

Hans van Pinxteren

Zij at toen zojuist een maraskijnsorbet

Over het verouderen van vertalingen

*Hans van Pinxteren (1943) is dichter en vertaler uit het Frans. Hij ontving de Martinus Nijhoffprijs in 1980 en de Dr Elly Jafféprijs in 2001. Hij vertaalde werk van o.a. Rimbaud, Artaud, Stendhal, Flaubert, Montaigne, Voltaire en Balzac. Hij is verbonden aan de VertalersVakschool. Dit verhaal is afkomstig uit zijn essaybundel De hond van Rabelais, een uitgave van VertaalVerhaal. Een eerdere versie van dit verhaal verscheen op 7 maart 1987 in de boekenbijlage van Vrij Nederland.*

# Zij at toen zojuist een maraskijnsorbet

## Over het verouderen van vertalingen

De meeste literaire teksten verouderen, en soms doen ze dat al snel. Zo las ik eens in een interview met de dichter Hans Faverey, over de houdbaarheid van de teksten die hij had geschreven, dat hij vaak al enkele dagen na hun conceptie moest constateren: ‘Het ding blijft niet meer staan.’ Er zijn echter uitzonderingen. Er bestaan teksten die van alle tijden zijn, de ware meesterwerken: spiegels die zó precies zijn geslepen dat de ene generatie na de andere zich erin herkent. En elke generatie heeft er iets anders over te zeggen en bespeurt er nieuwe waarheden over zichzelf in. *Madame Bovary* is zo’n spiegel.

Aan het begin van mijn werk aan dit boek ontdekte ik dat er in het Nederlands al drie vertalingen waren verschenen. In 1904 van G.H. Priem, in 1938 van C.J. Kelk en in 1960 van Margot Bakker. Deze hoge omloopsnelheid verwonderde mij. Nu wist ik wel dat elke vertaling na verloop van tijd aan vernieuwing toe is; dan gaat ze slijtplekken vertonen, en de fouten en onzorgvuldigheden van de vertaler komen aan het licht. Maar een goede vertaling kan wel zo’n vijf decennia meegaan; en nu werd ik de vierde vertaler van *Madame Bovary* in krap tachtig jaar. Wat was er aan de hand?

Vaak hoor je zeggen dat een vertaling alleen veroudert als er slecht vertaald is. Ik heb daar zo mijn twijfels over. Toen ik mij in het werk van mijn voorgangers verdiepte, kwamen hun versies inderdaad verouderd op mij over. Daar vielen verschillende redenen voor aan te wijzen. Maar waren ze alle drie slecht? Het lijkt me weinig genuanceerd om dit te beweren. In ieder geval houden alle drie zich vrij goed aan de directe betekenis, en doorgaans blijft het verhaal bij hen tot in detail volgbaar. Waarom zijn ze dan verouderd?

Een voor de hand liggende reden zou kunnen zijn dat er te veel slordigheden zijn ingeslopen. Inderdaad zijn in alle drie de vertalingen nu en dan zinnen weggevallen. Maar dat is bijna niet te vermijden als je werkt met een boek van zo’n omvang. Zeker, het is jammer dat in alle drie de versies de ondertitel ‘Mœurs de province’ is verdwenen. *Madame Bovary* is te beschouwen als een studie van de zeden en gewoonten in de Franse provincie in de eerste helft van de negentiende eeuw. Als vertaler mag je dit door Flaubert benadrukte feit niet over het hoofd zien. Maar over het hele werk genomen vormen zulke hiaten slechts kleine storingen.

De meest aanwijsbare reden waarom vertalingen na enige tijd verouderd aandoen, is natuurlijk het feit dat het woordgebruik in de loop der jaren verandert. Bij de dood van Emma is Charles ontroostbaar, en hij huilt. 'Et il pleurait,' staat er in het Frans. Zowel het 'En hij schreide' van Priem, het 'En hij weende' bij Kelk, als het 'En hij begon weer te schreien' van Bakker, komen gedateerd op mij over. Toch kun je niet zeggen dat een vertaling die na enige decennia dit soort vergeelde woorden vertoont slecht is. Een andere reden voor veroudering, die weliswaar minder gemakkelijk valt te achterhalen, zou kunnen zijn dat een vertaling de stijl niet voldoende weergeeft. Goed schrijven, zei Flaubert, is meer dan een kwestie van vaardigheid, het is een kwestie van goed denken, en dat doe je alleen als je de juiste levensinstelling hebt. 'Ik vertrouw geen zin gehaast aan het papier toe. Je zult me nog eerder koetsier van een huurrijtuig zien worden dan dat ik schrijf voor het geld.'

