

Vertaalslag in Niemand's land ~ Tom Lanoye en de poëzie uit de Groote Oorlog



Tom Lanoye

Foto: nl.wikipedia.org

Wat is de overeenkomst tussen een literaire vertaling en een boekverstripping? Volgens het vertalersduo Robbert-Jan Henkes en Erik Bindervoet gaat het in beide gevallen om “een manier om van iets hetzelfde te maken” (49); een uitspraak die in haar bedrieglijke eenvoud minstens zo provocerend is als de paradox dat dichters de waarheid liegen.

De vraag is wat een vertaler aan deze definitie heeft. Of bevestigen Henkes en Bindervoet hier slechts op ironische wijze de *onmogelijkheid* van het vertalen, en daarmee het traditionele vooroordeel dat de vertaler bij voorbaat kansloos maakt ten opzichte van zijn origineel?

Een vertaling, in het bijzonder een literaire vertaling, is immers alles behalve ‘van iets hetzelfde maken’, tenminste als we daarbij denken aan een exacte kopie of herhaling. Was dat laatste wél mogelijk, dan hadden Henkes en Bindervoet allang het onderspit gedolven tegen de vertaalcomputer. Maar de perfecte machinale vertaling bestaat (nog) niet. Bovendien: wie ooit kennis heeft genomen van hun vertaalde Beatles-liedjes of hun herschepping van *Finnegan's Wake* weet dat

uitgerekend zij de laatsten zouden zijn om hun eigen woorden letterlijk te nemen. Toch, en dat is de andere kant van de zaak: een vertaling ontleent haar oorsprong in de eerste plaats aan het origineel waarnaar zij terugverwijst, en waarvan zij dus in zekere zin altijd een herhaling is, alleen al omdat zij dat afwezige origineel *aanhaalt*. Overigens is de hiërarchische verhouding tussen origineel en vertaling die uit deze chronologie lijkt voort te vloeien al eens op zijn kop gezet door een andere provocateur, de filosoof Jacques Derrida. Een origineel, zo beweert Derrida, heeft een vertaling nodig om verstaan te worden, maar omgekeerd kan een vertaling het heel goed stellen zonder origineel.[1]

Mijn onderwerp is het vertalen als een vorm van herhalen, waarbij ik de relatie aan de orde wil stellen tussen een specifieke literaire vertaling - als de tekst die ik wil bespreken die naam tenminste verdient - en haar origineel. Maar om duidelijk te maken wat die relatie in dit geval zo buitengewoon maakt, heb ik een breder kader nodig. Ik begin daarom met een schetsmatig historisch overzicht van opvattingen over het vertalen. Binnen dat overzicht bespreek ik twee fundamenteel verschillende manieren waarop een vertaler te werk kan gaan als hij 'van iets hetzelfde wil maken': de 'domesticerende' versus de 'vervreemdende' aanpak. Vervolgens wil ik aandacht vragen voor een vertaling die zonder twijfel getuigt van ultieme *ontrouw* aan haar origineel, maar die tegelijkertijd gelezen kan worden als een voorbeeld van constructieve herhaling: Tom Lanoyes radicale toeëigening van een corpus beroemde Britse gedichten uit de Eerste Wereldoorlog.

Geschiedenis in vogelvlucht

Het systematische onderzoek naar het vertalen kent een relatief korte geschiedenis. Pas sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw wist de vertaalwetenschap zich aan vele universiteiten een positie als onafhankelijke discipline te verwerven (Bassnett xi), die het helaas niet in alle gevallen wist te behouden. Tot die tijd werd het onderzoek naar vertalen in de westerse wereld sterk gedomineerd door de taalwetenschap. Zo groot was het aanzien van met name de structuralistische en de transformationeel-generatieve taaltheorieën dat vertaalwetenschap vaak zonder meer werd beschouwd als onderdeel van de linguïstiek (Van Leuven 52).

Centraal in dit taalkundig georiënteerde onderzoek stond het probleem van de *equivalentie*. Dit concept deed zijn intrede in de vertaalwetenschap in de periode rond de Tweede Wereldoorlog, toen men zich vooral bezighield met onderzoek

naar machinaal vertalen.[2] In die aanvangsperiode werd de term 'equivalentie' nog opgevat in strikt wiskundige betekenis, als een relatie van volmaakte uitwisselbaarheid tussen verschillende taalsystemen.

Het heersende optimisme loopt een eerste deuk op als de linguïst Roman Jakobson eind jaren vijftig de notie van 'equivalence in difference' introduceert, en daarmee equivalentie als probleem op de kaart zet. Volgens Jakobson is het onmogelijk om volledige equivalentie te bereiken tussen afzonderlijke taaleenheden, zoals woorden en zinnen. Op dit niveau is er immers maar zelden sprake van een één-op-éénrelatie tussen verschillende talen. Toch blijft equivalentie tussen origineel en vertaling wat hem betreft een haalbare missie. Dat komt doordat hij een tekst vanuit zijn semiotische taalopvatting in de eerste plaats beschouwt als een gecodeerde boodschap: de vertaalslag komt in zijn visie neer op het *hercoderen* van een boodschap vanuit de brontaal tot een equivalente boodschap in de doeltaal (Jakobson 233). Een vergelijkbare opvatting treffen we aan bij andere vertaaltheoretici. Zo omschrijven Vinay en Darbelnet het vertalen expliciet als een procedé waarbij het erom gaat de 'situatie' van het origineel in nieuwe bewoordingen te reproduceren.[3]

