

Shakespeare en het culturele leven in Zuid-Nederland

door

JOZEF DE VOS

INLEIDING

Tal van studies en overzichten werden totnogtoe gewijd aan de verspreiding en invloed van Shakespeare in bijna de ganse wereld. Shakespeare is inderdaad de meest bestudeerde, opgevoerde en vertaalde toneelauteur uit de geschiedenis. Toch is het mij opgevallen dat ook recente werken en anthologieën die aan de verspreiding van Shakespeare gewijd zijn, vaak voorbijgaan aan zijn betekenis in de Nederlandse cultuurwereld, en in het bijzonder in Zuid-Nederland.¹ R. Pennink publiceerde reeds een studie over de Shakespeare-receptie in de achttiende eeuw² en Robert-Henri Leek schreef enkele jaren geleden een verhandeling over *Shakespeare in the Netherlands*.³ Beide werken behandelen echter uitsluitend Noord-Nederland. Over Shakespeare in Vlaanderen zijn totnogtoe slechts enkele, soms weinig accurate, artikels verschenen.⁴ Deze leemte zullen wij met de hierna volgende schets enigszins trachten aan te vullen.⁵ We zullen onze aandacht vooral richten op het theater – het medium bij uitstek voor de verspreiding van dramatisch werk –, de kritiek, vertalingen en ten slotte ook op Shakespeares invloed op de Vlaamse literatuur.

1. Bijvoorbeeld Ina Schabert, ed., *Shakespeare Handbuch* (Stuttgart, 1972); Louis Marder, *His Exits and His Entrances* (London, 1964).

2. Dr. R. Pennink, *Nederland en Shakespeare. Achttiende eeuw en vroege romantiek* (Den Haag, 1936).

3. Robert-Henri Leek, *Shakespeare in the Netherlands* (doctoraatsverhandeling, University of Auckland, 1972).

4. Wayne Hayward en D. De Gruyter, „Shakespeare on the Flemish Stage of Belgium, 1876-1951”, *Shakespeare Survey* V (1952), 106-110; J. Decroos, „Deutschlands Einfluss auf die Shakespeare Pflege im niederländischen Sprachgebiet”, *Shakespeare Jahrbuch* 87/88 (1952), 116-157.

5. Deze bijdrage is een samenvatting van mijn doctoraatsverhandeling, *Shakespeare in Flanders. A Study of the Theatrical, Critical and Literary Reception of Shakespeare's Work*, aanvaard door de Faculteit der Letteren en Wijsbegeerte van de Rijksuniversiteit te Gent (1975-1976).

HOOFDSTUK I. VOORSPEL

Zoals in andere Europese landen begint ook de geschiedenis van Shakespeare in Zuid-Nederland met de rondtrekkende Engelse acteurs die op het einde van de zestiende en in de zeventiende eeuw onze gewesten bezochten. Het beste overzicht van het bekende feitenmateriaal over hun opvoeringen vindt men in J. G. Riewalds bijdrage, „New Light on the English Actors in the Netherlands, c. 1590-c. 1660”, verschenen in *English Studies* XLI (1960). Uit stadsrekeningen kunnen we opmaken dat Engelse acteurs verscheidene malen optraden te Rijsel (1603-1605). Ook te Gent had het publiek de gelegenheid de Engelse artiesten, wier talent en veelzijdigheid ook geprezen werden door Bredero, aan het werk te zien (1604; 1611; 1624).⁶ Aan het hof van de aartshertogen Albrecht en Isabella te Brussel speelden eveneens Engelse komedianten.⁷

Welke stukken de rondtrekkende acteurs te onzent hebben opgevoerd weten we niet, maar er is geen reden waarom hun repertoire zou verschillen van datgene waarop het Duitse publiek vergast werd. Dank zij repertoirelijsten en twee beroemde Duitse verzamelingen van stukken (1620 en 1630) weten we dat verscheidene Shakespeareaanse drama's op hun programma stonden.⁸ Veel meer dan ruwe adaptaties zullen dit wel niet geweest zijn. De taalbarrière in de eerste plaats zette de acteurs er toe aan de dialoog te beperken en het verloop der actie te verduidelijken door middel van pantomime en spectaculaire elementen. De activiteiten van deze acteurs hadden beslist ook invloed op de Nederlandse literatuur. Verschillende zeventiende-eeuwse stukken herinneren ons aan Shakespeare-werken. Ook indien men in de meeste gevallen geen direct verband tussen beide kan aantonen, dan blijft het toch redelijk te veronderstellen dat de vertrouwde met bepaalde thema's niet louter toevallig is.⁹ Een der bekendste van deze werken is *Aran en Titus* (1641) door Jan Vos. Uit de meest recente studie van de relatie van dit stuk met de Duitse versie uit de verzameling van 1620 en met Shakespeares *Titus Andronicus*, blijkt

6. Cf. H. R. Hoppe, „English Actors at Ghent in the Seventeenth Century”, *Review of English Studies* XXV (1949), 305-321.

7. Cf. H. R. Hoppe, „English Acting Companies at the Court of Brussels in the Seventeenth Century”, *Review of English Studies*. New Series VI (1955), 26-33.

8. Lawrence Marsden Price, *Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland, 1500-1960* (Bern en München, 1961), pp. 30-31.

9. Een uitvoeriger behandeling van dit onderwerp vindt men in H. E. Moltzer, *Shakespeare's invloed op het Nederlandsch Tooneel der zeventiende eeuw* (Groningen, 1874); J. A. Worp, „De invloed der engelsche letterkunde op ons tooneel in de 17de eeuw”, *De Tijdspiegel* III (1887), 266-300.

dat het werk van Jan Vos een amalgaam is van elementen uit het origineel en uit de Duitse tekst.¹⁰

Voor het einde van de zeventiende eeuw beschikken we nog over enkele verspreide gegevens die aantonen dat Shakespeare-stukken op het programma van onze Rederijkerskamers verschenen. De scheiding van 1585 ten spijt, waren er nog drukke contacten tussen Noord en Zuid,¹¹ zodat het ons geenszins hoeft te verbazen dat sommige Nederlandse stukken, die wellicht door de opvoeringen van de Engelse acteurs geïnspireerd waren, tot het repertoire van de Vlaamse kamers behoorden. *Aran en Titus* schijnt bijzonder populair te zijn geweest.

In 1685 werd er een wedstrijd georganiseerd tussen de kamer *De Witte Lelie* uit Tongeren en *De Roode Roos* uit Hasselt. Beide groepen zouden *Aran en Titus* opvoeren voor een neutrale jury in Loon. Er ontstond echter onenigheid over de voorwaarden van de wedstrijd en ten slotte voerden beide kamers het stuk elk in hun eigen stad op. In Hasselt werd *Aran en Titus* gespeeld op 9 juni 1686. Enkele maanden later, op 19 september 1686, kreeg ook het Tongerse publiek dit stuk te zien op het marktplein.¹² De rolverdeling van de opvoering door *De Witte Lelie* is bewaard gebleven. Titus werd gespeeld door ene Thomas Georgius de Fontaine, Aran door Nicolaus Pollard, „Thamara coninginne der Goothen” door Nicolaus Pisart en Rosalina (Titus’ dochter) door Petrus Buecken. De vrouwelijke rollen werden dus ook door mannen vertolkt. De opvoering had plaats ter ere van de kardinaal von Fürstenberg, die in deze periode in Aken resideerde. Het stuk werd voorafgegaan door een proloog, waaruit ik graag enkele passages citeer :

’t Syn twee en vertigh jaer, thoehoorders nue geleeden
Dat ’t jeughdige parnas van Tongeren quam getreeden
Opt treurigh moort tooneel van wraeck en wederwraeck
Waer in een igelyck diet sagh nam groot vermaeck :

...

Baerom soo sullen wy, o eerentfeste heeren
Borgmeesters ende raet gaen thoonen t’uwer eeren

10. W. Braekman, *Shakespeare's Titus Andronicus. Its Relationship to the German play of 1620 and to Jan Vos's Aran en Titus* (Gent, 1969).

11. Cf. Dr. Jozef Smeyers, *Vlaams taal- en volksbewustzijn in het Zuidnederlands geestesleven van de 18de eeuw* (Koninklijke Vlaamse Akademie voor Taal- en Letterkunde. Vide Reeks, Nr. 83, Gent, 1959), pp. 401-402; Dr. Theo De Ronde, *Het Tooneelven in Vlaanderen door de eeuwen heen* (Davidsfonds - Keurboeken No. 3, 1930), p. 115.

12. J.-B. Paquay, „De Rederijkerskamer ‘De Witte Lelie’ van Tongeren”, *Limburgsche Bijdragen*, 1904-1905, 113-114. Zie ook: O. Van Hauwaert, *Historisch en critisch overzicht van het Vlaamsch Tooneel in de XVIIde eeuw* (Gent, 1893), p. 39; Dr. C. De Baere en Dr. J. Gessler, *Geschiedenis der Hasseltsche Rederijkerskamer De Roode Roos* (Hasselt, 1913), p. 57; pp. 66-67.

Een schijnsel maer hier van hoe Titus Arans wraeck
 Is oorsaeck van viel moordts en ander grausaem quaet,
 Waer door dat Bassiaen den dootsteek heeft becoomen
 En Roselien syn bruyt haer handen syn ontnoomen,
 Haer tonghe uytgeruckt, haer maghdebloem gepluckt
 Claudel en Grademard in eenen pudt gedruckt
 Polander en Mulaen hebben den kop verloren
 Door eenen valschen brief van Aran selfs beschooren...
 Waer door de wederwraeck van Titus wordt geport
 Dat Aran in het viert heel hoff in bloet versmoort.¹³

De eerste verzen suggereren dat *Aran en Titus* reeds gespeeld werd door de plaatselijke rederijkers in 1644, slechts enkele jaren dus na de eerste opvoering van het stuk in Amsterdam op 30 september 1641.

Deze *Aran en Titus* waarin het sensationele en schrikwekkende element nog meer uitgesproken aanwezig zijn dan in de Engelse en Duitse versies, bleef een geliefkoosd stuk gedurende verscheidene decennia. Zo werd het eveneens vertoond door de Brusselse kamer *De Materbloem* in 1709.¹⁴ In het stadsarchief te Mechelen bevindt zich een soort compendium van een voorstelling van „*Aran en Titus* oft vraeck en weer-vraeck” door *De Peoene* op 8 februari 1722.¹⁵ De Hasseltse kamer *De Roode Roos* die, zoals reeds vermeld, het stuk al opvoerde in 1686, bracht het opnieuw voor het voetlicht op 11 september 1729.¹⁶

Ook enkele vaag met *Hamlet* verwante stukken werden in deze periode gespeeld. *De Veinzende Torquatus*, een classicistische variatie op *Hamlet* door Geerard Brandt bijvoorbeeld, werd opgevoerd te Veurne in 1719.¹⁷

Ten slotte wil ik hier ook nog het ietwat raadselachtige geval vermelden van Joannes Peeters (1634-1706), de „factor” van *De Witte Lelie* in Tongeren, die een *Amleth* (1682) zou geschreven hebben. Dit blijkt tenminste uit de lijkrede die ene Alexander Pisart voor hem uitsprak :

13. J.-B. Paquay, *op. cit.*, 113-116.

14. Register van De Materbloem in Stadsarchief, Brussel. Cf. ook Dr. Theo De Ronde, *Het Tooneeleven in Vlaanderen door de eeuwen heen* (Davidsfonds - Keurboeken, nr. 3, 1930), p. 148.

15. Het document wordt vermeld in *Katalogus van de retrospectieve Tentoonstelling van het Tooneeleven te Mechelen*, 6 maart-3 april 1927 (Mechelen, 1927), p. 37. Het compendium bevat een titelpagina, een lijst van personages (zonder de namen van de acteurs) en een samenvatting van het stuk.

16. Dr. C. De Baere en Dr. J. Gessler, *op. cit.*, p. 57.

17. Dr. Theo De Ronde, *op. cit.*, p. 148 ; Dr. J. Smeyers, *op. cit.*, p. 402.

1682 Voor dit wiert Horwendill door Fengo dootgesteecken
 Als *Amleth* sich hiel dwaes, om s'vaders moordt te wreecken,
 Met wat een staetichyent en heeft hij niet getoont
 Hoe desen wysen dwaes naer Fengo wiert gecroont? ¹⁸

Jammer genoeg is deze *Amleth* niet bewaard gebleven. Dr. De Ronde maakt ook melding van het stuk en merkt op dat de invloed van de rondtrekkende Engelse acteurs beslist niet moet onderschat worden.¹⁹ Toch schijnen de namen van *Amleth*, *Horwendill* en *Fengo* er eerder op te wijzen dat de auteur gebruik maakte van een van de bronnen van Shakespeares stuk (*Saxo Grammaticus* of *Belleforest*).

