

○ Overgave aan een geconstrueerde traagheid

- De schoonheid en de Griekse tragedie

De ervaring van schoonheid is algemeen menselijk. Maar wat schoonheid is, of wat de mechanismen zijn waardoor we iets als schoon ervaren, daarover bestaat maar weinig consensus. Voor toneelvertaler en classicus Herman Altena is de Griekse tragedie, en het vertalen van Griekse tragedies, vervuld van schoonheid. Maar wat betekent 'schoon' in dit geval nu precies? Waaruit bestaat de schoonheid van de Griekse tragedie en van het proces van vertalen? De auteur bewerkte voor Lucifer een lezing over deze thematiek, waarin hij zijn eigen schoonheidservaring analyseert en illustreert met voorbeelden uit enkele Griekse tragedies.

Herman Altena

Schoonheid gaat voor mij altijd gepaard met fascinatie. Iets blijft onverminderd je aandacht trekken, beroert, ontroert, boort zich regelrecht in het hart van je ziel. Dat overkomt mij vrijwel altijd zodra ik een Griekse tragedie begin te lezen. Het gebeurt ook bij stukken die minder bijzonder lijken en niet tot de canon van de grote Griekse tragedies zijn doorgedrongen. Aischylos' *Zeven tegen Thebe*, niet zo bekend, wordt op een dag deelonderwerp van een voordracht en het wonder voltrekt zich buiten mijn wil om. In deze tragedie binden Oidipous' zoons Eteokles en Polyneikes de strijd aan om de heerschappij over hun vaderstad Thebe. Polyneikes eist die heerschappij op bij zijn broer en staat met een leger uit Argos voor de zeven poorten van Thebe, gereed om de aanval in te

zetten. Fascinerend is Aischylos' centrale scène waar de strijd al vooraf wordt uitgevochten in woorden: de zeven aanvalsleiders uit Argos worden beschreven, met hun dreigende taal en de allegorische afbeeldingen op hun schilden, en Thebes vorst Eteokles noemt telkens de elitestrijders die hij tegenover hen zal opstellen. Zijn 'warring words' zijn oorlogsretoriek in de beste zin van het woord, vervat in de robuuste, maar ook vlijmscherpe taal van Aischylos. Het stuk is zwaar van de emoties, de vrouwen van Thebe voelen een diepe angst, die door Eteokles de kop wordt ingedrukt omdat hun angst de vereiste strijd lust dreigt te ondermijnen. Mannenwereld en vrouwenwereld staan diametraal tegenover elkaar, oog in oog met een aanstaande oorlog waarvan de uitkomst voor de personages uiterst onzeker is. Aischylos' thematiek en taal wekken als vanzelf een grote bevlogenheid op, en dat is illustratief voor wat Griekse tragedies met mij doen.

Toch vinden velen Aischylos' stuk taai, veel te veel taal, veel te weinig handeling, saai, onspeelbaar. Kennelijk is schoonheid in dit geval geen absolute grootheid. Waar ligt dat aan? Deels heeft het waarschijnlijk te maken met de snelheid van onze tijd waarin handelingsarme taalstukken voor veel mensen in een te traag tempo voorttikken, deels met het feit dat onze dagelijkse cultuur zich steeds meer ontwikkelt tot een beeldcultuur die de taal als communicatiemiddel onder druk zet, zeker als het een poëtische kunsttaal betreft. Deels heeft het ook te maken met de onbekendheid met het genre 'Griekse tragedie' en met de nodige vooroordelen die Griekse tragedies en voorstellingen daarvan aankleven. Dit is overigens geen cultuurpessimistische observatie, want voorstellingen van Griekse tragedies kunnen zich

onverminderd verheugen in een ruime publieke belangstelling, en niet per definitie door drastisch te snijden of te simplificeren. Het gangbare corpus is echter beperkt en de schoonheidservaring bij minder bekende tragedies dient duidelijker bevochten te worden. Zo makkelijk als theatermakers en toeschouwers zich keer op keer laten fascineren door *Medea*, zoveel moeite kost het om de schoonheid van onbekende stukken over het voetlicht te krijgen. Er zijn maar weinig theatermakers en relatief nog minder toeschouwers die bereid zijn het avontuur aan te gaan en de schoonheid te ontdekken van tragedies als Aischylos' *Zeven tegen Thebe*, of Euripides' *Fenicische vrouwen*, *Smekelingen*, *Hippolytos*, *Orestes*, of Sophokles' *Vrouwen van Trachis*, dat zeer ten onrechte nog nooit in Nederland gespeeld is.

Ik ga hier niet in detail uiteenzetten waarom *Zeven tegen Thebe* en andere minder bekende tragedies het predikaat 'schoon' verdienen, maar richt me liever op een aantal kenmerken die alle Griekse tragedies bezitten en die niet als vanzelfsprekend onderkend worden. Voor mij als voorstellingsgeoriënteerd lezer en vertaler dragen zij in sterke mate bij aan een schoonheidservaring. Het zijn kenmerken die ook de omgang met het gangbare corpus voor een ieder aanmerkelijk kunnen verrijken en verdiepen.

