

August Willemsen

## De opzettelijke toevalligheid

*August Willemsen (1936-2007) ontving de Martinus Nijhoffprijs in 1983, was auteur en vertaler. Hij vertaalde uit het Portugees o.a. Fernando Pessoa, Euclides da Cunha en Machado de Assis. 'De opzettelijke toevalligheid' werd op 10 mei 2005 door August Willemsen als lezing uitgesproken aan de Opleiding Portugees van de Universiteit Utrecht en verscheen vervolgens in de rubriek "De meestervertalers" in Filter, Jaargang 13 nr 2, juni 2006.*

## De opzettelijke toevalligheid

Toen ik in de laatste klas van de middelbare school een beroeps- of studiekeuze moest maken, aarzelde ik wat ik zou worden: tafeltennisspeler, acteur, filosoof of musicus. Het werd, voorlopig althans, musicus. Maar u ziet: de literatuur kwam er niet in voor, laat staan schrijven of vertalen.

Ik schreef wel, ik hield dagboeken bij, maar ik schreef slecht. In 1958 las ik Gide's *Isabelle*, en ik besloot die kleine roman te gaan vertalen, in de eerste plaats als stijloefening, want ik redeneerde: wanneer ik dit in adequaat Nederlands overbreng, is dat weliswaar niet iets van mezelf, maar dan heb ik tenminste iets goed geschreven. De tweede beweegreden, die me nog vandaag de dag tot vertalen drijft, was nieuwsgierigheid. Ik vond Gide's taal mooi en ik vroeg me af hoe die zou kunnen klinken in het Nederlands. Toen men de tekenaar Peter Vos eens vroeg hoe hij toch wist hoe al die vogeltjes eruitzagen die hij tekent, zei hij: 'Nou, dan moet je ze tekenen, dan weet je het.' Dus als ik wilde weten hoe Gide zou klinken in het Nederlands, moest ik hem vertalen.

Zo, uit nieuwsgierigheid, heb ik toen Gide vertaald, zonder enige preoccupatie met publicatie, want ik kende niemand in uitgeverland. Later in datzelfde jaar, in Granada, voor de poort van de Torre de la Vega en las een in steen gebeiteld gedichtje:

*Dale limosna, mujer  
Que no hay en la vida nada  
Como la pena de ser  
Ciego en Granada.*

Weer die zelfde nieuwsgierigheid: hoe zou dit zijn in het Nederlands? Weer Peter Vos, dus ik moest het zelf vertalen en ik maakte ervan:

Geef hem een aalmoes, vrouw,  
Want niets is erger misschien  
Dan in Granada te leven  
En niet te kunnen zien.

Een onbeholpen vertaling natuurlijk, met dat lullige rijmwoordje misschien', maar toch om een reden belangrijk: blijkbaar wilde ik al in dit prille stadium, bij mijn eerste poezievertaling, nog helemaal onberedeneerd, instinctief, rijmend vertalen.

Later, toen ik Portugees ging studeren (1961) en in aanraking kwam met Fernando Pessoa, ben ik, alweer uit nieuwsgierigheid, strikt voor mezelf en volkomen vrijblijvend, gedichten van Pessoa gaan vertalen.

Zo bleef dat een hele tijd, totdat ik, al tegen het eind van mijn studie (het zal rond 1969 zijn geweest), van een wat oudere student het verzoek kreeg hem te helpen bij de vertaling van een verhaal dat hij had opgenomen in een keuze van Portugese verhalen voor uitgeverij Meulenhoff. De rest zou hij zelf doen. Maar na een tijdje al riep hij mijn hulp in bij nog een verhaal, en toen nog een, en het eind van het liedje was dat hij het hele boek maar aan mij overdeed. Ik maakte mijn eigen keuze, maakte een stuk of drie proefvertalingen en liet die zien aan Theo Sontrop, toen redacteur bij Meulenhoff, aan wie ik door deze student was voorgesteld. Ik had geen flauw idee of ik kon vertalen, maar de reactie van Theo Sontrop was bemoedigend: *‘Maar meneer Willemsen, die Portugezen van u spreken Nederlands!’*, waarmee hij wilde zeggen dat hij vond dat ze goed vertaald waren. Toen maakte ik de rest af, en dat werd mijn eerste gepubliceerde vertaling, de *Meesters der Portugese vertelkunst* (1970).

