

Een op maat gemaakt taalkorset (en andere theatervertalingen)

Over de speelbaarheid van uit het Frans naar het Nederlands vertaalde
theaterteksten binnen de hedendaagse Nederlandse theaterpraktijk

Thesis ter afronding van de master Vertalen

Laura van der Vlis

3113442

17 augustus 2020

Eerste lezer: Yvonne Vermijn

Tweede lezer: Cees Koster

Inhoudsopgave

1. Inleiding	4
<i>Hardop uitgesproken</i>	5
<i>De theorie</i>	6
<i>De praktijk</i>	6
<i>Het onderzoek</i>	7
2. Speelbaarheid volgens de theorie	10
2.1 Verkennend onderzoek naar het gebruik van ‘speelbaarheid’	11
2.1.1 Tekstuele eigenschappen	12
2.1.2 Tijds- en cultuurgebondenheid	13
2.1.3 Voorlopige definitie van speelbaarheid	16
2.2 ‘Performability’ en verwante termen in de Angelsaksische literatuur	17
2.2.1 ‘Performability’ versus ‘speakability’	18
2.2.2 Kanttekeningen bij ‘performability’	20
2.2.3 Criteria voor ‘performability’	23
2.3 Naar een definitie van speelbaarheid	26
3. De casestudies	29
3.1 <i>La voix humaine</i>	29
3.1.1 Een vloeiende dialoog-monoloog	33
<i>Structuur, toevoegingen en weglaten</i>	33
<i>Verduidelijkingen</i>	35
<i>Toon en emotie: meer verduidelijkingen</i>	37
3.1.2 Aansluiting bij het hedendaagse Nederlandse publiek	41
3.1.3 De voorstelling	42
3.1.4 Belangrijkste bevindingen	45
3.2 <i>De meiden</i>	46
3.2.1 Vloeiendheid geen prioriteit	48
<i>Minder verschuivingen op microniveau</i>	48
<i>Afwisseling van registers</i>	51
<i>Woordspelingen</i>	54
3.2.2 Aansluiting bij het hedendaagse Nederlandse publiek	56

3.2.3	Belangrijkste bevindingen	57
3.3	<i>Andromache</i>	57
3.3.1	Pratende standbeelden in taalkorset	59
3.3.2	Archaïsche vocabulaire in eigenzinnig ritme	61
	<i>Beelden en emoties</i>	62
	<i>Vorm: rijm en ritme</i>	65
	<i>Vorm: niet levendige constructies</i>	66
3.3.3	Aansluiting bij het hedendaagse Nederlandse publiek	70
3.3.4	Belangrijkste bevindingen	71
4.	Een nieuwe definitie van speelbaarheid?	73
	<i>Drie gemene delers</i>	73
	<i>Het vertalen van speelbaarheid</i>	74
	<i>Een serie van onderhandelingen</i>	76
5.	Conclusie	79
	Bibliografie	81
	Bijlagen	72
	Bijlage 1. Transcriptie van <i>La voix humaine</i>	87
	Bijlage 2. Beeldmateriaal <i>De meiden</i>	115

1. Inleiding

Toen ik in 2017 de voorstelling *La voix humaine* van Toneelgroep Amsterdam zag, keek ik voor het eerst door mijn ‘vertaalwetenschappersbril’ naar een toneelstuk in vertaling. De bril was nog nieuw en mijn blik naïef, maar mijn interesse was gewekt. Niet alleen vond ik het een bijzonder stuk (waarin het publiek slechts één kant van een dialoog te horen krijgt), de vertaling van Jean Cocteau’s *La Voix humaine* (1927) bleek bovendien door dramaturg Peter van Kraaij en in nauwe samenwerking met hoofdrolspeelster Halina Reijn te zijn gemaakt. Ik wist dat ik hier ‘iets’ over te weten wilde komen en de vraag die in mij brandde leek nog het meest op ‘hoe?’: ‘Hoe hebben zij dat aangepakt?’ En: ‘Wat kunnen wij als vertaalwetenschappers daarvan leren?’ Helaas is het (zeker tien jaar na executie; het stuk ging in 2009 in première) niet mogelijk om op een betrouwbare manier te achterhalen hoe de vertalers precies te werk zijn gegaan en waarom zij bepaalde keuzes hebben gemaakt. Er bestaan wel vormen van *introspective assessment*, maar deze zouden tijdens of vlak na het vertaalproces moeten plaatsvinden, zoals de *think-aloud protocol* methode, het maken van notities door de vertaler tijdens het vertalen of het interviewen van de vertaler vlak na het vertalen (Chesterman 2016: 134). Bovendien levert een dergelijk onderzoek voor evaluatieve doeleinden niet altijd even betrouwbare informatie op, immers: ‘Good translations may (in theory, at least) come from quite misguided decisions, by chance, as it were.’ (Ibidem) Bestudering van de tekst zelf moest dus het uitgangspunt zijn.

Om richting te geven aan de vraag moest ik eerst weten: wat onderscheidt het vertalen van toneelteksten van het vertalen van andere teksttypen? Het antwoord lijkt simpel: dat de tekst niet gelezen, maar gespeeld en dus gehoord (en gezien) zal worden. Met betrekking tot theatervertalingen werd tijdens de mastercursus Vertaalmethoden en -technieken kort gesproken over ‘speelbaarheid’. Tijdens een eerste verkenning van de theater- en vertaalwetenschappelijke literatuur over dit onderwerp kom ik de termen *performability*, *playability*, *actability*, en *speakability* tegen in definiërende uitspraken als: ‘A play written for a performance must be actable and speakable’ (Zuber-Skerritt 1984: 1) en ‘The essence of theatrical translation (...) is its ‘speakability’’ (Landers 2001: 104). *Playability*, *actability* en

performability lijken mij dan nog synoniem aan elkaar en het dichtst in de buurt komen van speelbaarheid; *speakability* klinkt als een onderdeel ervan.

De vraag ‘hoe’ de vertalers de tekst hebben vertaald wordt al concreter door te vragen hoe zij ervoor hebben gezorgd dat de tekst speelbaar is (gebleven). Nog concreter wordt het als ik significante verschuivingen in de vertaling kan verbinden aan de speelbaarheid van de tekst. Om dat te kunnen doen moet ik echter eerst weten wat speelbaarheid is.

Hardop uitgesproken

In *Enige hardop uitgesproken gedachten over het vertalen van theater* legt Erik Bindervoet, zelf theatervertaler, uit waarom dezelfde richtlijnen voor literair vertalen ‘acuter en urgenter’ gelden voor het vertalen voor theater: ‘(...) omdat er na de vertaling nog een vertaalslag wordt gemaakt door de regisseur, het gezelschap, de acteurs voor wie de vertaling wordt gemaakt. Waarna het publiek de grote vertaalslag naar het hier en nu mag maken.’ (186) Hij stelt dat een vertaler de unieke stem van de schrijver moet zien te vinden, omdat een theatertekst, als het goed is, ook ‘letterlijk, fysiek, echt, *in the flesh*’ uitgesproken en gehoord zal worden (197) — er iets met de tekst ‘moet *gebeuren*’ (187). Uit de voorbeelden uit de praktijk die hij vervolgens geeft blijkt die urgentie echter niet direct. Het gaat om rijmschema’s, versvormen en dialecten: fenomenen die ook binnen strikt literair vertalen om een creatieve oplossing vragen. En die ‘laatste vertaalslag’ die het publiek naar het hier en nu maakt, die maakt de lezer van een tekst toch ook?

Wat onderscheidt het vertalen van theater nu echt van andere vormen van literair vertalen? Bindervoet noemt een aantal interessante aspecten, bijvoorbeeld dat zinnen ‘lekker moeten bekken’, bepaalde scènes ‘in beeldtaal’ opgelost kunnen worden en er ‘vaart’ in de voorstelling moet zitten (*ibidem*). Ook hecht hij belang aan het bereiken van een vergelijkbaar auditief effect (*ibidem*). Tot slot geeft hij toneelvertalers de tip: luister naar hoe mensen echt praten (*ibidem*). Dit zijn concrete aspecten die bij theatervertalen komen kijken. En die extra vertaalslag van tekst naar toneel, die vindt inderdaad plaats. Het zijn uiteindelijk slechts ‘enige

hardop uitgesproken gedachten’, maar dat Bindervoets betoog niet helemaal overtuigend is komt volgens mij vooral door een gebrek aan het juiste gereedschap: een doeltreffende vocabulaire om over het vertalen van theater te spreken.

De theorie

Los van het feit dat het onderzoeksveld naar vertalen voor theater relatief jong is, lijkt er in het Nederlands taalgebied weinig over theatervertalen geschreven te zijn.¹ Wie op zoek gaat naar ‘speelbaarheid’ vindt wel enkele bronnen waarin de speelbaarheid van bepaalde (vertaalde) theaterteksten onder de loep wordt genomen, maar geen beschrijving van de kenmerken die een tekst speelbaar maken. Dat speelbaarheid een voorwaarde is waar theaterteksten aan moeten voldoen is kennelijk een gegeven; wat speelbaarheid is behoeft verder geen uitleg. Over het (de) Engelse equivalent(en) van speelbaarheid is beduidend meer te vinden in de wetenschappelijke literatuur, al lijkt ook hier een heldere definitie nog ver te zoeken. Wat termen als *performability* en *speakability* precies inhouden is al enkele decennia het onderwerp van discussie. *Performability* blijkt veranderlijk: van tijd tot tijd en van cultuur tot cultuur. Welke vertaalstrategieën een vertaler zal inzetten om tot een speelbare tekst te komen, zal dus afhankelijk zijn van het talenpaar, de vertaalrichting, in welke periode het origineel geschreven is en in welke periode de vertaling wordt gemaakt.

De praktijk

Dit onderzoek naar de Nederlandse vertaling van *La Voix humaine* voor Toneelgroep Amsterdam in 2009 gaat dus over speelbaarheid — binnen de context van uit het Frans naar het Nederlands vertaalde theaterteksten voor het hedendaagse

¹ ‘Vertalen voor theater’, ‘het vertalen van theater’ en ‘theatervertalen’ betekenen binnen de context van dit onderzoek allemaal hetzelfde: het vertalen van een in de broncultuur uitgevoerde theatertekst met als doel deze in de doelcultuur uit te voeren.

Nederlandse theater. De vraag die ik mij uiteindelijk gesteld heb is niet hoe de vertalers van *La Voix humaine* de Nederlandse tekst speelbaar hebben gemaakt of gehouden, maar wat speelbaarheid binnen deze specifieke context betekent. Aangezien het niet mogelijk is om universele criteria voor speelbaarheid te formuleren, moeten we misschien beginnen met het opstellen van criteria voor speelbaarheid binnen een dergelijke specifieke situatie. Om hierover geldige uitspraken te kunnen doen zou het echter niet volstaan om één vertaalde theatertekst te bestuderen. Daarom heb ik naast de Nederlandse vertaling van *La Voix humaine* twee andere recent uit het Frans vertaalde theaterteksten geanalyseerd. De tweede tekst die ik heb bestudeerd is een vertaling uit 2016 van Jean Genets *Les Bonnes* (1947), gemaakt door theatervertaler Marcel Otten voor Toneelschuur Producties. De derde tekst die ik heb bestudeerd is een vertaling uit 2018 van Racines *Andromaque* (1667), gemaakt door theatervertaler Herman Altena voor Toneelgroep Amsterdam. Deze drie theatervertalingen vormen een interessante casus: *La Voix humaine* is vertaald door twee theaterpractici (dramaturg en acteur), *Les Bonnes* is vertaald door een ervaren theatervertaler met praktijkervaring als dramaturg en de vertaler van *Andromaque* is een ervaren theatervertaler met een specialisatie in Griekse tragedies, maar zonder praktijkervaring in het theater. Daarnaast is het interessant om de twee theaterstukken uit de twintigste eeuw te kunnen vergelijken met een zeventiende-eeuwse tragedie.

Het onderzoek

Dit onderzoek is een combinatie van literatuuronderzoek en tekstanalyse met als doel een antwoord te vinden op de vraag:

Wat betekent speelbaarheid voor uit het Frans naar het Nederlands vertaalde theaterteksten binnen de hedendaagse Nederlandse vertaalpraktijk?

In de wetenschappelijke literatuur ben ik op zoek gegaan naar een algemene definitie van speelbaarheid volgens de bestaande theorie over het vertalen van theater. Hieruit is een ‘set criteria’ voortgevloeid: een overzicht van alle gevonden uitspraken over speelbaarheid, waarvan sommige tegenstrijdig met elkaar zijn. Het verslag hiervan is te vinden in hoofdstuk 2. Omdat de meeste theorie over dit onderwerp in het Engels is geschreven, ligt de nadruk in het theoretische gedeelte op de Angelsaksische literatuur. Belangrijk om hierbij op te merken is dat de theorie ook al (deels) geformuleerd is aan de hand van wat er in de praktijk gebeurde. Het gaat hier echter vaak om de Engelse theaterpraktijk, waarbij in veel gevallen desondanks is geprobeerd om universele regels op te stellen. Ik heb de theorie echter vooral gebruikt als een bril waardoorheen ik de casestudies ik kon bekijken.

De analyses van de vertalingen zijn te vinden in hoofdstuk 3. In de drie theatervertalingen ben ik op zoek gegaan naar kenmerken die de tekst speelbaar maken. Hierbij ben ik ervan uitgegaan dat de teksten speelbaar zijn. Uiteindelijk is het doel van mijn onderzoek niet om een oordeel te vellen over de speelbaarheid van de bestudeerde teksten, maar om de kenmerken uit te lichten die bijdragen dan wel afdoen aan de veronderstelde speelbaarheid van deze teksten en zo inzicht te krijgen in hoe de vertalers te werk zijn gegaan.

Voor de analyse van de teksten heb ik Hewsons methodologie voor vertaalkritische analyses gebruikt (24-29). Eerst heb ik van alle teksten — voor zover mogelijk en relevant — preliminaire data verzameld over de originele tekst, de vertaalgeschiedenis, de vertalers, de teksten om de voorstelling heen en de receptie. Vervolgens heb ik gekeken naar het effect van de gevonden verschuivingen op belangrijke stijlkenmerken van het origineel. Het maken van een vertaalkritische analyse is echter niet het uiteindelijke doel van mijn onderzoek. Ik ben specifiek op zoek naar kenmerken die invloed hebben op de speelbaarheid van de tekst. De methode van Hewson, die bovendien niet is ontworpen voor het analyseren van theater teksten, heeft dan ook meer als opstapje gediend bij het bestuderen van de theatervertalingen. Behalve de teksten heb ik ook beeldmateriaal van de voorstellingen bekeken. Vervolgens heb ik mijn bevindingen vergeleken met de theorie over speelbaarheid.

In hoofdstuk 4 komen theorie en praktijk samen en formuleer ik een definitie van speelbaarheid voor uit het Frans naar het Nederlands vertaalde theaterteksten binnen de hedendaagse Nederlandse theaterpraktijk. Ik sluit af met een korte conclusie en discussie in hoofdstuk 5.

2 Speelbaarheid volgens de theorie

‘Speelbaarheid’, of ‘performability’, is een veelgebruikte term met betrekking tot het vertalen van theater en lijkt de aangewezen term om aan te duiden waarin het vertalen van theater zich onderscheidt van het vertalen van bijvoorbeeld literair proza. Een theatertekst wordt immers gespeeld (opgevoerd, uitgevoerd, uitgesproken) en moet hiervoor aan bepaalde voorwaarden voldoen. Een eerste verkenning van de literatuur over het onderwerp bevestigt de prominente aanwezigheid van deze en verwante termen in het discours over het vertalen van theater, voornamelijk in de Angelsaksische literatuur. Van geen van deze termen (‘performability’, ‘playability’, ‘actability’, ‘speakability’, etc.) bestaat echter een heldere definitie. Hoewel dit voor Susan Bassnett, vertaaltheoreticus en pionier op het gebied van de studie naar het vertalen van theater (1985; 1991; 1998), reden is om de term ‘performability’ in zijn geheel te verwerpen, roept vertaaldidacticus Josep Marco (2002) juist op om de term door middel van onderzoek te definiëren (61). Vanuit didactisch oogpunt is het immers belangrijk om vast te stellen wat het vertalen van theater onderscheidt van het vertalen van literair proza (55). Dat is ook de vraag die ik in dit eerste hoofdstuk tracht te beantwoorden. Met de vraag wat speelbaarheid volgens de vertaal- en theaterwetenschappelijke literatuur inhoudt, hoop ik zo precies mogelijk te achterhalen wat het vertalen voor theater onderscheidt van het vertalen van bijvoorbeeld literair proza. Wat is specifiek voor het vertalen van theater? Waar houdt de vertaler van theater zich mee bezig waar een literair vertaler zich niet mee bezig hoeft te houden?

In wat volgt zal ‘speelbaarheid’ een parapluterm blijken: dat wat in het Engels uiteenvalt in verschillende termen zal binnen het kader van dit onderzoek allemaal naar het Nederlands worden vertaald als ‘speelbaarheid’. Ter illustratie: Marco (2002) weet het vertalen van theater terug te brengen tot twee belangrijkste aandachtspunten: a) dat wat hij ‘performability’ noemt en waaronder hij ‘the matching of text to action’ verstaat en b) de mate van culturele adaptatie (60). Espasa (2000) behandelt ‘performability’ op een vergelijkbare manier door het concept op tekstueel en theatraal niveau te beschouwen. Op tekstueel niveau draait het om de ‘speakability’ van de tekst: vloeiende dialogen voor de acteurs. Op

theatraal niveau draait ‘performability’ om de aansluiting van het stuk bij de doelcultuur, of wat Espasa ‘playability’ noemt (320). Binnen het kader van dit onderzoek zullen beide onder de term ‘speelbaarheid’ worden geschaard.

2.1 Verkennend onderzoek naar het gebruik van ‘speelbaarheid’

Het Nederlandse woord ‘speelbaarheid’, hoewel duidelijk verwant aan het Engelse ‘performability’, is geen vakterm binnen de Nederlandstalige vertaal- of theaterwetenschap, althans niet een met een heldere definitie. Een bescheiden bronnenonderzoek wijst echter uit dat de term al lange tijd wordt gebruikt met betrekking tot theatervertalingen, zowel in recensies als in (populair) wetenschappelijke artikelen. Door in twee zoekmachines (WorldCat en Google Scholar) en een digitaal archief (dbnl) te zoeken op de woorden ‘speelbaarheid’, ‘speelbaar’ en ‘speelbare’ ben ik gekomen tot een verzameling van negen teksten over theater waarin het woord ‘speelbaarheid’ voorkomt². Al deze teksten gaan over theaterteksten; vijf ervan gaan over vertaalde theaterteksten (waarvan drie over vertaalde Griekse tragedies). De gevonden teksten zijn gepubliceerd tussen 1962 en 1993, behalve een briefje uit 1935 van de Nederlandse schrijver Menno ter Braak aan criticus Jan Greshoff, waarin hij schrijft:

Hartelijk dank voor je uitmuntende <en vooral *geïnspireerde*> stuk over ‘De Pantserkrant’, dat mij uit het hart is gegrepen. Wat de speelbaarheid betreft: ik weet niet zeker, of de acteurs niet sjeuïg genoeg zouden zijn om zelfs dezen cerebralen tekst tot een ‘kijkfeest’ te maken.

In dit terloopse zinnetje over de potentiële speelbaarheid van zijn eigen toneelstuk *De Pantserkrant*, belicht Ter Braak heel beknopt drie aspecten van speelbaarheid: hij noemt een eigenschap van de tekst (cerebraal), een eigenschap van de acteurs

² Hierbij vond ik ook teksten (vooral in WorldCat) waarin ‘speelbaarheid’ voorkwam maar die over andere onderwerpen gingen, zoals kindvriendelijkheid van woonwijken, videogames, etc. Deze teksten heb ik achterwege gelaten.

(sjeuig), en tot slot de hoedanigheid van de kijkervaring van het potentiële publiek (een kijkfeest). Allereerst kunnen we hieruit opmaken dat speelbaarheid iets zegt over de mogelijkheid om van een tekst tot een voorstelling te komen. Verder is kennelijk zijn overtuiging dat een tekst bepaalde eigenschappen kan hebben die een tekst onspeelbaar maken, maar dat acteurs ‘iets’ met een tekst kunnen doen om er voor een publiek toch een toegankelijk stuk (nee, een ‘kijkfeest’) van te maken. Speelbaarheid heeft dan betrekking op de tekst zelf, op de manier waarop acteurs die tekst vertolken en de manier waarop de hieruit voortvloeiende voorstelling door het publiek wordt ontvangen.

Op deze manier heb ik het gebruik van de term ‘speelbaarheid’ in alle gevonden teksten geanalyseerd. Uit de analyse blijkt dat elke auteur bepaalde aannames doet en vooronderstellingen heeft over wat het begrip inhoudt. De aspecten die door de verschillende auteurs belicht worden kunnen grofweg worden verdeeld in twee categorieën: tekstuele eigenschappen en tijds- en cultuurgebondenheid.

2.1.1 Tekstuele eigenschappen

De opvatting dat tekstuele eigenschappen een tekst speelbaar dan wel onspeelbaar maken komt vaak voor. Zo suggereert Dirk de Corte (1986), net als Ter Braak, dat de mogelijkheid om van een tekst tot een voorstelling te komen in de tekst besloten ligt (33). Ook Herman van Looy (1990) verbindt de speelbaarheid van een Sophokles-vertaling aan bepaalde eigenschappen van de tekst:

Een zeer groot voordeel van deze in soepel en modern Nederlands gestelde vertaling, is de speelbaarheid : de vertaler levert vers na vers het bewijs dat men niet naar allerlei zoge-z. kunstgrepen moet grijpen (...) om tot een speelbare tekst te komen. (281)

Die speelbaarheid schrijft hij toe aan de ‘zeer terechte’ keuze van de vertaler voor ‘een metrische vertaling en wel in vijfvoetige regels met een regelmatige opvolging

van beklemtoonde en niet beklemtoonde lettergrepen, hier en daar ondersteund door een rijm om aan een bepaald gezegde nadruk te geven' (ibidem). Een speelbare tekst herkent men, volgens Van Looy, aan 'soepel en modern' Nederlands, en ook rijm en metrum dragen in dit geval bij aan de speelbaarheid van een tekst.

Van Damme (1974) gaat nog verder en stelt dat de speelbaarheid van een tekst samenhangt met de literaire waarde van de tekst (126):

...omdat zijn eerste uitgangspunt altijd het drama van Vondel behoort te zijn, zoals het wezenlijk is. En daarna kan de aanpasbaarheid van het stuk worden nagegaan aan de toneelpraktijk van vandaag, zonder dat daarbij aan Vondel op wezenlijke punten geweld wordt aangedaan. (Ibidem)

Volgens Van Damme is speelbaarheid niet alleen een eigenschap die een tekst wel of niet bezit, maar heeft de (originele) tekst binnen het maakproces bovendien een superieure status ten opzichte van de heersende theaternormen en -conventies in de doelcultuur ('de toneelpraktijk van vandaag').

2.1.2 Tijds- en cultuurgebondenheid

Een geheel ander aspect van speelbaarheid wordt belicht door Verhoeven (1962). Ook hij noemt eigenschappen van de tekst (zuiver en eenvoudig) en, evenals Ter Braak, de verdienste van de acteurs, maar zet hier een kanttekening bij:

Inderdaad, de vertaling is voortreffelijk. Zij is van een letterlijkheid, die het filologisch hart goed doet, maar tegelijk zo zuiver en eenvoudig van taalgebruik en zozeer vrij van allerlei 'poëtische' lapmiddelen, waartoe minder begaafde vertalers meestal hun toevlucht moeten nemen om hun versvoeten een beetje op gang te houden, dat men geneigd zou zijn ze ook als speelbaar te beschouwen. En als het geen klassieke tragedie betrof, zou zij ook wel speelbaar zijn. Kortom, men kan zich geen beter vertaling wensen. Dat zij intussen niet speelbaar bleek, maar hoogstens een ogenblik de illusie

van speelbaarheid kon wekken, ligt niet aan de vertaler, die het onmogelijke heeft gepresteerd, noch aan de regisseur of de acteurs, maar eenvoudig het feit, dat de antieke tragedie onspeelbaar is geworden. Het gaat niet meer, die tijd is voorbij. (55)

Naast de toegevoegde rollen van vertaler en regisseur, belicht Verhoeven het aspect van de tijd: de periode waarin het stuk geschreven is tegenover de periode waarin het gespeeld wordt. Kennelijk kan een tekst alle kenmerken van een speelbare tekst hebben en toch niet speelbaar zijn, omdat het verhaal zelf verouderd is en het publiek er weinig aansluiting mee zal vinden. Speelbaarheid heeft dus ook betrekking op de tijd waarin een stuk geschreven is en gespeeld wordt.

Ook Smit (1970) benadrukt de veranderlijke aard van zowel het oordeel omtrent speelbaarheid als van theaternormen en -conventies.

Het oordeel daaromtrent hangt af van de eisen die men aan toneel en toneelspelkunst stelt, en wisselt evenzeer met de tijd als b.v. de voorkeur voor epiek of lyriek. Ook wanneer Vondel voor onze tijd onspeelbaar zou moeten heten, houdt dit nog niet in dat voor elke andere periode hetzelfde zou moeten gelden. Daarbij dient natuurlijk in aanmerking genomen te worden, dat speelbaarheid niet gepaard hoeft te gaan met populariteit; de aard van Vondels drama's brengt nu eenmaal mee, dat zij steeds in vrij sterke mate esoterisch zullen zijn. De vraag, of in de 17e eeuw de speelbaarheid van Vondel aansloot bij de toneelpraktijk van zijn tijd, moet hier buiten beschouwing blijven. Wij weten van die toneelpraktijk nog te weinig om op deze vraag een behoorlijk gefundeerd antwoord te kunnen geven. (6-7)

Daarnaast is Smit van mening dat een tekst esoterisch van aard en nog steeds speelbaar kan zijn. In dat geval zeggen tekstuele eigenschappen nog maar weinig over de speelbaarheid van de tekst en betekent speelbaar niet per definitie 'toegankelijk voor een breed publiek'.

Dat behalve tijdsgebondenheid ook cultuurgebondenheid de speelbaarheid van een tekst beïnvloedt, lezen we tot slot bij Delabastita (1988), Pringels (1993) en

Demoen (1986). Delabastita (1988) onderzoekt wat de consequenties zijn van de ‘gevolgde methode’ door vertaler Courteaux op de speelbaarheid van zijn Shakespeare-vertalingen (156):

Het onvermijdelijke gevolg van Courteaux’ reproductieve opzet is dat zijn tekst voor het hedendaagse theater een aantal serieuze beperkingen qua speelbaarheid zal kennen. Dat heeft ondermeer te maken met de formele overzettingwijze van de culturele tekens in de bronteksten. (Ibidem)

Hieruit kunnen we opmaken dat een al te letterlijke vertaling van cultuurspecifieke elementen, en hiermee het verminderde vermogen van het publiek om die elementen te plaatsen, invloed heeft op de speelbaarheid van een vertaalde theatertekst.

