

Gustave Flaubert in Nederland

Bespiegelingen over het vertalen van zijn werk door Frans Erens, Rudy Kousbroek, Martin de Haan en Kiki Coumans

In dit ‘dossier’ zijn vier essays bijeengebracht waarin vertalingen van Flaubert worden besproken. Het eerste artikel werd op 1 december 1923 geplaatst in De Nieuwe Rotterdamsche Courant en is van de hand van essayist en prozadichter Frans Erens (1857-1935), die met zijn kritische beschouwingen de Franse literatuur in Nederland een grotere bekendheid verschaftte. Het tweede artikel, van dichter, vertaler en essayist Rudy Kousbroek (1929-2010), die net als Erens jarenlang in Parijs woonde, verscheen op 10 april 1987 in het Cultureel Supplement van NRC Handelsblad. Het derde artikel, van essayist en vertaler Martin de Haan (1966), die o.a. Michel Houellebecq, Milan Kundera en Marcel Proust vertaalde, verscheen op 8 oktober 2009 op deReactor.org. Het vierde en laatste artikel, van essayist en vertaler Kiki Coumans, die werk vertaalde van o.a. Colette, Philippe Sollers en Michel Houellebecq, verscheen in Filter, jaargang 17 nr. 4, december 2010.

Frans Erens bespreekt in zijn essay de vertaling van Salammbô door Andries de Rosa; Rudy Kousboek en Martin de Haan beschrijven hoe zij Hans van Pinxterens vertaling van Madame Bovary hebben beleefd; Kiki Coumans gaat nader in op de vraag in hoeverre de stijl van de vier Nederlandse vertalingen van Madame Bovary beantwoordt aan de hoge eisen die Flaubert stelt aan de klank, het ritme en de beeldende kracht waarin hij zijn zinnen goot. Hierbij dient opgemerkt te worden dat zowel De Haan als Coumans het essay van Kousbroek lovend aanhalen, en terecht: ‘De smaak van arsenicum’, met zijn uitgebreide



beschouwing over de merites van Flaubert als schrijver, zijn dieper ingaan op de uitzonderlijke kwaliteit van Madame Bovary als roman en zijn fijnzinnige analyse van een vertaling, is een grote aanwinst voor onze collectie.

Het is opvallend hoe de aandacht die besteed wordt aan missers van de vertaler, de vertaalfouten, in de loop der jaren verschuift. Zo wijdt Erens bijna een derde van zijn beschouwing aan fouten die hij heeft aangetroffen; hij stelt dat als De Rosa's tekst zorgvuldig zou worden herzien en van de ingeslopen fouten gezuiverd, wij 'een zeer dragelijk boek' zouden hebben.

Kousbroeks houding ten opzichte van fouten in de door hem bestudeerde vertaling is al veel milder, hij signaleert weliswaar enige anachronismen, 'maar het is niet mijn bedoeling om op alle slakken zout te leggen: deze dingen vallen in het niet bij de vindingrijkheid en het Nederlands waardoor deze vertaling zich onderscheidt. Van Pinxteren heeft gevoel voor stijl en vooral een goed oor voor ritme, en dat zijn precies de kwaliteiten die Flaubert in zijn werk essentieel vond.' De Haan lijkt zich nog minder van fouten aan te trekken. 'Zijn fouten nu echt doorslaggevend voor de kwaliteit van een vertaling?' vraagt hij zich af, en hij vervolgt: 'De pianist Sviatoslav Richter stond bekend om zijn vele misslagen, en toch doen zijn interpretaties de muziek vaak meer recht dan de technisch smetteloze uitvoeringen van andere pianisten. Dat is in mijn ogen wat een vertaalkritiek moet doen: de vertaling als nieuwe tekst typeren en zo mogelijk aangeven wat voor licht die nieuwe tekst als "interpretatie" op de brontekst werpt.' Coumans gaat zo mogelijk nog verder, als zij in een van de door haar besproken vertalingen, die van Priem, op onnauwkeurigheden stuit: 'In een andere passage levert zijn slordige manier van lezen onbedoeld (of niet!) een verrassend mooi beeld op. Hij vertaalt het woord grève (dat "zandbank" betekent) met "galg", wat het volgende oplevert: "[...] en de hoge omtrekken der populieren, die boven den nevel uitstaken,

schenen wel galgen, welke de wind bewoog” (p. 141). Mooier kun je niet uitglijden.’

Het is niet aan ons om hier uitgebreid in te gaan op de verschillen en overeenkomsten in het denken over vertalen door de vier hier bijeengebrachte essayisten. Wij hebben slechts, door deze vier rijke essays in volgorde van ontstaan te plaatsen, dit denken enigszins in een historisch perspectief willen weergeven. Het is aan de lezer van VertaalVerhaal zelf om eventueel verdergaande conclusies te trekken.

VertaalVerhaal dankt Kiki Coumans en Martin de Haan, en in het bijzonder Sarah Hart, die ons toestond de bijdrage van Rudy Kousbroek hier op te nemen.

I

Frans Erens

Gustave Flaubert, *Salammbô*

vertaald door Andries de Rosa

Hij, die tot eene vertaling van *Salammbô* zich neerzet, neemt geen lichte taak op zich. De hoogte, die Flaubert in dit werk heeft bereikt, moet worden bestegen, al is het dan ook niet tot den top; iets dat men van geene vertaling kan verlangen. De visionaire kracht moet hier worden weergegeven en de woordenmuziek van den auteur eenigszins in de taal, waarin wordt overgezet, benaderd, want naar deze twee doeleinden heeft Flaubert in *Salammbô* voornamelijk gestreefd. Wordt dit niet in acht genomen, dan valt de roman in de vertaling weg als kunstwerk van den eersten rang en wordt hij alleen een aangrijpend verhaal. De Nederlandsche bewerker heeft slechts gedeeltelijk aan deze eischen voldaan, doch alhoewel zijn arbeid niet de bevrediging geeft van hooge literatuur, is de eindindruk niettemin zoo, dat de lezer een zekere impressie van iets moois te hebben gelezen behoudt, wanneer hij ten minste het origineel niet kent. Men kan den vertaler eene grote bekwaamheid in het overbrengen van het Fransch in het Hollandsch niet ontzeggen. Hij heeft gestaan, naar ik meen, voor het meer gevaarlijk *Vuur* van Barbusse, (*Le Feu*), en dat te ondernemen, vereischt geen gewone krachten.

Bij het vergelijken van den origineelen tekst met het Nederlandsch heb ik echter geen gering aantal onjuistheden en gebreken gevonden. Verschillende hoofdstukken van het boek heb ik nagegaan; kleine misstappen heb ik aangetroffen, maar ook eenige grootere, die gelijken op een val. Blijkbaar heeft de vertaler er hier en daar wat groote haast achter gezet, maar ook waren er misvattingen na voldoende overweging. Er kan n.l. aanmerking worden gemaakt op onjuistheden of op minder geslaagde overbrenging, die het begrip van het oorspronkelijke ongeschonden laat. Ik laat hier een lijstje volgen, voorbeelden van min of meer foutieve plaatsingen, want bij Flaubert, den zwoeger naar de perfectie, komt het dikwijls op een klein woordje aan. Zoo staat in het begin:

‘Les soldats, qu’il avait commandés en Sicile, se donnaient un grand festin pour célébrer le jour anniversaire de la bataille d’Eryx’... De vertaler zegt: ‘De krijgers, die hij in Sicilië had aangevoerd, vierden door een groot

festijn den jaardag van Eryx' veldslag'. Flaubert heeft reeds bij de eerste woorden de opstandigheid der soldaten willen aangeven, door te zeggen, dat zij die tractatie hadden afgedwongen; in de vertaling is dit echter verwaarloosd.

'Des figuiers entouraient les cuisines'. Leelijk is: 'Rond de keuken stonden vijgeboomen geschaard'.

'Sur des gazons se balançaient des lis'. 'Op de grasperken wiegelden ranke leliën'. Dat 'rank' staat niet in het origineel.

'Les terminaisons ioniennes se heurtaient aux consonnes du désert.' Hier is juist het woord medeklinker gewichtig en de vertaler maakte er klinker van.

In het hoofdstuk: 'Le Défilé de la Hache', staat: 'Mais tant de rage les animait, qu'ils se précipitèrent contre elle.' Hier geeft de Hollandsche tekst het tegenovergestelde: 'Doch eene dergelijke verwoedheid bezielde hen, dat zij haar konden bemeesteren'. Niemand zal in een dergelijken volzin den oorspronkelijken meester herkennen.

'Les pensées furent moins lugubres'... 'geleken de gedachten minder naargeestig.' Zij geleken dit echter niet, maar zij waren het.

'Comme par mégarde on marchait sur eux', wordt vertaald door: 'zoo als men uit onvoorzichtigheid op hen trapte', moet zijn: 'als uit onvoorzichtigheid trapte men op hen', hetgeen een groot verschil is.

'Merveilleux' beteekent niet 'smetteloos', maar 'wonderbaar'.

Verder in hetzelfde hoofdstuk: 'Les tribus qui avaient abandonné le siège de Carthage'. 'Het waren de stammen, die de belegering van Carthago hadden verlaten'. 'Abandonné' had moeten worden vertaald door 'opgegeven'.

'Inertie' wordt door 'gelatenheid' weergegeven, het moet zijn 'werkeloosheid'. De Duitsche vertaler van *Salammbô*, Robert Habs, spreekt hier van 'anscheinende Untätigkeit'. 'Untätigkeit' is juist, doch nodeloos de bijvoeging van 'anscheinend', een woord, dat bij Flaubert niet staat. In het algemeen is deze Duitsche vertaling juister, doch zij is overladen met noodelooze ophelderingen.

'... et surtout la vue de Carthage à l'horizon...' wordt vertaald door: '... het zien van Carthago's horizon'. De Hollandsche versie brengt hier een valsche voorstelling teweeg; het moet zijn: '... het zien van Carthago aan den horizon'.

