerlijke strijd, die hem heen en weer slingert tussen zijn verlangen naar wraak en zijn betere gevoelens, hem aan de rand van de waanzin. Zijn ware aard komt volledig aan de oppervlakte in de slaapkamerscène. Aanvankelijk is hij hard en onbuigbaar maar geleidelijk aan smelt zijn hart en maakt zijn woede plaats voor rustige melancholie, verborgen verdriet en tedere liefde voor zijn moeder.

Zoals ik reeds eerder vermeldde, belemmerde Dirk' morele bekommernis wel eens zijn appreciatie van Shakespeare. *Romeo and Juliet* bijvoorbeeld beschreef hij als een welsprekende waarschuwing tegen het gevaar van al te sterke hartstocht in de liefde!

Onder de titel „Shakespeare's vrienden en vijanden" publiceerde Dirks ook enige gegevens over de receptie van Shakespeare in Europa<sup>52</sup>.

*De Toekomst*, het tijdschrift waaruit we Pol de Monts artikels reeds vermeld hebben, ruimde nogal wat plaats in voor allerlei Shakespeareana. In zijn uitgaven van 1893, 1894 en 1895 verschenen regelmatig korte samenvattingen van een reeks lezingen die Maurits Basse had gegeven in het kader van „Hooger Onderwijs

51. F. Servatius Dirks, „Over de zedelijke richting van Shakespeares Poëzië", *Het Belfort* II (1887), 485-499.

52. *Het Belfort* III (1888), Deel II, 165-178.

voor het Volk'', een soort volksuniversiteit<sup>53</sup>. Basse gaf hierin een algemeen overzicht van Shakespeares leven en werk. De klemtoon viel hierbij op de bespreking van de karakters, maar hij vertoont wel de neiging om Shakespeares helden eerder als algemene types dan als individuen te beschouwen.

In de jaargang 1895 vinden we nog een uitvoerige analyse van Hamlets „to be or not to be''-monoloog, van de hand van P. Tack<sup>54</sup>. De auteur komt hier zeer dicht bij wat wij als een „close reading'' van de tekst zouden bestempelen. Zoals andere critici neemt Tack aan dat de alleenspraak geïnspireerd is door Hamlets lectuur. Het is ook typerend dat Hamlet steeds de eerste persoon *meervoud* gebruikt: hij spreekt hier immers niet voor zijn eigen persoon maar voor iedereen. Deze monoloog is theorie, geen praktijk. Tack ziet Hamlet als een melancholische figuur met een zekere afkeer voor de wereld. Lijden of zelfmoord plegen zijn de twee enige mogelijkheden die hij onder ogen ziet. Vermits zelfmoord een al te drastische beslissing is waartoe Hamlet niet kan komen, zoekt hij een pretext in de onzekerheid omtrent het Hier-namaals. Tack concludeert dat de alleenspraak duidelijk Hamlets tendens tot diep nadenken, zijn leed, zijn afkeer van verzet en zijn doodsverlangen illustreert. Tacks interpretatie van de Hamlet-figuur is duidelijk verwant met de romantische visie. Ze zou beïnvloed kunnen zijn door Goethe of zelfs door Coleridge.

Ook het tijdschrift *De Vlaamsche School* schonk heel wat aandacht aan Shakespeare in deze periode. Zo vermeldde ik reeds de bijdragen van Pol de Mont over de voorstellingen van Ernesto Rossi en van de Meininger. In de jaargangen 1899 en 1900 bracht het blad bovendien recensies van de „Chiswick''-uitgave van Shakespeare en in 1901 bracht het enig statistisch materiaal over Shakespeare op het Duitse toneel<sup>55</sup>.

In 1902 publiceerde *Het Kunstblad* een artikel in afleveringen gewijd aan de karakters van Romeo en Juliet<sup>56</sup>. De anonieme auteur ziet Romeo als de maniëristische jonge man, eerder verliefd op de Liefde dan op een reële vrouw<sup>57</sup>.

53. „Hooger Onderwijs voor het Volk'', *De Toekomst*, VIIIe reeks II (1893), nr. 12, 368-373; VIIIe reeks, III (1894), nr. 3, 60-61; VIIIe reeks, IV (1895), nr. 3, 62-65.

54. P. Tack, „Hamlet's Monoloog 'To be or not to be' '', *De Toekomst* VIIIe reeks, IV (1895), nrs. 19-20, 452-462. Het artikel is in feite de tekst van een openbare les gegeven als deel van een doctoraatsexamen aan de Gentse universiteit. Het is zelfs opgesteld in de vorm van een dialoog tussen leraar en leerlingen.

55. *De Vlaamse School* XII (1899), 107; XIII (1900), 153; 207; *De Vlaamse School* XIV (1901), 126.

56. „Romeo en Julia. Een schets der karakters'', *Het Kunstblad* IV (1902), nrs. 1-13.

57. Anne Marie Musschoot, „Karel van de Woestijne en het Gents toneel'',

Vanaf de jaren tachtig constateren we eveneens dat, samen met de geleidelijke verbetering van het repertoire in de schouwburgen, ook de theaterkritiek zich begint te manifesteren. Theaterkrantjes – gewoonlijk weekbladen – ontwikkelen zich en dragen er in niet geringe toe bij het publiek bekend te maken met Shakespeares werk. Naar aanleiding van opvoeringen bijvoorbeeld publiceerden zij vaak lange besprekingen van het betrokken stuk<sup>58</sup>. Vooral een blad als *Lucifer* (1901-1920) liet zich niet onbetuigd. Behalve inleidende beschouwingen wijdde het bijvoorbeeld ook bijdragen aan een vergelijking Shakespeare-Calderon<sup>59</sup>, aan Henry Irving<sup>60</sup>, Shakespeares invloed op het Nederlandse drama<sup>61</sup>, de bronnen van *The Merchant of Venice*<sup>62</sup> en de Shakespeare-Bacon controverse<sup>63</sup>. Deze laatste kwestie deed inderdaad ook bij ons nogal wat inkt vloeien. In *Het Belfort* publiceerde de jesuïet O. Loosen een bijdrage waarin hij de Bacon-theorie stellig afwees<sup>64</sup>. Het merkwaardige van zijn betoog is dat hij zich baseert op een „katholieke” interpretatie van Shakespeares werk („Hoe zou een protestant die drama’s kunnen geschreven hebben die duidelijk de morele orde van het kristendom weerspiegelen?”). In 1907 verscheen in *Dietsche Warande en Belfort* dan weer een uitvoerig artikel ter verdediging van de Bacon-theorie<sup>65</sup>.

*Jaarboek De Fontaine* 1976-1977, Deel I, 137-148, heeft duidelijk aangetoond dat de anonieme auteur van deze bijdrage Karel van de Woestijne was. De interpretatie van het karakter van Romeo die in de bijdrage in *Het Kunstblad* ontwikkeld wordt, stemt inderdaad volledig overeen met de Romeo-figuur uit Van De Woestijnes verhaal *Romeo of de minnaar der liefde*.