Het vroege contact met Engeland via de rondtrekkende toneelgroepen heeft echter geen blijvend effect gehad. De achttiende-eeuwse cultuur der Lage Landen werd grotendeels gedomineerd door de Franse invloed. In Noord-Nederland, zo blijkt uit Penninks werk, overheerste de Voltairiaanse houding ten opzichte van Shakespeare. Schrijvers en geleerden erkenden wel zijn genie maar schrokken terug voor zijn gebrek aan goede smaak. In het theater werd Shakespeare slechts vertoond in het classicistische kleedje van de versies door Jean François Ducis (1793-1816), die tot laat in de negentiende eeuw gebruikt werden.

In Vlaanderen hadden de Rederijkerskamers alle vitaliteit verloren. Het repertoire, zowel als het theaterleven zelf trouwens, werd hoofdzakelijk Frans. Het Brusselse *Grand Théâtre* gaf Franse en Italiaanse voorstellingen. Het *Théâtre de la Confrérie de Saint-Sébastien* in Gent en het Tapissierspand in Antwerpen waren overwegend Frans.²⁰ De enige relatief succesvolle poging om een Vlaams theater op te richten was J. T. Neyts' reizend gezelschap (1756-1781), wiens repertoire echter voornamelijk bestond uit Franse opera's.

Dr. Smeyers heeft een groot aantal catalogi van privébibliotheken uit het einde van de achttiende eeuw onderzocht. Daaruit blijkt dat de Franse klassieken bijna steeds aanwezig waren terwijl de Engelse literatuur vaak vertegenwoordigd was door Locke, Hume, Hobbes, Pope, Swift en Defoe, maar nooit door Shakespeare.²¹

Onder de auteurs die in de moedertaal schreven kan Simon Michiel Coninckx (1750-1839) hier vermeld worden. Hij was een geleerd priester, een progressieve geest die religieuze verdraag-

18. J.-B. Paquay, *op. cit.*, 116-117.

19. Dr. Theo de Ronde, *op. cit.*, p. 115.

20. Dr. J. Smeyers, *op. cit.*, pp. 92-94; pp. 201-206; Dr. Th. De Ronde, *op. cit.*, p. 136; Emiel Willekens, „Drama en Toneel” in: *Antwerpen in de XVIIIde Eeuw* (Antwerpen, 1952), p. 280.

21. Dr. J. Smeyers, *op. cit.*, pp. 216-219.

zaamheid en sociale gelijkheid voorstond. Coninckx las niet alleen de Franse klassieken maar ook Byron en Shakespeare in de oorspronkelijke taal.²²

Bijzondere aandacht verdient wel de *Verhandeling over de Redenvoering* (1751) van de Brusselse dramaschrijver F. De la Fontaine. Dit essay is grotendeels een vertaling van L. Riccoboni's *Pensées sur la Déclamation* (1738), maar De la Fontaine voegde er wel een aantal persoonlijke ideeën aan toe zoals zijn klacht over de verwording van de moedertaal. Ook over het verval van de letterkunde heeft hij zijn opvatting: minachtend spreekt hij over die auteurs die denken dat poëzie perfect is indien metrum en rijm netjes kloppen. Zowat de helft van deze verhandeling is gewijd aan een „Beknoopte Beschrijving der Tooneelen van Europa”, dat als de eerste Nederlandstalige geschiedenis van het Europees theater kan beschouwd worden. Dit gedeelte van De la Fontaines verhandeling is natuurlijk ontleend aan Riccoboni's *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe*, dat samen in één volume verscheen met *Pensées sur la Déclamation*. Volgens Smeyers is De la Fontaines uiteenzetting over het Italiaanse, Franse, Spaanse, Engelse, Duitse en gedeeltelijk ook over het Nederlandse theater, louter een trouwe weergave van Riccoboni's *Réflexions*.²³ Over „Guilliam Shakespear” deelt De la Fontaine zijn lezers mee dat hij zijn erfgoed verkwistte, een dief werd en zich dan naar Londen begaf. De auteur denkt hier waarschijnlijk aan de bekende legende dat Shakespeare de wijk nam naar Londen, nadat hij in moeilijkheden geraakt was door het stropen van wild uit het domein van Sir Thomas Lucy.²⁴ Het Engels toneel, schrijft De la Fontaine, is zo bloedig als maar denkbaar is en hij illustreert dit door de volgende beschrijving van *Hamlet*:

In het Treurspel van Hamelet sterven al de Speelders aen een geweldige dood. In het midden van het stuk ziet men de begraeffenis van een Prinsersse. Men graeft haer een put, men goeyt beenderen en hooftschedels van Menschen op het Tooneel vermengt met aerde, daer verschynt een Prins die een Herssepan in syn hand neemt, die de Putgraever hem zegt het hoofd van een Hofgek te zyn van wylen de Koning, en die Prins voert een onderwys-reden op het hooftschedel van dezen Hofgek, die men zegt een meesterstuk te zyn. D'Aenschouwers luysteren met verwondering, en op het eynde dat het ergsten is, juygenen sy dit toe met overmaat.²⁵

22. Dr. J. Smeyers, *op. cit.*, p. 83.

23. Dr. J. Smeyers, *op. cit.*, pp. 101-107.

24. F. De la Fontaine, *Verhandeling over de Redenvoering* (Brussel, 1751), p. 66.

25. F. De la Fontaine, *op. cit.*, pp. 67-68.

Deze karakterisering weerspiegelt de bekende (Franse) afkeer van wrede of schrikwekkende elementen. Als verder voorbeeld van scènes die als het ware een aanval zijn op de goede smaak, vermeldt De la Fontaine nog het wurgen van Desdemona en het verschijnen van drie heksen in „een der schoonste engelsche Tooneelstukken”.²⁶ Eén achttiende-eeuws auteur, de Frans-Vlaming, Jan Frans Xavier de Breyne (1758-1793), moet hier speciaal vermeld worden. De Breyne, die rechten gestudeerd had, was actief in de rederijkerskamer van Sint-Winoksbergen en voor dit gezelschap vertaalde hij *Romeo and Juliet* en *Hamlet* uit de Franse Ducis-versies.²⁷ Op de Ducis-adaptaties komen we verder nog terug. Zijn *Roméo et Juliette* staat nog verder van het origineel verwijderd dan zijn andere Shakespeare-versies. Het verhaal van de twee geliefden werd hier gecombineerd met het Ugolino-gegeven uit Dantes Inferno.

Op het einde van de achttiende eeuw kon men in Vlaanderen ook kennis maken met de grote Noordnederlandse vertolker Andries Snoek (1766-1829). Tussen juni 1793 en april 1794 bezocht hij onder meer Brugge en Gent met zijn Rotterdams gezelschap. Zij speelden voornamelijk stukken van Iffland en Kotzebue, maar een prospectus van enkele opvoeringen in Brugge, toont aan dat ook Shakespeare en Schiller op hun repertoire voorkwamen. Op 7 november 1793 zag men *Hamlet* en op 17 november *Romeo and Juliet*.²⁸ *Hamlet* werd gespeeld in de versie van Mevrouw M. G. de Cambon, die, afgezien van haar eigen, in gladder alexandrijnen omgezette „to be or not to be”-monoloog, de Franse Ducis-tekst volgde. *Romeo and Juliet* werd opgevoerd in een vertaling van de Duitse bewerking door Christian Felix Weisse, die Shakespeares tragedie tot een vrij melodramatisch, burgerlijk spel omhoog. Deze versie zou, net zoals de Ducis-adaptaties, zeer populair worden in Vlaanderen tijdens de eerste helft van de negentiende eeuw.

De conclusie uit de hier opgesomde gegevens kan kort zijn. Shakespeares naam, laat staan zijn werk, is nauwelijks bekend in het achttiende-eeuwse Vlaanderen. Het culturele klimaat stond het doordringen van Shakespeare in ons theaterleven gewoonweg niet toe. De enige commentaar op de Engelse dichter die we aangetroffen hebben is louter een echo van Riccoboni. De schaarse

26. F. De la Fontaine, *op. cit.*, pp. 68-69.

27. Ik dank van harte Prof. Dr. J. Smeyers die mij enkele gegevens over de figuur van De Breyne bezorgde. Cf. J. Denys, *La famille de Breyne* (Gent, 1939), p. 46; Camille Looten, „Lettres de François-Joseph Bouchette (1735-1810)”, *Annales du Comité Flamand de France XXIX* (1908-1909), 450.

28. A.V. [A. Viane], „Lessing en Shakespeare in de Brugse Schouwburg 1793”, *Biekorf. Westvlaams Archief voor Geschiedenis, Oudheidkunde en Folklore LXX* (1969), 162.

vertalingen en toneelopvoeringen waren gebaseerd op de classicistische Ducis-adaptaties. Kortom, vernemen we iets over Shakespeare in deze periode, dan is het een weerspiegeling van de Franse houding. Van enige samenhang of traditie kan er voorlopig geen sprake zijn. De geleidelijke opname van de Engelse dramaschrijver in de Vlaamse cultuur begint pas in de negentiende eeuw.

HOOFDSTUK II. SHAKESPEARE IN KLASSIEK GEWAAD

1. Inleiding

Indien het achttiende-eeuwse culturele leven in Vlaanderen voornamelijk Frans georiënteerd was, dan ligt het voor de hand dat dit nog meer het geval zou zijn onder het Franse Bewind (1795-1814). Het nieuwe regime voerde immers een bewuste verfransingspolitiek. Zelfs de Rederijkerskamers die steeds bastions tegen de verfransing geweest waren, werden verboden. Ze legden zich echter niet goedschiks bij deze beslissing neer en in 1806 kregen zij opnieuw de toelating toneelopvoeringen te verzorgen, op voorwaarde evenwel dat samen met een Nederlands stuk ook een Frans stuk zou vertoond worden. In dit verstikkende klimaat kon de bestaande cultuur er slechts een zijn van individuen en autodidacten.¹ Zulk een persoonlijkheid die zich ondanks alles als dichter durfde te uiten was Alberik Stichelbaut (1754-1837), de auteur van een lang episch gedicht, *Jeruzalems herstelling* (1811). In een passage in het begin van Boek VII demonstreert hij zijn vertrouwdheid met de grote namen uit de wereldliteratuur :

De zwaan van Mantua zing op verheve toonen
Aeneas krygs-tropheen op Turnus afgewonnen,
En haale al weenende op hoe om vrouw Helena,
Aan rook en vlammen stond 't rampzalig Pergama.
"T verlost Jeruzalem mag Tasso uittrompetten,
En Arouet den lof door gansche Euroop doen kletten
Van grooten Henderik : den Britschen letterheld
Toone in wat droeve ellende en ramp wy zyn gesteld
Om d'ongehoorzaamheid van onze eersten vader,
En hoe wy dag aan nacht hier moeten allegader
Zoo zuchten om zyn schuld. Gy, Hoogvliet, haald de faam
En loop des levens op van uwen Abraham.
En gy, voor 't lest, gy ook, die met uw puik-gedichten
Voor geenen Schaksper moet, of Kotzebue zwichten,

1. Ger Schmook, „Het culturele leven in België” in : *Algemene Geschiedenis der Nederlanden IX* (Zeist-Antwerpen, 1956), p. 419.

