

Denken over poëzie en vertalen
De dichter Cees Nooteboom in vertaling

Lage Landen Studies

Lage Landen Studies is de reeks van de Internationale Vereniging voor Neerlandistiek. In deze serie verschijnen monografieën en thematische bundels die het resultaat zijn van zowel individuele studies als van samenwerkingen tussen wetenschappers werkzaam op het gebied van de neerlandistiek. De reeks bevordert internationaal onderzoek naar de taal, literatuur en cultuur van de Lage Landen.

Laatst verschenen:

- LLS 6 *Beatrijs de wereld in. Vertalingen en bewerkingen van het Middelnederlandse verhaal*
Ton van Kalmthout, Orsolya Réthelyi & Remco Sleiderink (red.)
ISBN 978 90 382 2107 6
- LLS 7 *Een ladder tegen de windroos. Nederlands tussen Noord- en Zuid-Europa. Contacten, confrontaties en bemiddelaars*
Herman van der Heide, Arie Pos, Marco Prandoni & Dolores Ross (red.)
ISBN 978 90 382 2665 1
- LLS 8 *Minoes, Minnie, Minu en andere katse streken. De internationale receptie van Annie M.G. Schmidts Minoes*
Jan Van Coillie & Irena Barbara Kalla (red.)
ISBN 978 94 014 4493 4
- LLS 9 *Denken over poëzie en vertalen. De dichter Cees Nooteboom in vertaling*
Désirée Schyns & Philippe Noble (red.)
ISBN 978 94 014 5245 8

Centrale redactie

Annika Johansson, Universiteit Stockholm, Zweden
Irena Barbara Kalla (voorzitter), Uniwersytet Wrocławski, Polen
Lut Missinne, Westfälische Wilhelms-Universität, Duitsland
Franco Paris, Università degli Studi di Napoli "l'Orientale", Italië
Olf Praamstra, Universiteit Leiden, Nederland
Alfred Schaffer, Universiteit Stellenbosch, Zuid-Afrika

Internationale Vereniging voor Neerlandistiek

Universiteit Utrecht
Trans 10 / kamer 2.37
3512 JK Utrecht
Nederland
bureau@ivn.nu

Denken over poëzie en vertalen

De dichter Cees Nooteboom in vertaling

Désirée Schyns & Philippe Noble (red.)

Lage Landen Studies 9



ACADEMIA
PRESS



GPRC

Guaranteed
Peer Reviewed
Content

www.gprc.be

Academia Press
Ampla House
Coupure Rechts 88
9000 Gent
België

info@academiapress.be
www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimediodivisie van Uitgeverij Lannoo nv.

ISBN 978 94 014 5245 8
D/2018/45/160
NUR 620

Désirée Schyns & Philippe Noble (Red.)
Denken over poëzie en vertalen
De dichter Cees Nooteboom in vertaling
Gent, Academia Press, 2018, 172 p.

Vormgeving cover: Kris Demey
Vormgeving binnenwerk: Punctilio

© De afzonderlijke auteurs & Uitgeverij Lannoo nv, Tielt

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Inhoud

Inleiding	3
<i>Denken over poëzie en vertalen. De dichter Cees Nootboom in vertaling</i>	
DÉSIRÉE SCHYNS & PHILIPPE NOBLE	
DEEL 1.	
NOOTEBOOMS POËZIE EN DENKEN OVER POËZIE VERTALEN	23
'Het gedicht is een kosmos, de wereld een woord'	25
<i>Over thema's en leidmotieven in de poëzie van Cees Nootboom</i>	
SUSANNE SCHABER	
Denken over poëzie vertalen	35
TON NAAIJKENS	
DEEL 2.	
DE DICHTER ALS VERTALER	45
'De woorden willen alle kanten op'	47
<i>Cees Nootboom en het vertalen van poëzie</i>	
E.A. (ESTHER) OP DE BEEK	
'Een reiziger ben ik, die op weg was naar rust'	59
<i>Cees Nootboom als poëzievertaler. Een terminologische kwestie</i>	
YVES T'SJOEN	
'Het effect van toevalligheid'?	73
<i>Cees Nootboom en de Franse poëzie-vertalingen in Avenue</i>	
STÉPHANIE VANASTEN	

DEEL 3.	
NOOTEBOOMS POËZIE IN VERTALING	89
Viermaal 'Bashō': de Engelse vertalingen van Nootbooms gedicht vergeleken	91
JANE FENOULHET	
'Op reis naar zijn gedichten'	105
<i>Over een sleutelgedicht van Cees Nootboom in Franse en Engelse vertaling</i>	
STEFAN EVENEPOEL	
'Door toverkunst het goud van de ene taal omzetten in het goud van de andere taal'	125
<i>Verslag van een forumdiscussie met Cees Nootboom en zijn poëzievertalers: David Colmer, Irina Michajlova, Philippe Noble en Ard Posthuma</i>	
DÉSIRÉE SCHYNS	
Nawoord.	161
<i>Poëzie, alchemie, en een schaakspel met woorden</i>	
CEES NOOTEBOOM	
Over de auteurs en vertalers	165

INLEIDING

Denken over poëzie en vertalen. De dichter Cees Nooteboom in vertaling

Désirée Schyns & Philippe Noble

Het doel van dit deel van *Lage Landen studies* is tweeledig: enerzijds willen we aandacht besteden aan het onderzoek naar het oeuvre van Cees Nooteboom in vertaling, in het bijzonder van zijn poëzie, een thema dat tot nog toe nauwelijks wetenschappelijke aandacht kreeg. Anderzijds willen we een bijdrage leveren aan nieuwe richtingen in de vertaalwetenschap waarin ‘agency’, subjectiviteit, intentie, vertalerspoëtica en de manier waarop vertalers in hun vertaalde teksten een discours opbouwen centraal staan. Vertaalwetenschappelijk onderzoek is zich in de afgelopen tien jaar inderdaad steeds meer gaan richten op de vertaalactiviteit en het vertaalproces, op het in kaart brengen van het complexe werk van vertalers die zo’n belangrijke en niet te onderschatten rol spelen in de verspreiding van culturele teksten. In *LLS 9* besteden we niet alleen aandacht aan Nootebooms gedichten in vertaling, maar ook aan Nooteboom als culturele bemiddelaar en vertaler van poëzie. Ook dit is een onderwerp dat tot nog toe nauwelijks wetenschappelijke aandacht heeft gekregen.

Cees Nooteboom beschouwt poëzie als de kern van zijn oeuvre. De afgelopen zestig jaar verschenen zeker ruim vierhonderd gedichten van zijn hand. De eerste dichtbundel, *De doden zoeken een huis*, verscheen in 1956, de meest recente, *Monniksoog*, zag het licht in 2016. Nooteboom is ook altijd een enthousiaste lezer en een actieve vertaler van poëzie geweest. Niet zelden heeft hij naar aanleiding van vertalingen iets van zijn eigen poëtica prijsgegeven. Zo merkte hij in 1976 het volgende op, over Paul Celan en César Vallejo:

[...] zij gebruiken een oneindig aantal vaak niet achterhaalbare allusies uit hun persoonlijke leven en hun enorme belezeneid. Hun gedichten moeten niet zozeer gelezen, maar ‘ontvangen’ worden – een categorie die

Roland Barthes onderscheidt naast het ‘leesbare’ en het ‘schrijfbaar’: het ‘ontvangbare’. Het ontvangbare is dat wat zich als één geheel, compleet met de ontregelde syntaxis, eigenzinnig gehanteerde grammatica of allusies naar andere teksten, in de lezer brandt als een zegel. Om dat ontvangen te laten gebeuren moet men *lezen*, natuurlijk, en vele malen, zonder te insisteren op het kale begrijpen alleen; het lyrische moment is belangrijker dan de feitelijke eruditie. Of, om het mooier te zeggen, men moet zijn stenen rede maar met de waslaag van de ontvankelijkheid bestrijken, zodat het ‘beeld’ van het gedicht erin gestempeld kan worden. Als men wil. (geciteerd door Op de Beek in Op de Beek & Nootboom, 2013, p. XI).

De bijdragen in deze bundel kunnen worden gezien als een poging om de poëzie van Cees Nootboom, in het bijzonder via het vertalen, te ‘ontvangen’. Aan het hoofdstuk ‘Denken over poëzie vertalen’ door germanist, vertaler en vertaalwetenschapper Ton Naaijkens danken wij de titel van dit deel van *Lage Landen Studies*. Hij schrijft: ‘Denken over poëzie *vertalen* of denken over poëzie en het vertalen ervan zijn [...] twee verschillende dingen. Beschouwingen kunnen een vogelperspectief kiezen dat nergens relevant is voor de persoon die een vertaling moet afleveren. Met het oog op vertaling denken is een geval apart.’ In deze bundel willen wij zowel een vogelperspectief (vanuit de vertaalwetenschap, neerlandistiek en literatuurwetenschap) bieden als denkende vertalers het woord geven. Denken is inderdaad niet voorbehouden aan (vertaal)wetenschappers, maar ook aan vertalers. Voordat zij tot een vertaling komen wordt er veel gedacht en ook onderzoek verricht. Het is al vaak gezegd, maar lijkt niet door te dringen tot de doxa: een vertaling is geen neutraal product van een onveranderlijke, voor eeuwig verankerde heilige tekst, maar het resultaat van bewuste ingrepen van vertalers die de tekst diepgaand hebben gelezen en geïnterpreteerd. Teksten worden steeds opnieuw gelezen en zullen steeds opnieuw dankzij de vertalersblik veranderingen ondergaan. Vertalers brengen teksten steeds opnieuw tot leven, maar vertalersuitspraken zijn moeilijk in een wetenschappelijk keurslijf te dwingen, omdat ze zo subjectief, hoogstpersoonlijk en moeilijk verifieerbaar zijn. Inderdaad, laat tien literaire vertalers een alinea vertalen van hetzelfde werk en er ontstaan tien verschillende vertalingen. De zaak wordt nog complexer bij vertaling van hetzelfde werk in verschillende talen, zoals deze bundel laat zien. De vertaalwetenschap zou zich meer moeten voeden met wat vertalers hebben gedacht, met inzichten ontleend aan de vertaalpraktijk. *Lage Landen Studies* 9 biedt wetenschappelijke bijdragen over poëzievertaling aan de hand van het oeuvre van Nootboom in combinatie met uitspraken van vertalers en onderzoek naar vertalerspoëtica in relatie tot dat oeuvre.

In 2003 stond tijdens een symposium georganiseerd door leden van de toenmalige onderzoeksgroep Taal en cultuur in vertaling (van de Hogeschool Gent), Nooteboom in het middelpunt als auteur van romans in vertaling.¹ Dertien jaar later, in 2016, was het de beurt aan de dichter Cees Nooteboom tijdens een studiedag in de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde in Gent.² Dat deze poëzie niet onvertaalbaar is, maar juist veelvuldig in andere talen in de vorm van uitgebreide bloemlezingen beschikbaar is, vormde de aanleiding voor dit colloquium met bijdragen van academici en vertalers en met een grote inbreng van de dichter zelf. De directe aanleiding voor de studiedag, waarvan de bijdragen in uitgewerkte versie in dit deel van *Lage Landen Studies* verschijnen, was de publicatie van de vertaling van Nootebooms poëzie in het Frans. Omdat gedichten van Cees Nooteboom naast het Frans beschikbaar zijn in verschillende talen – Duits, Engels, Spaans en Italiaans – voor een niet Nederlandstalig lezerspubliek, grepen we de publicatie van de Nederlandse gedichten in het Frans aan als een unieke gelegenheid om samen met academici en vertalers na te denken over poëzievertaling met het werk van Cees Nooteboom (als dichter én als vertaler) als brandpunt.

De dichter Cees Nooteboom³

Cees Nooteboom geniet internationale bekendheid om zijn werk als prozaschrijver, veel minder om zijn poëtisch oeuvre, en ook in eigen land is door de jaren heen betrekkelijk weinig kritische aandacht besteed aan de dichter Nooteboom. Hij wordt bijvoorbeeld vrijwel nooit in één adem genoemd met de *Vijftigers*, hoewel hij duidelijk tot hun generatie behoort en een intens literair en persoonlijk contact heeft gehad met onder anderen Lucebert, Claus en Remco Campert (die samen met Nooteboom zelf een van de weinige overlevenden van die generatie is). Opvallend is bij Nooteboom de thematiek, die zowel in zijn prozawerk als in zijn poëzie voorkomt. Vanaf het begin kenmerkt Nootebooms poëzie zich door het stellen van filosofische, zelfs metafysische vragen: hoe werkelijk is de wereld die ik waarneem, hoe ervaar ik eigenlijk de tijd, wat is het verschil tussen ‘bestaan’ en ‘niet bestaan’, hoe reëel is het ‘ik’ (en wie zegt eigenlijk ‘ik’ in mij)? Deze vragen vindt men in zijn proza, zijn romans, essays en zelfs reisverhalen. Maar in de beknopte, niet betogende vorm van zijn gedichten presenteren ze zich vaak als paradoxen, als opzettelijk tegenstrijdige beweringen, die de grenzen aftasten, niet alleen van de wetten van de logica, maar soms ook van die van de grammatica. Er zijn bij Nooteboom verschillende motieven die deze fundamentele vragen als het ware ondersteunen, in de eerste plaats natuurlijk het reizen (zie ook de bijdrage van Susanne Schaber waarmee de bundel opent). Vele gedichten gaan over de beweging zelf of over

plekken (steden, landschappen) die de schrijver heeft bezocht of in het voorbijgaan gezien. Maar in dit laatste geval zijn de gedichten haast nooit beschrijvend, ze gaan niet over hun ogenschijnlijke onderwerp: Nootboom heeft vaak onderstreept dat ‘reizen’ en ‘mediteren’ voor hem twee facetten van dezelfde ‘*state of mind*’ zijn. Hoe dan ook is het *kijken* bij Nootboom een handeling die aan de basis ligt van zijn scheppen, maar beschouwen keert ook vaak als motief terug in zijn werk. Daarom speelt de voorstelling, in de vorm van foto, film of schilderkunst (in mindere mate beeldhouwkunst), zo’n vooraanstaande rol in zijn werk, ook in zijn poëzie. In zijn dialoog met de schilderkunst toont hij zich een ware erfgenaam van de Vijftigers, maar het reflecteren op beeldende kunst neemt een steeds grotere plaats in zijn poëzie in, vooral sinds zijn bundel *Het gezicht van het oog* (1989).

Het dichterlijk werk van Nootboom wordt gekenmerkt door een hoog gehalte aan intertekstualiteit. ‘De dichter van het lezen’ (in *Zo kon het zijn*, 1999, p.22) heet het gedicht dat hij als erbetoon aan de Duitse literatuurwetenschapper Paul Hoffmann heeft geschreven, maar deze woorden slaan net zo goed op hemzelf. Gedichten van Nootboom verwijzen op verschillende manieren naar het werk van voorgangers of tijdgenoten. Er zijn cycli over filosofen uit de oudheid, Lucretius (in *Het gezicht van het oog*, 1989) of de ‘pre-socratische’ filosofen (in *Zo kon het zijn*, 1999), die de dichter als referentiepunt neemt bij zijn eigen verkenning van de werkelijkheid. Maar er is een grotere groep dichters of denkers, die voor hem een voornamelijk literaire waarde hebben en die als bakens functioneren langs de weg van zijn eigen dichterlijke ontwikkeling – zonder dat men overigens van aanwijsbare beïnvloeding kan spreken. Soms geeft werk van deze dichters aanleiding tot regelrechte *imitatio*, zoals klassieke Chinese poëzie die opduikt in de meest recente bundels, *Zo kon het zijn* (1999), *Bitterzoet* (2002) en *Licht overal* (2012). Soms gaat het om het oproepen van de sfeer van een bepaald werk als erbetoon aan de auteur, zoals in de reeks ‘Ontmoetingen’ uit de bundel *Licht overal* (2012): sommige van deze dichters heeft Nootboom eerder in een ander verband vertaald, zoals Shelley, Borges, Ungaretti, Wallace Stevens...

Dan is er nog een thematiek in deze gedichten die het vermelden waard is, namelijk het dichten zelf: Nootboom heeft doorheen de jaren tamelijk veel poëtische gedichten geschreven. Hierin verschilt hij niet van velen van zijn tijdgenoten; maar tekenend voor Nootboom is dat hij nergens beter zijn poëzieopvatting heeft geformuleerd dan in een cyclus over een andere dichter, de zeventiende-eeuwse grootmeester van de Japanse haiku, Bashō (zie de bijdrage van Jane Fenoulhet). Niet dat hij zelf veel haiku’s geschreven heeft, maar hij vindt in Bashō zijn dichterlijk ideaal. Een citaat (uit het tweede gedicht van de cyclus), verschenen in *Het gezicht van het oog*:

We kennen de poëtische poëzie de gemene gevaren
 Van maanziek en zangstem. Gebalsemde lucht is het,
 Tenzij je er stenen van maakt die glanzen en pijn doen. (1989, p. 10)

Dit fragment verwoordt niet alleen precies wat de dichter afwijst (een zekere lyrische traditie), maar geeft ook in de vorm zelf iets aan van Nootebooms voorkeuren: ‘lapidair’ is een woord dat de dichter graag hanteert om zijn eigen poëtische stijl te omschrijven.

Het dichtertelijke oeuvre van Nooteboom beslaat veertien bundels, gepubliceerd tussen 1956 en 2016. De dichter heeft zijn werk zelf drie keer gebloeemleesd, waarvan de laatste twee vooral bepalend zijn geweest voor de vorm waarin men nu nog zijn werk leest: in 1984 verscheen *Vuurtijd, ijstijd*, dat een breed overzicht biedt van zijn vroegere poëzie tot en met de bundel *Aas* (1982), en in 2000 *Bitterzoet*, waarin zeventien nieuwe gedichten en een veel strengere selectie (van honderd gedichten) uit eerdere bundels opgenomen zijn. In beide bundelingen paste Nooteboom hetzelfde principe toe: zijn gedichten werden er in omgekeerde chronologische volgorde gepresenteerd. Dit zal later overgenomen worden door alle auteurs van bloemlezingen in vertaling.

De poëzie van Nooteboom in vertaling

Een van de eerste vertalingen van een gedicht van Nooteboom (‘Fuji’ dat ook in de forumdiscussie in deze bundel aan de orde komt) verscheen in een verzamelbundel die William J. Smith en James Holmes samenstelden over ‘postwar poetry of the Netherlands and Flanders’ (Smith & Holmes, 1984). Vanaf de vroege jaren negentig verschenen er meer vertalingen van poëzie van Nooteboom, maar niet even snel in de verschillende omringende taalgebieden. Niet verwonderlijk verschenen de eerste vertalingen in Duitsland, het land waar in 1991 de grote doorbraak van Nooteboom plaatsvond: al in dat jaar kwam een vertaling uit van wat toen zijn meest recente bundel was, *Het gezicht van het oog* en het jaar daarop een uitgebreide bloemlezing onder de titel *Gedichte*, bij Suhrkamp. Beide waren van de hand van Ard Posthuma. In 1996 verbleef Nooteboom bijna een heel jaar in de Verenigde Staten en het jaar daarop zou een eerste Engelstalige bloemlezing verschijnen, waarin zowel nog verspreide gedichten (die in Nederland pas twee jaar later in *Zo kon het zijn* uit 1999 werden gebundeld) als ouder werk waren opgenomen.⁴ Deze vertaling was het resultaat van de samenwerking tussen de Amerikaanse dichter Leonard Nathan en de Vlaamse kunstenares en literatuurwetenschapster Herlinde Spahr, beiden werkzaam in Berkeley. In het Spaans kwam in 2003 een vertaling uit van *Zo kon het zijn*, van de hand van de neerlandicus en vertaalwetenschapper Fernando García de la Banda.

In de Franstalige wereld hinkte men duidelijk achterop. Weliswaar was al in 1992 in het prestigieuze tijdschrift *Nouvelle Revue Française* (septembre 1992, n°476, p. 41-46) een selectie van acht gedichten van Nooteboom verschenen in de vertaling van de Nederlandse romanist en auteur Paul Gellings, maar een publicatie in boekvorm scheen vooralsnog onbereikbaar. In 1998 publiceerden Gellings en Noble nog eens drie gedichten in *Septentrion* (1998 n°4, pp. 56-59) en in 2001 verscheen een selectie van negen gedichten uit (vooral) *Zo kon het zijn* (1999) in *La pensée de midi* (2001 n°5-6, pp. 126-132), een literair tijdschrift van uitgeverij Actes Sud. Deze vertalingen werden door Noble gemaakt met een groep studenten van het toenmalige Institut Néerlandais in Parijs. Weer vier jaar later, in 2005, publiceerden de Gentse vertaler Jan Mysjkin en de Franse dichtster Pierre Gallissaires een keuze van tien gedichten uit voornamelijk oudere bundels, uit de jaren zestig en zeventig. Jammer genoeg had dit zeer getalenteerde vertalersduo gedeeltelijk gekozen voor gedichten die al eens een keer door Gellings waren vertaald, zodat de omvang van het dichtsterlijk werk van Nooteboom in het Frans nauwelijks steeg. De vertalingen van Mysjkin en Gallissaires verschenen in het tijdschrift *Europe*, maar – voor het eerst – ook in boekvorm, zij het bij een kleine Gentse bibliofiele uitgeverij.⁵

In 1994 vertaalde Noble voor Actes Sud integraal Nootebooms prozagedichten uit de bundel *Zelfportret van een ander* en in de jaren 2000 verschenen bij dezelfde uitgever verschillende bundels reisverhalen of essays waarin de auteur steeds vaker eigen gedichten inlaste, maar een aparte bloemlezing van zijn poëzie bleef onbespreekbaar. In 2013 verschenen vrijwel gelijktijdig een Duitse en een Spaanse vertaling van Nootebooms meest recente bundel, *Licht overal* (2012). Een paar maanden later volgde een Engelse vertaling, ditmaal van de hand van David Colmer. In het Spaans en het Engels werd aan *Licht overal* een selectie uit oudere bundels toegevoegd, die, hoewel beperkter, dicht aansloot bij de bloemlezing die de dichtster zelf had gemaakt in *Bitterzoet* (2000). Deze ontwikkeling kon niet meer genegeerd worden en in 2014 kreeg de Franse vertaler dan ook de opdracht van Actes Sud om naar het voorbeeld van de Engelstalige bundel een Franse bloemlezing te maken. Uiteindelijk werd deze laatste door een soort inhaalmanoeuvre bijna twee keer zo dik als de Engelse: de Franstalige bloemlezing *Le visage de l'oeil* telt 197 gedichten.

De vertaling van poëzie als benadering van het origineel

In dit deel van *Lage Landen Studies* staan vertalingen van Nootebooms poëzie centraal die als autonoom kunstwerk in de doeltaal functioneren. Daarnaast is er ook ruimschoots aandacht voor Nooteboom als vertaler. Anneke Brassinga, net als

Nooteboom schrijver, vertaler en dichter, schrijft dat zij niet zou zijn gaan schrijven als zij geen gedichten had vertaald. Volgens haar is het vertalen van poëzie iets levends, alsof de vertaler in het ‘element’ van de dichter wordt opgenomen en ‘verleid tot schrijven, dichten’ (Brassinga, 2008, p. 55). Een vertaler kweekt volgens haar ook een ‘scrupuleuze, klinische betrokkenheid’ (ibid). Met behulp van omcirkelende bewegingen en metaforen (van andere dichters) tracht zij poëzie vertalen te benaderen:

Het vertalen van poëzie is een goede oefening in objectiverende ontvanke-lijkheid voor de woorden en hun tussenruimten, hun echo’s binnen de tekst, hun ordening en de betekenis die ze vanuit een ruimer verband meedragen – denk aan citaten of allusies, in Brochs⁶ geval het boek Genesis – en hun specifieke gewicht dat zich geleidelijk aan kan gaan verzwa-ren tot een kernbegrip in het werk van een dichter. Dit alles wordt een soort ruimtelijk rooster, een poreuze omringing waarin iets omsloten is – een gevangen dier, om met Nijhoff te spreken. Dat is de onzichtbare sub-stantie van het gedicht. Bestaand uit taal, zoals wij allemaal uit vlees en bloed bestaan en toch allemaal anders zijn, en, daarbinnen, het leven. [...] Wie dichter is, moet de taal zijn gaan ondervinden als het element waarin hij leeft, als de lucht die hij ademt, het water waarin hij als een vis beweegt. Een vertaler wordt gaandeweg in dat element opgenomen en aldus verleid tot schrijven, dichten. Al vertalend kweekt men het soort scrupuleuze, klinische betrokkenheid aan dat een dichter goed kan gebrui-ken om intieme anekdotiek met bijbehorende sentimenten uit zijn werk te weren, zich te hoeden voor expressie zonder transformatie. (Brassinga, 2008, pp. 54-55)

Met deze bundel willen we een bijdrage leveren aan het denken over poëzieverta-ling omdat bij het spreken over vertalen van poëzie de kern wordt opgezocht van alle problemen rond vertalen. Nog meer dan bij proza gaat het bij poëzie vaak om raadselachtige beelden die zich bewegen in een spinrag van intertekstuele verwij-zingen. Hoe verlenen vertalers zichzelf toegang tot een wereld waarvoor een sleu-tel, een ontcijfering nodig is? We zoeken aansluiting bij stromingen binnen de ver-taalwetenschap die het aandeel van vertalers in vertaling zichtbaarder willen maken en die het idee van de vertaler als een monteur van taalkundige ‘equivalenties’ ver-cregen via het woordenboek als volstrekt achterhaald beschouwen (Perteghella & Loffredo, 2006, p. 6). Vertalers van literatuur in het algemeen en poëzievertalers in het bijzonder zijn geen papegaaien, die een ‘origineel’ kopiëren, maar mensen die beslissingen nemen binnen een context van interculturele ontmoetingen (Kelletat,

2011, p. 34). Binnen de vertaalwetenschap worden al geruime tijd nieuwe wegen verkend om vertalers niet langer vast te pinnen op hun plicht om een origineel zo 'letterlijk' mogelijk en zonder invariantie na te bootsen. Ook is er steeds meer plaats voor onderzoek dat 'de blikvernuwing op de afzonderlijk vertaalde tekst en diens relatie tot de brontaal' open wil breken' (Kelletat, 2011, p. 39). Er is al een aantal jaren via een 'nieuwe benadering' een proces aan de gang waarin de aandacht voor de tekst verschuift naar de vertaler, er komt met andere woorden ruimte voor 'agency', subjectiviteit, intentie, vertalerspoëtica en de manier waarop vertalers een discours opbouwen met en door middel van hun vertaling. In het eerste deel van deze bundel pleit Ton Naaijkens ervoor intuïtie en creativiteit een plaats te geven in het denken over vertalen. In het derde deel van *Denken over poëzie en vertalen* gaat Jane Fenoulhet in navolging van Gilles Deleuze uit van de aanname dat een vertaling geen reproductie is van een origineel, maar het resultaat van reconceptualisering in de vorm van een herschrijving van een meertalige brontekst. De dichotomie tussen 'origineel' en vertaling is aan het sneuvelen en het idee dat een vertaling slechts een afgeleide is en een inferieure status heeft in relatie tot een origineel is achterhaald. De 'cultural turn' binnen de vertaalwetenschap maakte het niet alleen mogelijk machtsrelaties bloot te leggen, maar ook aandacht te geven aan het vertaalproces en aan het idee dat vertalen een vorm van schrijven is (zie ook de bijdrage van Yves T'Sjoen):

And yet it is the cultural relativity of translation, as a practice and as a discipline, which allows a further shift, this time towards translational 'subjectivity'; in other words, towards the translator's creative input in the process of 'writing' a translation, and the creativity inscribed in the products generated by this subjectivity. The newly scrutinized agency of the translator, as a 'reader-creator' and as 'self-writer', is a recurring concept throughout these new approaches. (Perteghella & Loffredo, 2006, p. 2)

Poëzie wordt meestal onvertaalbaar geacht. Dat geldt in nog sterkere mate voor berijmde poëzie. Het idee van onvertaalbaarheid in relatie tot poëzie steekt altijd opnieuw de kop op. Individuele creatieve expressie, de intuïtie van de dichter, het taalavontuur dat in gedichten gestalte krijgt, ritme, klank, tonaliteit, rijm, en de complexe manier waarop de diepere lagen van gedichten (door vertalers) worden gelezen zouden onvertaalbaar zijn. Poëzie kent een grote relevantie toe aan de materialiteit van de woorden. Volgens W. Bronzwaer (1996, p. 37) is de hele geschiedenis van het denken over poëzie een aaneenschakeling van pogingen om de materialiteit van het poëtische woord te benadrukken. In een themanummer van het tijdschrift *Armada* gewijd aan onvertaalbaarheid besteedde deze literatuur-

wetenschapper die vertaalwetenschap een warm hart toedroeg, aandacht aan het semiotische begrip ‘iconiciteit’ dat ‘inherent is aan de taal van de brontaal, aan de materialiteit van de woorden’ (p. 39). Volgens Bronzwaer wil de poëtische taal de tekens tot iconen maken en de poëtische leesintentie wil hetzelfde. Juist de ‘geprivilegieerde momenten van iconiciteit stellen vertalers voor de grootste problemen’ (p. 39). Hij besluit zijn artikel met een vaststelling die wij onderschrijven, en die een leidraad vormt voor deze bundel, namelijk dat een poëtische vertaling nooit ‘synoniem’ met het origineel kan zijn:

Maar als het gaat om het poëtische als intensieve categorie, dan blijkt dat poëtische iconen niet kunnen worden ‘getransmaterialiseerd’; zij kunnen hoogstens door andere iconen worden vervangen. De poëtische vertaling zal nooit ‘synoniem’ met het origineel zijn: zij is er hoogstens een analogon van of een benadering. Waarmee niet gezegd is dat het benaderen van poëtische teksten uit andere talen geen activiteit van het hoogste culturele belang zou zijn. (p. 47)

Voor de vertaalwetenschap is James Holmes nog steeds van cruciaal belang door zijn bijdragen over poëzievertaling (Naaijkens, 2010, p. 8, vergelijk ook de bijdrage van Naaijkens in deze bundel). Zo analyseerde en conceptualiseerde Holmes in een vroeg stadium in zijn artikel ‘De brug bij Bommel herbouwen’ poëzievertaling in een algemeen kader (1976, pp. 36-40). Er komt veel ‘moeten’ aan te pas. Bij het vertalen van poëzie zijn er beperkte keuzemogelijkheden, schrijft Holmes, de vertaling moet net als het brontaalgedicht als een gedicht klinken in de doelttekst (functioneren als een autonoom kunstwerk) en de vertaler moet het coherente tekstgeheel zien te bewaren. Verder moet zij of hij het gedicht zien te ‘verschuiven’ naar een andere socio-culturele context en staan vertalers voor complexe keuzes. Volgens Holmes maken poëzievertalers ‘een serie pragmatische keuzes, nu eens conserverend, dan weer herscheppend, op de ene plaats historiserend of exotiserend, op de andere moderniserend of naturaliserend, waarbij de diverse niveaus afwisselend nadruk krijgen, ten koste van de beide andere’ (38). Holmes concentreert zich op de pragmatische technische kant en komt aan het einde van zijn artikel nog eens op die keuzemogelijkheden terug, waarbij hij beklemtoont dat een vertaling een visie inhoudt van één welbepaalde vertaler en dat een andere vertaler andere keuzes zou hebben gemaakt:

[...] de poëzievertaler komt door de keuzes die hij moet doen ter wille van de illusie van eenheid tot een mogelijke interpretatie (uit vele andere) van het oorspronkelijke gedicht, waarbij hij bepaalde aspecten nadruk geeft ten koste van andere. Om deze reden zal er altijd behoefte blijven aan

meer dan één vertaling van ieder belangrijk gedicht, omdat meerdere vertalingen altijd meer facetten van het origineel te zien geven dan één vertaling. (p. 39)

Ook Bronzwaer schrijft over poëzievertaling als ‘een vrucht van analytische, interpreterende en transponerende arbeid’ (1996, p. 39). Omdat het vertaalde gedicht een ‘object’ is dat fundamenteel verschilt van het gedicht waarvan het is afgeleid, introduceerde Holmes de term ‘metagedicht’ (Van den Broeck, p. 63). De vertaler schrijft dus in deze optiek een nieuwe tekst. De vertaling van een gedicht is een vorm van ‘transmutatie’ beweerde ook Octavio Paz, of ‘het bewerkstelligen van analoge effecten met verschillende middelen’, zoals Paul Valéry schreef (Van den Broeck, p. 64). Erik Coenen vermeldde de term ‘hergedichten’ voor zijn overzetting van een vijftigtal Borgessonnetten, omdat van ‘vertalingen’ volgens hem nauwelijks sprake kan zijn als het gaat om gebonden poëzie (Logie, 2012, p. 20). Volgens vertaler Paul Claes, die op zeer hoog niveau zowel in als uit zijn moedertaal vertaalt, is ‘[i]edere vertaling per definitie een transformatie: een samenspel van deconstructie en reconstructie’ (Claes, 2013, p. 35).

Sommige aspecten van een virtuele betekenis van een gedicht komen alleen via vertaling naar boven, schrijft Ming Xie (2011, p. 205). Door de vele connotaties, associaties en intertekstualiteit in een gedicht vormt het vertalen van het impliciete de grootste uitdaging bij poëzievertaling. Aan de hand van het impliciete, dat hij ‘context’ noemt, en dat in verband kan worden gebracht met ‘de onzichtbare substantie’ waarover Brassinga schreef, kan volgens deze vertaalwetenschapper betekenis worden toegekend, kan het onzegbare verkend worden, omdat woorden niet op zichzelf staan, maar betekenis ontleenen aan wat niet wordt gezegd.⁷ Voor veel denkers over vertalen is het vertaalproces van een gedicht een onderhandeling tussen dichter, vertaler en toekomstige lezer. Daarnaast benadrukt Ming Xie het creatieve proces waarbij de vertaler een nieuw gedicht schept:

Being creative in translation is paradoxically a way of taking responsibility for the new poem the translator creates and hence a way of being faithful to the original work. Translation makes possible the translator’s creativity but also obliges the translator to be *creative in order to be faithful* (cursivering Ming Xie, 2011, p. 217).

Als intertekstualiteit het wezenskenmerk is van literatuur, dan is dat zeker het geval bij de gedichten van Nooteboom. Een deel van de betekenis van poëzie wordt ontleend aan de relatie die het gedicht onderhoudt met andere teksten die zijn ingebed in een onmetelijk netwerk van andere teksten (Francken, 2013, p. 73). De

tekst heeft potentie om te verwijzen, maar de lezer (vertaler) moet het werk doen. Door de andere linguïstische, literaire en culturele tradities, structuren en thematiek is het vaak onmogelijk om alle intertekstuele elementen uit een andere tekst en taal in een nieuwe tekst mee te nemen, en dat leidt ertoe dat vertalers vaak analoge oplossingen bedenken die echter totaal andere uitkomsten tot gevolg kunnen hebben (Francken, p. 73). Teksten komen niet uit het niets tevoorschijn, maar verschijnen als een transformatie van eerdere teksten, interteksten. In die zin is er geen origineel, maar een doorgaande tekstuele activiteit die bestaat uit complexe transacties waarin tekst wordt geassimileerd en herschreven (Perteghella & Loffredo, 2006, p. 4).

In zijn nawoord bij de *Verzamelde gedichten* van Paul Celan, schrijft Ton Naaijken dat elk woord bij Celan een ‘waaier van woorden’ is (Naaijken, 2003, p. 821). Dat betekent dat poëzievertalers woorden openklappen, vergezichten bieden, maar ook dat zij daarbij keuzes maken. Gedichten zijn ‘poreuze bouwsels’, aldus Celan: ‘Het leven stroomt en sijpelt eruit en erin, onderhuids eigenwillig, zichtbaar en in de vreemdste vorm’ (geciteerd en vertaald door Naaijken, 2003, p. 826). In zijn analyse van het gedicht ‘Sprachgitter’ van Celan laat Naaijken in *De slag om Shelley* zien hoe vertalers met de ambi- en polyvalentie van het gedicht en de subtiele woordkeuze omgaan. Juist bij Celan, wiens woordkeus gebaseerd was op het poëtische principe dat betekenisverruiming of ambiguïsering een doel was om naar te streven, is dat zeer complex (Naaijken, 2002, p. 50). Door keuzes te maken in vertaling, dus door een bepaalde lezing van het originele gedicht, kan de doeltekst andere lezingen oproepen. Naaijken noemt die specifieke door en in vertaling werkzame interpretatie ‘vertaalinterpretatie’ en gaat ervan uit dat deze vertaalinterpretatie andere interpretaties kan oproepen dan de brontekst:

Het is een edel doel als de vertaler probeert de ideale lezer te zijn, maar het is geen sinecure *alles* uit een tekst te halen wat erin te lezen valt, alle mogelijke verwijzingen op te sporen en vervolgens weer te geven – dit los van het feit dat talen in hun lexicale aanbod verschillen. Stel je dus dat vertalen weliswaar interpreteren is (in die zin dat de vertaler geacht wordt alle mogelijke interpretaties op een rijtje te zetten) maar dat vertaling zelf de vorm is waarin alle mogelijke interpretaties opgesloten liggen, dan moet je uitgaan van wat iemand als Catford een ‘total translation’ noemde. Tot op het heden is het bestaan daarvan echter niet bewezen. (Naaijken, 2002, p. 51).

Dat vertalen van poëzie even beweeglijk en vloeiend is als poëzie zelf en dat vertalers en hun leeswijzen evolueren, laat Hans van Pinxteren zien. In zijn ‘Verant-

woording van de vertaling' bij de publicatie van prozagedichten van Rimbaud in 2006, merkt hij op dat hij bij eerdere vertalingen van de *Illuminations* het open karakter van de gedichten wilde behouden, de taal op zich wilde laten inwerken 'zonder welke interpretatie of welk intermediair dan ook' (Van Pinxteren, 2006, p.207). Maar bij het hervertalen van gedichten die hij ook al in 1975 in vertaling publiceerde, bleek dat sommige tekstinterpretaties die hij dertig jaar eerder als 'controlemiddel' gebruikte, achterhaald waren. Ook merkt Van Pinxteren op dat hij zelf als vertaler dertig jaar verder is en dat zijn beleving van de teksten veranderd is. Voor de verzamelbundel van 2006 bewerkte de vertaler zijn teksten zodat ze meer aansloten bij hedendaagse interpretaties van de poëzie van Rimbaud en trachtte hij die 'aangescherpte visie' in vertaling te laten doorklinken. Zo wordt ook weer zichtbaar hoe belangrijk lezingen en interpretaties van anderen zijn voor de totstandkoming van een vertaling. Steeds staat echter bij Van Pinxteren voorop dat zijn aanpassingen die 'meerderebetekenis van de Rimbaudistische zinsconstructies' niet mogen aantasten. Hij realiseert zich ook dat hij als de eerste vertaler van Rimbaud dertig jaar eerder, nu (met 'nu' wordt 2006 bedoeld) een andere werkelijkheid waarneemt dan rond 1969. Die andere werkelijkheid was van invloed op het vertaalproces.

Paul Claes die in 2006 eveneens vertaalde poëzie van Rimbaud op de markt bracht, schrijft in zijn inleiding bij *Een seizoen in de hel* juist dat hij zich als vertaler voortdurend verplicht zag om te interpreteren en dat de lezers eveneens verplicht worden 'redeneringen aan te vullen, hypothesen bij te stellen en op die manier zelf mee de betekenis te maken' (Claes, 2006, p. 197). Voor de vertaalwetenschap vormen twee uitgaves in hetzelfde jaar van een en dezelfde canonieke dichter door twee poëzievertalers met een grote staat van dienst een groot geschenk: dankzij de parateksten⁸ kunnen we vertalerspoëtica traceren. De ene vertaler wil vooral tot een dieper verstaan komen van de door de dichter onder woorden gebrachte ervaring en stelt alles in het werk om de meerduideligheid niet aan te tasten. De andere vertaler wil decoderen en maakt keuzes bij de talrijke dubbelzinnigheden. Volgens Claes is elke interpretatie een stellingname en bestaat er geen objectieve, onschuldige lezing. Voor hem is het interpreteren juist een onontbeerlijk onderdeel van het vertaalproces en omdat hij keuzes maakt, vertrouwt hij de rest (de *rushes*) van de talrijke polyseme en ambigue woorden toe aan een notenapparaat waarin letterlijk in de marge verder wordt geschreven (Schyns, 2008, p. 47). Er is als het ware een berg 'afval' ontstaan die niet in de vertaling terecht is gekomen, maar die het wel verdient om een plaats te krijgen in een paratekst.⁹ (Vergelijk ook de bijdragen van Naaijken en Fenoulhet die beiden verwijzen naar Rimbaud-vertaler Clive Scott.)

Een poëzievertaling is een nieuwe tekst die ook nieuw licht kan werpen op de complexiteit van de brontekst, schreef niet alleen Peter Utz (2007), maar recenter

ook David Cohen (2016) over verschillende vertalingen van de ‘Todesfüge’ van Celan. Volgens Cohen kunnen de interpretaties een nader begrip bieden van de brontekst:

[...] een vertaling is nooit ‘alleen maar’ een afgeleide van het origineel, maar tegelijk ook een nieuwe tekst die weer nieuwe invloed kan uitoefenen en in staat is andere uitleggingen open te leggen. Het is tekenend voor de trefzekerheid en zeggingskracht van Paul Celans gedicht dat herschepingen van zijn creatie in het Nederlands laten zien hoe vertalingen niet alleen fungeren als nieuwe, zelfstandige poëtische teksten, maar ook als interpretaties van een brontekst die een nader begrip kunnen bieden van diezelfde brontekst. (Cohen 2016)

En zo zal de bestudering van de poëzie van Cees Nootboom in vertaling ook, zo hopen wij, een bijdrage leveren aan de neerlandistiek, namelijk aan onderzoek dat zich richt op Nootbooms poëzie in de oorspronkelijke taal, het Nederlands.

De bijdragen

De artikelen werden ondergebracht in drie delen. Het eerste deel geeft een analyse van Nootbooms poëzie via thema’s en leidmotieven en besteedt aandacht aan het vertaalwetenschappelijke perspectief op poëzievertaling. Het tweede deel gaat over Cees Nootboom als vertaler van poëzie en stelt de vraag naar vertaalwetenschappelijke methodes en terminologie voor het bestuderen van vertalingen gemaakt door schrijvers-dichters. In het derde deel staat de poëzie van Nootboom in vertaling centraal.

1. Nootbooms poëzie en denken over poëzie vertalen

In “Het gedicht is een kosmos, de wereld een woord.” Over thema’s en leidmotieven in de poëzie van Cees Nootboom’, verkent Susanne Schaber, die bij uitgeverij Suhrkamp in Duitsland de verantwoordelijke uitgeefster is voor het Verzameld Werk van Cees Nootboom in het Duits, Nootbooms poëzie vanaf de eerste dichtbundels (van voor 1960) tot de meest recente. Als redacteur van Nootbooms proza, poëzie en essayistiek in het Duits heeft Schaber een intense omgang met het werk in de brontekst en in Duitse vertaling. Zij is ‘iemand die je werk beter kent dan wie dan ook’, schrijft Nootboom in zijn nawoord bij deze bundel. Schabers bijdrage laat niet alleen zien hoe Nootboom als dichter door de jaren heen evolueerde, maar zij benoemt ook de mogelijke problemen die bij vertaling van zijn

gedichten kunnen opduiken. De gedichten hebben talloze ‘weerhaakjes’ en ambivalentie wordt nergens verhelderd. De lezer, toehoorder en vertaler kunnen verstrikt raken in een fijnmazig geweven net van ritme en klank. Schaber dringt met grote kennis van zaken en inlevingsvermogen door tot ‘de magische kracht’ van de gedichten en beschrijft het ontstaan en de evolutie van een dichterschap aan de hand van citaten uit het oeuvre en van thema’s zoals contemplatie, de natuur en filosofische beschouwing.

De in deze bundel veelvuldig geciteerde Ton Naaijkens gaat in zijn bijdrage in tegen het wijdverspreide idee dat poëzie vertalen onmogelijk is en altijd verlies inhoudt. Hij laat in de eerste plaats zien dat het vertaaldebat in de Lage Landen over poëzievertaling verschrompeld is tot het innemen van twee uiterste standpunten die hij ‘vormfetisjisme’ en ‘inhoudsverslaving’ noemt. Hij wil de patstelling van deze dichotomie doorbreken met behulp van een intrigerend oxymoron (‘denken over wat denken uitsluit of blokkeert’) zodat er bij de vertaalwetenschappelijke beschouwing ruimte komt voor creativiteit, het organische, ontluikende en intuïtieve. Poëzievertaling betekent geen verlies, maar brengt poëzie juist tot leven. De bijdrage van Naaijkens begeeft zich op een voelend denkende wijze buiten de gebaande paden van vertaalbeschouwing en heeft en passant ook oog voor de eigen ontwikkeling als vertaalwetenschapper.

2. De dichter als vertaler

Cees Nooteboom was tussen 1976 en 1990 redacteur van ‘Avenue Anthologie’, de maandelijkse poëzierubriek van het glossy magazine *Avenue* en leverde bijna honderdtachtig Anthologie-rubrieken. Als redacteur bracht hij vele auteurs uit de wereldliteratuur voor het voetlicht en vertaalde hij talloze, destijds meestal in Nederland nog onbekende dichters. In “‘De woorden willen alle kanten op’. Cees Nooteboom en het vertalen van poëzie”, gaat Esther Op de Beek nader in op dit nog weinig bestudeerde literaire supplement en de belangrijke rol die Nooteboom in dat kader als culturele bemiddelaar speelde. Op de Beek, die samen met Cees Nooteboom verantwoordelijk was voor de publicatie van de facsimile-uitgave *Avenue Literair, 15 jaar wereldliteratuur* (2013) belicht hoe de selectie van dichters en gedichten tot stand kwam en brengt Nootebooms keuzes in verhelderend verband met zijn prozawerk en met uitspraken over het vertalen van poëzie. Op deze manier vormt dit artikel niet alleen een welkome bijdrage aan het vertaalonderzoek dat steeds meer de nadruk legt op context, stromen, instituties en andere bemiddelende actoren die de openbaring van teksten mogelijk hebben gemaakt, maar biedt het ook een perspectief op Nootebooms vertaalopvattingen die nog nauwelijks onderzocht zijn.

In “Een reiziger ben ik, die op weg was naar rust”, Cees Nooteboom als poëzievertaler. Een terminologische kwestie’, verbaast Yves T’Sjoen zich over de geringe kritische belangstelling in het Nederlandse taalgebied voor Nootebooms vertaalstrategieën en vertalerspoëtica. Hij poneert daarbij de hypothese dat de vertalingen een verstrengeling vertonen van literair-poëtische affiniteit met de geselecteerde dichters (in ‘Avenue Anthologie’ bijvoorbeeld) en Nootebooms creatieve dichterschap. T’Sjoens eigen positie is die van de neerlandicus die vertaalwetenschappers uitnodigt vervolgonderzoek te uit te voeren. Deze uitnodiging ligt in de lijn van Kelletat (2011, p. 33), die schrijft dat de wetenschappelijke omgang met vertaalde poëzie onbevredigend is, omdat niet altijd duidelijk is welke discipline bevoegd is: de studie van het Nederlands en de Nederlandse filologie (die de doelteksten onder de loep nemen)? De vreemde talenstudie (die dan licht kan laten schijnen op de brontaalgedichten)? De vergelijkende literatuurwetenschap? Of de vertaalwetenschap? Net als Kelletat dringt T’Sjoen erop aan dat de vertaalwetenschap zich over het vertaalde gedicht ontfermt, in dit geval over de vertalingen van een veel vertaalde dichter, omdat de vertaalwetenschap een uitweg kan bieden uit ‘het terminologische kluwen’ waarmee strategieën en procedés beschreven worden.

Ook Stéphanie Vanasten moet in “Het effect van toevalligheid”? Cees Nooteboom en de Franse poëzie-vertalingen in *Avenue* vaststellen dat de contexten waarin Nootebooms vertaalactiviteit plaatsvond (en -vindt) weinig is onderzocht. Zij poneert de stelling dat juist de vertaaldimensie een niet te onderschatten aspect van zijn schrijverschap behelst. Vanasten onderzoekt hoe en waarom Nooteboom in ‘Avenue Anthologie’ twee Franstalige dichters, Eugène Guillevic en Alain Trosat aan het Nederlandstalige lezerspubliek van het glossy magazine presenteerde. Daarbij richt zij zich op ‘agency’, dus de manier waarop Nooteboom bemiddelde en aanstuurde en welke rol hij speelde als vertaler en actor binnen het complexe communicatiesysteem van literaire en culturele productie waarvan *Avenue Littéraire* onderdeel was. Vanastens conclusie is interessant en verrassend omdat zij aan het licht brengt dat elementen van speelsheid en toevalligheid bij Nooteboom van beslissende invloed waren bij de keuze om de Franse dichters in vertaling ‘te brengen’.

3. *Nootebooms poëzie in vertaling*

Jane Fenoulhet analyseert in ‘Viermaal “Bashō”’: De Engelse vertalingen van Nootebooms gedicht vergeleken’, vier vertalingen in het Engels van Nootebooms vaak geciteerde gedicht ‘Bashō’. Parallel met nieuwe benaderingen binnen de vertaalwetenschap heft zij de hiërarchische verhouding tussen origineel en vertaling in haar bijdrage op, omdat die binaire oppositie interessante zaken aan het oog onttrekt.

Zij wil niet alleen vertalingen onderling vergelijken, maar past daarbij ook het begrip ‘multipliciteit’ van Deleuze toe, waarbij het uitgangspunt is dat het origineel al meerstemmig is en de vertaler zijn, of haar stem aan die veelstemmigheid toevoegt. Fenoulhet spoort de vertaaldimensie in Nootbooms dichterschap op en toont aan dat ‘Bashō’ al een vertaallaag in zich bergt. Uit haar analyse van de vier vertalingen blijkt ook dat het onproductief is om het over de ‘juistheid’ van een vertaling te hebben. Fenoulhets artikel boort zo nieuwe manieren aan om binnen de vertaalwetenschap onderzoek te verrichten naar vertaling.

In “Op reis naar zijn gedichten.” Over een sleutelgedicht van Cees Nootboom in Franse en Engelse vertaling’ richt Stefaan Evenepoel zich op ‘Leeftocht’, een gedicht dat in Nootbooms poëtische wereld als ijkpunt voor zijn taal en stijl wordt beschouwd. Evenepoel geeft een diepgaand verslag van de manier waarop hij het gedicht las, besteedt aandacht aan de interteksten die in ‘Leeftocht’ werkzaam zijn en geeft vervolgens een reconstructie van de manier waarop de Franse en Engelse vertaler (Noble en Colmer) het gedicht hebben gelezen en vertaald. Evenepoel concentreert zich op de grootste vertaalproblemen, zoals versificatie, woordkeuze, zinsbouw, metaforen, paradoxen, polysemie en levert hiermee niet alleen een opmaat voor de forumdiscussie waarin soortgelijke vertaalproblemen centraal staan, maar vestigt ook de aandacht op de complexiteit van Nootbooms poëzie.