Al tijdens mijn werk aan *Salammbô* was me duidelijk geworden dat voor een goede vertaling van Flauberts ritmische, aan poëtisch proza grenzende taal je als vertaler eigenlijk dezelfde hoge eisen aan de stijl moet stellen als Flaubert zelf. Het ritme van de zinnen, de muzikale frasering, bepaalt voor een groot deel de spanningsboog in het verhaal. Dit betekent dat de spanning in het verhaal slechts ten dele berust op de inhoudelijke betekenis van de mededelingen. Er zijn commentatoren die beweren dat als je louter kijkt naar de intrige en de gebeurtenissen waaruit *Madame Bovary* is opgebouwd, het niet veel meer is dan een stuiverroman. Maar juist de stijl van Flaubert, de wijze waarop hij de mens in zijn omgeving beschrijft, tilt dit werk mijlenver boven de stuiverroman uit.

Wat houdt deze stijl nu in? Flaubert wil dat de schrijver naar zijn wereld kijkt met het oog van een schilder en luistert met het oor van een musicus. De zin moet deel uitmaken van een harmonische constructie, moet gebeeldhouwd en uitgebalanceerd zijn, net zo ritmisch en klankrijk als goede poëzie. Elk voorwerp heeft zijn eigen in taal te vatten gedachte; elke gedachte haar eigen ritme en klank. Om de gedachte te treffen van het hoofddeksele dat de drager typeert, en waarvan de beschrijving niet mag storen in de harmonie van het geheel, moet de schrijver een eindeloos geduld opbrengen. Neem de beschrijving van de pet van de jonge Charles:

*Het was een eigenaardig geval, zo een dat de kenmerken van berenmuts en kapoets, van sjako, bolhoed en slaapmuts in zich verenigt, kortom een van die armzalige gewrochten die in hun nietszeggende lelijkheid iets diepzinnigs uitstralen, zoals het gezicht*

*van een onnozele. Eivormig en verstevigd met baleinen begon het met een boordsel van drie worsten; daarboven wisselden, door een rode bies gemarkeerd, ruiten van fluweel en van konijnenbont elkaar af; ten slotte volgde een soort zak die uitliep in een kartonnen veelhoek, afgezoomd met een gecompliceerd patroon van tresband, en aan een lang en te dun koord hing een kwastje van gouddraad af in de vorm van een eikel. De pet was nieuw, de klep glom.*

Woorden en uitdrukkingen als ‘eikel’, ‘nietszeggende lelijkheid’ en ‘het gezicht van een onnozele’ typeren Charles, of laten in ieder geval zien hoe hij door zijn klasgenoten wordt ervaren.

Opvallend is het plastisch vermogen van Flaubert. Voortdurend zie je voor je wat hij beschrijft. Op dit beeldend schrijven heeft hij zich van het begin af toegelegd. Hij was zich van de suggestieve kracht van zijn woorden zozeer bewust dat toen zijn uitgever hem meedeelde dat hij *Salammbô* geïllustreerd wilde uitgeven, hij dit als een belediging opvatte. Geen denken aan, reageerde hij: ‘Al zou ik er honderdduizend frank voor krijgen, zolang ik leef laat ik mij niet illustreren. Want al mijn inspanningen om de lezer in de illusie van de oudheid te vangen, worden om zeep geholpen door de plaatjes van een armzalige tekenaar.’ En om te voorkomen dat zijn historische roman werd voorzien van verluchtingen, nam hij uiteindelijk genoegen met de helft van het toch al karige honorarium.

