

Evjenía FAKÍNOU: *Het zevende kleed*. Vertaling: Hero Hokwerda. (Grieks Proza, VII). Groningen, Styx Publications, 1996. 87 blz.
ISBN 90 5693 004 4 *fl. 29,50*

To éβδομο ρούχο ("Het zevende kleed") uit 1983 is de tweede roman van de in Griekenland zeer populaire Evjenía Fakinou. Het is meteen ook haar tweede roman die in het Nederlands vertaald is door Hero Hokwerda, na *De grote groene* uit 1987 (Nederlandse vertaling 1995, zie *Tetradio* 5, 1996, p. 155-156). Beide romans zijn kenmerkend voor het literaire oeuvre van Fakinou: dat wordt getypeerd door een speciale aandacht voor de positie en de ontwikkeling van de Griekse vrouw, en door een mythische en magische verbeelding met verwerking van diverse Griekse tradities. *Het zevende kleed* barst dan ook van de impliciete en expliciete verwijzingen naar de klassieke mythologie, de byzantijs-orthodoxe religie, en oude volksgebruiken, maar daarover verder meer.

De roman verhaalt de geschiedenis van een familie uit Rizes bij Larisa, het Thessalische platteland, vanuit het gezichtspunt van drie vrouwen uit drie verschillende generaties, die afwisselend aan het woord komen. De centrale figuur is "moeder" Dimitra (80), afkomstig uit Vourla in Klein-Azië en na de Kleinaziatische Catastrofe in 1922 naar het Griekse vasteland gekomen. Bij die vlucht werd eerst haar man vermoord door de Turken, en verdween nadien ook hun dochtertje Persefóni. Radeloos ging Dimitra op zoek naar haar dochtertje (de imitatie van de mythe van Demeter en Persefone loopt als een rode draad door heel het boek), en zo kwam ze in Rizes terecht, bij de stokoude oma Marió. Die was tijdens de Griekse vrijheidsoorlog in 1824 eveneens uit Klein-Azië naar Thessalië uitgeweken. Dimitra werd er verkracht door Mario's achter-achterkleinzoon (zoals ik zei, Mario was stokoud). Van 'die man' ("εκείνος": zijn naam valt slechts in een zeldzaam stukje directe rede) kreeg ze tussen 1924 en 1933 acht kinderen.

De oudste van die 'bastarden', zoals ze in het dorp genoemd worden, is Eleni, ondertussen 58, die samen met haar tweelingbroer Fotos nog steeds thuis woont. Dat ze ongehuwd is gebleven heeft onder meer te maken met 'dat' ("εκείνο": ook hierover spreekt niemand met naam): blijkbaar is ze epileptisch. Zij is de tweede verteller.

De derde verteller is Roula (eigenlijk Dimitroula, 32), dochter van Dimitra's dochter Archondoula. Die was in 1942 naar Athene getrokken en is enkele jaren geleden gestorven. Roula, die vanaf haar geboorte in de hoofdstad woont, heeft haar Thessalische familie nog nooit gezien. De eerste ontmoeting komt er in de loop van het boek: Fotos ligt op sterven en wil vóór zijn dood Archondoula terugzien (de familie weet niet dat zij gestorven is); in de plaats komt Roula want die had haar moeder beloofd naar Fotos' begrafenis te gaan: hij was het enige familielid waarover Archondoula vaak sprak.

Drie vrouwelijke vertellers dus, die bovendien niet erg hoog oplopen met

mannen: Dimitra kende slechts enkele jaren van geluk met haar eerste man, en werd daarna enkel vernederd; de enige man in Eleni's leven is haar tweelingbroer Fotos; en Roula heeft een uitgesproken afkeer van mannen ("aan je pik moeten ze jullie ophangen", p. 58) sinds ze op haar zestiende een abortus moest laten uitvoeren.

De actuele gebeurtenissen in het boek beslaan een korte episode: ze beginnen enkele dagen vóór Fotos' dood en eindigen met zijn begrafenis. Toch slaagt Fakinou erin met dit op zich simpele gegeven een intrigerende en veelgelaagde roman op te bouwen.

Allereerst zijn er de drie onderling erg verschillende interne vertellers, die elk hun eigen geschiedenis vertellen, maar soms ook ieder een eigen versie van dezelfde gebeurtenissen geven. Die drie perspectieven weerspiegelen zich ook stilistisch: de drie vrouwen, van verschillende generaties en opgegroeid in uiteenlopende milieus, spreken elk hun eigen taal of taaltje. Aan de ene kant heb je Roula, die plat Atheens *argot* spreekt, aan het andere uiterste zie je Dimitra die b.v. nog ήτονε gebruikt voor ήταν(ε).