In het hoofdstuk: 'In de tent,' staat: '... et l'homme de Schahabarim répondait à chacun dans son propre idiome', wordt vertaald door:

‘...antwoordde ieder afzonderlijk in het geëigende idioom’; moet zijn: ‘in zijn eigen idioom’.

‘Un chien courait sur le mur’, wordt vertaald door: ‘Een hond rende tegen den muur’; moet zijn: ‘op den muur.’

Op de vóórlaatste bladzijde vinden wij: ‘ces effroyables prunelles la contemplant;’ vertaald door: ‘zijn ontzettende oogappels’. Flaubert spreekt veel krachtiger van ‘die ontzettende oogappels’. Ook zijn aan het slot van deze alinea twee regels van den tekst geheel weggelaten.

Toch kan men, niettegenstaande de talrijke fouten, niet beweren, dat deze vertaling een slechte zou zijn. Zij schijnt te haastig gedaan, slechts hier en daar zondigde de bewerker door onkunde, die vooral tot misverstand leidde van Flaubert’s bedoeling. Wanneer met veel zorg deze Hollandsche tekst werd herzien en van de ingeslopen fouten gezuiverd, zouden wij een zeer dragelijk boek hebben, een Hollandsche *Salammbô*, wel altijd bestemd voor het groote publiek, want het meer ontwikkelde zal zeker naar den Franschen tekst grijpen en een zoo waardevollen roman niet in een andere taal willen lezen. In het Hollandsch dunkt mij daarenboven een auteur als Flaubert niet volkomen te benaderen, omdat wij niet over de klanken beschikken, die het Fransch heeft. Dit komt zeer goed uit in Dirk Coster’s Nederlandsche bewerking van *Trois Contes*, die zeer knap is te noemen; doch tegen den klank van het eigen idioom te worstelen is een onmogelijkheid. Het sonore van het Fransch laat zich in onze taal niet overplanten en Flaubert’s werken hebben een hoogen graad van volmaaktheid door hun rijkdom van klank, door de volle muziek van den Franschen woordental. Het is zeker een dankbaarder taak een auteur als Daudet te bewerken, bij wien het niet zoo zeer aankomt op den Hollandschen toon, doch meer op de juistheid van expressie. Met een vertaling van *Salammbô* is het ongeveer gesteld als met een vertaling van Faust. Ieder ontwikkelde Hollander zal hier naar het Duitsche origineel grijpen. Vertalingen van dergelijke werken moeten worden beschouwd als krachtstukken van zeer bekwame dichters of prozaschrijvers die eens hebben willen toonen in hoe ver zij een geniaal origineel hebben kunnen benaderen. *Akëdysséril* werd indertijd door van Deijssel vertaald. Men behoeft slechts de eerste bladzijden daar van te lezen om te zien welk hemelsbreed verschil er hier is tusschen den Franschen en den Hollandschen tekst. De Fransche klinkt als een bazuinstoot in een dal met kaatsende weerklanken; de Hollandsche suist als een heete wind, als schuifelende voetstappen met een ietwat doffen klank.

Men mag den vertaler geen al te groot verwijt maken; de moeilijkheden waren groot, waarschijnlijk kon de uitgever geen jaren

wachten met de publicatie. En werkelijk een paar jaren zouden noodig zijn geweest om een alleszins waardige *Salammbô* Nederland aan te bieden. Zoals het boek daar ligt in de vertaling, blijft het toch altijd een zeer leesbare roman. De breede stroom van Flaubert is geleid in de meer pacifieke Hollandsche kanalen, maar ook daarop kan men zeilen en varen naar het oude droomland van Carthago. Zeer zeker is deze vertaling niet slecht, het werk is een mooi boek gebleven. *Salammbô* heeft hier en daar kleine gaten en scheuren in haar weelderige kleedij ontvangen, doch zij blijft de mooie en geheimzinnige vrouw, starend voor zich uit naar de wateren der zee van de blankwitte paleizen der Punische stad.

Jammer vind ik het, dat de vertaler den roman niet door een min of meer uitvoerige voorrede heeft doen voorafgaan, want een belangrijk boek als *Salammbô* eischt dat. Het is maar niet zoo de eerste de beste roman, waarbij men met de deur in huis valt. Ook voor den minder ontwikkelden maar weetgragen lezer is wenschelijk een voorrede, waarin een blik op de geschiedenis van Carthago wordt gegeven, waarin wordt gezegd wat Flaubert heeft gewild en enige auteurs worden genoemd, waaruit hij heeft geput. Wel heeft Flaubert gezegd, dat hij verdere verklaringen overbodig achtte, maar het groote publiek, dat zoo goed als niets van Carthago afweet, staat wel wat vreemd tegenover dit verhaal en deze uitgebreide beschrijvingen. De Duitsche vertaler, Robert Habs, heeft niet alleen zijne bewerking van eene uitvoerige voorrede voorzien, maar aan het slot ook nog een lijst gegeven van de geografische namen en de eigennamen.

Zoo hebben wij dan eene Hollandsche *Salammbô*, eene Hollandsche reproductie van een der merkwaardigste kunstwerken der 19de eeuw, een werk dat veelvuldig is aangevallen en afgekeurd, door menigeen vervelend is gevonden, doch dat ook velen heeft bekoord door zijn vreemdsoortige voorstellingen, door het oproepen van eene wereld, waarvan men bijna geen historische documenten heeft. Zuiver uit de verbeelding van den schrijver voortgekomen, verbaast het den lezer door den ontzettenden rijkdom zijner inventie. En al heeft Flaubert het verwijt van het 'kunstmatige' hier niet ontgaan, wat hij ons laat zien treft ons somtijds met volkomen bewondering.

II

Rudy Kousbroek

De smaak van arsenicum

Uit de film *Sunset Boulevard* is mij bijgebleven hoe iemand die beroepshalve een groot aantal filmscripts moet lezen zijn verrassing uitspreekt over ‘how bad bad writing can be’.

Dat is heel juist geobserveerd, maar het omgekeerde is eigenlijk nog veel indrukwekkender. Ik heb zojuist *Madame Bovary* herlezen en het drong opnieuw tot me door hoe groot het verschil in kwaliteit is tussen zelfs een goed geschreven roman en een meesterwerk. Waar schuilt dat in? Ik was in de gelegenheid me er uitvoerig in te verdiepen, want gelijktijdig met de Franse tekst las ik ook de nieuwe Nederlandse vertaling van Hans van Pinxteren, die kort geleden is verschenen, à raison van telkens een paar bladzijden of meer van het een en vervolgens van het ander, soms eerst het Nederlands, dan weer eerst het Frans, al naar ik gedreven werd door de impuls om verder te lezen, of te zien hoe een bepaalde passage vertaald was. Alles bij elkaar moet ik de tekst wel een keer of vier hebben herlezen, zoals een hond die tijdens een wandeling heen en weer holt, voor zijn baas uitrent, terugkeert om ergens aan te snuffelen en hem dan weer inhaalt, bij elkaar meermalen dezelfde weg aflegt.

Deze werkwijze heeft me geen ogenblik verveeld, ik zou ermee door kunnen gaan tot ik het hele boek uit mijn hoofd kende. Het heeft daarbij ook iets bevestigd dat ik al vermoedde, namelijk dat men de tekst, naar gelang men die in het Frans leest of in het Nederlands, niet op precies dezelfde manier opneemt. In de vertaling werd ik mij bewust van bepaalde details die ik in het origineel niet had opgemerkt, en omgekeerd; het is of de taal zelf werkt als een zeef die sommige dingen tegenhoudt en andere doorlaat, en in het Nederlands blijven er andere dingen op de zeef liggen dan in het Frans. Het gaat om minieme verschillen, maar het effect is bij zo’n vergelijkende lezing onmiskenbaar; soms lijkt het of de gebeurtenissen zich afspelen in twee werelden die op een subtiele manier van elkaar verschillen.

Zo is het bijvoorbeeld of het Normandië waarin zich de tragedie van Emma Bovary voltrekt in de Nederlandse versie iets minder feodaal en achterlijk is dan in de oorspronkelijke Franse tekst. Het lijkt wat minder ver weg in de tijd, en in eerste instantie komt dat natuurlijk omdat men in het

ene geval hedendaags Nederlands leest en in het andere Frans uit de vorige eeuw. Nu is het Frans in dat tijdsverloop niet veel veranderd, maar dezelfde mensen klinken in modern Nederlands toch anders: de onontwikkelden minder onontwikkeld, de vromen minder vroom, de geëxalteerden minder geëxalteerd, de precieuzen minder precieus. Gebruiksvoorwerpen worden aangeduid met minder verouderde namen. Zo wordt, om maar iets te noemen, een *quinquet* - een bepaald soort olielampje, uitgevonden in 1785 en pas tegen het eind van de negentiende eeuw verdrongen door de petroleumlamp en de *lampe Pigeon* – in de vertaling omschreven of aangeduid als ganglampje of nachtlichtje, woorden die weinig associaties oproepen met het leven van honderdvijftig jaar geleden. Het woord *quinquet* werd ook wel in het Nederlands gebruikt, maar is nu vergeten en zou storend werken in een vertaling; Van Pinxteren heeft het terecht vermeden.

Een ander voorbeeld is het woord *lavoir*, waarmee onder andere een primitief soort gootsteen werd aangeduid. Van Pinxteren heeft het (bladzijde 116) vertaald met wastobbe – op zichzelf niet zo slecht, maar een tobbe is een ding dat, in tegenstelling tot een *lavoir*, meestal op de grond staat. Ongelukkigerwijze bevindt zich in die passage onder de *lavoir* een paar rijglaarzen, zodat het nu lijkt of de tobbe daar bovenop is gezet. De wereld van Emma Bovary is in de vertaling op bijna onmerkbare wijze anders; zo is het er bijvoorbeeld in mijn gevoel niet zo *donker*. Misschien heeft het iets te maken met de minder ouderwetse woorden voor alles wat met verlichting te maken heeft, misschien geldt dat ook voor sommige woorden waarmee kleuren worden aangeduid, en het zou zelfs verband kunnen houden met verschillen zoals tussen die tobbe en de *lavoir*: bij dat laatste denk ik aan iets in armoedige, zwart uitgeslagen kamertjes zoals ik wel op het Franse platteland heb gezien, terwijl die tobbe mij toch iets meer herinnert aan de nette boerenhuisjes uit *Ot en Sien*. In laatste instantie zijn zulke dingen niet te achterhalen, obscuur verweven met incidentele herinneringen en intieme associaties verbonden aan de talen zelf: als ik Frans lees of spreek ben ik niet helemaal dezelfde als wanneer ik die dingen in mijn eigen taal doe.