Noch voor Euripides, noch voor Racine wykt,
 Ja, voor Corneille zelfs, zoo groot, geen vlagge strykt,
 Gy, Vondel, doet den galm der zuivre stemme draven,
 Van uwen boet-gezant, naar Surinam en haven
 Van Curassao, dat zy ronke, dat zy sla
 Uit 't machtig Amsterdam tot in Batavia.
 Ik zinge tot vermaak mijns geest op toon der Belgen,
 Hoe eene schaare volks uit Vader Abram's telgen,
 Hun stad Jeruzalem herstelde uit asch en puin,
 En Tempel Gods herbouwde op Sion's hooge kruin.²

Stichelbauts voorkeur voor Vondel was misschien ingegeven door nationalistische gevoelens. Betekenisvoller is dat hij Racine en Corneille hoger schat dan Shakespeare. Dit illustreert een houding en een mentaliteit die bijna nog een halve eeuw zouden stand houden. Tijdens de eerste decennia beheerste de Franse, classicistische traditie het geestesleven. De officiële acteurs, François Joseph Talma (1763-1826), die trouwens verscheidene malen in Antwerpen, Brussel en Gent optrad in Shakespeariaanse rollen, en T. J. Majofski oogstten succes en gaven de toon aan. Maar de geest van het romantisme begon door te breken bij de jongere generatie. Niet alleen Corneille, maar ook figuren als Chateaubriand en Lamartine kwamen nu in de belangstelling.³

2. Het Theater

Wanneer, vooral vanaf de oprichting van het Verenigd Koninkrijk, de in verval geraakte en lang genuilbande Vlaamse Rederijkerskamers weer aarzelend het hoofd oprichten, dan is het normaal dat hun repertoire vooral Frans georiënteerd is. Pixérécourt, Ducange en Voltaire bijvoorbeeld waren geprefereerde auteurs. De meest gespeelde en populairste schrijver was echter de Duitser Kotzebue. Tijdens de periode 1815-1830 werd het repertoire nochtans enigszins aangepast. De actieve Gentse kamer *De Fontaine* speelde ook adaptaties van Schiller, Molière, Beaumarchais en Shakespeare. Vooral *Othello* schijnt veel bijval gekend te hebben. Zo heb ik opvoeringen gevonden in 1814, 1817, 1818 en 1833.⁴ Ook ter gelegenheid van wedstrijden pakte men graag

2. Albericus Stichelbaut, *Jeruzalems Herstelling, gedicht in twaalf boeken* (Brugge, 1811), p. 111.

3. Ger Schmook, *op. cit.*, p. 422.

4. Cf. Philip Blommaert, *Geschiedenis der Rhetorijkkamer De Fontaine te Gent* (Gent, 1847), p. 84; *Archief De Fontaine*, Gent, verzameling „Tooneelvoeringen - Programma's Parnassusberg tot 1848”.

uit met dit stuk.⁵ De in 1840 door jongeren gestichte *Broedermin en Taelijver*, die zich tegen de Kotzebue-verafgoding keerde en die de stereotiepe neo-classicistische acteertrant wenste te vervangen door een realistischer uitbeelding, speelde eveneens *Othello*. Een der befaamdste Gentse acteurs uit die tijd, Karel Onderreet, verscheen op 20 september 1842 voor het eerst in de titelrol.⁶ Ook *Hamlet* komt voor op het repertoire van de rederijderskamers. De Brusselse *Wijngaerd* bijvoorbeeld nam in 1841-42 deel aan een wedstrijd georganiseerd door *De Fontaine* en speelde bij die gelegenheid *Hamlet*.⁷ Volgens Jules Persijn kwamen *Othello* en *Hamlet* ook op het repertoire der Antwerpse kamers voor.⁸

Zoals reeds eerder vermeld waren al deze opvoeringen echter gebaseerd op de netjes bijgeschaafde en aangepaste versies van Ducis en – voor *Romeo and Juliet* – op het stuk van Weisse. De Franse auteur respecteerde uiteraard de drie klassieke eenheden en zuiverde Shakespeares drama's van alle minder fraaie uitdrukkingen. Ook voor de personages van lagere rang, zoals de grafdelvers in *Hamlet*, was er geen plaats in deze classicistische versies. Shakespeares sterk dramatische pentameters werden omgezet in statige alexandrijnen. De figuur van Iago, die Ducis' precieus publiek al te verschrikkelijk zou gevonden hebben, werd vervangen door de fatsoenlijke Pézare. Typisch is ook het slot van zijn *Othello*. Het wurgen van Desdemona door de Moor oordeelde Ducis te ongepast op het toneel, zodat hij Hédelmone (= Desdemona) laat doden met een dolk. In zijn *Hamlet*-adaptatie is Ophelia de dochter van de Koning. Op die manier meende hij wellicht Hamlets dilemma te kunnen verscherpen. Het tragische slot vond hij waarschijnlijk ondraaglijk want in zijn versie overleeft en zegeviert de prins. *Othello, ou le More de Venise* werd in het Nederlands vertaald in 1802 door P. J. Uylenbroek. Het is deze versie, waarvan het succes bevestigd werd door een derde uitgave in 1813, die ook door de Vlaamse kamers gebruikt werd. *Hamlet* werd meestal gespeeld in de vertaling van Ambrosius Justus Zubli die reeds in 1786 verschenen was. In 1845 beleefde zij een zesde editie.

Het is waarschijnlijk dank zij het enorme succes van C. F. Weisses *Romeo und Julie* in Duitsland dat ook Vlaanderen dit stuk leerde kennen in een versie die, hoewel vaak melodramatisch en soms prozaïsch, toch dichter bij het origineel staat dan Ducis'

5. Cf. „Vlaamsche Kamers van Rhetorica. Tooneelkundige prijskampen sedert het begin dezer eeuw tot en met het jaar 1865”, *Oud en Nieuw* I (1865), 182-202.

6. Willem Rogghé, *Gedenkbladen* (Gent, 1898), pp. 186-187.

7. *Gazette van Gend*, Nr 4072, 28 November 1841; *Kunst- en Letterblad* II (1841), 48.

8. J. Persijn, „Ons Tooneel te Antwerpen van 1840 tot 1853”, *Dietsche Warande en Belfort*, 1913, Deel II, 251-256.

Roméo et Juliette. Hier vinden we nog vele passages en beelden die ons rechtstreeks aan Shakespeares tekst herinneren. De hele conceptie van Weisses stuk, een burgerlijk familiedrama,⁹ is nochtans totaal verschillend van de originele tragedie. Ook dit stuk werd in Vlaanderen populair in een vertaling van P. J. Uylenbroek (1786). Ik mag hier nochtans niet onvermeld laten dat ook de Lierenaar Pieter Jakob Ceulemans (1775-1851) een eigen *Romeo en Julia* schreef, gebaseerd op Weisse. Op deze bewerking zullen wij verder nog nader ingaan.

Vermits we over weinig recensies of indrukken over het Vlaams toneellevens van de eerste helft van de negentiende eeuw beschikken, is het moeilijk ons een juist beeld te vormen van de stijl van deze produkties, laat staan van de wijze waarop de stukken geïnterpreteerd werden. Wel is het duidelijk dat een neo-classicistische, vrij artificiële speeltrant, gekenmerkt door het wijdse gebaar, domineerde. In een bespreking van een *Hamlet*-opvoering in 1841 door de Brusselse vereniging *De Wijngaerd* lezen we dat de stijl erg declamatorisch was. De actrice die de rol van Ophelia vervulde wordt geprezen omwille van haar statige en gracieuse gebaren.¹⁰ En Willem Rogghé beschrijft in zijn *Gedenkbladen* het spel van de Gentse steractrice Diana Daenens-Robijn als statig en verheven.¹¹ Hoewel vele acteurs beslist het artificiële in hun vertolkingen nog aandikten, waren er toch een aantal artiesten die door hun natuurlijk talent en hun emotionele kracht toch iets van het karakter van Shakespeares helden wisten te suggereren. Een van deze acteurs was Francies Watthée (1777-1814). Philip Blommaert vermeldt o.m. een voorstelling van *Othello* op 6 juni 1814 en voegt eraan toe dat dit het laatste optreden was van Watthée voor hij overleed op 5 augustus 1814. Zijn vertolking van *Othello* was wellicht een van zijn opvallendste prestaties. In zijn lijkrede koos A. J. Duncan, secretaris van *De Fontaine*, speciaal de rol van de Moor om Watthée's acteertalent te illustreren :

... wie van ons is niet opgetogen van verwondering en eerbied, bij het gedenken aan den van minnenjijd woedende en beurtelings tederen Othello, de welken hij aan ons in zynen persoon zo treffend en kunstig wist af te schilderen, en waar voor alleen zijne naam in goude letteren in onze vergaderzaal verdient te pralen.¹²

9. Cf. Ernst Leopold Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater* (Stuttgart, 1947), p. 60.

10. *Gazette van Gend*, nr. 4073, 1 december 1841.

11. Willem Rogghé, *Gedenkbladen* (Gent, 1898), p. 147.

12. *Plechtige Lijkdienst en Begravinge van wijlen de heer Francies Watthée* (Gent, 1814 ?), p. 6.

Een gedicht van Johan Robijn, dat na de lijkrede werd voorgedragen, verwijst eveneens naar zijn levendige uitbeelding van de Moor:

Hoe wist gij ons dien Moor krachtdadig voor te stellen
Die door de wraak gespoord, zijn lieve bruid durft vellen,
En wringen haar den pook in haar' sneeuwitte borst,
Dat haar uitstroomend bloed haar leden gansch bemorscht.

Uit hetzelfde gedicht vernemen we verder nog dat Watthée ook een succesvolle Romeo was:

Zag me u in ROMEO op 't hoog Tooneel optreden,
Hoe ijslijk wierdt gij dan door wanhoop niet bestreden,
Als ge in de kist uw lief van 't leven waant beroofd!¹³

Diana Daenens-Robijn (1805-1855), een der grootste Vlaamse actrices uit de eerste helft van de negentiende eeuw, blonk uit in de rol van Hédelmone (Ducis' naam voor Desdemona). Zij was een statige verschijning, met expressieve ogen en beweeglijke trekken. Vooral in het ernstige genre, schrijft Willem Rogghé in zijn *Gedenkbladen*, „ontwikkelde zij zulk diep gevoel en zooveel verhevenheid, wist zij aan haar vol en malsch orgaan beurtelings zooveel kracht en zooveel zoetheid bij te zetten, dat de toehoorders aan haar spel en aan haar woord als gekluisterd werden”.¹⁴

Bij haar zilveren toneeljubileum werd Diana Daenens gehuldigd door haar collega's van *De Fontaine*. Uit de lofdichten die bij deze gelegenheid voor haar geschreven werden vernemen we dat haar vertolking van de rol van Hédelmone een bijzondere indruk moet gemaakt hebben. J. Sauvage beschrijft haar als „Zoo treurig, zoo vurig, zoo edel en schoone, / En altijd zoo buitengewoon”.¹⁵

Reeds eerder hebben wij de Gentse boekbinder Karel Onderet (1804-1868) vermeld. In september 1842 vertolkte hij Othello op zo'n verbluffende wijze dat het publiek hem een ware ovatie bracht. Begin 1843 mocht Onderet dezelfde rol spelen in het Frans in het Gentse *Grand Théâtre*. Ook hier oogstte hij veel bijval. Overmoedig geworden door dit succes liet hij zowaar zijn boekbinderijtje in de steek om te gaan aankloppen bij de Parijse *Comédie Française* waar hij natuurlijk een blauwtje opliep.¹⁶

13. *Plechtige Lijkdienst*, p. 9.

14. Willem Rogghé, *Gedenkbladen* (Gent, 1898), p. 147. Cf. ook Ada Deprez, „Diana Daenens-Robijn (1805-1855) en het Gentse toneellevens van haar tijd”, *Jaarboek „De Fontaine” XI* (1961), Tweede Reeks, nr. 3, pp. 83-84.

15. *Het Zilveren Jubelfeest van Mevrouw Daenens, geboren Diana Robijn, gevierd door de Koninklijke Maatschappij van Rhetorica, De Fonteinisten, te Gent* (Gent, z.d.), pp. 31-32.

16. W. Rogghé, *op. cit.*, pp. 186-187; *Gazette van Gend*, nr. 4243, 8 januari 1843.

In de *Hamlet*-productie waarmee de Brusselse kamer *De Wijngaerd* uitpakte bij de grote wedstrijd georganiseerd door *De Fontaine* in 1841-1842, werd de hoofdrol vertolkt door ene Poissonnier¹⁷ van wie we ook weten dat hij in 1844 een eerste prijs in declamatie won te Brussel, eveneens met *Hamlet*.¹⁸ *De Gazette van Gend* schreef lovende woorden over zijn vertolking, hoewel hij „bij wijlen de woorden wat te zeer sleepte”.

Declamatiewedstrijden moeten inderdaad erg populair geweest zijn in het rederijkersleven in deze periode. Zeer vaak schijnen de deelnemers geschikte passages gevonden te hebben in *Hamlet*, wellicht ook hier in de versie van Ducis.¹⁹

Ook in de Franse schouwburgen in de Vlaamse steden verscheen Ducis natuurlijk op de affiches. Deze opvoeringen, evenals de opera-versies die hier eveneens vaak voor het voetlicht kwamen moeten er ook toe bijgedragen hebben het publiek bekend te maken met werken zoals *Othello* en *Romeo and Juliet*. Uiteraard wens ik het franstalig theater niet systematisch te betrekken in deze studie van de penetratie van Shakespeare in Vlaanderen. Enkele voorbeelden echter van Shakespeareaanse stukken of opera's die in de eerste helft van de negentiende eeuw op de affiches van de franstalige schouwburgen verschenen, wil ik echter wel vermelden. Volgens Prosper Claeys werd Steibelts *Roméo et Juliette* te Gent opgevoerd in 1800-1801.²⁰ In december 1825 zag het Gentse publiek voor het eerst Rossini's *Othello*.²¹ In juni 1839 presenteerde een Duitse troep onder leiding van Köckert een viertal produkties waaronder Steibelts *Roméo et Juliette*²²; Bellini's *Les Capulets et les Montagus* werd gecreëerd in 1845-1846.²³ Het

17. *Gazette van Gend*, nr. 4073, 1 december 1841.