58. Hieronder vermeld ik een aantal min of meer belangrijke Shakespeareana uit de theaterkranten :

– ter gelegenheid van theateropvoeringen : *Het Nederlandsch Tooneel* I (1899), nr. 20 (over *Hamlet*) ; *De Gazet Lucifer* XI (1911), nr. 3 (over *Julius Caesar*) ; *De Gazet Lucifer* XI (1911), nr. 8 (over *The Merchant of Venice*) ; *De Gazet Lucifer* XII (1912), nr. 1 (over *Richard III*).

– „William Shakespeare”, *Het Antwerpsch Tooneel* I, nr. 1, 13 september 1884 ; nr. 2, 20 september 1884 ; nr. 3, 27 september 1884.

59. *Lucifer* IV, nr. 17, 8 januari 1905.

60. *Lucifer* V (1905), 184.

61. *Lucifeer* VIII, nr. 13, 12 december 1908.

62. *Lucifer* VIII, nr. 30, 10 april 1909.

63. *Lucifer* II, nrs. 48-49, 23 augustus 1903.

64. O. Loosen, s.j., „Shakespeare-Bacon”, *Het Belfort* VIII (1893), Deel I, 257-276 ; 360-377.

65. J. F. van Olmhof, „De ware Shakespeare”, *Dietsche Warande en Belfort* 1907, Deel I, 253-277 ; 384-408 ; 671-694 ; Deel II, 79-101. Ook in *Het Nederlandsch Tooneel* XVII, nr. 27, 4-10 maart 1911 verscheen een kort artikel : „Shakespeare of Bacon?”. Tevens wens ik hier nog te vermelden dat ook het boek van het Waalse parlementslid Celesetin Demblon, *Rutland est Shakespeare* (Parijs, 1912) in de Vlaamse tijdschriften enige aandacht kreeg. Een vrij lange bespreking ervan verscheen in *Ons Tooneel. Weekblad voor rooneel, muziek, letterkunde en beeldende kunsten* (Brussel) I, nr. 24, 9 maart 1913 ; nr. 25, 16 maart 1913.

Naarmate de kennis van Shakespeare toenam en een breder publiek met zijn werk vertrouwd raakte in het theater, werd hij ook het voorwerp van wetenschappelijke studie en professionele kritiek. Verscheidene totnogtoe genoemde artikels hebben trouwens een wetenschappelijk karakter. Tacks analyse van de „to be or not to be”-monoloog komt uit de academische sfeer evenals het werk van Maurits Basse. Behalve de lezingen, waarvan een samenvatting verscheen in *De Toekomst*, schreef Basse ook een studie over *Stijl-affectatie bij Shakespeare vooral uit het oogpunt van het Euphuïsme* (Gent, 1895). Professor Henri Logeman, die zowat als de vader van de anglistiek aan de Gentse universiteit kan beschouwd worden, publiceerde verscheidene bijdragen in verband met Shakespeare, meestal over tekstuele problemen<sup>66</sup>.

Dat Shakespeare steeds meer in onze cultuur geïncorporeerd werd blijkt ook uit het feit dat naast deze groeiende academische en kritische interesse, ook enkele duidelijk populariserende publicaties van de pers kwamen. Zo schreef Julius Van der Voort een vulgariserend boekje *Over William Shakespeare* (Antwerpen, z.d., 1900 ?). Om zijn onderwerp zo aangenaam mogelijk voor te stellen „dramatiseerde” hij in zekere mate zijn materiaal. Hij brengt namelijk het verhaal van Shakespeares leven en zijn omgeving naar aanleiding van een bezoek aan Stratford-upon-Avon. Verder beschrijft hij bijvoorbeeld een opvoering van *The Merchant of Venice*. Door middel van een conversatie tussen Ben Jonson en Shakespeare contrasteert Van der Voort duidelijk het „klassieke” en het „romantische drama” met elkaar. In een populaire, vaak naïeve vorm, verschaft Van der Voorts boekje heel wat informatie over de achtergrond, het leven en het werk van Shakespeare. Bij dergelijke voorstelling kon de auteur natuurlijk ook zijn verbeelding de vrije teugel laten zodat hij van de mens Shakespeare een eerder geïdealiseerd en zelfs sentimenteel beeld ophangt.

Ten behoeve van amateur-toneelspelers vertaalde Van der Voort ook stukjes uit *Othello* en *Henry IV*<sup>67</sup>. In dezelfde reeks waarin deze adaptaties werden opgenomen (*Vlaamsche Toneelverzameling*, gepubliceerd door G. Janssens, Antwerpen), verscheen verder

66. H. Logeman „This too solid Flesh”, *An English Miscellany presented to Dr. Furnivall* (Oxford, 1901), pp. 278-281; H. Logeman, „Shakespeare te Helsingör”, *Mélanges Paul Frédéricq* (Brussel, 1904), pp. 171-178; H. Logeman, „Over den Hamlet”, *Tijdschrift van het Willemsfonds I* (1896), 5-37; 65-91 [= lange recensie van Richard Loening, *Die Hamlet Tragödie Shakespeare's* (Stuttgart, 1893)].

67. Julius Vander Voort, *Othello en Jago. Ernstige Tweespraak naar William Shakespeare met benutting der vertaling van Kok* (Antwerpen, z.d.); id., *Een uur uit een prinsleven, Tweespraak. Drie ineengewerkte tooneelen uit Hendrik IV van W. Shakespeare* (Antwerpen, 1907).

nog een versie van *The Merchant of Venice*, aangepast voor een volledig mannelijke bezetting. Deze adaptatie was van de hand van Jan Reynen<sup>68</sup>.

### 5. Shakespeare in de Vlaamse literatuur

#### a. Enkele gedichten en verhalen geïnspireerd door Shakespeare

Ten slotte wil ik hier nog de betekenis van Shakespeare in de Vlaamse letteren van 1880 tot 1914 even belichten. Het blijkt namelijk dat Shakespeare vaak een bron van inspiratie werd voor Vlaamse auteurs. Zo vermeldde ik reeds Pol de Monts gedicht *Ariel*<sup>69</sup>, een idyllische, bekoorlijke beschrijving van „de Geest van de wonnige, zonnige luchten”. Het gedicht is een verdere uitwerking van Ariels lied op het einde van *The Tempest*.

