

Rokus Hofstede

Nawoord bij *De grote angst in de bergen* van C.-F. Ramuz

*Rokus Hofstede (1959) studeerde culturele antropologie en vertaalde onder meer Pierre Bourdieu, Annie Ernaux, Pierre Michon en Georges Perec. Samen met Martin de Haan – met wie hij ook al vele jaren het blog Hof/Haan schrijft – vertaalde hij werk van Vivant Denon, Régis Jauffret en Marcel Proust. Hij recenseerde Franse literatuur voor de Volkskrant en had een column in Filter. In 2005 werd hij bekroond met de Dr Elly Jaffé Prijs. Dit nawoord verscheen eerder ook op het blog Hof/Haan.*

## Nawoord bij *De grote angst in de bergen* van C.-F. Ramuz

In onze contreien doet zijn naam eigenlijk alleen bij muzikliefhebbers een belletje rinkelen. Ramuz, was dat niet de librettist van Stravinsky? En inderdaad: in 1918 schreef Charles-Ferdinand Ramuz voor zijn beroemde vriend de tekst van het muzikale melodrama *Histoire du soldat*. ‘Entre Denges et Denezey / un soldat qui rentre au pays’, zo luiden daarvan de openingsregels. Ramuz situeerde zijn bewerking van een Russisch volksprookje in een denkbeeldig kanton Vaud. ‘Op de straatweg van Sas naar Sluis / Een soldaat op weg naar zijn huis’, heet het in Martinus Nijhoffs veelgeprezen vertaling, *Geschiedenis van de soldaat* (1930), waarbij Nijhoff de handeling naar Zeeuws-Vlaanderen verplaatste. Omdat ‘sas’ ook ‘sluis’ betekent en Nijhoffs openingsregels daardoor suggereren dat de tocht nergens toe zal leiden, worden ze weleens aangehaald om te stelling te staven dat een vertaler behalve een verrader ook een verbeteraar kan zijn.

In eigen land is het met die naamsbekendheid heel anders gesteld. Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947), auteur van tientallen romans maar ook van korte verhalen, essays, dagboeken en gedichten, bracht het in het Zwitserland van de jaren dertig tot de status van nationaal schrijver, een status die in de loop der tijd gepaard is gegaan met het nodige officiële eerbetoon; zo is het bankbiljet van tweehonderd Zwitserse frank sinds 1997 – vijftig jaar na Ramuz’ dood – getooid met met een handgeschreven fragment uit *Souvenir sur Igor Stravinsky* en met een afbeelding van zijn hoekige, besnorde schrijverskop.

Binnen de Franse letteren is de Zwitser Ramuz lang een controversiële figuur gebleven, vooral vanwege zijn eigengereide stijl. Intussen mag zijn definitieve consecratie een feit heten: in 2005 werd zijn werk heruitgegeven in twee kloeke delen van de Pléiade-reeks van uitgeverij Gallimard – tweeëntwintig romans op bijbelpapier, omlijst door een indrukwekkend kritisch apparaat.

Maar in het Nederlands is er, afgezien van die ene vertaling van Martinus Nijhoff, van Ramuz nog nooit iets verschenen. Correctie: als je heel goed zoekt, blijkt er toch nog iets meer naar onze moerasdelta te zijn overgewaaid. In 1926 publiceerde de Nederlandse, socialistisch geïnspireerde dichteres Marie W. Vos een vertaling van de roman *L’Amour du monde* (1925), onder de titel *Menschenliefde*, en in 1952 verdietste de Vlaamse streekromancier Pol Heyns de roman *Jean-Luc Persécuté* (1909) als *De waanzin van Jean-Luc*. Veel succes lijkt deze vertalingen niet beschoren te zijn geweest. De vertaling van Marie W. Vos werd door de destijds vermaarde criticus Victor E. van Vriesland onder het kopje ‘Ramuz verminkt’ in de NRC vernietigend besproken en als ‘stellig uiterst onvoldoende’ weggezet. De vertaalde titel sloeg ‘als een tang op een varken’, en de verbolgen criticus signaleerde een hele reeks ‘aperte onjuistheden’, niet om ‘te vitten’ maar om ‘onweerlegbaar vast te stellen dat de vertaling van een verfijnd kunstwerk als Ramuz’ roman, waarin niet het *wat* maar het *hoe* de eigenlijke waarde uitmaakt, en welke vertaling misschien op

