

Kees Verheul

Notities bij de vertaling van Osip Mandelstams *Wie een hoefijzer vindt*

Kees Verheul (1940-1924) was slavist, essayist, romanschrijver en vertaler. Hij studeerde Engels en slavistiek aan de Universiteit Utrecht en promoveerde aan de Universiteit van Amsterdam op het proefschrift The theme of time in the poetry of Axmatova (Het thema tijd in de dichtkunst van Anna Achmatova). Van 1979 tot zijn pensionering in 2005 doceerde hij Russische Letterkunde aan de Rijksuniversiteit Groningen. Hij vertaalde o.m. poëzie van Anna Achmatova, Osip Mandelstam, Innokenti Annenski, de memoires van Nadjezjda Mandelstam en enkele boeken van Andrej Platonov. Samen met Frans Kellendonk vertaalde hij de essaybundel Less than One (Tussen iemand en niemand) van Joseph Brodsky. Voor Verlaat debuut en andere opstellen kreeg hij in 1977 de Busken Huetprijs. In 1991 ontving hij samen met een aantal collega-vertalers de Aleida Schot-prijs voor hun vertaling van gedichten van Brodsky. Deze notities zijn opgenomen in Osip Mandelstam, Wie een hoefijzer vindt, en andere gedichten (1974) en VertaalVerhaal dankt het Cultuurfonds en uitgeverij Van Oorscot voor de mogelijkheid ze hier te publiceren.

Notities bij de vertaling van Osip Mandelstams *Wie een hoefijzer vindt*

1

In zijn essay *Over de gespreksgenoot* formuleert Mandelstam zijn visie op het contact tussen de schrijver en de lezer van een gedicht via het bekende beeld van de brief in een fles: ‘Een zeevaarder werpt op een kritiek moment een verzegelde fles met zijn naam en een beschrijving van zijn lot in de golven van de oceaan. Vele jaren later vind ik op een zwerftocht door de duinen deze fles in het zand, lees de brief en begrijp eruit wanneer hij in zee is geworpen en wat de laatste wil van de overledene is geweest.’ Hierop aansluitend citeert hij een gedicht van een lang miskende negentiende-eeuwer, Baratynski, waarin de regels staan:

*zoals ik een vriend gevonden heb onder mijn tijdgenoten,
zal ik een lezer vinden in het nageslacht.*

Mandelstam schreef het essay in 1913, toen hij een debuterende dichter van tweeëntwintig was – hij had zijn toekomstige carrière en het postume lot van zijn werk niet duidelijker kunnen voorspellen. Tijdens de laatste tien jaar van zijn leven, waarin hij een aantal van zijn beste gedichten schreef, was vrijwel iedereen in Rusland hem vergeten. Na 1933 werd geen letter meer van hem gepubliceerd en de paar lezers die zich zijn naam van vroeger herinnerden wisten niet beter dan dat hij de poëzie had opgegeven. Toen hij op 27 december 1938 na een periode van gevangenschap, verbanning en opnieuw gevangenschap in een Siberisch doorgangskamp stierf leek zijn oeuvre voorgoed te zijn verdwenen onder wat hij zelf beschreef als

*het zwarte fluweel van de sovjet-nacht,
het fluweel van leegte over de gehele wereld.*

In de jaren '60 gebeurde er een soort wonder: afschriften van tientallen onbekende Mandelstam-gedichten, zorgvuldig door zijn weduwe bewaard, begonnen in Rusland te circuleren. Het effect was dat van een eersterangs ontdekking: iemand had zich niet in verwarring laten brengen door de terreur en de leuzen en was onverstoort blijven voortdichten in de zekerheid dat zijn stem, hoe lang ook begraven, zijn medemens eens bereiken zou. Het resultaat bleek te behoren tot het mooiste uit de Russische poëzie. Een paar emigranten in Amerika zorgden voor een driedelige uitgave waarin het oorspronkelijk gepubliceerde werk van Mandelstam en de nieuwe manuscriptkopieën uit Rusland zo volledig mogelijk werden bijeengebracht. De boeken vonden geleidelijk hun weg naar het land van bestemming en behoren daar op de zwarte markt nu al sinds jaren tot de duurste en meest gevraagde artikelen. De

publicatie in 1973 van de meer dan tien jaar steeds weer opnieuw aangekondigde sovjetuitgave van Mandelstams gedichten heeft in die situatie weinig verandering gebracht. Het boek bestaat – met dat feit moeten de potentiële afnemers het doen. De oplage was zo klein dat, zowel in als buiten Rusland, vrijwel niemand er ook maar een exemplaar van heeft gezien. Mandelstams wereldfaam is begonnen met de memoires van zijn weduwe, Nadjezda Jakovljevna. De diepe indruk die haar boeken overal hebben gemaakt heeft ook buiten Rusland nieuwsgierigheid gewekt naar het werk van de dichter die er de onvergetelijke hoofdfiguur van is. In haar benadering is het verband tussen de gedichten en de persoon van Mandelstam geen vraag maar een gegeven. Beide komen voort uit eenzelfde kern en het is haar, bij alles wat zij schrijft, om het overbrengen van die kern begonnen – niet om de details. Maar voor wie geen Russisch kent blijft het werk van Mandelstam een onbekende grootheid. Deze bundel is bedoeld om er, met de beperkte middelen van een vertaling, in het Nederlands althans een indruk van te geven.

