

# Dolf Verspoor

## Het Nederlands en het vertalen in perspectief

*Dolf Verspoor (1917-1994) vertaalde vooral poëzie – in en uit het Nederlands. Zo introduceerde hij Vestdijk, Roland Holst, Nijhoff en Achterberg bij het Franse publiek en liet hij Nederland onder meer kennismaken met Federico García Lorca en Pablo Neruda. Voor deze activiteiten kreeg hij in 1958 de Martinus Nijhoffprijs. Zijn bloemlezing De Spaanse Gouden Eeuw in honderd sonnetten groeide uit tot een standaardwerk. Behalve poëzie vertaalde hij ook veel toneel, van Shakespeare tot Goldoni. Ook heeft hij als dramaturg gewerkt. Onderstaande voordracht, die hij naderhand als zijn belangrijkste bijdrage aan het vertaaldebat beschouwde, schreef hij als jurylid op verzoek van het Prins Bernhard Fonds bij de uitreiking van de Nijhoffprijs 1972. VertaalVerhaal dankt mevrouw Jetske Verspoor-Drijfhout voor haar toestemming deze tekst hier te mogen publiceren.*

# Het Nederlands en het vertalen in perspectief

## I.

Het Nederlands neemt bij het vertalen een aparte plaats in, en nog wel een ondankbare aparte plaats. De vertaler in of uit het Nederlands is op twee manieren gehandicapt.

Ten eerste: door een nationaal vooroordeel dat met de paplepel – dus nog vóór enig onderwijs – wordt ingegoten: n.l. als zou de Nederlander zijn vreemde talen zo makkelijk leren. Het resultaat is daardoor meestal het omgekeerde.

Ten tweede: door het eigenaardige feit dat het Nederlands niet wordt onderwezen als een kunst die men moet leren beheersen en verfijnd toepassen, zulks in tegenstelling met name tot het Frans, het Engels, het Spaans en andere talen.

Het resultaat is o.m. dat niet alleen iedereen meent te kunnen schrijven, maar ook dat iedereen denkt te kunnen vertalen. Zolang deze situatie blijft bestaan kunnen we stellen dat het Nederlands een veel te belangrijke zaak is om nog langer te worden overgelaten aan uitsluitend neerlandici. Men kan bovendien stellen dat de neerlandicus eerst een graad zal moeten halen in een andere taal, die wél als kunst wordt aangeleerd.

Aangezien het Nederlands niet wordt aangeleerd als een kunst, kan men zich afvragen: wat gebeurt er met de tijd die dán vrij komt? Juist. Daar is een afleidingsmanoeuvre voor.

Andere talen hebben stijlen, het Nederlands heeft spellingen. In andere talen leert men zich uitdrukken, in Nederland, met een veel makkelijker schrijfwijze dan Engels of Frans, zeurt men over een bijzaak als spelling. De zaak wordt zelfs omgedraaid: als zou er te veel tijd gaan zitten in het leren spellen!

Zolang het Nederlands niet als kunst wordt gedoceerd, moet de spelling blijven wat hij is: een kleine, kleine bijzaak, en een spelling-afwijking een onbelangrijk iets vergeleken met slecht formuleren.

In de spreektaal is de syntaxis van het Nederlands door de bank correct, omdat iedereen bij het spreken weet dat hij de aandacht moet geboeid houden op straffe van verdwijning van zijn toehoorders, maar in het geschreven Nederlands is die syntaxis een doolhof. Wanneer een volzin begint met: ‘Hij heeft, omdat hij...’ – en dan twee tussenzinnen – ‘iemand die...’ – tussenzin – dan weten we al die tijd niet of die ‘hij’ nu die iemand heeft geholpen, vermoord of wat dan ook. Niet alleen vertalers merken deze wantaal, ook de gewone lezer. De Nederlander leert niet dat er paal en perk gesteld moet worden aan dat wat in het Frans heet ‘le rejet’: het voor later reserveren van het verleden deelwoord. Zou het misbruik van deze Germaanse hebbelijkheid gewoon schools strafbaar worden gesteld, dan zou er een begin zijn gemaakt met die cultus-van-de-taal, die wij kennen van het Frans, het Spaans, het Engels en andere talen, een cultus die in Nederland niet bestaat, zodat het onderwijs een remedie is tegen denken, spreken en schrijven.

