

AISCHYLOS' *ORESTEIA* OF DE TAAL DER TRAAGHEID

Herman ALTENA

In duisternis wordt licht geboren. Dat lijkt het centrale thema te zijn van Aischylos' *Oresteia*. Diep is de duisternis waarin het eerste deel begint, en elk schijnsel van licht lijkt alleen maar een voorbode te zijn van een dieper duister. Pas aan het slot van het derde deel kan het licht definitief ontbranden, wanneer de godinnen van de wraak, dochters van de nacht, een ereplaats krijgen in Athene vanwaar ze in plaats van vernietiging voortaan hun zegeningen zullen schenken, zolang zij tenminste gerespecteerd worden.

In duisternis wordt licht geboren. Dat is ook het doel dat de vertaler beoogt die van de Griekse tekst van de *Oresteia* een nieuwe Nederlandse versie maakt ten behoeve van een theatervoorstelling. Om maar meteen in de stijl van Aischylos te kruipen: talloze fakkelogen doet hij ontbranden, maar even zo vaak doolt hij stuurloos rond in de duisternis van Aischylos' taal en denken. Op tal van plaatsen is die duisternis zo diep dat ook de vertaler daarin geen licht kan brengen. Tegelijkertijd moet de vertaling dienst doen als tekst in een voorstelling, voldoende helder om gesproken en gezongen te kunnen worden door acteurs en actrices, voldoende consistent om tot betekenisvolle monologen en dialogen te leiden.

De opdracht om een nieuwe vertaling van de *Oresteia* te maken werd mij verleend door Johan Simons. Op grond van onze eerdere samenwerking wist ik dat hij het liefst tot de kern van de oude tragedies doordringt. Een vertaling die de brontekst in vorm en inhoud op de voet volgt, is daartoe het meest geschikt. Zo'n benadering komt ook het meest overeen met mijn eigen vertalerspoëtica. Mijn belangrijkste streven is altijd om de strakke vormtaal en het poëtische register van Griekse tragedies zo veel mogelijk te behouden zonder dat het Nederlands aan spreekbaarheid, verstaanbaarheid en begrijpelijkheid inboet. Bij de verschillende Euripides-vertalingen die ik het afgelopen decennium gemaakt heb, bleek dat steeds een realiseerbaar uitgangspunt te zijn.

De hernieuwde kennismaking met Aischylos, van wie ik meer dan tien jaar geleden *Perzen* vertaalde, maakte echter al snel duidelijk dat zijn taal aanmerkelijk hogere eisen stelt dan die van Euripides. Door mijn ervaringen met *Perzen* kwam dat niet als een verrassing. Wel verrassend was de heftigheid van het verschil, en dan niet alleen tussen Aischylos en Euripides, maar ook tussen *Perzen*

en met name het eerste deel van de *Oresteia*, de *Agamemnon*. Onalledaagse woordsamenstellingen, beeldspraken en uitgestrekte zinsconstructies vertolken gedachtegangen die vaak schoksgewijs of associatief tot ontwikkeling komen. Het is in de *Oresteia* niet evident dat alle logische stappen in een gedachtegang ook benoemd worden. Aischylos laat zijn personages vaak sprongen maken, en soms neemt het tijd om de gedachtenlogica te achterhalen. Daar komt nog bij dat de Griekse tekst lang niet altijd even goed is overgeleverd, zodat onzekerheid over de juistheid van de Griekse woorden het achterhalen van de gedachtegang danig kan compliceren.

Wanneer een theatermaker kiest voor zo'n tekst, heeft dat verstrekkende gevolgen. Acteurs zullen zich de gebeeldhouwde en associatieve taal zodanig eigen moeten maken, dat zij die helder kunnen vertolken tegenover de toeschouwers. Als vertaler wil ik de acteurs daarin zo veel mogelijk tegemoetkomen zonder Aischylos echter tekort te doen. En Aischylos biedt maar weinig speelruimte. Zijn taal is zo nauw vervlochten met zijn denken, dat de vraag zich voortdurend aandient wat er van Aischylos' denken overblijft wanneer je tomt aan zijn taal. In zijn taal openbaart zich een ervaringswereld die wezenlijk anders is dan de onze, en die de gruwelijke gebeurtenissen in deze trilogie vanuit een wezenlijk ander perspectief beziet dan het onze. Aischylos' taal getuigt van een kosmisch denken waarin goden-, mensen- en dierenwereld gelijkwaardiger zijn dan in ons huidige westerse denken waarin de menselijke ratio almachtig lijkt. Zijn werk is dan ook doortrokken van metaforen uit de natuur, in het bijzonder het dierenrijk, de jacht en in mindere mate de landbouw. Johan Simons heeft in het verleden meerdere malen opgemerkt dat de Grieken eigenlijk veel verder waren in hun denken over het leven dan wij nu. Als de *Oresteia* daarvan getuigt, dan moet je als vertaler die wereld niet naar je toe halen, maar in zijn volle eigenheid durven tonen. Alleen dan wordt het mogelijk ons diepgewortelde vertrouwen in onze eigen ervaringswereld ter discussie te stellen.

Hoe Aischylos' ervaringswereld zich in de taal van de *Oresteia* openbaart, daarover handelt deze bijdrage. De kosmische wereld die Aischylos zijn lezers voorschotelt ligt ingebed in een strakke vormtaal. Die strakheid zien we zowel in de versstructuur van de gesproken monologen en dialogen, als in de liederen die gezongen worden door koren en personages. Om met het eerste te beginnen: het vers is het kloppende hart van de tragedie. Wanneer je de afwisseling van gesproken, gereciteerde en gezongen verzen vervangt door een open metrische structuur, verlies je de stuwende kracht in de voordracht. Met name voor de lange zinnen die Aischylos schrijft, en die ik voor zijn theater essentieel acht, is de versstructuur onontbeerlijk. Het vers geeft de acteur steun bij het fraseren. Bovendien

reguleert de afwisseling in metra de dynamiek van de tekst, en stuurt en kleurt zij de voordracht. Om die reden is de versstructuur een wezenlijk element in mijn vertalingen.