Vooraf die laatste omschrijving van de vertaaldad lijkt naadloos aan te sluiten bij de diepzinnige bravoure van Henkes en Bindervoet. Toch blijkt het ideaal van equivalentie, althans in de zin van 'meer van hetzelfde', uiteindelijk niet houdbaar. Geen wonder: ook een begrip als equivalentie, met haar schijn van onpartijdigheid, blijft onvermijdelijk gebonden aan een perspectief, en dus aan een subjectief oordeel. De jaren zestig en zeventig geven dan ook een onstuitbare fragmentatie te zien van het equivalentiebegriff zoals dat door verschillende vertaaltheoretici verder wordt ontwikkeld. Zo onderscheidt Otto Kade de *totale*, de *facultatieve*, de *approximatieve* en de *nul-equivalentie*. Werner Koller hanteert op zijn beurt een model dat plaats biedt aan maar liefst vijf verschillende typen: *denotatieve*, *connotatieve*, *tekstnormatieve*, *pragmatische* en *formele* equivalentie. Eugène Nida, specialist op het gebied van bijbelvertalingen, 'behelpt' zich met zijn tweedeling tussen *formele* en *dynamische* equivalentie, terwijl Juliane House het houdt op *functionele* equivalentie. Naast deze wildgroei valt op dat de theoretici zich tegelijkertijd op steeds grotere teksteenheden gaan richten om hun equivalentie-concept te redden - een ontwikkeling die de analytische waarde ervan nog verder doet afnemen (Van Leuven 52-54).

In de jaren tachtig ontstaat er ten slotte een nieuwe kijk op vertalen, de zgn.

Neuorientierung, die het equivalentie-ideaal resoluut verwerpt. De vraag die de vertaler zich nu stelt, is niet langer hoe hij recht kan doen aan de brontekst, maar welke *functie* de vertaalde tekst in de cultuur van de doeltaal moet vervullen. Die toe-eigenende visie, die in de praktijk van het vertalen overigens een veel langere historie kent, is door Susan Bassnett in verband gebracht met de subversieve stelling van Derrida: de vertaler schept een 'oorspronkelijke' tekst, wat een omkering betekent van de klassieke opvatting waarbij de vertaling secundair is aan het origineel (Bassnett xv).

Staat het *systematische*, vanuit wetenschappelijke instituties aangestuurde vertaalonderzoek nog relatief in de kinderschoenen, in bredere zin gaat de reflectie op het vertalen terug tot de Oudheid. In zijn historische studie over dit onderwerp koppelt Frederick Renner de wisselende opvattingen over het vertalen door de eeuwen heen aan veranderingen in het denken over de relatie tussen taal en werkelijkheid. Dat denken wordt volgens hem tot het einde van de achttiende eeuw bepaald door het klassieke onderscheid tussen *res* en *verba*. Woorden ofwel *verba* verschillen per taal; maar datgene waarover we spreken, de *res*, is volgens de heersende visie universeel en blijft in alle talen hetzelfde. Men gaat dus niet alleen uit van een transparante relatie tussen de woorden en de dingen, maar ook van een volledige, probleemloze equivalentie tussen de talen onderling. In navolging van Cicero hanteert men lange tijd een 'vrije' vertaalopvatting: waar het behoud van betekenis op voorhand gewaarborgd is, streeft de vertaler naar een 'vloeiende' tekst, die vooral zo min mogelijk doet denken aan een afgeleid product.

In de loop van de achttiende eeuw groeit, mede onder invloed van Descartes en Locke, het inzicht dat taal en werkelijkheid, *res* en *verba*, niet los van elkaar kunnen worden gezien. Integendeel: onze perceptie van de werkelijkheid wordt in belangrijke mate door de taal gevormd. In zijn essay *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813) bepleit Friedrich Schleiermacher dan ook een nieuwe benadering voor het vertalen van wetenschappelijke en artistieke teksten. Anders dan zijn voorgangers verwerpt hij de gedachte dat een vertaling ooit een getrouwe herhaling van een origineel zou kunnen zijn. Immers, elke tekst wordt geproduceerd binnen een specifieke culturele en historische context, en die context is bij uitstek verankerd in de eigen taal. Behalve onmogelijk zou zo'n herhaling ook onwenselijk zijn, want het doel van een vertaling is volgens Schleiermacher nu juist om de lezer in contact te brengen met een vreemde taal

en cultuur. Hij pleit dan ook voor een 'vervreemdende' manier van vertalen, waarbij het eigene van de brontekst zoveel mogelijk gehandhaafd blijft en de doeltekst de sporen draagt van de moeite die de vertaler zich daartoe heeft getroost. Daarbij moet wel worden aangetekend dat Schleiermachers voorliefde voor het 'vreemde' uiteindelijk in dienst staat van een nationalistisch ideaal: hij is van mening dat de Duitse taal en cultuur vertalingen nodig heeft om zich te ontwikkelen en tot bloei te komen.

