

Ton Hoenselaars

Overleven met Shakespeare

Universiteit Utrecht
Faculteit Geesteswetenschappen



Oratie 7 december 2012

Ton Hoenselaars

Overleven met
Shakespeare

Oratie

Uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van Hoogleraar Vroegmoderne Engelse Letterkunde aan de Universiteit Utrecht op vrijdag 7 december 2012.

*Mijnheer de Rector Magnificus,
Leden van het Bestuur,
Geachte toehoorders,
Beste studenten,
Beste collega's en vrienden,
Liebe Kollegen und Freunde,
Dear colleagues and friends,*

Portant un jour le regard vers la France,
Je retrouvai, à Douvres sur la mer,
Le souvenir de la douceur de vivre
Que je goûtais jadis dans ce pays.
Sans le vouloir, je fus pris de soupirs
Alors même qu'il était apaisant
De voir la France ou mon cœur est resté.¹

Geachte toehoorders, ik kan u geruststellen: u bent vanmiddag aan het juiste adres, in de goede zaal, bij mijn oratie in het Nederlands: “Overleven met Shakespeare.” De dichter van de verzen waarmee ik begon, de vijftiende-eeuwse Charles d’Orléans, was de neef van Koning Karel de Zesde van Frankrijk, en leefde van 1394 tot 1465. Hij was een edelman met literaire ambities – zo lezen wij onder meer in Shakespeares koningsdrama *Hendrik de Vijfde*, waar hij kennis blijkt te hebben van liefdespoëzie² – de edelman die bij de veldslag in het Noord-Franse Azincourt in 1415 door het leger van de Engelse koning gevangen werd genomen, en vervolgens vijfendertig jaar als gegijzeld doorbracht aan gene zijde van het Kanaal, waar hij ook in mei 1433 Ballade 75 schreef, waarmee ik begon.

In Nederland is Charles d’Orléans vooral bekend omdat hij voorkomt in de historische roman van Hella Haasse, *Het Woud der verwachting* (1949), met name het eerste hoofdstuk van het tweede boek, getiteld “Ballingschap.” Wat de poëzie van Charles d’Orléans zo bijzonder maakt, is de wijze waarop hij het thema ballingschap verbond met het bekende hoofse thema van de onbereikbare geliefde:

Maar wanneer breekt die morgen aan
Dat ik, ontwakend, bij 't gordijn
Mijn liefste hartsvriendin vind staan?

Wat dunkt u, zal dit spoedig zijn?
Mijn hart in eenzaam wachten kwijnt,
Vruchteloos hunkerend naar haar,
Totdat zij in haar glans verschijnt
Voor mijner ogen vensterpaar.³

Charles d'Orléans was niet alleen bijzonder als mens en als dichter, maar ook omdat hij de gave had in zijn geschriften zijn ervaringen als gevangene weer te geven in al hun complexiteit. Daarin heeft hij veel gemeen met auteurs als Primo Levi, Varlam Shalamov, en Alexander Solzhenitsyn. Echter, ik zal het hier vanmiddag niet hebben over het werk van bekende literatoren als Primo Levi, Shalamov, Solzhenitsyn, of zelfs Charles d'Orléans, ook al figureert deze laatste, zoals wij hebben gezien, in het werk van Shakespeare. Mijn onderwerp vandaag betreft niet zozeer bekende schrijvers dan wel onbekende en zelfs anonieme bewonderaars van 'Shakespeare' die zich op een moment van hun bestaan in gevangenschap bevonden als burger of als soldaat, in oorlogstijd of anderszins als slachtoffers van de totalitaire regimes die het historische landschap van de twintigste eeuw hebben bepaald. Net als een deel van mijn lopende onderzoek, gaat ook deze oratie over gevangenen – zowel krijgsgevangenen als civiele gevangenen – en de Engelse letterkunde, en in het bijzonder over gedetineerden die met Shakespeare probeerden te overleven. Tot die omgang met Shakespeare, tot het kiezen van Shakespeares werk als "survival poetry" of "overlevingspoëzie" – zoals Manfred Pfister het in een recent artikel over de Sonnetten heeft genoemd – reken ik het lezen van zijn werk, maar ook het voorlezen, het doceren, het leren, het vertalen, het bewerken, het citeren, het reciteren, en het spelen van Shakespeare, en zelfs het vieren van zijn verjaardag en het herdenken van zijn dood.⁴

Maar voordat ik hier met u naar ga kijken, plaats ik graag dit receptieonderzoek in een breder kader. Allereerst maakt het onderwerp van deze oratie deel uit van mijn onderzoek naar Shakespeare in oorlogstijd, met name tijdens de Eerste en Tweede Wereldoorlog. In dit onderzoek kijk ik naar de lotgevallen van Shakespeare in een aantal Europese landen (waaronder Nederland, Engeland, Frankrijk, Spanje, en Duitsland), waar het werk van Shakespeare onder bijzondere omstandigheden werd gelezen en gespeeld, en vanwege de heersende internationale verdeeldheid, ook een complexe propaganda-functie kreeg.

Het meest opvallende en tegelijkertijd het meest verwaarloosde deel van deze receptiegeschiedenis, is de activiteit rond Shakespeare in de interneringskampen van de Eerste en de Tweede Wereldoorlog. Daarover handelt mijn volgende boek, dat zich in het bijzonder toespitst op het kamp Ruhleben in Berlijn waar van 1914 tot 1918 zo'n 5000 mannen van Britse afkomst of met Britse familierelaties geïnterneerd waren, en de onzekere tijd vulden met onder meer Shakespeare. Ik zal het in mijn oratie zeker over Ruhleben hebben, maar wil hier tegelijkertijd het verschijnsel dat ik voor het gemak 'Shakespeare achter prikkeldraad' noem, in een ruimere context situeren, door ook te kijken naar de culturele activiteit in andere kampen, met name die van de Tweede Wereldoorlog. Op deze manier deel ik dan ook met u één thema uit de geschiedenis van 400 jaar Shakespeare in Europa die ik schrijf, Shakespeare in zowel Engeland als op het vasteland van Europa.

Laten wij terugkeren naar de gevangenen in de kampen van de Eerste en de Tweede Wereldoorlog. Men kan zich in dit geval terecht afvragen of hier nog wel iets zinvol aan is toe te voegen. Echter, zoals ook Mechtild Gilzmer opmerkt in haar *Camps de femmes* – dat gaat over de interneringskampen voor vrouwen tijdens de Tweede Wereldoorlog, in het Zuid-Franse Rieucros, en in Brens, in de Franse Alpen – is juist het artistieke leven in de kampen tot op heden slechts zelden op een systematische manier bestudeerd. Er wordt in individuele studies standaard verwezen naar bepaalde culturele activiteiten achter prikkeldraad, dat wel, maar in de meeste gevallen komt de aandacht hiervoor op de laatste plaats – na een beschrijving van de actuele omstandigheden, en een analyse van de historische gebeurtenissen. De culturele bedrijvigheid – waartoe onder meer lezen, dichten en toneelspelen worden gerekend – dient dan doorgaans ook slechts ter illustratie van het dagelijkse leven, en wordt meestal afgedaan als een poging om de sleur te doorbreken.⁵

Net als in mijn lopende onderzoek, dat, zoals ik u reeds meldde, onder meer is gewijd aan Shakespeare en oorlog en in het bijzonder aan het kamp Ruhleben in Berlijn – staat in deze oratie die cultuurbeleving centraal, en probeer ik de aanwezigheid van en de omgang met 'Shakespeare' niet kwalitatief te duiden maar eerder te benaderen als een proces van zingeving. Ik vraag mij hierbij niet zozeer af wat Shakespeare betekent, of hoe goed een bepaalde voorstelling is

of was, maar richt mij in eerste instantie op hetgeen de omgang met zijn werk voor de betrokkenen zou hebben betekend.

Als wij het verschijnsel van ‘Shakespeare achter prikkeldraad’ in al zijn complexiteit systematisch willen bestuderen, dan kunnen wij terecht bij een aantal bronnen. Zo zijn er de primaire bronnen, waartoe behoren kamptijdschriften en -kranten, de overgeleverde correspondentie, dagboeken, alsmede posters en programma’s van muziekkuitvoeringen en theatervoorstellingen, die in grote hoeveelheden bewaard zijn gebleven en die met name tijdens de zeventiger jaren van de twintigste eeuw (toen historici zich gingen toeleggen op geschiedenis “from below,” van anonieme individuen die zich op de lagere treden van de maatschappelijke hiërarchie bevonden) in menig bibliotheekarchief terecht zijn gekomen. Voorts is er natuurlijk enorm veel secundaire literatuur verschenen over de ervaringen in de kampen, historische studies waarvan de kwaliteit sterk uiteen loopt. Tot slot speelt het culturele leven van de gevangenen in toenemende mate een rol in nieuwe muzikale composities, romans, toneelstukken, films en televisieseries, en deze moeten ook, zij het op een andere wijze, bij de discussie worden betrokken, omdat zij een beeld geven niet zozeer van de historische werkelijkheid die ik bestudeer, maar van de perceptie hiervan in onze tijd, en van de perceptie over de gehele breedte van het culturele veld, of het nu gaat om François Dupeyron’s gedramatiseerde recital in het werkkamp Rechlin, rond muziek van Schubert, Schumann en Hugo Wolff (*Conversations à Rechlin*, 2009); Arthur Millers zeer omstreden toneelstuk *Playing for Time* uit 1985 (over de Franse pianiste Fania Fénelon die dankzij haar muzikale talent Auschwitz-Birkenau zou hebben overleefd); speelfilms als *La Grande Illusion* (regie Jean Renoir, 1937), *The Captive Heart* (regie Basil Dearden, 1946), en *To End all Wars* (regie David L. Cunningham, 2004); of tv-series als *Hogan’s Heroes* (1965) en *Colditz* (1972-1974).

Er zijn ook nooit meer persoonlijke verslagen van geïnterneerden verschenen dan juist tijdens de afgelopen eeuw, en dan denk ik niet alleen aan krijgsgevangenen soldaten, officieren, of verzetsstrijders, maar ook aan de burgers die tegen hun wil betrokken raakten bij de strijd, en gevangen werden gezet in de kampen van de twee wereldoorlogen, of de Gulag in de Sovjet Unie. Voor een deel betreft het hier memoires, maar ook interviews met ex-gedetineerden, dus vormen van wat doorgaans ‘oral history’ wordt genoemd.