Een ander voorbeeld van misbruik van het gebrek aan stijlregels voor syntaxis vinden we in de vele combinaties van het werkwoord ‘komen’: ‘Een derde getuige kwam (...)’ – wát kwam hij? kwam hij voor? kwam hij om? kwam hij niet aan het woord? kwam hij te laat? kwam hij niet uit zijn woorden? kwam hij aan? kwam hij over? kwam hij ergens met klem tegen op? We weten het allemaal na afloop van de tussenzinnen, die dan ook hoegenaamd geen functie hebben, die al naar gelang de zweverigheid van de afloop ergens een voorlopige bergplaats krijgen in ons geheugen.

Iets dergelijks gebeurt dagelijks ook met het woordje ‘niet’: we lezen een bevestigende zin van drie, vier krantenregels, en stuiten dan ineens aan het eind op ‘niet’. Bijvoorbeeld: ‘Men begreep de spreker, die lang over zaken die van weinig belang konden worden geacht, had uitgeweid, niet’. Nu is het mooiste, dat nog geen tien jaar geleden in België, ten nutte van het Nederlands onderwijs aan Franstalige kinderen, een grammatica in gebruik was die nu juist dit soort wantaal propageerde als specifiek Nederlands idioom...

Ik heb getracht een verklaring te vinden voor de anti-taalcultus in Nederland. Wat ik vond, was ten minste een tweetal historisch bepaalde contexten. Als we die nader bezien, dan krijgen we misschien een, zij het voorlopig, referentiekader voor een probleemstelling. En dat is: de Nederlander, door de bank dan, denkt slordig, dús stelt hij en schrijft hij slordig. Met andere woorden: de taal is expressie van het denken, en aangezien de Nederlander, zeg ik erbij, meer nadenkt dan denkt, is hij er altijd te laat bij, vandaar de tussenzinnen. Nu is, grosso modo, taal natuurlijk expressie van denken. Maar expressie moet gecultiveerd worden, anders exprimeert ze niets, of exprimeert ze ernaast. En bovendien stel ik er tegenover dat taal bewezen heeft een disciplinaire methode te zijn, die kan dwingen tot correct denken, tot correct opbouwen, tot correct overtuigingskracht aanwenden.

Tot in de late middeleeuwen was het Nederlands een soepele, groeiende taal, expansief, in de nablurnden bekend; en met een complete literatuur. Natuurlijk werd er ook door vooraanstaande Nederlanders Latijn geschreven, maar van de werkelijk groten in Europa beperkte zich dat tot Thomas à Kempis. Toen kwam de Renaissance, láát, maar vernietigend. Een opeenvolging van zéér grote stylisten, zeer grote Europese schrijvers, van Erasmus tot Spinoza, schreven Latijn. Ze deden precies het omgekeerde van wat de literaire voorloper van die Renaissance had gedaan: Dante. Dante schreef liefdespoëzie, erge mooie, en deed dat in de volkstaal, om het gewone volk te bereiken. Maar de grote Nederlanders van twee eeuwen en meer na hem wilden internationaal worden gelezen, door een upper ten. Het gevolg: niet alleen hun ideeën bereikten het volk niet, ook hun zeggings niet. Het grote epos over de Batavieren door Hugo de Groot, in het Latijn, ging aan het volk hier voorbij. Grotius vertaalde de spitsheden van de Antologia Palatina, uit het Grieks, – maar: in het Latijn. Voorbeeldig. Maar voor een handvol erudieten van Dublin tot Warschau. En dat in een tijd waarin de nationale Spaanse evenals de Franse letterkunde bloeide en de Engelse letterkunde in die rare taal die toen niemand kende, ineens omhoogschoot.