18. „Vlaamsche Kamers van Rhetorica”, *Oud en Nieuw* I (1865), 334.

19. Hieronder volgt een lijstje van enkele wedstrijden waarin acteurs, die een passage uit *Hamlet* reciteerden, belangrijke prijzen in de wacht sleepten.

Jaar	Acteur	Plaats	Resultaat
1836	K. Onderet	Gent	2e prijs
1841	Van Campe	Gullegem	1e prijs
1842	F. Roegiers	Dendermonde	1e prijs
1844	Poissonnier	Brussel	1e prijs
1845	E. Merckaert	St.-Niklaas	2e prijs
1847	J. Schollaert	Zomergem	1e prijs

(gebaseerd op „Vlaamsche Kamers van Rhetorica”, *Oud en Nieuw* I (1865), 182-202; *Kunst- en Letterblad en Gazette van Gend*).

20. P. Claeys, *Histoire du théâtre à Gand*, II, pp. 253, 438. Zie ook G. Verriest, *Het Lyrisch Toneel te Gent* (overdruk uit *Kultureel Jaarboek voor de Provincie Oost-Vlaanderen*, 1964), p. 250.

21. P. Claeys, *op. cit.*, II, pp. 341, 361, 436. Zie ook G. Verriest, *op. cit.*, p. 235.

22. P. Claeys, *op. cit.*, II, p. 418.

23. P. Claeys, *op. cit.*, III, p. 49.

grootste succes van dat seizoen was evenwel *Othello* „magistralement interprété par Albert Dommange”.²⁴ Ook tijdens de daarop volgende jaren stond *Othello* op het repertoire.²⁵

Niet alleen opera-versies werden opgevoerd. In december 1819 kwam Ducis' *Roméo et Juliette ou les Tombeaux de Vérone* voor het voetlicht. In 1842-1843, zo deelt Prosper Claeys ons mee, „la troupe de comédie était remarquable. Elle interpréta d'une façon presque irréprochable plusieurs ouvrages du grand répertoire” zoals o.m. Ducis' *Othello*.²⁶ Hetzelfde stuk verscheen ook op de affiche van het Antwerpse *Théâtre Royal* in 1840 toen de Franse acteur Bocage de rol van de Moor vertolkte.²⁷

Ook de buitenlandse troepen die Vlaanderen bezochten brachten meestal slechts een pseudo-Shakespeare op het toneel. Tijdens de periode van het Verenigd Koninkrijk gaf het gezelschap van T. J. Majofski, waarbij ook weer de befaamde Andries Snoek, vaak voorstellingen in Vlaanderen. Zo zag men in 1825 te Antwerpen en te Brussel onder meer *Hamlet*, alweer in de adaptatie van Ducis.²⁸

Ook de grootste Franse acteur van zijn tijd, François Joseph Talma (1763-1826), trad verscheidene malen op in de Vlaamse schouwburgen. In 1811 zag men ook hem in de rol van Hamlet te Brussel en te Antwerpen. In 1820 was hij te gast in het Gentse *Grand Théâtre*. Het *Journal de Gand* wijdde lange bijdragen aan zijn optredens. Naar aanleiding van zijn *Hamlet*-opvoering preees de recensent uitvoerig zowel Talma als Ducis.²⁹ In de jaren twintig zag het Brusselse publiek de Franse acteur nog meermaals, niet alleen in *Hamlet*, maar ook in *Macbeth*, *Coriolanus*, *Othello* en *Richard III*.³⁰ De enige gelegenheden waarbij Shakespeare in authentieke versies op het toneel gebracht werd, waren de opvoeringen in het begin van de eeuw door Engelse troepen, voornamelijk in de Brusselse Parkschouwburg. Ten behoeve van de in de hoofdstad gelegeerde Britse soldaten en de vele aanwezige Engelsen werd in het najaar van 1814 door een tweetal ondernemende theaterlui, namelijk Samson Penley en Jonas een Engels seizoen georganiseerd. Niemand minder dan Charles Kemble werd geëngageerd. Deze acteur en zijn echtgenote traden op in verschillende grote

24. P. Claeys, *op. cit.*, III, p. 51.

25. P. Claeys, *op. cit.*, III, pp. 58, 67.

26. P. Claeys, *op. cit.*, III, pp. 22-23.

27. Programma van 1 november 1840 in het *Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven te Antwerpen* (Théâtre Royal d'Anvers – gastvoorstellingen).

28. Cf. *Journal d'Anvers*, 7 juni 1825; *Recueil des affiches et programmes de théâtre de la Monnaie*, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Brussel, II. 62.126. A.

29. *Journal de Gand*, 13 juni 1820.

30. Cf. F. Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique* (Brussel-Parijs, 1879), II; *Recueil des affiches et programmes de théâtre de la Monnaie*.

Shakespeare-rollen.³¹ Ook het volgend jaar was er een hele reeks voorstellingen in het zogenaamde 'English Theatre in the Park', waarbij het Shakespeare-repertoire niet werd verwaarloosd. In 1825 bezette nogmaals een Brits gezelschap het *Théâtre du Parc*. Ditmaal was het de troep geleid door Harriet Smithson. Veel succes of weerklank schijnen deze opvoeringen echter niet gehad te hebben.

3. Pieter Jakob Ceulemans' „Romeo en Julia”

Pieter Jakob Ceulemans (1775-1851), een wever uit Lier, die zich in zijn vrije tijd toelegde op drama en poëzie, waagde zich ook aan een *Romeo en Julia*-versie. De juiste datum van deze adaptatie is onbekend, maar Jan Frans Willems bezorgde ons wel een belangrijke aanwijzing. In zijn *Kronijk der Kamers van Rhetorica te Lier* vertelt Willems namelijk een en ander over zijn literaire activiteiten in zijn vroege jeugdijaren. Als veertienjarige knaap, zegt hij, hoorde ik Ceulemans een gedeelte voordragen uit zijn berijmde vertaling van *Romeo und Julie* door C. F. Weisse. De jonge Willems was bijzonder enthousiast over Ceulemans' werk.³² Vermits Willems geboren was in maart 1793, moet Ceulemans zijn *Romeo en Julia* geschreven hebben in 1807 of in het begin van 1808. Het stuk werd nooit gepubliceerd maar werd wel opgevoerd door de Rederijkers van Lier. Volgens Jan Frans Willems had de eerste opvoering plaats op 21 februari 1808. Het stuk werd gevolgd door „De bedriegerijen van Scapin, naar het fransch van Molière”, eveneens vertaald door Ceulemans.³³ Willems vermeldt slechts de datum van de eerste opvoering maar gewoonlijk, zo deelt hij ons mede, werd hetzelfde stuk verscheidene dagen gespeeld.³⁴ De tekst van deze *Romeo en Julia* is bewaard in een kwarto-manuscript dat zich in de universiteitsbibliotheek te Gent bevindt (Hs. 2852). De laatste bladzijde draagt de naam van ene J. G. Sanders, waarschijnlijk de copist, evenals de datum, 1826. De titelbladzijde vermeldt de auteur en de volgende titel: „Romeo en Julia. Tooneelspel in 5 deelen. Naer het Hoogduijtsche van den heer Weisse.” De registers van de bibliotheek verschaffen ons jammèr genoeg geen relevante informatie over de oorsprong van het manuscript. Het werd verworven in 1924 en maakte deel uit van een verzameling boeken en tijdschriften die door de directeur

31. Cf. W. Schrickx, „A Shakespeare Season on the Continent: Brussels 1814 and its Prelude in Amsterdam”, *Neophilologus* LXI (1977), p. 631.

32. J. F. Willems, „Kronyk der Kamers van Rhetorica te Lier” *Belgisch Museum* VIII (1844), 288-289.

33. J. F. Willems, *op. cit.*, 329.

34. J. F. Willems, *op. cit.*, 310.

van de plaatselijke gevangenis aan de bibliotheek geschonken werd.

Ceulemans' stuk is volledig geschreven in rijmende alexandrijnen. Twee verzen van dertien syllaben wisselen gewoonlijk af met twee verzen van twaalf syllaben.

Behalve Romeo's dienaar, Pietro, die Ceulemans Pheroces noemde, zijn alle figuren in het stuk dezelfde als in *Weisses Romeo und Julie*, waarvan het Vlaamse stuk zeer duidelijk een adaptatie is. Een aantal details echter tonen klaarblijkelijk aan dat Ceulemans bij zijn vertaling ten minste gebruik gemaakt heeft van de versie van P. J. Uylenbroek die inderdaad een trouwe, bijna letterlijke vertaling is van het Duitse stuk. Het is alsof Uylenbroek voor zijn publiek duidelijk wou demonstreren dat hij de klassieke eenheden eerbiedigde, want op het einde van het stuk laat hij de stervende Romeo nog vragen hoe laat het is. Hoewel dit detail niet voorkomt in *Weisse*, vinden we het ook bij Ceulemans.

Een ander voorbeeld waar Ceulemans' tekst klaarblijkelijk gebaseerd is op Uylenbroeks versie en niet op het Duitse stuk, vinden we in de laatste woorden van Julia :

Weisse :

Ha ! getroffen ! getroffen... Auf, meine Seele !
dem Romeo nach ! - ah - ah ! - ah !
- Gott erbarme sich meiner !

Uylenbroek :

Ha ! getroffen ! getroffen !... Ten onder, ten onder,
wederspannige natuur !... op, mijne ziel !... Romeo
gevolgd ! - Ach ! ach - ... God ontferme zich over
mij !

Ceulemans :

Ha ! getroffen ! getroffen !
Dael na beneden toe ! wil in uw bloed neer ploffen ! -
Weerstrevice natuer !... op mijne ziel !... Schep moed !
Volg 't spoor van Romeo !...

Ik wees er al eerder op dat Ceulemans' stuk volledig in rijmende alexandrijnen geschreven is. De poëtische kracht van *Weisses* proza-versie werd daardoor nochtans niet versterkt. Ceulemans' verzen zijn een schrale en soms zelfs onhandige rijmelarij. Bovendien verkortte en simplificeerde hij het geheel van het stuk in aanzienlijke mate. In zijn versie vertelt Julia haar vertrouweling Laura onmiddellijk het verhaal van de moord op Tebaldo :

U die 'k zoo zeer vertrouw,
Gedooft dat 'k u 't geval van deze moord ontvouw.
„Hij trok den eersten niet vriendin ! de moorders klinge

Maer bad Tebaldo zelfs zijn razernij te dwingen
 En wong tot tweemaal toe den degen uyt zijn hand.
 En gaf Tebald' hem weer – maer weder aengerand,
 En door zijn vijand dus op 't allerfelst beledigt,
 Trok Romeo het stael waar med' hij zich verdedigd !
 Toen liep Tebaldo weêr op Romeo verwoed,
 En trok zelf 't punt van 't stael en ploften in
 zijn bloed”
 Dus is de zaak gegaen van neef Tebaldo's moorden...
 Maer zagt ! ik dagt dat ik mijnen Adonis hoorden !...
 (Deel I, i)

In het stuk van Weisse horen we tenminste Julie nog vol emotie spreken over de bekende ontmoeting met Romeo op het bal. In Ceulemans' versie echter is deze scène volledig weggefallen. Wanneer Laura haar vraagt waar zij voor het eerst Romeo ontmoette, antwoordt Julia eenvoudig: „T'was bij Benvoglio, dat wij ekand'ren spraken.” Benvoglio is de dokter van de Capellets die hier zowat de taak vervult van Shakespeares Broeder Lawrence.