Tegelijkertijd moeten we ons realiseren dat deze gigantische stortvloed aan publicaties, en dan heb ik het in het bijzonder over de egodocumenten, slechts een fractie vertegenwoordigt van het totaal aan individuele ervaringen in tijden van oorlog en crisis. Je kunt zelfs stellen dat het merendeel van de ervaringen destijds nooit als zodanig is vastgelegd. Met andere woorden, er heerst een oorverdovende stilte omdat zij die deze ervaringen bezaten, deze gebeurtenissen niet hebben overleefd, of omdat zij niet de gave van het woord hadden om hun ervaringen vast te leggen op papier, of omdat zij dóór wilden met hun nieuwe leven en probeerden om het verleden te vergeten, terwijl er ook een grote groep van slachtoffers was die niet de behoefte voelde om de wereld te vertellen over hun exil en gevangenschap, of zich hier juist over schaamde, en er daarom de voorkeur aan gaf de stilte te bewaren.

Het verschijnsel ‘stilte’ is de afgelopen jaren een belangrijk voorwerp van onderzoek geweest, en ik denk hier in het bijzonder aan de publicaties van Jay Winter, Efrat Ben-Ze’ev en Ruth Ginio naar de sociale geschiedenis van de stilte, de geschiedenis van het zwijgen in de twintigste eeuw, een verschijnsel dat op complexe wijze samenhangt met de herinneringscultuur, die in de huidige samenleving zo’n belangrijke rol vervult. Het werk van Winter *cum suis* laat zien hoe wij in verschillende samenlevingen (of dit nu het Spanje was van na de Burgeroorlog, Zuid-Afrika sinds de Apartheid, of het onrustige Midden-Oosten van vandaag) een debat zien ontstaan rond zgn. ‘stilte,’ dat de getraumatiseerde burger in staat moet stellen om de gevolgen van gewapend conflicten te verwerken. De stilte is in dit geval een geconstrueerde maatschappelijke ruimte waarbinnen bepaalde onderwerpen niet worden aangesneden en woorden niet uitgesproken. Deze ruimte wordt beschermd door groepen of individuen die, op een gegeven moment, een onderscheid wensen te maken tussen wat zegbaar en onzegbaar is, wat gesproken dient te worden of niet, en dit gedurende een vooralsnog onbepaalde tijd.⁶

Geïnspireerd door dit werk over de ‘stilte’ – ‘stilte’ die in sommige gevallen permanent blijkt te zijn, en leidt tot maatschappelijk vergeten – heb ik in mijn lopende onderzoek naar Shakespeare, oorlog en gevangenschap gezocht naar een manier om via een culturele, en meer in het bijzonder via de weg van de letterkunde, de vaak verstomde stemmen weer te laten spreken, hoorbaar te maken,

en ervaringen aan de vergetelheid te onttrekken. En daarbij biedt Shakespeare – de man met zijn ongekennde status en zijn werk – mijns inziens, een waardevol aanknopingspunt. Door het reconstrueren van de verschillende complexe vormen van omgang met Shakespeare in de kampen, zo ben ik van mening, kan een deel van deze verloren ervaringen weer zichtbaar, hoorbaar, herkenbaar worden gemaakt. Door niet de tekst van Shakespeare primair op haar eigen betekenis te onderzoeken, maar ons eerder te richten op de toe-eigening van die tekst, op de zingeving ervan door de geïnterneerden, zijn wij in staat een ervaring te reconstrueren die anders wellicht voor altijd verloren zou zijn geweest.

Ik ben mij er terdege van bewust dat ‘Shakespeare’ niet het enige culturele referentiepunt is geweest voor mensen in tijden van crisis in de twintigste eeuw. Zelfs als wij ons beperken tot de letterkunde – en het voorlopig niet hebben over de (minder talige) muziek, die wellicht een nog grotere rol speelde in het leven van gevangenen, hetgeen verklaart waarom deze wel al voorwerp is van systematisch onderzoek⁷ – worden wij geconfronteerd met de hele wereldliteratuur, van de destijds canonieke werken tot populaire fictie, van Homerus tot Sherlock Holmes. In de dagboeken, memoires en kamptijdschriften worden wij herinnerd aan Ovidius, met wie men zich vanwege zijn ballingschap aan de Zwarte Zee gemakkelijk identificeerde, en Primo Levi is zeker niet de enige die Dantes *Inferno* als referentiepunt of metafoor koos in zijn werk.⁸

In zijn herinneringen aan kamp Westerbork bevestigt Gerard Durlacher deze indruk: “Overdag,” schreef Durlacher, “vergeet ik veel van de ellende om mij heen als Otto, de vaderlijke kameraad op het wrakkenerf mij onder het spannen van bedspiralen vertelt over *Bauhaus* en Rilke, over Shakespeare en Goethe, over Mann en Schnitzler, over Mozart en Bach.”⁹ Laten wij ook niet vergeten dat het dagboek dat Nico Rost bijhield, volkomen terecht de titel *Goethe in Dachau* draagt.¹⁰ Zelfs Marcel Proust werd gelezen en bestudeerd, getuige het opmerkelijke Proust-college dat de Poolse kunstenaar Joseph Czapski in de winter van 1940-41 als krijgsgevangene schreef in het Russische Griazowietz.¹¹ Ook is één van de sproken in Varlam Shalamov’s *Verhalen uit de Kolyma* gewijd aan een exemplaar van Prousts *A la Recherche du temps perdu*, en aan de verdwijning van het materiële exemplaar van dit boek, waar ter vermaak van andere minder intellectueel-*angehauchte*

gedetineerden speelkaarten van werden gemaakt. Dit voorbeeld doet ons inzien hoe kwetsbaar cultuur achter prikkeldraad in wezen is.¹²

‘Shakespeare’ was dus niet de enige auteur die werd gelezen, en men sprak ook uitgebreid over musici en beeldende kunstenaars. Toch heeft mijn onderzoek tot nu toe uitgewezen dat Shakespeare, meer dan welke andere nationale kunstenaar dan ook, een vast onderdeel vormde van wat ik met de nodige voorzichtigheid en schroom het culturele leven in de kampen zou willen noemen.

Shakespeare wordt keer op keer onderwezen, gelezen, gespeeld, besproken, becommentarieerd, en geciteerd. Een voorbeeld hiervan is al te vinden in de verschillende tijdschriften die de Britse geïnterneerden van kamp Ruhleben in Berlijn tijdens de Eerste Wereldoorlog produceerden. Opmerkelijk is dat de citaten hier werden gesigneerd met de aanduiding, “Shakespeare, K.G.” – wat toen zoveel betekende als “Shakespeare, Krijgsgevangene.”¹³ In een proces van verbroedering, van vereenzelviging, werd de auteur uit Stratford-upon-Avon gepercipieerd als een lotgenoot, een medegevangene, en in wezen, hoe paradoxaal het ook moge klinken, als een ‘War Poet’ die in verzen het leed wist te verwoorden, beter dan de betrokkenen dat zelf konden.

Het feit dat Shakespeare alomtegenwoordig was – niet alleen in Ruhleben, maar ook elders – biedt een aantal voordelen voor ons onderzoek. Het stelt ons in staat om bij een gedetailleerde lezing van de verschillende culturen van internering verbanden, overeenkomsten en patronen te onderkennen. De verschillende momenten werpen over en weer licht op elkaar binnen het kader van, in het geval van mijn Shakespeare, een moment in de Europese receptiegeschiedenis dat uniek mag worden genoemd.

In het komende half uur wil ik graag met u kijken naar een aantal voorbeelden van ‘Shakespeare achter prikkeldraad.’ Ik wil met u kijken naar de gevangenen die zich wendden tot Shakespeare om te overleven. Aan de hand van deze voorbeelden hoop ik dan een aantal aspecten te laten zien die bepalend zijn voor verder onderzoek op dit gebied.

Als Anglist begin ik mijn *tour d’horizon* graag met het verhaal van P.G.Wodehouse, de Engelse auteur die de meesten van u wel zullen kennen van zijn lichtvoetige en geestige verhalen en romans over de ijdele aristocraat Bertie Wooster en diens dienstbode Jeeves. Bij het

uitbreken van de Tweede Wereldoorlog bevond Wodehouse zich in het Franse Le Touquet (waar hij sinds 1934 woonde), werd gearresteerd en naar Tost in Opper-Silezië overgebracht waar hij, in verband met zijn gevorderde leeftijd, redelijk snel weer werd vrijgelaten. Interessant is het gedetailleerde verslag van zijn gevangenschap waarin Shakespeare een niet onbelangrijke rol speelt. Bij zijn vrijlating vertelde Wodehouse hoeveel tijd hij had besteed aan het inpakken:

Ik zou het erg op prijs stellen wanneer mijn biografen in detail vermeldden dat mijn eerste gedachte was: Eindelijk kan ik nu in alle rust de verzamelde werken van William Shakespeare lezen! Hoe vaak had ik mij dit al niet voorgenoemen tijdens de afgelopen veertig jaar, maar om de één of andere reden was het elke keer zo dat, als ik, zeg, *Hamlet* en *Macbeth* had verorberd, en mij opmaakte om de maaltijd voort te zetten met *Hendrik de Zesde*, deel 1, 2, en 3, mijn oog viel op zoiets als *Het Mysterie van Murglow Manor* en ik die verleiding [van een eenvoudige detective] niet kon weerstaan.¹⁴

Ik kon mij geen voorstelling maken bij het begrip ‘internering’ – het zou wel eens jarenlang kunnen duren, maar voor hetzelfde geld kon het eeuwig duren – en tegelijkertijd kon het ook slechts een kwestie zijn van weken – en na dit alles goed te hebben overwogen, wees de situatie dus toch wel in de richting van de complete werken van William Shakespeare. Die werden dus mee ingepakt. Vol blijdschap kan ik u nu meedelen dat mijn hoofd tjokvol Shakespeare zit. Dus los van wat die internering verder met mij heeft gedaan, staat vast dat ik momenteel een grote voorsprong heb op menig andere lezer.¹⁵

In dit bizarre relaas – waarvan de toon soms storend licht te noemen is – komen thema’s aan de orde die wij ook in veel andere egodocumenten over gevangenschap in oorlogstijd tegenkomen: de aanhoudende onzekerheid over de duur van het verblijf, de angst voor de sleur, en natuurlijk het zoeken van het heil in boeken, lezen, Shakespeare.