Zo geviel het dus dat ik al zeg maar sinds 1958, voor mijzelf had zitten vertalen, zonder enige connectie in de uitgeverijwereld of ambitie tot publiceren, en dat ik meer dan tien jaar later, door een toeval, via-via, aan mijn eerste publicatie kwam, én aan een connectie in de uitgeverijwereld. Meer dan dat: Sontrop verhuisde korte tijd later naar De Arbeiderspers en directeur van Meulenhoff werd Laurens van Krevelen, die ik persoonlijk had leren kennen, ook alweer toevallig, via een gemeenschappelijke vriendin. Laurens wilde mij wel als vertaler hebben, maar ik ging ook mee met Theo Sontrop, en zo zat ik dus opeens bij twee van de grootste uitgeverij van Nederland. Puur geluk. En geluk moet je soms hebben, ook bij het vertalen zelf.

In 1973 was ik in Brazilië onder de indruk geraakt van verhalen van de Braziliaan Dalton Trevisan. Ik maakte een paar proefvertalingen en Meulenhoff, de aangewezen uitgever omdat die een Zuid-Amerikaans fonds had, was enthousiast: zo verschenen *De koning der aarde* (1975), *De vijfleugelige vogel* (1977) en later nog van Joao Guimaraes Rosa *De derde oever van de rivier* (1977).

Iets anders ging het met Pessoa. Ongeveer gelijktijdig kregen Bernlef, Nooteboom en Sontrop daar lucht van, door vooral Engelse vertalingen in de jaren zestig. Bernlef had op 14 augustus 1976 in de *Haagse Post* een stuk geschreven getiteld *‘Fernando Pessoa, de man die vier dichters schiep’*, en omstreeks die tijd vroeg Theo me: *‘Zeg Guus, heb jij wel eens gehoord van Fernando Pessao (sic)?’* Ik vertelde hem van mijn toen reeds jarenlange bemoeienis met Pessoa, en dat ik al een heleboel gedichten in eerste versie had klaarliggen, waarop Theo meteen uitriep *‘Maar dat moeten we publiceren!’* Toen hebben we de vorm en inhoud besproken, illustraties, nawoord, en het opvallende vierkante formaat – aangepast aan de langste versregel, om niet te hoeven afbreken (zoals later ook bij de *Ode van de zee* en de *Gedichten* van Carlos Drummond de Andrade).

Dit was dus mijn begin als (gepubliceerd) vertaler; in wezen verschilt mijn ervaring niet van wat iedereen moet doen. Ook ik heb proefvertalingen gemaakt, van verhalen en van gedichten; en dat is eigenlijk altijd de aangewezen weg, voor iedereen, in eerste instantie voor literaire tijdschriften. Valt dat goed, dan is in latere instantie een uitgave in boekvorm bespreekbaar.

Na deze persoonlijke inleiding kom ik tot mijn eigenlijke onderwerp: het vertalen van poëzie. ‘Dat is zeker wel heel moeilijk,’ krijg ik vaak te horen wanneer ik zeg dat ik naast proza ook poëzie vertaal. Ik denk dat men poëzie vertalen moeilijker vindt omdat men poëzie sowieso moeilijker vindt dan proza, maar voor de vertaler maakt het weinig uit. Ik heb poëzie vertaald waar ik niets van begreep, en ik geloof dat het nog goede vertalingen waren ook. Ik heb proza vertaald dat me meer hoofdbrekens heeft gekost dan welke poëzie ook. In principe is moeilijk proza vertalen net zo moeilijk als moeilijke poëzie vertalen. Maar het grote verschil is dat poëzie een probleem kan bieden dat proza niet heeft: rijm en metrum.

De vraag hoe, en of, rijmende en metrische poëzie vertaald moet of zou moeten worden is in feite een persoonlijke kwestie. Vladimir Nabokov en Robert Lemm, om er maar eens twee bij de kop te nemen, zijn voor het getrouw volgen van de ‘tekst’ en lappen rijm en metrum aan hun laars. Of dat op theoretische gronden was, of dat ze de theorie later bij de praktijk hebben gevoegd, weet ik niet. Ik beschreef al hoe ik het gedichtje in Granada, meteen, onberedeneerd, rijmend wilde vertalen, als was ik daartoe constitutioneel bepaald. En dat is altijd zo gebleven.