Voor de theoretische reflectie op het literair vertalen kunnen we stellen dat Schleiermachers hermeneutische benadering tot op heden aardig heeft standgehouden. Een vertaling is volgens die benadering geen kopie of herhaling, maar noodzakelijkerwijs een interpretatie van het origineel. Zo betoogt de semioticus Michael Riffaterre dat een literaire tekst bij uitstek appelleert aan de culturele vooronderstellingen van zijn oorspronkelijke lezers. Juist die culturele vooronderstellingen, die in de tekst zelf niet expliciet worden gemaakt, kunnen de vertaler voor grote problemen stellen. Op cruciale momenten zal hij zijn publiek dan ook handreikingen moeten doen, bijvoorbeeld door verklarende parafrases in te lassen.[4] Uiteindelijk wint de relativistische kijk op taal het dus van het universalisme, dezelfde ontwikkeling die verantwoordelijk was voor de hierboven besproken versplintering van het equivalentiebegrip.

Ondanks dit theoretische inzicht heeft Schleiermachers roep om een 'vervreemdende' vertaal*praktijk* sinds de Duitse Romantiek weinig weerklank meer gevonden. Een spectaculaire uitzondering is de twintigste-eeuwse cultuurfilosoof Walter Benjamin. Maar verder dan een scandaleuze intentieverklaring bij zijn eigen, overigens weinig opzienbarende, Baudelaire-vertalingen is ook hij nooit gekomen. In plaats daarvan domineert de reeds gesignaleerde, overwegend functionalistische benadering, waarbij het primaat is verschoven naar de functie die de te vertalen tekst in de ontvangende cultuur moet vervullen. De praktijk bewijst Derrida's gelijk: veel van de vertalingen die de wereld inreizen, al dan niet via anonieme internetbronnen, lijken hun origineel op geen enkele manier meer nodig te hebben.[5]

De onzichtbaarheid van de vertaler

De consequenties van deze praktijk zijn door Lawrence Venuti onderzocht in zijn geschiedenis van wat hij noemt de '*onzichtbaarheid van de vertaler*'. Venuti's studie biedt een overzicht vanaf de zeventiende eeuw tot heden dat is toegespitst op de dominante benadering in de Angelsaksische wereld, maar dat ook buiten

die context zeer herkenbaar is.

Om bijval te oogsten moet een tekst volgens Venuti vooral vloeiend lezen, een effect dat de vertaler bereikt door zijn taalgebruik en stijl zoveel mogelijk aan te passen aan zijn publiek. Daarmee wekt de vertaalde tekst de schijn geen vertaling te zijn, maar een origineel. Met nadruk stelt Venuti dat het hier gaat om een illusie. Want wat zo'n 'domesticerende' vertaling verhult, zijn nu juist de sporen van de interventie die de vertaler noodzakelijkerwijs in de vreemde tekst heeft gepleegd. Door zijn streven naar transparantie wist hij de afgeleide, secundaire status van zijn doeltekst uit en produceert hij een illusie van aanwezigheid: de illusie dat de lezer rechtstreeks toegang heeft tot de 'stem' van het origineel. Om met Venuti te spreken: "The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text" (2).

Aan de hand van vele voorbeelden demonstreert Venuti dat het hier allerminst om een vrijblijvende ingreep gaat. Dat een vertaler geweld pleegt jegens zijn origineel is niet te vermijden, maar pas door dat geweld met succes te verdoezelen maakt hij zich werkelijk meester van zijn brontekst. De illusie van transparantie die hij nastreeft is namelijk niets anders dan een resultaat van toeëigening en onderdrukking van het cultureel andere. Het lezerspubliek binnen de ontvangende cultuur ziet zijn normen en waarden bevestigd in de tekst, en zo ondersteunt de vertaling de discursieve uitsluiting van alles wat die identiteit in gevaar zou kunnen brengen.

Teksten zijn een belangrijk medium om vorm te geven aan culturele identiteit, en dat geldt in het bijzonder voor representaties van een cultureel verleden. De *Historiën* van Herodotus, geschreven in de vijfde eeuw vóór de christelijke jaartelling, zijn een klassiek voorbeeld van zo'n funderende cultuurtekst. Volgens de overlevering was de 'Vader van de geschiedenis', zoals Cicero hem noemde, een publieke figuur die zijn leven niet alleen wijdde aan het optekenen van kennis over het verleden, maar die ook succes oogstte met openbare voorlezingen uit zijn werk. Aan het begin van Boek I zet Herodotus het tweeledige doel van zijn *Historiën* uiteen. Hij wil de herinnering aan het verleden zeker stellen door de verdiensten van zowel zijn landgenoten als van de Perzen vast te leggen, én hij zoekt te achterhalen hoe die twee volkeren met elkaar in conflict zijn geraakt. Net als de epen van Homerus draagt ook Herodotus' geschrift het karakter van een verbaal cultuurmonument, opgedragen aan de collectieve Griekse herinnering.