2

Ik ben bang dat de eerste kennismaking met Mandelstams poëzie, zeker in een vertaling, veel lezers een gevoel van teleurstelling zal geven. Mandelstam is een uitgesproken moeilijke dichter en zijn veelgeciteerde gedicht over Stalins kakkerlakkensnor is met zijn directe begrijpelijkheid een uitzondering in zijn werk. Het meeste van wat Mandelstam geschreven heeft geeft pas na herhaald en geduldig lezen zijn betekenis prijs. In het Russisch weegt dit aanzienlijk minder zwaar dan in een vertaling: Mandelstams ritmen en klanken hebben in zijn eigen taal het effect van formules die fysiek iets overdragen, ook voordat je begrip in de woorden een houvast gevonden heeft. Bij een omzetting in een andere taal is dit het eerste dat verloren gaat. Wat overblijft is een skelet van eigenaardige zinnen waarop een voor de hand liggende reactie zal zijn: waarom zegt hij het niet gewoon?

Wie ook in de verarmde vorm van een vertaling iets aan Mandelstams gedichten wil hebben moet er zich vóór alles van bewust zijn dat Mandelstams duister lijkende versregels geen ingewikkelde transposities zijn van iets dat zich ook anders, met eenvoudiger middelen, laat zeggen. De moeilijkheid van Mandelstams poëzie is geen versiering, hij komt – net als bij veel andere moderne dichters – voort uit een ongewone benadering van de taal. Zolang we verwachten dat Mandelstam zijn woorden hanteert volgens de principes die we van taalgebruikers gewend zijn is er alleen misverstand mogelijk. Dichters als hij maken van de taal een communicatiemiddel met eigen gebruiksregels. Toevallig lijkt het uiterlijk op het soort taal dat we kennen – vandaar de verwarring. Nu is het niet zo dat alle problemen verdwijnen als je je eenmaal, bewust of intuïtief, hebt ingesteld op de principes waarmee Mandelstam te werk gaat. Maar het is wel de enige kans om door te dringen onder de oppervlakte van zijn poëzie.

In het gedicht 'In Petersburg zullen wij weer samenkomen' bidt Mandelstam in de sovjet-nacht

voor het gezegende woord, het woord zonder zin.

Een echo van deze regel vinden we onder andere in het gedicht over Ariosto, waar Mandelstam vol enthousiasme spreekt over diens

zinledige taal, zilt-zoet op de tong.

‘Woord zonder zin’, ‘zinledige taal’ – het lijken vreemde idealen voor een dichter die als ‘filosofisch’ bekend staat, en met de dichtstijl van een speelse renaissanceverteller als Ariosto hebben ze ogenschijnlijk al helemaal niets te maken. De sleutel tot het begrip van een dichter ligt in zijn meest verbazende mededeling. Zo ook bij Mandelstam. Voor hem schuilt het wezen van de poëzie hierin dat de woorden er niet, zoals gebruikelijk, vastgeklonken zijn aan van tevoren omschrijfbaar gedachte-inhouden. Ze staan los van hun definities en spelen met elkaar een onafhankelijk spel. Dit geldt ook voor de meest logische en begrijpelijke gedichten. Voor zover het gedichten zijn gebeurt er iets met de woorden dat ze bevrijdt van hun beperkende ‘zin’. Bij oudere dichters was de zin-loosheid van het poëtische woord als het ware nog een toevoeging, een magisch extraatje bij op zichzelf volkomen ‘zinnige’ mededelingen. Mandelstam en andere modernen maken hem tot het fundament voor de opbouw van het hele gedicht. (Nijhoffs bekende regels: ‘mijn woorden, stijgend, zingen zich los van hun betekenissen’ laten zien hoe nauw Mandelstam in zijn opvatting van poëzie als zin-ledige taal verwant is met tijdgenoten uit West-Europa.)

De literaire essays van Mandelstam zijn te lezen als een commentaar bij zijn gedichten. Om te verduidelijken wat hij zelf verstaat onder de gezegende zinloosheid die hij in zijn gedichten nastreeft geef ik er een paar citaten uit. Het eerste komt uit het opstel *Woord en Cultuur*, gepubliceerd in 1921:

Waarom zou men het woord gelijkstellen aan een ding, aan gras, aan het voorwerp dat het aanduidt? Is het ding soms de meester van het woord? Het woord is een Psyche. Het levende woord is niet de aanduiding van een voorwerp, het kiest in vrijheid, als om erin te wonen, deze of gene objectieve betekenis, iets concreets, een dierbaar lichaam. En het woord zweeft in vrijheid om het ding, zoals de ziel om een lichaam dat zij verlaten maar niet vergeten heeft.

