

## DWAALWEGEN VAN DE SHAKESPEARE-REGIE

WILLEM SCHRICKX

Wat de opdracht is van een regisseur is een thema dat we hier niet zullen behandelen : zijn optreden is nog het best te vergelijken met dat van vertalers van teksten.<sup>1</sup> Zoals Shakespeare-vertalers doorheen de jaren de teksten zo goed mogelijk vertaald hebben, zo ook hebben de Shakespeare-regisseurs gepoogd de verschillende stukken om te zetten in de taal van het theater. De regie is erop gericht de tekst zo zinvol en aangrijpend mogelijk in actie en encenering te "vertalen". De regisseur van een stuk zoals Hamlet staat, vooral wanneer het in vertaling wordt opgevoerd, voor een uitzonderlijk moeilijke opgave : het publiek is doorgaans veeleisend en vindt een opvoering alleen werkelijk geslaagd wanneer ze nog vele jaren in het geheugen zal blijven hangen. Het kan niet onze bedoeling zijn de regie-problemen van de hele Hamlet te behandelen en daarom zal in de volgende bladzijden onze aandacht vooral gaan naar de relatie tekst-regie geïllustreerd aan een passage uit Hamlet en één uit Driekoningenavond.

In de laatste decennia hebben we de suprematie van de regisseur in toneelvoorstellingen meegemaakt : in bepaalde omstandigheden is hij zelfs in staat van een onbenullig stuk een zeer aanvaardbaar schouwspel te maken. Teksten van grote auteurs worden dikwijls zo gemanipuleerd dat men bepaalde scènes gewoonweg achterwege laat, terwijl het niet zelden gebeurt dat regisseurs of acteurs zelf enkele regels (of zelf meer) toevoegen aan de gedrukte tekst.

Met een auteur als Shakespeare die zeker in Engeland als sacrosanct wordt beschouwd, zal men natuurlijk de tekst zoveel mogelijk integraal volgen. En toch wordt met een stuk als Hamlet bijna altijd afgeweken van de integrale tekst. Zoals iedereen weet bestaat er een Hamlet-versie gedrukt in 1605 (de zogenaamde Second Quarto) en een andere gedrukt in het Folio van 1623. Welnu er zijn passages die alleen in de versie van 1605<sup>2</sup> en passages die alleen in 1623 voorkomen, wat duidelijk maakt dat de tekst van Hamlet heel lang zal uitvallen wanneer men de totaliteit van de tekst op het toneel brengt. De ervaring heeft geleerd dat een dergelijke opvoering tot vijf uur kan duren. In de bladzijden die volgen zullen we ons dus niet bezighouden met het regisseurswerk van een Peter Brook bijv. die o.m. van een stuk als Een Midzomernachtsdroom een waar spektakel heeft gemaakt. Men kan natuurlijk Shakespeare een realistische, naturalistische en symbolische of symbolistische manier regisseren. De relatie tekst-regie is onze hoofdbekommernis, of nog anders gezegd, wijkt de regie al of niet af van de tekst? Een probleem dat soms te berde wordt gebracht is dat van de intentie van de auteurs. Voor alle overleden schrijvers lijkt deze vraag geen belang meer te hebben, want ze kunnen niet meer onderzocht worden over hun intenties. Wat men in de Engelse kritiek intentional fallacy (de drogreden van de intentie, of de bedoeling) noemt, komt eigenlijk in laatste instantie hierop neer dat velen de opvatting zijn toegedaan dat het kunstwerk een onafhankelijk bestaan leidt, bij zoverre dat men op eigen gezag een intentie aan het werk kan meegeven, wat vele moderne regisseurs inderdaad ook doen. Aan twee voorbeelden, het eerste uit Hamlet en het tweede uit Twelfth Night (Driekoningenavond), zullen we nu illustreren hoe de interpretaties van de regisseurs weinig of



“Hamlet” door de Haagse Comedie

geen rekening houden met de "intentie" van Shakespeare.

De zeven alleenspraken (in het Engels : soliloquies) die Hamlet telt zijn alle het voorwerp geweest van intens onderzoek en er is geen alleenspraak die zoveel commentaar heeft uitgelokt als de fameuze vierde alleenspraak die begint "To be or not to be" (zijn of niet te zijn) in III, i. De gangbare interpretatie is dat Hamlet hier over de zelfmoord mediteert. Maar de tweede alleenspraak in I, v heeft ook een zeer speciale betekenis : van dan af kan men zeggen dat de intrige zich ontwikkelt in de richting van de voltrekking van zijn wraak. De eerste alleenspraak had de bedoeling uiting te geven aan Hamlets wereldverachting en zijn walging gegroeid uit het overhaaste huwelijk van zijn moeder, maar de tweede, uitgesproken na het schrik aanjagende interview met de Geest van Hamlets vader, betekent een zeer speciale etappe in de ontwikkeling van de actie in die zin dat Hamlet zichzelf nu voor het eerst ziet in de rol van de wreker.

