

'LYSISTRATA' HUPPELT OP DE KNUPPELVERZEN VAN CLAUS

DE SPEELBAARHEID VAN EEN DRAMATEKST.

FRED SIX

De hedendaagse theatercultuur wordt onder meer gekenmerkt door een dubbele pendelbeweging van auteurs- naar acteurs-theater en van acteurs- naar regisseurstheater. Vanuit een reactie tegen het al dan niet pseudo-naturalistisch verbalisme is men vooreerst het ruimtelijk spelkarakter weer gaan beklemtonen. Theater wordt dan 'show', opnieuw totaalspektakel. Een feest voor het oog, dat in vele variaties vooral hoge eisen stelt aan de spelmaker, aan de acteeracrobatie van jongleur of commedia dell'arte-clown. De toename van groepen en individuen die zich op allerlei (gecombineerde) vormen van mime en dansbeweging toeleggen, is daar een extreme uiting van. Even extreem als b.v. de zich op de rand van theater en plastische kunsten bevindende performance, waarin de uitvoerder-inwerking het stuk 'maakt', d.w.z. concipieert als een werk-in-uitvoering.

In doorgetrokken lijn wordt dit werk blijkbaar steeds vaker door de regisseur overgenomen. Vooral bij de avant-garde. Hij wordt als het ware zelf de speler die zijn marionetten op scène opzichtig manipuleert. Hij laat ze met hun hoofd tegen de muur bonken, in cirkels rondlopen, zich in een draadkluwen vernestelen, of legt hun een zeggings op, die het woord uit-rekt, uitholt, inkrimpt. Bij dergelijke toneelbeelden, die de tekst soms schromelijk onder de voet lopen, is enerzijds het gevaar voor 'loze' effecten het grootst; anderzijds krijgt de toeschouwer vaak het gevoel dat hij zelf willekeurig veel mag invullen.

Terecht zal men een en ander wel proberen te verklaren door het tekort aan goeie nieuwe basisteksten, die voldoende dramatisch gehalte hebben om én acteur én regisseur én toeschouwer te voeden. Fysiek en geestelijk. Wat men soms onder de

noemer 'beeldend theater' aanbiedt, is inderdaad dikwijls een versmalling van het fenomeen dramatiek. Grosso modo blijft de woordtaal het medium bij uitstek waarin dramatische actie kan worden gecreëerd.

Heel belangrijk blijkt de tekst alvast in b.v. het uitgesproken ideologisch gericht theater ('vormingstheater') of bij groepen waar aan een thema collectief wordt gewerkt. Daar groeit hij in het beste geval dan ook op scène, d.w.z. vanuit de improvisatie van gespeelde anekdotes, relaties of toestanden. Door het hechte verband tussen schrijffunctie en uitvoering zou de garantie van de speelbaarheid, de specifieke opdracht van elke dramatekst, hier heel groot moeten zijn. In dit verband is het interessant, vooral in een tijd waar sommigen spreken van een crisis in de toneel-schrijfkunst, na te gaan wat precies de ene tekst speelbaarder, en dus efficiënter, maakt dan de andere. Concreet vergelijkingsmateriaal kan daartoe een boeiende aanleiding zijn.

Op het Internationaal Theaterfestival van Sitges (Spanje) in oktober 1982 werd het Nederlands Toneel Gent laureaat met de opvoering van 'Lysistrata' van Aristofanes. Hiermee won het NTG de begeerde CAU-Ferrat-prijs. De Nederlandse 'bewerking' van Lysistrata was van Hugo Claus, en de Griek Stavros Doufexis regisseerde. Toevallig werd enkele maanden voordien van hetzelfde stuk een vertaling gemaakt door H. Verbruggen (1). De eerste in het Nederlands. Verbruggen volgt de kritische tekstuutgave van V. Coulon (Budé) en wijkt slechts op een paar plaatsen hiervan af. Zijn vertaalwerk levert een voortreffelijke leestekst op. Maar pas wanneer je na de lectuur van Verbruggen Claus op scène aan het woord hoort, ervaar je het verschil tussen de 'kritische' toneelvertaler en de waarachtige toneelauteur, het onderscheid tussen leestekst en speeltekst. Een vergelijking van beide toneelpartituren (2) levert heldere voorbeelden op van wat o.a. de opvoeringsgerichtheid van een dramatekst bepaalt. De dynamiek van Claus' vertaling schept theater. En dit is een stap verder dan

de taalcreativiteit van een goed vertaler.

Zonder dat het de bedoeling is de twee vertalingen aan het origineel te toetsen (3), valt onmiddellijk op dat Claus hier en daar in het tekstgebeuren ingrijpt, d.w.z. toevoegt, weglaat of vervangt. Nergens echter leidt de ingreep naar ombuigen of echt actualizeren van thema's. Daarom spreekt men hier wellicht best van een kwalitatieve hertaling; hij respecteert de taalzin van het stuk volledig en vleugelt toch vrijuit als schepper van een eigen toneeltaal.