Dat de geestelijke vader van Wooster en Jeeves in dit interview kort na zijn vrijlating zo oubollig en luimig klinkt, zou kunnen wijzen op een zekere mate van *post-traumatic stress disorder*. Het zou kunnen wijzen op een poging om door middel van humor de luisteraar af te leiden van diepere emotionele conflicten. Ik geef Wodehouse hier het voordeel van de twijfel omdat deze uitlatingen van hem in 1941 zijn verdere leven drastisch zouden veranderen. Naïef als hij was (en dan druk ik het nog zacht uit) deed Wodehouse deze uitspraken kort na zijn vrijlating uit gevangenschap in Oost-Silezië op de Duitse radio in Berlijn! Men heeft zich lang afgevraagd of Wodehouse wellicht sympathie koesterde voor Hitlers regime, om zo lichthartig over de kampen van de Nazi's te spreken. Dat hij kort voor zijn dood in 1975 nog werd geridderd om zijn bijdrage aan de Britse letterkunde was eerder een beleefd gebaar van de Britse overheid, dan een toekenning die op brede steun kon rekenen. Over die vreemde Wodehouse zullen wij wel nooit meer zekerheid krijgen, en hij had er beter aan gedaan zich tot die andere, hilarische uitlating te beperken: "If this is Upper Silesia, what must Lower Silesia be like?" ("Als dit Opper-Silezië is, dan vraag ik mij serieus af hoe het in Neder-Silezië toeve is"). Maar dit laat onverlet dat Shakespeare in Opper-Silezië aanwezig was en zijn werk deed. Daarover hoeft geen twijfel te bestaan.

Een Midzomernachtsdroom

P. G. Wodehouse leren wij kennen als een lezer van Shakespeares toneel. Diens stukken werden echter ook veel gespeeld in de kampen tijdens de Eerste en de Tweede Wereldoorlog. Waar het op toneeluitvoeringen aankomt, zien wij dat geïnterneerden meermaals Shakespeares *Midzomernachtsdroom* kozen. Zo was er in 1941 een productie van het blijspel in kamp Westerbork. Hier heb ik het dan niet over Westerbork als doorgangskamp voor gedeporteerde joden uit Nederland, maar over de periode daarvóór, toen in het kamp Duitse en Oostenrijkse vluchtelingen voor het Nazi-regime werden opgevangen: "In de loop van 1940 en 1941 kwamen er steeds meer Duitse en Oostenrijkse vluchtelingen in het kamp, onder hen een regisseur. Om voor wat afwisseling te zorgen, besloten de bewoners aan een toneelvoorstelling – Shakespeare's *Midsummernightsdream* – te gaan werken."¹⁶ Het is niet eenvoudig om vast te stellen wat de keuze van de *Midzomernachtsdroom* bepaalde. Wel kunnen wij opmaken

uit Michael Dobsons recente *Shakespeare and Amateur Performance*, dat de *Midzomernachtsdroom* altijd één van de meest populaire stukken voor amateurs is geweest. Dit is niet in de laatste plaats omdat binnen het stuk zelf een amateurgezelschap een belangrijke rol speelt, een groep toneelspelers die in het laatste bedrijf ook nog eens een hilarische voorstelling geeft van de liefdestragedie van Pyramus en Thisbe.¹⁷

Men is ook geneigd te denken dat het blijspelgenre ideaal geschikt moet zijn geweest om de zinnen te verzetten. Wie echter het toneelstuk aandachtig leest, merkt al snel op dat de personages die in het eerste bedrijf van Athene naar het bos buiten de stad vertrekken, in feite ernstige problemen hebben met het gezag: Hermia moet van haar vader trouwen met Demetrius, terwijl zij van Lysander houdt. Doet zij dit niet, zo dreigt haar Theseus, dan kan zij de doodstraf krijgen, en in het beste geval kan haar de omgang met mannen worden ontzegd: “Dit is je keus; je sterft terstond, of zweert / Voor heel je leven de omgang af met mannen.”¹⁸ Op deze manier wordt het blijspel al snel een naar sprookje over tirannieke mannen (Egeus, Theseus) en kwetsbare individuen (Hermia en Lysander) die voor de tirannie op de vlucht slaan. Zouden de vluchtelingen uit Nazi-Duitsland die in 1941 in kamp Westerbork werden ondergebracht en de *Midzomernachtsdroom* besloten op te voeren de overeenkomst tussen het blijspel en hun eigen politieke realiteit over het hoofd hebben gezien?

Een klein detail in de overgeleverde stukken doet vermoeden dat dit niet het geval was, en dat men dus heel goed wist waar men mee bezig was. Net als bij de voorstelling van de *Midzomernachtsdroom* in Ravensbrück – waarover zo dadelijk meer – was er muziek. In beide gevallen ging het in elk geval om de *Bühnenmusik* (opus 61) van Felix Mendelssohn-Bartholdy. Maar was de muziek van deze joodse componist in april 1937 niet door de Nazi's verboden? Was niet zelfs het standbeeld van de componist voor het Gewandthaus in Leipzig verwijderd? En het was toch Carl Orff die vanwege zijn succes met de *Carmina Burana* (en vanzelfsprekend ook omdat hij Nazi-sympathieën had) werd aangezocht om de incidentele muziek te componeren die de partituur van Mendelssohn voor *De Midzomernachtsdroom* moest vervangen? Desalniettemin suggereert de situatie in kamp Westerbork in 1941 dat de zeggingskracht van de voorstelling dankzij de muziek van Mendelssohn groter en wellicht ook meer emotioneel geladen was dan de summiere documentatie die is overgeleverd zelf op het eerste gezicht doet vermoeden.

Over de tweede opvoering, die plaatsvond in Ravensbrück, is meer bekend dankzij de geschriften van de Nederlandse verzetsstrijdster en dichteres Sonja Prins. Op hoge leeftijd herinnerde zij zich nog hoe zij samen met een groep Nederlandse en Poolse meisjes, het stuk van Shakespeare instudeerde: “In Engeland had ik Shakespeare leren kennen toen ik er op een Daltonschool zat. Op zaterdag las daar het hoofd voor voor de liefhebbers. Het stuk *Mitsommernachtstraum* uitvoeren resulteerde erin dat de Poolse en Nederlandse meisjes iets samen gingen doen en dat maakte mij heel gelukkig.”¹⁹ Het blijspel werd door de dames opgevoerd voor de Duitse soldaten en burgers tijdens Kerst, en was een groot succes.

In haar autobiografische *Dwangarbeid en verzet in Mecklenburg 43-44*, schrijft Sonja Prins meer gedetailleerd hoe het idee voor een theaterproductie ontstond als een poging om het moreel onder de politieke gevangenen te versterken. Marie Pelletier [Sonja Prins zelf] was de spil, en bewerkte de tekst, 's avonds “bij het licht van een olielampje.”²⁰ Iedereen had meegeholpen – stompjes potlood gedoneerd, en stukken oud krantenpapier om op te schrijven. De creatieve voorbereiding leek minstens even belangrijk als de voorstelling zelf, waarover Prins informatie geeft.

Frappant aan de beschrijving van de voorstelling is de mate waarin het blijspel werd herschreven. Puck, het knechtje van de elfenkoning, kreeg een centrale rol toegekend. Puck beschouwde, zoals Prins het stelt, “de mensen als vijandige wezens,” met name de man met de bekende ezelskop, in dit geval niet de goedaardige Klaas Spoel (of Nick Bottom, de Wever), maar een “stroper” die “een parodie [leverde] op een dronken SS-man, trachtte in een rechte lijn en een cirkel te lopen en eindigde met in slaap te vallen.”²¹ Puck werd, zo lezen wij, gespeeld door een improvisatietalent, dat tijdens de voorstelling veel wijsheid het publiek in wist te slingeren die, als het op papier had gestaan, door de censuur zou zijn geschrapt, totdat de elfenkoning Puck gebood om de “stroper” van zijn ezelskop te verlossen, om zo, Puck dus, een toonbeeld te zijn van menselijke rechtvaardigheid.²²

Het zal iedereen verbazen dat de tekst van deze subversieve bewerking van het stuk schijnbaar geen probleem opleverde voor de censuur. De verklaring lag, volgens Sonja Prins, in de naam van de oorspronkelijke auteur. “Het stuk lag een week lang op het tafeltje van hoofdbewaakster Fischer,” schrijft zij, en toen het terugkwam,

bleek er “niet in te zijn geschrapd.”²³ Op ironische toon voegt zij hier aan toe: “Hoe zou men ook van de bewaaksters kunnen verwachten, dat zij de *Midzomernachtsdroom* van Shakespeare op eigen gelegenheid gingen veranderen? Want dit was de titel die er boven stond: *Midzomernachtsdroom*, door W. Shakespeare, een comédie in vier bedrijven, een Duitse bewerking.”²⁴

Klaarblijkelijk bood de canonieke positie die Shakespeare in de loop van de negentiende eeuw had verworven – in Duitsland was hij zelfs verheven tot de status van de derde Duitse klassieker na Goethe en Schiller – deze Poolse en Nederlandse vrouwen van Ravensbrück een kans om het gezag te ondermijnen en zo hun saamhorigheid te verstevigen. Iets soortgelijks deed zich tijdens de Koude Oorlog voor in het Oostblok. Aangezien het werk van Shakespeare was toegestaan terwijl dat van de meeste moderne schrijvers verboden was, namen schrijvers in deze tijd vaak hun toevlucht juist tot Shakespeares tekst, om die te bewerken, en zo, via Shakespeare als het ware, uiting te geven aan hun kritiek op het dictatoriale gezag. Om die reden werd Shakespeare, zoals Dennis Kennedy het heeft gezegd, de “Cold Warrior,” de Koude Oorlogsheld *par excellence*.²⁵ Op een soortgelijke wijze bood Shakespeare de vrouwen van Ravensbrück een eigen stem, en verdient hij dus, eens te meer, het predicaat van ‘War Poet’.

Julius Caesar

Wanneer Shakespeare werd gespeeld, ging de voorkeur niet automatisch uit naar zijn blijspelen – waarvan wij overigens hebben gezien dat ze in hun complexiteit voldoende mogelijkheid boden tot subversie. Bij de keuze van de stukken is het interessant om te zien dat voor opmerkelijk veel gedetineerden, met name tijdens de Tweede Wereldoorlog, ook Shakespeares *Julius Caesar* een favoriete tekst was. Dit zal niet alleen te maken hebben gehad met het feit dat een Romeinse toga zo eenvoudig met lakens is te improviseren. Opmerkelijk is natuurlijk wel dat wij hier te maken hebben met een uiterst politieke tekst, waarin de moord op een tiran centraal staat.

