

SHAKESPEARE IN ONZE CULTUUR

Armada. Tijdschrift voor Wereldliteratuur, jaargang 9, nummer 33, themanummer *William Shakespeare*, Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2003 (ISBN: 90-284-2028-2 / ISSN 1384-105-X). 11 € (los nummer).

Armada, voor het eerst verschenen in 1995, is al enkele jaren één van de boeiendste literaire tijdschriften op de Nederlandstalige markt. Zoals de ondertitel ervan aangeeft, gooit het de ramen wijd open en wil het voor een literaire zuurstofkuur zorgen door schrijvers, genres, thema's en culturele fenomenen allerhande uit heel de wereld aan ons voor te stellen. De keurig uitgegeven nummers, een vierstal per jaar, hebben het formaat en de allure van heuse boekjes (de redactie heeft het over "bewaarnummers") en ze dragen elk terecht een eigen ISBN nummer. Soms staat een auteur centraal (Schopenhauer, Celan...), soms een cultuurgebied (Quebec, de Oriënt...), soms een ander thema (de *roman-fleuve*, migranten...). Het theater kwam tot dusver niet echt sterk aan bod, maar nu is er het laatste nummer van de jaargang 2003, dat bijna integraal gewijd is aan William Shakespeare. Het werd vakkundig voorbereid door de Utrechtse anglist Ton Hoenselaars, overigens de voorzitter van het Shakespeare-Genootschap van Nederland en Vlaanderen.

De rubriek "proza en poëzie" (pp. 1-27) die voorafgaat aan de bundeling van bijdragen over Shakespeare (pp. 28-124), brengt een kortverhaal van Michel Faber (vertaald en ingeleid door Harm Damsma en Niek Miedema) en verder poëzie van Elisabeth Tonnard, Koenraad Kuiper en Lutz Seiler (vertaald en ingeleid door Ton Naaijken). Dit deel staat wat apart, hoewel we in de gedichten al enkele Shakespeareaanse referenties en allusies aantreffen. Met het Shakespeareaanse sonnet *Tyrell* van Wiel Kusters maken we dan de overgang naar het essayistische gedeelte, dat wordt ingeleid door de gastredacteur. Hoenselaars legt de nadruk op de historische dialectiek die de culturele alomtegenwoordigheid van Shakespeare kenmerkt. Enerzijds heeft Shakespeare in een schier eindeloze reeks van culturen een belangrijke rol gespeeld in allerlei processen van lokale zelfdefinitie en zelfaffirmatie; anderzijds lijkt het onmogelijk om eigentijdse denkbelden en ideologische gevoeligheden zonder meer terzijde te schuiven in de zoektocht naar een 'authentiek' begrip van de 'historische' Shakespeare. Simpel gezegd, "Shakespeare kan niet van ons af, en elke beschaving die waakt over haar cultureel geheugen, kan ook niet meer van hem af" (p. 32). Hoenselaars besluit dat heel wat aanvullingen in de breedte en diepte nodig zijn bij Robert Leeks overzicht van *Shakespeare in Nederland* uit 1988. Die zouden onder meer

extra aandacht moeten geven aan Vlaanderen en Friesland en wellicht ook aan Zuid-Afrika (ook Suriname zou aan die lijst kunnen worden toegevoegd, zo werd al gesuggereerd) en verder aan vrije herschrijvingen, het onderwijs, het amateur-theater, de bredere culturele receptie, enzovoort. We kunnen hieraan toevoegen dat Leek ook de *Sonnets* stiefmoederlijk behandelde.

Verschillende van de door Hoenselaars aangesneden punten komen ook verder aan bod in dit themanummer. Dat is één van de prettige eigenschappen van dit boek: als je het doorleest van kaft tot kaft, merk je hoeveel rode draden er doorheen lopen. Eén van die draden is de uitvoerig geannoteerde vertaling van *Othello* door Hafid Bouazza, die de basis was voor de opvoering door Toneelgroep Amsterdam in de regie van Ivo van Hove. Deze toneelvertaling vormt samen met Bouazza's versie van Christopher Marlowes *The Massacre at Paris* (ook voor Toneelgroep Amsterdam, regie Ivo van Hove) het voorwerp van een kritische analyse door Jan Frans van Dijkhuizen. In deze vertalingen behandelt Hafid Bouazza twee actuele, met elkaar verbonden en sterk politiek geladen thema's: etnisch-culturele identiteit en religieus geweld. Het essay toont aan in welke opzichten de vertaler afstand neemt van zijn originelen en zich vragen stelt bij een waardepatroon "waarin 'de' westerse cultuur als geheel moreel superieur wordt geacht aan 'de' Arabische cultuur, en waarin religie (en dan vooral 'de' islam) als een irrationele destructieve kracht geldt" (p. 45).