De overheersende vertelstijl is de *monologue intérieur*: de gebeurtenissen rond Fotos' ziekte en overlijden geven aanleiding tot bespiegelingen en terugblikken in het verleden. Op die manier achterhaalt de lezer stukje bij beetje de lange voorgeschiedenis van de familie, die als in een Griekse tragedie loodzwaar weegt op het heden (1982). De voornaamste episodes zijn Mario's aankomst in Thessalië in 1824, die van Dimitra in 1922, en een familiedrama uit 1942 dat Archondoula's vertrek naar Athene en haar gehechtheid aan Fotos verklaart. De vier verhaallijnen lopen voortdurend dooreen, wat de spanning van het boek ten goede komt. Een nadeel van het procédé (of tenminste van de toepassing ervan door Fakinou) is dat de inlassing binnen de *monologue intérieur* van pure beschrijving van feiten en gebeurtenissen uit heden of verleden, als noodzakelijke informatie ten behoeve van de lezer, niet altijd psychologisch geloofwaardig is.

Even boeiend als de compositorische en stilistische complexiteit is de thematische rijkdom van het boek. Hoofdthema is de confrontatie tussen twee verschillende soorten Griekenland, verpersoonlijkt door enerzijds Roula (hoofdstad, moderniteit, jeugd, emancipatie) en anderzijds Eleni en Dimitra (provincie, traditie of achterlijkheid, naargelang hoe je 't bekijkt). Hun twee leefwerelden zijn totaal gescheiden en bij hun ontmoeting resulteert dat in wederzijds onbegrip. Vooral Roula weet niet wat ze meemaakt. Al wat filhellene toeristen op zoek naar het "echte Griekenland" authentiek en charmant vinden, is haar een doorn in het oog, te beginnen met de busrit Athene-Larisa (hilarische beschrijving op p. 43). Toppunt zijn de begrafenisrituelen, een mengeling van christelijke en heidense tradities (zie hierover het artikel van Mariëtta Ioannidou in *Tetradio* 5, 1996, p. 89-100): dodenmaal ("je reinste necrofilie", p. 68), spiritisme ("allerlei bullshit", p. 72), en het

bezwerende gebruik van overgeërfde kleren, waarnaar de titel van de roman verwijst. Roula is dan ook wát blij dat ze na de begrafenis terug mag "naar de beschaving", vanuit "de rimboe in Thessalië".

Dit Thessalië fungeert ook nog als één van beide polen in andere tegenstellingen: die tussen het geciviliseerde Klein-Azië en het primitieve Griekse vasteland (in de geschiedenis van Dimitra) en die tussen de avontuurlijke zee en het rustige/saaie binnenland (in de geschiedenis van Mario). Telkens staat het Thessalische dorpje Rizes voor het ongecultiveerde, - of voor het behoud van de traditie, de *roots*: Ρίζες betekent tenslotte ook "wortels".

Centraal in de familiale traditie staan twee magische gebruiken: de "heilige zaken met die kleren" (p. 57) die bij begrafenissen worden bovengehaald, en vooral "de geheimen" waarin Dimitra en Eleni zijn ingewijd: ze voeren o.a. gesprekken met de voorouders en met de Boom (Dodona!). Deze Boom is ook de ik-figuur van de sprookjesachtige proloog en epiloog van de roman, die beide beginnen met "Ik houd van de vrouwen". En inderdaad, niet alleen zijn de hoofdpersonages allemaal vrouwen, het zijn ook vooral vrouwelijke goden en cultische figuren waarop, soms slechts met attributen, gealludeerd wordt: het boek wemelt van de reminiscenties aan het hele klassieke verhalencomplex rond Demeter en Persefone (granaatappel en korenaren), Artemis (als patrones van de bevalling), Hekate en Selene (de driesprong), de Pythia (bezetenheid), de bakchanten (klimop en wingerdbladeren...). Dimitra, in de tussentitels aangeduid als "moeder", wordt daardoor tot een archetypische Magna Mater, samen met haar dochter Eleni de laatste vertegenwoordiger van een mythisch tijdvak dat ten einde loopt.