Voor de bijdrage “Door toverkunst het goud van de ene taal omzetten in het goud van de andere taal”. Verslag van een forumdiscussie met Cees Nootboom en zijn poëzievertalers: David Colmer, Irina Michajlova, Philippe Noble en Ard Posthuma’, werden zes gedichten geselecteerd die stuk voor stuk het volstrekt eigene aan de poëzie van Nootboom tonen. Tegelijkertijd bergen zij vertaalprobleem in zich zoals interpretatie, intertekstualiteit, ekphrasis, metatalige reflectie, eigenzinnige syntaxis en polysemie. Tijdens de discussie werd de dichter uitgenodigd in te gaan op de context waarin het gedicht tot stand kwam en op mogelijke betekenissen die het genereert en werd de vertalers gevraagd een reconstructie te maken van hun vertaalkeuzes. De gedichten zijn gekozen uit bundels die tussen 1982 en 2012 werden gepubliceerd. Het was de bedoeling van de forumdiscussie om de subjectiviteit en de creativiteit van de vertalers onder de aandacht te brengen. Daarnaast wilden we de dichter het woord geven over de manier waarop hij zijn eigen poëzie herleest en die leeswijze confronteren met de leeswijze van de vertalers. Door hun inbreng kunnen wij zien hoe zij de tekst lezen en het talige materiaal hebben bewerkt. De technische aspecten van het vertalen komen aan bod evenals de manier waarop de vertalers omgingen met dwingende parameters zoals ritme, syntaxis en woordkeuze. De antwoorden van de vertalers geven inzicht in de manier waarop een individuele vertaler ingrijpt en in een tekst stapt. De verschillen in aanpak hebben niet alleen te maken met taalverschillen, maar ook met verschillende

visies op wat poëzie vertalen inhoudt. De discussie toont niet alleen aan dat samenwerking met de auteur een belangrijke component is bij het tot stand komen van een vertaling, maar ook dat dialogen tussen vertalers onderling vruchtbaar zijn voor nieuwe creatieve vertalingen.

In zijn nawoord ‘Poëzie, alchemie, en een schaakspel met woorden’ blikt Cees Nooteboom terug op de forumdiscussie en in het algemeen op de ‘spannende’ studiedag van 18 november 2016 die aan de basis ligt van deze bundel.

NOTEN

- 1 Organisatie en initiatief van de studiedag: S. Evenepoel, G. Rooryck, H. Verstraete, L. Jooken, wijlen C. Bouckaert, E. Snick en D. Schyns. Cf: S. Evenepoel, G. Rooryck & H. Verstraete (Red.) *Taal en cultuur in vertaling. De wereld van Cees Nooteboom*, Antwerpen/Apeldoorn: Garant, 2004.
- 2 Dit symposium was onmogelijk geweest zonder de steun van de vast secretaris van de KANTL, Willy Vandeweghe. Onontbeerlijk was de financiële tegemoetkoming van het Nederlands Letterenfonds, het Expertisecentrum Literair vertalen, van de onderzoeksgroep het Centrum voor Literatuur in Vertaling, van de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte van de Universiteit Gent en de vakgroep Vertalen Tolken en Communicatie. Daarnaast een woord van dank voor drie PhD-studenten van het Centrum voor Literatuur in Vertaling: Marieke Frenkel, Charlotte Bollaert en Amaury de Sart.
- 3 De meeste informatie voor dit deel van onze inleiding is gebaseerd op Noble, 2015, pp. 9-23 en op een niet gepubliceerde lezing van zijn hand over de poëzie van Cees Nooteboom en de Franse vertaling ervan voor leden van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde op 18 mei 2016 in Gent.
- 4 *The Captain of the Butterflies*, vert. Leonard Nathan and Herlinde Spahr, Sun & Moon Classics.
- 5 *De slapende goden*, Ergo pers, Gent 2005.
- 6 Anneke Brassinga vertaalde Herman Brochs lyrische roman *Der Tod des Vergil*, die in 1989 als *De dood van Vergilius* bij Ambo/Anthos verscheen.
- 7 Cf ‘De ontstaansbeweging van poëzie is een soort magnetisme of accretie: er is een wolk waarin zich iets verstaanbaar maakt, een begin, en daaromheen vormt zich, gekneet en gelast tot een zo sterk mogelijk krachtveld, het gedicht. Een goed gedicht roept aanwezigheid op van een stem, een moment van spreken, met hoeveel inspanning en moeite dat moment ook is vastgelegd en vormgegeven tijdens het ontstaansproces (Brassinga, 2008, p.55)
- 8 En ook dankzij een artikel van de hand van Hans van Pinxteren uit 2002: ‘Over het groeien in een vertaling’ in *Filter tijdschrift over vertalen* 14:2.
- 9 ‘Een eenvoudig werkwoord of bijvoeglijk naamwoord kan in de brontaal betekenissen en bijbetekenissen in zich verenigen die in de doeltaal niet in één woord te

vangen zijn. Dat is zelfs de meest voorkomende situatie. In dat geval gaat de vertaler kiezen, nu eens nauwelijks bewust, dan weer na lang wikken en wegen, maar hoe dan ook: ‘waar gehakt wordt vallen spaanders’, waar gekozen wordt, wordt altijd ook iets afgestoten. Een vertaling is niet veel meer dan de optelsom van al die keuzes, en naast een voltooide vertaling ligt er dus een onzichtbare berg afval’ (Noble, 2002, p. 79).

Bibliografie

- Brassinga, A. (2008). Vertalen en dichten. In E. Bruinsma & G. Heemskerk (Red.), *Kill your darlings* (pp. 47-59). Amsterdam: Stichting Fonds voor de Letteren.
- Broeck, R. van den (1999). *De vertaling als evidentie en paradox*. Antwerpen: Fantom.
- Bronzwaer, W. (1996). De onvertaalbaarheid van het poëtisch icoon. Geprivilegieerde momenten in Shakespeares 27^{ste} sonnet. *Armada*, 1 (3), 36-48.
- Claes, P. (2013). Gouden vertaalregels IV. Over het vertalen van gebonden verzen. *Filter* 20 (2), 29-35.
- Claes, P. (2006). *Arthur Rimbaud. Gedichten. Een seizoen in de hel. Illuminations. Tweetalig*. Amsterdam: Atheneum, Polak & Van Gennep.
- Cohen, D. (2016). Vertalingen als interpretaties. Paul Celans ‘Todesfuge’ in het Nederlands. *Webfilter*, week 29. Laatst geraadpleegd op 27 december 2017 op <http://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/vrijdag-vertaaldag/2016/week-29-david-cohen.aspx>
- Francken, V. (2013). Het gestolen hart van het gedicht. Intertekstualiteit als vertaalprobleem. *Filter* 20 (1), 72-77.
- Holmes, J. (1976). De brug bij Bommel herbouwen. *De Revisor* (3), 36-40, vertaling Peter Versteegen.
- Kelletat, A. (2011). Waarheen met het vertaalde gedicht? Over de wetenschappelijke omgang met vertaalde poëzie. *Filter* 18 (2), 32-40, vertaling Henri Bloemen.
- Logie, I. (2012). Borges uitgebreid en opgefrist. *Filter* 19 (1), 19-25.
- Ming Xie (2011). Contexts in poetic translation: iterability, event, openness. *Perspectives*, 19 (3), 205-219.
- Naaijken, T. (2002). *De slag om Shelley. En andere essays over vertalen*. Nijmegen: Vantilt.
- Naaijken, T. (2003). Nawoord. In Paul Celan, *Verzamelde Gedichten*, vertaald uit het Duits door Ton Naaijken (pp. 821-833). Amsterdam: Meulenhoff.
- Naaijken, T. (2010). Uit hemelen van stilte. Over de emoties van de poëzievertaling. *Filter* 17 (2), 7-13.
- Noble, Ph. (2015). Poète du monde, poète du lire. Cees Nooteboom, soixante ans de poésie. *Septentrion, arts, lettres et culture de Flandre et des Pays-Bas* 44 (2), 9-23.
- Noble, Ph. (2002). Ontwikkeling van een vertaler. Dankwoord voor de Hiëronymus 2001. *Filter* 9 (1), 75-79.
- Nooteboom, C. (1956). *De doden zoeken een huis*. Amsterdam: Querido.
- Nooteboom, C. (1982). *Aas*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

- Nootboom, C. (1984). *Vuurtijd, ijstijd*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Nootboom, C. (1989). *Het gezicht van het oog*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Nootboom, C. (1993). *Zelfportret van een ander*. Amsterdam: Atlas.
- Nootboom, C. (1999). *Zo kon het zijn*. Amsterdam: Atlas.
- Nootboom, C. (2000). *Bitterzoet*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Nootboom, C. (2012) *Licht overal*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Nootboom, C. (2016). *Monniksoog*. Amsterdam: Uitgeverij Karaat.
- Op de Beek, E. & C. Nootboom (2013). *Avenue Literair, 15 jaar wereldliteratuur. Verzameld door Cees Nootboom. Bezorgd door Esther Op de Beek*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Perteghella, M., & Loffredo, E. (2006). Introduction. In M. Perteghella & E. Loffredo (Red.), *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies* (pp. 1-17). London / New York: Continuum.
- Pinxteren, H. van (2006). *Arthur Rimbaud. Ik is een ander. Een seizoen in de hel en Illuminations*. Amsterdam: L.J. Veen.
- Pinxteren, H. van (2007). Over het groeien in een vertaling. *Filter* 14 (2), 3-12.
- Schyns, D. (2008). 'Gekke schraapgeluiden' en 'hese grapstemmen'. Paul Claes en Hans van Pinxteren: twee visies op de poëzie van Arthur Rimbaud. *Poëziekrant* 32 (1), 44-49.
- Smith, W., Holmes, J. (1984). *Dutch Interior. Postwar Poetry of the Netherlands and Flanders*. New York: Columbia University Press.
- Utz, P. (2007). *Anders gesagt-Autrement dit-In other words*. München: Carl Hanser Verlag.

Deel 1.
Nootebooms poëzie en
denken over poëzie vertalen

'HET GEDICHT IS EEN KOSMOS, DE WERELD EEN WOORD'

Over thema's en leidmotieven in de poëzie van Cees Nooteboom

Susanne Schaber

ABSTRACT

He couldn't live, Cees Nooteboom has repeatedly confessed, without disappearing from his day-to-day life from time to time. Poetry is his refuge. There he detects the themes which have been hassling him for a long time: the struggle with time and transience, the disappearance of memory and experience, the emergence of history, this strange conglomerate of fate, coincidence and human intent. His poetry constantly reflects itself and creates connections to the authors and thinkers of past generations.

'The beginning, this one line, these few words, that fragment one gets caught on, the image – it always remains a mystery', Nooteboom has said. The poetry from his twenties is wild, emotional, sometimes also emotionally closed-off. The I is caught in bleak areas and within itself. With the passing of years the charged images and dark prevailing mood give way to a melancholy irony and sceptic calm. The poems, many of which also owe something to itinerancy, seem lighter. Change of perspective becomes a way of breaking up conventional viewpoints and questioning perception.



'Er is een Noordwest doorgang naar de wereld van de geest', staat er in Laurence Sterne's *Tristram Shandy*. Zo te zien weet Cees Nooteboom waar die ligt. In bijna zestig jaar schreef hij een veelomvattend oeuvre bij elkaar: romans, novellen, reisverhalen, cultuurbeschouwingen, essays over kunst, literatuur en politiek.

Contemplatie, lange adem, geduld: dit alles heeft hij nodig om zich vrij te maken voor de thema's die hem al sinds jaar en dag bezig houden: het gevecht met tijd en vergankelijkheid, het verdwijnen van herinneringen en ervaringen, het ontstaan van geschiedenis, dit vreemde conglomeraat van noodlot, toeval en menselijke

voornemens. De boeken van Nooteboom verschalken de werkelijkheid en roepen een wereld op die zich ergens tussen schijn en wezen, realiteit en droom ophoudt. Een drogbeeld, een vervormende en verhullende spiegel. En toch: wie erin kijkt ziet veel dingen scherper.

De gedichten van Nooteboom dreigen soms in de schaduw van de reusachtige berg proza te verdwijnen die hij in de loop der jaren publiceerde. Ze laten op overtuigende wijze zien hoeveel continenten – reële of denkbeeldige – Nooteboom bereisd heeft. Maar hoe ver hij ook op deze aarde in alle windrichtingen gedreven werd, – in zijn poëzie ligt zijn ankerpunt. Hij zou niet kunnen leven, heeft Cees Nooteboom al vaak gezegd, als hij niet af en toe aan de dagelijkse sleur kon ontsnappen door te verdwijnen en zich in het onbekende en onvoorspelbare te begeven. Dit toevluchtsoord is dikwijls het eenmansklooster van de stille kamer waarin het ik in de landstreken van de ziel rondwaart. Om daar misschien ook die eerste versregels bij elkaar te sprokkelen die zich tot een gedicht aaneen zullen rijgen en zonder welke hij zich geen schrijversbestaan kan voorstellen.

Poëzie als drijfhout

Nooteboom heeft de essentie van zijn poëzie en het ontstaan daarvan vaak gethematiseerd in een groeiend aantal gedichten waarin zijn poëtica uiteengezet wordt. Het is namelijk een van de kenmerken van deze poëzie dat zij voortdurend over zichzelf reflecteert. De poëzie is als water waarvan hij leeft, zoals Nooteboom vaststelt in een van zijn brieven-in-verzen aan Remco Campert (uit *Over en Weer*, 2004): zij vormt de essentie van zijn bestaan en schrijverschap. Gedichten ontstaan uit de leegte en de stilte waarin woorden en zinnen die elkaar verdringen plotseling, onverwacht opborrelen. Zo wordt het gedicht tot zwerfkei, drijfhout, flessenpost uit het onpeilbare. ‘Het begin, die ene regel, die paar woorden, dat fragment waar je aan blijft haken, dat beeld – het blijft altijd een mysterie’¹, heeft Nooteboom ondervonden. Een vergelijkbare formulering komt trouwens ook voor bij Jorge Luis Borges, een van de schrijvers die Nooteboom het meest waardeert. Hun verwantschap komt duidelijk tot uiting wanneer we hun beider poëtica’s bestuderen. Het belangrijkste is, zo legt Borges ons uit, om niet te morrelen aan deze magische ogenblikken, maar juist ruimte te bieden aan de Muze of het onbewuste, zich open te stellen voor hun invloed. Want poëzie, betoogt hij, wordt de dichter geschonken, met het vers moet hij zijn universum opbouwen. Om het met Nooteboom te zeggen: ‘Het gedicht is een kosmos, / de wereld een woord.’² Of, prozaïscher geformuleerd: ‘Poëzie is overal, en in alles, maar zij laat zich niet dwingen. Een gedicht schrijven is pas werk nadat het gedicht zich, op welke manier dan ook, heeft aangediend.’³

Het titelgedicht in de bundel *Aas* uit 1982 kan tot op heden als Nootebooms meest volmaakt poëticaal credo gelden:

Poëzie kan nooit over mij gaan,
noch ik over poëzie.
Ik ben alleen, het gedicht is alleen,
en de rest is van wormen. (p.13)

Er zijn ogenblikken, zegt Nooteboom, waarop zijn pen zo scherp is als een etsnaald. Op andere momenten daalt hij af in de duisternis van de verzen. Hij heeft 'geen behoefte aan duidelijkheid', bekende hij al in 1964 in zijn 'Gesloten gedicht': 'Laten de anderen de heldere stelsels openen/ en er in sterven./ Ik sluit de geheimen, en als enige,/ sterf zelf.' Een inzicht, waaraan de dichter consequent vasthoudt.

Het gedicht behoudt zijn geheim

Ook in het nawoord bij zijn voorlopig laatste, zojuist in Nederland verschenen gedichtencyclus *Monniksoog* thematiseert hij de vraag hoeveel de dichter eigenlijk wil prijsgeven van zijn ervaringen aan de schrijftafel: 'hoeveel moet je vertellen of uitleggen, hoeveel geheimen die voor het maken nodig waren mag je voor jezelf houden als je denkt dat ze wezenlijk waren?'⁴ Uiteraard heeft Nooteboom er regelmatig voor gezorgd in aantekeningen bij zijn gedichten de lezer enkele sleutels tot beter begrip aan te reiken. Tegelijkertijd neemt hij nooit zijn toevlucht tot vervlakende duidingen. De betovering van Nootebooms poëzie schuilt er juist in dat zij haar geheim niet prijsgeeft. Ook als je de verschillende lagen afpelt om de magische kracht van deze gedichten op te sporen, dring je nauwelijks door tot de kern: ook dat is een wezenlijk onderdeel van het poëticaal credo, zoals de schrijver het meermaals geformuleerd heeft. 'Zoveel hoger is vragen dan weten / dat ik mijn kennis beklaag', staat er in 'Xenofanes'.⁵ Helemaal in dezelfde lijn is de uitspraak in het gedicht over 'De vrienden van Thales': 'Zonder antwoord verkommert het zoeken./ zonder vraag slijt het antwoord van dorst'.⁶ Nog duidelijker wordt dezelfde gedachte uitgesproken in het gedicht 'Cauda':

Iemand doet het licht aan, iemand
gelooft niet in de schemer.
De vraag zonder antwoord dwaalt
langs het raam.⁷

Cauda – dat is tevens het eindpunt van dit deel van mijn commentaar dat gewijd was aan het scheppingsproces en de poëtica van Nootbooms gedichten. In wat volgt wil ik de spanningsboog volgen van zijn eerste stappen als dichter tot zijn huidige productie. Dertien dichtbundels plus een reeks bibliofiele uitgaven zijn in de loop van decennia ontstaan. Hun titels kunnen als evenveel programma's worden gelezen en weerspiegelen op markante wijze wat er in de 'basisstemming' van deze poëzie in de loop der jaren is veranderd. *De doden zoeken een huis* (1956), *Koude gedichten* (1959), *Het zwarte gedicht* (1960), *Gesloten gedichten* (1964), *Aanwezig, afwezig* (1970), *Open als een schelp, dicht als een steen* (1978), *Paesaggi narrati* (1982). En via *Het gezicht van het oog* (1989) gaan we verder naar *Zo kon het zijn* (1999) en *Bitterzoet* (2000) en langs *Licht overal* (2012) naar *Monniksoog* (2016), een van de hoogtepunten uit Nootbooms dichterlijke werk.

Als we de auteur mogen geloven is hij allang vervreemd van zijn vroegste gedichten, alsof ze helemaal niet van hem zijn – net zoals oude foto's hem een man tonen die hij nauwelijks meer denkt te kennen. Best mogelijk. Maar zijn poëzie is niet los te denken van deze eerste productie, juist die eerste gedichten laten goed zien welke enorme afstanden Nootboom in de dichterlijke ruimte heeft moeten afleggen. Het dichtwerk van de twintiger die hij was is wild, emotioneel, af en toe ook pathetisch. Het is hermetisch gesloten, vaak zelfs ontoegankelijk. Het ik blijft alleen, gevangen in duistere regionen en in zichzelf. Het kronkelt onder de last van zware beelden, verdwaalt in de krochten van zijn eigen angsten en obsessies, gaat tekeer tegen zichzelf. Met de dood als metgezel sukkelt het stap voor stap door kou en kale rotsen.

Poëtische verbeelding en filosofische beschouwing

Tussen de eerste dichtbundels, die allemaal vóór 1960 ontstonden, en de *Gesloten gedichten* liggen vier jaar. Zij vormen een cesuur. Door de toenemende reikwijdte als gevolg van zijn reizen verscherpt Nootboom zowel zijn blik als zijn techniek. Hij heeft meer afstand genomen, draait niet meer om zichzelf in het rond. Het lyrische ik uit zijn eerste gedichten, een soort dubbelganger die hij met woede te lijf gaat, is ervandoor. Met de delen die nu gaan volgen worden de fundamenten versterkt van Nootbooms geestelijke bouwwerk. De naïviteit en romantiek die zijn eerste boeken kenmerkten wijken nu voor weemoedige ironie. De soms ontoegankelijke, overdreven expressieve beelden uit zijn vroegere poëzie worden schaarser. Daarvoor in de plaats komen er steeds meer gedichten die ontspruiten aan het onderweg-zijn: momentopnamen uit Bogota, Manaus of Trinidad, uit Gran Rio, Altiplano of Marokko – *paesaggi narrati*, zoals de auteur ze noemt, vertelde landschappen die tussen droom en werkelijkheid balanceren. In de *Poemas del Hierro*

komt de natuur zelf aan het woord – als men tenminste de moeite neemt naar een wijnstruik, een boom of de zee te luisteren. De perspectiefwisseling wordt een bewuste methode om oorspronkelijke zienswijzen te doorbreken. Zodoende ontstaan gedichten waarin een hele brok van de wereld schuilt – zonder dat ze expliciet of opdringerig in politiek opzicht aan het woord willen zijn.

In deze mengeling van dichtelijke verbeelding en filosofische beschouwing blijft Nootebooms poëzie ook daarna dood en eindigheid bevragen, het wegvloeien van de tijd en het verval. 'Niets krijgt vorm', lezen we in 'Niemand': 'De kranten smelten, / de foto's vergaan. De steen is van was, / het schrift van as, de tijd neemt zichzelf / en herhaalt de verschijning'.⁸ Uit de 'Rotswand' spreekt de steen, vol inzicht en wijsheid: 'Jouw eeuw is mijn seconde. [...] Wij zijn beiden in woorden verborgen, / maar we benoemen hetzelfde. / Omdat jij zo kort duurt duur ik lang, / maar er is geen verschil'.⁹

Even stilstaan en achter het gordijn kijken. Dit is een oproep die bij Nooteboom herhaaldelijk klinkt. 'Wie het aanzien niet breekt / ziet niets', staat er in 'Het bedrog van het zien', een gedicht dat een centrale plaats inneemt in de bundel *Het gezicht van het oog*¹⁰. Deze cyclus gaat een dialoog aan met schilderijen van de Spaanse kunstenaar Miguel Ybañez en behandelt het thema van het waarnemen, onderworpen aan alle mogelijke variaties. Nooteboom wantrouwt het lyrische realisme. Hoe kunnen zintuiglijke indrukken in taal worden omgezet? Hoe zien beelden eruit die zich aan een rechtstreekse afbeelding onttrekken? Gedichten van Nooteboom over het zien nodigen uit tot mediteren. Ze sturen onze blik naar een innerlijke labyrint. 'Zo kleurt de ziel/ de ogen bij naar nieuwe beelden' lezen we in 'Het innerlijk oog'.¹¹ In het gedicht 'Silesius droomt' wordt het nog pregnanter verwoord:

De ziel heeft twee ogen, dat droomt hij.
Het ene kijkt naar de uren, het andere
ziet er doorheen,
tot waar de duur nooit meer ophoudt,
het kijken vergaat in het zien.¹²

Tussen kunst en leven

Nooteboom zelf is een *Poeta doctus* en een 'ogenmens', zoals hij wel vaker gezegd heeft. Hij bekijkt de dingen scherp, laat zich leiden door voorliefdes en toevalligheden om vervolgens alles wat hij gezien en genoteerd heeft ter discussie te stellen. Zijn gedichten zitten vol met motieven die hij *en passant* verzamelt. De poëzie van de laatste vijftien jaar laat duidelijk zien hoe vaak Nooteboom inspiratie put uit

dingen die hij in de natuur ontdekt. Stenen en schelpen, maan en constellaties, palm en vijgenboom zijn reminiscenties aan zijn zomers op Menorca en komen veelvuldig voor in zijn gedichten. In het geluksgevoel schuilt altijd ook de wetenschap van de kortstondigheid ervan. Schimmel en verrotting, het einde van elk muziekstuk, woestijn of onbevolkte streken worden tot symbolen van de eigen eindigheid die in oneindigheid opgaan. Het schaduwbeeld van de *vanitas* laat zich bijna nooit verjagen. Maar in tegenstelling tot de vroege gedichten daalt gelatenheid neer over de alomtegenwoordigheid van de dood.

Het gevoel van eenzaamheid dat de vroege poëzie kenmerkte wordt in de confrontatie met filosofen, kunstenaars en kunstenaresses opgeheven. Vijftien jaar lang was Nootboom literair redacteur van het tijdschrift *Avenue* en gedurende die hele periode probeerde hij in zijn rubriek de wereldliteratuur te ontsluiten ten behoeve van Nederlandse lezers (zie ook de bijdragen van Esther Op de Beek en Stéphanie Vanasten in deze bundel). Een goed deel van de auteurs die hij bij een ongewoon breed publiek introduceerde, waaronder Enzensberger, Montale, Borges of Césaire Vallejo, werd voor het eerst door hem in het Nederlands vertaald. Enkele van de aldus gepresenteerde dichters zijn vandaag de dag weer vergeten, maar er zijn er nog meer die naam gemaakt hebben. Daarmee betoonde Nootboom zich als een belesen, bedachtzame auteur die zich niet alleen door zijn persoonlijke smaak liet leiden, maar in staat was literaire tradities, stromingen en modes feilloos in te schatten.

Deze confrontatie met poëzie uit verschillende tijden en taalgebieden heeft Nootboom als schrijver duurzaam beïnvloed. De gedichtencyclus waarin hij zulke uiteenlopende dichters als Hesiodus, Shelley, of Ungaretti oproept heeft hij *Ontmoetingen*¹³ genoemd. Het zijn evenzovele verkenningen van vreemde dichterlijke werelden, die niet zelden tot een persoonlijke plaatsbepaling leiden. Zo ook in 'Fujiwara-no Sadanobu',¹⁴ een gedicht dat geïnspireerd is op de verzen van een Japanse dichter uit het begin van de 12^e eeuw:

Dat is het heelal dat nu
naar me uitzendt, gefluister
op zijde geschilderd,
onderweg door een tunnel van eeuwen,
een suizen van vroegere woorden,
een stem.

Deze dialoog tussen dichter en poëzie, tussen kunst en leven is nog een ander thema van wezenlijk belang in Nootbooms werk. Dat kunnen we onder meer nalezen in 'Tweeheid', een reflectie op Lucretius en diens zelfmoord: 'Zo brak jij de

vaas die je was / met de hand die je boek schreef, en / je ziel vloemde weg / tot waar ik hem kan lezen.¹⁵ Wat kan overleven? Het leven dat men beleefd heeft of het gedicht? En wat is belangrijker, wie hanteert de maatstaf? 'Alleen in zijn gedichten kon hij wonen', schrijft Nooteboom over de Japanse haiku-dichter Bashō (overigens in een regel die hij ontleent aan Jan Jacob Slauerhoff).¹⁶ En de auteur, laat hij zich door en in zijn poëzie gevangen nemen? Het gedicht 'Small bang'¹⁷ kan gelezen worden als een raadselachtig antwoord:

Het gedicht hoorde hoe het werd geschreven,
het zag de reusachtige hand
waaruit het leek te ontstaan, woord voor woord,
het hield zichzelf nauwelijks bij.

Bij, zag het geschreven, en als echo
zei het zichzelf, bij, bij, maar toen
was de hand alweer verder, gejaagd
door de zweep van het krassen,
het heimwee naar vorm.

Het doet pijn om niet af te zijn
voor wie nergens vandaan komt.
Zonder lucht liggen de woorden op tafel,
de hand is verdwenen, komt terug, is verdwenen,
het gedicht herinnert zich niets (...).

Bij Nooteboom zijn toespelingen weldoordacht en vernuftig, zijn dichterschap en de lichtvoetigheid van zijn poëzie zijn de laatste jaren nog intenser geworden. Wat nog niet betekent dat de gedichten die in het vervolg ontstonden verleidelijker of toegankelijker zijn. Wel zijn ze minder zwaarmoedig geworden, misschien zelfs speelser, en in ieder geval minder hoogdravend van toon. En zeker niet makkelijker te vertalen, vermoed ik. Hun vitaliteit en spanning ontlenen ze aan de talloze weerhaakjes die ze bevatten. Tegendelen botsen op elkaar, dualiteit en tegenstrijdigheid worden niet opgelost, ambivalentie wordt niet verhelderd. En als men de dichter daarbij ook nog hoort voorlezen, raakt men voorgoed verstrikt in de fijnmazig geweven netten van ritme en klank. Hoe subtiel en doorschijnend deze delicate bouwsels ook zijn, ze storten niet in als men ze van alle kanten bekijkt om hun innerlijk leven in ogenschouw te nemen en hun raderwerk te onderzoeken. Deze poëzie is heel consistent, ondanks de vele klanken en toonaarden die zij aanslaat.

De schrijver beschikt al lang over alle middelen van de dichtkunst en blaast grenzen op. Dat bleek al duidelijk uit *Zelfportret van een ander*.¹⁸ Ik zou dit werk hier niet graag onvermeld willen laten, want het betreft een bijzondere zwerfkei, die binnen het oeuvre van Nootboom in het oog springt. Het boek presenteert zich als een reeks lyrische taferelen, die ontstonden naar aanleiding van beelden van Max Neumann. Deze drieëndertig korte scènes, die meestal slechts een paar zinnen bevatten, zweven tussen proza en poëzie en doen denken aan een middeleeuws drama, staties van een kruisweg, een *unheimliche*, beangstigende pelgrimage door het niemandsland van droom en nachtmerrie. Een naamloos ‘verwaarloosd lichaam’ zonder geschiedenis, stort neer in zijn eigen innerlijk en raakt zichzelf kwijt. ‘Hij leunt tegen de afwezige reling en ziet zich verdwijnen tussen dat wat moet blijven, tussen alles wat er al was.’ – ‘Een eerste les in afwezigheid’,¹⁹ zoals Nootboom laconiek constateert.

‘Poëzie, dat kan een ademkeer betekenen’, zei Paul Celan in zijn legendarische ‘Meridiaanrede’.²⁰ De gedichten van Cees Nootboom laten de adem stikken. Ogenblikken van plotse schrik, verwondering, herkenning. Daarna zien er veel dingen anders uit. Of, om het met Nootboom te zeggen: ‘Zielsverhuizing gebeurt niet na, maar tijdens het leven’.²¹

Vertaling uit het Duits: Philippe Noble.

NOTEN

- 1 ‘Een gedicht moet kloppen’ (1996), in: *De schrijver als hoofdpersoon* (2015). Amsterdam, De Bezige Bij, p. 217.
- 2 ‘Lucretius’ in *Het gezicht van het oog* (1989). Amsterdam, Arbeiderspers, p. 15
- 3 ‘Een gedicht moet kloppen’, *op. cit.*
- 4 *Monniksoog* (2016). Amsterdam, Karaat, p.41.
- 5 *Zo kon het zijn* (1999). Amsterdam, Atlas, p.15.
- 6 *Ibid.*, p.17.
- 7 *Het gezicht van het oog* (1989). Amsterdam, Arbeiderspers, p.70.
- 8 ‘Niemand’, uit *Open als een schelp, dicht als een steen* (1978), opgenomen in *Vuurtijd, ijstijd* (1984). Amsterdam, Arbeiderspers, p.74.
- 9 ‘Rotswand’, in *Aas* (1982). Amsterdam, Arbeiderspers, p.50.
- 10 *Op. Cit.*, p.28 sqq.
- 11 *Ibid.*, p.43.
- 12 *Ibid.*, p.62.
- 13 *Licht overal* (2012). Amsterdam, De Bezige Bij, pp.49-65.

- ¹⁴ *Zo kon het zijn* (1999). Amsterdam, Atlas, p.44-45.
- ¹⁵ *Het gezicht van het oog*, op. cit. p.16.
- ¹⁶ 'Bashō III', *Ibid.*, p.11.
- ¹⁷ *Zo kon het zijn*, op. cit., p.28.
- ¹⁸ *Zelfportret van een ander* (1993). Amsterdam, Atlas.
- ¹⁹ *Ibid.*, XXVII en XXVIII, pp.60-63.
- ²⁰ Uitgesproken bij het ontvangen van de Büchner-Preis, 22 okt. 1960.
- ²¹ *Zelfportret van een ander*, op. cit., pp.7 en 57.

Bibliografie

- Nootboom, C. (1982). *Aas*. Amsterdam, Arbeiderspers.
- Nootboom, C. (1984). *Vuurtijd, ijstijd*. Amsterdam, Arbeiderspers.
- Nootboom, C. (1989). *Het gezicht van het oog*. Amsterdam, Arbeiderspers.
- Nootboom, C. (1993). *Zelfportret van een ander*. Amsterdam, Atlas.
- Nootboom, C. (1999). *Zo kon het zijn*. Amsterdam, Atlas.
- Nootboom, C. (2012). *Licht overal*. Amsterdam, De Bezige Bij.
- Nootboom, C. (2015). *De schrijver als hoofdpersoon*. Amsterdam, De Bezige Bij.
- Nootboom, C. (2016). *Monniksoog*. Amsterdam, Karaat.
- Nootboom, C. (2001-2017): *Gesammelte Werke I–X. Herausgegeben von Susanne Schaber. Aus dem Niederländischen von Helga van Beuningen, Andreas Ecke, Waltraud Husmert, Ard Posthuma und Rosemarie Still*. Frankfurt/Main, Berlin, Suhrkamp.

DENKEN OVER POËZIE VERTALEN

Ton Naaijkens

ABSTRACT

This article examines the role of creativity in the translation of poetry. On the one hand a number of extraordinary thinkers on poetry translation are consulted, both translation scholars and essayists. On the other hand poetry translators who account for their work in special ways paratextually are passed in review. Point of departure is the author's conviction that the dichotomy between form-oriented and content-oriented translation is an oversimplification. He attempts to give intuition and creativity a place in (scholarly) reflection on the subject. At the same time he tries to open up this reflection to the less rational methods some poetry translators are said to apply. All this starting from the idea that poetry translations constitute an actual enrichment of their originals.



Incubatie

Poëzie vertalen gaat niet zomaar. Daar komt aardig wat denkwerk aan te pas. Maar per gedicht gaat het al met al om een verwaarloosbaar aantal woorden: het fysieke werk is kortom te overzien. Toch moet alles op zijn plaats vallen. Maar wat is *alles*? En wat is *denken*? Denken als rationeel proces of denken inclusief creativiteit, intuïtie en emotie? Denken over poëzie *vertalen* of denken over poëzie en het vertalen ervan zijn bovendien twee verschillende dingen. Beschouwingen kunnen een vogelperspectief kiezen dat nergens relevant is voor de persoon die een vertaling moet afleveren. Met het oog op vertaling denken is een geval apart. Daar komt bij dat de poëzie gedaanten kan aannemen die nog niet vertoond zijn, zeker de hedendaagse. Wat te doen met gedichten waarvan de regels bestaan uit 31 of 42 toetsaanlagen, zoals bij de Duitse dichteres Barbara Köhler? Of de Canadees Ken Babstock, die gedichten schrijft waarin gevarieerd wordt op een Engelse vertaling van het kladschriftje dat een filosoof bijhield toen zijn zoontje zijn eerste woorden en zinnestjes begon te brabbelen? Of de gedichten van de Fransman Jérôme Game,

waarin letterlijk gestotterd en letters opzettelijk ingeslikt worden? Vaste formules helpen dan niet. Net zomin als denkpatronen of logica helpen bij poëzie die tot stand komt vanuit de eigenwillige en grillige werkelijkheidservaring van een al even eigenwillige, volslagen idiosyncratisch opererende dichter. Misschien is het inderdaad zinvol een dichter onder hypnose te vertalen of in een toestand van vulkanische trance, zoals recentelijk twee bijzondere vertalers suggereerden. Ook een manier om alle denken opzij te schuiven. Wat te doen? Je moet er toch wel je hoofd bij houden?

Misschien ligt het wel aan de laaglandse vertaalwetenschap dat het debat over poëzievertalen bij ons veelal beperkt blijft tot het innemen van twee uiterste standpunten, die ik voor het gemak en voor deze gelegenheid ‘vormfetisjisme’ en ‘inhoudsverslaving’ noem. In de niche van de reflectie over deze interessante kunstvorm zijn bovendien de stemmen van de dichter-vertalers het luidst, waardoor ze automatisch gezag krijgen toebedeeld. Niets tegen dichter-vertalers uiteraard, integendeel, ze leveren verbazingwekkend fraaie nieuwe teksten aan. Maar er zit een belang aan vast: ze verhogen er de eigen status mee, ze organiseren wat hun literatuurwetenschappelijke volgers *mentioning* noemen, in leektaal en met een al even Engelse benaming: *namedropping*, dat je in één rijtje genoemd wordt met de grootsten der aarde. Het meest gehoorde argument van dichters is dat ze willen schaven en vijlen aan hun eigen stijl en techniek, iets dat niet scherper en alerter kan gebeuren dan aan de hand van andermans teksten.

De ‘vormfetisjisten’ zitten bij ons vaak in de hoek van de professionele poëzievertalers, of van hen die zich in een verloren ogenblik wel eens aan het schrijven van een gedicht hebben gewaagd, maar wier profiel bepaald wordt door hun vertaalwerk. Dichter-vertalers nemen vaker de vrijheid om ‘organisch’ (Holmes 1988/1994², 28) aan het werk te gaan, met een zekere openheid tegenover het aangeboden materiaal maar zonder de eigen aard te verloochenen; ze zijn ook gevoelig voor alles wat een gedicht uitmaakt, om in termen van Piet Gerbrandy te spreken: gevoelig voor zowel skelet als ziel en lichaam van het object.

In het vervolg laat ik mijn gedachten gaan over poëzievertalen en het denken erover. Ik hanteer daarbij een enigszins vrijelijke opvatting van wat een vertaalwetenschappelijke benadering mag heten. Maar het verklaart misschien de spatie in de titel van mijn bijdrage: ‘denken over poëzie vertalen’. Ik open in blijde verwachting mijn hoofd voor wat taboe is: denken over wat denken uitsluit of blokkeert, over intuïtie en ontluikende creativiteit, golven van emotionele productiviteit. Hoe daarmee omgaan? Wat is het precies? Ik vermoed in ieder geval dat we daar iets te pakken hebben waarmee het doodlopende debat over ‘vorm of inhoud’ echt *anders* gaat weerklinken (cf. Lombez, 2016).

In trance

In de fascinerende reeks *Roughbooks* van uitgever Urs Engeler uit het Zwitserse Schupfart verscheen onlangs deel 39. Het heet – al is dat eigenlijk onduidelijk – *Homullus absconditus* en betreft een in het Duits vertaalde bundel poëzie van de Zweedse dichter Magnus William-Olsson (*1960). Onduidelijke titel? Ja, zeker als er bovendien een vreemde (= niet authentieke) ondertitel tussen vierkante haakjes aan toegevoegd wordt: [*Hypno Homullus*]. En er volgt een intrigerende colofonregel, waarvan ik het cruciale voor het gemak vertaal: ‘onder hypnose uit het Zweeds vertaald door Monika Rinck’. Dat gehypnotiseerde vertalen vond op diverse plekken plaats, wat wel te denken geeft over de praktische uitvoerbaarheid ervan (namelijk te Tübingen, Berlijn, Hombroich en Schupfart – niet echt centra van de hypnologie) en werd afgesloten in augustus 2016. Maar het gaat niet om dilettanten. William-Olsson zat ooit in de redactie van het gerenommeerde Zweeds tijdschrift *Bonniers litterära magasin* en Rinck is de nieuwe koningin van de Duitse poëzie, dus allebei serieus te nemen, maar wat is dat dan, gehypnotiseerd vertalen?

Dat leidt mij tot de kernvraag die ik hier verken, niet in de illusie dat ik een antwoord zal vinden: hoe vertaal je de in en over woorden en letters verspreide ervaringen, emoties en inzichten van een gedicht? Wat is dat precies, de cognitie van een dichter? Hoe heeft hij de wereld via zijn zintuigen en zijn verstand leren kennen? Hoe achterhaal je als vertaler de manier waarop een dichter via zijn waarnemingen kennis heeft verworven, die informatie heeft doordacht en het besluit heeft genomen er zo’n speciale – deze specifieke – vorm aan te geven?

Ik raadpleeg het nawoord van Rinck dat ‘Stimmenverleih’ heet, ‘stemmenuitleen’. In de opmaak van de bundel is het nauwelijks een nawoord, maar gewoon deel 7 van het boekje. Auteur en vertaler gaan ook hier in elkaar over, want na raadpleging blijkt de andere titel *Hypno Homullus* zeker niet van William-Olsson. Is deze Duitse poëzie wel van de Zweed William-Olsson? In een van de gedichten is sprake van een ‘Honiglover’ – de beroemdste bundel van Rinck heet *Honingprotocollen*, bij ons vertaald door Miek Zwanborn, wat de vraag doet rijzen of het hier wel een vertaling betreft. Maar de uitgeverij vertelt op haar website wel dat de hypnose veroorzaakt werd door ‘de intelligentie van een zwerm hommels’.

In haar ‘Stemmenuitleen’ bekent Rinck openlijk alleen onder hypnose Zweeds te kennen, maar verantwoordt zich wel door zich te beroepen op een essay van Rosmarie Waldrop waarin deze professionele en befaamde Amerikaanse poëzievertaalster zegt dat je vertalen niet in onnozele beelden kunt vatten, bijvoorbeeld alsof het iets is als het overgieten van wijn van de ene fles in de andere: ‘Translating is more like wrenching a soul from its body and luring it into a different one. It means killing.’ (Waldrop, 2005, 138). Rinck licht de ontstaansgeschiedenis van haar poëzieverta-

ling toe en het opgaan – op een gegeven ogenblik – in een ‘trance’ waarbij ze ‘een lichtblauwe panty’ droeg en te Wenen Jacob van Ruisdaels *Landschap met rivier en kelderingang* bekeek. Ze betreedt die kelder. ‘Mitarbeit an diesem Traum: Gehirn, Geist, Gedächtnis, Aussenwelt.’ (Rinck, 2016, 67). Ze vertelt van dromen, stemmen, vlinders die zielen belichamen en licht uiteindelijk, bijgekomen en nuchter geworden, toe dat de vertaling zich onder hypnose voltrok ‘als ook met inschakeling van alle denkbare middelen en personen’, onder wie de auteur (Rinck, 2016, 75). Het is dus gelukkig niet alleen een kwestie van je overgeven aan hogere krachten.

Toen kwam *Roughbooks 40* onder mijn ogen, eveneens een vertaling van augustus 2016, eveneens ontstaan in de Zwitserse hypnose-*Hochburg* Schupfart en daarboven te Reykjavik. Het is een bundel van de IJslandse dichter Halldór Laxness Halldórsson: ‘übersetzt wurden die Texte im Zustand vulkanischer Trance, in den Tagen der Europameisterschaft 2016, von Christiánður Filipsson, Emir und Großsigner isländischer Staatsanleihen auf den Panama-Inseln’ (Halldórsson, 2016). De vertaler dankt de schrijver, maar ook de vulkaan Hekla en de tenor Sir Benedikt Kristjánsson. Het is wederom in trance vertaald, nu door een mij onbekende vertaler, die een pseudoniem blijkt te gebruiken. Na enig speurwerk kom je erachter dat het om de schrijver Christian Filips gaat, degene die ooit al eens vertalingen publiceerde van de Amerikaanse dichteres Laura Riding, samen met, jawel: Monika Rinck. Ik heb mogelijk de bron van alle vertalen in trance aangeboord.

Laura Riding is een interessante dichteres (1901-1991) die in 1941 officieel liet weten verder af te zien van het schrijven van poëzie ‘on grounds of linguistic principle’. Haar verklaring: poëzie blokkeert ‘general attainment to something better in our linguistic way of life than we have’ (Lehman, 2006, 1100). Ze werkte vervolgens de rest van haar leven aan een *Dictionary of Rational Meaning*. Filips en Rinck presenteerden in 2011 desondanks haar poëzie in het Duits onder de titel *Para-Riding von Laura (Riding) Jackson: ‘Das Reiten und PARA-Reiten hebt an!’* – Ze dachten dat in het geval van Riding het principe van het para-rijden zou kunnen helpen, gedefinieerd als ‘een uit de processen van het linguïstisch verlicht vertalen alsmede van het dichtelijke leven voortgekomen overgave, onderwerping, aan het naast elkaar of ernaast zitten (Filips & Rinck, 2011, 4).

De vertalingen zijn intrigerend, er wordt zeer creatief para-gereden. Is trance – of: zijn geyserdampen – dus goed voor het vertalen van poëzie? Dat is niet erg waarschijnlijk. Was het echt trance? Nee. Waar willen ze dan op wijzen? Op onwetenschappelijke processen waarmee de ziel gemoeid is? Hoe denken we daarover, waar is de ratio van het proces? Waar is dat wat bespreekbaar is? Kun je dit doorgeven, aan studenten bijvoorbeeld? Blijkbaar is het niet louter techniek, een kwestie van trucs, maar meer dan dat? In ieder geval niet zomaar vormpjes vullen, als in een zandbak waar je als kind perfect gladde taartjes wilde neerpoten. Er is meer. Je kunt

er bijvoorbeeld academisch onderwijs over geven en het aan onderzoek onderwerpen. Maar welke drie-eenheid ben je dan in zo'n geval? Vertaalwetenschapper, vertaaldocent en vertaler in één, en voorts in het bezit van een lichaam en ziel. Hoe komen daaruit poëzievertalingen voort? Je raakt van de trance in de drup.

Out of the box

Laten we vaststellen dat het van belang is creativiteit los te maken, iets dat meniggeen herkent aan de gemoedstoestand – een *flow* misschien – die je zelf beleeft op sommige momenten bij het vertalen, het idee of het gevoel dat het iets voorstelt wat je doet, een fataal idee vaak. Dit idee ontbreekt nogal eens in de vorm-of-inhoud-discussie waarin wellicht te clean en rationeel wordt gepraat in kaders gericht op oplossing en waarin de vraag ontbreekt hoe je greep krijgt op creativiteit.

Ja, wat zeggen vertaalwetenschappers over dat belangrijke element, dat van de creativiteit – ik wijs graag op de Leerlijn Literair Vertalen waarin ijskoud en trance-loos geanalyseerd en vastgelegd is over welke competenties een literair vertaler dient te beschikken (Naaijens & Bloemen, 2016). Daar staat 'het vermogen om creatieve oplossingen te bedenken' prominent in. In deze rationeel-analytische leerlijn hoor je als beginnende professional de vaardigheid te kunnen ontwikkelen om oplossingen te vinden en keuzes te maken 'buiten aangeleerde procedures en methoden om'. Een beginnend professional kan dat dan volgens de leerlijn en haar auteurs gewoon, tot zij of hij zich op den duur ontwikkelt tot een expert en meestervertaler, die per definitie beschikt over 'optimale literaire creativiteit'. Dan zit je wel op het hoogste niveau, niet eens gespecificeerd naar genre, en hier gaat het om poëzie. Hoe moet je als aankomende, hoopvolle en ontluikende vertaler daar in hemelsnaam aan beginnen?

Ja, hoe doe je het eigenlijk? Een trance-pilletje zou de oplossing kunnen zijn, misschien prettiger voor de poëzie dan de automatische vertaalchip die de 22^e-eeuwer in geplanteerd zal krijgen. Elke vertaler kent de zucht om maar aan de brontekst te blijven hangen, aan de structuren ervan, de standaard-betekeningen ervan, het idee dat het inderdaad simpelweg gaat om het omgieten van de ene fles in de andere. Voor creativiteit moeten er andere paarden van stal worden gehaald – Paul Kussmaul raadt zoals bekend aan het vertaalproces te onderbreken of een volslagen andere richting op te denken en divergent te werk te gaan (Kussmaul, 2004, 2010). Vaak wordt erop gehamerd dat het aantal versies dat tot de uiteindelijke vertaling leidt niet groot genoeg kan zijn. Of dat er een oneindig aantal vertalingen mogelijk zijn voor één enkel gedicht, inderdaad een soort vertaalroes. Of dat er bij het vertalen van een gedicht sowieso een metapositie wordt ingenomen die tal van vormen en reacties op de brontekst toestaat.¹

Transgressie

In een trance verkeren lijkt heerlijk, maar is het wel gezond? Hoe gevaarlijk is het wel niet, zeker een vertaaltrance? Daar kan een hoop misgaan, iets dat Monika Rinck overigens incalculeert. Misschien is vertalen *an sich* al gevaarlijk. Ik las een briljant artikel van Johannes Göransson in een Australisch online poëzietijdschrift (Göransson, 2016). Het beantwoordt en ridiculiseert de vraag hoe jonge Amerikaanse dichters beschermd kunnen worden tegen de ‘onbetamelijke’ invloed van Paul Celans poëzie zonder dat ze die echt begrijpen. Volgens Göransson, ook al een Zweedse dichter, raakt deze vraag direct aan het hart van de marginalisatie van vertaling in de Amerikaanse literatuur. Vertaling is een bedreiging, er heerst een fundamentele angst voor de ‘transgressieve circulatie van teksten’.² Zijn adagium luidt: om poëzie te hebben moet je vertaling hebben, het corrupte duplicaat van de poëzie – ‘in order to have poetry, you must have translation, poetry’s corrupt double’.

Wat mij fascineert in dit artikel, of eerder: dit pamflet, is dat het vooral gericht is tegen de mensen die poëzie alleen in het origineel willen lezen, waaronder veel sleutelfiguren in de culturele ontwikkeling, bijvoorbeeld docenten van allerlei slag. De auteur gaat weer eens in tegen het wijd verspreide idee dat poëzie vertalen onmogelijk is en altijd verlies inhoudt. Göransson stelt dat die ideeën onderdeel zijn van het handhaven van de culturele hegemonie en traditie. Ze zorgen bovendien voor een afkeer van het vertalen als iets dat in honderden versies kan plaatsvinden door honderden vertalers met honderden preoccupaties. ‘Poëzie gaat zogenaamd verloren in schreeuwerige, besmettelijke excessen, of in de zogeheten “transgressieve circulatie”’ (Göransson, 2016). Göransson begroet deze transgressie juist, en ja, dat is wel gevaarlijk of verleidelijk of verslavend, maar het vertalen helpt een tekst verder – het zet kunst voort, zegt hij zelf, vertaling brengt poëzie tot leven, schandalig genoeg. Hoe meer versies, hoe beter. Conclusie: poëzie vertalen leidt tot allerlei mogelijkheden en vormen, en dat is goed. Een optimale, absolute poëzievertaling, zeker in technische zin, is in wezen saai en doods – afgedaan. Vertalen is goed, overschrijd vooral je grenzen.

Zelfoverschrijding

Hoe overschrijd je jezelf eigenlijk? Voor nummer 10 van het tijdschrift *Terras* vertaalde ik twee gedichten van gewapend beton van de Russische vliegenier en futurist Vasili Kamenski (1884-1961). Russisch beheers ik niet, trance is niet aan mij besteed (althans niet in dit kader), dus hoe deed ik dat? In welke kelders op welk schilderij trad ik allemaal binnen? En hoe verantwoordde ik dat, de sleutelvraag in dit kader. Dit schreef ik erbij, me beroepend op het futuristische manifest *Declara-*

tie van het woord op zich waarin staat dat het beter is ‘een woord door een ander woord te vervangen dat qua essentie niet dicht bij het gegeven woord staat, maar qua klank wel’. Daarop volgt mijn bekenenis: ‘Ik heb deze vrijbrief ondertekend en zonder zelf Russisch te kennen een indruk van twee gewapend betonnen gedichten gegeven. Zo zien ze er ongeveer uit – het is een tekening geworden, een eerste schets die ruimtes en ervaringen in Istanboel en in een badhuis aangeven en aanduiden. Je ziet de chaos, je hoort de geluiden, je snuift de geuren op – als het goed is en enigermate. Uiteindelijk zijn het geen vertalingen, ze wijzen enkel in een zekere richting.’ (Naaijkens, 2016a, 76). Toen ik lang geleden Celan vertaalde, verantwoordde ik ze met de zin dat de vertalingen met de originele ‘spreken’, op verschillende manieren. Ik huldigde ook een heus adagium: ‘Laat de vertalingen maar de confrontatie aangaan met het origineel, ook al sneuvelen ze of vallen ze erbij in het niet’ (Naaijkens, 2003, p. 840). Confrontatie zou ik nog steeds handhaven, van het verdedigende slotzinnetje zou ik af willen. Het gaat mij nu eerder om exces, een keurige versie ervan welteverstaan.