Henk Pringels (1993) gaat nog verder en zet vraagtekens bij de wenselijkheid van het introduceren van voor het doelpubliek onbekende ideologieën. Hij vraagt zich af of de ‘wereldvreemde mensenhater’ Strauss ‘met alle ideologische en filosofische implicaties vandien hier in Vlaanderen wel echt speelbaar’ is (207):

Voor mij heeft de vraag naar de speelbaarheid van Strauss in een Vlaamse context (...) niet zozeer met de materiële speelbaarheid ervan te maken — hoewel ik geloof dat weinig gezelschappen er tot nu toe in zijn geslaagd een passend Strauss-stijl te ontwikkelen —, maar eerder met de wenselijkheid ervan. (211)

Speelbaarheid heeft, volgens Pringels, ook betrekking op de wenselijkheid om een ‘vreemde’ wereldvisie in de doelcultuur te introduceren.

Volgens Demoen (1986), tot slot, kan een speelbare tekst niet te veel voor het doelpubliek nietszeggende eigennamen en allusies uit de broncultuur bevatten: ‘Om speelbaar te zijn bevat de tekst nog te veel nietszeggende Griekse eigennamen en onduidelijke allusies.’ (53) Daarnaast schrijft hij: ‘Adaptaties — naar Aristophanes — zijn per definitie bedoeld om te worden opgevoerd, zodat men de vraag naar speelbaarheid niet hoeft te stellen. (...) Een vertaler — van Aristophanes — kan zich

niet dezelfde vrijheden veroorloven tegenover de essentiële bestanddelen van de grondtekst' (51). Demoen maakt hier onderscheid tussen adaptaties en vertalingen en stelt dat een adaptatie, in tegenstelling tot een vertaling, per definitie speelbaar is.

2.1.3 Voorlopige definitie van speelbaarheid

Tellen we al deze aannames en vooronderstellingen bij elkaar op, dan komen we uit op het volgende: speelbaarheid is de mogelijkheid om van een (al dan niet vertaalde) theatertekst tot een (geslaagde) voorstelling te komen. Deze omzetting is de taak van de regisseur en de acteurs van een stuk. De manier waarop een voorstelling door het publiek wordt ontvangen bepaalt of deze al dan niet geslaagd is. De mogelijkheid tot omzetting ligt in de tekst zelf: een tekst kan bepaalde eigenschappen bezitten die de tekst speelbaar maken. Genoemde eigenschappen zijn 'zuiver en eenvoudig' taalgebruik, 'soepel en modern' Nederlands en het gebruik van metrum en rijm. Een tekst hoeft deze eigenschappen echter niet te bezitten; ook een 'cerebrale' tekst kan door de acteurs (en regisseur), mits die bepaalde eigenschappen (of talenten) bezitten, tot een speelbaar stuk worden gemaakt. Ook een 'esoterisch' stuk kan speelbaar zijn, als dat nu eenmaal de aard van het stuk is; dat wat de auteur erin heeft gelegd. Bovendien kan een tekst alle tekstuele eigenschappen van een speelbare tekst bevatten en toch niet speelbaar zijn, omdat het stuk verouderd is en niet aansluit bij het hedendaagse publiek. Eigenschappen die een vertaalde theatertekst onspeelbaar maken zijn: nietszeggende eigennamen en allusies uit de broncultuur. Ook het al te letterlijk vertalen van cultuurspecifieke elementen maakt een vertaalde tekst onspeelbaar, evenals een onderliggende ideologie die te ver afstaat van de doelcultuur. Adaptaties zijn per definitie speelbaar; vertalingen niet, omdat het label 'vertaling' minder veranderingen veronderstelt dan 'adaptatie'. Tot slot is speelbaarheid geen absoluut begrip en wisselt het van tijd tot tijd (hieraan kunnen we zelf toevoegen: van cultuur tot cultuur) of een tekst als speelbaar wordt beoordeeld, afhankelijk van de heersende theaternormen en -conventies en de smaak van het publiek.

Uitgaande van het bovenstaande is de speelbaarheid van een theatertekst grofweg afhankelijk van twee aspecten: tekstuele eigenschappen en de mate van culturele adaptatie (naturalisering versus exotisering, evenals modernisering versus historisering). Ook wordt de ongrijpbaarheid van speelbaarheid geïllustreerd. Als wat een tekst ‘speelbaar’ maakt verschilt per tijdperiode, per cultuur, en misschien zelfs per theatergroep en per voorstelling, dan is het onmogelijk om universele criteria voor speelbaarheid vast te stellen. Hoewel alle hierboven besproken teksten verouderd zijn en daardoor misschien irrelevant voor dit onderzoek lijken, vertoont deze beschrijving van speelbaarheid veel overeenkomsten met het meer actuele discours over het Engelse ‘performability’.

2.2 ‘Performability’ en verwante termen in de Angelsaksische literatuur

Het zwaartepunt van het wetenschappelijke discours over het vertalen van theater bevindt zich in Engelstalige publicaties. Hoewel de term ‘performability’ in de jaren zestig wordt geïntroduceerd door enkele wetenschappers en vertalers (vertaler Robert Corrigan is in 1961 de eerste die de term gebruikt), is vertaaltheoreticus Susan Bassnett een van de eersten die het concept grondig poot te analyseren. In 1978 legt ze voorzichtig de basis voor een theorie van het vertalen van theater. Een theatertekst, stelt ze, is immers ‘much more than a literary text’, namelijk: ‘a combination of language and gesture brought together in a harmonious frame of timing’ (Bassnett 1978: 161 in Snell-Hornby 2007: 107). ‘Performability’ is, volgens Bassnett, een in de tekst aanwezige structuur (de zgn. ‘gestural understructure’) die de vertaler moet zien te identificeren en vertalen naar de doeltaal (1980: 126). In haar latere werk stelt ze echter dat dit een bovenmenselijke taak is en maakt ze zelfs een ‘case against performability’ (Bassnett 1990; 1998). Ondanks haar verwerping van de term blijven vertaalwetenschappers en theatervertalers naar ‘performability’, of synoniemen daarvan, verwijzen als centraal concept binnen het vertalen voor theater.

2.2.1 'Performability' versus 'speakability'

The most common approach to theatre translation since the second half of the 20th century holds that the rendering should be effected with its *performability* in mind. (...) [It] goes without saying that a fundamental aspect of a translated drama's playability or actability is that its language be speakable, although the concepts of performability and speakability have been criticised as vague, culturally based, and thus constantly shifting. (Racz 2019: pagina onbekend³)

Zoals Racz in dit citaat stelt, worden 'performability', 'speakability' of beiden in recente publicaties over vertalen en vertaalwetenschap genoemd als centrale concepten bij het vertalen van theater, maar zijn de termen moeilijk te definiëren. Landers (2001) belicht het vertalen van theater bijvoorbeeld uitsluitend vanuit praktisch oogpunt en zet geen vraagtekens bij de werkbaarheid van de term 'speakability', die hij ziet als de essentie van het vertalen van theater (104). De vanzelfsprekendheid waarmee hij deze term gebruikt, is veelzeggend voor de plaats die 'performability' en 'speakability' innemen in de theatervertaalpraktijk. Betekenis, getrouwheid, precisie en zelfs stijl zijn, volgens Landers, van secundair belang bij het vertalen van theater (ibidem). Maar wat is 'speakability' en wat is het verschil tussen 'performability' en 'speakability'?

Volgens Landers, die het niet heeft over 'performability', is een tekst 'speakable' wanneer deze 'op een overtuigende en natuurlijke manier' op het publiek kan worden overgebracht (ibidem). Snell-Hornby (2007) en Windle (2011) hebben het ook over 'speakability', maar lijken deze term te beschouwen als een synoniem van of een variatie op 'performability'. Windle heeft het naast 'performability' ook over 'playability', 'actability' en 'stageability', maar licht een eventueel onderscheid tussen deze termen niet toe. Ook bij Snell-Hornby (2007) lijken de verschillende termen inwisselbaar te zijn. Volgens Windle worden de termen ongetwijfeld op uiteenlopende manieren geïnterpreteerd door vertalers en

³ Boek geraadpleegd via Google Books. Paginanummers niet vermeld.

theatermakers (evenals hun critici) en kunnen deze misschien het best gedefinieerd worden door wat ze niet zijn: de tekst mag geen obstakel vormen voor het spel of de speler en mag niet ‘onuitspreekbaar zijn’ (9). Hiermee lijkt zijn interpretatie van ‘performability’ op Landers’ notie van ‘speakability’.

Een duidelijk onderscheid tussen de termen maakt Espasa (2000) echter al in wat Brodie (2020) beschrijft als een doorslaggevende bijdrage aan het discours over ‘performability’ (584). Hierin analyseert Espasa ‘the changing notion of performability’ vanuit zowel tekstueel en theateraal perspectief. Op tekstueel niveau, stelt Espasa, komt ‘performability’ neer op ‘speakability’ of ‘breathability’ (2000: 49); de vloeiendheid van de dialogen (vergelijkbaar met wat in 2.1 ‘zuiver en eenvoudig’ en ‘soepel en modern’ Nederlands wordt genoemd). Op theateraal niveau (of het niveau van de *mise en scène*) draait ‘performability’ om de aansluiting van een voorstelling bij het publiek, waarbij in de regel in meerdere of mindere mate sprake zal zijn van domesticatie of naturalisatie. Hier gaat het om de ‘playability’ of ‘actability’ van de theatertekst (ibidem). Dit onderscheid tussen ‘speakability’ en ‘playability’ vertoont overeenkomsten met de tweedeling van de hierboven gevonden aspecten van ‘speelbaarheid’ in tekstuele eigenschappen en tijds- en cultuurgebondenheid. Espasa benadrukt echter dat de twee niet los van elkaar kunnen worden gezien (320). Ook de ‘speakability’ van een tekst gaat hand in hand met een zekere mate van domesticatie (Windle, 5). Waar Landers en Windle de tekstuele kant van ‘performability’ benadrukken, ligt bij Snell-Hornby de nadruk op de cultuurgebondenheid van theaterconventies en acteerstijlen, de ‘playability’. Hierbij stelt ze dat de cultuurgebondenheid die inherent is aan de term ‘performability’, precies is wat de term zo moeilijk te definiëren maakt. Dat wat als ‘performable’ wordt beoordeeld hangt in grote mate af van de theatrale traditie en acteerstijlen van de doelcultuur in kwestie: ‘Given such divergences, it seems inevitable that precise and at the same time generally accepted definitions will remain utopian.’ (110)

2.2.2 Kanttekeningen bij 'performability'

Uit de literatuur blijkt dat er door deze focus op domesticatie in het theater weinig ruimte is voor erkenning van de vertaler, degene met kennis van de brontaal (Windle, 3). De persoon die de tekst 'performable' maakt is in veel gevallen namelijk niet de vertaler zelf, maar een bekende toneelschrijver die werkt met een 'letterlijke' of 'woord-voor-woord' vertaling van het origineel (een 'scholarly translation') en wiens naam publiek zal trekken (ibidem). Dit raakt aan een derde en, volgens Espasa (2000), het belangrijkste aspect van 'performability', namelijk ideologie en machtsverhoudingen: of een tekst 'performable' is, wordt besloten door degene die de meeste macht heeft binnen het theatergezelschap (58).

Ook Bassnett (1985, 1991) wijst al op het verband tussen status en 'performability'. Binnen de periode van een decennium heeft Bassnett in haar denken over 'performability' een opvallende transitie ondergaan. In eerste instantie beschrijft ze 'performability' als een zogenaamde 'gestural understructure' die aanwezig is in de tekst en die de vertaler moet zien te identificeren, decoderen en hercoderen (1980: 126, 128). Dit standpunt ondersteunt het idee, oorspronkelijk van theatersemioticus Anne Übersfeld, dat de theatertekst niet 'superieur' of 'allesbepalend' is, maar slechts één onderdeel van een groter geheel: de theatervoorstelling (Bassnett 1980: 124). De tekst zelf is een *texte troué* en wordt pas compleet tijdens de uitvoering ervan (Bassnett 1985: 94). In 1991 gooit Bassnett het roer om en besluit ze dat de theatertekst toch 'an entity in its own right' is, waarin 'performability' niet besloten kan liggen (1991: 101, 109). Een vertaler kan niet 'incomplete tekst A' naar 'incomplete tekst B' vertalen (101). Bovendien kent de 'encoded gestural subtext' geen universele toepassing, maar wordt die in elke cultuur en tijdsperiode anders geïnterpreteerd. Als onder 'performability' de 'encoded gestural subtext' wordt verstaan, kan deze dus niet gedefinieerd worden. Ik kan mij echter vinden in het argument van Marco (2002) dat dit geen reden is om de term in zijn geheel af te wijzen, maar juist om deze door middel van onderzoek te pogen te definiëren (61).

Een tweede bezwaar van Bassnett is dat 'performability' als criterium niet los kan worden zien van het naturalistisch theater in de traditie van Stanislavski. In

Brechtiaans theater wordt bijvoorbeeld juist de artificialiteit van het spel benadrukt, maar ook oudere theaterstukken zoals die van Shakespeare waren oorspronkelijk minder realistisch en script-vast dan hun hedendaagse bewerkingen. Een vloeiend pratende en script-vaste Romeo is daarmee misschien juist niet trouw aan het origineel en aan de ‘geest’ van Shakespeare (Bassnett 1991: 103). Hiermee komt het concept van ‘performability’, volgens Bassnett, nog meer op losse schroeven te staan. Het feit dat niet elke stroming binnen de theaterkunst ‘performability’ prioriteert, lijkt mij echter niet voldoende reden de term als geheel af te wijzen. De alomtegenwoordigheid van de term in de recente vertaal- en theaterwetenschappelijke literatuur laat zien dat ‘performability’ nog steeds als belangrijk criterium wordt beschouwd binnen het theatervertaalkvak. Het argument van Bassnett laat eerder zien dat ‘performable’ vaak niet gelijkstaat aan ‘trouw aan de brontekst’.

Tot slot, stelt Bassnett, wordt de term gebruikt om allerhande vertaalstrategieën en grote veranderingen te rechtvaardigen. Aaltonen (2000) licht dit als volgt toe:

If the norm is the ‘faithful’ translation, supported by, for example, copyright law in the legal system, a deviant approach to the source text, a ‘free’ translation, must be justified in some way, and the ‘requirements of the stage’ defined in terms of ‘playability’ and ‘speakability’ have provided this justification. (42)

Hierbij hoort ook de door Windle genoemde praktijk waarbij een letterlijke vertaling van een (vaak anonieme) literair vertaler wordt bewerkt door een scenarist met naamsbekendheid die het publiek moet trekken (3). Een direct gevolg hiervan is de marginalisatie van de theatervertaler binnen de theaterpraktijk (Brodie 2020: 584).

Dit laatste argument lijkt het zwaarst te wegen en het meest persoonlijke argument te zijn voor Bassnett, die aangeeft zelf twintig jaar ervaring te hebben als theatervertaler en zich in haar politiek getinte wetenschappelijke artikel uitlaat over de economische en algemeen veronderstelde esthetische en intellectuele

inferioriteit van de vertaler, met name in het theater (1991: 101, 111). Ze stelt voor dat theatervertalers de notie van ‘performability’ loslaten en zich louter richten op de linguïstische structuren van de theatertekst (1985: 102), die ze later als volgt beschrijft:

“What is left for the translator to do is to engage specifically with the signs of the text: to wrestle with the *deictic units*, the *speech rhythms*, the *pauses and silences*, the *shifts of tone or of register*, the *problems of intonation patterns*: in short, the *linguistic* and *paralinguistic* aspects of the written text that are decodable and reencodable.” (1998: 107, cursivering van mij)

Opvallend in dit lijstje zijn de ‘deictic units’, die in eerder werk van Bassnett juist de ‘gestic text’ belichaamden (zie 2.2.3), en non-verbale tekens zoals ritme, pauzes en toon, die in latere literatuur terugkomen als criteria voor ‘performability’. Zo vertoont dit lijstje overeenkomsten met wat Marco (2002) één van de belangrijkste overwegingen bij het vertalen van theater noemt: ‘the matching of text to action’, ofwel ‘performability’: ‘This includes the relationship between language and gestures, the role of deixis, what characters are doing while they speak, the rhythm of delivery, etc.’ (59). Dat wat Bassnett ‘linguistic and paralinguistic aspects’ noemt lijkt daarmee sterk op wat Marco en anderen verstaan onder ‘performability’ — en haar ‘case against performability’ vooral een strijd tegen de politieke implicaties van de veronderstelde ‘performability’ van theaterteksten voor de theatervertaler.

Hoewel de term ‘performability’ sinds Bassnetts verwerping ervan nog volop wordt gebezigd, blijft de term bekritiseerd als zijnde vaag, cultuurgebonden en veranderlijk (zie citaat Racz 2019). Nikolarea (2002: paginanummer onbekend⁴) toont aan dat het probleem met de term zit in het feit dat deze als prescriptief wordt ingezet. Ook Espasa en Marco zijn het erover eens dat het productiever is om te onderzoeken wat regisseur en acteurs doen met een tekst in uitvoering, dan om de theatrale potentie van een tekst *a priori* te bestuderen of vast te stellen (Espasa 2000: 49; Marco 2002: 61). Dit laatste, wat regisseur en acteurs *doen* met de

⁴ Artikel online geraadpleegd. Paginanummers niet vermeld.

tekst, heb ik geprobeerd in mijn vertaalanalyses te betrekken. Alleen van *La voix humaine* had ik echter een registratie van de voorstelling tot mijn beschikking. Voor de overige twee analyses heb ik, om een idee te krijgen van de tekst in uitvoering, gekeken naar de trailer, foto's van de voorstelling op de website van het theatergezelschap en informatie over de uitvoering in interviews en recensies.

2.2.3. Criteria voor 'performability'

Kort samengevat is een tekst volgens de theorie 'performable' als deze 'playable' en 'speakable' is, en wanneer deze 'performable' wordt bevonden door een persoon met status binnen het theatergezelschap en/of is bewerkt door een toneelschrijver of dramaturg met naamsbekendheid. 'Speakability' heeft te maken met de vloeiendheid van de dialogen; 'playability' met de mate van aansluiting bij het publiek. Dan blijft de vraag aan welke specifieke criteria een 'performable' tekst volgens de theorie moet voldoen. Ondanks dat 'performability' vaag, cultuurgebonden en veranderlijk is, zijn er een aantal elementen die terugkomen in de literatuur. De meeste hiervan hebben betrekking op de 'speakability' van de tekst.

Toen Bassnett 'performability' nog onderschreef, stelde ze onder andere dat 'performability' 'fluent speech rhythms' veronderstelt: een taal die door de acteurs zonder moeite kan worden uitgesproken, waarbij brontaalaccenten in het origineel zijn vervangen met equivalenten registers in de doeltaal en elementen die te nauw verbonden zijn met brontaal en -cultuur zijn weggelaten (1985: 90). Het creëren van de juiste 'speech rhythms' is precisiewerk: 'The translator needs to be aware of *minute changes of register, tone, and style*, all of which are bound to an explicit context in both SL and TL systems.' (Ibidem)

Deze 'fluent speech rhythms' van Bassnett komen in verschillende varianten terug bij verschillende auteurs. Pelletier noemt de muzikaliteit van de tekst, waarbij hij de voorkeur geeft aan 'sterke' en 'levendige' woorden boven 'exacte' en 'correcte' vertalingen (Pelletier 1988: 32 in Espasa 2013: 55). Snell-Hornby onderstreept het belang van ritme: de tekst moet het natuurlijke ritme van de adem volgen (Snell-

Hornby 1984: 104-108 in Aaltonen 2000: 43). Daarnaast benadrukt zij, net als Jiří Levý, het artificiële karakter van de theatertekst en noemt zij enkele karakteristieken van theatertekst, zoals tekstuele coherentie, semantische dichtheid en snelle wisselingen van thema (Snell-Hornby 2007: 11). Levý noemt theaterdialogen een ‘gestileerde vorm van spreektaal’ die begrensd wordt door theaterconventies. De belangrijkste kenmerken van deze taal zijn dat ze ‘speakable’ zijn voor de acteurs en makkelijk te begrijpen voor het publiek. Dit komt neer op korte zinnen en zinnenreeksen, bekende in plaats van zeldzame woorden en het vermijden van medeklinkerclusters of tongbrekers (Levý 1969 in Aaltonen 2000: 42). Ook voor Pavis (1989) komt ‘speakability’ neer op ‘easy pronunciation’ (ibidem).

Hier zet Aaltonen, samen met Pavis, tegenover dat theatertekst niet per definitie simpel en makkelijk uit te spreken is: ‘Speakability defined in terms of simplicity is clearly not a very accurate way of characterising theatre texts. Theatre texts do not need to be simple and easy to speak.’ (Aaltonen 2000: 43). Racz werkt dit idee verder uit: ‘This concern for instant comprehensibility can lead to extreme smoothing over (...) of ambiguities and intricacies that might well be deemed constitutive features of the source text and, therefore, desirable to be preserved in translation’ (Racz 2018: pagina onbekend⁵). Een bijkomende kwestie is dat nieuwe vertalingen van oude theaterstukken begrijpelijker worden gemaakt dan het origineel destijds voor de theaterganger was (ibidem). Ook kan een verscheidenheid aan stemmen van de verschillende karakters of karaktertypen in de brontekst door deze strategie worden gereduceerd tot een ‘sameness of language’, terwijl de verschillende ‘talen’ van de personages juist diepte geven aan het verhaal (ibidem).

Dit is dan ook Schultzes interpretatie van ‘speakability’: een instrument om literaire en theatrale betekenis te genereren. Zij wil ‘speakability’ juist niet gelijkstellen aan makkelijk uit te spreken tekst en benadrukt het belang van verschillende typen van ‘speakability’, die als functie hebben theatrale betekenis te genereren (Schulze 1990: 268 in Aaltonen 2000: 43).

Als het gaat om de aansluiting van de tekst bij het doelpubliek, wijst Windle humor, eigennamen en krachttermen aan als belangrijkste probleemgebieden (6-8).

⁵ Boek geraadpleegd via Google Books. Paginanummers niet vermeld.

Dat domesticatie bij het vertalen van theaterteksten de norm is, heeft te maken met het efemere karakter van theater en het feit dat de tekst direct te begrijpen moet zijn (Marco 2002: 61). Komisch effect kan afhangen van de kennis van het publiek van een bepaald cultureel element, zoals een bekend persoon of een gebeurtenis. Heeft het publiek die kennis niet, dan zal de grap langs hen heen gaan. Zij, maar ook de acteurs, krijgen geen tweede kans (ibidem). Dit betekent dat bij het vertalen van een grap de inhoud zo nodig zal worden aangepast om het effect te behouden en het publiek aan het lachen te maken (Windle 2011: 6). Humor is bovendien bij uitstek een manier om het publiek bij de voorstelling te betrekken en heeft binnen het theater de absolute prioriteit boven getrouwheid en zelfs begrijpelijkheid (Barańczak 1994: 197 in Windle 2001: 6).

Ook eigennamen en krachttermen vergen speciale aandacht van de vertaler, waarbij de vertaler streeft naar een equivalent effect (ibidem). Buitenlandse eigennamen zullen bijvoorbeeld aangepast worden als ze in de doeltaal een onbedoeld komisch effect hebben (ibidem). Bij krachttermen zal de vertaler afwegen welke woorden een equivalent effect bereiken in de doeltaal én geaccepteerd zijn binnen de doelcultuur (ibidem). Dit zijn afwegingen die de literair vertaler bij het vertalen van literair proza ook maakt, maar vanwege het efemere karakter van theater, ligt de drempel voor het behalen van hetzelfde effect bij theatervertalingen hoger. De tekst moet direct begrepen kunnen worden. Het is waarschijnlijk dat de theatervertaler op een soortgelijke manier naar alle cultuurspecifieke elementen uit de broncultuur zal moeten kijken om een alternatief te vinden dat een equivalent effect bereikt en tegelijkertijd goed te begrijpen is.

Tot slot heeft Bassnett het naast 'fluent speech' ook over 'performability' als een 'gestural structure' (1980; 1985). Deze kan worden gedecodeerd door te kijken naar 'deictic units' (1985: 96). Hieronder verstaat zij de woorden, vaak eigennamen en persoonlijke of bezittelijke voornaamwoorden, die de relaties tussen karakters bewerkstelligen: 'Since these units determine the interaction between the characters on the stage, they also determine characterization and, ultimately, feed into the other codes of performance.' (98) Deze 'gestural understructure' lijkt op wat Snell-Hornby (2007) beschrijft als de potentie van de tekst om non-verbale

tekens (in semiotische zin) te genereren, zoals stemgebruik, gezichtsuitdrukkingen en beweging (110). In combinatie met de tekst brengen deze non-verbale tekens het ‘dramatische effect’ tot stand. Brodie (2020) voegt aan deze non-verbale tekens ook licht, muziek en set design toe (584), maar stelt daarentegen niet dat deze in de tekst besloten liggen.

Dit gegeven, het idee dat een tekst de potentie heeft om bepaalde non-verbale tekens te genereren, is interessant om in gedachte te houden bij met name de eerste casestudy, waarbij naast de tekst ook non-verbale tekens in ogenschouw worden genomen.

2.3 Naar een definitie van speelbaarheid

Het vinden van een algemene definitie van speelbaarheid volgens de theorie blijkt geen makkelijke taak. Naast dat speelbaarheid zeer veranderlijk is, komen er in de literatuur verscheidene kenmerken van speelbaarheid voor die tegenstrijdig met elkaar zijn. Hieronder beknopt de bevindingen, waarbij alle hierboven genoemde uitspraken over speelbaarheid en ‘performability’ (en vergelijkbare termen) zijn samengevoegd onder de noemer ‘speelbaarheid’.

1. Speelbaarheid is cultuurgebonden en veranderlijk.
2. Een (vertaalde) tekst is speelbaar wanneer deze speelbaar wordt bevonden door een persoon met status binnen het theatergezelschap en/of is bewerkt door een toneelschrijver, theatermaker of dramaturg met naamsbekendheid (en die dus publiek trekt).
3. Een (vertaalde) tekst is speelbaar wanneer de dialogen vloeiend zijn en de tekst aansluit bij het publiek.

