

THOMAS CROMBEZ

Hoe zeer onze smaak van dien der oude Grieken verschilt

Neoclassicistische vertalingen en producties van Sophocles' *Antigone* tijdens de negentiende eeuw¹

Abstract – The early nineteenth century is the focus of this case-study on the reception of Greek drama in the Low Countries. Its central question concerns the cultural distance between the original plays and their modern translators. The essay argues that the question of translating the ancient authors 'faithfully' first emerged at the time when the Greek plays were also for the first time being produced on the modern stage. Two novel research instruments were used for this contribution: a new bibliography of Dutch translations of Greek drama, and a theatragraphy of performances produced in the Netherlands and Flanders. Based on these data, a number of general observations can be formulated, which form the introduction to the analysis of specific early nineteenth-century adaptations of Sophocles' *Antigone*.

1 Inleiding

De geschiedenis van de creatieve verwerking van het Griekse drama in de Lage Landen is, net als elders, een geschiedenis van het verschil. Oppervlakkige omtrentingen, brutale adaptaties, en erudiete en empathische vertalingen staan er broederlijk naast elkaar. In haar studie van de Franse tragedie-adaptaties uit het *fin de siècle* merkt Sylvie Humbert-Mougin op, dat de intensieve bevraging van het Griekse drama in de eerste plaats het symptoom is van een broeierige crisis binnen het theater zelf. De hernieuwde belangstelling voor de tragedie, zo toont ze aan, past binnen de tanende populariteit van het *pièce bien faite* uit de negentiende eeuw en de daarmee samenhangende eruptie van drama-experimenten, zoals het naturalistisch drama, het symbolisme en de nieuwe Scandinavische auteurs (zoals Ibsen, Strindberg of Björnson).²

Die observatie zou ik als leidraad voor mijn benadering willen nemen, die overigens een ruimere scope heeft. Als de moderne toneelauteurs en regisseurs sinds de zestiende eeuw geregeld naar de Grieken teruggrepen om theaterproblemen uit hun eigen tijd op te lossen, hoe gingen ze dan om met de grote interculturele afstand tussen henzelf en die stukken? Vanaf wanneer werden vertalers en bewerkers zich bewust van die afstand? Ik zal mijn vragen in dit artikel toespitsen op de eerste periode van de moderne literatuurgeschiedenis waarin Griekse toneelteksten niet alleen werden vertaald en bewerkt, maar ook daadwerkelijk opgevoerd.

1 De auteur bedankt de anonieme reviewers van deze bijdrage voor de waardevolle correcties en aanvullingen die ze suggereerden.

2 Humbert-Mougin 2003: 12-13.

Die periode is de vroege negentiende eeuw. Het onderzoek dat ik hier presenter maakt deel uit van een onderzoeksproject dat de volledige Nederlandstalige herwerking en productie van Grieks drama bestudeert.

In de eerste plaats bestaat het project uit een website, of liever, een experiment in wetenschappelijk publiceren.³ Courante onderzoeksfora, zoals wetenschappelijke publicaties, databanken, conferenties, blogs en sociale media laten zelden *work in progress* zien. Het project wil daarop een uitzondering zijn. De website maakt een nieuwe bibliografie van Nederlandse vertalingen en bewerkingen van Oud-Griekse toneelstukken publiek. Verder biedt het plaats aan een theatrografie van alle producties van komedies en tragedies die in Vlaanderen en Nederland zijn opgevoerd. Die twee datasets worden gedeeld met de wetenschappelijke gemeenschap zodat ze gecontroleerd en aangevuld kunnen worden, maar ook opnieuw gebruikt voor andere projecten. Het is dus een lopende en interactieve databank. In die zin valt het project te vergelijken met de online *Theaterencyclopedie* van de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam in samenwerking met de Stichting TIN.⁴

De aanpak van het project heeft zijn nut gehad. Hij leidde tot nieuwe vaststellingen over verwerking van het Griekse drama in de Lage Landen, waarover dit artikel verslag uitbrengt. Die vaststellingen bespreek ik vanuit een ‘panoramisch’ gezichtspunt in de eerstvolgende paragraaf. Met die term ‘panoramisch’ wil ik een Nederlands alternatief bieden voor het reeds ingeburgerde concept van *distant reading* dat de Amerikaanse literatuurwetenschapper Franco Moretti introduceerde.⁵ Daarmee bedoelt hij een macro-analytische vorm van cultuurwetenschappelijk onderzoek, die uitgaat van omvangrijke datacollecties om waarnemingen op grote afstand van de concrete cultuurdocumenten mogelijk te maken (in tegenstelling tot de traditionele methode van *close reading*). In zijn bekende artikel ‘Style, Inc’ bijvoorbeeld analyseerde Moretti zeventienduizend titels van Engelse romans uit de achttiende en negentiende eeuw.⁶ Wat betreft het theater in het Nederlandse taalgebied is voorlopig alleen het theaterbezoek op een kwantitatieve manier onderzocht, met name door Henk Gras en Henny Ruitenbeek.⁷ Kwantitatief onderzoek naar Nederlandse toneelteksten staat voorlopig nog in de kinderschoenen. Het blijft beperkt tot de analyse van canoniseringsprocessen tijdens de late twintigste eeuw op basis van theaterrecensies.⁸