Een voorbeeld is te vinden in Engeland, in 1941. Hier had Winston Churchill bij het uitbreken van de oorlog alle vluchtelingen uit Nazi-Duitsland (waaronder Sebastian Haffner en Norbert Elias) geïnterneerd, uit angst dat zich onder hen een aantal spionnen zou kunnen bevinden, een vijfde colonne. Met name op het Isle of Man

(het eiland voor de Engelse westkust waar óók tijdens de Eerste Wereldoorlog zo'n 30,000 Duitsers geïnterneerd hadden gezeten) ontwikkelde zich al snel een rijk cultureel theaterleven onder de geïnterneerde vluchtelingen, en daarbij speelde Shakespeare een belangrijke rol. Duitse toneelstukken – de meest voor de hand liggende keuze voor deze Duitse en Oostenrijkse gevangenen – stonden bij de Engelsen onder strenge censuur. Shakespeare, echter, die Engelse volksheld, leverde verrassend genoeg geen problemen op, ondanks de voor ons wellicht onmiskenbaar politieke teneur van een treurspel als *Julius Caesar*.

Dit is niet het moment om u in detail de productie van *Julius Caesar* te beschrijven die de vluchtelingen opvoerden, in moderne kostuums (om niets van de actualiteit verloren te laten gaan), en ongewild met een opmerkelijke rijkdom aan buitenlandse accenten. Belangrijk is in elk geval wel dat uit de bewaarde stukken valt op te maken dat men het eens was over het politieke lot van de Romeinse tiran die zo leek op de Führer wiens terreur zij kortgeleden hadden weten te ontvluchten. Deze amateurvoorstelling uit november 1940 is als één van de meest politiek geladen en tegelijkertijd ook als één van de door de critici meest verwaarloosde theater evenementen uit de beginjaren van de oorlog te bestempelen. Vergelijk deze uiterst politiek geladen productie op het Isle of Man maar eens met de opvoering die medio-april 1941 in Stratford-upon-Avon in première ging. In zijn recensie van 18 april 1941 schreef John Borne (die al kort had gediend in het Britse leger) dat het in Warwickshire bij het Memorial Theatre allemaal zo saai en zo escapistisch was: "Ooit stierven mannen daadkrachtig op de planken van het Memorial Theatre. Nu is het allemaal zo verschrikkelijk beleefd – zelfs wanneer zij tegen de grond gaan – en ook aan de zwaarden zit geen druppel bloed. Dus gaan wij maar weer huiswaarts, en laten wij onze fantasie de vrije loop bij het laatste nieuws van de dag."²⁶ Tegen deze achtergrond van establishment-Shakespeare bewondert men des te meer de moed van de politieke vluchtelingen tijdens hun detentie op het Isle of Man.

Het verhaal van *Julius Caesar* en het politieke engagement van een kleine groep amateurs zou niet compleet zijn zonder de verwijzing naar de opvoering van hetzelfde stuk door een contingent Duitse krijgsgevangenen die tijdens de laatste maanden van de Tweede Wereldoorlog terecht kwamen in een gevangenenkamp in het Zuid-

Franse Hyères. Ook zij speelden *Julius Caesar* – maar het was – om u gerust te stellen – nadrukkelijk géén verheerlijking van de Führer, zoals in Berlijn tijdens de oorlog het geval was, of in de vrije bewerking van het Caesarverhaal door Benito Mussolini en Gioacchino Forzano.²⁷ Neen, de Duitse krijgsgevangenen in Hyères speelden deze Shakespeare nu in een poging om in Brutus een held te zien à la Claus von Stauffenberg, op wiens bureau in de Bendlerstraße trouwens na de aanslag op Hitler (en dit konden de krijgsgevangenen in Hyères onmogelijk weten) een exemplaar van *Julius Caesar* werd aangetroffen met potloodstrepen bij de rol van Brutus.²⁸ Erich Dorn was er bij in Hyères, en zette zijn reactie op deze amateurvoorstelling van *Julius Caesar* op schrift. Deze voorstelling toonde, zo schreef hij, “ondubbelzinnig” de wil van de Duitse soldaten om een bijdrage te leveren aan de wederopbouw van het culturele leven en de democratie in het nieuwe, naoorlogse Duitsland.²⁹

Shakespeare werd achter prikkeldraad niet alleen in het openbaar gespeeld ten overstaan van een publiek dat voor het grootste deel bestond uit medegeïnterneerden. Er bestond ook een meer persoonlijke, een privé-omgang met zijn werk. Die lijkt moeilijker te achterhalen en te onderzoeken, maar een middag in het Imperial War Museum in Londen of in de unieke Liddle Collectie in de Brotherton Library in Leeds zal zelfs de grootste scepticus ervan overtuigen dat de archieven hierover een schat aan informatie herbergen. Ik geef hier graag twee korte voorbeelden uit het reeds genoemde kamp Ruhleben in Berlijn. Het betreft een notitieboekje van de verder volstrekt onbekende electro-technicus George Beringer uit Leipzig, en een aantekenschriftje van W. E. Swale.

Net als zoveel landgenoten in Ruhleben volgde George Beringer colleges aan wat bekend is geworden als de Universiteit van Ruhleben, en, zoals wij uit zijn notitieboekje kunnen opmaken, volgde hij ook een cursus Engelse letterkunde, waarin – het zal ons niet meer verbazen – veel aandacht werd besteed aan Shakespeare. Wij vinden hier geen aantekeningen of enige vorm van eigen reflectie op de teksten die Beringer bestudeerde, maar wel een reeks citaten, onder meer uit *Hamlet*. Toen ik het onder ogen kreeg in Leeds dacht ik eerst dat dit aantekenboekje met enkel en alleen maar citaten niet erg nuttig was voor mijn onderzoek, maar langzamerhand begon ik in te zien dat ik Beringer, die met een stomp potloodje deze woorden van Shakespeare had overgeschreven, daarmee te kort zou doen.³⁰ Voor George Beringer

was juist het vastleggen van ‘citaten’ zinvol – eigenlijk net als voor Hamlet, trouwens. Wanneer Hamlet te horen krijgt dat zijn vader is vermoord door zijn sluwe, uitgekookte oom Claudius, roept Hamlet uit: “Een stuk papier – neerschrijven moet ik het / Dat iemand die maar glimlacht, steeds maar glimlacht, / Een schurk kan zijn” [“In my tables I will put it down: a man may smile and smile and be a villain”].³¹ De tekst van *Hamlet* is van Shakespeare, maar de citaten die Beringer opschrijft zijn van hem zelf. Hij is de buikspreeker van Shakespeare, maar wij horen zijn eigen stem, *zijn* citaten, *zijn* canon. En wat schrijft Beringer op, deze electro-technicus die al jaren in het stro van een paardenstal slaapt, onder de koude wind die rechtstreeks uit Siberië overwaait, met geen enkel uitzicht op vrijheid omdat de gedetineerden vermalen werden door het politieke krachtenspel van hun tijd, en in het bijzonder de eindeloze onderhandelingen tussen de Duitse en de Engelse overheid? Wat citeert George Beringer?

O, dat dit al te onreine vlees versmolt,
Ontdooide en tot een dauw zichzelf ontbond,
Of dat de Almacht’ge niet zijn hoog gebod
Gericht had tegen zelfmoord. O God, God,
Hoe mat, verschaald, bedorven en onvruchtbaar
Schijnt mij het pralen toe van deze wereld!
’K Verfoei haar, ze is een ongewiede tuin
Die in het zaad schiet.³²

De volgende regels in het notitieboekje van Beringer roepen met de voor de Renaissance zo vanzelfsprekende vergelijking tussen mens en dier toch wel heel eenvoudig gedachten op over het bestaan van de geïnterneerden in Ruhleben:

Wat is de mens
Wanneer zijn hoogste goed en schat van ’t leven
Slechts voedsel is en slaap? Een beest, niets meer.
Hij die ons met zo’n denkvermogen schiep,
Dat in ’t verleden en de toekomst blikte,
Hij schonk ons stellig niet die geestkracht
En goddelijke rede, om ze ongebruikt
In ons te laten schimmelen.³³

Deze kleine selectie van teksten uit *Hamlet* – het treurspel over een held die zijn vaderland Denemarken omschrijft als zijn ‘gevangenis’ – legt de onmacht vast die Beringer voelt, om de volstreekte willekeur die maakte dat hij vier jaar gevangen zat, omdat hij als Brit zich toevallig in Duitsland bevond toen de Eerste Wereldoorlog uitbrak. Uiteindelijk, echter, zien wij toch een poging van Beringer om te berusten in zijn lot, omdat een hogere macht dit zou hebben bepaald:

There’s a divinity that shapes our ends
Rough-hew them how we will.

Een hoogre macht onze bestemming kneedt,
Hoe ruw wij ze [zelf] ook ontwerpen.³⁴

Van een geheel andere aard is de reactie van Beringers medegeïnterneerde F. C. Milner – mijn tweede voorbeeld uit *Ruhleben* – die in het *liber amicorum* van W. E. Swale een Shakespeare-citaat signeert met zijn eigen naam, en zich dan op deze manier met de vroegmoderne dichter identificeert. Het ‘citaat’ betreft hier een druppel echt bloed (inmiddels verroest en bruin) die over de halve bladzijde is uitgewreven, met daaronder de verwijzing “*Macbeth*. Act 1. Sc. 2. Line 49.” Hier is geen poging ondernomen om, zoals bij Beringer, middels een citaat van Shakespeare de stoïcijnse levenshouding te verheerlijken. De Shakespeare-verwijzing blijkt bij nader onderzoek te zijn gefingeerd, en het doel dat Milner voor ogen moet hebben gehad is om uiting te geven aan zijn woede over de situatie waarin hij zich bevond. Hij geeft hier in wezen te kennen dat volgens hem kamp *Ruhleben*, zoals de Engelsman het zegt, een “bloody mess” is – de totale ellende, een absolute ramp.³⁵

Karolina Lanckorońska

Ik ben aangekomen bij mijn laatste tekst. Een bijzonder voorbeeld van de wijze waarop Shakespeare een rol kon spelen in de levens van gevangen, zijn de dagboeken van gravin Karolina Lanckorońska. Karolina Lanckorońska werd in 1898 in Oostenrijk geboren. Zij studeerde in Wenen en werd kunsthistorica met de Renaissance als haar specialisme aan de universiteit van Lwów (ook wel bekend als Lemberg).³⁶ Toen de Russen in 1939 de stad bezetten, raakte zij al

snel verdacht van deelname aan het verzet, en belandde zo een tijd in de gevangenis. Lanckorońska wist naar het noordelijke Krakau te ontkomen, en was vervolgens actief in het Poolse verzet tegen de Duitse bezetter die in 1941 de oorlog had verklaard aan Rusland. In 1942 werd zij door de Duitsers gearresteerd, verhoord en ter dood veroordeeld. Dankzij haar familierelaties – onder wie de Zwitserse diplomaat en historicus Carl Burckhardt die op dat moment directeur was van het Internationale Rode Kruis – kreeg Lanckorońska letterlijk uitstel van executie en werd zij, in plaats daarvan, naar Ravensbrück overgebracht. Zij overleefde de oorlog en liet een verslag na van haar ervaringen in haar memoires die in Groot-Brittannië verschenen als *Those Who Trespass against Us: One Woman's War against the Nazis* ["Gelijk ook wij vergeven onze schuldenaren: De strijd van één vrouw tegen de Nazi's"], en in de Verenigde Staten als *Michelangelo in Ravensbrück*.³⁷ De eerste Engelse vertaling van deze memoires verscheen postuum, in 2004, twee jaar na de dood van de gravin in Rome, op de eerbiedwaardige leeftijd van 104.