Een ander kenmerk van zijn schrijven is de onpersoonlijke, objectieve stijl die hij nastreeft. Dit heeft hij verwoord in de al eerder geciteerde stelregel: ‘Il faut que l’auteur soit absent de son œuvre.’ De schrijver mag niet als persoon of stijlfiguur in zijn boek zijn aan te wijzen; hij mag niet in de ik-vorm ingaan op de gebeurtenissen of de karakters die hij beschrijft. In tegenstelling tot voorgangers als Balzac en Stendhal, die voortdurend de dramatische voortgang in hun romans onderbreken om persoonlijk commentaar te geven op de gebeurtenissen of de karakters en gedragingen van hun personages, lijkt het bij Flaubert meer of het boek zichzelf vertelt, alsof heel het gebeuren wordt geregistreerd via de gedachten en waarnemingen van zijn romanfiguren of door middel van een objectieve, afstandelijke verteller die de handeling volgt met een neutrale blik. In Flauberts optiek moet de schrijver boven zijn onderwerp staan, geen partij trekken voor een van zijn ‘karakters’. Een van de belangrijkste kenmerken van dit procédé is het gebruik van de *style indirect libre*, de indirecte vrije rede: wat een personage denkt of waarneemt, wordt vaak niet meer ingeleid door de mededeling: hij zei/ zag/ dacht, dat...

De vraag nu is of deze stijl in de genoemde vertalingen overeind is gebleven.

Laat ik beginnen met de neutrale verteller. Zoals gezegd construeert Flaubert zijn romans zó dat er geen persoonlijke verteller in het boek valt aan te wijzen. Opvallend genoeg wijkt hij in het eerste hoofdstuk van *Madame Bovary* af van deze stelregel: ‘Wij zaten in de studiezaal toen de rector binnenkwam, gevolgd door een “nieuwe”,’ luidt de openingszin. Alsof een leerling uit de klas waarin Charles belandt de verteller wordt van het boek.

De ‘klasgenoot’ tekent een weinig flatterend portret van Emma’s aanstaande man. De ‘nieuwe’ wordt vanaf de eerste regels neergezet als een sul, die zich niet als de anderen weet te gedragen en zelfs niet zo gekleed is als zijn medeleerlingen. Door de klasgenoten met hun ingeburgerde opvattingen wordt Charles meteen buiten de groep gesloten, omdat hij niet ‘bon ton’ is. Halverwege het eerste hoofdstuk glijdt deze ‘spreekbuis’ van de klas bijna onmerkbaar weg en maakt plaats voor een onpersoonlijke toeschouwer met de woorden: ‘Il serait maintenant impossible à chacun de nous de se rien rappeler de lui.’ (Letterlijk: ‘Het is zo goed als onmogelijk dat een van ons zich nu nog iets van hem herinnert.’) Na deze zin is de klas niet meer direct als groep aanwezig. Van nu af aan is daar de objectieve blik van een neutrale verteller die, in tegenstelling tot de eerdere verteller, zich van subjectief commentaar onthoudt. De eerstvolgende opmerking over Charles is dan ook neutraal: ‘Het was een bedaarde jongen, hij speelde tijdens het speeluur, studeerde in de studiezaal, sliep goed in de slaapzaal.’ Voor de rest van de roman lijkt de verteller zich onzichtbaar te maken en heb je soms de indruk of je naar een film kijkt waarin de personen heimelijk, met een verborgen camera zijn opgenomen. In mijn vertaling is de overgangszin geworden: ‘Het is vrijwel uitgesloten dat een van ons zich tegenwoordig nog bijzonderheden van hem herinnert.’

Hoe luidt deze zin nu in de voorgaande vertalingen? In 1960 stond er: ‘Ik geloof niet dat een van ons hem ooit heeft kunnen vergeten.’ Het omgekeerde van wat er staat in het Frans. In 1938 was het: ‘Na zoveel jaren is hij zeker bij ieder van ons uit het geheugen gewist.’ In deze naar parafraze zwemende vertaling blijft de klas te substantieel aanwezig, als een zelfstandige, nog steeds bestaande groep met iets als een collectief geheugen, en de ‘klasgenoot’ lijkt de vertellersrol te behouden. In 1904 stond er: ‘t Behoort voor ons allen op ‘t oogenblik tot de onmogelijkheden om iets bijzonders van hem te herinneren.’ Deze vertaling blijft het dichtst bij het Frans; maar met ‘voor ons allen’ wekt Priem de indruk dat de klas ook na deze opmerking een bepaalde eenheid blijft vormen. Bij Flaubert valt de

groep uiteen in afzonderlijke individuen, die buiten het gebeuren staan en daar geen rol meer in spelen. Met het uiteenvallen van de groep kan de persoon die met 'nous' het verhaal heeft geopend, niet langer als haar spreekbuis fungeren. Maar bij Kelk en Priem blijft de groep als eenheid bestaan en wordt geen ruimte vrijgemaakt waarin de onpersoonlijke verteller als substituut kan optreden van de klasgenoot-verteller.