De *Othello* van Toneelgroep Amsterdam en Bouazza's vertaling vormen meteen het uitgangspunt van het volgende essay, dat de slimme titel draagt "*Ms. en scène: Shakespeares vrouwen. Zijn zusters, zijn moeders, zijn dochters*" en waarin Liedeke Plate het heeft over de noodzaak om Shakespeares stukken vanuit een typisch vrouwelijk standpunt te bekijken. Liedeke Plate citeert de actrice Catherine ten Bruggencate, die het in een open brief in *NRC Handelsblad* betreurde dat de voorstelling *Desdemona* en *Emilia* herleidt tot "weerloze" en "onnozele" maagden. Catherine ten Bruggencate stond in dezelfde periode zelf ook op de planken in de toneelbewerking van *Orlando* van Virginia Woolf, die we natuurlijk verder kennen als de auteur van *A Room of One's Own*, dat de gefingeerde geschiedenis bevat van Shakespeares getalenteerde maar kansloze zus. Deze en andere fictionele aanvullingen op het leven en de stukken van Shakespeare worden besproken vanuit de *gender*-problematiek en leiden de auteur tot de conclusie dat in onze Nederlandse theaterpraktijk het vrouwelijke perspectief echt wel meer aandacht verdient.

Oorlog, traditioneel een mannenzaak, is het centrale thema in het essay dat de gastredacteur zelf wijdt aan *Henry V*, met een knipoog richting Lanoye en

Perceval: "Ten Oorlog met Shakespeare en *Henry V*". Aanvangend met de pers-mededeling van het Pentagon waarin werd meegedeeld dat Amerikaanse soldaten in Irak een leatuurpakket meekregen met onder meer Shakespeares *Henry V*, eindigend met allusies aan hetzelfde stuk in Pat Barkers roman *The Ghost Road* uit 1995, en citerend uit verschillende talen, culturen, eeuwen en genres, doet Hoenselaars ons nadenken over de manier waarop Shakespeare en Agincourt hebben moeten dienen als rechtvaardiging van oorlog en patriottisme, of, omgekeerd, om militair machismo in vraag te stellen.

De ideologische recuperatie van *Henry V* komt ook wel aan bod in het volgende opstel, "Shakespeare en de Europese cultuur", waarin Paul Franssen bondig en helder uit de doeken doet hoe Shakespeare geleidelijk tot het Europese erfgoed is gaan behoren: bij ons in de Nederlanden - van de *strolling players* tot en met (jawel) de controverse rond de vrouwenrollen in de *Othello* van Hafid Bouazza - maar ook in Frankrijk, Duitsland, Engeland, Spanje en Oost-Europa. Franssen wijst terecht op fenomenen zoals het gebruik van Shakespeare voor toeristische en andere commerciële doeleinden, en op de populariteit van deels of grotendeels fictieve biografieën, zoals de internationale kaskraker *Shakespeare Amoureux* (1804) van Alexandre Duval, een stuk dat als verre voorloper van films als *Shakespeare in Love* kan gelden.

De slavist Willem G. Weststeijn heeft het over "Hamlet in Rusland", te beginnen met Poesjkin, die het thema 'Hamlet' heeft geïntroduceerd in de Russische literatuur, en vervolgens met Toergenjev, die een aantal Hamlet-achtige personages heeft beschreven. Voor de twintigste eeuw is Boris Pasternak de centrale figuur, met onder meer zijn in Nederlandse vertaling geciteerd gedicht 'Hamlet', verwerkt in *Dokter Zjivago*, en natuurlijk met zijn bekende vertaling van de tragedie. Voor Pasternak is Hamlet niet langer een twijfelende zwakkeling of 'overbodige mens', maar een man die zijn plicht kent en zijn best doet in erg moeilijke omstandigheden. Een gelijkaardig beeld blijkt uit het gedicht 'Mijn Hamlet' van de populaire dichter, zanger en acteur Vladimir Vysotski; ook dit gedicht wordt besproken en in Nederlandse vertaling geciteerd.

De volgende drie opstellen nemen elk een andere receptiemodus onder de loep. Klaus Bertisch heeft het over "Shakespeare en de opera". Zoals we konden verwachten speelt Giuseppe Verdi een hoofdrol in dit verhaal, maar ook andere Italiaanse en niet-Italiaanse librettisten en componisten krijgen hun plaats, inclusief meer recente zoals Aribert Reimann met zijn *King Lear* (libretto Claus H. Henneberg) uit 1978, opgevoerd door de Nederlandse Opera in 2001.

In “Shakespeare: een ideale cursus toneelschrijven” legt Ignace Cornelissen uit hoe de stukken van Shakespeare voor hem, als toneel auteur en theatermaker, een voorbeeld werden van hoe je best personages, thema’s, verhalen en locaties kiest, en hoe je op effectieve wijze je verhaal kan structureren en dramatiseren. Zoals bekend schreef Cornelissen zelf drie op Shakespeare gebaseerde ‘familie-voorstellingen’: *Wintersprookje*, *Hendrik de Vijfde* en *Othello*.

