

Martin de Haan

Landschappen voor Wang Wei

Martin de Haan (1966) is literair vertaler, schrijver en fotograaf. Naast zijn vaste schrijvers, Michel Houellebecq en Milan Kundera, vertaalde hij – vaak in samenwerking met Rokus Hofstede, met wie hij ook het blog Hof/Haan bijhoudt – werk van zowel hedendaagse als klassieke Franse auteurs, o.a. Jean Echenoz, Régis Jauffret, Georges Simenon, Marcel Proust, Benjamin Constant, Denis Diderot, Abbé Prévost en, momenteel, Gustave Flaubert (een nieuwe vertaling van Madame Bovary). In 2013 werd hem de Letterenfonds Vertaalprijs toegekend. Onder de titel Riskante relaties verscheen zijn hervertaling van het enige boek van Pierre Choderlos de Laclos, Les Liaisons dangereuses (1782), waarvoor hij in 2018 de Filter Vertaalprijs en de Dr Elly Jaffé-prijs ontving. In juni 2021 verscheen zijn eigen debuutroman, Ramkoers. Sinds 2020 exposeert hij ook als kunstfotograaf. Een eerdere versie van dit artikel verscheen in Het trage vuur, tijdschrift voor Chinese literatuur 27 (oktober 2004). De slotalinea is nieuw.

Landschappen voor Wang Wei

Hoe vertaal je een landschap? Rare vraag. Een landschap is geen taal, dus je kunt het ook niet vertalen. En als het landschap wordt beschreven in een gedicht? Dan vertaal je het gedicht, niet het landschap, dus de vraag blijft onzinnig. En als het een Chinees gedicht is, over een Chinees landschap? Dat verandert niets aan de zaak, want ook al maakt het voor de benadering van het gedicht misschien verschil uit, het landschap zelf blijft gelijk.

Of toch niet? Die conclusie kun je trekken uit een aardig boekje van Eliot Weinberger en Octavia Paz, *Nineteen Ways of Looking at Wang Wei*. Aan de hand van zestien zeer verschillende vertalingen van hetzelfde Chinese gedicht, ‘鹿柴’ van de beroemde landschapsdichter Wang Wei (699-761), betoogt Weinberger op heracliteaanse wijze dat hetzelfde gedicht geen twee keer kan worden gelezen, omdat elke lezing er een ander gedicht van maakt – en in die zin is elke lezing een vertaling, elke vertaling een lezing. Je zou dat het boemerangeffect van vertalen kunnen noemen: iedere vertaler wil zo goed mogelijk vertalen wat er staat, maar tegelijk bevat iedere vertaling ook een impliciet voorstel om de tekst zó te lezen en niet anders: ‘Kijk, dit staat er.’ En als het gedicht over een landschap gaat, zoals bij Wang Wei het geval is, verandert met het gedicht ook het landschap dat erin wordt beschreven, want ook daarbij treedt natuurlijk een boemerangeffect op: hetzelfde landschap kan geen twee keer worden beschreven, elke beschrijving maakt er een ander landschap van; het feit dat dezelfde beschrijving geen twee keer kan worden gelezen en vertaald, versterkt dat effect alleen nog maar.

Naïeve tegenwerping: Wang Wei zelf heeft ongetwijfeld één bepaald landschap op het oog gehad, en moet een lezer of vertaler dan niet proberen dat te reconstrueren? We weten inderdaad dat de cyclus waaruit het gedicht afkomstig is om een zeer concrete plek draaide, namelijk Wang Wei’s buitenverblijf aan de rivier de Wang in de buurt van de toenmalige Chinese hoofdstad Chang’an. Hij bezat daar een huisje dat aan de dichter Song Zhiwen had toebehoord, en in zijn cyclus van twintig kwatrijnen, oorspronkelijk geschreven voor een grote rolschildering met hetzelfde onderwerp (Wang Wei was behalve een van de grootste dichters ook een van de grootste schilders van de Tangdynastie), beschrijft hij twintig plaatsen in de Wangvallei waar je ‘aangenaam kunt wandelen’, zoals hij in zijn inleidinkje zegt. Overigens heeft Wang Wei’s vriend en collega-dichter Pei Di een parallelle cyclus over dezelfde plaatsen geschreven. Het is jammer dat de twee cycli meestal niet samen worden afgedrukt, want ze belichten elkaar wederzijds en laten tegelijk mooi zien waarom hetzelfde landschap geen twee keer kan worden beschreven. Wang Wei mag dan bij het schrijven van zijn gedicht een specifiek landschap op het oog hebben gehad, voor ons is dat landschap ten enenmale onbereikbaar, niet alleen omdat het allang niet meer bestaat, maar vooral ook omdat we er direct ons eigen landschap van zouden maken, precies zoals lezers en vertalers doen met een gedicht. Zelfs met Wang Wei’s gedicht in de hand en de dichter zelf als reisgids erbij zouden we iets anders zien dan hij.