De panoramische of macro-analyse van de frequentie waarmee vertalingen en bewerkingen vanaf het begin van de achttiende eeuw eerst sporadisch, en daarna steeds vlugger elkaar opvolgden, leidt tot de vaststelling van een aantal sleutelmomenten. Eén zo’n moment is de late negentiende eeuw. Zoals ik hieronder op basis van de cijfergegevens hoop inzichtelijk te maken, markeert het *fin de siècle* het begin van de hedendaagse omgang met het Griekse drama, dat pas vanaf dat moment een volwaardige plaats krijgt in het repertoire van het moderne theater. In de daaropvolgende paragrafen van dit artikel wil ik focussen op wat er net vóór

3 Te vinden op: <<http://dighum.uantwerpen.be/grieksdrama>>.

4 Te vinden op: <<http://wiki.theaterencyclopedie.nl/wiki/Hoofdpagina>>.

5 Moretti 2013. Zie ook Jockers 2013.

6 Moretti 2009.

7 Gras en Franses 1998; Ruitenbeek 2002.

8 Crombez 2014; Crombez 2015.

dat sleutelmoment binnen de theatercultuur gebeurde. Ik ga met name nader in op de Sophocles-bewerkingen tussen 1779 en 1867. In deze periode zijn de Griekse teksten als materiaal voor eigentijdse theaterproducties nog omstreden, niet alleen in de Lage Landen, maar ook in de rest van West-Europa. Brandpunt van mijn bespreking is Sophocles' *Antigone*, niet alleen de meest vertaalde tragedie van de negentiende eeuw, maar ook een van de eerste Oud-Griekse stukken die een moderne productie te beurt viel.⁹ De omgang van bewerkers met *Antigone* laat zien hoe een eigentijdse omgang met het wezenlijk vreemde culturele materiaal van de Griekse tragedie langzaam vorm kreeg.

2 De frequentie van vertalingen en theaterproducties in het Nederlandse taalgebied

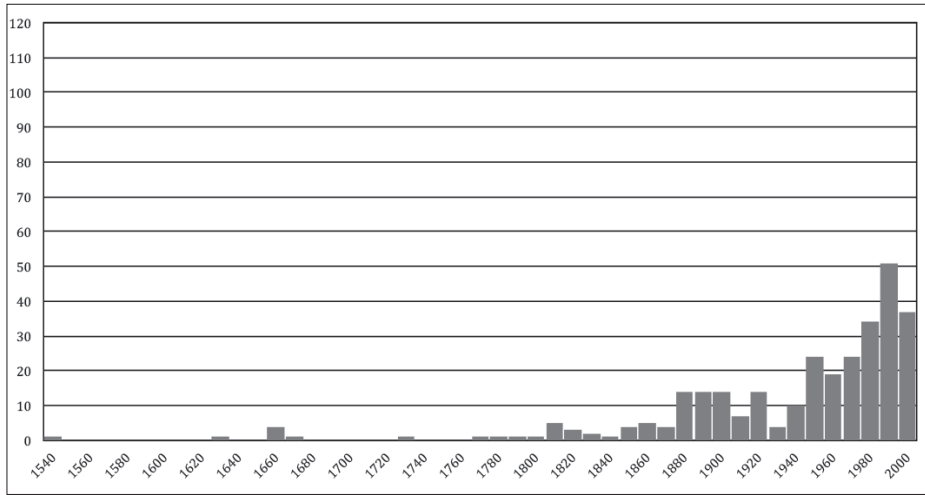
De digitale bibliografie en theatrografie maken het mogelijk om relatief snel te visualiseren hoe het bewerken van Grieks drama kwantitatief evolueerde vanaf de zestiende eeuw. In de eerste periode, vóór de negentiende eeuw, werden slechts sporadisch vertalingen van Grieks drama gepubliceerd. In 1800 waren amper elf vertalingen verschenen, en het betrof uitsluitend tragedies. Honderd jaar later waren dat er maar liefst zes keer zo veel. Het was echter geen stijging die zich geleidelijk in de loop van de negentiende eeuw afspeelde, maar een abrupte ontwikkeling. Het breekpunt lag net voor het *fin de siècle*. Terwijl er vóór 1880 nooit meer dan vijf nieuwe vertalingen per decennium werden gepubliceerd, waren dat er in het daaropvolgende decennium plots veertien. Vanaf dan was de culturele aanwezigheid van de Grieken een feit. Dat *fin de siècle*-verschijnsel is analoog aan wat Humbert-Mougin vastgesteld heeft met betrekking tot de Franse omgang met de tragedie.¹⁰ Tegen het einde van de twintigste eeuw waren er meer dan 260 vertalingen en bewerkingen verschenen. Grieks drama bij de Nederlandstalige lezer brengen werd dus pas na 1880 relevant en gewenst.