Zo is er in een moderne vertaling dus van alles dat onder de oppervlakte blijft en dat kan nu eenmaal niet anders. Pogingen om in een verouderde taal te vertalen zijn kunstmatig en uit den boze. De vertaler laveert dus tussen Scylla en Charybdis, want ook het gebruik van al te duidelijk eigentijds Nederlands is storend. Op dit terrein is Van Pinxteren niet helemaal vrij van zonden, en soms zonder begrijpelijke reden: een hondehok op een boerenerf wordt vertaald met 'kennel' (bladzijde 22). En een blauw karton dat toegang geeft tot een landbouwtentoonstelling met

‘pasje’ (169). Wat ik ook betreur is het gebruik van zinswendingen die in onze tijd een modieus karakter hebben, zoals ‘Léon wist niet hoe hij zich moest opstellen’ (120) of ‘de dokters vonden best wel een medicijn’ (399). Op bladzijde 269 is sprake van een operazanger die altijd een bepaald zinnetje verwerkt in zijn ‘interviews’; in de Franse tekst is uiteraard van interviews geen sprake (het gaat om reclame).

Heren die over de vrouwelijke charmes zitten te praten houden wel van ‘een stuk’ (336); nu is dat inderdaad de letterlijke vertaling van *un morceau*, maar de moderne bijbetekenis is wat mij betreft een reden om naar een ander woord te zoeken.

Zo is er nog wel meer, maar het is niet mijn bedoeling om op alle slakken zout te leggen: deze dingen vallen in het niet bij de vindingrijkheid en het Nederlands waardoor deze vertaling zich onderscheidt. Van Pinxteren heeft gevoel voor stijl en vooral een goed oor voor ritme, en dat zijn precies de kwaliteiten die Flaubert in zijn werk essentieel vond. Hij sleep en vijlde eindeloos aan zijn zinnen, waarvan niet alleen inhoud en beeldend vermogen aan strenge criteria moesten voldoen, maar die ook moesten kunnen worden uitgesproken zonder geweld te doen aan ‘de natuurlijke beweging van de ademhaling’. Zoiets kan ik niet lezen zonder meteen de proef op de som te nemen en het is waar: Flauberts zinnen hebben altijd een prachtig soepel verloop zoals een kat die zonder zichtbare inspanning over obstakels springt en door een volle etalage kan lopen zonder iets om te gooien. Dat vermogen hebben de zinnen in Van Pinxterens vertaling grotendeels ook (eveneens door mij persoonlijk geverifieerd), en zijn ritme herinnert zelfs, of verbeeld ik me dat, aan het origineel.

Over de stijl valt minder gemakkelijk te praten; voor Flaubert was het veel meer dan een schrijfrant of een manier om zich uit te drukken: het was voor hem ‘het leven, het hartebloed van het denken’, hij weigerde te onderscheiden tussen vorm en inhoud. Zoals daaruit volgt was er voor hem maar één en niet meer dan één juiste manier om een gedachte onder woorden te brengen, en zoals daaruit op zijn beurt weer volgt zijn er eindeloos veel manieren om het verkeerd te doen – vandaar dat Flaubert na een dag van hard werk soms niet meer was opgeschoten dan één zin en dat hij voor het hele boek bijna vijf jaar nodig heeft gehad: van september 1851 (hij was toen nog geen dertig) tot 30 april 1856; vandaar ook zijn preoccupatie met *fausses notes* dat wil zeggen: zinnen die op een of andere manier niet goed klonken: dat was het bewijs dat die enig juiste vorm voor de gedachte nog niet was gevonden.

Voor een vertaler is deze worsteling wat minder titanisch: voor hem bevinden de moeilijkheden zich niet op het niveau van de vorm, dat varken is immers al door de schrijver gewassen. De stijlkwesitie reduceert zich voor de vertaler voornamelijk tot de woordkeus; dat geeft dan nog moeilijkheden genoeg want ook daar is het aantal manieren om het verkeerd te doen legio, zoals alleen al uit het voorgaande mag blijken. Maar afgezien van die paar voorbeelden van storende anachronismen in het taalgebruik en nog een paar kleinigheden is Van Pinxterens prestatie schitterend: zijn vertaling staat dicht bij het origineel, is vervat in goed Nederlands (dat wil zeggen zonder sporen van een Franse zinsbouw, zoals in de regel het geval is), en roept desondanks duidelijk de stijl van Flaubert op, ten minste in mijn gevoel of beter gezegd gehoor: een voorbeeld van inleving dat Flaubert deugd zou hebben gedaan.

Hij had daar namelijk stringente opvattingen over: als ik een kiezelsteen beschrijf word ik zelf die kiezelsteen, luidde een van zijn uitspraken, en ook Van Pinxteren vermeldt in zijn nawoord het beroemde detail dat Flaubert de smaak van arsenicum in zijn mond kreeg toen hij bezig was aan de passage waarin de zelfmoord van Emma Bovary wordt beschreven. Zou Van Pinxteren die op zijn beurt ook hebben geproefd? Hoe dan ook, het is benijdenswaardig de vertaler te zijn van een zo grandioos boek en dat op een dergelijk niveau te hebben gedaan.

Een grandioos boek: dat is het werkelijk, en als ik zou moeten omschrijven waar die grootheid in schuilt zou ik mijn toevlucht nemen tot Flauberts eigen definitie van stijl, van de enig juiste vorm voor een gegeven inhoud. Die inhoud zou ik alleen maar vaag en onbeholpen kunnen omschrijven: de 'enig juiste' vorm ervoor is immers het boek zelf, de roman *Madame Bovary*.

Zoals de stijl op het eenvoudigste niveau min of meer samenvalt met de woordkeus, zo zou je kunnen zeggen dat ze op een volgend niveau, dat van een afzonderlijke episode, samenvalt met de keuze der te beschrijven gebeurtenissen. Een voorbeeld mag verduidelijken wat ik bedoel: de episode waarin wordt beschreven hoe Emma's vader, na bericht te hebben gekregen van haar dood, op zijn paard springt en als een gek naar Emma's woonplaats rijdt.

Zoals men bij het vormen van een zin een keus moet maken uit een onnoemelijk aantal woorden, zo moet voor het beschrijven van een dergelijke episode een keus worden gemaakt uit een overvloed van details, handelingen, incidenten onderweg, de dingen die de vader denkt, de dingen die hij ziet, het licht, de weersomstandigheden, etc. Alles beschrijven is onmogelijk, er moet een selectie worden gemaakt. Hoe? Aan de hand waarvan? Er is geen ander

criterium dan dat het ‘de enig juiste’ keuze moet zijn, ook weer herkenbaar aan ‘het ontbreken van *fausses notes*’.

En er is met geen mogelijkheid iets anders van te zeggen dan dat het dat inderdaad is. De vader is er niet zeker van dat Emma dood is: het bericht dat hij kreeg was daarover niet duidelijk. Hij is half gek van angst, doet geloftes aan de Heilige Maagd; Flaubert beschrijft waar die gelofte uit bestaat. Hij moet stoppen om zijn paard eten te geven, Flaubert beschrijft hoe hij dat doet: ‘Hij schoot op de zak met haver af, goot een fles zoete cider in de voederbak...’ In een visioen ziet hij Emma dood voor zich. Hij bedenkt opeens dat er bij het schrijven misschien een naamsverwisseling heeft plaatsgevonden: ‘Hij tastte naar de brief in zijn zak, voelde hem daar, maar durfde hem niet open te maken’. Hij komt op de gedachte dat het misschien een grap is: ‘Een wraakneming van iemand of een dronkemansstreek: en daarbij, als zij dood was, moest je dat toch ergens aan kunnen aflezen? Maar nee! Het landschap had niets ongewoons; de lucht was blauw, de bomen wiegden, er kwam een kudde schapen langs...’

De episodes onderhouden in het boek ook weer vaak een soort ondergronds verband met elkaar; soms is het of dezelfde gebeurtenis in een andere vorm terugkomt, zoals wanneer Emma’s vader na de begrafenis meteen weer naar huis wil en, bij het aanvaarden van dezelfde tocht in omgekeerde richting, nog eenmaal omkijkt: ‘Eenmaal boven op de heuvel draaide hij zich om, zoals hij zich vroeger eens op de weg naar Saint-Victor had omgedraaid, toen hij haar had laten gaan...’ (d.w.z. toen Emma na de voltrekking van het huwelijk met Charles Bovary vertrok). Die passage, te lang om hier volledig te citeren, is zo ontroerend dat men zich die het hele boek door herinnert: ‘Na ongeveer 100 stappen bleef hij staan, oogde het rijtuigje na, waarvan de wielen het stof deden opdarrelen, en slaakte een diepe zucht. Zijn gedachten gingen terug naar zijn eigen bruiloft, zijn jonge jaren, de eerste zwangerschap van zijn vrouw...’ Weer een andere versie ervan is Emma’s herinnering aan hoe zij vanuit haar vaders huis door het koren naar de kerk loopt, waar het huwelijk zal worden ingezegend. Zo zijn er nog verdere vertakkingen waarin soms niet meer dan een echo, een voorbijvlietende glimp van die gebeurtenis voorkomt.