Het opstel van H.J. de Roy van Zuydewijn, “Vertalen of bewerken. Het dilemma van de Shakespeare-receptie” heb ik met meer dan gewone belangstelling gelezen, omdat de auteur ervan stelling neemt tegen een artikel van mezelf (“Shakespeare in Vertaling. Een historische verkenning”, *Folio*, 8 (2001), nr. 2, pp. 5-17). Helaas heeft de auteur mijn inleidende opmerkingen in dat artikel (die gaan onder meer over de “aanslepende malaise tussen vertaalpraktijk en vertaalwetenschap”) niet met voldoende aandacht gelezen en eigenlijk ook de rest ervan niet. Op bladzijde 101 spreekt de Roy van Zuydewijn zichzelf tegen door eerst mijn lijstje van drie strategieën te citeren “waarmee bewerkers hun nieuwe versie van het oude stuk tot stand brengen” en door enkele regels verder te beweren dat bewerkingen en vertalingen door mij “niet van elkaar onderscheiden [worden]”. Het echte probleem is natuurlijk dat ik weiger om zogenaamde ‘bewerkingen’ te veroordelen of uit mijn bewustzijn te bannen, en dat ik ze voorwaar interessant genoeg vind om erover na te denken. Het is uit de lucht gegrepen te beweren dat een dergelijke historische interesse “simpelweg” een antwoord zou impliceren op de vraag “wat het toneel te doen staat”, namelijk een bewerking (laten) maken en die opvoeren, eerder dan een bestaande vertaling (p. 103). Zoals ik eerder had uitgelegd gaat het er de vertaalstudie precies *niet* om regeltjes vast te leggen over hoe het ‘zou moeten’ of om de toekomst voorgoed vast te leggen. De vertaalwetenschap is het op dit punt volkomen eens met de auteur waar hij zegt dat “[de] keuze aan het toneel zelf [is] en, in laatste instantie, aan het publiek” (p. 103). Je kan je echter afvragen of de Roy van Zuydewijn het hier zélf wel eens is met zichzelf, want in de zin die volgt op deze verklaring wordt de vrijheid van Shakespeare-bewerkers en publiek meteen ingeperkt door een reeks frasen die zo uit het burgerlijk wetboek lijken te komen (“aanspraak op een uitvoering ... mogen maken ... beginsel ... geldigheid”) en in de daarop volgende zin worden de kaarten helemaal blootgelegd: “Indien Shakespeare de grootste toneeldichter aller tijden is, waarom zouden er dan eigenlijk bewerkingen aan te pas moeten komen om iets van zijn genie te zien te krijgen?” (pp. 103-104).

Iets van het vuur waarmee H.J. de Roy van Zuydewijn het vertalen verdedigt en zijn eigen vertaalpoëtica vertolkt, blijft nagloeien in de resterende twee bijdragen van deze bundel, ook al drukken die een soepeler vertaalmodel uit. Arie

van der Krogt geeft en becommentarieert kort zijn vertaling van *Sonnet 66* ("Tired with all these ...") en ook over dit sonnet gaat het essay van Jan H. de Roder, "Pover niets opgetuigd tot iets groots? De continentale avonturen van Shakespeares Sonnet 66". Dit essay steekt van wal met enkele poëtische beschouwingen over de typografische en structurele verschillen tussen het Petrarcaanse sonnet en het Shakespeareaanse sonnet, en dit brengt de auteur spoedig bij Hugo Claus die in zijn *Sonnetten* van 1988 enkele sonnetten van Shakespeare vrijelijk herschreef in de Petrarcaanse vorm: "Shakespeare op zijn Claus' of Claus op zijn Shakespeares, zo zouden we de vertaling van Claus mogen noemen" (p. 109). Dan gaat alle aandacht naar *Sonnet 66* en wat de Engelse critici en Nederlandse vertalers ervan gemaakt hebben. Zoals in een andere context ook Manfred Pfister al had gedemonstreerd, biedt dit sonnet schier onuitputtelijke mogelijkheden tot politieke actualisering. In de vertaling van Claus "loopt [het] vol met het verdriet van België" (p. 115), terwijl andere vertalers de uitnodiging tot actualisering negeren, of er, zoals Arie van der Krogt, subtiel op ingaan door middel van kleine details in woordkeuze. Maar Claus onderscheidt zich vooral van de anderen - en hier verwijst De Roder naar Harold Bloom - doordat hij een 'sterke' dichter is die zich niet onderwerpt maar de strijd aanbindt met andere 'sterke' dichters zoals Shakespeare: "als dichter vertaalt hij, als vertaler dicht hij" (p. 122).

Zonder ook maar een ogenblik pedant of moeilijk leesbaar te worden geeft dit themanummer van *Armada* een verbazend rijke staalkaart van wat er in onze westerse en Nederlandstalige cultuur leeft en beweegt onder de naam 'Shakespeare'. Het thematiseert en illustreert een aantal van de spanningen die dat drukke bezig zijn met Shakespeare dynamiseren. Het doet ons daardoor nadenken niet enkel over de grootheid van Shakespeare maar ook over hoe onze ervaring van die grootheid noodzakelijkerwijs gebeurt via historisch bepaalde processen van beeldvorming, reproductie en manipulatie. Het is meteen één van de boeiendste Nederlandstalige Shakespeare-documenten van de laatste jaren.

Dirk DELABASTITA