Terwijl we in Weisses tekst de prachtige beeldspraak van de leeuwerik en de nachtegaal uit de beroemde afscheidsscène nog terugvinden, moeten we constateren dat Ceulemans deze scène nog verder inkortte tot er slechts het volgende van overbleef :

Romeo

Dus zal ik in 't vervolg, van uw bekoorlijk oogen,
 De zilten tranendauw, door liefdens kusjes droogen !
 Niets als den dood zal ons dan van elkand'ren slaen !
 'k Staen pal gelijk een rots voor 't bulderend orkaen –
 Zagt ! Julia ! 'k zie reeds de eerste morgenstralen,
 'T Wiji 't pluimgeveleugeld zingt op gindsche heuvels pralen !
 't Vertrek is zeer nabij

Julia

Het is de Maen gewis.
 Denk dat de zon nog verr' onder haer kimmen is

Romeo

De Maen die moet alreeds voor Febus toorts verbleeken

Julia

O hemel ! 'k voel de pijn des doods mijn borst doorsteken !
 De dag breekt aen, O God ! en Romeo moet heên.
 (einde van Deel I, iii)

Zoals in Weisses stuk, is natuurlijk ook in Ceulemans' *Romeo en Julia* de overweldigende kracht van het liefdesthema zelf fel afgezwakt. In beide versies immers ging het contrast tussen de

waarachtige liefde van Romeo en Julia enerzijds en de romantisch-opgeblazen passie van Romeo voor Rosalind, de weinig verheven maar menselijke opvattingen van de voedster en de spottende sex-grapjes van Mercutio anderzijds, vrijwel volledig verloren. Bovendien liet Ceulemans zelfs een aantal passages weg die essentieel zijn voor het liefdesthema van het stuk en voor de uitbeelding van de passie van de twee geliefden. Zo vermeldde ik bijvoorbeeld al de bal-scène en de fel ingekorte afscheidsscène.

Ook de idee van het Noodlot is uit beide stukken bijna geheel verdwenen.

De karaktertekening van Ceulemans is nog naïefer dan in Weisse. Zijn Capellet bijvoorbeeld is een nog grotere tyran dan in de Duitse versie. De volgende passage waarin Capellet als een razende te keer gaat tegen zijn dochter is een verdere uitwerking door Ceulemans van enkele regels waarmee Capellet een gesprek met zijn dochter afsluit in III, ii.

Goed ! als mijn goedheid dan bij u onmenselijk schijnd,
Denk dat 'k onmenselijk ben wanneer die eens verdwijnt !
Misbruik ze zoo gij wilt !... ik zal u herinneren !
Beev voor mijn woede vrij ! gij blijft mij niet trotséren !
Denk aen uw egt, den geen gij niet ontvlugten kond,
Al dreund' het altaer zelfs op zijn geweyden grond ! –
Hoor de bevelen reeds van uw ontmenschten vader !
Dat al de gruwelen des afgronds zich vergader ! –
Dat d'aerde u inzwelg' voor uw gevloekte tael ;
Of een donderkolk, u zend zijn bliksemstrael ! –
Beev Julia ! beev vrij ! –

Nochtans moet ook erkend worden dat Ceulemans' stuk een eigen stempel draagt. In zijn *Romeo en Julia* bemerken we namelijk enkele trekjes die op een groeiend romantisme wijzen. Allereerst is er een tendens om het morbiede en schrikwekkende te benadrukken. Zeer zeker is deze neiging ook aanwezig in Weisse, maar Ceulemans schijnt toch bijzonder genoeg te scheppen in zijn verzen over graven, wormen en dergelijke en in het oproepen van een morbiede sfeer. Zijn versie van Julie's alleenspraak in III, ix (Weisse) bijvoorbeeld, illustreert deze tendens overduidelijk :

Kloek Jul'a zonder schroomen !
Hoe wordt mijn ziel beroert in zulk een zwaren nood –
'k Hoor reeds de weeklagt, van mijn moeder, om mijn dood !...
Ja Julia, beev vrij voor zulk angstvalligheden –
Gij grenst aan d'oeveren van de vreesbaar eeuwigheden !
'k deel in de grafspelonk Tebaldo's ijslijk lot !
Wiens wonden, Romeo eysch op een moordschavot !
Ik zien tot wederwraek hem nog zijn dagen grijpen !

Neen ! 'k zie 't verrotte vleesch door zijne planken zijpen !...
 O ! hemel ! steun mij toch door uwe heijlgena !
 Slangen en wormen saem bekruijpen Julia
 In het paleijs der doôn, bevloert met bekkeneelen ! –
 'k Beef op 't herdenken van die nare taffereelen ! –

...

Bij mijn ontwaking zal ik Romeo zien staen ! –
 Haest u mijn waerdste vriend ! wil Mantua ontvlugten !
 Laet m' in mijn graftomb niet onder de dooden zugten ! –
 'k Gae na mijn rustbed toe – dan na mijn duijstre val,
 Waer dat mijn Romeo mij d'eerst omhelzen zal.

(Deel III, v.).

In IV, vi (Weisse) zegt Capellet op bittere, zelfverwijtende toon dat zijn dochter in het graf uiteindelijk de rust zal vinden die hij haar in zijn huis niet kon schenken. Ook hier schijnt Ceulemans het morbiede element nog aangescherpt te hebben :

Daer zal zij hare rust, bij doodsgeraemten vinden !
 En bij den gragen worm, die 't menschen vleesch verslinden !...
 Ja, in die schrikbaer plaets aen 't licht der zon ontegt,
 Daer zal zij vinden rust, 't geen haer hier was ontzegt....

(Deel IV, v).

Verder zal de lezer van Ceulemans' tekst ook getroffen worden door een zich ontwikkelende zin voor de natuur. De volgende regels die de auteur nergens ontleende, illustreren dit kenmerk :

Wat's dit, dus vroeg mevrouw ? 'k heb u op 't hof gezocht...
 Beschouwt gij 't wonder van de eerste morgenstralen !
 Wanneer Apoll onsluijt de purpre dag-pourtaalen !
 Dit 's 't aengenaemste 't geen een mensch op d'aerde heeft
 't Wijl 't pluijmgevleugelt galmt en de natuer ervaert !...
 Er rijst een bloementuijl eer d'andere verslenschen :
 Ja g'heel de Creatuer voldoet aen onze wenschen !
 De aerde kooft aen ons haer vrugten aen te bien...
 Dus laet d'Almogenden zijn wonderheden zien !...
 Mevrouw ! wat heeft u toch zoo vroeg erwaerts gedreven ?

...

De schoonheyd der natuer, die zal van allenkanten :
 Haer baren veel vermaek, waer het gevogelt zingt,
 Dat van het jeugdig woud tot aen de wolken dringt,
 (Deel II, ii)

De beschrijvingen zijn beslist naïef en alles behalve functioneel in hun context. Dat Ceulemans de natuur louter als een extern element, als een verfraaiing van zijn stuk beschouwde, blijkt uit het feit dat hij de leeuwerik en nachtegaal – beeldspraak over het

hoofd zag. Toch geven zijn belangstelling voor de natuur en de tendens naar het lugubere aan dit stuk een typisch vroegromantisch cachet.

Vaak maakt Ceulemans' adaptatie een melodramatische indruk. De reactie van Capellet bij de schijndood van zijn dochter is bijvoorbeeld veel bombastischer dan in Weisse :

Dat mij de bergen dekken !
 Onmenshelijken vaêr ! wat heb ik tog gedaen
 Zelfs voor den troon van God klimpt mijne heuveldaên,
 Ontwaek mijn eenig kind !... ontwaek tog als voor dezen !
 Gij waerdste dogter ! gij zult voor den graef niet wezen !
 Heb deernis tog met mij ! Ik sterve graeg voor U !...
 Ontwaek mijn eenig kind ! helaes waer zijt gij nu !...
 Ik stopten 't oor voor u, en 's moeders droeve klagten !
 Als ik door woede wraek zelfs de natuer verkragte !
 O eijgenzinnigheijd – den beul van 'mensen-hart !
 Thans wordt het mijn verscheurd door d'allerfelste smart !
 (Deel IV, ii)

En in de daaropvolgende scène overweegt hij zelfs zelfmoord te plegen, wat bij Weisse niet eens gesuggereerd wordt :

Ik heb haer levensvogt gedronken in mijn woed !
 De gruwelen gepleegt aen eijgen vleesch en bloed !...
 Waer dwaelt mijn denkkragt thans ! ik voel mijn bloed verstijven,
 Tot zelfmoord zal voortaan de wanhoop mij aandrijven !
 (Deel IV, iii)

Nog een voorbeeld van Capellets vrij holle retoriek (en waarvoor alweer geen equivalent bij Weisse voorkomt), vinden we in IV, v :

..... Ja ! Dit hart kwam ik verpletten ! –
 Zie daer de glorie van het huys der Capelletten !
 Zie daer het houwelijs' feest' ... o monster der natuer
 Scheur aerde, stort mij in een oceanen van vuur,
 Opdat het nageslacht geen overblijfsels vinde !

Ten slotte wens ik ook nog de aandacht te vestigen op de eigen slotscènes van Ceulemans' stuk. Weisses versie eindigt met Julie's dood. Hij laat alleen Benvoglio nog een korte weeklacht bij de lichamen van de geliefden uitspreken. Ceulemans daarentegen voegde nog twee scènes toe die ons enigszins aan Shakespeares stuk herinneren. De oude Montecchio betreedt namelijk het kerkhof en Benvoglio (zoals Broeder Lawrence in Shakespeare) doet nog eens het hele verhaal van de noodlottige gebeurtenissen. In de volgende scène verschijnt ook Capellet met enkele bewakers.

Volkomen in overeenstemming met zijn karakter is Capellet in woede ontstoken en verdenkt hij er iemand van het graf van zijn dochter te hebben willen plunderen. De vijandschap tussen de twee huizen, die Ceulemans gedurende het ganze stuk beklemtoont, laait natuurlijk op in deze scène. Capellet verkeert in zulk een blinde razernij dat Benvoglio niet eens durft te bekennen dat hij het slaapdrankje aan Julia gegeven had. In plaats daarvan vertelt hij Capellet dat de schijndood van zijn dochter te wijten was aan „Een stilstand in het bloed, die heeft haar zonder meer, / volkomen toegebracht de krachteloosigheden / Der levens geesten, en de doodsgelijking mede —”. Ten slotte komt Capellet weer tot zijn zinnen en spreekt hij zelf de wens uit dat „’t Graf onzer kinderen, zij ’t graf der vijandschappen !”

Of Ceulemans in deze laatste scènes geïnspireerd was door Shakespeare of niet, het is zijn verdienste dat hij hier, tot op zekere hoogte althans, er in gelukt is de enge draagwijdte van Weisses familiedrama te verruimen. Niettegenstaande de karikatuurale uitbeelding van Capellet en de dissonante noot van Benvoglio die de waarheid verbergt, heeft hij hier het persoonlijke drama toch enigszins met de publieke sfeer weten te verbinden en het aldus een meer algemene betekenis gegeven.

Uit de korte bespreking en uit de citaten blijkt wel dat Ceulemans' *Romeo en Julia* slechts een historische waarde heeft. Voor zover ik weet is dit de enige Vlaamse adaptatie van een Shakespeare-stuk in deze periode. Het is echter niet meer dan een pseudo-Shakespeare, waarin slechts het naakte onderwerp en thema van het origineel overblijven.

4. De Tijdschriften

Gedurende de eerste helft van de negentiende eeuw kende het Vlaams theater slechts een pseudo-Shakespeare. Uit een passage van Alberik Stichelbauts episch gedicht *Jeruzalems herstelling* (1811), blijkt dat hij Racine en Corneille nog hoger schatte dan de Engelse dichter. Het hoeft ons dus niet te verbazen dat er geen bijzonder grote interesse voor Shakespeare aan de dag gelegd werd in deze periode. Zelfs Jan Frans Willems liet Shakespeare onvermeld in een lijst van meer dan dertig auteurs uit de wereldliteratuur, die hij beweerde gelezen te hebben. Het is typisch dat hij uit de Engelse letteren slechts Milton en Pope aanhaalt.³⁵ Geleidelijk aan echter veranderde het klimaat. De geest van het romantisme drong ook in de Vlaamse literatuur door. Zoals Dr.

35. *Antwerpschen Almanach van Nut en Vermaak* I (1815), 38-39.

M. Hanot heeft aangetoond, is de tegenstelling romantisme versus classicisme een der meest frequente onderwerpen in de literaire tijdschriften tussen 1830 en 1850.³⁶ De opkomende romantiek is ongetwijfeld een belangrijke factor die de Shakespeare-belangstelling kan stimuleren. Maar een groot deel van de energie der Vlaamse auteurs moest nog besteed worden aan de strijd voor het behoud van de moedertaal. Deze bekommernis werd vaak een reden om zich af te keren van de Franse literatuur en om inspiratie te zoeken in de meesterwerken van verwante, Germaanse talen zoals het Duits en het Engels. Dit motief speelde beslist een rol in de argumenten van Leo de Foere wiens *Spectateur Belge* te Brugge verscheen van 1815 tot 1826. In de tweede jaargang van deze uitgave schreef De Foere een erg lovende recensie van A. W. Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst* die, zoals bekend, de essentie van de romantische visie op Shakespeare, bevatten.³⁷ Indien men de literatuur zou beoordelen, zo argumenteert De Foere, naar de uiterlijke vorm en naar de stilistische correctheid dan bekleedt Frankrijk de eerste plaats onder de literaire naties. Gelukkig echter zijn we niet zo lichtzinnig dergelijke normen aan te nemen. Schlegel bewondert daarentegen het eenvoudige, de waarheid, de natuur en het ideale. De Duitse geleerde, zo gaat De Foere verder,

et je suis partisan décidé de ses principes en littérature, met Shakespear, poète anglais, et Calderon, poète espagnol, au-dessus des auteurs dramatiques français, parce qu'au lieu de retracer dans leurs poésies, le mauvais goût et l'esprit corrupteur de la société, comme font les français d'aujourd'hui, ils ne mettent en action que la véritable beauté de l'homme, l'innocence morale, l'éclat de la vertu, les principes de l'éternelle justice, les charmes réels de la vie.