Voeg bij al die elementen uit de klassieke mythologie ook nog eens de talrijke verwijzingen naar en citaten uit de Griekse literatuur en de byzantijnse liturgie, en je beseft dat het voor de lezer geen overbodige luxe is om thuis te zijn in de hele Griekse cultuur. Over de evaluatie van deze karrenvracht allusies zullen de meningen variëren. Het ligt voor de hand om hierin een typisch voorbeeld van postmoderne intertextualiteit te zien, maar Fakinou zelf voelt zich geen postmodern schrijfster (zie interview in *Lychnari* 9,4, 1995, p. 23). Volgens Marc Lauxtermann (bespreking van de roman, eveneens in *Lychnari*, 11,1, 1997, p. 33) volgde Fakinou "de nieuwste modevoorschriften" in een tijdgeest van "holisme, gaia-filosofietjes en New Age" en wil ze het moderne Griekenland bannen door op een goedkope wijze te appelleren aan nostalgische gevoelens. Op mij maakt de schrijfster niét de indruk het Griekenland van Roula te willen bannen. Ze plaatst twee Griekse realiteiten naast elkaar en schetst trefzeker en ironisch de incompatibiliteit tussen de twee, m.i. zonder stelling te kiezen of boodschapperig te doen. Wat me wél stoort is dat de roman door al die referenties soms wat overbelast dreigt te geraken, en - erger - dat Fakinou de symboliek bijwijlen wel zeer nadrukkelijk maakt (b.v. p. 23: woordspeling *Rizes/roots*; p. 55: mythe Ouranos-Kronos als voorafbeelding van het

familiedrama).

Alles bijeen vind ik deze korte roman een persoonlijke en typisch Griekse behandeling van een universeel thema, vervreemdend én herkenbaar, en daarom ook voor een Nederlandstalig publiek lezenswaardig.

De vertaling van Hero Hokwerda doet het origineel de nodige eer aan. Hij slaagt er meestal goed in stijl en toon te handhaven, wat niet gemakkelijk is met de verschillende regionalismen en registers die gehanteerd worden. De zeer opvallende taalverschillen tussen Roula en de andere sprekers vinden we terug in het Nederlands. Als equivalent voor Roula's plat Atheens verwacht je plat Amsterdams: over de mate waarin dit geslaagd is, kan ik als Vlaming moeilijk oordelen. Feit is dat vooral in de weergave van haar passages heel wat uitdrukkingen en termen gebruikt worden die in 'het Zuiden' ongebruikelijk zijn (gemiereneuk, hoteldebotel, lul-de-behanger, flapdrol...), wat in elk geval voor Vlaamse lezers een adequate weergave lijkt. Er wordt trouwens niet enkel in de schuttingtaal Noordnederlands gebruikt: ook in de weergave van landgebonden begrippen kiest de vertaler logischerwijs voor Nederland ("το 166" wordt niet "de 100" maar "de GGD", i.e. de Gemeentelijke Geneeskundige Dienst).

Ik heb wel vragen bij het tamelijk frequente gebruik van woorden die door Van Dale als jiddisch-bargoens worden bestempeld, en dit zowel bij Eleni (sores, mies) als bij Roula (mesjoche, sjoege), terwijl die twee toch een erg verschillend Grieks spreken. Daarnaast zijn er tenminste twee plaatsen waar er m.i. onzorgvuldig vertaald is: in de Nederlandse tekst is - betekenisloos - sprake van 'de laatste zaterdag van carnaval' (p. 54): het Griekse *Αποκριά* verwijst inderdaad naar ons carnaval, maar ook naar de periode van drie weken die in het Griekse liturgische jaar de vasten voorafgaat. Het gaat dus om 'de zaterdag vóór carnaval'. En waar Roula in het Grieks het huis van haar grootmoeder vergelijkt met *την παράγκα του Καραγκιόζη* ("de barak van Karayozis", de held uit het Griekse en Turkse schimmentheater), wordt dat in het Nederlands gewoon 'een krot' (p. 47), terwijl het me toch wel belangrijk lijkt dat ook het moderne grootstadskind hier, uitzonderlijkwijs, een vergelijking maakt die verwijst naar een typisch element van de Griekse volkscultuur. Maar deze detailbemerkingen doen geen afbreuk aan mijn globale appreciatie van deze vertaalprestatie.