Ik heb ook naderhand deze manier van vertalen zelden beredeneerd, of er een theoretische achtergrond of rechtvaardiging voor gezocht: een argument vond ik bijvoorbeeld dat, wanneer de dichter had gekozen voor een rijmende en/of metrische vorm, ik als vertaler die keuze moest respecteren, en wanneer de dichter stamde uit een tijd waarin het usance was rijmend en metrisch te dichten, dan moest ik die tijd respecteren. Maar sterker woog een ander argument: ik heb bij verschillende gelegenheden, op Poetry International, hierover gesproken met enkele dichters, en die verklaarden zonder uitzondering dat ze de voorkeur gaven aan een vertaling die tevens een gedicht was, wat onder andere inhield: rijmend origineel, dan ook een rijmende vertaling – met alle woordelijke vrijheden die de vertaler onvermijdelijk zou moeten nemen. En dat is inderdaad onvermijdelijk. De woordkeus van het origineel stipt volgen en tegelijk rijmen (en eventueel een metrum aanhouden) is onmogelijk. Kiest de vertaler voor rijm, dan zal hij zich vrijheden moeten veroorloven in de woordkeus. Maar dat hoeft niet erg te zijn. Ik ben ervan overtuigd dat de dichter zelf, ook de grootste dichter, onbewust, en vaak ook bewust, concessies doet aan zijn woordkeus zodra hij een rijmend gedicht is begonnen. Hij kan bijvoorbeeld het eerste vers, of de eerste twee verzen, of het laatste vers, van een sonnet spontaan hebben geschreven – maar nu zit hij vast aan een rijmschema dat slechts geringe vrijheden toelaat. Onbewust (of bewust) zal hij schipperen, rekening houden met rijmwoorden, en het grote van echt grote dichters is dat je dat niet ziet. Bij iemand als Nijhoff lijken de rijmen volkomen toevallig te vallen. Hij vertelt een verhaaltje, en kijk eens aan, na elke tien lettergrepen valt toevallig een rijmwoord. De twee kwatrijnen, bijvoorbeeld, van het bekende gedicht ‘De moeder de vrouw’ (*‘Ik ging naar Bommel om de brug te zien’*) zijn zeer verhalend van aard, en de rijmen vallen er, ik zou haast zeggen, per ongeluk.

Het gaat er nu om dat de vertaler die deze zelfde opzettelijke toevalligheid nastreeft, ook zal moeten schipperen, in zijn woordkeus ook rekening zal moeten houden met de rijmwoorden. Die woordelijke afwijking van het origineel waartoe de vertaler gedwongen is hoeft dus helemaal niet erg te zijn, op voorwaarde dat de toon en de strekking, de bedoeling van de dichter, gehandhaafd blijven.

Het klassieke sonnet heeft weliswaar een lastig rijmschema, twee rijmklanken voor de twee kwatrijnen, maar omdat het betrekkelijk lange versregels heeft (vijf, soms, in de romantiek, zes versvoeten), heeft de vertaler de mogelijkheid te schuiven met woordvolgorde, heeft hij een zekere vrijheid in zinsbouw, voordat hij weer bij een rijmklank komt. Anders gezegd: er zijn relatief veel lettergrepen op het aantal rijmklanken, en dat is gunstig.

Anders ligt het bij een traditionele vorm als de Portugese redondilha: meestal strofen van vijf verzen, korte verzen van drie of vier versvoeten, met slechts twee rijmklanken per strofe: abbab, abaab, ababa. Hier zijn dus weinig lettergrepen op het aantal rijmklanken, en dat is moeilijk.

Toen ik dus begon met een keuze ter vertaling uit de lyriek van Camoes besloot ik dat daarbij in elk geval het grote metafysische gedicht 'Sobolos rios que vao' hoorde, bestaande uit 73 van deze vijfregelige strofen met verzen van vier heffingen en twee rijmklanken per strofe, meestal abbab of abaab. Ik begon dus met een redelijk bezwaard gemoed aan deze zelfopgelegde foltering, maar de eerste drie strofen gingen me redelijk gemakkelijk af, en ikzelf vond het resultaat niet onbevredigend.

<i>Sobolos rios que vao</i>	Aan de rivieren die stromen
<i>Por Babilonia, me achei,</i>	Door Babylon zat ik terneer
<i>Onde sentado chorei</i>	En ik beweende immer weer
<i>As lembrancas de Siao</i>	Het verre Sion van mijn dromen
<i>E quanto nela passei.</i>	En mijn leven van weleer.

