

**HUGO CLAUS EN SHAKESPEARE  
VAN 'RICHARD III' TOT 'RICHARD EVERZWIJN'**

Jozef DE VOS

In de Shakespeare-wetenschap bekleedt de studie van de invloed en de receptie van de Engelse auteur, ook in andere cultuurgebieden, een belangrijke plaats. De ongemeen gevarieerde geschiedenis van het "afterlife" van de drama's werpt immers niet alleen een verhelderend licht op hun schier oneindige interpretatiemogelijkheden maar vertelt ons ook heel wat over de interpreterende, vertalende of acterende kunstenaar. Vooral de confrontatie of soms wel eens de botsing van het genie van Shakespeare met andere grote geesten heeft vanouds gekende werken vaak in een nieuw licht geplaatst. Goethes commentaren en zijn vertaling van *Romeo and Juliet* bijvoorbeeld zijn een spiegel van de Europese romantische visie op Shakespeare. Bertolt Brechts opvattingen over theater en samenleving inspireerden hem tot vernieuwende interpretaties van stukken zoals *Hamlet* of *Coriolanus*. En nog veel dichter bij ons staan de richtinggevende enceneringen van een groot theaterman als Peter Brook, wiens absurdistisch gekleurde *King Lear* echo's heeft tot op de dag van vandaag en wiens versie van *A Midsummer Night's Dream* definitief afrekende met de romantische sprookjesachtige interpretatie van deze komedie.

Of Hugo Claus tot deze invloedrijke figuren uit de cultuurgeschiedenis moet gerekend worden, zal de tijd nog moeten uitmaken. In elk geval hebben we hier te maken met een belangrijk creatief auteur wiens confrontatie met Shakespeare boeiende stof kan opleveren. Meteen is duidelijk dat we Claus niet zomaar als een vertaler kunnen zien, die na Burgersdijk en Courteaux nu een nieuwe versie voor onze tijd schrijft.

In de eerste plaats heeft Hugo Claus beslist een zekere affiniteit met het Elizabethaanse toneel. Deze verwantschap zit o.m. in de enorme mentale vrijheid van dit theater, waarin komiek en tragiek, het innerlijke en het uiterlijke, aarde en hel tegelijk op het toneel aanwezig waren. De Elizabethaanse stukken hebben ook vaak een exuberant, barok karakter, dat sterk tot uiting komt in de "blood and horror"-tragedies. Het is trouwens geen toeval dat Antonin Artaud — de vader van het théâtre de la cruauté — grote bewondering had voor Cyril Tourneurs *The Revenger's Tragedy* en John Fords *'Tis Pity She's a Whore*. In deze stukken waarin moord en bloedschande prominente thema's vormen, zag Artaud geschikt materiaal voor zijn theater dat via de wreedheid — in

metafysische zin — de diepste en verborgen impulsen van de mens aan de oppervlakte wil brengen. Hugo Claus was met zijn *Thyestes* een van de mensen die Artaud in Vlaanderen introduceerden. Dit stuk, dat in 1966 met groot succes gespeeld werd door Toneel Vandaag, biedt trouwens nog een ander aanknopingspunt. Claus heeft wat de Antieken betreft, blijkbaar een sterke voorkeur voor Seneca — hij bewerkte diens *Thyestes*, *Oedipoes* en *Phaedra* —, die ook het Elizabethaanse drama diepgaand beïnvloedde.

Hugo Claus is een woordkunstenaar in hart en nieren. Met voelbaar genoegen boort hij allerlei kleurrijke lagen uit het Vlaamse idioom aan. Een barok, heftig taalgebruik is hem niet vreemd. Het Elizabethaanse theater, waarin nauwelijks decors werden aangewend, was ook een theater waarin de woordcultuur domineerde.

Er is dus wel degelijk een zekere verwantschap tussen Claus en het Elizabethaanse theater in het algemeen en Shakespeare in het bijzonder. Claus vertaalde het gruwelijke maar fascinerende stuk *The Revenger's Tragedy* onder de titel *Wrrraak*. Van Shakespeare zelf zorgde hij voor nieuwe Nederlandse versies van *Macbeth*, *Hamlet*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Winter's Tale*, *Romeo and Juliet*, *King Lear* en *Richard III*. Bekijkt men deze teksten als een geheel, dan is men onmiddellijk getroffen door het disparate karakter van de omzettingen. Dit heeft natuurlijk te maken met het feit dat deze versies tot stand kwamen met het oog op een bepaalde opvoering, meestal als opdracht. De theatergerichtheid is dan ook een eerste belangrijk kenmerk. Het gezelschap, de regisseur, kortom de concrete context waarbinnen hij werkt, beïnvloedt heel duidelijk Claus' vertaalstrategie. In het algemeen kan men stellen dat hij streeft naar een vrije vertaling, een adaptatie zelfs, die een grote soepelheid en directheid mogelijk maakt. Maar er zijn ontzettende verschillen. De twee uitersten waartussen de vertaler Claus zich beweegt vinden we enerzijds in zijn *Hamlet*, dat allerlei, soms extravagante ingrepen, tot in de plot toe, bevat en anderzijds in *Koning Lear*, waarin hij weliswaar een heel eigen idioom hanteert maar toch vrij dicht bij de oorspronkelijke tekst blijft.