Ook de liederen zijn geschreven in een strak gestructureerde versvorm, met een rijkdom aan metrische patronen die overigens in het Nederlands niet altijd eenvoudig zijn over te nemen. Een belangrijk kenmerk van liederen in de Griekse tragedie is de exacte metrische parallelie tussen zangen en tegenzangen. Dat is niet alleen een fraai muzikaal-compositorisch principe, maar Aischylos brengt vrijwel altijd inhoudelijke verbanden aan tussen zangen en tegenzangen. Wanneer je deze gelijktijdig leest, ontstaat er niet zelden een fascinerende betekenisstapelning. Voor mij is dat een kenmerk van Aischylos' ervaringswereld, waarin niets op zichzelf staat, maar alles functioneert en betekenis krijgt in een groter verband. Om die reden streef ik ernaar om ook de parallelle structuur van zangen en tegenzangen zo veel mogelijk in het Nederlands over te brengen. Een mooi voorbeeld van zo'n betekenisstapelning komt uit het eind van *Ontzagbare godinnen*, waar het koor van Wraakgodinnen de stad Athene met zijn goddelijke en menselijke bewoners vaarwel zegt en er nogmaals op wijst dat zij voorspoed zullen schenken zolang zij maar door de inwoners van de stad gerespecteerd worden:

Ontzagbare godinnen 996-1002 en 1013-1020, p. 148-49

WRAAKGODINNEN

Het ga jullie goed, het ga jullie goed	zang 3
te midden van rijkdom, die jullie toekomt,	
het ga jullie goed, volk van deze stad,	
jullie, dicht bij Zeus gezeten,	
dierbaar aan de dierbare maagd –	
die op tijd verstandig zijn.	
Zittend onder Pallas' vleugels	
worden jullie door Zeus geëerd.	einde zang

...

WRAAKGODINNEN

Het ga jullie goed, het ga jullie goed,	tegenzang 3
nogmaals, ik herhaal het een tweede keer,	
u allen, verspreid over deze stad,	
godheden en stervelingen;	
wonend in de stad van Pal-	
las, zult u, mij respecterend	
als uw medebewoonsters, nooit	
het verloop van uw leven laken.	einde zang

De parallelie is dus niet alleen metrisch, maar bestaat ook in woordkeus: herhaling van het eerste vers in zang en tegenzang, en van 'deze stad' op het eind van het derde vers. Verder valt 'maagd' in de zang ongeveer samen met 'Pallas' (Athena) in de tegenzang, en betekent 'verstandig zijn' (zang) in deze context 'mij respecterend' (tegenzang). De eer van Zeus en het respect voor de Wraakgodinnen samen leiden ertoe dat de Atheners nooit het verloop van hun leven zullen laken. Dit soort betekenisstapelings is overigens niet alleen kenmerkend voor de koorliederen in het werk van Aischylos. Ook Sophokles en Euripides maken veelvuldig gebruik van deze techniek.

Hoe Aischylos' denken zich in zijn taaleigen manifesteert, zal ik nu meer in detail laten zien aan de hand van een aantal vertaalde passages. Ik zal mij in het bijzonder richten op zijn zinsbouw en het gebruik van beelden en beeldspraak. In het voorbijgaan zal ik ook andere kenmerkende eigenschappen van zijn taal aanstippen.

Zinsbouw

Aischylos schrijft complexe zinnen waardoor zijn teksten nogal weerbarstig kunnen zijn. Topacteurs vinden het vaak een uitdaging om zich zulke weerbarstige teksten eigen te maken, omdat die zich steeds weer op een andere manier laten zeggen en bijna elke avond een nieuwe kleur kunnen aannemen. Aischylos' taal met zijn gelaagde zinnen biedt daartoe alle ruimte. Het is de taak van de vertaler die taal spreekbaar en speelbaar te maken. Lastige zinsconstructies trekken tijdens het vertalen tientallen keren door mijn hoofd. Ik luister naar de Griekse zin, naar de fraseringen die het Grieks mogelijk maakt, en probeer een Nederlandse zin te schrijven die zich even open laat fraseren. Ik vertrouw er op dat teksten die in mijn hoofd spreekbaar zijn, door acteurs gezegd en door toeschouwers begrepen kunnen worden.

Het zou een misvatting zijn te denken dat Aischylos' complexe zinsstructuren een doel op zich waren. Bij nauwkeurige lezing blijkt keer op keer hoe functioneel ze zijn. Een goed voorbeeld daarvan is te vinden in *Dodenoffer*, waar de voedster Kilissa in een emotionele monoloog haar vroegere zorg voor Orestes, toen nog een klein kind en nu door haar dood gewaand, in herinnering roept.

Dodenoffer 743-53, p. 99

...O ik, in mijn
ellende. Hoezeer hebben de oude pijnen, moeilijk
te dragen, waarmee dit huis van Atreus is bezocht,
doorengemengd mijn hart gepijnigd in mijn borst,
maar nog niet eerder heb ik leed verduurd als dit.
Die andere rampen heb ik geduldig uitgehoosd,
maar mijn lieve Orestes, die mijn leven verteert,
die ik heb grootgebracht uit handen van zijn moeder,
en zijn gebiedend krijsen, dat mij deed dwalen in
de nacht, de vele dingen en al de moeite die ik,
zinloos voor mij, doorstond.

Aischylos kiest voor een onzuivere grammaticale constructie met de overgang '... uit handen van zijn moeder, | en zijn gebiedend krijsen ...'. Hij benadrukt daarmee de emotionaliteit van de voedster. Wat op het eerste gezicht een grammaticale onvolkomenheid lijkt, is in feite een bewuste karaktertechnische keuze.

Onzuivere grammaticale constructies zijn maar een relatief kleine groep binnen het corpus complexe zinnen. De hoofdmoot wordt gevormd door lange zinnen met een complexe syntactische structuur. Dat geldt overigens niet alleen voor de *Oresteia*. Het verschijnsel karakteriseert de Griekse tragedie in het algemeen. Zinnen kunnen over vele verzen worden uitgespreid en de vertaler staat telkens opnieuw voor de keuze die zinslengte vast te houden of de zin op te delen in meerdere korte. Voordat daarover het besluit valt, is het zinvol om in zijn algemeenheid de vraag te stellen wat het effect is van zulke lange zinnen. In mijn beleving genereren zij in de eerste plaats een andere tijdservaring. Het lijkt alsof de tijd vertraagt wanneer personages zich uitdrukken in lange zinnen. Acteurs – en voor lezers en toeschouwers geldt hetzelfde – moeten lange bogen maken vanaf het eerste woord tot aan de punt en dat vergt een andere concentratie dan een aaneenschakeling van korte zinnen. Lange zinnen verbeelden in de tweede plaats een wereld die niet geregeerd wordt door een simpele causaliteit. Aischylos schept daarmee een wereld die vele perspectieven kent, die gevormd wordt door een stapeling van schijnbaar losse bouwstenen, een wereld waarin associatie een belangrijke rol speelt. Zo'n wereld is voor een acteur lastig eigen te maken omdat de weg naar de punt lang niet altijd vanzelfsprekend is en het associatieve karakter van de zin weinig houvast biedt. Zodra je echter probeert de acteur daarin tegemoet te komen door de zinnen open te breken, blijken ze wonderbaarlijk hecht gestructureerd te zijn. Als je het associatieve karakter probeert te verlichten door te herschikken, aan te vullen, of door nieuwe hoofdzinnen te vormen, begint

die hele structuur te schuiven. Je ervaart tot je verwondering, en soms ook tot je ergernis, dat onder het associatieve een geweldige verbindende kracht schuilt die maakt dat zinsdelen niet zomaar losgetrokken en verplaatst kunnen worden. Je ontdekt dat het opdelen van de zinnen een fundamenteel herschrijven vergt, waarbij de uitgebalanceerde informatieverdeling in de oorspronkelijke zin onherroepelijk verloren gaat.