In een Berlijnse workshop met Daniel Falb en Monika Rinck moest ik in 2015 snel opschrijven wat mijn ‘principes’ dan wel niet waren – zo ongeveer weerklonk het: ik zie vertaling als een directe tekstervaring & dus een middel om op z’n nauwgezetst te lezen; ik zie vertaling als een uitnodiging om informatie in te winnen & dus als een impuls tot commentaar; ik zie vertaling als een manier om kennis te maken met het ontstaansproces (tekstgenese) & dus zo creativiteit te ervaren en los te maken; ik zie vertaling als een impuls tot interpretatie & dus als een letterkundig of didactisch middel; ik zie vertaling ten slotte vooral als zo ver mogelijk doorgevoerde vormgeving & dus als een professioneel middel om poëzie door te geven. Met andere woorden: ik begroet dus dat er veel vertalingen zijn, ook als je zelf een gedicht vertaalt en de versies doorstaat, en als je die versies omringt met wat erbij hoort – lichaam & geest, commentaar & trance. Als het alleen trance is, is het ratioeloos; als het alleen ratio is, is het bloedeloos.

Om mezelf gerust te stellen heb ik Monika Rinck benaderd en zij liet desgevraagd weten de vertaling gemaakt te hebben met ‘een groep van hypnotiseurs’. Maar die hommels kregen wel namen. Weliswaar had ze ook naar grammatica en woordenboek gegrepen, maar was ze eenmaal in trance tot andere beslissingen overgegaan – een soort ‘geïnformeerde trance’ dus. Ze luisterde ook naar opnames van de gedichten, liefst onder hypnose. Soms moest ze capituleren, dan kon haar intuïtie niet verder. Ten slotte volgde er nog een lectoraat, in wakkere toestand ditmaal. Dit valt nog enigszins te rijmen met een ingebouwde voorkeur voor analyse: de hypnotiseurs waren boeken, experts, geluidsopnames, nauwgezet werkende tekstredacteuren. Waarmee we zijn aanbeland bij de tweespalt analyse en intuïtie, een letterlijk dilemma.

Daarbij wil ik geholpen worden door uiterst ervaren vertalers, mensen als Peter Bush, die ooit dit schreef: ‘Vertalende lezingen [readings, TN] van literatuur roepen de andersheid in het subject van de vertaler op, werken op een niveau dat niet geheel onder controle is van het rationaliserende discours van de geest, laten ingrediënten vrij van het onderbewuste magma van taal en ervaring, schieten weg in vele richtingen, geprovoceerd door de noodzaak om een nieuwe tekst te creëren.’ (Bassnett & Bush, 2006, 25). En ik lees ook graag wat Clive Scott, een Apollinaire-, Rimbaud- en Baudelairevertaler zegt. Hij stelt dat we niet een tekst vertalen maar een lezing van een tekst – niet een lezing in de zin van een interpretatie, maar een lezing in een ‘voortdurende psycho-fysiologische, psycho-perceptuele relatie’ (Scott, 2006, 34). Scott is een Rimbaudvertaler, maar zijn vertaling heet *Translating Rimbaud’s Illuminations*. Scott laat in zijn boeken het gehele lees- en vertaalproces bovenkomen. Hij laat zien wat hij allemaal denkt en doet – een oprecht eerlijke en open vorm van omgaan met een tekst. Zijn werkwijze is gebaseerd op zijn idee dat je je het creatieve proces van een dichter behalve opnieuw doorleven ook moet inbeelden (Scott, 2006b). Hij gaat ervan uit dat je bij een louter tekstuele benadering van het vertalen – waarbij je je dus al te eenzijdig richt op formele en/of semantische aspecten – veel, zo niet alles laat liggen. Die benadering neigt ertoe, zegt hij, ‘de tekst te isoleren in klinische, reeds bewerkte condities, zodat de problemen waarmee de vertaler geconfronteerd wordt, puur linguïstisch zijn’ (Scott, 2006b, 110). De vertaler doet inderdaad veel meer: zijn of haar tekst komt in een andere materialiteit terecht, op ander papier, in een andere context, vergezeld van andere parateksten, eventueel zelfs met zelfkritiek, twijfels en andere versies. Voor Scott is vertalen geen teleologische activiteit, maar een creatief schrijfproces waarin zo veel mogelijk mogelijkheden verkend worden. Het product is minder tijdloos, absoluut en definitief: minder de ware vertaling die blaakt van oplossing. Ze is eerder iets toevalligs, iets dat via allerlei omwegen tot stand komt, een performance, niet ‘het werk’, maar ‘een werk’. De crux hiervan is natuurlijk dat de vertaler niet in zijn eentje zijn ding doet – niet kijk mij eens, zie hoe briljant ik het in een kader heb gestopt, geen hapklare brok, maar: het is samen met een heleboel andere mensen en middelen volbracht, inclusief het belangrijkste, en dat is de lezer. Een gedichtvertaling zegt: beste lezer, doe ook eens wat, wees een actieve participant in dit oneindige proces. Het gaat minder om het oplossen van talige moeilijkheden of het doorgronden van een interpretatie – het gaat om het ter discussie stellen van de perceptie van een vreemde tekst, ‘om het veranderen van de waarneembaarheid van een tekst’ (Scott, 2006b, 116).

In feite is het dus dit: vooral veel nadenken, technisch uitstekend zijn, je sterk bewust zijn van het hele proces, eindeloos schaven en vormgeven, weten dat een gedicht echt iets zegt, niet alleen een talig omhulsel is, maar iets alleen zegt vanuit

de materialiteit van zichzelf, en ten slotte al die hogere krachten beheersen – je welbewust overgeven aan wat je desgewenst een hyperalerte trance kunt noemen.

NOTEN

- ¹ De metapositie van de gedichtvertaler gaat terug op Holmes (1988, 1994). De rode draad door alle genoemde uitspraken en posities is een ondubbelzinnig dilemma. Eigenlijk wordt er steeds gezegd: ‘ga vooral uit van u zelf en van wat u zelf moet doen, anderzijds is er consensus dat de materialiteit van het brongedicht zo precair en eigenmachtig is dat daar niet genoeg aandacht aan kan worden besteed’. Toch is het model van Holmes, waarin hij slechts vier vormen van gedichtvertaling onderscheidt (vormgericht, betekenisgericht, organisch, extraneus) te simpel gebleken en er wellicht debet aan dat we nog steeds vasthouden aan de tweedeling van prioriteit aan de vorm dan wel de betekenis.
- ² Göransson beseft dat het circuleren van teksten de kern van alles is en niet alleen tot problemen van interpretatie leidt, maar ook tot die van macht en erotiek – het woord verleiding schurkt bij hem flink aan tegen het woord invloed – en dialoog is niet altijd de beste manier van uitwisseling.

Bibliografie

- Bassnett, S. & Bush, P. (2006). *The Translator as Writer*. London and New York: Continuum.
- Filips, C. & Rinck, M. (2011). *PARA-Riding von Laura (Riding) Jackson*. Roughbook 015. Berlin und Solothurn: Urs Engeler.
- Gerbrandy, P. (2009). Het lichaam van de tekst. De vertaling als verleidster. *Filter, tijdschrift over vertalen*, 16:4, 3-9.
- Göransson, J. (2016). ‘Transgressive Circulation’: Translation and the Threat of Foreign Influence. *Cordite Poetry Review*. Laatst geraadpleegd op 25 juni 2017 op <http://cordite.org.au/essays/transgressive-circulation>.
- Halldórsson, H. L. (2016). *Ich bin ein Bauer und mein Feld brennt / Ég er bóndi og akur minn brennur*. Aus dem Isländischen im Zustand vulkanischer Trance übersetzt und herausgegeben von Christian Filips. Roughbook 040. Schupfart: Urs Engeler.
- Holmes, J. S. (1988, 1994). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Kussmaul, Paul (2010). Creativiteit tijdens het vertaalproces. In Naaijken, T. et al. (173-182). Nijmegen: Vantilt.
- Lehman, D. ed. (2006). *The Oxford Book of American Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Lombez, C. (2016). *La Seconde Profondeur. La traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XXe siècle*. Paris: Éd. Les Belles Lettres.
- Naaijken, T. (2003). Verantwoording. In Paul Celan, *Verzamelde gedichten* (pp. 838-840). Amsterdam; Meulenhoff.

- Naaijkens, T. et al, ed. (2004, 2010²). *Denken over vertalen. Tekstboek vertaalwetenschap*. Nijmegen: Vantilt.
- Naaijkens, T. & Bloemen, H. (2016). *The PETRA-E Framework of Reference for the Education and Training of Literary Translators*. Utrecht: PETRA E Network.
- Naaijkens, T. (2016a). Aantekening bij Vasili Kamenski en Twee gedichten van gewapend beton'. In *Terras #10 – Metalen* (pp. 75-79). Amsterdam: Perdu.
- Riding, L. (2011). *PARA-Riding von Laura (Riding) Jackson*. Christian Filips und Monika Rinck. Roughbook 015. Berlin und Solothurn: Urs Engeler.
- Rinck, M. (2016), Stimmenverleih. In M. William-Ollson, *Homullus absconditus. [Hypno-Homullus]* (pp. 60-75). Schupfart: Urs Engeler.
- Scott, C. (2006). Translation and the Spaces of Reading. In Perteghella, E. & Lofredo, M. ed., *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies* (pp. 33-46). London and New York: Continuum.
- Scott, C. (2006a). *Translating Rimbaud's Illuminations*. Exeter: University of Exeter Press.
- Scott, C. (2006b). Translating the Literary: Genetic Criticism, Text, Theory and Poetry. In Bassnett, S. & Bush, P., *The Translator as Writer* (106-118). London and New York: Continuum.
- Waldrop, R. (2005). The Joy of the Demiurge. In id., *Dissonance (if you are interested)* (pp. 137-143). Alabama: University of Alabama Press.
- William-Olsson, M. (2016). *Homullus absconditus. [Hypno-Homullus]*. Unter Hypnose aus dem Schwedischen übersetzt und herausgegeben von Monika Rinck. Roughbook 039. Schupfart: Urs Engeler.

Deel 2.
De dichter als vertaler

‘DE WOORDEN WILLEN ALLE KANTEN OP’

Cees Nooteboom en het vertalen van
poëzie

E.A. (Esther) Op de Beek

(Universiteit Leiden)

ABSTRACT

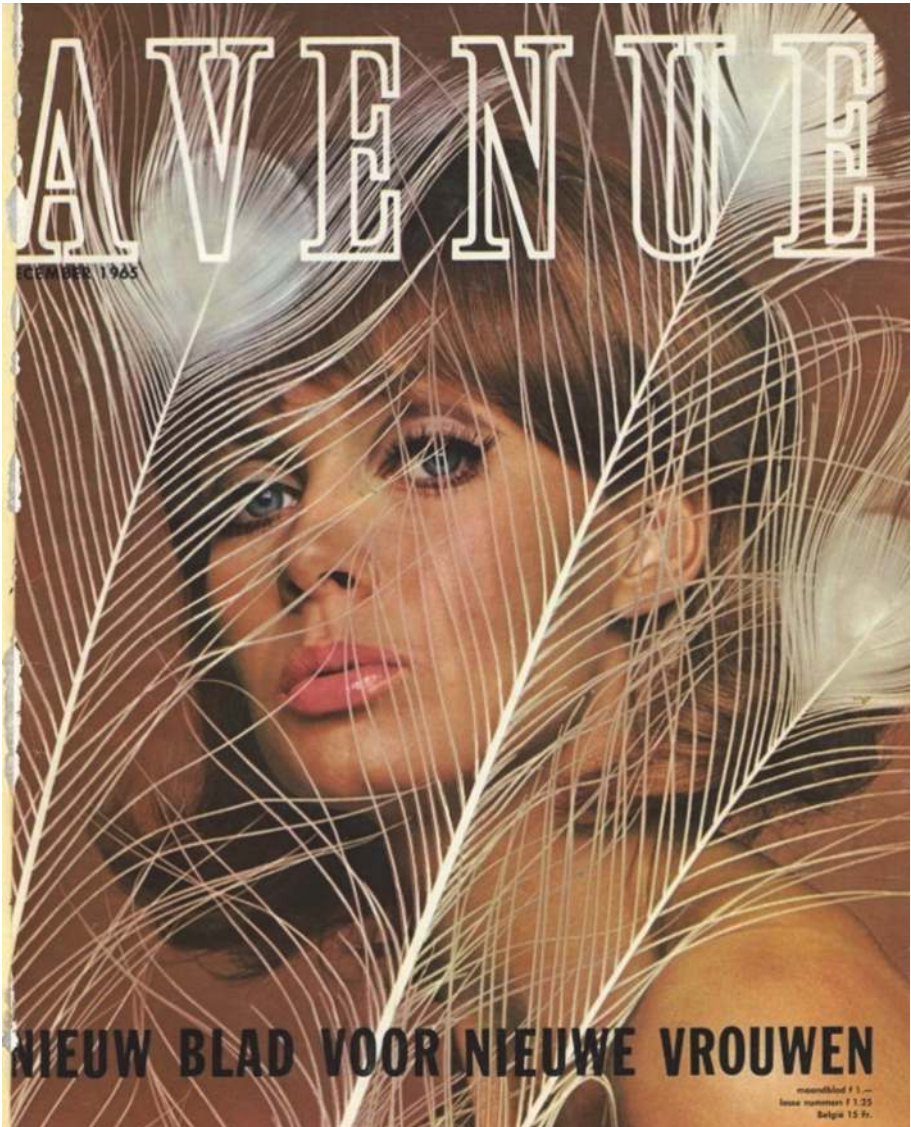
The glossy magazine *Avenue* (1965-1994) is famous for its pioneering combination of words and images. The luxuriously designed magazine successfully combined lifestyle topics with art and design. Little is known about the magazine’s literary supplement, ‘*Avenue Literair*’ (1967-1990). This supplement, which reached a broad, not specifically literary public, offered a remarkable mix of national and international literature, gathered or translated by editors that enjoyed considerable prestige in the literary field. This article focuses on the contributions of one of them: the Dutch author Cees Nooteboom. Until recently, it has been mostly overlooked that, by producing translations of, and introductions to, poetry from all over the world – monthly, for fifteen years – Nooteboom functioned as an important cultural mediator.



In 1969 verscheen bij de Bezige Bij Cees Nootebooms vertaling van *De Grote Dierentuin* van Nicholas Guillèn. Dat gebeurde, aldus Nooteboom, ‘in de gepaste stilte waarin de altijd bijdetijdse Nederlandse kritiek een groot buitenlands dichter ontvangt’. Het citaat komt uit het glossy magazine *Avenue*, editie juli 1976 om precies te zijn. *Avenue* werd, hoewel het gretig aftrek vond, al evenzeer door de Nederlandse kritiek genegeerd; net als door de literatuurwetenschap, tot enkele jaren geleden althans. De visies op wat tot de ‘literaire cultuur’ wordt gerekend en, dus, de geschiedschrijving daarvan veranderen. In dit hoofdstuk alle aandacht voor *Avenue*, de rubrieken ‘*Avenue Literair*’ en ‘*Avenue Anthologie*’ en de rol die Cees Nooteboom daarin als redacteur en vertaler vervulde.¹

Het publikstijdschrift *Avenue*, dat verscheen tussen 1965 en 1990 – en daarna nog enkele malen in een weinig succesvol *Avenue Box* – is wel eens getypeerd als

‘de glossy aller glossy’s’, niet omdat het de eerste echte glossy was, dat was *Elegance* uit 1937, maar omdat *Avenue*, opzienbarender en baanbrekender was. Het blad richtte zich op een publiek met belangstelling voor highbrow kunst, voor exotische reizen en culinaire experimenten en luxueuze cultuurproducten, op een kapitaalcrachtige elite dus. Met een prachtige door Paul Huf gemaakte foto (afbeelding 1), zette de eerste *Avenue*-cover meteen de toon, aanvankelijk, zo blijkt wel uit de afbeelding, nadrukkelijk als ‘damesblad’.



Afbeelding 1. De eerste editie van *Avenue*.

De opvallende vormgeving van het blad en de geraffineerde kruisbestuiving tussen fotografie, mode, reizen en literatuur, waren nieuw en bereikten, volgens plan, een veel breder publiek dan dames alleen: het eerste nummer was met een oplage van 135.000 exemplaren rap uitverkocht en in de jaren die volgden werd *Avenue* voor velen een *must-have*, een 'instituut van goede smaak'. Tegelijk werd de artistieke kwaliteit van het blad internationaal erkend door de toekenning van de Zilveren Medaille van de Art Directors Club New York en de Erich Salomonprijs van het Deutsche Gesellschaft für Photographie.

De ongekende populariteit van *Avenue* werd mede veroorzaakt door de uitgebreide reisreportages van literatoren als Harry Mulisch, Willem Frederik Hermans en Cees Nooteboom én door een tot op heden veel minder prominent in de aandacht gebrachte rubriek van het tijdschrift: de bijlage 'Avenue Literair'. Aanvankelijk nog gepresenteerd als een redactioneel experiment, bleef de bijlage drieëntwintig jaar lang een vast onderdeel van het blad. De Amsterdamse bioloog, schrijver en dichter Dick Hillenius, de eerste hoofdredacteur van *Avenue Literair*, legt in dit eerste nummer uit wat de bijlage wil toevoegen aan de al bestaande *littéraire* tijdschriften: massa.

Avenue opent bij deze gelegenheid een literaire bijlage die in omvang niet veel kleiner is dan sommige literaire tijdschriften. Het bijzondere is dat deze bijlage verschijnt in een oplage van meer dan 150.000, dat is meer dan honderdmaal zoveel als van de grotere literaire tijdschriften. Men hoort zure idealisten al kankeren: zo'n groot publiek kan niet nalaten verderfelijkelijk te werken op het gehalte van de bijdragen. Het is opvallend hoe weinig optimist sommige idealisten zijn. Ze blijven liever klein en puur en zuur. Bij de poëzievoorlezingen in Carré waren ruim tweeduizend mensen aanwezig, vier à vijfmaal zoveel als enigszins bekende dichters van hun bundels verkopen. Er was groot enthousiasme en begrip. We moeten ons dus kennelijk niet door getallen laten afschrikken. We stellen ons voor werk te publiceren in *Avenue literair* dat ook niet zou misstaan in een gestencild uitgaafje met een oplage van 100. Een richting? Denk maar aan dat twintigtal dichters en schrijvers, dat geen enkel tijdschrift zou willen missen als het de kans kreeg, plus nog enkele tientallen waartussen men moet zoeken om het twintigtal te kunnen afbakenen. Ook stellen we ons voor van tijd tot tijd vertalingen op te nemen. En maatstaven – U weet wel, die dingen die sommige mensen in de kast hebben staan om er aan af te meten of iets groot of klein is – daar weten we toch zo langzamerhand van dat ze niet bestaan, nooit bestaan hebben, dat het op zijn best de ingewikkelde smoesjes waren van mensen die zich zelf daarbij ondoorgroendelijk

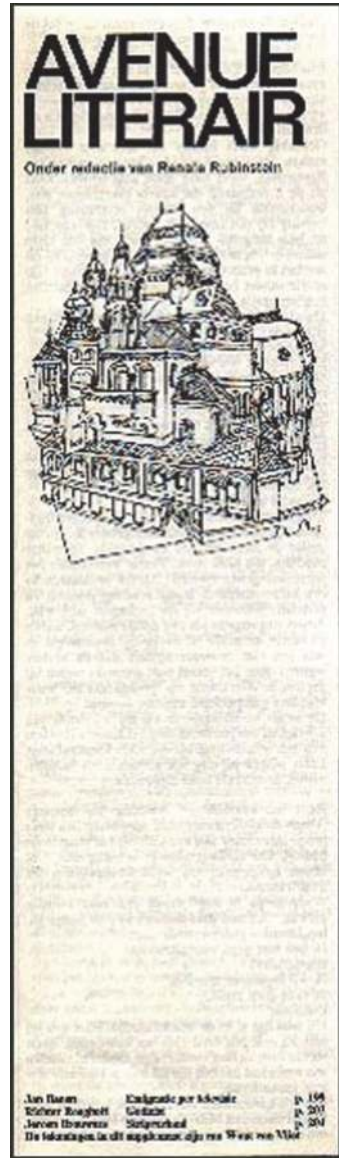
deskundig en zoveel omstanders onmondig wilden houden. (*Avenue*, mei 1967, p. 175)

Opmerkelijk is de paradox in Hillenius' openingswoord ten aanzien van de idealistische insteek van de bijlage – een massapubliek bereiken – en bedenkelijke middelen: een chique, commercieel blad, dat in literaire kringen dús verdacht was. De bijlage mag dan voor het eerst aandacht geven aan de Nederlandse letteren in een wijdverspreide glossy, het moet toch vooral worden vergeleken met een *belangeloos* gestencild blaadje. De bijlage was in alle opzichten een apart blaadje in het dure blad: de bijlage was gedrukt op eenvoudig grijs papier (afbeelding 2) en vormde zo een contrast met de glimmende advertenties. Opvallend is ook wat hij schrijft over het beoogde publiek van damesbladlezers en -lezers:

Dat het een 'dames'-blad is waarin dit experiment gedaan wordt, lijkt me een voordeel. Dichters hebben het niet voor niets zo vaak over de muze, zij schrijven vaak uitdrukkelijk voor een dame, als is ze soms 'sans merci'. Laten de kereltjes die mee willen lezen nu maar bij hun persoonlijke muze gaan bladeren, eerst al die glimoureuse bladzijden omslaan met vaak zeer fraaie vrouwspersonen, en dan in de goede ontvankelijkheid op dit wat stuggere papier lezen wat er voor een richtingloos liefhebber in de Nederlandse letteren te lezen gezet wordt. (*Avenue*, mei 1967, p. 175)

In de complexe positie van *Avenue* tussen massa en elite, tussen commercie en autonomie, tussen dameslectuur en zuivere literatuur, is waarschijnlijk ook de verklaring gelegen voor de geringe aandacht vanuit de kritiek en wetenschap

(Op de Beek, 2011). Hillenius richtte zich met de rubriek voornamelijk op literaire tijdschriften van dat moment, met name op *Barbarber*. Al na een jaar werd Hillenius opgevolgd door Renate Rubinstein, die vaker vertaald werk opnam en met



Afbeelding 2.

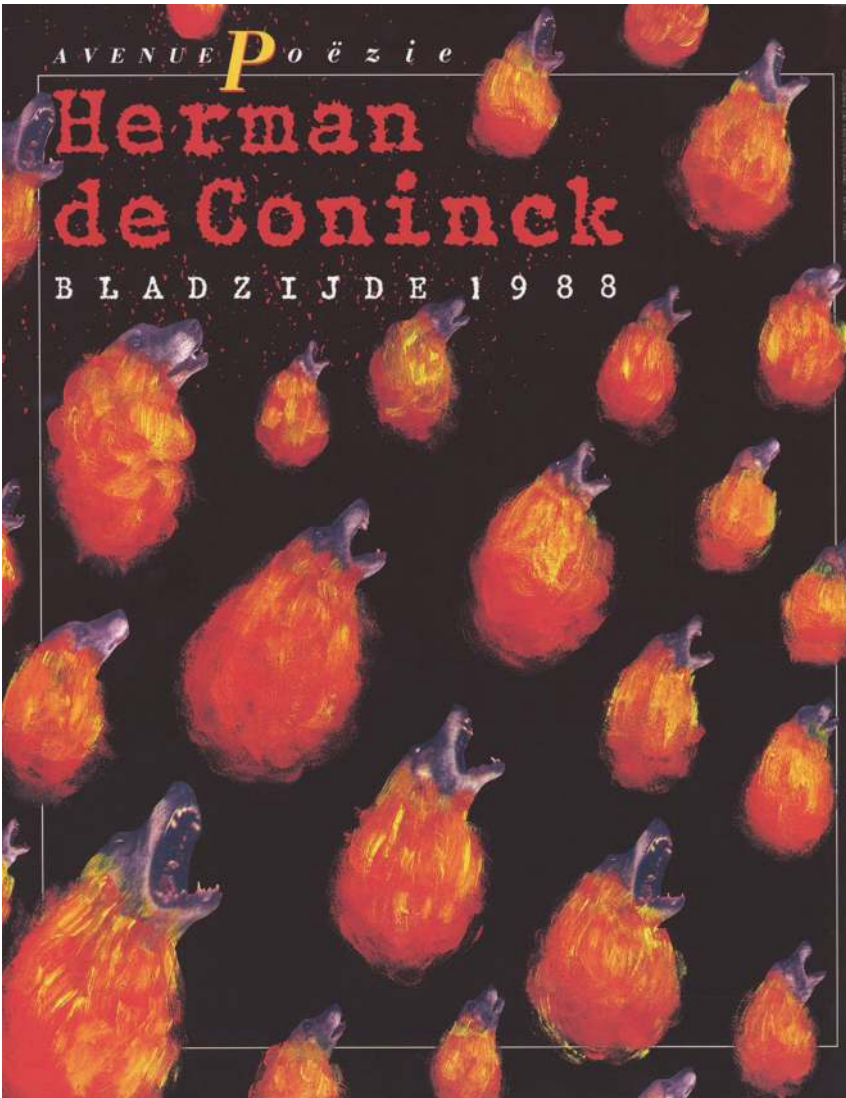
enige regelmaat ook gedichten uit de haast onhanteerbare stapel inzendingen van lezers. In februari 1976, negen jaar later dus, werd het roer overgenomen door een tweemansredactie: Jan Donkers, als redacteur proza en Cees Nooteboom, die al sinds 1967 als reisschrijver aan het blad verbonden was, als redacteur poëzie.

De heren waren het over de koers eens: Avenue Literair zou minder het 'springplank'-karakter dragen en veel sterker internationaal georiënteerd zijn, waarbij de voorkeuren van de redacteurs zelf (en niet die van het publiek) als leidend principe zouden gelden. Nooteboom doopte zijn rubriek 'Avenue Anthologie'. Gedurende de vijftien jaar dat hij die maandelijks vulde, passeerden talloze, destijds vaak nog onbekende dichters van over de hele wereld de revue; een willekeurige selectie uit deze crème de la crème: Konstantínos Kaváfis, Rubén Darío, Elizabeth Bishop, Marian Pankowski, Nanni Balestrini, Rainer Maria Rilke, Cesare Pavese, Patrizio Canaponi, Vincente Aleixandre, Wallace Stevens, Hugo Claus, Peter Handke, Leonard Nathan, Halil Gür, Tomas Tranströmer, Guillermo Carnero en Richard Ford. Dat gebeurde steeds in hetzelfde stramien: de gedichten werden voorafgegaan door een inleiding op auteur en werk en weergegeven in een op de gedichten geïnspireerd grafisch ontwerp. In de dagbladen en tijdschriften werd in het geheel niet op Nootebooms rubriek gereageerd. Bij aanvang ervan is er één opmerking in het *NRC* van 26 maart 1976. Adriaan van Dis meldt dan in zijn rubriek 'Druk Werk': 'de grootste surprise van dit nummer is toch wel Avenue Anthologie. A.A. is een uitstekend plan van dichter Nooteboom, die zich voorstelt voor deze afdeling poëzie te vertalen van al dan niet bekende, dode, of levende buitenlandse dichters'.

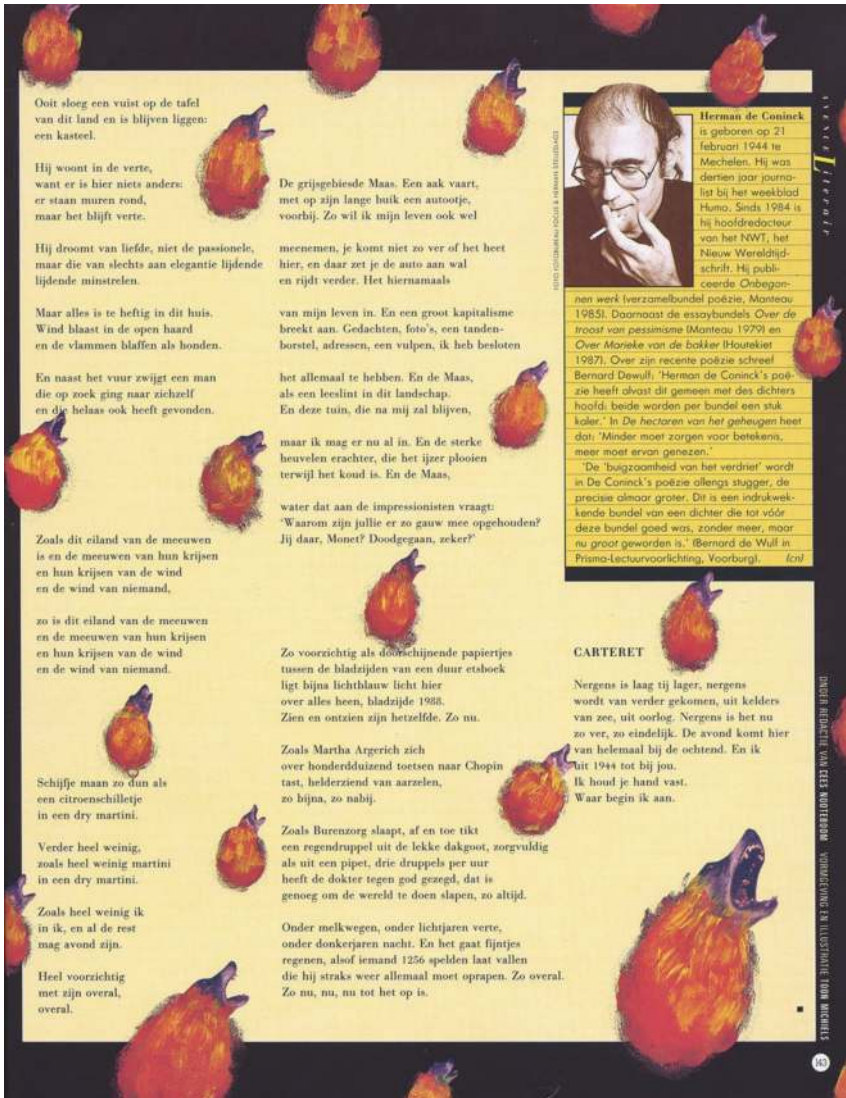
Onder Nooteboom en Donkers neemt het aantal auteurs per bijlage af: meestal is er aandacht voor drie of vier auteurs per nummer. De ruimte voor achtergrondinformatie en toelichting op de keuzes die uit het werk van die auteurs gemaakt zijn, wordt daardoor groter. Nog niet in vertaling verschenen werk wordt speciaal voor *Avenue* vertaald – Nooteboom zelf doet dat drieëndertig keer – en ook de keuze voor bepaalde vertalingen ten opzichte van andere wordt vaker verantwoord. In de anthologierubriek maakt het publiek kennis met nog relatief onbekende oeuvres, uitgebreid toegelicht door Nooteboom. Nederlandse bijdragen komen in de minderheid, zeker in de poëzierubriek.

De bijna honderdtachtig Anthologie-rubrieken die Nooteboom zo leverde, zijn in 2013 in facsimile uitgegeven in het boek *Avenue Literair, 15 jaar wereldliteratuur*. De luxueuze uitgave past bij het Avenue-imagó en doet ook recht aan de vormgeving van het blad. Er veranderde namelijk nog meer in het tijdperk van Donkers en Nooteboom. De vormgeving van de Avenue Literair werd opvallender en experimenteler. De ontwerpen van beroemde kunstenaars als Frans Evenhuis en Toon Michiels, kwamen vaak associatief-lezend tot stand. In afbeelding 3 en 4 is

bij wijze van voorbeeld een ontwerp te zien van Toon Michiels, gebaseerd op de versregel 'en de vlammen blaffen als honden' van Herman de Coninck. Wie het werk van Cees Nooteboom kent, weet dat dat een lees- en kijkhouding is die hem bevalt, die bij het project past: in het recent gepubliceerde *Wat het oog je vertelt. Kijken als avontuur* zegt hij bijvoorbeeld 'niet door al te veel kennis gehinderd zie je de vreemdste dingen' – ook het lezen van poëzie moet eigenlijk niet gestuurd worden door literatuurwetenschappelijke 'bagage' of autobiografische voorkennis, zo luidt de leesinstructie regelmatig.



Afbeelding 3. Ontwerp van Toon Michiels voor *Avenue*, april 1989



Afbeelding 4. Ontwerp van Toon Michiels voor *Avenue*, april 1989

In de rubriek *Avenue Anthologie* zien we dat Nooteboom, dankzij zijn nomadische bestaan, zijn nieuwsgierigheid én zijn vriendschappen, als *trait-d'union* kon optreden: hij bracht dichters, vertalers, uitgevers, vormgevers en (de doorgaans waarschijnlijk geen poëzie-lezende) *Avenue*-lezers met elkaar in contact. Zijn selectie was soms dan ook een poging te voorkomen dat bevriende dichters zouden worden vergeten omdat zij niet bij de juiste uitgevers, critici, of andere pleitbezorgers terecht kwamen, zoals bij collega's uit 'de vroegere rijkdelen', maar vaker bena-

drukt hij de toevalligheid van de selectie, die samenhang met ontmoetingen op beurzen of uitgeverijen op reizen die hij voor *Avenue* maakte (zie ook de bijdrage van Stéphanie Vanasten in deze bundel). Zo kende hij de Amerikaanse dichter Fred Chappell zelf ook nog niet, maar hij vond bij zijn uitgever in Louisiana een boekje van hem. Soms had de keuze te maken met praktische zaken als de beschikbaarheid van vertalingen, en ook dié kwamen natuurlijk vaak toevallig tot stand: de Griekse Theodor Kallifatides, die in Zweden belandde, daar de Surinamer Rudy Bedacht ontmoette, die zijn gedichten naar het Nederlands vertaalde: toeval én urgentie, ‘poëzie waait waar zij wil’ concludeerde Nooteboom. En bij gedichten van Celan meldde hij de lezer het volgende:

Dat Meulenhoff deze vertaling brengt vind ik heel belangrijk: een taal die zich au serieux neemt moet grote buitenlandse poëzie in zich opzuigen. Maar neem ook iets van het Duits [sic] zelf tot U. De dwingende, geheimzinnige klank van sommige van Celan’s [sic] gedichten en de meditatieve ascese van andere, werken als een betovering. (*Avenue*, oktober 1976)

We zien hierin zowel dat wat Jane Fenoulhet zo mooi beschreven heeft als de ‘host-guest-hybriditeit’ die nomadisch denken en het ‘thuis zijn in een taal’ typeert, maar we zien ook een instructie voor de lezer: begrijpen is niet altijd de kern van lezen. Gedichten mogen onbegrijpelijk en moeilijk zijn. Bij experimentele poëzie spoort Nooteboom de lezer dan ook aan niet te snel af te haken, de gedichten eerst de kans te geven iets anders te bieden dan een eenduidige betekenis, zoals bij de ‘reeksen’ van Arjen Duinker (*Avenue*, februari 1985) en, bij César Vallejo, het volgende:

Ik heb altijd het gevoel, als ik me aan deze gedichten onderwerp – ‘lezen’ kun je ze niet – alsof in die woorden iets heel ouds langzaam versplinterd en vermalen wordt. De gedichten zelf zijn lijden. Roland Barthes komt er het dichtst bij als hij, niet in dit verband maar zeker hiervoor geldend, naast het ‘leesbare’ en het ‘schrijfbaar’ een andere categorie aanwijst: ‘het ontvangbare’, dat wat zich, zoals hier bij Vallejo, als een geheel, compleet met de ontregelde syntaxis, eigenzinnig gehanteerde grammatica, bijbelse en bijgelovige allusies, in de lezer *brandt*, als een zegel of een stempel. (*Avenue*, mei 1976)

Elders voegt hij daaraan toe: ‘om dat ontvangen te laten gebeuren moet men *lezen*, natuurlijk, en vele malen, zonder te insisteren op het kale begrijpen alleen; het lyrische moment is belangrijker dan de feitelijke eruditie’ (*Avenue*, mei 1976). Dat lyrische moment van lezen wordt sterk bepaald door cultuurverschillen in de

omgang met woorden, die de reiziger Nooteboom als geen ander kent. Gedichten in talen waarin zuidelijk temperament en sentiment doorklinkt, moeten, zo waarschuwt hij, niet te zeer door de bril van het koele, zakelijke Noorden gelezen worden, omdat ze anders wel eens verkeerd gelezen – of gewaardeerd – zouden kunnen worden. Bij Salvador Espriu (*Avenue*, april 1977) zegt hij bijvoorbeeld:

Mediterrane beelden corresponderen met Bijbelse beelden, Israël en Spanje liggen tenslotte aan dezelfde zee. Daarom hebben veel beelden die voor een Spanjaard dagelijkse werkelijkheid zijn, droogte, hitte, waterkruik, put, dorst, voor ons, door de Bijbelse connectie, misschien een wat retorische klank. Maar Spanje is nu eenmaal ook een 'antiekere' land dan Nederland, de mythe stier [...], goud, bloed, heeft er meer plaats in het dagelijks leven behouden. Woorden die bij ons 'grote opgeblazen' woorden zijn, gebruikt de Spanjaard gewoon als 'ding-woorden', misschien moeten wij daarom bij deze poëzie iets aftrekken, gewoon zoals wij de neiging hebben in een Spaans café de radio iets zachter te zetten.

Zowel uit de gekozen gedichten als uit de inleidingen daarbij, spreekt Nootebooms fascinatie voor de scheppende en sturende kracht van de taal. Het is, dat blijkt ook uit alle andere genres, een van zijn grootste fascinaties, met name de vaak ongrijpbare associaties die verloren gaan of juist toegevoegd worden bij de vertaling van woorden, zinnen en gedichten. Wie zijn oeuvre doorpluist, vindt een onuitputtelijk magazijn aan voorbeelden. Wanneer hij Tadeusz Rózewicz vertaalt, bijvoorbeeld, gebruikmakend van een Engelse vertaling van Adam Czerniawski, verzucht hij dat je op die manier toch problemen overhoudt, ik citeer:

'het doek in mijn stukken', bijvoorbeeld, heet in het Engels 'Curtains in my plays' maar doeken in mijn stuk leek mij lelijk, en bovendien is ook het Pools 'kurtyna' een enkelvoud. Op zulke ogenblikken blijkt dat je toch op zijn minst één Poolse vriend of vriendin moet hebben, maar die heb ik dan ook. (*Avenue*, december 1976)

In de introductie van gedichten van Philip Booth (*Avenue*, april 1981) wordt beschreven hoe er gezamenlijk aan een vertaling werd gesleuteld, waarbij moest worden opgelost dat het Engelse 'compass' ook 'to encompass' evocert, maar die lading in het Nederlandse 'kompas' verloren gaat. 'Daarbij komt', stelt Nooteboom dan in weer een andere inleiding, 'dat in sommige vormen van poëzie de taal een machine is die zichzelf opwindt – met binnenrijm, alliteraties, staccatische effecten, horten of vloeien, dingen die in een vertaling lang niet altijd zichtbaar worden'.

In gesprek met Daan Cartens (in *In het oog van de storm*, 2006) zegt Nootboom over het vertalen van zijn *eigen* poëzie en zijn *amfibian thought*, vol hybride metaforen: ‘De woorden willen alle kanten op; wat bij ons gedekt kan worden door dat ene woord – en het is vaak echt dat ene woord – waar de essentie van het gedicht om draait [...] Dat is om gek van te worden. Ik heb die obsessie altijd gehad.’ (Cartens, 2006, p.168). De onmogelijkheden van de vertaler vormen echter de mogelijkheden van de dichter en romancier, die de vertaler ook is. In *In de bergen van Nederland* (1984; geraadpleegde druk 2004) voert Nootboom bijvoorbeeld een schrijver op, een Spaanse wegebouwkundige ingenieur met de naam Alfonso Tiburón de Mendoza, die in fasen van wanhoop – zijn verhaal wil maar niet vlotten – kalmte en inspiratie vindt in het woordenboek:

Op het ogenblik dat het zwarte gat van het schoolbord mij suggereert dat elke illusie van betekenis uit mijn verhaal is weggetrokken, en dat er, als ik maar lang genoeg in de leegte zou staren er op zijn grauwe, leistenen oppervlak een verhaal zichtbaar zou worden dat, als ik het kon vertalen, door iedereen als meesterwerk herkend zou worden, op zulke ogenblikken van *absentia* en niet bij mijn karakter passende wanhoop, sla ik de Webster open. (Nootboom, 2004, p. 27)

Het woordenboek, de taal, en het vertalen van de poëzie van anderen helpt Nootboom zelf ook, zo stelde hij eens in een interview, om ‘aan de druk van zijn eigen gedichten te ontsnappen’. In de reisverhalen en romans kan hij de rijkdom die vertaalproblemen oplevert ook kwijt. Aan diezelfde Tiburon bijvoorbeeld, over het woord ‘omweg’ – ik citeer hem: ‘Desvia zeggen wij daartegen, maar ik houd niet zo van dat woord. Om is mooier, het heeft een magische resonerende klank alsof het van brons is, je kunt het honderd keer zeggen, en er zijn landen waar ze bij dat woord mediteren. Om, om, om’ (Nootboom 2004, p. 84). Tiburon verzint dan weer een sprookjespersonage, Gerda uit de ijskoningin, maar in zijn sprookje heet ze Lucia, want Gerda klonk ‘net iets te Deens’, dat denkt aan ijs, ‘maar dan dat aanschijn van ijs dat op glas lijkt en dat de Fransen in hun woord voor ijs bewaard hebben, *glace*’ (Nootboom, 2004, p. 56).

Terug naar Avenue Literair. Dat De Bezige Bij in 2013 besloot deze literair-historische *Fundgrube* en de jarenlange inspanning daarvoor door Cees Nootboom opnieuw onder de aandacht te brengen, is een terechte nuancering van de canoëne geschiedschrijving: op grond van het feit dat hij gedurende vijftien jaar maandelijks poëzie van over de hele wereld onder de aandacht bracht van een enorme groep lezers, mag Nootboom met recht een van Nederlands belangrijkste culturele bemiddelaars genoemd worden. De uitgave van Avenue Anthologie is boven-

dien een aanzet tot verder onderzoek. De teksten van Nootboom én van de dichters die hij voor *Avenue* belichtte, blijven zo in beweging: ze reizen, ze waaien weg, waaien terug, vinden nieuwe lezers, leiden tot nieuwe analyses, blijven door hun beweeglijkheid drijven.

NOTEN

- ¹ Dit artikel komt voort uit eerdere publicaties over *Avenue Literair* en Cees Nootboom, zie Op de Beek (2011) en Op de Beek (2013).

Bibliografie

- Cartens, D. (2006). 'Een uiterste strengheid tot stilte. In gesprek met Cees Nootboom over *Het gezicht van het oog*. In: *In het oog van de storm*. De wereld van Cees Nootboom. Essays over zijn oeuvre (pp. 164-175). Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Dis, A. van. (1976, 26 maart). 'Druk Werk'. *NRC Handelsblad*.
- Op de Beek, E. (2011). *Avenue Literair: literatuur in de 'glossy-allerglossy's', 1967-1990*. *TS. Tijdschrift voor tijdschriftstudies* (29) 36-50.
- Op de Beek, E. & C. Nootboom (2013). *Avenue Literair, 15 jaar wereldliteratuur. Verzameld door Cees Nootboom. Bezorgd door Esther Op de Beek*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Nootboom, C., *In de bergen van Nederland* (Amsterdam: De Arbeiderspers – Singel Pocket, 2004)

'EEN REIZIGER BEN IK, DIE OP WEG WAS NAAR RUST'

Cees Nootboom als poëzievertaler. Een terminologische kwestie

Yves T'Sjoen

(Universiteit Gent/Universiteit Stellenbosch)

ABSTRACT

Poetry translations undertaken by Cees Nootboom have not been studied yet. Apart from his novels and poetry, travel prose and literary-critical contributions, the author has produced many translations of internationally more or less renowned writers. In this paper the case of the literary production by Nootboom as poetry-translator is an impetus to discuss the terminology to describe translational strategies by a creative writer-critic. Whether we have to talk about 'text transfer', 're-creation', 'domestication', 'imitation' and 'annexation', mentioned by *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, seems more or less a matter of interpretation. A comparison of many different terms used by Pierre Assouline, Paul Claes, Linda Hutcheon and Christian Moraru to describe the poetics of writer-translators can be helpful to make a distinction between methods of translation. Perhaps we can consider the translator as a 'co-author', as Assouline did in an inspiring essay, who presents an aesthetic-poetic reading of a source text. The paper makes a plea for literary-historical overviews in which histories of translated works undertaken by (canonical) writers themselves play a far more important part than nowadays.



Inleiding

Over de teksten van Cees Nootboom in vertaling was tot voor kort relatief weinig informatie voor handen, laat staan dat de vertalingen het voorwerp zijn van een grondige vertaalwetenschappelijke studie. Over het algemeen kan worden gesteld dat de vertalingen die de auteur zelf heeft ondernomen zo mogelijk nog minder

bestudeerd werden dan zijn werk in vertaling. Alleen al het bibliografisch overzicht verdient na ruim twintig jaar een update.

Achter in het *Schrijversprentenboek* met de titel *Ik had wel duizend levens en ik nam er maar één!* (1997) is door Dick Welsink een lijst opgenomen met vertaalde titels van Cees Nootboom. Het bibliografische overzicht is afgesloten in juni 1997 en omvat maar liefst vijf pagina's met Nederlandstalige teksten in vertaling. Inmiddels moeten daar vele vertalingen van Nootbooms werk aan worden toegevoegd en verdient het overzicht na twee decennia een update. Alles bij elkaar gaat het over een indrukwekkend corpus met titels van Nootboom die in de internationale literaire ruimte circuleren, worden gereciperd in andere taal- en cultuurgebieden, literaire prijzen ontvangen en een buitenlands lezerspubliek vinden. Er dringt zich kortom een receptie-esthetisch onderzoek op naar de beeldvorming van Nootbooms oeuvre in andere literaire systemen buiten het Nederlandse taalgebied. Daarnaast heeft de auteur zoals gezegd zelf werk van buitenlandse auteurs naar het Nederlands vertaald. De lijst in het vermelde prentenboek is aanzienlijk beknopter – welgeteld één pagina – en biedt samen met de vertalingen die Nootboom de voorbije twintig jaar ondernam een interessant corpus voor een studie over de schrijver als poëzievertaler. Nootboom is niet alleen een betrokken en enthousiasmerend poëziechroniqueur, met beschouwende teksten die in het blad *Avenue* zijn verschenen en vandaag nog steeds zeer lezenswaardig zijn. Aan het begin van deel 2 van dit boek gaat Esther op de Beek in op de afleveringen in het glossy magazine die zij en de schrijver enkele jaren geleden in een facsimile-editie hebben gebundeld. In de laatste bijdrage van dit deel belicht Stéphanie Vanasten twee door Cees Nootboom vertaalde teksten uit het Frans. De schrijver is naast prozaïst, dichter en literatuurbeschouwer een productief vertaler van proza, poëzie en toneel uit het Duits, Engels, Italiaans en Spaans. In deze louter verkennende beschouwing, met overwegend vragen die het onderzoek naar het vertaalwerk kunnen schragen, richt ook ik de focus op de door Nootboom ondernomen poëzievertalingen. Ik formuleer hoogstens enkele aanzetten voor meer tekstgerichte en vertaalwetenschappelijke studie. Op basis van mijn lectuur van Nootbooms zelf ontworpen (poëzie)vertalingen heb ik enkele bedenkingen die ik in deze bijdrage, niet meer dan een status quaestionis, naar voren breng. Een aandachtspunt is niet alleen welke teksten en anderstalige dichters Nootboom vertaalt, maar vooral de wijze waarop: de vertaalstrategieën, de keuzes die de vertaler maakt, alles wat we tot de vertalerspoëtica kunnen rekenen. Houdt de vertaler zich keurig aan de brontekst, met de bedoeling een buitenlands auteur in het eigen taalgebied te introduceren, of is hij toch vooral een scheppend auteur die zich het anderstalige werk zonder meer toe-eigent en dus naar eigen hand zet? Is er sprake van een creatieve adaptatie of veeleer van een letterlijke vertaling? Met behulp van twee klassieke

typologieën en enkele concepten die zijn geïntroduceerd door respectievelijk Paul Claes en Linda Hutcheon kaart ik in wat volgt een terminologische kwestie aan.¹ Deze kwestie verdient verdere uitdieping. De gebruikte typologieën zijn interessant maar ook voor discussie vatbaar. Mogelijk laten enkele inzichten toe de (poëzie)vertaler Nootboom en vooral diens vertalerspraktijk in kaart te brengen.

Een gretig poëzievertaler

In zoverre ik kon opsporen, is in de secundaire literatuur Nootbooms omgang met poëzie van buitenlandse schrijvers niet eerder onder de loep genomen. In de bijzonder schaarse receptieteksten lees ik evaluatieve omschrijvingen zoals ‘schitterende vertalingen’, en een enkele keer valt de ‘hertaling’ op. Ik overdrijf niet door te stellen dat de poëzie van Nootboom, en in het bijzonder de door hem vertaalde poëzie in het Nederlands, in de literatuurkritiek weinig of in het geval van Nootbooms eigen poëzievertalingen zelfs géén aandacht krijgt. In 2012 verscheen bijvoorbeeld in het fonds van De Bezige Bij *Voor het onweer* van Michael Krüger, een omvangrijke bundel waarin Nootboom zijn vertalingen van werk van de Duitse schrijver heeft verzameld. Nootboom heeft Krüger door jarenlange kritische aandacht en vertalingen publieke weerklink gegeven in het Nederlandse taalgebied. Eerder verschenen al *Idyllen, illusies* (1990) en *Rooksignalen* (2003). Voor de verzamelbundel heeft Nootboom naast de bundel *Idyllen und Illusionen* (1989) ook teksten uit *Brief nach Hause* (1993), *Nachts, unter Bäumen* (1996), *Wettervorhersage* (1998), *Kurz vor dem Gewitter* (2003), *Unter freiem Himmel* (2007) en *Ins Reine* (2010) vertaald. Hij maakte volgens het colofon zelf de keuze uit Krügers poëziebundels, niet in samenspraak met de dichter, en voorts wordt toegelicht dat ‘de meeste gedichten uit “Brief naar huis”, “’s Nachts onder bomen” en “Weerbericht”) [...] eerder [zijn verschenen] in de bundel *Rooksignalen*’. Het ingenaaide boek, met op het papieren omslag de marktstrategisch geïnspireerde vermelding dat niemand minder dan Cees Nootboom de vertalingen produceerde en met aan het begin een korte bespiegelende tekst van de vertaler, kreeg nauwelijks kritische belangstelling.