*Hamlet*, in 1983 vertaald voor het Nederlands Toneel Gent, kan men trouwens best als een buitenbeentje beschouwen. Ten eerste zal de avontuurlijke regie van Arturo Corso de bewerker wel beïnvloed hebben. Claus doorspekte zijn tekst trouwens met karamellenverzen die aansloten bij de slapstickachtige stijl van Corso. Ten tweede kon Claus in dit stuk, waarin de moord op een vaderfiguur en de relaties van de held met zijn moeder en met een jonge vrouw centrale thema's uitmaken, zijn Freudiaanse preoccupaties ten volle projecteren.

Uiteraard wordt Hamlets erotische moederbinding sterk beklemtoond in Claus' versie. Maar Gertrude ziet Ophelia hier zozeer als een rivale dat zij haar om het leven brengt. Ook het incest-thema wordt rijkelijk uitgesmeerd. Immers niet alleen de relatie tussen Gertrude en Claudius, maar ook die tussen Polonius en zijn dochter Ophelia en die tussen Laertes en Ophelia zijn sexueel gekleurd.



Claus' *Hamlet* bij N.T.G. (Foto : Luk Monsaert)

Deze summiere opmerkingen suggereren al voldoende dat *Hamlet* veel met Claus maar des te minder met Shakespeare te maken heeft (1). In al de andere teksten blijft Claus echter relatief dicht bij het origineel, zodat ik het wil wagen enkele veralgemeende observaties te maken over deze vertalingen. Daarna zal ik dan Claus' recentste omzetting, *Richard Everzwijn*, onder de loep nemen.

Hugo Claus vertaalt duidelijk met het oog op de doeltaal en in functie van het hedendaagse theater. Dat heeft o.m. gevolgen op inhoudelijk vlak. Zo worden verwijzingen naar de klassieke wereld vaak weggelaten of verklaard. Meer dan eens introduceert hij ook eigen alternatieven en voegt hij hedendaagse elementen aan de tekst toe. Een voorbeeld uit *Romeo and Juliet* dat Claus in 1987 voor KNS Antwerpen vertaalde, illustreert deze tendens :

II,2,38-47 :

*Mercutio* : Without his roe, like a dried herring, O flesh, flesh, how art thou fishified ! Now is he for the numbers that Petrarch flowed in : Laura to his Lady was a kitchen wench, marry she had a better love to berhyme her : Dido a dowdy, Cleopatra a gipsy, Helen and Hero, hildings and harlots : Thisbe a grey eye or so, but not to the purpose. Signior Romeo, *bon jour*, there's a French salutation to your French slop : you gave us the counterfeit fairly last night.

Claus laat alle literaire en klassieke referenties weg en vertaalt heel kernachtig als volgt :

Een rode poon, een afgelikte haring !  
Zijn vlees is vis !  
Signor, bonjour ! Je hebt ons gisteren een mooie poets gebakken.

*Romeo and Juliet* is een vroeg, nog ietwat euphuistisch stuk van Shakespeare. Claus heeft hier dan ook grondig gesnoeid, zelfs in bekende passages zoals de balkonscène.

In *Macbeth*, in 1979 vertaald voor Teater Arena, wordt in het begin van het stuk een beschrijving gegeven van Macbeths wapenfeiten. Claus vertaalt hier "brave Macbeth (well he deserves that name)" (I,2,16) met een allusie op onze eigen Vlaamse mythologie als : "Zij zeggen : "Macbeth, de Leeuw", wel, zo was het".

Claus' snoeiwerk en dergelijke originele elementen hebben tot doel het stuk dichterbij het hedendaagse publiek te brengen. De tekst spreekt de toeschouwer dan ook direct aan.

Die verhoogde directheid en snedigheid vinden wij ook op het poëtische niveau van de vertalingen. Claus vertaalt ofwel in vrije verzen (*Macbeth, Romeo en Julia*) of in proza (*Koning Lear*). Wat de dictie betreft pakt hij vaak uit met eigen alternatieven. Een krachtig expressief hedendaags taalgebruik karakteriseert zijn vertalingen. Ook de beeldspraak ontsnapt natuurlijk niet aan de creatieve inspiratie van Claus, maar het valt wel op dat hij een scherp oog heeft voor essentiële beelden die Shakespeare haast als motief gebruikt. Thematisch belangrijke beelden en referenties in *Koning Lear* b.v. blijven steeds behouden.