De memoires van Lanckorońska's tijd in gevangenschap zijn gebaseerd op dagboeken die zij tijdens de oorlog oorspronkelijk bijhield, en hebben direct betrekking op haar gevangenschap in Polen en in Ravensbrück. Zij schetsen het beeld van een intellectueel die, zelfs onder barre omstandigheden, weigert om toe te geven, van een wetenschapster die vastberaden is om de broodnodige steun te zoeken in dezelfde cultuur die de Nazi's op het punt stonden te vernietigen. Zo lezen wij in het dagboek dat zij tijdens haar gevangenschap in Lemberg schreef:

Op mijn verzoek, hebben ze mij Shakespeare toegestuurd. Dat is voor mij de belangrijkste gebeurtenis van de afgelopen maanden. Mijn leven in de gevangenis is er totaal door veranderd. Ik had vroeger ook wel Shakespeare gelezen, en veel ook. [...] Maar nu lees ik en lees ik alleen maar. Ik kopieer sommige passages en ik herlees, maar het is alsof ik nog nooit eerder van Shakespeare had gehoord.³⁸

Als gevangene ontwikkelde Lanckorońska een ware leescultuur, ontdekte Shakespeare opnieuw, en citeerde ook keer op keer Shakespeare in een poging om de situatie waarin zij zich bevond

te doorgronden, en om, zoals zij het zelf omschrijft, “te ontsnappen naar een rijk van intellectuele rijkdom, van *innerlijke Emigratie*.”³⁹ De veelvuldige verwijzingen naar Shakespeare stellen ons in staat om het emotionele leven van deze gevangene te volgen. In de eerste aantekening in het dagboek dat zij op 18 september 1942 in de gevangenis van Lemberg begon, lezen wij:

'k Heb overwogen, hoe 'k de kerker waar
Ik leef kan vergelijken met de wereld.
Maar aangezien de wereld volkrijk is
En hier geen ander schepsel woont dan ik,
Kan ik het niet; maar 'k zal er iets op vinden.
Mijn brein wordt de echtgenote van mijn geest,
Mijn geest de vader, en die twee verwekken
Een kroost van immer telende gedachten,
En die bevolken dan mijn kleine wereld.⁴⁰

Lanckorońska neemt het initiatief om het eenzame leven in de gevangenis – net als koning Richard de Tweede bij Shakespeare – op creatieve wijze te lijf te gaan door dit te accepteren als een intellectuele uitdaging. Waar Middeleeuwse teksten – zoals Jean Dunbabin heeft aangetoond – de gevangenis en de gevangenschap nog slechts als een voorproefje zagen van de ware Hel en eeuwige verdoemenis, haalt Shakespeares Richard de Tweede – een Middeleeuwer die door Shakespeare werd omgeschreven tot een renaissancistisch vorst – de wereld en niet de Hel binnen in zijn cel, en bemenst deze vervolgens met zijn vruchtbare brein, en in deze traditie van het humanistische subject staat ook Lanckorońska.⁴¹

De melancholie, echter, wint het al snel van het optimisme bij Lanckorońska. Dit verklaart waarom de gravin zichzelf, een paar dagen later, op 20 september 1942 om precies te zijn, vermanend toespreekt met de woorden van Edgar uit *Koning Lear*:

Weer duistere wensen? Dulden moet de mens
Zijn heengaan uit de wereld [net] als zijn komst.
Rijp zijn is alles.⁴²

Dit inzicht bereidt ons voor op de het volgende citaat, uit *Julius Caesar* deze keer, waar de stoïsche visie uit *Koning Lear* nog duidelijker wordt geformuleerd:

Van alle wondren waar ik ooit van hoorde
Lijkt mij dit 't grootste, dat de mensen bang zijn,
Daar toch de dood, het onafwendbaar einde,
Komt als hij komen moet.⁴³

Dit zijn nog maar een paar voorbeelden van de manier waarop in de dagboeken van gravin Lanckorońska het werk van Shakespeare fungeert als toetssteen voor haar emoties, terwijl hij wordt gelezen, en geciteerd, om de leefomstandigheden te beschrijven, of als een bron van morele kracht tijdens momenten van emotionele crisis. Met Shakespeare slaagt de gravin er in om te benaderen wat zij zelf niet kan of wil uitdrukken.

Zij lijkt zelfs namens vele anderen te spreken die, om verschillende redenen, de stilte hebben bewaard. Dit wordt duidelijk uit Lanckorońska's dagboek nadat zij is overgebracht naar Ravensbrück, "van het land van [haar] vaderen," zoals zij het zelf zegt, in exil.⁴⁴ In Ravensbrück, namelijk, maakte Shakespeare zijn wonderbaarlijke opwachting achter prikkeldraad:

Ons wachtte nog een groot genoeg. Eén van de Poolse vrouwen bracht uit Auschwitz een schat mee die zij, omdat zij met het transport verder reisde, bij ons moest achterlaten. Dit was het verzamelde werk van Shakespeare in één band, en in het Engels. Het boek droeg het stempel van een krijgsgevangenenkamp voor officieren, van waar het, als door een wonder, naar het kamp in Auschwitz-Birkenau gemokkeld was.⁴⁵

Je probeert je een voorstelling van de situatie te maken: van de manier waarop hetzelfde fysieke exemplaar van de verzamelde werken van Shakespeare in drie van de kampen van de Tweede Wereldoorlog zou zijn geweest, en je vraagt je af hoeveel gevangenen het gelezen moeten hebben. In Ravensbrück was het ook niet alleen gravin Lanckorońska die Shakespeare las. Zoals zij zelf zegt: die Verzamelde Shakespeare zat

“veilig in het stro van mijn matras verborgen, en ik leende hem dan bij gelegenheid uit aan belangstellende lezeressen.”⁴⁶ Dat was geen probleem, want er waren dagen dat de gravin zelf geen Shakespeare las, ook al lag dit niet aan de toneelschrijver. Op de momenten wanneer zij Shakespeare niet las, herinnerde zij zich hem. Lanckorońska:

Er waren ook dagen waarop wij helemaal niet aan lezen toekwamen. Daartoe ontbrak de tijd of de energie, maar, gewoon, om te weten dat *King Lear* of *Richard II* bij ons waren, was voldoende bewijs dat de wereld nog steeds bestond.⁴⁷

Zo komen wij dan via die excentrieke P. G. Wodehouse, de amateurspelers van Westerbork en Ravensbrück, de vluchtelingen op het Isle of Man, de Duitse krijgsgevangenen in het Franse Hyères, en de notitieboekjes van Beringer en Swale in Ruhleben, terecht in een ware gemeenschap van lezers rond gravin Lanckorońska. Het lezen van Shakespeare, maar ook, en ik zeg dit met enige nadruk, het niet lezen van Shakespeare, hield Shakespeare in herinnering, en bevestigt zijn essentiële aanwezigheid in gevangenschap, om de lezer in de hel van de twintigste eeuw ervan te overtuigen “dat de wereld nog steeds bestond.”

Het relaas van de Poolse gravin – en met name haar opmerking over het eenvoudig ‘weten’ dat er zoiets bestaat als Shakespeare, en dat dit juist ons bestaan in de wereld waardevol en leefbaar kan maken en ook maakt – wijst op een belangrijk feit. Een aantal jaren geleden alweer heeft Jonathan Bate met verwijzing naar een scène in Jane Austens *Mansfield Park*, gezegd dat Shakespeare deel uitmaakt van de “constitutie,” de natuurlijke gesteldheid van de Engelsman.⁴⁸ Het relaas van gravin Lanckorońska leert ons dat dit zeker ook geldt voor de culturen van het Europese continent. Niet alleen bij de Engelsen, maar bij alle Europeanen zit Shakespeare blijkbaar in de genen.

In mijn oratie heb ik u een aantal voorbeelden willen laten zien van ‘Shakespeare achter prikkeldraad’ in de twintigste eeuw. Ik heb hierbij willen aantonen dat, juist door de verschillende verschijningsvormen van Shakespeare nader te bekijken, wij bij benadering meer te weten kunnen komen over de historische ervaringen van de betrokkenen, de

stilte te doorbreken door hen zelfs aan het woord te laten. Daarmee probeer ik in wezen met een beroep op Shakespeare een tegenwicht te bieden aan het pessimisme ten aanzien van het menselijk vermogen tot herinneren dat spreekt uit een gedicht dat Sonja Prins in 1944 in Ravensbrück schreef:

Alles was toch voor niets en had geen waarde
nu wij gevangen zijn en de verdorde jaren
rijgen aan een ketting van herinnering.
Geen spoor blijft over van verdriet en pijn
als wij hier niet meer zijn.

Als kritisch lezer anno 2012 – maar ook bij het schrijven van een monografie over de culturele geschiedenis van kamp Ruhleben in Berlijn – plaats ik vraagtekens bij de suggestie (gedaan in een geheel andere tijd, en onder omstandigheden die zich niet met de onze laten vergelijken) als zouden alle sporen van dit leed inmiddels voor altijd zijn uitgewist. De woorden van de dichteres alleen al ondermijnen wat zij beweren, want zij communiceren naar ons, als moderne lezer, de ervaring van meer dan een halve eeuw geleden. En ik ga dus een stap verder, en probeer aan te tonen dat er meer sporen zijn dan wij doorgaans vermoeden, sporen ook wanneer de betrokkenen niet in staat waren – om welke redenen dan ook – om in hun eigen woorden verslag te doen van hun gruwelijke ervaringen en het effect hiervan op hun bewustzijn als mens, als individu.