Nu is het perspectief bij Flaubert heel lastig te reconstrueren. Als vertaler moet ik me er voortdurend van bewust zijn dat de beschrijving van de personages en de voorwerpen bijna nooit direct door een subjectieve verteller wordt gedaan, en dat het gebeuren vrijwel steeds via de waarneming van een van de personen uit de roman wordt geregistreerd.

Om het plastische schrijven van Flaubert te karakteriseren gebruikte ik hierboven de term 'beeldend schrijven'. Eigenlijk zou ik een ander woord moeten gebruiken, al bedien ik mij daarvoor van een anachronisme: ik zou Flauberts schrijven 'filmisch' willen noemen. Om te illustreren wat ik bedoel een fragment uit het bal op 'La Vaubyessard'. De scène begint met de waarneming van de objectieve verteller, een registratie die doet denken aan een opname met een (stilstaande) verborgen camera. Pas in tweede instantie komt de camera in beweging en zoomt in op het echtpaar – eerst op Emma en vervolgens komt ook Charles in beeld. Halverwege het fragment wordt Emma waargenomen (via de spiegel) met Charles' blik. De camera-instelling verandert opnieuw op het moment dat Charles haar een kus komt geven. Vanaf dit moment wordt de sequentie geregistreerd met de blik van Emma:

*Na het diner gingen de dames naar hun kamers om zich te kleden voor het bal. Emma maakte haar toilet zo zorgvuldig als een actrice voor haar debuut. Zij schikte haar kapsel naar de aanwijzingen van de kapper en trok haar barège japon aan, die op het bed lag uitgespreid. De pantalon van Charles knelde om zijn buik.*

*'Die souspieds zullen me hinderen bij het dansen,' zei hij.*

*'Bij het dansen?' vroeg Emma.*

*'Ja!'*

*'Ben je gek geworden!? Iedereen zal je uitlachen, blijf alsjeblieft zitten. Dat is trouwens veel gepaster voor een dokter,' voegde zij eraan toe.*

*Charles zweeg. Hij liep op en neer door de kamer tot Emma klaar zou zijn met haar toilet.*

*Hij zag haar van achteren in de spiegel, tussen twee kandelaars.*

*Haar donkere ogen leken nog dieper zwart. Over het in tweeën*

*gescheiden haar, zacht golvend bij de oren, lag een blauwe gloed; in haar wrong trilde op een dunne steel een roos met nagemaakte dauwdruppels aan de rand van de blaadjes. Zij droeg een lichtgele japon, opgesierd met drie tuiltjes dwergroosjes en een toeffje groen.*

*Charles kwam haar een kus op haar schouder geven.*

*‘Niet doen!’ zei ze. ‘Je maakt kreukels in mijn japon.’*

*Er stegen viooltonen en hoornklanken op. Emma liep de trap af, ze moest zich dwingen om niet te hollen.*

*De quadrille was al begonnen. De gasten kwamen binnen. Ze verdrongen elkaar. Zij ging zitten op een bankje bij de deur.*