Claus' creativiteit inzake klank en ritme moge blijken uit zijn versie van de volgende bekende passage uit *King Lear* :

III,2,1-9 :

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

*Claus*

Blaas, winden, en scheur uw wangen, raas ! Blaas !  
 Wolkbreuken, orkanen, spuit en verzuip onze klokketorens en hun hanen !  
 Zwavelzuur dat de gedachten verschroeit, voorpost van de bliksem die eiken  
 splijt, verzeng mijn witte kop ! En jij daar, alles schokkende donder, sla de  
 dikke ronding van de aarde plat ! Dat de vormen van de natuur in gruis  
 barsten en dat in één klap al het zaad waaruit de ondankbare mens is  
 ontstaan, verdorre !

Claus' proza slaagt er beter in de scherpe en a.h.w. tegen elkaar opbotsende klemtonen weer te geven dan de 'traditionele' vertalers die het vers hier vaak regelmatig maken. Ook de herhaling "blaas" blijft behouden. De expressieve alliteratie "drench-drown" die ook meestal verloren gaat in vertaling, wordt gecompenseerd door de assonanties van "spuit-verzuip/oranen-hanen".

Bij Shakespeare bestaat vers 9 slechts uit drie jamben. Dit korte, gespannen vers brengt de climax van de verwoesting en chaos die Lear oproept, tot uitdrukking. Hier merken we Claus' superioriteit. Na de lange opeenvolging van korte frases die als donderslagen door de tekst razen, besluit hij met een relatief langere zin die eindigt met het zowel ritmisch als syntactisch enigszins apart geplaatste "verdorre". Ook als archaische vorm staat het apart. Op die manier bedekt Claus een effect dat gelijkwaardig is aan dat van Shakespeares afgebroken vers.

Laten we nu echter onze aandacht richten op *Richard III* en Claus' bewerking die hij alweer in opdracht van het NTG schreef. (2) *Richard III*, het

drama van de niets of niemand ontziende schurk die zich een bloedige weg baant naar de kroon en kort nadien verslagen wordt door Richmond (de latere Hendrik VII) is een enigszins ruw en sensationeel stuk, dat echter altijd erg populair geweest is op het toneel. Ook in Shakespeares tijd moet het een hit geweest zijn, want tussen 1597 en 1622 verschenen er niet minder dan zes uitgaven van. Dit succes is ongetwijfeld toe te schrijven aan de onvoorstelbaar fascinerende figuur van de mismaakte Richard die het hele drama domineert. Zowel uiterlijk als innerlijk is hij een monster, maar hij is tevens een gewiekst en schrander intrigant.

Heel wat kenmerken van deze figuur vond Shakespeare in de historische bronnen van Edward Hall en van Raphael Holinshed. Maar Shakespeares portret van Richard was ook gekleurd door de "Vice"-figuur uit de middeleeuwse moraliteiten, die geleidelijk van een louter allegorische functie was uitgegroeid tot een persoonlijkheid met een sterke theatrale présence (3). Als deze duivelse figuur koning wordt, teistert zijn morele perversiteit de hele natie. Op die manier wordt Richard ook een voorbeeld van een ander schrikbeeld uit de middeleeuwen : de "flagellum dei". Deze "plaag Gods" is een heerser, zoals Herodes b.v. van wie God zich bedient om het volk te straffen en te zuiveren (4).

Op deze historische en middeleeuwse elementen entte Shakespeare dan het nieuwe, moderne type van de Machiavel, die in het Elizabethaans theater een vertrouwde figuur was : de ambitieuze, wreedaardige, amorele, gewiekste schurk.

Shakespeares Richard is bovendien een innemend acteur. De scène in het begin van het stuk waarin hij, bij de lijkbaar van de door hem vermoorde Hendrik VI, de nog in rouwkledij gehulde Lady Anne weet te verleiden, is hiervan het treffendste voorbeeld.

Richard heeft in zijn hoog spel geen echte tegenstanders, alleen maar pionnen die hij één na één uit de weg ruimt. Zijn ware tegenstander is de "King of kings", God zelf. De andere personages in dit drama bezitten maar weinig individualiteit. Zij lijken eerder instrumenten te zijn in een verhaal van schuld en boete, gedetermineerd door Nemesis, de wrekende gerechtigheid die in het stuk geïncarneerd wordt door de figuur van de oude koningin Margaret. Volgens de geschiedkundige feiten stierf zij in ballingschap, maar Shakespeare wenste haar duidelijk de functie van wraakgodin te geven. Deze functie sluit aan bij wat E.A.J. Honigmann de "providential design" van het stuk noemt. Voorspellingen, vervloekingen en dromen komen frequent voor in *Richard III*. Al deze elementen



### 7! Toneel

#### Een Zaal in Macbeth's Kerkel

Macbeth .