zichzelf reeds een onderneming van betwifelbaar nut is, volslagen zinneloos wordt, indien zij niet in deskundige handen berust'. Om te concluderen: 'Het is nodig, steeds opnieuw op te komen tegen het schennende euvel der slechte vertalingen.'

Slechte vertalingen mogen dan nog altijd een 'schennend euvel' zijn, goed vertalen is nog altijd makkelijker gezegd dan gedaan. Want hoe doe je dat, goed vertalen, als niet het *wat* maar het *hoe* de eigenlijke waarde van een tekst uitmaakt?

Ramuz' schrijverschap had een paradoxale inzet: hij was een moderne anti-modernist. Ramuz mengde archaische thema's met een experimentele, innovatieve stijl; omdat hij bijna uitsluitend schreef over het boerenleven en argwanend stond tegenover de zegeningen van vooruitgang en moderniteit, werd hij vaak – maar ten onrechte – aangezien voor een auteur van heimatromans en streekverhalen. Tegenwoordig wordt algemeen aanvaard dat Ramuz geen regionalist was maar een bij uitstek modern schrijver, die met zijn vernieuwingen van de romankunst zijn tijd ver vooruit was.

In een eerste periode, van 1905 tot 1915, hij woonde toen vooral in Parijs, schreef hij over individuele lotsbestemmingen, zoals in de romans *Aline* (1905) en *Vie de Samuel Belet* (1915). Vóór de Eerste Wereldoorlog keerde hij definitief terug naar Lausanne en nam hij, zoals hij zelf zei, 'afscheid van veel personages'; in romans als *Les Signes parmi nous* (1919) en *La Grande Peur dans la montagne* (1926), zijn bekendste en succesvolste werk, richtte hij zich niet meer op individuen maar op het drama van hele dorpsgemeenschappen in hun strijd met kwade machten. Die epische, tragische toonzetting blijft behouden in wat soms als een derde periode wordt gezien, een periode waarin Ramuz' poëtisch gestileerde romankunst tot volle wasdom komt – met titels als *La Beauté sur la terre* (1927) en *Derborence* (1934).

Ramuz' ontdekking was de spreektaal: hij streefde naar een 'grote boerse stijl', waarvan de ritmes en klanken waren geënt op de gesproken taal van de wijnboeren en landbouwers uit zijn geboortestreek. De ruwe grootsheid van de natuur die hij beschrijft gold ook voor zijn stijl, die hardhandig brak met de Parijse canon van de goede smaak. Het 'ramuzisme' stond in de jaren twintig en dertig bij heel wat puristische Parijse critici voor taalverloedering ('Als hij een Frans schrijver wil zijn, laat hij dan onze taal leren!... En als hij die niet wil leren, laat hij dan een andere taal gebruiken!'). In 1926 namen voor- en tegenstanders van de schrijver stelling in een bundel essays met de titel *Pour ou contre C. F. Ramuz*. De schrijver reageerde in 1929 met zijn programmatische *Lettre à Bernard Grasset*. Tegenover het Schoolfrans dat in de meeste Franse romans de boventoon voert, stelt hij zijn eigen taalvariant: het 'Openluchtfrans'. Hij eist het recht op om 'slecht te schrijven': 'Ik ben alleen maar "slecht" gaan schrijven om waarachtig te zijn, zo waarachtig als maar mogelijk is.' In feite lijkt hij zich in zijn brief aan Bernard Grasset vooral te willen vrijpleiten van zijn gewaagde stilistische innovaties en van de vaak gekunstelde, geconstrueerde aard van zijn taalgebruik. Want Ramuz' romans zijn zeker geen etnografisch getrouwe weergave van het volkse spreken, maar een verre gaande, doelbewuste stilering ervan. Schrijvers uit de periferie grijpen in hun zoektocht naar eigenheid wel vaker terug op