Daarmee wil ik natuurlijk geenszins suggereren, zoals P. G. Wodehouse deed, dat het zo fijn toeven is achter prikkeldraad als je maar Shakespeare op zak hebt. Wij hebben de existentiële twijfel gezien van George Beringer en iets soortgelijks vinden wij bij de Amerikaanse dichter e.e. cummings, die tijdens de Eerste Wereldoorlog krijgsgevangene was in Noord-Frankrijk. Ook hij dacht, zoals hij in zijn roman *The Enormous Room* beschrijft, de tijd te kunnen doden en te kunnen overleven met Shakespeare, maar in zijn geval werkte het niet. Hij slaagde erin om in Parijs het verzameld werk te bestellen (en ontving dit ook in een zwaar-gecensureerde Everyman-editie), maar lezen had niet het beoogde effect. “Ik weet niet waarom,” zo schrijft cummings, “maar Shakespeare sprak mij met mijn verwarde

geest helemaal niet aan. Ik ben een paar keer in *Hamlet* en *Julius Caesar* begonnen, maar toch niet echt verder gekomen.”⁴⁹ Toen vervolgens een minder geschoolde mede-geïnterneerde cummings vroeg wie die Shakespeare dan wel was – “Shah-kay-spare, wie is Shah-kay-spare?” – en toen cummings zichzelf hoorde zeggen dat Shakespeare “de Homerus [was] van de Engelstalige volkeren,” verloor hij op het moment dat hij deze woorden sprak zijn vertrouwen in Shakespeare en daarmee in de Europese beschaving.⁵⁰ Ook zulke leesverslagen horen bij het beeld dat wij van Shakespeare in gevangenschap kunnen schetsen.

Zoals u inmiddels wel duidelijk zal zijn geworden, kijk ik in dit onderzoek (zoals trouwens in al mijn Shakespeare-onderzoek) verder dan de nationale grenzen, met name die van Engeland, en probeer ik om het verschijnsel ‘Shakespeare’ zowel in nationale zin te contextualiseren als transnationaal te duiden. Daarbij beperk ik mij in het algemeen tot de grenzen van Europa. Enerzijds is dit een praktische keuze, al blijkt het in de praktijk onmogelijk om bepaalde aspecten van kolonisatie en dekolonisatie links te laten liggen, of voorbij te gaan aan een tendens van globalisering. Anderzijds betreft het hier een inhoudelijke keuze, waarbij het beschrijven van Shakespeare binnen het kader van een evoluerende Europese zelfidentiteit een doel op zich is.

Hierbij denk ik aan de wijze waarop Shakespeare tijdens de Renaissance de klassieke tradities van Europa gestalte gaf in zijn werk, maar ook aan de manier waarop dit klassieke erfgoed, zoals wij dat terugvinden in zijn toneelstukken en gedichten, sindsdien geabsorbeerd is en doorwerkt in nieuwe vormen van cultuur – culturen die globaal kunnen zijn, nationaal, regionaal, lokaal, of individueel, hoog of populair. Dit complexe verhaal is vanzelfsprekend breder dan hetgeen ik hier uiteen heb gezet, en vormt de basis van de overzichtsgeschiedenis van Shakespeare in Europa waaraan ik mij de komende jaren ook zal wijden.

Dit nationale, internationale en transnationale aspect biedt wellicht de grootste uitdaging van mijn onderzoek. Denk aan het onderzoeken en beschrijven van de omvangrijke historische manifestaties van onze culturele identiteit met ‘Shakespeare’ als gemeenschappelijk referentiepunt, en denk ook aan de complexiteit van de grensoverschrijdende en steeds wisselende netwerken

waarbinnen dit plaatsvindt. Het is dan alleen mogelijk om zoiets tot een succesvol einde te brengen door een hechte samenwerking met wetenschappers in binnen- en buitenland.

Deze wordt in eerste instantie geboden door de European Shakespeare Research Association, een groeiende organisatie van momenteel ca. 300 leden, waarvan ik medeoprichter ben, en waarvan ik de afgelopen 6 jaar ook de voorzitter heb mogen zijn. Tijdens de afgelopen jaren hebben wij als ESRA met veel energie gewerkt aan het tot stand brengen van een samenwerking met een aantal nationale Shakespeare-Genootschappen, maar ook met een aantal overkoepelende organisaties zoals de International Shakespeare Conference, de International Shakespeare Association, de Shakespeare Association of America, de British Shakespeare Association, en de European Society for the Study of English. Allen zijn er inmiddels van overtuigd dat 'European Shakespeare' (zoals het onderzoeksgebied in de wandeling heet) een vaste plaats verdient op het programma van hun congressen, en het is ook dankzij de samenwerking tussen de European Shakespeare Research Association en deze andere organisaties binnen Europa en daarbuiten, dat Utrecht een belangrijke plaats inneemt bij het Shakespeare-onderzoek.

De niet-Engelssprekende leden van de internationale Shakespeare-gemeenschap hebben tijdens de afgelopen 25 jaar de kans gezien om zich te emanciperen binnen een onderzoeksgebied dat een tijd lang even anglofoon als anglocentrisch was. Wij hebben in dit opzicht veel bereikt, maar de strijd is nog niet gestreden, en het onderzoek verre van voltooid. Mijns inziens ligt voor het Shakespeare-onderzoek op dit moment de grootste uitdaging in wat ik, met een aan de postkoloniale literatuur ontleende term, de 'decentering' van onze Shakespeare Studies zou willen noemen. Aangezien Shakespeares wieg in Engeland stond, lopen de meeste contacten in ons moderne Europa, begrijpelijkerwijs tussen Europese steden zoals Berlijn, Gent, Murcia, Namen, Parijs, en Utrecht enerzijds, en Stratford en Londen anderzijds. Deze contacten zijn in wezen bilateraal. Je kunt zeggen dat het voortbestaan van deze situatie begrijpelijk is, maar daarmee is zij nog niet vanzelfsprekend. Wat mij zorgen baart is dat in deze constructie de zojuist-geëmancipeerde, continentale Shakespearianen, de Shakespeare-wetenschappers op het Europese vasteland, even anglofoon en anglocentrisch zijn als de Britse academie tot 25 jaar

geleden was. Met andere woorden, als wij verder willen in de richting die wij al jaren zijn ingeslagen, dan moeten wij nog actiever zoeken naar onderzoeksnetwerken die niet per definitie of in eerste instantie over Londen of Stratford-upon-Avon lopen, maar over Weimar, Ferrara, Praag, Montpellier, Genève, Valencia, Odessa, of Porto. Om een aantal essentiële redenen die ik hier niet verder uiteen zal zetten, is het Europese onderzoek gebaat bij projecten die meer op deze tweede leest geschoeid zijn dan de eerste, en ik zet mij momenteel in voor de ontwikkeling en de uitvoer juist daarvan.

Ik zal de laatste zijn die de banden met Londen of Stratford wil verwaarlozen; maar ik ben wel een voorstander van meer samenwerking tussen onderzoekers op het Europese vasteland, en ik zie hoe hier de mogelijkheden voor het oprapen liggen. Vanzelfsprekend vormt de meertaligheid van het oude Europa hierbij een uitdaging, waar het gaat om bijvoorbeeld het onderzoek naar Shakespeare in vertaling, maar het is ook een handicap. Wij spreken misschien wel Engels met elkaar, maar daarmee hebben wij nog geen toegang tot de archieven van Krakow of Lwów, in praktische en talige zin. Voor Europees onderzoek – zelfs in de Anglistiek – zij wij aangewezen op een vorm van ‘Global English’ en op effectievere samenwerking, en op het beheersen van een tweede vreemde taal naast het Engels, zoals gepropageerd wordt binnen de EU.

Graag zou ik iedereen die hier vandaag aanwezig is, willen bedanken voor zijn of haar komst – en daarbij denk ik aan mijn familie (die hier in groten getale aanwezig is), mijn vrienden, en ook mijn collega’s uit binnen- en buitenland. Zonder jullie steun, jaar in jaar uit, zouden wij hier vanmiddag nooit zijn geweest. Het liefst zou ik jullie allemaal persoonlijk noemen, maar als ik dat deed, zaten wij hier maandagmorgen nog, en het is nu tijd, bijna tijd, voor het feestelijk deel van de middag. Ik dank vanzelfsprekend ook alle studenten die vanmiddag vrij hebben gemaakt om hier te zijn, met name degenen die onlangs de cursus *Shakespeare’s World* en de cursus *Shakespeare’s History Plays* overleefden.

Toch zou ik aan het eind van deze oratie ook een aantal mensen persoonlijk willen bedanken.

Allereerst wil ik een woord van dank uitspreken aan het

College van Bestuur en de Faculteit Geesteswetenschappen van de Universiteit Utrecht, voor mijn benoeming en het daarmee in mij gestelde vertrouwen.

In het bijzonder wil ik onze decaan, Wiljan van den Akker, en samen met hem ook Harald Hendrix en David Pascoe bedanken voor hun visie en overtuiging tijdens de afgelopen jaren. Met deze universitaire en facultaire erkenning van de Man uit Stratford in Utrecht, en de grote belangstelling voor zijn leven en werk onder de studenten, heb ik er alle vertrouwen in dat ook wij als opleiding Engels zullen overleven met Shakespeare, zeker in deze barre tijden, waarin de talen onder druk staan.

Ook is een woord van dank op zijn plaats voor Jürgen Hell, mijn coach, die als geen ander wist te luisteren, en die mij met zijn haarzuivere analyses en adviezen op vaste koers wist te houden.

Frank van Meurs: Je bent de allerbeste vriend die een mens zich kan voorstellen, altijd vol belangstelling en vol begrip. Onze vriendschap begon toen ik je als eerstejaars-student Engels college gaf in Leiden, en zij is met je overstap naar de Radboud Universiteit in Nijmegen – als wetenschappelijk medewerker, wel te verstaan, en dus als collega – alleen maar hechter geworden. Moge dit nog lang zo blijven.

Paul Franssen: Jij bent één van de meest loyale en ervaren staffleden van de opleiding Engels. Ik heb veel van je geleerd, en ik weet – ook al weten velen dit misschien nog niet, en dat is onterecht – dat zonder jou het Shakespeare-Genootschap van Nederland en Vlaanderen nooit zou zijn opgericht, dat het Shakespeare-tijdschrift *Folio* geen kans van bestaan had gehad, en dat ons boek *The Author as Character* nooit zou zijn bedacht of uitgekomen. Onze samenwerking als docenten ervaar ik als uniek – wanneer wij Shakespeare en de Renaissance doceren in Utrecht, in Ferrara, in Porto, en in Praag.

Dirk Delabastita van de Universiteit van Namen, en Jozef de Vos van de Rijksuniversiteit te Gent: Zonder het verschijnsel ‘Shakespeare’ zouden onze wegen elkaar wellicht nooit hebben gekruist. Jo de Vos, als vice-voorzitter van het Shakespeare-Genootschap van Nederland en Vlaanderen hebben wij veel meegemaakt, en ik denk dan onder meer aan het evenement dat jij in Gent organiseerde rond de theaterproductie van *Ten Oorlog* door Tom Lanoye en Luk Perceval. Dat heeft mijn carrière een drastische wending gegeven.