Wat ik nu probeer duidelijk te maken is dat daarmee iets lijkt te worden gezegd, alsof het woorden waren in een zin. Zoals de zinnen bestaan uit woorden, en episodes uit zinnen, zo bestaat het boek uit de episodes, die in een soort zinsverband lijken te staan tot het geheel: het drukt iets uit, een gevoel van vergankelijkheid, van vergeefsheid, van iets dat te laat werd opgemerkt om er nog iets aan te kunnen doen, van liefde en vergiffenis – het

is niet duidelijker te zeggen omdat er geen eenvoudiger vorm aan is te geven dan het boek zelf. Het heeft iets te maken met, om een groot woord te gebruiken, de zin van het leven, of het ontbreken daarvan.

Iets dat er ook een rol bij speelt is de onbewogenheid waarmee Flaubert de gebeurtenissen beschrijft. Dit betekent niet dat er geen bewogenheid is, maar die wordt niet uitgesproken, alleen maar *getoond* in de gebeurtenissen zelf. Slechts op een of twee plaatsen breekt de emotie waarmee Flaubert Emma Bovary moet hebben gezien door de beschrijving heen, zoals op het moment dat de dorpspastoor de stervende Emma de laatste sacramenten geeft: ‘...Vervolgens reciteerde hij het *Misereatur* en het *Indulgentiam*, doopte zijn rechter duim in de olie en begon haar te zalven. Eerst de ogen, die zo hadden gehunkerd naar alle aardse pracht; daarna de neusgaten, die zo belust waren geweest op menige zwoele bries en liefdesgeur; dan de mond, die zich had geopend voor de leugen, die uit trots gezucht en in ontucht gekreund had; vervolgens de handen, die zich hadden verlustigd in verfijnde strelingen; en ten slotte de voetzolen, die haar eens zo snel hadden gedragen naar de bevrediging van haar verlangens, en die nu geen stap meer zouden doen...’

Behalve Flauberts ja wat? liefde? voor Emma Bovary illustreert deze passage naar mijn gevoel ook de verwantschap tussen datgene wat wordt uitgedrukt in de roman en de betekenis van een ritueel – dat er een tijd is om te leven en een tijd om te sterven, dat gevoelens vergeefs zijn en niet onder woorden kunnen worden gebracht. Hoe de wereld in elkaar zit wordt, heel ergens anders in het boek, door Flaubert als volgt geformuleerd: ‘...Alsof men juist in de volheid van zijn gemoed niet zo nu en dan de meest zinledige beeldspraak te berde brengt: want niemand kan ooit de juiste maat aangeven van zijn verlangens, van zijn denkbeelden noch van zijn smarten: het woord van de mens is als een gebarsten ketel waarop je een wijsje trommelt dat nog net een beer aan het dansen krijgt, terwijl je de sterren zou willen ontroeren...’

III

Martin de Haan

Haar wangen waren roze

Madame of mevrouw, dat is de vraag.

Stel, je bent een niet onbevallig, romantisch aangelegd boerenmeisje uit Normandië. De (getrouwde) dorpsarts komt langs om je vaders gebroken been te behandelen, je vindt hem leuk en hij jou ook, zijn vrouw sterft en hij vraagt je ten huwelijk. Je zegt ja. Madame of mevrouw?

De titel van het boek dat Gustave Flaubert in 1857 publiceerde, luidde *Madame Bovary*. Flaubert schreef in het Frans, en in die taal heeft de titel zijn weg gevonden naar het collectieve bewustzijn. Ik heb het nog even gecontroleerd op Amazon: nergens een *Frau Bovary* of een *Mrs Bovary* te vinden, alle vertalingen nemen het Franse *Madame* over – wat ook meteen voor een groot deel verklaart waarom de door Jacques Roubaud gemunte neptitel *Lady Bovary's Lover* zo op de lachspieren werkt. De verbinding ‘Madame Bovary’ is één woord, één naam geworden, weliswaar niet zo opvallend als het hilarische *Charbovari* waarmee haar man Charles zichzelf in het eerste hoofdstuk aanduidt, maar niet minder onverstaanbaar: betekenisloos en onvertaalbaar.

Toch ligt juist in die titel het hele drama van het boek besloten. Emma Rouault trouwt met Charles Bovary en wordt mevrouw Bovary: in het patriarchale negentiende-eeuwse Frankrijk de normaalste zaak van de wereld, maar onze heldin wil geen normale zaken, ze leest romannetjes en droomt van romantische liefde. Als Emma Rouault kan ze nog de illusie koesteren dat de toekomst voor haar open ligt, als mevrouw Bovary komt ze terecht in een leven dat geen enkele opening biedt – en dat, zo ontdekt ze na haar huwelijk al gauw, op geen enkele manier beantwoordt aan haar dromen. Waarna het slechts een kwestie van tijd is voordat ze een minnaar krijgt (de doortrapte verleider Rodolphe) op wie ze haar romantische liefdesideaal kan projecteren. En ze leefden niet lang en gelukkig.

‘Madame Bovary... Och, zo noemt iedereen u...! En het is niet eens uw eigen naam, maar die van een ander!’ Rodolphe weet precies wat hij zeggen moet om Emma’s onvrede met haar lot nog verder aan te wakkeren. En zijzelf hangt maar wat graag de madam uit om voor zichzelf te verbergen dat ze niet méér is, nooit méér zal zijn dan ‘de vrouw van’; wás ze maar een echte dame,

een *madame*... Het grappige is dat in de Nederlandse versie van Hans van Pinxteren, heel klassiek *Madame Bovary* geheten, nu juist het woord *dame* opduikt als vertaling van de spottende (door Flaubert gecursiveerde) term *une personne* waarmee de eerste vrouw van Charles Bovary haar latere opvolgster Emma aanduidt:

Waarom ging [Charles] nog steeds naar Les Bertaux, terwijl Rouault toch al beter was en ze daar nog altijd niet hadden betaald? Zeker omdat daar een dame was, iemand die onderhoudend kon zijn, die praatjes had en maniertjes. Want daar hield hij toch zo van? Hij was uit op stadsjuffertjes! En zij vervolgde: 'De dochter van Rouault een stadsjuffertje! Kom nou! Hun grootvader was schaapherder, en een neef van haar is bijna in de gevangenis beland omdat hij bij een ruzie iemand halfdood heeft geslagen. Moet ze daarvoor zo'n kouwe drukte maken of zondags in de kerk als een gravin zitten pronken met een zijden jurk?'

De eerste mevrouw Bovary begrijpt heel goed hoe de tweede in elkaar zit... Opmerkelijk is overigens dat Charles' eerste echtgenote in de vertaling 'mevrouw Bovary' wordt genoemd en Emma consequent 'madame Bovary': opnieuw een bewijs dat we inmiddels met één onvertaalbaar woord, één naam te maken hebben. Waarschijnlijk heeft Van Pinxteren de titel willen laten doorklinken in de tekst van het boek, maar daarmee heeft hij de economie van die tekst bewust of onbewust flink op zijn kop gezet. Door het nieuwe onderscheid tussen het banale *mevrouw* en het chique *madame* krijgt Emma niet alleen alsnog de kans om uit te stijgen boven de gehate alledaagsheid, ook het ironische feit dat zij, de titelheldin, in de Franse tekst pas de derde 'madame Bovary' is die we tegenkomen, na Charles' moeder en zijn eerste vrouw, komt te vervallen.

Lezen, interpreteren, vertalen

Vertalen is nodig omdat talen van elkaar verschillen, niet alleen aan de buitenkant, in de klanken die ze toevallig gebruiken, maar in hun hele structuur. De onzin die ook de meest geavanceerde automatische vertaalprogramma's nog altijd voortbrengen vormt misschien wel het duidelijkste bewijs: van een mechanische omzetting volgens vaste regels kan geen sprake zijn. En naast de evidente verschillen in woordbetekenis en

woordvolgorde (beide overigens al nauw verbonden met de manier waarop een taal ‘de wereld ziet’) zijn er nog veel ongrijpbaarder verschillen, die vooral bij het vertalen van literaire teksten zwaar gaan meewegen: verschillen in connotatie (sneeuw betekent voor ons iets anders dan voor een Eskimo, nog los van het feit dat Eskimo’s veel meer soorten sneeuw onderscheiden dan wij), verschillen in stijl, verschillen in ritme, verschillen in retoriek enzovoort.

Al die verschillen maken vertalen tegelijk nodig (een woordenboek, hoe goed ook, volstaat niet) en onmogelijk in de zin dat er nooit sprake kan zijn van een een-op-eenrelatie tussen brontekst en vertaling. Sterker nog, ook die brontekst zelf is geen eeuwig, onveranderlijk gegeven: hij moet worden geïnterpreteerd, in een context worden geplaatst, van artefact worden omgezet in een esthetisch object, kortom gelezen. Als je eenmaal van dat besef doordrongen bent, ga je heel anders tegen vertalingen aankijken. Auteursrechtelijk geldt een vertaler als een tweede auteur, en het moge duidelijk zijn waarom: vertalen is een actief proces waarbij een nieuwe tekst ontstaat, niet bij gebrek aan beter maar omdat dat inherent is aan het lezen zelf.

Hans van Pinxterens *Madame Bovary* dateert uit 1987. Als student Frans en literatuurwetenschap las ik er destijds een paginagrote krantenrecensie van Rudy Kousbroek over, die om twee redenen veel indruk op me maakte: ten eerste omdat ik nog nooit echt had beseft dat de verschijning van een vertaling een historische gebeurtenis kon zijn, en ten tweede omdat de recensent expliciet op de vertaalprestatie inging: hij had vertaling en origineel kriskras door elkaar gelezen en uitgebreid vergeleken – een heerlijke leeservaring, leek mij, en die recensie is voor mij ongetwijfeld een van de aanleidingen geweest om (bijna tien jaar later) zelf ook te gaan vertalen.