De oorspronkelijke proloog, waarin Lysistrata aan een vertegenwoordiging van Atheense en Spartaanse vrouwen het plan ontvouwt om zich seksueel te onthouden zolang hun mannen de Peloponnesische oorlog niet willen stopzetten, laat Claus voorafgaan door een voorspel. Het is een monologische koor-tekst, die al volop 'theater' is en als dusdanig verschillende dramatische functies vervult.

De tekst is vooreerst heel reciteerbaar en/of zingbaar: al dan niet rijmende verzen, voor de helft strofisch (kwatrijnen), en een simpele syntaxis van korte isometrische zinseenheden in nevenschikkend verband.

Haar naam is Lysistrata.

Het komt van Lisi, Lisi, Grieks voor ontknoping, einde, en Stráta, Stráta, iets van het leger, iets militairs.

Zij is alleen.

Zij waakt, zij wacht,

tot het einde van de nacht.

Meteen ook is dit voorspel informatief. Het is gedeeltelijk een expositietekst, die situeert en al de eerste zetstukken van het woorddecor plaatst. Vertaler Verbruggen mag zich beperken tot een losstaande korte inleiding, waarin de historische achtergrond van Lysistrata even wordt omschreven. Maar voor Claus, die het stuk na meer dan 2 millennia met klinkende vanzelfsprekendheid in de zaal moet brengen, is dit gedramatizeerde 'voorwoord' een klare start.

In het jaar vierhonderd en elf
 vóór Kristus werd geboren
 op het einde van januari,
 rouwt de stad Athene

want heel haar leger is naar de oorlog, in Sicilië
 En er is meer. In Claus' theatertekst zelf wordt a.h.w. de
 keuze van het stuk verantwoord. De gespeelde fabel blijft
 weliswaar gesitueerd in Athene anno 411; geen transpositie
 dus van oude feiten naar onze tijd. Maar de ingewerkte ver-
 wijzing naar het NU is een ironische reflectie, die de klep
 opent tot een zin-volle receptie anno 1982. Zo vormen, om de
 terminologie van Van der Kun te gebruiken, de allereerste
 regels in feite al een (taal)actiemoment met een wereldbeeld-
 aspect:

Zoiets gebeurt niet meer.
 De mensen hebben nu verstand.
 Daarbij, 't was in een ander land.
 Dit komt geen tweede keer.

In de daaropvolgende kwatrijnen parafraseert hij de eerste
 strofe, met knipogen naar de hedendaagse toeschouwer, die er
 dus vanuit de tekst onmiddellijk bij betrokken wordt. Maar
 dan plots, als een bevestiging van de ironie, wordt heel di-
 rect de universaliteit van het gegeven doorgedrukt, met een
 aanspreekbaarheid die nauwelijks eenvoudiger kan:

toen, daar, hier,
 helemaal boven op de Akropolis,
 hier vlakbij op dit toneel,
 stond een vrouw,
 staat een vrouw.

Zij wacht met een lantaarn in de hand.

Al met al is uit deze opgeroepen taalcontext niet direct voor-
 spelbaar, dat dit een grove komedie moet worden. Maar de laat-
 ste regels nemen die gedachte wél op. Het gebeurt in de vorm
 van een vraagstelling, die men toen in Athene ook voor ogen
 moet hebben gehad en als dusdanig deel uitmaakt van het drama-
 tisch effect van Lysistrata .

Wat doen wij met de mannen
die wij liefhebben, die naar de oorlog worden gezonden
en daar aan flarden worden gereten?

Huilen? Onze mond houden?

Of lachen? Grijnzen? Met hen spotten?

Is dit niet indecent, een komedie op zo'n moment?

Belangrijker echter is dat ondertussen het stuk zich toch al als 'komedie' heeft aangediend. Want zowel de hoofdtekst als de neventekst (de indicaties van auteur voor acteur en regisseur) bieden op adequate manier nu reeds de spelmogelijkheden voor een encenering. Het grondconcept dat hier wordt aangereikt, is inderdaad 'goed voor een komedie'. Het tweede kwatrijn luidt:

Toen was de aarde plat.

Nu is zij rond, onze planeet.

De wereld was breed als dit kleed.

Heus, niet groter dan dat.

De tekst refereert naar een eerste toneelaanwijzing: '(...) Een groot kleed wordt opgevouwen en grenst de speelruimte af.(...)' Hiermee is heel het materieel decor beschreven; méér is strikt genomen niet nodig. In het NTG liet de Griekse regisseur het doek naar beneden komen als een bundel linnen, waaruit bij het ontvouwen de nodige kostumes en maskers konden worden geraapt, die nodig zijn voor de volgende indicatie: 'De vrouwen verkleden de mannen in vrouwen'. En verder: 'De speler die Lysistrata speelt heeft moeilijkheden met zijn fallus. Hij probeert hem te bedwingen, terwijl de vrouwen lachen.' De vertolking van vrouwenrollen door mannen was bij de Grieken een loutere theaterconventie. Het spel van vermomming zal hier echter in het verder verloop zowel thematische als scenische betekenis krijgen, maar is in elk geval op 'komiek' gericht. Het toont een luimige omkering van het seksistisch rollenpatroon en leidt, in de NTG-voorstelling, naar een reeks carnavaleske fallus-fantasieën. Belangrijk hierbij is dat het tekstbeeld zelf die vaak zal uitlokken.



