

De ongelukkigste mens op aarde

Over de vertaling van George Eekhouds *Escal Vigor*. Katelijne De Vuyst

Word je als vertaler van een bepaald auteur, tijdelijk die auteur? Ik mag hopen van niet, vooral omdat er bij mij een aantal heel excentrieke individuen tussen zaten, zoals Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, de cynische misantroop die zijn hele leven heen en weer werd geslingerd tussen een fanatiek katholicisme en een al even fanatiek ongelooft. Of Stevie Smith, het eeuwige schoolmeisje dat toch een behoorlijk venijnig karakter had. Of de nogal narcistische Paul Smaïl, een jonge 'Arabe de Barbès' uit Parijs, maar eigenlijk een pseudo van Jack-Alain Léger, die in 2013 uit het leven stapte.

De stelling zou volgens mij automatisch leiden tot de impasse waarin Borges' personage Pierre Ménard, een symbolist uit Nîmes, uit de verzameling *Fantastische verhalen* terecht kwam. Aangespoord door de Duitse romanticus Novalis, die het thema aankaart van de 'totale identificatie met een auteur', neemt 'Pierre Ménard, schrijver van de Quichote', zich voor Cervantes' meesterwerk te herschrijven. Hij wilde niet zomaar een andere *Don Quichot* schrijven – wat makkelijk zou zijn – maar *dé Quijote*. Zijn streefdoel bestond erin bladzijden voort te brengen die woord voor woord samen zouden vallen met de woorden van Miguel de Cervantes. Een onmogelijke taak, die slechts resulteerde in twee hoofdstukken en een fragment. Toch besluit de verteller: 'de fragmentarische Quichot van Ménard is subtieler dan die Cervantes. [...] Hoewel de tekst van Cervantes en die van Ménard op woordniveau identiek zijn, is de tweede oneindig veel rijker (dubbelzinniger, zullen lasteraars beweren; maar dubbelzinnigheid is rijkdom).' Wat hij in de rest van het verhaal aan de lezer bewijst. Maar hiermee kom ik als vertaler naar het Nederlands niet veel verder.

Een andere, al even radicale stellingname, trof ik aan bij de Canadese schrijfster en dichteres Erin Mouré, die in haar vertaling *Sheep's Vigil* van Caeiro's *O Guardador de Rebanhos*¹ een opmerkelijke strategie heeft toegepast. Fernando Pessoa nam zoals u weet verschillende persona's aan om de meervoudigheid te illustreren van het zelf, dat hij beschouwde als een spiegel of uiting van de meervoudige werkelijkheid: 'Sê plural, como o universo!' (*Aforismos* 15). In haar vertaling van de bundel gebruikte Mouré de naam Eirín Moure, alsof ze zelf een nieuwe persona van Pessoa/Caeiro was. Caeiro's taal

¹ *Sheep's Vigil by a Fervent Person: A Translation of Fernando Pessoa's 'O Guardador de Rebanhos'*. Toronto, Anansi, 2001.

wordt gekenmerkt door een directe, zintuiglijke beleving van de natuur. Zijn verzen zorgden ervoor dat Mouré haar eigen omgeving in Toronto op een andere manier ging ervaren: ze kreeg aandacht voor de kreken, bomen, de lucht, klanken en bewegingen in haar streek, zodat in haar vertaling uiteindelijk het landelijke Toronto de plaats innam van het landelijke Portugal. Ze schreef haar eigen *Guardador de Rebanhos* zoals Pessoa die zou hebben geschreven indien hij een Canadese dichteres uit het begin van de 21^{ste} eeuw was geweest. Sommige recensenten veroordeelden haar werk als een slechte vertaling, een vervalsing zelfs. Mouré is het daar niet mee eens en beschouwt haar tekst hoe dan ook als een vertaling – misschien wel de beste waartoe ze in staat was – waarbij de ruimte, het origineel, maar ook haar eigen stem en talent in het Engels een gedaanteverandering ondergingen. Bovendien hebben haar verzen dezelfde structuur als Caeiro's gedichten, en hadden ze zonder het origineel nooit kunnen bestaan. Die originele tekst vormde nooit een obstakel, hij heeft haar integendeel aangemoedigd, ervoor gezorgd dat haar vertaling levendiger werd en beter ging lopen. Hij heeft haar als vertaler veranderd, gelukkig gemaakt. Daarom bestempelt ze haar Caeirovertaling als een *transelation* – de overdracht van een gevoel van vreugde (*elation*)².