Generaties Britten zijn met de *Historiën* vertrouwd geraakt via de Penguin Classics-editie uit 1954 van de hand van schrijver, classicus en vertaler Aubrey de Sélincourt. Sélincourt was overigens een zwager van A.A. Milne, auteur van *Winnie the Pooh*. In zijn voorwoord schetst de geestdriftige vertaler zijn lezers een portret van Herodotus, die hij bewondert als de eerste beoefenaar van het historische genre én als begaafd verteller. Plato, aldus Sélincourt, heeft ons in zijn geschriften zijn geest nagelaten. Maar lezen we Herodotus, dan komen we hem als mens nabij, omdat zijn proza een afspiegeling is van zijn persoonlijkheid en karakter (Sélincourt in: Herodotus 7).

Wat zijn nu volgens Sélincourt de kenmerken van die geroemde persoonlijke stijl? Allereerst is daar Herodotus' uitzonderlijke welbespraaktheid, een eigenschap die zich laat verklaren uit de omstandigheid dat de *Historiën* bestemd waren voor mondelinge voordracht. Bovendien is Herodotus' taalgebruik, net als zijn levensopvatting, uitgesproken poëtisch van aard. Ook dat hoeft geen verwondering te wekken, omdat verbeelding en wetenschap in Herodotus' tijd nog niet strikt van elkaar gescheiden waren. Maar, zo bekent Sélincourt, die poëtische toon van zijn origineel heeft hem als vertaler wel voor een probleem gesteld. Had hij Herodotus' dichtelijk spraakgebruik namelijk overgenomen, dan zou de moderne Engelse lezer daarmee een vals beeld hebben gekregen van de indruk die Herodotus' proza op de verbeelding van zijn tijdgenoten maakte.[6]

Het resultaat van die overweging, waarmee Sélincourt paradoxaal genoeg trouw wil blijven aan zijn auteur, laat zich raden: een fris en modern aandoende tekst, waarvan een student mij nog onlangs enthousiast toevertrouwde dat hij leest als een trein. "First-rate translation [...] admirable in its fast-moving lucidity", juicht ook *The Times Educational Supplement* op het omslag van deze editie. En inderdaad, al lezend ervaren we een sterke presentie in de *Historiën*. Alleen is dat niet de presentie van Herodotus van Halicarnassus, maar die van zijn twintigste-eeuwse buikspreker uit Oxford. Het is nog een geluk dat Sélincourts zwager Milne zich heeft onthouden van dergelijke ingrepen in de taal van zijn literaire geesteskinderen. Anders was de Heffalump in *Winnie-the-Pooh* ongetwijfeld ineengeschrompeld tot de proporties van een gewone olifant, voor het geval wij mochten denken dat Christopher Robin en zijn vriendjes gebukt gingen onder een spraakgebrek.

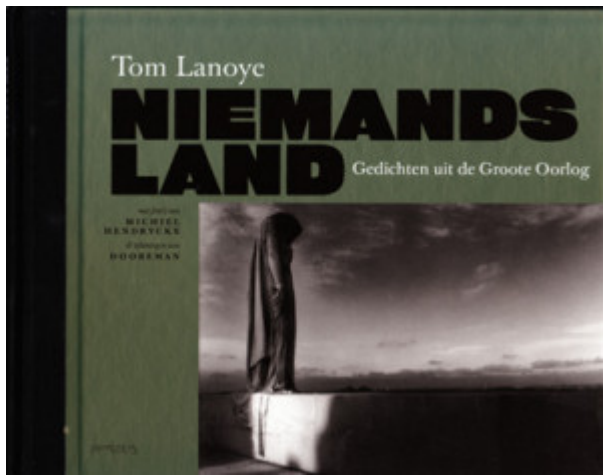
Sélincourts vertaling van Herodotus' *Historiën* beleefde een groot aantal herdrukken; het zou uiteindelijk tweeënveertig jaar duren vóór Penguin in 1996 een herziene editie uitbracht. Ook de redacteur van die nieuwe editie, John

Marincola, blijkt overigens nog de last te torsen van een overmaat aan bewondering voor zijn illustere voorganger. Want terwijl zijn revisie ingrijpende veranderingen bevat en volgens de recensies veel dichterbij het Grieks van Herodotus komt, stelt hij zelf in zijn voorwoord dat hij maar weinig veranderingen in de tekst heeft aangebracht.

Kan een vertaling in de praktijk ooit iets anders zijn dan een daad van toeëigening? Niet volgens Venuti in elk geval. Die stelt onomwonden dat het culturele kader van zijn lezers een vertaler *altijd* voor beperkingen stelt, of hij zich daar nu van bewust is of niet.[7] Desondanks bepleit hij een terugkeer naar de 'vervreemdende' vertaaltheorie van Schleiermacher, als tegenwicht tegen de ongelijke machtsverhoudingen tussen de Engelssprekende naties in de wereld en hun "*global others*" (20). Om dat ideaal te verwezenlijken zou allereerst de humanistische benadering, die erop uit is het 'vreemde' glad te strijken, het veld moeten ruimen voor een zogenoemde 'symptomatische lezing'.