3a. De dialogen zijn vloeiend als:

de taal zuiver en eenvoudig is;

3b. De tekst sluit aan bij het publiek als:

deze in zeker mate is gemoderniseerd en gedomesticeerd (aangepast aan theaternormen en -conventies binnen doelcultuur);

de taal soepel en modern is;	deze geen nietszeggende eigennamen en allusies bevat;
er (zo nodig) rekening is gehouden met metrum en rijm;	cultuurspecifieke elementen niet al te letterlijk zijn vertaald;
eventuele brontaalaccenten in de brontekst zijn vervangen met een equivalent register in de doeltaal;	een eventuele onderliggende ideologie niet te ver afstaat van de doelcultuur;
de vertaler rekening heeft gehouden met subtiele veranderingen in toon, register en stijl;	komische momenten in de brontekst een equivalent komisch effect bereiken in de doeltaal;
deze sterke en levendige woorden bevatten;	eigennamen geen onbedoeld komisch effect hebben;
deze het natuurlijke ritme van de adem volgen;	krachttermen in de brontekst een equivalent effect bereiken in de doeltaal én binnen de doelcultuur geaccepteerde woorden zijn
deze coherent zijn, een semantische dichtheid en snelle wisselingen van thema bevatten (ofwel: opgesteld zijn in gestileerde theatertaal);	
deze korte zinnen en zinnenreeksen bevatten;	
deze bekende woorden bevatten;	
deze geen medeklinkerclusters en tongbrekers bevat;	
(ofwel) deze makkelijk uitgesproken kunnen worden door de acteurs;	
deze makkelijk begrepen kunnen worden door het publiek.	

4. Ook een tekst die aan geen van de bovenstaande criteria voldoet kan speelbaar zijn, (bijvoorbeeld) als het origineel opzettelijk esoterisch is.

5. Ook een tekst die aan geen van de bovenstaande criteria voldoet en niet opzettelijk esoterisch is kan speelbaar zijn, afhankelijk van de bekwaamheid van de regisseur en de acteurs.

6. Een speelbare tekst is niet per definitie ‘makkelijk uit te spreken’, aangezien dit ook kan leiden tot een platte, van alle in het origineel aanwezige subtiele ambigüiteiten ontdane vertaling. Speelbaarheid betekent juist: het genereren van theatrale betekenis.

7. Een speelbare tekst heeft de potentie om non-verbale tekens te genereren die bijdragen aan het interpretatief potentieel van de voorstelling.

Het moge duidelijk zijn dat dit geen waterdichte definitie van speelbaarheid is, maar slechts een verzameling van uitspraken over speelbaarheid van toonaangevende wetenschappers op het gebied van het vertalen van theater. Hoewel de hierboven besproken Nederlandse teksten slechts in beperkte mate toonaangevend zijn, vertonen de uitspraken over speelbaarheid in deze teksten grote overeenkomsten met de Angelsaksische literatuur over ‘performability’ en heb ik deze eveneens in het overzicht verwerkt. Met meer kennis en onderzoek kan deze lijst van criteria ongetwijfeld uitgebreid en anders gestructureerd worden.

3 De casestudies

Deze algemene voorlopige definitie van speelbaarheid vormt de bril waardoorheen we in dit hoofdstuk naar de Nederlandse vertalingen van respectievelijk *La Voix humaine* (1927), *Les Bonnes* (1947) en *Andromaque* (1667) kijken. Bij het analyseren van de teksten ben ik begonnen met het identificeren van de verschuivingen: wat hebben de vertalers aan de tekst veranderd om deze speelbaar te maken of houden? Door enkel naar de verschuivingen te kijken, zou ik echter voorbij gaan aan de kenmerken van het origineel die in de vertaling zijn behouden en bijdragen aan de speelbaarheid van deze laatste. Ook hieraan heb ik geprobeerd ruimschoots aandacht te besteden. In de analyse van *La voix humaine* ligt de nadruk echter op de verschuivingen, aangezien deze talrijk zijn en een significant effect hebben op het interpretatief potentieel van de tekst.

De enige criteria bij het selecteren van de theaterteksten waren dat het recente Nederlandse vertalingen moesten zijn van Franse toneelstukken en dat de tekst beschikbaar moest zijn. De drie theaterteksten zijn recentelijk vertaald en uitgevoerd door gerenommeerde Nederlandse gezelschappen: Toneelgroep Amsterdam en Toneelschuur Producties. Een aantal overeenkomsten tussen de drie originele theaterteksten wijzen al in de richting van twee nog niet eerder besproken voorwaarden voor speelbaarheid. Ten eerste zijn het stuk voor stuk klassieke teksten, geschreven door witte Franse mannen. Het is aannemelijk dat een bekende tekst die al een zekere status heeft binnen de Europese cultuur eerder als speelbaar wordt gezien dan een nieuwere, nog onbekende tekst van een francofone, bijvoorbeeld Congolese, schrijver. Ten tweede delen de drie teksten twee van dezelfde universele thema's: liefde, geweld en dood. Ook dit lijkt mij bijdragen aan de veronderstelde speelbaarheid van een theatertekst.

3.1 *La voix humaine*

In 1927 schreef Jean Cocteau (1889 - 1963) *La Voix humaine*, een toneeltekst voor één actrice. Een vrouw, die naamloos blijft, belt een laatste keer met haar ex-geliefde,

die haar na een relatie van vijf jaar heeft verlaten voor een ander. Het gesprek, dat ongeveer een uur duurt en op verschillende momenten wordt onderbroken door problemen met de telefooncentrale, schetst het beeld van een ongezonde relatie, waarin de vrouw zich volledig afhankelijk heeft gemaakt van haar geliefde. Haar wanhoop, die ze aan het begin van het gesprek nog verbergt onder lieve woordjes, groeit naarmate het gesprek vordert en ze er niet alleen achter komt dat hij de volgende dag al gaat trouwen, maar dat hij tegen haar liegt bovendien: hij doet haar geloven dat hij thuis is, maar als de verbinding wordt verbroken en ze hem terug belt, krijgt ze Joseph (vermoedelijk de dienstbode van de man) aan de telefoon, die haar vertelt dat *monsieur* (ook de man krijgt geen naam) niet thuis is en vanavond niet meer thuiskomt. Na deze ontdekking probeert de vrouw op verschillende manieren een beroep te doen op het geweten van de man. In de regieaanwijzingen schrijft Cocteau: '[E]lle n'essaye qu'une seule ruse : tendre une perche à l'homme pour qu'il avoue son mensonge, qu'il ne lui laisse pas ce souvenir mesquin.' (Cocteau 452) De retorische strategieën die de vrouw inzet om haar doel te bereiken zijn karakteriserend voor de dialoog-monoloog (Nanni 2016).

Bijzonder aan de tekst is dat we als publiek slechts één kant van het gesprek meekrijgen. We horen de stem van de vrouw, of de stilte. In de tekst is deze stilte zichtbaar gemaakt in de vorm van regels die gedeeltelijk of geheel uit puntjes bestaan. De afwezigheid van de geliefde is daarmee voelbaar; de ex-geliefde die, zo blijkt, al vijf jaar lang haar enige adem was. 'Maintenant j'ai de l'air parce que tu me parles,' zegt de vrouw als het einde van het gesprek nadert (Cocteau 461).

In het oeuvre van Jean Cocteau is de dood, die hij in bijna al zijn werk als antagonist opvoert, een terugkerend thema (Nanni 2016). Zo ook in *La Voix humaine*: de vrouw blijkt niet alleen de vorige avond een zelfmoordpoging te hebben gedaan, maar gebruikt herhaaldelijk de dood als metafoor voor het ophangen van de telefoon ('...on ne pense pas qu'il faudra se taire, raccrocher, retomber dans le vide, dans le noir', 'c'est dur de raccrocher, de faire le noir', 'si tu coupes, tu coupes le tuyau'). Hiermee is het stuk tegelijkertijd een reflectie op de telefonie als destijds nieuw communicatiemiddel ('avec cet appareil, fini est fini'). Aan het einde van het stuk wikkelt de vrouw het koord van de telefoon om haar hals heen ('J'ai le fil autour de mon cou. J'ai ta voix autour de mon cou.'). Als hij ophangt ligt ze op haar bed,

met het koord nog om haar hals, en laat ze de hoorn op de grond vallen. Dit laatste beeld symboliseert haar dood: de dood als gevolg van het kwijtraken van haar geliefde, als gevolg van het ophangen van de telefoon.

Omdat het slechts één helft van een dialoog betreft, zal de interpretatie van het publiek grotendeels afhangen van de vertolking van de actrice. Cocteau laat in zijn regieaanwijzingen weten hoe ‘de auteur’ het gespeeld wil zien worden: ‘Il voudrait que l’actrice donnât l’impression de saigner, de perdre son sang, comme une bête qui boite, de terminer l’acte dans une chambre plein de sang’ (Cocteau 452). Daarnaast is Cocteau zeer specifiek over het taalgebruik en vraagt hij de actrices die de rol buiten zijn invloed vertolken om de tekst te respecteren, inclusief taalfouten, herhalingen, hyperbolen en platitudes (ibidem).

Cocteau beschrijft ‘het theatrale’ als enige drijfveer bij het schrijven van *La Voix* (préface). Hij wilde een eenvoudig stuk maken, waarin hij als schrijver en regisseur onzichtbaar zou blijven (Nanni 2). Doordat hij enkel het essentiële als uitgangspunt heeft genomen, is *La Voix* een abstract en symbolisch stuk over liefde en dood; even tijdloos als universeel (Nanni 5). Het stuk is dan ook één van de meest uitgevoerde en geadapteerde toneelstukken uit de geschiedenis. Een bekende uitvoering is die van Francis Poulenc, die het script inkortte voor zijn opera met Denise Duval in 1958. Ook in het Nederlands verschenen verschillende versies, waaronder die van het VU Kamerorkest (1998) en van het OT Rotterdam (2010, 2015), beide gebaseerd op de versie van Poulenc, en die van Toneelgroep Amsterdam (2009-2019), gebaseerd op de originele tekst van Cocteau.

De vertaling voor Toneelgroep Amsterdam werd gemaakt door dramaturg Peter van Kraaij en actrice Halina Reijn. Peter van Kraaij vertaalde als dramaturg eerder teksten voor theater, voor Reijn was het de eerste keer. Beiden hebben, net als vertalers, het interpreteren van teksten als beroep. Van Kraaij zegt hierover: ‘Eigenlijk doe ik hetzelfde wat acteurs doen met een tekst: van binnenuit proberen te begrijpen wat er staat. Daarvoor moet ik maandenlang kunnen leven met die teksten, er een heleboel parallel materiaal bij betrekken.’ (Kerkhoven 2003: 8) Hiermee vertoont het werk van een dramaturg, en dat van de acteur, overeenkomsten met dat van een vertaler. Niet voor niets wordt het omzetten van een tekst in een voorstelling vaak als ‘vertaalslag’ beschreven: ‘Als je zelf schrijft ken

je het waarom van elk woord; bij elke zin heb je redenen. Als je complexe teksten als die van Bernhard of Joyce enceneert ga je op zoek naar wat het betekent, naar alles wat meeklinkt in die taal.' (Ibidem: 9) Naast dramaturg is Van Kraaij ook scenarist en romanschrijver. Halina Reijn is naast actrice eveneens schrijver: van columns, boeken en filmscenario's. In interviews vertelt ze dat regisseur Ivo van Hove haar heeft gevraagd te helpen met het vertalen 'om haar alvast uit de tent te lokken', met als gevolg dat ze zeer betrokken raakte bij de tekst (Alkema 2009). Ze beschouwt *La voix humaine* dan ook meer dan voorheen als háár voorstelling (Van der Jagt 2009).

Belangrijker in het kader van de eerder besproken criteria van speelbaarheid is dat beide vertalers een zekere naamsbekendheid genieten. Zo werd in interviews en artikelen die de voorstelling moesten promoten vermeld dat zij de vertalers van de tekst waren en in sommige dat Reijn de tekst alleen vertaald had. Ook in de introductie voorafgaand aan de uitvoering die ik in 2016 zelf bezocht, kwam ter sprake dat Peter van Kraaij en Halina Reijn de vertalers waren. De keuze van Ivo van Hove om juist hen de tekst te laten vertalen was een commercieel succesvolle. Hiermee voldoet de vertaling al aan een eerste voorwaarde van speelbaarheid zoals hierboven gedefinieerd.

De uitvoering van Toneelgroep Amsterdam is zeer succesvol geweest in Nederland en in het buitenland. Reijn heeft de voorstelling tien jaar in Nederland gespeeld en tijdens een wereldtournee, met boventitels, in onder andere New York, Sint-Petersburg, Toronto, Dublin, Polen, Sydney, China, Barcelona en Hong Kong ('La voix humaine'). In zowel binnen- als buitenland heeft het stuk hoofdzakelijk positieve recensies ontvangen.

De vertaling van Toneelgroep Amsterdam is niet in tekstvorm gepubliceerd, wel verscheen er in 2010 een registratie van een voorstelling, waarschijnlijk nadat deze op televisie was uitgezonden ('Toneel op Televisie: La Voix Humaine'). Het is mogelijk dat de vertolking op het podium iets afwijkt van het script. Voor de analyse ben ik uitgegaan van de tekst zoals die op het podium ten gehore is gebracht. Onderstaande fragmenten uit de vertaling zijn afkomstig uit mijn eigen transcriptie van een registratie van de voorstelling. Bij deze fragmenten is dan ook

geen paginanummer genoteerd. Wel is de volledige transcriptie terug te vinden in bijlage 1.

3.1.1 Een vloeiende dialoog-monoloog

Structuur, toevoegingen en weglatingen

Het eerste dat opvalt bij het bekijken van de vertaling van *La Voix*, is dat er geen grote veranderingen zijn aangebracht in de structuur van de tekst, ofwel de volgorde van de zinnen. Hoewel het origineel van zichzelf geen duidelijke structuur heeft en niet in scènes of aktes is opgedeeld, zijn de zinnen in de vertaling stuk voor stuk te herleiden naar de zinnen in het origineel. Het lijkt er dus niet op dat de vertalers zich in naam van speelbaarheid allerlei vrijheden hebben veroorloofd. Er zijn geen stukken toegevoegd en alleen tegen het einde van het stuk is er een gedeelte van zestien zinnen weggelaten, waarin de vrouw vertelt dat ze een envelop met foto's voor haar rijbewijs heeft verscheurd in het bijzijn van de hond. Deze weglating lijkt wel verband te houden met de speelbaarheid van het stuk, voornamelijk als het gaat om de coherentie van de dialoog-monoloog en de begrijpelijkheid voor het publiek. De weggelaten zinnen volgen namelijk op een gedeelte dat in de vertaling door een kleine verandering een opmerkelijk andere betekenis heeft gekregen. In dit gedeelte legt de vrouw uit waarom zij denkt dat de hond bang voor haar is geworden. 'Je veux dire qu'il ne me reconnaît peut-être pas, qui je lui ai peut-être fait peur,' zegt ze, waarna ze haar situatie (na vijf jaar verlaten door haar geliefde) vergelijkt met die van ene tante Jeanne toen deze haar zoon verloor.

Regarde, tante Jeanne, le soir où je lui ai appris que son fils avait été tué. Elle est très pâle et très petite — eh bien, elle est devenue toute rouge et géante Une géante rouge ; elle cognait le plafond avec sa tête et elle avait des mains partout, et son ombre remplissait la chambre et elle faisait peur *el k faisait peur !* Je te demande pardon.

Justement sa chienne. Elle se cachait sous la commode et elle aboyait comme après une bête... (463)

Ze vergelijkt zichzelf met tante Jeanne, die óók haar hond schrik aanjoeg in een toestand van hevig verdriet. In de Nederlandse vertaling gebeurt er echter iets anders:

Kijk dit is dus net zoals bij tante Jeanne hè... die avond dat ik haar vertelde dat haar zoon was omgekomen... Tante Jeanne is eigenlijk zo heel bleek en klein... maar toen werd ze plotseling heel groot en reusachtig, een soort van rode reuzin... Ze botste met haar hoofd tegen het plafond en haar armen waren overal en haar schaduw vulde de kamer en ze was angstaanjagend... Ze was angstaanjagend... Sorry hoor maar ze leek wel een teef... En ze verstopte zich onder de ladekast en ze blafte en ze jankte als naar een beest...

Het gaat niet langer om de hond van tante Jeanne, maar om tante Jeanne zelf, die in haar verdriet eerst in een reuzin en vervolgens in een teef transformeert en zich blaffend en jankend onder de ladekast verstopt. De vergelijking tussen de vrouw zelf en tante Jeanne is minder helder geworden en de anekdote illustreert niet langer een situatie waarin een hond bang is geworden voor zijn of haar baasje. In de weggelaten zinnen gaat de vrouw dieper in op deze situatie en doet ze uit de doeken wat zij heeft gedaan waardoor de hond bang voor haar is geworden. Mogelijk hebben de vertalers dit gedeelte weggelaten omdat het niet aansluit bij hun interpretatie van de voorafgaande passage. Men zou echter ook kunnen stellen dat deze gehele passage in de huidige vertaling minder coherent en begrijpelijk is geworden. Het is namelijk niet meer helder waar de vrouw precies naartoe wil met deze specifieke anekdote. Daarnaast levert het een enigszins verwarrend beeld op dat tante Jeanne eerst zo groot wordt dat ze de hele kamer vult, maar daarna alsnog onder kast past. Wat dat betreft is het discutabel of deze verandering is gemaakt met het oog op de speelbaarheid van de tekst.

Verduidelijkingen

Hoewel naast deze kleine omissie de structuur van de tekst hetzelfde is gebleven, zijn de vertalers op microniveau vrijer geweest. De Nederlandse tekst is, evenals het origineel, zeer spreektaalig en bevat veel herhalingen, zelfs meer dan het origineel. Daarbij bevat de vertaling veel tussenwerpsels die kenmerkend zijn voor de Nederlandse spreektaal, zoals 'hoor', 'maar', 'o man', 'toch', 'nou', 'of wel' en 'hè'. Als gevolg hiervan klinkt de tekst zeer natuurlijk en is deze overtuigend als (de helft van een) telefoongesprek tussen twee voormalige geliefden. Een ander gevolg van deze toevoegingen is dat het er in de Nederlandse tekst soms 'wat dikker bovenop ligt'. Neem dit gedeelte aan het begin van het stuk, waarin de vrouw na veel gedoe met de telefooncentrale eindelijk de man aan de telefoon heeft:

Ah ! enfin c'est toi oui très bien allô !
. oui C'était un vrai supplice de t'entendre à travers tout ce
monde
oui oui
.
. . . non c'est une chance Je rentre il y a dix minutes . . .
. Tu n'avais pas encore appelé ? (452)

Het zijn korte, heldere zinnen die in zichzelf niet dubbelzinnig zijn, tenzij je als publiek weet dat de vrouw tegen de man liegt. Alleen met die kennis krijgen de woorden een andere lading. In de Nederlandse vertaling lijkt die lading echter al in de tekst zelf verwerkt te zijn:

Hallo? . . . Eindelijk . . . eindelijk jij bent het . . . jij bent het ja . . . jij
bent het. Ja heel erg goed . . . Hallo? Ja ja O . . . man . . .
het was echt echt een marteling om je door al die stemmen heen te moeten
horen ja ja nee nee nee nee nee nee nee nee nee nee
het is echt eh heel erg toevallig ik kom net ehm tien minuten geleden hier
binnen ja Je had me toch niet al eerder gebeld of wel?

Vooral door de vele herhalingen van het woord ‘nee’ en de toevoeging van ‘echt eh heel erg’ voor ‘toevallig’ is de vertaling suggestiever dan het origineel. De vertalers lijken het publiek hier een handreiking te willen doen door alvast iets van haar onoprechtheid te laten doorschemeren.

Eenzelfde soort handreiking wordt gedaan in de hierboven genoemde anekdote over tante Jeanne. Ook in dit gedeelte lijken de ingrepen van de vertalers vooral als doel te hebben de tekst begrijpelijker te maken. De eerste zin, in het Frans simpelweg ‘Regarde, tante Jeanne’, is geworden: ‘Kijk, dit is dus net zoals bij tante Jeanne, hè’. Met de uitbreiding ‘dit is dus net zoals bij’ wordt een seintje aan het publiek wordt gegeven: hier volgt een vergelijking.

Op eenzelfde manier wordt op sommige plekken expliciet gemaakt wat de man mogelijk heeft geantwoord tijdens de stiltes tussen de zinnen die de vrouw uitspreekt. In het onderstaande voorbeeld hebben de woorden ‘un peu dur’ iets ongrijpbaars, wat de indruk wekt dat de vrouw iets herhaalt van wat de man zojuist heeft gezegd.

Le sac? Tes lettres et les miennes. Tu peux le faire prendre quand tu veux Un peu dur Je comprends. (453)

In het Nederlands blijft van dit ongrijpbare weinig over en wordt expliciet gemaakt dat de man het ‘een beetje lastig’ vindt om de tas op te laten halen:

De tas? ... Eh nou jouw brieven en mijn brieven hè. ... Je mag ‘m laten ophalen wanneer je dat maar wil. ... Dat vind je een beetje lastig? ... Ja nee ja ja dat begrijp ik ja ja.

Dit soort verduidelijkingen lijken te zijn gemaakt met het oog op speelbaarheid: de tekst is makkelijker te volgen voor het publiek. Daarnaast is de Nederlandse tekst beslist levendig te noemen, wat eveneens bijdraagt aan de speelbaarheid van de tekst.

Toon en emotie: meer verduidelijkingen

Naast dat de tekst hier en daar begrijpelijker is gemaakt en zeer levendig is, vindt er op verschillende plekken een subtiele, of minder subtiele, verandering in toon plaats. In het bovenstaande fragment, bijvoorbeeld, krijgt de zin ‘Eh nou jouw brieven en mijn brieven, hè’ door de kleine toevoegingen ‘eh nou’ en ‘hè’ en door de herhaling van het woord ‘brieven’ een zekere venijnigheid, een irritatie, die in de originele zin niet aanwezig is. De Nederlandse tekst is in dat opzicht meer ‘gekleurd’.

In het onderstaande fragment gebeurt iets vergelijkbaars. In het origineel kunnen de woorden ‘Tu es bête’ als plagerig worden opgevat:

Oui, cher monsieur ! Je plaisantais Tu es bête *Heureusement* que tu es maladroit et que tu m’aimes... (457)

De Nederlandse vertaling, daarentegen, is door de toevoegingen ‘O mijn god’ en het woordje ‘zo’ voor ‘dom’ meer uitgesproken kwetsend:

Sorry sorry ik maakte maar een grapje o mijn god je bent zo dom het is maar goed dat je zo onhandig bent hè... En dat je van me houdt...

Een andere interpretatie is dat de vrouw in het Frans passief agressief is en in de Nederlandse vertaling meer uitgesproken agressief; de in de Franse subtekst aanwezige emotie is in de vertaling expliciet gemaakt. Eigenlijk geldt dit ook voor het voorlaatste fragment. De zin ‘Tes lettres et les miennes’ is erg beladen: hun volledige liefdesgeschiedenis zit in die tas en zal vermoedelijk door de man verbrand worden, zo suggereert de vrouw verderop. In de Nederlandse vertaling wordt er verbaal uiting gegeven aan deze beladenheid. In ‘Eh nou jouw brieven en mijn brieven hè’ klinkt haar frustratie over de situatie door. Ook hier is sprake van verduidelijking.

In het onderstaande fragment vindt er, dit keer door de toevoeging van een hele zin, eveneens een explicitering plaats. Gedurende het gesprek is de vrouw erachter gekomen dat de man niet thuis is, al wil hij haar dat wel doen geloven. Zij wil dat hij haar zijn leugen bekent, maar wil niet laten blijken dat ze weet dat hij heeft gelogen.

Il y a des circonstances où le mensonge est utile. Toi, si tu me mentais pour rendre la séparation moins pénible Je ne dis pas que tu mentes. Je dis: si tu mentais et que je la sache. Si, par exemple, tu n'étais pas chez toi et que tu me dises Non, non, mon chéri ! Écoute Je te crois Je n'ai pas voulu dire que je ne te croyais pas (465)

Het publiek weet hier, als het goed is, dat 'Si, par exemple, tu n'étais pas chez toi' niet zomaar een voorbeeld is. In de vertaling wordt haar schijnheiligheid benadrukt door de toevoeging van de zin 'het is maar een heel klein voorbeeldje hoor':

Omdat er omstandigheden zijn waarin liegen nuttig is... Als jij bijvoorbeeld tegen mij zou liegen om de scheiding minder pijnlijk te maken... Nee... Ik zeg toch niet dat je liegt. Ik zeg alleen maar dat als je tegen mij zou liegen en ik zou het weten... Als je nu bijvoorbeeld, het is maar een heel klein voorbeeldje hoor, maar stel je voor dat jij nu niet in je eigen huis zou zijn hè en je tegen mij zou zeggen... Ik geloof je ik geloof je ik wilde helemaal niet zeggen dat ik je niet geloof..

Wederom wordt hier verbaal uiting gegeven aan wat in het origineel impliciet blijft, maar uit de context kan worden begrepen.

Al deze veranderingen kunnen worden gezien als een handreiking naar het publiek — pogingen om de tekst makkelijker te volgen te maken — en hangen sterk samen met de speelbaarheid van de tekst. Het lijkt mij echter even aannemelijk dat deze veranderingen voortvloeien uit de aard van de samenwerking tussen de twee vertalers van het stuk: de dramaturg en de actrice. Waar de interpretatie van de

acteur meestal pas begint wanneer de vertaalde tekst er al ligt, is deze voorstelling deels door de acteur zelf vertaald. Haar interpretatie van het personage, of deze de tekst boos en gefrustreerd of juist kalm en gelaten uitspreekt, is daardoor mogelijk met de tekst verweven geraakt. De Nederlandse tekst is daardoor meer sturend en laat minder ruimte voor andere interpretaties door eventuele toekomstige spelers. Wanneer Halina Reijn in interviews zegt dat *La Voix humaine* ‘meer dan ooit háár voorstelling is’, kan dat bijna letterlijk worden opgevat. Ook als een andere actrice haar vertaling zou spelen, zou die uitvoering niet los kunnen worden gezien van Reijns interpretatie van de originele tekst als actrice. Vanuit dit perspectief zou men echter nog steeds kunnen stellen dat de veranderingen sterk samenhangen met de speelbaarheid van de tekst. Het feit dat de tekst is vertaald door Peter van Kraaij en Halina Reijn, twee bekende personen uit het theater, maakt volgens de hierboven besproken theorie dat de tekst eerder speelbaar wordt bevonden. Dit geldt des te meer aangezien zij tekst vervolgens zelf tot leven brengen op het toneel. Bovendien kan worden gesteld dat de hierboven besproken veranderingen Reijns vertolking van het personage faciliteren, wat de speelbaarheid onvermijdelijk ten goede komt.

Tegelijkertijd wijzen de veranderingen op wat Racz de ‘extreme smoothing over of ambiguities and intricacies’ noemt. Waar in de Frans tekst emoties broeien onder de oppervlakte, wordt er in de vertaling verbaal uiting gegeven aan deze emoties. Waar de Franse tekst vragen oproept, wordt in de Nederlandse tekst een antwoord gegeven.