Lysistrata (foto : Luc Monsaert).

In zijn geheel vormt deze inleidende speltekst voorname-
lijk het referentiekader waarin de nu volgende kijktijdsbele-
ving noodzakelijk gevat zit.

Reeds bij een vergelijking van de eerste zinnen, die
Lysistrata spreekt, wijzen de twee vertalingen een geheel an-
dere 'ingesteldheid' aan (4).

(V 1-4) Had je hen geroepen voor een orgie op het wijnfeest/
of naar de grot van Pan of de tempel van de liefdes-
godin op Kaap Koliass, / dan was de straat natuurlijk
stampvol pauken en tamboerijnen./ Maar nu is hier
geen enkele vrouw te bekennen.../

(C 1) O, ja, o, ja! als men ze geïnviteerd had voor een
zattemansfeest, voor een orgie, een wijvenfestival
met wijn! O, dan hadden zij de benen uit hun gat ge-
rend, de loopse teven! Maar nu, geen vrouw te zien!
Tegenover de eerste min of meer literaire volzin, legt Claus
de woorden letterlijk in de mond van een 'ijsberende' Lysis-
trata. De tekst van Verbruggen is gewillig op papier; de
tekst van Claus 'bekt'. Vooral de zinsstructuur is hier een
bepalende factor. De syntactische onderschikking (had je...
dan was...; als men...O, dan...) blijft in feite behouden,
maar de uitroepstructuur verleent haar de intensieve zegkracht
van een nevenschikking. Door een volgehouden cumulatie van
losgemaakte zinsdelen wordt een beklemtoning, een intonatie en
een ritme bereikt, eigen aan de opgewondenheid van Lysistrata.
Technisch wordt hier dus een emotioneel taalmoment gerealiseerd,
dat meteen het personage fysiek op scène zet.

Daarenboven is de woordenschat van Claus triviale, waar-
door hij direct al op de taalgolf lengte van Aristofanes zit,
maar vooral de acteur in de huid van het te spelen type dwingt.

Van bij het begin ook plaatst Verbruggen al zijn eerste
aantekening (bij 'Koliass'). Ongecomplexiseerd zal Claus over be-
paalde literaire of cultuurhistorische toespelingen heenstap-
pen, wanneer ze als taalbeeld nog maar weinig dramatisch rele-
vant zijn en de moderne 'ontvanger' in de zaal alleen maar

wrevelig kunnen maken.

In zijn Teksten voor toeschouwers, een handige en intelligent geschreven 'inleiding in de dramatheorie' (5), peilt Hans Van den Bergh o.a. naar criteria voor de speelbaarheid van een dramatekst. Volgens hem duiken telkens weer twee eigenschappen op: 'de dialoog zou enerzijds aanleiding moeten geven tot fysieke of geestelijke activiteit en anderzijds moeten dienen om het sprekende personage te karakteriseren.' (p. 59)

Op het drievoudig vlak van syntaxis, vocabularium en allusiedichtheid kunnen deze beide 'eigenschappen' van een opvoeringsgerichte tekst in de vertaling van Claus gepreciseerd worden.

De uitvoeringsintentie van de schriftuur ligt voor een belangrijk deel in de grammaticale structuur van de zinnen. Vanuit zichzelf verwerkt zij namelijk belangrijke impulsen voor het spreken en acteren. Deze gerichtheid vertoont verschillende facetten.

Volgend voorbeeld is illustratief voor het verschil tussen een 'literaire' en een 'toneelmatige' taalstroom.

(V 399-402) Wacht tot je gehoord hebt wat ze óns durven aandoen:/ eerst hebben ze ons staan beschimpen en dan ons met hun kruiken / nat gegoten, zodat we onze kleren kunnen uitwringen, / precies alsof we erin gepist hebben.

(C 186) Meneer, u heeft nog niks gehoord. Zij hebben ons uitgelachen. Ons beledigd. Ketels water over ons gegooid. Wij moeten onze kleren uitwringen alsof we ons hebben bepist!

Bij V ontstaat het crescendo uit een louter rationeel zinsverband (eerst, dan, zodat, alsof). Bij C groeit het vanuit een impulsieve ritmiek: directe aanspreking, elliptische parallelstukken, die ook naar inhoud een escalatie vormen, eindigend

op de heffing in 'bepist'. M.a.w. de beschrijving van wat de koorleider zopas meemaakte, wordt in feite beleefbaar gemaakt, geëmotionaaliseerd, in het hier-en-nu op scène.

En wanneer de magistraat blootlegt wat er op dit ogenblik in hem omgaat, is de directheid van de spreekmodus bij Claus zo mogelijk nóg groter dan zoëven.

(V 504-05) Ik kan bijna niet: het is moeilijk/ de handen thuis te houden als men barst van woede.

(C 235) Ik krijg er iets van. Ik sta hier te zwellen. Ik wordt gek.