In plaats van overeenkomsten te benadrukken dient Venuti's vertaler op zoek gaan naar verschillen, dat wil zeggen naar momenten van discontinuïteit tussen brontekst en doelttekst. Alleen op die manier kan hij rekenschap afleggen van het geweld waarmee het herschrijven van een vreemde tekst per definitie gepaard gaat.[8]

Venuti merkt op dat de 'methode-Schleiermacher' buiten de Angelsaksische wereld momenteel een ervaring doormaakt, met name in het Franse cultuurgebied, waar de invloed van het poststructuralisme op de vertaaltheorie veel merkbaarder is geweest (20-21). Zelf put hij in dat verband inspiratie uit een studie van Gilles Deleuze en Félix Guattari over Franz Kafka, die, hoewel van Tsjechisch-Joodse afkomst, ervoor koos zijn werken in het Duits te schrijven. Door elementen van zijn eigen minderheidscultuur in die dominante taal te introduceren, zo stellen Deleuze en Guattari, wist Kafka de hegemonie van het Duits ten opzichte van andere talen in de Oostenrijks-Hongaarse dubbelmonarchie effectief te ondermijnen. Venuti benadrukt het belang van deze cultuurpolitieke daad voor zijn eigen vertalingen van experimentele Italiaanse poëzie: indachtig het voorbeeld van de outsider Kafka streeft hij er consequent naar zijn - Engelse - doeltaal door middel van vervreemdende vertaalstrategieën te 'deterritorialiseren' (305-06).



Maar dit is niet de ontwikkeling die ik in het laatste deel van mijn betoog wil volgen. In plaats daarvan bespreek ik een radicaal voorbeeld van het tegendeel, te weten Tom Lanoyes expliciete toe-eigening van Britse oorlogspoëzie in zijn bundel *Niemands land: Gedichten uit de Grootte Oorlog*. Al lijkt de hier gekozen strategie diametraal af te wijken van Venuti's voorstel, toch durf ik de stelling aan dat

Lanoye met zijn ongehoorde staaltje jatwerk een bijdrage heeft geleverd aan het zichtbaar maken van de ongelijke machtsverhoudingen tussen verschillende Europese culturen. Hij heeft die beroemde poëzie uit de Eerste Wereldoorlog namelijk mede gebruikt om een stem te geven aan een groep slachtoffers die tot dan toe – althans in de literatuur – stemloos was gebleven. Met mijn analyse hoop ik duidelijk te maken dat Lanoye zijn doel niet effectiever had kunnen bereiken dan juist door middel van deze literaire herhalingsoefening. In de voetsporen van de vertaler neem ik u daarom op mijn beurt mee op herhaling; een tocht die ons terugvoert naar de modderige slagvelden van de Vlaamse Westhoek.

Herhalingsoefening in niemands land

De 'Grootte Oorlog', zoals deze kolossale vernietigingsslag in de Vlaamse collectieve herinnering voortleeft, was behalve een ramp voor de Belgische burgerij en het totaal verouderde Belgische leger ook een symbolisch moment in de nationale taalstrijd. In de nazomer van 1914 werd België volgens het Von Schlieffen-plan in korte tijd onder de voet gelopen. Alleen de Vlaamse Westhoek wist tegen de Duitse opmars stand te houden. Hier vormde zich het zogenaamde IJzerfront, dat zich langs het riviertje de IJzer uitstreckte van Nieuwpoort tot vlakbij Ieper, de zogenoemde 'Ypres Salient', waar de Britten gelegerd waren.

Een ruime meerderheid van de soldaten aan dat front, namelijk 65%, was van Vlaamse afkomst. Dat er relatief nóg meer Vlamingen sneuvelden, was onder meer te wijten aan de eenzijdige francofonie van het leger. Niet, zoals vaak gedacht is, omdat de arme 'piotten' ofwel infanteristen de Franstalige orders van hun Waalse officieren niet begrepen – de meesten hadden tijdens hun training wel een paar woordjes opgedaan – maar omdat het in het Belgische leger in die tijd onmogelijk was hogerop te komen zonder kennis van het Frans. Je kon generaal worden zonder Vlaams te spreken, maar zelfs geen korporaal zonder Frans.

Vanwege hun vaak geringe scholing slaagden dan ook maar weinig soldaten uit het achtergestelde Vlaanderen erin een 'veilige' positie bij de technische diensten te bemachtigen. In plaats daarvan werden zij vooral als infanterie de voorste linies ingestuurd, waar de slachtoffers vielen (De Schaepdrijver 189-190).