Om dit te illustreren heb ik de tekst gekozen die de opkomst van het koor (de *parodos*) in de *Agamemnon* begeleidt (40-83, p. 18-9). Een groep oude mannen uit Argos beschrijft de expeditie naar Troje onder leiding van hun beide koningen, alsook hun eigen uitsluiting daarvan. In de uitgave van de Griekse tekst komt in deze passage van vierenveertig versregels vier keer een punt voor en vier keer een hoge punt, die in het Nederlands gewoonlijk door een puntkomma, dubbele punt of gedachtestreepje wordt weergegeven. In vorm en inhoud scheppen de vier zinnen elk een eigen microkosmos.

Zin 1: *Agamemnon* 40-60, p. 18

Dit jaar is het tiende, sinds tegen Priamos
 – om zijn recht te halen – de machtige vorst
 Menelaos, samen met Agamemnon,
 de zonen van Atreus, een hecht tweespan,
 door Zeus bekleed met het aanzien van
 een dubbele troon en een dubbele scepter,
 een vloot van duizend Argivische schepen
 vanaf dit land lieten uitlopen,
 een krijgsmacht, wapenbroeders in recht,
 een grote oorlogszucht uitkrijgend uit
 het diepst van hun hart, zoals gieren die,
 gedreven door buitensporige pijn
 om hun kinderen, hoog boven hun nesten
 rondcirkelen, glijdend op de riemslag
 van hun vleugels, beroofd van de moeizame last
 het bed van hun jongen te bewaken –
 een god, Apollo, of Pan of Zeus,
 in de hoogte de dodenklacht horend,
 het schrille vogelgekrijs van hen
 die met hem de hemel bewonen,
 stuurt op de overtreders af
 de Wraakgodin die achteraf vergeldt.

In de Griekse tekst bevat het eerste deel van deze zin vijftien versregels en het tweede deel (vanaf 'een god, Apollo, etc.') nog eens zes. De eerste lange zin kan eenvoudig worden opgedeeld door een nieuwe hoofdzin te maken bij 'een grote oorlogszucht uitkrijgend'. Daarmee verlicht je als vertaler het werk van de lezer – en dus ook van de acteur en uiteindelijk van de toeschouwer – zonder de oorspronkelijke tekst wezenlijk aan te tasten. In de gepubliceerde vertaling heb ik dat gedaan, met als bijkomend argument dat de woorden 'een grote oorlogszucht' in de Griekse tekst ook als directe rede gelezen kunnen worden: "groot is de Oorlogsgod" (in het Grieks staat *arē*, waarmee de oorlogsgod Ares wordt aangeduid, maar ook datgene wat de Oorlogsgod inboezemt: strijd lust). De gepubliceerde vertaling bevat dus een punt achter 'in recht' en begint vervolgens met een nieuwe hoofdzin: 'Groot, krijsten zij uit het diepst van hun hart | is de Oorlogsgod – zoals gieren die, etc'. De informatiestructuur van de zin wordt hierdoor niet wezenlijk aangetast.

De eerste negen regels die nu samen een zin vormen, zijn echter veel moeilijker op te delen. Het perspectief verspringt per zinsdeel, maar de informatie volgt toch een nauwkeurig uitgestippelde lijn: tijdsbepaling, doel van de expeditie, motief achter de expeditie, vervolgens het benoemen van de leiders, hun afkomst, hun onderlinge band, hun door Zeus gesanctioneerde machtsbasis, de aard van hun koningschap, vervolgens de omvang en afkomst van de vloot, de plaats van vertrek, en een kwalificatie van de legermacht. Een directe logica tussen de verschillende zinsdelen is er niet, maar het geheel overziend treedt er een duidelijk in- en uitzoomeffect op. Inzoomend van tijds kader (10 jaar) naar geografisch kader (Troje – Argos), hoofdmotief, hoofdbetrokkenen. En vervolgens weer uitzoomen naar de vloot, plaats van vertrek, alliantiegedachte.

In mijn volgende zin, die in het Grieks dus een doorlopend geheel vormt met de eerste, wordt de focus gericht op de oorlogszucht van de beide leiders, en gebruikt Aischylos een uitgebreide vergelijking om de situatie te schetsen waarin zij zich bevinden. Opnieuw schakelen de gedachten en beelden zich aaneen in een gelaagde ervaringswereld. Het krijsen van de koningen roept de associatie op met gieren waarvan het nest (er staat letterlijk een meervoudsvorm van Gr. *lechos* 'bed / huwelijksbed') is leeggeroofd. De schaking van Helena is tot op dit moment nog niet expliciet genoemd. Het beeld van het leeggeroofde gierenest (huwelijksbed) roept wel de associatie daarmee op. De gieren zweven krijsend in de lucht, en als lezer voel ik de dreiging van twee roofvogels waarvan je niet weet wanneer ze wie waar gaan aanvallen. Het beeld is helder en krachtig, maar Aischylos zet het verder aan. Schijnbaar compliceert hij het, maar feitelijk wordt het beeld ingebed in dat van de voorafgaande zin. Voor het rondcirkelen gebruikt

hij een metafoor van roeien, waarmee hij het verband met de vlootexpeditie aanbrengt: zoals de schepen door het water glijden op een regelmatige riemslag, zo glijden de gieren door de lucht op de riemslag van hun vleugels. Vervolgens verdiept Aischylos het beeld nog eens. Hij schrijft niet eenvoudigweg dat de gieren beroofd zijn van hun jongen, maar dat ze beroofd zijn van 'hun bedbewakende inspanning'. Aischylos gebruikt nu een ander woord voor 'bed', namelijk *demonion*, dat letterlijk betekent 'bed / matras' zonder de connotatie 'huwelijk'. Doordat het object van de vergelijking, de schaking van Helena, in deze passage concreet in gedachten geroepen wordt, rijst onmiddellijk de vraag: wat zegt het koor hier over de relatie tussen Menelaos, Agamemnon en Helena? Hebben Agamemnon en Menelaos haar bed niet goed bewaakt, en hebben ze het dus aan zichzelf te wijten dat ze geschaakt is? Wat betekent het dat ze alledrie als gieren worden verbeeld? En wat betekent het later, in retrospect, dat Menelaos en Agamemnon hier nog gieren zijn, maar straks adelaars, koningsvogels verbonden met de oppergod Zeus? Dit zijn vragen die je op papier kunt stellen en waarnaar je vervolgens onderzoek kunt doen. Tijdens een voorstelling doemen ze op, wekken ze wellicht een oppervlakkige associatie op, maar tijd om er lang over na te denken heeft de toeschouwer niet, want de voorstelling gaat voort en de tekst loopt door. Zo'n veelheid aan gedachten kun je als vertaler niet uitleggen in je vertaalde tekst, maar ook niet gemakkelijk schrappen. Je weet dus dat je een tekst presenteert die bij het lezen en ook tijdens een voorstelling structureel vragen oproept zonder ze direct te beantwoorden.