Schoonheid versmelt met waarheid

De schoonheid van Griekse tragedies schuilt voor mij in belangrijke mate in de complementariteit van inhoud en vorm: grote menselijke onderwerpen worden behandeld vanuit zeer persoonlijke perspectieven, in een variabel poëtisch taalregister en een rijkdom aan muzikale vormen. Griekse

tragedies confronteren je met uiteenlopende mensbeelden en wereldbeelden, die ieder op zich vaak een sterk element van waarheid vertegenwoordigen omdat ze ook in onze tijd zo herkenbaar zijn (over schoonheid en waarheid, zie Scruton 2009:128 e.v.). De Griekse dichter-regisseurs wisten dat met grote trefzekerheid te verwoorden, te verklanken en, naar ik aanneem, in hun theaters te verbeelden. Kennelijk zijn zij erin geslaagd door te dringen tot diepten van het menselijk bewustzijn die universeel en tijdloos zijn. Het menselijke en onmenselijke, het bevatbare en onbevatbare, het tastbare en ontastbare wisten zij onder woorden te brengen binnen een mythisch universum waarin alle krachten die op de mens inwerken benoembaar zijn – maar daarmee geenszins beheersbaar.

Ik voel dat keer op keer en het confronteert me, indringend en steeds vanuit een ander perspectief, met een uiterst basale en waarachtige ervaring van wat het betekent om mens te zijn. Ik ervaar een grote waarheid in de omstandigheden waarin personages zich bevinden of terechtkomen, in de drijfveren die hun handelen bepalen, zowel de ethisch aanvaardbare als onaanvaardbare. Ik ervaar een grote waarheid in de vreugde, de angsten, de woede, het verdriet of de radeloosheid die met hun handelen gepaard gaan; in hun positie ten opzichte van het goddelijke, ten opzichte van dingen die zich aan de menselijke beheersbaarheid onttrekken. Die waarheid blijft verbijsterend actueel en dwingt steeds opnieuw tot reflectie op de eigen leefwereld. Voor mij heeft dat een grote schoonheid, te meer omdat de Griekse tragedie een diversiteit aan ethische categorieën belichaamt, maar vaak niet zelf een ethisch oordeel velt; omdat zij het onbeheersbare een stem geeft, vaak een goddelijke, maar dat doet zonder de illusie te

wekken dat in het goddelijke de ultieme goedheid, waarheid of schoonheid besloten ligt. Zo simpel is het nu eenmaal niet.

Object, schoonheid en waarnemend subject

Een schoonheidservaring is een diepe beroering van het subject die voortkomt uit de zintuiglijke waarneming van een object. Schoonheid is volgens velen dan ook een eigenschap van het waargenomen object. Ik ben daarvan niet overtuigd. Want als schoonheid een eigenschap is van Griekse tragedies, waarom worden zij dan niet door iedereen mooi gevonden? Het is waar dat zonder enige manifestatie van een object een schoonheidservaring niet mogelijk is. Maar het ligt uiteindelijk in het wezen van de waarnemer besloten welke eigenschappen van het object – de gekozen inhoud, vorm en compositie – leiden tot het predicaat ‘schoon’. Een verscheidenheid aan beoordelingscriteria speelt daarbij een rol, zoals zuiverheid, goedheid, waarheid, verhevenheid, belangwekkendheid, noodzakelijkheid, uniciteit, harmonie, verfijning, vitaliteit, intensiteit, functionaliteit, tijdloosheid, het spectaculaire, het enigmatische, het ontroerende, het beroerende.

De toepasselijkheid van dit soort criteria – de lijst is geenszins compleet - leidt tot schoonheidsbepalingen die meer of minder complex zijn. Een ervaren kijker hanteert verfijndere schoonheidscriteria dan iemand die voor het eerst met een bepaald object geconfronteerd wordt. Dat betekent niet dat de laatste een minder intense schoonheidservaring kan hebben bij het waargenomen object. Het betekent alleen dat de analyse van die ervaring, en dus van de eigenschappen van het waargenomen object, niet de diepgang verkrijgt waarmee de ervaren waarnemer het object analyseert. De competentie

van het waarnemend subject is bepalend voor de kwaliteit van de schoonheidservaring.

Is schoonheid onderwijsbaar? Ja, voorzover het kennis van technieken en compositieprincipes betreft. Maar een schoonheidservaring is nooit afdwingbaar of voorspelbaar. Je kunt iemand uitleggen waarom een landschap, een muziekstuk, een gedicht, een schilderij of een theatervoorstelling het predicaat ‘schoon’ verdient. Je kunt hopen dat jouw fascinatie, geëmotioneerdheid, gepassioneerdheid overslaat, dat kennis inzicht biedt en inzicht bijdraagt tot de ervaring van het schone. Maar je kunt niet de chemie opleggen die ieders persoonlijke ervaring van schoonheid bepaalt en waarbij ook het moment en de omstandigheid van de waarneming een belangrijke rol spelen. Schoonheid heeft de typische eigenschap dat zij je steeds opnieuw op onverwachte wijze overrompelt, in het hier en nu.