Een van de verhalen over het leven in de Kempen door Gustaaf Segers (1848-1930) is getiteld *Een Kempische Lear*. Het verscheen in de *Nederlandsche Dicht- en Kunsthal* van 1887<sup>70</sup>. Een zwerver loopt verloren en krijgt ten slotte onderdak in de hut van een oude man op de heide. De volgende dag vertelt de zwerver het verhaal van *King Lear* aan zijn gastheer. Enkele Shakespeareaanse passages zoals Lears bede tot de Natuur om zijn dochters onvruchtbaar te maken (I, iv) en zijn schrikwekkende uitbarsting op de heide („Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!...”: III, ii) worden bijna letterlijk geciteerd. De oude man wordt zo zeer aangegrepen door de tragedie dat hij op zijn beurt het verhaal van zichzelf en zijn twee dochters Adeline en Amelia vertelt. Zoals Lear was hij niet in staat schijn en werkelijkheid te onderscheiden, want hij schonk alles aan de voorbeeldige en hard werkende Adeline. Amelia, die een immoreel leven leidde, trachtte hij te vergeten. Het blijkt echter dat Adeline een vrekke vrouw is die haar vader vernedert en verwaarloost, terwijl Amelia hem in stilte alle mogelijke hulp biedt. Deze offervaardige dochter wordt echter zelf ziek en, zoals Cordelia sterft zij, echter niet zonder nog éénmaal met haar vader verenigd te zijn geweest. Zowel de conceptie als de stijl van deze *Kempische Lear* is tamelijk naïef, maar de voor de hand liggende parallellen tussen de twee verhalen geven een bijzonder aandoenlijk karakter aan de woorden van de oude man.

68. Jan Reynen, *De Koopman van Venetië. Tooneelspel in navolging van William Shakespeare. Vrije bewerking zonder vrouwenrollen met gebruikmaking der vertaling van Kok* (Antwerpen, 1907).

69. „Ariel. Een beeld uit Shakespeare”, in de bundel *Rijzende Sterren* (Roesselare, 1879), pp. 180-181.

70. Gustaaf Segers, „Een Kempische Lear”, *Nederlandsche Dicht- en Kunsthal* IX (1887), 335-362.

Met *Van Nu en Straks* begint in Vlaanderen de moderne literatuur. In de eerste jaargang van de Nieuwe Reeks van het tijdschrift (1896) publiceerde Emmanuel De Bom, een van de stichters van het blad, een verhaal, *De Daad*, dat zeer goed het levensgevoel van de nieuwe generatie schijnt uit te drukken<sup>71</sup>. Er is een duidelijke parallel tussen de situatie van Hamlet en die van het hoofdpersonage uit *De Daad*. Beiden rebelleren tegen een oude wereld, maar beiden worden zij ook verlamd door hun sterk meditatief en emotioneel ingesteld karakter. Het is betekenisvol dat De Bom voor zijn verhaal een motto aan *Hamlet* ontleende: „The time is out of joint”. De gevoelige en intelligente jonge man Alex die zich niet thuis kon voelen in een onrechtvaardige en materialistische samenleving, weigert een carrière aan te vatten omdat hij vreest dat hij daardoor zijn eigen persoonlijkheid zou laten verstikken door die maatschappij. Wanneer hij er zich over beklaagt dat zijn eigen geweten hem tot passiviteit dwingt, horen we in zijn woorden een duidelijke echo van Hamlet.

Want, eilaas, wij hebben een geweten :  
 Ziedaar onze fout. En dat maakt ons passief ;  
 wij kunnen nog maar wat denken : tot handelen is ons,  
 in dezen vervloekten tijd, elken weg afgesneden.

Thus conscience does make cowards of us all,  
 And thus the native hue of resolution  
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought,  
 And enterprises of great pitch and moment  
 With this regard their currents turn awry,  
 And lose the name of action...

Ook een minder bekend werkje van Nestor de Tière, zijn dramatisch gedicht *Ophelia* verdient hier enige aandacht<sup>72</sup>. Zijn opvatting van Hamlet is klaarblijkelijk beïnvloed door Goethes *Wilhelm Meister*. De liefde tussen de prins en Ophelia wordt door De Tière geïdealiseerd, tot op het sentimentele af. Hamlet verschijnt als een edele figuur met een sterk ontwikkeld gevoel voor rechtschapenheid. Hoopvol kijkt hij uit naar de tijd waarin hij en Ophelia de troon zullen bestegen hebben :

„En recht en goedheid zal men eeren  
 In u, in mij ...”

Na de dood van Hamlets vader hoort Ophelia in een visioen een stem die, in symbolische taal, de waarheid over de moord onthult

71. *Van Nu en Straks* I (1896), Nieuwe Reeks, nr. 4, 201-210.

72. „Ophelia, dramatisch zangdicht in 3 deelen”, *Lucifer* II (1903), nrs. 46-47.

en tevens haar eigen dood en die van de prins voorspelt. Het lot van Hamlet wordt hier gesuggereerd door Wilhelm Meisters beeld van de eik die in een te kostbare vaas geplant werd. Door de uitzettende wortels breekt de vaas, die slechts voor lieflijke bloemen geschikt was, aan stukken. Hoewel zeer weinig in De Tières tekst direct aan Shakespeare ontleend werd, in het typisch dat hij ook zijn Hamlet laat zeggen: „The time is out of joint, O cursed spite, / That ever I was born to set it right !” Het zijn deze verzen die de sleutel zijn tot Goethes interpretatie.

### b. *Het historische drama*

Onze negentiende-eeuwse dramatische literatuur wordt gekenmerkt door een overvloedige produktie van erg middelmatige stukken. De klucht, het melodrama, het burgerlijke toneelstuk zijn de meest beoefende genres. Maar sommige auteurs waagden zich ook, vooral in de tweede helft van de eeuw, aan het historisch geïnspireerde, poëtische drama. Het is juist in dit genre dat pogingen ondernomen werden, onder meer door Rodenbach, Hegenscheidt en Gittens om de Vlaamse dramatiek op een hoger peil te brengen. Eugeen Zetternam, van wie we weten dat hij van in zijn jeugd een vurig bewonderaar van Shakespeare was, gaf in 1846 reeds zijn drama *Margaretha van Constantinopelen* in het licht. Bij het lezen van Zetternams stuk vinden we geen echo's van Shakespeare, maar men wordt getroffen door de sterke concentratie op innerlijke conflicten. Daartoe maakt de auteur vaak gebruik van introspectieve alleenspraken. Hij maakte ook zeer vrij gebruik van de historische feiten waarop zijn stuk gebaseerd is. Precies omwille van deze vrijheid werd hij trouwens fel aangevallen door een criticus van *De Vlaamsche Rederijker* <sup>73</sup>.

Een der belangrijkste vertegenwoordigers van het historische drama was de Antwerpse bibliothecaris Frans Gittens (1842-1911). Hij was van Engelse afkomst en gedurende enige tijd werkte hij als journalist te Londen. Het is welbekend dat Shakespeare zijn idool was. Hij liet zich zelfs portretteren in een Hamlet-pose met een doodshoofd in de hand <sup>74</sup>. De auteur van een artikel in *De Schelde* meende dat Gittens heel wat sterkere werken kon geschreven hebben, indien hij zijn onderwerpen uit zijn directe omgeving zou gekozen hebben, maar het voorbeeld van Shakespeare dwong hem ertoe het historische genre te beoefenen <sup>75</sup>. In het Antwerpse

73. *De Vlaamsche Rederijker* VI (1847), 138-144.