Het feit dat een kapitaal stel schrijvers in Nederland níét heeft bijgedragen tot de Nederlandse letteren en tot de taalcultus die begon te bloeien in Spanje, Frankrijk

en Engeland, is een van de factoren die het rijke Nederlands van de middeleeuwen hebben gefnuikt.

Natuurlijk, iedereen weet de algemene bekendheid van het Nederlands in die tijd, van Zweden tot Japan, iedereen weet dat Vondel en de zijnen de stoot hebben gegeven tot de lang onderschatte bijzonder rijke Duitse barokpoëzie zoals Sweelinck via Buxtehude de stoot gaf tot de latere Bach. Maar kunnen onze scholen teruggrijpen op Erasmus zoals de Franse op Montaigne? Kunnen onze kinderen houvast hebben aan Grotius als stylist zoals de Spaanse aan Quevedo? Wat heeft Nederland qua denken en schrijven geleerd van Spinoza zoals Engeland van Shakespeare en Frankrijk van Descartes? Nee: onze grote klassieken schreven niet voor ons. Ze verrijkten de wereld, maar lieten ons denken en onze taal ‘verpauperd’ achter.

Vlak na 1800 versnelde zich een tweede beweging die bij mijn weten nooit behoorlijk is bestudeerd. De opleving van de onderdrukte nationaliteiten na Napoleon draaide er op uit dat de grootste onderdrukte nationaliteit die nog niet aan bod was gekomen, de Duitse, de meeste aandacht begon te trekken. In deze tijd van verwarring had het meest systematische warhoofd de meeste kansen om in te slaan. Een serene geest als Schopenhauer zou Europa een heel ander aanschijn hebben gegeven, maar juist zijn sereniteit was niet ‘in’. Het Duits echter was voor het eerst een algemeen gelezen en vertaalde taal geworden en Hegel triomfeerde, en met hem de Hegeltjes.

Daarmee was het hek van de dam. De dialectiek was geboren en de taal was dood. Een hedendaags Frans filosoof, Jean Grenier, leraar van Albert Camus, heeft betoogd, net zo generaliserend als ik hier doe, dat de hele filosofie van Hegel gebouwd was op een taal-misverstand, n.l. op het door elkaar gebruiken van de beide betekenissen van het Duitse ‘aufheben’.

De invasie van de wartaal als modeverschijnsel viel in Nederland haarfijn samen met de invoering van het verplichte lager onderwijs. Het werd mode om verward te denken, het werd mode om verward te schrijven. De puristen traiden hele generaties schoolmeesters wél in de taboes tegen germanismen en gallicismen, geïsoleerde wóórden dus, maar kwamen zelden of nooit in het geweer tegen het verschrikkelijke bederf van de taaimaterie zelf.

## II.

*‘Écrire quoi que ce soit, aussitôt que l’acte d’écrire exige de la réflexion, (...) est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d’un texte d’une langue dans une autre.’*

*Paul Valéry*

Ik heb dit citaat afgekort, want dit is het essentiële. Trouwens, nu er sinds een halve eeuw zo bijzonder veel verwarring voor het publiek bestaat in de kunsten, wordt Valéry meer en meer gelezen omdat hij de enige is die voor het eerst na eeuwen een estetica heeft trachten te formuleren, d.w.z. inzichten in de wisselwerking tussen de mens en zijn kunst. Hij heeft eens en voor al gesteld dat een kunstwerk geen

absolutum is. Zelf intervenieerde hij opzettelijk niet in de interpretaties die van zijn poëzie werden gegeven. Hij deed er afstand van en stelde daartegenover dat het kunstwerk even zovele malen bestaat als er toeschouwers, lezers en toehoorders zijn. Het is de belichting die het hem doet.