Als ik beide aanpakken vanuit de hoek van de schilderkunst zou bekijken, zou men in het geval van Pierre Ménard over een kopie kunnen spreken, in dat van Mouré van een vervalsing, in de trant de oudemeesterdoeken van Han van Meegeren. Met dat verschil natuurlijk dat Ménard een fictief personage van Borges is en dat Mouré als postmodern schrijver op haar beurt een subtiel spel speelt met de oorspronkelijke tekst en zijn intertekstuele context, en dat ze helemaal niet de bedoeling had haar lezers te misleiden.

Maar wat doe je als vertaler, onderworpen aan de eerste bepaling van het modelcontract: een naar inhoud en stijl getrouwe en onberispelijke Nederlandse vertaling rechtstreeks uit het oorspronkelijke werk? Dat 'getrouw' drukt iedere vertaler op slag met zijn neus op het aloude en existentiële probleem van zijn vak: hoe kun je met een ander materiaal, een andere woordenschat, een ander idioom hetzelfde effect ressorteren als in de originele tekst? Voortbordurend op Borges' aanbeveling [uit het interview opgenomen in het januarinumnummer 1976 van *Sur*, 'Problemas de la traducción' Buenos Aires, n° 338-339] dat een vertaling vrij moet zijn, en dat de vertaler als taak

² *My Beloved Wager*. 'Fidelity Was Never My Aim (But Felicity)', pp. 190-193.

heeft het origineel te herscheppen, waarbij de tekst als pre-tekst geldt, zei de Argentijnse schrijver Alberto Manguel, auteur van o.a. *De geschiedenis van het lezen*, tijdens zijn voordracht 'Het wonder van de vertaling' van 1 december 2011 in Flagey, Brussel, n.a.v. de avond 'Grand Hotel Europa', een publieke hommage aan de literaire vertalers, onder meer het volgende: 'De raad opvolgend die Borges een eeuw later zou geven, hebben de Spaans-Amerikaanse vertalers de traditie van de niet-letterlijke vertaling tot verbluffende uitersten gedreven. Het gaat niet meer om het louter omzetten van de woorden van de ene naar de andere taal, het stramien omkeren, of volgens het voorstel van Cervantes [...] gobelins aan de achterkant bekijken. De opdracht is veel ambitieuzer, veel complexer, veel ingenieuzer: het origineel reconstrueren in een andere geografie, het landschap koloniseren met een vreemde tekst, een boom uit een ander klimaat in een vreemde bodem planten.' En ook de lezer kreeg meteen een opdracht: 'De oneindige taak van de lezer – de universele bibliotheek doorzoeken naar een tekst die hemzelf definieert – wordt vergroot (voor zover het oneindige te vergroten valt) wanneer die lezer zich rekenschap geeft van zijn kwaliteit als vertaler. Dan verandert de gelezen tekst in talloze andere teksten, wordt hij getransformeerd in het vocabularium van die lezer, gedefinieerd in andere contexten, andere ervaringen, andere herinneringen, geordend in andere boekenkasten. De lezer-vertaler legt de op papier gefixeerde tekst een nomadische tekst voor die nooit wortel schiet. Dat is de ontroerende paradox van de kunst van het vertalen: dat een literair werk via die voortdurende migraties, die onophoudelijke verkenningen, een beetje minder onbepaald wordt, minder ongewis dan het uit zijn aard van kunstwerk noodzakelijk is, en als door een wonder een soort immanente onsterfelijkheid krijgt.'