Wat me vooral zo beviel aan Kousbroeks kwaliteitstest was dat hij (in mijn herinnering tenminste) in de eerste plaats naar de sfeer en de continuïteit keek: de vertaling was goed, zo vond hij, want als je heen en weer sprong tussen de Franse en de Nederlandse tekst leidde dat niet tot breuken in de leeservaring. Wel weet ik nog dat ook Kousbroek het niet kon nalaten om nog even een fout aan te strepen (een verkeerd vertaalde deel of tobbe, geloof ik). Maar, zo zei hij, dat was de enige fout die hij had aangetroffen.

Recensenten die vertalingen bespreken hebben er inderdaad een handje van om de tekst door te werken met het rode potlood in de aanslag. Wijlen Michaël Zeeman was daar heel goed in, en vaak had hij nog gelijk ook. Maar zijn fouten nu echt doorslaggevend voor de kwaliteit van een vertaling?

De pianist Sviatoslav Richter stond bekend om zijn vele misslagen, en toch doen zijn interpretaties de muziek vaak meer recht dan de technisch smetteloze uitvoeringen van andere pianisten. Dat is in mijn ogen wat een vertaalkritiek moet doen: de vertaling als nieuwe tekst typeren en zo mogelijk aangeven wat voor licht die nieuwe tekst als ‘interpretatie’ op de brontekst werpt. Algemene etiketten als ‘soepel’ en ‘stroef’ zijn daarbij uiteraard uit den boze, want die zeggen helemaal niets over de specifieke esthetische ervaring. En wie wil er nu een soepele Joyce of Proust?

Herziene vertaling

Voor de heruitgave in de Perpetuareeks heeft Van Pinxteren zijn nu ruim twintig jaar oude vertaling geheel herzien. Je zou de twee teksten zin voor zin moeten vergelijken om te weten wat hij precies heeft gedaan, maar mijn indruk is dat het gaat om incidentele correcties die de algehele benadering intact laten en vooral bedoeld zijn om een woordbetekenis raker te treffen of een zin natuurlijker te laten lopen.

Bijvoorbeeld: ‘alle leven scheen weggezakt naar zijn benen, die in de maat omhoogkwamen, met stramme schreden, als uit één beweging’ is veranderd in: ‘alle leven scheen weggezakt naar zijn benen, die met afgemeten stappen, als uit één beweging in de maat omhoogkwamen’. In het Frans staat er: ‘toute la partie vitale de sa personne semblaît être descendue dans ses deux jambes, qui se levaient en cadence, à pas marqués, d’un seul mouvement.’ In de gelede zinsbouw zou je een illustratie van de beschreven cadans kunnen zien, maar de vertaler heeft bij zijn herziening duidelijk gekozen voor een vloeiender Nederlands ritme (persoonsvorm aan het eind).

Het is de vertaler Van Pinxteren ten voeten uit. Als ik Kousbroeks leesexperiment herhaal en afwisselend het Nederlands en het Frans lees, valt me ten eerste op hoe ongelooflijk mooi de vertaling is als Nederlandse tekst, en ten tweede hoeveel risico de vertaler daarvoor bereid is te nemen. De taalschoonheid zuigt als het ware al het andere in zich op, inclusief veel dragende vormkenmerken van de brontekst. Om mooie Nederlandse zinnen te maken laat Van Pinxteren de Franse woordvolgorde en interpunctie vaak volledig los, wat niet zonder gevolgen blijft voor de nadruk die bepaalde elementen al dan niet krijgen, en vooral voor het effect van de ‘bewegende camera’ dat Flaubert zo graag toepast: de volgorde van de woorden in de zin is tegelijk ook de volgorde van de waarneming.

Neem de beschrijving van Emma helemaal aan het begin van het boek, in hoofdstuk 2. We kijken door de ogen van Charles:

Het was koud in de kamer, zij zat onder het eten te rillen en tuitte lichtjes haar volle lippen, waarop zij zacht beet als zij zweeg. Haar hals rees op uit een plat wit kraagje. Het haar werd midden op haar hoofd in tweeën gedeeld door een smalle scheiding, die een weinig weggleed bij de kromming van de schedel, en de zwarte dos was zo glanzend dat beide helften wel uit één stuk leken. Het zat van achteren opgebonden in een zware wrong, bedekte haar oren tot de lelletjes en viel bij de slapen in een golf, iets wat de plattelandsarts nog nooit bij iemand had gezien. Zij had roze wangen, en als een man droeg zij tussen twee knopen van haar jakje een hoornen lorgnet.

Elementen die hier een haast Couperusachtige Nederlandse tekst van maken zijn het beklemtoonde ‘zij’ waar je het onbeklemtoonde ‘ze’ zou verwachten en de precieuze formuleringen ‘tuitte lichtjes haar volle lippen’ en ‘die een weinig weggleed’. Het Frans is nuchterder en neutraler: ‘elle grelottait en mangeant, ce qui découvrait un peu ses lèvres charnues’, letterlijk: ‘ze rilde onder het eten, waardoor haar vlezig lippen een beetje werden ontbloot’. Ook is de volgorde van de kapselbeschrijving in de brontekst heel anders, met de nadruk niet op het uit één stuk lijken van de beide haarhelften, maar op de dunne scheiding. De vertaler heeft de lange zin over Emma’s haar overigens in tweeën geknipt en de laatste twee korte zinnen juist weer aan elkaar geplakt, waardoor de eenheid van onderwerp die Flaubert per zin hanteert verloren gaat. Dat is vooral jammer bij het korte zinnetje over Emma’s wangen: ‘Ses pommettes étaient roses.’ In de vertaling wordt dat schoonheids cliché in een groter geheel opgenomen en verliest het zijn ironische kracht.

Is dit dan een slechte vertaling? Nee. Geen enkele andere vertaler zou Hans van Pinxteren deze vertaalprestatie kunnen nadoen in termen van absolute taalschoonheid, waarmee hij van *Madame Bovary* niets minder dan een twintigste-eeuwse Nederlandse klassieker heeft gemaakt. Maar het mes snijdt wel aan twee kanten: door zijn extreme esthetische parti-pris laat Van Pinxteren alle ruimte open voor een alternatieve vertaling, die misschien wat minder virtuoos zou zijn, maar meer aandacht zou hebben voor de structurerende vormelementen van Flauberts tekst. Suggestie voor de titel: *Mevrouw Bovary*.

IV

Kiki Coumans

Het laarsje van Emma Bovary

Stijl in de Nederlandse *Madame Bovary*-vertalingen

Literair vertalers mogen dan voor hun werkzaamheden per woord betaald worden, het vertalen van een literair werk bestaat niet uit het vertalen van woorden. Vertaald wordt de wereld die ze oproepen, en de manier waarop ze dat doen. Stijl, kortom. Het is interessant om van nabij te bestuderen hoe verschillende vertalers de stijl van eenzelfde literair werk tot zijn recht laten komen.

Madame Bovary, het stilistische meesterwerk van Gustave Flaubert (1821–1880), is in een eeuw tijd vier keer in het Nederlands vertaald en biedt een mooie gelegenheid te bestuderen hoe vertalingen in het weergeven van de stijl van een boek kunnen verschillen. Hoe doen de vier Nederlandse vertalers van *Madame Bovary* de beeldende en muzikale stijl van Flaubert recht? Bouwen zij hun zinnen even zorgvuldig op, zijn deze even ritmisch en klankrijk, roepen de beschrijvingen hetzelfde beeld op als in het origineel? Kortom: hoeveel stijl hebben de vertalingen?

Flaubert in het Nederlands

Het heeft aanvankelijk lang geduurd voordat *Mevrouw Bovary* in Nederland in de boekhandel lag. De eerste Nederlandse vertaling van *Madame Bovary* kwam pas een halve eeuw na de oorspronkelijke uitgave in Frankrijk uit, in 1904. Vertaler G.H. Priem schrijft dit in zijn voorwoord toe aan ‘de bekende vaderlandsche pudibonderie’, oftewel overdreven preutsheid. De eerste reactie, in 1868, door criticus T.H. de Beer, moge dit illustreren:

Een boek dat in een fatsoenlijk gezelschap niet genoemd, gelezen of besproken mag worden, een roman waarvan de lezing aan elke beschaafde vrouw moet worden ontzegd, is geen aanwinst, het is een schandvlek voor de letterkunde. We durven beweren dat ieder die dit

boek leest, voor dat hij uit den strijd der hartstochten, die zijne opvoeding voltooit, zegevierend is teruggekeerd, door dit boek slechter wordt.

Een aantal schrijvers was wél enthousiast, en Louis Couperus was dan ook de allereerste Flaubertvertaler in Nederland, met *De verzoeking van den H. Antonius*, dat in 1896 verscheen.

Vervolgens kwam er iedere paar decennia een nieuwe vertaling van *Madame Bovary*: in 1940 die van Cornelis Kelk, in 1960 die van Margot Bakker en in 1987 een van de hand van Hans van Pinxteren, die in 2009 in herziene versie verscheen in de Perpetuareeks van uitgeverij Athenaeum.

Ontstaan van het boek

Gustave Flaubert begon aan *Madame Bovary* in 1851, nadat een bevriende schrijver, aan wie hij zijn debuutverhaal *De verzoeking van de heilige Antonius* in vier dagen tijd integraal had voorgelezen, hem had aangeraden dit manuscript in het vuur te werpen en een ‘herkenbaarder’ onderwerp te kiezen. Een *fait divers* over het doktersechtpaar Delamare, van wie de vrouw zelfmoord pleegde na het gezin geruïneerd te hebben, vormde het uitgangspunt voor het boek. Hoewel Flaubert deze geschiedenis vrij getrouw volgde, moet dit verhaal vooral gezien worden als de anekdotische kern, de ‘zandkorrel in het binnenste van de parel’, zoals Enid Starkie schrijft in *The Making of the Master*.