Al is de basis van de 'mededeling' tweemaal descriptief, bij V neigt de verpakking naar een afstandelijke sententie (het is moeilijk ...als men...); bij C is de taalbeweging zelf het presente middel om zijn radeloosheid uit te spreken en in aangepaste gestiek om te zetten.

Het komt er inderdaad op neer dat een stijlfiguur omgestructureerd wordt van 'literair' naar 'dramatisch'. Zo legt Verbruggen één van de vrouwen het volgende in de mond: 'Zo heeft ook Menelaos zijn zwaard laten vallen, heb ik gehoord;/ toen hij zat te gluren naar de blote borsten van Helena.'

(V 155-56) En Claus: 'Dat doet mij peinzen aan Koning Menelaos die Helena wilde vermoorden en als hij haar blote meloenen zag, zijn zwaard liet vallen van 't verschot.' (C 88)

Wat bij V primordiaal een vergelijking is, wordt bij C als een moppige anekdote verteld. Het wordt er op scène alleszins leefbaarder door. In de eerste structuur is de hoofdzin ondergeschikt aan de bijzin, hij drukt er een modaliteit van uit. Dergelijke invoeging is geschreven stijl en staat de voorafgaande toneelindicatie 'entoesiast' (bij V) eerder in de weg. Samen met de dialectische inslag karakterizeert daarentegen de realistische spreekwending van de tweede tekst de naïeve spontaneïteit van de Lampitofiguur. De volkskomische profilering wordt in stand gehouden.

Lysistrata is een tekst met opvallend veel uitroeptekens en vraagtekens. Ze vormen zowat de basisinterpunctie van

een stuk waarin man en vrouw mekaar voortdurend aan de tand voelen en heftig op mekaar inslaan. Claus maakt aanspreking en oproep meestal veel kordater. Hierdoor ontstaat dan een grotere mobiliteit, die de spelmotoriek bepaalt en dus ook de voorstellingswaarde vergroot.

(V 449-51) Niemand helpt mij! Mijn politieagent laat me in de steek! / Maar als we overwonnen worden, dan zal het toch niet zijn / door vrouwen! Schouder aan schouder rukken we tegen hen op in slagorde!

(c 197) Wat een afgang! Mijn agenten rennen weg! Dit kan toch niet, dat die wijven het voor het zeggen hebben. Heren! Mannen! Jongens! Kom op. Op één rij, geef acht! Voorwaarts marsj!

In het eerste geval heb je meer de indruk van bedenkingen met een uitroep teken er achteraan; in het tweede volgen de echte exclamaties mekaar snel op. Lijfelijke taalintensiteit is dit. De samengestelde derde zin (als we...dan zal...) valt bij Claus in twee stukken uiteen, waarvan het tweede als een zelfstandige extrapolatie klinkt.

Het gebruik van eenlettergrepige bevelen, het loshakken in stukken, is overigens een overvloedig toegepast procédé, dat voor een kort en krachtig spreekélan zorgt en meteen de warhoop op scène belichaamt. In plaats van 'laten we ons haasten' (V.266): 'Kom, haast je, snel...' (C 150); i.p.v. 'Bind ze de handen op de rug' (V 455): 'Vang ze! Pak ze! Bind ze vast!' (C 199).

Ongetwijfeld draagt ook de metrische structuur van de versregels bij tot de beweeglijkheid. Claus gebruikt hoofdzakelijk verzen voor de koorpartituur en een paar tussengevoegde liedteksten. Verbruggen heeft zich van deze opdracht ontlast. Het is merkwaardig hoe dit taalreliëf zowel de visuele als geestelijke wereld creëert waarin de actie plaatsgrijpt.

De koorleider port zijn troep aan: 'Schiet op, Drakos,

ga voorop, neem kleine pasjes (...) ' (C 148) . En daarop treedt het eerste half-koor van oude mannen aan:

(C 149) Strimodoros, het is toch te maf
 wat je meemaakt op weg naar het graf!
 Vrouwen die je eten hebt gegeven,
 die je verzorgd hebt heel hun leven,
 hebben de Akropolis bezet,
 het heilig beeld aan de kant gezet,
 de deuren voor ons afgesloten!
 Is dit niet van de bok zijn kloten!

Kan men zich dit seniele gezelschap anders voorstellen dan als een kluts oude dwergen, in groteske slagorde, die in de opgelegde pas hun gedichtje als een parodie opdreunen, op weg naar't graf? Ondertussen ondersteunt het ritmische schouwspel op adequate wijze het collectief beeld van de 'mannelijke persoonlijkheid' dat hier inhoudelijk wordt aangereikt. Op de meewarige toon van een uitgeblust, belabberd bestaan.

Maar ook sommige 'cross talk'-dialogen winnen alles bij een vlug rijmsel, want zo komt er vaart in, en pas nu krijg je klinkende repliek. Zoals hier tussen man en vrouw:

(C 167-72) -Zie je deze stok? Ik sla je ermee paars!
 -Ik steek deze stok zo in je aars!
 -Ik zal je met één vuist verpulveren, trut.
 -Dan bijt ik je darmen tot prut.
 -Wat moet je, godvergeten wijf, met dat water?
 -Wat moet jij met dat vuur, jij kater? (...)