Meer bedenkingen heb ik bij de toelichtingen van de vertaler: een inleiding en 36 voetnoten. Mijn reserve betreft niet de accuraatheid van de geboden informatie (al hadden noten 7 en 8 wat preciezer gekund), maar wel de selectiviteit ervan. Hokwerda geeft vooral veel nuttige uitleg bij verwijzingen naar de moderne en hedendaagse Griekse samenleving, maar verklaart heel wat minder elementen uit de antieke en byzantijnse cultuur. Zo vind je op sommige plaatsen overbodige noten (n. 15: als er in de tekst sprake is van "de bekende journaliste Liana Kanelli" hoeft

de toelichting "van een bekende televisie-talkshow" eigenlijk niet echt; n. 32: "het verhaal zou zó afkomstig kunnen zijn uit *Geschiedenis van een krijgsgevangene van Stratis Doukas*"), terwijl elders een identificatie ontbreekt (p. 37: het verhaal van Mario's man, die zich vestigde op een plaats waar de mensen geen roeriem herkennen, is afkomstig uit de *Odyssee van Homeros*). Vooral de keuze om de inleidende situering te beperken tot de Kleinaziatische achtergrond van Dimitra, vind ik jammer. Voor een dieper tekstbegrip van de gemiddelde lezer had ik daar ook wat meer duiding verwacht bij de hoger besproken alomtegenwoordigheid van vrouwelijke mythologische figuren en symbolen. Die zijn zeker niet minder belangrijk in het boek dan de Kleinaziatische Catastrofe, en - zo vermoed ik - bij het doelpubliek van deze vertaling niet beter bekend.

Tot slot moet ik nog kwijt dat deze mooie uitgave ontsierd wordt door net iets te talrijke slordigheden: onvolledige informatie over vorige uitgaven (p. 82 en 84), tikfouten en fouten tegen de spelling (b.v. 'toeten nog blazen', p. 8; 'hondertwintig', p. 33; 'Fotos vind haar wel', p. 66).

Wat mij er allemaal niet van weerhoudt deze roman van harte aan te bevelen: je krijgt verschillende Griekenlanden, zowel synchroon als diachroon, voor de prijs van één.

Kristoffel Demoen

Alexandros Papadiamandis: *De Moordenares*. Vertaling: Hero Hokwerda. (Grieks Proza, VIII) Groningen, Styx Publications, 1997. 88 blz.
ISBN 90 5693 008 7 *fl.* 29,50

Met de vertaling van Papadiamandis' "*De Moordenares*" wordt een klassiek meesterwerk van de Nieuwgriekse romankunst - een van de eerste, zoniet het eerste - toegankelijk gemaakt voor het Nederlandstalige publiek. In het rijk gestoffeerde "Nawoord" van H. Hokwerda - dat ik de geïnteresseerde lezer alleen maar kan aanbevelen ook vóór het lezen van de roman te bekijken - vindt de lezer het nodige om Papadiamandis' oeuvre in zijn eigen tijd te situeren, en om de blijvende controverse die errond ontstaan is in Griekenland, te kunnen interpreteren.

Papadiamandis heeft deze roman, als krantenfeuilleton verschenen in 1903, zelf een "maatschappelijke roman" genoemd, en de roman is dan ook als dusdanig verworpen (door wat de tegenpartij dan vaak 'een reactionaire klik van grootgrondbezitters en westersgezinde bourgeois' noemde) of opgehemeld (door wat de tegenpartij dan weer voorstelde als een coalitie van reactionaire geleerden die de moderne volkstaal bestreden maar anderzijds een neerbuigende belangstelling opbrachten voor de zeden van het gewone volk, en eenvoudige lezers die geen notie

hadden van literaire kwaliteit en voor wie dit werk, waarvoor geen enkele vooropleiding vereist was, zomaar openstond). Men ziet dat het niet eenvoudig is om zonder vooroordelen het werk van Papadiamandis te benaderen, te meer daar ook de rol van de godsdienst in zijn werk, en de sterk archaïsche taal die hij gebruikt, voor blijven-de verdeeldheid bij het Griekse lezerspubliek hebben gezorgd.

Nu, een maatschappelijke roman is "De Moordenares" in elk geval. De auteur kende de problematiek dan ook uit de eerste hand, als zoon van een pope op het eiland Skiathos, die naast Alexandros nog een zoon, maar vooral vier dochters had, en dit laatste betekende: uit te huwelijken had, met bruidsschat: grond en een huis(je), wat voor de arme pope net als voor het merendeel van de bevolking een hopeloze opgave was. Bovendien mocht de zoon pas trouwen als al zijn zusters onder dak waren, wat dus, veelal, betekende: nooit. Het lijdt geen twijfel dat de auteur dit gebruik, dat het kader vormt van "De Moordenares", als een mistoestand beschouwde. Dat blijkt duidelijk uit zijn commentaar bij de 'bij-bruidsschat', de -toen - recente gewoonte om bij de 'gewone' bruidsschat nog een som in baar geld toe te voegen, "een gewoonte die, als ik mij niet vergis, door de Grote Kerk in de ban gedaan was" (p. 17). Dit gebruik blokkeert niet alleen heel de maatschappij, maar maakt ook meisjes per definitie tot ongewenste kinderen. Nog tot in onze tijd worden gevallen vermeld van ouders die hun pasgeboren kind doden omdat het een meisje blijkt te zijn! Het is dan ook niet voor niets dat "mijn bruidsschat" heel nadrukkelijk de laatste woorden van Chadoula Frankogiannou zijn, op enkele regels van het einde van de roman.