Als het gedaan was als het gedaan is  
 nu zou het juist zijn als het snel gemeen werd.  
 Als de moord in zijn netten  
 ook de gevolgen kon wikkelen  
 en daarmee het welslagen,  
 als deze slag het begin en het einde van  
 dit alles was,  
 hier, alleen maar hier, op deze zandbank van de tijd,  
 dan zette ik heel mijn toekomst op een spel.  
 Maar bij zulke daden  
 komt er hier reeds vergelding.  
 Wij die bloedig onderricht zijn  
 zien de les die wij pas hebben gegeven  
 zich als straf tegen ons keren.  
 Een strafrechtigheid die juist weeft  
 durt de kelk met het zelf gemengde gif  
 naar onze eigen lippen. —  
 De koning is hier dubbel beschermd.  
 Ten eerste ben ik zijn neef en onderaan,

boven :

*Macbeth* in vertaling van Claus  
 bij Teater Arena, 1979.

(Foto : Archief Documentatie-  
 centrum)

onder :

Een fragment uit Claus' verta-  
 ling van *Macbeth*

(Bron : programmaboekje  
*Macbeth* door Teater Arena.  
 Archief Documentatiecentrum)

maken de goddelijke Voorzienigheid voelbaar aanwezig in de actie (5). De beeldspraak en de dictie in dit stuk verwijzen trouwens voortdurend naar God.

En dit brengt ons dan bij de ruimere context, waarin we *Richard III* toch ook moeten plaatsen. Want ook al vormt dit stuk op zichzelf een sluitend en overigens goed gestructureerd geheel, toch mag men niet uit het oog verliezen dat het eigenlijk het laatste luik is van de zogenaamde eerste tetralogie. E.M.W. Tillyard gaat zelfs zo ver te stellen dat "in spite of the eminence of Richard's character the main business of the play is to complete the national tetralogy and to display the working out of God's plan to restore England to prosperity" (6). Het erg formele karakter van het stuk, de vele profetieën en de klaagscènes, geven het geheel iets van een ritueel. En precies dat aspect van het drama draagt bij tot de indruk dat hier een Goddelijk Plan tot uitvoering gebracht wordt. Richmond zelf heeft nauwelijks enige individualiteit. Hij is vooral het instrument waarvan God zich bedient. In zijn slotmonoloog wordt hij meer dan ooit de vertolker van een hogere macht, die orde en voorspoed hersteld heeft.

Hoe heeft vertaler of bewerker Hugo Claus deze *Richard III* aangepakt? De titel *Richard Everzwijn* is reeds een aanduiding dat hij hier een eigen interpretatie aanreikt en dat hij in de eerste plaats geïnteresseerd was in de figuur van de duivelse Richard. *Richard III* is zoals gezegd een ietwat melodramatisch, bij momenten sterk emblematisch stuk dat mede door de vele formele passages, soms ook wel een beetje langdradig overkomt. Daarom wellicht heeft Claus duidelijk de optie genomen om grondig te snoeien en waar nodig zelfs te herschikken. Ik stel voor om na te gaan hoe Claus Shakespeares tekst herinterpreteerde door achtereenvolgens de tekstuele, de scenische en de interpretatieve transformaties te bekijken (7).

Enkele opvallende kenmerken van Claus' tekstuele behandeling blijken al onmiddellijk uit de fascinerende monoloog waarmee Richard het stuk inzet.

Now is the winter of our discontent  
 Made glorious summer by this sun of York,  
 And all the clouds that loured upon our house  
 In the deep bosom of the ocean buried.  
 Now are our brows bound with victorious wreaths,  
 Our bruised arms hung up for monuments,  
 Our stern alarums changed to merry meetings,  
 Our dreadful marches to delightful measures.  
 Grim-visaged war hath smoothed his wrinkled front,



And now, instead of mounting barbèd steeds  
 To fight the souls of fearful adversaries,  
 He capers nimbly in a lady's chamber  
 To the lascivious pleasing of a lute.  
 But I, that am not shaped for sportive tricks  
 Nor made to court an amorous looking-glass;  
 I that am rudely stamped, and want love's majesty  
 To strut before a wanton ambling nymph;  
 I, that am curtailed of this fair proportion,  
 Cheated of feature by dissembling Nature,  
 Deformed, unfinished, sent before my time  
 Into this breathing world, scarce half made up,  
 And that so lamely and unfashionable  
 That dogs bark at me as I halt by them -  
 Why I, in this weak piping time of peace,  
 Have no delight to pass away the time,  
 Unless to spy my shadow in the sun  
 And descant on mine own deformity.  
 And therefore, since I cannot prove a lover  
 To entertain these fair well-spoken days,  
 I am determin'd to prove a villain  
 And hate the idle pleasures of these days.  
 Plots have I laid, inductions dangerous,  
 By drunken prophecies, libels, and dreams,  
 To set my brother Clarence and the King  
 In deadly hate the one against the other;  
 And if King Edward be as true and just  
 As I am subtle, false, and treacherous,  
 This day should Clarence closely be mew'd up  
 About a prophecy which says that G  
 Of Edward's heirs the murderer shall be.  
 Dive, thoughts, down, to my soul — here Clarence comes !