zo'n stilerings van de spreektaal – in het Nederlandse taalgebied valt hier, mutatis mutandis, te denken aan auteurs als Stijn Streuvels, Louis Paul Boon of Hugo Claus.

Feit is dat Ramuz' proza op allerlei punten afwijkt van de canon van 'het goede Frans'. Met zijn ritmische breuken en zijn hang naar herhalingen ging hij diametraal in tegen het klassieke Franse ideaal van helderheid en harmonie. Vaak wijzen commentatoren op het filmische karakter van Ramuz' proza: hij monteert zijn materiaal zodanig dat het perspectief voortdurend verschuift en dat scènes, bewegingen en gebeurtenissen in elkaar overgaan, bijvoorbeeld wanneer het vertelstandpunt nu eens samenvalt met de blik van een personage, dan weer met die van een anonieme getuige, en zich daarna verwijderd om dezelfde scène van grote afstand of grote hoogte te volgen. Een soortgelijk effect bewerkstelligt hij door persoonlijke voornaamwoorden te laten verspringen tussen de eerste en de derde persoon, of door een beroep te doen op de subjectieve blik van de lezer. Een van de meest opvallende afwijkingen is het voortdurende wisselen van werkwoordstijden – waarbij het Frans, met zijn *présent*, *imparfait*, *passé simple*, *passé composé* en *plus-que-parfait*, over een rijker en gedifferentieerder palet beschikt dan het Nederlands. Ook dat wisselen van werkwoordstijden heeft een dynamiserende, dramatiserende functie, het stelt Ramuz in staat een spel te spelen met nabijheid en afstand in ruimte en tijd.

Dit alles leidt tot een ritmische, muzikale verteltrant met een grote zeggingskracht. In de hierboven al geciteerde recensie toont Victor E. van Vriesland – ook zelf vertaler, van onder andere Marcel Schwob en Gustave Flaubert – zich buitengewoon gevoelig voor de schoonheid van Ramuz' proza: 'Particularistisch is slechts zijn onderwerp, dit dreigend of liefelijk, maar altijd strenge landschap, deze naar binnen gekeerde, langzaam denkende en vaak bigot beperkte, maar in de grond hartstochtelijke mensen. Door en in het lokale doet Ramuz een levensgevoel, een inzicht in samenhangen van algemeen menselijk belang tot ons spreken, die daar ver boven uitrijzen. (...) Modern in de beste zin is hij ongetwijfeld omdat hij nieuwe wegen heeft gevonden. Zijn proza, uitermate suggestief, heeft een technische vernieuwing gebracht. Deze taal is beeldend zonder in het minst beeldsprakig te zijn. Zij is naakt en direct, maar door de manier van uitlezing en groepering der materie van ongemeen poëtische kracht. Zij heeft bovendien een kort, zeer eigen ritme. (...) En steeds weer verwondert men zich, hoe eenvoudig en sober bij Ramuz de zelf-ontdekte innovaties van stijl en schrijfrant blijken tot stand te komen.'

Er waren overigens ook toen al Nederlandstalige lezers die van die stijl en schrijfrant minder gecharmeerd waren. In 1930 repte de dichter J.C. Bloem in *De Gids* van 'die akelige Ramuz, de quasi-boerse schrijver van quasi-boerenverhalen voor quasi-eenvoudige snobs'...