Behalve als de 'Grote Oorlog' is de eerste moderne krachtmeting tussen de Europese mogendheden ook de geschiedenis ingegaan als *'the literary war'*. Dat ik hier ineens overschakel op het Engels is geen toeval. Zoals bekend telde het Britse leger een groot aantal officieren die, om zo te zeggen, literatuur in de loopgraven bedreven. Deze zogenoemde *'War Poets'* hebben zich een onbetwiste positie in de Britse culturele canon verworven. Onder hen bevonden zich geëxalteerde patriotten als John MacCrae (*In Flanders Fields*) en Rupert Brooke (*The Soldier*), maar ook critici als Wilfred Owen, Siegfried Sassoon en Isaac Rosenberg, die, naarmate de strijd vorderde - of liever: *niet* vorderde - steeds feller hun in poëzie verwoorde aanklachten lieten horen tegen het schimmige doel van de oorlogsinspanning, maar ook tegen de incompetentie van hun superieuren. Zo confronteert Owen de oorlogsheroïek van Horatius' "Het is zoet en passend voor het vaderland te sterven"[9] met de onverdraaglijke realiteit van een gifgasaanval. Sassoon vraagt zich in *Does It Matter?* sarcastisch af of het iets uitmaakt of je als soldaat je benen, je ogen, dan wel je verstand verliest, om uiteindelijk te concluderen dat "no one will worry a bit". Rosenberg op zijn beurt richt zich in een poëtische monoloog tot een rat in de loopgraaf, die hij complimenteert met zijn "cosmopolitan sympathies": het dier weet zijn weg evengoed in de Duitse als in de Britse stellingen te vinden.

Wat heeft Lanoye nu met deze oorlogsgedichten gedaan in de serie vertalingen die hij in 2002 op verzoek van de Vlaamse krant *De Standaard* maakte? Kort en goed: hij heeft de Britse poëzie onherkenbaar van zichzelf vervreemd. Om te beginnen sleurt hij het Engels van de 'War Poets', die bijna zonder uitzondering uit de hogere sociale klassen kwamen, zonder enige piëteit een volkomen ander taalregister binnen. Zo transformeert hij Owens' *Anthem for Doomed Youth* tot een "Lofzang op gedoemde *jonge gasten*" (13, mijn cursivering). Eveneens van Owen is het gedicht *Arms and the Boy*, een ironisch-dichterlijke titel die Lanoye omsmeedt tot "Wapens en de *jongste piot*" (65, mijn cursivering). 'Piot', afkomstig van het Franse 'piote', is een Vlaams woord waarmee een infanterist of een gewoon soldaat zonder rang wordt aangeduid, maar het heeft ook de afgeleide betekenis van iemand die niet veel mans is. In een derde gedicht van Owen,

Disabled, zit een verminkt oorlogsslachtoffer in zijn rolstoel te wachten tot de verpleging hem komt ophalen, gehuld in een “*ghastly suit*” met lege mouwen. Lanoye verwisselt dit spookachtige tenue voor “zijn bekakte grijze pak” (78). Sassoons ironische verstitel, *How to Die*, voorziet hij in zijn vertaling van een spottende toevoeging: “Hoe kom ik om? in zeven lessen” (23).

Niet zelden veroorlooft Lanoye zich een uitweiding die in het origineel helemaal ontbreekt, zoals aan het begin van Frederic Mannings gedicht *Grotesque*:

These are the damned circles Dante trod,
Terrible in hopelessness,
But even skulls have their humour,
An eyeless and sardonic mockery [...].

Bij Lanoye lezen we:

Ja, dit zijn nu de Hellecirkels uit de *Goddelijke klucht*
Van Dante. Luguber in hun uitzichtloosheid, zeker.

Maar zelfs de schedels hebben een gevoel voor humor,
Met hun boosaardig ogenloze grijns vol spot. *Zo zien ze*
Ons, constant gehurkt gezeten in dit knekelveld alsof
Wij drie keer guller scheten dan wat er viel te eten -
Een wonderbaarlijke vermenigvuldiging van angst
En stank. (31, laatste cursivering van mijn hand)

Mannings literaire metafoor voor de loopgraven, de hel van Dante, verliest veel van zijn verheven connotaties in deze ingelaste passage, waarin de focalisatie onverwachts verschuift naar de grijnzende schedels die de spreker en zijn kameraden degraderen tot mikpunt van hun spot. Ook het bijbelse wonder van de broodvermenigvuldiging waaraan de passage refereert, krijgt een groteske tegenhanger in Lanoyes vermeerdering van angst en stank, alsof de soldaten “drie keer guller scheten dan wat er viel te eten”.

Maar Lanoyes onteigeningspolitiek gaat verder dan deze bewuste vervormingen van het taal- en stijlregister van de Britten. Het fysieke landschap waarin de Britse soldaten vechten - een onafzienbare vlakte van zware, zuigende klei - is identiek aan dat van het IJzerfront. Maar dat geldt *niet* voor de topografie van de herinnering waar die zich laat gelden. Neem bijvoorbeeld de eerste twee strofen uit *To His Love* van Ivor Gurney, een dichter afkomstig uit de Engelse stad

Gloucester aan de rivier de Severn:

He's gone, and all our plans
Are useless indeed.
We'll walk no more on Cotswold
Where the sheep feed
Quietly and take no heed.

His body that was so quick
Is not as you
Knew it, on Severn river
Under the blue
Driving our small boat through.

In de versie van Lanoye laat het lyrisch ik zich mee terugvoeren naar een meer nabije entourage:

Hij is weg. Al onze plannen
Zijn mooi naar de donder.
Nooit gaan wij nog naar *Latem*
Waar schapen onbekommerd
Staan te grazen in het lommer.