Een opvallend voorbeeld in dit opzicht is het einde van het stuk, dat in de vertaling meer uitgesproken dramatisch is dan het origineel. Belangrijk om hierbij op te merken is dat er ook visueel een behoorlijke verschuiving plaatsvindt: waar in de Franse tekst in het midden blijft of de vrouw uiteindelijk zelfmoord zal plegen (in ieder geval wordt haar dood gesymboliseerd door de telefoonkoord om haar nek en de telefoon die op de grond valt), springt ze in de versie van Toneelgroep Amsterdam aan het einde van het gesprek uit het raam. Zij zal dus zeker sterven. De tekst die zij vlak daarvoor uitspreekt, maakt de daarbij behorende emoties expliciet. Hieronder eerst de Franse tekst, waarin behalve ‘je suis brave’ geen woorden voorkomen die verwijzen naar de breuk of die uiting geven aan negatieve emoties:

Mon chéri mon beau chéri Je suis
brave. Dépêche-toi. Vas-y. Coupe ! Coupe vite ! Coupe ! Je t'aime, je t'aime,
je t'aime, je t'aime, je t'aime (466)

In de vertaling is het eerste gedeelte inclusief 'je suis brave' weggelaten, maar zijn er verderop een aantal andere zinnen voor in de plaats gekomen:

Nou ga schiet op hang op Nee jij moet ophangen
. Jij moet ophangen Jij moet ophangen Ik hou van jou
Ik hou van jou ik hou van jou liefde ik hou van jou Niet mij
vergeten Niet mij vergeten hè liefde ik hou van je Ik hou van
je Tot gauw liefde Tot gauw.

Door de toevoeging 'niet mij vergeten' ligt het er in de vertaling dikker bovenop dat het om een tragisch afscheid gaat. Haar laatste woorden, 'tot gauw', strooien vervolgens nog wat zout in de wond en staan in schrill contrast met de suïcide die erop volgt.

Waar in het origineel de dood een belangrijk thema is en de vrouw gedurende het stuk continu aan het 'flirten' is met de dood, is de versie van Toneelgroep Amsterdam simpelweg op te vatten als het laatste gesprek dat een vrouw voert voordat zij zelfmoord pleegt. Deze eenduidigheid kan, nogmaals, helpen het stuk toegankelijker te maken voor het publiek. Hiermee gaat echter ook een essentieel kenmerk van het origineel verloren, dat bijdraagt aan de betekenis van de voorstelling. Het feit dat de vrouw niet helemaal eerlijk is over wat er in haar omgaat, geeft een extra dimensie aan haar onvervulde verlangen naar nabijheid en intimiteit. Een verlangen dat onvervuld zal blijven, ten eerste omdat het een telefoongesprek is, ten tweede omdat de relatie is verbroken, maar bovenal omdat zij niet eerlijk is. In de Nederlandse vertaling is deze extra dimensie minder sterk aanwezig.

3.1.2 Aansluiting bij het hedendaagse Nederlandse publiek

Aangezien de vertaling in zeer spreektaalig en modern Nederlands is opgesteld, is de voorstelling wat betreft taalgebruik zowel gedomesticeerd als gemoderniseerd. De zinsconstructies doen niet aan het Frans denken en sommige zinnen zijn zelfs behoorlijk vernederlandst. In het laatstgenoemde voorbeeld hierboven is dit te zien door de vertaling van ‘coupe !’ met ‘nee jij moet ophangen’, een bekende Nederlandse uitdrukking die de bijkomende connotatie heeft van verliefde stelletjes die geen genoeg van elkaar kunnen krijgen.

Hoewel de wijzigingen minimaal zijn, is de tekst ook inhoudelijk in zekere mate gemoderniseerd. De gevoerde rijhandschoenen van *monsieur* zijn de zwarte schoenen van meneer geworden. De *modiste* (kleer- of hoedenmaker) is kapper geworden. Deze verschuivingen maken het stuk, hoewel op subtiële wijze, minder ouderwets en houden dus direct verband met de speelbaarheid van het stuk. Helemaal modern is het stuk niet: de passages waarin andere mensen in het gesprek inbreken of de vrouw de telefooncentrale aan de lijn krijgt zijn behouden. Het behouden van de telefooncentrale was een bewuste keuze van de vertalers. Door het stuk niet volledig te moderniseren willen de makers juist laten zien dat het thema tijdloos is (‘STUDIO Festival TV: Sydney 2014 - La Voix Humaine’ 03:02 - 3:53). Wel zijn de zinnen ‘Vous êtes avec une abonnée’ (452) en ‘Vous êtes avec des abonnées’ (463) uit deze passages weggelaten. Deze zinnen, die specifiek zijn voor het bellen via een telefooncentrale, hebben voor het publiek van nu waarschijnlijk weinig betekenis en de weglating ervan heeft dan ook direct invloed op de begrijpelijkheid en dus de speelbaarheid van het stuk. Enkele andere elementen die erop wijzen dat het stuk zich in een andere tijd afspeelt, zijn een elektrische klok (het feit dat zij benoemt dat deze elektrisch is: ‘kijk dan op je elektrische klok’) en een telegram (‘jouw telegram kwam op maandag de zesentwintigste’). Hoewel de vertalers makkelijk hadden kunnen kiezen voor simpelweg ‘klok’ en van de telegram een e-mail hadden kunnen maken, leveren de huidige vertaalkeuzes geen problemen op voor de begrijpelijkheid van de tekst. De ouderwetse woorden lijken als functie te hebben om te signaleren dat het verhaal zich oorspronkelijk in een andere tijd afspeelt. Daarmee helpen deze elementen de tijdloosheid van het thema te

benadrukken. Aan deze tijdloosheid is ook op andere manieren vormgegeven: de vrouw belt bijvoorbeeld met een vast nummer, een ouderwetse huistelefoon, maar op de registratie is te zien dat zij daarnaast ook een iPhone heeft (een van de weinige props in het stuk) waarop zij een aantal keer muziek afspeelt, waaronder Single Ladies (Put a Ring on It) van Beyoncé, een nummer uit 2008. Kennelijk maakt het niet uit wanneer het verhaal zich plaatsvindt; het is hoe dan ook actueel.

Als het gaat om domesticatie van de inhoud, zouden de hierboven besproken verduidelijkingen en het expliciet maken van emoties eveneens een culturele aanpassing kunnen zijn. Op andere vlakken is de inhoud echter niet gedomesticeerd, in de zin dat het verhaal zich nog steeds in Frankrijk afspeelt en de eigennamen zijn behouden. Maar net zoals het niet uitmaakt *wanneer* het zich afspeelt, maakt het voor het verhaal niet uit *waar* het zich afspeelt. Behalve enkele plaatsnamen (Auteuil, Versailles, Marseille), een straatnaam (de Henri Martinstraat) en enkele eigennamen (Marthe, Joseph, Jeanne, Yvonne), bevat de tekst weinig elementen die het stuk aan een bepaalde plaats binden. Wel speelt het zich overduidelijk af in het Westen. Het effect van het behouden van de Franse plaatsnamen in een wat taalgebruik betreft zeer Nederlandse tekst is vergelijkbaar met het effect van de hierboven genoemde anachronismen: naast de tijdloosheid wordt ook de universaliteit van het thema benadrukt. Hierbij moet wel worden opgemerkt dat de Nederlandse en de Franse cultuur op mondiale schaal zo dichtbij elkaar liggen, dat dit effect minimaal is.

3.1.3 De voorstelling

Als het gaat om speelbaarheid, vormt de registratie van de voorstelling een interessante aanvulling op de tekstuele analyse. Hierboven werd al kort benoemd dat audiovisuele elementen het effect van bepaalde verschuivingen in de vertaling kunnen versterken. De vervlakking van ambiguïteiten wordt bijvoorbeeld versterkt doordat zij aan het einde uit het raam springt. In een eerdere scène heeft Toneelgroep Amsterdam eveneens voor een minder subtiele vertolking gekozen. Wanneer de vrouw erachter komt dat de man tegen haar liegt, voelt zij zich in het

origineel onwel worden. De regieaanwijzing luidt: *‘Elle raccroche et se trouve presque mal’* (Cocteau 458). In de voorstelling van Toneelgroep Amsterdam kotst de actrice op het podium en lapt ze vervolgens haar kots op met een rol toiletpapier. Naast tekstuele uitvergrotingen, is er in de voorstelling sprake van visuele uitvergrotingen.

Ook dragen audiovisuele elementen bij aan de modernisering, of tijdloosheid, van de voorstelling. Zoals hierboven werd genoemd speelt de vrouw op een gegeven moment een nummer van Beyoncé af op haar iPhone. Daarnaast is haar kleding uitgesproken modern: ze draagt een Adidas-broek en een gebreide Disney-trui met daarop een afbeelding van Mickey en Minnie Mouse. Deze hedendaagse audio- en visuele elementen botsen met de ouderwetse elementen in de tekst (de telefooncentrale, de ‘elektrische’ klok, de telegram), wat de tijdloosheid van de voorstelling benadrukt. Daar komt bij dat deze verwijzingen naar de Amerikaanse cultuur, zoals het nummer van Beyoncé en de Micky en Minnie Mouse-trui die de actrice draagt, het gevoel van universaliteit mogelijk versterken. Tegelijkertijd zijn Amerikaanse popmuziek en Disney-films en -figuren zo aanwezig in de Nederlandse cultuur dat velen deze elementen waarschijnlijk niet bewust zullen associëren met de Amerikaanse cultuur; de wereldwijde populariteit en alomtegenwoordigheid van Beyoncé en Disney past daarentegen wel bij het idee van universaliteit.

Daarnaast laat de registratie zien dat verschuivingen in de vertaling ook een effect kunnen hebben op de esthetiek van de voorstelling. De gevoerde rijhandschoenen die in de vertaling zwarte herenschoenen zijn geworden maken deel uit van de mise en scène. In het origineel pakt de vrouw de handschoenen op, kust deze en drukt deze tegen haar wang: *‘Elle ramasse sur la table derrière la lampe, des gants crispin fourrés qu’elle embrasse passionnément. Elle parle avec les gants contre sa joue.’* (455) In de voorstelling van Toneelgroep Amsterdam pakt ze een van de schoenen op, kust ze de schoen, strijkt ze deze langs haar wang, ademt ze diep in terwijl ze de opening van de schoen tegen haar neus en mond houdt, likt ze de schoen en stopt ze deze uiteindelijk in haar mond. Niet alleen is hier wederom sprake van een uitvergroting — doordat haar handelingen verder gaan dan beschreven in het origineel, maar ook omdat het een schoen betreft in plaats van een handschoen — ; het levert ook een vervreemdend beeld op. Hieruit vloeit

voort, zou men kunnen stellen, dat een tekst speelbaar is wanneer deze aansluit bij de esthetische visie van de makers en, zogezegd, de ‘juiste’ beelden oplevert. Een ander voorbeeld hiervan is de blauwe jurk. In het origineel zegt de vrouw dat ze haar ‘robe rose, avec la fourrure’ draagt, in de Nederlandse vertaling is dit haar ‘blauwe jurk, die ene weet je wel, die eh die satijnen’ geworden. Aan het einde van de voorstelling, vlak voordat zij uit het raam springt, trekt ze deze blauwe satijnen jurk aan. Deze plotselinge jurk, die wappert in de wind wanneer zij het raam opent en in het venster klimt, draagt bij aan een visueel memorabele slotscène. Naast het feit dat dit kostuum zeer hedendaags is, lijkt het mij aannemelijk dat ook hier de tekst is aangepast — van roze jurk met bontje naar blauwe satijnen jurk — om het gewenste plaatje te kunnen creëren.

Tegelijkertijd blijkt uit de registratie dat de tekst en het visuele niet altijd met elkaar hoeven te corresponderen. Aan het begin liegt de vrouw over wat ze aanheeft: ze zegt dat ze een blauwe jurk draagt, maar later bekent ze dat ze eigenlijk haar jas over haar pyjama aanheeft. Dit klopt echter niet met wat het publiek ziet, namelijk op beide momenten de Adidas-broek en de Mickey en Minnie Mouse-trui. Tegen het einde zegt ze dat ze de draad om haar hals heeft, maar er is geen draad te zien. En hoewel ze een telefoongesprek voert, praat ze de tweede helft van de voorstelling niet meer in de telefoon, maar gewoon in de lucht, tegen het publiek, de grond, de muur of het plafond. Wat deze elementen betreft lijkt de tekst niet sturend te zijn voor hoe de voorstelling er uiteindelijk uit komt te zien. Dit blijkt ook uit het spel van de actrice. Niet zichtbaar in de transcriptie zijn de vele subtiele en minder subtiele variaties in het stemgebruik van de actrice. Ze klinkt afwisselend blij, boos, bang, verdrietig, monotoon en afstandelijk, praat dan weer met een kinderlijk stemmetje, dan weer fluistert ze, dan weer schreeuwt ze de woorden uit. Wanneer ze het over de hond heeft, begint ze te blaffen en te janken als een hond. Wanneer ze zegt dat ze ‘absoluut geen koorts heeft’ beweegt ze zich als een bezetene door de ruimte en — ‘ik zie alles heel helder!’ — knalt ze tegen het raam en zakt ze in elkaar op de grond. Op schijnbaar willekeurige momenten verdwijnt ze, heel even, in de coulissen om een vest te pakken, de telefoon weg te leggen, een jurk aan te trekken. Voor deze voorstelling geldt dus absoluut niet, zoals Bassnett en Snell-Hornby suggereren, dat er een ‘gestic text’ schuilgaat onder de woorden die

een min of meer vaste set aan non-verbale tekens zou genereren. Er zijn ontelbaar veel verschillende manieren om een woord of een zin uit te spreken; ontelbaar veel verschillende manieren om visueel uitdrukking te geven aan een emotie, een verhaal. Een tekst kan op eindeloos veel verschillende manieren worden gecombineerd met beelden of andere non-verbale tekens die schijnbaar niets met de tekst van doen hebben, maar waarmee wel een bepaald effect kan worden gecreëerd.

3.1.4 Belangrijkste bevindingen

De bevindingen in dit hoofdstuk sluiten deels aan op de definitie van speelbaarheid zoals deze in het vorige hoofdstuk is gepresenteerd. Zeker wat betreft taalgebruik voldoet de vertaling van Toneelgroep Amsterdam aan de meeste genoemde criteria voor ‘vloeiende dialogen’. De tekst kan makkelijk worden uitgesproken en makkelijk door het publiek worden begrepen. Hier komt bij dat de vertalers het publiek hier en daar een handreiking lijken te willen doen, bijvoorbeeld door te expliciteren wat de persoon aan de andere kant van de telefoon heeft gezegd. Een minder gunstig bijkomende effect van deze ‘handreikingen’ is dat de emoties van de vrouw over het algemeen worden uitvergroot en er sprake is van een vervlakking van ambigüiteiten. Bij de bespreking hiervan kwam naar voren dat, in het zeldzame geval dat de acteur de voorstelling (deels) zelf vertaalt, speelbaarheid ook kan betekenen dat de tekst aansluit bij de vertolking van de acteur of deze zelfs mogelijk maakt. In dit geval zijn daarmee echter ook enkele belangrijke kenmerken van het origineel verloren gegaan.

Hoewel de taal beslist gemoderniseerd en gedomesticeerd is, geldt dat niet voor de inhoud van het stuk — afgezien van enkele kleine aanpassingen en het feit dat de uitvergroting van emoties mogelijk een culturele aanpassing is geweest. Deze voorstelling laat zien dat de keuze om niet (volledig) te moderniseren en domesticeren — vergelijkbaar met het behouden van verschillende typen van ‘speakability’, in de woorden van Schultze — theatrale betekenis kan genereren en dus kan bijdragen aan de speelbaarheid van een tekst. Bovendien kan de

modernisering of domesticatie van een voorstelling ook *buiten* de tekst plaatsvinden, in de kostuums, het decor, de props of de muziek.

Ook zagen we dat speelbaarheid betekent dat de tekst, waar nodig, beelden genereert die passen bij de esthetische visie van de regisseur. Tegelijkertijd maakt deze voorstelling duidelijk dat, hoewel de tekst absoluut pas compleet wordt tijdens de uitvoering, deze geen vaste set non-verbale tekens in zich draagt, maar eerder de mogelijkheid tot oneindige variatie.

3.2 *De meiden*

In *Les Bonnes* (1947) beramen twee dienstmeiden — zussen Claire en Solange — de moord op hun maîtresse, die zij willen vergiftigen met een kopje thee. In zijn voorwoord bij de publicatie van de toneeltekst in 1963 geeft Jean Genet naast enkele regieaanwijzingen een beschrijving van het gewenste uiterlijk van de actrices die de meiden spelen ('verlept, maar met elegantie!') en gaat hij in op zijn motivatie bij het schrijven van het stuk:

[C]'est une conte, c'est-à-dire une forme de récit allégorique qui avait peut-être pour premier but, quand je l'écrivais, de me dégoûter de moi-même en indiquant et en refusant d'indiquer qui j'étais, le but second d'établir une espèce de malaise dans la salle... (9)

Les Bonnes was Genets eerste toneelstuk, maar zette hem direct op de kaart als controversieel toneelschrijver ('Jean Genet'). Na de première in theater L'Athénée in Parijs bleef het publiek in stilte achter, zonder te applaudiseren. 'Son voeu d'établir une espèce de malaise dans la salle a parfaitement réussi,' schrijft Nauroy. Enkele journalisten prezen Genet om zijn vernieuwende theaterstijl, maar de meesten toonden zich verontwaardigd en zelfs vijandig tegenover het stuk. Het grootste punt van kritiek, volgens Nauroy, was de ongeloofwaardigheid van het verhaal, dat sterk contrasteerde met het juist zeer naturalistische decor (ibidem).

Mogelijk had het publiek moeite met de voorstelling vanwege Genets kritische houding tegenover de twintigste-eeuwse bourgeoisie. *Les Bonnes* kan gelezen worden als een satire: de twee dienstmeiden doen op een zeer overdreven manier hun maîtresse na terwijl zij zich voorbereiden op haar moord. Wanneer Madame niet thuis is spelen zij een rollenspel met elkaar, waarbij Claire Madame is en Solange haar dienstmeid 'Claire'. Hierbij wordt al snel duidelijk dat alles wat Madame 'beter' maakt dan haar *bonnes* van materialistische aard is: haar schoonheid, haar mooie jurken, haar geld. Een veelzeggende uitspraak, uitgesproken door Solange, is: 'C'est facile d'être bonne, et souriante, et douce. Quand on est belle et riche! Mais être bonne quand on est une bonne!' (Genet 44)

Vandaag de dag is geen ander stuk van Genet echter zo vaak uitgevoerd als *Les Bonnes* (Nauroy). In 2016 ging *De meiden* van Toneelgroep Amsterdam in première onder regie van gast-regisseur Katie Mitchell. De vertaling werd gemaakt door Marcel Otten (1951). Otten studeerde Nederlands, Engels, Oud-IJslands en Theaterwetenschappen en is als vertaler en dramaturg betrokken geweest bij Toneelgroep Theater ('Marcel Otten'). In totaal heeft hij meer dan honderd toneelstukken vertaald voor grote gezelschappen, voornamelijk uit het Engels en het Duits (ibidem). Evenals bij het vertalen van *La Voix humaine* lijkt een specialisatie in de brontaal hier geen prioriteit te zijn geweest, maar eerder Ottens ervaring als dramaturg en theatervertaler.

Een publicatie van *De meiden* verscheen in 2017 bij de Nieuwe Toneelbibliotheek. In tegenstelling tot *La Voix humaine* is er van *De meiden* geen registratie uitgebracht op DVD. Wel is er beperkt beeldmateriaal beschikbaar in de vorm van een online trailer en enkele foto's op de website van Toneelgroep Amsterdam. Deze maken het een en ander duidelijk over de visuele keuzes die de regisseur heeft gemaakt. Uit het beeldmateriaal blijkt bijvoorbeeld dat het decor zeer realistisch is: het betreft een volledig ingerichte slaapkamer met aangrenzende hal en huiselijke verlichting (zie bijlagen 2.1 en 2.3). De inrichting is luxueus en uitgesproken modern, evenals de kleding en de make-up die de acteurs dragen. Daarnaast zijn er een moderne stofzuiger (zie bijlage 2.2) en mobiele telefoon (zie bijlage 2.3) te zien. Hoewel het realisme van het decor aansluit bij de

oorspronkelijke visie van Genet, is er wat beeldtaal betreft absoluut sprake van modernisering.

De mise-en-scène is niet het enige wat Katie Mitchell gemoderniseerd heeft. In een interview vertelt zij dat *De meiden* ‘een geweldig stuk is om het gesprek over het migrantenprobleem aan te wakkeren’ (Janssen). De Franse zussen Claire en Solange zijn in haar uitvoering Poolse zussen geworden, die in dienst zijn bij een rijke Mevrouw in het Westen (‘De meiden’). Af en toe spreken zij Pools met elkaar. Op deze momenten is er Nederlandse boventiteling; op andere momenten is er Poolse boventiteling. Waar Genets voorstelling kan worden gelezen als kritiek op de twintigste-eeuwse bourgeoisie, wil Mitchell met haar voorstelling bevoorrechte autochtonen aan het denken zetten: ‘Het helpt het autochtone publiek zich voor een paar uurtjes voor te stellen hoe het is om machteloos te zijn in onze maatschappij.’ (Janssen)

Een andere opvallende visuele keuze van Mitchell is het casten van een mannelijke acteur voor de rol van Madame. Hierover zegt ze in een interview: ‘Er zijn al zo weinig toneelstukken vanuit de vrouwelijke beleving. Het is zonde om er eentje te verspillen aan vrouwen die andere vrouwen onderdrukken.’ (Ibidem) Acteur Thomas Cammaerts, die Mevrouw speelt, kleedt en gedraagt zich in de voorstelling als Madame, maar is overduidelijk man, zo is te zien in de trailer (‘Andromache | Olivier Diepenhorst’, zie ook bijlage 2.4).

3.2.1 Vloeiendheid geen prioriteit

Minder verschuivingen op microniveau

De structuur van de originele tekst is in de Nederlandse vertaling behouden en er zijn geen passages toegevoegd of weggelaten. Ook hier heeft de vertaler zich geen grote vrijheden veroorloofd in de naam van speelbaarheid. Bovendien zijn er minder verschuivingen op microniveau te vinden dan in *La Voix humaine*. Gezien de academische achtergrond van de vertaler, sluit deze bevinding aan bij de theorie dat academici eerder een ‘letterlijke’ of ‘woord-voor-woord’ vertaling zullen aanleveren

dan bijvoorbeeld een toneelschrijver (of in dit geval: een dramaturg en een actrice). Anders dan in de theorie is de tekst vervolgens echter niet ‘bewerkt’ en ‘speelbaar gemaakt’ door een bekende toneelschrijver, maar heeft het gezelschap met de ‘scholarly translation’ gewerkt. Dit is mogelijk te danken aan het feit dat Van Otten ruimschoots ervaring heeft als theatervertaler en dramaturg. Wel wordt in de publicatie (uit 2017) vermeld dat het gaat om een herziene vertaling van een versie uit 2016. Het is aannemelijk dat er tijdens het repetitieproces nog aan de tekst is gesleuteld om deze beter speelbaar te maken. Het is echter niet mogelijk om aan te wijzen welke verschuivingen dit als gevolg heeft gehad.

De gevonden verschuivingen zijn minimaal, niet structureel en houden geen aantoonbaar verband met de speelbaarheid van de tekst. Ter illustratie hieronder twee voorbeelden. In het eerste voorbeeld bevindt de verschuiving zich in de laatste zin. In de Franse tekst gebruikt Claire (als Madame) in deze zin één werkwoord om te beschrijven hoe zij zich voelt, namelijk ‘écrasée’ (‘vous m’écrasez’). De vertaler heeft dit ene werkwoord ‘écraser’ opgesplitst in twee werkwoorden, namelijk ‘vertrappen’ en ‘bedwelmen’. Dit levert een enigszins ander beeld op, maar het gevoel dat de spreker hiermee overbrengt blijft grotendeels hetzelfde. In het Frans wegen de bloemen zo zwaar op haar dat ze haar verpletteren; in het Nederlands doen de bloemen haar het bewustzijn verliezen. In beide versies gebruikt Claire (als Madame) een hyperbool om over te brengen hoe de schijnbaar attente gebaren van een dienstmeid die zich tegen haar maîtresse heeft gekeerd deze laatste machteloos maken.

CLAIRE

Pensez-vous qu'il me soit agréable de me savoir
le pied enveloppé par les voiles de votre salive ?
Par la brume de vos marécages ?

SOLANGE *à genoux et très humble.*

Je désire que Madame soit belle.

CLAIRE, *elle s'arrange dans la glace.*

Vous me détestez, n'est-ce pas? Vous m'écrasez
sous vos prévenances, sous votre humilité, sous
les glaïeuls et le réséda.

(17-18)

CLAIRE

Denkt u dat het voor mij aangenaam is te weten
dat mijn voet gehuld is in het floers van uw
speeksel? In de nevels van uw moeras?

SOLANGE *op haar knieën en zeer onderdanig*

Ik wil dat Mevrouw mooi is.

CLAIRE *maakt zich op voor de spiegel*

U verfoeit me, niet soms? U vertrapt mij met al
uw attenties, uw onderdanigheid, u bedwelmt
mij met gladiolen en wilde wouw.

(8-9)

Een ander soort verschuiving bevindt zich in het onderstaande voorbeeld. Hier heeft de vertaler juist een gedeelte uit de laatste zin weggelaten. In het origineel verwijst Solange duidelijker naar de schoonheid van Madame en klinkt meer jaloezie door wanneer zij zegt 'vous croyez pouvoir dérober la beauté du ciel'. In het Nederlands is het werkwoord 'dérober' verdwenen en klinkt het zonder context bijna alsof het Solange niet toegestaan is naar de hemel te kijken.

SOLANGE *marchant sur elle*

Oui madame, ma belle madame. Vous croyez
que tout vous sera permis jusqu'au bout ? Vous
croyez pouvoir dérober la beauté du ciel et m'en
priver ? (29)

SOLANGE *loopt op haar af*

Ja Mevrouw, mijn mooie Mevrouw. Denkt u dat
u alles mag? Denkt u dat u mij de schoonheid
van de hemel kunt ontzeggen? (15)

Binnen de context klinkt de jaloezie om de uiterlijke schoonheden van Mevrouw echter wel door; door de 'mijn mooie Mevrouw' die eraan voorafgaat, maar ook door wat erop volgt. De volgende zin is weer bijna 'woord-voor-woord' vertaald, zoals de meeste zinnen in de vertaling van Otten:

Choisir vos parfums, vos poudres, vos rouges à
ongles, la soie, le velours, la dentelle et m'en
priver ? Et me prendre le laitier ? Avouez !
Avouez le laitier ! (29)

Dat u uw parfums, uw poedertjes, uw nagellak,
de zijde, het fluweel en het kant kunt uitkiezen
en het mij ontzeggen? De melkboer van me
afpakken? Beken! Beken het van de melkboer!
(15)

Hierdoor is er eigenlijk geen sprake van een echte verschuiving, althans niet een die een verschuiving in de macrostructuur van de tekst als gevolg heeft. Voor beide hierboven genoemde voorbeelden van verschuivingen geldt dat zij moeilijk in verband te brengen zijn met de speelbaarheid van de vertaalde tekst. De zin 'Denkt u dat u mij de schoonheid van de hemel kunt ontzeggen' is korter en daarmee misschien makkelijker uit te spreken dan het origineel, maar dit lijkt over het algemeen genomen geen prioriteit te zijn geweest voor de vertaler.