Het is met deze gedachten in het hoofd dat Papadiamandis oma Chadoula, die zelf een hels leven achter de rug heeft, laat indommelen terwijl ze 's nachts over haar pasgeboren kleindochter waakt. Papadiamandis reconstrueert meesterlijk deze nachtelijke mijmeringen tussen slaap en waak, waarvan hij profiteert om een genadeloos beeld op te hangen van de hardheid van het bestaan van deze eilandgemeenschap. Het beeld is zo indringend, de personages - ook de bijrollen - worden zo raak geschilderd, dat de lezer zich in Skiathos rond de eeuwwisseling waant, en zich met verbijstering afvraagt hoe het mogelijk is zo te leven.

Precies dit is nu de hamvraag in de hele Papadiamandiscontroversie. Iedereen is het erover eens dat Papadiamandis mistoestanden aan de kaak stelt en de onvoorstelbare armoede van de mensen van zijn eiland hekelt, maar het is veel minder evident of hij oplossingen voorstelt, en zo ja, welke. Zoals Hokwerda terecht opmerkt in zijn nawoord, worden alle interventies van buitenuit, die aan deze zo traditionele maatschappij een progressieve wending willen geven, in een negatief licht gesteld. De regeringsambtenaren en de handelaars die van het vasteland komen brengen losbandigheid en zedeloosheid met zich mee, en het enige wat mevrouw de onderwijzeres met de oprichting van een meisjesschool in het dorp bereikt, is dat de meisjes onuitstaanbaar astrant worden, en niets meer van handwerken afweten,

zonder evenwel te kunnen lezen of schrijven. De pogingen van politiek links om Papadiamandis te annexeren lijken dus ongegrond. Wat is er dan aan van Papadiamandis' reputatie als diepgelovig auteur? Er wordt - waarschijnlijk terecht - van hem gezegd dat het hem meer ging om vormen, om rituelen, dan om dogma's of ideologie. Wat hem in kerkelijkheid aantrok, was precies de uiterlijke vorm, het 'rijke orthodoxe leven' van teksten en rituelen waarin zijn jeugd gedrenkt was. We zien inderdaad geen klare, theologisch gefundeerde stellingnames in dit boek. Wat Papadiamandis vooral interesseert, is de psychologie van het personage, en uiteindelijk, veel meer dan metafysica of theologie, de morele vraag: wat is goed, wat is kwaad?

Daarmee zijn we terug beland bij de nachtelijke mijmeringen van Chadoula: we zien haar, vrij probleemloos, in functie van het leven dat ze geleid heeft, tot de conclusie komen dat het goed is om er maar, vóór al dat lijden begint, een eind aan te maken. Zo komt ze ertoe niet alleen haar eigen kleindochtertje, maar ook een ander zuigelingetje te wurgen, en twee kleine meisjes te verdrinken. Papadiamandis geeft zelf geen enkele morele commentaar. Zijn meesterschap bestaat erin het allemaal zo reëel en objectief voor te stellen, dat de lezer bijna te doen krijgt met dat arme mens dat het immers goed voorheeft. Bijna, want wat ze doet is natuurlijk onvoorstelbaar slecht, en zo wordt het ook beschouwd door alle andere personages, en uiteindelijk ook door de stem van haar geweten, dat haar geen rust meer gunt. Maar ondanks dat geweten gaat ze toch door met moorden: Papadiamandis heeft het duidelijk over een obsessie.

Hokwerda maakt in het nawoord de hypothese tot de zijne dat de naam 'Frankogiannou' betekenisvol is, in die zin dat φράγκος, wat 'westerling' betekent, steevast met negatieve connotatie, hier bewust gebruikt wordt: Frankogiannou zou dan de belichaming zijn van de goddeloze, westerse ideeën, en meer bepaald die van Nietzsche, met zijn 'God is dood' ideologie. Ik vind het inderdaad waarschijnlijk dat Papadiamandis met deze roman een illustratie heeft willen geven van Dostojefski's stelling dat, als God dood is, alles mogelijk is: een Kantiaanse begroning van God - die overigens totaal afwezig is in dit boek: alle contact wordt via zijn heiligen gezocht - door de moraal. Een diepgaand thema dus, dat echter op meesterlijk concrete manier wordt uitgewerkt. Ondanks Papadiamandis' afkeer voor vergelijkingen met buitenlandse collega's, ligt het voor de hand hem op één lijn te stellen met die andere grote negentiende-eeuwse broodschrijvers die van feuilletons in kranten moesten leven, nl. Dickens en vooral de reeds genoemde Dostojefski: we hebben hier inderdaad te maken met een Griekse 'Schuld en Boete'.