Dirk Delabastita: Ik bewonder je zeer als collega en als vriend, integer en toegewijd, altijd. Voor mij ben je en blijf je – dat mag iedereen weten – de onbetwiste vertaalpaus van alle Shakespeareianen wereldwijd, en ik beschouw mijn eigen bijdrage aan Shakespeare in vertaling dan ook eerder als het werk van een missionaris, een bijdrage die zonder jouw expertise en jouw onbaatzuchtige steun, ondenkbaar zou zijn geweest.

A few words to you, Clara Calvo from the University of Murcia, Spain: Without your contagious passion for Shakespeare and his European afterlives, I don't think we could have researched wartime Shakespeare as effectively as we have, or have followed up this research with our new projects devoted to "Shakespeare and the Cultures of Commemoration." Clara, you have also convinced me that our Dutch National Research Organisation (NWO) could learn from your selection procedures in Spain, where the drop-out rate for research applications is kept to an absolute minimum. All applications for projects submitted by your academic community are awarded funding, even though some receive less, of course, and others more. But at least there is no unnecessary destruction of intellectual capital as occurs in the northern Netherlands, which could well have been Spanish, of course.

Manfred Pfister: I cannot think back of my career without you. With German as my second language in Leiden, I was already reading *Das Drama* in the 1970s. Now, more than thirty years on, we discuss not only drama but everything under the moon during our annual midwinter hikes through snowy and nocturnal Berlin. It was you who convinced me of the importance of the European Shakespeare Research Association. It is you, also, who has done so much to help me pursue my *Ruhleben* research in Berlin – organising lectures for me, arranging meetings with friends, one of whom miraculously produced books from the original camp library, and visiting the site of *Ruhleben* camp itself in the middle of winter.

Stanley Wells: Since the time I obtained my PhD from The Shakespeare Institute – which coincided with your return from Oxford University Press, where you edited the 20th century's most remarkable edition of the Complete Works – you have been an absolute role model for me: with your erudition, your quiet authority, your restless energy, your diplomatic style, as well as your efforts as the Director of

the Stratford Institute to make Shakespeare Studies truly international. It has been and still is a feast to work with you on various boards. Recently, with your book entitled *Shakespeare & Co*, you revived my original passion for Shakespeare's contemporaries, for which I cannot thank you enough.

Natuurlijk is dit ook het moment om mijn eerste leermeester in Leiden te gedenken, Fred Bachrach. Fred Bachrach werd bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog door de Japanners in Nederlands-Indië geïnterneerd. Zoals Peter Brusse het een paar jaar geleden stelde in zijn necrologie van Bachrach: "Gevangenen mochten één boek meenemen, Fred koos Shakespeare, een goedkope uitgave van de Verzamelde werken die hij ergens op de kop had getikt. In het geheim gaf hij Shakespeare-lezingen. Als straf werd het boek afgenomen, maar hij kreeg het later op wonderbaarlijke wijze terug."⁵¹ Datzelfde boek haalde Bachrach ooit tijdens een college op zijn werkkamer in Leiden uit de kast, en hij vertelde ook ons dit verhaal. Dat maakte destijds een enorm diepe indruk op mij, en ik denk hier nog veel aan bij mijn huidige onderzoek. Dat is zeker het geval wanneer de verzamelde werken van Shakespeare per trein door een door oorlog geteisterd Europa van kamp naar kamp reizen. Dan ben ik ervan overtuigd dat het uiteindelijk de humanist in ons is – zoals ook Fred Bachrach dat was – die er voor zorgt dat ook Shakespeare kan overleven.

Tot slot zijn er nog drie bijzondere personen die ik absoluut wil en moet bedanken. Wanneer het soms niet meezit, dan denk ik wel eens: Die arme Macbeth zat misschien wel met die drie verschrikkelijke heksen opgescheept, maar ik heb Wietske, Sara, en Ieme.

Sara en Wietske, jullie zijn mijn trouwste fans, al jaren, door dik en dun. Wat jullie al niet hebben doorgemaakt vanwege Shakespeare! Wietske, de spontane manier waarop jij naar toneel kijkt is leerzaam voor mij, en zo typerend voor je hele persoonlijkheid, ook buiten het theater. Dat bleek des te meer toen Jacob Derwig bij de Trust in Amsterdam Hamlet speelde, en het beleefde publiek niet begreep (wat jij wel doorhad, want dat was aan je schaterlach te horen) dat de scène met Rosencrantz en Guildenstern eigenlijk dolkomisch is. En Sara, als ik bedenken dat je op je veertiende al een hele avond lang meegang naar de integrale voordracht van de 154 sonnetten in de vertaling van Peter Verstegen, dan mag het een wonder heten dat je desondanks zo goed

terecht bent gekomen.

Professor van der Poel, lieve Ieme, dit is tegelijkertijd het eenvoudigste en het moeilijkste gedeelte van mijn oratie. Zonder jou had ik hier niet gestaan, en was ik waarschijnlijk geëindigd als een studeerkamergeleerde. Jij weet als geen ander de deugden van de wetenschap te verenigen met de geneugten van het leven. Dat verklaart het onderzoek dat ons allebei fascineert, maar ook de concerten, de tentoonstellingen, en onze vele reizen, naar het slagveld bij Azincourt, naar de oude katoenplantages aan de Mississippi, naar vrienden van je die in schapen handelen, diep in de Algerijnse Sahara, en naar Italië, waar de Renaissance begon, en, omdat het in Engeland zo vaak regent, weer naar Italië. Ieme, jij hebt de afgelopen 22 jaar, sinds onze eerste ontmoeting aan de Universiteit van Amsterdam – in de commissie ‘Loopbaanoriëntatie’ nota bene – gemaakt tot een waar feestje, en ik hoop dat wij nog lang zo verder gaan, want er liggen nog 5 delen van Proust die wij moeten annoteren.

En wanneer het dan weer druk is, en het 's avonds laat wordt, laten wij elkaar dan blijven herinneren aan onze favoriete verzen van Lady Mary Montague, die juist benadrukken dat na de maatschappelijke verplichtingen een goede relatie het allerbelangrijkste is:

But when the long hours of public are past,
And we meet with champagne and a chicken at last,
May ev'ry fond pleasure that moment endear;
Be banish'd afar both discretion and fear!⁵²

Ook de rest van het gedicht kan ik u allen van harte aanbevelen, maar lees het dan thuis. Het is nu echt tijd voor een feestje.

Ik heb gezegd.

Noten

- 1 Charles d'Orléans, 'En la Forêt de longue attente' et autres poèmes, red. Gérard Gros, met een nawoord van Jean Tardieu (Parijs: Éditions Gallimard, 2001), 146.
- 2 Wanneer de Dauphin van Frankrijk zegt dat hij ooit een sonnet heeft geschreven voor zijn paard dat begon met de woorden "Wonder of nature," antwoordt de Hertog van Orléans dat hij ook wel eens een sonnet heeft gelezen dat zo begon, maar dat dit aan een geliefde was opgedragen. Zie *King Henry V*, red. T.W. Craik, *The Arden Shakespeare*, derde reeks (Londen en New York: Routledge, 1996), 3.7.39-42.
- 3 Hella S. Haasse, *Het Woud der verwachting. Het Leven van Charles d'Orléans* (1949). Herdruk Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1978), 405-6.
- 4 Manfred Pfister, "Shakespeare's Sonnets de profundis," in *Shakespeare and Conflict*, red. Carla Dente en Sara Soncini, met een voorwoord van Ton Hoenselaars (Londen: Palgrave, 2013). Ter perse.
- 5 Mechtild Gilzmer, *Camps de femmes: Chroniques d'internées, Rieucros et Brens, 1939-1944*, met een voorwoord van Michel del Castillo. Vert. uit het Duits door Nicole Bary (Parijs: Éditions Autrement, 2000), 146.
- 6 Zie *Shadows of War: A Social History of Silence in the Twentieth Century*, red. Efrat Ben-Ze'ev, Ruth Ginio en Jay Winter (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).
- 7 Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps* (Oxford: Clarendon Press, 2005). Zie tevens Germaine Tillion, *Une opérette à Ravensbrück. Le Verfügbar aux Enfers* (Parijs: Éditions Points, 2007); Jean-Jacques Felstein, *Dans l'orchestre d'Auschwitz: Le secret de ma mère* (Parijs: Éditions Imago, 2010); en Bruno Giner, *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, met een nawoord van Violette Jacquet-Silberstein (Parijs: Berg International éditeurs, 2011). Dit is het topje van de ijsberg.
- 8 Zie "The Canto of Ulysses," in Primo Levi, *If This Is a Man*, vert. uit het Italiaans door Stuart Woolf (New York: The Orion Press, 1959), 127-34.
- 9 G.L. Durlacher, "Requiem," in *Lachen in het donker: Amusement in kamp Westerbork*, red. Dirk Mulder en Ben Prinsen (Hooghalen/Assen: Herinneringscentrum Kamp Westerbork - Van Gorcum & Comp. B.V., 1996), 81.
- 10 Nico Rost, *Goethe in Dachau: Literatuur en werkelijkheid. Dagboek 1944-45*, tweede druk (Den Haag: Kruseman, 1963).
- 11 Joseph Czapski, *Proust contre la déchéance: Conférences au camp de Griażowietz*. Herz. en uitgebreide uitgave (Lausanne: Les Éditions Noir sur Blanc, 2011).
- 12 Alain Parrau, *Écrire les camps* (Parijs: Éditions Belin, 1995), 238-40.
- 13 Onder de gedetineerden in Ruhleben betekende "K.G." ook "Kaiser's Guest," of te gast bij Keizer Wilhelm II.
- 14 P. G. Wodehouse, <<http://www.pgwodehousebooks.com/berlin1.htm>>.
- 15 P. G. Wodehouse, <<http://www.pgwodehousebooks.com/berlin1.htm>>.