<i>Ali, o rio corrente</i>	Daar vloeide het water uit mijn beide
<i>De meus olhos foi manado;</i>	Ogen naar de stroom beneden
<i>E tudo bem comparado,</i>	En vergeleek ik toen en heden:
<i>Babilonia ao mal presente,</i>	Babylon met het huidig lijden,
<i>Siao ao tempo passado.</i>	Sion met het ver verleden.

<i>Ali, lembrancas contentes</i>	Daar werd mijn vroegere geluk
<i>Na alma se representaram;</i>	In mijn gedachten werkelijkheid,
<i>E minhas cousas ausentes</i>	En wat ik toen slechts vagelijk
<i>Se fizeram tao presentes</i>	Begreep werd daar zo duidelijk
<i>Como se nunca passaram</i>	Als was het geen verleden tijd.

Ik dacht dus: nou, dat valt mee. Dit nu was een misvatting. Het viel helemaal niet mee. Er waren momenten dat ik volkomen vastliep. Een extra moeilijkheid bij het vertalen van oudere poëzie is dat de Latijnse talen zoveel makkelijker rijmen dan de Germaanse. In het geval van Portugees (maar mutatis mutandis geldt dit ook voor

Spaans en Italiaans) kan de dichter een beroep doen op de rijmklanken die het gevolg zijn van de drie werkwoordsuitgangen op -ar, -er en -ir, met gelijkkluidende klanken in de infinitieven, in de twee verleden tijden (perfeito en imperfecto), in het tegenwoordig en verleden deelwoord. In het hier genoemde voorbeeld zien we in de eerste strofe: *achei, chorei, passei*; in de tweede strofe: *manado, comparado, passado*; in de derde strofe: *representaram, passaram*. En in de vierde, hier niet geciteerd, ook nog eens *acordado, imaginado, passado*. Alleen al in de eerste vier strofen maakt de dichter dus in bijna elke versregel gebruik van deze mogelijkheid van gelijkkluidendheid (en in alle vier de strofen verschillende vormen van een zelfde werkwoord, *passar*). Die mogelijkheid hebben wij niet.

Wanneer ik was vastgelopen, liet ik het werk een tijdje liggen, probeerde het later over een heel andere boeg te gooien: andere rijmwoorden, andere zinsbouw, andere woordvolgorde. Dat is moeilijk, want als je eenmaal iets in je hoofd hebt gezet, een bepaald rijmwoord bijvoorbeeld, wen je daaraan, en het is hels moeilijk bepaalde woorden, waarmee je ooit bent begonnen, helemaal uit je geest te bannen. Maar het moest. En het kon. Uiteindelijk heb ik beseft, vooral door dit gedicht van Camoes, dat veel dingen moeilijk zijn, heel moeilijk soms, maar dat er meer kan dan je voor mogelijk houdt en dat gold ook voor de volgende twee gedichten.

Rond 1995 maakte ik voor *O Lissabon, mijn thuis* (uitg. Bas Lubberhuizen, 1995, 2004) een vertaling van dat schitterende gedicht van Cesario Verde, 'O sentimento dum ocidental'. Dat is geschreven in 44 kwatrijnen, waarvan het eerste vers vijf versvoeten telt en de andere drie zes, met het rijmschema abba. Al meteen bij het eerste kwatrijn merkte ik dat het me niet lukte dat schema te volgen, tenzij met behulp van heel verwrongen, geforceerde, onpoëtische zinnen. Ik kwam als vanzelf uit op een rijmschema abcb, dus met weglating van een rijmklank en met rijm op het tweede en vierde vers, met behoud van het metrische schema. Die eerste strofe werd:

*Nas nossas ruas, ao anoitecer,  
Ha tal soturnidade, ha tal melancolia,  
Que as sombras, o bulicio, o Tejo, a maresia  
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.*

Wanneer het donkert, bij ons in de straten,  
Dan is zo troosteloos de weemoed die komt naken  
Dat schaduwen, drukte, zelfs de zeewind van de Taag  
Een vreemde lust tot lijden in mij wakker maken.