Afwisseling van registers

Wat in de genoemde voorbeelden vooral opvalt zijn de kenmerken die behouden zijn. Een van de belangrijkste kenmerken van de tekst is de subtiele afwisseling van registers. Wanneer Claire en Solange hun rollenspel spelen, bootsen zij het geaffecteerde Frans van hun Madame na: ze praten in een hoog register, gebruiken veel overdreven beeldspraak en spreken elkaar aan met 'vous'. Dat komt bijvoorbeeld naar voren in de onderstaande zin, die in de vertaling even literair klinkt als in het origineel:

Pensez-vous qu'il me soit agréable de me savoir
le pied enveloppé par les voiles de votre salive ?
Par la brume de vos marécages ?
(17)

Denkt u dat het voor mij aangenaam is te weten
dat mijn voet gehuld is in het floers van uw
speeksel? In de nevels van uw moeras?
(8)

Op het eerste oog lijkt deze zin, volgens onze voorlopige definitie van speelbaarheid, aan veel voorwaarden niet te voldoen: de taal is eenvoudig noch

modern, de zin is lang en bevat ongebruikelijke woorden en woordcombinaties als ‘floers van uw speeksel’ en ‘nevels van uw moeras’. Hierdoor blijft echter wel een van de belangrijkste kenmerken van het stuk overeind, namelijk het nagebootste verheven taaltje van Madame, waarmee de zussen haar tegelijkertijd belachelijk maken en hun liefde voor haar laten doorschemeren.

Bovendien heeft de vertaler rekening gehouden met subtiele veranderingen in toon, register en stijl: volgens onze voorlopige definitie ook een voorwaarde voor speelbaarheid. Wanneer Claire en Solange zichzelf zijn praten ze in een iets lager register en spreken ze elkaar aan met ‘tu’. Voor het publiek, dat tijdens het rollenspel kennismakt met Claire en Solange, is het niet direct duidelijk dat zij niet ‘zichzelf’ zijn. Wel krijgt het publiek in de loop van het rollenspel enkele aanwijzingen, namelijk elke keer dat één van de twee dienstmeiden (even) uit haar rol stapt. Dit wordt gemarkeerd door het iets lagere register, waarbij zij elkaar met ‘tu’ aanspreken.

In het onderstaande voorbeeld stapt Claire als eerst uit haar rol. In de loop van het rollenspel komt het publiek erachter dat Claire een brief aan de politie heeft geschreven, waardoor Monsieur (de minnaar van Madame) in de gevangenis terecht is gekomen. Hiernaar verwijst Solange wanneer ze over Madames ‘veuvage’ begint. Claire raakt hierdoor in de war en stapt uit haar rol. Dit wordt duidelijk wanneer zij Solange plotseling tutoyeert en Solange noemt in plaats van Claire. Daarnaast is haar toon minder verheven. Otten markeert dit moment dat Claire uit haar rol stapt om te beginnen met haar plotselinge ‘Hoezo?’ en vervolgens met het meer spreektaalige ‘Prima. Bedreig me maar.’ Ook spreekt ze Solange aan met ‘je’.

SOLANGE *froidement*

Il m'est impossible d'oublier la poitrine de Madame sous le drapé de velours. Quand Madame soupire et parle à Monsieur de mon dévouement ! Une toilette noire servirait mieux votre veuvage.

CLAIRE

Comment ?

SOLANGE

Dois-je préciser ?

CLAIRE

Ah ! tu veux parler. . . Parfait. Menace-moi. Insulte ta maîtresse. Solange, tu veux parler, n'est-ce pas, des malheurs de Monsieur. Sotte. Ce n'est pas l'instant de le rappeler, mais de cette indication je vais tirer un parti magnifique. Tu souris ? Tu en doutes ?

Le dire ainsi : Tu souris = tu en doutes.

(17-20)

SOLANGE *koel*

Het is onmogelijk om onder de fluwelen plooiën Mevrouw's boezem over het hoofd te zien. Als Mevrouw zucht en met Mijnheer praat over mijn toewijding! Zwart past u beter als weduwe.

CLAIRE

Hoezo?

SOLANGE

Moet ik het uitleggen?

CLAIRE

Ach, je wilt praten... Prima. Bedreig me maar. Beledig je bazin. Je wilt praten over de tegenslag van Mijnheer, Solange. Dwaas. Dit is niet het ogenblik om het over hem te hebben, maar ik zal van je wenk prima gebruik maken. Je glimlacht? Je twijfelt eraan?

Aldus uitgesproken: je glimlacht dus twijfel je.

(9-10)

Het onderstaande fragment laat zien hoe de zussen met elkaar praten wanneer zij weer 'zichzelf' zijn (weer bijna 'woord-voor-woord' vertaald):

CLAIRE

Je suis à bout. La lumière m'assomme. Tu crois que les gens d'en face...

SOLANGE

Qu'est-ce que cela peut nous faire? Tu ne voudrais pas qu'on... qu'on s'organise dans le noir? Ferme les yeux. Ferme les yeux, Claire.

Repose-toi.

(35)

CLAIRE

Ik ben kapot. Dat licht werkt op mijn zenuwen.

Denk je dat de mensen aan de overkant...

SOLANGE

Wat kan ons dat schelen? Je wilt toch niet dat we... dat we in het donker gaan opruimen? Doe je ogen dicht. Doe je ogen dicht, Claire.

Ontspan je.

(18-19)

Dit lijkt meer op de 'makkelijke spreektaal' die zou horen bij een speelbare tekst. Doordat de verheven taal die de twee zussen tijdens hun rollenspel met elkaar

spreken niet is versimpeld, of gemoderniseerd, is het contrast tussen deze twee registers behouden gebleven. In de eerste plaats blijft hiermee de complexe relatie die de meiden met hun maîtresse hebben even duidelijk als in het origineel. In de tweede plaats markeert dit verschil in registers voor het publiek wanneer Claire en Solange een rol spelen en wanneer zij zichzelf weer zijn.

Dit sluit aan bij het idee van Aaltonen en Schultze dat speelbaar niet per definitie ‘makkelijk uit te spreken’ betekent, maar dat verschillende typen van ‘speakability’ juist als functie hebben om theatrale betekenis te genereren. Voor deze tekst geldt absoluut dat er bij simplificatie van de tekst waardevolle betekenislagen verloren zouden gaan.

Woordspelingen

Het gezwollen, literaire taaltje dat de zussen spreken om hun Madame te evoqueren beleeft een hoogtepunt in het onderstaande voorbeeld. Naast de komische uitspraak dat Madame alleen maar nobele tranen accepteert, tillen Claire en Solange hun spot tot een hoger niveau met gerijm en woordspelingen. De vertaler slaagt erin dit spel te behouden, zonder daarbij erg ver van de betekenis af te wijken. ‘Flikflooiën’ veronderstelt evenals ‘frôleuse’ (‘onzedelijk’) fysiek contact. ‘Schooien’ en ‘voler’ benadrukken allebei de afstand tussen arm en rijk. Op de klankherhaling in ‘Disposez la traîne, traînée’ heeft de vertaler het allitererende ‘Schik mijn sleep, slet!’ gevonden, waarna de ‘sleep’ terugkeert in het woord ‘meeslepen’, dat evenals ‘emporter’ in het origineel, de tweede keer een andere betekenis heeft.

CLAIRE

Écartez-vous, frôleuse !

SOLANGE

Voleuse, moi ?

CLAIRE

Je dis frôleuse. Si vous tenez à pleurnicher, que ce soit dans votre mansarde. Je n'accepte ici, dans ma chambre, que des larmes nobles. Le bas de ma robe, certain jour en sera constellé, mais de larmes précieuses. Disposez la traîne, traînée !

SOLANGE

Madame s'emporte !

CLAIRE

Dans ses bras parfumés, le diable m'emporte.

(24-25)

CLAIRE

Achteruit, zit niet te flikflooien!

SOLANGE

Zit ik te schooien?

CLAIRE

Ik zei, flikflooien. Als u zonodig moet grienen, doe dat dan op uw zolderkamer. Ik duld hier, in mijn kamer, slechts nobele tranen. Er komt een dag dat de onderkant van mijn jurk er bezet mee zal zijn, maar dan met kostbare tranen. Schik mijn sleep, slet!

SOLANGE

Mevrouw laat zich meeslepen!

CLAIRE

De duivel zal mij meeslepen in zijn geurende armen.

(13)

Helaas heeft de vertaler op de eerder genoemde sleuteluitspraak geen vergelijkbare oplossing kunnen vinden; de dubbele betekenis van 'bonne' heeft in het Nederlands geen equivalent. Wat stijl betreft is dit een significante verschuiving, aangezien in deze zin op ironische wijze wordt gereflecteerd op de afstand tussen Madame en haar dienstmeiden.

Il est facile d'être bonne quand on est souriante et douce. Quand on est belle et riche! Mais être bonne quand on est une bonne ! (41)

Nogal makkelijk om goed te zijn, te glimlachen, zacht te zijn. Als je mooi en rijk bent! Maar goed zijn als je de dienstmeid bent! (22)

Omdat er nu eenmaal geen Nederlands equivalent bestaat van dit slimme woordenspel, lijkt het mij onwaarschijnlijk dat deze verschuiving in verband kan worden gebracht met de speelbaarheid maken van de tekst.

3.2.2 Aansluiting bij het hedendaagse Nederlandse publiek

Zoals blijkt uit het bovenstaande, is de vertaling wat taalgebruik betreft niet merkbaar gemoderniseerd of gedomesticeerd. Daarbij bevat de tekst zelfs enkele woorden die juist een tikkeltje ouderwets of vreemder aandoen, zoals het archaïsche ‘cachot’ voor ‘bagne’, ‘brandstapel’ voor ‘feu’ (wat associaties met middeleeuwse rituele verbrandingen oproept) en ‘muiterie van de meiden’ voor ‘la révolte des bonnes’. Deze laatste oplossing brengt een alliteratie met zich mee, maar doet ook denken aan militairen of scheepsbemanning. Dit heeft verder geen grote gevolgen voor de tekst, maar wijst er wel op dat moderniseren noch domesticeren een prioriteit is geweest voor de vertaler — eerder het benadrukken van het artificiële taaltje van Mevrouw.

Ook wat inhoud betreft is de tekst zelf niet gemoderniseerd of gedomesticeerd. De enige echt opvallende en terugkerende verschuiving is de vervanging van *tilleul* (lindebloesemthee) met ‘kamilletee’. Claire en Solange herhalen dit woord vaak, omdat ze de *tilleul* moeten klaarmaken, deze vergiftigen en Mevrouw deze willen laten opdrinken, waarna Claire de vergiftigde thee uiteindelijk zelf opdrinkt. Aangezien lindebloesemthee in Nederland minder alomtegenwoordig is dan in Frankrijk, kan deze verschuiving worden getypeerd als de domesticatie van een cultuurspecifiek element. Een mogelijke andere overweging is dat ‘kamilletee’ makkelijker op de tong ligt dan ‘lindebloesemthee’. Nog een andere mogelijkheid is dat ‘kamilletee’ makkelijker op een geaffecteerde manier uit te spreken is; een van de regieaanwijzingen in het origineel luidt dat ‘tilleul’ als ‘tillol’ uitgesproken moet worden. Al deze overwegingen wijzen op een verschuiving ten bate van speelbaarheid.

Uit het hierboven genoemde beeldmateriaal blijkt echter dat het stuk wat beeldtaal betreft daarentegen wel is gemoderniseerd. Daarnaast zijn Claire en Solange in de uitvoering van Katie Mitchell Poolse zussen die in dienst zijn bij een rijke Nederlandse vrouw. Hoewel zij tijdens de voorstelling af en toe Pools met elkaar schijnen te spreken, zijn deze aanpassingen niet zichtbaar in de gepubliceerde tekst. Zonder iets aan de tekst te veranderen heeft Mitchell de voorstelling op deze manier inhoudelijk weten te moderniseren. *De meiden* van

Toneelgroep Amsterdam laat wederom zien dat modernisering en (in mindere mate) domesticatie niet per definitie in de tekst plaats hoeven te vinden.

3.2.3 Belangrijkste bevindingen

In tegenstelling tot *La voix humaine* is *De meiden* niet opgesteld in spreektaalig Nederlands. In plaats van de vloeiendheid van de tekst te prioriteren, heeft de vertaler het dik aangezette taaltje dat de zussen tijdens hun rollenspel met elkaar spreken behouden. Hiermee zijn ook de subtiele wisselingen van register behouden gebleven — een verdienste die tegenstrijdig kan zijn met een ‘makkelijk uit te spreken’ vertaling. De verschuiving van *tilleul* naar ‘kamilletee’ is echter een aanwijzing dat de vertaler daarnaast wel degelijk rekening heeft gehouden met de manier waarop de woorden op de tong liggen en dus op zoek is geweest naar een balans tussen de beide kanten van speelbaarheid.

Daarnaast laat deze voorstelling, evenals *La voix humaine*, zien dat modernisering en domesticatie ook buiten de tekst kunnen plaatsvinden. Ditmaal niet alleen door het moderniseren of domesticeren van de audiovisuele elementen, maar ook door de voorstelling met een paar simpele aanpassingen aan een actueel vraagstuk te verbinden. Tevens zien we opnieuw dat een combinatie van niet gemoderniseerde en wel gemoderniseerde elementen betekenis geeft, het stuk tijdloos maakt en in dit geval onderstreept dat klassenverschillen en onderdrukking thema’s van alle tijden zijn.

3.3 *Andromache*

Racine schreef zijn *Andromaque* in 1667 onder begeleiding van Henriëtta van Engeland, de schoonzus van koning Lodewijk XIV. Kort na de première aan het hof van koning werd de voorstelling onderwerp van hevige discussie, zo blijkt uit de inleiding bij Herman Altena’s vertaling van het stuk:

Het onderwerp van twist met betrekking tot de tragedie was de vraag of de Franse tragediedichters zich zouden moeten richten naar de grote voorbeelden uit de klassieke oudheid, of dat men juist recent materiaal als uitgangspunt voor nieuwe stukken diende te nemen. In het verlengde daarvan speelde de vraag aan welke vormeisen een nieuwe tragedie moest voldoen. (8)

Racines theatertekst voldeed, evenals Genets *Les Bonnes*, niet aan de theaternormen en -conventies van de tijd waarin deze werd geschreven. Zo bleef Racine niet helemaal trouw aan de oorspronkelijke bronnen, wat destijds wel de norm was. Hoewel Euripides' *Trojaanse Vrouwen* het uitgangspunt van zijn tragedie vormde, veranderde Racine een belangrijk detail: Astyanax, het zoontje van Hector en Andromaque, is in zijn voorstelling nog in leven. Ook wat taalgebruik betreft was Racines tragedie relatief vernieuwend. Altena: 'Viala wijst bijvoorbeeld op het gebruik van woorden als 'feu' en 'flamme' ('vuur' en 'vlam') die voor de amoureuze aspiraties van Pyrrhus jegens Andromache gangbare metaforen waren, maar die door Racine direct van hun metaforiek worden ontdaan en op de bittere realiteit betrokken worden wanneer Pyrrhus datzelfde vuur in één zin betreft op het door hem in de as gelegde Troje, Andromache's vaderstad.' (12)

Ondanks de overwegend kritische reacties, betekende *Andromaque* Racines doorbraak als toneelschrijver. Het bleek een tijdloos verhaal over een groep mensen die zich laten leiden door hun gevoel in plaats van hun verstand, Net zoals *Les Bonnes* van Genet, is *Andromaque* vandaag de dag Racines meest populaire stuk. In 2016 ging een Nederlandse uitvoering van Toneelschuur Producties onder de naam *Andromache* in première. De vertaling werd gemaakt door Herman Altena in opdracht van regisseur Olivier Diepenhorst, die Altena kende van een eerdere samenwerking, namelijk aan een uitvoering van Euripides' *Smekelingen*. Het vertalen van Griekse tragedies is Altena's specialisatie. Over zijn vertaalstrategie zegt Altena in een interview dat hij graag dicht bij de originele tekst blijft en altijd vanuit het perspectief van de acteurs probeert te denken (Klompmaker). Dit wijst erop dat hij zich als vertaler bezighoudt met de speelbaarheid vanuit het perspectief van de spelers, waarbij hij zoekt naar een balans tussen getrouwheid aan het origineel

enerzijds en speelbaarheid anderzijds. Daarnaast heeft hij geprobeerd om heel precies vast te houden aan de manier waarop beelden worden opgebouwd: ‘Klassiek Griekse toneelteksten zijn heel beeldend geschreven,’ vertelt hij. ‘Alsof je met een camera meeloopt van shot naar shot, af en toe inzoomt op een detail, en dan weer naar het totaalbeeld. (...) Ook Racine heeft een eigen beeldentaal.’ (Ibidem)

In de inleiding bij zijn vertaling van *Andromaque* licht Altena enkele belangrijke vertaalkeuzes toe:

Andromaque is geschreven in alexandrijnen. Enerzijds wil je als vertaler recht doen aan de strakke cadans die deze versvorm aanbrengt in de tekst en die de voordracht door de acteurs zo sterk beïnvloedt. Anderzijds wil je voor jezelf voldoende vrijheid scheppen om de betekenis van de woorden zo goed mogelijk tot haar recht te laten komen. (13)

Uiteindelijk heeft Altena ervoor gekozen om zowel het eindrijm als het strakke ritme van Racines alexandrijnen los te laten en van woordbetekenis en woordvolgorde prioriteiten te maken. Wel heeft hij geprobeerd vast te houden aan de afwisseling van vershelften van zes en zeven lettergrepen die zo typerend is voor de alexandrijnen van Racine. Hoewel deze afwisseling voor de vertaler een belangrijk uitgangspunt is gebleven, heeft hij zich ook op dit vlak vrijheden veroorloofd om wat woordbetekenis en woordvolgorde betreft zo dicht mogelijk bij het origineel te kunnen blijven. (Ibidem)

3.3.1 Pratende standbeelden in taalkorset

In de teksten rondom *Andromache* wordt opmerkelijk veel aandacht besteedt aan de taal van het stuk. Zo is er op de website van Toneelschuur Producties lesmateriaal beschikbaar voor middelbare scholieren die zich willen voorbereiden op een bezoek aan de voorstelling (‘Educatie Adromache’). In dit lesmateriaal benadrukken de regisseur en de spelers dat het taalgebruik van Racine (in de vertaling van Herman Altena) misschien moeilijk is, maar voor wie ernaar wil luisteren juist erg mooi kan

zijn. In recensies van de voorstelling zetten theatercritici kanttekeningen bij de toegankelijkheid van de taal, en daarmee van het stuk. Dit roept niet alleen vragen op over de speelbaarheid van *Andromache*, maar ook de vraag wie bepaalt of een tekst speelbaar is.

In een kort interview legt regisseur Olivier Diepenhorst uit dat hij de tekst heeft uitgekozen vanwege de moeilijke taal: ‘...ik vind het heel mooi om die taal te laten klinken als muziek en op die manier duidelijk te maken dat het helemaal niet moeilijk is, maar juist geschreven is om mooi te zijn.’ (Andromache | Regie’) Actrice Ellen Parren, die Hermione speelt, zegt iets vergelijkbaars: ‘De taal is ingewikkeld, maar daar wennen je oren snel aan en het is eigenlijk ook een hele mooie taal om naar te luisteren.’ (Andromache | Ellen Parren’) In een ander interview gebruikt Parren de metafoor van een ‘taalkorset’, die de acteur volgens haar paradoxaal genoeg uiteindelijk juist meer vrijheid kan geven. Dit vergt wel veel van de acteur: ze vergelijkt het spelen in het taalkorset met hogere wiskunde (Prinsen).

De receptie van de voorstelling is wisselend. Gemiddeld is het stuk lauw tot goed ontvangen. In een negatieve recensie schrijft Marijn Lems voor de *Theaterkrant* dat de voorstelling, die hij slechts twee sterren geeft, is ‘bezwegen onder het gewicht van de verheven taal’. Volgens Lems ‘spelen de acteurs de tekst, niet meer en niet minder’ en is er ‘zelfs voor een ervaren acteur als Roel Fernhout geen mogelijkheid om dat geloofwaardig te maken, omdat er zo veel tekst moet worden doorgeploegd dat er voor al het andere geen plek meer is.’ Naast de verhevenheid van de taal ervaart hij de lengte van de dialogen en monologen als hinderend. De lappen tekst hebben volgens hem een ‘afstompende werking’.

Alkema geeft de voorstelling in *Trouw* drie sterren en noemt de taal van Altena stijlvol en ritmisch, maar ziet met name de jongere spelers ‘met de taal worstelen’ en ‘er greep op proberen te krijgen’ met een ‘erg gewone of juist overgepassioneerde dictie’.

Janssen (*de Volkskrant*) vindt de voorstelling ‘talig en dus taai’ en komt tot een vergelijkbare conclusie als Alkema wanneer hij stelt dat ‘het statisch tekst opzeggen’ eindigt en het theater begint wanneer de door de wol geverfde Roel Fernhout opkomt (Janssen). Met name de zin ‘Dat heeft de voorstelling op dat moment hard nodig’ veronderstelt dat de tekst niet helemaal speelbaar is, in ieder geval niet voor

de minder ervaren spelers. Hierbij heeft hij het niet alleen over het taalgebruik, maar evenals Lems over de hoeveelheid tekst en het feit dat gebeurtenissen worden naverteld in plaats van uitgebeeld of gespeeld: 'Lastige stukken zijn het, vooral bestaande uit taal en het navertellen van handelingen. Als je niet oppast, worden je acteurs pratende standbeelden.' Meer dan over het taalgebruik lijkt dit laatste te gaan over verouderde theaternormen en -conventies die niet aansluiten bij het hedendaagse Nederlandse theaterpubliek.

Tot slot wordt in een positieve recensie in *Het Parool* het eigen ritme van Altena's vertaling genoemd als klein obstakel 'voor je je kunt concentreren op het uitstekende spel' (Smit).

Zonder de term 'speelbaarheid' te gebruiken, lijken deze critici kanttekeningen te plaatsen bij de speelbaarheid van de vertaling. Factoren die de tekst minder speelbaar zouden maken zijn: de verhevenheid van de taal (woordkeuze en zinsconstructie), de hoeveelheid tekst, de lengte van de dialogen en monologen, verouderde theaternormen (met name het navertellen van gebeurtenissen) en het 'eigen' ritme van de tekst.

Wie bepaalt of een tekst speelbaar is? Volgens de theorie is dit meestal iemand met een machtspositie binnen het theatergezelschap. Tegelijkertijd wordt er bijzonder veel nadruk gelegd op de aansluiting van de voorstelling bij het publiek. Het bovenstaande suggereert dat de tekst vanuit het perspectief van de regisseur en de acteurs wel degelijk speelbaar is, maar vanuit het perspectief van de critici niet (helemaal). Dit roept bovendien de vraag op of het perspectief van de criticus overeenkomt met de beleving van het publiek.

3.3.2 Archaïsch vocabulaire in eigenzinnig ritme

Een eerste analyse van de tekst wijst uit dat er geen veranderingen zijn aangebracht in de structuur van het origineel; ook Altena heeft niets toegevoegd of weggelaten om de tekst speelbaar, of 'geschikt voor het hedendaagse Nederlandse theater', te maken. Een verschuiving die echter direct in het oog springt, is de afwezigheid van zowel het eindrijm als de strakke cadans. Daar staat tegenover dat de vertaler heeft

geprobeerd qua woordbetekenis zeer dicht bij het origineel te blijven. Dit levert een overwegend archaïsche tekst op, met veel oubollige woorden en ongebruikelijke zinsconstructies, maar ook een tekst die even emotioneel en beeldend is als het origineel.

Beelden en emoties

Dit is goed te illustreren aan de hand van enkele voorbeelden uit de laatste akte, waarin het verhaal tot een climax komt en zowel Hermione als Oreste een zenuwinstorting hebben. Hermione heeft Oreste eerder gevraagd om koning Pyrrhus te vermoorden, in ruil voor haar liefde. Zij is verliefd op Pyrrhus, maar Pyrrhus gaat trouwen met Andromaque. Oreste is verliefd op Hermione en is in staat alles voor haar liefde te doen.

In het onderstaande fragment uit Hermiones monoloog blijkt dat zij, na haar verzoek aan Oreste, tegelijkertijd overspoeld wordt door emoties en volledig in de war is. De intensiteit van haar emoties is in de vertaling behouden gebleven. Door hier het paleis te noemen waar zij ‘errante et sans dessein’ doorheen rent, ontstaat het beeld van een persoon die zich klein en verloren voelt, als een kind haast — een kind dat nog weet hoe zij met haar gevoel moet omgaan. Dit beeld van kinderlijkheid past bij haar gemoedstoestand op dat moment (en op andere momenten in het stuk): zij weet totaal niet wat zij moet doen en zou sturing van buitenaf kunnen gebruiken. Deze totale verlorenheid komt vooral tot uiting in de laatste, zeer melodramatische zin, waarin zij niet het verschil kan voelen tussen twee uitersten: liefde en haat. Al deze elementen zijn in de vertaling behouden gebleven:

HERMIONE

Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Que dois-je faire encore ?

Quel transport me saisit ? Quel chagrin me dévore ?

Errante et sans dessein je cours dans ce palais.

Ah ! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais ?

(85)

HERMIONE

Waar ben ik? Wat heb ik gedaan? Wat moet ik nu doen?

Wat voor gemoedsdrift grijpt mij? Wat voor verdriet verslindt mij?

Dolend en zonder plan ren ik door dit paleis

Ah! Hoe kan ik weten of ik liefheb of haat?

(95)

Dat haar intense jaloezie tegenover Andromaque haar tot waanzin drijft, wordt nog duidelijker in het volgende voorbeeld. Plotseling haalt zij het in haar hoofd dat niet Oreste, maar zichzelf Pyrrhus moet vermoorden. 'C'est à moi seule à me rendre justice': zij ziet het als haar recht om zichzelf van haar jaloezie te verlossen. 'Que de cris de douleur le temple retentisse': en zij deinst er niet voor terug om anderen daarvoor pijn te doen. Uit de laatste zin blijkt dat zij het idee niet kan verdragen dat Pyrrhus en Andromaque langer dan één moment samen zouden zijn. In de vertaling komt haar wanhoop tot uiting in de vorm van een smeekbede: 'Laat hen...'

Allons : c'est à moi seule à me rendre justice.

Que de cris de douleur le temple retentisse ;

De leur hymen fatal troublons l'événement,

Et qu'ils ne soient unis, s'il se peut, qu'un moment.

(89)

Wij gaan, het is alleen aan mij mijn recht te halen.

De tempel mag weergalmen van de

pijnschreeuwen,

als ik het feest verstoort van hun fatale bruiloft.

Laat hen niet meer dan één oogwenk verenigd

zijn.