Vóór de aanvang van de tweede alleenspraak heeft de Geest het gehad over het feit dat Hamlet tot de wraakactie moet overgaan ("So art thou [bound] to revenge, when thou shalt hear", I, iv, 8). Dan zegt Hamlet alleen "What?" want hij wordt met verbijstering geslagen dat hij weldra een gruwelijke moord zal moeten plegen. De eerste maal dat het woord "moord" voorkomt is een vijftiental regels verder, waarop Hamlet weer met het enkel woord "murder" repliceert. We zouden deze scene verder kunnen analyseren, maar het is zeer duidelijk dat, wanneer de Geest verdwijnt, Hamlet de rol van wreker voor ogen heeft, waaruit blijkt dat de structuur van de wraaktragedie centraal staat in Shakespeares conceptie van Hamlet : hierdoor sluit de

Hamlet-tragedie aan bij de vogue voor het schrijven van wraaktragedies in de jaren 1597-1604, die A.H. Thorndike<sup>3</sup> zo grondig heeft onderzocht. Er is echter één kenmerk van de wraaktragedies dat onvoldoende belicht is geworden : in alle wraaktragedies worden Hemel en Hel tot treurens toe vermeld. De critici hebben aan deze vermeldingen onvoldoende aandacht geschonken, hoewel ze duidelijk teruggaan op een traditionele toneelpraktijk.<sup>4</sup> Laten we nu de aanvangsregels van de tweede alleenspraak met de vertaling citeren, niet alleen in het Nederlands maar ook in het Frans (in de prozavertaling van François-Victor Hugo).

O all you host of heaven, ô earth, what else  
And shall I couple hell, ô fie, hold, hold,  
  [my heart,  
But bear me swiftly<sup>5</sup> up ; ...

O hemels heir ! O aard ! Wat nog ? Noem ik  
De hel erbij ? O, wee ! Sterk, sterk,  
  [mijn hart ;  
En gij, mijn spieren, word niet plotsling oud  
Maar houd mij krachtig staande.

O vous toutes, légions du ciel ! O terre !  
Quoi encore ? Y accouplerai-je l'enfer ?  
... Infamie ! ... Contiens-toi, contiens-  
toi, mon coeur ! Et vous, mes nerfs, ne  
vieillissez pas en un instant, et tenez-moi  
raide !...

De eerste regels van Hamlets tweede alleenspraak worden in het algemeen geïnterpreteerd als een bewijs dat Hamlet verder twijfelt en perplex staat over de oorsprong en de identiteit van de Geest. Zo zegt Harry Levin<sup>6</sup> dat Hamlet zijn referentiekader verruimt (d.w.z. hij voegt de aarde eraan toe) en gaat dan verder : Of nu hemel of hel beslist, of goed of kwaad in de wereld de overhand haalt, schijnt te draaien rond de identificatie van de geest. Een ietwat gelijkaardige inter-

pretatie is die van J.K. Walton<sup>7</sup> die schrijft dat Hamlets uitroep toont dat met "and shall I couple hell" Hamlet de mogelijkheid overweegt dat de Geest een duivel is, maar dat Hamlet deze suggestie als een weinig genereuze gedachte verwerpt (O fie !). In feite is er slechts één alleenspraak waarin Hamlets twijfels specifiek tot uiting komen, namelijk in de derde (II, 2,627). Terloops mogen we erop wijzen dat de vertaling van Willy Courteaux voor "ø fie" "O, wee!" luidt, wat beslist onjuist is en niet genoodzaakt wordt door het metrum want "O foei" heeft hetzelfde aantal lettergrepen.

Wanneer we echter Hamlets tweede alleenspraak plaatsen in de context van de basiskenmerken van de structuur van de wraaktragedie zoals we die vinden in De Spaanse Tragedie van Thomas Kyd en Shakespeares eigen Titus Andronicus, dan zullen we tot de conclusie komen dat een totaal verschillende interpretatie van de woorden "O aarde" zich opdringt. De volgende elementen behoren tot de essentie van de wraaktragedie : de misdaad die tot wraakactie leidt moet zo vroeg mogelijk plaatshebben ; de identiteit van de schuldige antagonist moet worden onthuld en van zodra deze identiteit bekend is treedt de wreker op in zijn specifieke rol, maar kan natuurlijk niet onmiddellijk tot de daad overgaan omdat anders de duur van het stuk sterk zou gereduceerd worden.