Het is ondertussen duidelijk dat zulke primaire (goedkope) knuppelverzen, meestal paarsgewijs rijmend, evenals de 'taalschat' bijdragen tot een potsierlijkheid die de regisseur a.h.w. in de hand gestopt krijgt. Het taalkarakter is aanleiding tot karikaturale typering. De soms bewust ineengeknutselde rijmelarij die sommige personages, desnoods galopperend over een stel binnenrijmen, in de mond krijgen, maakt hen op scène letterlijk tot het bespote object. Zoals in de dialoog tussen de raadsman en de bode:

- (C 433-35) - Wat is het dan dat je daar hebt, jij, sul!
 - Dit, een dokument in perkament, een soortement van bul.
 - Bul? Zo (Kijkt naar zijn pahllos). Hoor je dat, lul? In Sparta noemt men jou bul (...)

Dergelijke regels vragen om uitgesproken te worden. Ze vervolmaken zichzelf pas in de theaterruimte.

De uitlating van de Spartanen, die nog nauwelijks zijn driften kan beteugelen, luidt: 'Mij goed. Voor mijn part haal je er kannibalen bij, en sidderalen als ik maar met mijn paal de finale kan halen!' (C 467). Het is duidelijk dat zijn figuur door het clowneske klank- en taalbeeld voor schut wordt gezet. De taal slaat een figuur.

Wat kan gezegd worden met betrekking tot de klankmatigheid en de ritmiek, is dus ook van toepassing op de woordenschat en de woordkleur. In verband met het grote concretizeringsvermogen van Claus' tekst geldt was S.W. Dawson in 'Drama and the Dramatic' (6), noemt: 'the difference, in the theatre, between the actor using the words to achieve some effect, and the actor allowing the words to speak through him'. Hij bedoelt dit laatste niet passief, want de acteur is 'a very active collaborator with the language' (p.4). Maar aangezien het in de alleereerste plaats de dramatische taal is die de metaforische wereld van het stuk creëert, stelt hij dat 'movement, gesture, properties and scenery are auxiliaries which, ideally speaking, should grow out of the creative language' (p.9).

Een belangrijk aspect hiervan (misschien het belangrijkste) is dat in Lysistrata de taal van Claus een 'decorum' oplegt, waarin vulgariteit overtuigend ludiek wordt gemaakt. En met dit taalconcept zal elke encenering moeten rekening houden.

In zijn inleiding betoogt Verbruggen dat de choquerende conversaties uit het origineel moeten behouden blijven in de vertaling, dat men niet 'het recht (heeft) Aristofanes te

kastrenen'. Anderzijds vindt hij het 'onkies' het bespottelijk gemaakte Dorisch dialect van de Spartanen om te zetten in een of ander Nederlands dialect. Hij had wel, zoals Claus doet, in dat geval een lagere taallaag kunnen bewerken.

Hierdoor verkrijgt Claus niet alleen een diversiteit die dichter aanleunt bij het oorspronkelijke, maar is de onbehouden volkstaal van b.v. Lampito (eerder al even geciteerd) zoveel presenter en doelmatiger op scène. 'Maar wie heeft nu feitelijk deze vergadering van vrouwen samengeroepen?' (V 94), heeft in de spreekactualiteit een veel zwakke-
re présence dan: 'Maar, zeg een keer, wie heeft er dat raar gedacht gehad om ons hier te hoop te brengen?' (C 58). Ze is spontaan in haar onnozelheid en het aanloopje dat ze soms neemt, geeft de indruk dat ze ergens een kleine slag achter ligt: "Eh, wel, vertel' (C 60); 'Mijn gedacht is dat we...' (C 96); 'Ik ben een keer kurieus...' (C 98); "Wie, wij?' (C 100); 'Allee! waar wachten wij op?' (C 102); 'Zeg, wat is dat daar?' (C 142).

Het tekstbeeld is vaak zo plastisch dat bepaalde replieken het karakter krijgen van verholten regieaanwijzingen. Een tekst met binnenpretjes.

(C 330-31) - O, lieve heer, het trekt, het spant, dat helse ding, het knelt, het brandt, ik kan niet meer.
Wat een marteling!

- Halt! Wie ben jij? Je bent over de grens gestapt met dat ding in je handen! (...)

Geef hem dus maar wat in de hand! In het NTG was de taal aanleiding om een bloeiende verzameling fallusrekwisieten aan te voeren. Wat later laat Claus Kinesias zich voorstellen als 'Staartmans' (C 340). En naar het kind dat hij bij zich heeft, wordt verwezen in termen als 'och, arme pikkie' (C 358) en 'Hoe kan je mij zo treiteren, truffel? (...) Kijk, dit kind staat stijf van schrik!' (C 363). Is dit geen directe aanmoediging tot een polyvalent gebruik van het erotisch attriboot (de pik als kind)?