Op de grafiek die de frequentie van de verschijning van vertalingen visualiseert, vallen drie opmerkelijke pieken te signaleren. De eerste betreft het *fin de siècle*. Tussen 1880 en 1910 worden 41 stukken vertaald (waarvan voor de eerste maal ook een betekenisvol aantal komedies, namelijk zeven stukken van Aristophanes). Een tweede piek doet zich vlak na de Tweede Wereldoorlog voor (43 vertalingen tussen 1945 en 1965). De derde, meest spectaculaire piek valt in de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw (85 vertalingen). Na het uitzonderlijke decennium van de jaren 1990 valt, weinig verrassend, een opmerkelijke terugval van het aantal gepubliceerde vertalingen te signaleren, zoals ook al eens eerder gebeurde na 1910. [Zie figuur 1]

⁹ Van *Antigone* verschenen in de loop van de negentiende eeuw tien vertalingen (en nog eens dertien tijdens de twintigste eeuw).

¹⁰ Humbert-Mougin 2003.

FIGUUR 1 Verschijningsfrequentie van Nederlandstalige vertalingen van Griekse drama-teksten

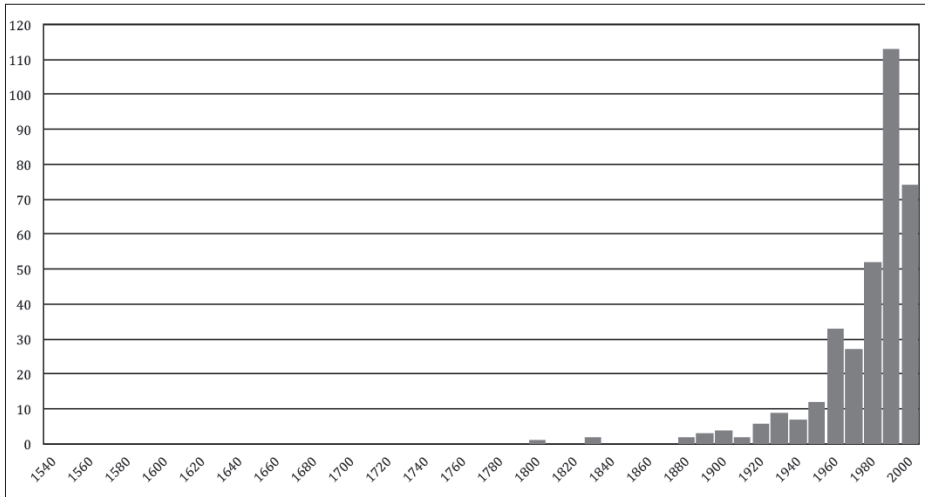


De theatrografie toont dat de stukken veel later op de planken gebracht werden dan de leesteksten beschikbaar waren. Hoewel er vanaf 1800 sporadisch producties plaatsvinden, zwelt de belangstelling voor het antieke drama pas aan in de laatste decennia van de negentiende eeuw. [Zie figuur 2] Op datzelfde moment is er ook, zoals in het voorgaande duidelijk werd, een aanzienlijke toename van het aantal gepubliceerde vertalingen. Maar de meest opmerkelijke stijging van het aantal producties vindt pas plaats tijdens de twintigste eeuw, en met name na de Tweede Wereldoorlog, wanneer er sprake is van dertig of meer producties per tien jaar. Vanaf 1980 wordt een enorme stijging zichtbaar. Tot op zekere hoogte heeft dit te maken met de manier waarop de data werden verzameld. Pas in die periode kwam het systematisch repertoriëren van theaterproducties (zowel in het geval van het Theater Instituut Nederland als van het Vlaams Theater Instituut) echt op gang. Niettemin blijkt de tendens dermate uitgesproken, dat ze wel moet overeenstemmen met een realiteit binnen de podiumsector. Er was namelijk tweemaal sprake van een verdubbeling van het aantal producties, zowel wanneer de jaren zeventig met de jaren tachtig, als wanneer de jaren tachtig met de jaren negentig worden vergeleken.

Uit de grafieken blijkt dat de omgang met het Griekse drama pas na 1779 serieus een aanvang nam. Op dat ogenblik kwamen de vertaalinspanningen van Nederlandse auteurs op kruissnelheid, wat samenging met de opgang van het neoclassicisme in Duitsland, Engeland en Frankrijk (Winckelmann had in 1755 zijn *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* voor het eerst gepubliceerd). Pionier was Willem Bilderdijk, die zowel Sophocles' *Oedipus tyrannus* als *Oedipus Coloneus* vertaalde.¹¹ Bilderdijks vertalingen gaven uitdrukking aan een vernieuwde belangstelling voor de Griekse