Zo'n rijmschema is op zich niet ongebruikelijk, en ik besloot daarmee door te gaan. Het stond me toe betrekkelijk dicht bij het origineel te blijven terwijl het resultaat akoestisch bevredigend was, althans dat vond ik, ook bijvoorbeeld in deze twee strofen:



*Vazam-se os arsenais e as oficinas;  
Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras;  
E num cardume negro, herculeas, galhofeiras,  
Correndo com firmeza, assomam as varinas.  
Vem sacudindo as ancas opulentas!  
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;  
E algumas, a cabeça, embalam nas canastras  
Os filhos que depois naufragam nas tormentas.*

Werkplaatsen, loodsen lopen leeg, arbeidsters  
Reppen zich voort langs de rivier die glimt als vet;  
En dan verschijnen, groot en sterk en druk, in zwermen,  
De zwarte visvrouwen, met vlugge vaste tred.  
Zie hoe zij deinen met hun zware heupen!  
Hun mannelijke torsen lijken mij pilaren;  
Maar velen van hen wiegen op hun hoofd, in korven,  
De zoons die straks vergaan in golven en gevaren.

Nu wil het geval dat ik enige tijd later, in feite kort geleden (2004), in het kader van de vertaling van het (bijna) complete werk van Fernando Pessoa, een vertaling maakte van 'Opiario', een werk van de vroege Alvaro de Campos, zogenaamd voordat hij de invloed van Alberto Caeiro had ondergaan. Alvaro beschrijft zijn terugkeer van een reis naar de Oriënt, aan boord van een schip in het Suez-kanaal. Ook dit gedicht is geschreven in kwatrijnen (43), met vijfvoetige versregels en hetzelfde rijmschema abba. En ofschoon het kortere versregels zijn dan in het gedicht van Cesario, lukte het me meteen het rijmschema aan te houden, zij het, noodgedwongen, met iets meer vrijheden:

*E antes do opio que a minh'alma e doente.  
Sentir a vida convalesce e estiola  
E eu vou buscar ao opio que consola  
Um Oriente ao oriente do Oriente.*

*Esta vida de bordo ha de matar-me.  
Sao dias so de febre na cabeça  
E, por mais que procure ate que adoeca,  
Ja nao encontro a mola pra adaptar-me.*

Totdat ik opium neem is mijn ziel ziek.  
Het leven voelen vloert ons en vertroost.  
Ik wil een Oost ten oosten van de Oost  
En ik zoek in de opium de mystiek.

Ik ga nog dood van dit leven aan boord,  
Dagen van koorts en hoofdpijn aan een stuk  
En ook al zoek ik mij een ongeluk,  
Ik vind in dit bestaan geen toevluchtsoord.

Toen vroeg ik me af of ik dit schema niet toch had kunnen hanteren bij Cesario als ik wat langer had geprobeerd? Ik weet het niet.

Bij dit werk is enig talent nodig en een zekere inventiviteit op het verbale vlak, maar die moeten we niet overschatten. Vooral nodig is veel geduld, doorzettingsvermogen, goede woordenboeken, en ook, zoals gezegd, af en toe een portie geluk.

Zie bijvoorbeeld het derde vers van de tweede strofe van ‘Opiarium’: *E por mais que procure ate que adoeca* betekent letterlijk ‘En hoezeer ik ook zoek tot ziek wordens toe’, en daar diende zich opeens het zinnetje aan ‘En ook al zoek ik mij een ongeluk’. Dat is een beeldende, vaste uitdrukking in goed Nederlands, die het origineel weliswaar niet naar de letter volgt (er is geen sprake van ‘ziek worden’), maar die de getergde, de zeurderige toon en de strekking ervan volkomen dekt, die precies het juiste aantal lettergrepen heeft, het juiste metrum en die zich makkelijk laat rijmen. Wat wil je nog meer?

Hoe precies maak je nu met geduld, doorzettingsvermogen, en een beetje geluk een vertaling? Ik heb daarover tamelijk uitgebreid geschreven in mijn boek *De taal als bril* (De Arbeiderspers, 1987), maar ik wil hier nog één voorbeeld geven, een moeilijk sonnet van Camoes, dat ik enige tijd geleden heb vertaald:

*Em si somente pode descansar,  
Pois consigo tal alma esta ligada.*

*Mas esta linda e pura semideia,  
Que, como o acidente em seu sujeito,  
Assim coa alma minha se conforma,*

*Esta no pensamento como ideia;  
E o vivo e puro amor de que sou feito  
Como a materia simples busca a forma.*