De intieme en de respectvolle houding

Die overrompeling kan alleen maar plaatsvinden bij een zuiver persoonlijke ontmoeting met het object, als een ‘intieme schoonheidservaring’. Deze intieme schoonheidservaring dient onderscheiden te worden van de ‘respectvolle schoonheidservaring’, die wordt bepaald door factoren als canonvorming, modegrillen, geautoriseerde en gemummificeerde schoonheidscriteria, het dictaat van de kenners en ingewijden, het dictaat van de kunstkritiek, het dictaat van culturen en subculturen (voor een verantwoording van de begrippen ‘intieme’ en ‘respectvolle schoonheidservaring’ verwijs ik naar de epiloog). De respectvolle schoonheidservaring, die ons oplegt wat wij onder schoonheid dienen te verstaan, werkt vaak

contraproductief. “Het mooiste onderdeel van de Griekse tragedie zijn de koren die in hun verheven poëzie de handeling becommentariëren en in een breder perspectief zetten”. Dit type oordelen leidt typisch tot de respectvolle houding en in het theater niet zelden tot een vooringenomen weerstand, zo niet afkeer: “Daar komt het koor, nu wordt het moeilijk, en saai, poëtisch, langdradig en zwaar – ik kan er ongetwijfeld geen touw aan vastknopen, maar het hoort er nu eenmaal bij want het is Griekse tragedie – daar gaan we”. De intieme, persoonlijke verhouding tot het verschijnsel ‘koor’ gaat daarentegen uit van openheid, ontvankelijkheid, nieuwsgierigheid en nodigt het waarnemend subject uit los te breken uit het veilige keurslijf van ingesleten opvattingen en vooroordelen, van vooraf ingemokerde weerstand. Dat vergt durf en creativiteit, bijvoorbeeld door het koor niet op te vatten als sluitstuk, maar als uitgangspunt van een Griekse tragedie. De intieme houding leidt altijd tot een authentieke ervaring. Het kan zelfs leiden tot een authentieke schoonheidservaring.

De schoonheid van Griekse tragedies: taal en muzikaliteit

De intieme houding creëert ook openheid en ontvankelijkheid voor de poëtische taal en de muzikaliteit die de Griekse tragedie zo wezenlijk kenmerken. In het multimediale theater van onze tijd is het primaat van de taal al lang geen vanzelfsprekendheid meer. Poëtische taal in het bijzonder dient steeds nadrukkelijker haar plaats in het theater te bevechten. Het vervult me dan ook met intens geluk als theatermakers in hun voorstellingen rijke poëzie onvoorwaardelijk de ruimte geven, zoals in Peter Missottens zinderende *WeerSlechtWeer*, waarin de woorden van T.S. Eliots *The Waste Land* in de monumentale vertaling van Paul Claes fonkelden van onder een waas van regen, opwellend uit

het filmische decor van een kleine zinken put (Holland Festival 2008); of de verzen van Tom Lanoye’s *Atropa* in de gelijknamige voorstelling van Guy Cassiers; of tijdens het afgelopen Zeeland Nazomerfestival Dylan Thomas’ *Onder het melkwoud*, in de magistrale, vlezige en vaak verrassende klanktaal van Hugo Claus, even magistraal vertolkt door Jan Declair en Koen De Sutter. Een theater dat hiervoor geen ruimte meer heeft, verliest een deel van zijn wortels en verschaalt.

De grote thematische bewegingen die de Griekse tragedies kenmerken, worden gestuurd en ondersteund door grote bewegingen in de taal. Die worden op hun beurt gevormd door een fascinerende microwereld van woordkeuze, zinsbouw, en ritme. Hoewel het niet verstandig is om in generalisaties over de Griekse tragedie te spreken, durf ik één generalisatie wel aan: de taal van Griekse tragedies is ongelooflijk schoon. Dat geldt voor Aischylos, Sophokles en Euripides in gelijke mate, alhoewel hun taaleigen zeer verschillend is. Het is een misverstand te denken dat de Griekse tragedie één grote ongedifferentieerde talige brei is. De schoonheid van de Griekse tragedie schuilt voor mij mede in het feit dat het taaleigen van de auteurs zo individueel gekleurd is.

De taal in alle Griekse tragedies is poëtisch en muzikaal, maar niet omwille van de poëzie en de muzikaliteit alleen. De Griekse tragedietaal is nauw verbonden met theatraliteit, in de zin dat de taalstructuur de voorstellingsstructuur wezenlijk voedt. Wie zich laat meevoeren door de bouw van de zinnen, de versbouw en metrische variatie waardoor de emoties gestuurd worden, en niet in de laatste plaats door de gelaagde betekenissen die de nauwgezet gecomponeerde zangen en

tegenzangen van de koren genereren, ontdekt een vorm van totaaltheater waarin de compositie de tijdloze thema's tot nog grotere hoogte opstuwt. Ik zal dit illustreren aan de hand van een aantal voorbeelden die elk afzonderlijk voor mij grote schoonheid vertegenwoordigen. Ik begin op het microniveau van de zinsbouw en eindig op het macroniveau van de grote koorcomposities.

Woordvolgorde en zinsbouw

Als Aischylos zijn *Oresteia* laat beginnen met (lett.) “Goden vraag ik van-deze bevrijding van-vermoeiende-lasten”, dan kan ik mijn vertaling onmogelijk laten beginnen met “Ik vraag de goden om bevrijding van deze last” (of: “... van deze vermoeienis”), hoewel dat een correcte en prettig leesbare Nederlandse zin oplevert. Voor de *Oresteia* als geheel, waarin het derde en laatste deel uitmondt in een strijd tussen goddelijke machten ten gunste van een beter bestaan voor de mensheid, is het eerste woord ‘goden’ voor mij van cruciale betekenis. De acteur die de wachter speelt kan hiermee direct een band slaan tussen begin en einde (zonder dat de toeschouwer dat uiteraard kan beseffen), door het woord *theous* (‘goden’) te isoleren (of zoals Hans Kesting in de voorstelling van NTGent|Toneelgroep Amsterdam deed, door het woord als aanroep te herhalen). Het gaat in deze openingsscène niet primair om de ‘ik’ van de wachter, maar om de goden die een einde moeten maken aan de onzekerheid over de afloop van de Trojaanse expeditie. Het zijn de goden die de handelingen in het stuk en in de voorgeschiedenis van het stuk sturen en die zich bij monde van Apollo en Pallas Athena uiteindelijk zullen verantwoorden. Het openingswoord van de *Oresteia* is thematisch.