Zijn lijf dat zo levendig was
Is niet meer zoals jij
Het kende, zich roerend op de *Leie*:
Fors roeiend naar de overzij,
Het kleine veer vol visgerei. (16, mijn cursiveringen)

De "violets of pride" die de dode moeten bedekken, geplukt langs de Severn, maken plaats voor dotterbloemen en klaver zoals die aan de oevers van de "Gouden Rivier" te vinden zijn.[10] Maar belangrijker nog dan deze florale transformatie is wellicht de vermelding van "*Latem*". Aan de Leie, die vanuit Noord-Frankrijk België binnenvloeit om in de provincie Oost-Vlaanderen bij Gent in de Schelde uit te monden, bevindt zich namelijk het dorp Sint-Martens Latem, dat vanaf circa 1900 uitgroeide tot een belangrijke kunstenaarskolonie. Hier ontwikkelde zich onder andere het Vlaams expressionisme, met kopstukken als Constant Permeke, Frits van den Berghe en Gustave de Smet. Het dorp speelde een belangrijke rol in de Vlaamse cultuurgeschiedenis, en dat de naam "*Latem*" in

deze context valt kan dan ook nauwelijks toeval zijn.

Het landschap is al even prominent aanwezig in het gedicht *Stretcher Case* van Siegfried Sassoon. Daarin ontwaakt een oorlogsgewonde tijdens zijn transport per trein naar het vaderland. Nadat hij zich ervan heeft vergewist dat hij niet dood is, herinnert hij zich zijn naam. Maar dan bevangt de angst hem opnieuw: waar is hij eigenlijk?

But was he back in Blighty?[11] Slow he turned,
Till in his heart thanksgiving leapt and burned.
There shone the blue serene, the prosperous land,
Trees, cows and hedges [...]

Ook dit niet nader aangeduide platteland krijgt bij Lanoye een welomschreven geografische identiteit:

Maar is hij ook in 't *Land van Waas*? Bang keert zijn kop.
Hij snakt naar lucht, zijn dankbaar brandend hart springt op:
Daar glanst, als in zijn jeugd, het vruchtbaar *Soete Land*
Met koe en knotwilg, *rapen* rijpend in vet zand,
Met zerken, barstend onder droge chrysanten,
Met eindeloos kapot gereden aardedreven [...]. (33, mijn cursiveringen)

Net als in het vorige gedicht is ook hier veel meer aan de hand dan geografische toeëigening. Langs de snelwegen in het Land van Waas, een historische en geografische streek in Oost-Vlaanderen, staan vandaag de dag toeristische borden, uitgevoerd in groen en bruin, waarop de symbolen van deze streek zijn afgebeeld: de raap en het silhouet van de Vos Reynaerde. Volgens de overlevering speelt het middeleeuwse dierenepos *Van den vos Reynaerde* zich af in het Waasland, en de koosnaam voor die streek, 'het zoete land', komt voor in één van de handschriften waarin het Reynaert-verhaal is overgeleverd. Maar het nauwkeurig aangeduide Oostvlaamse landschap vervlecht zich in Lanoyes vertaling met een nóg specifiekere culturele herinnering. Lanoye is zelf immers geboren in Sint-Niklaas, de officieuze hoofdstad van het Land van Waas. Die herkomst openbaart zich nadrukkelijk in Lanoyes slotregels. Waar Sassoons gewonde tot zijn vreugde uiteindelijk Engelse reclameborden vanuit zijn treinraam ziet, wacht de soldaat van Lanoye een al even herkenbaar uitzicht:

... Dan vindt zijn oog, met blij bedaren,

De goedertieren namen uit zijn jonger jaren:

Poeders 't Wit Kruis. Bieren De Baere, Maes & Zoon.

Koffie De Pelikaan. En mosterd van De Kroon. (33)

Alle genoemde merknamen zijn te situeren in de provincie Oost-Vlaanderen, en enkele zelfs rechtstreeks in Lanoyes geboortestad, Sint-Niklaas. Veelzeggend is in dit verband dat Lanoye gebruik maakt van anachronismen. Zo lanceerde apotheker Tuypens te Sint-Niklaas zijn pijnstillers onder de naam 'Poeders het Witte Kruis' pas kort voor de Tweede Wereldoorlog, terwijl tuinarchitect Jan de Baere, woonachtig te Sint-Niklaas, zijn ambachtelijke bieren ontwikkelde vanaf 2002, het jaar waarin *Niemand's land* verscheen. Lanoye streeft dus niet naar historische precisie; in plaats daarvan vermengt de persoonlijke herinnering zich in zijn toeëigeningen openlijk en zelfs opzichtig met zijn verbeelding van de Grote Oorlog.

Ook Britse personages - voorzover die bij name worden genoemd - transformeert Lanoye tot land- en streekgenoten. Typerend is wat hij doet met het portret van Jan Modaal zoals dat wordt neergezet in het gedicht *Naked Warriors IV-i* van Herbert Read:

Kenneth Farrar is typical of many:

He smokes his pipe with a glad heart

And makes his days serene.

[...]

And if he comes thro' all right

(So he says)

He'll settle down and marry.

Vergelijk Lanoye:

Kamiel Van Raemdonk is typisch voor de troep:

Hij rookt op tijd en stond zijn pijpke

En maakt van elke dag het beste.