11 Bilderdijk 1779; Bilderdijk 1789.

FIGUUR 2 Frequentie van theaterproducties van Griekse dramateksten in Vlaanderen en Nederland



oudheid, en waren in die zin symptomatisch voor het vroege neoclassicisme. Opmerkelijke verschilpunten met de eerdere vertaalinspanningen uit de zeventiende eeuw (haast exclusief aan Joost van den Vondel toe te schrijven) waren dat nu veel meer geleerden en auteurs zich aan het vertalen zetten, en bovendien dat het nu ook tot echt moderne producties zou komen, met name van *Antigone* (in 1837, 1885 en 1897).¹² Op het prille begin van die moderne belangstelling voor de antieke dichters zal ik in het vervolg van deze bijdrage nader ingaan. Binnen het beperkte bestek ervan zal ik geen aandacht kunnen besteden aan andere vragen die door de cijfers worden opgeworpen, en die ik in latere publicaties hoop te behandelen. Zo blijven in dit artikel de drie pieken in de productie van vertalingen (het *fin de siècle*; de naoorlogse decennia; de jaren 1980 en 1990) buiten beeld, zoals ook de enorme stijging van theaterproducties na de Tweede Wereldoorlog. Een andere open vraag is of er ‘vertekeningen’ in de cijfers aanwezig zijn: werd er voor de toneeluitvoeringen vaak gebruik gemaakt van dezelfde vertalingen, en zijn er wat dat betreft verschillen in de loop van de tijd?

3 Antigone in de negentiende eeuw

Wat boden de Grieken aan de negentiende-eeuwers dat het eigentijdse drama niet kon bieden? Aanvankelijk, bij Willem Bilderdijk, is de motivatie om te vertalen voornamelijk poëticaal en politiek. Bilderdijk verwachtte voor zijn vertalingen *Edipus, koning van Thebe* (1779) en *De dood van Edipus* (1789) niet zo veel lezers,

¹² Al deze producties vonden plaats in de Amsterdamse Stadsschouwburg. In 1837 werd de bewerking van A.F. Siffié opgevoerd; in 1885 zowel de Duitse bewerking van August Boeckh (met muziek van Mendelssohn Bartholdy) als het Oud-Griekse origineel (door studenten van het Stedelijk Gymnasium); en in 1897 de Nederlandse bewerking door Jan van Leeuwen.

en al helemaal geen opvoeringen. Hij wist dat het dictaat van de Frans-classicistische tragedie te sterk was voor de toneelpraktijk van zijn tijd. Dat Franse classicisme mag men in deze context niet verwarren met het neoclassicisme waarvan eerder sprake was. Terwijl het neoclassicisme in de tweede helft van de achttiende ontstond vanuit een nieuwe en intensieve studie van vooral de Grieks-Romeinse architectuur en beeldende kunst, dateerde het Franse classicisme reeds uit het begin van de zeventiende eeuw. Het sloeg met name op het volgen van de poëtische voorschriften van Aristoteles en Horatius. De Bilderdijk-vertalingen bevonden zich dus op een fascinerend kruispunt van culturele tendensen met betrekking tot de omgang met de cultuur van de oudheid. Al gaf in zijn geval toch het literaire (Franse) classicisme de doorslag: Bilderdijk gaf in het voorwoord van *Edipus, koning van Thebe* toe dat hij zelf, mocht hij een treurspel gaan schrijven, eerder het voorbeeld van Racine en zijn collega's zou volgen dan dat van de Grieken.¹³ En dat gebeurde ook, twintig jaar later, toen hij de historische tragedies *Floris V* en *Kormak* publiceerde.

Waarom die klassieke tragedies dan toch vertalen? Het ging bij Bilderdijk eerder om het laten horen van een eigen stem en het veroveren van een eigen traditie. Het koor speelde daarbij een sleutelrol. Dat koor was al veel eerder, in de vorm van de rei, door Nederlandse auteurs geïntegreerd in hun drama's – denken we maar aan de reien bij Vondel. Volgens Bilderdijk had de Nederlandse literatuur een voor-sprong op andere naties wat betreft het klassieke humanistische ideaal van het rivaliseren met de oudheid (*aemulatio*). Maar dat werd niet erkend. Integendeel, de Fransen heersten op het toneel van de achttiende eeuw, en die hadden nooit met een koor geëxperimenteerd. Bilderdijk zag dit in haast medische termen: hij bestempelde het Franse classicisme als een uitheemse epidemie. Daar had hij ook een politieke verklaring voor. De Fransen zouden nooit het Griekse drama kunnen assimileren, schreef Bilderdijk, omdat ze te zeer verknocht waren aan hun autoritaire staatsvorm. De Griekse tragedie daarentegen was juist door en door georiënteerd op het volk, dat voortdurend aanwezig was op de scène in de gedaante van het koor:

Het Volk dierhalve was eene onafscheidlijke personaadje in al hunne Treurspelen: een personaadje, in welker tegenwoordigheid alles gebeuren moest, en die dus genoegzaam altoos het Toneel moest bekleeden.¹⁴

Dat was op zijn zachtst gezegd een originele, en ook door en door eigentijdse interpretatie van de functie van het koor. Mogelijk was ze ingegeven door zijn Orangisme: het eenvoudige volk was verknocht aan de vorst, tegenover de willekeur van de regentenklasse. Rond dezelfde periode lanceerde August Wilhelm Schlegel de hypothese dat het koor een 'ideale toeschouwer' was, en als het ware aan het publiek voordeed hoe het moreel en emotioneel moest reageren op de gebeurtenissen die zich net op de scène hebben afgespeeld.¹⁵ Vergeleken daarmee was de interpretatie van Bilderdijk een stuk radicaler en scherper. Het koor was bij hem geen morele, maar eerder een soort juridische instantie – een getuige die,

13 Bilderdijk 1779: 31.

14 Bilderdijk 1779: 6-7.

15 Schlegel 1809-1811.

op een haast brechtiaanse manier, toezicht hield op hetgeen zich voltrok.