Woordvolgorde is dus een krachtig instrument in de handen van de Griekse tragici, zeker wanneer ze hun zinnen uitsmeren over zes of zeven versregels. Die lange zinnen dwingen acteurs te meanderen, van gedachte naar gedachte, van perspectief naar perspectief, van beeld naar beeld, van emotie naar emotie, binnen de afgeronde grammaticale structuur van één enkele zin. Het zijn zinnen die je moet veroveren en die zich soms pas op scène prijsgeven. Ik noem twee voorbeelden uit Euripides’ *Trojaanse vrouwen*. De Grieken staan op het punt af te varen naar huis na de inname van Troje. Ze hebben de vrouwen van Troje al onder elkaar verdeeld als slavinnen. Onder de vrouwen bevinden zich de Trojaanse koningin Hekabe en haar schoondochter Andromache. Andromache was getrouwd met Hektor, Trojes grootste held. Hij werd in de strijd gedood door Achilleus, de grootste held van de Grieken, die ook zelf sneuvelde. Nu wordt Andromache weggevoerd als slavin van Neoptolemos, de zoon van Achilleus. Hij zal haar meenemen naar het huis van zijn grootvader Peleus. Andromache heeft haar zoontje Astyanax bij zich, maar de Grieken nemen hem haar af en gooien hem levend van de muren: de zoon van je grootste vijand laat je niet in leven. Nu brengt de Griekse bode Talthybios het lichaam van de jongen bij Hekabe, de oude koningin van Troje. Hij ligt opgebaard op het schild van zijn vader Hektor. Andromache is al weggevoerd en heeft voor Hekabe het verzoek achtergelaten om Astyanax te begraven. Talthybios verwoordt het verzoek van Andromache als volgt (‘ze’ en ‘hem’ in het eerste vers zijn respectievelijk Andromache en Neoptolemos):

Ze vroeg hem het schrikbeeld van de Grieken, dit schild met bronzen beslag, waarmee de vader van hem hier zijn zijde omsloot, om dat niet mee te voeren naar de haardstee van Peleus,

noch naar hetzelfde paleis waar zij zijn bruid zou zijn,
Andromache, de moeder van deze dode, pijnlijk om te zien,
maar om in plaats van een cederhouten doods-kist en windsels
van linnen haar kind hierin te begraven - en om het u in
uw armen te leggen, opdat u het lijk met waden en kransen
omhult, zo ver als uw kracht u toestaat, en uw bezit.

In één zin passeren in het verzoek van Andromache dat door
Talthybios bericht wordt: de heldenmoed van Hektor tijdens de
oorlog, in herinnering gebracht door zijn schild dat zoveel angst
inboezemde, de toekomst van Andromache, haar pijn om het
verlies van haar man en haar kind, de pijn van Talthybios bij
alle ellende die hij moet berichten, de verwijzing naar de
gebruikelijke begrafenis die Astyanax nu niet krijgt, die niet door
zijn eigen moeder begraven mag worden, dood kind van een
dode vader, slachtoffer van oorlog, begraven op het symbool
van oorlog, en ten slotte haar directe verzoek aan Hekabe om
het kind te begraven met wat haar nog aan middelen rest. Er zit
zoveel samengebalde emotie in deze ene zin, in deze
microwereld, dat het openbreken ervan door er twee of meer
zinnen van te maken, aan zou voelen als een aanslag op de
schoonheid, die mij letterlijk pijn doet.

In de daaropvolgende scène beweent Hekabe haar kleinzoon
en brengt daarbij de brute moord beeldend voor ogen:

Ongelukkige, hoe rampzalig schoren
jouw vaderlijke muren het krulhaar van je hoofd,
dat je moeder dikwijls heeft gekoesterd en overladen
met kussen, waar nu het moordbloed schatert uit verbrijzel-
de botten — om verder de schande maar niet te noemen.

Door de schoonheid van de taal waarin Euripides deze gruwel
verbeeldt, roept hij opnieuw een scala aan diepe emoties op
binnen één zin.