De opvatting dat elke lezer aldus een vertaler wordt, opent voor mij wél deuren om de auteur die ik vertaal en zijn personages te benaderen, en eigenlijk doet George Steiner in *After Babel* dat nog meer: hij beschouwt elke zin die wordt uitgesproken intrinsiek als een vertaling – de omzetting in taal van een denkact, een beeld dat in de hersenen opkomt en in woorden wordt omgezet. Het verklaart volgens mij meteen ook waarom vertalingen steevast van elkaar verschillen of dat zinnen van meer dan pakweg vijf woorden vrijwel nooit op dezelfde manier worden vertaald. Ongeacht de 'kwaliteit' en de 'stilistische en inhoudelijke getrouwheid' en de bewust of onbewust toegepaste 'vertaalstrategie' geven de opvattingen van Manguel en Steiner elke vertaling een zekere

legitimiteit.

Als vertaler beschouw ik me in de eerste plaats als een lezer. Ik benader de door mij te vertalen tekst met mijn arsenaal aan inzichten, competenties, middelen en onvermijdelijk ook tekortkomingen. Om die lacunes in de mate van het mogelijke op te vullen probeer ik die tekst zo goed als ik kan te doorgronden, zit ik de auteur zo dicht mogelijk op de huid en moet ik hem en zijn werk leren kennen. Voordat ik zijn tekst begin te vertalen, probeer ik zo veel mogelijk van hem te lezen. Bij een dode auteur is dat voor mij het eerste toegangspoortje. Daarna probeer ik als een soort detective te achterhalen wie de man of vrouw in kwestie eigenlijk was, lees ik de biografie als die voorhanden is en ga ik op zoek naar eigentijdse getuigenissen en documenten. Het motiveert me als ik de auteur sympathiek vind, of ontroerend, of grappig...

Georges Eekhoud (1854-1927) behoorde tot de generatie Franstalige Vlaamse auteurs waar ook de dichters Emile Verhaeren (1855-1916) en Max Elskamp (1862-1931), Nobelprijswinnaar Maurice Maeterlinck (1862-1949) en Georges Rodenbach (1858-1898), de auteur van *Bruges, la morte*, deel van uitmaakten en die als schrijver actief waren tussen 1880 en de jaren 1920, grosso modo de tijd van de belle époque. Maar terwijl het werk van zijn collega's altijd onder de aandacht is gebleven en met de regelmaat van de klok wordt vertaald, verzonken de boeken van Eekhoud na zijn dood in 1927 binnen de kortste keren in de vergetelheid. In *Eekhoud le rauque* wijt biografe Mirande Lucien de veronachtzaming aan de sociale opvattingen van de auteur: Eekhoud koos tijdens zijn leven stevast de zijde van de zwaksten in de samenleving en op politiek vlak ging zijn sympathie uit naar uiterst links en de anarchistische beweging. Zijn pacifistische overtuiging kon evenmin op begrip rekenen, noch zijn pleidooien voor godsdienstvrijheid. In het door liberale en christelijke partijen gedomineerde België van rond de Eerste Wereldoorlog waren dat weinig aanbevelenswaardige eigenschappen.

Toch is hij voor mij een van de meest intrigerende schrijvers die ik ben tegengekomen. Ik heb jarenlang antiquariaten en boekenmarkten afgestruind om zijn romans en verhalen te verzamelen, waarvan de meeste niet langer in de reguliere boekhandel te verkrijgen zijn. En ik wist meteen dat ik hem wilde vertalen. Omdat hij zo aandoenlijk eerlijk klinkt. Vanwege zijn humanisme en zijn pleidooi voor sociale rechtvaardigheid, vanwege zijn aanvallen tegen de hypocrisie van de kerk en tegen het kapitalisme, waarvan hij toen al het rücksichtslose winstbejag aan de kaak stelde. En ook omdat zijn liefde voor het 'Vlaams' zoals hij dat noemde, authentiek was, geen

romantische pose zoals dat bij zijn collega-schrijvers vaak het geval was – vooral bij Maeterlinck, die zich geregeld liet betrappen op smalende uitdrukkingen als ‘*un informe et vaseux jargon*’ (‘een vormeloos, modderig taaltje’) of ‘*un coassement de grenouilles, mis en grammaire*’ (‘een in spraakkunst overgezet kikkergekwaak’).