Het was de befaamde Spaanse Tragedie van Thomas Kyd (de datering van de compositie ervan is onzeker en varieert van 1587 tot 1592) die alle ingredienten bevatte voor auteurs die door het wraakthema waren gefascineerd en we hebben ze in onze bijdrage (vermeld in voetnoot 4) in detail besproken. Eén ervan verdient speciale vermelding. Hieronimo gaat de dood van zijn zoon wreken — zoals de zoon de dood van de vader wreekt in Hamlet — en

in III, 13, 1 zegt hij het volgende :

Vindicta mihi!  
 Ay, heaven will be reveng'd of every ill,  
 Nor will they suffer murder unrepaid:  
 Then stay, Hieronimo, attend their will,  
 For mortal men may not appoint their time.

Deze passage moet als van centrale betekenis geacht worden in het verloop van de wraaktragedie, terwijl de enorme populariteit van The Spanish Tragedy, ook op het vasteland, de idee uitgedrukt door Vindicta mihi overal moet hebben verspreid. Reeds in 1615 laste Everaert Siceram in zijn vertaling van de eerste 23 canto's van Ariosto's Orlando Furioso (die in Brussel verscheen) hele brokstukken uit Kyds tragedie in, een tragedie die waarschijnlijk het kasstuk bij uitstek was waarmee de Engelse acteurs in februari 1592 het Kanaal overstaken om het overal in West-Europa op te voeren. In 1621 verscheen een gedeeltelijke vertaling door A. Van den Bergh onder de titel Jeronimo,<sup>8</sup> maar we vinden in zijn vertaling geen duidelijke sporen van de boven afgedrukte verzen. Onze vrije proza-vertaling luidt :

De wraak hoort mij toe ! Ja, de hemelen willen alle kwaad wreken en zij dulden niet dat moord niet wordt betaald gezet. Blijf daarom, Hieronimo, en gehoorzaam aan hun wil ; want stervelingen mogen niet zelf bepalen wanneer ze willen sterven.

Alle uitgevers van Kyd hebben erop gewezen dat Hieronimo's Vindicta mihi (= de wraak hoort de Heer toe) een citaat is uit de brief van apostel Paulus aan de Romeinen (cap. 12, vers 19), een citaat dat in context luidt : "Wreek uzelf niet, maar geeft den toorn plaats ; want er is geschreven : Mij komt de wraak toe ; Ik zal het vergelden, zegt de Heer". Deze wijdverspreide houding tegenover de wraak komt op verschillende plaat-





“Hamlet” door de Haagse Comedie : Hans Hoes als Hamlet



sen in de Spaanse Tragedie tot uiting, en indien we een gelijkaardige opvatting niet in Hamlet ontwikkeld vinden in de specifieke en ondubbelzinnige woorden van Kyd, komt ze desalniettemin impliciet voor in Hamlets woorden : "O all you host of heaven". In de Spaanse Tragedie tracht Hieronimo een rechtvaardige behandeling te bekomen door zo lang mogelijk een beroep te doen zowel op publieke gerechtigheid (de aarde!), als op de goddelijke tussenkomst, maar wanneer hij door beide in de steek wordt gelaten, erkent hij nogmaals Gods hoog gezag met Vindicta mihi, waarna hij zich overgeeft aan de machten van de hel.

Een gelijkaardig patroon treffen we aan in Shakespeares eerste verwerking van het wraakthema, namelijk in Titus Andronicus. In deze tragedie gebruikt Titus Andronicus in IV, iii ook een Latijnse frase om tot uiting te brengen dat, wat wraak betreft, gerechtigheid niet van deze aarde is wanneer hij zegt Terras Astrea Reliquit (IV, iii, 4)