Hierna een passage uit het *Gesprek over Dante* dat Mandelstam in 1933 aan zijn vrouw dicteerde:

Stelt u zich een monument van graniet of marmer voor dat in zijn symbolische strekking niet gericht is op het uitbeelden van een paard of een ruiter, maar op het zichtbaar maken van de innerlijke structuur van het marmer of graniet zelf. Met andere woorden: stelt u zich een granieten beeld voor, opgericht ter ere

van het graniet en als het ware met het doel de idee ervan zichtbaar te maken – zo zult u een vrij duidelijke voorstelling krijgen van de manier waarop vorm en inhoud zich bij Dante tot elkaar verhouden.

De aard van Mandelstams opstellen brengt met zich mee dat we hier voor ‘Dante’ ‘Mandelstam’ mogen lezen.

Een gedicht van Mandelstam dienen we dus niet te benaderen als de uitbeelding van iets – een gevoel, een ervaring of een gedachte – maar als een ‘monument’ ter ere van de taal en met het doel de ‘idee’ van de taal zichtbaar te maken. En die idee bestaat hierin dat de woorden geen ‘dingen’ aanduiden maar in vrijheid rondzweven om de betekenissen die ze zelf als ‘woonplaats’ hebben gekozen. De eerste indruk die Mandelstams formuleringen wekken is misschien dat zijn gedichten een soort non-figuratieve woordconstructies zijn. Zo simpel is het niet. Mandelstams woorden hebben de ‘dingen’ verlaten maar *niet vergeten*, ze zweven rond en *kiezen*, al is het maar voor een ogenblik, ‘deze of gene objectieve betekenis’. Anders gezegd: de verhouding van het woord tot zijn betekenis in het gedicht is niet die van een in het woordenboek vastliggende aanduiding, maar van een in vrijheid gekozen associatie. En het gedicht zelf is wel degelijk ‘zinnig’ – niet als de weergave van iets dat ook buiten de woorden om zou kunnen bestaan, maar als het geordende samenspel van de associaties die in de woorden worden opgeroepen. De kunst van het lezen wordt dan het meemaken van een onvoorspelbare beweging van associatie naar associatie en het herkennen van de innerlijke logica van deze beweging binnen het gedicht.¹

Ik zal proberen het bovenstaande met een voorbeeld te verduidelijken. Hiervoor neem ik, min of meer op goed geluk, een van de ‘Romeinse’ gedichten uit Mandelstams eerste bundel:

Onder vrolijk gehinnik weiden de paarden,
het dal is bedekt met een romeinse roest,
het dorre goud van het klassieke voorjaar
wordt meegesleurd in de doorzichtige kolkstroom van de tijd.

Wadend door de eikenbladen van het najaar
in dichte lagen op het eenzame pad
zal ik Caesars mooie gelaatstreken gedenken –
zijn vrouwelijk profiel met de doortrapte haakneus!

Hier, ver van Capitoel en Forum,
te midden van de kalme verwelking der natuur,
hoor ik Augustus en hoor ik hoe de jaren
als een rijksappel aan de rand van de wereld rollen.

Moge als ik oud word mijn droefheid onbewolkt zijn:
in Rome ben ik geboren en Rome is naar mij teruggekeerd:

mij is de milde herfst een wolvin geweest
en de keizermaand augustus heeft mij toegelachen.

Twee groepen van woorden spelen door elkaar: aan de ene kant woorden die een natuurbeeld (beter gezegd, een paar natuurbeelden) suggereren, aan de andere kant woorden die verwijzen naar een historisch verleden – het Romeinse keizerrijk.

De twee voorstellingswerelden zijn soms zo dicht ineengeschoven dat hun associaties elkaar overlappen: het dal van het *klassieke voorjaar* is bedekt met een *Romeinse roest*; de verdwenen *rijksappel* van keizer Augustus is een vrucht van de *herfst*. En voor de spreker van het gedicht staat de herfst gelijk aan de *wolvin* die Romulus en Remus gevoed heeft. Het ‘zwevende’ karakter van dit gedicht – zwevend tussen natuur en geschiedenis – wordt versterkt door een onvaste benadering van de tijd. In de eerste strofe is het voorjaar, maar dit voorjaar wordt beschreven met beelden – dor goud, een roestkleurig waas over het dal – die aan een soort herfst-in-het-voorjaar doen denken. Als de spreker in de tweede strofe vooruit kijkt en bedenkt wat hij in het najaar zal doen, lijkt er nog niets vreemds aan de hand. Maar in de derde strofe is het plotseling nazomer, hij *hoort* er ‘Augustus’ en het weggrollen van een appel. Aan het eind van het gedicht blijkt het inmiddels al weer herfst te zijn geweest. En wat moeten we denken van de spreker zelf? We zien hem wandelen in een bos en horen hem mediteren over het verleden van het Romeinse keizerrijk en over zijn toekomstige levensavond. Maar in hoeverre moeten we bijvoorbeeld zijn bewering serieus nemen dat hij ‘in Rome geboren’ is? De belangrijkste uitgangspunten in de associatieve logica van dit gedicht zijn wel duidelijk geworden. Er is geschiedenis, er is een verloop van de seizoenen in de natuur en er is een opeenvolging in de menselijke levensfasen. Alle drie worden bepaald door de tijd – een proces dat alles als in een ‘doorzichtige kolkstroom’ doet verdwijnen, maar meer nog een vorm van samenhang die de afzonderlijke momenten bindt tot een geheel waarin verleden, heden en toekomst elkaar omsluiten. Uitdrukkelijke verbanden worden in het gedicht nergens gelegd: natuur, historisch verleden en de levensloop van de ‘ik’ blijven op zichzelf staande gedachtewerelden. Maar in de formuleringen doordringen ze elkaar via een systeem van associatieve overgangen. Woorden die in de ene gedachtewereld thuishoren worden gebruikt in een a-logische combinatie met woorden uit een heel andere gedachtewereld (‘romeinse roest’, ‘klassiek voorjaar’). Soms verschuift binnen één woord de associatie en verplaatst daarmee de gedachte zich onmerkbaar van het ene gebied naar het andere (de ‘eikenbladen’ waardoor de spreker waadt bergen de herinnering aan de eikenkrans waarmee de Romeinse triumfator werd gekroond).