Verskil in voordrachtsvormen

Deze voorbeelden betreffen gesproken verzen. De emotionele
gelaagdheid van een scène kan echter aanmerkelijk worden
uitvergroot wanneer de tragediedichters gaan variëren met de
voordrachtsvorm. Naast gesproken gedeelten maakten ze
gebruik van recitatief (een vorm van zingzeggen, begeleid
door een rietgeblazen dubbelfluit) of zang, waarbij ook vaak
gekozen wordt voor een hoger poëtisch register. In het theater
van onze tijd is dat een wezensvreemd element, maar zodra
je het in een voorstelling inpast, kan het verrassend krachtig
werken. Een mooi voorbeeld komt uit Euripides' tamelijk
onbekende tragedie *Fenicische vrouwen*, waarin Euripides zijn
versie geeft van de strijd om Thebe die Aischylos in *Zeven
tegen Thebe* gedramatiseerd had. Ook in Euripides' stuk
strijden Oidipous' zoons Eteokles en Polyneikes om de
heerschappij over Thebe. Oidipous, die in Euripides' versie
nog in leven is en door zijn zoons is opgesloten, heeft over
hen de vloek uitgesproken dat zij door elkaars hand zullen
sneuvelen. Om dat te voorkomen spraken de broers af dat ze
om beurten een jaar over Thebe zouden regeren. Toen
Polyneikes na een jaar vrijwillige ballingschap naar Thebe
terugkeerde om de macht over te nemen, weigerde Eteokles
die af te staan. Polyneikes belegert vervolgens de stad, een
verzoeningspoging van hun moeder lokaste mislukt, en in de
daarop volgende strijd vallen de broers zoals Oidipous had
voorspeld.

Euripides voert in dit stuk een nevenplot op, waarmee hij de gebeurtenissen die de hoofdplot bepalen in een veel ruimere historische context plaatst. Zoals in meer tragedies uit zijn latere werk, probeert Euripides de exploderende gebeurtenissen in verband te brengen met een eerste aanleiding, de oorsprong van alle ellende, het eerste vergrijp. Hij lijkt daarmee de waan van de dag te willen bestrijden in een tijd waarin ook in Athene de politieke situatie uiterst explosief was. In *Fenicische vrouwen* kan de val van Thebe alleen voorkomen worden wanneer een nazaat geofferd wordt van de stichter van de stad, Kadmos. De oorlogsgod Ares vraagt om dat offer omdat Kadmos bij de stichting de draak heeft gedood die de heilige bron van de god bewaakte. Die nazaat is Menoikeus, een zoon van Iokastes broer Kreon. Kreon probeert de offerdood van zijn zoon te voorkomen. Hij verliest liever zijn stad dan zijn zoon. Menoikeus zelf echter neemt het besluit zijn leven te geven voor het behoud van Thebe. Hij laat zijn vader in de waan dat hij onmiddellijk uit de stad zal wegvlugten en werpt zich van de muren.

In de scène waarvan ik hier een deel bespreek, zien we Kreon diep treurend opkomen met het lichaam van zijn zoon. Hij verneemt van het koor dat de strijd tussen de zonen van Oidipous voor de stadsmuren dreigt te ontbranden en dat zijn zuster Iokaste naar het slagveld is gegaan om dat te voorkomen. Dan verschijnt er een bode die de verschrikkelijke afloop komt berichten: de broers zijn dood en Iokaste pleegde zelfmoord op de lichamen van haar kinderen. Maar de belegering is afgeslagen en de stad zelf is behouden.

Het emotionele register in de scène is uiteraard al hoog op het moment dat de bode verschijnt: Kreon beweent zijn dode

zoon. Nu voert Euripides de emoties verder op door recitatief en zang in te zetten. De scène speelt zich af voor het paleis waarin zich de blinde Oidipous bevindt:

BODE (recitatief)

Oi ik, ongelukkige, wat een bericht, hoe vind ik de woorden?

KREON (recitatief)

Het is gedaan met ons. Het begin van uw relaas oogt niet gunstig.

BODE (recitatief)

O, ellendige, nogmaals zeg ik dat, want de ramp die ik breng is groot.

KREON (recitatief)

Bovenop het andere leed dat is geschied - wat kom je vertellen?

BODE (recitatief)

Niet langer aanschouwen de zonen van uw zuster het licht, Kreon.

KOOR (zang)

Aiai,

immens zijn de pijnen die je hier uit voor mij en de stad.

KREON (gesproken)

O huis van Oidipous, hebt u deze woorden gehoord?

Uw zonen, omgekomen door eenzelfde lot.

KOOR (gesproken)

Zodat het in tranen zou uitbarsten, als het bezielde was.

KREON (zang)

Oi, ik, wat overkomt mij, allernoodlottigst zwaar?

BODE (gesproken)

Als u eens wist wat voor rampen daar nog bij komen.

KREON (gesproken)

Hoe zou er iets noodlottiger kunnen zijn dan dit?

BODE (gesproken)

Uw zuster is gestorven met haar beide zonen.

KOOR (zang)

Heft aan, heft aan gegil,

en richt op je hoofd met beide handen

de slagen van blanke onderarmen.

KREON (gesproken)

Rampzalige, wat een rampzalig einde, Iokaste, bracht het raadsel van de Sfinx aan jouw leven en huwelijk.

De enkelvoudige gezongen regel van Kreon is tamelijk uniek in de overgeleverde Griekse tragedies. Het is een diep emotioneel moment in de scène, in het Grieks (na ‘Oi, ik’) verklankt door twee woorden: “gebeurtenis het-meest-zwaar-noodlottig!”. Piet Arfeuille, die in de Hollandia-voorstelling uit 1996 de rol van Kreon speelde, ging in de voorstellingenreeks dit vers steeds nadrukkelijker zingen. Het groeide uit tot een emotioneel moment en een moment van grote schoonheid – ondanks, of misschien juist wel dankzij de vervreemding.