Met de Latijnse decoratieve frase Terras Astraea reliquit (de godin Astrea, verpersoonlijking van de gerechtigheid, heeft de aarde verlaten) heeft Titus het hoofdmotief van het toneelstuk aangesneden. De frase komt uit de beroemde beschrijving die Ovidius in zijn Metamorphosen wijdt aan de vier grote tijdperken van de wereldgeschiedenis : de gouden tijd van Saturnus en de zilveren tijd van Jupiter, die gevolgd werden door het bronzen en het ijzeren tijdperk, wanneer de aarde werd geteisterd door het kwaad in al zijn gedaanten (Metamorphoses, I, 141-150). Het is trouwens treffend dat de phrase Vindicta mihi door Shakespeare ook wordt aangewend, maar dan in een alleenspraak van Mercus (IV, i, 129) die de hemelen de

taak van de wraak doen uitoefenen : "Revenge the heavens for old Andronicus!" Terloops weze nog aangestipt dat volgens vele commentatoren de rol van Marcus tijdens vroege opvoeringen door Shakespeare zelf werd gespeeld.

Wanneer men in Hamlet alle allusies doorneemt — zoals we hebben gedaan in ons artikel vermeld onder voetnoot 4 — dan is de negende referentie naar de hel van bijzondere betekenis. Ze komt voor in IV, v, 130 volg. Nadat hij de dood van zijn vader Polonius heeft vernomen stormt Laertes het kasteel van Elsinore binnen aan het hoofd van een oproerige menigte. Laertes is zeker niet van plan zich aan Claudius te onderwerpen, omdat de Denen hem juist begroet hebben als de volgende koning. Claudius deelt mee dat Polonius is overleden, waarop Gertrude onmiddellijk zegt dat haar echtgenoot niet verantwoordelijk is voor de misdaad. Dit wordt gevolgd door een gevoelsontlading van Laertes, die uitroept :

To hell allegiance, vows to the blackest devil,  
Conscience and grace to the profoundest pit!  
I dare damnation.

Wat commentaar behoeft is "to hell allegiance". Het laatste woord hier wordt nog best vertaald als "leenmanstrouw", of gewoonweg "trouw". Nu heeft de frase "to hell allegiance" een dubbele betekenis : ofwel betekent ze "weg met de trouw" of "trouw aan de hel", of nog, "ik ben onder het bevel van de hel". Wanneer we de hele woordcontext en de situationele context van de boven in het Engels geciteerde passage analyseren, is het zonne-

klaar dat Laertes, nu dat het Hamlet-stuk zijn eindfase nadert, geen tijd meer heeft om God aan te roepen, terwijl Claudius hem zeker geen recht kan verschaffen, zodat hij gedreven wordt de krachten van de hel ter hulp te roepen voor de voltrekking van zijn wraak. Voor de acteur die Laertes moet spelen zal het zeker niet gemakkelijk zijn de betekenissen van "to hell allegiance" te vertolken. Alleen een parafrase kan een oplossing brengen. De vertaling van W. Courteaux luidt hier : "de zwartste duivel hale mijn eed en trouw". Courteaux heeft hier een vertaling geboden die aansluit bij het patroon van de wraaktragedie waarbij de wreker Gods gebod niet te zullen doden, trotseert, en zich overgeeft aan de helse machten.

Nu duidelijk is gebleken dat Hamlets aanroepingen van hemel, aarde en hel sterk symbolisch geladen zijn en slechts varianten zijn van God, Claudius en de duivel, aan wie Hamlet beurtelings zijn onderworpenheid of aanhankelijkheid ("allegiance") betuigt, moeten we nu nagaan hoe de regisseurs de openingsregels van de tweede monoloog dramatiseren.

De aanroeping van de heerschaar der hemelen schept niet onmiddellijk een probleem. De woorden "O aarde" echter wel, want op het toneel wordt deze aanroeping zo vertolkt dat Hamlet zich "dramatisch" op de grond werpt en de "aarde" krampachtig omklemt. In de twee opvoeringen van Hamlet die ik in 1984 gezien heb, namelijk die van de Haagse Comedie, waarvan de laatste vertoningen in Den Haag plaats hadden op 5, 7 en 8 maart 1984, en deze van de Royal Shakespeare Company die op 22 augustus 1984 in Stratford-upon-Avon plaats had, werd de encenering van de tweede monoloog gekenmerkt door het dramatisch

neervallen van Hamlet bij het uitspreken van de woorden "O aarde". De Haagse Comedie gebruikte de vertaling van Bert Voeten ; voor regie, decor en kostuums werd een beroep gedaan op Guido de Moor, terwijl de algemene productie-leiding in de handen was van Georges Lambrecht. De rol van Hamlet werd door Hans Hoes vertolkt. De eerste voorstelling van de hier behandelde Hamlet-produktie had in Den Haag plaats op 23 december 1983. De Hamlet-rol werd uitstekend geacteerd, terwijl de briljante vertolkingen van Claudius door Jules Croiset en Polonius door Carl van der Plas speciale vermelding verdienen.