De geschiedenis van Delphine Delamare is het ‘skelet’ van het verhaal, voor de ‘aankleding’, het ‘vlees op de botten’, deed Flaubert inspiratie op bij vrouwen in zijn omgeving, die hij nauwgezet bestudeerde. Flaubert was in de werkelijkheid voortdurend op zoek naar bruikbaar materiaal, hij besepte dat de kunstenaar naast deelnemer ook altijd toeschouwer is van het leven, en zag het leven als een ‘provisiekamer’ waaruit hij kon putten voor zijn boeken: ‘Voor de ware kunstenaar is de wereld slechts een klavecimbel. Aan hem er klanken aan te ontlokken, die verrukken of de rillingen over je rug doen lopen. Goed en slecht gezelschap moet bestudeerd worden. De waarheid is overal’ schrijft hij in een brief van 23 februari 1842.

Flaubert schaaftde bijna vijf jaar aan de roman, die in het roemruchte jaar 1857 in de boekhandel lag. In dat jaar verscheen immers ook dat andere meesterwerk, *Les fleurs du mal* van Baudelaire; beide auteurs werden voor

de rechter gedaagd wegens aantasting van de goede zeden. Baudelaire moest uiteindelijk enkele gedichten schrappen, Flaubert werd vrijgesproken.

Wat Flaubert wilde, was een verhaal schrijven over échte mensen, over mensen die eierzuchtig zijn (zoals de apotheker Homais), spilziek (Emma), over mensen die seksuele verlangens willen uitleven, en wel omdat dit bij het leven hoort. Je kunt in Emma Bovary een rebelse heldin zien, of een genotzuchtig, ontevreden meisje. Maar ze lijkt nog het allermeest op een vrouw van vlees en bloed. Ze is het tegendeel van de onwerkelijke heldinnen aan wie Flaubert zich zo ergerde bij de romantische schrijvers, zoals blijkt uit zijn onomwonden kritiek op een roman van Lamartine (in een brief van 24 april 1852 aan Louise Colet):

Maar om het 's duidelijk te zeggen, neukt hij haar nu eigenlijk of neukt hij haar niet? Dat zijn toch geen menselijke wezens, maar poppen. Wat mooi is dat toch, die liefdesgeschiedenissen waarin het voornaamste zo met geheimzinnigheid omgeven is dat je niet weet wat je ervan moet denken, want de seksuele daad wordt stelselmatig naar de achtergrond geschoven, net als drinken, eten, pissen enz.! [...] O, huichelaar! Als hij het echte verhaal had verteld, dat zou een stuk mooier geweest zijn! Maar de waarheid vraagt om een hariger mannetjesdier dan meneer Lamartine. Het is namelijk gemakkelijker een engel te beschrijven dan een vrouw: de vleugels verbergen de rondingen.

De stijl van Flaubert

Men kan *Madame Bovary* lezen als een tragedie, maar men kan er ook trekjes van een keukenmeidenroman in zien. Wat vaststaat is dat het boek zeer zorgvuldig is gecomponeerd, met een interessant gebruik van verdubbelingen, spiegelingen en echo's, zoals Mario Vargas Llosa laat zien in zijn buitengewoon rijke en lezenswaardige exploratie van het boek in *De eeuwigdurende orgie*.

Maar meer nog dan aan het 'verhaal', de intrige, hechtte Flaubert aan de stijl. De vorm waarin een verhaal gegoten is, was voor hem doorslaggevend. 'Le style est tout,' vond hij. De schrijver moest volgens Flaubert naar de wereld kijken met het oog van een schilder en ernaar luisteren met het oor van een musicus. In zijn zinnen streefde Flaubert naar een muzikaliteit, ritme en beelden die even sterk zijn als in poëzie. In een brief aan Louise Colet schreef hij op 22 juli 1852:

Toch geloof ik dat je het [bedoeld wordt: proza, KC] de consistentie van een versregel kunt geven. Een goede prozazijn moet als een goed vers zijn, *onveranderbaar* en even ritmisch en even sonoor.

Voor Flaubert is een zin pas geslaagd als hij muzikaal perfect klinkt. Om te controleren of klank en ritme goed zijn, leest hij zinnen na voltooiing hardop, vertolkt ze als een acteur, met stemverheffing en gebaren, terwijl hij door de kamer loopt. ‘De zinnen van een boek moeten bewegen als de bladeren in een bos, allemaal verschillend in hun gelijksoortigheid’ (brief aan Louise Colet van 7 april 1854).

In een recensie van de Nederlandse vertaling door Hans van Pinxteren uit 1987 – overigens een prachtig voorbeeld van een recensie waarin een vertaling grondig bestudeerd is en recht gedaan wordt – wijst Rudy Kousbroek erop dat Flaubert streefde naar zinnen die konden worden uitgesproken zonder geweld te doen aan ‘de natuurlijke beweging van de ademhaling’. Kousbroek neemt de proef op de som en concludeert: ‘Flauberts zinnen hebben altijd een prachtig soepel verloop zoals een kat die zonder zichtbare inspanning over obstakels springt en door een volle etalage kan lopen zonder iets om te gooien.’

Haast iedere zin uit het boek zou hiervoor als illustratie kunnen dienen. Een voorbeeld van een vrij willekeurige Flaubertzin:

C’était la première fois qu’Emma s’entendait dire ces choses; et son orgueil, comme quelqu’un qui se délasse dans une étuve, s’étirait mollement et tout entier à la chaleur de ce langage.’ (p. 216)

Flauberts zinnen zijn niet noodzakelijk heel lang (hoewel sommige zinnen dat wél zijn, en dan zijn ze zó opgebouwd dat de lengte de lezer nauwelijks zwaar valt), maar bovenal ritmisch uitgebalanceerd.

In bovenstaand voorbeeld is in de vertaling van Cornelis Kelk het ritme min of meer genegeerd, waardoor de zin naar het einde toe steeds meer lijkt op een elastiek dat op knappen staat. Het woordje ‘uit’ staat niet op zijn plaats en doet de zin als geheel geweld aan:

Voor het eerst hoorde Emma zich zulke dingen toevoegen en haar trots rekte zich, als iemand die zich in een stoombad verkwikt, behaaglijk in zijn volle omvang naar de warmte uit van deze taal. (p. 178)

Hierbij vergeleken is de vertaling van Hans van Pinxteren een weldaad voor het ademhalingssysteem:

Het was voor het eerst dat Emma iets dergelijks tegen zich hoorde zeggen, en zoals iemand die zich ontspant in een stoombad, koesterde haar trots zich loom aan de warmte van deze taal. (p. 165)

Brommende vliegen in de cider: klank

Een voorbeeld van een zin die niet alleen ritmisch maar ook qua klank zorgvuldig is opgebouwd, is een zinnetje aan het begin van het boek, waar de toenadering tussen Charles en Emma wordt beschreven. Charles brengt een bezoekje aan de boerderij van Emma's vader, vader Rouault, een plek die sinds de ontmoeting met diens dochter een sterke aantrekkingskracht op hem uitoefent. Charles komt de keuken binnen en merkt Emma niet meteen op. In de beschrijving van de keuken staat het volgende zinnetje over vliegen die in achtergebleven ciderglaasjes kruipen en zoemend in de cider verdrinken:

Des mouches, sur la table, montaient le long des verres qui avaient servi, et bourdonnaient en se noyant au fond, dans le cidre resté. (p. 29)

In deze Franse zin zit een aantal verwante klanken die muzikaliteit aan de zin geven, zoals de s-en in 'mouches', 'sur' en 'servi', 'cidre' en 'resté'. De 'donkere' 'ou', 'on' en 'no'-klanken tegen het einde benadrukken het geluid van het doffe gezoem van de vliegen: 'bourdonnaient en se noyant au fond'. (In het Frans klinkt 'en', 'ant' en 'on' min of meer hetzelfde.)

De vertalers Priem en Van Pinxteren buiten de klankmogelijkheden van het Nederlands het meest uit in hun vertalingen. Zij zijn ook in andere passages de meest klankgevoelige vertalers; niet toevallig zijn deze vertalers beiden ook dichter. Priem schrijft:

[de vliegen] verdronken brommend op den bodem in de restjes cider (p. 19)

met een duidelijke assonantie in o-klanken, die het brommen van de vliegen versterkt. Ook Van Pinxteren heeft de mogelijkheden van de o niet onbenut

gelaten, hij breidt deze uit tot het begin van de zin – een zin die ook qua ritme niet zou misstaan in een gedicht:

Op de tafel k**ro**pen v**lie**gen langs de ge**bru**ikte gl**az**en om**ho**og en ver**dr**onken op de b**od**em, g**on**zend in een rest**j**e cider. (p. 28)

De s-klanken in ‘cidre resté’ krijgt de vertaler overigens cadeau bij de letterlijke vertaling: ‘restje cider’, ‘restjes cider’ of ‘resten cider’.

Het is interessant om te zien wat het verschil is met een vertaling die puur de ‘informatie’ van de zin overbrengt en voorbijgaat aan enig klankspel, zoals die van Margot Bakker:

Op de tafel k**ro**pen v**lie**gen t**eg**en de ge**bru**ikte gl**az**en om**ho**og en zo**em**den n**ij**dig als zij aan de b**in**nenkant op de b**od**em in de rest**en** cider t**er**echtk**w**amen. (p. 29)

Deze vertaling mist een zekere spankracht, niet alleen doordat de zin langer is, maar ook door het ontbreken van klankverwantschappen, die samenhang aanbrengen. De muziek van het origineel, het ritme, de bijna fysieke ervaring van het gezoem is verdwenen. Het beeld ‘staat’ daardoor minder.

Likken in een likeurglaasje: de souplesse van erotiek

Even later, als Emma en Charles elkaar in de keuken hebben gezien, stelt Emma hem voor samen een likeurtje te drinken. Ze schenkt twee glaasjes curaçao in. Door de beschrijving van de manier waarop ze de laatste druppeltjes uit het glaasje likt, wordt het de lezer duidelijk dat Emma Charles aan het verleiden is:

Omdat het vrijwel leeg was, boog zij zich achterover om te drinken, het hoofd in de nek, de lippen tuitend, de hals gestrekt, lachend omdat zij niets proefde; en reikend met de punt van haar tong tussen haar kleine tanden door, likte zij met korte halen over de bodem van het glas. (vert. Hans van Pinxteren, p. 29)

Het is een erg lichamelijke zin (achtereenvolgens worden het hoofd, nek, lippen, hals, tong en tanden genoemd) waarvan de bewegingen – hoe Emma het glaasje achteroverslaat en leeglikt – door de vertaler zorgvuldig moeten

worden weergegeven, zodat het beeld natuurlijk en overtuigend wordt. Daarnaast draagt hij duidelijk erotische connotaties met zich mee. Van Pinxteren doet deze recht door te schrijven: ‘de lippen tuitend’ – wat koketheid oproept – en door de woorden ‘reikend’ en ‘likte met korte halen’.