Dit is een filosofisch gedicht, maar Camoes was geen filosoof, en de filosofie (ontleend aan Plato en Petrarca) is hier dan ook een beetje onduidelijk. Het eerste vers is een statement, bijna een axioma, daar valt niet veel aan te veranderen. Ik weet dat ik een jambisch vers van vijf heffingen moet maken, dat de betekenis dekt, en met een bruikbaar rijmwoord. Kijk, daar begin ik meteen al aan het rijm te denken, want er komen nog drie verzen met dezelfde rijmklank (en, nogmaals, ik denk dat de dichter dat stiekem ook doet). Er zijn moeilijke en makkelijke, of minder moeilijke, rijmklanken. Mallarmé heeft zich eens de opdracht gesteld een sonnet te schrijven met de onmogelijke rijmklank -yx (hij gebruikte woorden als styx, ptyx, onyx,



bombyx, nou, hij liever dan ik. Ik begon met te denken over transforma-se: woorden als ‘veranderen in’, ‘omvormen’, zijn te omslachtig, ritmisch onbruikbaar. Ik kwam vrij gauw op dat eerste vers: ‘De minnaar wordt tot dat wat hij bemint’. (‘Worden tot’ is immers ‘veranderen in’.) En –int is een bruikbare rijmklank (denk aan: winden, binden, vinden, winnen, zinnen, verblinden).

Toen ik besloten had tot dat eerste vers, keek ik vooruit naar de verzen 4, 5 en 8, en ik zag al meteen dat *ligada* (immers ‘verbinden’) een mogelijkheid moest bieden. Sterker nog: ik maakte alvast voorlopige vertalingen van die verzen: vers 4 werd ‘Omdat ik het begeerde in mij vind’, vers 5: ‘Indien mijn ziel zichzelf daarin bevindt’(d.w.z. *nela = parte desejada*, ‘daarin’ = ‘het begeerde’), en vers 8 moest in elk geval eindigen op ‘verbindt’.

Dan de verzen 2, 3, 6 en 7. Als Camoes vier infinitieven gebruikt, waarom ik niet? *Por virtude do muito imaginar*: ‘uit hoofde van’ of ‘krachtens’ of ‘als gevolg van het veel verbeelden’. Op zich natuurlijk geen fraaie zin, en met -eelden was niet veel te beginnen. Wat doet de minnaar? Zo’n vraag moeten we ons altijd stellen. Hij gaat in zijn gedachten, in zijn verbeelding steeds weer terug naar de geliefde, totdat hij zich daarin ‘transformeert’. Hij keert in gedachten steeds daarheen terug: ‘terugkeren’, ‘keren’, dat is een heel bruikbaar rijmwoord, er bestaan in het Nederlands talloze werkwoorden met de uitgang -eren. Dus uitgaande van het idee dat de minnaar in gedachten steeds naar de geliefde terugkeert, werd vers 2: ‘Door zijn verbeelding steeds daarheen te keren’ (‘daarheen’ = ‘dat wat hij bemint’). Daarna was vers 3 *Nao tenho, logo, mais que desejar* heel voor de hand liggend: ‘Ik heb derhalve niets meer te begeren’ en vers 4 had ik al.

Het eerste kwatrijn werd dus:

De minnaar wordt tot dat wat hij bemint  
Door zijn verbeelding steeds daarheen te keren;  
Ik heb derhalve niets meer te begeren  
Omdat ik het begeerde in mij vind.

Vers 5 had ik ook al, provisorisch: ‘Indien mijn ziel zichzelf daarin bevindt’. Ik was niet tevreden over ‘zichzelf’, dat klonk een beetje dubbelop, en ook ‘daarin’ (‘het begeerde’) vond ik niet duidelijk genoeg, en een slap woordje. Niet mooi als vers, kortom. De uitdrukkingen ‘dat wat hij bemint’ (vers 1) en ‘het begeerde’ (vers 4) slaan natuurlijk op de geliefde. Die geliefde besloot ik dan ook te gebruiken, en daarmee was ik meteen van dat ‘zichzelf’ af: ‘Indien mijn ziel zich in mijn lief bevindt’. Dat is explicieter dan het origineel, je zou het interpreterend vertalen kunnen noemen, maar het levert een mooier vers op, waarop bovendien het volgende mooier aansluit: *Que mais deseja o corpo de alcançar?*: ‘Wat meer nog kan het lichaam...’ Ja, wat? Voor de hand ligt ‘begeren’ maar dat staat al in de eerste strofe. Van alle werkwoorden -eren kon ik alleen ‘ambiëren’ bedenken. Ik had mijn twijfels, heb die nog, vond het iets te modern, ofschoon het een puur Latijns woord is (van *ambire* ‘streven’). Vers 7

*Emsi somente pode descansar* (het lichaam, dus) was niet moeilijk, en van vers 8 had ik het rijmwoord al, dus vers 7 en 8 volgden zonder veel moeite. Zo kwam ik tot het tweede kwatrijn:

Indien mijn ziel zich in mijn lief bevindt,  
Wat meer nog kan het lichaam ambiëren?  
Slechts in zichzelf kan het in rust verkeren  
Daar ook de ziel zich met zichzelf verbindt.