Het Griekse toneel diende dus als een geïdealiseerd voorbeeld, dat niettemin in de praktijk weinig inspiratie kon bieden. In Bilderdijs eigen historische drama's van latere datum, zoals *Floris V* (1808) en *Kormak* (1808), was dan ook geen sprake van een koor. Ze sloten integendeel tegelijk aan bij zowel het 'verfoeide' Franse voorbeeld, als bij de meer eigentijdse historische tragedie naar Duits model. Geestverwanten van Bilderdijk, zoals de toneelschrijver Samuel Iperusz. Wiselius en de classicus P.A.S. van Limburg Brouwer, bewandelden een zelfde spoor.¹⁶ Hun belangstelling voor het antieke drama bleef in hoofdzaak theoretisch. Wel vertaalde Wiselius fragmenten uit Euripides en Seneca om die in zijn drama *Polydorus* (1813) in te voegen.

Leerrijk voor de omgang met het Griekse toneel is de bibliografie van Nederlandse dramavertalingen uit de negentiende eeuw, die in 1907 werd samengesteld door de literatuur- en theaterhistoricus J.A. Worp. Inderdaad waren daarin niet minder dan 43 vertalingen uit het Grieks opgesomd, wat ontegensprekelijk een stijgende belangstelling liet zien.¹⁷ Maar dat cijfer verbleekte in vergelijking met de ellenlange lijsten van stukken vertaald uit het Duits (526 titels) en uit het Frans (662). In die lijsten waren niet alleen Molière en Racine of Goethe en Schiller goed vertegenwoordigd, maar vooral de auteurs van de populaire melodrama's of 'draken', zoals Guilbert de Pixérécourt en Eugène Labiche, of August von Kotzebue en August Ifflandt.

De bibliografie samengesteld door Worp geeft dus een goede indicatie van de relatieve stijging in populariteit van het Griekse drama, maar nuanceert die tegelijk door de proportioneel veel hogere aantallen eigentijdse drama's die werden gepubliceerd en opgevoerd (zowel van het romantisch-historische genre als het burgerlijk drama en het melodrama). Voor een nauwkeuriger beeld van de negentiende-eeuwse theatersmaak verwijs ik graag naar het uitvoerige onderzoek inzake publieksreceptie dat Gras en Ruitenbeek hebben gedaan.¹⁸ In de context van deze bijdrage is vooral de vaststelling relevant, dat de tijd voor nieuwe *producties* van Griekse toneelstukken nog niet helemaal rijp was. Goethe zelf, zeker niet de minste graecofiel van de negentiende eeuw, had zoals bekend weinig vertrouwen in het effect van Sophocles' *Antigone* op de bühne van Weimar, waar hij het stuk in 1809 programmeerde. Zo weinig zelfs, dat de vertoning door een operette van Ignaz von Seyfried gevolgd werd.¹⁹ Mogelijk getuigde dit minder van Goethes onbegrip dan wel van zijn kennis van de Atheense theaterpraktijk, waar de tragedie ook door een komedie werd gevolgd (al waren de brutale sociale komedies van Aristophanes toch op een hele andere leest geschoeid dan de beschaafd-frivole operette). Mij lijkt het aannemelijker dat Goethe vooral inspeelde op de eigentijdse smaak. Hetzelfde gebeurde namelijk in 1837 in Amsterdam. In een verregaande bewerking door Alexander François Siffié werd *Antigone* in de Stadsschouwburg geënceneerd. Ook hier werd het programma met een meer eigentijdse produc-

16 Haak 1977: 16-17.

17 Zelf vond ik voor de negentiende eeuw iets meer vertalingen terug, nl. 53. Zie de theatrografie op <http://dighum.uantwerpen.be/grieksdrama>.

18 Gras en Franses 1998; Ruitenbeek 2002.

19 Het ging om een bewerking van *Antigone* 'naar Sophocles' door Friedrich Rochlitz. Zie Selbmann 2005: 198.

tie aangevuld, namelijk het ‘groot Ballet Pantomime’ *Aladyn, of de Wonderlamp*. De negentiende-eeuwers hadden het duidelijk moeilijk om een antieke tragedie te verteren zonder er op zijn minst een element van modern theaterspektakel aan toe te voegen. Tijdgenoten begrepen goed dat de smaak van de negentiende-eeuwse metropool grondig verschilde van die van de Atheense polis. Een dagbladschrijver onderstreepte dat het om ‘een in decoratiën, costumes en dansen uitmuntend ballet’ ging.²⁰ Het *Algemeen Handelsblad* schreef: ‘De taak van den Heer Sifflé was inderdaad moeilijk, vooral wanneer wij nagaan [...] hoe zeer onze smaak van dien der oude Grieken verschilt. Deze zwarigheden nu, heeft de Heer Sifflé, onzes inziens, gelukkig overwonnen’.²¹