Aischylos' zinsbouw is niet alleen complex omdat Aischylos associatief schrijft en de associaties voor ons soms vaag zijn. Ook de woorden die hij kiest, zijn lang niet altijd gangbaar. Soms zijn ze zelfs uniek in de ons overgeleverde Griekse literatuur. De geciteerde zin biedt een goed voorbeeld van een ongebruikelijk samengesteld bijvoeglijk naamwoord, namelijk 'bedbewakend'. Dit woord komt nog één keer voor in de *Agamemnon* en verder nergens. In Aristofanes' komedie *Kikkers*, waarin Aischylos in de onderwereld met Euripides een debat voert over de eisen waaraan een goede tragedie zou moeten voldoen, drijft Euripides de spot met dit soort unieke taalbouwsels. Dat de komedieschrijver dit kenmerk van Aischylos' taal koos om bij zijn publiek een lach te scoren, geeft aan dat Grieken die ruim een halve eeuw na Aischylos' bloeiperiode leefden zijn vocabulaire al als buitenissig ervoeren. Voor een vertaler is dat niet altijd prettig, omdat buitenissigheden hem al snel in de schoenen geschoven worden zonder dat de lezer zich realiseert dat het hier een stijlkenmerk van de brontekst betreft: vloekverwekkend zaad, schepenweehoudende tegenwinden, manminnende sporen, bloedbedwelmdde adem, omstroomde stadstaten, de voetsnelheid van mijn benen, snelvoetig zwaard, zonschuw schemerduister, vuurgloeddragende fakkels,

mensenverdelgende vlekken, manafmattende inspanningen, een ontstellende, verbijsterende, geestverwondende hymne, het opspattende pijnharsvuur. Wie Aischylos in zijn volle omvang wil ervaren, zal zich ook met deze kenmerken van zijn taal moeten verzoenen.

Het tweede blok in de oorspronkelijke tekst, 'een god, Apollo, of Pan of Zeus, etc.', is syntactisch niet ingewikkeld. De zin biedt wel een goed voorbeeld van de kosmische ervaringswereld: een van de goden hoort het gekrijs van de gieren en zendt op de overtreders een Wraakgodin af. Met het woord 'overtreders' keren we gevoelsmatig terug naar de mensenwereld, meer in het bijzonder Troje, om aan het eind van het vers meteen weer in een ander krachtenveld terecht te komen, namelijk dat van oerkrachten die ouder zijn dan de Olympische goden, in dit geval de Wraakgodinnen die in de trilogie zo'n bepalende rol spelen. De Griekse toeschouwer die deze concepten goed kende, schakelde waarschijnlijk gemakkelijker dan wij heen en weer tussen die voor ons verschillende en deels onbekende werelden.

Zin 2: *Agamemnon* 60-67, p. 18

Zo geleidt de god die de sterkste is,
de behoeder van de gastvrijheid, Zeus,
de zonen van Atreus naar Alexandros,
vanwege een vrouw van vele mannen,
en legt aan Danaos' nazaten op,
en aan de Trojanen evenzeer,
veelvuldig geworstel dat ledematen
zwaar maakt, knieën in het stof gedrukt,
en bij het eerstelingenoffer
de speerschachten verbrijzeld.

Bij de lezer en de toeschouwer wordt wel een zekere voorkennis verondersteld. Hij moet weten dat de schaking van Helena een vergrijp was tegen de regels van de Griekse gastvrijheid waarvan Zeus de beschermer was, verder dat Alexandros een andere naam is voor Paris, dat met de 'vrouw van vele mannen' Helena wordt bedoeld en dat Danaos een oervorst van Argos is. In de gepubliceerde tekst kun je dat verduidelijken, bijvoorbeeld door een namenlijst op te nemen.

De laatste twee verzen van deze zin illustreren een ander terugkerend verschijnsel, waarover je als vertaler een principieel besluit moet nemen. De precieze betekenis van de Griekse tekst is hier niet meer te achterhalen. Geleerden bie-

den verschillende lezingen en verschillende oplossingen, maar geen van alle leidt tot een gemakkelijk te begrijpen zin. Er wordt hier een vooroffer genoemd, maar de precieze context daarvan is omstrede. Gaat het om een vooroffer voor het huwelijk van Paris en Helena, of om een vooroffer ten gunste van een goed verloop van de strijd? En wat moeten we ons bij dat laatste voorstellen als het 'veelvuldig geworstel' al aan de gang is en knieën al in het stof gedrukt worden? Zulke passages waarin de betekenis van de Griekse tekst niet meer te achterhalen is, komen met een zekere regelmaat voor. Ik heb lang overwogen of ik dit soort tekstproblemen zou wegvvertalen zodat er een goede doorlopende tekst zou ontstaan, en vervolgens in een toelichting de tekstproblemen zou bespreken. Ik heb er uiteindelijk voor gekozen dat niet te doen, omdat aanvullingen onherroepelijk een eigen leven gaan leiden in de interpretatie van de trilogie als geheel. Het leek mij wetenschappelijk zuiverder om de probleempassages in de vertaling probleempassages te laten en dat in de kantlijn te markeren.

Lezers en theatermakers kunnen vervolgens hun eigen weg kiezen in de omgang hiermee. In de bewerking die Paul Slangen gemaakt heeft voor de voorstelling van NTGent – Toneelgroep Amsterdam, zijn zulke passages veelal weggelaten. Soms echter hebben ze juist een plaats in de voorstelling gekregen omdat de makers zo'n gebroken tekst goed vonden passen binnen de personagestructuur van dat moment. Een voorbeeld daarvan komt uit de dialoog tussen Klytaïmestra en het koor in de *Agamemnon*, waarin Klytaïmestra de moord op Agamemnon, die zichtbaar op het toneel ligt, verdedigt met het argument dat Agamemnon hun dochter Ifigeneia heeft vermoord. De gedachte daaraan is voor Klytaïmestra een groot emotioneel moment, en de verbrokkelde structuur van de tekst ondersteunt dat:

Agamemnon 1521-29, p. 65

Ik vind niet dat hij hier gestorven is als een slaaf

recitatief

< >

Want heeft ook hij daar ons huis geen listig verderf aangedaan?

Maar mijn telg uit hem hier gesproten,

de veelbeweende < ... Iphigeneia ...

... ..>.