Iets minder naïeve tegenwerping: misschien ging het Wang Wei, die een overtuigd boeddhist was, wel veel minder om het concrete landschap dat de aanleiding vormde voor zijn gedicht, dan om de verzinnebeelding van een spirituele abstractie. In dat geval maakt het niet zoveel uit hoe we het landschap invullen, als het maar recht doet aan de boeddhistische symboliek. Zo bijvoorbeeld, in de door Weinberger geprezen vertaling van Burton Watson:

DEER FENCE

*Empty hills, no one in sight,
only the sound of someone talking;
late sunlight enters the deep wood,
shining over the green moss again.*

Wat is hier boeddhistisch aan? Volgens Weinberger begint het al met de titel, die niet alleen zou verwijzen naar een specifieke plaats in de Wangvallei (Wang Wei zou er naar verluidt later begraven zijn), maar tegelijkertijd ook naar de hertenkamp van Sarnath bij Benares, waar de Boeddha zijn allereerste preek hield en zijn leer stichtte. Andere mogelijk boeddhistische elementen zijn de onpersoonlijkheid van het gedicht (er is geen ik-persoon, geen individualiteit), de daarmee overeenkomende leegheid van de heuvels, het uit het westen afkomstige avondlicht (dat volgens Paz een zinspeling zou zijn op het Westelijk Paradijs, het domein van de door Wang Wei vereerde Amida Boeddha), en tot slot het beschenen groene mos, dat de verlichte toestand zou symboliseren. De vertaling van Burton Watson leent zich uitstekend voor zo'n boeddhistische lezing, zonder dat het spirituele landschap het concrete landschap verdringt, zoals bijvoorbeeld gebeurt in de tweede versie van Octavio Paz: 'Luz poniente: / alumbra el musgo y, verde, asciente.' ('Westelijk schijnsel: / verlicht het mos en verheft zich, groen.')

Al lezend en vertalend maken we landschappen voor Wang Wei. Soms lijken ze op elkaar, soms ligt er een wereld van verschil tussen. Neem de volgende twee Nederlandse vertalingen:

DE HERTENKAMP

*De lege berg: je ziet geen mensen,
Je hoort alleen de echo van hun stemmen.
Het kerend zonlicht door het diepe woud
Beschijnt opnieuw het groene mos.*

HERTENPARK

*op de laatste berg zul je geen mensen zien
daar klinkt weergalm van taal alleen
licht dringt tussen de bomen terug
opnieuw belicht komt mos naar voren*

De eerste vertaling is van Wilt Idema, wiens *Spiegel van de klassieke Chinese poëzie* in het Nederlandse taalgebied nog lang toonaangevend zal zijn. Idema's opvatting van het vertalen is zeer rechttoe, rechtaan: hij probeert 'zowel vorm als inhoud zoveel mogelijk recht te doen', en in zijn gediensstigheid aan de tekst wijst hij elke verfraaiing af. 'Ik heb nooit getracht van het Chinese origineel een Nederlands gedicht te maken,' zegt hij. Daarmee bedoelt hij niet dat zijn vertalingen prozaïsch zijn, maar dat hij weigert zich te conformeren aan de moderne westerse opvattingen over poëzie. Zijn aanpak is dan ook altijd gelijk: de regelmatige vorm van het Chinese origineel (vast aantal karakters per regel) wordt omgezet in een regelmatige Nederlandse vorm (vast aantal lettergrepen per regel), waarin de inhoud zo letterlijk mogelijk wordt weergegeven, met inachtneming van de parallellismen die zo typerend zijn voor klassieke Chinese poëzie.

De tweede vertaling getuigt van een heel andere aanpak. De maker ervan, Lloyd Haft, is zelf dichter, en doet met zijn vertalingen precies wat Idema niet wil: moderne Nederlandse gedichten schrijven. Vooral zijn Meng Jiao-vertalingen, gebundeld als *Jonggestorven abrikozen*, laten goed zien hoe hij zich de stof toe-eigent en binnen in zijn eigen oeuvre plaatst. Ook Haft heeft aandacht voor vorm, maar op een heel andere manier dan Idema: de vorm is bij hem geen emmer waarin de inhoud met zo min mogelijk verlies moet worden overgegoten, maar een organisch met die inhoud verknoopte grootheid waarin zaken als ritme en klank voorop staan.