De fascinerende vorm van koorliederen

De schoonheid van vorm wordt nog fascinerender wanneer we gaan kijken naar de koorliederen. In *Bacchanten* voert Euripides een koor van oosterse volgelingen van Dionysos ten tonele. Zij verbeelden in hun liederen het extatische karakter van de Dionysische godsdienst. Aan het slot van het eerste koor geeft Euripides dat vorm door een grote metrische variatie aan te brengen binnen één lied. Voor de Grieken waren lyrische tekst, muziek en dans één en de ritmes die in de Griekse tekst zijn vastgelegd maken het karakter van de dans bijna voelbaar. In het Nederlands is dat minder dwingend, maar wie de oren openzet zal bij het lezen van de vertaling toch een indruk kunnen krijgen van Euripides’ ritmische variatie. De ritmische basispatronen zitten heel dicht op die van het Grieks. De ‘hij’ die in de eerste zin genoemd wordt is Dionysos.

Welkom, wanneer in de bergen
uit de rennende feestschaar
hij op de grond valt, gehuld in zijn heilige
hertenvel, jagend op bloed, geitenmoord,
en het genot van het eten van rauw vlees,
snellend naar Frygische, Lydische bergen,
hij de leider, de helder brullende god,

euhoi.

Melk stroomt over de grond, wijn stroomt,
en stromen van bijennectar,
en een damp, als van Syrische wierook:
de bakchengod steekt de fakkelvlam
van zijn pijnboomtoorts hoog op,
heen snelt hij met zijn bakchosstaf,
zweept zijn zwerfende feestschaar op
door te rennen en te dansen,
vuurt hen aan met zijn schreeuwen,
zwaait zijn weelderige lokken in de lucht,
bij hun jubelkreten brult hij als volgt:
“O, vooruit bakchen,
O, vooruit bakchen,
glans van de Tmolos met gouden stromen,
eer Dionysos met zangen
bij diepgonzende timpanen,
verheerlijk, euhoi, de euhoi-god,
met Frygische schreeuwen en krijsen,
zodra de lotusfluit, fraai ruisend,
heilig zijn heilige spel laat gonzen,
één met de zwerfenden naar de berg, naar de berg”:
dartelend, als een veulen met zijn grazende moeder,
laat ze haar been snelvoetig bewegen, in sprongen, de bakche.

Strofe en antistrofe

Tot slot van deze apologie van de schoonheid noem ik een bijzondere eigenschap die alle Griekse tragedies gemeen hebben, maar die zelden in voorstellingen tot uitdrukking wordt gebracht. Ik doel op het verschijnsel van strofen en antistrofen (zangen en tegenzangen) waaruit de koorliederen en ook een aantal door personages gezongen passages zijn opgebouwd. Het kenmerk van een strofe en een bijbehorende antistrofe is dat zij metrisch exact gelijk zijn en dat de tragediedichters inhoudelijke contrasten en parallellen konden aanbrengen middels de compositie. Een mooi voorbeeld komt uit *Perzen* van Aischylos. Het koor van Perzische ouden dat

zich aan het Perzische hof bevindt, beschrijft de gevolgen van de nederlaag tegen de Grieken tijdens een expeditie waarin de Perzen het hele Griekse vasteland hoopten te veroveren. De nederlaag in de zeeslag bij Salamis in 480 v. Chr. vormde een ommekeer in de machtsverhoudingen en de aanzet tot de bloeiperiode van de Atheense dominantie in een groot deel van de Griekse wereld. Dit is voor de Perzen het gevolg van de nederlaag, in de woorden van de Perzische rijksoudsten (neergeschreven door de Griek Aischylos):

strofe - zang

Maar die in Azië wonen
kennen geen Perzisch bestuur meer,
niet langer zijn zij schatplichtig
onder de dwang van hun meesters,
niet zullen zij nog ter aarde
vallend ontzag hebben: want de
koningenmacht is te niet.

antistrofe - tegenzang

Niet meer de tong van de mensen
onder controle: het volk is
vrij om vrijuit zich te uiten
vrij van het juk van een krijgsmacht.
Bloeddoorlopen het zaailand,
houdt Aias' omgolfde eiland
in zich wat Perzië is.

Wie zang en tegenzang op elkaar legt en gelijktijdig leest, ziet dat de betekenis gaat stapelen. De eerste vier versregels schetsen het beeld van een bevolking die niet langer onder Perzisch bestuur staat, en daarmee vrijheid van meningsuiting (een groot Grieks goed) heeft verworven. Zij zullen zich niet langer plat ter aarde werpen als teken van onderdanigheid, want de macht van de Perzische koningen is te niet. In de

laatste drie verzen van de tegenzang wordt het beeld van op de aarde gevallen mensen herhaald, maar nu bevinden we ons op het eiland Salamis voor de kust van Athene waar de vele lijken van gesneuvelde Perzen zijn aangespoeld. Door hun dood is de koningmacht te niet.

Deze fascinerende betekenisstapelingen vind je in vrijwel alle koorliederen die strofisch gebouwd zijn terug, zowel bij Aischylos, als bij Sophokles, als bij Euripides. Het legt op de vertaler een enorme druk om dat principe mee te nemen. In dit voorbeeld uit *Perzen* is het goed gelukt, want ook het metrische patroon is exact gelijk aan het Griekse. Ik ervaar daarin een grote schoonheid en het fascineert mij hoe dit principe van corresponderende zangen (de technische term is 'responsie') in het Griekse theater vorm kreeg. De composities zijn zo precies dat het voor mij ondenkbaar is dat het volkomen aan de beleving van de Griekse toeschouwers voorbijging. Ik ben eerder geneigd te denken dat het een wezenlijk onderdeel vormde van hun theatrale schoonheidservaring, te meer daar de teksten van veel koorliederen, zeker bij Aischylos en Sophokles, maar ook vaak genoeg bij Euripides, onderdeel vormen van de handeling.