Het hele gedicht komt eigenlijk voort uit de betekenismogelijkheden die besloten liggen in het woord ‘augustus’. Augustus is de oogstmaand, het hoogtepunt van het jaar, dat voorjaarsbloei en verwelking als herinnering en toekomst in zich draagt. Maar augustus is ook de maand die, zowel in het Russisch als in het Nederlands, de naam gekregen heeft van de keizer onder wiens bestuur het Romeinse rijk zijn historische hoogtepunt beleefde. Typerend voor Mandelstams werkwijze is

dat hij het gegeven waarop de associatieve beweging van het hele gedicht berust pas in de laatste regel duidelijk naar voren laat komen.²

3

Het woordspel van Mandelstams gedichten is het product van een diepgevoeld respect voor de taal. De associaties waarmee hij zijn betekeniscomposities opbouwt zijn nooit willekeurig, hoe sterk persoonlijk ze vaak ook zijn gekleurd. Het gedicht is voor hem geen uiting, maar een ruimte waarin hij de verborgen mogelijkheden van de woorden tot ontplooiing laat komen. ‘Ieder woord,’ zegt hij in het *Gesprek over Dante*, ‘is een bundel; de betekenis ervan wijst naar verschillende kanten en is niet gericht op één officieel punt. Als we het woord “zon” uitspreken, maken we als het ware een enorme reis, waar we zo aan gewend zijn dat we ons slapende voortbewegen. Het verschil tussen poëzie en automatisch taalgebruik ligt hierin dat de poëzie ons midden in het woord wakker schudt. Dan blijkt het woord veel langer te zijn dan we dachten en we herinneren ons dat spreken altijd betekent: onderweg zijn.’ En in *Woord en Cultuur*: ‘Poëzie is een ploeg die de tijd zo omwoelt dat de diepe lagen, de zwarte aarde van de tijd, boven komen te liggen.’

Taal en cultuur zijn voor Mandelstam onscheidbare grootheden want de woorden van een taal bewaren onder hun oppervlakte het verleden van de cultuurgemeenschap. Als we de maandnaam ‘augustus’ gebruiken herscheppen we, zonder erop te letten, een netwerk van historische samenhangen dat ons als moderne Nederlanders of Russen verbindt met de Romeinse keizertijd. De rijkdom aan betekenis mogelijkheden die de woorden in Mandelstams poëzie ontfouwen onthult de samenstelling van de cultuur die achter de kleinste details van het dagelijks leven ligt. Mandelstams gedichten zijn dus – op een heel eigen manier – cultuurpoëzie. Het verleden interesseert hem niet als verleden, want onder ‘cultuur’ verstaat hij een band in de tijd – de herkenning van het verleden als een verborgen tegenwoordigheid en van de toekomst als iets dat in het voorafgaande is gegeven. ‘Cultuur’ is voor hem ook de herkenning – via de taal – van de samenhang tussen de meest persoonlijke ervaringen en de patronen die in de historische lagen van onze gemeenschappelijke voorstellingswereld bewaard zijn: ‘Wanneer een minnaar zich in de stilte verwacht in liefkozende benamingen en hij zich plotseling herinnert dat dit alles al eens geweest is: deze woorden en dit haar, en dat de haan die achter het venster kraait al in Ovidius’ *Tristia* gekraaid heeft, wordt hij bevangen door de diepe, duizeligmakende vreugde van de herhaling.’