In mijn vertaling van *La Grande Peur dans la montagne* zoek ik een smal, glibberig pad tussen vervreemding en vervlakking. Ramuz' atypische vertelprocédés probeer ik gedoseerd in te lijven in het Nederlands, of er althans een draai aan te geven die het poëtische effect ervan niet helemaal tenietdoet. Ik streef naar een spreektaalige grondtoon, want spreektaal is wat de auteur zijn syntactische vrijheden influistert,

wat hem zijn specifieke toon, ritme, accent en allure geeft. Mooischrijverij heb ik willen vermijden, een zo groot mogelijke eenvoud in de woordkeus nagestreefd; in het gebruik van termen uit de wereld van het weidebedrijf op alm en alp, of van geografische termen uit het hooggebergte – *combe*, *serac* – ben ik terughoudend geweest, hoeveel couleur locale ze ook bezitten. Mijn vertaling heb ik even lapidair willen houden als het origineel: ruw, stroef, of glad, naar believen, maar hard als steen.

Dat betekent ook dat ik me vereenvoudigingen veroorloof als datgene wat voor Nederlandse oren ongewoon kan klinken, hinderlijk dreigt te worden. Ik heb afstand genomen van Ramuz' hebbelijkheid om te werken met soms plechtig of bijbels klinkende *passés composés* ('il a dit'); ik maak niet stelselmatig gebruik van de voltooid tegenwoordige tijd ('hij heeft gezegd'), en evenmin van de voor de hand liggende maar vervlakkende onvoltooid verleden tijd ('hij zei'), maar van het soepeler praesens historicum ('hij zegt'). Ook van de *futur* heb ik in vertaling haast overal een tegenwoordige tijd gemaakt, om dichter te blijven bij wat in de Nederlandse spreektaal gangbaar is. Ramuz' eigengereide interpunctie heb ik vereenvoudigd, zijn alomtegenwoordige puntkomma's gedoseerd aangewend.

Een speciale opmerking verdient Ramuz' gebruik van het persoonlijk voornaamwoord *on*. Dat frequent gebezigde voornaamwoord heeft bij hem een cruciale functie omdat het naar uiteenlopende subjecten kan verwijzen en dus erg geschikt is voor het collectieve perspectief dat Ramuz nastreeft; soms hoor je in *on* de dorpsgemeenschap als geheel, soms ook een vergeestelijkt getuige van de beschreven scène, dan weer één van de bij de scène betrokken personages. Ik heb de stijve standaardvertaling 'men' en de daaruit voortvloeiende registerbreuken willen vermijden, en *on* al naargelang de context vrijwel altijd weergegeven als 'je', 'wij' of 'ze'.

Fascinerend in *De grote angst in de bergen*, meeslepend zelfs, is hoe de Ramuz een realistisch verhaal weet te voorzien van een tragische, mythische, bovennatuurlijke, sprookjesachtige en bij vlagen hallucinatoire dimensie, en dat zonder de draad van het realisme door te knippen. Knap zijn de beeldrijkmomente en de zinnelijkheid van Ramuz' taal. Ikzelf werd als vertaler door nog iets anders getroffen. In weerwil van de zeer lokale setting krijgt Ramuz' roman voor een lezer met eenentwintigste-eeuwse ogen niet alleen een universeel-menselijke maar ook en vooral een politieke lading. *De grote angst in de bergen* laat zich lezen als een visionaire fabel, een ecologische roman avant-la-lettre, waarin de domheid en onmacht van onze tijd een spiegel wordt voorgehouden. Voor wie erop gaat letten, springen de overeenkomsten in het oog – de overeenkomsten tussen de weergave anno 1926 van een bergramp in het kanton Wallis door Charles-Ferdinand Ramuz en de analyse anno 2018 van de ophanden zijnde ecologische catastrofes in het werk van bijvoorbeeld de Franse filosoof Bruno Latour.