Deze verkennende beschouwing is niet zozeer inventariserend als wel contextualiserend. Wat ik in deze bijdrage te berde breng, meer probleemstelling dan het resultaat van analytisch onderzoek, nodigt hoe dan ook uit voor een meer specifieke vertaalwetenschappelijke benadering. Ik matig mij die expertise geenszins aan, maar maak gebruik de gelegenheid om naar aanleiding van een verkenning van het literaire vertalingencorpus van Nootboom (en Claus) enkele naar mijn oordeel relevante onderzoeksvragen te formuleren.

De Nederlandse schrijver vertaalde werk van vele bekende en ook minder bekende buitenlandse dichters. In het tijdschrift *Avenue* publiceerde hij zoals Op de Beek in deze bundel van *Lage Landen Studies* laat zien naast poëziekronieken gedichten in vertaling. Rennenberg vermeldt in *De tijd en het labyrint. De poëzie van Cees Nootboom* (1982) Nootbooms redacteurschap sinds de jaren zeventig van een fonds voor buitenlandse poëzie in *Avenue*. Enkele namen, naast vele andere door Nootboom in *Avenue* vertaalde dichters, zijn Andrade, Borges, Enzensberger, Guillèn, Hikmet, Hughes, Krüger, Nathan, Neruda, Pavese, Rózewicz, Shelley, Stevens en Ungaretti. Het literaire oeuvre van de schrijver wordt daarnaast nadrukkelijk in een transnationale context gepresenteerd, en daarmee doel ik niet alleen op het reismotief in Nootbooms prozateksten en vele reisreportages. Tot vandaag geldt Nootboom als internationaal gerenommeerde reisverhalenschrijver, die aanvankelijk in het buitenland welwillende aandacht kreeg (vooral in Duitsland). Pas in de jaren tachtig heeft de Nederlandse literatuurkritiek het werk 'ontdekt'. Dat Nootbooms literaire productie zich in een transnationale context presenteert, merken we alleen al in de motto's (ontleend aan onder anderen Bashō, Bataille, Han-Shan, Li-Ho, Lucretius en Milton), maar ook in de talrijke vermeldingen van en verwijzingen naar buitenlandse literatuur in poëzie, essays en interviews. De verzameling van 'mentions', in de terminologie van Karl Erik Rosengren, laat een breed internationaal kritisch repertoire zien en dus een transculturele positionering van de schrijver.

Het is vanuit anekdotisch opzicht een open deur te beweren dat Nootboom vriendschappelijke contacten onderhoudt met buitenlandse auteurs, dat hij als actor functioneert in een breed internationaal netwerk van schrijvers, uitgevers en critici, en dat hij prominent aanwezig is op literaire fora in binnen- en buitenland. Hij is als *poeta doctus* niet alleen nauw betrokken bij vertalingen van zijn eigen scheppende productie. Als poëzievertaler heeft hij zoals vermeld werk van internationale schrijvers geïntroduceerd bij een Nederlandstalig lezerspubliek. De veronderstelling die ik naar voren schuif, is dat in die vertalingen een verstrengeling waarneembaar is van poëtische en esthetische affiniteit met de geselecteerde dichters en het eigen creatieve schrijverschap.

Klassieke typologieën: Paul Claes & Linda Hutcheon

Teneinde de vooronderstelling te onderbouwen, tracht ik in de lijn van eerdere publicaties een voorstel te formuleren om een onderscheid te maken tussen vertaling en hertaling, herschrijvingen en bewerkingen van anderstalige literatuur.² Over het vertaalwerk van Hugo Claus merkt Paul Claes op: 'Volgens de klassieke

precepten moest de beginnende dichter vertalen om het *métier* te leren. In onze tijd doen auteurs dat om den brode. Bij Claus is dat minder gebeurd dan je zou verwachten, omdat hij heel wat andere uitwijkmogelijkheden had. Daarom zijn zijn vertalingen nogal representatief voor zijn literaire voorkeuren' (Claes, 1984, p. 19). Die 'andere uitwijkmogelijkheden' zijn de tekstgenres en stijlregisters waarin Claus bedreven was. Volgens Claes biedt een overzicht van alle vertaalde auteurs, van de klassieke oudheid tot de moderne poëzie, een 'nogal representatief' beeld van Claus' esthetische repertoire. Bij uitbreiding kan worden beweerd dat deze bevinding evenzeer van toepassing is op Nootebooms veelzijdige en omvangrijke oeuvre. Het is relevant Paul Claes' al dan niet gedateerde beschouwingen over de vertalingen die de schrijver Claus heeft ondernomen hier te presenteren. Niet alleen is de studie van Claes het enige mij bekende systematisch ondernomen onderzoek naar de wijze waarop een Nederlandstalig dichter zich werk van buitenlandse schrijvers heeft toegeëigend door het te vertalen, te bewerken et cetera. Daarenboven biedt Claes' onderzoek een ontwerp van typologie, dat wil zeggen een proeve van classificatie die we misschien ook kunnen hanteren om iets te zeggen over de uiteenlopende vertaalstrategieën van de Vlaamse dichter.

Claes heeft in zijn studie het generieke begrip 'vertaling' geïmplementeerd. We kunnen volgens hem beter spreken over verschillende gradaties en uiteenlopende werkprocedures in de bewerkingen die Claus heeft ondernomen van anderstalige literatuur: van letterlijke vertalingen en 'woordelijke citaten' tot adaptaties en recyclages, stilistische reminiscenties, 'overzettingen', allusies, zinspelingen en pogingen tot *aemulatio*. De conclusie van Claes is dat de schrijver Claus in de enge filologische zin van het woord geen letterlijke vertalingen tot stand heeft gebracht. Dat een studie van Claus' tekstbewerkingen een fijnmazig raster oplevert voor het in kaart brengen van de gehanteerde schrijfprocedures, kunnen we lezen aan het eind van het hoofdstuk 'Claus als cleptograaf': 'Wij hebben gezien hoe Claus' oeuvre gelezen kan worden als een stelselmatige exploitatie van alle mogelijkheden die de intertekstualiteit biedt. Vertaling, bewerking, citaat en allusie zijn de wellicht te grove categorieën waarmee ik dit enorm gevarieerd spel met teksten heb aangepakt' (Claes, 1984, p. 30). Ik onderschrijf die vaststelling. Ik stel vast dat men in de vertaalwetenschap nog steeds worstelt met een adequate terminologie om dat spectrum van vertaling tot hertaling te benoemen. Claes heeft alvast een poging ondernomen. De klassiek-retorische en dus grofmazige indeling in 'translatio' (vertaling), 'aemulatio' (wedijver van moderne auteurs met oudere schrijvers) en 'allusio' (zinspeling) volstaat inderdaad niet om alle schakeringen en keuzes in de vertaalslag afdoende te benoemen en van elkaar te onderscheiden (Claes, 1984, p. 65).

In het terminologische kluwen over de aanduiding van werkprocedures kan een typologie met betrekking tot literaire adaptatie, ontworpen door de Canadese lite-

ratuurwetenschapper Linda Hutcheon, mogelijk enig soelaas brengen. In de bekende studie *A Theory of Adaptation* (2006) definieert zij 'the phenomenon of adaptation' vanuit drie verschillende maar duidelijk aan elkaar gerelateerde perspectieven: 'An acknowledged transposition of a recognizable other work or works [;] A creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging [;] An extended intertextual engagement with the adapted work' (Hutcheon, 2006, p. 8). Vooral de tweede categorie – 'creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging' – lijkt me bijzonder van toepassing voor de aanduiding van Nootebooms wellicht meest dominante vertaalpraktijk. Ik vraag me trouwens af of überhaupt van een enkele, laat staan een statische of eendimensionale, vertaalopvatting sprake kan zijn. Vergelijkend onderzoek van bronteksten en vertaalde teksten zal dat verder moeten uitwijzen, eventueel in confrontatie met vertalingen van dezelfde gedichten door andere auteurs.

Een andere bruikbare typologie tref ik aan in Paul Claes' *Echo's echo's* (2011). Daarin beschouwt de onderzoeker vertalen als een 'intertekstuele taalhandeling' waarvan de functies worden gedefinieerd aan de hand van respectievelijk 'de architect, zijn auteur, de fenotekst [of doeltaaltekst] of de auteur daarvan'. Niet zozeer de vertaalde tekst zelf of de auteur van de vertaling staat centraal, als wel de 'vertalende tekst' en 'het subject van de vertalende tekst'. In dat laatste geval spreekt Claes over 'de karakteriserende functie' van de intertekstuele taalhandeling: 'Hierbij kenschetst de vertaler zich gewild of ongewild door zijn wijze van vertalen'. Het betreft dan 'een verregaande annexering [...] door de vertaler, zeker als die zelf een literaire persoonlijkheid is' (Claes, 2011, p. 172). Claes onderscheidt de vier vermelde categorieën niet op een stringente absolute manier zodat combinaties en tussenvormen mogelijk zijn. Hutcheons 'creative and interpretive act of appropriation' en Claes' 'verregaande annexering' zijn verwante subcategorieën die mijns inziens van toepassing zijn op zowel Claus' als Nootebooms creatieve, op toe-eigening gerichte omgang met brontaalteksten. Al durf ik ook te beweren dat vertalingen in met name *Avenue* een introducerende en belerende functie kan worden toegeschreven, en meer in letterlijke zin op te vatten zijn (woord-voor-woord vertalingen).

Van didactische tot poëtische vertalingen

Er kan kortom strikt genomen een onderscheid worden gemaakt tussen 'filologische [vertalingen] [met] didactisch doel' die 'de toegang tot het origineel vergemakkelijken' en 'poëtische versies [die] esthetisch [zijn met] de pretentie de oorspronkelijke tekst overbodig te maken' (Claes, 1984, p. 66). Ik heb recent onderzoek ondernomen naar het vertaalwerk van enkele Nederlandse en Vlaamse

dichters (zie noten). Afzonderlijke casussen handelen over Herman de Conincks hertalingen van sonnetten van Edna St. Vincent-Millay, J. Bernlefs bewerkingen van gedichten van de Amerikaanse dichter Marianne Moore.³ In de casussen die ik heb ondernomen over vertaalwerk van Nederlandstalige dichters, blijkt dat Hugo Claus het verst ging in zijn literaire adaptatie: van aemulatio (Paul Claes) tot 'woord-voor-woord vertalingen' (Johan Velter). Zo hertaalde hij gedichten van Hart Crane en John Berryman. Net als De Coninck in *Onder de goedertieren maan* (1979), met sonnetten van Saint Vincent-Millay die de dichter naar eigen hand zette, heeft Claus in de bundel *Almanak. 366 knittelverzen* (1982) op Cranes gedichten gebaseerde tekst(fragment)en geïntegreerd in het eigen scheppende werk en bijvoorbeeld niet gerubricceerd of gemarkeerd als vertaling. Mijn bevindingen kunnen elders worden gelezen.

Aan mijn corpus van door Nederlandstalige auteurs vertaalde gedichten voeg ik nu ook Nootboom toe. Naast *Met andere woorden* (2004), waarin Nootboom zijn vertalingen van Andrade, Guillèn, Miłosz, Montale en Vallejo heeft gebundeld, zijn er de soms moeilijk traceerbare bibliothele en afzonderlijke uitgaven. Ze staan in de schaduw van Nootbooms imposante scheppende oeuvre, zeker vanuit literatuur-beschouwend perspectief gezien, waar ze inherent deel van uitmaken. Bijzonder zijn zoals gezegd de vertalingen van de poëzie van de Duitse uitgever, tijdschriftredacteur en dichter Michael Krüger in *Idyllen, illusies. Dagboekgedichten, Rooksignalen* en de al eerder vermelde anthologie *Voor het onweer*. Ik vermeld daarnaast de Neruda-vertalingen: *Ode aan de typografie*, naar een tekst uit *Nuevas Odas Elementales* (1954) – in de enige recensie die ik aantref 'een dithyrambische ode aan de letterkunst' genoemd en een 'hertaling' door Cees Nootboom. Van Pablo Neruda heeft hij daarnaast *Letters ga door met vallen* (2010) bezorgd. Tot het corpus behoren verder onder meer *De meester van het winterlandschap* van de Amerikaanse dichter Leonard Nathan en *De grote dierentuin* van Nicolàs Guillèn. In het geval van de Neruda-vertalingen zijn de uitgaven aangeboden als 'Jaarwisselingsgeschenk' (1988/1989), een andere keer als kleinschalige bibliothele uitgave in een beperkte oplage (1999). Vermeldenswaardig is verder *De grote dierentuin*, acht door Nootboom vertaalde gedichten van de Cubaanse schrijver Guillèn met evenveel tekeningen, die als kunstmap op vijftig exemplaren is gedrukt. Deze opsomming is allesbehalve exhaustief.

Pierre Assouline & Ton Naaijens

De eerder toegelichte modellen van Claes en Hutcheon kunnen vanzelfsprekend ter discussie worden gesteld. Is het onderscheid tussen 'translatio', 'aemulatio' en 'allusio' afdoende om gradaties tussen en variaties van letterlijke vertaling en toe-

eigening te duiden? Voor een mogelijke invulling laat ik me leiden door een niet wetenschappelijke bron die afkomstig is uit de vertaalpraktijk. In opdracht van het Centre National du Livre (CNL) publiceerde Pierre Assouline een rapport over de status van de vertaler van literaire teksten. Het document presenteert enkele aanbevelingen voor een bredere erkenning van vertaalwerk '[a]fin de favoriser la reconnaissance du traducteur comme un auteur à côté de l'auteur' (Assouline, 2011, p. 50). Een van de concepten die de Franse schrijver en vertaler introduceert in *La condition du traducteur*, is de 'traducteur créateur' of 'un co-auteur' (2011: 106). Hij beschouwt met andere woorden de vertaler als creatieve auteur: 'L'écrivain et son traducteur sont tous deux auteurs. La grande différence, c'est que le premier ne sait pas où il va lorsqu'il écrit, alors que le second fait face à un objet fini' (Assouline, 2011, p. 101).

Ook Ton Naaijken benadrukt in *De slag om Shelley* het auteurschap van de vertaler:

[B]eschouw je de nieuwe tekst behalve als afgeleide ook als zelfstandig gegeven, dan is een andere blik nodig: niet de wegende en vergelijkende van de schoolmeester, maar die van de tovenaer. Van hem die verlies verandert in winst, verspilling in bevruchting, entropie in aanwas. Elke vertaling is winst, is iets eigens, iets dat de moeite waard is, het product van een nieuwe auteur. (2002, p. 39)

In het verlengde van Assoulines lijst met aanbevelingen kunnen vertalers van poëzie en scheppend proza worden beschouwd als *sidekick* van de schrijver of misschien veeleer als scheppend auteur, én daarnaast als een bevoorrecht interpreter van de brontaaltekst. In het actuele literaire landschap worden vertalers nauwelijks betrokken in het publieke gesprek over literatuur en ook in hermeneutisch onderzoek is de stem van de vertaler nagenoeg compleet afwezig.

Niet alleen professionele en daartoe opgeleide literaire vertalers, ook schepende auteurs zoals Bernlef, Claus, De Coninck en Nooteboom profileren zich als 'traducteur créateur' van fictionele teksten die als brontekst deel uitmaken van een anderstalige literatuur. In sommige gevallen, zoals De Conincks hertaling van St. Vincent Millay en Claus' Crane-gedichten, beschouwen zij het verrichte vertaalwerk als inherent onderdeel van het scheppende oeuvre. Deze en vele andere schrijvers hanteren een eigen vertaalpraktijk, brengen een amalgaam van vertaalstrategieën in stelling en beschouwen teksten uit anderstalige literaturen in de eigen bewerking als even zo veel vertakkingen van het scheppende werk. In de studie van al die Nederlandstalige schrijversoeuvres, gaande van De Coninck en Claus tot Bernlef en Nooteboom, is nauwelijks rekening gehouden met wat generaliserend

‘vertaling’ wordt genoemd. Of de aanduiding op het omslag en de titelpagina van *Voor het onweer* van Krüger: ‘vertaald door Cees Nooteboom’.

Poging tot differentiëring van termen

Vanuit terminologisch oogpunt is het in deze gevallen dus van belang een aanzienlijk fijnmaziger raster te ontwerpen teneinde de specificiteit van deze vertakkingen te benoemen. Er bestaat immers een gradueel verschil tussen herschrijvingen, herhalingen, adaptaties en toe-eigeningen van teksten in een ander literair idioom. In *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1998/2009) wordt een onderscheid gemaakt tussen ‘text transfer’, ‘re-creation’, ‘domestication’, ‘imitation’ en ‘annexation’. In het vertaalwetenschappelijk onderzoek wordt door onder anderen Christian Moraru aandacht besteed aan het terminologische probleem. Een herschrijving, zo stelt Moraru, ‘reworks in detail one or a few narratives and while doing so, puts forth a critical commentary’ (Moraru, 2001, p. xii). Vertaalwerk kan worden omschreven als ‘rework of a narrative’ and ‘putting forth a critical commentary’. De herschrijving is niet zomaar het product van een *code switch*. De ‘rewriting’ geschiedt immers in een andere taal en een verschillende culturele context dan die waarin de brontekst tot stand komt en waarin hij functioneert.

Literaire vertaalgeschiedenissen

Het is een open deur te beweren dat velerlei actoren van het literaire bedrijf, inclusief auteurs, een bepalende rol spelen in het complexe proces van vertaling, receptie en beeldvorming van anderstalige schrijvers en teksten. Schrijvers zijn altijd ook lezers van literatuur en in veel gevallen dus zelfs vertalers (in de breedste zin van het woord). Ze dragen bij tot de cultuurtransfer of interculturele bemiddeling. Teneinde inzicht te verwerven in de verschuivingen binnen een auteurspoëtica en betekenis toe te kennen aan literaire teksten kan het belangrijk zijn niet alleen het zogeheten primaire werk te analyseren, maar ook de (verspreide) vertalingen in het onderzoek te betrekken. Naaijkens (2010, p. 91) betoogt: ‘Receptiegeschiedenis beschrijven zonder de vertaalgeschiedenis erin te betrekken levert [...] een eenzijdig beeld op en miskent het argument dat vertalingen een bewijs zijn voor succesvolle bemiddeling van een werk of een auteur’. De schrijver-vertaler, of met Assouline de ‘traducteur créateur’, is evenzeer een intermediair tussen taal- en cultuurgebieden als de professionele vertaler die meer zichtbaar, bijvoorbeeld met een vertaalbeurs van een letterenfonds, bemiddelt tussen anderstalige literaturen. De vertaler als bemiddelaar richt zich op het bekendmaken en integreren van een tekst die circuleert in een ander cultuursysteem in het eigen taalgebied. De ‘traducteur créateur’

vertaalt vooral naar het eigen idioom. Een idiosyncratisch ingestelde vertaler-schrijver zet de brontaaltekst naar de hand en presenteert een lezing die past in het framework van particuliere poëtische opvattingen en ontwikkelingen van een scheppend oeuvre. Deze 'creatieve vertaler' herleidt het werk van een auteur in een ander taalgebied, of desgevallend uit hetzelfde taalgebied, in mindere of meerdere mate tot het eigen werk. Al is de werkwoordkeuze herleiden te pejoratief geladen. Verrijken is wellicht een adequater omschrijving. Vanzelfsprekend zijn in de vertaalslag zoals gezegd vele gradaties te onderscheiden. De gevalstudies Claus & Crane en Claus & Berryman⁴ presenteren een beeld van deze uiteenlopende strategieën. De door Claus ondernomen vertalingen in de weekbladen *Knack* en *Elsevier* laten in beide gevallen respectievelijk een reductionistische, misschien wel een pragmatische of gemakzuchtige, en een nagenoeg woordelijke vertaling zien. Zo moeten de vertalingen ondernomen door schrijvers geval per geval en met oog voor een complex van vertaalpraktijken worden geanalyseerd.

Poëticaal, hermeneutisch én vertaalwetenschappelijk onderzoek

De rol van de schrijver die occasioneel vertaalwerk onderneemt, verdient hoe dan ook meer aandacht. Niet alleen de literaire criticus, het tijdschrift of de uitgeverij bemiddelen in wat we de transfer tussen verschillende cultuur- en taalgebieden noemen. Ook de schrijver-vertaler draagt bij tot de (particuliere) beeldvorming van anderstalige literaturen. Daarenboven biedt deze schrijver aan de hand van vertaalwerk een kijk op het eigen creatieve werk van een bepaalde periode. Dat is beslist het geval indien wij ervan uitgaan dat vertalingen onmiskenbaar gekleurd zijn door poëtische presupposities van dat moment. De 'traducteur créateur' die vooral bekendstaat als schrijver springt nu eenmaal anders om met bronmateriaal dan de speciaal daartoe opgeleide professionele vertaler.

Met betrekking tot het debat over vertaalopvattingen stelt Naaijkens (2002, p. 214) vast:

De roep om persoonlijkheden (genieën of evenknieën daarvan) wordt nauwelijks nog gehoord, misschien omdat schrijvers of dichters zich afzijdig houden van het debat en sowieso hun gang gaan (Hugo Claus). Al kun je ook zeggen dat je juist door een tegendraadse vertaling af te leveren volop meedoet aan het debat.

De problematische aard van de creatieve herschrijving, de transformatie of de adaptatie – alle termen worden omvat door de algemene noemer 'vertaling' – en de

studie van de limieten en perspectieven van de 'traducteur créateur' verdienen hoe dan ook meer aandacht. De wijze waarop dichters literaire teksten van het eigen of een ander taalgebied naar zich toehalen en de mate waarin een interactie ontstaat met het idioom van andere dichters, nodigen uit tot onderzoek. Waar ligt de grens tussen intertekstuele relaties en creatieve vertalingen? Zodra de rol van de schrijver als bemiddelaar in het geding is en de contouren van de creatieve vertaling moeten worden bepaald, bestaat de nood aan een verhelderend begrippenapparaat, een bruikbare terminologie. Schrijvers nemen in sommige gevallen vertaalwerk op in bundels of verzamelwerk en markeren nauwelijks of niet de brontaaltekst. De dichter is een lezer die keuzes maakt, zichzelf al dan niet legitimeert en recupereert uit de literaire productie die hij of zij als interessant beschouwt. De strategieën die ten grondslag liggen aan een tekstselectie, de expliciete of impliciete opvattingen die tot de vertalerspoëtica van de schrijver kunnen worden gerekend en de manier waarop een dichter zich al dan niet beroept op het werk van andere schrijvers om een eigen positie in het literatuurlandschap te claimen, vergen zowel vertaalwetenschappelijke als poëtische en literair-institutionele studie. Het onderzoek is gebaat bij een vermenging van expertises.

Nooteboom, 'traducteur créateur'

In de conclusie van zijn rapport beklemtoont Assouline het gebrek aan aandacht voor het creatieve werk dat de vertaler onderneemt: 'La reconnaissance publique du statut d'auteur que recherche le traducteur est loin d'être acquise' (Assouline, 2011, p. 114). Hij formuleert terloops een wens: 'Le traducteur littéraire professionnel aimerait que son travail soit mieux reconnu. Il ne cherche pas la consécration, mais la reconnaissance de son mérite' (Assouline 2011, p. 122). In deze beschouwing vermeldt hij echter niet de schrijver die naast de vertaler een rol speelt in de creatieve bewerking van brontaalteksten. Ik vraag mij overigens af in hoeverre 'vertalers' in het volgende citaat, over hun rol als lezer, door 'schrijvers' kan worden vervangen:

Vertalers lezen nu eenmaal anders dan lezers. Zij lezen in functie van hun vertalen, en wat en hoe zij lezen, beïnvloedt hun vertalen. [...] [V]ertalers [zijn] specifieke lezers [...] die in hun lezing van een te vertalen tekst al het gelezene en vertaalde meelesen en meevertalen. Het verklaart waarom vertalers teruggrijpen op opgeslagen beelden en formuleringen, onder meer ontleend aan andere vertalingen, in het bijzonder hun eigen werken. Vertalingen worden hierdoor inderdaad herkenbaar aan de stijl van vertalen en aan de stijl van de vertaler. (Naaijkens, 2002, p. 15)

Het citaat waarmee ik deze verkenning afsluit, met als aanleiding de poëzievertalingen van Nooteboom, slaat mijns inziens ook op schrijvers die we in het type van de 'traducteur créateur' kunnen herkennen. Het gebrek aan kritische belangstelling voor dit aspect van een literair werk laat vermoeden dat vertalingen, herschrijvingen of adaptaties, en alle tussencategorieën, nog steeds behoren tot 'un métier de l'ombre' (Assouline, 2011, p. 122).

Deze beschouwing is niet meer dan een reprise van het pleidooi voor een tekstgerichte vertaalwetenschappelijke studie naar specifieke literaire procedés, bewerkingsstrategieën, selectiecriteria en poëtische denkbelden die in voorliggend geval de praktijk van de poëzievertaler Nooteboom karakteriseren. De omschrijving in de flaptekst van *Voor het onweer*, met name dat de samensteller 'een ruime keuze [heeft] gemaakt uit Krügers gedichten en ze in prachtig Nederlands [heeft] vertaald', verdient zonder meer een beschouwing in het licht van het andere schepende werk.

NOTEN

- 1 Enkele preliminaire theoretische inzichten zijn door mij eerder gepresenteerd aan de hand van gevalstudies over het vertaalwerk van Hugo Claus en Herman de Coninck in 'Poetry Translations as Legitimation and Recuperation Strategies for Poets. Rewritings of Poems by the Flemish Writers Hugo Claus and Herman de Coninck: A Terminological Problem, in *Dutch Crossing*, 41 (2017) 1, p. 76-93.
- 2 De theoretische beschouwingen zijn eerder gepresenteerd aan de hand van een andere gevalstudie in mijn bijdrage 'Hart Crane en John Berryman in de poëzie van Hugo Claus' (T'Sjoen, 2014, p. 13-32).
- 3 'J. Bernlef and American Poetry: Poetic-Strategic Mentions of Marianne Moore. A Case-Study', in *Dutch Crossing. Journal of Low Countries Studies* 39 (2015) 1, p. 84-93 en T'Sjoen, 2014, p. 41-62. Over Claus' vertaling van Hart Crane en John Berryman en De Conincks vertaling van Edna St. Vincent Millay, zie T'Sjoen, 2014, p. 13-32 en p. 33-39.
- 4 'Hart Crane in de poëzie van Hugo Claus', in *Filter. Tijdschrift over vertalen* 2014 (1) < <http://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/de-clausiaanse-handgreep/2014-01/hart-crane-in-de-po%C3%ABzie-van-hugo-claus.aspx>>

Bibliografie

- Assouline, P. (2011). *La condition du traducteur*. Parijs: Centre National du Livre.
- Baker M. & G. Saldanha (Eds.) (1998). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londen/ New York: Routledge (second edition).

- Bekkering H., D. Cartens & A. Meinderts (Red.) (1997), *Cees Nootboom. Ik had wel duizend levens en ik nam er maar één! Schrijversprentenboek 40*. Amsterdam/Antwerpen/Den Haag: Atlas/Letterkundig Museum.
- Claes, P. (1984). *Claus-reading*. Antwerpen: Manteau.
- Claes, P. (2011). *Echo's echo's. De kunst van de allusive*. Nijmegen: Vantilt.
- Huchon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York/London: Routledge.
- Moraru, C. (2001). *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. New York: State University of New York Press.
- Naaijken, T. (2002). *De slag om Shelley en andere essays over vertalen*. Nijmegen: Vantilt.
- Naaijken, T. (2010). Inroom, invloed, impact. Over de rol van vertalingen in culturele uitwisselingsprocessen. In J. Fenoulhet & J. Renkema (Red.), *Internationale neerlandistiek: een vak in beweging* (p. 81-94). Gent: Academia Press (Lage Landen Studies 1).
- Rennenberg, R. (1982). *De tijd en het labyrint. De poëzie van Cees Nootboom 1956-1982*, 's-Gravenhage: Bzztôh.
- T'Sjoen, Y. (2014). *'Zoals een grens op de kaart'. Nederlandse literatuur in vergelijkend perspectief. Gevalstudies*. Gent: Academia Press.

‘HET EFFECT VAN TOEVALLIGHEID’?

Cees Nootboom en de Franse poëzie-vertalingen in *Avenue*

Stéphanie Vanasten

(Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve)

ABSTRACT

To better understand the role of translation in Cees Nootboom’s literary work, this chapter focuses on some of his poetry translations from the French made when he was poetry editor of the Dutch glossy magazine *Avenue Littéraire* (1976-1990). More specifically, this study presents two translations by Nootboom of the French poets Eugène Guillevic and Alain Trossat. The decision to translate these two writers, the editorial framing of the translations and the adopted translation strategies give insight into Nootbooms poetics, language philosophy and view on the conditions of literary participation. This case invites us to consider the agency of the translator Nootboom: his position as an important witness of his time who translates the literary actuality; his role as a social and cultural mediator and the way he frames foreign literature for the Dutch literary target culture and public opinion. An analysis of these translations and their paratexts emphasizes how Nootboom upgrades and consolidates both the (non) position of the translated poets as well as his own position within the literary field.



Cees Nootboom is niet in de eerste plaats als vertaler bekend. Nochtans maken het schrijven en het denken tussen de talen en culturen intrinsiek deel uit van de nomadische ervaring die in zijn werk centraal staat (cf. Fenoulhet, 2013; en zie bv. Nootboom, 2015, p. 115).¹ ‘Chinees schrijf ik ook’, luidt een versregelfragment uit de bekende reeks *Getijde* in de vroegere bundel *Open als een schelp – dicht als een steen* (Nootboom, 1978, p. 26). De taal van de dichter krijgt gestalte in het Nederlands, maar wordt eclectisch en zonder ‘volgorde’ van ‘gedachten’ (ibid.) gevoed door andere talen en culturen, de oosterse niet te vergeten. Ook talen die je niet begrijpt, die geheimzinnig en hermetisch blijven, en waarvoor het vertaalproces

onvermijdelijk en onontbeerlijk is, kunnen met andere woorden de eigen (schrijf)horizonten verruimen.

Wellicht kan deze versregel, ‘Chinees schrijf ik ook’, achteraf gelezen worden als een poëtische metafoor over de nauwe banden tussen lezen en vertalen, vertalen en schrijven, intertekstuele dialoog en culturele overdracht. Want Nootboom ‘schreef’ of hertaalde ook werken van anderen in het Nederlands – een productief effect van zijn uitgebreide belezeneid en intellectuele nieuwsgierigheid – en heeft wel degelijk teksten van anderen vertaald. ‘Veel’ zelfs, naar verluidt, zowel toneel als poëzie en liedteksten (Schyns, 2004, p. 89). Welke plaats en functie het vertalen precies bekleedt in het omvangrijke oeuvre van Cees Nootboom, in welke context dit vertalen plaatsvindt of -vond, en wat het precies losmaakte, is ondanks het evidente intertalige en interculturele aspect van zijn leven en werk weinig onderzocht. Nochtans zou die vertaaldimensie een niet onbelangrijk aspect van zijn schrijversloopbaan kunnen betreffen. In zijn nawoord tot *De opstand van Guadalajara* van Slauerhoff alsook in een interview bracht de dichter het vertaalwerk alleszins ter sprake als een ‘vroegere’ (Nootboom, 2015, p. 114) vs. ‘oude passie’ (Schyns, 2004, p. 89). Gaat het daarbij om een ‘werk van liefde’ – denkend aan de titel van Jaap Graves studie (2001) –, in dit geval langdurig en dat niet uitdooft? Of om een vroege geliefde, die uit het zicht is verdwenen maar niet helemaal vergeten? Nootboom behoort vermoedelijk tot die generatie die, net als vele van zijn Vlaamse tijdgenoten, op school via vertaalonderricht klassieke- of vreemdetaalbeheersing moest inoefenen, en daarbij tegelijk de wetmatigheden van de eigen moedertaal en de knepen van het schrijversambacht moest leren.

Veel Nederlandstalige schrijvers – toch een van de taalgebieden waar vertaling intens bedreven wordt (vgl. Naaijken e.a. 2010) – hebben eigenlijk een nevenactiviteit als vertaler (gehad), zij het niet per se beroepsmatig. Er bestaat tot op heden in ons vakgebied echter geen interdisciplinair naslagwerk om dit op te sporen: in de Nederlandstalige literatuurgeschiedschrijving wordt aan de vertaalpraxis van schrijvers al bij al weinig aandacht geschonken; in vertaalgeschiedenissen, zover ik kan overzien, wordt er niet op schrijversprofielen gefocust; in biografische woordenboeken worden schrijvers die als vertalers actief zijn (geweest), zodra er een vorm van canonisering optreedt, hoofdzakelijk als letterkundigen gepresenteerd. Onderzoekers zijn dus aangewezen op een uiteenlopend heuristisch instrumentarium en op verspreid materiaal (om te beginnen bij de vertalingen zelf), waarvan de beschikbaarheid en toegankelijkheid sterk varieert van auteur tot auteur.

Om de banden tussen Cees Nootboom en het vertalen op te sporen en op een gedegen manier te kunnen bestuderen, kan daarom *Avenue Littéraire*, het Supplement van het Nederlandse glossytijdschrift *Avenue* waarvan Nootboom vanaf 1976 de poëziedirecteur werd, als dankbaar en mooi afgebakend onderzoeksmate-

riaal dienen. Tussen 1976 en 1990 verscheen er immers in *Avenue Littéraire* te midden van Nederlandstalige auteurs ook buitenlandse literatuur in Nederlandse vertaling. Onder Nootbooms redacteurschap wordt de poëzierubriek in *Avenue* resoluut internationaal gericht, zoals ook Esther Op de Beek in deze bundel van *Lage Landen Studies* laat zien. Toen hij aantrad, verklaarde de auteur-redacteur in een programmatische uitlating: 'In Avenue Anthologie zullen vanaf dit nummer telkens gedichten verschijnen van een al dan niet bekende, levende of niet meer levende buitenlandse dichter' (Nootboom/Op de Beek, 2013, p. VIII; 1). Omdat *Avenue* in grote oplage wordt uitgegeven, en de teksten toegankelijk of op zijn minst leesbaar moeten zijn voor het grote publiek, worden de teksten die nog niet in vertaling zijn verschenen, speciaal voor *Avenue* vertaald: door allerlei Nederlandstalige schrijvers, auteurs of vertalers, maar ook door Nootboom zelf. Zo heeft Nootboom voor de poëzierubriek van *Avenue Littéraire* in 14 jaar tijd meer dan 30 auteurs vertaald (33, om precies te zijn, zie Nootboom/Op de Beek, 2013, p. VIII), wat eigenlijk neerkomt op een of meerdere gedichten geselecteerd uit het oeuvre van de auteur waarop elke aflevering focust. Binnen dit rijke aanbod zijn de grote cultuurtalen vertegenwoordigd waarmee het (vertaalde) werk van Nootboom allicht het meest verweven is, het Duits en het Spaans (vgl. Schyns, 2004, p. 87), en uiteraard het Engels (zie Fenoulhet, 2013). Maar andere talen ontbreken daarom niet in Nootbooms anthologie: Roemeens, Pools, Hongaars, Grieks, Japans, Zweeds, en zelfs een staaltje 'moderne poëzie uit Azië' (Nootboom/Op de Beek, 2013, p. 54), dat zich op dichters uit het Midden-Oosten concentreert.

In het bestek van deze bijdrage haal ik uit het archief van *Avenue Littéraire* poëzievertalingen uit minder verwachte en gekende hoek naar boven, namelijk uit het Frans. Met een taal en een welbepaalde dichter is voor Nootboom een 'complex van gevoelens, herinneringen, allusies (...) verbonden' (Nootboom, 2015, p. 113), 'een onvervangbare stem' (ibid., p. 114) die voor wie er geen toegang toe heeft, verloren gaat. Met Barbara Cassin, die in haar inleiding tot haar *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (2004) poneert dat er geen 'universalisme logique indifférent aux langues' bestaat, maar evenveel representaties als er culturen en talen bestaan, kan men stellen dat Nootboom vanuit de afzonderlijke talen geïnteresseerd is in een soort universele taal van de poëzie: 'de stem van die ene dichter, iemand die misschien over zichzelf en de eigen ervaring, maar tegelijkertijd over de wereld en daarmee over onze ervaring spreekt' in zijn eigen taal (2015, p. 114). Wie toegang tot die taal mist, kan de 'meest essentiële gedaante' van de dichter niet 'waarnemen', stelt hij verder (ibid., p. 121).

Een ruime keuze uit Nootbooms poëzie is pas sinds kort, dankzij de verdiensten van Philippe Noble, in het Frans beschikbaar en toegankelijk gemaakt onder de titel *Le visage de l'oeil* (2016). Vanuit dit gegeven en het perspectief van een *his-*

toire croisée (Werner/Zimmermann, 2006) kan het interessant zijn om achterwaarts en in een andere richting te bekijken welke poëzie uit het Frans Nooteboom aan de lezers van *Avenue* heeft aangeboden en hoe. Over de vertakkingen van Nootebooms oeuvre met de francofonie is bovendien nog maar weinig onderzoek verricht. Welke omstandigheden zouden dan Nooteboom, tussen 1976 en 1990 redacteur van het tijdschrift *Avenue*, ertoe aangezet hebben voor de poëzie-rubriek die hij toen verzorgde voor dit Nederlandse glossy-blad, twee Franse dichters, namelijk Eugène Guillevic en Alain Trossat, onder de aandacht te brengen en zelf naar het Nederlands te vertalen? Hoe is dit vertaalwerk gebeurd? In welke *framing* zijn die vertalingen verschenen en wat heeft dat kennelijk incidentele vertalen uit het Frans in dit spraakmakende Nederlandse maandblad losgemaakt (of niet), voor Nootebooms werk én in het Nederlandse taalgebied, denkend aan een dergelijke hoeveelheid potentiële lezers? Vraag is of die vertalingen in *Avenue*, om met Borges te spreken, al bij al een bevoorrecht standpunt kunnen bieden (vgl. Logie, 2006) om naar Nootebooms werk en carrière als literator te kijken.

Avenue Littéraire en de Franse poëzie

Wie de rijke editie van *Avenue*, in 2013 bezorgd door Esther op de Beek, doorploegt, komt tot de vaststelling dat er al bij al in die periode van 14 jaar ‘wereldliteratuur’ in het Nederlands amper zeven dichters uit het Frans zijn vertaald. In de volgorde van verschijning zijn dat: Eugène Guillevic (1907-1997) (p. 17), Guillaume Apollinaire (1880-1918) (p. 118), Alain Trossat (p. 259), Benjamin Péret (1899-1959) (p. 303), André du Bouchet (1924-2001) (p. 336), Paul Eluard (1895-1952) (p. 375) en Pierre Réverdy (1889-1960) (p. 380). De meesten zijn ‘niet meer levende’ dichters wanneer de *Avenue*-afleveringen verschijnen, maar zijn wel bekende gezichten uit de Franse poëzie van de eerste helft van de twintigste eeuw, met goede vertegenwoordiging van de surrealistische generatie (Apollinaire, Réverdy, Eluard, Péret), of van dichters die de poëzie alleszins vanuit de diepte van de taal proberen heruit te vinden (du Bouchet), en in een aantal gevallen zelfs volwaardige vertalers waren (du Bouchet, Guillevic). Welke weg Nooteboom met deze selectie uit het Franse, opvallend door het surrealisme beïnvloede poëzielandschap aanduidt in een Nederlandstalig populair tijdschrift als *Avenue* – vooruitstrevend, visionair, mainstream, pleitbezorger? – zou nader onderzoek moeten uitwijzen, bijvoorbeeld tegen de historische achtergrond van Nederlandstalige (her)vertalingen van deze Franse (surrealistische) dichters, of van eigentijdse poëziepublicaties en -vertalingen in het Nederlands op de verschillende momenten waarop de door Nooteboom uitgekozen gedichten het licht zien in Nederlandse vertaling. Eén ding is zeker: de werken die Nooteboom opneemt, moeten naar de

geest van *Avenue* nieuw zijn of nog niet eerder in het Nederlands bekend (vgl. Nootboom/Op de Beek, 2013, p. VII; XV).

Hoe dan ook, van die zeven afleveringen over Franstalige dichters, verschenen tussen 1976 en 1990, worden er twee van de hand van vertaler Cees Nootboom gesignaleerd. Drie andere vertalers worden verder bij naam genoemd: E. Slagter voor Apollinaire, Valère van Gerrewey voor Paul Eluard en Jan H. Mysjkin voor Pierre Reverdy. Bij de Nederlandstalige versie van Benjamin Péret en André du Bouchet wordt niet meegedeeld wie als vertaler optrad. De enige twee vertaalproducties uit het Frans, die in *Avenue Littéraire* expliciet van de hand van Nootboom worden genoemd, betreffen meerdere gedichten van Eugène Guillevic (p. 17), die na 1976² in de poëzierubriek *Avenue Anthologie* verschenen, en twee gedichten van Alain Trossat (p. 259), die in januari 1985 in het literaire supplement gepubliceerd worden. Beide worden vergezeld, zoals de meeste poëziebijdragen, van een omkaderende tekst (een column haast, te oordelen naar de grafische vormgeving) van wisselende lengte en aard (biografisch, taal filosofisch, anekdotisch, maar altijd eigenzinnig en poëziegericht) waarmee de geselecteerde dichter en zijn werk worden ingeleid.

Welk inzicht kunnen deze vertalingen van de hand van Nootboom nu in diens vertaal- en publicatieaanpak leveren? Welk aspect van de Franse gedichten, om nog maar te zwijgen van hun auteurs of poëtica's, belichten vertaling en contextuele inleiding als product van Nootbooms lectuur en redactionele framing naar het Nederlandstalige publiek toe? En kunnen deze vertalingen ons tot slot iets vertellen over het eventuele engagement van Nootboom, vaak de 'ambassadeur voor de Nederlandse literatuur' genoemd³, voor die particuliere Franse dichters, eventueel met zicht op de culturele uitwisseling tussen het Franstalige en Nederlandstalige literaire veld in de jaren 1976-1990? Naast de gehanteerde vertaalkeuzes en -strategieën willen we in deze bijdrage dus graag nader bekijken welke *agency* aan Cees Nootboom toegeschreven kan worden. In haar artikel 'Agents of translation' (2011, p. 7) omschrijft Héléne Buzelin 'agency' als 'the ability to exert power in an intentional way'. Tegen deze conceptuele achtergrond proberen we te belichten welke rol Nootboom als vertaler en actor binnen een complex communicatiesysteem van literaire en culturele productie zoals *Avenue Littéraire* naast de gebruikelijke literaire kanalen (vaktijdschriften bv., zie Op de Beek, 2013, p. XVI) heeft gespeeld. Vertalers zijn, zoals ook Moira Inghilleri onderstreept, 'social and cultural agents actively participating in the production and reproduction of textual and discursive practices' (Inghilleri, 2005, p. 126). Op welke manier oefende Nootboom dan ook als sociaal en cultureel bemiddelaar (*agent*), die koos voor een welbepaald te vertalen gedicht, het op een welbepaalde manier vertaalde en in een welbepaald *format* liet verschijnen, een vorm van sturing uit in het literaire veld in het Nederlandse taalgebied?

Eugène Guillevic, de ‘bekende naam’ en een ‘eigen kennismaking [...] geheel op eigen kracht’

Van de Fransman Eugène Guillevic (1907-1997) biedt de redacteur Nootboom in 1976 achttien korte gedichten in eigen samenstelling en vertaling aan, die zoals de begeleidende tekst aangeeft, uit Guillevics dichtbundel *Euclidiennes* (1967) afkomstig zijn. *Euclidiennes* is een dunne dichtbundel over afzonderlijke geometrische figuren, waarvan de titel ondanks de ‘vrouwelijke, meervoudige zelfstandige naamwoordsvorm’ (Nootboom/ Op de Beek, 2013, p. 17) naar Euclides verwijst, de Griekse wiskundige en vader van de meetkunde, die overigens nergens in de bundel bij naam wordt genoemd. De beknopte gedichten zijn in een eenvoudige, bondige taal en uit gepuurde stijl geschreven, alsof ze een wiskundige en atemporele logica willen echoën. Nochtans worden alle wiskundige figuren door Guillevic benaderd vanuit hun binnenkant, in hun ‘diepste binnenste’ (‘Rechthoek (Angle droit)’, vert. Nootboom, 2013, p. 17) poëtisch onderzocht op hun metafysische diepte en hoogst persoonlijke identiteit. In die spanning worden de geometrische figuren al sprekend, haast gepersonifieerd, opgevoerd of door de dichterlijke stem annex zijn waarnemingspunt aangesproken. De oefening bestaat er dan in, vanuit een constituerende paradox, vorm te geven aan het onzichtbare-in het zichtbare en te doen spreken wat als meetkundig beeld verward is (vgl. het laatste gedicht, overschouwend van inslag, uit Guillevics bundel getiteld ‘Figures’ (Guillevic, 1967, p. 61) en dat niet door Nootboom vertaald werd).

Bassnett and Lefevere benadrukten in 1990 al dat ‘[t]here is always a context in which the translation takes place, always a history from which a text emerges and into which a text is transposed’ (1990, p. 11). Wanneer we de korte inleiding van dichterbij bekijken, die Nootboom bij zijn vertaalde gedichten schreef, blijkt de beslissing om Guillevic in *Avenue Littéraire* op te nemen gestuurd door twee factoren: een vulgariserende intellectuele (vgl. Claes, 1984, p. 327), didactisch-culturele beweegreden enerzijds; persoonlijke en intellectuele nieuwsgierigheid anderzijds. Een eerste evidente factor heeft te maken met de voorgeschiedenis van het werk van Guillevic in het Nederlandse taalgebied, meer bepaald de relatieve onbekendheid van de Franse dichter, die met een publicatie in *Avenue Littéraire* bekender zou kunnen worden. Guillevic is in 1970 in Rotterdam te gast op de eerste editie van het Rotterdamse Poetry International Festival. Een jaar eerder was hij in Londen te zien op het gelijknamige Poetry Festival, dat de Nederlandse Rotterdamse variant zou inspireren. Martin Mooij, toenmalige initiator van het Rotterdamse Poetry Festival en latere organisator van Poetry International, rangschikt Guillevic in zijn terugblik op de eerste editie onder de op dat moment ‘bekende namen’ in het literaire landschap (Mooij, 1987, p. 719). Toch brengt Nootboom, als bevoorrechte

informant van die tijd, in zijn korte inleiding verslag uit van de geringe opkomst bij dit eerste optreden van Guillevic in Nederland: ook al was hij er zelf niet bij, toch weet hij te vertellen dat er 'slechts één Rotterdams meisje' aanwezig was: 'leve dat meisje!' (Nootboom/ Op de Beek, 2013, p. 76) luidt tussen haakjes de enthousiaste reactie. Verder benadrukt Nootboom dat er ook in de bibliotheek van het Maison Descartes, het toenmalige Institut français des Pays-Bas, amper naar Guillevic werd gevraagd.⁴ Guillevic zal in die periode in totaal vier keer in Rotterdam op Poetry International optreden (1970, 1971, 1974, 1979).⁵ In deze context mag het duidelijk zijn dat de publicatie van Guillevics gedichten in *Avenue Littéraire* eind jaren zeventig op deze aandachtgolf mee surft: Nootboom vertaalt met zijn auteurskeuze de literaire actualiteit van zijn tijd en wil 'deze eigenzinnige gedichten' uit het buitenland (Nootboom/ Op de Beek, 2013, p. 17) graag aan het grote publiek doorgeven. Of hem dat gelukt is, kunnen daaropvolgende publicaties van vertaalde gedichten van Guillevic in de tijdschriften *Raster* (37/1986) en *Revolver*⁶ niet afdoende uitwijzen. In een studie van het Centrum voor Leesonderzoek van de universiteit Gent, waar in 2013 naar naambekendheid van 'fictieschrijvers' gepeild werd, kwam de naam Guillevic in elk geval met een lage score van 6% bij de Vlamingen voor. Of een dergelijke studie in Nederland dezelfde resultaten zou opleveren, weten we niet. In elk geval zou er in Rotterdam nog een sprekende versregel van Guillevic de vuilniswagens sieren: 'Soms geloof ik er in/ of bijna'.

Een tweede belangrijke reden om Guillevic in het Nederlands uit te geven, vloeit voort uit de nieuwsgierigheid en interesse van Nootboom zelf voor het werk van de Franse dichter die hij presenteert als 'een eigenaardig, variërend, en dus verrassend dichter, lapidair zoals bij zijn onderwerp past, een mediterende man die meester blijft van zijn meditaties' (Nootboom/ Op de Beek, 2013, p. 17). Aan dit portret voegt hij verderop een aantal triviale contouren toe: 'een aardige man', 'bovendien lelijk', 'bovendien ambtenaar bij het Ministerie van Financiën, wat wil je nog meer van een dichter?' (ibid.). Opmerkelijk is dat Nootbooms belangstelling voor Guillevic in de paratekst bij de vertaling verklaard wordt vanuit een verschil in visie. Om het met Peter Bush te zeggen: het vertalen en de ontmoeting met de te vertalen dichter roepen andersheid in de vertaler Nootboom op. Over de poëzie van Guillevic tekent Nootboom namelijk op: 'hij schrijft over dingen uit de natuur, 'natuurverschijnselen', zonder die te annexeren, te gebruiken, ze met zijn eigen ziel te bevolken en als een illustratie daarvan te hanteren' (ibid.). Guillevic zou over het wezen, de filosofie van de dingen schrijven, over hun 'Dasein', om het met Heidegger te zeggen, en niet vanuit een constructivistisch perspectief, uitgaande van de menselijke representatie of betekenis (van een mier, van een steen, van een geometrische figuur...). 'Maar helemaal mogelijk lijkt me dat niet', bedenkt Nootboom een paar regels verder. Dit kan verklaard worden door de ontologische

twijfel, die de postmoderne generatie typeert, maar ook tot de Grieken terugvoert (Plato en Aristoteles, met wie Heidegger in discussie treedt), en die behelst dat de dichterlijke (of sterker nog: menselijke) stem altijd het ultieme punt is van waaruit de waarneming, en dus ook de taaluiting in het gedicht wordt geconstrueerd. ‘Stenen kunnen nu eenmaal niet spreken, maar de kracht van deze poëzie is dat je denkt dat als ze het konden, ze het misschien wel zouden doen zoals Guillevic.’, tekent Nootboom vanuit een andere poëtische en taal filosofische overtuiging, maar niet zonder fascinatie op over het werk van zijn Franse collega (ibid.). Nootbooms omkaderende tekst over Guillevic werkt dus verhelderend om aspecten van zijn eigen poëtica en taal filosofie, ook a contrario, te verkennen. Interessant genoeg gaat de vertaalbeslissing hier dus niet a priori uit van poëtische of esthetische verwantschap, ook al delen beide dichters duidelijk een filosofische, metafysische component. De vreemdheid en eigenzinnigheid van Guillevics taal filosofie en poëtisch universum lijken net de nieuwsgierige poëziekenner Nootboom op een differentiële manier aan te spreken.