74. M. Sabbe, L. Monteyne, H. Coopman Thz., *Het Vlaamsch Tooneel* (Brussel, 1927), p. 250.

75. Artikel uit *De Schelde* in map „Frans Gittens”, A.M.V.C. Antwerpen.

Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven vindt men ook een catalogus van Gittens' persoonlijke bibliotheek. Deze lijst bevat een aanzienlijk aantal Engelse, Nederlandse, Duitse en Franse Shakespeareana<sup>76</sup>. Zijn grote verering voor Shakespeare ten spijt, zou Gittens' navolging zich eerder tot externe elementen beperken. Lode Monteyne formuleerde het vrij scherp als volgt:

Inderdaad, van den machtigen levensadem die er door Shakespeare's drama's vaart, van het al-omvattend begrijpen der menschelijke ziel in haar edelste deugden zowel als in haar laagste hartstochten, van de wrange tragiek, die de lijdende menschen tot helden maakt, van den overmoedigen lach om de dwaasheid dergenen jachtend achter een waan, vinden we in het werk van Gittens zeker niet de weerga, wel een flauw spoor – als van een mislukten afdruk!<sup>77</sup>

In *Jane Shore* (1880) wordt de titelheldin er door de intrigant Richard van Gloster toe gebracht haar man, de winkelier William Shore, te verlaten om aan het hof de minnares van Edward IV te worden. Uiteindelijk wordt zij het slachtoffer van Richards kuisperijen. Voor het Vlaamse publiek, gewoon aan melodramatische boulevard-stukken, zo schreef Emmanuel De Bom, bood dit stuk van Gittens reeds een verre echo van het Shakespeareaanse drama<sup>78</sup>. Die echo hoort men voornamelijk in het karakter van Gloster.

76. *Catalogus der gewezen Boekerij van den heer Frans Gittens* (Antwerpen, 1903). De catalogoog bevat volgende Shakespeareana:

*Sectie D*

nr. 16: Bibliothèque populaire N<sup>o</sup> 1 à 28 et contenant... Shakespeare (Hamlet), Charles Lamb (Contes de Shakespeare).

*Sectie F*

nr. 25: *De Werken van William Shakespeare*, vertaald door Dr. L. A. J. Burgersdijk. 12 vols.

nr. 165: *The Best Plays of Chr. Marlowe*, London, 1893.

nr. 155: Jules Jusserand, *Le Théâtre en Angleterre depuis la conquête jusqu'aux prédécesseurs de Shakespeare*, Paris, 1878.

nr. 220: A. W. von Schlegel, *Dramatic Lectures*, transl. by John Black, London, 1846.

nr. 221: A. W. von Schlegel, *Vorlesungen über Dramatische Kunst*, Leipzig, 1846.

nr. 224: Shakespeare, *Complete Works*, London, J. Dicks, 18 vols.

nr. 225: Shakespeare, *Works*, ed. by Ch. Knight, London, S. Routledge.

nr. 226: Shakespeare, *Traduction nouvelle avec biogr., notes et glossaire* par Jules Lermine, Paris, 1898.

nr. 227: Shakespeare, *Macbeth*, drama in 't Nederlandsch vertaald door Nap. Destanberg, Gent, 1869.

nr. 228: Shakespeare, *Macbeth, Othello, le Roi Lear*, Trois pièces du répertoire de E. Rossi.

nr. 259: C. Ph. C. Van Den Bergh, *Bloemlezing uit de dramatische werken van William Shakespeare*, Amsterdam, 1834.

77. Maurits Sabbe, Lode Monteyne en H. Coopman Thz., *Het Vlaamsch Tooneel* (Brussel, 1927), p. 250.

78. *Ter Herdenking van Frans Gittens* (Antwerpen, 1913), Rede door Emmanuel De Bom, p. 6.



Die echo hoort men voornamelijk in het karakter van Gloster. Zoals in Shakespeares *Hendrik VI* en *Richard III* is hij een cynische en heimelijke intrigant. Hoewel hij de veelzijdigheid van Shakespeares Richard mist, is Gittens' Gloster-figuur beslist beïnvloed door het Engelse voorbeeld. Gittens ontleende zelfs twee grote gedeelten uit 3 *Henry VI* waarin Gloster zichzelf als het ware prijsgeeft. Het betreft hier de alleenspraak van Gloster in 3 *Henry VI*, III, ii, waarvan ik het bekende slot citeer :

Welhoe ! 'kan glimlachen, en moorden wijl ik glimlach...  
Ik kan tevreden schijnen met 't geen mijn hart verbreekt.  
Mijn wangen met geveinsde tranen natten  
En plooiën mijn gelaat volgens de omstandigheden  
Kan ik dat al en tot de kroon niet reiken ?  
Tut ! al ware zij hooger nog. Ik roof ze toch.

De clown Pluggy in Gittens' stuk is niet louter een grappenmaker. Zeer vaak hoort men een zeer kritische, satirische noot in zijn humor, die hem verwant maakt met Shakespeares gekken. Een goed voorbeeld hiervan vinden we in Bedrijf II, iv.

*Pluggy.* Welnu, ik wou u maar eens vragen wie van beide de grootste zot is ?

*Edward.* Wie van ons beiden ? ...

*Pluggy.* Dat zeg ik niet. Ik vraag wie van beiden de grootste zot is ? Hij die betaald wordt om voor zot te dienen of hij die zelf betaalt om voor een zot gehouden te worden.

*Edward.* Wel, mij dunkt hij die betaalt om er voor gehouden te worden.

*Pluggy.* Zie, dat heb ik ook altijd gedacht.

*Edward.* Wel, wat wilt ge daarmee zeggen ?

*Pluggy.* Eene veronderstelling. Hier staan twee menschen. De eene wordt betaald om voor zot te spelen, de andere wordt door de lieve vrouwtjes voor den zot gehouden en dat kost hem nog al braaf veel geld.

*Edward.* Onbeschofte kreupels, ik meen u te begrijpen.

Pluggy's directe vragen, zijn vrijpostigheid, zijn gedetacheerde positie in de actie van het stuk en, zoals in bovenstaande passage, de verwisseling van de rollen (wie is de werkelijke gek ?) suggereren zeer sterk dat Gittens' karakterisering afkomstig is van Shakespeares conceptie van de clownfiguren.