De Foeres enthousiasme voor Schlegel en vooral zijn negatieve houding ten opzichte van de Franse literatuur, lokten een heftige reactie uit van de Frans schrijvende auteur E. Smits.³⁸ In antwoord op de Foeres opmerkingen over Calderon en Shakespeare, schrijft Smits het volgende :

36. Dr. M. Hanot, „Literaire Theorieën en Kritiek in Antwerpse Tijdschriften van 1840 tot ca 1850”, *Handelingen van de Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde* IX (1955), 100-131; en „Literaire Theorieën en Kritiek in Gentse Tijdschriften tijdens de periode van 1830 tot 1850”, *Wetenschappelijke Tijdingen* XV (1955), 277-289.

37. *Le Spectateur Belge, ouvrage historique, littéraire, critique et moral* I (1815), 88-89.

38. Het antwoord van Smits en De Foeres commentaar vindt men in de vierde aflevering: *Le Spectateur Belge* I (1815), 212-228.

Que je vous plains, si aucune des scènes de leurs drames ne vous a révolté et que souvent, dans leurs ouvrages la beauté et l'homme est laide, et que cette innocence est parfois triviale et grossière.

De Foere, op zijn beurt, repliceerde in niet minder bewogen toon :

Et pourquoi ? je les verrois tourner presque toujours autours des colonnes imposantes des vérités éternelles, et leurs scènes me révolteroiënt parce que quelquefois elles ne sont pas *classiques*, parce qu'elles ont franchi ça et là les règles factices de l'art. Il règne dans leurs écrits un véritable sentiment du beau, et ils ont tiré de la violation même de certaines règles des beautés que la saine critique n'a jamais méconnues.

Twee diametraal tegenover elkaar staande opvattingen treden uit deze polemiek naar voren. Smits' antwoord ademt volkomen de geest van Voltaire. Het gebruik van woorden zoals „laid”, „trivial” en „grossier” toont aan dat hij Shakespeare eigenlijk barbaars vond. De argumenten van De Foere daartegenover, vertegenwoordigen duidelijk de romantische visie. Uit het slot van de hierboven geciteerde passage blijkt zelfs de opvallend volwassen zienswijze dat het niet *ondanks* maar juist *door* de verwaarlozing van de regels is, dat Shakespeare zulk een groot auteur is.

Het literaire blad *Argus*, gepubliceerd in Brussel (1825-1826), speelde een niet onaanzienlijke rol in de vernieuwing van de Nederlandse literatuur : het viel de post-classicistische, rationalistische esthetica aan, eiste eenvoud, natuurlijkheid, verbeeldingskracht en emotie. Hoewel R. F. Lissens denkt dat het in Vlaanderen geen al te grote weerklank had, kan de bijdrage „Vertoog over Shakespeare” door J. M. die in januari 1826 in het blad verscheen, misschien wel bijgedragen hebben tot de geleidelijke evolutie van de houding tegenover Shakespeare.³⁹ Want ook dit artikel toont een romantische bewondering voor het al-omvattende karakter van Shakespeares werk, voor zijn gehechtheid aan het leven en de werkelijke wereld. Een bijzondere belangstelling voor de karaktertekening is eveneens merkbaar. Verder is het interessant dat de auteur ook het wonderbaarlijk en magisch element in Shakespeare ten zeerste apprecieerde. Iets van de classicistische houding blijft echter nog aanwezig in de opmerking dat de grote dramaschrijver niet zonder fouten was, maar dat deze aan de barbaarse tijd waarin hij leefde moeten toegeschreven worden : het traditionele argument vanaf Voltaire reeds. De belangrijkste ideeën uit deze bijdrage werden echter ontleend aan A. W. Schlegels *Vorlesungen*. Sommige passages werden zelfs letterlijk vertaald en overgenomen.

39. *De Argus* II (1826), nr. 3 (18 januari 1826), 43-48.

In de jaren veertig verschijnen nog enkele artikeltjes of informatieve stukjes die op zichzelf onbelangrijk zijn, maar toch wel aantonen dat Shakespeare beter bekend raakt in Vlaanderen.⁴⁰ Dit blijkt trouwens ook uit de merkwaardige publikatie van de Gentse krant *De Broedermin*. Dit blad presenteerde zijn lezers van 29 november tot 17-18 december 1849 een prozavertaling van *Hamlet* in afleveringen. In de inleiding heet het dat Shakespeares werken een onuitputtelijke bron van natuurlijke en volkse poëzie zijn. Slechts weinig dichters hebben het menselijk hart op zulke wijze doorgrond. De publikatie van *Hamlet* wordt verder als volgt verantwoord :

Om aen onze medeburgers nuttig te zijn, en het onze bij te brengen voor een toekomstig echt vlaemsch tooneel, dat eigene kracht en sap bezit, hebben wij hier eene trouwe vertaling... meegedeeld. Hier geldt het niet eene loutere litterarische liefhebberij, het geldt hier de ontwaking van ons zoo lang ingesluimerd volkskarakter.

De auteur beklemtoonde ook dat *Hamlet* een „romantisch drama” is, dit wil zeggen een stuk dat de natuur zoveel mogelijk nabootst. Daarom, zo zegt hij, zullen we hier niet de strenge en artificiële eenheid vinden die het Griekse en Franse klassieke drama kenmerkt. Net zoals de noordelijke literatuur en in het bijzonder Shakespeare zou ook het Vlaamse drama natuurlijk en onbelemmerd moeten zijn.

Hoewel de classicistische opvattingen beslist domineerden, vooral in het theater, blijkt dus dat het getij wel begint te keren. Het is niet zonder betekenis bijvoorbeeld dat *De Broederhand* in 1846 Goethe citeert als een autoriteit over Shakespeare.

HOOFDSTUK III. OP ZOEK NAAR EEN AUTHENTIEKE SHAKESPEARE

1. *Het theater*

De decennia tussen 1850 en 1880 lijken een overgangperiode te vormen. De classicistische vooroordelen treft men nauwelijks nog aan. Ducis was definitief van het toneel verdwenen, maar de middelen en de background om een waarachtige Shakespeare-productie te brengen ontbraken vooralsnog. De meeste auteurs schreven met de bedoeling de kennis en het gebruik van het

40. Zie *De Vlaemsche Rederijker* I (1844), 98-102; *Kunst- en Letterblad* VI (1845), 68, 100; *De Broederhand* II (1846-47), 14-22.

Nederlands te bevorderen of om hun publiek op licht verteerbaar amusement te vergasten. Zelfs te Antwerpen waar in 1853 een officieel „Nationaal Toneel” werd opgericht, bestond het repertoire voornamelijk uit vele Vlaamse stukken van bedenkelijk allooï en Franse melodrama's.¹ Wanneer in 1854 *De Jood van Venetië* op de affiches van het nieuwe gezelschap verschijnt,² dan blijkt dit slechts een vertaling te zijn van een ruwe, melodramatische Franse versie van Shakespeares *The Merchant of Venice*. Het gaat hier namelijk om Ferdinand Dugué's *Le Juif de Venise* dat slechts een tiental maanden eerder in Parijs gecreëerd was. Dugué's stuk heeft met Shakespeares komedie enkel de figuur van Shylock, de Venetiaanse achtergrond en enkele thematische elementen gemeen. De auteur beroofde Shylock echter van alle menselijkheid. Zijn Jood is werkelijk een monster. De recensent van *De Schelde* schreef nochtans opgetogen over de luister van kostuums en decors.³ De criticus van het *Journal d'Anvers* verwierp dit soort artificiële melodrama's :

L'auteur français ... a voulu corriger [Shakespeare], et il a produit un ouvrage qui n'a plus de nom, un assemblage d'inraisemblances, des monstruosités qui mettent à tout moment la patience du public à bout ; il a voulu surenchérir sur Shakespeare, et il n'est parvenu qu'à rendre insupportable une des plus belles créations de ce grand génie.

Verder vergeleek hij de karikaturale Shylock van Dugué met Shakespeares Jood wiens woekeraarshaat tegelijk afschuwelijk en belachelijk is maar toch waarachtig en natuurlijk.⁴

Deze *Jood van Venetië* biedt wellicht een juiste weerspiegeling van de smaak van het publiek. Het stuk zelf en de opvoeringen ervan zijn natuurlijk niet erg belangrijk. Terloops wil ik echter wel opmerken dat deze produktie het begin betekende van een soort Shylock-traditie in de Antwerpse schouwburg. *De Koopman van Venetië* zou inderdaad het meest opgevoerde Shakespeare-stuk worden, waarin tal van beroemde acteurs zouden schitteren. Het zal echter duren tot in het begin van de jaren tachtig vooraleer het Vlaamse publiek authentieke Shakespeare-stukken op het toneel te zien krijgt. Ook in Gent en Brussel waar eveneens officiële gezelschappen tot stand kwamen, respectievelijk in 1871 en 1875,

1. Cf. Lode Monteyne, *De Koninklijke Nederlandsche Schouwburg van Antwerpen* (Antwerpen, 1941), pp. 14-15.

2. Dit stuk werd opgevoerd op 4 oktober, 8 oktober en 19 november 1854. Zie programma's van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg Antwerpen in het *Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven* te Antwerpen.

3. *De Schelde*, 5 oktober 1854.

4. *Journal d'Anvers*, 10 oktober 1854.

lieten de sfeer en de mentaliteit in het theater nog geen ruimte voor een waarachtige Shakespeare.

Slechts enkele gastvoorstellingen in de jaren zestig boden het publiek de kans meer authentieke Shakespeare-versies op het toneel te zien. In maart 1860 trad Madame Adelaide Ristori en haar Italiaans gezelschap op in het *Théâtre Royal Saint-Hubert* in Brussel. Op 19 maart speelde zij de rol van Lady Macbeth in het stuk van Shakespeare.⁵ Toch was ook deze versie in zoverre een vervalsing van het oorspronkelijke drama dat de rol van de tragische held Macbeth hier zodanig aan belang verloor dat hij nog slechts diende als contrast voor Madame Ristori's Lady Macbeth die zich als het ware totaal overleverde aan de bovennatuurlijke krachten van het kwaad.⁶

Ook de wereldberoemde negeracteur Ira Aldridge bezocht in deze tijd Vlaanderen. Op 18 mei 1867 speelde hij Othello in de Gentse *Minard Schouwburg* en de volgende dag zag het Brussels publiek hem in dezelfde rol in het *Théâtre National du Cirque*.⁷ Aldridge zelf speelde zijn rol in het Engels terwijl de hem omringende acteurs Frans spraken. De *Nouvelliste de Gand* vestigde er speciaal de aandacht op dat dit nu eens werkelijk Shakespeares *Othello* was, nergens aangepast aan de Franse smaak zoals Ducis' versie. Over Aldridges vertolking schreef dezelfde krant dat zijn indrukwekkende gestalte en zijn expressieve trekken evenals de moeiteloosheid en de adel van zijn optreden de ware tragediespeler reveleerden.⁸ Een ander Gents recensent hief een nog sterkere panegyriek aan waaruit blijkt dat Aldridge wel een bijzonder groot enthousiasme wekte :

Interprété avec cette intelligence souveraine, l'œuvre colossale de Shakespeare éclate de merveilleuses beautés, l'œuvre est prise dans le vif, elle éclaire les profondeurs de l'âme humaine...

En cet Othello que d'amour de passion, que d'emportements et de douleurs, quelle fatalité dans ces grandes qualités qui le conduisent à sa perte ! quelle horreur, quelle immense pitié ! Est-ce prodigieux effort de talent, est-ce donc de nature, de tempérament, de race ? ... Le rôle disparaît, l'illusion est effrayante, ce n'est plus l'acteur, c'est le Maure, c'est Othello lui-même.⁹

5. *L'Indépendance*, 15 maart 1860 ; 19 maart 1860 ; *L'Echo du Parlement*, 19 maart 1860.