Ook in Stratford-upon-Avon kreeg de tweede monoloog een initiale dramatische injectie doordat Hamlet zich bij het uitspreken van "O aarde" op de grond neerwierp. Hamlet werd gespeeld door Roger Rees terwijl de regie in handen was van Ron Daniels. Claudius werd gespeeld door Brian Blessed en Gertrude door de bekende actrice Virginia McKenna. In 1980 stond Hamlet ook op het repertoire van de Royal Shakespeare Company : als Hamlet trad toen Michael Pennington op, terwijl Claudius en Gertrude respectievelijk door Derek Godfrey en Barbara Leigh-Hunt werden gespeeld.

De geleerde uitgever van het Shakespeare-oeuvre, tegelijkertijd briljant criticus, die voor de hier behandelde theater-interpretatie van Hamlets woorden waarschijnlijk moet verantwoordelijk worden gesteld is niemand minder dan John Dover Wilson, die tijdens zijn leven vooral een enorme reputatie bij het algemeen publiek had. Juist vóór de Tweede Wereldoorlog had hij een boeiend boek gewijd aan What Happens in Hamlet (1935), en wat er in Hamlet "gebeurt" is natuurlijk de bezorgdheid van elk regisseur. Dover Wilson schreef over de tweede monoloog dat Hamlets verbeelding<sup>8</sup>

begins to occupy itself with the problem [het probleem van de realiteit van de Geest] immediately after the Ghost has vanished. It is only a glimpse we get, but what a glimpse! That noble and most sovereign reason is tottering upon its throne; it clutches for reality.

Wilson parafraserende zou men kunnen zeggen : de rede grijpt naar de realiteit en de soliede aarde waarop Hamlet knielt, is reëel, maar de realiteit van de Geest is voor Hamlet verre van zeker. Het lijkt geen twijfel dat de organisatie van de intriges van Hamlet en Titus Andronicus, gebouwd als ze zijn op het patroon van de wraaktragedie, een totaal andere interpretatie aan de openingswoorden van de tweede monoloog geeft, dan deze voorgesteld door Dover Wilson en de meeste regisseurs.

En ten slotte is er nog dit : meer dan in welk drama van Shakespeare heeft men in Hamlet momenten van wat de critici "bevroren acties" of "stop-acties" hebben genoemd. Of om het met Maurice Maeterlinck te zeggen in de woorden van zijn tijdens de periode van het symbolisme bekend essay Le tragique quotidien, Hamlet is de man van de innerlijke actie of van het innerlijke drama, of nog het statische drama. S.W. Wells heeft in zijn bespreking van de Hamlet-opvoering te Stratford-upon-Avon (in Times Literary Supplement, 14 sept. 1984, p. 1026) geschreven dat het onmiddellijk toespreken van het publiek tijdens een monoloog niet bevorderlijk is voor het scheppen van "inwardness", en dat de Hamlet zoals geregisseerd door Ron Daniels een stil centrum mist. Met andere woorden, de tragiek van Hamlet is innerlijk en steunt, vooral in de alleenspraken, weinig op uiterlijke actie.

Een tweede illustratie van mogelijke dwaling in de Shakespeare-regie treffen we aan in Driekoningenavond (Twelfth Night), een comédie die algemeen doorgaat als de volmaakste die Shakespeare ooit schreef. Een nieuwe interpretatie van een doodgewoon woord uit de vijfde scène van het eerste bedrijf, waarin de Clown Feste voor het eerst getoond wordt als een "allowed fool" (een gek die deel uitmaakt van het huishouden) in het huis van Olivia, zal kunnen aantonen waarom de regisseurs, ook hier wellicht, Shakespeare geen recht hebben doen wedervaren. In deze scène wordt op een bepaald ogenblik de frase "a plague o'these pickle herring" in de mond van Sir Toby Belch gelegd (I, v, 128-9). De voor de hand liggende en gebruikelijke manier om deze vermelding van "pekelharing" te lezen is dat ze slaat op de vis, waarvan Sir Toby te veel zou gegeten hebben, wat hem ertoe noopt zich te buiten te gaan aan "boeren" of "oprispingen", wat voor regisseurs de aanleiding is in Driekoningenavond te pas en te onpas Sir Toby zijn komisch nummertje van het boeren of hikken te laten opvoeren. In de Nederlandse vertalingen van Shakespeare wordt Sir Toby Belch gewoonlijk als Jonker Tobias Hikkenburg vertaald (L.A.J. Burgersdijk en W. Courteaux), terwijl de recente vertaling van Dolf Verspoor de naam van deze komische figuur als Baron Tobias van Boerenburgh weergeeft, wat eigenlijk dichter komt bij "belch" dat niet "hikken" maar "boeren" betekent. In de Duitse vertalingen vindt men, in navolging van de omzetting van Schlegel-Tieck, vrij algemeen de oom van Olivia begiftigd met de naam Jonker Tobias von Rülps (in het Duits betekent "rülpsen" hetzelfde als Nederlands oprispen of boeren). Franse vertalers maken zich gewoonlijk geen zorgen over de karakternamen in de comedies en nemen gewoonweg de Engelse over. Toen Howard Horace Furness in 1901 zijn