Ook dit laatste vers is explicieter dan het origineel door 'daar ook'. Maar ik geloof dat dit de redenering van Camoes is: het lichaam kan alleen rust vinden in zichzelf omdat ook de ziel dat doet, namelijk in de geliefde waarin de ziel van de minnaar zich transformeert. Als dit interpreterend vertalen is, pech gehad, dan had Camoes maar duidelijker moeten zijn.

De terzinen waren nog lastiger dan de kwatrijnen. Wie of wat is de *linda e pura semideia*? Dat kan alleen de geliefde zijn omdat ze *coa alma minha se conforma*. De ziel van de minnaar verandert in de geliefde, dus de geliefde (de 'halfgodin') voegt zich, omgekeerd, naar de ziel van de minnaar. So far so good. Maar dan: *como o acidente em seu sujeito*. Camoes gebruikt hier filosofische termen, ontleend aan Plato. Het woord 'accident' bestaat in het Nederlands als filosofische term met de betekenis van 'de toevallige eigenschap van een zaak' (in tegenstelling tot het essentiële). Het *sujeito* zou in dit geval de filosofische hoofdzaak zijn, waarvan het accident de toevallige afwijking was.

Onder al dit gepieker moest ik in de gaten houden dat dit geen wijsgerig traktaat was maar een gedicht, dus ik keek met een schuin oog naar de volgende verzen en de rijmwoorden. Ik had het gevoel dat vers 1 van de tweede terzine op 'idee' moest eindigen, een rottige rijmklank. Ook bleek, als ik die tussenzin, *como o acidente em seu sujeito* (hoe ik hem ook zou vertalen) als tweede vers zou handhaven, dat ik dan te veel lettergrepen zou hebben ('dat, zoals het accident in zijn...' – dat zijn al vijf versvoeten), maar ik kon wel vers 2 en 3 omkeren en dan past het, zoals straks zal blijken.

Wat doet die halfgodin? Ze past zich aan, voegt zich naar de ziel van de minnaar, ze is plooibaar, gedwee. Dat rijmt alvast op 'idee'. 'Gedwee' staat niet in de tekst, maar strookt wel met de strekking, en ik moet een rijmwoord hebben. En wat doet het accident? Net zoiets. Het plooit zich naar, schuilt in het *sujeito*. Het is een toevallige eigenschap van iets, en iets waarvan iets anders afwijkt is een 'norm'. Ja, want intussen had ik ook naar het laatste vers gekeken, waarvan ik begreep dat het welhaast moest eindigen op 'vorm'. 'Accident' en 'norm' klinken niet erg poëtisch, het zijn filosofische, bijna technische termen, maar de vergelijking van Camoes, met *acidente* en *sujeito* is ook geen doordeweekse, of strikt poëtische, taal. Ook het voorlaatste vers, zou ik het woordelijk vertalen, zou een lettergreep te veel opleveren en zou niet metrisch zijn: 'En de pure liefde waarvan ik ben gemaakt' is trouwens geen mooi vers, dus daarvan maakte ik iets anders met dezelfde betekenis: 'En deze liefde die mijn leven is', wat bovendien een makkelijk rijmwoord opleverde met vers 2

van de eerste terzine. Dus op allerlei gebied, in woordkeus en in versvolgorde moest ik vrijheden nemen.

Ik geef de laatste twee strofen voor wat ze waard zijn, met de vrijheden en, naar ik hoop, met de bedoeling van de dichter:

Maar deze halfgodin, puur en gedwee,  
Die in mijn ziel zich voegt als beeltenis,  
Zoals het accident schuilt in de norm,

Bevindt zich in mijn denken als idee;  
En deze liefde die mijn leven is  
Zoekt als ruwe materie naar de vorm.

Zo ging het hier dus ongeveer, maar bedenk wel: bij elk gedicht kan het weer anders gaan.