Alleen al dat verschil in aanpak levert twee zeer verschillende landschappen op. Idema's landschap is concreet, realistisch, en het bepaalde lidwoord in de titel herinnert ons eraan dat het gedicht over een specifieke, bekende plaats gaat: de hertenkamp vlak bij Wang Wei's buitenhuisje, een van de twintig plaatsen in de Wangvallei waar de dichter een kwatrijn aan heeft gewijd. Ook de lege berg krijgt een bepaald lidwoord: de leegheid van de berg wordt bekend verondersteld, het is geen nieuwe informatie. En tot slot blijken zelfs de onzichtbare mensen in zekere zin al bekend, getuige het bezittelijk voornaamwoord 'hun' in de tweede regel: door de stemmen die we horen weten we dat er mensen zijn, maar waar we ook kijken, we zien ze niet.

Opmerkelijk is dat door dat kleine woordje 'hun' niet de afwezigheid van mensen voorop komt te staan, maar hun aanwezigheid. Dat is bij Haft wel anders. Zijn landschap is abstract, zinnebeeldig, van elke bepaaldheid ontdaan: de spirituele inslag is hier direct voelbaar, en net als Octavio Paz laat Haft die willens en wetens ten koste gaan van het landschappelijk realisme. De Wangvallei is vervangen door een toekomstbeeld van de 'laatste berg' (waarmee ongetwijfeld de boeddhistische 'leegte' wordt bedoeld, het opgaan in de onpersoonlijke oneindigheid), waar taal klinkt zonder dat er mensen zijn: alle individualiteit is opgelost. De lidwoordloze, abstracte titel 'Hertenpark' krijgt daardoor iets raadselachtigs, dat alleen te verklaren valt met een verwijzing naar de eerdergenoemde hertenkamp van Sarnath: niet alleen is er in geen velden of wegen een hert te bekennen, er zijn ook geen velden of wegen en geen park, er is eigenlijk helemaal niets behalve terugdringend licht en naar voren komend mos. Of toch: er is een 'je' die geacht wordt het tafereel gade te

slaan, en die zijn individualiteit blijkbaar heeft behouden. Die anonieme waarnemer is misschien wel het enige gemeenschappelijke element in de landschappen van Wilt Idema en van Lloyd Haft.

Dezelfde anonieme waarnemer verschijnt in een andere Nederlandse vertaling, van Daan Bronkhorst:

HERTENPARK

Verlaten berg.

Hier geen mens te zien.

Toch hoor je ze:

echo van stemmen.

Tegenschaduw

ligt diep in het bos.

Het zonlicht kaatst

op het blauwe mos.

Het gedicht lijkt te beginnen met een objectieve mededeling van een alwetende verteller: de berg is verlaten, er is geen mens te zien. Maar die mededeling wordt direct weersproken: er blijkt wel degelijk een mens op de berg te zijn, die wordt aangesproken met 'je', en zelfs nog meer mensen, want 'je' hoort 'ze'. Net als 'hun' in de versie van Idema heeft 'ze' een bepalende functie: er is sprake van een *specifieke* groep mensen van wie 'je' de stemmen hoort, en opnieuw lijkt de aanleiding tot het gedicht dus niet de afwezigheid maar juist de aanwezigheid van mensen te zijn. Is 'je' misschien afgedwaald van het gezelschap waarmee hij op de berg is gaan wandelen?

De grote afwezigen in al deze hertenkampen zijn niet de mensen maar de herten. Wordt het landschap daarom leeg genoemd? Misschien kan een laatste versie, de *ik-* en *je-loze* vertaling van Silvia Marijnissen, het antwoord geven:

HERTENLOO

Lege bergen, er is niemand te zien,

alleen het geluid van stemmen weerklinkt.

Avondstrijklicht valt het dichte bos in,

op het blauwgroene mos glanst het weer op.

De herten zijn niet wat ze lijken. Sterker nog, ze lijken niet eens, ze zijn er gewoon niet. Of toch wel? Het feit dat er geen mens te zien is, ook al klinken er in de verte wel stemmen, moet voor de herten in de Wangvallei heel geruststellend zijn. En relaxed herkauwend, stel ik me zo voor, zien ze het avondstrijklicht glanzen op het mos.