Het kunstwerk bestaat niet objectief. Kunst komt alleen over in de vorm van interpretatie, van vertaling. Het kunstwerk is essentieel mobiel, al naar gelang van degenen die het in zich opnemen, al naar gelang van de tijd.

Ieder vertaalt het op zijn eigen manier. Die vertaling kan overtuigender zijn dan de indruk die het origineel maakt op deze of gene.

Hier komt natuurlijk al het vertalen als kunst om de hoek kijken. Dat het een kunst is, is nu langzamerhand wel buiten kijf, maar ik poneer het vertalen als kunst op zichzelf.

En dit is meteen het verhaal van de ontwikkeling van een gedachtegang, die zonder dat ik er aanvankelijk van wist, parallel heeft gelopen met die van de sinds enkele jaren overleden Tsjechische hoogleraar Jiří Levý, de eerste die een beredeneerde esthetica van het vertalen opstelde. Het boek heet: *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*. Het is de bijbel van de vertaler en niet alleen van de literaire vertaler.

Hieronder kom ik nader terug op Levý. maar ik wil even aanknopen bij de nieuwe esthetica zoals die in losse schetsen voor ons ligt. Het kunstwerk is een weefsel van betrekkingen: wie het in zich wil opnemen legt er omgekeerd het zijne in; hij kan er minder in zien dan een ander, hij kan er ook méér in zien. Het kunstwerk als onwrikbaar onveranderlijk geheel is een hardnekkige theorie waarvan de oorsprong gebaseerd is op een idee van een schepper, en bijgevolg van een onwrikbare schepping.

Over het uitvoeren van geschreven kunstwerken in het algemeen is niemand duidelijker geweest dan de dirigent Bruno Walter. Geen enkele vertaler of linguïst heeft hem bij mijn weten ooit geciteerd en daarom zal ik dat wél doen, waar hij spreekt over de houding van de uitvoerende musicus tegenover het werk van de componist: *‘Wenn wir unser Ich in den Dienst an diesem Anderen und seinem Werk gestellt haben – wird dann wohl aus unserem Musizieren der Ich-Klang verschwinden? Wird die Lust an der Ausübung des eigenen Talentes nicht mehr zu den Antrieben beim Musizieren gehören? Die Antwort darauf ist ein emphatisches Nein. Im Gegenteil: Das Vorhaben kann ihm sogar nur gelingen bei voller Entfaltung seines Ich, durch dessen Steigerung zu seinen äußersten Möglichkeiten.’* Bruno Walter geeft aan wát hij wijzigt en waaróm, in de Matthäus-Passion, teneinde een levende structuur te bereiken, en geen re-constructie.

Zo zijn er ook vertalingen, die uitvoeringen geven van literatuur die bij sommigen bekend is en voor de meesten anders een gesloten boek zou zijn gebleven, in een even grote geheimtaal als het notenschrift is voor wie geen muziek leest.

Voor het muziekminnend publiek is het niet alleen gewoon, maar zelfs een behoefte om bepaalde werken te horen in verschillende uitvoeringen. Maar via de vigerende achterlijkheid, in stand gehouden door met name het onderwijs, geldt op het gebied van de letterkunde nog steeds dat er slechts één interpretatie van een

literair werk mogelijk en geoorloofd zou zijn. Wie de vergeten Engelse en Schotse vertalers leest die Ezra Pound voor ons opgroeft in zijn *ABC of Reading*, weet wel beter. Na de herleving van de ‘oude’ muziek staat er een herontdekking voor de deur van die dichters en schrijvers die apocrief waren gebleven omdat hún kunst het vertalen was.