Een woord van dank dus aan de vertaler van dit moeilijke boek, waarvan de lectuur tot nog toe voorbehouden was aan lezers met een perfecte kennis van zowel Oud- als Nieuwgrieks, en bovendien niet zonder vertrouwdheid met de dialecten van de Sporaden en van Makedonië. Het is natuurlijk principieel ondoenbaar om een

katharévousatekst in equivalent Nederlands om te zetten, omdat zo'n parallel register van archaische woorden en vormen in het Nederlands nu eenmaal niet voorhanden is. Je kunt inderdaad niet meer doen dan "een zekere gedragenheid" te betrachten, zoals Hokwerda opmerkt. Maar binnen deze onvermijdelijke grenzen levert hij weer met brio een voortreffelijke vertaling af. De complexe volzinnen worden met strikt respect voor de geest van het origineel omgezet in rijke, evenwichtige Nederlandse periodes, waarin alle tijd genomen wordt om een toestand te beschrijven met oog voor oorzakelijke en begeleidende omstandigheden en eventuele gevolgen. De equivalenties die Hokwerda gevonden heeft dringen zich vaak - a posteriori! - op met de kracht van evidenties. Bij de korte dialectfragmenten vraagt de Vlaamse lezer zich nieuwsgierig af of "zuksoort" dingen (p. 53) nu inderdaad - en waar? - in het Noorden gezegd worden. Voor de herder van p. 68 tip ik op Groningen! Ik vraag me wel af waarom, als Griekse politieagenten hier toch 'smerissen' met 'slapies' worden (p. 23), de "H. Andonios" (o.a. p. 35) hier dan absoluut in zijn Griekse, voor de onvoorbereide lezer toch tamelijk onherkenbare vorm moet blijven, in plaats van gewoon "het kapelletje van Sint-Antonius" te vertalen, zoals ook met Sint-Jan gebeurt. Of hebben we hier met een verschil in confessionele achtergrond tussen vertaler en recensent te maken?

Gunnar De Boel

Thanasis Valtinos: *De afdaling van de negen*. Vertaling: Johan Kwist. (Grieks Proza, IX) Groningen, Styx Publications, 1997. 56 blz.
 ISBN 90 5693 009 5 *fl. 24,50*

"De afdaling van de negen" is het eerste literaire werk van Th. Valtinos (°1932), die ook bekend is als scenarist van films van Thodoros Angelopoulos. De novelle werd geschreven in 1959, voor het eerst gepubliceerd - in het tijdschrift *Epochés* - in 1963, en voor het eerst in boekvorm, althans in het Grieks, in 1978.

De enige precieze situering wordt gegeven in de openingszin: Sint-Dimitri-*osdag*, d.w.z. 26 oktober, 1948, in de Peloponnesos. Uit de volgende zinnen blijkt dat de ik-figuur behoort tot een groepje communistische partizanen die, in deze fase van de Griekse burgeroorlog totaal geïsoleerd geraakt, opgejaagd worden door het regeringsleger. Verder wordt het op de eerste bladzijde al gauw januari, maart, mei 1949. Van dan af merkt de lezer alleen nog aan het gaandeweg moordender karakter van de zon dat het stilaan zomer 1949 wordt. Het groepje vat een overlevingstocht aan, en die is precies het onderwerp van dit boek. Aan de ideologische confrontatie wordt geen woord vuil gemaakt. Nergens wordt een verklaring gegeven waarom deze mannen de wapens hebben opgenomen, wat ze verwijten aan de tegenpartij.

Hier gaat het enkel over de moeizame vordering van "wij" in een vijandige natuur, met af en toe nog een hoopvol vooruitzicht op hulp van "mensen van ons" in een of ander dorp, en het enige dat we van "zij" horen zijn hun kogels en granaten. Het landschap is even erg als de mensen: desolaat, dor, verschroeid, vlakten van zwavel en kalksteen, scherpe rotsen en doornige struiken. Maar er is vooral de brandende zon, en het gebrek aan water, de martelende dorst. Deze "afdaling" (in het origineel: kathodos) is, net als Xenophons katabasis, een terugtocht van een verslagen leger, met als doel de zee, maar het grote verschil is dat bij Xenophon de zee inderdaad de redding betekent, terwijl ze hier slechts een bijkomende hinderlaag is: "Ik deed mijn laarzen uit en liep de zee in. Het water was lauw. Ik bukte, nam een handje en maakte mijn gezicht nat. Op dat moment begonnen ze van rechts op ons te schieten, vanaf een heuveltje. Op deze kans hadden ze gewacht." Er is geen ontkomen aan. De lezer komt aan de weet, eerder door deductie dan door positieve vermelding, dat de kameraden één voor één omkomen; alleen de ik-figuur blijft over, en die wordt in de laatste zin gevangengenomen.