Hiermee is iets aangegeven van de richtingen waarin we het moeten zoeken bij het volgen van de associaties in Mandelstams gedichten. Heden en verleden, persoonlijk leven en geschiedenis staan er naast elkaar met ondergrondse raakvlakken in de taal. Gelukkig zijn de gedachteovergangen tussen en binnen Mandelstams woorden voor een Nederlandse lezer in de meeste gevallen wel mee te maken. De cultuurassociaties in zijn poëzie stammen grotendeels uit het ook ons vertrouwde gebied van de Bijbel, de Grieks-Romeinse oudheid en de West-Europese

middeleeuwen en renaissance. Zijn ‘cultuur’ is de gemeenschappelijk-Europese, waartoe ook de Russische in Mandelstams besef volledig behoort, of zou moeten behoren – zijn hele werk is, evenals dat van Poesjkin, een verwoede bevestiging van dit verband. De stad die hij het meest bezingt is het ‘westerse’ Petersburg, waarvoor hij in de bundel *Tristia* de quasi oud-Griekse benaming Petropolis gebruikt. In de Kremlin-kathedralen, gebouwd door Italiaanse architecten in de oude Byzantijns-Russische stijl, herkent hij ‘Florence in Moskou’ en

*de verschoning van Aurora,
maar met een russische naam en met een bontmuts op het hoofd.*

De Russische dichter Mandelstam stelde zich, in de dertiger jaren van de twintigste eeuw, dezelfde taak als de Nederlandse zeventiende-eeuwer P. C. Hooft: een vertaling van Petrarca’s sonnetten. Dit is meer dan een curieuze overeenkomst; het illustreert de band van herhaling en herkenning die, volgens Mandelstam, de cultuur maakt tot een vormgevende eenheid onder een chaotische verscheidenheid van plaats en tijd. Het laat ook zien dat Mandelstam behoort tot de ‘familie’ van de klassieke Europese dichters. Zijn poëzie is geen individuele expressie, ook geen reconstructie van verloren vormen, maar de levende voortzetting van een traditie die in alle veranderingen zichzelf gelijk blijft. In een gedicht uit 1932 beschrijft hij zijn ontmoeting met een vroeg-negentiende-eeuwse Russische dichter, Batjoesjkov, die in een beroemde elegie op zijn beurt over een bewonderde voorganger uit het verleden, Torquato Tasso, heeft geschreven. De poëzie die hen alle drie verbindt is het ‘carillon van de broederschap’. En dichten is het overgieten van steeds dezelfde ‘eeuwige dromen, als bloedmonsters, van het ene glas in het andere’. Om een ander beeld te citeren, uit Mandelstams Ossian-gedicht van 1914:

*Een nieuwe bard maakt weer hetzelfde lied
en zingt het, als was het van hemzelf.*

Poëzie is voor Mandelstam een ideële ruimte die de dichters met elkaar delen, hoe ver ze ook in de geschiedenis van elkaar verwijderd mogen zijn:

*Beminnelijke Ariosto, eens gaat deze tijd voorbij –
misschien zullen wij dan uw azuur samen met ons zuiden
versmelten tot één alomvattend broeder-blauw.
Ook wij zijn daar geweest. Ook wij hebben er honing ingedronken.*

Mandelstam schreef deze regels in 1933, d.w.z. in een periode toen contacten met het buitenland voor Russen al een potentiële misdaad waren en Mandelstams gedichten niet meer werden gedrukt. Het ‘broeder-blauw’ waarin hij zijn werk situeerde was een Europese ruimte. Exotiek hoeven we er als Nederlanders dan ook niet te zoeken.

Mandelstams ontvankelijkheid voor de historische associaties in de taal betekent allerm minst dat hij een ‘geleerde’ dichter is. Zijn dichterlijke methode is, zoals hij zelf in *Woord en Cultuur* zegt, ‘het absolute tegendeel van eruditie’. Het soort poëzie waartoe hij de zijne rekent is, ‘bij al zijn gecompliceerdheid en innerlijke raffinement, naïef’. Om Mandelstam te kunnen lezen hoeft je dan ook geen wandelende encyclopedie te zijn. De hoge eisen die hij stelt liggen op een ander terrein. Met een paar woorden duidt hij op een gedachtewereld. Hij neemt aan dat je die herkent, maar vooral dat je genoeg fantasie hebt om vandaar weer snel naar een nieuwe gedachtewereld te vertrekken. Als dichter is hij minder geïnteresseerd in de gebieden waarop zijn associaties zich bij voorkeur bewegen – oudheid, renaissance, Rusland, de ervaringen van zijn particuliere leven – dan in het fascinerende spel van betrekkingen dat ontstaat wanneer die gebieden elkaar raken in de taal. Zelfs in een overwegend ‘klassiek’ gedicht als ‘Tristia’ uit de gelijknamige bundel is geen sprake van een consequente gerichtheid op het historische onderwerp waarnaar de titel verwijst. Academische speurders merkten tot hun verbazing dat de hanen die Mandelstam in de eerste twee strofen laat kraaien, en die hij in een hierboven geciteerd essayfragment zelf uitdrukkelijk met Ovidius’ *Tristia* in verband brengt, in diens Latijnse tekst nergens voorkomen. Het is een leerzaam voorbeeld van wat je bij Mandelstam wel en niet moet verwachten. Het woord ‘afscheid’ bergt voor hem (zestien jaar vóór zijn eigen verbanning om een onwelgevallig gedicht en twintig jaar vóór zijn transport naar Siberië) de herinnering aan het lot van de door keizer Augustus naar de Zwarte Zee verbannen Ovidius en aan de elegie waarin deze dichter het afscheid van zijn vrouw tijdens zijn laatste nacht in Rome beschrijft. Ovidius vertrekt bij het verschijnen van de morgenster – en ‘morgenster’ houdt voor Mandelstam ‘hanengekraai’ in, onverschillig of Ovidius het nodig gevonden heeft dit detail nog eens apart te vermelden. Bovendien hebben de woorden in hun rusteloze droombeweging alweer een nieuwe richting gekozen. ‘Afscheid’ doet de dichter óók denken aan het vertrek van een held op weg naar het slagveld, en nu doorkruisen associaties uit de wereld van de *Ilias* de herinnering aan Ovidius. Deze nieuwe associaties komen aan de oppervlakte door het woord ‘hanengekraai’, dat de gedachte wekt aan iets strijdlustigs: de haan die ‘als de heraut van een nieuw leven klapwiekend op de stadsmuur staat’. Ovidius, Homerus, en nog veel meer: het zijn maar tijdelijke rustpunten voor de ‘vrije’ woorden die zich verenigen in een patroon van bijna abstracte grondgegevens – man en vrouw, vertrek en thuiskomst, leven en dood.