De grotere compositie

Ik sluit af met een laatste intrigerend voorbeeld. Het betreft de grotere compositieprincipes van de koren. De opbouw van veel koorliederen kent een tamelijk vast patroon: strofe A wordt gevolgd door antistrofe A', strofe B door antistrofe B' en vaak is er een afsluitend astrofisch slotlied, C. Het aantal strofenparen kan beperkt zijn tot één, maar ook uitgroeien tot drie of meer. Soms zijn er losse tussenzangen. De auteurs

namen veel vrijheid in hun omgang met deze standaardprincipes. Soms laten ze koren in twee helften zingen, soms zijn zangen verdeeld over koor en personages, vaak wisselt het metrische patroon bij de overgang naar een volgend strofenpaar, vaak markeert die wisseling een inhoudelijke overgang. In *Dodenoffer*, het tweede deel van de *Oresteia*, rekt Aischylos dit principe nog verder op. Het stuk scharniert om een grote centrale lyrische scène, waarin Orestes en Elektra, gesteund door een koor van slavinnen, bij het graf van hun vader Agamemnon om diens steun bidden voor de wraak op zijn moordenaars, Klytimestra en Aigisthos. Orestes is overtuigd van de noodzaak van de wraak, hem opgedragen door Apollo en de steun van de dode vader is cruciaal voor het voltrekken van de daad. Aischylos kiest voor een uniek patroon van strofische responsie waarin Orestes en Elektra om Agamemnons steun bidden en Orestes steeds nadrukkelijker wordt aangezet tot de wraak, met name door het koor. Dit is het grondpatroon:

Recitatief - zang A - zang B - tegenzang A	Koor - Orestes - Koor - Elektra
Recitatief - zang C - tegenzang B - tegenzang C	Koor - Orestes - Koor - Elektra
Recitatief - zang D - zang E - tegenzang D	Koor - Orestes - Koor - Elektra
Recitatief - zang F - tegenzang E - tegenzang F	Koor - Orestes - Koor - Elektra
Zang G - zang H - zang I	Koor - Elektra - Orestes
Tegenzang I - tegenzang G - tegenzang H	Koor - Elektra - Koor
Zang J - tegenzang J	Orestes/Elektra/Koor-Orestes/Elektra /Koor
Zang K - tegenzang K	Koor - Koor
Recitatief	Koor

Inhoudelijk gebeurt het volgende:

Rec.	<i>Koor</i>	Roept de lotsbeschikking aan om succesvolle wraak.
A	<i>Orestes</i>	Vraagt Agamemnon hoe hij kan bereiken dat deze zijn steun geeft.
B	<i>Koor</i>	Agamemnon zal komen, zijn toorn duurt voort.
A'	<i>Elektra</i>	Vraagt smekend Agamemnons gehoor, is wanhopig.
Rec.	<i>Koor</i>	Spreekt vertrouwen uit in de uiteindelijk overwinning.

C	<i>Orestes</i>	Was Agamemnon maar voor Troje gevallen, dat had roem bezorgd.
B'	<i>Koor</i>	Hij heeft nu een vooraanstaande positie onder de doden.
C'	<i>Elektra</i>	Niet Agamemnon had voor Troje moeten vallen, zijn moordenaars!
Rec.	<i>Koor</i>	Dat zijn ware woorden, maar de wraak is aanstaande.
D	<i>Orestes</i>	Roept Zeus aan om de wraak omhoog te zenden.
E	<i>Koor</i>	Hoopt een jubelzang aan te heffen als de moorden gepleegd zijn.
D'	<i>Elektra</i>	Vraagt wanneer Zeus toeslaat, hoopt op de terugkeer van het recht.
Rec.	<i>Koor</i>	Bloed vraagt om bloed, moord om wraak, dat is een wet.
F	<i>Orestes</i>	Roept de heersers over de doden aan: hoe moeten we handelen?
E'	<i>Koor</i>	Dit jammeren bezorgt wanhoop, dapperheid geeft zelfvertrouwen.
F'	<i>Elektra</i>	Wat moeten we zeggen? Hoe Klytimestra ons pijnigt? Ik vergeef haar nooit.
G	<i>Koor</i>	Wij hebben geklaagd en gerouwd, onze wangen opengekrabt.
H	<i>Elektra</i>	Maar Klytimestra begroef Agamemnon zonder rouwbetoon.
I	<i>Orestes</i>	Wat een gebrek aan respect! Dat bestraf ik zeker.
I'	<i>Koor</i>	Erger nog, ze heeft zijn lijk verminkt.
G'	<i>Elektra</i>	En ik werd respectloos aan de kant geschoven.
H'	<i>Koor</i>	Laat dat tot je doordringen, Orestes. Agamemnon wacht op jouw handelen.
J	<i>O/E/K</i>	Help ons, vader / Geef hen bijstand.
J'	<i>O/E/K</i>	Het recht moet in vervulling gaan / Ik huiver nu dit aanstaande is.
K	<i>Koor</i>	Jammert over al het verderf, de zorgen, de pijn.
K'	<i>Koor</i>	Het huis is een etterende wond, maar zij brengen genezing.
Rec.	<i>Koor</i>	Bidt tot de goden van de aarde en vraagt hen de kinderen bij te staan