(98)

Ook Oreste is in de war. In het fragment hieronder heeft hij Hermione zojuist het nieuws gebracht dat Pyrrhus dood is, maar in plaats van hem haar liefde te geven, wordt zij boos op hem. Met de zin 'j'étouffe en mon coeur la raison qui m'éclaire' verwoordt Oreste de 'kwaal' waar alle personages in het stuk (afgezien van Andromaque) aan lijden: ze laten zich leiden door hun gevoel en maken als gevolg daarvan onverstandige keuzes. Vervolgens weidt hij uit over de verstrekkende

gevolgen van zijn acties: door de koning te vermoorden heeft hij een heel systeem aan het wankelen gebracht.

Quoi ? j'étouffe en mon cœur la raison qui	Ik smoor in mijn hart het verstand dat mij
m'éclaire,	verlicht,
J'assassine à regret un roi que je révère,	ik dood tegen mijn zin een koning die ik
Je viole en un jour les droits des souverains,	hoogacht,
Ceux des ambassadeurs, et tous ceux des	schend op één dag het recht van soevereine
humains,	vorsten,
Ceux même des autels où ma fureur l'assiège :	dat van gezanten, dat van alle mensen, zelfs
Je deviens parricide, assassin, sacrilège.	dat van altaren, waar mijn toorn hem belaagde:
(93)	ik, de vorstendoder, moordenaar, ik,
	heiligschenner.
	(102)

Wanneer Oreste zijn zenuwzinking heeft, ziet hij Pyrrhus en Hermione in een visioen samen. Hermione werpt hem enge blikken toe en wordt plotseling omringd door 'filles d'enfer' met slangen op hun hoofden. Deze Medusa-achtige verschijningen weerspiegelen de omslag in Orestes beleving van Hermione: het ene moment is zij nog de mooie vrouw op wie hij verliefd is en voor wiens liefde hij alles wil doen; het volgende moment is zij de oorzaak van zijn teloorgang. Ook Medusa was ooit een prachtige vrouw, tot ze werd betoverd door Athena, die haar haren in slangen veranderde, waarna Medusa mannen kon verstenen met een blik. Deze verwijzing naar Medusa is in de vertaling behouden gebleven door de blik die 'ontzettend' is en de beschrijving van de slangen op de hoofden van de 'dochteren van de hel'.

Dieux ! quels affreux regards elle jette sur moi !	Mijn god! De blik waarmee zij naar mij kijkt,
Quels démons, quels serpents traîne-t-elle après	ontzettend!
soi ?	Wat voor demonen, slangen sleept zij met zich
Eh bien ! filles d'enfer, vos mains sont-elles	mee!
prêtes ?	Goed! Dochters van de hel, zijn uw handen
Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos	gereed?
têtes ?	Voor wie zijn de sissende slangen op uw
(96)	hoofden?
	(104)

Vorm: rijm en ritme

Hoewel bovenstaande fragmenten laten zien dat Altena wat woordbetekenis betreft inderdaad dicht bij het origineel is gebleven en op die manier de intensiteit van de beschreven emoties en de beeldtaal van Racine goed weet over te brengen, zien we ook een aantal verschuivingen ten opzichte van de brontekst. In de meeste gevallen gaat het om de zinsconstructie, in een enkel geval betreft het de woordkeuze. De meest opvallende woordkeuze is ‘vorstendoder’ voor ‘parricide’ (vader- of moederdoder). Hiermee gaat de connotatie van Pyrrhus als symbolische vader verloren. De veranderingen in zinsconstructie zijn in de meeste gevallen veranderingen ten gunste van het ritme van de tekst. Dit is echter waar zich de meeste opvallende verschuivingen bevinden: in het eindrijm en het ritme.

Zoals hierboven al werd genoemd, heeft Altena geprobeerd vast te houden aan Racines variatie tussen vershelften van zes en zeven lettergrepen. De cadans die Altena voor ogen heeft, is echter niet altijd even helder in de tekst terug te zien. Dit komt misschien doordat hij, in zijn eigen woorden, ‘wel de vrijheid [heeft] genomen om ook de eerste vershelft van een versregel zevenlettergrepig te kunnen maken’ (13). Hier komt bij dat zijn vertaling aanzienlijk meer enjambementen bevat dan de brontekst.

In het origineel lopen sommige zinnen wel door over meerdere regels, maar worden deze altijd op een natuurlijke plaats afgebroken:

Il expire ; et nos Grecs irrités
Ont lavé dans son sang ses infidélités.
Je vous l'avais promis ; et quoique mon courage
Se fit de ce complot une funeste image
(90)

Hieronder een fragment uit de vertaling waarin de enjambementen elkaar zeer vlak op elkaar volgen. Daarnaast hebben de vertaalde regels een minder duidelijke cesuur dan de originele verzen.

Je l'ai vu vers le temple, où son hymen s'apprête,
Mener en conquérant sa nouvelle conquête,
Et d'un œil où brillaient sa joie et son espoir,
S'enivrer en marchant du plaisir de la voir.

Andromaque, au travers de mille cris de joie,
Porte jusqu'aux autels le souvenir de Troie.
(87)

Ik zag hem als een ware veroveraar zijn nieuwe
verovering geleiden naar de tempel waar
zijn huwelijk aanstaande is. Zijn ogen straalden
van vreugde en verwachting; daar liep hij dan,
verrukt

door het genot om haar te zien. Andromache
droeg door de massa vreugdekreten heen, tot bij
het altaar, haar herinneringen aan Troje mee.
(96)

Op de pagina heeft het afbreken van de zinnen als gevolg dat de woorden aan het eind van een regel worden uitgelicht en meer nadruk krijgen, bijvoorbeeld 'verrukt' en 'Andromache'. Bij het voordragen van poëzie zijn enjambementen vaak echter niet meer terug te horen. Omdat de verzen in vertaling geen duidelijk rustpunt bevatten, niet op elkaar rijmen en de zinnen op een 'onnatuurlijke' plaats worden afgebroken, is de tekst bovendien minder ritmisch en biedt deze, wanneer voorgedragen, minder handvatten aan de luisteraar dan het origineel.

Vorm: niet levendige constructies

Naast de weglating van het eindrijm, het nieuwe ritme en de grote hoeveelheid enjambementen bevat de vertaling enkele andere terugkerende elementen die niet

in het origineel aanwezig zijn en die mogelijk verklaren waarom recensenten de taal als 'lastig' beschrijven. Deze kenmerken zijn: ongebruikelijke woordvolgorden (met name omdraaiing van persoonsvorm en onderwerp), tangconstructies en minder levendige formuleringen.

Hieronder drie voorbeelden van zinnen met een ongebruikelijke woordvolgorde. Merk op dat de originele Franse zinnen niet opvallend of 'vreemd' zijn in hun constructie:

Il est au comble de ses vœux Les plus fier des mortels, et le plus amoureux (87)	Het toppunt van verlangen is hij, de trotste, meest verliefde sterveling (96)
--	--

Et qui sait qu'un jour ce fils peut entreprendre? (18)	Wie weet wat op een dag die zoon kan ondernemen? (33)
---	--

Il expire ; et nos Grecs irrités Ont lavé dans son sang ses infidélités. (90)	Stervende — onze Grieken, getergd, hebben zijn ontrouw weggewassen in zijn bloed. (99)
--	--

Bovenop de verheven taal vragen deze zinsconstructies mogelijk te veel van de luisteraar.

Hieronder twee voorbeelden van tangconstructies, waarbij de delen van de zin die bij elkaar horen zijn onderstreept.

Muet à mes soupirs, tranquille à mes alarmes, Semblait-il seulement qu'il eût part à mes larmes ? (85)	<u>Gaf hij</u> , zwijgend bij mijn gezucht en onverstoord bij mijn paniek, <u>één blijk van deernis met mijn</u> <u>tranen?</u> (95)
---	---

Ook in het onderstaande voorbeeld, waarin Hermione zich over Phyrus beklagt, staan het (onderstreepte) onderwerp en de persoonsvorm dermate ver uit elkaar, dat dit mogelijk een obstakel vormt voor de luisteraar.

Le perfide triomphe et se rit de ma rage :	De trouweloze triomfeert, lacht om mijn woede,
Il pense voir en pleurs dissiper cet orage ;	denkt dat hij deze storm wel luwen ziet in
Il croit que toujours faible et d'un cœur	tranen;
incertain,	en dat <u>ik</u> , altijd zwak en onzeker van hart,
Je parerai d'un bras les coups de l'autre main.	de slagen die de ene arm wil toebrengen
Il juge encor de moi par mes bontés passées.	weer met de andere <u>stuit</u> — in de
Mais plutôt le perfide a bien d'autres pensées	veronderstelling
(85)	dat ik hem net zo toegenegen ben als vroeger.
	De trouweloze denkt nu eerst aan heel iets
	anders
	(95)

In dit laatste voorbeeld is daarnaast te zien hoe een actieve formulering in het Frans in het Nederlands minder actief is gemaakt. In de Franse tekst vindt een opstapeling van werkwoorden plaats, met een zekere opbouw in intensiteit: 'il pense', 'il croit', 'il juge'. In het Nederlands is hiervan maar één werkwoord overgebleven, namelijk 'hij denkt'. Voor het tweede werkwoord is 'en dat ik' in de plaats gekomen (een herhaling van denken) en voor 'il juge' is 'in de veronderstelling dat' in de plaats gekomen. Niet alleen is de tekst minder levendig door de afwezigheid van werkwoorden, maar doordat er geen opbouw in intensiteit meer is, wordt de lezer (en de luisteraar) minder makkelijk meegenomen in Hermione's tirade.

In het volgende voorbeeld zijn de werkwoorden 'aimer' en 'hair' vertaald met twee substantieven, wat Andromache eveneens minder actief maakt en een minder levendige zin als gevolg heeft.

Incapable toujours d'aimer et de haïr,
Sans joie et sans murmure elle semble obéir.
(87)

Nog altijd niet in staat tot liefde en tot haat,
lijkt zij te zwichten, zonder vreugde, zonder
morren.
(96)

Hieronder kan 'il ne voit rien' figuurlijk worden opgevat: Pyrrhus wordt verblind door zijn liefde voor Andromache. Altena's 'zijn oog is blind' is een even statische als letterlijk op te vatten vertaling van Pyrrhus spreekwoordelijke blindheid.

Madame, il ne voit rien. Son salut et sa gloire
Semblent être avec vous sortis de sa mémoire.
(88)

Mevrouw, zijn oog is blind. Zijn welzijn en zijn
roem
lijken met u te zijn ontsnapt aan zijn gedachten.
(97)

Ook de onderstaande zin is in de vertaling minder persoonlijk geworden door de constructie met 'is wat hij proeft' in plaats van 'hij proeft'.

Goûte-t-il des plaisirs tranquilles et parfaits ?
(87)

Is wat hij proeft volmaakt en onverstoord
genot? (97)

Het is waarschijnlijk dat Altena deze ingrepen omwille van het ritme heeft gedaan. In de zin 'Wie weet wat op een dag | die zoon kan ondernemen' ligt er nu bijvoorbeeld duidelijk een rustpunt na 'op een dag' en ontstaat er een versregel van zes + zeven lettergrepen. Hetzelfde geldt voor 'Mevrouw, zijn oog is blind. | Zijn welzijn en zijn roem', wat door Altena's aanpassing een versregel is geworden van zes + zes lettergrepen, evenals 'Is wat hij proeft volmaakt | en onverstoord genot?'.
Tot slot moet benoemd worden dat de vertaling, hoewel Altena het eindrijm heeft losgelaten, wel veel klankrijm bevat. Ter illustratie het eerdergenoemde fragment, waarbij ditmaal de terugkerende klanken onderstreept zijn:

Tot slot moet benoemd worden dat de vertaling, hoewel Altena het eindrijm heeft losgelaten, wel veel klankrijm bevat. Ter illustratie het eerdergenoemde fragment, waarbij ditmaal de terugkerende klanken onderstreept zijn:

Ik zag hem als een ware veroveraar zijn nieuwe
verovering geleiden naar de tempel waar
zijn huwelijk aanstaande is. Zijn ogen straalden
van vreugde en verwachting; daar liep hij dan, verrukt
door het genot om haar te zien. Andromache
droeg door de massa vreugdekreten heen, tot bij
het altaar, haar herinneringen aan Troje mee.
(96)

Binnenrijm en alliteratie dienen in dit fragment ter compensatie van het weggelaten eindrijm en dragen bij aan een theatertaal die alsnog prettig in het gehoor ligt.

3.3.3 Aansluiting bij het hedendaagse Nederlandse publiek

Wat taalgebruik betreft is de vertaling nadrukkelijk niet gemoderniseerd. De enige ‘gedomesticeerde’ elementen zijn enkele Nederlands-Griekse varianten van eigennamen: Andromaque is in het Nederlands Andromache, Oreste is Orestes en Pylade is Pylades. Of het hier werkelijk domesticatie betreft, valt te betwisten. Men zou immers evengoed kunnen beargumenteren dat dit gewoonweg de vertalingen van deze namen zijn, zoals Epirus dat van *Epire* is, en Griekenland van *la Grèce*. Toch is het minder gebruikelijk om eigennamen te veranderen.

Ook inhoudelijk is er niet gemoderniseerd of gedomesticiseerd. De oorspronkelijke tekst is geschreven voor een publiek dat zeer waarschijnlijk op de hoogte was van de Griekse mythologie, de personages al kende en wist hoe deze zich tot elkaar verhouden. Deze informatie heeft het Nederlandse publiek van de voorstelling van Toneelschuur Producties ook nodig om het stuk goed te kunnen volgen. Dat het theatergezelschap dit onderkent, blijkt uit de webpagina die gewijd is aan de voorstelling, met daarop het kopje ‘Hoe zat het ook alweer?’ (‘Andromache’). Onder dit kopje is een korte animatie te vinden waarin wordt uitgelegd wie wie is en hoe alle personages zich tot elkaar verhouden (‘Andromache animatie’). In de vertaling zelf wordt weinig uitgelegd of expliciet gemaakt. Ik heb slechts één voorbeeld kunnen vinden van verduidelijking, en wel in

de tekst van Hermione. In het origineel spreekt zij simpelweg over ‘ma mère’; in de vertaling wordt verduidelijkt dat Helena haar moeder was.

Quoi ? sans qu'elle employât une seule prière, Ma mère en sa faveur arma la Grèce entière ? (89)	Wat? Helena, mijn moeder, bracht heel Griekenland voor zich onder de wapens, zonder maar iets te vragen? (98)
--	--

Uit de trailer (‘Andromache | Olivier Diepenhorst’), het beeldmateriaal dat beschikbaar is op de website van de Toneelschuur en de eerder geciteerde recensies blijkt dat de voorstelling visueel wel moderniserend is. Het decor is abstract: de personages staan, gekleed in moderne kostuums, in vitrinekasten te wachten tot zij aan het woord zijn. Alleen dan komen zij achter het glas vandaan. Het enige andere decorstuk is een drumstel, dat wordt gebruikt om de Trojaanse oorlog in muziek te verbeelden. Een ander minimalistisch visueel element is dat Pylades, Cléone, Céphise en Phoenix, de raadgevers van respectievelijk Orestes, Hermione, Andromache en Pyrrhus, door één acteur worden vertolkt. Deze abstracte mise-en-scène is wat visuele stijl betreft absoluut moderniserend te noemen. De aanwezigheid van het moderne drumstel, de moderne kostuums en moderne make-up leveren een ‘fris’ plaatje op dat contrasteert met het hier en daar stoffige taalgebruik van de personages.

3.3.4 Belangrijkste bevindingen

Van de drie geanalyseerde teksten is *Andromache* het minst gemoderniseerd en gedomesticeerd, zowel wat taalgebruik als de inhoud van de voorstelling betreft. Dit is een bewuste keuze van de regisseur: die houdt van de zeventiende-eeuwse taal van Racine en wil de schoonheid van de taal graag met het publiek delen. Uit de gemengde reacties van critici blijkt echter dat de voorstelling hierdoor niet bij iedereen aansluiting vindt. Betekent dit dat de tekst minder speelbaar is? Uiteindelijk is het niet het doel van deze analyses om een oordeel te vellen over de

speelbaarheid van de vertalingen, maar om de kenmerken uit te lichten die bijdragen dan wel afdoen aan de veronderstelde speelbaarheid en zo inzicht te krijgen in wat vertalers en gezelschappen *doen* met een theatertekst in vertaling.

De vertaler heeft getrouwheid aan woordbetekenis en woordvolgorde vooropgesteld. In dit geval heeft het archaïsche taalgebruik een minder duidelijke functie binnen het verhaal dan in *De meiden* en lijkt deze met name een esthetische rol te vervullen. Misschien is de zwaarte van bepaalde emoties in deze taal beter uit te drukken. Het vermogen om het publiek mee te nemen in de emoties van de personages, of anderszins emoties op te roepen bij het publiek, lijkt mij een belangrijk onderdeel van speelbaarheid. Tegelijkertijd kan een moeilijk te volgen taal juist in de weg staan dat het publiek de woorden meevoelt.

Critici lijken vooral moeite te hebben met de verhevenheid van de taal, de hoeveelheid van de tekst, de lengte van dialogen en het feit dat gebeurtenissen worden naverteld in plaats van gespeeld. Dit zijn echter allemaal kenmerken van het origineel. In dit geval lijkt het erop dat critici zich in hun oordeel, meer dan theatermakers tijdens het maakproces, laten leiden door theaternormen en -conventies. Daarnaast hebben we in deze tekst een aantal kenmerken kunnen identificeren die de tekst mogelijk moeilijk te volgen maken: de afwezigheid van eindrijm en een duidelijk ritme, ongebruikelijk woordvolgorden, tangconstructies en niet levendige formuleringen.

Tot slot zien we ook bij *Andromache* dat de tekst niet allesbepalend is voor hoe de voorstelling eruit komt te zien en dat (stilistische) modernisering van de voorstelling ook buiten de tekst kan plaatsvinden.

4. Een nieuwe definitie van speelbaarheid?

Drie gemene delers

De drie bestudeerde theatervertalingen hebben een aantal dingen met elkaar gemeen. Om te beginnen hebben geen van de vertalers een achtergrond in het vertalen uit het Frans. Wel hebben allen extensieve ervaring in het theater en/of met het vertalen van theaterteksten. In de theorie werd de praktijk genoemd van academisch opgeleide (literaire) vertalers die een ‘letterlijke’ vertaling aanleveren, die vervolgens door een toneelschrijver wordt bewerkt en ‘speelbaar wordt gemaakt’. Dit is bij geen van de casestudies het geval gebleken. Wel bevat *La voix humaine*, als enige vertaald door theaterpractici, veruit de meeste verschuivingen. Dit klopt met de theorie dat academici eerder een ‘letterlijke’ vertaling zullen aanleveren dan bijvoorbeeld een toneelschrijver of dramaturg. Voor *De meiden* en *Andromache* hebben de Nederlandse theatergezelschappen echter gewoon met deze ‘literaire’ vertalingen gewerkt. Bovendien hebben vertalers Marcel Otten en Herman Altena de volledige credits voor hun vertalingen gekregen.

Een tweede gemene deler is de aard van de originele teksten: stuk voor stuk klassieke teksten geschreven door (witte) Fransmannen. In alle drie de gevallen ging het om het meest populaire stuk van de schrijver. Dit hoeft niet typerend te zijn voor de hedendaagse Nederlandse theaterpraktijk in het algemeen, maar zou dat wel kunnen zijn. Misschien is het enkel typerend voor de grotere, meer zichtbare gezelschappen om in dit opzicht ‘veilige’ keuzes te maken. Ongetwijfeld heb ik deze stukken gevonden en als studiemateriaal uitgekozen omdat deze gezelschappen beter zichtbaar en vindbaar zijn dan andere, kleinere gezelschappen. In het vorige hoofdstuk stelde ik dat dit soort klassiekers mogelijk eerder als speelbaar zullen worden beoordeeld dan een nog onbekende tekst van een francofone schrijver (m/v). Speelbaar heeft in dat geval te maken met het vermogen om de zaal te vullen, ofwel kaartjes te verkopen. Om hierover een uitspraak te kunnen doen heb ik echter te weinig stukken bekeken.

Behalve dat deze drie Fransmannen — die bovendien allemaal Jean heten — in de culturele canon terecht zijn gekomen, hebben hun stukken nog iets met elkaar

gemeen, namelijk dat deze in eerste instantie *niet* positief zijn ontvangen: rond *La Voix humaine* ontstond een schandaal omdat men het verhaal over Cocteau zelf en zijn homoseksuele relatie erin zag; Genet had nadrukkelijk de bedoeling het publiek zich ongemakkelijk te doen voelen met *Les Bonnes*; en Racine had zich met *Andromaque* niet volledig aan de conventies van zijn tijd gehouden. Hoewel dit niet over theatervertalingen gaat, roept dit nieuwe vragen op over speelbaarheid. De originele teksten sloten in 1667, 1927 en 1947 niet aan bij de heersende theaternormen en -conventies en dus de verwachtingen van het publiek. Volgens onze voorlopige definitie van speelbaarheid zou dat betekenen dat de originele teksten destijds niet werkelijk speelbaar waren, of tenminste dat er iets aan de speelbaarheid van de stukken schortte. Kan een voorstelling in eerste instantie niet speelbaar zijn maar dat in de loop van de tijd wel worden, zoals een verouderd stuk niet langer speelbaar kan zijn omdat het simpelweg niet meer aansluit bij het publiek van deze tijd? In dat geval sluit speelbaarheid (of de wens een speelbare tekst te schrijven) elke vorm van vernieuwing uit. Dat lijkt mij in strijd met de aard van kunst. Misschien heeft speelbaarheid dan toch minder te maken met normen en conventies, of moeten de verschillende facetten van speelbaarheid op een andere manier worden uitgewerkt. Of raakt dit aan een ander vraagstuk, namelijk dat van de commerciële waarde van kunst? De wens ‘verkoopbare’ kunst te maken staat volledige creatieve autonomie bijna altijd in de weg. Speelbaarheid gaat dan over het vinden van een balans tussen de creatieve visie van de regisseur en het vermogen om publiek naar de voorstelling te trekken.

Speelbaarheid in vertaling

Het idee van Susan Bassnett dat de term speelbaarheid ingezet zou worden als excuus om het origineel flink onder handen te nemen, kan aan de hand van deze casestudies niet worden bevestigd. In het licht van deze overtuiging zijn de drie vertalingen verrassend dicht bij het origineel gebleven, in het bijzonder *De meiden* en *Andromache*. Hoewel ‘trouwheid’ in het geval van *Andromache* wel een keuze behelst: trouw aan de inhoud of trouw aan de vorm? Dat *La voix humaine* meer

verschuivingen bevat dan de andere twee teksten, laat zien dat dit idee van Bassnett misschien meer van toepassing is op theaterpractici dan op academisch opgeleide theatervertalers.

Wat dat betreft is het verhelderend geweest om naast *La voix humaine* ook de twee andere theaterteksten te bestuderen. Op basis van *La voix humaine* alleen komt de praktijk behoorlijk overeen met wat we in de theorie over speelbaarheid hebben gezien: een vloeiende, zowel gedomesticeerde als gemoderniseerde, spreektaalige vertaling waarin uitvergrotingen en expliciteringen bijdragen aan een goede aansluiting bij het publiek, met een zekere simplificatie (of ‘extreme smoothing over of ambiguities’) als gevolg. Bovendien is de tekst vertaald door twee theaterpractici met naamsbekendheid. In *De meiden* zien we echter bijna het tegenovergestelde: een vertaling die wat taalgebruik betreft bijna niet gedomesticeerd of gemoderniseerd is en niet uitgesproken vloeiend of spreektaalig is, maar waarin een aantal belangrijke stijlkenmerken van het origineel — die in dienst staan van het verhaal — zijn behouden. Ook de taal van *Andromache* is niet gedomesticeerd of gemoderniseerd, maar lijkt in plaats van het verhaal te dienen vooral een esthetische rol te vervullen. Daarnaast heeft de vertaler van *Andromache* het eindrijm en het strakke ritme van het origineel losgelaten en trouwheid aan woordbetekenis geprioriteerd boven een tekst die makkelijk in het gehoor ligt bij het publiek. Desalniettemin zijn er aanwijzingen dat Otten en Altena, ieder op hun eigen manier, op zoek zijn geweest naar een balans tussen een tekst die wat inhoud betreft dichtbij het origineel blijft en een vloeiende tekst die aansluit bij het publiek.

Naast deze verschillen in vertaalstrategie vertonen de drie theatervertalingen ook enkele overeenkomsten, met name wanneer het gaat om de uitvoering ervan. Ten eerste geldt voor alle drie de voorstellingen dat het moderniseren en domesticeren grotendeels buiten de tekst heeft plaatsgevonden: in het decor, de props, de kleding, de make-up, het licht, de muziek, of doordat het verhaal aan een actueel maatschappelijk vraagstuk is verbonden. Bij *La voix humaine* zagen we bovendien dat uitvergrotingen en expliciteringen buiten de tekst plaatsvonden. Ten tweede zagen we bij alle stukken terug dat een combinatie van niet gemoderniseerde en wel gemoderniseerde elementen theatrale betekenis kan

genereren, en dat modernisering dus niet per definitie de norm is. Ditzelfde geldt, in mindere mate, voor wel en niet gedomesticeerde elementen. Tot slot blijkt uit de registratie van *La voix humaine*, maar ook uit het beschikbare beeldmateriaal van de overige twee voorstellingen, dat een theatertekst geen min of meer vaste set non-verbale tekens in zich draagt, maar juist de mogelijkheid tot eindeloze variatie. Een voorstelling is altijd het resultaat van een onderhandeling tussen de theatertekst en de artistieke visie van de regisseur. Dit maakt de taak van de vertaler niet minder belangrijk, maar misschien wel overzichtelijker. Aan de hand van wat we gezien hebben, zou men zich kunnen afvragen of het moderniseren en domesticeren van een theatertekst überhaupt de verantwoordelijkheid van de vertaler zou moeten zijn, aangezien de regisseur en het gezelschap zelf eindeloos veel mogelijkheden tot hun beschikking hebben om een tekst op het toneel tot leven te brengen.

Een aantal observaties vormen een aanvulling op de theorie van speelbaarheid. Op de registratie van *La voix humaine* zagen we bijvoorbeeld dat verschuivingen in de tekst ervoor kunnen zorgen dat de tekst aansluit bij de esthetische visie van de regisseur. Ook zagen we dat de tekst, wanneer deze is vertaald door de acteur zelf, de vertolking van deze acteur kan faciliteren. Dit lijkt mij echter geen praktijk die vaak voorkomt. Tot slot riep de kritische receptie van *Andromache* vragen op over wie bepaalt of een tekst speelbaar is. Is dat de regisseur of is dat het publiek, vertegenwoordigd door critici? Waarschijnlijk gaat ook hier weer om een balans tussen de visie van de regisseur en de verwachtingen van het publiek.