Er is in de laatste strofe van het gedicht ‘Tristia’ nog een overgang die voor de Nederlandse lezer minder gemakkelijk te herkennen zal zijn:

*Laat het dan zo zijn: een doorzichtig wasfiguurtje
ligt op een schone aardewerken schaal
uitgespreid als een eekhoornvacht.*

Een Rus zal geen moeite hebben deze regels in te passen in een gedachtegang die zich beweegt om de tegenstelling tussen de man als ‘strijder’ en de vrouw als ‘wichelaarster’:

*Ons lot wordt beslist op het slagveld,
zij sterven terwijl ze in de toekomst kijken.*

De beginregels van de strofe herinneren aan een oud Russisch gebruik: huwbare meisjes gieten in de nacht voor Driekoningen een gesmolten kaars in een schaal met koud water en leiden uit de vormen van de stollende was af wie hun aanstaande is en hoe de vrijage gaat verlopen. Poesjkin heeft dit stukje folklore verwerkt in zijn dichtroman *Jevgeni Onegin*; de betreffende passage behoort tot het vaste repertoire van de Russische opvoeding. Mandelstams associatieve sprong van de klassieke oudheid naar het Russische platteland werkt hier nauwelijks als een verrassing. De sfeer van landelijkheid (herkauwende ossen, kraaiende hanen, het snorrende spinnewiel) en huiselijke magie schept in ‘Tristia’ een natuurlijk verband tussen de twee verschillende historische gebieden:

Alles is vroeger geweest, alles komt terug.

In deze bundel heb ik bewust geen gedichten opgenomen waarin typisch-Russische associaties zo’n grote rol spelen dat het herkennen ervan onontbeerlijk is voor het volgen van de gedachte. Mandelstam is al moeilijk genoeg als zijn woorden zich bewegen over min of meer vertrouwde betekenisterreinen. Een uitzondering is het gedicht ‘In een slede die met stro bedekt was’ uit 1916. Ik heb het vertaald omdat ik het in het Russisch een van Mandelstams ontroerendste gedichten vind. Het spel van de associaties, die een persoonlijke herinnering – een sleerit met een geliefde door Moskou – verbinden met een episode uit de Russische geschiedenis (Oeglitsj is de stad waar in het begin van de zeventiende eeuw de tsarewitsj Dmitri vermoord werd; een monnik, bekend geworden als de Pseudo-Dmitri, gaf zich uit voor de tsarenzoon die op een miraculeuze manier zou zijn ontsnapt – na een aanvankelijk succes werd hij gevangen genomen en terechtgesteld) wordt hier beheerst door een irrationele sfeer van ontzetting. Het effect is erg sterk, juist doordat iedere motivatie ontbreekt: we kunnen uit niets opmaken waarom de spreker bang is. In het volgen van de associatieve aaneenschakeling van zijn woorden *beleven* we zijn angst met hem. Het stro dat de sleepassagiers warm houdt doet hem denken aan de brandstapel van de Pseudo-Dmitri (van wie verteld wordt dat hij ‘rossig’ haar had – verschillende associaties doorkruisen elkaar). Personen en tijden schuiven ineen. De sleerit wordt beschreven in de verleden tijd; de historische herinneringen zijn eerst heden, later verleden en aan het eind weer heden. De beide Dmitri’s versmelten tot één figuur – soms zijn zij een ander dan de spreker, soms is hij met hen identiek (‘Ik word blootshoofds door de straten gevoerd’).

Dit gedicht is in meerdere opzichten een voorloper. Later, in de twintiger en dertiger jaren, is een ongrijpbare angst, waar de lezer even weerloos tegen is als de spreker, constant in Mandelstams poëzie voelbaar. En uit Nadjezjda Jakovljevna's memoires weten we dat de angsten die de spreker in het gedicht van 1916 associatief beleeft – een executie te midden van dreigende boerengestalten – dezelfde zijn die Mandelstam achtervolgden toen hij in 1934, na zijn eerste verblijf in de gevangenis, naar de Oeral werd getransporteerd.