*Claus*

Het is winter en ik ben niet content.  
 Zon of regen, 't werkt al op mijn zenuwen.  
 Zomer of winter, ik ben er tegen.  
 En nu dat het lijkt  
 dat die donderwolken van boven het dak  
 van ons land gezakt zijn in de diepe zee,

dat we kinderkransen dragen rond onze nek,  
 dat de kapotte wapens aan de muur hangen  
 dat we na al dat gemarsjeer op onze blaren  
 eindelijk viktorie mogen kraaien en uitblazen,  
 dat de oorlog zelf uit zijn vuile muil  
 al zijn rimpels heeft weggewreven  
 en in zijn eentje danst op een geil muziekske,  
 welnu, die vrede staat mij niet aan,  
 vrede is mijne genre niet,  
 want ik ben een gestampde boer,  
 ik kan niet rekken lijk een elastiek,  
 kijk ik in de spiegel en zie ik die mismaakte vent  
 dan keert mijn hart in mijn lijf  
 nee, mercie, ik zie mijn eigen liever niet,  
 ik heb geen talent voor liefdesgymnastiek  
 misdeeld als ik ben  
 mismeesterd al voor mijn geboorte  
 en te vroeg, half gebakken, uit mijn moeder gehaald,  
 een hinkepoot, de honden janken  
 als zij mij zien manken.  
 En nu dat het vrede is, een slappe tijd, een zwak gepiep,  
 wat moet ik met die tijd ?  
 Staan loeren naar mijn kromme schaduw in de zon ?  
 Zitten zeuren over mijn monsterlijk model ?  
 Nee, als ik geen vrijer kan zijn, niet in de mode,  
 geen charmante leegganger bij de wijven,  
 dan zal ik slecht zijn, een propere rotzak,  
 want, houdt u vast, gasten  
 ik heb strikken uitgezet,  
 Zo'n netwerk van laster en kwaadaardig gezever  
 dat de Koning en mijn broer Clarence naar mekaar gaan blaffen,  
 mekaar gaan opeten van miserie.  
 Is onze koning zo oprecht en recht door zee  
 als ik gemeen ben en geslepen  
 dan vliegt broertje Clarence met zijn zotte kop  
 vandaag nog in t'cachot.

Terwijl Claus in *Koning Lear* voor een sterk ritmisch proza koos, hanteert hij hier een weliswaar zeer vrije, losse versvorm. Wellicht hoopt hij op die manier toch iets van het erg retorische karakter van Shakespeares verzen te

behouden. Toch toont deze monoloog al meteen dat Claus' taalgebruik veel minder formeel is dan dat van Shakespeare. Zijn tekst klinkt direct en hedendaags, vaak zelfs krachtig-volks. Dat geldt b.v. voor de dictie. Het openingsvers waar hij slechts een klank-echo van het oorspronkelijke behouden heeft maar dat qua betekenis sterk afwijkt is typisch in dit opzicht. Uitdrukkingen als "vrede is mijne genre niet" of "ik ben een gestampde boer" ("I, that am rudely stamped"), of "halfgebakken, uit mijn moeder gehaald" ("scarce half made up") illustreren dit eveneens. Ook introduceert Claus eigen beelden zoals "ik kan niet rekken lijk een elastiek" ("I, that am not shaped for sportive tricks").

Stilistisch valt op dat nogal wat retorische elementen afgezwakt worden. De anaforen ("Now...; Our...") worden gereduceerd tot het vier keer gebruikte "dat". De alliteraties zijn verminderd en de sterke parallelle tussen bepaalde verzen is verdwenen (11,7-8).

Ook wat de syntaxis betreft constateren we hier een fenomeen dat in feite de hele vertaling kenmerkt. Richards lange, retorische volzin wordt omgezet in kortere directere zinnen. Dat valt op in de vier openingsverzen die een vrij plechtstatige periode vormen maar die bij Claus drie korte, bitsige zinnetsjes worden.

Het wordt nog duidelijker in het tweede deel van Richards monoloog, waarin de hoofdzin wordt voorafgegaan door drie lange relatieve bijzinnen. Bij Claus krijgen we hier een reeks korte frases. Enkele retorische vragen ("wat moet ik met die tijd ?...") compenseren in zekere mate het verlies aan oratorische kracht en versterken de directe relatie met het publiek, die Claus extra beklemtoont in : "want, houd u vast, gasten/ ik heb strikken uitgezet".