Een serie van onderhandelingen

Ook binnen deze specifieke context (voor uit het Frans naar het Nederlands vertaalde theaterteksten binnen de hedendaagse Nederlandse theaterpraktijk) heeft speelbaarheid niet één gezicht. Als ik een definitie zou moeten kiezen, zou ik zeggen dat speelbaarheid neerkomt op een serie van onderhandelingen. Ten eerste is er de onderhandeling tussen de artistieke visie van de regisseur en de markt, ofwel de verkoopbaarheid van de voorstelling. (De artistieke visie van de regisseur bestaat

op haar beurt weer uit een onderhandeling tussen de ideeën van de regisseur en de originele theatertekst.) Ten tweede is er de onderhandeling tussen het origineel en de vloeiendheid van de tekst, ofwel het gemak waarmee de acteurs deze kunnen uitspreken. Wanneer belangrijke stijlkenmerken van het origineel tegenstrijdig zijn met een vloeiende tekst, heeft vloeiendheid niet de prioriteit. Het doel is een zo vloeiend mogelijke tekst waarin belangrijke stijlkenmerken van het origineel — die in dienst staan van het verhaal — behouden worden. Ten derde is er de onderhandeling tussen het origineel en het hedendaagse publiek. Modernisering en domesticatie zijn hierbij niet de norm; het gaat eerder om kleine aanpassingen die voorkomen dat het publiek bepaalde passages niet begrijpt, of om te verzekeren dat het gewenste (een aan het origineel equivalent) effect wordt bewerkstelligd. Dit geldt zowel voor de vorm als voor de inhoud. Tot slot is er de onderhandeling tussen de tekst en de (audio)visuele aspecten van een voorstelling. Hierbij gaat het erom of de tekst, zo nodig, aansluit bij wat er op het podium te zien is. Bijvoorbeeld de blauwe jurk in *La voix humaine*. Zoals we hebben gezien is het echter geen vereiste dat tekst en non-verbale tekens op elkaar aansluiten.

Een nieuw schema zou er als volgt uitzien:

Speelbaarheid omvat een serie onderhandelingen tussen:

1. Regisseur & Markt

De artistieke visie van de regisseur bestaat uit een onderhandeling tussen het origineel en de ideeën van de regisseur.

2. Origineel & Acteur

De intentie is een zo vloeiend (= goed uit te spreken) mogelijke tekst waarin belangrijke stijkenmerken van het origineel behouden zijn.

3. Origineel & Publiek

Zowel wat de vorm als de inhoud van het origineel betreft zijn modernisering en domesticatie niet de norm. Het gaat eerder om kleine aanpassingen die een goede aansluiting bij het publiek faciliteren.

4. Tekst & Voorstelling

Tekst en non-verbale tekens *hoeven* niet op elkaar aan te sluiten.

De eerste onderhandeling valt niet onder de verantwoordelijkheden van de vertaler, maar heeft wel invloed op de andere drie onderhandelingen. Ergens tussen origineel en acteur en tussen origineel en publiek zweeft de visie van regisseur. Ter illustratie: in het geval van *Andromache* zorgde de visie van de regisseur — die de prachtige taal van Racine met het publiek wilde delen — ervoor dat de taal relatief moeilijk te leren en uit te spreken was én dat de tekst moeilijk te volgen was voor het publiek (althans, voor sommige critici). Ook bij de onderhandeling tussen tekst en voorstelling komt de visie van de regisseur kijken: die besluit of tekst en non-verbale tekens in harmonie met elkaar moeten zijn of juist met elkaar moeten contrasteren, of iets daar tussenin.

6. Conclusie

Wat onderscheidt een theatervertaling van een romanvertaling? Ten eerste dat de tekst slechts één onderdeel is van een groter geheel, bestaande uit de visie van de regisseur en de dramaturg, de input van de scenograaf, de lichtontwerper, geluidsontwerper, kostuumontwerper en grimeur en uiteindelijk de vertolking van de acteur of acteurs. Ten tweede dat de tekst gehoord moet worden in plaats van gezien; niet teruggelezen kan worden maar vervliegt. De vertaler hoeft niet met al deze factoren rekening te houden, maar wel met een aantal: de artistieke visie van de regisseur, dat wat de acteurs nodig hebben om de tekst goed te kunnen vertolken en dat wat het publiek nodig heeft om de tekst goed te kunnen volgen (als onderdeel van het grotere geheel: de voorstelling). Het uitgangspunt is de tekst zelf, het origineel.

De bestudeerde teksten laten zien dat uit het Frans naar het Nederlands vertaalde theaterteksten binnen de hedendaagse Nederlandse theaterpraktijk over het algemeen recht doen aan het origineel en dat er enkel waar nodig aanpassingen zijn gedaan om de acteurs of het publiek tegemoet te komen. Vloeiende teksten die formeel en inhoudelijk zijn gemoderniseerd en gedomesticeerd lijken niet de norm. Belangrijker zijn: de stijlkenmerken van het origineel en de visie van de regisseur. Het gaat echter om het vinden van een balans: een ‘onderhandeling’ tussen het origineel en de acteurs; tussen het origineel en het publiek (met daar tussenin steeds: de visie van de regisseur). De vertaling gemaakt door de dramaturg en de actrice zelf vertoont meer verschuivingen ten opzichte van het origineel, maar faciliteert de vertolking van de actrice.

De drie Franse teksten en de manieren waarop deze vertaald zijn, verschillen te veel van elkaar om speelbaarheid binnen deze context sluitend te definiëren: *La Voix humaine* is vrijer vertaald dan de andere twee vertalingen; *De meiden* is wat vorm en inhoud betreft trouw aan het origineel; *Andromache* is enkel inhoudelijk dichtbij het origineel gebleven. Elke tekst vraagt om andere oplossingen, evenals elke samenwerking dat doet. Speelbaarheid is veranderlijk, ook binnen een specifieke context als deze. Het overzicht van onderhandelingen in hoofdstuk 4 kan helpen om over speelbaarheid te praten: niet als een kwaliteit die een vertaling wel of niet

bezit en waarvoor een tekst aan een van te voren vastgestelde set criteria moet voldoen, maar als een serie van onderhandelingen die leiden tot een op maat gemaakt resultaat.

Hoewel ik aan het begin van dit onderzoek heb besloten om de Engelse termen 'performability', 'speakability' en 'playability' allemaal te vertalen als 'speelbaarheid', is het wellicht nuttig om Nederlandse equivalenten van deze termen te vinden om de vier onderhandelingen aan te duiden. Dit is wellicht interessante stof voor vervolgonderzoek, evenals het uitwerken van het schema van onderhandelingen, dat nu nog relatief primitief is.

Verder zou een groter corpusonderzoek meer inzicht kunnen bieden in trends of normen binnen het theatervertalen binnen deze specifieke context. Daarbij zou het interessant zijn om in kaart te brengen welke Franse theaterteksten, bijvoorbeeld de afgelopen tien jaar, naar het Nederlands vertaald zijn. Zijn dit inderdaad vooral klassieke teksten van beroemde witte Fransmannen, zoals dit onderzoek doet vermoeden? Of is er in werkelijkheid meer variatie? Zo ja, worden de niet-klassieke teksten meer gedomesticeerd dan de klassieke teksten? Hoe worden die op maat gemaakt?

Bibliografie

Primaire bronnen

- Cocteau, Jean. 2003. *La Voix humaine* in *Théâtre Complet*, 449 - 466. Red. Michel Décaudin en Pierre Caizergues. Parijs: Gallimard.
- Genet, Jean. 1963. *Les Bonnes*. Parijs: Gallimard.
- Genet, Jean. 2017. *De meiden*. Vertaald door Marcel Otten. Amsterdam: De Nieuwe Toneelbibliotheek.
- Racine, Jean. 1667. *Andromaque*. Édition du groupe 'Ebooks libres et gratuits'. PDF: https://www.ebooksgratuits.com/pdf/racine_thebaide.pdf. Geraadpleegd op 20-04-2020.
- Racine, Jean. 2018. *Andromache*. Vertaald door Herman Altena. Bosch en Duin: Antiek Theater Herman Altena.

Secundaire bronnen

- Aaltonen, Sirkku. 2000. *Time sharing on Stage: Drama Translation in Theatre Society*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bassnett, Susan. 1980. *Translation Studies*. Londen en New York: Routledge.
- Bassnett-MacGuire, Susan. 1985. 'Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts.' *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, 87-102. Red. Theo Hermans. Londen en Sidney: Croom Helm.
- Bassnett, Susan. 1991. 'Translating for the Theatre: The Case Against Performability.' *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction* 4.1, 99-111.
- Bassnett, Susan. 1998. 'Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre.' *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, 90-108. Red. Susan Bassnett en André Lefevere. Clevedon: Multilingual Matters.

- Bindervoet, Erik. 2019. 'Enige hardop uitgesproken gedachten over het vertalen van theater.' *Alles verandert altijd: Perspectieven op literair vertalen, 183-198*. Red. Lieven D'hulst en Chris van de Poel. Universitaire Pers Leuven.
- Brody, Geraldine. 2020. 'Theatre translation.' *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, derde editie. Red. Mona Baker en Gabriela Saldanha. Londen en New York: Routledge.
- Chesterman, Andrew. 2016. *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. Revised Edition. Amsterdam: John Benjamins.
- De Corte, Dirk. 1986. 'Dramatekst als bindmiddel. De relatie acteur-regisseur in het theater: een semiotische benadering' in *Documenta*, vol. 4, 29-43.
- Delabastita, Dirk. 1988. 'Spreeken over vertalen. Notities bij de Shakespeare-vertaling van Courteaux' in *Documenta*, vol. 6, 152-167.
- Demoen, Kristoffel. 1987. 'Aristophanes' Ploutos: Lees- en speelbaarheid van een antieke komedie in vertaling' in *Documenta*, vol. 5, 50-55.
- Hewson, Lance. 2001. *Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Landers, Clifford E.. 2001. *Literary Translation: A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Marco, Josep. 2002. 'Teaching Drama Translation' in *Perspectives: Studies in Translatology*, 10:1, 55-68.
- Nanni, Emanuela. 2016. 'Le Suicide sur la scène: Suicide vocal ou de 'la Voix humaine'' in *The Frenchmag: Performance and Drama*. URL: https://www.thefrenchmag.com/Le-Suicide-a-la-scene-Suicide-vocal-ou-de-La-Voix-humaine-de-Cocteau-par-Emanuela-NANNI_a1062.html. Geraadpleegd op 16-08-2020.
- Nauroy, Amaury. 'Histoire d'un livre. *Les Bonnes* de Jean Genet'. Gallimard, [http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Histoire-d-un-livre-Les-Bonnes-de-Jean-Genet/\(source\)/183833](http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Histoire-d-un-livre-Les-Bonnes-de-Jean-Genet/(source)/183833). Geraadpleegd op 01-08-2020.
- Nikolarea, Ekaterini. 2002. 'Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical polarization of Theater Translation' in *Translation Journal*, 6.4. URL: <https://translationjournal.net/journal/22theater.htm>.

- Espasa, Eva. 2000. 'Performability in translation: Speakability? Playability? Or just saleability?' *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, 49-62. Red. Carole-Ann Upton. Abingdon en New York: Routledge.
- Espasa, Eva. 2013. 'Stage Translation.' *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Red. Carmen Milán en Franesca Bartrina. Abingdon en New York: Routledge.
- Hewson, Lance. 2001. *Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Pringels, Henk. 1993. 'Hoe speelbaar is Botho Strauss in een Vlaamse context?' in *Documenta*, vol. 11, 205-212.
- Racz, Gregory. 2019. 'Theatre.' *The Routledge Handbook of Literary Translation*. Red. Kelly Washbourne en Ben Van Wyke. Londen: Routledge.
- Smit, W.A.P. 1970. *Van Pascha tot Noah. Deel 2: Salomon - Koning Edipus*. PDF via: https://dbnl.nl/tekst/smito21vanp02_01/. Geraadpleegd op: 27-02-2020.
- Snell-Hornby, Mary. 2007. 'Theatre and Opera Translation.' *A Companion to Translation Studies*. Red. Piotr Kuhiwczak en Karin Littau. Clevedon: Multilingual Matters.
- Ter Braak, Menno. 1935. 'Menno ter Braak aan J. Greshoff [1 mei 1935]'. Origineel: Den Haag, Letterkundig Museum. Online via: https://dbnl.nl/tekst/braa002brie22_01/. Geraadpleegd op 27-02-2020.
- Van Looy, Herman. 1990. 'Sophokles. Zeven Tragedies' in *L'Antiquité Classique*, T. 59, 281-282.
- Van Damme, Piet. 1974. 'De speelbaarheid van Nederlandstalig toneel' in *Ons Erfdeel*, jaargang 17, 125-127.
- Verhoeven, C. 1962. 'Kroniek' in *Roeping*, jaargang 38, 50-56.
- Windle, Kevin. 2011. 'The translation of drama.' *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Red. Kirsten Malmkjær en Kevin Windle. Oxford University Press.
- Zuber-Skerritt, Ortrun. 1984. 'Introduction.' *Page to Stage: Theatre as Translation*, 1-2. Red. Ortrun Zuber-Skerritt. Amsterdam: Rodopi.

Recensies

Alkema, Hanny. 'Minder franje nodig' in *Trouw*, 10 oktober 2009.

Alkema, Hanny. 'Deze aangrijpende voorstelling laat het slagveld in de liefde zien' in *Trouw*, 21 maart 2018.

Jagt, Marijn van der. 'Ik kan dat heel goed: marionetje spelen' in *Vrij Nederland*, 10 oktober 2009.

Janssen, Sander. 'Uitgesproken feministisch' in *Het Parool*, 10 december 2016.

Janssen, Hein. 'Lastige stukken in Andromache maar de kostuums zijn oogstrelend' in *de Volkskrant*, 20 maart 2018.

Kerkhoven, Marianne van. 2012. 'Wie niet getroffen wordt, kan niks maken' in *Etcetera*, jaargang 21, nummer 86, 8-13.

Klompmaker, Margot. 'Stoeien met eeuwenoud Frans: interview over vertaling Andromache' in *Haarlems Dagblad*, 9 maart 2018.

Lems, Marijn. 'Bezweken onder het gewicht van de taal' in *Theaterkrant*, 15 maart 2018, <https://www.theaterkrant.nl/recensie/andromache/toneelschuur-producties/>. Geraadpleegd op 1 augustus 2020.

Prinsen (Onvindbaar. Online interview met Ellen Parren, PDF of JPEG.)

Smit, Hans. 'Ook ná een oorlog is het ieder voor zich' in *Parool*, 29 maart 2018.

DVD

'Toneel op Televisie: La Voix Humaine door Toneelgroep Amsterdam'. DVD. Stichting Theater en Televisie, 2010.

N.B. De registratie van *La voix humaine* in de uitvoering van Toneelgroep Amsterdam is tevens beschikbaar via:

'La Voix Humaine'. VPRO, 1 oktober 2010, https://www.vpro.nlspeel-VPRO_1142022-la-voix-humaine-.html. Geraadpleegd op 11-08-2020.

Video's

- 'Andromache animatie'. *You Tube*, geüpload door Toneelschuur Producties, 27 februari 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=qY0--2TJ9Us>.
- 'Andromache | Ellen Parren'. *You Tube*, geüpload door Toneelschuur Producties, 20 februari 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=92oStu6cVVM>.
- 'Andromache | Olivier Diepenhorst'. *You Tube*, geüpload door Toneelschuur Producties, 28 maart 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=wwtAvlgo6Kc>.
- 'Andromache | Regie'. *You Tube*, geüpload door Toneelschuur Producties, 20 februari 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Lmse0XRPr8>.
- 'De Meiden 17|18 - Toneelgroep Amsterdam'. *You Tube*, geüpload door ITA-ensemble, 9 juni 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=WM8IUpxutvw>.
- 'STUDIO Festival TV: Sydney 2014 - La Voix Humaine'. *You Tube*, geüpload door STUDIOchannel132, 14 januari 2014, www.youtube.com/watch?v=Cm47Y72xKxo&frags=pl%2Cwn.

Webpagina's

- 'Andromache'. *Toneelschuur Producties*, <https://www.toneelschuurproducties.nl/andromache/>. Geraadpleegd op 01-08-2020.
- 'De meiden'. *Toneelgroep Amsterdam*, <https://tga.nl/voorstellingen/de-meiden>. Geraadpleegd op 01-08-2020.
- 'Educatie Andromache'. *Toneelschuur Producties*, www.toneelschuurproducties.nl/educatie-andromache. Geraadpleegd 01-08-2020.
- 'Jean Genet'. *De Nieuwe Toneelbibliotheek*, https://www.denieuwetoneelbibliotheek.nl/authors/jean_genet. Geraadpleegd op 01-08-2020.
- 'La voix humaine'. *Toneelgroep Amsterdam*, <https://tga.nl/voorstellingen/la-voix-humaine>. Geraadpleegd op 01-08-2020.

'Marcel Otten'. *De Nieuwe Toneelbibliotheek*, [https://
www.denieuwetoneelbibliotheek.nl/authors/marcel_otten](https://www.denieuwetoneelbibliotheek.nl/authors/marcel_otten). Geraadpleegd
op 1 augustus 2020.

Bijlage 1. Transcriptie van *La voix humaine*

hallo?...

hallo?...

hallo?...

hallo?...

mevrouw u moet zelf ophangen...

ik...

hallo

hallo

juffrouw?

hallo laat ons...

eh nee ik ben niet dokter schmidt nee...

nee dit is 08 dit is niet 07...

hallo?...

hallo, juffrouw?

hallo hallo hee hallo

hee ja ehm...

ik word gebeld maar ik ben niet te bereiken, want eh er zitten allemaal mensen op deze lijn...

ja...

dank u wel...

ja dank u wel...

dank u wel...

(ze hangt op en loopt weg. de telefoon gaat. ze holt terug.)

hallo?...

ben jij het?...

ben jij dat?...

ik ik kan je heel erg moeilijk verstaan wacht even hoor zet muziek uit.

hallo?

je je klinkt heel erg ver weg

je klinkt heel ver weg

dit is echt

dit is echt verschrikkelijk d'r zitten allemaal mensen op deze lijn...

ehm...

bel me even terug ja?

hallo?

bel me terug

ik zeg

bel me eventjes terug

nee mevrouw u moet ophangen voor de zoveelste keer ik ben niet dokter schmidt
telefoon gaat.

eindelijk! eindelijk! jij bent het...

jij bent het...

(lacht)

ja...

je bent het...

ja heel erg goed... (lacht)

hallo?...

ja...

ja...

oh... man...

het was echt echt een marteling om je door al die stemmen heen te moeten horen...

ja...

ja...

ja...

nee nee nee nee nee nee nee nee nee nee het is echt eh heel erg toevallig ik kom net
ehm tien minuten geleden hier binnen...

ja...

je had me toch niet al eerder gebeld of wel?...

ah...

mh...

ah...

nee nee nee nee nee ik was uit eten... met marthe
hem ik denk iets van kwart over elf?
ben je thuis?
ja kijk dan op je elektrische klok...
(lacht) zie je wel... (lacht)
dat dacht ik dus al hè
ja...
ja liefde...
ja... (lacht)
gisteravond? eh toen ben ik eh toen ben ik meteen naar bed gegaan maar ik kon niet
slapen dus toen heb ik een slaappil genomen...
neehee... eentje maar...
om negen uur vanochtend. ik had een beetje hoofdpijn maar eh ik heb me vermand.
en marthe die is bij me langsgekomen en ze heeft met me geluncht en ik heb wat
boodschappen gedaan en ik ben weer naar huis gegaan en ik heb alle brieven die
heb ik in de gele tas gestopt...
(harder) ik heb alle...
wat?...
ja?...
heel erg goed...
nou ik zweer het je ik ben eh ik ben heel erg dapper...
daarna? eh daarna heb ik mij aangekleed en marthe is me komen ophalen en voilà.
kom net bij haar vandaan.
o ja joh ja ja ja je was geweldig ja...
o man ze was zo ontzettend lief voor mij joh...
ja...
ze was geweldig ja...
soms lijkt ze zo hè? maar zo is ze helemaal niet. nee (lacht)
jij had gelijk (lacht)
zoals altijd natuurlijk...
ehm m'n blauwe jurk...
die ene weet je wel die eh die satijnen...

en m'n zwarte jas... ja ik heb m'n jas nog aan ja
nee. ik ben niet aan het roken
nou niet waar
niet
nou
ik heb vandaag maar drie sigaretten gerookt
wel
nou is echt waar
ja
echt
(lacht)
jij bent lief...
hee en jij? kom jij net thuis?
je bent thuis gebleven?
welke zaak?
o ja
je moet niet zo hard werken hè?
hallo? hallo?
breek ons niet af...
liefje als de verbinding verbroken wordt dan moet je meteen terugbellen ja?
nee
nee ik ben er nog
ik ben er nog
ik ben hier
de tas?
eh nou eh jouw brieven en mijn brieven. je mag 'm laten ophalen wanneer je dat
maar wil hoor...
dat vind je een beetje lastig?...
ja nee ja je eh dat begrijp ik ja ja
nee liefje nee nee nee nee maar je moet je niet verontschuldigen...
nee maar dat is toch alleen maar logisch...
ik ben degene die stom is...

ja...

wat?...

(lacht)

je bent lief..

(lacht en zucht)

(fluistert) je bent lief. ja...

nee nee ik ook niet nee nee ik had nooit gedacht dat ik zo sterk zou zijn...

je moet me d'r niet om bewonderen hoor..

ik ben net een slaapwandelaar. ik kleed me aan ik ga naar buiten ik kom weer terug.

ik ben net een machine...

misschien ben ik morgen wel niet zo dapper...

jij?...

o nee maar liefje nee nee nee nee nee maar ik heb je helemaal niets te verwijten...

wat zeg je?...

niet doen...

ja maar dat is toch alleen maar logisch...

ja nee in tegendeel liefje hee sh sh hee hee hee het was toch heel erg duidelijk afgesproken dat wij altijd heel open en heel erg eerlijk tegen elkaar zouden zijn en ik had het echt misdadig gevonden als je mij tot op het allerlaatste moment in het ongewisse had gelaten ik bedoel die klap die zou veel te hard zijn geweest terwijl ik nu de tijd had om eraan te wennen en om te begrijpen dat...

wat?...

toneel?...

hallo?

wie?... ik?...

ik speel toneel? ikke?...

maar liefje je kent me toch...

dat zou ik helemaal niet kunnen...

(lacht) helemaal niet...

helemaal niet...

ik ben heel erg rustig...

je zou het horen hoor...

ik zeg je zou het aan mijn stem kunnen horen ik klink niet als iemand die iets te verbergen heeft...

nee...

ik heb besloten om dapper te zijn en dat zal ik ook zijn...

liefje...

luister...

dat was niet hetzelfde...

ja dat is mogelijk maar dat is toch juist goed... om op je hoede te zijn en om om bedacht te zijn op tegenslagen want anders eh overvalt het je toch hè...

nou...

niet overdrijven hè...

ik heb toch de tijd gehad om eraan te wennen en en en jij hebt er alles aan gedaan om mij te vertroetelen en in slaap te sussen en...

mhm...

ja...

maar we hadden gewoon vol moet houden...

onze liefde die moest opboksen tegen veel te veel dingen...

we hadden vijf jaar van geluk moeten weigeren of de risico's aanvaarden en ik heb nooit geloofd dat het vanzelf zou gaan en nu betaal ik een zware prijs voor dat belangeloos geluk en ik...

hallo?...

eh...

belangeloos...

en weet je? ik heb ner...

nee maar ik heb...

nee maar ik nergens spijt van nergens van nergens van neer...

je vergist je hoor...

nee...

je vergist je ik...

hallo?...

ik heb gekregen wat ik verdiende ik wilde een dwaas zijn en me waanzinnig gelukkig voelen en...

liefje luister...

hallo?...

laat mij praten laat mij praten...

nee nee nee je moet jezelf geen verwijten maken want het is allemaal mijn schuld...

herinner jij je die zondag in versailles nog? en dat telegram?...

ah nou kijk...

zie je wel ik was het die naar jou toe wilde komen en ik was het die jou de mond

snoerde en ik was het die zei dat het me allemaal niks meer kon schelen...

nee...

nee nee nee nee nee...

nee nee nee nee...

kijk kijk kijk nou zit jij fout...

ik heb als eerste gebeld...

wel...

op die dinsdag...

ja maar ja goed op een dinsdag...

wel waar ik weet het zeker op dinsdag de 27e en jouw telegram kwam op

maandagavond de 26e en je weet heel erg goed dat ik die data uit mijn hoofd ken...

je moeder?

waarom?

nee maar dat is toch niet de moeite waard?

ehm...

dat weet ik nog niet...

misschien ja...

nee nee nee zeker niet meteen nee...

en jij?...

morgen?...

eh nee eh ik wist niet dat het al zo snel was...

wacht heel even ok...

wacht heel even...

(huilt)

het is heel erg simpel...

eh... morgenochtend ligt de tas beneden bij de conciërge en joseph hoeft 'm daar alleen maar op te halen

ikke?...

o nou gewoon weet je het is heel goed mogelijk dat ik thuis blijf..

maar het is ook heel goed mogelijk dat ik voor een paar dagen de stad uit ga hoor...

ja...

bij marthe op bezoek...

(lacht)

ja...

ja die is hier ja...

rusteloze ziel...

gisteravond toen liep die voortdurend heen en weer tussen de woonkamer en de slaapkamer en hij spitste zijn oren en hij luisterde en hij zocht jou overal en het was niet alsof die het mij kwalijk nam dat ik hem niet hielp om jou te zoeken...

nou eh... ik denk dat het het beste is als jij hem neemt...

ja...

als dat beest voor de rest van zijn leven zo ongelukkig moet blijven dan eh...

ik?...

nee...

't is geen hond voor een vrouw...

ik zou niet goed voor 'm zorgen ik zou 'm echt helemaal nooit uitlaten...

hij zou het veel fijner vinden om jou te wonen hoor want hij zou mij heel erg snel vergeten zijn denk ik...

ja...

we zien wel...

ja...

we zien wel eventjes...

ja...

maar liefje dat is niet zo ingewikkeld hoor jij moet gewoon zeggen dat het een hond is van een vriend van jou hij vind joseph heel erg lief. joseph die zou 'm zo kunnen komen halen en ik zou 'm zijn rode halsband omdoen want daar zit geen naamplaatje op en...

ja...

we zien wel...

tuurlijk...

dat begrijp ik toch...

ja...

huh?...

welke schoenen?...

je zwarte schoenen?...

geen idee ik heb ze niet gezien...

ja... dat kan ja...

ja...

ja ik zal even kijken wacht heel even dan hè...

liefje?

zorg ervoor dat de verbinding niet verbroken wordt hè...