4

Mandelstam is zijn uitgangspunt van het 'vrije' dichterlijke woord en van de onverbreekelijke samenhang tussen heden, verleden en toekomst in de cultuur zijn leven lang trouw gebleven. Het heeft niet alleen de aard van zijn poëzie bepaald maar ook zijn ontwikkeling als dichter en zijn persoonlijke lot in een tijd van revolutie en ideologie. Zijn talent ondergeschikt maken aan een taak was voor hem iets onmogelijks (hij was, hoe hard hij ook zijn best deed, mentaal zelfs niet in staat de lof-ode op Stalin te fabriceren die hem zijn leven moest redden). En op pogingen om met geweld een 'nieuwe maatschappij' te stichten, compleet met een 'nieuwe mens' en een 'nieuwe cultuur', kon hij instinctief niet anders reageren dan met verbijstering. Zijn eerste uitlatingen over de revolutie van 1917 hebben al een ondertoon van panische schrik:

*O tijd, al wie een hart heeft moet wel horen
hoe uw schip naar de diepte zinkt.*

De gedichten die Mandelstam in zijn verzamelbundel van 1928 bijeenbracht onder de titel '1921-1925' weerspiegelen een totale ontredde. De vormgevende verbanden van de cultuur, en dus ook van de taal, zijn verloren:

*Overal knarst het en zwiept het.
De lucht siddert van vergelijkingen.
Geen woord is beter dan een ander.*

Er is alleen nog chaos met hier en daar een inhoudsloze herinnering:

*Kinderen spelen met de wervels van gestorven dieren.
De broze jaartelling van ons tijdperk nadert zijn einde.*

De spreker is de 'zieke zoon' van een tijd die ergens 'in een graanhoop achter het huis' ligt te sterven. In de nieuwe wereld van de sovjetliteratuur, waar de oude idealen van vrijheid, gelijkheid en broederschap zijn vervangen door een belangengemeenschap van nijver-typende, gezagstrouwe schrijvers, en waar de 'snoeken' kleinere vissoorten ongehinderd terroriseren, is hij een onbehuisde vreemdeling.³

Als Mandelstam na een periode waarin hij alleen nog proza kon schrijven in de dertiger jaren weer tot dichten komt blijkt hij een nieuwe zekerheid te hebben gevonden. Zijn isolement is nu een vorm van vrijheid. In Mandelstams laatste gedichten vinden we, naast alle angst, een zelfbewuste uitdaging, humor en een gemoedrust die hem zelfs in staat stelt te genieten van de omgeving van wolkenluchten en verregende laagvlakten waarin hij als balling is opgesloten – hij vindt er de inspiratie voor een ongekende vorm van ‘natuurpoëzie’. Mandelstams clandestiene werk uit de jaren 1930-1937 heeft veel kanten. Het is onder andere een doorlopende definitie van de verhouding tussen ‘macht’ en ‘dichterschap’. Wie zal het sterkst blijken, de ‘afgod’ die als een farao binnen de bergwand van het Kremlin sluimert, of de dichter in zijn ‘ondergrondse arbeid’ met de taal? Voor Mandelstam heeft deze vraag niet alleen betrekking op zijn eigen situatie, want die is – in een verscherpte vorm – de herhaling van een patroon dat zich overal voordoet waar ‘poëzie’ is (in tegenstelling tot wat Mandelstam in een prozastuk de ‘toegestane literatuur’ noemt). De Ariosto die in de praktijk afhankelijk is van de grillen van het hertogelijke hof beschikt in zijn ‘zinledige taal’ over een eigen soort macht:

*Macht boezemt afschuw in als de handen van een barbier.
Maar hij speelt zelf de vorst, steeds beter en steeds sluw.*

Mandelstams geloof in een organisch verband van de tijden als de onzichtbare grondslag van alle cultuur en poëzie was in zijn laatste periode sterker dan ooit. Vandaar zijn irrationele vertrouwen op de toekomstige lezer toen hij midden in de Stalin-tijd op een huurkamertje in Voronjezj het ene niet-toegestane gedicht na het andere aan zijn vrouw dicteerde. Hij was ervan overtuigd dat zijn woorden, als onzichtbare kiemen, in de ‘zwarte aarde’ bewaard zouden blijven.

5

Ik zou nooit op het idee gekomen zijn een hele serie Mandelstam-gedichten te vertalen als zoveel lezers van de *Mémoires* me niet hadden aangemoedigd om het te proberen. Het was een uitdaging die geleidelijk ging opwegen tegen de zekerheid dat een vertaling – in de zin van een betrouwbare weergave van de klank- en betekeniscompositie van het origineel – onbestaanbaar was en dat ik die in ieder geval nooit zou kunnen leveren. Deze zekerheid is bij het werk niet minder geworden en als ik de resultaten toch publiceer, dan is het omdat ik geloof dat de lezer, zolang we in het Nederlands niets beters hebben, er tenminste uit kan *raden* wat voor soort gedichten Mandelstam in het Russisch geschreven heeft.