Kelk vertaalt de erotiek ietwat afgezwakt met: ‘met het hoofd in de nek, de lippen gespist en de hals gespannen’ (p. 41). Margot Bakker negeert de erotische connotaties volledig door uitgesproken kinderlijke woorden te gebruiken in de beschrijving: ‘*schaterde* zij omdat zij niets proefde’, en de tong komt ‘door haar mooie tanden *naar buiten [...] kijken*’. Ze doet de erotiek vervolgens definitief de das om door Emma het glaasje te laten ‘schoonlikken’. Properheid lijkt in dit tafereel niet Emma’s voornaamste preoccupatie. De zeggingskracht van het beeld is in deze vertaling dus veel beperkter dan in het origineel.

Zwart laarsje: spanning

Als Charles en Emma een tijdje zijn getrouwd, verhuizen ze wegens Emma’s neerslachtigheid van Tostes naar Yonville. Bij aankomst in de dorpsherberg warmt Emma haar voeten bij de haard. Ook in de beschrijving hiervan is sprake van erotiek, maar in dit geval ligt die ‘in the eye of the beholder’, een verdekt opgestelde toeschouwer, notarisklerk Léon:

Zodra ze in de keuken waren, liep madame Bovary naar de schouw. Ter hoogte van haar knie nam zij haar japon tussen duim en wijsvinger, trok hem tot haar enkels op en stak haar zwartgelaarsde voet uit naar de vlammen, boven de ronddraaiende lamsbout. Het vuur bescheen haar geheel en doorzeefde met een hel licht het weefsel van haar japon, de regelmatige poriën van haar blanke huid en zelfs de leden van haar ogen, waar zij nu en dan even mee knipperde. Een dieprode gloed toog over haar gestalte, telkens als de wind door de open deur naar binnentrok.

Aan de andere zijde van de schoorsteen stond een blonde jongeman stil naar haar te kijken. (vert. Van Pinxteren, p. 89)

De beschrijving van het tafereel is geheel beschreven vanuit het perspectief van de toekijkende jongeman. Léon is duidelijk betoverd door Madame Bovary. Deze indirecte manier van weergeven van de gedachten van een personage zonder ze expliciet te noemen (de ‘style indirect libre’, oftewel vrije

indirecte rede) is een van de vernieuwende aspecten van *Madame Bovary*: de alwetende verteller trekt zich terug, en komt niet meer tussen personages en lezer in staan om uitleg te geven, maar laat simpelweg zien wat er gebeurt, gezegd of gedacht wordt. De blik (bijna steeds die van een van de andere personages uit het boek) zit in de beschrijving zelf verwerkt, een beetje zoals tegenwoordig in films iemands blik kan worden weergegeven met een bepaald camerastandpunt.

In de vertaling van deze beschrijving is het belangrijk dat het beeld zorgvuldig wordt opgebouwd, dat de 'camera' van de vertaler dezelfde beweging volgt als die van het origineel. De spanning in de zin wordt langzaam opgebouwd: eerst is er sprake van de jurk, dan wordt de knie genoemd, de enkel blootgegeven en na vermelding van het vuur en de lamsbout (hier als het ware het substituut voor het blote vlees van Emma), culmineert de spanning in het zichtbaar worden van het laarsje.

In dit laarsje, een metonymia voor Emma's begeerlijkheid, culmineert het verlangen van Léon. Er komen in *Madame Bovary* opvallend veel vrouwenschoentjes of laarsjes voor, altijd in een erotische context. Het is een duidelijke fetisj van Flaubert. In het origineel is te zien hoe dit laarsje tot het einde wordt bewaard:

Du bout de ses deux doigts elle prit sa robe à la hauteur du genou, et, l'ayant ainsi remontée jusqu'aux chevilles, elle tendit à la flamme, par-dessus le gigot qui tournait, son pied chaussé d'une bottine noire. (p. 109)

Van deze passage zal ik alle vier de versies in hun geheel citeren, om te laten zien hoe verschillend ze zijn. Eerst de oudste vertaling, van Priem (1904):

Met de toppen van haar vingers nam zij haar japon op tot aan haar knieën en deze zoo optrekkende tot haar enkels, stelde zij aan de vlammen, boven de ronddraaiende schapenbout, haar zwart geschoeiden voet bloot. (p. 70)

In deze vertaling klopt de feitelijke informatie niet. Priem stelt dat ze de rok eerst optrekt tot haar knie en dan tot haar enkels. In het origineel staat dat ze de jurk vastpakt ter hoogte van de knie en deze lichtjes optrekt, zodat haar enkels zichtbaar worden. Slordig lezen van het origineel is een euvel waar de vertaling van Priem, die overigens op andere vlakken uitmunt, vaker onder

lijdt, waarover later meer. Mooi is dat hij – als enige – de ‘zwart geschoeiden voet’ tot het einde weet te bewaren.

In de vertaling van Kelk is de beweging die Emma maakt zondermeer acrobatisch te noemen. Kelk bewaart het laarsje niet tot het einde, maar stelt in het midden van de beschrijving dat Emma haar beide voeten ‘over de draaiende schapebout heen’ aan het vuur warmt. Dat zou ze alleen kunnen doen door een sprong te maken, of door boven de grond te zweven:

[...] met haar vingertoppen nam zij haar japon op ter hoogte van de knie en die aldus tot de enkels optillend, warmde zij haar voeten in zwarte laarsjes over een draaiende schapebout heen bij de vlam. (p. 101)

Doordat het woord ‘warmde’ zo centraal staat in de beschrijving, straalt de warmte als het ware door de hele zin, waardoor deze de beschrijving overheerst ten koste van de visuele sensatie van Léon.

Margot Bakker heeft de informatie ietwat rommelig over de zin verdeeld, waardoor deze niet soepel leest, en voor de lezer een onscherp beeld oplevert:

Tussen duim en vinger tilde zij haar japon tot aan de knie op en na op die manier haar *kuiten* te hebben vrijgemaakt stak zij haar voet in een zwart laarsje, dwars over de schapebout heen naar de vlammen uit. (p. 96)

Het woord ‘kuiten’ (in cursief) klopt feitelijk niet, het betreft immers de enkels. Het blootmaken van de kuiten levert een heel wat minder charmant – en minder spannend – beeld op dan het vrijmaken van de enkels.

Verder zorgt de opeenhoping van voorzetsels in het onderstreepte zinsdeel (‘tot’, ‘aan’, gevolgd door ‘op en na op’) voor een onduidelijke zin, waarin de lezer gedesoriënteerd raakt. Bovendien is ‘stak zij haar voet in een zwart laarsje’ dubbelzinnig geformuleerd: iedere lezer zal dit interpreteren als de beweging van een laarsje aantrekken, terwijl bedoeld wordt dat ze de voet naar de vlammen uitsteekt. Het woord ‘uit’ aan het einde van de zin is een nakomertje dat qua informatie mosterd na de maaltijd is.

Ook over de beschrijving zoals de overigens zorgvuldige Hans van Pinxteren die weergeeft, zijn twee opmerkingen te maken. Hij schrijft:

Ter hoogte van haar knie nam zij haar japon tussen duim en wijsvinger, trok hem tot haar enkels op en stak haar zwartgelaarsde voet uit naar de vlammen, boven de ronddraaiende lamsbout. (p. 89)

In het Franse origineel is de ‘bottine’ de climax, het eindpunt van het beeld. In deze vertaling wordt de lamsbout aan het einde van de zin genoemd, waardoor deze het begeerde laarsje van Emma Bovary enigszins overschaduwet. Verder komt het laarsje niet helemaal uit de verf als ‘object of desire’, doordat het is verpakt in een bijvoeglijk naamwoord: ‘zwartgelaarsde voet’ (ook Priem schrijft: ‘zwart geschoeiden voet’). Het staat daardoor iets minder op zichzelf als *ding*. Maar dit zijn zeer subtiele nuances.

Van achter een raam: de opbouw van jaloezie

Een ander voorbeeld waarin de opbouw van een beeld grote zorgvuldigheid van de vertaler vraagt, is een passage iets verderop in het boek, als Charles zijn wittebroodsweken met Emma beleeft. De oude mevrouw Bovary, Charles’ dominante moeder, heeft moeite met het prille huiselijke geluk van haar zoon. Ze voelt dat zijzelf door Charles’ aantrekkelijke nieuwe vrouw een stapje terug moet doen, en dit wordt wederom in de vrije indirecte stijl weergegeven:

[...] à présent, l’amour de Charles pour Emma lui semblait une désertion de sa tendresse, un envahissement sur ce qui lui appartenait; et elle observait le bonheur de son fils avec un silence triste comme quelqu’un de ruiné qui regarde, à travers les carreaux, des gens attablés dans son ancienne maison. (p. 60)

[N]u kwam Charles’ liefde voor Emma haar voor als een verraad aan haar tederheid, als een inbreuk op haar rechtmatige eigendom; en zij sloeg het geluk van haar zoon gade in een neerslachtig stilzwijgen, als iemand die geruïneerd is en door de ruiten van zijn oude huis andere mensen aan tafel ziet zitten. (Van Pinxteren, p. 50–51)

Van Pinxteren geeft het beeld van mensen die je gadeslaat achter de ramen van je eigen huis, in huiselijke gezelligheid, doeltreffend weer. Hij maakt heel handig gebruik van het woordje ‘van’: hij verbindt hiermee het ‘oude huis’ en de ‘ruitjes’, die in het origineel een stukje uit elkaar staan, zodat je door de

ruiten meteen het huis ‘inkijkt’. Margot Bakker geeft het beeld feitelijk correct, zij het iets minder scherp, weer:

[Z]ij zag het geluk van haar zoon aan met de verdrietige zwijgzaamheid van iemand die zijn vermogen heeft verloren en nu door de ruiten naar de mensen kijkt, die zich in zijn vroeger huis hebben gevestigd. (p. 54)

Het is jammer dat zij de visuele mogelijkheden van het woord ‘attablés’ (*attabler* betekent ‘aan tafel zitten’) onbenut laat. Het beeld van mensen die je door het raam van je eigen huis aan tafel ziet zitten is visueel sterker en indringender dan het beeld dat het abstractere woord ‘gevestigd’ oproept. De kracht van de jaloezie komt in het eerste geval maximaal over.