*Parisina* (1887) dramatisceert het verhaal van de titelheldin die verliefd is op de bastaardzoon van haar man, de hertog Nicolo van Ferrara. De hertog laat uiteindelijk zijn eigen vrouw en zoon terechtstellen. Een van de karakters in dit drama is de dichter Rangoni die een werk aan het schrijven is dat duidelijk de actie

van het stuk weerspiegelt. De techniek is verwant met Shakespeares gebruik van het „play within the play” in *Hamlet*. Max Roosees schreef dat de heftige emoties en de lange lyrische uitbarstingen in *Parisina* Shakespeareaans aandoen en dat de geheime liefde van Parisina en Ugo ons aan *Romeo and Juliet* herinnert<sup>79</sup>. Het is juist dat zowel in Gittens’ stuk als in Shakespeares tragedie de geliefden steeds meer geïsoleerd raken en dat Parisina’s taal niet verstoken is van passie. In zijn geheel echter neigt *Parisina* al te zeer naar het melodrama om een vergelijking met Shakespeare te rechtvaardigen.

Ten slotte willen wij hier ook Gittens’ *Mellusina, een lentedroom* (1893) nog vermelden omdat dit „sprookje in vier bedrijven” over een fee die het eenvoudig geluk en de liefde van twee plattelandsmensen benijdt, misschien wel een en ander aan *A Midsummer Night’s Dream* verschuldigd is. *Mellusina*, op muziek gezet door Emiel Wambach, heeft hetzelfde „masque”-achtige karakter. Ook in Gittens’ stuk vinden we feeën die over een bovennatuurlijke kracht beschikken. Het gebruik van magie en metamorfose is eveneens een typisch „masque”-kenmerk dat beide stukken gemeen hebben<sup>80</sup>. Bovendien wist Gittens hier, evenals Shakespeare, op handige wijze twee totaal verschillende actieniveaus met elkaar te combineren. Enerzijds is er de denkbeeldige wereld van Mellusina, Merlijn, de feeën en kabouters. Anderzijds is er de realistische wereld van Joost, Sandriene en de buitenmensen. Door middel van de titel zelf („Een lentedroom”) en door de climax van de actie te situeren op de vooravond van Sint Jansdag beklemtoonde Gittens, zoals Shakespeare, het imaginaire, droomachtige karakter van het stuk. *Mellusina* bevat geen directe Shakespeareaanse echo’s of parallellen maar de algemene conceptie is wellicht wel door *A Midsummer Night’s Dream* geïnspireerd.

Er blijken dus nogal wat elementen in het werk van Gittens aanwezig te zijn die naar Shakespeare verwijzen, maar, afgezien van sommige facetten van karakteruitbeelding bestaat de invloed van de meester voornamelijk uit externe kenmerken.

Enkele oppervlakkige gelijkenissen treft men ook aan in het belangrijkste drama van Hector Plancquaert, *De Dood van Karel den Goede* (1889). De auteur maakt hier namelijk gebruik van bovennatuurlijke elementen zoals de verschijning van een geest die, net als in *Julius Caesar* bijvoorbeeld, het gekweld geweten voorstelt en het fatale einde voorspelt van de figuur aan wie de

79. Max Roosees, „De tooneelstukken van Frans Gittens”, *De Vlaamsche School* IV (1891), 12-13.

80. Cf. Wolfgang Clemen (ed.), *A Midsummer Night’s Dream* (The Signet Classic Shakespeare, New York, 1963), p. xxv.

geest verschijnt. In Plancquaerts stuk is dat Burchard, de belangrijkste samenzweerder tegen de graaf van Vlaanderen. De onschuldige, kinderlijke dochter van Burchard, Deda, herinnert enigszins aan Ophelia, temeer daar zij ook door waanzin getroffen wordt na de tragische gebeurtenissen. In het slottaferaal betreedt zij het toneel met een krans van bloemen, zingt een lied en geeft de krans aan haar vader. Dit alles roept natuurlijk onmiddellijk Ophelia's waanzincène op waarin zij bloemen uitdeelt (*Hamlet* IV, v). In haar waanzin herbeleeft Deda ook enkele flarden van de dramatische momenten met haar vader en haar broer. Hoewel Deda volkomen onschuldig is, vertoont dit procédé, waardoor een bezwaard gemoed op adequate wijze tot uitdrukking komt, een sterke gelijkenis met Lady Macbeth's slaapwandelscène.

Zoals vele Shakespeare-stukken (*Macbeth*, *Richard III* bijvoorbeeld) is ook *De Dood van Karel den Goede* gebouwd op het basispatroon van de „Nemesis”. Een samenzwering wordt op touw gezet die het drama naar zijn climax leidt: de moord op de graaf. Van dat ogenblik af echter keert het lot zich tegen de schuldigen, die uiteindelijk omkomen.

Hoewel Shakespeares invloed op het Vlaamse drama beslist niet erg diepgaand kan genoemd worden, toch blijkt uit de besprekingen van Gittens en Plancquaert dat deze auteurs, met het voorbeeld van de Engelse schrijver voor ogen, de enge grenzen van het traditionele, burgerlijke drama wisten te doorbreken. Daardoor konden zij het Vlaams toneel in beperkte mate enig nieuw leven inblazen. Dat deed ook Alfred Hegenscheidt toen hij in december 1897 in het tijdschrift *Van Nu en Straks* het romantische drama *Starkadd* publiceerde, dat bijna het symbool van zijn generatie werd. Het was het eerste poëtische drama met werkelijk literaire waarde na Rodenbachs *Guðrun* dat bijna twintig jaar vroeger geschreven was. *Starkadd* is vaak als een „Shakespeareaans” stuk gekarakteriseerd geworden, hoewel men ook de duidelijker Wagneriaanse toetsen heeft opgemerkt: het is een uitgesproken lyrisch, zelfs muzikaal stuk en de held vertoont een zekere verwantschap met sommige van Wagners karakters<sup>81</sup>. Mogelijk leerde ook Hegenscheidt een en ander van Shakespeare maar toch kan men *Starkadd* nauwelijks een Shakespeareaans drama noemen. De innerlijke crisis van het stuk heeft immers hoegenaamd geen wortels in het karakter van de held en de tragische actie wordt slechts veroorzaakt door de omringende figuren<sup>82</sup>.