Het leek me onjuist om opzettelijk te proberen de klankvorm van Mandelstams poëzie in de vertaling na te bootsen. Met uitzondering van ‘Wie een hoefijzer vindt’ – waar het thema van de desintegratie van alle verbanden zich ook uitstrekt tot de vorm – zijn de gedichten van Mandelstam geschreven met rijm en een traditioneel metrum. Het is een wezenlijk aspect van zijn werkwijze met de taal. Maar wie kan in

het Nederlands rijm en metrum zo hanteren dat het effect ook maar bij benadering vergelijkbaar is met de ‘betoverende tweespraak van gepaarde klanken’ die Mandelstam in de moderne Russische poëzie onovertroffen maakt? En wat had zo’n poging voor zin als ik, ter wille van de klank en een juist aantal lettergrepen, op een ander niveau zou moeten knutselen met de precisie van Mandelstams associaties? Er gold voor mij nog een ander bezwaar. Formele vertalingen gaan een eigen leven leiden, ze worden voor de lezer een substituut van het origineel. Mijn werkwijze was anders, want ik wilde van Mandelstams poëzie een beperkte aanduiding geven, niet er iets voor in de plaats stellen. De lezer moet de teksten in deze bundel dan ook niet beschouwen als gedichten, zeker niet als gedichten van Mandelstam. Het zijn onbewerkte vertalingen, waarin ik geprobeerd heb althans de woordbetekenis zuiver weer te geven – niet zo letterlijk dat de toon en de associatieve werking volledig zouden verdwijnen en met hier en daar een herinnering aan de oorspronkelijke beweging van Mandelstams zinnen.

Bij het maken van de keuze uit Mandelstams gedichten ben ik ervan uitgegaan dat die representatief moest zijn, zowel voor de verschillende kanten van zijn dichterschap als voor zijn ontwikkeling vanaf de bundels *Steen* en *Tristia* tot en met het laatste werk uit de Voronjezj-periode. Het bleek al gauw dat, ondanks mijn beperkte opzet bij het vertalen, lang niet ieder gedicht in gelijke mate lukte. De meerdere of mindere vertaalbaarheid liet zich ook niet voorspellen: gedichten die bijna probleemloos leken weigerden absoluut zich naar het Nederlands te schikken en andere, die ik nauwelijks aandurfde, deden dat – relatief – met een zeker gemak. Zo veranderde de samenstelling van deze bundel voortdurend. Kenners van Mandelstams werk zullen er veel van zijn belangrijkste gedichten in missen. Toch is de selectie zo gebleven dat het totale dichtwerk van Mandelstam in kort bestek redelijk is vertegenwoordigd.

¹ De dichter Aleksandr Blok heeft gewezen op het droomkarakter van Mandelstams gedichten. In 1920 noteerde hij, na een voordrachtsavond waar Mandelstam was opgetreden, in zijn dagboek: ‘Zijn poëzie ontstaat uit dromen, hoogst originele dromen die volledig binnen het gebied van de kunst liggen.’

² Een paar associatieve verbanden heb ik in deze bespreking van ‘Vrolijk hinnikend...’ bewust buiten beschouwing gelaten. Het zijn terloopse effecten die voor de Russische lezer onmiddellijk herkenbaar zijn maar in de vertaling helaas verdwijnen. Zo wekt de ‘onbewolkte droefheid’ van de laatste strofe in het origineel de herinnering aan een bekende regel van Poesjkin. De eerste regel van Mandelstams gedicht, die in het Nederlands een weinig gelukkige indruk maakt, is in het Russisch natuurlijker met het vervolg verbonden doordat in die taal de wortels van de werkwoorden ‘hinniken’ en ‘roesten’ toevallig in klank gelijk zijn. In Mandelstams poëzie van vóór 1930 spelen zulke associaties-op-de-klank een betrekkelijk ondergeschikte rol. Pas in de Voronjezj-periode worden ze bij hem tot een veelgebruikt middel voor de meest grillige betekeniscombinaties. Dit kenmerk maakt veel van Mandelstams gedichten

uit die tijd extra onvertaalbaar. Los van het Russisch brengen zij, op zijn gunstigst, niet meer over dan een intrigerend abacadabra.

³ De vereenzelviging van het literaire Moskou met de vissenwereld uit fabels en spreekwoorden gaat in het gedicht '1 januari 1924', zoals gebruikelijk bij Mandelstam, gepaard met een uitvoerig spel van associaties. Het begint als de spreker vertelt dat hij op zijn nachtelijke rit gehuld is in een 'vissenbontje' – wat in het Russisch niet meer wil zeggen dan: een ordinair bontje van een paar roebel. De uitdrukking maakt zich los uit zijn gebruikelijke betekenisverband en wekt een hele serie surrealistische beelden – van de stoomwolk die als een 'zilverstroom van karperschubben' in de vrieslucht uit de theehuizen naar buiten slaat tot de 'snoekgraat' die in de typemachines van de sovjetschrijvers blijkt verborgen.