Om aan te tonen dat Claus wel degelijk de toon en stijl van *Richard III* omgebogen heeft, wil ik nog enkele voorbeelden aanhalen. Bij het begin van de fameuze "wooning scene" (I,2) vraagt Lady Anne de dragers het lijk van haar vermoorde schoonvader Henry VI neer te zetten :

Set down, set down your honourable load  
 If honour be shrouded in a hearse -  
 Whilst I awhile obsequiously lament  
 Th'untimely fall of virtuous Lancaster  
 Poor key-cold figure of a holy King,  
 Pale ashes of the house of Lancaster,  
 Thou bloodless remnant of that royal blood,

Bij Claus luidt dit als volgt :

Zet de kist daar, voorzichtig,  
 en laat me alleen dat ik kan schreien om Hendrik de zesde,  
 om deze Koning, de vader van mijn man,  
 om die sukkelaar, die heilige, nu koud als de aarde.  
 Er schiet niet veel meer over  
 van ons Koningsbloed  
 nu Richard mijn man en de vader van mijn man  
 heeft geslacht.

De plechtige rouw- en klaagtoon wordt hier duidelijk naar het gewone taalgebruik toegehaald.

Zelfs in de speech van de stervende Koning Edward waarin hij zijn wroeging tot uitdrukking brengt, blijkt dezelfde tendens tot het gebruik van een alledaagser taal en stijl. Ik citeer enkele verzen uit deze passage uit II,1 :

Have I a tongue to doom my brother's death,  
 And shall that tongue give pardon to a slave ?  
 My brother killed no man-his fault was thought -  
 And yet this punishment was bitter death.  
 Who sued to me for him ? Who, in my wrath,  
 Kneeled at my feet and bid me be advised ?

*Claus :*

Mijn eigen broer verdoemd door mijn tong.  
 Het is mijn schuld. Alleen mijn schuld.  
 Alhoewel...  
 Wie onder u is voor hem komen pleiten ?  
 Wie onder u heeft mijn koleire getrotseerd,  
 aan mijn knieën gelegen,  
 ...

Wanneer Richard aan het eind van III,1 Buckingham belooft hem het graafschap Hereford te zullen schenken als hij eenmaal koning zal zijn, antwoordt Buckingham als volgt :

I'll claim that promise at your grace's hand.

Claus vertaalt dit zeer informeel :

Ik zal u dit op tijd en stond rappeleren.

En bij de show die Richard en Buckingham ensceneren om de eerste er zagezegd tegen zijn eigen wil toe te brengen toch de kroon te aanvaarden, zegt Buckingham op een bepaald ogenblik :

Happy were England would this virtuous prince  
 Take on his grace the sovereignty thereof;  
 But sure I fear we shall not win him to it.  
 (III,7,76-77)

Claus vertaalt deze verzen simpelweg als :

Ah, moest hij Koning willen zijn,  
 heel Engeland zou dansen.  
 Maar het is geen avance, hij wil niet.

Een soortgelijke opvallende verschuiving van register vinden we in Richards verzen bij zijn troonsbestijging.

IV,2,3-6 :  
 Give me thy hand.  
 Thus high by thy advice  
 And thy assistance, is King Richard seated.  
 But shall we wear these glories for a day ?  
 Or shall they last, and we rejoice in them ?

*Claus :*  
 Buckingham, geef mij uw hand.  
 Bedankt. Wij zitten hier niet kwalijk.  
 Wat denkt ge ? Voor een tijdje ?

Claus benadert deze *Richard III* dus duidelijk op een veel meer onbevagen wijze dan b.v. *King Lear*. Vaak ook zal hij hier eigen, soms treffende beelden, introduceren, terwijl beelden ontleend aan de antieke wereld geschraapt worden. Een tweetal voorbeelden van Clausiaanse beeldspraak :



*Richard Everzwijn door het N.T.G. (Foto : Luk Monsaert)*

I,1,151-152 :

... God take King Edward to His mercy  
And leave the world for me to bustle in !

*Claus :*

Dan mag onze lieve Heer  
Koning Edward begroeten en dan wordt heel Engeland  
mijn zandbak.

I,2,112-113 :

Anne : Ill rest betide the chamber where thou liest !  
Richard : So will it, madam, till I lie with you.

*Claus :*

Anne : Ik zou mijn bed in brand steken.  
Richard : O ja, dat wij er samen in branden.

Wat de scenische transformaties betreft valt in de eerste plaats Claus' snoeiwerk op. Inkortingen vinden we vooral in de statische klaagscènes of in de erg retorische passages. Dat is b.v. het geval in II,2, waarin zowel Clarence als Koning Edward beweend worden. De herhalingen en parallel-constructies geven zulke passages een sterk ritueel karakter. De conclusie van de Hertogin van York, waarin zij al het leed dat reeds door de anderen tot uitdrukking gebracht werd, in zich verenigt, wordt bij Claus gereduceerd tot drie duidelijke zinnestelsels mét een beeld dat ons vertrouwd klinkt uit de katholieke sfeer.