81. Cf. Lode Monteyne, *Kritische Bijdragen over Tooneel* (Antwerpen, 1926), pp. 151-154.

82. Cf. Jozef Van Hoeck, *Alfred Hegenscheidt*, Monografieën over Vlaamse Letterkunde (Antwerpen, 1966), p. 17.

Van bij het begin wordt de jonge en idealistische dichter Starkadd gekarakteriseerd als een denker die graag zijn eigen geest onderzoekt :

Want, of het nog zoo pijnlijk was, ik minde  
 Dat wroeten in mijn eigen leege borst.  
 Ik staarde in de opgewoelde zee en voelde  
 Mij half wellustig op en neer gaan met  
 De kiel die, stijgend, door de baren boorde.  
 'k Was weggezonden in een stomp nietdenken ;

Deze melancholische ingesteldheid schenkt hem een zekere verwantschap met Hamlet. De beginssituatie waar Saemund Ingel er toe aanzet zijn vader, de koning, te vermoorden, herinnert ons misschien aan Lady Macbeth als zij haar man aanspoort om Duncan te doden. Saemunds alleenspraak na zijn eerste „verleidings-scène” met Ingel toont ook dat hij bewust het kwaad kiest en zijn geweten het zwijgen oplegt. Daardoor lijkt hij enigszins op figuren zoals Richard III en Macbeth. Dit alles blijven slechts vage en toevallige overeenkomsten. Er zijn echter ook enkele parallellen in dramatische techniek aan te wijzen. Net zoals de moord op Duncan gevolgd wordt door de zogenaamde „porter scene”, wordt ook de dood van Koning Froth gevolgd door de dronkemanspraak van enkele wachters. In Shakespeare zowel als in Hegenscheidt ontstaat hierdoor een treffend contrast dat de tragische impact van het gebeuren nog versterkt. Het is welbekend dat zelfs Schiller voor deze stoutmoedige juxtapositie terugschrok want in zijn *Macbeth*-bewerking verving hij het verhaal van de portier door een devoot ochtendlied.

In bedrijf IV kondigen de vissers een storm aan die inderdaad losbreekt op het ogenblik dat Starkadd zijn taak volbrengt. Dit parallelisme tussen de innerlijke gebeurtenissen van het drama zelf en de omringende wereld van de natuur verleent aan de actie een bredere, universele betekenis. Deze techniek werd, zoals welbekend, vaak door Shakespeare aangewend (*Macbeth*, *Julius Caesar*, *King Lear*).

Behalve enkele proza-passages (gesproken door de dronken wachters en de vissers) is Starkadd volledig in jambische pentameters geschreven. Het soepel gebruik van deze versvorm, die een enorme vrijheid van ritme mogelijk maakt, wordt door Rutten aan de invloed van de Tachtigers toegeschreven<sup>83</sup>.

Vermits de tragische actie niet uit de karakters zelf voortvloeit en de geest van de held ongespleten blijft is Starkadd in wezen

83. A. Hegenscheidt, *Starkadd* (Bibliotheek der Nederlandsche Letteren, Brussel, 1939), Inleiding door Dr. M. Rutten, pp. 190-191.

geen Shakespeareaanse tragedie. Wel kunnen er in de plot, de dramatische techniek en de karaktertekening enkele elementen aangewezen worden die een zekere schatplichtigheid aan Shakespeare kunnen verraden.

### c. *Karel van de Woestijne*

Zoals de meeste auteurs van de *Van Nu en Straks*-generatie was Karel van de Woestijne zich er al vroeg van bewust dat het individu in de kunst slechts belangrijk is in de mate dat het tot een algemeen menselijk niveau wordt opgetild. Deze uiterst individualistische dichter verklaarde in een interview dat hij juist die auteurs bewonderde die uitdrukking hebben gegeven aan de geest van hun tijd en tegelijk aan het algemeen menselijke. Als voorbeelden noemde Van de Woestijne Vergilius, Racine, Vondel en Shakespeare<sup>84</sup>. Het is bekend dat Van de Woestijnes persoonlijkheid over het algemeen meer beïnvloed was door de Latijnse dan door de Germaanse cultuur. Vanaf zijn jeugd nochtans schijnt de dichter ook belangstelling voor Shakespeare gehad te hebben, wellicht juist omwille van diens onovertroffen universaliteit. Een van Van de Woestijnes werken, *Romeo of de minnaar der liefde*, is trouwens duidelijk een persoonlijke her-interpretatie van Shakespeares stuk.

Van de Woestijnes eerste pennevruchten zijn niet bewaard gebleven, maar waarschijnlijk waren het enkele dramatische stukjes. Later verklaarde hij zelf dat hij in een van deze vroege pogingen, *Den Berchemsen Boer*, Shakespeares *The Merry Wives of Windsor* herkende<sup>85</sup>.

Nog voor hij de universiteit bezocht, frequenteerde Van de Woestijne reeds het anarchistische milieu van artiesten zoals Jules de Praetere en Jules de Bruycker in het schilderachtige Gentse „Patershol”. Daar ontmoette hij tal van andere schrijvers. Het was voornamelijk met Herman Teirlinck, die later de vooraanstaande dramaturg en theoreticus van het theater zou worden, dat hij de Shakespeare-kritiek bediscussieerde<sup>86</sup>. Ongetwijfeld moet Van de Woestijne zich verder in Shakespeare verdiept hebben toen hij gedurende het academisch jaar 1897-1898 colleges volgde in de Germaanse filologie aan de universiteit te Gent. De lessen van Professor Logeman die zelf enkele wetenschappelijke bijdragen over Shakespeare schreef hebben wellicht Van de Woestijnes inte-

84. Interview met A. De Ridder, geciteerd in Dr. P. Minderaa, *Karel van de Woestijne. Zijn leven en werken* (Arnhem, 1942), p. 214.

85. Prof. Dr. M. Rutten, *Het proza van Karel van de Woestijne*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, CLIII (Parijs, 1959), p. 23; Dr. P. Minderaa, *op. cit.*, p. 27.

86. Prof. Dr. M. Rutten, *op. cit.*, p. 104; Dr. P. Minderaa, *op. cit.*, p. 114.

resse voor Shakespeare aangewakkerd en hem misschien zelfs geïnspireerd tot het schrijven van zijn *Romeo of de minnaar der liefde*. Dit verhaal ontstond tussen 1897 en 1901. Het werd gepubliceerd in het tijdschrift *Vlaanderen* in 1903 en later opgenomen in Van de Woestijne's tweede prozaverzameling, *Janus met het dubbele voorhoofd* (1908). Het is bekend dat de dichter zich erg aangetrokken voelde tot het Franse symbolisme. In verband met zijn *Romeo*-versie is het vooral zijn relatie tot Jules Laforgue die onze aandacht vraagt. Deze is immers de auteur van *Hamlet ou les suites de la piété filiale*, het eerste stuk uit zijn *Moralités Légendaires*. Van de Woestijne zelf heeft meer dan eens zijn verwantschap met Laforgue beklemtoond<sup>87</sup>. Op dezelfde wijze als de Franse auteur *Hamlet* gebruikte en er een nieuwe betekenis trachtte aan te geven, greep Van de Woestijne naar *Romeo and Juliet*. Zijn *Romeo of de minnaar der liefde* is geconcipeerd als een raamververtelling: Van de Woestijne laat namelijk veertig jaar na de feiten het verhaal vertellen door Benvolio die een groep jonge bezoekers ontvangt. De verteller voorziet het drama van zijn eigen commentaar, die behalve zijn interpretatie ook zijn moraliserende bedoeling reveleert.