6. Cf. Dennis Bartholomeusz, *Macbeth and the Players* (Cambridge, 1969), p. 190.

7. *Journal de Gand*, 12 mei 1867 ; 17 mei 1867 ; *Le Nouvelliste de Gand*, 12 mei 1867 ; 17 mei 1867 ; *L'Indépendance Belge*, 16 mei 1867 ; 19 mei 1867 ; *L'Echo du Parlement*, 18 mei 1867 ; *Journal de Bruxelles*, 18 mei 1867.

8. *Le Nouvelliste de Gand*, 22 mei 1867.

9. *Journal de Gand*, 19 mei 1867.

2. *Napoleon Destanbergs „Macbeth” : De eerste Shakespeare-vertaling in Vlaanderen.*

In 1869 publiceerde de Gentse volksdichter Napoleon Destanberg zijn *Macbeth*, de eerste „Vlaamse” Shakespeare-vertaling gebaseerd op de Engelse tekst. Het is typisch dat deze eerste vertaling, in tegenstelling tot Destanbergs *Tartuffe*, nooit werd opgevoerd. De auteur zelf schijnt zijn *Macbeth* als een prestatie te hebben beschouwd die veel belangrijker was dan zijn eigen origineel werk. In een brief van 4 september 1869 aan zijn dochter schreef hij zeer enthousiast :

Mon *Macbeth* cet ouvrage si important qui doit mettre le comble à ma réputation et qui est de toute beauté, va paraître sous peu. Je lis les dernières épreuves. Tous mes amis l'attendent avec une très vive impatience et le gouvernement me l'a déjà plusieurs fois demandé¹⁰

Destanbergs werk had inderdaad uitzonderlijke verdiensten. Louter het feit dat de vertaler Shakespeares tekst in de originele versie aanpakte, was uniek in zijn tijd. Een scrupuleuze trouw aan de Engelse tekst is het meest opvallende kenmerk van zijn vertaling. Destanberg voorzag zijn werk ook van een uitvoerige inleiding. Zijn belangrijkste opzet was, zo schrijft hij, de Vlaamse auteurs bekend te maken met Shakespeares genie. Dit zou een stimulerende invloed op onze letteren kunnen hebben. In zijn inleiding verwees hij verder naar Engelse geleerden als Dr. Johnson, Steevens, Warburton en Malone. Uit de Duitse Shakespeare-literatuur vermeldde hij Tieck, Schlegel, Eschenburg en Gervinus. Typisch voor de tijd – de geest van de Aufklärung werkt nog na – is dat Destanberg het nodig vond uitvoerig in te gaan op Shakespeares gebruik van heksen.

Destanbergs nauwgezette trouw aan het origineel leidde noodzakelijkerwijze tot stilistische onhandigheden en stroefheid. Eén voorbeeld zal volstaan om dit te illustreren :

I, iii, 73-78 :

... and to be King
 Stands not within the prospect of belief,
 No more than to be Cawdor. Say from whence
 You owe this strange intelligence, or why
 Upon this blasted heath you stop our way
 With such prophetic greetings ?

10. Liliane Destanberg, *Proeve van een monografie over het leven en werk van Napoleon Destanberg* (licentiaatsverhandeling, Rijksuniversiteit Gent, 1958), „Bijlage”, p. 32.

... koning wezen
 Staat in 't vooruitzicht niet van mijn geloof
 Zoo min als Cawdor zijn. Zegt mij, van waar
 Houdt gij dit vreemde nieuws ? zegt mij waarom
 Gij op dees woeste heid' ons weg verstopst
 Met die profeeten groet ?...

Deze passage is een goed voorbeeld van Destanbergs woord-voor-woord vertaling. Het gebruik van „Staat”, „Houdt gij” en „verstopst” lijkt vrij onhandig maar is duidelijk het gevolg van de wil om letterlijk te vertalen.

II, ii, 45-49 :

... Go, get some water,
 And wash this filthy witness from your hand. –
 Why did you bring these daggers from the place ?
 They must lie there : go, carry them, and smear
 The sleepy grooms with blood.

... – ga, haal wat water
 En wascht dit vuil bewijsstuk van uw hand. –
 Wat bracht ge deze dolken van hun plaats ?
 Ze moeten daar zijn : Ga en draag ze en smeer
 Met bloed de knechts die slapen.

Ook hier blijkt Destanberg nauw aan te sluiten bij de originele tekst maar hij overtreft andere vertalers in het weergeven van de alledaagse en opgewonden spreektrant van Lady Macbeth. Ook in het nu volgende vers leverde Destanbergs principe een voortreffelijk resultaat op :

III, i, 47 :

To be thus is nothing, but to be safely thus :

... Slechts *dit* te zijn is niets,
 Maar rustig *dit* te zijn ;

Zoals op andere plaatsen in het stuk is Macbeth hier duidelijk bevreesd om de dingen bij hun naam te noemen. In plaats van „to be king” zegt hij zeer vaag „to be thus”, op dezelfde wijze als hij verschillende malen naar de moord verwijst als „the deed”. Vele vertalers verliezen dit effect door een verklarende vertaling (L. A. J. Burgersdijk, W. Courteaux) of door het gebruik van een zwakke vorm (Moulin : „Tenzij men 't veilig is :”). Destanberg daarentegen behield bijna volkomen de oorspronkelijke expressiekracht.

Het is normaal dat Destanberg niet altijd opgewassen was tegen de uiterst compacte en complexe beeldspraak van *Macbeth*. Over het algemeen gezien echter deed hij een zeer ernstige poging om de beeldspraak zo nauwkeurig mogelijk weer te geven. Destanberg was zich wel degelijk bewust van de metaforische taal in het stuk. Het volgende voorbeeld is typisch voor zijn houding in dit opzicht :

IV, iii, 205-207 :

... to relate the manner,
Were, on the quarry of these murther'd deer,
To add the death of you.

... u zeggen hoe het voorviel
Waar, bij den tas van die gekeelde menigt,
Uw dood nog voegen.

De beeldspraak in vers 206 is gebaseerd op de woordspeling „dear/deer” die onmogelijk kan weergegeven worden in het Nederlands, zodat de vertaler hier noodgedwongen van dit beeld moet afstand doen (Tieck introduceerde hier een volkomen nieuw beeld, namelijk „Trauerspiel”). Destanberg echter tracht kost wat kost nog zo veel mogelijk van het originele beeld te behouden („tas”). Vermits het woord „tas” veel minder suggestief is dan Shakespeares „quarry” en vermits hij de woordspeling niet kan vertalen, is zijn poging vrijwel zinloos.

De vertaler blijkt ook een goed oog gehad te hebben voor de poëtische en klank-kwaliteiten van Shakespeares tekst :

III, ii, 4-7

... Nought's had ,all's spent,
Where our desire is got without content :
'Tis safer to be that which we destroy,
Than by destruction dwell in doubtful joy.

... Niets gewonnen, alles
Verloren, brengt vervulden wensch geen vreugd aan :
't Waar beter dat te zijn wat men verdêe ;
dan, na 't verdoen, te dwalen zonder vrêe :

Hoewel het rijm van verzen 4-5 verloren ging, illustreert deze passage Destanbergs aandacht voor de poëtische elementen in de tekst. Hij behield het rijm in verzen 6-7 en de alliteratie in vers 7. Het woord „verdoen” is natuurlijk een zwak equivalent voor „destroy” maar de vertaler wist dan toch de lexicologische band tussen „destroy” en „destruction” te redden.

Een ander aspect van de vertaling waar ik even wil op ingaan is Destanbergs reproductie van het metrum en het ritme. Ook in dit opzicht trachtte hij Shakespeares voorbeeld zo dicht mogelijk te benaderen. Zelfs in een moeilijke passage als de hierna volgende, slaagde Destanberg er in het originele patroon op vrij getrouwe wijze weer te geven :

I, vii, 1-7 :

If it were done, when 'tis done, then 'twere well
 If it were done quickly : if the assassination
 Could trammel up the consequence, and catch
 With his surcease success ; that but this blow
 Might be the be-all and the end-all – here,
 But here, upon this bank and shoal of time,
 We'd jump the life to come. – ...

Was 't al gedaan, als 't maar gedaan is, dan
 't Gedaan met spoed : Indien de moord 't gevolg
 Kon smachten, en, volvoerd, het welgelukken
 Verzeekren kon voor eeuwig ; dat de moord
 Kon alles zijn op aard en 't eind van alles,
 Hier slechts en op de zandbank waar wij leven,
 Dan plonst ik maar de toekomst in. – ...

Hoewel deze verzen, en vooral het eerste, niet erg accuraat vertaald werden en Destanberg ook de onvermijdelijke „feminine endings” niet uit de weg kon gaan, is de vertaler er in geslaagd het iambische metrum te behouden en bovendien de dubbele caesura's in acht te nemen die aan deze lijnen een staccato-ritme verlenen, dat Macbeths getormenteerde geest weerspiegelt.

Het geheel van Destanbergs vertaling maakt natuurlijk een indruk van afgezwakte zeggingskracht. Doorlopend echter blijkt ook zijn schroomvallige houding ten opzichte van het origineel. Zijn eerste doel was immers geen herschepping van de tekst maar een nauwgezette, trouwe weergave ervan.

3. De tijdschriften ; literaire belangstelling voor Shakespeare

Laten we nu nog even een blik werpen in de tijdschriften van tussen 1850 en 1880. *Het Taelverbond* van 1850-'51 publiceerde een eerder informatieve bijdrage waarin de aandacht wordt gevestigd op de vele belangrijke auteurs van de Elizabethaanse en Jacobeaanse tijd.¹¹ In zijn volgende jaargang nam het blad een essay op van de progressieve, Vlaams-voelende Waal, Lucien

11. „Iets over de school van Shakespeare in 't algemeen en James Shirley, haren laetsten leerling, in 't bijzonder” door E., *Het Taelverbond* VI (1850-1851), 305-337.

Jottrand : „Over het tooneel en zijne strekking en nut in België.¹² De auteur pleit hierin voor een vrij theater, dat hij – zoals vele negentiende-eeuwse auteurs – als een vorm van opvoeding beschouwt. Hij verwerpt het slaafs en exclusief navolgen van Franse voorbeelden en beveelt Shakespeare aan als de meest waarachtige bron voor een Germaans drama. Shakespeares karakters zijn werkelijk menselijke wezens, schrijft Jottrand. Zoals De Foere in het begin van de eeuw was hij er van overtuigd dat Shakespeares universeel genie het theater zou kunnen bevrijden van de verstikkende Franse invloed en het eigen nationaal drama zou kunnen doen herleven.

In dezelfde jaargang nog wijdde Eugeen Zetternam een bijdrage aan een Antwerpse tentoonstelling, waarbij hij nader inging op het schilderij van Ford Madox Ford, *Lear and Cordelia*.¹³ Tevens vernemen we hier dat Shakespeare Zetternams geliefkoosde auteur was in zijn jeugd. De analyse van Browns schilderij toont aan dat Zetternam goed vertrouwd was met Shakespeares *King Lear*. Het is typisch dat zijn aandacht vooral getrokken werd door de figuur van de gek : „Dit uitgelezen beeld is de zot van *King Lear*. Met eene zinnelooze meêwaardigheid aanziet hij zijn zwakzinnigen meester en schijnt te weenen, omdat de man, wien hij gansch zijn leven diende, met hetzelfde ongeluk dan hij geslagen is. Die zot, welke met dien zot medelijden heeft is hartverscheurend...”. Het komt mij voor dat men zich ten minste bewust moet zijn van de dramatische functie van de gek in Shakespeares drama om zijn belang in het schilderij aldus te kunnen releveren. Want Browns werk wordt inderdaad gedomineerd door de figuren van Lear, liggend op een rustbed, Cordelia en de dokter. De gek treedt nauwelijks meer uit de achtergrond naar voren dan de muzikanten die door de dokter verzocht worden te spelen.¹⁴

Belangrijker echter is een artikel getiteld „Shakespear” dat in 1856 in het *Nederduitsch Overzicht*¹⁵ verscheen en dat bestaat uit enkele vertaalde passages uit A. W. Schlegels *Vorlesungen über Dramatische Kunst und Litteratur*.¹⁶ Enkele paragrafen over de eeuwigdurende roem van de dichter en over zijn leven worden gevolgd door Schlegels bekende beschouwingen over Shakespeares

12. *Het Taelverbond* VII (1851-1852), 193-203.

13. „Eenige goede schilderijen, uit den tentoonstelling van Antwerpen”, *Het Taelverbond* VII (1851-1852), 490-530.

14. F. M. Browns schilderij bevindt zich in de *Tate Gallery* te Londen. Een foto ervan treft men aan in W. Moelwyn Merchant, *Shakespeare and the Artist* (Londen, 1959), plaat 47.