Aan die presentatietekst over Guillevic is verder opvallend hoe Nootboom de ontstaansgeschiedenis en ‘blijde intrede’ van de Fransman in het Nederlandse taalgebied via Poetry International overneemt, maar zich ook hiervan onderscheidt, in de zin van Bourdieus *distinction*, door te benadrukken dat hij Guillevic *niet* op die manier leerde kennen. Zijn kennismaking met de Franse dichter verliep via de schatkamer van de literatuur en dankzij het eigen netwerk van literatoren en cultuurvrienden, een autodidacte zelfverdiende zeg maar. Terugblikkend op de veelzijdige verzameling dichters die in *Avenue* een plaats kregen, liet Nootboom zich naar aanleiding van de boekeditie ontvallen hoe niemand minder dan Hugo Claus hem op Guillevic attent maakte (2013, p. VIII).⁷ In Nootbooms inleidende tekst over Guillevic staat te lezen hoe de redacteur het werk van Guillevic naar eigen zeggen voor het eerst tegenkwam ‘op eigen kracht’ in ‘de Penguineditie van Guillevic’s *Selected Poems* (2013, p. 16). Verwezen wordt hier naar de Penguin Books-publicatie uit het jaar 1974, getiteld *Selected poems of Guillevic* en opgenomen in de *Penguin Modern European Poets Series*. Het is immers met een citaat uit de inleiding van Guillevics Engelse vertaler dat Nootboom zijn presentatietekst begint en het werk van Guillevic bij het Nederlandse publiek inleidt. Met dit literair-geïnstitutionaliseerde ontmoetingspunt (een Engelse literaire vertaling, een culturele instelling zoals het Maison Descartes in Amsterdam) rond Guillevic wijst de auteur niet alleen van meet af aan de weg naar zijn eigen schrijversbibliotheek, intellectuele nieuwsgierigheid, poëtische affiniteit of geestelijke ontmoeting met de Franse dichter. In termen van ‘posture’ onderstreept Nootboom boven het eventuele of anekdotische de eigen inbedding in een literair actorennetwerk, wat zijn eigen statuswaarde herbevestigt.

In het verlengde hiervan spreekt de manier waarop Nootboom zijn Nederlandse titelvertaling – 'Euclidiaantjes', naar de Titaantjes van Nescio – verantwoordt, boekdelen. 'Met een buiging naar Nescio heb ik ze toen maar Euclidiaantjes genoemd, een titel die voor mijn gevoel goed bij deze eigenzinnige gedichten past', zo rondt Nootboom zijn presentatietekstje over Guillevic af. Dat Nootboom 'toen maar' voor 'Euclidiaantjes' koos, 'met een buiging naar Nescio', toont de vanzelfsprekendheid aan van de omzetting van een dichter van formaat zoals Guillevic naar het Nederlands: hij wordt in de doeltaal via *name dropping* op een bijna organische manier geassocieerd met een even belangrijke auteur, zeker op het gebied van taalvernieuwing, als Nescio, en een dergelijke *mention* kan zeker tot een bredere situering van Guillevic bij het Nederlandstalige publiek bijdragen en een groter draagvlak voor de receptie afdwingen. De retorische formule 'met een buiging naar' drukt bovendien de appreciatie uit van de belangwekkende kritische stem die Nootboom in *Avenue Littéraire* belichaamt voor zijn landgenoot Nescio, en per analogie ook voor Guillevic, die hiermee in status wordt verhoogd. De diminutievorm 'Euclidiaantjes' is in dat licht bekeken goed getroffen, want ze wijst niet alleen terecht op de kleinste, kortere gedichten die Nootboom uit Guillevics bundel selecteerde, maar legt in morfologisch-semantisch opzicht ook een affectieve correlatie tot *Euclidiennes* aan de dag. Door het verlagende van de diminutievorm waarmee Nootboom Guillevic, die bekende naam, op een speelse, eigenzinnige manier zijn entrée in de Nederlandse letteren bezorgt, blijkt Nootboom ten slotte aan het vrijblijvende karakter van een omzetting, sterker nog aan een doorbraak in een ander taalgebied te herinneren.

Heeft Nootboom de teksten van Guillevic nu wel degelijk uit het Frans vertaald, en/of heeft de Engelse vertaling van Teo Savory als tussenvertaling gediend? Het valt meteen op dat er voor de afzonderlijke gedichtstitels eigenlijk niet voor een vertaling *stricto sensu* werd gekozen, maar voor het systematisch naast elkaar plaatsen van de twee talen, het Frans en het Nederlands, ondanks de morfologische taalgelijkenissen in de meeste gevallen ('Point', 'Punt'; 'Cercle', 'Cirkel'; 'Parallelogram', 'Parall[ic]logramme', etc.), die een vertaling haast overbodig maken. De indruk van een respectvolle filologische omgang met de brontekst wordt versterkt door de lay-out. De tekeningen van de geometrische figuren die in de oorspronkelijke uitgave van Guillevics *Euclidiennes* voorkomen, en op semantisch vlak onontbeerlijk zijn als mathematisch 'ding' van waaruit de poëzie spreekt, werden door de redactie van *Avenue Littéraire* weergegeven. Ook de vormgeving van het Franse gedicht – de geometrische vorm ervan, segmentering en interpunctie inbegrepen – werd bewaard conform het origineel.

In tekstueel opzicht vertaalt Nootboom de gedichten over het algemeen secuur, haast letterlijk soms (vgl. 'j'ai tendance à me plaire', spreekt de 'triangle

isocèle' (Guillevic, 1967, p. 32), 'ik heb de neiging mij te bevallen, vertaalt Nootboom, 2013, p. 18), steunend op een haast feilloos begrip van het Frans (vgl. de titel, 'zo maar' als 'Euclidiaantjes' vertaald). Nootboom leunt in zijn vertalingen van Guillevics geometrische gedichten eigenlijk dicht aan bij de oorspronkelijke Franse teksten, waardoor de vertaling als een soort interlineaire, ietwat mechanische versie van het origineel leest, zonder het gevoel van een calque te geven. Toch wordt de Nederlandse vertaling bij nader inzien ook gekenmerkt door expliciteringen, toevoegingen of herhalingen, en een aantal kleine ingrepen die de lexicale abstractie van Guillevics oorspronkelijke poëzie toegankelijker moeten maken. Hier en daar vertaalt Nootboom bijvoorbeeld in extenso, zodat meer dan in het origineel een lichtjes uitgesponnen, haast prozaïsche, beschouwende stijl ontstaat. Over het vierkant bijvoorbeeld – 'j'oubliais les angles/ où le dehors s'irrite/ au point de t'enlever/ Les doutes qui renaissent.' (Guillevic, 1967, p. 11) – schrijft Nootboom in de laatste versregel uitbreider: 'ik vergeet de hoeken/ waar de buitenwereld zich aan stoot/ zo dat hij je bijna je twijfels zou afnemen/ die net weer opkomen.' (Nootboom, 2013, p. 17).

Opmerkelijk zijn voorts enkele herhalingen, die hier en daar opduiken om op extra duidelijkheid en leesbaarheid aan te sturen, zoals in 'Rechthoek (angle droit)', precies in de eindstrofe over de hoek: 'Ce dos glacé, debout quand même/ est malhabile' (Guillevic, 1967, p. 14) waarvan Nootboom omwille van syntactische verduidelijking de bevroren staat herhaalt: 'Die bevroren rug, bevroren maar toch rechtop/ en onhandig' (Nootboom, 2013, p. 17). Hetzelfde stellen we vast in het gedicht 'Point' (Punt), waarin Guillevic met collocaties en idiomatische uitdrukkingen speelt: 'On dit: partir du point/ Y arriver' (Guillevic, 1967, p. 30), maar waarbij Nootboom het titelmotief nog eens aanhaalt en zijn punt didactischer herhaalt: 'Men zegt: vanuit een punt vertrekken/ Op een punt aankomen (Nootboom, 2013, p. 17).

Tot slot worden een aantal betekenisvolle abstracties uit Guillevics poëtische taal in Nootbooms vertaling omschreven, geconcretiseerd, of weggegomd. Zo wordt het gedicht 'Cilinder (cilindre)' dat rond het niet nader ingevulde begrip 'sphère' met de hypothese opent: 'Et si l'on quittait la sphère/ Pour s'en aller ailleurs' (Guillevic, 1967, p. 36), in een voor de lezers dagdagelijks decor omgezet: 'als iemand zijn baan zou verlaten/ om ergens anders heen te gaan' (Nootboom, 2013, p. 18). Dat de 'rechte lijn' op haar beurt bijvoorbeeld het risico loopt 'haar verleden' te vergeten, 'que tu as du passé' (Guillevic, 1967, p. 7), namelijk dat ze uit een oneindigheid komt die ook haar toekomst is, wordt door Nootboom vereenvoudigd en spreektaaliger vertaald als: 'het risico dat je vergeet/ dat je op datzelfde punt / al eens geweest bent.' (Nootboom, 2013, p. 17). Ook over de 'Parallellen 1' die vanaf het begin, 'het nu vervlogen, vergeten begin', 'la même aventure' beleven

(Guillevic, 1967, p. 9), wordt dat gezamenlijke avontuur lexicaal eenvoudiger verwoord als: 'is alles hetzelfde'. In dit gedicht kan trouwens dezelfde expliciterende beweging worden teruggevonden, omwille van de leesbaarheid en begrijpelijkheid voor het leespubliek. Neem tot slot de versregel 'ce qu'on se raconte' (Guillevic, 1967, p. 9), die in Nootebooms vertaling omgevormd is tot: 'wat we elkaar te vertellen hebben' (Nooteboom, 2013, p. 17). In het Frans wordt geïmpliceerd dat de protagonisten effectief met elkaar communiceren, wat niet per se het geval is in het Nederlands. Hier lijkt de vertaler afstand te nemen van het gezegde, om op een soort metaniveau te reflecteren over het moment dat aan het zeggen voorafgaat, het nog niet uitgesprokene. In de volgende versregels kunnen we opnieuw de woordelijke herhaling terugvinden, die ook bepaald wordt door het rijmpatroon: de eindrijmen in het Frans zet Nooteboom om in een allitererend rijm, dat vervolgens een herhaling van 'begin' met zich meebrengt. Enigszins verrassend is de pointe van het gedicht in vertaling. Het Frans is dubbelzinnig, en betekent enerzijds dat de parallellen een ontmoetingspunt tussen de twee lijnen onmogelijk maken. Zelfs als ze verder zouden willen in hun fantasie, hun verbeelde ontmoeting, toch kunnen ze dat niet. Anderzijds suggereert het Franse gedicht dat je slechts samen verder kunt, als je je in jezelf en in de ander verliest. De Nederlandse vertaler heeft er hier voor gekozen om de ontkenning op 'twee' te laten vallen: geen enkel van ons beiden geraakt ooit verder, we zijn op de ander en op onszelf aangewezen, waardoor het idee dat in het Frans wordt uitgedrukt, namelijk dat we samen verder komen, hier een nieuwe invulling krijgt.

Alain Trossat, de grote onbekende: tussen mystificatie en spookvertaling

Over het tweede geval kan ik korter zijn, wat niet betekent dat het voorliggende materiaal daarom minder interessant is. Anders dan de opvallende evenementiële, institutionele en literair-historische verankering van Guillevics tekst en vertaling, blijkt de tweede Nooteboom-vertaling van Franse poëzie in *Avenue Littéraire* omhuld door enig mysterie. Speurwerk in nationale bibliografieën en verscheidene databases, ook van biografische aard, levert het resultaat op van Trossats opvallende afwezigheid in het twintigste-eeuwse Franse literaire patrimonium. Amper maakt een literatuur georiënteerd blad in het Frans melding van deze auteur die nochtans in Parijs bij uitgeverij Seghers in 1953 een bundel gedichten uitgaf onder de titel *La nuit éclairée*, zoals ook Nooteboom in de introductietekst bij zijn vertaling uitlegt (Nooteboom, 2013, p. 260). Trossat publiceerde voor de rest een paar afzonderlijke gedichten bij onder andere *Mercure de France* in een nummer van mei 1956. Waarom Nooteboom in 1985, meer dan 30 jaar na wat Trossats enige doorbraak

lijkt te zijn geweest op de Franse poëziemarkt, kennelijk beslist om twee gedichten van Trossat te publiceren, is de vraag. De onderneming kan verklaard worden vanuit een vriendschappelijk gebaar, want Nooteboom leerde de man kennen in de jaren zestig in Rio de Janeiro, zoals in zijn korte presentatietekst te lezen valt. De Franse dichter zou eigenlijk een gelegenhedsdichter worden, die haast stiekem poëzie publiceerde, want hij was zijn hele leven lang eigenlijk werkzaam in de internationale platenindustrie (bij Phonogram), en het zou precies via de baas van Philips/ Phonogram, Claude Pascal, zijn dat Nooteboom Trossat leerde kennen.⁸ In het licht hiervan valt op, zeker in vergelijking met het geval Guillevic, hoe Nooteboom het werk van Trossat opnieuw vanuit een literaire legitimeringsstrategie aan zijn lezers presenteert. Vooral eer hij iets zegt over het drukke beroepsleven van Trossat, laat hij opnieuw via *name dropping* belangwekkende en gecanoniseerde dichters de revue passeren, die naast het schrijverschap ook een totaal ander beroep hadden, zoals Slauerhoff en Wallace Stevens onder anderen. En hij benadrukt uiteraard de *faits d'arme*, de belangrijke realisaties van Trossat op literair vlak, en niet bij de minste: de publicatie van een bundel bij een Parijse uitgever, en 'losse gedichten en teksten in allerlei literaire bladen, waaronder de *Mercure de France*'. Op die manier neemt Nooteboom het Nederlandse publiek enigszins bij de neus, en keert hij het perspectief om in vergelijking met Guillevic: hier wordt de 'onbekende dichter' als een pseudo-bekende Franse dichter gepresenteerd en door de vertaler-commentator in status verhoogd. Vanuit zijn autoriteit in het veld – we zijn ondertussen in 1985, Nooteboom heeft gezag in de literaire wereld –, blijkt hij voor het goede doel de canonisering en de betrekkelijke aandacht voor bepaalde schrijvers ten opzichte van anderen te sturen. Had Cees Nooteboom in de inleiding van het verzamelboek 'Avenue' niet aangegeven dat hij 'voor de lol' had vertaald?

Interessant is nog de grafische en iconografische uitwerking van beide vertaalafleveringen. Bij het bestaande werk van Guillevic staat er een fotoportret – met nota bene vele attributen van een Fransman uit die periode (baret, pijp, geruite sjaal met beige regenjas) – die de dichter met brede glimlach, uit het leven gegrepen, naast zijn gedichten positioneert. Daarentegen wordt Trossat niet in levenden lijve maar door een grafische tekening ingeleid, die naar het beroep van Trossat in de muziekwereld verwijst: op de getekende elpee is de pen, het schrijfinstrument van de dichter, de naald geworden. Of hoe het schrijverschap en de poëzie muziek kunnen laten opklinken, en voeden. Deze keer worden uitgaande van de levende ontmoeting met de dichter die Nooteboom in zijn presentatietekst schetst, op iconografisch vlak niet de empirische dichter, maar het werk en de schrijfmotieven gelegitimeerd.

Bij nader onderzoek blijkt er geen enkel spoor te bestaan van een oorspronkelijke tekst in het Frans. Nooteboom vermeldt overigens oprecht in zijn paratekst:

'De gedichten hiernaast zijn (nog) niet in het Frans gepubliceerd – het moet een eigenaardige sensatie voor hem zijn om ze nu eerst in het Nederlands gedrukt te zien.' (Nootboom, 2013, p. 260). Deze wereldprimeur wordt zelfs in het Engelse taalgebied opgepikt, zoals blijkt uit de *editorial content* van *Art Directors Annual* (1985, 1, p. 213) gewijd aan het januari-nummer van *Avenue* 1985 over 'Trossat, poet as well head of a recording company': 'At the time of publishing, the poems in question had not yet appeared in French, which made this a world premiere'. Indien het origineel niet bestaat, zouden we kunnen spreken van een pseudovertaling. Aannemelijker is de hypothese dat het, naar het voorbeeld van theaterteksten die enkel als opvoeringsteksten circuleren, maar niet in druk verschijnen, om 'grijze literatuur' zou gaan, namelijk om een brontekst die niet eerder gepubliceerd is, een 'spooktekst' die pas voor de eerste keer in vertaling het licht ziet. Volgens Nootboom zou het origineel eenvoudigweg verloren zijn gegaan.

Wat vergelijkenderwijs aan zowel Guillevic als Trossat opvalt, is het dubbele profiel van de twee dichters die Nootboom uit het Frans vertaalt: de ene als ambtenaar van het Ministerie van Financiën, de tweede als 'PDG' (Président Directeur Général), hoofd van een belangrijke platenfirma. In zijn boek *La condition littéraire. La double vie des écrivains* (2009), analyseert de Franse socioloog Bernard Lahire het dubbelleven van schrijvers. Ze zouden voortdurend afwisselen tussen literaire activiteiten en een tweede beroep dat 'betaalt'. Lahire spreekt in dat opzicht van een voortdurend spel, van oudsher al – een structurele situatie waarop Nootboom hier eigenlijk expliciet wijst. Zodoende belicht Nootboom met zijn bijzondere dichterskeuze de nadere institutionele voorwaarden om aan literatuur-c.q. poëziebeoefening te doen en het effect op de schrijvers en hun gedichten; want dit dubbelleven levert ook inzicht in hun omgang met het begrip tijd, zegt Lahire.

Terugblikkend op de buitenlandse poëzie in *Avenue Littéraire* omschreef Nootboom het vertalen als 'een effect van toevalligheid' (Nootboom/Op de Beek, 2013, p. iX), daar zou vertaling volgens hem toe dienen: zich laten leiden door voorliefdes en toevalligheden, door wat hij leest *en passant*, en vervolgens onbekende poëzie bezorgen per ongeluk, aan iemand die het niet verwacht en zich misschien zou laten verrassen. De twee vertaalproducties die we in deze bijdrage hebben geanalyseerd, getuigen van de diverse en ook willekeurige aanrakingspunten van Nootboom met de buitenlandse poëzie: een literair-intellectuele, dichterlijke ontmoeting aan de ene kant, een ontmoeting in levenden lijve aan de andere kant. In beide gevallen stuurt Nootboom met zijn vertalingen van Franse poëzie het literaire patrimonium een andere kant op, en herschrijft de poëziegeschiedenis: de 'Euclidiaantjes' verwijzen naar de geamuseerde blik en sympathie van Nootboom voor een dichter die een paar keer komt performen in Nederland, en die hij interessant vindt, en naast Nescio een plaats geeft in de 'wereldliteratuur'. Met Trossat

voert Nootboom, vanuit zijn gezaghebbende positie, tussen de regels door een spel met de manier waarop een auteur wordt gecanoniseerd, en waaraan het ligt dat hij doorbreekt of niet. Er ligt hier een vorm van mystificatie voor, die Trossat als dichter een plaats geeft in het Nederlands terwijl zijn oeuvre amper contouren krijgt en erkend wordt in zijn eigen taalgebied. Nootboom heeft altijd beweerd dat hij het vertaalwerk *au sérieux* heeft genomen, wat zeker blijkt uit de hier bestudeerde Guillevic-vertalingen, maar er is een element dat in het plaatje niet mag ontbreken: hij vertaalde ook voor de lol, omwille van het avontuur, dat hem even weg van zijn eigen gedichten naar andere oorden, een onverwachte bestemming – ‘destinerance’ zou Derrida (1983) gezegd hebben – bracht. En voor wie even de tijd zou nemen om het blik verruimende spel van de poëzie met hem te spelen.

NOTEN

- 1 ‘Nomadisme, natuurlijk was dat het wat me aantrok, wat me nog jaren zou verleiden om eenzelfde weg te volgen’, schrijft Cees Nootboom over *Schuim en as* van Slauerhoff in zijn nawoord tot diens *Opstand van Guadalajara*. (Nootboom, 2015, p. 115)
- 2 De datum is onzeker. Helaas zijn de *Avenue Littéraire*-afleveringen uit de facsimile-editie bezorgd door Esther op de Beek niet gedateerd, noch nader in de tijd gesitueerd. Guillevic is in de boekeditie meteen na het speciale nummer rond *Poetry International 1976* gerangschikt. Nochtans was hij na zijn derde optreden in 1974 pas in 1979 een laatste keer te gast op het Rotterdamse festival.
- 3 Zie bv. de achterflaptekst bij Slauerhoffs *De opstand van Guadalajara* over Nootbooms voorwoord.
- 4 We vernemen zelfs in de tekst hoeveel die zoektocht naar Guillevic in Nederland Cees Nootboom gekost heeft, want zelfs het lidmaatschapsgeld van de bibliotheek wordt genoemd: ‘1,10 f.f.!’.
- 5 Zie *Honderd dichters uit vijftien jaar Poetry International. 1970-1984*. Lemma over Guillevic p. 453. Welke gedichten Guillevic daar heeft voorgedragen, hebben we niet kunnen achterhalen. Aan het eind van de Poetry week in Rotterdam, anno 1970, zou Eugène Guillevic over Poetry International hebben gesproken als over ‘dit meest democratische festival’ (omdat hij, gezien het onderonsje, de avond nadien spontaan Franse chansons gezongen zou hebben). Mooij zou in 1993 opnieuw als bemiddelaar optreden, en Guillevic opnieuw uitnodigen.
- 6 *Raster*, nr. 37, 1986, vertaald door Eddy van Vliet en *Revolver*, jg. 19, 3-4, pp. 40-47.
- 7 Het is aannemelijk dat Claus in contact kwam met Guillevic via het surrealisme. Interessant is bovendien dat Guillevic in de jaren zestig in Nederland in de handboeken Franse literatuur op school werd behandeld, zoals via het *Abrégé de l’histoire de la littérature française* van Besançon, Struik en Brugmans, uitgegeven en voor de 15de keer herdrukt in 1961 bij J.B. Wolters, Groningen (de eerste druk ver-

scheen overigens al in 1920 en is kennelijk steeds bijgewerkt). Met mijn dank aan Ard Posthuma voor deze bibliografische verwijzing en het speurwerk ernaar.

- ⁸ Alain (Cohen)-Trossat is de vader van Olivier Cohen, uitgever van Les éditions l'Olivier, in Parijs. Met mijn dank aan Esther op de Beek, Philippe Noble en uiteindelijk Cees Nootboom zelf voor de contextuele informatie.

Bibliografie

- Bassnet, S. & A. Lefevere (1990), *Translation, history and culture*. London: Pinter Publishers. Buzelin, H. (2011). Agents of translation. In Y. Gambier & L. Van Dorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*. (Vol. 2) (pp. 6-12). Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.
- Campert, R., J. Eijkelboom, J. Gerritsen, & M. Mooij (1984). *Honderd dichters uit vijftien jaar Poetry International. 1970-1984*. Amsterdam: Manteau, 1984.
- Cassin, B. (dir.) (2004). *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Le Seuil/Robert.
- Claes, P. (1984). *De mot zit in de mythe*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Fenoulhet, J. (2013). *Nomadic Literature. Cees Nootboom and his Writing*. Peter Lang (European Connections): Oxford.
- Guillevic, E. (1967). *Euclidiennes. Poèmes*. Paris: Gallimard.
- Grave, J. (2001). *Zulk vertalen is een werk van liefde. Bemiddelaars van Nederlandstalige literatuur in Duitsland 1890-1914*. Nijmegen: Vantilt.
- Inghilleri, M. (2005) The sociology of Bourdieu and the Construction of the 'object' in 'Translation and Interpreting Studies'. *The Translator*, 11 (2), 125-145.
- Lahire, B. (2006). *La condition littéraire. La double vie des écrivains*. Paris: Editions La Découverte.
- Logie, I. (2006). Elke tekst een palimpsest. Borges en vertalen. *Filter*. 13 (2), 35-43.
- Mooij, M. (1987). Poetry International Rotterdam. *Ons Erfdeel*, 30 (1), 717-723. http://www.dbnl.org/tekst/_ons003198701_01/_ons003198701_01_0222.php
- Naaijken, T. e.a. (2010). *Denken over vertalen*. Nijmegen: Vantilt.
- Nootboom, C. (1978). Open als een schelp, dicht als een steen. *Gedichten*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Nootboom, C. (2008, 30 maart). Kom vooral spoken. *Het Nieuwsblad*.
- Nootboom, C. (2015). Nawoord. In J. Slauerhoff, *De opstand van Guadalajara*. Met een nawoord van Cees Nootboom (pp. 112-122). Soesterberg: Aspekt.
- Nootboom, C. (2016). *Le visage de l'œil*. Poèmes choisis par Philippe Noble. Arles: Actes Sud.
- Op de Beek, E. & C. Nootboom (2013). *Avenue Littéraire, 15 jaar wereldliteratuur. Verzameld door Cees Nootboom. Bezorgd door Esther Op de Beek*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Schyns, D. (2004). Maar waar is mijn sprinkhaan? Cees Nootboom in gesprek met zijn vertalers. In S. Evenepoel, G. Rooryck, H. Verstraete (Red.), *Taal en cultuur in vertaling: de wereld van Cees Nootboom* (pp. 87-116), Antwerpen: Garant.

- Vanasten, S. (2016). Deux traversées majeures de l'œuvre de Cees Nooteboom. *Septentrion*, 45 (3), 80-82.
- Werner, M. & Zimmermann, B. (2006). Beyond comparison: *Histoire Croisée* and the Challenge of Reflexivity. *History and Theory*, 45 (1), 30-50.

Deel 3.
Nootebooms poëzie in
vertaling

VIERMAAL 'BASHŌ': DE ENGELSE VERTALINGEN VAN NOOTEBOOMS GEDICHT VERGELEKEN

Jane Fenoulhet

ABSTRACT

There are no fewer than four published English translations of Nootboom's poem 'Bashō I-IV' with which he opens the volume *Het gezicht van het oog* (1989). They are by O'Loughlin (1994), Nathan & Spahr (1997), Coetzee (2004) and Colmer (2014). Close comparison of the four English versions reveals the intricacies of translators' choices and ultimately their overall strategies. The comparison focuses on English language usage, poetic effects, multiple voices and translation in its many forms. I experiment with using a non-hierarchical, broadly phenomenological approach which enables the richness of the translations and each translator's engagement with Nootboom's poem to be appreciated. Ultimately, such an approach also highlights the multiple possibilities for realization contained in Nootboom's own poem.



Het gedicht 'Bashō I-IV' van Cees Nootboom oefent een zekere aantrekkingskracht uit op Engelstalige poëzievertalers te oordelen naar het zeer bijzondere feit dat er vier gepubliceerde vertalingen van zijn. In dit hoofdstuk wil ik deze vier versies van 'Bashō' – van de hand van J. M. Coetzee; Leonard Nathan en Herlinde Spahr; Michael O' Loughlin; en David Colmer, – bespreken met de bedoeling om de verschillende vertaalstrategieën aan het licht te brengen.

Voor mij is de keus om vier vertalingen te bespreken niet alleen een praktisch-vergelijkende, maar ook een theoretisch-filosofische. In wat volgt pas ik het begrip 'multipliciteit' van Gilles Deleuze¹ toe op vertaling die 'can therefore no longer be conceived of as the reproduction of an original, but has become subject to reconceptualisation as the re-writing of an already "pluralised" original' (Littau, 2009, p. 331). Dit wil zeggen dat de vertaler haar/zijn stem toevoegt aan het complexe

geheel. Meerstemmigheid is één van de factoren die in het vergelijkingsproces een rol zal spelen. De vier Engelstalige versies van ‘Bashō’ worden onderling vergeleken, maar niet met de brontekst, want uitgaand van een multiplicitéit van teksten is het niet meer mogelijk te spreken van een hiërarchische verhouding tussen een origineel en een vertaling. Ook binnen één vertaling kan meer dan één vertalersstems zich laten horen. Leonard Nathan was een Amerikaanse dichter die vaker letterlijke vertalingen uit andere talen omwerkte tot Engelstalige gedichten. In het geval van ‘Bashō’ werkte hij samen met een Nederlandstalige doctoraalstudent, Herlinde Spahr.

De beslissing om multiplicitéit als uitgangspunt te nemen, brengt een zekere werkwijze met zich mee: namelijk dat men met meerdere gelijkwaardige entiteiten werkt – in dit geval Engelse vertalingen, of eigenlijk Engelstalige gedichten. Tegelijkertijd geldt deze complexiteit niet meer als problematisch, maar kan eerder beschouwd worden als literair terrein dat in kaart gebracht moet worden. Dit uitgangspunt laat zien dat de binaire oppositie tussen origineel en vertaling interessante contouren buiten beschouwing laat of wegdrukt, zoals bijvoorbeeld de tekst waarop Leonard Nathan’s gedicht steunt, namelijk de eerste, letterlijke versie door Herlinde Spahr. Sterker nog: een dergelijke oppositie wist ook de aanwezigheid van andere teksten binnen het zogeheten origineel uit – in het geval van Nootebooms gedicht dus het werk van de zeventiende-eeuwse Japanse schrijver van reisliteratuur en haikus, Matsuo Bashō.

Het gedicht van Nooteboom

Voordat ik de vertalingen vergelijk wil ik eerst bepaalde aspecten van het Nederlandstalige gedicht bespreken die de basis zullen vormen van de vergelijking. ‘Bashō’ – een serie van vier gedichten – verscheen in 1989 in de gedichtenbundel *Het gezicht van het oog* (Nooteboom, 1989) De titel ‘Bashō’ en de eerste twee regels van gedicht I leggen al het verband met het bekende reisverhaal *The Narrow Road to the Deep North* van Bashō (Bashō, 1966). Of Nooteboom een bepaalde Nederlandse vertaling of verschillende vertalingen heeft gebruikt, heb ik niet onderzocht. Wel heb ik via de Engelse vertaling van Nobuyuki Yuasa parallellen kunnen vinden tussen regels van Nooteboom en verschillende reisverhalen van Bashō. Hoe dan ook, hier is er in ieder geval sprake van een al bestaande vertaallaag voordat de gedichten van Nooteboom naar het Engels vertaald werden, en in dit geval gaat het om vertaling vanuit het Japans. Om een term van Rebecca Walkowitz te gebruiken, kan het gedicht van Nooteboom als ‘born translated’ gezien worden (Walkowitz, 2015, p. 3). Met deze term wil Walkowitz de aandacht vestigen op literatuur die doordrongen is van vertaling: in het taalgebruik; als thema; en als positionering

ten opzichte van andere talen en culturen, maar vooral als literatuur die 'approaches translation as medium and origin rather than as afterthought' (Walkowitz, 2015, pp. 3-4).

De dichter Bashō onderneemt zijn reis naar de afgelegen noordelijke regio van Japan om bepaalde plaatsen voor de eerste en laatste keer te zien. In de woorden van Nootbooms gedicht:

Hier kwam de dichter voorbij op zijn reis naar het Noorden.
 Hier kwam de dichter voor altijd voorgoed voorbij. (gedicht I/regel 11-12;²
 Nootboom, 1989, p. 9)

Het gedicht is veel meer dan het navertellen van het verhaal van Bashō: het gaat over de poëzie zelf, en over nomade zijn. In deze bespreking van de Engelse vertalingen gaat mijn aandacht voornamelijk uit naar het taalgebruik dat ik het beste kan beschrijven als beweeglijk, fluïde, en doordrongen van vertaling.

Dit zijn de aspecten die voor mij de stem van Nootboom vormen. Ik geef een voorbeeld uit het derde gedicht:

Nergens in dit heelal heb ik een vaste woonplaats
 Schreef hij op zijn hoed van cypressen. De dood nam zijn hoed af,
 Dat hoort zo. De zin is gebleven.
 Alleen in zijn gedichten kon hij wonen. (III/1-4; Nootboom, 1989, p. 11)

Te oordelen naar de Engelse vertaling van Bashō's verhalen, is de eerste regel een citaat uit het reisverhaal *The Records of a Travel-worn Satchel* van Bashō (Bashō, 1966, p. 81). Door het gebruik van een cursief lettertype staat de regel apart – een duidelijk signaal aan de lezer om hier iets achter te zoeken. Tegelijkertijd lees ik die regel als uitspraak van het sprekende subject van Nootbooms gedicht. Deze dubbele stem komt in totaal vier keer voor; de laatste keer sluit hij het vierde en laatste gedicht af. De twee stemmen drukken de nomadische situatie letterlijk uit, maar ook filosofisch doordat het 'ik' meervoudig is. De tweede zin heeft, zoals vele in de Bashō-gedichten, een fluïde, ongrijpbaar karakter, dat een open leeshouding stimuleert. De fluïditeit wordt ten dele veroorzaakt door de interpunctie, namelijk het gebruik van een komma in plaats van het grammaticaal correcter punt: 'De dood nam zijn hoed af,/dat hoort zo.' Ik lees de zin op de volgende manieren: ten eerste dat de dood de hoed van de dichter afneemt – een poëtische manier om te zeggen dat hij gestorven is; ten tweede dat de woordgroep 'dat hoort zo' suggereert dat de dood zijn eigen hoed afneemt uit respect voor de dode. De openheid van 'De zin is gebleven' rust op het woord 'zin' en wordt zichtbaar in Engelse vertaling, want in

het Engels hebben we met twee verschillende zelfstandig naamwoorden te maken hebben: ‘*sentence*’ en ‘*sense*’. In ieder geval laat de tweede helft van de derde Nederlandstalige regel zich op een meervoudige manier lezen. Zelfs in de betekenis van ‘*sentence*’ of ‘volzin’ kan ‘zin’ vooruit wijzen naar de volgende regel, die zelf verwijst naar de bekende regel van Slauerhoff,³ of achteruit naar de zin van Bashō. De stem van Slauerhoff draagt onmiskenbaar bij aan de meerstemmigheid van Nootebooms gedicht.

In het vierde en laatste gedicht klinkt de stem van Bashō herkenbaar maar uiteraard veranderd door via de twee zinnen die van hem overgenomen zijn.

De zon die verongelukt in de bek van het paard.

Ook ik ben verleid door de wind die de wolken laat drijven. (IV/3 en 11; Nooteboom, 1989, p. 12)

Van de eerste zin vind ik geen exact equivalent in de Engelse vertaling; wèl de haiku ‘Roses of Sharon/At the roadside/Perishing one after another/In the mouth of a horse’ in *The Records of a Weather-exposed Skeleton* (Bashō, 1966, p. 53). De tweede zin waarin het ‘ik’ weer spreekt, en die dit gedicht afrondt, staat in mijn editie van Bashō aan het begin van zijn reisschets, dus is die verplaatsing ook een vorm van vertaling waarbij een inleidende idee tot een afsluitende wordt.

Tenslotte wijs ik naar ekfrasis als praktijk waarin het visuele in woorden vertaald wordt. Deze vorm van vertaling fungeert als basiselement van Nootebooms beeldend taalgebruik in ‘Bashō’, zoals in de volgende voorbeelden uit het eerste gedicht: ‘[...] hij maakt een boek met zijn ogen’ en ‘Altijd de kus van het oog vertaald in de dwang van de woorden’ (Nooteboom, 1989, p. 9). Maar Nooteboom past deze praktijk op een intense manier toe met als resultaat een dynamische taal die de dynamiek van transformatie uitdrukt: poëzie wordt in scherpe stenen vertaald, de dichter in een gemaal, het landschap in woorden.

Vergelijking van de vier Engelstalige versies

Volgens het begrip multipliciteit dat ik hier hanteer zijn alle versies van ‘Bashō’ even belangrijk en interessant. Dus was er geen voor de hand liggende volgorde voor de bespreking van de vertalingen die aandacht besteedt aan vier aspecten: i) taalgebruik, ii) poëtische effecten, iii) meerstemmigheid en iv) de rol van vertaling. Dit zijn hele specifieke eigenschappen die via het proces van vergelijking en contrast een goed inzicht geven in belangrijke verschillen tussen de gedichten, om eventueel uitspraken te doen over de gehanteerde vertaalstrategieën. Ik begin met het gedicht dat door Coetzee is gemaakt; hierop volgt het gedicht van Nathan en

Spahr met vergelijkend commentaar. Bij de bespreking van het gedicht van Michael O' Loughlin probeer ik het te karakteriseren via vergelijking met de andere twee gedichten; en het gedicht van Colmer behandel ik met verwijzing naar de andere drie Engelstalige gedichten.

Mijn leesmethode – een bewust oppervlakkige – ontleen ik aan Clive Scott die een fenomenologische aanpak aanbeveelt, zodat het leesproces naast een intellectuele en affectieve ook een lichamelijk engagement met de tekst inhoudt (zie ook de bijdrage van Ton Naaijens in deze bundel). Voor hem is lezen geen kwestie van interpretatie, maar er één van constructie:

Constructivist texts are based on language, not as a vehicle for meaning, but as a material performing its own body and expressive resourcefulness, encouraging us to savour its generative diversity. The act of translation is the fullest realisation of the reading experience as conceived of here, because translation has a warrant for intervention and diversification. (Scott, 2012, p. 15)

Aspecten als taalgebruik en interpunctie verdienen de aandacht van de lezer eerder dan het toeschrijven van betekenis aan het gedicht.

1. De versie van J. M. Coetzee

Bekeken vanuit het taalgebruik vallen de volgende aspecten van Coetzee's 'Basho'⁴ op: een gebrek aan interpunctie; een soms ongebruikelijke woordvolgorde; on-Engels klinkende woorden; en een variabel ritme. Tegelijkertijd maakt Coetzee gebruik van een duidelijke cesuur die een regelmatigheid aanbrengt in de fluiditeit van het gedicht.

Old man among the reeds mistrust of the poet. (I/1; Coetzee, 2004, p. 61)

Oppervlakkig bekeken bevat deze openingszin twee parallelle delen bestaand uit: naamwoord – voorzetsel – naamwoord, maar terwijl de eerste woordgroep onproblematisch is, roept de tweede na de cesuur onzekerheid op vanwege het gebrek aan interpunctie en de moeilijk te duiden woordvolgorde. Deze fluiditeit laat een lezer vrij om te spelen met de elementen, vooral de verhouding tussen de 'old man' en 'poet'. De titel stuurt lezers in de richting van Bashō die tegelijk oude man en dichter was, maar 'mistrust of the poet' opent een heel ander dialoog met de eigentijdse maatschappij en de positie van de dichter. Tegelijkertijd is het de dichter zelf die 'mistrust' voelt.

De voorlaatste regel van gedicht I luidt:

Here passed by the poet on his journey to the North.' (I/11; Coetzee, 2004, p. 6)

De vreemd-aandoende woordvolgorde vormt een uitdaging aan Engelse lezers, want hierdoor wordt de vertaler zichtbaar. De bij Engelstalige vertalingen vaak geconstateerde domesticerende aanpak wordt hier doorbroken. Laurence Venuti beschrijft die aanpak als volgt:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance [...] that the translation is not in fact a translation, but the 'original.' (Venuti, 1995, p. 1)

Het taalgebruik van Coetzee klinkt vertaald, wat een bepaald tegendraads of 'foreignising' effect creëert en tegelijk het thema vertaling benadrukt, zoals in het volgende voorbeeld uit het tweede gedicht:

We know poetic poetry the common dangers
of moonstruckness, bel canto. Embalsamed air, that is all, (II/1-2; Coetzee, 2004, p. 63)

Alweer wordt het de lezer door Coetzee niet makkelijk gemaakt om het gedicht zonder moeite te lezen, deze keer door de aanwezigheid van on-Engels klinkende woorden. Al lezende werd ik door de bijzondere woordkeus in de richting geduwd van het gebruik van wat Scott 'the physiological voice' (Scott, 2012, p. 32) noemt, door de regel hardop te gaan lezen. Wat een rijkheid aan klanken, rhythm, talen en associaties. De woorden die ik als Engelstalige nooit eerder was tegengekomen, zijn 'moonstruckness' en 'embalsamed'. In principe zijn het morfologisch correcte vormen zodat de betekenis af te leiden valt. Dus ligt de perceptie van vreemdheid, denk ik, in de creatieve toepassing van de grammaticale regels die in het geval van 'moonstruckness' resulteert in een lang en poëtisch onconventioneel woord met rijke associaties als 'madness' en 'hopeless love'. 'Embalsamed' roept bij mij de volgende elementen op: 'the preservation of dead bodies' en 'aromatic substance', terwijl de uitdrukking 'bel canto' weer aandacht vraagt voor meertaligheid hoewel je de woorden ook in een Engels woordenboek kan vinden.

De zojuist besproken voorbeelden tonen dat vertaling in de breedste zin een belangrijk kenmerk van de taal van Coetzee's gedicht is. Maar, zoals de volgende

drie voorbeelden illustreren, is vertaling ook onderwerp van het gedicht; in dit geval, vertaling van het geziene naar het geschrevene:

- [...] he is making a book with his eyes. (I/2; Coetzee, 2004, p. 61)
- Always the eye's kiss translated into the words' drive. (I/7; p. 61)
- The poet is a milling through him the landscape is turned into words.
Yet he thinks just like you and his eyes see the same. (IV/1-2; p. 67)

Tenslotte wil ik een laatste aspect van vertaling in Coetzee's 'Bashō' noemen: de cursieve zinnen die aan het werk van Bashō ontleend zijn. Neem bijvoorbeeld Coetzee's vertaling van de hierboven al in het Nederlands geciteerde eerste regel van gedicht III: '*Nowhere in this universe have I a fixed dwelling*' (Coetzee, 2004, p. 65). In deze zin duikt voor de eerste keer het lyrisch 'ik' op dat met twee stemmen spreekt: die van de oude en die van de nieuwe dichter. Deze stemmen laten zich ook in de laatste regel van gedicht IV horen:

I too was tempted by the wind that blows the clouds. (IV/11; Coetzee, 2004, p. 67)

De verschillende lagen van vertaling zijn hier moeilijk te ontsluiten, want zelfs als Coetzee Nootbooms zinnen rechtstreeks vertaalde zonder te refereren naar de Engelse vertalingen van Bashō, dan nog is er ergens de vertaling waarin Nootboom zelf Bashō heeft gelezen.

2. De versie van Leonard Nathan en Herlinde Spahr

Old man in the middle of reeds suspicion of the poet.
He goes his way to the North he composes a book with his eyes. (I/1-2;
Nootboom, 1997, p. 76)

Wat mij meteen opvalt aan deze openingsregels is dat ze makkelijk lezen. Het ritme voelt bekend aan. Er zijn herkenbare voeten hoewel de regels niet overeenkomen met een herkenbare traditionele dichtvorm. De laatste twee regels van gedicht I hanteren een gewone woordvolgorde die als traditioneel-dichterlijk overkomt vanwege de plaatsing van 'Here' als eerste element van de zin: 'Here the poet passed on his way to the North.' De volgende regel herhaalt 'Here the poet' maar varieert de werkwoordstijd – 'Here the poet passes forever once' – een frappante variatie die contrasteert met dezelfde regel bij Coetzee: 'Here passed by the poet finally forever.' Nathan en Spahr drukken eeuwigheid ('forever') en eenmaligheid ('passes

[...] once') uit, terwijl Coetzee benadrukt dat het moment voorbij is ('passed by [...] finally') en toch voortduurt, dankzij het gedicht.

'Basho' lijkt in heldere taal geschreven. Een goed voorbeeld hiervan zijn de volgende twee regels, nog steeds uit gedicht I:

Time consumed to a butterfly frozen in stone,
In a tide of marble the sheen of cut fossils. (I/9-10; Nootboom, 1997, p. 76)

De ritmische taal creëert een onmiddellijk effect van toegankelijkheid dat bij nader inzien problematisch blijkt. De functie van het voorzetsel in 'Time consumed to a butterfly' blijft onduidelijk. Vergelijk de regel met dezelfde van Coetzee: 'To digest the past frozen stony as a butterfly'. Hoewel de regel van Coetzee op deze lezer een raadselachtige indruk maakt, kan ik tegelijkertijd verbanden leggen met de idee van dichten als het transformeren van het verleden. De vergelijking laat zien dat de taal van Nathan en Spahr concreet is, terwijl die van Coetzee complexer overkomt. Volgens Nathan en Spahr wordt de tijd een versteende vlinder, een fossiel, iets wat niet meer kan veranderen. Coetzee, aan de andere kant, beschrijft het verleden als 'stony', maar ondermijnt rigiditeit door middel van de vergelijking met een vlinder, want een 'butterfly' is helemaal niet 'stony'. Alweer scheidt Coetzee een verband met een andere regel, in dit geval de laatste van gedicht II: 'so that what vanished is still there as something that vanished.'

Het resultaat van de vergelijking tot nu toe is dat Nathan en Spahr een traditioneler ritme en normaler woordvolgorde hanteren. Nu wil ik naar de vreemdheid van woorden kijken. Ik citeer de eerste twee regels van gedicht II:

We know the cheap perils of poetic poetry
And of moonstruck singing. It is embalmed air, (II/1-2; Nootboom, 1997, p. 77)

Er komen geen onbekende woorden in voor, zoals in het geval van Coetzee, maar wel twee woordcombinaties die tot de verbeelding spreken: 'Moonstruck singing' hoor ik bijna, terwijl ik 'embalmed air' ruik. De eerste zin doet me denken aan het klassieke voorbeeld van alliteratie in het Engels – Peter Piper picked a peck of pickled pepper – terwijl het begrip 'moonstruck singing' een grappig beeld oproept. Dit gedicht heeft dus een heel andere teneur dan dat van Coetzee. De toegankelijkheid en ritmische regelmatigheid contrasteert met de fluïditeit bij Coetzee die bijdraagt aan de distinctieve raadselachtigheid of gelaagdheid van zijn versie. Beide versies laten herkenbare eigen stemmen horen.

Het element vertaling is wel aanwezig als thema in de versie van Nathan en Spahr, maar veel minder in het taalgebruik, dus treedt het hier minder op de voor-

grond dan bij Coetzee. De inwisselbaarheid van oog en mond komt in precies dezelfde woorden voor als in het eerste gedicht van Coetzee: 'the eye's kiss', als onderdeel van het proces van vertaling van het geziene in woorden. Vergelijking van beide versies van de eerste zin van gedicht IV bevestigen de voorlopige conclusies:

N/S: The poet is a mill that turns the landscape into words. (Nootboom, 1997, p. 79)

C: The poet is a milling through him the landscape is turned into words. (Nootboom, 2004, p. 67)

De eerste versie gebruikt een concrete metafoor die iets machinaals uitdrukt waardoor de nadruk komt te liggen op het vervaardigen van gedichten eerder dan het vertalen van werkelijkheid in literatuur. De tweede versie karakteriseer ik als fluïde en dynamisch, terwijl de 'poet' als mysterieus en transformerend overkomt.

3. *De versie van Michael O' Loughlin*

Deze vertaling leest weer heel anders dan de twee hierboven besproken versies en heeft naar mijn idee een minder uitgesproken karakter, of anders gezegd, O'Loughlin laat een vagere vertalersstem horen naast de nog herkenbare stem van Nootboom. Net als in de andere versies, hoor ik die bekende stem in de structuur van de regels met hun cesuur en ontwaar ik hem in de afwezigheid van interpunctie, de elementen van het landschap, de figuur van de dichter en de idee van dichten als vertaling van het visuele naar het talige.

Bij een eerste lezing van deze 'Bashō'-gedichten constateer ik net als bij Nathan en Spahr een taalgebruik dat als normaal – dus in overeenstemming met de regels van het normatieve Engels – overkomt. Wel zijn er bepaalde aspecten zoals woordkeus en ritme die een ander effect creëren dan de versies van Coetzee, en Nathan en Spahr. Met het eerste gedicht als voorbeeld constateer ik dat de normale, of gedomesticceerde, taal soms onderbroken wordt door een regel of woordgroep die opvalt. Bijvoorbeeld, 'Skulls and lips amass under swaying skies.' (Nootboom, 1994, p. 331) schept een surrealistisch en schrikwekkend beeld waarbij de stem van Nootboom op de achtergrond raakt. De volgende regel: 'Always the eye's kiss translated under the duress of words' valt ook op, deze keer omdat de idee van vertaling niet overeenstemt met de expressie ervan in het gedicht als geheel, en dus staat deze regel inhoudelijk los van de rest van het gedicht. Het is belangrijk dat het contact van het oog met de omgeving vertaald wordt in woorden, want dit is de dichtkunst volgens de rest van het gedicht. Verder past de idee van 'duress'

(gewelddadige dwang) hier helemaal niet. Even ter vergelijking citeer ik de versies van Coetzee en Nathan en Spahr:

C: Always the eyes' kiss translated into the words' drive. (Nootboom, 2004, p. 61)

N/S: Always the eyes' kiss translated into the fit of words. (Nootboom, 1997, p. 76)

Als men de vier gedichten van O'Loughlin onderling vergelijkt wat betreft ritme en taalgebruik, dan zijn ze erg verschillend. Zoals net beschreven vertoont gedicht I opvallende intensiteiten, terwijl gedicht III, bijvoorbeeld, een heel mooi gedicht is om voor te lezen vanwege het vlakke ritme, regelmatig gebruik van de cesuur, de twee (cursieve) verwijzingen naar het werk van Bashō die een andere stem laten horen, en de woordcombinatie 'tombstone waves' die ik prefereer boven het rijmende 'gravestone waves' van de andere twee versies. Dit derde gedicht van de serie heeft een minder fluïde karakter door het gebruik van meer interpunctie, maar dit effect komt ook voor in de andere twee vertalingen en, trouwens, ook in Nootbooms gedicht.

4. De versie van David Colmer

Deze vertaling is een domesticerende vertaling en kan in die zin vergeleken worden met de gedichten van Nathan en Spahr en van O' Loughlin. Deze versie staat in contrast met die van Coetzee omdat deze laatste grotere risico's neemt met de tolerantie voor vreemdheid bij de Engelse lezer. Zoals ik hieronder wil laten zien, gaat Colmer net als Nathan en Spahr and O' Loughlin interpreterend te werk.

We know poetic poetry the vulgar dangers
Of moonstruck and serenade. Perfumed emptiness,
Unless you turn it into stones that shine and hurt. (II/1-3; Nootboom, 2014, p. 82)

Een Engelstalige lezer hoeft zich niet in te spannen om deze regels te lezen. De combinaties 'vulgar dangers' en 'perfumed emptiness' zijn volstrekt duidelijk. Bij Nathan en Spahr leest men 'cheap perils' en 'embalmed air' terwijl O'Loughlin 'common dangers' en 'perfumed air' heeft. De vergelijking suggereert dat Colmer en O'Loughlin een soortgelijke concretiserende strategie hanteren, terwijl Nathan en Spahr toch voor ongewoner woordcombinaties kiezen. Aan de andere kant valt op dat Colmer gebruik maakt van de cesuur en een zekere fluiditeit. Vergelijk de

eerste twee regels van het voorbeeld hierboven met die van Nathan en Spahr: 'We know the cheap perils of poetic poetry/And of moonstruck singing. It is embalmed air,' (Nootboom, 1997, p. 77). Zij gebruiken een sterk normaliserende zinsstructuur. Tegelijkertijd gebruiken ze een grammaticaal acceptabeler constructie met 'moonstruck' in bijvoeglijke functie die het zelfstandig naamwoord 'singing' kwalificeert. In dit geval laat Colmers 'Of moonstruck and serenade' het werk van interpretatie dan toch aan de lezer over. Deze voorbeelden geven een indruk van de interactie tussen verschillende aspecten van een gedicht zoals taalgebruik en interpretatie, dit wil zeggen, de manier waarop de vertaler omgaat met betekenis, en de mate van vrijheid die lezers zelf hebben om betekenis toe te schrijven aan een gedicht als gevolg van woordkeus, woordvolgorde en interpunctie.