Van de Woestijne volgde Shakespeare niet alleen in grote lijnen maar tevens in vele details en tekstuele elementen. Professor Rutten heeft reeds de aandacht gevestigd op talrijke parallellen tussen Shakespeares en Van de Woestijne's tekst<sup>88</sup>. De vele overeenkomsten tonen overduidelijk aan dat Van de Woestijne het Engelse stuk grondig kende. Toch is *Romeo of de minnaar der liefde* een persoonlijke herinterpretatie van het drama. Zijn verhaal is bovendien doordrongen van een typische fin-de siècle-stemming. De hele omlijsting bijvoorbeeld - een weelderige maaltijd en een luxueuse tuin - suggereert een rijkelijke Renaissance-sfeer. Een verfijnd, ietwat decadent element wordt daaraan toegevoegd door Van de Woestijne's geaffecteerde stijl die gekenmerkt wordt door lange, ritmisch uitgebalanceerde volzinnen, verrassende syntactische combinaties, en een overvloed aan adjectieven.

De titel van het verhaal wijst er reeds op dat het de auteur vooral om de figuur van Romeo te doen is. De karaktertekening van de held maakt inderdaad Van de Woestijne's belangrijkste afwijking van het Shakespeareaanse drama uit. Na zijn vrij getrouwe weergave van de balkonscène onderbreekt Benvolio zijn eigen verhaal om enige commentaar te geven. Romeo's liefde is volgens hem

87. A. De Ridder, *Onze schrijvers, Geschetst in hun Leven en Werken II, Vlaamsche Schrijvers* (Baarn, 1909), pp. 89, 92; M. Rutten, *op. cit.*, p. 100.

88. Prof. Dr. M. Rutten, *op. cit.*, pp. 681-682.

geen waarachtige passie maar slechts gebaseerd op „hatelijk zelf-bedrog”. De passages waarin Benvolio zijn eigen commentaar geeft, maken dit zeer duidelijk. Maar Van de Woestijne legt deze visie op Romeo niet zomaar aan het verhaal op door Benvolio's onderbrekingen. Zijn karakterisering van Romeo is integendeel erg consistent. Vanaf het begin immers voegt Benvolio allerlei details aan het verhaal toe die bijdragen tot zijn eigen interpretatie van de Romeo-figuur. Zo heeft deze Romeo een uitgesproken voorkeur voor de bombastische tragedies van Pomponius Secundus en voor de literatuur in de volkstaal. In Petrarca's platonische liefde ziet hij natuurlijk een weerspiegeling van zijn eigen hartstocht. Het is een passie die niet langer op een reële persoon maar veeleer op de Liefde zelf gericht is.

Geheel in overeenstemming met deze karaktertekening van Romeo wordt diens hartstochtelijke taal in de balkonscène dan ook ironisch, vaak zelf met enige spot, weergegeven :

... 't fleurig fleemen van Romeo's stem, in  
dezelfde woorden die hadden moeten dienen,  
waarschijnlijk om te winnen het hart van  
Rosaline. — Ach Romeo !...

...  
Terwijl ging Romeo's woorden-spel, haast  
haatlijk. Hoe hij hier kwam ? Wel, natuurlijk,  
op de vleugelen der liefde.

...  
Ziet : daar moeten, meent hij, éeden op af. En  
hij zweert schallend bij de maan, bij de...<sup>89</sup>

Het is typisch dat Van de Woestijne zich in deze weergave van de dialoog tussen de twee geliefden bijna uitsluitend concentreert op Romeo. Zijn poëtische, euphuistische taal wordt gecontrasteerd met Julia's eenvoudige „Ach mij !” dat uitdrukking geeft aan „de bezorgdheid om eene liefde die even nood-lottig had kunnen worden, als onoverschrijdbaar<sup>90</sup>. Haar liefde is waarachtig en eenvoudig. Natuurlijk laat Van de Woestijne opzettelijk alle passages buiten beschouwing waarin Julia een even poëtische en geaffecteerde taal als Romeo hanteert.

Om zijn eigen interpretatie te kunnen opleggen zet Benvolio Van de Woestijne het verhaal zelf enigszins naar zijn hand. Zo verwijt hij Romeo dat deze al te gemakkelijk heeft toegegeven aan Julia's naïef verlangen naar het huwelijk. Ware liefde, aldus Ben-

89. Karel van de Woestijne, *Romeo of de minnaar der liefde* (Amsterdam, 1941), pp. 25-26.

90. *Ibidem*, p. 25.

volio, zou hem verhinderd hebben het meisje in zulk gevaar te storten. Bovendien verwijt de verteller Romeo dat hij zijn ballingschap al te gewillig aanvaardde. In plaats van een schuilplaats te zoeken en Julia bij te staan in haar wanhopig verzet tegen het opgelegde huwelijk met Paris trok hij naar Mantua, waar hij zich verder in zijn melancholische filosofie kon koesteren<sup>91</sup>. In Shakespeares stuk echter wordt de mogelijkheid om in Verona te blijven niet eens gesuggereerd zodat zij in de context van het drama gewoonweg niet bestaat. Bovendien is het duidelijk dat de hele tragedie precies op de scheiding van de geliefden berust<sup>92</sup>.

Hoewel ook Van de Woestijnes Romeo enige evolutie vertoont, is zijn karakter in het Vlaamse verhaal veel statischer dan in Shakespeares stuk. In feite kan Romeo hier beschouwd worden als een verdere uitwerking van de figuur zoals zij verschijnt in het begin van het drama. Daar vinden we inderdaad een melancholische jongeman die eerder verliefd is op de Liefde dan op een reële vrouw. Julia echter doet de ware liefde in hem ontwaken. In Van de Woestijnes verhaal betekent Julia voor Romo niet meer dan een andere Rosaline.

In Van de Woestijnes eerste verzenbundel *Het Vaderhuis* (1903) treffen we ook een zogenaamd „interludium” aan in de vorm van een dialoog, getiteld „Venus en Adonis”. In dit gedicht dat voor het eerst gepubliceerd werd in het *Tweemaandelijksch Tijdschrift* van 1899, zijn liefde en dood nauw met elkaar verbonden. Adonis (de dichter) wordt gefascineerd door een „vreemde vrouw” maar is bedrukt door gevoelens van onbehagen. Venus biedt openlijk haar zinnelijke liefde aan maar Adonis herinnert zich de rustige vrede van zijn vaderhuis en de zachte streling van zijn moeder. Venus, die hier de vrouwelijke sexe voorstelt, verstoort dus zijn innerlijk leven: hij wordt steeds meer bezeten door angst en associeert haar met de Dood.

De ernstige toon van het gedicht maakt het bijna tot een tegenpool van Shakespeares haast lichtvoetige, geestige en ietwat exuberante *Venus and Adonis*. Wat de karakters betreft is er echter, zoals Professor Rutten reeds heeft opgemerkt, een treffende overeenkomst in de voorstelling van een hartstochtelijke, opdringerige Venus en een onverschillige Adonis<sup>93</sup>. Waar Van de Woestijnes Adonis echter bedrukt wordt door een vreemd gevoel en door angst, bestaat er voor Shakespeares held niet het minste conflict.