(legt de telefoon neer. dramatische cello solo. pak een van de schoenen, kust die wrijft tegen har wang, ruikt eraan, kust en likt eraan, wil opeten pakt de telefoon) hee... hallo...

nou ik heb echt overal gezocht...

in de zijkamer onder het bed in de keuken maar eh nee hoor ze zijn helemaal nergens te vinden...

ik zal nog een keertje kijken maar ik weet zeker...

als ik ze morgenochtend toevallig nog tegenkom dan zal ik ze beneden zetten bij de tas...

goed?...

liefje?...

die brieven hè? die ga jij verbranden hè?...

ik ga jou iets heel erg gekks vragen...

nee kijk... wat ik je wil zeggen is dat...

als je die brieven verbrandt dan zou ik het dus leuk vinden als je die as zou bewaren in dat kleine schilpaddensigaretendoosje en dat je dan...

nee...

sorry...

ik ben stom...

sorry... (huilt)

hè...

en ik was net zo dapper hè

zo het is alweer klaar hoor

het is alweer helemaal voorbij

wacht even hoor dan snuit ik heel even mijn neus wacht even...

maar goed... ik zou het dus leuk vinden om die as te hebben...

dat was het...

(lacht hysterisch en huppelt naar een hoek)

hoe lief ben jij nou eigenlijk... hè ja...

oohaha as for your sisters papers i've burnt them all in the kitchen grate i thought i was going to open the package to take out the drawing you talked about but as she told me to burn the lot i did ooh yes yes yes good...

ja das waar...

je bent al in kamerjas?...

ga je slapen?...

maar jij moet niet tot zo laat doorwerken, hè?...

neehee jij moet naar bed gaan als je morgen vroeg op moet...

hallo?...

hallo?...

en zo? (echo?) hoor je me zo?...

ik praat anders heel hard hoor...

dat is anders heel gek want ik hoor jou alsof je naast me in de kamer staat...

wacht even nu hoor ik jou niet meer...

of nou ja ik hoor je wel maar je klinkt heel erg ver weg...

en nu kan je mij wel horen?...

om de beurt blijkbaar...

nee...

nee nee nee niet ophangen...

nee niet...

niet ophangen niet ophangen niet ophangen juffrouw

juffrouw ik praat ik praat ik praat
(echo stopt)
nou hoor ik je...
nou hoor je heel erg goed...
dat was onaangenaam hè hee...
net alsof je dood bent je kunt wel horen maar je kunt jezelf niet verstaanbaar
maken...
ja heel goed heel goed...
ja...
het is echt ongelooflijk ja hoe lang ze ons met elkaar laten praten...
normaal dan wordt de verbinding al na drie minuten verbroken en dan krijg je een
verkeerd nummer...
nee heel goed...
ik eh... ik hoor je zelfs veel beter dan daarnet...
't is alleen...
je telefoon galmt...
het is net alsof je niet met je eigen telefoon belt...
weet jij dat ik jou kan zien?...
welke trui?...
hm... je lichtblauwe trui met die v-hals en je hebt je mouwen die heb je
opgestroopt...
in je linkerhand? heb je de telefoon en in je rechterhand heb je een vulpen...
en daarmee teken je vierkanten en gezichten en sterretjes op een notitieblok... en
nu lach je...
ja... ik heb ogen waar mijn oren zouden moeten zijn...
nee... je mag absoluut niet naar mij kijken...
bang?...
nee hoor ik zou niet bang zijn hoor nee dat is het niet het is nog veel erger...
ik ben het tenslotte niet meer gewend om alleen te slapen...
ja...
ja...
ik beloof het je...

dat beloof ik je...
en je bent lief...
ik eh ik weet het niet...
ik vermijd het om naar mezelf te kijken... ik durf het licht in de wc ook niet meer
aan te doen want gisteren toen stond ik daar plotseling oog in oog met een hele
oude vrouw...
nee met een oude lelijke magere vrouw met wit haar en overal van die kleine
rimpeltjes...
liefje dat is verschrikkelijk om te zeggen...
een karakteristiek gezicht...
dat is eerder iets voor artiesten...
ik zou veel liever hebben dat je tegen me zei kijk dat kleine gemene smoeltje nou
toch eens... (huilt, lacht)
sorry sorry ik maakte maar een grapje o mijn god je bent zo dom (laatste niet in
telefoon)
het is maar goed dat zo onhandig bent hè...
en dat je van me houdt...
want als je niet van me hield en heel erg handig was dan zou de telefoon een
gruwelijk wapen zijn...
een wapen dat geen sporen nalaat en dat geen geluid maakt...
wie...
ik?...
wreed?...
hallo? (muziek start)
hallo?
hallo?
liefje? waar ben je nou?
juffrouw...
juffrouw?... de verbinding is verbroken...
(zet single lady's van beyoncé op door muziek heen)
telefoon gaat
hallo?

nee de verbinding was verbroken
nee dat weet ik niet
o ja wel wacht heel even wacht heel even
eh dat is eh 0407 auteuil
in gesprek?
ok hij belt mij terug ja ik wacht
ja hoor
dank u wel dank u wel
telefoon gaat
hallo 0704 auteuil?
nee niet 67
juffrouw hallo hallo!
dit is een vergissing
u geeft mij komma 6 maar ik vraag om komma 7
0407 auteuil
ja ok dank u ja ja ok
hallo?
josef? hee...
ja...
nee ja de verbinding werd verbroken...
ja...
wat?...
hij is er niet?...
hij komt helemaal niet meer thuis vanavond?...
o ja nee stom ik was het vergeten...
meneer die belde vanuit een restaurant en toen werd de verbinding verbroken toen
heb ik zijn nummer gevraagd...
ja...
stom...
sorry josph het spijt me...
ja...hele fijne avond nog... ok daag
(kotst, telefoon gaat)

hallo

liefje hee de verbinding werd verbroken hè?

(muziek uit)

hee

de verbinding werd verbroken hè?

o nee hoor nee ik heb heel rustig gewacht

ja

ja

er werd wel gebeld

en eh

ik nam op maar eh er was helemaal niemand

ja ja

ongetwijfeld ja

ja

natuurlijk ja ja

je hebt slaap?...

nou... eh... 't is heel erg aardig van je dat je mij gebeld hebt...

heel aardig...

huh?

nee hoor ik ben er nog...

wat?...

sorry...

dit is absurd...

niet...

nou ik zweer je dat er niets...

gewoon hetzelfde...

nou je vergist je hoor want er is helemaal niks...

gewoon...

hetzelfde als daarnet...

't is alleen je praat en je praat en je praat en je praat en je staat er niet bij stil dat je ook weer moet stoppen met praten... op moet hangen...

en dat je dan weer terugstort... in de leegte... en de duisternis...

(huilt, bijt zichzelf)

liefje?...

ik heb nooit tegen jou gelogen hè?

nee nee dat weet ik...

nee ik geloof je ik ben overtuigd dat is het niet...

dat is het niet...

het is omdat ik net tegen jou heb gelogen...

eh daarnet aan de telefoon...

ik lieg al een kwartier lang tegen jou...

en ik weet heus wel hoor dat ik niets meer hoeft te verwachten maar ehm...

liegen helpt ook niet en bovendien hou ik er niet van om te liegen ik kan het niet en

ik wil niet tegen jou liegen zelfs niet voor je eigen bestwil...

(lacht)

liefje liefje hee niet schrikken...

niet schrikken...

het is niks ernstigs...

ik loog alleen maar tegen je toen ik je beschreef welke jurk ik aanhad en dat ik bij marthe heb gegeten...

maar ik heb mijn blauwe jurk niet aan en ik heb niet bij marthe gegeten ik heb een jas over mijn pyjama aan omdat terwijl ik gedwongen werd om te wachten op jouw telefoontje ik gedwongen werd om naar het toestel te kijken en gedwongen werd om om om op te staan om heen en weer te lopen ik gek werd gek dus toen heb ik een jas over mijn pyjama aangetrokken en toen zou ik naar buiten gaan om daar een taxi te nemen die me dan zou afzetten voor jouw raam om daar te wachten op eh om daar te wachten op ik weet het niet meer ik weet het heel even niet meer op wat...

(huilt)

ja...

ja...

je hebt gelijk ja...

jawel...

jawel ik luister naar je...

ik zal braaf zijn... ja...

ik zal je op alles een antwoord geven...

dat zweer ik je...

(ze doet het raam open, straatgeluiden rijzen op)

eh hier...

nee ik heb niet gegeten ik kon het niet ik ben heel erg ziek geweest...

nou gisteravond toen wilde ik een slaappil nemen toen zei ik tegen mezelf dat als ik

er meer zou nemen dat ik dan beter zou slapen en dat als ik ze allemaal zou nemen

ik zou slapen zonder wakker te worden zonder te dromen ik zou dood zijn...

twaalf in warm water...

ja als een blok ja...

en ik heb een droom gehad...

nou ik droomde hoe het is...

en ik schrok wakker en ik was helemaal blij en helemaal opgelucht dat het maar een

droom was en toen ik me besepte dat het echt zo was hè dat het de waarheid was

dat ik alleen was en dat ik niet met mijn hoofd in jouw hals en op je schouders lag

en mijn benen niet tussen de jouwe toen heb ik gevoeld dat ik het niet meer kon...

dat ik niet meer kon leven...

ehm licht...

(zucht)

licht en koud en ik voelde m'n hart niet meer kloppen en de dood die kwam

langzaam dichterbij...

en omdat ik zo vreselijk bang was heb ik na een uur marthe gebeld...

ik had niet de moed om alleen te sterven...

(lacht)

o liefde toch...

(zucht)

om vier uur vanochtend...

ze is gekomen met een dokter die in hetzelfde gebouw woont als zij...

maar weet je... ik had meer dan veertig graden koorts hè...

nou nee het schijnt heel moeilijk te zijn om jezelf te vergiftigen omdat je je altijd in

de dosis vergist...

eh de dokter die heeft mij iets voorgeschreven en marthe die is tot vanavond bij mij gebleven ik heb haar gesmeekt om weg te gaan omdat je mij had gezegd dat je mij nog een laatste keer zou gaan bellen en ik heel erg bang was dat ze me dan niet zou laten praten...

o eh heel erg goed...

o nee hoor nee helemaal niet meer...

ja eh een heel klein beetje koorts weet ik veel 38,3...

het waren de zenuwen...

liefje maak je nou niet zo ongerust...

(lacht)

o ik ben zo onhandig ik had gezworen om jou niet ongerust te maken en om afscheid van jou te nemen alsof we elkaar morgen weer zouden zien...

mensen zijn zo stom...

jawel...

wel waar...

ze zijn gewoon heel erg stom...

ja...

maar dat is het allermoeilijkste...

ophangen...

in het donker blijven...

(cellomuziek)

hallo?

nou ja zeg dat was gek hè?

dat was echt heel raar...

opeens was het stil...

(lacht)

liefje je bent zo aardig...

arme liefje hè die ik zo'n pijn heb gedaan...

ja...

praat jij maar ja...

praat jij maar maakt niet uit wat je tegen me zegt...

ik zou over de grond kunnen rollen van ellende maar als jij tegen me praat dan voel ik me weer goed hè dan kan ik mijn ogen weer dichtdoen...

liefje hee hee weet je nog weet je nog soms hè als wij samen sliepen en ik mijn op dat kleine plekje had gelegd met mijn oor tegen je borst dan hoorde ik jouw stem precies zoals vanavond door de telefoon...

laf?...

nee nee...

nee nee nee nee nee nee maar ik ben het die laf is ik had me voorgenomen om... dat is het toppunt ik bedoel jij die mij alleen maar geluk hebt geschonken...

ja maar ik herhaal hallo? dat klopt niet nee nee dat klopt niet omdat ik wist ik ik wist ik verwachtte wat er gebeurd is en dat terwijl er zo veel vrouwen zijn die denken hun leven door te brengen aan de zijde van de man van wie ze houden en nou ze schrikken zich dood hoor...

ja ja ze schrikken zich dood...

als het plotseling verbroken wordt...

onaangekondigd...

maar ik wist toch... ik wist...

kijk...

ik heb het je nooit verteld hè maar bij de kapper in een tijdschrift heb ik haar foto gezien...

op het tafeltje...

nou open en bloot hoor precies op de juiste pagina...

dat is toch menselijk...

ja...

ja misschien is het eerder echt iets voor vrouwen...

omdat ik onze laatste weken niet wilde verpesten daarom...

nou das heel gewoon...

(lacht)

je moet...

je moet me niet beter afschilderen dan dat ik ben...

hallo? ik hoor muziek...

ik zei ik hoor muziek...

nou dan moet je tegen de muur kloppen...

ja en zeggen dat ze niet tot zo laat nog muziek moeten draaien...

jouw burens die zijn er aan gewend geraakt om zich zo te gedragen omdat jij nooit thuis was...

nee dat is zinloos en trouwens de dokter van marthe die komt morgen weer bij mij op bezoek dus...

nee...

nee...

liefje dat is een hele goed dokter en ik zie geen enkele reden om zijn gevoelens te kwetsen door iemand anders te laten komen...

ja... ja tuurlijk ja...

maak je nou niet zo ongerust zeg...

ja ze zal je wel op de hoogte houden tuurlijk zal zij je op de...

ja dat begrijp ik...

ja dat snap ik...

(lacht)

dat begrijp ik toch...

hee...

en voor de rest hè...

voor de rest... zal ik deze keer dapper zijn...

heel erg dapper...

wat?...

o ja nee joh duizend keer beter ik bedoel als jij me niet gebeld had dan was ik nu dood geweest...

sorry...

nee sorry dat had ik niet moeten zeggen...

nee nee nee nee nee nee wacht heel even...

nee liefje niet ophangen...

nee wacht heel even nee nee nee nee laten we nou een manier zoeken om...

(weer muziek, doet het raam dicht)

(houd 'come home' op een stuk papier omhoog)

ehm...

sorry ik weet dat deze scène absoluut niet kan hoor...

dat je al heel erg veel geduld met mij heb gehad maar je moet me begrijpen want eh... ik lijd...

ik lijd...

deze telefoon dat is het laatste wat ons nog verbindt...

eergisteravond?...

eh... toen heb ik geslapen ik eh... ik ben naar bed geweest met de telefoon...

nee (lacht) ik bedoel in mijn bed...

ja ik weet het hoor ik ben heel erg belachelijk maar ik had de telefoon die had ik bij me in bed omdat je ondanks alles toch nog verbonden blijft hè door de telefoon hij leidt me tot bij jou en bovendien had je tegen me gezegd dat je me nog een laatste keer zou gaan bellen dus je kunt je wel voorstellen wat voor kleine droom ik had maar eh...

nee... dat telefoontje van jou dat bleek een harde klap te zijn die je mij gaf en ik viel... of beter gezegd een hals een hals die gewurgd werd of nog beter gezegd ik bevond mij op de bodem van een zee die precies leek op ons appartement in auteuil en ik was met jou verbonden door een zuurstofslang en ik smeekte om die slang niet door te snijden... nou ja een stompzinige droom... als je ze zo navertelt... alleen in de slaap bestonden ze en... dat was afschuwelijk...

omdat jij tegen mij praat...

kijk het duurt nu al... vijf jaar... dat ik door jou leef...

dat jij mijn enige adem bent... dat ik mijn tijd doorbreng met op jou te wachten...

dat ik je dood waan als je te laat bent...

dat ik sterf als ik denk dat je dood bent...

dat ik weer leef als je binnenkomt en je er eindelijk bent en ik doodga van angst als je weer vertrekt op dit moment kan ik ademen omdat jij tegen mij praat...

zo stom was mijn droom nog niet eens hoor...

als jij ophangt dan snij je de zuurstofslang door...

(gaat in een hoekje staan)

ja inderdaad ja...

ja ik heb geslapen ja...

ik heb geslapen omdat het de eerste nacht was...

de dokter zei het werkt verdovend de eerste nacht slaap je de pijn leidt je af het is
nog helemaal nieuw en je verdraagt het maar wat je niet verdraagt is de tweede
nacht gisteren of de derde vannacht over een paar minuten en morgen en
overmorgen en al die andere dagen al die dagen om wat te doen? mijn god...
nee nee nee nee nee...
nee ik heb geen koorts ik heb absoluut geen koorts...
ik zie alles heel helder...
omdat het onoplosbaar is...
was het beter geweest als ik de kracht had gehad om tegen jou te liegen...
en als ik al slaap... als ik al slaap dan zijn er achteraf de dromen...
en het wakker worden...
en het opstaan...
en het je wassen...
en het je aankleden...
en het eten...
en het naar buiten gaan...
en waar naartoe?...
waarnaartoe?...
maar liefje ik heb nooit iets anders te doen gehad dan jou of eh sorry ik was altijd
 bezig hè dat spreekt vanzelf ik was altijd bezig met jou en voor jou kijk eh marthe...
die heeft haar leven op orde...
zou het zelfde zijn als jij aan een vis zou gaan vragen hoe die denkt te gaan leven
zonder water...
ik herhaal ik heb niemand nodig hoor...
afleiding goed eh ok...
nu ga ik je iets bekennen het is misschien niet heel erg poëtisch maar het is wel
waar...
ik ben sinds die bewuste zondagavond ben ik een keertje afgeleid geweest en dat
was bij de tandarts toen die een zenuw raakte...
dat is een keer hè...
dat is een keer...

ja nou kijk hij komt dus al twee dagen de hal niet meer uit ik wou 'm roepen ik wou 'm aaien maar hij weigert zich aan te laten raken...

nog even en hij zal mij bijten...

ja...

mij ja mij... hier grom waf waf waf grrr hier kijk kijk kijk kijk kijk...

hij laat zijn tanden zien en gromt het is echt een totaal andere hond geworden hoor dat zweer ik je...

hij maakt mij bang...

bij marthe? maar liefje ik herhaal dat je niet bij 'm in de buurt kunt komen...

marthe had de grootst mogelijke moeite om hier het appartement uit te komen hij wil namelijk niet dat iemand de deur opendoet het is hier niet veilig meer hij maakt mij bang hij eet niet meer hij beweegt niet meer en als hij naar me kijkt dan krijg ik kippenvel... maar hoe moet ik dat weten hoe wil je nu dat ik dat weet misschien denkt hij wel dat ik jou iets heb aangedaan...

ah...

ah...

arm beest... hè...

nee...

ik heb enkele redenen om boos op hem te zijn...

ik begrijp hem maar al te goed...

hij houdt van jou hij ziet dat je niet meer thuis komt hij denkt dat het mijn schuld is... ja...

probeer jij joseph maar langs te sturen ik denk dat hij josph wel zal volgen...

wat ikke?...

o nou dat gaat wel hoor...

comme si comme ça hè...

liefje hij heeft nooit van mij gehouden...

ja dat leek misschien even zo... dat is mogelijk maar ik herhaal dat ik 'm niet zo moeten aanraken en als jij hem niet terug neemt...

dan breng ik hem gewoon naar het asiel want het is onnodig dat dat beest ziek wordt en kwaadaardig...

en hij zal niemand bijten als hij bij jou is hè...

want hij houdt van dezelfde mensen als jij...
of nou ja goed...
(lacht)
wat ik eigenlijk tegen je wil zeggen is...
hij zal van de mensen houden met wie jij samenwoont...
maar het is een hond hè...
en ondanks zijn intelligentie kan hij het niet begrijpen...
(huilt als een hond)
ik heb me niet voor hem ingehouden...
god weet wat hij allemaal gezien heeft...
ik bedoel dat ik hem misschien bang heb gemaakt dus dat hij me niet meer wil
kennen dat weet je niet in tegendeel...
kijk dit is dus niet zo als bij tante jeanne hè... die avond dat ik haar vertelde dat haar
zoon was omgekomen... tante jeanne is eigenlijk zo heel bleek en klein...
maar toen werd ze plotseling heel rood en reusachtig een soort rode reuzin... ze
botste met haar hoofd tegen het plafond en haar armen waren overal en haar
schaduw vulde de kamer en ze was angstaanjagend... ze was angstaanjagend...
sorry hoor maar ze leek wel een teef...
en ze verstopte zich onder de ladekast en ze blafte en ze jankte als naar een beest...
hallo?...
ehm...
mevrouw?...
u moet ophangen hè...
hallo?...
nee wij waren proberen helemaal niet interessant te doen u moet gewoon
ophangen...
maar als u ons zo belachelijk vindt waarom verdoet u dan uw tijd in plaats van op te
hangen?...
wat zegt u?...
o ssht liefje liefje...
ssht ssht wind je niet op wind je niet op...
deze keer was ik het...

ik drukte per ongeluk op een verkeerd knopje...
wat?...
ja ja ze heeft opgehangen ze heeft opgehangen ze hing meteen op nadat ze die
gemene opmerking maakte...
hee...
jij lijkt gekwetst...
ah ja wel... ja wel... jij bent gekwetst! door wat die vrouw net zei...
ik ken je toch ik hoor het aan je stem...
liefje kom op hee die vrouw... die is toch gestoord die kent je helemaal niet die
denkt dat jij hetzelfde bent zoals alle andere mannen... dat is niet hetzelfde...
spijt?...
van wat?...
ssh hee denk niet meer aan die stomiteit dat is voorbij...
o mijn god...
wat ben jij toch naïef...
wie? het maakt toch helemaal niks uit wie?
eergisteren...
toen kwam ik dus die persoon tegen wiens naam begint met een s...
ja... met de letter s ja...
hem... op de henri martinstraat...
ze vroeg of jij een broer had en of het misschien zijn huwelijk was dat aangekondigd
werd in de krant...
wat?...
wat wil je dat het me doet?...
de waarheid of wil een blik van innige deelneming?
ja nee ja ik geef toe dat dat gesprek geen eeuwigheid geduurd heeft...
ik zei dat ik gasten over de vloer had maar jij moet geen spijkers op laag water
zoeken
zo simpel is het...
de mensen die haten het nu eenmaal als je ze laat vallen en ik ik heb beetje bij
beetje iedereen laten vallen...
nou omdat ik geen minuut van ons samenzijn wilde missen daarom...

en dat maakt mij niets uit...
dat maakt mij niets uit...
de mensen die mogen denken en zeggen wat ze willen maar jij moet redelijk zijn hè
jij moet redelijk zijn...
onze situatie die is voor de mensen niet te begrijpen...
voor mensen hou je van elkaar of je verafschuwt elkaar...
uit is uit en ze veroordelen snel en je kunt het ze nooit laten begrijpen nee nee nee
nee nee...
ssh sommige dingen kun je ze niet laten begrijpen en het beste is om hetzelfde te
doen als wat ik doe...
je d'r niks van aan te trekken...
ja...
absoluut...
(schreeuwt onhoorbaar)
niets...
ik praat en ik praat en ik praat en ik praat en dan denk ik dat wij praten zoals we
dat altijd hebben gedaan...
en dan plotseling... overvalt de waarheid me...
maar goed hè...
waarom zouden we ons illusies maken?...
eh nee...
vroeger dan zag je elkaar...
kon je in de war raken...
beloftes verbreken...
het onmogelijke riskeren...
de mensen van wie je hield die kon je overtuigen door ze te omhelzen door je aan ze
vast te klampen...
ik bedoel... één blik kon alles veranderen...
maar met dit apparaat is voorbij... kun je heel eventjes rustig worden?...
ja? heel eventjes rustig worden...
even een pas op de plaats...
ssh...

ik pleeg/je pleegt geen twee keer zelfmoord hè...

nou ja misschien dan om in slaap te kunnen komen...

nou ik zou niet weten waar ik een pistool zou moeten kopen...

ja...

je ziet mij toch geen pistool kopen...

en waar zou ik de kracht vandaan moeten halen om een leugen te verzinnen?...

omdat er omstandigheden zijn waarin liegen nuttig is...

als jij bijvoorbeeld tegen mij zou liegen om de scheiding minder pijnlijk te maken...

nee...

ik zeg toch niet dat je liegt...

ik zeg alleen maar dat als je tegen mij zou liegen en ik zou het weten... als je nu bijvoorbeeld het is maar een heel klein voorbeeldje hoor maar stel je voor dat jij nu niet in je eigen huis zou zijn hè en je tegen mij zou zeggen ik geloof je ik geloof je ik wilde helemaal niet zeggen dat ik je niet geloof ik zeg alleen maar dat als jij tegen mij zou liegen uit goedheid en ik zou het weten dat ik dan alleen maar meer van je zou mijn god zeg...

o...

maakt dat ie terugbelt...

hee...

alsjeblieft...

maakt dat ie terug belt hee.

maak dat ie terugbelt...

maak dat ie terugbelt...

alsjeblieft...

maak dat ie terugbelt...

maak dat ie terugbelt...

(telefoon gaat)

(ze legt de rinkelde telefoon neer en trekt een blauwe jurk en avondschoenen aan)

hee...

hallo...

hee... de verbinding was verbroken hè?...

ja...

o ja nee ik eh ik was aan het zeggen dat eh als je tegen me zou liegen uit goedheid...
en ik zou het weten dat ik dan alleen maar meer van je zou houden...

ja natuurlijk...

je bent gek...

ja ik weet heel goed dat het moet maar het is verschrikkelijk...

nooit zal ik zo veel moed hebben...

ja ja ja je hebt het gevoel dat je tegen elkaar aan ligt en dan plotseling zijn er kelders
en riolen en een hele stad tussen jou en mij...

hee herinner jij je yvonne nog?...

die zich afvroeg hoe het toch mogelijk was dat de stem door de kronkels van de
draad kon kruipen?...

ik heb de draad om mijn hals...

ik heb jouw stem om mijn hals...

de centrale die zal ons per ongeluk moeten afsnijden...

o nee...

nee maar lief..

hoe kom je er nou bij dat ik zoiets slechts zou denken?...

ik weet toch heel erg goed dat deze hele gebeurtenis voor jou nog veel erger is dan
voor mij?...

ja...

naar marseille...

goed liefje... omdat je dus na morgenavond in marseille zult zijn... zou ik het fijn...

nou ja... zou ik het fijn vinden als je niet naar hetzelfde hotel zou gaan als waar wij
altijd samen sliepen...

ben je niet boos?...

nee omdat de dingen die ik niet voor me kan zien niet bestaan of nou goed ze
bestaan wel hoor maar ergens ver weg op een plek waar het minder pijn doet...

snap je dat?...

dank je wel...

dank je wel...

o je bent zo lief voor mij joh...

ik hou van jou...

nou...

dus...

zo...

ik wou al bijna zeggen tot zometeen...

nou...

dat betwijfel ik hoor...

ja...

je weet maar nooit hè...

je weet maar nooit...

o dat is beter...

dat is veel beter...

nou...

ga...

schiet op...

hang op...

nee jij moet ophangen...

jij moet ophangen...

jij moet ophangen...

ik hou van jou...

ik hou van jou...

ik hou van jou...

liefje ik hou van jou...

niet mij vergeten...

niet mij vergeten hè liefje ik hou van je...

ik hou van je...

tot gauw liefje...

tot gauw...

Bijlage 2. Beeldmateriaal *De meiden* van Toneelgroep Amsterdam



2.1 Chris Nietvelt en Marieke Heebrink als de meiden in de moderne slaapkamer van Mevrouw. Foto Jan Versweyveld.



2.2 De meiden met moderne stofzuiger. Foto Jan Versweyveld.



2.3 De meiden met mobiele telefoon. Foto Jan Verweysveld.



2.4 Thomas Cammaerts als Mevrouw. Foto Jan Verweysveld.