Hoe ging dat overwinnen precies in zijn werk? Niet alleen de muziek, ook de manier waarop Sifflé de tekst van Sophocles onder handen had genomen, liet het verlangen zien om de Griekse tragedie dichterbij de eigen tijd te brengen. Anders dan bij de vrijwel gelijktijdige producties die, onder impuls van koning Friedrich Wilhelm IV, in Potsdam en Berlijn plaatsvonden, stond hier geen historische empathie op het programma. In Pruisen hadden de artistieke leiders van de productie, auteur Ludwig Tieck en componist Felix Mendelssohn Bartholdy, zich laten bijstaan door de filoloog August Böckh. Ze gebruikten een woordelijk nauwkeurige vertaling, geschreven door Johann Jakob Donner, en lieten het Potsdamse hoftheater verbouwen volgens de eigentijdse archeologische inzichten over het theater te Athene.²²

In Amsterdam, daarentegen, trok Sifflé resoluut de kaart van een melodramatische *Antigone*. Hij verving de indeling in episodes, parodoi en stasima door bedrijven en scènes. Het koor werd afgevoerd en zijn tekst (sterk aangepast) in de mond van twee ‘raadgevers’ gelegd, helemaal volgens het sjabloon van de Frans-classicistische *confidants* en *confidentes*. De betekenis van Oud-Griekse religieuze gebruiken, in het bijzonder bij de begrafenis (zoals het plengoffer), werd extra onderstreept in de dialogen om ze voor het moderne publiek uit te leggen. Maar veel ingrijpender was de introductie van nieuwe personages. Vooral Antigone’s vermade minnaar Lysippus, een zuiver voorbeeld van de melodramatische snoodaard, sprong in het oog. Niet alleen Creons autoritaire houding bleek tot Antigone’s doodstraf te hebben geleid. Minstens even veel was te wijten aan de op wraak beluste hoofdman Lysippus, die zijn ondergeschikten dwong aan het licht te brengen wie ze bij het lijk van Polyneices gezien hadden.

Een vorige *Antigone*-vertaler had zich nog enkele jaren voordien, in 1834, hevig verzet tegen de romantisering van de relatie tussen Antigone en haar neef Haimon. Het ging om Petrus Camper, classicus en kleinzoon van de gelijknamige medicus uit de achttiende eeuw. Zo een romantisering zag Camper als kenmerkend voor ‘de hedendaagse vooral uitheemsche tooneelstukken’.²³ Maar in de tekst van Sophocles waren geen aanwijzingen voor zulke romantiek te vinden, zo stelde Camper nuchter vast. Sifflé, daarentegen, romantiseerde die liefdesrelatie juist nog sterker, en liet Haimon al op voorhand aan Antigone bekennen dat hij van plan was zich van het leven te beroven als zij zou moeten sterven. Dat gaf Antigone de

20 *De Avondbode*, 14 november 1837.

21 *Algemeen Handelsblad*, 18 november 1837.

22 Flashar 1991; Geary 2014.

23 Camper 1834: v.

gelegenheid om voluit in sentimenteel patriottisme uit te barsten. Ze spoorde haar geliefde aan tot een mannelijker en aan de natie toegewijd gedrag:

Gij zijt een man, mijn Vriend! gij moet voor Thebe leven.
De man behoort den Staat en mag voor dien slechts sneven.²⁴

Een ander melodramatisch element betrof het theatrale spektakel. Toen Creons afwijzing van de waarschuwing van de ziener Tiresias gevolgd werd door een bliksemstraal over het toneel, en een vreselijke donderslag, schonk hij prompt genade aan Antigone en Haimon. Het mocht niet baten. Antigone, meldde de bode, had zich al verhangen. Haimon had Lysippus gedood, wilde daarna ook zijn vader doodsteken, maar miste en stortte zich uit wroeging op zijn eigen zwaard. Hij stierf ‘zwemmende in zijn bloed,’ zoals Sifflé niet naliet te vermelden.²⁵

4 Trouw en ontrouw

De moderne carrière van de Oud-Griekse dramaschrijvers begon dus met een ingrijpende inlijving. De Griekse tragedie werd ontdaan van alles wat niet aan de hedendaagse theatrale smaak beantwoordde. Wat overbleef was geen tragedie meer, maar melodrama geworden.

Het is pas na deze fase van verregaande assimilatie dat er een sensibiliteit groeide voor de mate waarin een vertaling trouw was aan het origineel. Wat er in Duitsland rond dezelfde tijd gebeurde was toonaangevend. De erg letterlijke en archaïserende vertalingen van Sophocles door Friedrich Hölderlin waren een solitair fenomeen, dat vooral verbijstering opwekte, en spot. De kritiek noemde zijn vertaling ‘één van de meest potsierlijke monsters van de pedanterie’ (‘eine der posierlichsten Ausgeburten des Pedantismus’). Hölderlins vriend, de filosoof Friedrich von Schelling, zag de vertaling als bewijs voor zijn ‘ontaarde geestelijke toestand’ (‘seinen verkommenen geistigen Zustand’). En wat te denken van de reacties van Goethe en Schiller? Iemand las hun een aantal passages voor, zoals Antigones vreemde zin ‘je schijnt een rood woord te verven’ (‘du scheinst ein rothes Wort zu färben’), en Goethe reageerde ‘geamuseerd’, terwijl Schiller onbeschaamd uitbarstte in ‘daverend gelach’ (‘schallenden Lachen’).²⁶