Dit alles staat niet in het geciteerde boek van Jiří Levý, die zich beperkt tot het momenteel meetbare. Op basis van een vrij grote talenkennis – alle Romaanse talen, alle Slavische en Duits – situeert hij kritisch het fenomeen ‘vertalen als kunst’ op alle denkbare vlakken – waarbij inbegrepen de nog altijd onderschatte invloed van vertalingen op de literatuur waarin vertaald is. De veelzijdigheid van Levý’s werk blijkt onder meer hieruit, dat de eerste Tsjechische uitgave gerecenseerd werd in een vakblad voor film, waarin de volgende zin: ‘Ook al hebben wij vooralsnog geen specifieke theorie van film-adaptatie, dit boek stelt ons alvast in staat veel problemen op dit punt op te lossen.’ Zij die geen theoretisch linguïst zijn, kunnen in dit boek bovendien een staaltje zien van de aanpak door het structuralisme, zoals zich dit nu al meer dan een halve eeuw in de Slavische taalgebieden heeft uitgekristalliseerd en dat de niet-Slavische wereld momenteel probeert in te halen.

Juist vanwege de uitzonderlijke kwaliteit van Jiří Levý’s werk vind ik het de moeite waard om enkele kritische kanttekeningen te zetten. De categorieën ‘dirigent’ en ‘regisseur’, die door Bruno Walter worden genoemd en die ik aanvulde met die van vertaler, – stelt Levý enigszins anders en ik geloof dat zijn premature dood, een jaar voor de Praagse lente, hem belet heeft hier een en ander van zijn inzichten te relativeren. Hij poneert namelijk niet de dirigent maar de musicus, niet de regisseur maar de acteur, waarbij hij dan wél moet aantekenen dat de acteur, net als overigens de orkestmusicus, deel is van een ensemble, en niet die greep heeft op het geheel die de vertaler uitoefent. Een ander kritisch geluid van mijn kant is de verwaarlozing bij Levý van het element dat wij grofweg kunnen noemen ‘verbetering door de vertaler’. We weten dat toen eindelijk na jaren arbeid en geschoold Engels denken de Britse vertaling kon verschijnen van Sartre’s *L’Être et le Néant*, een tweetalig criticus juichte dat nu eindelijk, dankzij de heldere vertaling en dankzij het wegwerken van vaagheden, behalve de Engelsen ook de Engels-lezende Fransen hun Sartre konden begrijpen. En Levý, die bijzonder thuis is in de Russische literatuur, had met vrucht het schoolvoorbeeld kunnen noemen van de dichter Alexander Blok, die in zijn vertalingen van Heine zich verplicht voelde Heine te verbeteren waar hij, als Homerus, kennelijk had geslapen.

Levý verwerkt tenslotte in de Duitse uitgave van zijn werk als terloops een opmerking die hij na de eerste druk had gekregen van een andere recensent, en dat is nogal een belangrijk punt dat mijzelf jarenlang heeft beziggehouden zonder dat ik er zo gauw een oplossing voor vond. Namelijk dit: de scheiding tussen díé kunstwerken die bedoéld zijn voor uitvoering of weergave, en díé kunstwerken – zoals juist gedichten – die níét voor vertolking bedoeld zijn. Dit is een bijzonder essentiële probleemstelling, omdat die het hele wezen van kunst en menselijke communicatie raakt. Mijn persoonlijke en voorlopige antwoord op deze kwestie laat zich als volgt formuleren, in etappes: een literair kunstwerk ontstaat, in een toevallig kleiner of

groter taalgebied, en zet zich aldaar om in variëteiten van gewaarwordingen. Die variëteiten van gewaarwordingen doen zich ook elders voor, bij lezers die beschikken over een creatief vermogen in een andere taal, en die, in plaats van een essay over zo'n kunstwerk te schrijven, er in die andere taal een uitvoering van geven.

Voor de landgenoten van de vertaler blijft dan het eerst-gegeven kunstwerk als het ware een nietszeggend notenschrift dat om uitvoering vraagt. Tot zover mijn overwegingen op dit punt.

Pas als de vertaler zich van deze dingen bewust is, kan hij zich weer baseren op de hoognodige exactheid.