Een daad hem waardig, een leed hem waardig:

laat hij niet in het dodenrijk opscheppen,

nu hij heeft geboet met de dood, gewond

door het zwaard, zoals hij begonnen is.

einde recitatief

Indien ik in de vertaling dit tekstprobleem had weggepoetst, had deze tekst wellicht niet de interpretatie meegekregen die hij nu in de voorstelling gekregen heeft.

Zin 3: *Agamemnon* 67-72, p. 18-19

Het is zoals het op dit moment is,
 het loopt af zoals het beschikt is:
 noch door brandoffers, noch door te plengen,
 noch door vuurloze offers zal men de nooit
 verslappende hartstocht bezweren.

Na deze korte tussenzin, die ik hier verder onbesproken laat (de verschillende offerrituelen die hier genoemd worden en die een complete religieus-rituele ervaringswereld vertegenwoordigen, zouden alleen al een pagina met commentaar kunnen vullen), komt het koor van oude mannen te spreken over de eigen positie:

Zin 4: *Agamemnon* 72-83, p. 19

Uitgesloten van die gewapende
 broederschap – schuldenaars door ons oude vlees –
 wachten wij, in kracht gelijk aan een kind,
 ons voortbewegend op stokken:
 want jeugdig beenmerg dat bruist in de borst
 is als het merg van een oude man,
 voor Oorlog is bij beide geen plaats,
 en wat hoogbejaard is – de bladerkroon
 al verwelkend – gaat op drie voeten zijn weg,
 niet strijdbaarder dan een kind doolt het rond,
 als een droom die verschijnt bij daglicht.

Verzwakt door ouderdom ('schuldenaars door ons oude vlees') zijn ze niet meer in staat om nog een rol te spelen in oorlogshandelingen. Ze vergelijken hun onvermogen tot handelen met dat van een kind, en Aischylos hanteert een fysiologisch beeld om de vergelijking verder uit te werken. Zijn fysiologische opvattingen, bijvoorbeeld de koppeling van emoties aan bepaalde organen, vormen een vertaalprobleem op zich, waarop ik hier niet verder zal ingaan. In de huidige passage vergelijkt hij het beenmerg van kinderen met dat van oude mannen en stelt dat daarin voor oorlog geen plaats is. Wat we ons precies bij het bruisende beenmerg van kinderen moeten voorstellen, is onduidelijk. Geleerden denken aan een verbeelding van levenskracht bij de jeugd, waartegenover dan onuitgesproken het niet langer bruisende beenmerg van de oude mannen wordt geplaatst. Bij kinde-

ren is voor oorlog geen plaats omdat ze nog te klein en dus te zwak zijn, bij de mannen omdat ze oud en dus te zwak zijn. De tekst heeft veel uitleg nodig om begrijpelijk te worden. Je voelt de bedoeling wel als je het leest of hoort, maar om de betekenis precies te achterhalen ontbreekt het domweg aan kennis. De passage wordt gekenmerkt door een zekere redundantie. Het lopen met een stok wordt tweemaal genoemd, de vergelijking met een kind driemaal. De complexiteit van de zin neemt toe, wanneer de oude mannen hun haar vergelijken met de verwelkende bladerkroon van een boom, zonder dat ze die vergelijking expliciet maken. De oude mannen zien zichzelf niet meer als mens ('wie hoogbejaard is'), maar als een ding ('wat hoogbejaard is'), een boom in de herfst. Met de verwijzingen naar de stokken wordt in zekere zin het slot van de *Agamemnon* voorbereid, waar de oude mannen ondanks hun zwakheid dezelfde stokken zullen opnemen tegen Aigisthos.

Deze passage uit de parodos toont in een notendop de enorme reikwijdte van Aischylos' taal en de gelaagdheid van de ervaringswereld die door die taal wordt opgeroepen. Buiten de problemen met de overgeleverde Griekse tekst en de precieze betekenis van het beenmerg is de taal op zichzelf helder, maar hij vergt veel concentratie omdat de lezers en de toeschouwers op verschillende denkniveaus tegelijk worden aangesproken. Aischylos' taal is de taal van de traagheid.

Beelden en beeldspraken

Het beeld dat Aischylos in de laatste twee verzen van het vorige voorbeeld oproept van de machteloze ouderdom is krachtig en van een grote schoonheid. Het beeldende karakter van Aischylos' taal is overweldigend. Dit geldt voor de talloze beschrijvingen in de *Oresteia* van wat zich in tijd en ruimte buiten het hier en nu van de zichtbare handeling voltrekt (zoals de verbeelding van de strijd voor Troje in zin 2), als ook in de rijke metaforiek waarmee Aischylos zijn gelaagde ervaringswereld gestalte geeft. Aischylos hanteert bij de toepassing van metaforen verschillende technieken. Soms duidt hij in woord en toneelbeeld het object van de beeldspraak expliciet aan, andere keren is het object weliswaar bekend, maar leidt de beeldspraak een eigen leven zonder dat nog direct aan het object wordt gerefereerd, weer andere keren staan object en beeld zo ver van elkaar af dat de metafoor haast geforceerd aandoet.

Een goed voorbeeld van een volledig expliete metafoor is te vinden in de beroemde welkomstmonoloog waarmee Klytaimestra haar zojuist teruggekeerde man begroet. Zij richt zich in deze monoloog opvallend vaak tot het koor, waar-

bij ze over Agamemnon spreekt in de derde persoon. Klytaïmestra verwelkomt haar man met een reeks metaforen waarvan de betekenis vooraf duidelijk wordt aangegeven.

Agamemnon 895-902, p. 43

Nu kan ik, die dat alles doorstond, met een van rouw
bevrijd gemoed mijn man hier noemen: de waakhond aan
mijn deur, mijn stag, redder van schepen, steunpilaar
met hechte voet voor het hoge dak, voor een vader
zijn eniggeboren kind, en land dat onverhoopt
opdoemt voor zeelieden, de allerschoonste dag
om te aanschouwen na een zware winterstorm,
en voor een dorstige reiziger een stromende bron.

De beeldspraak strekt zich uit over tal van domeinen: (gedomesticeerde) dierenwereld, scheepsbouw, huizenbouw, familierelaties, zeevaart, natuur, de ontberingen van het reizen. Wie op dit moment beseft dat Klytaïmestra haar moordplan al heeft voorbereid, voelt ook de ironie in de beelden.

Uit *Dodenoffer* komt een voorbeeld van een eveneens uitgelegde metafoor, nu niet voorafgaand aan de beeldspraak, maar erna. Orestes richt zich bij het graf van zijn vermoorde vader Agamemnon tot Zeus, en spreekt over Agamemnon, Klytaïmestra, zichzelf en Elektra in beelden die associaties oproepen met eerdere momenten in de trilogie. Het beeld van Agamemnon als adelaar, de vogel die gewijd is aan Zeus, kennen we uit de *parodos* van de *Agamemnon*. Klytaïmestra werd door Cassandra al eerder een slang genoemd. Verder kennen we uit de *parodos* het beeld van de gieren die beroofd zijn van hun nestelingen.