Wat betreft meerstemmigheid en vertaling als thema of element van het gedicht, bewaart Colmer de cursieve regels die naar het werk van Bashō verwijzen, en de verwijzingen naar het vertalen van het visuele in woorden. Het tweede gedicht prijst de poëzie van Bashō om zijn scherpte en gebrek aan zoetigheid. In de vertaling van Colmer luidt de zesde regel als volgt: '/You carved the monument that bears your name out of the world' (p. 82). De betekenis is duidelijk: vanwege de gebruikelijke figuurlijke zin van 'monument' in het Engels representeert 'the monument that bears your name' het dichtwerk dat Bashō schreef. Bij Nathan en Spahr en O'Loughlin leest men:

N/S: You carved from the world an image that bears your name. (Nootboom, 1997, p. 77)

O'L: From the world you carve an image that bears your name. (Nootboom, 1994, p. 331)

Het woord 'image' dat beide versies gebruiken, bevat het visuele op explicietere manier dan het woord 'monument'. Zo leggen deze versies sterker de nadruk op dichten als transformeren van de wereld in woorden, terwijl Colmer eerder het idee van het geschreven woord als 'written record' benadrukt.⁵ Coetzee vertaalde:

C: Out of the world you cut an image that bears your name. (Nootboom, 2004, p. 63)

Het werkwoord 'cut' creëert een ander effect – van een scherp, dynamisch, snel afgerond proces. Nogmaals scheidt Coetzee een dynamiek waardoor de lezer deze regel met de voorgaande twee regels in verband brengt, en waardoor het beeld als dat van een lijstje gezien kan worden – één van de vele beelden die de dichter scheidt uit het geziene.

Concluderend

Duidelijke verschillen tussen de vier versies komen naar voren via het proces van vergelijking. Ik gebruikte een cumulatief procédé en werkte met voorbeelden die deel uitmaken van een systematischer vergelijking en die gekozen werden om bepaalde aspecten van de vertalingen te belichten.

De beschrijvingen van poëtische effecten en de belangrijke contrasten die hierdoor aan het licht komen, zeggen niets over de vermeende juistheid van de vertalingen. Het feit dat de versie van O'Loughlin minder consistent is qua ritme, woordgebruik, toon, en thema suggereert dat de Ierse dichter geen uitgewerkte of bewuste strategie hanteerde. Het feit dat de stem van Nooteboom soms verdwijnt, heeft, net als het gebrek aan een duidelijke strategie, te maken met de context waarin deze versie tot stand kwam: Peter van de Kamp, redacteur van de bloemlezing waarin deze 'Basho' verschijnt, maakte '*verbum de verbo* translations with notes on the syntax, style, rhetoric, prosody and semantics of the poems, and on their cultural and historical context' (Kamp, 1994, p. ix). Het doel van het experiment was 're-creating it [het gedicht] in the cultural context of the target language.' Dit is dus nog een andere manier waarop vertaling meervoudig is: verschillende Ierse dichters werkten met de letterlijke vertalingen van Van de Kamp die zij naar eigen gevoel tot een Iers-Engels gedicht maakten. Maar in het geval van O' Loughlin kent hij de Nederlandse taal, dus was hij in staat om zonder tussenversie te werken.⁶ Ook al zijn de genese en status van zijn versie onzeker, de context van de tweetalige bloemlezing *Turning Tides* zoals net beschreven blijft bestaan. In ieder geval ontwaar ik een verschuivende vertalersstem in O' Loughlin's 'Basho' waarbij die van Nooteboom soms naar de achtergrond raakt, wat de Nederlandse dichter in een gelijksoortige positie brengt als Bashō in zijn eigen gedicht.

Nathan en Spahr leveren een Engelstalig gedicht dat grotendeels conform is aan de Amerikaanse vertaalnormen van de tijd waarin de bundel *The Captain of the Butterflies* verscheen. Het gedicht heeft een Engelse poëtische dictie, die acceptabel is voor een vrij groot poëzielezend publiek. Dit lijkt mij een verstandige strategie voor vertalers die bewust een bepaalde buitenlandse dichter – in dit geval dus Cees Nooteboom – bij een Engelstalig publiek willen introduceren. Hun doel wordt duidelijk verwoord in de inleiding tot de bloemlezing. Ik citeer: '*The Captain of the Butterflies*, a representative collection of his poems, introduces Nooteboom for the first time as a poet to the English reader. Whereas his voice as a novelist could be silenced by crisis and personal turmoil [...] the elliptical medium of poetry allowed him to speak [...]' (Nooteboom, 1997, p. 9).

De vertaling van Coetzee staat in contrast tot die van Nathan en Spahr in die zin dat hij nergens een strategie gebruikt waarbij de taal van Nooteboom genivel-

leerd of genormaliseerd wordt. Verre daarvan: vele van zijn woordkeuzes wijzen erop dat hij Nootboom wil neerzetten als serieuze dichter. Ondanks de bedenkingen die Coetzee bij de fictie en reisverhalen van Nootboom heeft,⁷ verschijnt 'Basho' in een kleine bloemlezing die Coetzee maakte met het expliciete doel om een generatie van Nederlandse dichters aan een Engelstalig publiek voor te stellen, waaronder Nootboom. In de korte inleiding zegt hij: 'Cees Nootboom is known principally as the author of delicately crafted, scrupulously self-conscious works of fiction. His travel writing has won him a wider audience. But his highest achievement may turn out to be a body of verse in which he reflects with uncompromising clarity on the powers and limitations of art' (Coetzee, 2004, p. ix).

David Colmer's translation of 'Bashō', die de titel 'bashō' draagt, verschijnt in de eerste grote Engelstalige bloemlezing uit Nootbooms gedichten die alle perioden dekt van 1960 tot 2012. *Light Everywhere* is a collection of poems, selected by Nootboom himself from more than a dozen Dutch books but presented in reverse chronological order, reflecting the poet's contemporary perspective on the productivity of more than half a century' (flaptekst, binnenkant van voorkaft). De bundel bevat geen Nederlandstalige teksten zodat Nootboom hier gepresenteerd wordt als belangrijke dichter die niet meer geïntroduceerd hoeft te worden bij een Engelstalig publiek.

Colmer is een van de meest productieve literaire vertalers uit het Nederlands. Dezelfde flaptekst benadrukt zijn status: 'New translations of older poems are crafted by award-winning translator David Colmer, lending consistent voice to the whole collection.' Nootboom zelf wordt ook als poëzievertaler genoemd, waardoor zijn dichtwerk indirect in verband gebracht wordt met dat van Wallace Stevens, Eugenio Montale en Pablo Neruda. De perittekst positioneert Nootboom als dichter van wereldformaat en de vertalingen als door hem geautoriseerd en gezaghebbend. De zelfverzekerdheid van Colmers vertaling, 'bashō', past hier perfect bij en maakt het mogelijk dat 'Nootboom's work' in de flaptekst beschreven kan worden als:

[...] lucid and mysterious, evocative and elusive, and it is fitting that the collection begins and ends with poems of travel, moving back in time from an elderly man's entanglement and resignation to the detachment and harsh light of youth, with everything in between.

NOTEN

- 1 Zie, bijvoorbeeld, Deleuze (2016), pp. 240-1, om te zien hoe ‘multiplicities replace schematic and crude oppositions’.
- 2 Vanaf nu wordt er in de afgekorte vorm – I/11-12 – uit de gedichten (inclusief de vertalingen) geciteerd.
- 3 ‘Alleen in mijn gedichten kan ik wonen.’ – de openingsregel van ‘Wooningloze’ in Slauerhoff, *Verzamelde gedichten 1* (1947, p. 267).
- 4 In de spelling van de naam ‘Bashō’ hanteer ik de versie met diakritisch teken, behalve in het geval van de vertaalde gedichten waar ik de spelling van de vertaling in kwestie overneem.
- 5 Zie, bijvoorbeeld, het lemma ‘monument’ in *Concise Oxford Dictionary*.
- 6 Met dank aan David Colmer voor deze informatie.
- 7 Zie bijvoorbeeld het essay ‘Cees Nootboom, novelist and traveller’ in *Stranger Shores. Essays 1986-1999* (London: Vintage, 2001), pp. 59-70.

Bibliografie

- Bashō, (1966). *The Narrow Road to the Deep North and other Stories*. London: Penguin. (vert. Nobuyuki Yuasa)
- Coetzee, J. M. (2001). *Stranger Shores. Essays 1986-1999*. London: Vintage.
- Deleuze, G. (2016). *Difference and Repetition*. London: Bloomsbury Academic.
- Littau, K. (2009). Translation in the age of postmodern production: from text to intertext to hypertext. In M. Baker (Red.), *Translation Studies*. (Critical Concepts in Linguistics, vol. IV). (pp. 331-347). London/New York: Routledge.
- Nootboom, C. (1989). ‘Bashō’. In *Het gezicht van het oog*. Amsterdam: Arbeiderspers (pp. 9-12).
- Nootboom, C. (2004). ‘Bashō’. In J. M. Coetzee (Red. en vert.), *Landscape with Rowers* (pp. 60-67).
- Nootboom, C. (1997). ‘Bashō’. In *The Captain of the Butterflies*. Los Angeles: Sun & Moon Press (pp. 76-79). (Red. en vert. Leonard Nathan & Herlinde Spahr)
- Nootboom, C. (1994). ‘Bashō’. In P. van de Kamp (Red.), *Turning Tides. Modern Dutch and Flemish Verse in English Versions by Irish Poets* (pp. 330-333). Brownsville OR: Story Line Press. (vert. Michael O’Loughlin)
- Nootboom, C. (2014). ‘bashō’. In C. Nootboom, *Light Everywhere* (pp. 81-84). London/New York/Calcutta: Seagull Books. (vert. David Colmer)
- Slauerhoff, J. J. (1947). *Verzamelde gedichten I*. ’s-Gravenhage: A. A. M. Stols.
- Venuti, L. (1995). *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*. London and New York: Routledge.
- Walkowitz, R. L. (2015). *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia UP.

‘OP REIS NAAR ZIJN GEDICHTEN’

Over een sleutelgedicht van Cees Nootboom in Franse en Engelse vertaling

Stefaan Evenepoel

ABSTRACT

In this contribution, we examine a key poem from Cees Nootboom's well known collection *Licht overal* (2012). The poem is titled 'Leeftocht' and can be seen as a point of reference for the poet's style, thematic concerns and intertextual engagement. The poem is examined against the backdrop of his *oeuvre*, in particular his prose (both fiction and non-fiction) about Australia and Aboriginal culture. We also examine how Nootboom's signature is reflected in the English and French translations by David Colmer and Philippe Noble, respectively. In particular, we consider the source and target text as new autonomous texts created by the translators, but also as texts that share a special intertextual relationship. What appears to be the most difficult part of rendering this poem in a different language is the challenge of preserving its openness. The multiplicity of interpretations it invites stems from the poet's specific use of stylistic features, from versification, word choice and syntax through to metaphor, paradox and polysemy. In our case study, the translation technique of compensation appears to be a vital tool in the art of creating a new poem in a different language; one that achieves a rhythm and musicality, along with a spread and layering of meaning that is similar to the original. Moreover, the general and detailed translation techniques employed are seen to hold each other in balance.



In zijn recensie van Nootbooms bundel *Aas* uit 1982 liet Herman de Coninck zich in *Vrij Nederland* een uitspraak ontvallen die we voor deze bijdrage bij wijze van spreken niet konden laten liggen: '[Nootboom] gaat op reis naar zijn gedichten (De Coninck, 1982)'. Onder dat motto willen we hier op het voetspoor treden van de dichter-auteur-reiziger Nootboom en zijn vertalers. In zijn (overigens

lovene) recensie doelde Herman de Coninck op het feit dat Nootboom niet perse schrijft over de plekken waar hij al naartoe reisde, maar dat hij reist naar vaak verlaten en lege plekken die hem in zijn poëzie altijd al hebben gefascineerd, nog voor hij ze feitelijk kende. Het innerlijk oog van de dichter gaat in zekere zin vooraf aan de observerende blik van de reiziger.

Een sleutelgedicht van Nootboom in Franse en Engelse vertaling

Van Nootbooms landschappen zijn al heel wat kaarten uitgetekend. Deze bijdrage voegt daar nog een kleine topografie aan toe, aan de hand van een gedicht dat hierna besproken wordt als referentiepunt in Nootbooms poëtische wereld en als ijkpunt van zijn taal en stijl. De keuze viel op 'Leeftocht, een sleutelgedicht uit een van de bekendste en recentste bundels, met name uit *Licht overal* (Nootboom, 2012). In wat volgt worden eerst de interpretatieve contouren toegelicht; vervolgens wordt nagegaan hoe Nootbooms thematische en stilistische signatuur te voorschijn komt in de Engelse en Franse vertaling van respectievelijk David Colmer en Philippe Noble. Het is daarbij niet de bedoeling om die 'versies' in verschillende talen over elkaar en over het origineel heen te schuiven om vervolgens te constateren dát er verschillen zijn, want die zijn er uiteraard. Net dat kan van het literaire vertalen en de studie ervan een avontuurlijke tocht maken, met oog voor het vertrouwde, datgene wat uit de brontekst in de andere taal 'herhaald' wordt, en tegelijk ook met open blik voor het onbekende, de potentieel schitterende 'variatie' waar vertalers met hun specifieke vertaaltechnieken creatief mee aan de slag kunnen. Binnen het intertekstuele netwerk van talloze teksten beschouwen we bron- en doeltaksten zowel als op zichzelf staande teksten die door de vertalers gecreëerd werden, als teksten die in een bijzondere relatie staan tot elkaar. Daarmee treden we in het voetspoor van Vandeweghe (Vandeweghe, 2008, pp. 84-85). De stem van de vertaler klinkt sowieso mee in de nieuwe tekst. Uitgerekend Nootbooms schriftuur is overigens uitgesproken meerstemmig en intertekstueel. Zijn vertalers voegen daar bij wijze van spreken nog minstens één stem aan toe.

Het gekozen sleutelgedicht 'Leeftocht' is het openingsgedicht van de bundel *Licht overal* (Nootboom, 2012, p. 9).

Leeftocht

En op die middag lieten zij de wereld achter.
Langs de weg spinifex, dieren met namen die op bloemen
leken. De zon was iemand die hen tegemoet reed,

pas bij schemer werd hun willen minder,
de weg sloop uit de spiegel, een voorbij gevoel.

Nu zouden zij een slaappleats vinden,
hun naakte lichaam in een ruimte
oprichten zonder houvast.
Alles zelfbedacht, eenzaam
als het begin van iets, gesprek
in een nog niet bestaande taal.

Een kamer vullen met aanwezigheid,
gebaren, stemmen, vragen.
Alsof je voor het eerst een engel ziet
en weet dat die niet bestaat,
zijn vleugels gerafeld, vol stof en vol schimmel,
met veren te oud voor een vlucht.

Zo ongeveer was het toen de avond viel,
de engel kamde zijn haren,
schikte zijn vleugels die hij niet uit
kon doen, en sliep
in het enige bed.

'Leeftocht' van naderbij bekeken

Eerste vraag waar we ons over buigen: waar draait dit gedicht mogelijk om en hoe worden potentiële betekenissen opgeroepen door deze specifieke manier van formuleren? Met de openingsregel: 'En op die middag lieten zij de wereld achter' gaat 'Leeftocht' meteen van start, in medias res. De vertellende toon is gezet: er zijn personages; er is een handeling en een specifiek tijdstip. Dezelfde verteltoon keert nadrukkelijk terug in de laatste strofe, waar de draad van het miniverhaal weer opgenomen wordt met de woorden: 'Zo ongeveer was het toen de avond viel.'

Het gedicht is inderdaad strak geconstrueerd. De strofen vormen in lengte een soort van spiegelstructuur rond een middenas, met respectievelijk vijf en zes, en vervolgens zes en vijf versregels. Bovendien is het gedicht opgebouwd uit parallel gestructureerde zinnen: de eerste en laatste strofe bevatten korte grammaticaal volledige zinnen. De derde strofe bestaat uit een zin die in de vierde strofe (als het ware symmetrisch) hernomen en voortgezet wordt via een samengetrokken 'nu zouden zij'. Grammaticaal aangevuld zouden de bedoelde passages op deze manier kunnen worden gelezen:

Nu zouden zij een slaappleats vinden
 [Nu zouden zij] hun naakte lichaam in een ruimte
 oprichten zonder houvast
 [Nu zouden zij] een kamer vullen met aanwezigheid
 gebaren, stemmen, vragen

Na die parallel lopende voortzettingen in de eerste helft van de beide middelste strofen volgt telkens een grammaticaal lossere aaneenschakeling van onvolledige zinnen. Daar blijken deze strofen op te schuiven van meer 'realis' naar meer 'irrealis' of 'virtualiteit'. Aanwijzingen daarvoor zijn de respectievelijk affirmerende en ontkennende vergelijkingen 'als het begin van iets' en 'Alsof je voor het eerst een engel ziet'. De opgeroepen realiteit gaat met andere woorden telkens over in een duidelijk(er) als imaginair gepresenteerde wereld.

Daarmee komen al twee typische kenmerken van Nootebooms werk naar voren: het belang van doordachte compositie en het haast postmodern in elkaar overvloeien van werkelijkheid en fictie, 'realis' en 'irrealis'. Tussen het vertellende begin en einde van het gedicht loopt als het ware een dimensie die het 'realistische' karakter van de beschrijving op de helling zet. Het is een soort van leidmotief dat aangeeft dat de weergave toch niet helemaal overeenkomt met de precieze stand van zaken in de opgeroepen wereld; of dat het weergegevene daarbinnen niet helemaal 'echt', 'feitelijk' is. Het gedicht levert daarvoor verscheidene indicaties aan. Naast de al genoemde vergelijkingen met 'als' en 'alsof', ook passages als 'dieren met namen die op bloemen *leken*', 'Nu *zouden* zij een slaappleats vinden', 'een *nog niet* bestaande taal' en '*Zo ongeveer* was het' (cursief: S.E.). Kortom: items van 'irrealis'. Het gedicht is bovendien sterk metaforisch. Het begint met opeenvolgende personificaties van de omgeving in de eerste strofe: de zon wordt 'iemand' genoemd die de reizigers *tegemoet rijdt* (wat haast onontkoombaar doet denken aan zonnegod Apollo) en ondertussen *sluipt* de weg uit het gezichtsveld van de spiegel (cursief: S.E.). Verderop bedient het gedicht zich van symbolen, onder andere dat van de engel.

In de opeenvolgende strofen worden verschillende beelden opgeroepen. In de eerste strofe hebben ten minste twee mensen er kennelijk voor gekozen om op een bepaald moment weg te gaan uit de bewoonde (?) 'wereld'. De redenen komen we niet te weten, wel dat ze langs wegen voorbijkomen met spinifex, wat een harde, struikerige grassoort is die veel voorkomt in de rode woestijnen van Centraal-Australië. Bovendien komen ze dieren met bijzondere namen tegen. Deze 'reizigers' bevinden zich dus in een exotische setting, mogelijk in de Australische Outback. Waarschijnlijk verplaatsen zij zich met een auto en zien ze in hun achteruitkijkspiegel de weg achter hen uit beeld verdwijnen. Pas bij het vallen van de avond

mildert hun *drive*. Op het einde van de eerste strofe is er sprake van 'een voorbij gevoel'. Dat gevoel, dat voor deze reizigers dus voorbij is, kan velerlei zijn. Misschien de *état d'âme* die hen deed vertrekken en/of de emotie van het weggaan, of de gevoelens bij de aanblik van het oeroude landschap waar ze doorheen ('voorbij') zijn gereden. Weemoed lijkt in deze regels gedragen te worden door het relatief trage ritme en de vele klankherhalingen. 'Een voorbij gevoel' vormt sowieso een ongewone collocatie die kan voortkomen uit een zogenaamde 'hypallage'; een klassieke stijlfiguur waarbij een woord, meestal een adjectief geen kenmerk of eigenschap uitdrukt van het substantief waar het bij hoort, maar wel van iets wat daarmee verband houdt (bv. zoals in 'een warme bakker' of 'een boze telefoon') (Van Bork, 2012). In dat geval is 'een voorbij gevoel' ook te lezen als een gevoel van voorbij zijn, van vergankelijkheid dus. Dat spoort ook met de weemoed waarvan de verzen blijf geven.

In de tweede strofe komt het irrealisgehalte sterker naar voren. De tweede helft van de strofe is syntactisch lossier opgebouwd, maar het netwerk van tegengestelde betekenissen dat in deze strofe verknoopt zit, biedt toch enig houvast. De tweede strofe lijkt te draaien om het contrast tussen een vorm van eenzaamheid aan de ene kant, en een verbinding (met name een 'gesprek') dat daaruit kan ontstaan aan de andere kant. De eenzaamheid is zowel lichamelijk ('hun naakte lichaam') als mentaal en emotioneel ('Alles zelfbedacht, eenzaam') van aard, maar of de verbinding via het gesprek (met 'gebaren, stemmen, vragen') in het gedicht daadwerkelijk tot stand komt, blijft open. De beginnende aanwezigheid van 'iets' wordt gesuggereerd, tegelijk poneert de laatste regel (nog?) heersende afwezigheid. De paradox van een 'gesprek in een nog niet bestaande taal' geeft die tweevoudigheid van aan- en afwezigheid extra reliëf. Dat wijst in de richting van een andere soort van gesprek, in een andere, nog niet bestaande taal. De reizigers vinden vooralsnog geen houvast, zo suggereert het vers; misschien geen materieel houvast in dit landschap van leegte, evenmin als een mentaal of moreel houvast tijdens hun tocht. Misschien richten zij hun lichaam wel op in een soort van meditatie, in het hier en nu zoeken lichaam en geest misschien een soort van maximaal samengaan, in eenzaamheid en tegelijk in verbinding met die eindeloze en tijdloze ruimte daarbuiten. Misschien houdt 'het begin van iets, [het] gesprek in een nog niet bestaande taal' ook verband met de slaap die nakend is. De zin: '[ze zouden] hun naakte lichaam in een ruimte oprichten' roept in aansluiting daarbij mogelijk een erotische connotatie op. Mogelijk duidt dat op een terugkeer naar een absoluut begin, het zoeken naar verbinding vanuit een haast mythische naaktheid. Het woord 'oprichten' krijgt hier verstechnisch trouwens extra nadruk doordat het door regelafbreking vooraan in de versregel geïsoleerd komt te staan. De collocatie 'een lichaam oprichten' is hoe dan ook idiomatisch ongewoon. Zoveel mag duidelijk zijn: van heel veel aspecten

laat zich (al) een aanzet gevoelen, maar dan wel in een context van (nog) veel afwezigheid.

De derde strofe neemt de draad uit het begin van de vorige strofe weer op: [ze zouden] ‘een kamer vullen met aanwezigheid, gebaren, stemmen, vragen’. Opvallend is de paradoxale tegenstelling tussen de engel die je zou zien en tegelijkertijd het weten dat die niet bestaat. Nu de reizigers hier halt houden, zien ze elkaar mogelijk op de manier die in de metafoor van de engel wordt uitgebeeld. Het is als een onmogelijke droom, een openbaring van iets wat er niet kan zijn. Ze zien meer, een andere dimensie dan wat er op het eerste gezicht is. ‘Zien’ is overigens een cruciaal werkwoord in het werk van de auteur-reiziger Nootboom. In de inleiding van zijn essaybundel *Nootbooms hotel* beschrijft hij het belang van het kijken als volgt:

Misschien is het zo dat de ware reiziger zich altijd in het oog van de storm bevindt. De storm is de wereld, het oog is datgene waarmee hij naar de wereld kijkt. Uit de meteorologie weten we dat het in dat oog stil is, misschien wel zo stil als in de cel van een monnik. Wie met dat oog leert kijken, leert misschien ook het wezenlijke van het onwezenlijke te onderscheiden, al was het maar door te zien waarin de dingen en de mensen anders en waarin ze hetzelfde zijn (Nootboom, 2002, p. 13).

Ook in zijn poëzie is dat kijken bijzonder belangrijk. Dat blijkt al meteen uit een aantal titels, zo bijvoorbeeld van de bekende bundel *Het gezicht van het oog* (1989), evenals van zijn recentste dichtbundel *Monniksoog* (2016). Nootboom lijkt daarin voortdurend de spanning af te tasten tussen wat zichtbaar zou moeten zijn voor iedereen en datgene wat afzonderlijke toeschouwers zien: elk kijken wordt gekleurd door de eigen blik. Werkelijkheid en fantasie raken op die manier onlosmakelijk met elkaar verbonden. Het titelgedicht uit de bundel *Licht overal* verwoordt als volgt de wens om aan die onvermijdelijk eigen blik te ontsnappen en op die manier zelfs het eigen ik te kunnen zien: ‘en dan met je ogen van niemand/ zien zonder ooit nog een einde, /zien wie je was’ (Nootboom, 2012, p. 17).

In ‘Leeftocht’ wordt het beeld van de engel echter meteen gedemythiseerd, want de engel moet het stellen met een vuil en versleten stel vleugels. Het traditionele icoon heeft hier zijn onstoffelijkheid verloren en daarenboven ook zijn vliegkunst verlerd. En ook vluchten kan kennelijk niet meer: het woord ‘vlucht’ kan hier immers twee betekenissen suggereren: die van een wiekende opvlucht en die van een vluchten uit de achtergelaten wereld. Om dat laatste was het deze reizigers initieel immers te doen. De regel ‘hun naakte lichaam in een ruimte oprichten zonder houvast’ roept aan de ene kant de sensatie op van iets volstrekt nieuws, een abso-

luut begin, lijkt het wel, of het begin van iets absoluuts. Daartegenover staan de beperkingen van het onvolkomene, het eindige. Het thema van 'het begin van iets' keert hier overigens terug in de specificatie 'voor het eerst' en staat later in schril contrast met de passage 'te oud voor een vlucht'. Tussen die twee werelden wordt de metafoor van de engel neergezet: bepaald niet als de louter mythische boodschapper of mediator tussen hemel en aarde. Als de metafoor al betrokken kan worden op het andersoortige gesprek dat beide reizigers zoeken, dan draagt die de essentie in zich van oneindigheid, van het subliem Andere, zowel als de kern van het leven hier en nu – met het besef van eindigheid en onafwendbaar verval.

In de laatste strofe blijkt zich een radicale omkering voor te doen: niet de reizigers komen in beeld, maar wel de engel die van een metaforische status is getransformeerd in een soort van feitelijkheid. Er *is* een engel in de slaappleaats, terwijl het in de vorige strofe nog was *alsof* je die voor het eerst zag, terwijl je wist dat hij *niet bestond*. We krijgen met andere woorden een wat surrealistisch aandoend beeld: in plaats van een bovenmenselijk en voorwerelds wezen staan we oog in oog met een toch wel erg vermenschlijkte en zelfs wat verformfaaide engel. In de misschien ironische versregel 'dat hij zijn vleugels niet uit kon doen' treffen we overigens een opvallend ingrijpend verseinde aan, alsof het icoon van de engel ook in de versificatie wordt afgebroken. Op het einde van het gedicht verdwijnt de engel zelf in de invallende duisternis en in de slaap. De aanwezigheid waarmee de reizigers de kamer wilden vullen, kantelt dan opnieuw helemaal in afwezigheid. Het inwendige en uitwendige oog zijn geloken.

Meermaals is hier naar voren gekomen hoe gelaagd en meerduldig Nootebooms poëzie kan zijn, hoe woorden een echo kunnen zijn van elkaar; elkaars betekenis kunnen affirmeren, of zelfs verveelvoudigen, zoals onder andere het geval is in de aangehaalde paradoxen. Dankzij zo'n geraffineerd spel van inhouden wordt het mogelijk om de beleving van de wereld en van het zijn in al zijn complexiteit te suggereren. Dat wat afwezig is, kan dankzij deze metaforische, alluderende en keuzes openlatende schrijftuur aanwezig worden gesteld. Dankzij poëzie kan deze wat bevreemdende wereld gestalte krijgen en kunnen vele (zelfs tegengestelde) betekenissen en bestaansdimensies even samengebracht en vastgehouden worden. Een engel die je voor het eerst zou zien terwijl je weet dat hij niet bestaat, zo'n engel laat zich, bij wijze van spreken, alleen zien in poëzie. Een dergelijke lezing zou aan het gedicht ook een impliciete poëtische dimensie toekennen: het gedicht als domein bij uitstek waarin fictie en realiteit met elkaar aan de haal kunnen gaan, waarin het waarheidsgehalte van beide verwisselbaar wordt. In zijn recensie van *Licht overal* ziet Paul Demets de uniciteit van Nootebooms werk 'in zijn talent om precies te formuleren en de onttoverde wereld zo opnieuw te betoveren' (Demets, 2012). En Luuk Gruwez schrijft naar aanleiding van dezelfde bundel: 'het is de taal die de

transformatie van ‘onbestaan’ in bestaan mogelijk maakt. Zij alleen maakt het afwezige weer aanwezig’ (Gruwez, 2012).

Tot dusver hebben we nog geen rekening gehouden met de titel, ‘Leeftocht’. Dat begrip slaat volgens Van Dale zowel op spijs en drank in het algemeen (in die betekenis wel verouderd), als op proviand of mondvoorraad in het bijzonder (in die betekenis wel enigszins formeel). De titel is onmiddellijk te linken aan de *tocht* van deze reizigers die de wereld achterlaten en proviand kunnen meenemen. Nootboom koos evenwel *niet* voor de woorden ‘tocht’ of ‘reis’ als wegwijzers boven het gedicht; wel voor een samengesteld woord met daarin ‘leven’ en ‘tocht’. We kunnen hier dus van minstens vier betekenisvelden spreken: spijs, mondvoorraad, leven en tocht. Kan de lezer de combinatie van die laatste deelbetekenissen beschouwen als een allusie op de reis van het leven? Is dit gedicht ook nog een parabelachtige vertelling? Zoals zo vaak in Nootbooms poëzie laat de thematiek van tijd en eindigheid zich hier vast en zeker gevoelen. Om de duidelijkste sporen daarvan te noemen: er is sprake van ‘een voorbij gevoel’, van ‘het begin van iets’, van ‘te oud voor een vlucht’ en van ‘de avond’ die viel. Misschien is het te ver gezocht om de engel en zijn inslapen ook te betrekken op de dood? De figuur van de engel is hoe dan ook een uitgesproken funerair symbool. Bovendien staan in de bundel *Licht overal*, waarvan ‘Leeftocht’ het openingsgedicht is, dood en vergankelijkheid erg centraal. Tegenover de mythische transcendentie in de verschijning van de engel staat meteen de demythisering ervan: de onvolkomenheid van de engel met vleugels die niet meer kunnen vliegen. Het eindpunt van die veroudering is uiteraard de dood.

‘Leeftocht’, Australië en Bruce Chatwin in Nootbooms proza

Voor we de vertalingen van David Colmer en Philippe Noble van naderbij bekijken, wijs ik ook nog op het thematische verband tussen het gedicht ‘Leeftocht’ en Nootbooms roman *Paradijs verloren* (Nootboom, 2004) en enkele reisverhalen uit de bundel *Vreemd water* (Nootboom, 1991, pp. 171-256). In de genoemde roman spelen Australië en symbolische engelen een centrale rol. In de verhalen gaat extra aandacht naar het Centraal-Australische landschap en de leefwereld van de Aboriginals.

Alma, het vertellende hoofdpersonage uit het eerste deel van de roman *Paradijs verloren*, is helemaal weg van engelen, vooral dan van de manier waarop ze door renaissanceschilders werden voorgesteld, en ze heeft er bovendien altijd al van gedroomd om zich samen met haar jeugdvriendin in Australië onder te dompelen in de mysterieuze cultuur van de Aboriginals. In het eindeloze binnenland van Australië gaan de twee jonge vrouwen op zoek naar een verloren paradijs van voor-

tijdelijkheid, naar een mythisch en magische wereld met voorouderwezens en geesten, waarin alles verbonden moet zijn geweest met alles: levenden en doden, natuurlijke materie en bovennatuurlijk mysterie. Het eerste deel van de roman speelt dan ook grotendeels in Australië. In het tweede deel heeft in Perth een zogenaamd 'engelenfestival' plaats; dat is een parcours waarlangs figuranten, verkleed als engelen, her en der verstopt zitten, wachtend op deelnemers om ontdekt te worden. In dat tweede deel van de roman treedt een wat uitgebluste kunstrecensent als hoofdpersonage op, hij reist naar Australië voor een literair congres. In Perth raakt hij helemaal in de ban van Alma, het ik-personage uit het eerste deel, dat nu als engel figureert in het plaatselijke festival. Als het tussen hen tot een liefdesspel komt, wordt dat abrupt verstoord door een toevallige politie-actie. Daarna verliest hij elk spoor van haar. 'Engelen horen niet bij mensen' (p. 143), heeft Alma nog net voor haar verdwijnen gezegd. Toch blijft zij in zijn hoofd spoken en drie jaar later komen ze elkaar even onverwachts als kortstondig weer tegen: in een Oostenrijkse massagekamer.

In de roman *Paradijs verloren*, die inderdaad zeer expliciet aan John Milton's *Paradise Lost* refereert, wordt het engelen-thema geregeld bespeeld. Een passage doet wel heel sterk denken aan de stoffige engel uit 'Leeftocht'. Daarin zegt de verteller: 'Engelen zijn mythische wezens, maar een engel in de twintigste eeuw valt onder kitsch, of ironie, of alleen maar theater' (p. 134). Anderzijds wordt in de roman ook Rilke geciteerd, meer bepaald *Die erste [Duineser] Elegie*, waar het motto van het engelenfestival naar verwijst: 'Engel (sagt man) wüssten oft nich, ob sie unter Lebenden gehn oder Toten' (p. 123). Het fenomeen engel draagt in de roman dus verschillende betekenissen. Mythe en demythisering gaan ook hier in elkaar over; draaiend rond de spil van tijd en vergankelijkheid. Het paradijselijke symbool van de engel wordt daardoor tegelijk ook een metafoor voor verlies. In de roman wordt de koppeling van tijd en verlies extra in de verf gezet in het uitgebreide begincitaat dat ontleend is aan Walter Benjamin en waarin de Duitse filosoof zijn interpretatie verwoordt van het (daardoor) beroemd geworden schilderij 'Angelus Novus' van Paul Klee (uit 1920). Benjamin ziet daarin 'de engel van de geschiedenis', met zijn blik strak gericht op het verleden dat tot puin vervalst en zijn rug gekeerd naar de toekomst. Die engel wil het puin wel laten herrijzen, maar zijn vleugels vangen zoveel tegenwind op vanuit het paradijs dat hij machteloos wordt teruggeduwd. In de wind die hem stuwt, ziet Benjamin de stormwind van de tijd, een metafoor ook voor de vooruitgang. Zo gelezen is de geschiedenis een voortdurend verder afdrijven van het paradijs, wordt elk leven in zekere zin een verlies van een paradijselijk staat van zijn, zonder bewustzijn van tijd.

In de Australische reisverhalen die Nooteboom in de bundel *Vreemd water* (1991, pp. 171-256) heeft ondergebracht, komen weliswaar geen engelen voor,

maar – net zoals in *Paradijs verloren* trouwens – er wordt wel uitgebreid ingegaan op de cultuur van Australië's oudste bewoners: hoe die tienduizenden jaren in rituele herhaling hun eigen geschiedenis waren geworden en hoe daar door de komst van Westerlingen abrupt een eind aan kwam.

Zij leefden in hun legenden en mythen van de droomtijd en droomden en schilderden en dansten in hun steeds verborgener gebied van de Voorouderlijke Wezens, zij leefden op heilige plaatsen die de ander alleen maar kon schenden en dan nog zonder te begrijpen dat hij iets schond (Nootboom, 1991, p. 183).

Het Australische binnenland roept in deze verhalen beelden op van leegte, droogte en hitte, een oneindige ruimte buiten de tijd, even onaanraakbaar als onherbergzaam. Op een bepaald moment valt de term 'mystieke natuurbeleving' (p. 216) om iets te vatten van wat de aanblik van dit oeroude landschap bij de verteller teweegbrengt. In deze Australische verhalen wordt trouwens ook stilgestaan bij de vele vreemdsoortige planten, bomen en struiken en het gebruik dat Aboriginals ervan maakten, evenals bij de namen die zij ervoor bedachten: 'tjuntala', 'talingka', 'putingka' (p. 211). Om het met een vers uit 'Leeftocht' te zeggen: dit zijn geen dieren, wel planten met 'namen die op bloemen leken'.

Tegen de achtergrond van deze teksten uit Nootbooms oeuvre kan de lectuur van dit gedicht sterker Australisch worden ingekleurd: alsof twee personages een tocht door Australië maken en daar op zoek gaan naar een soort van natuurstaat, een nieuw begin, met een nieuwe taal, en een voor hen nieuwe soort van verbondenheid, bereikbaar in flitsen van extase, mogelijk erotisch, mogelijk meditatief van aard. In de voorouderlijke geesteswereld van de Aboriginals is de tijd als het ware gestold, is het leven opgenomen in de cyclus van een groter, zelfs kosmologisch verband, maar wie van buitenaf naar die animistische werkelijkheidsbeleving kijkt, ziet onvermijdelijk ook demythisering: de algehele aantasting van hun complexe manier van leven. De figuur van de engel, reëel binnen het miniverhaal van het gedicht, surreëel voor de logica van de wereld daarbuiten, kan die ambivalentie belichamen: ze kan in 'Leeftocht' staan voor de begeerde mythische natuurstaat, tegelijk verschijnt de engel hier als een toegetakeld symbool. Momenten van extase los van de tijd zijn nu eenmaal niet blijvend. Dat levert een parallel op met de beleving van erotiek, zoals die in de roman sterk aanwezig is, en uiteraard ook met het historische lot van de Aboriginals en hun mystieke landschapsbeleving.

In een van zijn Australische verhalen in *Vreemd water* merkt Nootboom op dat grote reizigers erin slagen om door hen bezochte en beschreven plekken aan hun naam te verbinden (en vice versa). Plekken in Centraal-Australië zijn voor hem

gekoppeld aan de bekende journalist, romancier en vooral auteur van reisliteratuur Bruce Chatwin: 'Ik zou ook naar Alice Springs gegaan zijn als ik *Songlines* van Bruce Chatwin nooit gelezen had, al was het maar omdat de naam van die plaats je roept uit het lege, uitdagende midden van Australië' (Nootboom, 1991, p. 203). Daarmee is de link gelegd tussen het werk van Nootboom en dat van deze iconische auteur-reiziger. Mogelijk alludeert de titel van het gedicht 'Leeftocht', in het bijzonder de component 'tocht', op het boek *Songlines* (uit 1987) dat Bruce Chatwin aan de cultuur van de Aboriginals wijdde of aan dat begrip zelf dat door toedoen van Chatwin zo bekend is geworden. *Songlines* slaat namelijk op de mondeling overgeleverde liederen en dansen, waarin verhaald wordt hoe in de oertijd mythische scheppende wezens over de wereld trokken en sporen achterlieten in het landschap. Die gezongen landschapsbeschrijvingen, zogenaamde 'dreaming tracks' of 'verdromingen', gelden voor de schriftloze, oudste culturen van Australië niet alleen als een kosmologie, maar ook als een navigatiemiddel om zich in het desolate binnenland te kunnen oriënteren en ze dragen van generatie op generatie de kennis over die noodzakelijk is om er te overleven. In zijn Australische verhalen (evenals in *Paradijs verloren*) gaat Nootboom uitgebreid in op de gedachte:

dat de aboriginals in de veertig- of vijftigduizend jaar dat ze er waren al hun geheimzinnig net van onzichtbare paden hadden uitgezet, de gezongen sporen of 'lijnen' waarnaar Chatwin zijn boek genoemd heeft. De aboriginals zelf noemden deze 'lijnen' de voetsporen van hun voorouders, 'de weg van de wet' (Nootboom, 1991, p. 210).

Nootboom heeft de reisliteratuur en de romans van Chatwin niet alleen gelezen, zo blijkt (Nootboom, 2002, p. 246), hij heeft de auteur ook ooit geïnterviewd. In het *Schrijversprentenboek* over Nootboom krijgt de foto die toen werd genomen een datering: Amsterdam, 1981. (Bekker, 1993, p. 97) Van Chatwin was op dat moment het door Nootboom zeer geapprecieerde reisboek *In Patagonië* in het Nederlands verschenen. In zijn bundel *De wereld een reiziger*, meer bepaald in een stuk geschreven in mei 1981, vat Nootboom dat gesprek onder auteurs-reizigers samen (pp. 243-251). Jaren later bij het verschijnen van de biografie over de auteur-reiziger door Nicholas Shakespeare, kijkt hij daar nog een keer op terug (Nootboom, 2002, pp. 239-248).

'Lifelines' – 'Vivre(s)'

Zo luidt de vertaling van David Colmer (Nootboom, 2014, p. 3):

Lifelines

And that afternoon they left the world behind.
Spinifex on the roadside, animals with names like flowers.
The sun was someone driving towards them,
only at dusk did their will diminish,
the road slinking out of the mirror, a sense of completion.

Now they would find somewhere to sleep,
arranging their naked bodies
in a place with nothing to go by.
Everything of their own invention, as lonely
as a beginning, a conversation
in an as yet non-existent language.

Filling a room with their presence,
gestures, voices, questions.
As if seeing an angel for the first time
and knowing he doesn't exist,
his wings tattered, dusty and mouldy,
his feathers too old to take wing.

That was what it was like when night fell,
the angel combed his hair,
arranged the wings he couldn't
remove and slept
in the only bed.

En dit is de vertaling van Philippe Noble (Nooteboom, 2016, p. 13):

Vivre(s)

Et cet après-midi-là, ils laissèrent le monde derrière eux.
Le long du chemin, des *spinifex*, des bêtes dont les noms
évoquaient des fleurs. Le soleil, quelqu'un roulant à leur rencontre,
au crépuscule seul leur vouloir s'amoindrit,
le chemin glissa hors du miroir, impression de déjà passé.

À présent ils allaient trouver un gîte,
dresser leur corps nu dans un
espace où ils n'avaient pas prise.
Le tout de leur invention, solitaire

comme un début, conversation
dans une langue encore à naître.

Remplir une pièce de présence,
de gestes, de voix, de questions.
Comme de voir pour la première fois un ange
en sachant qu'il n'existe pas,
ses ailes éraillées, poussiéreuses, moisies,
leurs plumes trop vieilles pour un vol.

C'était à peu près cela quand le soir tomba,
L'ange peigna ses cheveux,
arrangea ses ailes, qu'il ne pouvait
enlever, et dormit
dans l'unique lit.

Met deze interpretatieve en intertekstuele aantekeningen in gedachte kunnen we de Franse en Engelse tekst van Philippe Noble en David Colmer onder de loep nemen. Beide vertalers hebben, zoals ze zelf hebben meegedeeld, bij het vertalen met de auteur overlegd en het eindresultaat aan hem voorgelegd. Meteen valt het grote verschil op tussen beide titels. Dankzij een orthografische vondst van de vertaler weet de Franse titel 'Vivre(s)' een tweevoudige betekenis op te roepen: 'vivre' als 'leven' en 'vivres' als proviand. 'Proviand' kan dan onder meer ook een reis impliceren. Philippe Noble heeft daarmee inventief ingespeeld op de polysemie van het Franse woord. Het Engels biedt geen vergelijkbare koppeling van een betekenaar met deze twee specifieke betekenissen. David Colmer heeft bijgevolg een andere keuze gemaakt; 'Lifelines' roept de betekenis op van 'reddingslijn' en bij uitbreiding: 'van wat noodzakelijk is om te overleven'. Daar valt dus ook mondvoorraad onder. Bovendien neemt deze term, dankzij de component 'life', ook het concept 'leven' mee, zoals dat vervat zit in de samenstelling 'leeftocht'. In *lifeline* zit bovendien de betekenis van 'levenslijn' als een van de grote lijnen in de handpalm, beginnend tussen duim en wijsvinger en buigend rond de basis van de duim. Ze zou volgens de handleeskunde de vitaliteit, kracht en het geestelijke en fysieke welbevinden van de persoon in kwestie representeren. Buiten de handleeskunde is ook de opvatting verspreid dat ze de lengte van het leven zou aangeven (Palmistry, n.d.). Deze connotaties van *lifeline* kunnen de betekenis van 'leeftocht' als 'levensloop' versterken, en in het verlengde daarvan sluiten ze aan bij het thema van het leven en de eindigheid ervan. Vraag is waarom de Engelse vertaler (die overigens van Australische komaf is) voor een meervoudsvorm heeft gekozen? In zijn keuze schuilt wellicht een allusie op het begrip *songlines*. Mogelijk heeft David Colmer in

de Engelse titel 'Lifelines' de Australische dimensie van het gedicht extra reliëf willen geven. Het surplus van deze Engelse titel bestaat er daarnaast in dat ook de component 'tocht' uit de titel 'leeftocht' erin resoneert, net als het hele concept van de overgeleverde *songlines*.

In de vertalingen spelen syntactische parallellismen, soms enigszins verschoven, eenzelfde structurerende rol als in de oorspronkelijke compositie. Ook de strofenbouw en de grafische gedichtvorm komen overeen, al vallen een aantal versregels in de Franse vertaling wat langer uit, omdat ze meer syllaben bevatten dan de Nederlandse tekst. Beide vertalers zijn er bovendien in geslaagd om elk een specifiek ritme en klanktimbre te vatten, dankzij een gelijkmatige spreiding van heffingen per versregel en een vloeiende herhaling van klanken. Dat levert een ritmische beweging op die niet identiek is aan die van de brontekst, maar wel vergelijkbaar. Vallen sommige klankecho's weg, op andere plaatsen in het gedicht worden gelijkaardige effecten gecreëerd. Zo voegt Philippe Noble een eindrijm toe in de laatste regels van het gedicht, 'dormit – lit'. Dat rijm is er in de brontekst niet. In plaats van de opvallende versafbreking na het woord 'bloemen', in 'dieren met namen die op bloemen / *leken*', heeft David Colmer een bijkomend parallellisme gerealiseerd: '*Spinifex on the roadside, animals with names like flowers*'. (cursief: S.E.) De twee kernwoorden 'spinifex' en 'animals' staan in beide vershelften voorop, waardoor ze in de Engelse tekst extra nadruk en verbinding krijgen.

Beide vertalers hebben naar compensaties gezocht als ze te maken kregen met taalgebonden restricties in woordkeuze of formuleerbaarheid. Hierna volgen eerst een paar voorbeelden uit de Engelse, vervolgens uit de Franse vertaling.

'Hun willen' uit de vierde versregel wordt vertaald met 'their will', wat op zich minder activiteit uitdrukt. Dat maakt David Colmer dan weer goed door een extra nadruk en hulpwerkwoord in te lassen: 'did their will'.

Het fragment 'zijn vleugels gerafeld, vol stof en vol schimmel' wordt vertaald in 'his wings tattered, dusty and mouldy'. Op het eerste gezicht lijkt de versterkende betekenis van de twee keer gebruikte 'vol' ('vol stof en vol schimmel') in de Engelse vertaling niet voorhanden. Bij nader toezien wordt de versterking echter wel uitgedrukt: 'tattered' (wat zoveel betekent als 'aan flarden') is namelijk sterker dan 'gerafeld'. Voorts komt 'mouldy' dan wel niet helemaal overeen met 'vol schimmel', maar naast 'beschimmeld' betekent 'mouldy' in *slang* ook 'waardeloos', rommel dus. Hier klinkt in de Engelse tekst dus wel ook een intensivering door.

In het Frans heeft Philippe Noble de formulering 'gesprek in een nog niet bestaande taal' omgezet in 'conversation dans une langue encore à naître'. Daarin zit het ogenschijnlijke nadeel dat een letterlijke woordherhaling uit de brontekst niet aanwezig is, met name: de herhaling van het woord 'bestaan' in de passages 'een nog niet *bestaande* taal' en engels 'die niet *bestaat*' cursief: S.E.). Daar staat

evenwel tegenover dat de Franse vertaling met 'une langue encore à naître' aan het gedicht een sterke organische metafoor toevoegt, in het verlengde van de personificaties in de eerste strofe. De belofte van aanwezigheid wordt daardoor ietwat sterker aangezet ('à naître') dan in de brontekst ('nog niet bestaande taal'), en het aantal syllaben kon dankzij deze vondst in de Franse tekst beperkt worden gehouden.

De grote vraag is: wat er gebeurt met de meerduidige passages die zo bepalend zijn voor de tekst van Nooteboom? Bij de regel 'veren te oud voor een vlucht' hebben we eerder gewezen op de mogelijke dubbelzinnigheid van het woord 'vlucht', wat naast 'opvliegen' ook 'wegvluchten' kan betekenen. Te denken valt in dit verband aan de reizigers die in de allereerste versregel de wereld achterlaten. In de zegswijze 'to take wing', die in de Engelse vertaling wordt gebruikt, zit naast het element 'opvliegen' ook een betekenis die te omschrijven is als 'vleugels krijgen'. Twee hier relevante betekenissen dus. De Franse vertaler moet het doen met het woord 'vol', dat alleen te lezen is als afgeleide van 'voler', 'vliegen', niet van 'vluchten'. De Franse betekenaar heeft nu eenmaal geen betekenskoppeling in die richting (tenzij de variant 'envol', wat dan weer een syllabe meer had geverg'd). Ook zit in de Franse titel 'Vivre(s)' niet het element 'tocht', tenzij indirect door middel van de betekenis 'proviand', maar wat daarin wel des te nadrukkelijker reliëf krijgt, is de component 'leven' uit de Nederlandse titel.

Een hypallage komt in geen van beide vertalingen voor. In beide teksten werd de voorbepaling in 'voorbij gevoel' omgezet in een nabepaling. In het Frans wordt er door de term 'impression' nog een bijkomende betekenis gerealiseerd; 'impression' kan immers zowel 'gevoel' betekenen als 'impressie'. In het Engels wordt 'voorbij' specifiek vertaald met 'completion', wat enerzijds wel impliceert dat iets voorbij is, maar waarbij anderzijds ook een element van 'voltooiing' wordt opgeroepen. En dat is in de Nederlandse, noch in de Franse tekst aan de orde. In die teksten blijft de betekenis ruimer. David Colmer heeft deze versregel met andere woorden ietwat specifiek ingevuld.

Soms wordt er inderdaad specifiek, meer hyponimisch vertaald. Zo staat er voor de versregel 'Een kamer vullen met aanwezigheid' in het Engels 'Filling a room with *their* presence'. Het abstracte concept 'aanwezigheid' wordt concreter gemaakt en op de personages betrokken, wat in de Franse tekst niet gebeurt: 'Remplir une pièce de présence'. Een dergelijke specificatie – ook al kan ze ingegeven zijn door taalrestricties – beïnvloedt de interpretatie en interpreteerbaarheid van het gedicht. Waar er elders in de Franse of Engelse tekst een bezittelijk voornaamwoord wordt toegevoegd heeft dat niet zozeer een specificerend, maar eerder een expliciterend effect; zo bv. in '[vleugels] met veren' wordt veren 'his feathers' en 'leurs plumes'. Hier wordt de enig mogelijke geïmpliceerde betekenis uit de brontekst geëxpliciteerd.