Was never mother had so dear a loss.  
Alas ! I am the mother of these griefs;  
Their woes are parcelled, mine is general.  
She for an Edward weeps, and so do I;  
I for a Clarence weep, so doth not she;  
These babes for Clarence weep, and so do I;  
I for an Edward weep, so do not they,  
Alas, you three on me, threefold distressed,  
Pour all your tears ! I am your sorrow's nurse,  
And I will pamper it with lamentation.

*Claus :*

Zij zijn alle drie dood.

Ik ben de moeder van smarten, de voedster van de dood.

Ik heb het verdriet van alle drie.

Ook het eerste gedeelte van IV,4, een aaneenrijging van geweeklaag en vervloekingen door Koningin Margaret, Koningin Elizabeth en de hertogin van York, werd bij Claus hier en daar ingekort zodat de functie van de drie vrouwen als een koor van wraakgodinnen enigszins afgezwakt wordt.

Opvallend is ook dat Richmonds aanmoedigingsrede in V,2 sterk ingekort werd en dat de toespraak tot zijn manschappen in V,3 zelfs geschrapt werd. Overigens verschijnen ook de geesten alleen voor Richard zodat in het algemeen de visuele symmetrie van de twee tegenover elkaar geplaatste aanvoeders als krachtig samenvattend embleem van het stuk grotendeels teloor gaat. Uit een en ander blijkt dat Hugo Claus het sterk ritueel en retorische karakter van het drama bewust afzwakt. Het weinig dramatische karakter van de vernoemde passages maakt ze in de ogen van de bewerker allicht minder interessant voor het hedendaagse publiek. Ook de veeleer symbolische betekenis van Richmond houdt echter verband met deze keuze.

Een tweede belangrijke vorm van scenische transformatie die Claus toepast is het omzetten van monologen in dialogen. Een sterk voorbeeld hiervan vinden we in III,7 (Claus balt overigens III,5; III,6 en III,7 in één scène samen) waar de lange uiteenzetting van Buckingham over de wijze waarop hij het publiek trachtte te bespelen ten gunste van Richard in een radde dialoog tussen Buckingham en Richard wordt omgezet. Deze transformatie die het tempo en de snedigheid opdrijft, is des te meer verantwoord omdat Buckingham hier eigenlijk verslag uitbrengt aan Richard. Terloops weze hier ook aangestipt dat Claus op handige wijze het theaterpubliek weet te betrekken bij Buckinghams gewiekst, veinzend optreden. Buckingham wendt zich namelijk tot de toeschouwers die aldus een beetje de rol van de burgers van Londen toebedeeld krijgen. De retoriek van het veinzen wordt aldus behouden en Claus versterkt de theatraliteit van de scène.

Het nogal melodramatische verhaal over de moord op de twee prinsjes dat Tyrrel in het begin van IV, 3 brengt, wordt bij Claus een levendige korte dialoog van Tyrrel, die hier duidelijk medemoordenaar is, met zijn twee knechten (N.T.G. brochure p. 53).



Indien dergelijke ingrepen bijdragen tot een naar ons gevoelen meer dramatische weergave van een vaak statisch stuk, dan geldt dit nog meer voor een ander procédé dat Claus graag toepast: het visualiseren van bepaalde passages. De lange passage die aan het begin van II,1 de opkomst van Richard voorafgaat, is één formele verzoeningsscène tussen de verschillende facties, die bij Claus eenvoudigweg door de toneelaanwijzing "De heren kussen elkaar, beleefdheidsformules uitwisselend" wordt vervangen (N.T.G. brochure, p. 21). Overigens moet hier toch de indruk overheersen dat het allemaal slechts om uiterlijk vertoon gaat.

De aangehaalde scenische transformaties blijken dus allemaal de theatraliteit van het stuk te verhogen.

Ten slotte kunnen we in *Richard Everzwijn* een aantal transformaties aantreffen die een nieuwe interpretatie aan het dramatische gebeuren geven. Zo valt het op dat de vele verwijzingen naar God en de hemel worden weggelaten of afgezwakt. Voorbeelden vindt men o.m. in Claus' weergave van I,2,70 ("law of God"), I,2,102; I,3,110-111 en I,4,2-7; II,1,1-46: de formele verzoeningsscène; V,5,18-41. Door het wegvallen van deze verwijzingen naar God en door het sterk inkorten van de scènes waarin profetieën en waarschuwingen worden uitgesproken, vermindert of verdwijnt zelfs de indruk van "providential design". Ook het feit dat de rol van Richmond zo sterk werd ingekort draagt daartoe bij. Shakespeares stuk toont inderdaad het ontvouwen van een plan van de Goddelijke Voorzienigheid. Vandaar dat in de eerste helft de klemtoon ligt op de figuur van de individualist, de antichrist, die zich tegen de goddelijke orde verzet en in de tweede helft op de plot, waarin Gods plan zich voltrekt (8).