Dodenoffer 246-54, p. 82

<ORESTES>

Zeus, Zeus, weest u van deze zaken de beschouwer:
zie het geslacht van de adelaar, beroofd van hun vader,
die in de kronkelende omstrengeling van een
vervaarlijke slang de dood vond. Zijn kinderen, verweesd,
omknelt een hongerende nuchterheid – nog niet
volgroeid om, als hun vader, naar het nest hun vangst
te brengen. Dat is de aanblik die u heeft van mij
en haar, Elektra bedoel ik, kroost beroofd van hun vader,
beiden onder dezelfde verbanning uit huis gebukt.

Hier compliceert Aischylos de metaforiek in vergelijking met het vorige voorbeeld. Het beeld van de slang is ook in ons eigen taalgebruik gangbaar, maar de Griekse woorden waarmee Aischylos het beeld schetst, kunnen in het Nederlands niet direct worden overgenomen. Letterlijk vertaald staat er: 'van vader die gestorven is in de verstrikkingen / omstrengelingen en kronkelingen van een vervaarlijke slang'. Iedereen die dit leest, ziet waarschijnlijk het beeld van een slang die zich kronkelend om iemand vastzet om hem te wurgen (of met een giftige beet te doden). Maar hoe vat je dat in een compact talig beeld? In het Nederlands kunnen we minder makkelijk dan in het Grieks twee van zulke zelfstandige naamwoorden die samen één handeling uitdrukken, handhaven. Dat levert bij ons geen krachtig beeld op. Dus voel ik mij als vertaler uitgedaagd dat beeld wel scherp te krijgen, zonder daarvoor veel meer woorden te gebruiken dan het Grieks nodig heeft. Wat zien we dan: verstrikkende / omstrengelende kronkelingen, of kronkelende verstrikkingen / omstrengelingen, of omstrengelingen van een kronkelende vervaarlijke slang / van een vervaarlijk kronkelende slang? De varianten waarin 'kronkelend' als deelwoord bij 'slang' wordt getrokken leveren het meest duidelijke beeld op. Naar mijn smaak is dat echter ook het minst poëtische, en bij 'een vervaarlijk kronkelende slang' raakt het beeld van de omstrengeling voor mij te veel op de achtergrond. De keuze tussen de eerste twee varianten is niet eenvoudig. Ik heb een lichte voorkeur voor de tweede, omdat daarin de moordende handeling van het omstrengelen de meeste nadruk krijgt.

Ook het beeld van nestelingen zonder vader is complexer dan de metaforen die Klytaimestra gebruikt om Agamemnon te verwelkomen. Het door Orestes opgeroepen beeld lijkt een spiegeling te zijn van het gierenbeeld uit de parodos. Daar zagen we twee vogels die krijsend rondcirkelen in de lucht omdat ze van hun kroost beroofd zijn. Hier zien we kroost van de adelaar dat beroofd is van hun vader. De gieren stonden voor Agamemnon en Menelaos, die later in de parodos met adelaars – koningsvogels gewijd aan Zeus – geassocieerd worden. In Orestes' gebed tot Zeus wordt Agamemnon opnieuw met een adelaar geassocieerd, waarmee Orestes de nauwe band tussen Agamemnon en Zeus benadrukt. In de huidige scène wordt de metafoor onmiddellijk verklaard door het toneelbeeld, en vervolgens door de tekst. Bij 'het geslacht van de adelaar, beroofd van hun vader' zien de toeschouwers de twee kinderen bij het graf. In de verdere uitwerking ontstaat er echter discrepantie tussen de metafoer en de actuele situatie. Wanneer Orestes naar zichzelf en Elektra verwijst, doet hij dat door het beeld op te roepen van hongerende nestelingen die nog te klein zijn om zelf hun voedsel te vangen. De hulpeloosheid van de hongerende jonge adelaars is vergelijkbaar met hun eigen hulpeloosheid als aanstaande wrekeraars van hun vader. De letterlijke honger van de adelaars in het beeld staat voor de figuurlijke honger van Orestes en Elektra naar wraak.

Zo rijgt Aischylos een complex beeld aaneen, waarbij de gebruikte taal ook nog eens niet vanzelfsprekend is: 'de-tot-wees-gemaakten nuchtere knijpt/knelt honger' staat er letterlijk in het Grieks. De omschrijving 'nuchtere honger' kan volgens mij alleen maar betekenen: omdat de maag van de kleine adelaars nuchter is hebben ze honger. Een op zichzelf heldere vertaling als 'nuchterheid die hongerig maakt' vind ik niet gelukkig, omdat dit de mogelijkheid openlaat dat de honger nog niet daadwerkelijk heeft toegeslagen. Daarmee wordt de urgentie in het beeld zwakker. Ik kom dichterbij het oorspronkelijke beeld wanneer ik bijvoeglijk en zelfstandig naamwoord omkeer: 'een hongerende nuchterheid'. Direct concurrerend daarmee is de vertaling 'een hongerige nuchterheid'. Omdat 'hongerend' in de zin van 'honger lijdend' een ernstiger vorm van honger aanduidt dan 'hongerig', dat ook alleen maar kan betekenen dat je trekt hebt, verkies ik de eerste vertaling boven de tweede.

Hoe ver Aischylos durft te gaan in zijn gebruik van metaforen blijkt, wanneer hij een simpele verschijningsvorm als 'stof' een overdadige dichterlijke uitwerking geeft in een situatie waarin je dat helemaal niet verwacht. Wanneer in de *Agamemnon* Klytaïmestra op grond van vuurtekens heeft vastgesteld dat Troje gevallen is, hecht het koor daar weinig geloof aan. Dan zien de oude mannen een bode verschijnen, die naar zij hopen zekerheid zal geven over de inname van Troje, en zeggen ze:

Agamemnon 494-5, p. 31

... De broer van modder, het nauw
 verwante dorstige stof, is hiervan mijn getuige:
 hij zal niet zonder stem, noch door de vlam te steken
 in bergboshout, u tekens geven met rokend vuur,
 maar u met woorden óf meer redenen tot vreugde berichten –
 de tegenovergestelde boodschap noem ik liever niet.