91. Ibidem, p. 34.

92. Prof. Dr. Franz De Backer, „Romeo of de Minnaar der Liefde” in: *Album Prof. Dr. Frank Baur I* (Antwerpen, Brussel, Gent, Leuven, 1948), p. 72.

93. Prof. Dr. M. Rutten, *De interludiën van Karel van de Woestijne*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, CXCVI (Parijs, 1972), p. 679.



Vanaf het begin van het gedicht is het duidelijk dat hij een jonge jager is die een leven van actie verkiest. Ook de liefde van Shakespeares Venus, hoewel niet minder gepassioneerd dan bij Van de Woestijne, is eerder speels.

De basissituatie van beide versies is echter de terughoudende opstelling van Adonis en de volhardende liefde van Venus. Noch in de klassieke mythologie noch bij P.C. Hooft, wiens *Venus en Adonis* Van de Woestijne gemakkelijk kan gekend hebben, vindt men deze situatie. Hoe uiteenlopend de versies van Shakespeare en Van de Woestijne verder ook zijn, deze gelijkenis, gecombineerd met enkele reeds eerder vermelde externe factoren zoals het feit dat de Vlaamse dichter de lessen van Henri Logeman volgde, suggereert de mogelijkheid dat het andermaal Shakespeare was die Van de Woestijne hier tot een persoonlijke interpretatie van het bekende thema bracht.

Ten slotte wens ik hier nog de aandacht te vestigen op een drietal journalistieke bijdragen die Van de Woestijne schreef voor de *Nieuwe Rotterdamse Courant* in juni 1926. Deze artikels zijn gewijd aan een opvoering van *Hamlet* in het Gravensteen te Gent. De dichter vertelt ons in een vrij ironische toon over een Vlaams auteur die lange tijd met de idee gespeeld heeft om een nieuwe versie van *Hamlet* te schrijven, waarin de prins slechts schijnbaar zou gedood worden. Horatio moet hem namelijk in het geheim verzorgen. Hamlet, de „raisonneur”, moet een man van de actie worden en met dat doel wordt hij naar ... Gent gezonden, waar de graaf het moeilijk heeft met zijn oproerige onderdanen. Nadat Hamlet hier zijn les in moed en volharding gekregen heeft, kan hij naar zijn land terugkeren om de troon van Fortinbras te herwinnen<sup>94</sup>. Zoals Dr. Minderaa opmerkt, geeft de ironische wijze waarop Van de Woestijne spreekt over deze „Vlaamse auteur” de indruk dat hij niemand minder dan zichzelf bedoelt<sup>95</sup>. De hele idee lijkt eerder een amusante grap dan een werkelijke herinterpretatie van *Hamlet* te zijn. Samen met de bespreking van de productie zelf echter, levert zij nogmaals een bewijs van Van de Woestijnes levendige interesse voor Shakespeare.

## 6. Besluit

De omvang alleen van dit hoofdstuk wijst al op de toenemende betekenis van Shakespeare in de Vlaamse cultuur. In de hier besproken periode werd Shakespeare ook werkelijk het bezit van

94. Karel van de Woestijne, *Journalistiek, Brieven aan de Nieuwe Rotterdamse Courant* (Vlaamse Pockets, Hasselt, 1960), pp. 130-131.

95. Dr. P. Minderaa, *op. cit.*, p. 129.

Zuid-Nederland. Ik heb er op gewezen dat in de jaren tachtig een aanzienlijk aantal gunstige factoren aanwezig waren die een waarachtige Shakespeare-traditie deden ontstaan.

Opvoeringen van Shakespeares werk in het theater waren niet meer uitzonderlijk. Uit het overzicht van Vlaamse Shakespeare-producties dat ik in dit hoofdstuk schetste, treden enkele acteurs naar voren die een bijzondere plaats bekleden in de geschiedenis van Shakespeare in Vlaanderen. Ik bedoel natuurlijk Jan Dilis die gedurende gans zijn loopbaan, regelmatig de rol van Hamlet speelde. Ook Hubert Laroche en Piet Janssens waren uitstekende Shakespeare-vertolkers.

De publikaties in deze periode getuigen van een groeiende interesse in allerlei feiten in verband met Shakespeare. In de kritische geschriften komt over het algemeen een romantische visie naar boven. Men was allereerst gefascineerd door de karakters uit Shakespeares drama's. Goethes interpretatie van *Hamlet* was vrij bekend. Pol de Mont, zoals ook reeds Hugo Verriest, was zich bewust van de organische eenheid in de stukken. Soms wordt de kritiek nog wel eens gehinderd door een bevooroordeelde katholieke of moralistische benadering.

Dat Shakespeare echter wordt geïncorporeerd in de Vlaamse cultuur blijkt ook uit het aanzienlijk aantal vulgariserende publikaties.

In de literatuur wordt de Engelse dichter vaak een bron van inspiratie. Het komt me voor dat de Vlaamse toneelauteurs nog niet in staat waren om het Shakespeareaanse drama volledig te assimileren. Het blijkt echter dat precies die schrijvers die bewuste pogingen ondernamen om de grenzen van melodrama en burgerlijk spel te doorbreken, zich vaak naar Shakespeare keerden als het grote voorbeeld.

Het is duidelijk dat Shakespeare nooit zulk een decisieve factor geweest is in de zuidnederlandse cultuur als bijvoorbeeld in Duitsland. Toch heeft het onderzoek nog meer opgeleverd dan ik aanvankelijk kon vermoeden. Dat de evolutie er een was van een classicistische en eerder bevooroordeelde benadering naar een romantische opvatting die de weg vrijmaakte voor een totale appreciatie van Shakespeares karakters, zijn natuurlijk en zijn allesomvattende scheppingskracht, is niet verbazend. Deze ontwikkeling weerspiegelt alleen maar deze die zich elders in Europa al veel eerder voltrok. Maar op deze weg hebben we vele Shakespeare-versies aangetroffen, waarvan sommige welhaast onbekend waren.

96. Cf. Dr. Carlos Tindemans, „Het Toneel” in *Twintig Eeuwen Vlaanderen, X: Kunst en Wetenschap I* (Hasselt, 1973), p. 251.

We hebben licht kunnen werpen op toneelinterpretaties en kritische bijdragen en deze in perspectief geplaatst. Een typisch Vlaams aspect is dat Shakespeare vaak beschouwd werd als een krachtig wapen in de strijd voor de emancipatie van de moedertaal en de eigen cultuur. Het blijkt dat ook in Zuid-Nederland de appreciatie van Shakespeare als het ware een spiegel vormt van het heersende literaire en culturele klimaat en dat zijn werken vaak zelfs een hefboom waren voor de ontwikkeling van toneel en drama.