Het werd dus als abnormaal gezien om de Grieken *niet* dichterbij het heden te brengen. Dat blijkt alleen al uit de manier waarop het merendeel van de negentiende-eeuwse versies van *Antigone* vertaald zijn. Niettegenstaande hun uiteenlopende poëtische posities, kozen zowel Camper en Sifflé als de latere vertalers (A.J. ten Brink, 1862; K. Sijbrandi, 1867) voor een berijmde vertaling. Campers benadering van Sophocles’ tekst kan alleen maar deemoedig genoemd worden, vergeleken met de brutale adaptatie van Sifflé. Maar net als de andere vertalers werkten ze beiden op de leest van het Frans-classicistische model van berijmde alexandrijnen. Gelezen met een hedendaagse blik, geeft het ze een ongriekse en bepaald potsierlijke toets. Pas met de vertalingen van C.W. Opzoomer (1868) en H. van Herwer-

24 Sifflé 1836: 31.

25 Sifflé 1836: 82.

26 Serbaß 1921.

den (1890) viel de kentering in de dominantie van het rijm te signaleren.

De negentiende-eeuwse kijk op de Griekse tragedie werd bijgevolg niet het best belichaamd door de boven besproken productie van 1837 in de Amsterdamse Stadsschouwburg. Er was nog een andere ‘opvoering’ die veel duidelijker toont wat de houding ten aanzien van het antieke treurspel kenmerkte en, vooral, wat er aan ontbrak. Die opvoering is de fantasie die de latere gymnasiumleraar Alberthus Jan ten Brink aan zijn *Antigone*-vertaling uit 1862 liet voorafgaan. Juist doordat Ten Brink zijn visioen van een hedendaagse tragedieproductie expliciet als een winterse dagdroom bij het kachelvuur presenteerde, viel op hoe weinig het Griekse drama 25 jaar na Siffélé aan oneigentijdsheid had ingeboet. Ten Brink visualiseerde zo’n spektakel als een plechtig muziekdrama, en in die zin doet zijn visie onwillekeurig denken aan de min of meer gelijktijdige ideeën over de ‘hergeboorte’ van de tragedie bij Richard Wagner en Friedrich Nietzsche:

Op den achtergrond stond een prachtig paleis met een breede Dorische zuilenrij als front. Links daarvan blikte ik in de straten eener op heuvel-hellingen gebouwde, naar het mij voorkwam Grieksche stad, en daarachter hief in het verschiep eene ontzachwekkende cyclopische burcht, op een steilen rots gebouwd, hare tinnen ten hemel. [...] Eene vergadering van bejaarde doch krachtige mannen, in bonte kleederdracht en met gouden kransen op de zilverwitte haren, stond op het tooneel. In het orkest begon men nu eene plechtige koraalmuziek te spelen en nadat er een weinig gepreludeerd was, hieven de grijsaarts, onder instrumentaal begeleiding, een vierstemmig gezang aan. [...] Toen het koor bijna zijn lied geëindigd had, zag ik eene schoone vrouw optreden, die als eene gevangene door krijgslieden bewaakt werd. Haar zwart sleepgewaad en cierlijk van de schouders afhingende gele mantel kenmerkten haar als eene rouwdragende. Na het einde des koorzangs werd de muziek langzamerhand zachter en ging ten laatste in eene *melodie en mineur* over. De aktrice ging naar den voorgrond des tooneels en sprak toen met eene klagende stem, terwijl de strijkinstrumenten *con sordino* haar begeleidden, het koor aan.²⁷

Daarna schreef Ten Brink dat hij wakker schoot uit zijn droom toen zijn hand op de hete kachel terecht kwam. Hoe zou het immers mogelijk zijn een publiek, dat gewoon was om zich ‘in eene goed verwarmde en schitterend verlichte zaal’ te vergapen aan opera’s van Beethoven of Mozart, en ondertussen graag het ‘natuurschoon’ bewonderde, dichter te brengen bij een zo plechtig, ingetogen en sober genre als de tragedie?²⁸ Gesteld dat er al toneelspelers te vinden waren, die het met de nodige ernst zouden kunnen brengen (en hij verduidelijkt waarop dat ‘natuurschoon’ precies sloeg: ‘men denke hierbij niet aan een heerlijk, met sprekende kleuren op het tooneelgordijn geschilderd landschap, maar aan schitterende oog- en, sierlijke haarvlechten, lachende mondjes en ivoorwitte tandjens’.)

Dat er überhaupt een contrast zou kunnen bestaan tussen moderniserende bewerkingen en tekstgetrouwe vertalingen, werd pas helemaal aan het eind van de negentiende eeuw voor het eerst ter discussie gebracht. Het was Sophocles-vertaler Jan van Leeuwen die als één van de eersten expliciet dat onderscheid maakte. In zijn vertaling van *Aiäx* wilde hij het Griekse metrum zo goed mogelijk behouden, met het doel om iets van de originele impact op de toehoorder bij de moder-

²⁷ Ten Brink 1862: 3-4.