Het beeld in "De broer van modder, het nauw verwante dorstige stof" is helder, maar tegelijkertijd onalledaags doordat de relatie tussen modder en stof benoemd wordt in termen van menselijke familieverhoudingen, en de component water die de noodzakelijke verbinding vormt tussen de twee wordt uitgedrukt met het gevoel van dorst dat normaal gesproken voorbehouden is aan levende wezens. Voor mij als vertaler, en naar ik aanneem geldt dat ook voor een gemiddelde lezer of toeschouwer, staat de tijd even stil als ik zo'n beeld moet verwerken, ook omdat het in deze scène zo onverwacht komt. In een voorstelling is die ruimte meestal niet aanwezig, en dat kan de toeschouwers gemakkelijk bezwaren, temeer daar zij in de volgende twee verzen alweer een litotes moeten verwerken

('niet zonder stem') en zij uit de ingewikkelde zinsconstructie een impliciete gedachtegang moeten construeren. Met 'niet zonder stem, noch door de vlam te steken ...' maakt het koor de vergelijking met de woordenloze vuurboodschap die Klytaimestra ontving, waartegenover de bode een bericht in heldere bewoordingen zal stellen. Wat het koor precies bedoelt met 'meer reden tot vreugde' moet de toeschouwer zelf invullen. Ook voor deze complexe zinsconstructie is weinig tijd, want aan het eind van dit vers wordt alle aandacht alweer opgeëist door de invulling van een ellips: het alternatief van 'meer reden tot vreugde berichten' wordt niet door het koor uitgesproken en mag de toeschouwer opnieuw zelf invullen. De regels zijn kenmerkend voor Aischylos' taaleigen.

Ten slotte zal ik een voorbeeld behandelen waarin het object van de beeldspraak vanuit de context weliswaar bekend is, maar de metaforiek zich over een langere passage zelfstandig verder ontwikkelt zonder nadere verwijzing naar dat object. Het voorbeeld komt opnieuw uit de *Agamemnon*, namelijk het grote koorlied (681-783) waarin de oude mannen reflecteren over de vernietigende gevolgen voor Troje van de komst van Helena en haar huwelijk met Paris. In het begin van dit koorlied, dat voorafgaat aan de opkomst van Agamemnon, wordt Helena met name genoemd en betiteld als de vernietigster van schepen, mannen en steden. Daarna valt haar naam niet meer. Het koor beschrijft hoe de Trojanen aanvankelijk blij het huwelijkslied zongen, dat echter spoedig veranderde in klaagzangen. Vervolgens trekt het koor een vergelijking met iemand die een welp in huis haalt die aanvankelijk de harten steelt, maar eenmaal groot geworden zijn ware aard laat zien en zich vernietigend op de schaapskudde stort. Dan wordt hetzelfde gegeven nogmaals verwoord in een verhevigde metaforiek:

Agamemnon 739-49, p. 39

Aanvankelijk, zou ik zeggen, kwam naar Trojes stad
de stemming van een windstille kalme zee,
een vreedzaam pronkjuweel van rijkdom,
zacht de pijlen van haar ogen,
een zielknagende bloem van begeerte.
Maar haar koers zwenkte en maakte
aan haar huwelijk een bitter eind,
heilloos om naast te zitten, heilloos om mee te verkeren
op Priamos' zonen afgestormd,
begeleid door de beschermer der gastvrijheid, Zeus,
een Wraakgodin, die huwbare meisjes tranen bezorgt.

Het zijn zinnen met geweldige beelden die opnieuw een traag tempo vergen. Aischylos laat zijn laatste zin een verrassende wending nemen. Het onderwerp van de werkwoorden lijkt de niet met name genoemde Helena te zijn, maar in plaats van haar naam klinkt uiteindelijk de Griekse naam *Erinyes*, Wraakgodin. Wordt Helena zelf nu als een Wraakgodin voorgesteld, dat wil zeggen, draagt haar schaking ook meteen de bloedige vergelding in zich? Of moeten we terugdenken aan de parodos, in het bijzonder de overgang van zin 1 naar zin 2, en staat net als daar de Wraakgodin hier voor Agamemnon en Menelaos? De lezer kan erover nadenken, de wetenschapper kan er een artikel aan wijden, de toeschouwer krijgt tijd voor een snelle associatie en moet alweer mee naar de volgende zin.

De Wraakgodin, *Erinyes*, wordt in de huidige passage *nymfoklauros* genoemd. Dit Griekse woord komt in de verdere literatuur niet voor en de betekenis (letterlijk 'door-huwbare-meisjes-beweend / bruid-beweend') in combinatie met *Erinyes* is onduidelijk. De vraag is, of *nymfo-* hier betrekking heeft op Helena als bruid, of op huwbare meisjes in het algemeen. In het eerste geval kan *Erinyes* niet voor Helena staan en moet het op de expeditie slaan. De wraakexpeditie onder leiding van Agamemnon en Menelaos zal Helena dan tranen bezorgen. Zijn echter huwbare meisjes in het algemeen in het geding, dan lijkt de zin te betekenen dat de Wraakgodin – ongeacht of die staat voor Helena, Agamemnon en Menelaos, of de situatie als geheel – aan huwbare meisjes tranen bezorgt. Ik denk meteen aan de Trojaanse meisjes, die na de val van Troje als slavinnen zullen worden weggevoerd.

Voor de Atheense toeschouwers had *nymfoklauros* wellicht nog een diepere betekenis. In hun tijd was het gebruikelijk dat vrouwen voor hun huwelijk en voor de geboorte van kinderen eerstelingenoffers brachten aan de *Erinyes*, de Wraakgodinnen, die in Athene een eigen cultus hadden. De *Oresteia* wordt wel gezien als verbeelding van de ontstaansmythe van die cultus (alsmede van het Atheense democratische rechtsbestel). De Atheners kenden in hun dagelijks leven de Wraakgodinnen dus als beschermsters van huwelijk en geboorte, dat wil zeggen als een levensbestendige kracht die het voortbestaan van de stad garandeerde. In onze passage staat de Wraakgodin echter voor vernietiging: van Troje en van de Trojaanse jongemannen. Zij schenkt de Trojaanse huwbare meisjes dus geen zegeningen, maar tranen. *Nymfoklauros Erinyes* zal voor de Atheense toeschouwers wellicht als een contradictio in terminis geklonken hebben, en hen tegelijkertijd hebben doen beseffen wat er kan gebeuren wanneer de Wraakgodinnen zich tegen je keren. Het woord *nymfoklauros* wordt vaak vertaald met 'door meisjes beweend', maar ook met 'bruid van tranen'. Buiten de taal-

kundige bezwaren die tegen de tweede vertaling zijn aan te voeren, wordt de diepere laag die ik in deze passage voel door beide vertalingen niet zichtbaar gemaakt. Zelfs al is de kans gering dat een moderne lezer of toeschouwer dezelfde associatie krijgt als de oorspronkelijke Atheners wellicht kregen, als vertaler moet je ook hier de duisternis zien te doorgronden om de unieke uitdrukking betekenisvol te maken.