De executiescène III,3 waarin de drie veroordeelden verwijzen naar de voorspellingen van Margaret, heeft zoals vele scènes in *Richard III* weer enigszins het karakter van een formele klaagzang. De tekst lijkt die van een koor, veeleer dan van enkele individuen. Bij Hugo Claus wordt dit omgezet in een aantal snel op elkaar volgende frases, die het gebeuren op het randje van het komisch-groteske brengen.

- Veroordeelden :
- Ik sterf omdat ik trouw was en oprecht...
  - Pardon ?
  - Maar werd oprechter trouw
  - Waar moet ik naar toe ?
  - Langs hier, houd u aan mij vast.
  - Godverdomse bloedhonden !

- Richard, kom mij helpen !
- Ik ben onschuldig.
- Wilt ge mij embrasseren ?
- Waarom ? Ik heb dat tijdens mijn leven ook niet gedaan.

Beulen : Heren, niet zo gejaagd. Kalm, alstublieft

Zodoende wordt het ganse ideologische kader van Shakespeares stuk uitgehold om plaats te maken voor een vrij cynische kijk op het politieke gebeuren, waar beslist geen God zich mee bemoeit. Claus' visie sluit in feite aan bij de bekende interpretatie van de historische stukken van Jan Kott. Volgens deze criticus wordt het hele gebeuren in deze drama's beheerst door de wrede kringloop van het "Grote Mechanisme" : wie zich een weg baant naar de macht, zal op zijn beurt verslagen worden. (9) De ironische interpretatie van Claus blijkt ten volle uit het slot waar hij Richard, hoewel verslagen, toch het laatste woord geeft.

Richmond : Begraaf ze zoals het past. Wij pardonneren de soldaten die  
gevlucht zijn maar zich overgeven.  
Engeland is bijna leeggebloed, vaders tegen zonen,  
blinde broers tegen blinde broers.  
't moet nu gedaan zijn. Er moet vrede komen.  
Wij hebben teveel bloed geschreid.  
(DE DODE RICHARD KOMT OVEREIND)

Richard : En gij gelooft dat ?

*Richard Everzwijn* is dus duidelijk een Clausiaanse adaptatie, die mij wel verantwoord lijkt. Het erg formele, retorische karakter van het stuk spreekt ons allicht minder aan en dit werd dan ook door Claus omgebogen naar een meer volkse sfeer. Alle aandacht gaat hier naar de "showman" Richard. De vraag is of hij in een literair en ideologisch gewijzigde context dezelfde aantrekkingskracht op het publiek kan blijven uitoefenen.

#### NOTEN :

- (1) Voor een uitvoeriger behandeling van Claus' *Hamlet*-versies, zie volgende bijdragen :  
- Erwin D.A. Penning, "'Hamlet', een reductieproces", *Documenta* I(1983), nr. 4, 177-194.

- Jozef De Vos, "Recente Shakespeare-opvoeringen in Vlaanderen". *Ons Erfdeel* XXVI (1983), nr. 5, 766-771; "Shakespeare in Belgium", *Shakespeare Quarterly* XXXV (1984), no.4, 465-468.

- Erik De Winter, "Claus laat Hamlet uit", *Streven*, april 1986, 640-645.

- Geert Opsomer, "De beste vertaler is Claus en dan komt Shakespeare. Vertaalattitudes en toneelmatigheid in de *Lear*- en *Hamlet*-vertalingen van Claus, Decorte en Courteaux, in : R. Van den Broeck (ed.), *Literatuur van elders*, Leuven-Amersfoort, 1988, pp. 91-118.

- (2) *Richard Everzwijn* werd tot nog toe niet gepubliceerd. Alle citaten die volgen werden ontleend aan de tekstbrochure van het Nederlands Toneel Gent, seizoen 1990-1991. Ik dank het NTG dat mij een brochure ter beschikking stelde.
- (3) Cf. A. Hammond, ed., *King Richard III* (The Arden Edition of the Works of William Shakespeare), p. 100.
- (4) Idem, p. 103.
- (5) E.A.J. Honigmann, ed., *King Richard the Third* (New Penguin Shakespeare), p. 30.
- (6) E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, p. 205.
- (7) In zijn studie *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de Oudheid*, Amsterdam, 1984, behandelt Paul Claes *Claus'* adaptaties van stukken uit de Klassieke Oudheid. Hij hanteert daarbij de categorieën tekstuele, scenische en structurele transformaties.
- (8) Cf. E.A.J. Honigmann, *op.cit.*, p. 30.
- (9) Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, Londen, 1965.