Veralgemevend of hyperonimisch zijn beide vertalingen van de vreemde collocatie ‘een lichaam oprichten’, dat door beide vertalers wat minder specifiek en minder bevreemdend wordt vertaald als ‘arranging their naked bodies’ en ‘dresser leur corps nu’. Het enkelvoud ‘hun lichaam’ wordt in het Engels een meervoud ‘their bodies’. In het Frans blijft het enkelvoud (‘leur corps’) mogelijk behouden.

Wordt de interpreteerbaarheid bij veralgemenend vertalen in zekere zin ruimer, want de vertaling geeft minder specifieke, minder concrete informatie, bij de Engelse vertaling van ‘een ruimte [...] zonder houvast’ doet zich het omgekeerde voor. De vertaling ‘a place with nothing to go by’ (bv. te vertalen als ‘met niets om op af te gaan’) lijkt qua betekenisbreedte vergelijkbaar met de Nederlandse formulering ‘een ruimte [...] zonder houvast’. Daar komt echter nog een specifieke allusie bovenop: ‘to go by’ kan immers in letterlijke zin refereren aan de Australische *songlines* als gezongen reisbeschrijvingen. Daarmee zou deze vertaling de interpretatie verrijken met een allusie die ook al in de titel wat explicieter aangezet wordt dan in de Nederlandse tekst. In de Franse tekst luidt het ‘où ils n’avaient pas prise’, wat door de ruime betekenis van ‘prise’ zowel letterlijk als figuurlijk kan worden gelezen, net als ‘houvast’ in het Nederlands.

Een verwante kwestie is die van het idiomatisch en grammaticaal normaliserend vertalen. In de tweede strofe van ‘Leeftocht’ staat er nadrukkelijk ‘gesprek in een nog niet bestaande taal’, vreemd genoeg zonder lidwoord. In de Franse tekst werd evenmin een lidwoord gebruikt. In de Engelse doeltekst is dat ‘a conversation’ geworden. David Colmer was blijkbaar ietwat restrictiever bij de vertaling van een niet strikt idiomatisch geformuleerde passage.

Bij wijze van besluit

‘Leeftocht’ blijkt een bijzonder gelaagd gedicht te zijn. Het kan gelezen worden als een gedicht bij een tocht van één dag, tot de avond valt. De interpretatie van die dagtocht als de tocht van het leven, zoals de titel ook wel suggereert, zou aansluiten bij een even oude als evidente topos. Wat dit gedicht echter uitzonderlijk maakt, zo is gebleken, is wat er zich op die tocht voor kan doen; en specifieker: hoe Nooteboom aan die bijzondere ervaring gestalte geeft. In die beleving, die het middelpunt van het gedicht vormt, lijken een aantal tegenstellingen samen te komen en misschien zelfs even in elkaar op te gaan. Op dat paradoxale moment buiten de tijd treedt in het gedicht een engel op de voorgrond: dat icoon is hier evengoed des mensen, onderhevig aan vergankelijkheid en verlies, als bovenmenselijk. De engel *is* er immers, ook al wordt in het gedicht gezegd dat hij niet bestaat en kan hij er dus eigenlijk niet zijn. Die engel aanschouwen impliceert ook meer zien dan er ogenschijnlijk te zien valt; alsof iemand ook met een innerlijk oog, los van zijn eigen blik

kan kijken. Observatie en verbeelding gaan hier in elkaar over. In dit schouwen komt klaarblijkelijk ook verdroomde verbinding tot stand met de mythisch ervaren wereld daarbuiten, met het omringende oeroude, desolate landschap en de manier waarop in een oeroude cultuur als die van de Aborigines, daarnaar wordt gekeken. Misschien is het ook een bijzonder moment op de grens tussen waken en inslapen. Dit bijzondere 'ogenblik' krijgt in dit gedicht dan ook iets transcendent en ontijdelijks, ook al wordt op hetzelfde moment het hier en nu intens beleefd, als ging het om een nieuw begin. In Nootebooms poëzie lopen realiteit en fictie, observatie en verbeelding door elkaar. 'Alles van woorden is echt', zo luidt het in het gedicht 'Riso amaro' uit *Licht overal* (Nooteboom, 2012, p. 25).

Het gedicht 'Leeftocht' draait rond een tocht die door twee personages wordt aangevat en die een dubbelheid suggereert tussen onderweg zijn en ergens 'thuis' willen komen. In zijn recensie van *Licht overal* omschrijft Erik Menkveld deze drijfveer als volgt: 'Ironisch beschrijft [Nooteboom] zich als man van de wereld, rondreizend langs "eigenaardige songfestivals voor dichtende herders". Waar het uiteindelijk om gaat, is het besef dat bij thuiskomst de wijnstok zich al die tijd aan de muur heeft vastgeklampt "met de liefde van planten voor stenen"' (Menkveld, 2012). Het gedicht suggereert bovendien dat er tussen twee mensen een uitzonderlijke verbinding kan ontstaan door middel van een andersoortig gesprek, in een nog niet bestaande taal. Een soort van verband in wederzijdse eenzelligheid. Mentaal, emotioneel en mogelijk lichamelijk lijkt er dan een ongewone connectie tot stand te kunnen komen. Iets kan als aanwezig worden ervaren van wat nog afwezig is. Wellicht is het niet veel meer dan een flits die dan zichtbaar wordt. Op het einde van het gedicht valt de avond en slaapt de engel in, tegelijk mythisch en gedemythiseerd. Daarmee eindigt het gedicht in een sfeer van ingehouden melancholie.

In onze bespreking hebben we voortdurend gewezen op de potentiële meervoudigheid van betekenis en op het feit dat die alles te maken heeft met Nootebooms versificatie, woordkeuze, zinsbouw en andere specifieke stilistische middelen (zoals metaforen, paradoxen en polysemie van woorden); niet het minst op de manier waarop al die aspecten op elkaar inwerken. Dit moet een van de grootste uitdagingen zijn voor de vertalers van Nootebooms poëzie: de openheid die deze poëzie nastreeft in een andere taal evenaren. Voor het vertalen geldt wellicht in nog sterkere mate dan voor het lezen dat het interpretatie vergt. Daarin kan voor vertalers een paradox schuilgaan: wie wil vertalen, is aangewezen op interpreteren, en uitgesproken interpretaties (we zouden het de lokroep van het specificerend vertalen kunnen noemen) zouden de glanzende rijkdom van vertaalde teksten, kunnen verdoffen. Dat geldt zo mogelijk in nog heviger mate voor het vertalen van gedichten, zoals die van Nooteboom.

De grote kaap die David Colmer en Philippe Noble met opmerkelijke zwier hebben gerond lijkt wel deze: ze hebben niet alleen elk een gedicht geschreven met een ritme en klankwerking vergelijkbaar met die van de brontekst; ze hebben daarenboven compensaties weten te hanteren om de meerzinnigheid, de gelaagdheid van bepaalde passages als gevolg van Nootbooms taal- en stijlhantering maximaal over te brengen. Met soms wat anders gespreide inzet van middelen hebben ze de tekst als geheel, met hún stem in hún taal weten te recreëren. Zo kan ook in hun teksten het aanwezig doorverwijzen naar het afwezig.

In de vertalingen van ‘Leeftocht’ houden veralgemenende – vagere hyperonimische – en specificerende – concretere hyponimische – vertaalkeuzes elkaar in evenwicht. Bepaalde potentiële interpretaties van de brontekst worden daardoor minder sterk aangezet, terwijl andere dan weer sterker op de voorgrond komen. Zoveel is zeker: voor het vertalen van Nootbooms poëzie is indringend kijken nodig; dat moet haast een zien zijn met een uiterlijk en een innerlijk oog, om licht te laten schijnen overal, in alle talen.

Met dank aan de vertalers David Colmer en Philippe Noble voor hun commentaar bij een eerdere versie van deze bijdrage.

Bibliografie

- Bekkering, H., et al. (red.) (1997). *Ik had wel duizend levens en ik nam er maar één! Cees Nootboom. Schrijversprentenboek 40*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Bork, G.J. van, et al. (red.) (2012-...). *Algemeen letterkundig lexicon*. Laatst geraadpleegd op 27 mei 2017 op http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/
- Coninck, H. de. (1982, 20 november). ‘Wat een gebergte roept tegen de eeuwigheid’. *Vrij Nederland*.
- Demets, P. (2012, 24 november). Woorden die nergens anders bestaan. *De Morgen*.
- Gruwez, L. (2012, 23 november). ‘Het ene gedicht heeft het andere gegeten’. *De Standaard*.
- Menkveld, E. (2013, 12 januari). De eeuwige reiziger is bijwijlen ook een boeddhistische monnik. *De Volkskrant*.
- Nootboom, C. (1991). *Vreemd water*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Nootboom, C. (2002). *Nootbooms hotel*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Nootboom, C. (2004). *Paradijs verloren*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Nootboom, C. (2012). *Licht overal*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Nootboom, C. (2014). *Light everywhere. Selected poems*. Translated by David Colmer. London/New York/Calcutta: Seagull Books.
- Nootboom, C. (2016). *Le Visage de l’œil. Poèmes*. Traduit du néerlandais par Philippe Noble. Arles: Actes Sud.

Palmistry. (n.d.). Psychic Library. Laatst geraadpleegd op 27 mei op <http://psychiclibrary.com/beyondBooks/about-us/>

Vandeweghe, W. (2008). *Duoteksten. Inleiding tot vertaling en vertaalstudie*. Gent: Academia Press.

‘DOOR TOVERKUNST HET GOUD VAN
DE ENE TAAL OMZETTEN IN HET GOUD
VAN DE ANDERE TAAL’

Verslag van een forumdiscussie met
Cees Nooteboom en zijn poëzievertalers:
David Colmer, Irina Michajlova,
Philippe Noble en Ard Posthuma¹

Désirée Schyns
(Universiteit Gent)

Zoals we in de vorige bijdrage zagen, is de poëzie van Cees Nooteboom niet gebaseerd op rijm, noch op regelmatig metrum, maar op muziek van de woorden, op ritme, klank, op echo's van klanken en woorden die naar elkaar verwijzen, op verrassende beelden. Deze poëzie is rijk aan klankeffecten, assonanties, binnenrijm en polyseme woorden. Bij het streven naar een zo trouw mogelijke weergave weet de vertaler – die immers een ander instrumentarium dan het Nederlands tot zijn beschikking heeft – dat veel van deze elementen niet op dezelfde manier in de doeltaal terecht kunnen komen. Een ander vertaalprobleem is de bondigheid, terloopsheid van sommige verzen. Hoewel de gedichten bijna nooit rijmen vertonen ze wel vaker binnenrijmen, en bijzonder veel assonanties en alliteraties. De dichter gebruikt bijna nooit een regelmatig metrum en in dit opzicht vertoont zijn poëzie een zeer grillig patroon, maar reminiscenties van klassieke prosodie worden wel zichtbaar (of hoorbaar) als men in de tekst de versregels niet meer afzonderlijk bekijkt, maar de overgangen in ogenschouw neemt en een continuüm van twee of drie regels als eenheid beschouwt. Daarnaast is de al eerder gesignaleerde bondigheid een belangrijke bron van vertaalproblemen: de ellips zegeviert in Nootebooms gedichten, ook ten koste van gangbare zinsconstructies. Op zijn onnadrukkelijke manier tast ook Nooteboom de grenzen van de taal af. Deze hang naar ‘stenen die glanzen en pijn doen’² wordt met de tijd ook steeds sterker in zijn poëzie (zie ook de

bijdrage van Susanne Schaber in deze bundel). Geheel in overeenstemming hiermee is het taalregister altijd eenvoudig, tegen de spreektaal aan, met als enige uitzonderingen namen van planten of begrippen uit de sfeer van de klassieke filosofie of katholieke theologie. Niet zelden wordt er ook met dubbele betekenissen gespeeld.

Deze en andere vertaalproblemen kwamen aan de orde in het gesprek met Cees Nooteboom en zijn poëzievertalers, dat uiterst levendig was en helaas door tijdgebrek moest worden afgebroken. In mijn vragen heb ik meestal aandacht gevraagd voor de manier waarop de vertalers het gedicht hebben gelezen. Vragen die ik steeds in mijn achterhoofd had waren: Welke effecten willen de vertalers bereiken? Hoe vertaal je de filosofische, zelfs metafysische vragen die de dichter in zijn verzen opwerpt? Welke associaties ontstaan in hun doelttekst? Hoe passen en meten zij? Wanneer gaat een gedicht zingen in de andere taal? Via dit gesprek probeerde ik meer inzicht te krijgen in het ambacht van de vertaler die poëzie vertaalt. Je zou kunnen zeggen dat de vertalers nieuwe humuslagen toevoegen aan de toch al rijke aarde waaruit de poëzie van Nooteboom is opgebouwd. Ik selecteerde zes gedichten die stuk voor stuk het volstrekt eigene aan de poëzie van Nooteboom tonen en die tegelijkertijd een vertaalprobleem in zich bergen, zoals interpretatie, intertekstualiteit, ekphrasis, metatalige reflectie, eigenzinnige syntaxis. De gedichten zijn gekozen uit bundels die tussen 1982 en 2012 werden gepubliceerd. Omdat niet alle vertalers *Monniksoog* (2016) hadden vertaald bleef deze meest recente bundel buiten beschouwing.

1. Innerlijk zingen en soms uiterlijk dansen

Laatste deel uit 'Fuji' uit *Aas* (1982, pp. 57-60):

Daar, in Yamanaka geëtt als een vuur onder water,
 onder de zijden regens van Baiu, in de korf van de zomer,
 verweerd als een beeld dat met zijn voeten in zee staat
 blaast hij naar wolken en stormen op de fluit van zijn kraters.
 Daar, met het hoogste oog in zijn toren
 ziet hij als eerste goraiko, het purperen wak van de ochtend,
 het vertrek van de reizende zon, het hoge gedraai van de sterren.
 Aan hem hangt heel Japan als een gondel vol dromen
 die hij optilt en koestert en door de lucht met zich meevoert
 tot buiten de streek van de tijd.

DS³: Gaat dit gedicht over de (on)mogelijkheid van het weergeven in woorden van een bijna droomachtige werkelijkheid?

CN: In Japan kun je Fuji niet ontlopen. Hij is altijd overal, hij staat op een koek-trommel, hij staat gewoon achter het raam van een trein of van een auto als je daar voorbijrijdt. Je kent hem al van kunstenaars als Hokusai en Hiroshige, en je kent hem van de Japanse ukiyo-e houtsneden. Het is iets wat je vanuit de verte ziet. Als je hem goed ziet, is hij toch nog heel ver weg. In Australië heb je Ayers Rock en daar kun je gewoon omheen, dat is te doen, dat is ook een heilige berg. Maar ja, Fuji is een icoon, een embleem van alles wat je maar wilt en dan lees je er wat over en je leest dat er een bepaalde wind waait, ‘baiu’, en je leest dat het water dat eronder door loopt ‘yamanaka’ heet en dan componeer je zo’n gedicht eigenlijk in een vol-strekte onschuld. Ik heb van die berg een persoon gemaakt.

DS: In het Russisch heeft het gedicht als het ware de vorm van een berg gekregen. Was dat inderdaad uw bedoeling, Irina Michajlova?

Там, гравюра на Яманаки как огонь под водой,
под шелковыми дождями байу, в коробе лета,
обветренная словно статуя, стоящая в море,
играет она на флейте кратеров тучам и бурям.
Там, глядя самым высоким окном своей башни,
она первая видит горайко, пурпурное око рассвета,
видит уход завершившего путь дневной солнца, и созвездий вращенье.
За подол ее держится вся Япония, точно гондола с мечтами,
а гора поднимает ее и ласкает и уносит с собой в небеса
где не властвует время.

IM: Ja, toen ik de Nederlandse zinnen zag op de kopieën die ik van jullie kreeg, constateerde ik dat de lange regels waren afgebroken. En toen vroeg ik me af of dat afbreken met opzet was gebeurd door de dichter, of door gebrek aan plaats op de bladzijde. En ik was absoluut gelukkig om te horen dat het tweede het geval was. En toen dacht ik dat ik de regels beter op de pagina kon plaatsen zodat het gedicht de vorm krijgt van een berg met de korte regels bovenaan en de lange regels beneden. En toen ik het deed zag ik dat het op een pagode leek.

Ik weet niet of het de bedoeling was. Maar als je ernaar kijkt dan heeft het de vorm van een berg.

DS: Cees Nooteboom, was het de bedoeling dat het gedicht de vorm van een berg kreeg?

CN: Het was níet de bedoeling. Het was toeval. Maar het is wel zo!

IM: Het lezen van gedichten bestaat erin dat je zelf in het gedicht gelooft.

CN: Is het heel brutaal als ik vraag of je het eerste couplet in het Russisch wilt lezen, zodat ik het eens hóór.⁴

DS: Hoe beginnen jullie aan zo'n gedicht? Woorden tellen, syllaben, hardop lezen? Ritme voelen, Ard Postuma? Hoe begint u met het vertalen van zo'n gedicht als 'Fuji'?

AP: Ik kan het me niet herinneren, want het is al lang geleden. Maar wat ik over het algemeen doe is dat ik lees en lees en begin met de dingen waarvan ik denk: Die zijn vast onvertaalbaar. De rest komt dan wel.

DS: Herschrijven jullie veel? David Colmer?

DC: Ik maak in ieder geval heel veel versies. Bij verschillende gedichten kan dat enorm variëren, of een vierde versie totaal anders is of dat ik twee, drie woorden verander, dat hangt allemaal van mijn inspiratie af of van de moeilijkheidsgraad van het gedicht. Maar in ieder geval, elk gedicht gaat door zes, zeven, acht versies of meer.

AP: Ja, bij mij is het precies hetzelfde.

CN: Ja, en als ik het vraag dan lijkt het of ik vind dat het nodig zou zijn, maar leest iemand het nog ooit voor zichzelf hardop?

AP: Ja, ik wel.

DC: Soms denk ik wel eens: ik moet het even hardop lezen en dan doe ik het.

CN: Als ik een gedicht lees, dan zie ik al bij de eerste regel een ritme. Ik hoor het en dat gaat vanzelf, daar hoef ik geen moeite voor te doen.

DC: Ik zie het in het Nederlands, ik moet het gewoon overzetten, een beetje intuïtief. Tellen, er zijn altijd ritmische aspecten die dwingend zijn, het aantal voeten of zo, dan moet ik een aantal voeten in de regel zetten.

PN: Ik kan alleen maar zeggen hoe ik aan zo'n gedicht begin. Eigenlijk gaat het in de eerste fase om wat ik denk dat de betekenis van het gedicht is. Ik ben niet bezig

met een diepzinnige interpretatie, maar het gedicht bestaat uit zinnen die volledig of elliptisch zijn, die iets vertellen of iets betogen, dat heeft Stefaan Evenepoel gedemonstreerd aan het gedicht ‘Leeftocht’.⁵ Ik probeer te begrijpen wat er in het gedicht staat, de syntactische coherentie ervan, net zoals ik dat zou doen bij een prozatekst. Dan probeer ik een eerste versie te maken, die alleen afgaat op wat ik van het gedicht begrijp. En daarna begint pas het eigenlijke werk, met de specifiek dichterslijke, formele aspecten, maar ik ga altijd uit van de benadering van een betekenissen.

Gemiddeld heb ik voor de bundel *Le visage de l’oeil* van elk gedicht drie à vier versies gemaakt. Er zijn heel grof gezegd twee grote verschillen tussen het Frans en het Nederlands: het Frans is een weinig geaccentueerde taal, waarbij ook nog het verschil tussen lange en korte vocalen vervaagd is. Dus het ritme van het origineel, jambische verzen bijvoorbeeld kun je niet zomaar reproduceren. Je moet je behelpen met het aantal ‘voeten’, meestal komt dat overeen met lettergrepen, dus je bent voortdurend syllaben aan het tellen. Daar komt nog bij (en het is het tweede verschil) dat woorden in het Frans (en in de andere romaanse talen) over het algemeen langer zijn, soms veel langer, dan in het Nederlands. Bij een virtuoos van de bondigheid zoals Cees Nooteboom is dat lastig.

DS: Verschilt de laatste versie veel van de eerste?

PN: Het loopt sterk uiteen, maar er is bijna altijd een kern die onveranderd blijft. Daarmee wordt uitgedrukt hoe het gedicht op je heeft ingewerkt. Het vertalen lijkt in die zin op schrijven, dat er een paar formuleringen spontaan bij je moeten opkomen – anders is het contact tussen tekst en lezer niet echt tot stand gekomen.

DS: Wat is het moeilijkst bij het vertalen van ‘Fuji’?

PN: Het is achteraf altijd moeilijk te verwoorden. Ik geloof dat ik hier vooral moeite heb gedaan om de vele beelden te visualiseren – want het is een heel beschrijvend gedicht, ook al zijn die beschrijvingen niet realistisch.

IM: Voor mij is het ritme belangrijk, voor mij komt het neer op een innerlijk zingen en soms een uiterlijk dansen. En als je beweegt komen de woorden vanzelf, dan bewegen de hersenen. Als mijn vertaling min of meer klaar is, dan lees ik het altijd aan mijn man voor.

DS: David Colmer, Wilt u de gedichten van Cees Nooteboom in *Light Everywhere* laten aansluiten bij het werk van Engelse dichters?

DC: Nee, eigenlijk niet. Ik probeer het werk van Cees in het Engels over te zetten. Ik probeer te bereiken dat het 'als Cees klinkt', maar dan in het Engels. Wat je wel moet zien natuurlijk is dat mijn keuzes worden beïnvloed door het idee van wat mooi is in het Engels. Ik probeer de dichter zichzelf te laten blijven in de andere taal. Wat eigen is aan de dichter wil ik overzetten in het Engels.

AP: Ja, 'het vreemde', dat is juist het spannende. Voor ik Cees vertaalde, ben ik Nijhoff gaan vertalen. En eigenlijk alleen maar om te weten hoe het idiote gedicht 'Awater', dat helemaal op assonanties is gebaseerd, eruit ziet in een andere taal. En bij Cees is het wat dat betreft veel gemakkelijker. Dat is een vorm van poëzie, die, denk ik – niet precies op die manier natuurlijk – heel goed vertaalbaar is, dus daar ben ik minder nieuwsgierig of – ja, ik heb intussen zoveel vertaald dat ik ongeveer weet hoe het eruit hoort te gaan zien.

Het is het omgekeerde van wat Philippe doet, dat vind ik wel interessant. Ik begrijp er helemaal niets van als ik begin te vertalen. En al vertalende ga ik begrijpen en steeds meer en ga ik steeds meer zien, maar in het begin denk ik 'het is allemaal onzin'.

PN: Er is denk ik geen noemenswaardig verschil tussen ons, want wat ik in de eerste versie opschrijf is misschien ook onzin, of in het beste geval niet meer dan een ruwe ontcijfering, die gaandeweg voortdurend bijgesteld wordt, en soms zelfs onjuist blijkt en omgegooid moet worden. Maar ik vertrek van een soort skelet, dat is eigenlijk het enige houvast dat ik heb, ik kan niet aan een vertaling beginnen met indrukken van klanken en ritme, maar die nemen tijdens het vertaalproces juist steeds meer plaats in. En omdat wij in de eerste plaats lezers zijn en natuurlijk ook gevoelig voor wat we lezen, zijn er gelukkig dingen die onbewust meteen naar boven komen als een (deel)structuur die in het totaal van het gedicht kan passen. Je bent dan gevoelig geweest voor een bepaald segment en het is mooi meegenomen als dat gebeurt, maar ik kan er bij het vertalen niet echt van vertrekken.

CN: Ik wil even terugkomen op het woord 'onzin' dat Ard zojuist gebruikte. Ik denk vaak aan Eliot die gezegd heeft dat als hij vond dat hij een gedicht af had – want dat is ook nog een mysterieus ogenblik, wanneer is iets af? – dat hij het dan vaak niet begreep. Dat is toch merkwaardig, daar moet je bij een positivist niet mee aan komen, want dan zondig je tegen de wetenschap. Dan kom ik via omwegen op zo iemand als Newton, en dan Leibniz die met Newton bevriend was. Vervolgens kom je bij de alchemisten die waren bezig met onzin, weten wij nu. Maar zij dachten dat ze goud maakten. En mijn definitie van een gelukke vertaling is dat iemand door toverkunst, want dat was alchemie, het goud van de ene taal omzet in het

goud van de andere taal. En als dat lukt heb je iets heel bijzonders. Eugenio Montale⁶, – kun je Montale lezen, zomaar? Heb je het dan begrepen? Nee! Nou, de volledige vroege poëzie van Montale, en daarmee bedoel ik alles vóór *Satura*, een heel dik boek, de vertaling is voor minstens de helft gevuld met noten, maar toch heeft Montale niets echt uitgelegd. En dat is wat ik bedoel met het korte nawoord achterin *Monniksoog*. Kun je bepaalde dingen voor jezelf houden? Soms weet je zelf wel waar iets vandaan komt, soms pas na een tijdje, maar je weet het.⁷ Montale heeft gebruik gemaakt van allerlei brieven die hij aan vrienden schreef om uit te leggen wat er in een bepaald gedicht staat, dus dat had hij nooit officieel bedoeld voor de wereld, alleen voor vrienden, kennissen en redacteurs, en zo weten we nu dingen en worden die gedichten ‘leesbaar’. En de vraag is, is dat nodig? En ik denk van niet, ik vind het heerlijk als ik het kan, want dan weet je dus iets meer, maar nodig is het niet. Want als het niet werkt is er duisternis, dan is er iets niet goed.

DS: Ik wil graag één aspect van ‘Fuji’ bekijken en dat is helemaal op het einde, in deel 4, omdat ik inzicht wil krijgen in hoe jullie de vreemde tekst begrijpen. Het gaat eigenlijk om één woord in het vierde deel van Fuji’ over de ‘streek van de tijd’. ‘Aan hem hangt heel Japan als een gondel vol dromen/die hij optilt en koestert en door de lucht met zich meevoert/ tot buiten de streek van de tijd.’ Hoe begrijpen jullie de polyseme uitdrukking ‘streek van de tijd’? Irina?

IM: Ik begreep het als ‘waar de tijd zijn macht heeft verloren’.

D.S.: Laten we nu bijvoorbeeld naar de Engelse vertaling kijken:

There, etched in Yamanaka as an underwater fire,
in Baiu’s silken rain, in summer’s basket,
worn like a statue with its feet in the sea,
it blows at clouds and storms on the flute of its craters.
There, with highest eye in its tower,
it is the first to see goraiko, the purple hole in the night,
the departure of the travelling sun, the stars’ lofty rotation.
All of Japan dangles beneath it like a gondola of dreams
which it raises and cherishes and carries through the sky
beyond the reach of time.⁸

DS ‘Beyond the reach of time’, David?

DC: Ja streek, dat doet me denken aan veel dingen, zoals aan landstreken, windstreken, rotstreken, maar het gaat inderdaad over een plek waar tijd geen controle

heeft. Bij het vertalen moet ik proberen clichés te vermijden, dus dan zal ik daar in het Engels niet kiezen voor een woord als ‘domein’ of zoiets, maar dat heeft ook te maken met de klank, want je ziet dat het heel anders is dan streek, je hebt andere ee-klanken in de regels ervoor en dat verbindt het geheel. In het Engels zie je in de laatste drie regels ‘dreams, reach en beneath’. En van die drie klanken maak je een geheel aan het eind van het gedicht.

CN: Ja, dan ik met mijn *pedestrian self*, streek als een streekroman, dus niet meteen dat hoge metafysische, wat er toch uitgekomen is, maar eigenlijk meer aards zou ik zeggen, maar provincie heeft één lettergreep te veel daarvoor, dus heb ik gekozen voor ‘streek’. Ik wou zeggen, het is niet zo hoog als ‘out of the reach of time’, maar ik vind het perfect allemaal, daar gaat het niet om, maar ik bedoelde iets kleiner, aardrijkskundigs, maar ik was heel gelukkig met andere interpretaties. Eerlijkheids-halve moet ik zeggen, het was wat kleiner dan dat.

DC: Ja, als je dat in het Engels moet doen, moet je een ander woord vinden, want als je een woord hebt zoals ‘province’, een woord dat qua klank helemaal niet op het Nederlands lijkt, dan sla je het gedicht dood, dus het is een beetje dubbel: niet alleen interpretatie, maar ook de klank.

DS: Ard Posthuma?

Dort, in Yamanaka, wie ein Feuer im Wasser gezeichnet
Unter Baius seidenem Regen, im Korb des Sommers,
verwittert wie eine Statue, deren Füße im Meer stehen,
bläst er nach Wolken und Stürmen auf der Flöte seiner Krater.
Dort, mit dem höchsten Auge in seinem Turm,
sieht er als erster Goraiko, das purpurne Eisloch des Morgens,
den Aufbruch der reisenden Sonne, den hohen Kreisel der Sterne.
An ihm hängt ganz Japan als Gondel voller Träume,
die er aufhebt, hegt und durch die Luft mit sich wegführt,
fern aller Bezirke der Zeit.⁹

AP: Bij mij was de overweging dat er via ‘Bezirke der Zeit’, het woord ‘Zirkel’ kan worden opgeroepen en dan verwijst je naar die beweging met die gondel. Dat was een van de ideeën die erachter zaten.

DS: Laten we nu naar het Frans kijken:

Là, buriné à Yamanaka comme un feu sous les eaux,
sous la soie des pluies de Baiu, dans la corbeille de l’été,
rongé comme une statue dont les pieds plongent en mer,
il exhale son souffle vers nuages et tempêtes au son flûté de ses cratères.
Là, de l’œil suprême de sa tour,
il est le premier à voir *goraiko*, béance pourpre dans la glace du matin,
le départ du soleil voyageur, la haute rotation des astres.
Tout le Japon s’amarre à lui telle une gondole de rêves
qu’il soulève, cajole et emporte avec lui dans les airs
jusqu’au-delà du domaine du temps.¹⁰

PN: Ik heb het woord vrij intuïtief begrepen als ‘landstreek’, ‘gebied’, maar inderdaad, er zijn meer interpretaties mogelijk. Te denken was aan: ‘touche’, (zoals bij toetssteen), ‘toucher’ (bij een muziekinstrument), of zelfs ‘trait’ (met penseel of pen). ‘Touche’ was in het Frans zeker qua klank een mogelijke oplossing geweest. In de betekenis van ‘landstreek’ had ik ook aan ‘la contrée’ kunnen denken, een woord dat qua klank mooi aansluit bij ‘streek’. Maar ‘au delà de la contrée’ klinkt juist door de klankherhaling niet goed, en ‘domaine’ was het eerste woord dat bij me opkwam: dat is voor mij wél een argument, ik ben voor een zekere natuurlijkheid of evidentie in de vertaling. Doordat het woord ook in het Frans verschillende betekenissen heeft, is deze regel wat raadselachtig geworden, wat hier misschien juist een ‘plus’ is.

DS: De berg is een ‘hij’ in het Nederlands, ‘it’ in het Engels, ‘il’ in het Frans, ‘er’ in het Duits. In het Russisch verandert het geslacht van de berg.

IM: Ja, er is niets aan te doen, het is zo dat het woord berg vrouwelijk is en de Fuji heet in het Russisch Fujiama, dat klinkt ook erg vrouwelijk, dus om een mannelijk woord te bedenken, had ik het gedicht geweld moeten aandoen. Maar ik dacht dat het niet zo erg is als de machtige berg vrouwelijk wordt, vrouwen zijn ook machtig en aan het eind van het gedicht is er nog een beeld dat volgens mij zelfs beter bij vrouwen dan bij mannen past – ‘optillen’ en ‘koesteren’, dat is vrouwelijk.

DS: Cees Nooteboom, u bent ooit gevraagd om een tekst te schrijven die aangebracht werd op de brug over de Rijn bij Straatsburg¹¹, een tekst waarin het over geslachtsverandering van woorden gaat: aan de overkant van de grens wordt ‘der Tod’ ‘la mort’?

CN: Ja, inderdaad. Kijk, toen ik de vraag of de opdracht kreeg ging ik er toch voor het eerst over nadenken, dan heb je het over 'la guerre, der Krieg, la mort, der Tod, la lune, der Mond'. Bij het oversteken van de Rijn zijn het allemaal transseksuelen, en dan heb je er ook mee te maken, zoals je er ook mee te maken hebt dat het in het Engels dan weer niet bestaat en dat wij in onze taal soms nauwelijks nog weten of iets mannelijk of vrouwelijk is. Ik moet het soms opzoeken. Dat heeft dan weer in andere talen nog weer gevolgen, in Slavische talen met uitgangen aan het eind en bij Duitse woorden met genitieven die langer worden, en dat speelt allemaal mee. Voor de vertalers natuurlijk, maar ook voor degene die het geschreven heeft en daarna een vertaling onder ogen krijgt. En dat zijn allemaal lastige dingen. Omdat ikzelf schrijf in een taal waarin mannelijk en vrouwelijk niet zo sterk meer aanwezig zijn, en je aan de andere kant bijvoorbeeld in Franse vertaling een nadeel hebt met woorden die alsmaar van seksualiteit verschillen, dat de dood een vrouw is, dat is een enorm psychologisch verschil met een taal waar de dood een man is. En dat zijn heel merkwaardige dingen die meespelen maar waar je verder niet veel meer mee kunt doen. En als je alsmaar heen en weer gaat tussen talen zoals ik, tussen bijvoorbeeld Duits en Frans, ja dat speelt allemaal een rol.

DC: Ik wou net zeggen, volgens mij in het Engels, als je een berg personifieert doe je dat ook als een vrouw, meestal. 'It' vond ik hier geen probleem, ik zat een beetje met de aanspreekvorm van de berg. Ik wilde het niet vrouwelijk maken dus bleef ik maar bij 'it', wat heel normaal klinkt in het Engels.

2. Van het 'hemelsche gerecht' naar 'nourriture terrestre'

DS: Naast Japan speelt de klassieke wereld een belangrijke rol in Nootebooms werk. Het volgende gedicht komt uit een cyclus, namelijk de tweede afdeling van *Het gezicht van het oog* die gaat over Lucretius:

'Het aardse gerecht' uit *Het gezicht van het oog* (1989)

Zo hebben wij het geleerd:
 In het voorgerecht onder ons ivoren
 Dak leven de veeltallige muzen
 Over gelijke porties verdeeld in
 Verwarrende liefde.
 Twee boeken die elkaar niet lezen.

Een kok weet er weg mee, weken,
Ontbloeden. Maar ze zijn eigenzinnig.
Elke helft voert zijn eigen bewind,
Alleen in de pan zijn ze eender.

Daar had jij nog geen last van,
Titus Lucretius Carus.
Jij diende de kunst op als weten,
Het weten als kunst, een eenpansgerecht vol
Schoonheid en wijsheid.

Heelal, lichaam, atoom, de oneindige ruimte
Gewogen en in zesvoetige regels gebakken zoals
Da Vinci een baarmoeder doorsnijdt, zoals
Einstein viool speelt.¹²

DS: Achterin de uitgave staat: ‘Aan “De dichter en de dingen” ligt een lezing van *De rerum natura* van Lucretius ten grondslag” (p. 79). Elk afzonderlijk gedicht is gebaseerd op een specifieke passage, voor het gedicht “Het aardse gerecht” is dat een citaat van Lucretius in Nederlandse vertaling, ‘Allereerst vragen wij dan waarom onze geest toch, wanneer hij daarnaar ’t verlangen gevoelt, ook onmiddellijk kan denken aan wat ook.’

Zijn de gedichten als het ware een poëtisch commentaar op uw leeservaring?

CN: Ja, maar laat ik bij de titel beginnen. Niemand, tot op heden, is het opgevallen, dat ik daar het woord gerecht gebruik in culinaire zin. En dat het een toespeling is op het ‘hemelsche gerecht’ van Vondel.¹³ En dan krijg je het aardse gerecht en dan wordt het een culinair gerecht. En dat was voor mij een heel wezenlijk punt. Aan het einde, want dat vinden de mensen dan ook onbegrijpelijk, onzin, als ik zeg ‘zoals Da Vinci een baarmoeder doorsnijdt,’ dat is een buitengewoon wrede daad. Maar wat was het? Da Vinci, een halve wetenschapper, of een hele misschien wel, om te laten zien hoe een vrouwelijk lichaam eruit ziet, als het zwanger is, heeft het dus dóórgesneden. En dat is zowel wetenschap als kunst, want die tekening is prachtig. En om dit in de laatste regel ook duidelijk te maken, ‘zoals Einstein viool speelt’. De meest geavanceerde wetenschap en de kunst. Dat is eigenlijk wel de essentie van wat ik in dat gedicht wil zeggen: de verbinding die bij Lucretius nog bestond tussen kunst en wetenschap.

DS: En betreurt u dat dat nu niet meer het geval is?

CN: Ja, natuurlijk, want de wetenschap is steeds verder in specialismes terecht gekomen.

DS: Stellen jullie vragen aan de dichter als je iets niet begrijpt?

PN: Ik heb mijn vertaling aan de dichter voorgelegd. Het was natuurlijk al niet meer de eerste versie. Maar ik werd teruggefloten, want ik had het begin van het gedicht niet goed begrepen. Daarnet had ik het over het ontcijferen van een soort discours in het gedicht. In dit geval had ik 'Zo hebben wij het geleerd, / in het voorgerecht onder ons ivoren / dak leven de veeltallige Muzen' verkeerd begrepen. Ik had niet echt door dat 'het voorgerecht onder ons ivoren dak' eigenlijk uit de twee helften van ons brein bestond, dat beeld had ik niet goed geïnterpreteerd. En het was mij ook niet meteen duidelijk dat 'ze' in de regel 'ze zijn eigenzinnig' juist slaat op die twee helften, die pas daarna worden genoemd ('elke helft voert zijn eigen bewind'). Hieruit blijkt weer hoe belangrijk syntaxis voor mij is bij het vertalen van een gedicht. Als ik dat 'skelet' niet helemaal helder voor ogen heb gebeuren er rare dingen. En dus ontspoorde het hier een beetje en had ik de muzen een grotere rol toebedeeld dan ze eigenlijk moesten spelen (ik dacht dat 'ze' in 'ze zijn eigenzinnig' op de Muzen sloeg). Zonder de dichter had ik dit niet recht kunnen zetten.

DS: David Colmer, u speelt in uw vertaling met Franse termen:

'Justice culinaire'

This is what we have learnt:
The entrée under our ivory roof
Is home to many muses
Divided in equal portions of
Confusing love.
Two books that never read each other.

A cook wouldn't be fazed, soaking,
blanching. But they're self-willed.
Each half runs its own regime,
United only in the pan.

That didn't bother you,
Titus Lucretius Carus.
You served up art as knowledge,
Knowledge as art, a casserole of
Beauty and wisdom.

Cosmos, body, atoms, infinite space
Weighed and sautéed in hexameters like
Da Vinci dissecting a womb, like
Einstein playing the violin.¹⁴

DC: Cees Nooteboom is de man die de titel bedacht heeft. Ik zat er een beetje mee. Ik had de vertaling gemaakt en naar Cees gestuurd en toen ging ik bij hem langs om de vertaling te bespreken. En dan hebben we het over de titel gehad, als ik me goed herinner heeft hij deze titel voorgesteld.

DS: En die andere Franse woorden?

DC: Nou ja, het gaat over het koken, en dan zijn er in het Engels veel Franse woorden. Dus ja, ik heb ze misschien gekozen om een bepaalde klank, maar ze zijn niet uitzonderlijk in het Engels.

DS: De bedrieglijke intimiteit tussen het Nederlands en het Duits. Met dat verschil dat het Duits wel naamvallen kent, net als het Russisch en het Nederlands niet. Ard, zou u iets meer kunnen vertellen over het zo dicht mogelijk bij het Nederlands blijven zonder in interferentie te vervallen?

‘Das irdische Gericht’

So haben wir es gelernt:
Im Vorgericht, unterm elfenbeinernen
Dach leben die vielzähligen Musen,
Auf gleiche Portionen verteilt in
Verwirrender Liebe.
Zwei Bücher, die einander nicht lesen.

Ein Koch kommt damit klar: Einweichen,
Ausbluten lassen. Doch eigensinnig
Bestimmt jede Hälfte sich selbst,
In der Pfanne nur sind sie sich gleich.

Da hattest Du es leichter,
Titus Lucretius Carus.
Du serviertest die Kunst als Wissen,
Das Wissen als Kunst, ein Eintopfgericht voll
Schönheit und Weisheit.

Weltall, Körper, Atom, den unendlichen Raum
Gewogen und in sechsfüßigen Zeilen gebacken, so wie
Da Vinci den Uterus aufschneidet, so wie
Einstein geigt.¹⁵

AP: Met dit gedicht had ik het juist buitengewoon gemakkelijk omdat je de dubbele betekenis van het woord ‘gerecht’ ook in het Duits hebt: ‘hohes Gericht’ en ‘Vorgericht’ bestaat ook in het Duits. Het is zelfs zo dat ik iets kon met ‘ivoren dak’ want in het Duits kun je ‘Dachschaden’ hebben en dan ben je niet goed bij je hoofd. Dus aan de ene kant heb je het makkelijk en aan de andere kant heb je een probleem, wat Cees ook net noemde, sommige woorden zijn te lang omdat er iets achter valt, vooral bij lidwoorden is het zo. Het Nederlands kan veel losser zijn omdat je gewoon met lidwoorden en substantieven kunt strooien zonder dat je ziet welke naamval het heeft. Maar in het Duits móet je dan kiezen, dat kan ook een voordeel zijn, je kunt er een spanningsboog mee maken die er in het Nederlands niet op die manier is. En wat die lengte betreft, daarmee moet je altijd volgens mij uitkijken dat je niet een tekst krijgt waarvan je het gevoel hebt dat die in een te ruim jasje zit. Bijvoorbeeld bij het fijne woord ‘vlinder’ wat in het Nederlands echt vlinderlicht is, ja dan zit je met die lange ‘Schmetterling’, dan is al een halve regel vol. En ook de lengte van de regels speelt een rol. Ik heb een ongelofelijke hekel aan gedichten die er mooi uitzien in het origineel en dan in de vertaling flipt er opeens een regel enorm uit. Daar kan ik niet tegen, dat doe ik ook niet.

DS: Philippe, de versie van David was voor de Franse vertaling heel inspirerend, geloof ik?

‘Nourriture terrestre’

Ainsi l’avons-nous appris:
Dans le hors-d’œuvre sous notre toit
D’ivoire vivent les multiples Muses
Réparties en portions égales
D’un amour troublant.
Deux livres qui jamais ne se lisent entre eux.

Un cuisinier saura qu’en faire, laisser mariner,
Blanchir. Mais elles n’en font qu’à leur tête.
Chaque moitié suit son propre régime,
Seule la fricassée la rend semblable à l’autre.

Cela ne te gênait pas encore,
Titus Lucretius Carus.
Tu servais l’art comme un savoir,
Le savoir comme un art, en une ratatouille
De sapience et beauté.

Univers, corps, atome, tout l’espace infini
Pesé puis frit en vers hexamétriques, comme
Vinci dissèque une matrice, comme
Einstein joue de son violon.¹⁶

PN: David heeft me ook heel erg geïnspireerd met de titel, maar ik had al een vermoeden dat het een titel van Cees zelf was. Want dat lijkt op Cees. Maar ik heb uiteindelijk geopteerd voor een andere Franse versie. Ja, ik kan wel zeggen dat ik terwijl ik bezig was met deze vertaling heel vaak gekeken heb naar die van David, ik heb de hele bundel in het Engels gelezen. Het instrumentarium is niet hetzelfde uiteraard, ik denk dat hij het op sommige punten gemakkelijker heeft dan ik, want met klanken en lengte van de woorden kun je waarschijnlijk iets dichterbij het Nederlands blijven in het Engels, maar aan de andere kant heb ik het misschien ook iets makkelijker omdat ik me syntactisch iets meer kan permitteren. Vreemde syntactische constructies, waarbij Cees de Nederlandse syntaxis geweld aandoet, kan ik in het Frans soms op een onverwachte manier oplossen. Maar in ieder geval wil ik zeggen dat het heel erg inspirerend is om naar een vertaling in andere talen te kijken. Ik zie mijzelf niet primair als een poëzievertaler en daarom is het voor mij heel verrijkend om te zien hoe andere mensen omgaan met de specifieke aspecten van deze poëzie.

Niet alleen bij dit gedicht heb ik veel inspiratie geput uit de Engelse vertaling, maar in het algemeen. Ik had veel bewondering voor de (Franse!) titel die David had gekozen, omdat deze zo mooi recht doet aan de dubbele betekenis van ‘gerecht’. Maar ik durfde hem niet zomaar over te nemen; bleef over mijn ‘second best’ oplossing, met een knipoog (niet meer dan dat) naar een titel van Gide.¹⁷ Het is een spelletje, maar dit hele gedicht is speels, één van de kenmerken van het werk van Cees Nooteboom is humor, ook in zijn poëzie, dat wordt te weinig opgemerkt.

3. De schilderijen kijken terug, de dichter hekelt

‘Wat er te zien was’ (fragment), uit *Het gezicht van het oog* (1989)

Jij zei,
toen we jou zagen, *en toen?*
en toen? Het moest een verhaal zijn, dat is
je behagen;
Je hoort ons zwijgen niet,
terwijl je doorpraat over je innerlijk wezen
met je stem van bankroet, je converteerbare
weemoed, het geslacht van je geld. Jouw bank
is altijd verzegeld, je aandelen
slapen op straat.

Jij weet dat niet. Je jubelt
door met je hihaho, je gestoofde vrouw,
je gebakken kind,
jachthoorn, dwarsfluit,
je honingsporen over het kadaster.

Wij gingen naar huis,
Daar waar we al waren. Het had geen deur
en geen ramen. Achter de muren hoorden wij jou
nog zoemen over de kunst die het leven
verhevigt, het gesnik
van je madrigaal.

Onze klok
Tikt maar één keer per dag.
Pas toen was je stil.¹⁸

DS: Dit gedicht komt ook uit *Het gezicht van het oog*. Ik heb het gekozen omdat er ‘iets te zien’ is, maar wat precies, dat verschilt van vertaler tot vertaler. Het is het tweede gedicht uit een serie van vier uit de afdeling ‘Wat er te zien was’. Deze keer is er geen berg die gepersonifieerd wordt, maar zijn het schilderijen. Hier kijken de schilderijen dus terug naar de kijkers. Het is ‘een psalm voor kunstverzamelaars geschreven door schilderijen’. De Engelse (onder)titel luidt ‘A psalm fort the art collectors, written by the paintings’. Deze titel is toegevoegd en ook Philippe voegde deze ondertitel toe: ‘Un psaume pour collectionneurs, écrit par les tableaux’. Waarom?

DC: Dat wou Cees graag.

CN: Kijk, je wordt in Nederland nooit verwend met intelligente kritische kunstenaars, het spijt me. Daar is niemand op ingegaan, maar waar het mij gek genoeg om ging, is de voor mijn gevoel onduldbare vermenging van geld met kunst. Ik las gisteren nog dat een schilderij van Willem De Kooning voor 279 miljoen verkocht is. Daar is eigenlijk elke normale relatie verdwenen. Het is het ergste voor de kunstenaar zelf. Hoe ga je je atelier binnen als je weet dat je werk sowieso een paar miljoen waard is? Dat wordt gewoon griezelig, maar goed. Nou heb je twee soorten kunstliefhebbers, degenen die er iets van begrijpen, die een relatie hebben met het kunstwerk en degenen die het verzamelen – en ik ken er steeds meer – vanwege een eventuele hypothetische waarde. En de schilderijen in mijn gedicht zijn aristocraten, die hebben minachting voor dat soort mensen. Vandaar dat ik ook heel enge termen gebruik. En dan staat er ‘hi-ha-ho...’

DS: ‘Hi-ha-ho’ en de ‘gestoofde vrouw’, en je ‘gegrilde kind’.

CN: Toch weer culinair, hè? Maar het is zo, en je moet je dan toch even een keer voorstellen wat die schilderijen doormaken. En dan komen die mensen binnen, en die denken, zo dat is een goede investering enzovoort. De schilderijen voelen zich natuurlijk beledigd, maar eigenlijk bedoel ik natuurlijk de kunstenaar zelf. De kunstenaar zou zich beledigd moeten voelen.

DS: Ard Posthuma, in het Nederlands is de vrouw ‘gestoofd’ en in het Duits is zij een ‘gegrilde vrouw’ geworden. Waarom deze verandering?

Du weißt das nicht. Du stehst da
mit deinem Gesäusel, deiner gegrillten Frau,
deinem gerösteten Kind,
Querflöte, Jagdhorn,
deiner Honigspur über das Grundbuch.¹⁹

AP: Ik wilde eerst nog even duidelijk maken dat er boven mijn gedicht geen verklarende titel staat. Dit is ook weer de eerste bundel van Cees die ik vertaald heb. En dit is dan precies zo’n passage waarvan je, als je hem voor het eerst leest, denkt: dit is allemaal onzin, waar gaat dit over? Ja, zoals ik zei, dan lees je het langer en ga je het begrijpen. En daarna schoot me opeens weer te binnen dat je in een bundel aantekeningen hebt geschreven. Die ben ik toen gaan zoeken en inderdaad vond ik een halve bladzijde om de titel te verklaren, en vandaar dat ik voor de titel geen verkla-

ring nodig had in mijn vertaling. Maar nu over die gegrilde vrouw, ja, dat is een kwestie van smáák. Een gegrilde vrouw smaakt natuurlijk veel beter dan een ‘gedünstete’ vrouw. En ik denk, ik weet het natuurlijk niet meer, want het is lang geleden, misschien heb ik een extra frivoliteit aan de taal toegevoegd. Wat ik voor ogen had is precies dat publiek dat daar binnenkomt waar Cees het net over had, en dan zo’n vrouw die daar net van de zonnebank komt. Dus ‘gegrild’, dat sprak me wel aan.

DS: Kunt u commentaar geven bij de weergave van de zin: ‘terwijl je doorpraat over je innerlijk wezen/ met je stem van bankroet, je converteerbare/weemoed’? Laten we hier de Franse en de Engelse vertaling met elkaar vergelijken:

Tu as dit,
 quand nous t’avons vu, *et alors?*
et alors? Il fallait une histoire, pour
te complaire.
 Tu n’entends pas notre silence,
tandis que de ta voix banqueroutière, tu pérores
sur ton être intérieur, ta mélancolie
convertible, le sexe de ton argent. Ta banque
est toujours sous scellés, tes actions
dorment sur le trottoir.²⁰

DS: En nu de Engelse versie:

You said,
 when we saw you, *and then?*
and then? A story was required, nothing
else would do.
 You don’t hear our silence,
chattering on in your bankrupt voice
about your inner being, your convertible
melancholy, the sex of your money. Your bank
is always sealed, your shares
sleep under a bridge.²¹

PN: Dat ik dezelfde structuur heb als in de Engelse vertaling, met andere woorden dat ik de vertaling van ‘je stem van bankroet’ naar voren heb gehaald ten opzichte van het origineel, berust hier op toeval. Het heeft alles te maken met mijn afkeer

van het Franse voorzetsel ‘avec’, dat ik zo weinig mogelijk in deze vertaling heb gebruikt (te lang, lelijke klank). Hier dus vervangen door ‘de’. Maar als ik deze woordengroep op zijn plaats had laten staan had men het in het Frans ook kunnen lezen als een bepaling bij ‘innerlijk wezen’ (‘sur ton être intérieur de ta voix banqueroutière’) en dat wilde ik vermijden. Dus heb ik het naar voren geschoven.