De hier besproken voorbeelden geven een indruk van het associatieve karakter van Aischylos' gelaagde ervaringswereld, en van de complexe taal waarin die wereld weerspiegeld wordt. De vertaler moet die taal daadwerkelijk veroveren, woord na woord, gedachte na gedachte. Veel ruimte voor vereenvoudiging biedt Aischylos' taal niet, tenzij je tot een fundamenteel herschrijven overgaat, maar dat is niet de taak van de vertaler. Een vertaling als deze groeit langzaam. De tekst zoals die nu gepubliceerd is, vormt de weerslag van bijna een jaar werk. Wanneer deze tekst, zoals mijn doel is, uiteindelijk opnieuw zal verschijnen in een uitgave van het verzamelde werk van Aischylos, zal hij weer verder aangescherpt zijn.

Epiloog: gepubliceerde tekst en speelttekst

De voorbeelden maken ook duidelijk dat de letterlijk vertaalde tekst een sterk beroep doet op de kennis en de literair-theatrale ervaringen van lezers en toeschouwers. Lezers kunnen een lastige zin nog eens hernemen of een onduidelijke mythische, religieuze of cultuurhistorische verwijzing opzoeken. Toeschouwers kunnen dat tijdens een voorstelling niet. Om die reden maken we naast de gepubliceerde tekst, die zo veel mogelijk aan mijn eigen criteria van getrouwheid aan de brontekst voldoet, een speelttekst die tegemoetkomt aan de criteria van een voorstelling. In die speelttekst wordt elke overbodige belasting zo veel mogelijk weggepoetst. In de praktijk komt het er meestal op neer dat we al te groteske beeldspraken vereenvoudigen, benamingen voor goden (eigennamen en cultusnamen) uniformeren, de rituele en religieuze context zonodig vereenvoudigen, en mythische en cultuurhistorische verwijzingen uitleggen, inkorten of weghalen. In de tekst van de *Oresteia* leidt dat weliswaar tot enige verlichting, maar de vervlochtenheid van Aischylos' taal en denken maakt de speelruimte klein.

Om een voorbeeld te geven: de eerste vijf versregels van zin 2 uit de parodos (zie boven) kun je in een speelttekst toegankelijker maken door de naam Paris te gebruiken in plaats van Alexandros, door 'Danaos' nazaten' te vervangen door 'Argivers / bewoners van Argos', en door de naam 'Helena' toe te voegen. De

gebruiken van de Griekse gastvriendschap kun je in de speelttekst moeilijker uitleggen. Ik heb daarom gekozen voor het woord 'gastvrijheid'. Ik ga er vanuit dat de gemiddelde lezer en toeschouwer weet dat Paris Helena geschaakt heeft (los van de vraag of Helena al dan niet vrijwillig meeging).

Bij zulke vereenvoudigende ingrepen blijft voorzichtigheid steeds geboden. Vaak kiezen we ervoor om cultische godennamen, die voor ons doorgaans betekenisloos zijn, te vervangen door de eigenlijke godennaam (Apollo in plaats van Foibos, Dionysos in plaats van Iakchos of Bakchos). Een van de cultusnamen van de Delfische orakelgod Apollo is *Loxias*. Het Griekse woord draagt de connotaties 'hellend, scheef, kruislings, indirect, onduidelijk, meerduidig' in zich. In relatie tot de orakels die de god in Delfi gaf bij monde van zijn priesteres, is de connotatie 'onduidelijk, meerduidig' het meest voor de hand liggend. Wanneer je in een vertaling de Griekse naam *Loxias* overneemt, heeft dat voor de Nederlandse lezer of toeschouwer niet de betekenis die het voor de Griekse had. Vertaal ik daarentegen de naam met 'de Onduidelijke' of 'de Meerduidige', dan krijgt dat pas echt betekenis wanneer zo'n cultusnaam vaker voorkomt en het verband met Apollo steeds duidelijk is. De eigennaam Apollo komt in Aischylos' oeuvre vijftienvintig keer voor, waarvan zestien keer in de *Oresteia*. Daar staat tegenover dat Aischylos de cultusnaam *Loxias* in de *Oresteia* achttien keer gebruikt, tegenover slechts drie keer in de rest van zijn overgeleverde werk. Zijn keuze voor *Loxias* lijkt hier dus betekenis te hebben: het karakter van Apollo's orakelspreuken is karakteriserend voor de god zelf. In het licht van de sturende rol die Apollo in de *Oresteia* heeft (hij is degene die Orestes aanzet tot moedermoord en hem vervolgens bijstaat in zijn proces in Athene), vond ik het belangrijk om die karakteriserende cultustitel in de vertaling over te nemen. De vertaling die ik voor *Loxias* gekozen heb, is 'de Onpeilbare', en die eigenschap is vervolgens in de voorstelling prominent geworden bij de invulling van het personage.

De tekst voor de voorstelling van NTGent – Toneelgroep Amsterdam heeft diepgaander ingrepen ondergaan dan het soort vereenvoudigingen dat ik hierboven noemde. Dramaturg Paul Slangen heeft een bewerking gemaakt die de duur van de voorstelling drastisch moest terugbrengen en het gewicht van de koren reduceren. Dat heeft geleid tot flinke coupures in de tekst en tot een ingrijpende herschikking van tekstmateriaal. Hoe vreemd het mag lijken na de uitgebreide beschrijving van de precisie waarmee ik Aischylos' tekst probeer te volgen: wanneer de makers van een voorstelling met goede argumenten besluiten teksten te schrappen, heb ik daar voor de speelttekst geen principieel bezwaar tegen. Alertheid is echter steeds geboden omdat tragedies inhoudelijk snel uit balans raken wanneer teksten worden weggehaald. Toen Paul Slangen zijn bewerking

voor de voorstelling van NTGent – Toneelgroep Amsterdam maakte, hebben we daarover ook steeds contact gehad. Zolang die balans echter bewust wordt verlegd en de bewerking resulteert in een consistent voorstellingsconcept, zal ik mij daar niet tegen verzetten. Paul Slangen had een zeer duidelijke visie op het stuk en op de voorstelling die Johan Simons en hij wilden maken. Daarom zijn de ingrijpende schrappingen en herschikkingen van het tekstmateriaal, die kenners van de tekst soms onoverkomelijke hoofdbrekens bezorgden, voor mij niet zo bezwaarlijk, hoewel ze mijn eigen criterium van getrouwheid aan de brontekst natuurlijk wel onder druk zetten. In principe vind ik echter dat theatermakers alle ruimte moeten krijgen om de voorstelling te maken die hen met mijn tekst voor ogen staat, zolang mijn woordkeus en ritmiek niet wezenlijk worden aangetast.

De vertaling van de *Oresteia* is uitgegeven door Antiek Theater Herman Altena te Bosch en Duin, en is verkrijgbaar via de boekhandel of direct bij de uitgever.

ISBN-10: 90-78739-01-0

ISBN-13: 978-90-78739-01-2

www.antiektheater.nl



Oresteia door NTGent-TGAmsterdam
(Foto: Phile Deprez)