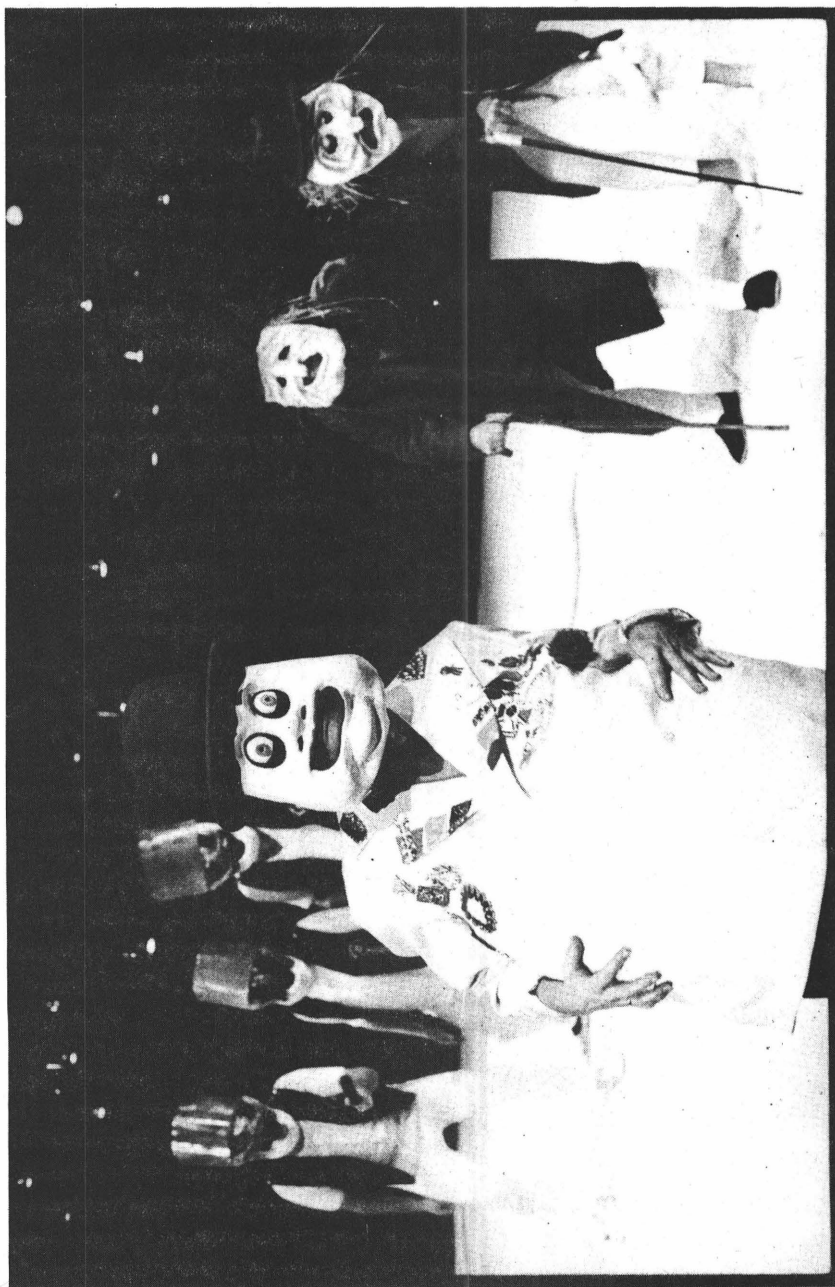
Aan het einde voert Myrrhine een spelletje uit met haar echtgenoot. Eerst laat ze hem hoog opslaan en daarna in de kou staan. Eén van haar fantasietjes is, dat ze met een parfum komt aandraven. Hoe verschillend gaat het in de twee vertalingen.

- (V 942-44) - Bij Apolloon, dat riekt niet al te fris, dat
parfum van jou! / Niet dat ik er remmingen
van krijg ,maar een bruiloftsgeur is het niet!
- Ik ben toch een sukkel, Ja! Nu breng ik hier
die goedkope flacon mee!
- (C 409-11) - (Ruikt) Nogal sterk, dit reukwerk. Prikfelt
dit het neukwerk? Oh, oh, oh...
- Ik heb me vergist, het is een flesje kamfer.
- O, jij slampamper! Kamfer op mijn stamper!

Een krachtige en klare associatie is dit bij Claus, en onmiddellijk op visualisering gericht. Door het oproepingsvermogen van de tekst ziet men zó de staande stamper gaan liggen.

En wanneer men op het punt staat rond de Verzoening (een mooie meid) vrede te sluiten, ontrolt zich bij Aristofanes een discussie waarin het thema van macht en bezit (oorzaak van de oorlog) op heel dubbelzinnige wijze aan bod komt: de begeerde strategische plaatsen worden terzelfdertijd ook erotisch gelocaliseerd. De taalvoorstelling bij Claus gaat zó direct op de Verzoening af, dat dubbelzinnigheid hier bijna handtastelijkheid wordt. Een kleine 'verspreking' volstaat: 'Ik wil zeggen...dat achterkasteel van Pylos...wij vragen er al zo lang om... wij willen het al zo lang...betasten...het is ons eigendom, ons heiligdom!' (C 476).