15. *Nederduitsch Overzicht* III (1856), 43-46.

16. Cf. A. W. von Schlegel, *Über Dramatische Kunst und Litteratur* (Heidelberg, 1817), III, pp. 19-20 ; pp. 34-37 ; pp. 54-58.

spreekwoordelijke mensenkennis en zijn uitzonderlijk talent om karakters te tekenen :

De gave om zelfs de fynste onwillekeurige uitspraken des gemoeds op te merken en met zekerheid aen die teekens, door ervarenheid en overweging, hunne echte beteekenis geven, maekt den menschenbeschouwer ; de scherpzin om daeruit nog verder te besluiten en eenige berekeningen en vermoedens van waerschyndykheid tot eenen veel beteekenenden samenhang te vormen, dat de menschenkenner. De uitschynende eigenschap des dramatieken dichters, in het karakteriseeren ervan, is nog iets van deze geheel verschillig, maer dat, volgens men het nemen wil, of die gave en deze spitsvinnigheid in zich besluit, of beiden overtreft. 'T is eene geschiktheid om zich zoo volkomen in alle toestanden te verplaetsen, dat hy die ze bezit, in staet stelt, als vertegenwoordiger des geheele menschedoms, in name van ieder te handelen en te spreken. 'T is de magt om de scheppingen zyner inbeelding met zulken eigenaerdigen nadruk voortbrengen, dat zy zich later, volgens algemeene natuurwetten, in elken toestand ontwikkelen en dat de dichter door zyne droomeryen dusdanige ondervinding leert, dat zy zoo leerzaam is als won men ze aen door wezentlyk ervaren.

In het Antwerpse theaterkrantje *Het Nederlandsch Tooneel* verscheen in 1875 een bijdrage in afleveringen gewijd aan Shakespeare.¹⁷ De auteur, „Glazelena”, een pseudoniem van E. Verellen, beweerde het artikel reeds geschreven te hebben in 1856. Hij legde er de nadruk op dat hij de Engelse dramaschrijver verkoos boven Racine en Vondel bijvoorbeeld, omdat hij in het werk van Shakespeare een mengeling vond van het wonderbaarlijke en het schone, een zeer bijzondere wilde onsamenhangendheid die een breed bevattingsvermogen, gebonden aan geen enkele richting of school, verraadt. Zijn stukken getuigen van een ruwe geest, zoals *Macbeth* bijvoorbeeld. Een interessante, bijna modern klinkende opmerking van Glazelena is dat Shakespeare niet gaf om de mogelijke contradictie tussen de woorden van Lady Macbeth : „I have given suck...” en Macduffs „He has no children”. Of Lady Macbeth kinderen had of niet is niet belangrijk voor Shakespeare. Het enige wat hij beoogde waren twee effectvolle zinnen. Slechts een genie durft dit te doen.

Over Hamlet schrijft Glazelena dat hij een manhaftig iemand is die voor één ogenblik („To be or not to be”) zijn verdriet wil verstikken in het niets.

Glazelena bewondert ook Shakespeares handige vermenging van verzen en proza. In het algemeen lijken zijn opvattingen verbazend

17. *Het Nederlandsch Tooneel* I (1874-1875), nr. 26 bis, 3 en 4 januari 1875, tot nr. 40, 3 maart 1875.

volwassen. We vinden hier immers niet alleen het typisch romantische, ietwat naïeve geloof in Shakespeares spontane, natuurlijke genie, maar ook de idee van zijn alles-omvattende scheppingskracht, zijn talent om karakters uit te beelden en zelfs enig inzicht in zijn dramatische techniek.

Behalve de reeds vermelde artikels heb ik geen substantiële bijdragen over Shakespeare meer gevonden in de tijdschriften vóór 1880. Volledigheidshalve wil ik er alleen nog aan toevoegen dat het *Leesmuseum* in 1856 een zestal citaten uit Shakespeare publiceerde¹⁸ en dat *Noord en Zuid* in 1864 de publikatie aankondigde van een Duitse roman door Heinrich Koenig, getiteld *William Shakespeare*.¹⁹

Van enige invloed van Shakespeare op onze literatuur is in deze periode nog geen sprake. Wel blijken steeds meer auteurs belangstelling voor Shakespeare aan de dag leggen. Ik heb reeds vermeld dat Jan Frans Willems de Engelse dramadichter niet eens vermeldde in een lange lijst van grote schrijvers die hij gelezen had. In een later stadium van zijn leven echter moet de vader van de Vlaamse Beweging wel vertrouwd geworden zijn met Shakespeare want in de catalogus van de openbare verkoop van zijn persoonlijke bibliotheek treffen we een aanzienlijk aantal werken van en over Shakespeare aan.²⁰

Ook de komedieschrijver Adolf Schepens (1819-1894),²¹ de romantische auteur Pieter Jozef Norbert Hendrickx (1822-1879)²² en August Snieders (1825-1904)²³ waren reeds bewonderaars van de Bard.

Lodewijk J. Vleeschouwer (1812-1860), een Antwerps journalist die de Verenigde Staten bezocht had, was vertrouwd met Shakespeares werk. In zijn geschriften verzameld onder de titel *Stukken en Brokken* (1841) vinden we tal van verwijzingen naar *Hamlet*, *Othello* en *The Merchant of Venice*. Hij stelde ook een leerboek samen, *Littérature Anglaise*, dat aanvangt met een reeks eenvoudige teksten waaronder „Hamlet's Instructions to the Players”. In een korte nota over Shakespeare vermeldt hij ook Voltaires opvatting en citeert hij andermaal A. W. Schlegel. Ter illustratie biedt hij zijn lezers een groot aantal uittreksels uit *Macbeth* aan. In een

18. „Peerels uit Shakespear”, *Leesmuseum* 1856, Deel II, 134.

19. *Noord en Zuid, maandschrift voor kunsten, letteren en wetenschappen* III (1864), 192.

20. *Bibliotheca Willemsiana ou catalogue de la riche collection de livres délaissés par M. J. F. Willems* (Gent, 1847), vol. II, p. 52, p. 119, p. 123.

21. Dr. Maurits Sabbe, Lode Monteyne en Hendrik Coopman, Thz., *Het Vlaamsch Tooneel inzonderheid in de XIXe eeuw* (Brussel, 1927), p. 222.

22. *Ibidem*, p. 177.

23. J. Grietens, *Dr. August Snieders in leven en gedachte* (z.d.), p. 101.

artikeltje over Vleeschouwer schreef het tijdschrift *De Eendragt* dat hij, behalve een vertaling van *Faust* (gepubliceerd in 1842), ook een Nederlandse versie van *Hamlet* schreef.²⁴ Nergens echter heb ik enig spoor van deze vertaling aangetroffen.

In de bespreking van de tijdschriften kwam Eugeen Zetternam reeds ter sprake. Uit zijn artikel in *Het Taelverbond* vernemen we dat hij in zijn jeugd reeds een vurig bewonderaar van Shakespeare was. Dit wordt ook bevestigd door een recensent van Zetternams stuk *Margareta van Constantinopelen* (1846), die zegt dat de karakters van dit drama sterk, misschien zelfs iets te geweldig getekend zijn en dat het laatste bedrijf enkele waarachtig tragische scènes bevat. Het is trouwens helemaal geen bezwaar, zo gaat deze criticus verder, dat de auteur ten zeerste vertrouwd is met Shakespeare.²⁵ Ik heb in Zetternams stuk geen directe echo's van Shakespeare opgemerkt. Wel werd ik getroffen door zijn concentratie op innerlijke conflicten. Om daaraan uitdrukking te kunnen geven, deed Zetternam vaak een beroep op introspectieve alleen-spraken. Ook paste hij probleemloos de geschiedkundige feiten aan waarop zijn stuk gebaseerd is. Om deze weinig historische ingesteldheid werd hij trouwens heftig aangevallen door een criticus van *De Vlaemsche Rederijker*.²⁶

Ten slotte moet hier ook nog de aandacht gevestigd worden op de levendige vertaling van *Twaalf Lieder van Shakespeare* door de dichter Emanuel Hiel.²⁷ Deze omzettingen getuigen van Hiels grote aandacht voor muzikale elementen zoals assonantie, alliteratie en rijm. Het resultaat is dat hij er in de meeste gevallen in slaagde om de bijzondere atmosfeer van elk van deze liederen te herscheppen. De eerste strofe van *It was a lover and his lass* uit *As you Like It* en de eerste strofe van *Sigh no more, ladies* uit *Much Ado about Nothing* mogen dit illustreren :

It was a lover and his lass,
 With a hey, and a ho, and a hey nonino :
 That o'er the green corn-field did pass,
 In spring time, the only pretty ring time,
 When birds do sing, hey ding a ding, ding,
 Sweet lovers love the spring.

Er ging, op zoete min gesteld,
 He, hopsa en heisa falderilei !
 Een paar door 't groenende korenveld,

24. *De Eendragt* XXI (1866-1867), 33.

25. *De Eendragt* I, nr. 26 (23 mei 1847), 104.

26. *De Vlaemsche Rederijker* VI (1847), 138-144.

27. Emanuel Hiel, *Gedichten* (Arnhem, Gent, Antwerpen, 1868), pp. 37-50.

In den lentetijd, den lustigen vrijerijd,
 Als vogelkens zingen dingderidei !
 Lieve lievekens minnen den Mei.

Sigh no more, ladies, sigh no more,
 Men were deceivers ever,
 One foot in sea, and one on shore,
 To one thing constant never.
 Then sigh not so, but let them go,
 And be you blithe and bonny,
 Converting all your sounds of woe
 Into Hey nonny, nonny.

O, meisjes, zucht niet ach en wee,
 Verleiders zijn de mannen !
 Een voet op 't strand, een voet in zee,
 Zij hebben de trouw gebannen !
 Dus laat ze gaan,
 Stort geenen traan,
 Vreest niet de vreugd te vieren,
 Maar heft een lustig liedjen aan
 Van hopsa falderaliere !

Hiel trachtte trouw te zijn aan het origineel, maar niet ten koste van vlotheid of sfeer. De liedjes van Lente en Winter waarmee *Love's Labour's Lost* besluit, zijn bijvoorbeeld tamelijk vrij vertaald. Over het algemeen zijn het de omzettingen van songs uit de „happy comedies” die het meest geslaagd zijn.

Bij de publikatie van Hiels bundel *Gedichten* (1868) waar deze *Twaalf Lieder van Shakespeare* deel van uitmaakten, oordeelde de recensent van *De Eendragt* dat sommige van deze versies de onsterfelijke dramaschrijver beslist niet onwaardig zijn. De genadeloze criticus Max Rooses echter meende dat het gewoon onmogelijk is de magische kracht en de muzikaliteit van deze meesterwerkjes te evenaren.²⁸

4. *Besluit*

De oogst aan Shakespeareana uit de tijdschriften is lang niet overweldigend in deze periode. Toch moet hierbij ook vastgesteld worden dat men niet langer met de classicistische vooroordelen worstelt. Opmerkingen over Shakespeares barbaarsheid of zijn gebrek aan correctheid treft men niet meer aan. Meer dan eens verwijst men naar de opvattingen van A. W. Schlegel die zowat

28. *De Eendragt* XXIII (1868-1869), nr. 3, 9-10; Max Rooses, *Schetsenboek* (Gent, 1877), p. 226.

een rol van katalysator in de groei naar een nieuwe Shakespeare-visie schijnt gespeeld te hebben. Alleen de recensent van de franstalige krant *Le Nouvelliste de Gand* oordeelde het nog nodig om, naar aanleiding van het optreden van Ira Aldridge, Voltaires opvattingen nadrukkelijk te verwerpen en de traditionele bezwaren zoals de verwaarlozing van de klassieke eenheden of het gebruik van bovennatuurlijke elementen van de hand te wijzen. Maar deze recensent deed dit dan ook in heftige bewoordingen en besloot als volgt: „Shakespeare est l'homme de la nature, le peintre du cœur humain. Il excellait surtout dans les caractères...”²⁹

Ducis is nu definitief van het Vlaamse toneel verbannen. Hoewel de Franse, classicistische opvattingen bepaald achterhaald zijn, zal men tot het begin van de jaren tachtig moeten wachten vooraleer een authentieke Shakespeare bij ons op het toneel komt. De idee echter dat Shakespeare juist een belangrijke rol zou kunnen spelen bij het in leven roepen en stimuleren van een waarachtig nationaal toneel wint steeds meer veld.

Het tweede deel van deze studie zal verschijnen in de eerstvolgende aflevering van de „Handelingen Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij”.

29. *Le Nouvelliste de Gand*, 22 mei 1867.