Het geciteerde fragment is representatief voor de stijl van de hele novelle: rechttoe rechtaan, van alle franjes ontdaan. Geen gemoedstoestanden, enkel gebeurtenissen. De auteur heeft het nl. niet begrepen op de pose die volgens hem de hedendaagse Griekse literatuur kenmerkt. Zijn novelle kan dan ook zo als draaiboek voor een film gebruikt worden, wat inderdaad gebeurd is.

De vertaling van Johan Kwist is accuraat, en even bondig en zakelijk als het origineel. In een interessant nawoord analyseert de vertaler deze novelle, en situeert ze t.o.v. het overige literaire werk van de auteur. Vervolgens wordt de Griekse burgeroorlog, die voor de Griekse lezer de gekende achtergrond van het verhaal vormt, voor de Nederlandstalige lezer samengevat.

Gunnar De Boel

Periklis Sfyridis: *Uit de eerste hand*. Vertaling: Anneke de Reuver. (Grieks Proza, X) Groningen, Styx Publications, 1997. 72 blz.
ISBN 90 5693 013 3 *fl. 29,50*

De auteur van deze verhalenbundel, Periklis Sfyridis (°1933) is geboren in Thessaloniki, waar hij ook geneeskunde studeerde en nu als cardioloog werkzaam is. Van 1975 tot 1981 was hij voorzitter van de Vereniging van Artsen te Thessaloniki. Literair is hij actief sinds 1974, met een dichtbundel. Vanaf 1977 zijn er in totaal negen verhalenbundels van zijn hand verschenen, en in 1996 een eerste roman. De voorliggende bundel is een vertaling van *Από πρώτο χέρι* (1989), waaraan een verhaal uit de bundel *Χαράμι* (1992) is toegevoegd.

In al deze verhalen gaat het over de plaats van de geneeskunde in de maatschappij, over de wisselwerking tussen geneeskunde, moraal en recht: over de vraag of de dokter inderdaad de plicht heeft om het leven - en het lijden - te verlengen van een ongeneeslijk zieke die zelf om euthanasie vraagt, en of zijn weigering geen lafheid is; over het morele dilemma bij het op de wachtlijst plaatsen van patiënten die niet vermogend genoeg zijn om een 'enveloppe met inhoud' onder de tafel te kunnen schuiven; bij de operatie van een met Aids besmette patiënte, over de vraag hoe je je verantwoordelijkheid moet opnemen wanneer blijkt dat je seropositief bent; over de theorie en de praktijk van de criteria die gehanteerd worden in de benoemingsprocedure van een diensthoofd in een hospitaal. De hoofdpersonages zijn in al deze verhalen dokter of advocaat. Voor beide beroepen geeft de auteur op de achtergrond een evolutie aan, die maakt dat de probleemloos vooraanstaande, notabele positie in de maatschappij in vraag gesteld wordt door jonge wolven met het ethos van de technicus. "Een nieuw type, dat van de technocraat-wetenschapper, van de uitgekookte en rücksichtsloze, de volledig geïnformeerde deskundige stond op het punt het vertrek te verlaten" (p. 40). Deze jonge wolven maken gebruik van de overtredingen tegen het reglement, van de corruptie die de oudere generatie kenmerkt, om haar weg te duwen, haar plaats in te nemen. Maar de auteur laat toch ook duidelijk de fundamentele menselijkheid van deze generatie doorschemeren: de mandarijnen zijn in wezen heel eenzame, naar affectie hunkerende mensen, die constateren dat ze met het verwerven van hun dominerende positie in feite hun leven weggegooid hebben. We zien een chirurg en een advocaat wankelen op het ogenblik dat ze voor het eerst beseffen wat hun cliënten doormaken, "de wanhoop van de veroordeelde bij het horen van het doodvonnis" (p. 62). Over de gevoelens van de jonge wolven wordt niets gezegd in dit boek. Maar het is duidelijk dat de auteur zelf niet behoort tot het type van de technicus in witte jas! De conclusie waartoe hij komt is dat de ziel een afgrond is (p. 63).