- 16 Guido Abuys, "De Buhne," in *Lachen in het donker*, 56.
- 17 Michael Dobson, *Shakespeare and Amateur Performance: A Cultural History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).
- 18 *Een Midzomernachtdroom* in William Shakespeare, *Verzameld werk*, vert. Willy Courteaux (Kapellen: Uitgeverij Pelckmans en Kampen: Uitgeverij Kok Agora, 1987), 1.1, blz. 192.
- 19 Een verslag van het gesprek van Jeanny Wouters met Sonja Prins is te vinden op: http://www.thuisincommunicatie.nl/interview_sonjaprins.html.
- 20 Sonja Prins, *Dwargarbeid en verzet in Mecklenburg 43-44*, tweede druk (Den Bosch: Koöperatieve Uitgeverij SoMa, 1985), 69.
- 21 Sonja Prins, *Dwargarbeid en verzet*, 82-83.
- 22 *Dwargarbeid en verzet*, 85.
- 23 *Dwargarbeid en verzet*, 69-70.
- 24 *Dwargarbeid en verzet*, 70.
- 25 Dennis Kennedy, "Shakespeare and the Cold War," in *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*, red. A. Luis Pujante en Ton Hoenselaars, met een voorwoord van Stanley Wells (Newark: University of Delaware Press, 2003), 163-79.
- 26 Voor een gedetailleerde beschrijving en analyse, zie Ton Hoenselaars, "'A Tongue in Every Wound of Caesar'": Performing *Julius Caesar* behind Barbed Wire during World War II," in *Shakespeare and Conflict*, red. Carla Dente en Sara Soncini (ter perse).
- 27 Mariangela Tempera, "Political Caesar: *Julius Caesar* on the Italian Stage," in *Julius Caesar: New Critical Essays*, red. Horst Zander (New York en Londen: Routledge, 2005), 333-44 (blz. 336).
- 28 Wilhelm Hortmann, *Shakespeare on the German Stage: The Twentieth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 143. Zie tevens: "Nach dem Aufstand vom 20. Juli 1944 fand man auf Stauffenbergs Schreibtisch in der Bendlerstraße Shakespeares 'Julius Cäsar' aufgeschlagen und die Rolle des Brutus angestrichen." In Bernhard Minetti, *Erinnerungen eines Schauspielers*, red. Güther Rühle (1985. Herdruk Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988), 108.
- 29 Erich Dorn, "Shakespeare bei deutschen Kriegsgefangenen in Frankreich," *Shakespeare-Jahrbuch* 82-83 (1948), 195-98 (blz. 198).
- 30 George Beringer in Liddle Collection, Brotherton Library, Leeds, RUH 4.
- 31 *Hamlet*, vert. Willy Courteaux, *Verzameld werk*, 1.5, blz. 991.
- 32 *Hamlet*, 1.2, blz. 987.
- 33 *Hamlet*, 4.4, blz. 1008.
- 34 *Hamlet*, 5.2, blz. 1015.
- 35 W. E. Swale in Liddle Collection, Brotherton Library, Leeds, RUH 52. Vermoedelijk verwijst de bloedvlek ook naar een recente gebeurtenis in Ruhleben, waarbij een Engelse gedetineerde het woord "bloody" tegen een Duitser had gebruikt. De Engelsen slaagden er met veel moeite in om de

- kampleiding ervan te overtuigen dat de spreker geen kwaad in de zin had, en dat het voor de Engelsen lang niet zo verschrikkelijk was. Gebruikte Shakespeare, de in Engeland en Duitsland zo bewonderde auteur, ook het woord niet meermaals in zijn toneelstukken?
- 36 Later zou zij een speciale belangstelling aan de dag leggen voor de Engelse letterkunde. Zij redigeerde onder meer de sonnettenreeks *Astrophil and Stella* van Sir Philip Sidney.
- 37 Countess Karolina Lanckorońska, *Those Who Trespass Against Us: One Woman's War Against the Nazis*, vert. Noel Clark, met een voorwoord van Norman Davies (Londen: Pimlico, 2005), en *Michelangelo in Ravensbrück: One Woman's War Against the Nazis*, vert. Noel Clark, met een voorwoord van Eva Hoffman (Cambridge, MA: Da Capo Books, 2006).
- 38 Lanckorońska, *Those Who Trespass Against Us*, 168.
- 39 *Those Who Trespass Against Us*, 269.
- 40 *Those Who Trespass Against Us*, 161-62; *Richard II*, vert. Willy Courteaux, *Verzameld werk*, 5.4, blz. 460.
- 41 Jean Dunbabin, *Captivity and Imprisonment in Medieval Europe, 1000-1300* (Houndmills en New York: Palgrave Macmillan, 2002), 159-69.
- 42 *Koning Lear*, vert. Willy Courteaux, *Verzameld werk*, 5.2, blz. 1058.
- 43 Lanckorońska, *Those Who Trespass Against Us*, 168.
- 44 *Those Who Trespass Against Us*, 181.
- 45 *Those Who Trespass Against Us*, 269.
- 46 *Those Who Trespass Against Us*, 269.
- 47 *Those Who Trespass Against Us*, 269.
- 48 Jonathan Bate, *Shakespearean Constitutions: Politics, Theatre, Criticism, 1730-1830* (Oxford: Clarendon Press, 1989), 6.
- 49 e. e. cummings, *The Enormous Room* (New York: Boni and Liveright, n.d. [= 1922]), 263.
- 50 e. e. cummings, *The Enormous Room*, 263.
- 51 Peter Brusse, "Charismatisch romantisch: Fred Bachrach, 1914-2009," *Folio* (Shakespeare-Genootschap van Nederland en Vlaanderen) 16:2 (2009), 5-6. De tekst verscheen oorspronkelijk in *Vrij Nederland*, 16 januari 2010.
- 52 <http://www.poetryfoundation.org/poem/174027> (gezien 5 november 2012).

Curriculum Vitae

Ton Hoenselaars (1956) studeerde Engelse Taal- en Letterkunde aan de Universiteit Leiden, en promoveerde aan het Shakespeare-Instituut van de Universiteit van Birmingham (UK). Hij was enkele jaren postdoc aan de Universiteit van Amsterdam, en werd in 1993 hoofddocent Oudere Britse Letterkunde aan de Universiteit Utrecht. Hij is de mede-oprichter van het Shakespeare-Genootschap van Nederland en Vlaanderen, en voorzitter van de European Shakespeare Research Association. Hij publiceerde onder meer *Images of Englishmen and Foreigners in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries* (1992), *Shakespeare's Italy* (met Michele Marrapodi, 1993); *The Author as Character* (met Paul Franssen, 1999); *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe* (met Angel Luis Pujante, 2003); *Shakespeare's History Plays* (2004; 2006); *Shakespeare and the Language of Translation* (2004; 2012); *Challenging Humanism* (met Arthur Kinney, 2005); en de *Cambridge Companion to Shakespeare and Contemporary Dramatists* (2012). Hij is mederedacteur van de *Cambridge World Shakespeare Encyclopedia* (2014), en met Ieme van der Poel annoteert hij de herziene vertaling van Marcel Proust, *Op zoek naar de verloren tijd* (De Bezige Bij, 2009-). In 2012 was hij de 'Sam Wanamaker Fellow at Shakespeare's Globe'. Zijn *Sam Wanamaker*-lezing (20 maart 2012) was gewijd aan 'Shakespeare and the Cultures of Translation'.

De laatste uitgaven in deze reeks zijn:

- Ed Jonker, *Ordentelijke geschiedenis. Herinnering, ethiek en geschiedwetenschap.*(2008)
- Wolfgang Herrlitz, *(Hoog-) Leraar Frantzen. Een stukje historie van het 'hoog'en 'laag'in de lerarenopleiding Duits te Utrecht* (2008)
- Wijnand W. Mijnhardt, *Religie, tolerantie en wetenschap in de vroegmoderne tijd* (2008)
- Michal Kobialka, *Representational Practices in Eighteenth-Century London: A Prolegomenon to Historiography of the Enlightenment* (2009)
- Árpád P. Orbán, *Kan een christen twee heren dienen? De omgang met Ovidius in de Latijnse Middeleeuwen* (2009)
- Geert Buelens, *In de wereld* (2009)
- Paul Ziche, *Door een rode bril. Idealisme voor Cartesianen* (2009)
- Deryck Beyleveld, *Morality and the God of Reason* (2009)
- Eric Reuland, *Taal en regels. Door eenvoud naar inzicht* (2009)
- Sander van Maas, *Wat is een luisteraar? Reflectie, interpellatie en dorsaliteit in hedendaagse muziek* (2009)
- Paul Gilroy, *Race and the Right to be Human* (2009)
- Marco Mostert, *Maken, bewaren en gebruiken. Over de rol van geschreven teksten in de Middeleeuwen* (2010)
- David Pascoe, *Author and Autopilot: The Narratives of Servomechanics* (2010)
- Bert van den Brink, *Beeld van politiek* (2010)
- Joost Raessens, *Spelenderwijs. De ludische wending in de mediatheorie* (2010)
- Peter Galison, *The Objective Image* (2010)
- Frans Timmermans, *Het Europees Project in een mondiaal perspectief – 'chez nous – de nous – et avec nous!'* (2010)
- Frans W.A. Brom, *Thuis in de technologie* (2011)
- Joris van Eijnatten, *Beschaving na de cultural turn. Over cultuur, communicatie en nuttige geschiedschrijving* (2011)
- Joanna Bourke, *Pain and the Politics of Sympathy, Historical Reflections, 1760s to 1960s* (2011)
- Leo Lentz, *Let op: Begrip verplicht! Begrijpelijkheid als norm in de wet* (2011)
- Jos J.A. van Berkum, *Zonder gevoel geen taal* (2011)
- Martti Koskeniemi, *Histories of International Law: Dealing with Eurocentrism* (2011)
- Michael W. Kwakkelstein, *Het wezen van de schilderkunst volgens Leonardo da Vinci. Over de verhouding tussen kunsttheorie en de praktijk van de schilder in de Renaissance* (2011)
- Peter-Ben Smit, *De canon: een oude katholieke kerkstructuur?* (2011)
- Els Stronks, *Loden letters, digitale dartels* (2012)
- Bob G.J. de Graaff, *De ontbrekende dimensie: intelligentie binnen de studie van internationale betrekkingen* (2012)
- Christian Lange, *The Discovery of Paradise in Islam* (2012)
- Femke Halsema, *David en Goliath 2.0. Versterken Social Media de mensenrechten?* (2012)
- Birgit Meyer, *Mediation and the Genesis of Presence. Towards a Material Approach to Religion* (2012)
- Joan Wallach Scott, *Emancipation and Equality: A Critical Genealogy* (2012)

Colofon

Copyright: Ton Hoenselaars

Vormgeving en druk: Labor Grafimedia BV, Utrecht

Deze uitgave is gedrukt in een oplage van 300

Gezet in de PBembo en gedrukt op 120 grams papier Biotop.

ISBN 978-94-6103-031-3

Uitgave: Faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht, 2012.

Het ontwerp van de reeks waarin deze uitgave verschijnt is beschermd.