Het woordgebruik bepaalt inderdaad ook de allusiedichtheid van een tekst. Aristofanes schreef een erotische satire. Het grote aantal toespelingen op personaliteiten, de geschiedenis, actuele tcestanden, de literatuur enz. wordt vermengd met talrijke erotische woordspelingen, die soms alleen in de Griekse taal en context mogelijk zijn. De dubbele bodems zijn grof en spitsvondig tegelijk.



Lysistrata (foto : Luc Monsaert).

Verbruggen heeft vruchtbare inspanningen geleverd om zo dicht mogelijk bij de originele zinspelings te blijven, zonder dat de gave moedertaalstijl geweld wordt aangedaan. De tekst is hierdoor vlot leesbaar, maar heeft toch nog ruim 100 aantekeningen nodig om zich helemaal te verduidelijken. Wanneer men voor de theaterzaal schrijft (vertaalt), kan dit natuurlijk niet. Het zal er dan op aankomen over te schakelen naar een taalveld met allusies die een vluggere werking hebben, en waarvan het gehalte én het aandeel in het geheel toch vergelijkbaar zijn met de Griekse tekst.

Waar het web van historische verwijzingen en namen te langdradig wordt uitgesponnen of de linguïstische meerzinnigheid te exclusief is, heeft Claus drastisch geschrapt. In veel andere gevallen vervangt hij de specifiek Griekse allusie, die alleen nog een 'literaire' betekenis heeft, door een equivalent dat meer gericht is op de ogenblikkelijkheid én de vluchtigheid van het medium. Hij zoekt de referenties niet naar hedendaagse (politieke) toestanden te transponeren. Als we van 'actualisering' kunnen spreken, heeft het woord een louter taalkundige inhoud. Met alle reeds beschreven middelen probeert hij van het woord een speelklaar en suggestief teken te maken, d.w.z. klaar maken om in het theater geconsumeerd te worden.

Niemand heeft er b.v. wat aan wanneer hij een vrouw in het vuur van de woordenstrijd op scène hoort roepen: 'dan breek ik je eieren, gelijk de mestkever doet met die van de arend' (V 695). De noot vermeldt dat dit een toespeling is op Aisopos, Fabel 4, waarin een mestkever systematisch de eieren van een arend breekt om die trotse vogel te straffen. Op scène heb je een acuut beeld nodig, bijvoorbeeld: 'Wie maar één tred in mijn schaduw zet, / ik plet zijn eieren tot omelet!' (C 277).

Elders schrijft Claus op de man af: 'klaarkomen' (C 36) in plaats van tijdig "in 't bootje gaan" (voor die van Salamis, V 60), of :ze is 'goedbesteld' (C 56) i.p.v. ze komt 'uit een genereuze familie, een huis dat voor iedereen wijd

openstaat' (V 90). Verbruggen heeft hier telkens een aantekening nodig om de woordspeling ten volle te doen begrijpen. Claus blijft terzake. Ook op zijn termen kan veelvuldig scabreus worden doorgeboemd, maar hij treedt gemakkelijker uit de schaduw van het originele boegbeeld en bespaart aldus omwegen.

De dubbelzinnigheid mag ver reiken, maar moet in de stroom van discussies direct doorzien worden, anders mist ze haar effect. Wanneer Lysistrata, ontgoocheld omdat de vrouwen bezwijken onder hun eigen plan, uitroept: 'Wij laten ons verneuken!' (C 285), is de draagkracht van haar woorden zelfs veel groter dan: 'Wij willen besprongen worden.' (V 714).

De eenlettergrepige gamma 'gat, vel, bek, nest, vent, teef, zak, aars, trut, kut enz.' ont-kunst-elt elke zweem naar lome stijl-esthetiek. Het zijn woorden die bijna als krachttermen klinken en die de vitaliteit van de overheersende taallaag bepalen. En daaronder mengt Claus op zijn palet speels en soms bijna onmerkbaar klassieke tinten, kleine toespelingen. Kaloniki komt er aan als 'een malse gratie' (C 1) en de gouden helmbos van Athene, die het vuur moet helpen blussen, wordt een 'gouden brandweerhelm' (C 159).

De geladenheid die de tekst krijgt, wordt ook vaak bereikt via een redundant gebruik van het woordbeeld. Het 'beeld' wordt een tijdlang aangehouden, keert terug, en de 'uitweiding' vergemakkelijkt het fixeren voor de toeschouwer. Een vergelijking moge dit duidelijk maken.

- (V 102-06) - Mijn man is al vijf maand van huis, ocharme./
 Hij zit in 't Noorden om zijn eigen generaal
 in 't oog te houden./
- De mijne zit al zeven volle maanden aan 't westfront./
 - Als mijn man eens uit de marskolonne op mij afgesprongen komt, dan vliegt hij / er weer

vandoor, zonder dat hij één moment zijn schild heeft losgelaten! /

- (C 65-67) - De mijne is al vijf maanden weg, in Thracië, hij komt en hij gaat, over en weer, elke keer!
 - De mijne zit in Pylos, nu al zeven maanden in dat verloren gat, meer zeg ik niet.
 - En die van mij, als hij in congé komt van zijn regiment, hij is nog maar binnen of hij trekt zich al terug. D'r in en d'r uit met zijn lans.