Wie deze zangen en tegenzangen op elkaar legt, ziet alleen al in de synopsis heel precies het patroon van contrast (bijvoorbeeld C - C') en versterking (D - D'), en binnen de doorlopende aanzet tot de wraak (G t/m H') een gestapelde betekenisvorming in G - G' (Koor - Elektra) en H - H' (Elektra - Koor), terwijl in de overgang I - I' (Orestes - Koor) de wraak door het koor wordt opgestuwd met het noemen van een ernstig vergrijp.

Het koor noemt dit grote lied een “hymne tot de goden van de aarde”. Aischylos breekt de hymnische vorm open door het instrument van de uitgestelde responsie. Dit is vrij uniek in het tragediecorpus. Aldus lijkt hij met zijn compositie de diepe crisis te onderstrepen waarin het huis van Agamemnon zich op dit moment van de handeling bevindt.

De schoonheid van de brontekst door het filter van de vertaling

Soms kan een schoonheidservaring zich pas ten volle openbaren als je de schoonheid hebt leren zien. In het geval van de Griekse tragedie is dat vaak moeilijk, omdat voor de meeste mensen het oorspronkelijk materiaal alleen maar toegankelijk is door het filter van een vertaling. Elke vertaling legt zijn eigen accenten, creëert zijn eigen schoonheid. Ik zoek bewust naar de vormenrijkdom van de brontekst en de theatraliteit van de zinsbouw, om lezers en met name theatermakers zo rijk mogelijk materiaal aan te bieden. De gegeven voorbeelden illustreren die rijkdom. Soms gaat deze keuze ten koste van de onmiddellijke toegankelijkheid. Mijn teksten lezen stroever dan andere vertalingen (een stroefheid die ik zelf ervaar wanneer ik het Grieks lees). Maar eenmaal eigengemaakt creëert die stroefheid juist ruimte om steeds opnieuw te fraseren, om een tekst op toneel levendig te houden. Ik zoek in mijn vertalingen, zowel van Griekse als niet-Griekse toneelteksten, in de eerste plaats naar de theatraliteit van de tekst en pas in tweede instantie naar de literaire kwaliteit (die zich overigens vaak vanuit de theatraliteit opdringt). Dit vergt van een lezer een theatrale leeshouding. In het geval van de Griekse tragedietaal betekent dat: overgave aan de geconstrueerde traagheid. Daarin openbaart zich de grote schoonheid.

Herman Altena werkt als zzp-er voor theater- en onderwijsinstellingen in binnen- en buitenland. Hij verzorgde cursussen over antiek theater voor de Universiteit Leiden, de Universiteit van Athene en de Universiteit Utrecht. Ook is hij actief in het postacademiaal onderwijs voor leraren klassieke talen en verzorgt hij gastlessen en workshops in het voortgezet onderwijs. Zijn specialisme is de Griekse tragedie. Hij maakte diverse vertalingen en bewerkingen van Griekse tragedies voor Theatergroep Hollandia, Het Zuidelijk Toneel, ZT Hollandia, Het Paleis, De VeenFabriek en NTGent. Sinds het voorjaar 2008 verzorgt zijn bedrijf 'Antiek Theater' cursussen over het theater van de Oudheid voor een algemeen publiek (www.antiektheater.nl)

Epiloog

Deze bijdrage is geschreven als een persoonlijke reflectie op de vraag wat schoonheid voor mij inhoudt in relatie tot de Griekse tragedie en mijn werk als vertaler van Griekse tragedies. Tijdens het schrijven heb ik mijn ervaringen getoetst en de analyse daarvan aangescherpt aan de hand van twee recente algemene publicaties over schoonheid: John Armstrong. 2006. *De filosofie van de schoonheid*. Vertaald door Martine Jellema. Amsterdam: Bert Bakker [oorspr. titel *The Secret Power of Beauty*. 2004], en Roger Scruton. 2009. *Beauty*. Oxford: Oxford University Press. John Armstrong behandelt een groot aantal criteria die door de tijd heen in verband gebracht zijn met het schoonheidsbegrip. Zijn elfde hoofdstuk gaat over het onderscheid tussen intieme en respectvolle gehechtheid aan schoonheid. Dit onderscheid gaat terug op Pierre Bourdieu's sociologisch onderzoek naar smaak en attitude ten aanzien van kunstwerken onder uiteenlopende lagen van de Franse bevolking (*La distinction: Critique sociale du jugement*. Paris 1979). In de tekst citeer ik uit de volgende vertalingen van mijn hand: Aischylos. *De Perzen*. Baarn: Ambo 1994; Euripides. *Fenicische vrouwen*. Baarn: Ambo 1996; Euripides. *Trojaanse vrouwen*. Eindhoven | Amsterdam: Zuidelijk Toneel | ITFB 1997; Euripides. *Ifigeneia in Aulis & Bakchen*. Amsterdam: Flamingo 2000; Aischylos. *Oresteia*. Bosch en Duin: Antiek Theater Herman Altena 2006.