Eekhoud zelf hanteert een barok, zinnelijk proza dat hij doorspekt met talloze archaische woorden, Belgisch Franse en Vlaamse zinsneden en uitdrukkingen – het verstrekt zijn verhalen een hoge dosis couleur locale en authenticiteit. Deze eigenschappen stelden me als vertaler natuurlijk voor een grote uitdaging. Hoe zorg je ervoor dat zo’n weelderige tekst vol vergelijkingen, herhalingen en opeenstapelingen van synoniemen en adjectieven in het Nederlands de leesbaarheid behoudt die hij in de oorspronkelijke versie nog altijd bezit? Het Frans is immers beter dan het nuchterdere Nederlands bestand tegen een zekere overdadige retoriek. Ik voelde me bijgevolg gedwongen keer op keer mijn versie te polijsten en ik heb mijn hele trukendoos moeten aanspreken om, zonder afbreuk te doen aan het sierlijke origineel, toch een verteerbare tekst af te leveren. Ondanks de problemen waarvoor zijn taal me stelde, heeft het vertalen zelf van de drie door mij gepubliceerde teksten al met al wellicht minder tijd in beslag genomen dan mijn lange zoektocht naar de mens achter de schrijver, waarbij ik voortdurend nieuwe ontdekkingen deed en nog altijd doe – nog altijd verschijnen er nieuwe documenten en commentaren online, worden brieven en bijdragen gedigitaliseerd. Zo bleek tot mijn verrassing dat Eekhoud op het eind van de negentiende eeuw al kwistig gebruik maakte van intertekstuele verwijzingen. In *Escal Vigor* recycleerde hij niet alleen hele passages uit vroeger werk, maar interpreteerde hij op een heel eigenzinnige manier Hendrik Conscience’s ‘Legende van de brandende schaapherder’, terwijl in het bloedige einde van het boek de mythe van Orpheus overgeplaatst wordt naar Klaarvatsch op het eiland Smaragdis. De symbolistische roman is niet alleen een apologie van de homoseksualiteit, maar staat evenzeer in het teken van Jean-Jacques Rousseau’s idealistische opvattingen over ‘le bon sauvage’.

Andere interessante gegevens waren Eekhouds vriendschap met Jacob Israël de Haan, zijn actieve rol bij de eerste homobewegingen in Duitsland en Nederland, zijn grote belangstelling voor de ontwikkelingen in de fysica en de geneeskunde – allemaal zaken die me hier te ver zouden leiden, en waarvoor ik verwijs naar de biografie, Eekhouds briefwisseling, mijn Vertaalverhaal en mijn nawoorden bij *Escal Vigor* en *Het hart van Tony Wandel*.

Op een handvol in eigen beheer uitgegeven dichtbundels na heeft Georges Eekhoud uitsluitend prozateksten achtergelaten, romans, verhalen en novellen, essays en kunstenaarsmonografieën, journalistieke stukken, dagboeken en brieven. Jarenlang hield hij voor *Le Mercure de France* een letterkundige kroniek over België bij. In tegenstelling tot de vier eerder vermelde schrijvers was hij van bescheiden afkomst. Nadat hij op zijn elfde beide ouders had verloren, trad zijn oom Henri de Oedenkoven, de latere burgemeester van Borgerhout, op als voogd van de jonge Georges. Die werd eerst naar het Mechelse college gestuurd, maar was er na een jaar niet meer welkom: 'heeft zich altijd op een erg verdachte manier gedragen' vermeldt het schoolregister. Daarna werd Eekhoud aan een chique Zwitserse kostschool ingeschreven, maar toen zijn oom plotseling overleed, moest hij naar België terugkeren. Ook van de Koninklijke Militaire School, waar hij vanaf oktober 1872 de lessen volgde, werd hij na nog geen jaar de deur gewezen, officieel vanwege een duel, maar meer dan waarschijnlijk vanwege zijn homoseksualiteit. Na de dood van zijn grootmoeder verhuisde hij in 1880 naar Brussel en werkte er, net als eerder in Antwerpen, voor progressieve dagbladen. Eekhoud huwde met Cornelia Van Kamp, de kokkin van zijn grootmoeder, die hem de vrijheid liet zijn homoseksualiteit te beleven en hem vergezelde op zijn wandelingen in de Brusselse Marollenwijk, waar hij naar hartenlust de jonge arbeiders en straatboefjes kon observeren, die hij vereeuwigde in *Voyous de velours*.