Bij de vertaling van *Madame Bovary* was het zaak er goed op te letten vanuit welke persoon de observatie wordt gedaan. Als voorbeeld een passage uit hoofdstuk vijf van het eerste deel. Dit sluit af met mijmeringen van Charles over zijn huwelijk met Emma. Ze zijn pasgetrouwd en Charles kan zijn geluk niet op. Flaubert beschrijft hoe hij ‘s ochtends op zijn paard uitrijdt om zijn patiënten te bezoeken. ‘Het hart nog vol van de verrukkingen van de nacht (...) kauwde hij na op zijn geluk, als iemand die, na afloop van een diner waaraan hij truffels at, nog nageniet van de smaak.’ Charles is zich des te bewuster van zijn huidige geluk door de herinnering aan zijn eerste huwelijk met de oudere, inmiddels overleden mevrouw Dubuc, die hem klein hield en allesbehalve aantrekkelijk was. ‘Mais’, gaat Flaubert verder, ‘maintenant il possédait pour la vie cette jolie femme qu’il adorait.’ Ik heb dit vertaald met: ‘Maar nu bezat hij voor het leven deze mooie vrouw, die hij aanbad.’ In het Frans klinkt ‘cette jolie femme’ niet kleinerend of badinerend; vooral niet omdat Flaubert hier werkt met de *style indirect libre*. Hij geeft hier indirect de gedachte van Charles weer. Zonder de stijlfiguur van een onpersoonlijke verteller die de indirecte vrije rede hanteert, zou er gestaan hebben: ‘Charles, qui adorait Emma, pensait: Maintenant je possède pour la vie cette jolie femme.’ In de vertaling uit 1938 wordt de gedachtegang van Charles – diens persoonlijke beleving – doorbroken, doordat Kelk ‘cette jolie femme’ vertaalt met ‘dit mooie vrouwtje’. Charles is een verlegen, wat timide man, die zijn vrouw het hele boek door op een voetstuk plaatst. In deze passage hoor je bij Kelk alleen nog maar de verteller, die zijn objectiviteit verliest en Emma kleiner maakt dan ze in de ogen van Charles is. Doordat in de vertaling uit 1938 het standpunt van waaruit Flaubert schrijft niet scherp genoeg is bepaald, treedt er een vertekening op van zijn inleving in zijn personages en ontstaat er een zekere vervorming in de distantiërende, ironische toon van de verteller.

Een ander kenmerk van Flauberts stijl is het strakke ritme. Dit ritme zie ik alleen in de eerste vertaling, uit 1904, bij vlagen terug. Dan komt de vertaler tot een sober, klassiek aandoend Nederlands waarin Flaubert goed doorklinkt. Maar meestal wordt in alle drie de versies het woordgebruik minder direct. En elk van de vertalers vervalt in een herhaling van woorden, vaak van de ene zin op de andere, waar Flaubert juist moeite doet om echo's te voorkomen en naar synoniemen zoekt die een grotere spanning in de zin teweegbrengen.

Moet ik nu, omdat mijn voorgangers tekortschieten in hun weergave van de stijl, concluderen dat hun vertalingen slecht zijn? Nee. Je moet vertalingen beoordelen naar de tijd waarin ze zijn gemaakt. De vertaler uit 1904, Priem, heeft als pionier prima werk verricht. Hij is degene geweest die *Madame Bovary* bij het Nederlands lezerspubliek heeft geïntroduceerd. Zijn stijlgevoel is goed. Jammer alleen dat zijn kennis van het Frans soms te wensen over laat. Hierom, en vanwege een vergeeld woordgebruik, was het terecht dat Kelk aan het eind van de jaren dertig een nieuwe vertaling maakte. Bij deze vertaler komt het werk goed tot zijn recht, omdat zijn kennis van het Frans gedegen is en hij voldoende stijlgevoel heeft om het verhaal op een stabiel taalniveau te vertellen. Een prestatie van niveau, omdat hij ook waar Flaubert moeilijk te volgen is vaak met vondsten komt die recht doen aan de betekenis. En als deze vertaling verouderd is, dan niet omdat er slecht vertaald is, maar omdat het denken over het standpunt dat de auteur inneemt zich sinds 1938 drastisch heeft ontwikkeld.

Over de derde vertaling kan ik kort zijn. Ook al weet Bakker Emma's zielenroerselen vaak goed te treffen, van de drie vertalingen is de hare het meest achterhaald door de middelmatige weergave van Flauberts stijl en ironie.