DS: In het Franse gedicht valt me verder op dat ‘Lui seul’ toegevoegd is als je het vergelijkt met het Nederlandse gedicht:

Notre pendule
n’a qu’un tic-tac par jour.
Lui seul t’a réduit au silence.

DS: Waarom deze toevoeging?

PN: De klank van een zogenaamd voor de hand liggende Franse vertaling (‘Ce n’est qu’alors que tu t’es tu’) geeft zelf het antwoord: het is foeilelijk! Maar er spelen ook andere dingen: ik heb in het Frans geen bruikbaar werkwoord voor ‘tikken’, daarvoor in de plaats gebruik ik het zelfstandige naamwoord ‘tic-tac’; maar daarbij verdwijnt de aanduiding van tijd die in het werkwoord besloten lag en dan kan een bijwoord als ‘alors seulement’ (‘toen pas’ in het Nederlandse gedicht) minder goed functioneren als logische schakel tussen die twee regels. Maar ik geef toe dat mijn vertaling nadrukkelijker is, in zekere zin meer agressie veronderstelt van de kant van de sprekende schilderijen. Dat heb ik bewust gedaan, ik heb me laten meeslepen door het gedicht, maar heb er eigenlijk geen spijt van.

DS: Ik wilde nog iets vragen over toevoegingen en noten: zijn deze noodzakelijk?

PN: Het voorbeeld komt van de auteur zelf. Ik bedoel, Cees weet feilloos wat hij wel moet uitleggen en wat niet. En hij geeft zelf het voorbeeld voor opmerkingen achterin. Bijvoorbeeld in *Licht overal*, (maar dat was ook al het geval bij *Het gezicht van het oog*) staat achterin enige informatie voor de lezer. Niet in de vorm van noten, maar vaak gewoon een reeks opmerkingen en dat zet ons vertalers ertoe aan om eventueel enige aanvullende uitleg zelf uit te zoeken voor onszelf, en eventueel aan een niet-Nederlandstalig publiek over te brengen. Ik heb het in deze bloemlezing gedaan, maar altijd steunend op Cees, ik heb het commentaar alleen een beetje uitgebreid. Maar ik vind het persoonlijk niet in tegenspraak met poëzie dat je enige uitleg moet hebben, natuurlijk niet in de vorm van voetnoten, maar soms moet de lezer een beetje bij de hand genomen worden.

IM: Ik noem het medelijden met de lezer.

DS: Cees Nooteboom, schrijft u vaker gedichten uit irritatie of boosheid, zoals blijkbaar in dit geval?

CN: Zoals ik het nu heb verteld, klinkt het als irritatie en boosheid en het is waarschijnlijk een diepere laag, zoiets als irritatie, maar op een iets hoger niveau.

PN: Vroeger was er een genre dat ‘hekeldicht’ heette. En ik vind dat Cees heel erg goed is in hekeldichten. In de bundel *Bitterzoet* is er een polemisch gedicht, ‘Nee, Doorman’²² dat ook één van mijn favorieten is. Polemieken in dichterlijke vorm komt vandaag de dag niet meer zoveel voor, en Cees heeft dat kritische op een heel persoonlijke manier in een gedicht verwerkt.

CN: Daar wou ik nog even op aanvullen, Maarten Doorman zat op een gegeven moment in een panel bij de VPRO,²³ en dat ging over de roman *Allerzielen*. De auteur Hans Maarten van den Brink belde mij van tevoren op en hij zei, je moet vanavond niet kijken, want *Allerzielen* wordt totaal de grond ingeboord. Dat ging onder leiding van de thans overleden, God hebbe zijn ziel, Michaël Zeeman. Nou ja, en ik keek niet, ik was er niet, ik was in Berlijn en ik heb gehoord dat het allemaal vreselijk was en de man had schuim op zijn mond en toen heb ik later dat gedicht over panellid Doorman geschreven. Ik heb dat amicaal opgelost, denk ik, maar hij vond dat je het woord ziel niet mocht gebruiken. Kijk, hij is professor in Maastricht aan de universiteit en zijn specialisme is de Romantiek: en het woord ziel niet gebruiken is dan natuurlijk voor zo iemand iets heel eigenaardigs en toen heb ik een gedicht geschreven en dat heet ‘Nee, Doorman’.

4. Het taalspel behouden

DS: Het volgende gedicht is een voorbeeld van de manier waarop Cees Nooteboom met het Nederlandse taaleigen speelt:

‘Zelf’ uit *Zo kon het zijn* (1999)

En als we ons zelf
nu eens achterlieten?

Daar gaat het, zonder groeten,
Mokkend en tobbend
op zoek naar iets beters.

Het kijkt niet eens om.

En wij?

Wij moeten eerst wennen
aan dit stralende landschap
van vroeger en later,

van lichtende tijd
zonder nu.²⁴

DS: Het laconieke van de taal komt op een heel Nooteboomiaanse manier tot uiting. In het gedicht zit een taalspel met ‘onszelf’, en ‘ons zelf’. Dit soort zaken zijn altijd moeilijk voor vertalers. Het is een humoristisch gedicht over een deel van ons dat we gewoon achterlaten. En dan kijken we ernaar: ‘Mokkend en tobkend [gaat het] /op zoek naar iets beters’. Irina, is het mogelijk ‘het zelf’ in het Russisch weer te geven?

‘Мы сами’

А что если нам
самих себя бросить?

Вот наше я удаляется,
без до свиданья, ворча и брюзжа,
надеясь найти что получше.
Не оборачиваясь.

А мы?
сначала надо привыкнуть
к сиянию ландшафта
того, что было и будет,
к сверканию времени
без теперь.

IM: Nee, in het Russisch is het me helaas niet gelukt. Want het ‘Zelf’ als Jungiaanse term is in het Russisch een kunstmatig woord (*samost*, afgeleid van *sam* = zelf + een achtervoegsel, zoiets als ‘zelfheid’) dat speciaal door psychologen bedacht is en in de normale menselijke taal nooit voorkomt. Het idee van een soort gespletenheid van ons ‘ik’ is wel gehandhaafd, maar zonder een speciale term daarvoor. In de tweede regel laten we *onszelf onszelf* achter en in de derde regel gaat ons *ik* op zoek naar iets beters.

DS: Hoe is dit taalspel in het Frans weergegeven? ‘Et si nous abandonnions nous-mêmes/ notre même’. Heeft het veel hoofdbrekens gekost? En waarom deze herhaling van ‘même’, ‘zelf’ dus?

‘Même’

Et si nous abandonnions nous-mêmes
notre même?

Le voilà qui s’en va, sans nous dire au-revoir,
boudant et ruminant
en quête de mieux.
Il ne se retourne même pas.

Et nous?
Il nous faut d’abord nous habituer
à ce paysage radieux
de jadis et d’après,

de temps lumineux
sans maintenant.²⁵

PN: De dubbele functie van ‘ons’ (zowel persoonlijk als bezittelijk voornaamwoord) kan in het Frans niet overgenomen worden, want je hebt noodgedwongen twee verschillende vormen: ‘nous’ en ‘notre’. Het taalspel op zich kon ik niet behouden, dus heb ik het verduidelijkt door de twee betekenissen (‘nous-mêmes’ en ‘notre même’) expliciet te vermelden. Daar komt nog bij dat ‘même’ in het Frans niet per se de betekenis heeft van ‘de persoonlijkheid’, ‘het ik’ zoals ‘zelf’ in het Nederlands. Maar dat moet de Franse lezer voor lief nemen, met een beetje verbeelding is dat wel te begrijpen.

DS: Laten we nu naar de Engelse vertaling kijken. In het Engels valt het gebruik van een meervoud vooral op: ‘There they go’, alsof er meerdere ‘zelden’ hier gezamenlijk weggaan. Waarom hebt u hiervoor gekozen?

‘Self’

And what if we leave our selves
behind?

There they go, no goodbyes,
pouting and brooding,

in search of something better.
Not even looking back.

And us?
We have to get used
to this radiant landscape
of past and future,

time, bright and shining,
without a now.²⁶

DC Volgens mij zou in het Engels het enkelvoud hier sterk suggereren dat de ‘wij’ één zelf deelt – vandaar dat ik er een meervoud van maakte. Een andere optie was van ‘our selves’ ‘the self’ te maken en dan met enkelvoud voort te zetten. Maar naar mijn gevoel wordt het geheel dan abstracter en onpersoonlijker.

5. Het geluid van stappen

‘Landschap’ uit *Licht overal* (2012)

Wie is dan degene
die aan het eind van de avond
het geheugen opent, ogen ontsluit,
landschap neerlegt, het huis aan de overkant,
spiegelbeeld van dit huis
waarin ik woon als mijn schaduw?

Tegen de heuvels het woud,
nevel over de kolkende beek.

Waarom nu?

In de sneeuw de sporen van herten,
in de verte de bergen.

Waarom hier?

Rumoer vult de hemel, de twee cipressen
naast het beeld van de dode man
staan stil in de regen, het asfalt glanst.

Dit is waar ik ben, achter mij
volgt mijn tijd, een eeuwige voetstap
vol woorden,

ik weet wie ik was.²⁷

DS: 'Rumoer vult de hemel, de twee cipressen/ naast het beeld van de dode man'. Irina, hoe heeft u de dode man opgevat? Kon het polyseme van de uitdrukking worden behouden?

'Пейзаж'

Кто же это
на исходе вечера
раскрывает память, с глаз снимает завесу,
развертывает пейзаж, дом напротив,
отражение того дома
где я живу тенью?

Лес до самых сопок,
туман над бурлящим ручьем.
Почему сейчас?
На снегу следы оленей,
вдали горы.
Почему здесь?

Гомон заполнил небо, два кипариса
по сторонам от распятыя
стоят под дождем, блестит асфальт.
Вот я где, за мной
шлейф времени, вечный топот
стоп, слов,
я знаю, кем был.

IM: *Gomon zapolnil nebo, dva kiparisa / po storonam ot rasp'atja*. Ik had zelf grote problemen met deze *dode* man. Het eerste beeld dat in mijn hoofd ontstond was een grafmonument met een beeld van de begraven persoon. Van zwart marmer. Dat zie je vaak op Russische kerkhoven. Maar ik vroeg me af of de ik-persoon inderdaad zo vlak bij een kerkhof woont. Toen vertelde Philippe me dat hij het had gelezen als een kruisbeeld en dat de dode man Christus is. In Rusland komt zoiets nooit voor, helemaal nooit. Ik probeerde even 'de dode man' letterlijk te vertalen en las de vertaling aan mijn echtgenoot voor. Hij kon deze 'dode man' ook absoluut niet thuisbrengen en dacht ook aan een grafbeeld naast de weg waar iemand verongelukt is. Daarom heb ik het uiteindelijk als 'kruisbeeld' vertaald. Hoewel de Russische lezers niet meteen met hun geestesoog zien hoe zo'n kruisbeeld midden in een landschap staat, krijgen ze tenminste geen verkeerde associaties.

DS: In het Engels is de dode man ‘a statue’, in het Duits ‘ein Bild des Toten’, in het Frans ‘la statue de l’homme mort’.

‘Paysage’

Qui donc est celui
qui tout au fond du soir
ouvre la mémoire, dessille les yeux,
déploie un paysage, la maison d’en face,
reflet de celle-ci
où j’habite comme mon ombre?

Au versant des collines la forêt,
brume sur le torrent qui bouillonne.
Pourquoi maintenant?
Dans la neige les traces de cerfs,
dans le lointain, les montagnes.
Pourquoi ici?

Un tumulte emplit le ciel, les deux cyprès
bordant la statue de l’homme mort
se dressent figés sous la pluie, l’asphalte luit.
C’est l’endroit où je suis, derrière moi
vient mon temps, un pas perpétuel
plein de mots,
je sais qui je fus.²⁸

DS: in het Frans staan er mooie alliteraties in de laatste strofe ‘pluie, luit, suis, / ‘dessille... déploie’ / ‘pas.. perpétuel plein...’. Ontstaat het tijdens het vertalen?

PN: Ja, het komt meestal spontaan op, maar als je het merkt probeer je soms het effect te versterken door hier en daar een woord te vervangen. Het moet gezegd dat deze klankeffecten vrijwel nooit op dezelfde plaats kunnen voorkomen als in het origineel. Ze hebben dus bijna altijd een functie van ‘compensatie’, hoewel ik dit laatste altijd een problematisch begrip heb gevonden.

‘Landscape’

So who is the one who,
at the end of the evening,

opens memory, unveils eyes,
sets down the landscape, the house across the way,
mirror image of this house
in which I live as my shadow?

The forest climbing the hills,
mist over the churning stream.
Why now?
In the snow, the tracks of deer,
in the distance, the mountains.
Why here?

Tumult fills the sky, the two cypresses
next to the statue of the dead man
stand motionless in the rain, the asphalt gleams.
This is where I am, my time
following behind me, an eternal footstep
of words,

I know who I was.²⁹

DS: In het Engels is de tijd naar voren gekropen? Met opzet, of door taaleigen? ‘This is where I am, my time/ following’.

DC: Het komt door taaleigen, denk ik. Althans dit is de eenvoudigste manier om het te zeggen in het Engels. Het is mogelijk om constructies te bedenken met een volgorde zoals in het Nederlands, maar ik vond ze een beetje verwrongen waar het Nederlands juist helder en duidelijk is.

DS: Over het algemeen zijn de Russische woorden net als de Franse twee keer zo lang als de Nederlandse. En ook u werkt net als Ard Posthuma met naamvallen omdat dat nu eenmaal zo gaat in het Russisch en Duits. Hoe heb u ‘achter mij/ volgt mijn tijd, een eeuwige voetstap/vol woorden’ weergegeven?

IM: за мной / сдесь времени, вetsyjny topot / stop, slov. Heel zelden wordt het aantal lettergrepen bij het verbuigen juist minder, bij voorbeeld ‘woord’: enkelvoud eerste naamval ‘slovo’, meervoud eerste naamval ‘slova’, meervoud tweede naamval ‘slov’. Hetzelfde met ‘voet/versvoet’: ‘stopa’ – ‘stopy’ – ‘stop’. Daarom had ik in dit geval bij wijze van uitzondering iets meer vrijheid. In het Russische woord voor ‘voetstap’ (hoorbaar) komt het woord ‘voet’ niet voor, het is gewoon ‘het geluid

van stappen’. Als ik letterlijk terugvertaal wat ik uiteindelijk op papier heb gezet, dan wordt het: *Achter mij / (is) een sleep van (mijn) tijd, een eeuwig geluid (van) stappen / (van) voeten, woorden*. Ik was heel blij met de klankeffecten: waar in de brontekst *mij-mijn-tijd-eeuwig* staat, heb ik in het Russisch drie keer beklemtoonde *e*, waar in de brontekst *voetstap/vol woorden* staat, heb ik drie keer beklemtoonde *o* en t-st-sl. Ook het taalspel *voeten / versvoeten* leek me hier heel toepasselijk.

6. De ‘Augenmensch’ Cees Nootboom en ekphrasis



Afbeelding: *Dante en de goddelijke komedie* van Domenico di Michelino

‘Vagevuur’ uit *Licht overal* (2012)

Hemelbanen, planeten in roestige gloed, schroeiend,
laat licht over zijn stad. De meester in karmozijn
tussen torens en koepels, zijn boek met die eerste regel,
kijk! In zijn hand. Links, zo groot als een halfmond,
het vagevuur, een woord uit het noorden,
zijn andere hand in boeddhistische pose,

berusting, verstillig, het kwaad onderwerpend,
daarachter de berg van langzame boete,
van wachten op licht.

Geen wind, geen beweging, hier geldt de wet
van straffende traagheid, de plooiën van zijn mantel
loodrecht, geen ruis in de laurier
rond zijn hoofd, alles streng

zoals telkens drie regels, golfslag op golfslag,
de gekartelde lagen vol zondaars
langs de engel met het zwaard.

Je zou vergeten dat het doden waren,
en hij de levende die het op moest schrijven,
vernietiging, verrukking, vuur,
hemelse vreugde in het groen
boven de vlammen,

visioen zonder straf.³⁰

DS: Dit gedicht is een typisch voorbeeld van wat sinds de Grieken in de literatuurgeschiedenis bekend staat als 'ekphrasis', het beschrijven in literaire vorm van een kunstwerk. In de bundel *Licht overal* staat een noot voor de inspiratie van deze ekphrasis: "Vagevuur" is geïnspireerd op het fresco *Dante en de goddelijke komedie* van Domenico di Michelino in Florence' (p. 94). Schilderijen en ook foto's zijn een belangrijke inspiratiebron in het oeuvre van Nooteboom. Schilderijen van Paula Modersohn-Becker, etsen van Picasso. Onlangs verscheen er een bundel met essays over beeldende kunst van de 'Augenmensch' Nooteboom *Wat het oog je vertelt. Kijken als avontuur*, die opent met een gedicht bij 'Portret van een jonge vrouw' van Petrus Christus.³¹ Kun je dit gedicht vertalen zonder een afbeelding van het fresco? Is het gedicht zonder afbeelding te begrijpen?

IM: Nee, zonder afbeelding zou ik het absoluut niet kunnen begrijpen. Bij het vertalen keek ik telkens naar het plaatje.

'Purgatory'

Orbits, planets in a rusty glow, scorching,
late light over his town. The carmine-clad master
among domes and steeples, his book with that first line

look! In his hand. On the left as big as a hemisphere,
vagevuur, a word from the north,

his other hand like a Buddhist mudra,
acceptance, tranquillity, subjugating evil,
behind him the mountain of slow penance,
waiting for light.

No wind, no movement, this place is subject to the laws
of punitive inertia, the folds of his cloak
vertical, no rustling in the laurels
on his brow, everything as strict

as a constant three lines, wave after wave,
the jagged layers full of sinners
passing the angel with a sword.

You could forget that they were the dead
and he the living one who had to write it down,
destruction, delight, fire,
heavenly joy in the foliage
above the flames,

vision without damnation.³²

DC: Ja, je kunt het vertalen zonder naar de afbeelding te kijken maar het risico is dat de vertaling zich dan los zingt van het fresco. Als het vertaalde gedicht dan weer gekoppeld wordt aan het beeld, zie je de discrepanties. Ik vond vooral de ‘gekartelde lagen’ moeilijk om te visualiseren, maar ook ‘de laurier’ is multi-interpretabel, stel je voor dat je de meester onder een boom neergezet had!

DS: ‘Vagevuur’: ‘links, zo groot als een halfmond/het vagevuur, een woord uit het Noorden’, door David niet in het Engels, en door Philippe niet in het Frans vertaald. ‘Vagevuur a word from the north’, ‘le *vagevuur*, un mot venu du nord’. Begrijpen jullie lezers dat woord? Waarom niet vertalen?

‘Purgatoire’

Trajectoires célestes, planètes au rougeolement de rouille,
une tardive lumière brouit sa ville. Le maître en cramoisi
entre tours et coupoles, son livre à la main,
regarde! avec le premier vers. À gauche, grand comme un hémisphère,

le *vagevuur*, un mot venu du nord,
son autre main dans une pose bouddhiste,
résignation, recueillement, soumission du mal,
derrière elle le mont de longue pénitence,
d'attente de lumière.

Pas un souffle, nul mouvement, ici prévaut la loi
de l'inerte castigation, verticaux sont les plis
du manteau, nul friselis dans le laurier
qui lui ceint le chef, le tout aussi sévère

que le retour, vague après vague, des tercets,
les étages dentelés pleins de pécheurs
passant devant l'ange à l'épée.

On en oublierait que c'étaient des morts,
et lui, le vivant chargé de consigner
l'anéantissement, le ravissement, le feu,
la joie céleste sous les frondaisons
dominant les flammes,

vision sans châtiment.³³

PN: De lezers begrijpen het als ze naar de eindnoot bij dit gedicht gaan kijken,³⁴ en misschien ook als ze nadenken over het verband tussen de titel 'Purgatoire' en deze passage in het gedicht. Door de toevoeging 'een woord uit het noorden' (ten opzichte van Italië dan, maar ook van Frankrijk) was het voor mij duidelijk dat de auteur graag wilde dat het woord in het Nederlands bleef staan – zoals hij overigens bevestigd heeft tijdens het gesprek dat wij over dit gedicht hebben gehad.

DC: De lezers begrijpen het woord niet, maar omdat ik het in de titel wel vertaald heb, kunnen ze zelf bedenken wat het hier betekent. Er waren andere oplossingen, die radicaler waren, maar deze had de voorkeur van Cees. Vandaar. Helaas heeft het Engels geen eigen, 'noordelijk' woord voor het *vagevuur*.

DS: Irina, hoe bent u met dit vertaalprobleem van het '*vagevuur*' omgegaan?

‘Чистилище’

Орбиты, планеты в палящем сиянии, вечерний
свет залил его город. В облаченье карминном

поэт, среди куполов и башен, книга с первой строкой,
взгляни! у него в руке. Слева большим полушарием
чистилище, vagevuur, purgatorium.

другая рука замерла в жесте буддистском,
покой, смирение, победа над злом,
а сзади гора наказаний неспешных,
ожидания света.

Ни ветерка, все застыло, здесь правит закон
карающего времени, карминные складки
отвесно-прямые, лавр на челе
не шелестит, все сурово

как сами терцины, прибором, волна за волной,
ряд за рядом спираль из грешников
мимо ангела с мечом.

И можно забыть, что они – мертвые,
а он – живой, описавший все это:
уничтоженье, восторг, огонь,
небесную радость, средь зелени
над пламенем,

виденье без кары.

IM: ‘...tsjistilise, vagevuur, purgatorium’. Ik heb eerst het gewone Russische woord voor ‘vagevuur’ in het Russisch gebruikt (‘tsjistilise’), dan het Nederlandse, dan het Latijnse (dat alle beschaafde Russen kennen). Achteraf denk ik dat ik beter het Italiaanse woord had moeten gebruiken (‘purgatorio’) dat net zo herkenbaar zou zijn voor de Russische lezers en meer met Dante te maken heeft. Met andere woorden: eerst het Russische woord (voor Russische lezers), dan het Nederlandse (omdat de dichter Nederlander is) en dan het Italiaanse (groet aan Dante). Dan voel je hoe verschillend al die woorden in de mond voelen, hoewel ze hetzelfde betekenen. Want Cees Nooteboom verwijst naar de etymologie van ‘vagevuur’ om het bijzondere van dit woord aan te duiden, denk ik.

DS: Ik zou het met jullie willen hebben over een soort *mise en abîme* in het gedicht, de vierde strofe van drie regels, net als bij Dante een *terzine*: ‘zoals telkens drie regels, golfslag op golfslag,/ de gekartelde lagen vol zondaars/ langs de engel met het zwaard’. De zondaars gaan streng als in een versvorm, in een bepaald ritme, langs de

engel met het zwaard en moeten over een gekartelde laag. Het is als een golfslag, dus vrij hard en het blijft maar aanrollen.

PN: In het Frans luidt het: ‘le tout aussi sévère/ que le retour, vague après vague, des tercets,/les étages dentelés pleins de pêcheurs’. In de tweede regel heb ik geprobeerd via het aantal lettergrepen iets van een ‘golfslag’ op te roepen door regelmatige cesuren in te lassen. ‘Etages’ (verdiepingen) is dan weer een interpretatie van mij voor ‘lagen’ – op basis van het schilderij, dat het dan overneemt van de tekst als inspiratiebron. Doorheen het hele werk van Cees Nooteboom komt ekphrasis voor, ook in zijn prozawerk; onder het vertalen kijk ik altijd naar de beschreven voorstelling, ik vind deze dialoog tussen literatuur en beeldende kunst altijd boeiend en zeer typerend voor de schrijver. Het lijkt mij dan ook het minste dat ook de vertaler deze dialoog aangaat.

DS: Zien we in het Engels hetzelfde beeld, met het woord ‘jagged’?

DC: Dit is precies wat ik eerder zei omdat ik het me moeilijk voor kon stellen met de tekst als enige houvast. Bij een gekartelde laag stelde ik me iets voor wat in verticale richting gekarteld was, zoals kantelen, maar op het fresco zien wij dat het horizontaal gekarteld is, met het verhoogd risico dat de zondaars ervan af kunnen vallen. Volgens mij heeft het woord ‘jagged’ een vergelijkbaar effect.

IM: De eerste en de laatste regels heb ik heel precies vertaald, dat ging makkelijk, maar ‘gekartelde lagen’ werkte niet goed, want bij de Russische woorden voor ‘gekarteld’ (‘zazubrennye’) en ‘lagen’ (‘sloi’) heb ik totaal andere associaties, bovendien klinken ze niet mooi naast elkaar. Daarom heb ik van ‘de gekartelde lagen vol zondaars’ ‘rij aan rij een spiraal van zondaars’: *r’ad za r’adom spiral’ iz gresjnikov*. Ook nog een aardige herhaling van de klanken ‘a’ en ‘r’.

DS: Dank aan de vertalers voor het verwoorden van jullie zienswijzen en afwegingen. Dank ook aan Cees Nooteboom die in het nawoord van deze bundel terugblijkt op het forumgesprek en die zijn overwegingen en gedachten zo genereus met ons heeft willen delen.

NOTEN

¹ De forumdiscussie vond op 18 november 2016 plaats in de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde in Gent als afsluiting van de studiedag *Denken over poëzie en vertalen. De dichter Cees Nooteboom in vertaling*. Er werden zes

gedichten gekozen waarin specifieke vertaalproblemen aan de orde kwamen. Drie van de gedichten werden behandeld tijdens de discussie zelf waaraan ook Cees Nooteboom actief deelnam. Door tijdgebrek werd een aantal vragen over de drie resterende gedichten in de loop van december schriftelijk aan de vertalers voorgelegd. Deze vragen werden beantwoord door David Colmer, Irina Michajlova en Philippe Noble. De gepubliceerde vertalingen die in het gesprek aan de orde kwamen, zijn opgenomen in de noten. De vertalingen in het Russisch werden op verzoek van de organisatoren speciaal voor deze studiedag gemaakt. Ik dank Marieke Frenkel voor de ondersteuning tijdens de forumdiscussie en voor de transcriptie ervan en Philippe Noble voor het kritisch herlezen van deze bijdrage.

- 2 Cees Nooteboom, ‘Bashō II’ in *Het gezicht van het oog*, Amsterdam: De Arbeiderspers, 1989, p. 10.
- 3 In de weergave van het gesprek zijn de namen van de panelleden als volgt afgekort: AP= Ard Posthuma, CN= Cees Nooteboom, DC = David Colmer, DS= Désirée Schyns, IM= Irina Michajlova, PN= Philippe Noble.
- 4 Irina Michajlova las het eerste couplet in Russische vertaling voor.
- 5 Zie de bijdrage van Stefaan Evenepoel in deze bundel, ‘Op reis naar zijn gedichten.’ Over een sleutelgedicht in Franse en Engelse vertaling.
- 6 Cees Nooteboom besteedde in zijn poëzierubriek in het tijdschrift *Avenue* aandacht aan Eugenio Montale (1896-1981) en vertaalde een aantal van zijn gedichten. In zijn inleiding op de vermeende ontoegankelijkheid van Montale schreef hij: ‘Ook het niet letterlijk “begrepene” heeft zijn eigen schoonheid, de teksten worden vaak tot geheimzinnige incantaties, bezweringen, hymnen, waaraan degene die dat wil zich kan overgeven. Vaak heeft de kennis die hij bij zijn lezers veronderstelt hem het verwijt van elitisme opgeleverd, van onverstaanbaarheid. Dat mag zo zijn, hij heeft dat risico bewust genomen, men weet dat men dan voor weinigen schrijft, maar die weinigen maakt men tenminste zeer gelukkig.’ *Avenue. 15 jaar wereldliteratuur. Verzameld door Cees Nooteboom. Bezorgd door Esther Op de Beek*, Amsterdam: De Bezige Bij 2013, pp-397-340.
- 7 Cees Nooteboom, *Monniksoog*, Amsterdam: Uitgeverij Karaat, 2016. ‘Droombeelden uit de werkelijkheid, Phaidros en Sokrates op het duinpad, en later Valéry en da Vinci die elkaar nooit gekend hebben, pratend tegen de wind, hoeveel moet je vertellen of uitleggen, hoeveel geheimen die voor het maken nodig waren mag je voor jezelf houden als je denkt dat ze wezenlijk waren?’ (nawoord, p. 41). Zie ook de bijdrage van Susanne Schaber in deze bundel.
- 8 Cees Nooteboom, ‘Fuji’ in *Light Everywhere. Translated by David Colmer*, Seagull Books, 2014, p. 137.
- 9 Cees Nooteboom, „Fuji” in *Gesammelte Werke Band 1. Gedichte. Aus dem Niederländischen von Ard Posthuma und Helga von Beuningen. Herausgegeben von Susanne Schaber*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003, p. 205.
- 10 Cees Nooteboom, « Fuji » in *Le visage de l’oeil, poèmes traduits du néerlandais par Philippe Noble*, Arles: Actes Sud 2016, p. 230.

- ¹¹ Het gaat hier om een kort prozagedicht dat Cees Nooteboom schreef in opdracht van de regio Elzas en dat nu op een gedenkplaat staat op de brug over de Rijn tussen Kehl en Straatsburg. Onder de titel 'Brug en grens' is deze tekst opgenomen in de bloemlezing *Zielsverhuizing vindt niet na, maar tijdens het leven plaats*, Amsterdam: Atlas, 2008, p. 120-121.
- ¹² Cees Nooteboom, 'Het aardse gerecht', in *Het gezicht van het oog*, Amsterdam: De Arbeiderspers 1989, p. 20.
- ¹³ 'Het hemelsche gerecht heeft zich ten lange lesten/Erbarremt over my en mijn benaauwde vesten/En arme burgery, en op mijn volcx gebed/En dagelix geschrey de bange stad ontzet', vormen de eerste regels van *Gysbreght van Aemstel* van Joost van den Vondel.
- ¹⁴ Cees Nooteboom, 'Justice culinaire' in *Light Everywhere. Translated by David Colmer*, Seagull Books, 2014, p. 90.
- ¹⁵ Cees Nooteboom, 'Das irdische Gericht' in *Gesammelte Werke Band 1. Gedichte. Aus dem Niederländischen von Ard Posthuma und Helga von Beuningen. Herausgegeben von Susanne Schaber*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003, p. 122.
- ¹⁶ Cees Nooteboom, 'Nourriture terrestre' in *Le visage de l'œil*, poèmes traduits du néerlandais par Philippe Noble, Arles: Actes Sud 2016, p. 172.
- ¹⁷ André Gide, *Les nourritures terrestres*, Paris: Gallimard, 1921.
- ¹⁸ Cees Nooteboom 'Wat er te zien was' in *Het gezicht van het oog*, Amsterdam: De Arbeiderspers 1989, p. 38.
- ¹⁹ Cees Nooteboom, 'Was es zu sehen gab' in *Gesammelte Werke Band 1. Gedichte. Aus dem Niederländischen von Ard Posthuma und Helga von Beuningen. Herausgegeben von Susanne Schaber*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003, p. 135.
- ²⁰ Cees Nooteboom, 'Ce qu'il y avait à voir', in *Le visage de l'œil*, poèmes traduits du néerlandais par Philippe Noble, Arles: Actes Sud 2016, p. 180.
- ²¹ Cees Nooteboom, 'What there was to see', in *Light Everywhere. Translated by David Colmer*, Seagull Books, 2014, p. 101.
- ²² Cees Nooteboom, 'Nee, Doorman' in *Bitterzoet*, Amsterdam: De Arbeiderspers, 2000, p. 32. Noble verwijst naar een antwoord in dichtvorm op een televisie-uitzending van 'Zeeman met boeken' waarin Nootebooms roman *Allerzielen* de grond werd ingeboord. 'Bij dit alles denk ik/aan die overmoedige zeeman,/die met een veel te groot zeil/zo hard voor de wind voer/dat zijn schip in een klip smolt.' In de noten achterin *Bitterzoet* schreef Nooteboom: "'Nee Doorman", werd voor het eerst gepubliceerd als ingezonden gedicht in de NRC naar aanleiding van een opmerking van D. die niet onweersproken kon blijven.' (p. 191)
- ²³ In het kader van het programma 'Zeeman met boeken'.
- ²⁴ Cees Nooteboom, 'Zelf' in *Zo kon het zijn*, Amsterdam: Uitgeverij Atlas, 1999, p. 24.
- ²⁵ Cees Nooteboom, 'Même', in *Le visage de l'œil*, poèmes traduits du néerlandais par Philippe Noble, Arles: Actes Sud 2016, p. 137.

- ²⁶ Cees Nootboom, 'Self', in *Light Everywhere*. Translated by David Colmer, Seagull Books, 2014, p. 75.
- ²⁷ Cees Nootboom, 'Landschap', in *Licht overal*, Amsterdam: De Bezige Bij, 2012, p. 37.
- ²⁸ Cees Nootboom, 'Paysage', in *Le visage de l'œil*, poèmes traduits du néerlandais par Philippe Noble, Arles: Actes Sud 2016, p. 46.
- ²⁹ Cees Nootboom, 'Landscape', in *Light Everywhere*. Translated by David Colmer, Seagull Books, 2014, p. 25.
- ³⁰ Cees Nootboom, 'Vagevuur', in *Licht overal*, Amsterdam: De Bezige Bij, 2012, p. 23.
- ³¹ In 533 geeft Cees Nootboom opnieuw een beschrijving van het fresco van Domenico di Michelino, ditmaal in proza, Cees Nootboom, *533. Een dagenboek*, Amsterdam: De Bezige Bij 2016.
- ³² Cees Nootboom, 'Purgatory' in *Light Everywhere*. Translated by David Colmer, Seagull Books, 2014, p. 16
- ³³ Cees Nootboom, 'Purgatoire' in *Le visage de l'œil*, poèmes traduits du néerlandais par Philippe Noble, Arles: Actes Sud 2016, p. 29.
- ³⁴ Philippe Noble voegde de volgende eindnoot toe: 'Le poème « Purgatoire » est inspiré par la fresque *La Divina Commedia di Dante* (1465), de Domenico di Michelino (1417-1491) en l'église de Santa Maria del Fiore à Florence. Le mot néerlandais *vagevuur* employé au vers 5 signifie « purgatoire ». Cees Nootboom, *Le visage de l'œil*, poèmes traduits du néerlandais par Philippe Noble, Arles: Actes Sud 2016, p. 322.

NAWOORD

Poëzie, alchemie, en een schaakspel met woorden

Cees Nooteboom

Mooier kun je het niet hebben. Een eerbiedwaardige oude Vlaamse universiteit, een perfect georganiseerd symposium, iemand die je werk beter kent dan wie dan ook en die een inleiding houdt, een ontmoeting met vier vertalers van je poëzie, een voorzitter met strakke teugels en een grote nieuwsgierigheid. Zo zag het er uit, op 18 november 2016, toen de kleine maar aangename zaal van het Academiegebouw in Gent zich langzaam vulde met belangstellenden. Wat ik precies moest verwachten wist ik niet. Van de vier vertalers ken ik er drie goed omdat ik hun talen spreek en veel met ze heb samengewerkt, zowel mondeling als schriftelijk. Maar nog nooit op een openbare bijeenkomst. Over welke gedichten het zou gaan wist ik niet, hoe het verloop zou zijn al evenmin. Dat de bijeenkomst gedeeltelijk ook het karakter zou krijgen van een openbaar interview had ik wel begrepen, en ook dat de dag niet gebruikt zou worden om kritiek op mijn werk te spuien, eerder het omgekeerde, was mij duidelijk. Kortom, ik was nieuwsgierig, het ging tenslotte om mijn werk, en het feit dat vertalers en organisatoren en verdere sprekers zich daar uitvoerig mee hadden beziggehouden, maakte het spannend. Aan openbare interviews – en dat heeft misschien meer met mijn karakter te maken dan met de vragenstellers – kleeft voor mij altijd iets van een rechtszaak. Wat heeft U bedoeld met, waarom heeft U, wanneer besloot U, altijd vragen die, zeker als ik het antwoord niet meteen weet, mij doen denken aan die ene zin die steeds terugkwam tijdens de processen van Neurenberg; ‘dat kan ik mij niet herinneren’ of, als ik het gevoel krijg dat ik ergens van beschuldigd word: ‘Im Sinne der Anklage nicht schuldig’.

Zover kwam het op deze dag niet. Désirée Schyns had de zaak stevig in de hand, niet alleen ik maar ook de vertalers kregen te maken met vragen over interpretatie, intertekstualiteit, eigenzinnig taalgebruik en wat voor problemen dat voor een vertaler kan opleveren. Van al die vragen, en vooral van de antwoorden van de verta-

lers heb ik die dag veel geleerd, het was spannend. Natuurlijk gaf het voldoening om eens uit te kunnen leggen waarom ‘Het aardse gerecht’ in een van mijn Lucretius-gedichten toch ook iets met Vondel te maken heeft, of wat nu eigenlijk de achtergrond was van ‘Wat er te zien was’, de vier gedichten uit *Het gezicht van het oog* die ik als een aanval op bepaalde aspecten van de inflatoire kunsthandel bedoeld had. Er is altijd iets droevigs aan als dingen door de kritiek als duister ervaren worden. Pound heeft het helder en duidelijk gezegd:

If we never write anything save what is already understood, the field of understanding never will be extended. One demands the right, now and again to write for a few people with special interests, and whose curiosity reaches into greater detail.

Je zoekt nooit de duisternis vanwege de duisternis, je volgt een innerlijke logica die voor anderen op het eerste gezicht soms nog onduidelijk is. Ik heb gedichten vertaald van de ‘moeilijke’ Peruaanse dichter César Vallejo waarbij ik pas door de moeite van het vertalen dichter bij de tekst gekomen ben, en het deed mij deugd om die middag in Gent te horen dat wat sommige vertalers in eerste instantie voor zichzelf als onzin hadden bestempeld later wel degelijk een zin bleek te hebben, en nu ik, een paar maanden later, het geschreven verslag van die dag onder ogen heb geeft het een enorme voldoening dat ik aan dit schaakspel met woorden in vijf talen – zonder mijn Nederlands zouden die vertalingen in die andere talen niet zijn gemaakt – heb mogen deelnemen, en ik kan het alleen maar betreuren dat het Spaans en Italiaans die dag niet aan bod zijn gekomen omdat de vertalers in die talen, Fernando García de la Banda en Fulvio Ferrari, niet aanwezig konden zijn. Russisch beheers ik niet, daarom heb ik misschien met des te meer belangstelling naar de uiteenzettingen van Irina Michajlova geluisterd, en in ieder geval van de muziek van haar prachtige taal genoten.

Wat mij vooral nu achteraf frappeert is dat een aantal regels die Désirée Schyns in haar inleiding citeerde (‘stenen die glanzen en pijn doen’) van de vier gedichten uit mijn Bashō-cyclus (die overigens ook door John Coetzee zijn vertaald en waaraan Jane Fenouillet in deze bundel een bijdrage wijdt) letterlijk worden aangehaald in de Münchener poëzielezing van de Duitse dichter Joachim Sartorius, waarin hij uitlegt dat die 17 stenen de lettergrepen van een haiku vormen. Hij zegt het zo:

Die „Siebzehn Steine“ im Gedicht sind die siebzehn Silben, aus denen ein jedes Haiku besteht. Diese Silben werden zu Steinen (...) Mit ihnen hebt er die vom Wasser gelöschte „Fußspur des Dichters“ auf. Nicht nur die Fußspuren, auch das Wasser bewahrt er, und auch die damit verbundenen

früheren Empfindungen. Dieses Neuaufschreiben, dieses Bewahren macht es, dass das Verschwundene noch da ist als das, was verschwand (Münchener Reden zur Poesie: „Der Mensch fürchtet die Zeit. Die Zeit fürchtet das Gedicht“).

Poëzie is de kern van wat ik met woorden doe, en hoort daardoor tot de intimiteit. Dichters en vertalers zijn mensen die wat ze doen meestal alleen doen, en in uiterste concentratie. Daarom is het bijna een wonder als die noodzakelijke eenzaamheid een keer wordt opgeheven en er een gezamenlijkheid ontstaat waarin het gedicht zoals het in al die hard bevochten vormen is ontstaan het wint van alle andere overwegingen.

Voor mij was het in ieder geval een heerlijke dag, waarvoor ik organisatoren Désirée Schyns en Philippe Noble, alle andere deelnemers en sprekers hartelijk wil danken, en zeker ook de Universiteit Gent en de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde voor de voorbeeldige gastvrijheid.

Missen, 11.1.18.

OVER DE AUTEURS EN VERTALERS

David Colmer is een van oorsprong Australische vertaler van Nederlandstalige literatuur. Hij vertaalde meer dan vijftig boeken in het Engels en kreeg talrijke prijzen voor zijn werk, waaronder belangrijke Australische en Nederlandse oeuverprijzen. Van Cees Nootboom vertaalde hij *Zelfportret van een ander* (*Self-Portrait of an Other*) en een selectie van de gedichten (*Light Everywhere*). Verder vertaalde Colmer de poëzie van zulk uiteenlopende dichters als Hugo Claus en Annie M.G. Schmidt in het Engels. Recent verschenen vertalingen van zijn hand: o.a. *Occupied City* van Paul van Ostaijen (de eerste integrale Engelse uitgave) en *Window-Cleaner Sees Paintings*, een selectie van de gedichten van Menno Wigman.

Stefaan Evenepoel is hoofddocent en voorzitter van de afdeling Nederlands aan de vakgroep Vertalen, Tolken en Communicatie (UGent). Hij promoveerde aan de KU Leuven op een doctorale studie over de poëzie van Rutger Kopland (*Volmaakt onaf. Over stijl en thematiek in de vroege poëzie van Rutger Kopland*. Leuven: University Press, 2000). Zijn huidige onderzoek richt zich op de strategieën, toegepast om cultuurspecifieke verwijzingen in literaire teksten te vertalen, en op de relatie tussen adaptaties (al dan niet in dezelfde taal geschreven) en vertalingen. Hij publiceert ook essays over hedendaagse Nederlandse poëzie, vooral vanuit een stilistische invalshoek.

Jane Fenoulhet is Professor of Dutch Studies op University College Londen. Sinds 2017 is zij met emeritaat. Haar onderzoek richt zich op Nederlandstalige literatuur van de twintigste eeuw, literair vertalen en didaktiek. Haar recentste boeken zijn *Nomadic Literature. Cees Nootboom and his Writing* (2013) en *Dutch Translation in Practice* (met Alison E. Martin, 2015). Momenteel werkt ze aan een vertaling van *Eva* van Carry van Bruggen, waarvan een voorbeeld te vinden is in het artikel 'Signs of Life. Vitalising Literary Studies' in *JDL* (8/2 2017).

Irina Michajlova (1955) is hoogleraar Nederlandse Taal en Letterkunde aan de Universiteit van St.Petersburg (Rusland). In 1987 is zij gepromoveerd op een dissertatie over de conjunctief in het Middelnederlands. Zij vertaalt zowel proza

(onder meer J.Huizinga, K.Verheul, A.F.Th. van der Heijden, C.Nooteboom, Sjoerd Kuyper, Maarten Biesheuvel, J.van Leeuwen) als poëzie (G. Kouwenaar, R.Kopland, K. Ouwens; met A.Poerin als co-vertaler: M.Nijhoff, J.H.Leopold, G.Gezelle, G.Achterberg). I.Michajlova publiceert artikelen over de receptie van de Nederlandse literatuur in Rusland en de vertaalproblematiek. In 2007 verscheen haar boek *De taal van de Nederlandse poëzie en problemen van poëzievertalingen (Jazyk niderlandskoj poëzii i problemy počitjeskogo perevoda)*. In 2013 verscheen op haar initiatief een tweedelige Geschiedenis Nederlandse letterkunde voor Russen: *Vanaf Reynaert de Vos tot Godenslaap* (redacteurs P.Couttenier, K.Verheul, I.Michajlova). I.Michajlova leidt regelmatig vertaalworkshops Nederlands-Russisch in Petersburg, Moskou, Utrecht, Antwerpen. In 2005 werd zij met de NLPVF Vertalersprijs onderscheiden. In 2011 kreeg zij de ‘RusPrix Award’ (van de Russische Ambassade in Den Haag) voor haar persoonlijke bijdrage tot de culturele contacten tussen Rusland en Nederland.

Ton Naaijkens is vertaler, essayist en hoogleraar Duitse literatuur en vertalen aan de Universiteit Utrecht. Tevens is hij redactielid van *Filter* en *Terras*. Naaijkens vertaalde werk van Robert Musil en Paul Celan. In 2013 verscheen zijn vertaling van Ernst Meister, *Alle schepen kenteren* en in 2017 *Boekenmendel. De onzichtbare verzameling*, twee verhalen van Stefan Zweig.

Philippe Noble (1949) studeerde klassieke talen, Frans en Nederlands in Parijs en Amsterdam en was daarna werkzaam als universitair docent bij de vakgroep Nederlands aan de Sorbonne. Vanaf 1992 ging hij over in diplomatieke dienst en was achtereenvolgens directeur van het Maison Descartes in Amsterdam, cultureel attaché in Gent en hoofd van de culturele afdeling van de Franse ambassade in Den Haag en Wenen. Hij is *directeur de collection* van de reeks (vertaalde) Nederlandstalige literatuur bij de Franse uitgeverij Actes Sud. Sinds 1980 vertaalde hij meer dan veertig werken van o.a. Multatuli, Du Perron, Mulisch, Etty Hillesum, Arnon Grunberg, David Van Reybrouck en ca. 20 titels van Cees Nooteboom. Laatste publicaties: de bloemlezingen *J'avais bien mille vies et je n'en ai pris qu'une* (proza) en *Le visage de l'œil* (poëzie). Noble is buitenlands erelid van de KANTL.

Esther Op de Beek is Universitair Docent aan de Universiteit Leiden. Ze rondde haar studie Nederlands af met een scriptie over Nootebooms *Een lied van schijn en wezen* en *In Nederland* en promoveerde op de Nederlandse literaire dagbladkritiek tussen 1955 en 2005 (beide Radboud Universiteit). Op de Beek publiceerde onder meer in *DWB*, *Spiegel der Letterenen* en in *Tijdschrift voor Tijdschriftstudies*, waarvan zij tussen 2005 en 2010 redactielid was. Ze bezorgde de facsimile-uitgave van

Nootebooms poëzierubriek in *Avenue* (De Bezige Bij, 2013) en – met Jos Muijres – de bundel *Op de hiel*. *Opstellen over recente Nederlandse en Vlaamse literatuur* (Vantilt, 2014).

Ard Posthuma studeerde in Zwitserland Germanistiek. Hij was leraar en lector Nederlands aan de Universiteit van Bazel en docent aan een Hogeschool in Groningen. Sinds 1989 heeft hij talloze literaire proza- en poëzievertalingen in het Nederlands en het Duits gemaakt. Zijn spectrum is breed en reikt van het middeleeuwse vers-epos tot hedendaagse poëzie. Gedichtbundels en bloemlezingen van Nederlandse, Vlaamse en Friese auteurs zijn o.a. bij Suhrkamp, Kleinheinrich (Münster) en Attempo (Tübingen) verschenen. In Nederland werd hij vooral bekend door zijn vertaling van Goethes *Faust I/II*, in Duitsland als poëzie-vertaler van onder andere Cees Nooteboom.

Susanne Schaber (1961 Innsbruck, Oostenrijk) studeerde Engels en Duits en promoveerde op het werk van Arthur Schnitzler. Zij is in Wenen werkzaam als literair critica en schrijfster van cultuur-historische reisboeken. Zij schreef talrijke boeken over onder meer de Provence, Venetië, Triëst, IJsland, de weg naar Santiago de Compostella, maar ook over begraafplaatsen in de kroonlanden van het vroegere Oostenrijk-Hongarije en koffiehuisen in Wenen. Schaber is bij uitgeverij Suhrkamp in Duitsland de verantwoordelijke uitgeefster voor het *Verzameld Werk* van Cees Nooteboom in het Duits.

Désirée Schyns is Universitair Hoofddocent aan de Universiteit Gent en doceert vertalen Frans-Nederlands en Vertaalwetenschap. Haar onderzoek richt zich enerzijds op *cultural memory* in literatuur van Franstalige Algerijnen en anderzijds op literair vertalen (in een postkoloniale context). Zij is redactielid van *Filter*. Samen met Arvi Sepp, Philippe Humblé en Guilermo Sanz Gallego bezorgde zij het themanummer ‘Translation in exile’ (*Cadernos de tradução*, 2018). Schyns vertaalde fictie en non-fictie uit het Frans en poëzie van Abdellatif Laâbi en Philippe Delaveau. Samen met Bettina Brandt vertaalt zij essays en poëzie van Yoko Tawada (uit het Duits). Momenteel werkt zij samen met Philippe Noble aan de (her)vertaling van *À l’ombre des jeunes filles en fleurs* van Proust.

Yves T’Sjoen (1966) is als hoogleraar moderne Nederlandse literatuur verbonden aan de Afdeling Nederlands van de Vakgroep Letterkunde (Universiteit Gent) en als buitengewoon hoogleraar aan het departement Afrikaans en Nederlands van de Universiteit Stellenbosch (Zuid-Afrika). Daarnaast heeft hij een deeltijdse aanstelling aan de J. Masaryk-universiteit in Brno (Tsjecho). Hij is gespecialiseerd in

moderne Nederlandstalige literatuur, editiewetenschap en Afrikaanse letterkunde. Hij maakt deel uit van de onderzoeksgroepen Teksteditie Literatuur in Vlaanderen en het Gentse Centrum voor het Afrikaans en de studie van Zuid-Afrika.

Stéphanie Vanasten is docente Nederlandse letterkunde aan de Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, België). Na haar studies in Louvain-la-Neuve, Berlijn en aan de KULeuven behaalde ze een doctoraat in de Duitse en Nederlandse literatuur met een vergelijkende studie over het groteske in het werk van Günter Grass en Hugo Claus (UCL, 2005). Ze was tien jaar lang als doctorale en postdoctorale onderzoekster verbonden aan het Fonds National de la Recherche Scientifique (F.R.S.-FNRS). Haar recent onderzoek richt zich op de problematiek van vertalers-schrijvers in een intercultureel perspectief en op het fenomeen stadsdichterschap. Ze werkte mee aan het internationale researchplatform *CODL – Circulation of Dutch Literature* (CODL, 2012-2015). In 2013 kreeg ze de Wetenschappelijke Prijs ‘Compagnie du Bois Sauvage’ van de Louvain Foundation Belgium, dat interdisciplinair onderzoek van de afgelopen drie jaar beloont.