Wanneer de koeien op Sasseneire besmet blijken met 'de ziekte', is dat het begin van een hele reeks rampen. De boeren (met uitzondering misschien van Barthélémy) verliezen gaandeweg hun menselijkheid, het 'klimaat verandert', het

wordt steeds warmer, er hangt een ‘stroperige, weeë’ lucht en er ligt een vlies op de hemel, ‘zoals het vlies dat over de ogen van blinden ligt’. Niet alleen de dieren maar de natuur zelf is ziek, de gletsjer ‘hoest’, de bergen ontpoppen zich als een woeste, wrede godheid, die de mensen straft ‘omdat ze zich hebben willen meten met wat sterker is dan zij’ – want ze ‘kunnen gemeen zijn, als ze zich ermee bemoeien: er zijn plaatsen die ze voor zichzelf willen houden, er zijn plaatsen waar ze geen indringers dulden...’.

De bergen bij Ramuz hebben niets geruststellends, ze lijken in niets op de pittoreske plaatjes van idyllische alpenweides, laat staan op het zonovergoten berglandschap waar een dartele, bontgekleurde mensheid zich aan sneeuwpret overgeeft. De bergen zijn onherbergzaam, de natuur is er hard en afstotend en eist van de mensen eerbied en ootmoed. Maar staat die beklemmende romanwereld zo ver van onze wereld af? Is de manier waarop geldbeluste dorpsbewoners de geheime wetten van de bergen schenden en daarna door primitieve angsten worden lamgeslagen niet vergelijkbaar met de manier waarop wij ons opstellen tegenover onze planeet, die steeds luider, vergeefse alarmsignalen uitzendt? Zijn de angsten van Ramuz’ personages zoveel tragischer dan de onze, en komen de potsierlijke vechtpartijen van Ramuz’ dorpelingen die elkaar te lijf gaan terwijl ze verzuimen nota te nemen van het onheil dat op hen neerstort, niet overeen met ons onvermogen om ons te keren naar de aarde die we bewonen en om vervolgens handelend op te treden?

Nee, het verschil tussen Ramuz’ ‘gemene bergen’ en Latours ‘bezielde aarde’ is niet zo groot. Als Joseph door de ontketende gletsjer wordt overweldigd, noteert Ramuz hoe daarbij ‘de grond het onder zijn voeten begeeft’. Ook wij hebben tegenwoordig volgens Latour het gevoel dat ‘de grond onder onze voeten wegzinkt’ – wij allemaal, niet alleen de mensen die hun land verlaten, op de vlucht voor oorlog of klimaatverandering, maar ook de mensen die de bescherming van hun vertrouwde nationale territorium kwijt zijn en die hun heil zoeken in een gefantaseerd verleden, of ook de mensen die nog steeds denken dat er een planeet B bestaat. *De grote angst in de bergen* gaat ook over ons, onze angsten en onze wankelmoedigheid.

Ramuz bleef zijn leven lang aan zijn teksten schaven. Toen hij in 1941 *La Grande Peur dans la montagne* herzag voor opname in een Verzameld Werk-editie, bracht hij in de oorspronkelijke versie uit 1926 een hele reeks wijzigingen aan, vrijwel allemaal coupures gericht op versobering van de tekst. Het slot van zijn roman veranderde hij zelfs ingrijpend: hij schrapte vier alinea’s waarin de balans van de catastrofe wordt opgemaakt, de ernst en de omvang ervan wordt gemeten, en die hij kennelijk, terugblikkend, als te expliciet en te moralistisch beschouwde. De slotzin van die vier geschrapte alinea’s herhaalt een motief dat in de onheilsprofetieën van de oude Munier al nadrukkelijk tot uiting was gekomen: ‘want de bergen hebben zo hun eigen ideeën, want de bergen hebben zo hun eigen wil.’ En inderdaad, die conclusie was overbodig. Ook in de definitieve, hier vertaalde versie van de roman is het duidelijk dat de oude Munier gelijk heeft gekregen.

Charles-Ferdinand Ramuz, *De grote angst in de bergen*, vertaling en nawoord Rokus Hofstede, Van Oorschot, 2019, p. 181-190