zogenaamde "New Variorum-editie" van Driekoningenavond publiceerde, drukte hij er zijn verwondering over uit dat Duitse vertalers zich genoopt voelen namen aan te passen aan het karakter dat Sir Toby verondersteld wordt te zijn, maar dat de combinatie Junker met Tobias hem totaal uit den boze leek te zijn. Hij noemde dergelijke vertalingen een voorbeeld van de anfractuosities, de kronkelpaden, van de Duitse geest.

Keren we echter terug tot de regie. Traditioneel wordt in de Engelse uitgaven van Driekoningenavond in de passage waar Sir Toby "pekelharing" verwenst, een toneelaanwijzing ingelast volgens dewelke Sir Toby hier zal hikken of boeren, vandaar ook de aangepaste vertaling van de naam van het personage in het Nederlands. Reeds in eerste decennia van de 18de eeuw voelden uitgevers de nood aan een stage-direction en zo paste de bekende uitgever Lewis Theobald hier de tekst aan door de toevoeging van belches, daar waar de oorspronkelijke uitgave van het stuk in het Folio van 1623 helemaal geen toneelaanwijzing heeft. De meest recente uitgevers van Twelfth Night in de bekende New Arden-serie (1975), J.M. Lothian en T.W. Craik, annoteren dan ook het woord here dat Toby's frase A plague o'these pickle herring voorafgaat, als volgt : here The word possibly stands for a belch, but more probably means 'at the gate'. The reference to pickle herring makes the unwritten direction supplied by Theobald clear enough.

De hele vraag is o.i. niet zozeer of Shakespeare hier een allusie maakt op de vis, dan wel op de welbekende narrenfiguur die als "Pekelharing" zijn toneelsuccessen vierde tijdens de opvoeringen van de reizende comedianten die gedurende een periode van ongeveer dertig jaar — van circa 1590 tot circa 1620 — de Duitse en Westeuropese





“Driekoningenavond” door KVS-Brussel (regie : Senne Rouffaer –  
première : 14 - 9 - 1984)

hoven, jaarmarkten (vooral Frankfort aan de Main) en steden bezochten. In een artikel getiteld "'Pickleherring' and English Actors in Germany", dat in 1983 in Shakespeare Survey (Cambridge University Press) verscheen, heb ik met zekerheid kunnen aantonen dat deze rol in het jaar 1615 werd vertolkt door een man die tot op heden ten dage vrijwel onbekend is gebleven en die George Vincent heette. Deze naam wordt niet alleen als de vertolker van Pickleherring in de hofrekeningen van Wolfenbüttel aangetroffen; zijn naam komt eveneens voor in Engels archiefmateriaal, maar ditmaal als een "musician" die herhaaldelijk contacten had met het Poolse hof in Warschau, en meer in het bijzonder met de kroonprins, de latere Wladyslav IV. Het feit dat Georg Vincent met zekerheid zowel een musikant als een "pekelharing" kan worden genoemd is vooral belangwekkend omdat hieruit duidelijk blijkt dat "pekelharing" niet louter een clown was, maar iemand die liedjes zong in de drama's die de Duitsers Singspiele hebben genoemd. De zingende en dansende clown is trouwens zeer kenmerkend voor de comedies die voorkomen in de verzameling Engelische Comedien und Tragedien, die in 1620 (waarschijnlijk) in Leipzig verscheen, terwijl, anderzijds, in Driekoningenavond zelf, de Clown Feste een drietal malen liederen ten beste geeft, die men ook kan opvatten als een soort tussenspelen of interludiën.