Bij Claus roept het binaire ritme van de eerste zin al een obscene gestiek op, maar om 't nóg te verduidelijken maakt de derde repliek de dubbelzinnigheid compleet. De woordspeling pulos-pulé (poort, vagina) staat hier weliswaar op papier, maar de toeschouwer heeft die niet nodig, want 'dat verloren gat' heeft ondertussen in het geheel van de allusies zijn eigen bijklank gekregen.

Op de laatste bladzijden koppelt Claus het woord 'vrede' aan 'vreten'. Door een aantal aansluitende allusies van Aristofanes krijgt de feestdis, die de vrouwen ter ere van de vrede zullen bereiden, steeds meer een tweede betekenis van 'seksfestijn'. Bij Verbruggen is de beeldtaal veel zwaarder op de hand, omdat ze wordt opgesplitst in barokke langdradigheid. Bij Claus is het beeld in zijn herhaling klaarder, rechtlijner, en precies hierdoor wint het aan densiteit op scène.

Hetzelfde kan gezegd worden waar zowel de Atheense als Spartaanse krijgers over hun 'toestand' praten:

- (C 435) Hoe staat het in Sparta?
 (C 436) Wij houden ons staande. 't Is hard, in zo'n staat.
 (C 441) Ik zal ze de stand van de zaak laten zien.
 (C 457) Hoe staat het bij jullie?
 (C 458) Kijk hoe de zaken ervoor staan.
 (C 462) Ja, wij staan hier en kunnen niet anders.
 (C 463) Ze hebben ons in alle staten gezien.

De satirische toespelingen van Aristofanes waren talloze onverholen knipoogjes naar de Atheense burger. Hoe paradoxaal ook, precies doordat Claus veel ballast uitlaat, vergroot hij de kansen dat een hedendaagse kijker bij het spel betrokken wordt. Om op hetzelfde spoor te blijven heeft hij daarentegen een aantal tussenteksten en liederen toegevoegd. Ze hebben dit gemeen, dat ze zich direct tot het publiek richten: 'Zo meteen, dames en heren, komt iemand interpelleren' (C 183) of 'daar komt Provolos binnen' (C 184) of 'Laat ons nu (...), de hele zaal tot de achterste rij...' (C 456). Het zijn veelal bindteksten van maar enkele regels, waarin een verteller even het volgende tafereel aankondigt. Een episch steuntje voor de toeschouwer, dat de naïeve strekking van dit kluchtspel alleen maar beaamt: niet veel nadenken, maar lachen met de feitelijkheid. Wié de tekst zegt, is niet zo belangrijk. Bode 1, koorleider 1, conferencier..., het kan best één van de 'toevallige' acteurs op scène zijn. Het rollenspel staat vrij.

Daarnaast bevatten de eenvoudige liedteksten, zoals het echte 'reizangen' past, korte reflecties op het gebeuren, worden algemene conclusies getrokken of gebeurt een zekere uitbreiding van toen naar nu.

(C 454) Is dit een ceremonie
 is dit een parodie
 een heus ballet van mannelijke charme
 komt hier dit volkstoneel verwarmen

En met het Lied van de Vrede springt zelfs de aanspreking 'jullie' (Atheners en Spartanen) op 'mensen!' over. Volgens de lijn van de consequentie liet de Griekse regisseur in het NTG het vrouwenkoor zelfs eenmaal het masker afzetten om recht op het publiek af, heel ernstig, hun tekst te debiteren.

Het soort betrokkenheid dat Claus' tekst oplegt, wil nochtans de toeschouwer niet echt engageren, maar blijft hoofdzakelijk een formeel theatrale techniek.

De taalingrediënten die Claus in zijn vertaling ge-

bruikt, zijn dezelfde als bij Verbruggen, maar hij mixt ze en dient ze anders op. Zodoende maakt hij terecht van een 'antieke' satire een moderne klucht. Met een tekst die aardig wat te spelen geeft, omdat hij de toneelactie in zich draagt.

VOETNOTEN

- (1) Aristofanes, Lusistrate, Vertaald door H. Verbruggen, Akkervoor 4 - 1730 Zellik. Uitgegeven in eigen beheer, Leuven 1982.
- (2) Voor de Claus-vertaling baseerden we ons op de NTG-tooneelpartituur voor intern gebruik: Aristophanes, Lysistrata. Nederlandse bewerking door Hugo Claus. Nederlands Toneel Gent, seizoen 1982-1983.
- (3) Naast de naam Hugo Claus vermeldt het programmaboekje van het NTG ook een werkvertaling uit het Noors door Jo De Smet.
- (4) Gemakkelijkheidshalve worden Verbruggen en Claus als V en C afgekort. De cijfers die volgen verwijzen bij V naar de versregels, bij C naar de nummering van de NTG-partituur.
- (5) Hans van den Bergh, Teksten voor toeschouwers, Dick Coutinho, Muiderberg, 1979. We hebben ons bij dit klein onderzoek vooral door deze studie laten inspireren.
- (6) S.W. Dawson, Drama and the Dramatic, Methuen & Co Ltd., Londen 1979.