De meeste literaire teksten verouderen. Goede vertalingen ook. Wel houdt een vertaling langer stand naarmate hierin de specifieke kwaliteiten waarmee de schrijver zich in zijn werk manifesteert meer tot hun recht komen. Bij een auteur als Flaubert, die er alles aan doet om zijn persoonlijk stemgeluid niet te laten doorklinken in het verhaal, zal de vertaler dus zijn eigen behepheden, zijn eigen typische woordgebruik, zijn eigen 'inbreng' zoveel mogelijk moeten reduceren. Het betekent dat hij voortdurend van zijn eigen vondsten afstand moet nemen en dient te controleren of wat hij heeft neergezet ook na verloop van tijd nog 'houdt'. Zo kan ik – als Emma op haar sterfbed om zich moed in te spreken bij zichzelf zegt: 'Ce n'est que peu de chose, la mort' – vandaag heel tevreden zijn met mijn oplossing: 'Het is bijna niets, de dood.' Want in eerste instantie beschouw ik het als een vondst,



omdat ik 's ochtends net een dichtbundel heb gelezen waarin de dichter speelt met het niets. Maar als ik deze zin drie maanden later terugzie en hem zuiver als incident in het boek beoordeel, gesproken door de allesbehalve filosofische Emma, moet ik zo'n vondst schrappen. En ik corrigeer mijzelf: 'Het is maar weinig, de dood.'

Eigenlijk mag je als vertaler, al is het maar uit zelfbehoud, niet te lang stilstaan bij de vraag waarom vertalingen verouderen. Het gaat er meer om je te realiseren waarom het meesterwerk waaraan je bezig bent niet veroudert. Waarom wordt *Madame Bovary* nog steeds gelezen? Ik denk dat dit, naast de indringende beschrijvingen van de verveling op het platteland en van de diepere redenen van Emma's teloorgang, te maken heeft met de intensiteit, de doorleefde wijze waarop Flaubert ingaat op het probleem van het onbegrip tussen de mensen. Hij laat ons niet alleen zien dat de relaties tussen de hoofdpersonen uit het boek kortsluiten, maar hij verschaft ook inzicht in de redenen daarvan: hoe geringe onachtzaamheden ten slotte uitmonden in niets dan een dodelijke vervreemding. Een boek met een dergelijk thema, dat op een zo schitterende wijze is uitgewerkt, blijft actueel.

Zo zal iedere generatie zich er opnieuw in spiegelen, er haar eigen interpretatie aan geven, er haar eigen bijzonderheden in ontdekken. Proust bijvoorbeeld heeft het mechanisme van de herinnering bij Flaubert bestudeerd. Hij zegt over hem: 'Het is een schrijver die door het volkomen nieuwe, persoonlijke gebruik dat hij maakt van de *passé défini* en de *imparfait* onze kijk op de dingen bijna net zozeer heeft vernieuwd als Kant dat heeft gedaan met zijn filosofie.' In *À la recherche du temps perdu* herinnert de verteller bij het eten van een madeleine, een gebakje dat de smaak en de geur van het verleden bij hem oproept, zich plotseling een vergeten episode uit zijn jeugd. Ik kon duidelijk zien dat, toen de vorige vertalingen van *Madame Bovary* werden gemaakt, Proust in Nederland nog niet was ontdekt. Want Flaubert beschrijft een analoge ervaring bij Emma, die zich tijdens het bal op kasteel La Vaubyessard flarden uit haar kindertijd herinnert. Hij besluit deze herinneringen met de mededeling: 'Elle mangeait alors une glace au marasquin.' Mijn voorgangers interpreteren deze passage zó dat zij daarna een ijsje at. In mijn beleving komen Emma's herinneringen echter op terwijl zij van het ijsje eet. Vandaar dat ik de slotzin in dit fragment heb vertaald met: 'Zij at toen juist een maraskijsorbet.'

Een vertaling veroudert misschien wel in de eerste plaats omdat met elke nieuwe generatie het beeld verandert dat men van het oorspronkelijke meesterwerk heeft: wij beleven het anders dan onze ouders, omdat wij een andere beleving van de werkelijkheid hebben. Daarom, al was het alleen maar

vanwege het voortschrijdend commentaar op grote schrijvers, mag je als vertaler niet verwachten dat je vertaling na zo'n vier, vijf decennia niet is achterhaald. Je kunt slechts hopen dat je de geest van het werk hebt overgebracht in een taal die de stijl van de schrijver zo dicht mogelijk benadert en die toegankelijk en begrijpelijk is voor je tijdgenoten.