Wanneer we echter de standaardwerken over het theater openslaan, dan zullen we vinden dat de man die als Pekelharing lauweren oogstte Robert Reynolds heette. Zo vertelt ons de gezaghebbende theaterencyclopedie Enciclopedia dello Spettacolo dat Reynolds als Pekelharing faam verwierf op het vasteland en vertellen alle theaterhistorici ons dat deze clown-naam in Duitsland ontstond door de toneelactiviteit van Reynolds. Nu heeft een Duits onderzoeker, Peter Brand, een testament ontdekt waaruit blijkt dat

Reynolds de schoonzoon was van de bekendste theaterleider van zijn tijd, namelijk Robert Browne. We vinden Reynolds voor de eerste maal op het vasteland in Danzig in 1616, maar dan onder leiding van John Green, dus een jaar nadat we Georg Vincent reeds geïndividualiseerd vinden als Pekelharing en muzikant. Van 1618 af wordt Reynolds dan samen met zijn schoonvader in bepaalde stadsrekeningen aangetroffen. Hoewel het niet onmogelijk is dat Reynolds de rol van de bewuste clown na 1620 op zich nam, is het zeer duidelijk dat er vóór die datum niet het minste bewijs is dat hij deze rol vertolkte.

Dat de clown-naam Pekelharing in Engeland ontstond, en niet in Duitsland, moge ook blijken uit een aantal passages die we in Shakespeares tijdgenoten vinden en waarin "pickle herring" kennelijk als persoonsnaam wordt gebruikt. Deze tijdgenoten zijn Christopher Marlowe, Thomas Dekker en John Marston. Christopher Marlowe, die in geheimzinnige omstandigheden in 1593 werd vermoord, is de bekende auteur van The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus, waarvan de compositie-datum onbekend is. Het drama moet hetzij vroeg, hetzij laat in de loopbaan van Marlowe zijn ontstaan : we zijn de mening toegedaan dat het waarschijnlijk ontstond in 1587. De eerste gedrukte versie dateert van 1604 en gezien de tekst nog later verscheen met de vermelding dat hij "new additions" bevatte, is de algemene opvatting dat na de dood van Marlowe de oorspronkelijke tekst werd verrijkt met een aantal passages in proza en het is in deze proza-passages dat we een toespeling op "pekelharing" als persoon vinden. Op een bepaald ogenblik suggereert Beelzebub dat hij aan Faust een "pastime" zal tonen in de vorm van een show waarin de Zeven Hoofdzonden voor hem zullen defileren. De Gulzigheid (Gluttony) verschijnt en zegt dat zijn peet-

vaders Peter Pekelharing en Martin Martlemas-rund waren. Hier wordt Pekelharing als een soort familienaam gebruikt.

In de tweede plaats vinden we in een pamflet van Thomas Dekker, A Knight's Conjuring (1607) een passage waarin van een ander pamfletschrijver, de sensatieschrijver Thomas Nashe, wordt gezegd dat hij een lui-lekkerleven had kunnen leiden indien hij zijn leven niet in gevaar had gebracht door "keeping company with pickle herrings" (in het gezelschap te vertoeven van pekelharingen). En ten slotte is er een toneelstuk van John Marston, Antonio's Revenge, dat volgens alle kenners verwant is met Hamlet en dat volgens de eenen vóór Hamlet en volgens de anderen in navolging van Shakespeare is ontstaan. In Antonio's Revenge treffen we een eigenaardige narrenfiguur aan die de naam Balurdo draagt, wat een Italiaans woord is dat in de vorm balordo zoveel betekent als domoor of onnozele hals, één van de vele rollen waarin de nar kan optreden. In Act V, sc. 3 zegt daar Balurdo van zichzelf dat hij is een "poor shotten herring", die zich in een "pickle" bevindt. "To be in a pickle" is een Engelse uitdrukking die, ook nog in de moderne tijd, betekent "in moeilijkheden verkeren", maar Balurdo combineert "pickle" met "herring" en brengt aldus de twee elementen samen die "zingende, dansende clown" kunnen betekenen, wat Balurdo in Antonio's Revenge inderdaad ook is.

Balurdo spreekt zichzelf van uit een gevangenis aan als Sir Geoffrey (de onnozele hals is hier geadeld en zingt "als een Eenhoorn").