Op het eerste zicht gaat het hier om clichématige, abstracte kwesties, maar de auteur is heel sterk in rake observatie, en maakt van al zijn personages mensen die zó tot leven komen. Hij heeft veel oog voor de discrepantie tussen wat voorgehouden wordt aan de buitenwereld - en vaak ook aan zichzelf - en de ware motieven die het handelen leiden. De dialogen zijn ook bijzonder spits geformuleerd, en maken van deze kortverhalen potentiële eenakters.

De tekst laat zich in de Nederlandse vertaling van Anneke de Reuver vlot lezen. Ik heb natuurlijk enkele bedenkingen bij vertalingen naar het niet-Nederlands als "intensive care" (p. 37), het reeds geciteerde "rücksichtsloze" (p. 40) - ja, Van Dale laat het toe, maar dan wel als Duits woord, met -lose dus - en het vanaf p. 55 passim gebruikte "chef de clinique". Het lijkt me ook ondenkbaar dat een Griek een discussie zou beëindigen met het woord "Schluss" (p. 56). Ik heb problemen met het al te frequente gebruik dat hier van het werkwoord *zetten* in de betekenis van

"uitstaan, luchten" gemaakt wordt. De collegae kunnen elkaar bladzijdenlang niet 'zetten'! "Lachten" (p. 52) is een onding. Maar afgezien van deze wrevelpunten is de Nederlandse vertaling erg stimulerende lectuur, die de lezer toegang geeft tot het Griekenland van de grote stad. Aanbevolen.

Gunnar De Boel

Ga de klokken luiden. Moderne Griekse verhalen. Samengesteld door Hero Hokwerda. Amsterdam, Meulenhoff, 1997. 231 blz.
ISBN 90 290 5405 0

Ik denk niet dat het veel zin heeft de inhoud of zelfs maar de titels te geven van de vijftientig verhalen die in deze bundel zijn opgenomen, maar ik kan wel de verzekering geven dat het stuk voor stuk prachtige verhalen zijn die ook bij een tweede of derde lectuur blijven boeien. Een lijst geven van de opgenomen auteurs is misschien niet zinvoller, maar het eventuele plezier der herkenning wil ik u toch niet misgunnen. Dus volgen hier vijftientig namen: Petros Ambatzóglou; Yorgos Chimonás; Nikos Chouliarás; Alexándra Deliyoryi; Sotiris Dimitriou; Maro Douka; Michalis Fakínos; Epaminondas Ch. Gonatás; Tatiana Gritsi-Milliex; Yorgos Ioannou; Yorgos Katos; Tolis Kazantzís; Chrystalla Koulermou; Menis Koumandarás; Christóforos Milionis; Andreas Mitsou; Dimitris Nollas; Ilias Papadimitrakópoulos; Spyros Plaskovitis; Periklís Sfyridis; Yorgos Skabardonis; Andonis Sourounis; Thanasis Valtinós; Maro Vamvounaki; Zyranna Zateli.

De criteria die H.H. bij zijn keuze gehanteerd heeft zijn de volgende: het betreft na 1974 (val van het kolonelsregime) geschreven korte verhalen van auteurs die ondertussen een literaire carrière hebben opgebouwd; ze spelen in de moderne tijd of zijn op zijn minst een reflectie vanuit de moderne tijd op oude herinneringen. Zes van de auteurs, zoals u kon opmaken uit de "kataloog" hierboven, zijn vrouwen. In meer dan één opzicht kan men deze bundel een mozaïek noemen. Sommige verhalen zijn psychologiserend van inslag (mensen onder elkaar; herinneringen of hersenspinsels van een al dan niet losgeslagen individu), andere behoren tot de categorie van de fantastische vertellingen. Ook in de vertelperspectieven is er een bonte afwisseling: van koele registratie tot monologue intérieur en parodie op een radioreportage. De meest uiteenlopende personages komen aan bod: drukdoende intellectuelen, pittoreske dorpsfiguren, koele individualisten, uitgeweken Grieken enz. Het decor van de verhalen is zowel de grootstad (Athene, Thessaloníki) als het afgelegen platteland en het buitenland.

Het nawoord van H.H. geeft een bondig overzicht van de geschiedenis van Griekenland vanaf 1916 en van het conflict tussen de aanhangers van dhimotikí en katharévousa. Verder schetst het bondig de hoofdlijnen van de ontwikkeling van de Nieuwgriekse literatuur. Het werk eindigt met een korte bio- en biblio-grafie van de opgenomen auteurs en een verklarende woordenlijst.

Daniel Knecht