²⁸ Ten Brink 1862: 1.

ne lezer te laten ‘natrillen’. Opmerkelijk is dat de beeldspraak om deze omzetting te helpen uitleggen, door de modernste technologie werd geleverd. Het natrillen zou namelijk klinken ‘als een verzwakten, verdunden telefoon-galm wellicht’.²⁹

Vanaf datzelfde moment, eind negentiende eeuw, is het aanwezig maken van de culturele en talige afstand tot de oude Grieken in de vertaling zelf een mogelijkheid, en zelfs haast een soort plicht, voor de vertaler. In de woorden van Willem Kloos, die *Antigone* in 1898 vertaalde, viel er in de oudheid ‘iets te vinden voor den wordenden dichter, wat hij elders tevergeefs zou zoeken’.³⁰ Maar daarmee staan we al op de drempel van de twintigste eeuw.

Bibliografie

- Bilderdijk 1779 – Willem Bilderdijk, *Edipus de koning van Thebe; Treurspel: het oorspronkelijk van Sofokles nagevolgd*. Amsterdam, 1779.
- Bilderdijk 1789 – Willem Bilderdijk, *De dood van Edipus, Treurspel: het oorspronkelijk van Sofokles nagevolgd*. Amsterdam, 1789.
- Camper 1834 – Petrus Camper, *Antigone, Treurspel: na het Grieksch van Sophokles in Hollandsch dicht gevolgd*. Leiden, 1834.
- Crombez 2014 – Thomas Crombez, ‘Canoniseringsprocessen in de hedendaagse theaterkritiek. Een frequentie-analyse van de ‘Vlaamse golf’ in het podiumtijdschrift *Etcetera*’. In: *TNTL* 129 (2013) 4, p. 233-245.
- Crombez 2015 – Thomas Crombez, ‘The Document as Event: Assessing the Value of Digital Collections for Theatrical Heritage.’ In: Bruno Forment & Christel Stalpaert (eds.), *Revaluing Theatrical Heritage*. Leuven, 2015, p. 2-?
- Flashar 1991 – Helmut Flashar: *Inszenierung der Antike: Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*. München, 1991.
- Geary 2014 – Jason Geary, *The Politics of Appropriation: German Romantic Music and the Ancient Greek Legacy*. Oxford, 2014.
- Gras & Franses 1998 – H.K. Gras & Ph.H. Franses, ‘Theatre-going in Rotterdam, 1802-1853: A Statistical Analysis of Ticket Sales.’ In: *Theatre Survey* 39 (1998) 2, p. 73-97.
- Haak 1977 – A.H. Haak, *Melpomene en het Nederlands toneel*. Amsterdam, 1977.
- Humbert-Mougin 2003 – Sylvie Humbert-Mougin, *Dionysos revisité: Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*. Parijs, 2003.
- Jockers 2013 – Matthew Jockers, *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*. Champaign, IL, 2013.
- Koster 1932 – W.J.W. Koster, ‘Kloos en de klassieken’. In: *Hermeneus* 4 (1932) 1, p. 153-157.
- Moretti 2009 – Franco Moretti, ‘Style, Inc. Reflections on Seven Thousand Titles (British Novels, 1740-1850)’. In: *Critical Inquiry* 36 (2009) 1, p. 134-158.
- Moretti 2013 – Franco Moretti, *Distant Reading*. Londen, 2013.
- Ruitenbeek 2002 – Henny Ruitenbeek, *Kijkcijfers: De Amsterdamse Schouwburg 1814-1841*. Hilversum, 2002.
- Schlegel 1809-1811 – August Wilhelm Schlegel, *Über dramatische Kunst und Litteratur: Vorlesungen*. 3 vols. Heidelberg, 1809-1811.
- Selbmann 2005 – Rolf Selbmann, *Deutsche Klassik: Epoche, Autoren, Werke*. Darmstadt, 2005.
- Serbaß 1921 – ‘Hölderlins Sophoklesübertragungen im zeitgenössischen Urteil.’ In: *Philologus* 77 (1921), p. 413-421.
- Sifflé 1836 – A.F. Sifflé, *Antigone, treurspel. Naar Sophocles vrij gevolgd*. Amsterdam, 1836.
- Ten Brink 1862 – A.J. ten Brink, *Antigone. Treurspel van Sophocles. Uit het Grieksch in Hollandsche vaerzen vertaald, met eene verhandeling over het Atheensche tooneel en verklarende aanteeeningen*. Haarlem, 1862.

29 Van Leeuwen 1882.

30 Kloos geciteerd in Koster 1932: 157.

Van Leeuwen 1882 – Jan van Leeuwen, ‘Wat is getrouw vertalen?’ In: *De Nederlandsche Spectator* (28 januari 1882), p. 30-33.
Worp 1907 – J.A. Worp, *De geschiedenis van het drama en het tooneel in Nederland*. Vol. 2. Groningen, 1907.

Adres van de auteur

Universiteit Antwerpen
Stadscampus
Grote Kauwenberg 18
B-2000 Antwerpen
thomas.crombez@uantwerpen.be