Ondanks de symbolistische insteek van Eekhouds verhalen (*Le Terroir incarné*, *Escal-Vigor*), is zijn werk duidelijk naturalistisch getint, met veel grauwe, vaak gewelddadige passages. Opvallend is de homo-erotische spanning die de beschrijvingen kleurt van de vele mannelijke personages, boerenzonen of straatwerkers uit onder andere *Kees Doorik*, *Le Cycle patibulaire* of *Kermesses*, met als hoogtepunt natuurlijk *Escal Vigor*, het verhaal van de homoseksuele liefde tussen Dijkgraaf Henry de Kehlmark en Guido Govaert, een koewachter. Het betreft hier een van de allereerste Europese romans waarin de homoseksuele liefde positief wordt behandeld. Het boek leverde zijn auteur in 1900 een spraakmakend proces op voor het Assisenhof in Brugge, wegens 'inbreuk op de wet aangaande de persdelicten': mannenliefde gold volgens de voor de tijd progressieve Belgische rechtspraak niet als strafbaar vergrijp, vandaar de vage aanklacht. De 'Belgische Oscar Wilde' ontving steunbetuigingen van tweehonderd Franse en Belgische collega's, onder wie Emile Zola. Hun brieven zijn verzameld in een ingebonden map die wordt bewaard in de afdeling manuscripten van de Koninklijke

Bibliotheek van België. De roman, waarin de auteur een oprecht pleidooi houdt voor de gelijkwaardigheid van elke vorm van liefde, is meteen ook een aanklacht tegen elke discriminatie op grond van afkomst, sociale rang of geloof. De symbolische titel kan worden gelezen als 'Kracht van de Schelde', maar vormt ook een bijna volmaakt anagram van Oscar Wilde, voor wie Eekhoud grote bewondering koesterde en van wie hij een gedicaceerd exemplaar van de 'Ballad of Reading Goal' had gekregen. Tegelijkertijd handelt het boek over de strijd tussen goed en kwaad en hoe weinig er nodig is om de utopie in gruwel te laten omslaan.

Eekhoud werd vrijgepleit door advocaat Edmond Picard, maar het proces had diepe sporen nagelaten. Hij voelde zich vervolgd, en erg alleen. In 1903, dus korte tijd na zijn vrijspraak, omschreef Georges Eekhoud in een bijdrage voor het kunsttijdschrift *Le Thyrese* de belangrijkste kenmerken van zijn geschriften als volgt: 'Nadat ik het herhaaldelijk heb opgenomen voor de katholieke boeren tegen de onverdraagzame positivisten, voor de onwillige dienstplichtigen tegen de jakobijnen, heb ik bijwijlen ook [...] de lof gezongen van de ketters die door de terroristen van het kapitalisme werden onthoofd. Ik wilde deelachtig worden aan een steeds grotere pijn en wanhoop. Ik ben telkens opnieuw afgedaald in de afgrondelijke diepten van de angst en zijn niet zozeer fysieke als wel morele kwellingen. Nadat ik de boer, de soldaat, de matroos, de schavuit, de zwerver, de slaaf, de gevangene, de hongerlijder, de werkloze, het onschuldige galgenaas, alle soorten paria's had bezongen, heb ik ten slotte ook de ergste van alle menselijke kwalen gepeild in de hoop die met enige evangelische balsem te verzorgen en lenigen, de diepe wond die de uranisten pijnigt, de verstotenen van de liefde, de levend veroordeelden.' (Le Thyrese, 5de reeks, jaargang 5, juni 1903, p. 35) Een toestand die niet meer over zou gaan, want in zijn dagboek van 5 februari 1909 noteerde hij: 'Ik voelde me de voorbije dagen erg bedroefd erg ontmoedigd, erg geïrriteerd. Is de homoseksueel niet de wanhopigste mens die er bestaat?' Eekhoud overleed in grote eenzaamheid, thuis in de Brusselse gemeente Schaarbeek, terwijl hij bezig was met de correcties van zijn laatste roman *Magrice en Flandre*.