O, now sir Gefferey shewe thy valour, breake prison, and be hangd. Nor shall the darkest nooke of hell containe the discontented sir Balurdos ghost. Well,

I am out well, I have put off the prison to put on the rope. O poore shotten herring, what a pickle art thou in ! O hunger, how thou dominer'st in my guts ! O, for a fat leg of Ewe mutton in stewde broth ; or drunken song to feede on. I could belch rarely, for I am all winde. O colde, colde, colde, colde, colde. O poore knight, o poore sir Gefferey ; sing like an Unicorn before thou dost dip thy horne in the water of death ; o cold, o sing, o poore sir Gefferey sing, sing.

Wanneer we in overweging nemen dat "pekelharing" in Driekoningenavond een sterke connotatie van clown kon hebben — een interpretatie die trouwens mee gesteund wordt door andere clown-passages in I, v van deze comédie, dan is het zeer waarschijnlijk dat "belch" iets anders moet betekenen dan "hikken" of "boeren". In Marlowes Doctor Faustus treffen we ook twee duivels aan die Belial en Belcher genoemd worden en van een duivel kan moeilijk worden gezegd dat hij hikt of boert. We houden het eerder bij een vertaling zoals "braker" of "uitbraker" houden, wat een duivel in de hel inderdaad kan geacht worden te doen.

In deze bijdrage hebben we onze aandacht op twee passages in Shakespeare geconcentreerd met de bedoeling aan te tonen dat de regisseur zich waarschijnlijk vergist wanneer hij de monologen van Hamlet een te sterk dramatisch(handelend)tintje wil meegeven, of nog, wanneer hij het kluchtig karakter van Twelfth Night te veel wil accentueren door Sir Toby herhaaldelijk te laten hikken of boeren. Een atmosfeer die eerder kenmerkend is voor de farce hoeft in deze subtiele comédie niet per se geschapen te worden. De lachlust kan natuurlijk worden gestimuleerd door allerlei lichtelijk vulgaire trekjes, maar het hoeft in deze comédie waarschijnlijk niet. En ten slotte nog dit : het spreekt vanzelf dat tijdens een opvoering in een theater veel van het woordgebruik door acteurs of Shakespeare zelf gewoon aan de toeschouwer ont-

snapt. Zoals het ook vanzelf spreekt dat regisseurs zich nu eenmaal niet hoeven te bekommeren om de "intenties" van Shakespeare of om historische reconstructies zoals ze door bepaalde critici (de zogenaamde "historical critics") worden ondernomen. Zoals begrijpelijk is, zullen regisseurs een eigentijdse Shakespeare willen aanbieden en de hun overgeleverde teksten als autonome gehelen beschouwen. Voor hen hoeft de interpretatie niet in contemporaine doctrines (in casu de ethica van de wraak) of in contemporaine theatertoestanden (de populariteit van een bepaald type van clown) te worden gezocht. Maar de geest die de stukken voor de contemporairere lezer doordrong, zal zeker tekort worden gedaan.

#### NOTEN

1. Zie mijn artikel, "Shakespeare in de Nederlandse Vertaling van Willy Courteaux", Dietsche Warande en Belfort, Vol. 113 (1968), 413-433.
2. Zie hierover "The Date of Dekker's The Meeting of Gallants and the Printing of Hamlet", Hamlet Studies, Vol. X (1983), 82-86.
3. A.H. Thorndike, "The Relations of Hamlet to Contemporary Revenge Plays", Publ. of the Modern Lang. Ass. of America, vol. 17 (1902), 125-220.
4. Deze werden onderzocht in "The Background and Context of Hamlet's Second Soliloquy", The Modern Language Review, Vol. 68 (1972), 241-255.
5. In het Folio van 1623 staat hier 'stiffely' : de twee lezingen zijn natuurlijk verdedigbaar, maar die van het Quarto wordt ondersteund door I, v, 29 : "with wings as swift as meditation".
6. H. Levin, The Question of Hamlet (1959), p. 23.

7. J.K. Walton, in Stratford-upon-Avon Studies, Vol.5 (1963), p. 54.
8. J.D. Wilson, What Happens in Hamlet(Cambridge, 1935), p. 72.
9. Wie over de Engelse komedianten zoals ze in Duitse archieven voorkomen meer wil weten verwijzen we naar de artikels van K. Trautmann die verschenen in Archiv für Litteraturgeschichte tussen de jaren 1882 en 1886. Zie ook J. Crüger, "Englische Komoedianten in Strassburg im Elsass", Archiv für Litteraturgeschichte, Vol. 15 (1887), 113-125. De standaardstudie over de nar zal nog wel vele jaren het boek van Enid Welsford, The Fool. His Social and Literary History(1935)blijven.