Ook Priem laat de tafel achterwege, hij gebruikt het woord ‘geïnstalleerd’, maar door het woordje ‘nu’ maakt hij het tafereel toch wat werkelijker:

[Z]ij beschouwde het geluk van haar zoon met stille droefheid, zoals iemand die geruïneerd is door de ruiten kijkt van zijn oude huis, waar nu anderen zich hebben geïnstalleerd. (p. 38)

Kelk gebruikt het beeld van de tafel wél, maar de nogal concrete uitdrukking ‘aan de bedelstaf is geraakt’ concurreert hier met de voorstelling van de tafel, en haalt er een deel van de aandacht van weg:

[E]n het geluk van haar zoon zag zij aan met een stille droefheid, zoals iemand die tot de bedelstaf is geraakt, door de ruiten heen mensen aan tafel ziet zitten in zijn voormalig huis. (p. 64)

Happend in de klaprozen: ritme en klank

Een cruciaal moment in het boek is dat waarop Emma zich vertwijfeld afvraagt: ‘Pourquoi, mon Dieu! me suis-je mariée?’ Voorafgaand aan die vraag staat een ander mooi voorbeeld van een muzikale zin, rijk aan ritme en beeld:

Sa pensée, sans but d’abord, vagabondait au hasard, comme sa levrette, qui faisait des cercles dans la campagne, jappait après les

papillons jaunes, donnait la chasse aux musaraignes ou mordillait les coqueliquots sur le bord d'une pièce de blé. (p. 61)

In deze zin zit een mooie spanningsboog, die wordt bepaald door de opsomming van vier handelingen van het hazewindhondje (*levrette*) die een parallelle vormen: 'faisait des cercles' – 'jappait' – 'donnait la chasse' – 'mordillait'. De werkwoorden geven de zin een duidelijke structuur.

Margot Bakker heeft de volgorde van persoonsvorm + lijdend voorwerp hier omgedraaid, omdat dat een normalere volgorde is in het Nederlands, en ze heeft dit consequent gedaan, zodat de heldere opbouw is gehandhaafd:

Haar gedachten, aanvankelijk ongericht, dwaalden her en der, zoals haar hazewindhond, die in kringen ronddraafde, naar de gele vlinders hapte, op spitsmuizen jaagde en daarbij in de klaprozen aan de rand van het korenveld beet. (p. 56)

Priem handhaaft de volgorde met het werkwoord voorop, zoals in het Frans. In 1904 was deze volgorde overigens normaler dan nu:

Haar gedachten waren aanvankelijk onbestemd, zwierven rond, als haar hazewindje dat ronddraafde in 't veld, kefte tegen de gele vlinders, hapte naar muggen of in de klaprozen ter zij in het korenveld beet. (p. 39)

De muggen waar Priem van rept moeten eigenlijk spitsmuizen (*musaraignes*) zijn, opnieuw een onnauwkeurigheid van Priem. In een andere passage levert zijn slordige manier van lezen onbedoeld (of niet!) een verrassend mooi beeld op. Hij vertaalt het woord *grève* (dat 'zandbank' betekent) met 'galg', wat het volgende oplevert: '[...] en de hoge omtrekken der populieren, die boven den nevel uitstaken, schenen wel *galgen*, welke de wind bewoog' (p. 141). Mooier kun je niet uitglijden.

Kelk laat de structuur van de Franse zin links liggen, wat een minder uitgebalanceerd resultaat geeft, vooral naar het einde toe:

Doelloos begonnen haar gedachten op goed geluk te zwerven, zoals haar windhond, die in wijde bogen door het land liep, tegen gele vlinders kefte, en jacht maakte op spitsmuizen of naar de klaprozen hapte. (p. 65)

De zin verliest zijn spanning gaandeweg en lijkt het vierde werkwoord ('hapte') nog maar net binnenboord te kunnen houden.

Van Pinxteren ten slotte heeft een originele oplossing gevonden. Hij heeft een hiërarchie aangebracht in de opsomming van de vier werkwoorden: hij heeft van één werkwoord het werkwoord van de hoofdzin gemaakt, en daaraan ondergeschikt heeft hij van de overige drie woorden een opsomming in deelwoorden gemaakt. In deze opsomming heeft hij de parallellie gehandhaafd, waardoor het effect even sterk is als in het origineel:

In het begin waren haar gedachten onbestemd, dwaalden doelloos rond, zoals haar windhondje dat in kringen door het land zwierf, *keffend* tegen de gele vlinders, *jagend* op de spitsmuizen of *happend* in de klapprozen aan de rand van een korenveld.

Als enige heeft hij de bijwoordelijke bepaling 'aan de rand van een korenveld' niet tussen werkwoord en lijdend voorwerp laten komen, waardoor de parallellie hier het zuiverst is.

Priem en Van Pinxteren zijn opnieuw de enigen die, net als in het origineel, klankeffecten hebben aangebracht in de zin. In de Franse tekst vallen enkele klinkende woordgroepen op: de j- en p-klanken in: 'jappait après les papillons jaunes' en een assonantie van p en b in: 'le bord d'une pièce de blé'. Samen geven deze klank- en ritme-effecten de zin een springerig, en toch vloeiend ritme, een beetje zoals het ronddrivende hazewindhondje.

In het Nederlands schrijft Priem: 'kefte tegen de gele vlinders' (wat ritmisch sterker en effectiever is dan: 'tegen de gele vlinders kefte' van Kelk). Van Pinxteren breidt de assonantie in 'keffend tegen de gele vlinders' nog uit met naast assonantie in a, en alliteratie in p en k: 'happend in de klapprozen aan de rand van een korenveld'.

Vertaling als lens

De genoemde voorbeelden geven een indruk van de hoeveelheid betekenisvolle details waarmee de vertaler van een boek als *Madame Bovary* rekening moet houden als hij of zij de stijl van het origineel recht wil doen.

Een vertaling is te vergelijken met een lens waardoorheen je zicht krijgt op het origineel. Om deze lens een zo scherp en volledig mogelijk beeld

te laten geven van het origineel, waarin alle aspecten, ook de subtielere, niet in het zicht springende, aan bod komen, moet de vertaler allereerst zelf *goed kijken*. Hij moet net zo goed naar de zinnen kijken, naar wat deze oproepen en hoe ze dat doen, als Flaubert naar de werkelijkheid keek. Nog voordat hij iets op papier zet, is er door zijn blik al bepaald wat er in zijn vertaling aan bod zal komen: een dartel zinsritme, de opbouw van een beeld, een laarsje met erotische lading.

In enkele, zeldzame vertalingen is die lens uiterst goed geslepen, en geeft deze een uitzonderlijk scherp, rijk, nauwelijks vertekend beeld van de wereld en de taal die in het oorspronkelijke boek te zien (en te horen) is. Een voorbeeld van zo'n vertaling is die van Hans van Pinxteren, en ik denk dan ook dat het ditmaal langer dan voorheen kan duren voordat er een nieuwe Nederlandse *Madame Bovary* zal verschijnen.

Bibliografie

- Beer, T.H. de. 1868. *Madame Bovary in Holland*. Zaandam: Heijnis.
- Driest, Piet & Diederik Jansen. 2006. *Flaubert in Nederland 1870/2005*. Amsterdam: Autres Directions.
- Flaubert, Gustave. 1902. *Madame Bovary, Moeurs de province*. Paris: Louis Conard.
- Flaubert, Gustave. 1970 (19401). *Madame Bovary*. Vertaald en ingeleid door C.J. Kelk. Amsterdam: Contact.
- Flaubert, Gustave. 1978 (19601). *Madame Bovary*. Uit het Frans vertaald door Margot Bakker. Wageningen: L.J. Veen.
- Flaubert, Gustave. 1993. *De kluizenaar en zijn muze, brieven aan Louise Colet*. Samengesteld, vertaald en van een voorwoord voorzien door Edu Borger. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Flaubert, Gustave. 1993. *Haat is een deugd, een keuze uit de correspondentie*. Samengesteld, vertaald en van een nawoord voorzien door Edu Borger. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Flaubert, Gustave. 2006. *Geluk is onmogelijk, een keuze uit zijn brieven*. Samengesteld, vertaald en van een voorwoord voorzien door Edu Borger. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Flaubert, Gustave. 2009. *Madame Bovary, provinciaalse zeden en gewoonten*. Vertaald en toegelicht door Hans van Pinxteren, met een nawoord van Thomas Rosenboom. Amsterdam: Athenaeum Polak & Van

Gennep. (Herziene versie van een vertaling uit 1987 verschenen bij uitgeverij Veen.)

Flaubert, Gustave. z.j. *Mevrouw Bovary*. Vertaling G.H. Priem. Amsterdam: C.L.G. Veldt. (Eerste druk: 1904, Van Holkema & Warendorf)

Starkie, Enid. 1967 (1991). *The Making of the Master*. London: Weidenfeld and Nicolson, p. 294.

Vargas Llosa, Mario. 1998 (1991). *De eeuwigdurende orgie, Flaubert en Emma Bovary*. Vertaald door Arie van der Wal. Amsterdam: Meulenhoff.