[...]

En slaat hij zich hier heelhuids door

(Zo zegt hij toch)

Zoekt hij 'eerst werk en dan een wijf'. (59)

De naam 'Van Raemdonck' is in de Vlaamse collectieve herinnering onlosmakelijk

verbonden met de namen van twee broers, Edward en Frans, die in 1917 samen sneuvelden tijdens een nachtelijke aanval aan het IJzerfront. Behalve als toonbeeld van broederliefde tot in de dood zijn zij ook de geschiedenis ingegaan als symbool van de Vlaamse beweging. De Belgische generaal Louis Bernheim weigerde namelijk de vijand om een korte wapenstilstand te vragen zodat hun lichamen zouden kunnen worden weggehaald van het slagveld, met name omdat de jongste van de twee broers een flamingant zou zijn geweest. Onder deze flaminganten - aanhangers van de Vlaamse beweging - bevond zich een groep frontsoldaten die zich actief verzette tegen de Franstaligheid van het Belgische leger. De gebroeders Van Raemdonck waren afkomstig uit Temse, een buurgemeente van Sint-Niklaas. Ook hier verweeft Lanoye de culturele herinnering van zijn eigen geboortestreek dus met die van het IJzerfront en de Vlaamse beweging.

Een laatste voorbeeld van culturele toeëigening doet zich voor in Lanoyes versie van het gedicht *The Assault* door Robert Nichols: daar heeft hij de typografie - zij het op wel erg 'gelikte' wijze - getransformeerd tot de zogenoemde 'ritmiese typografie' van de Antwerpenaar Paul van Ostaijen (37-52).

Bekijken we de vormgeving van *Niemand's land*, dan zien we dat Lanoyes vertalingen zich niet hebben losgemaakt van hun originelen in de radicale zin die Derrida voor ogen stond. Wél is de hiërarchie omgedraaid: naast en onder de in forse zwarte letters gedrukte Vlaamse teksten bevinden zich de Engelse: grijs en in een kleiner lettertype, maar nog altijd voorzien van de naam van de Britse auteur én diens jaartallen.

Behalve poëzie bevat het boek een groot aantal getekende soldatenportretten van Gert Dooreman, de vaste vormgever van Lanoye, en zwart-witfoto's die Michiel Hendryckx van oorlogsmonumenten in België en Noord-Frankrijk heeft gemaakt. Onder deze visuele *lieux de mémoire* bevinden zich behalve geallieerde monumenten ook Duitse, zoals het aangrijpende beeld van de kunstenares Käthe Kollwitz dat zich op de Duitse militaire begraafplaats te Vladslo bevindt. Je kunt die beelden lezen als geografische verbindingstekens tussen de Vlaamse en Engelse teksten: plaatsen waar onderling verschillende herinneringen zich verbinden met de gedeelde locaties waar de verschrikkingen van de Grote Oorlog zich hebben afgespeeld.

De relatie tussen culturele herinnering en de 'vreemde' tekst waarin zij gestalte krijgt, is in *Niemand's land* minstens even complex als in het geval van Sélincourts

Herodotus-vertaling. Lanoye heeft zich meester gemaakt van een corpus gecanoniseerde Britse oorlogspoëzie dat hij welbewust tot 'niemands land' verklaart om het vervolgens met zijn vertalingen op te eisen voor de Vlaamse traditie, én - niet minder belangrijk - voor de culturele herinnering van zijn eigen geboortestreek. Anders dan Sélincourt pretendeert hij nergens ons toegang te verschaffen tot zijn bronteksten. Integendeel, het succes van zijn onderneming berust op een openlijk en doelbewust zoeken naar het verschil, waarbij hij de lezer keer op keer confronteert met zijn eigen aanwezigheid in zijn teksten. Met andere woorden: Venuti's pleidooi voor de zichtbaarheid van de vertaler wordt hier op radicale wijze gehonoreerd.

Hoe moeten we *Niemands land* nu benoemen? Zijn Lanoyes gedichten nog aan te duiden als vertalingen? Hertalingen? Bewerkingen? Ik zou zeggen dat dit niet de vraag is waar het om gaat. Toegegeven, de traditionele hiërarchie tussen origineel en vertaling wordt door de man uit Sint-Niklaas resoluut omgedraaid, en zijn vertalingen maken korte metten met de gewijde sfeer die de nalatenschap van Britse 'War poets' zo lang heeft omgeven. Maar tegelijkertijd ontlene zijn *Gedichten uit de Grote Oorlog* hun zeggingskracht ondubbelzinnig aan hun relatie met diezelfde bronnen, die visueel, als palimpsest, op elke pagina aanwezig zijn. Om zijn piotten met terugwerkende kracht alsnog een stem te geven kon Lanoye niet rechtstreeks putten uit het Vlaamse culturele erfgoed; in plaats daarvan ging hij op herhaling in niemands land.

De Israëliische literatuurwetenschapster Shlomith Rimmon-Kenan schreef ooit een artikel over de poëtica van de herhaling. Daarin schetst zij drie paradoxen die mij ook voor de reflectie op het literair vertalen van cruciaal belang lijken, en waarmee ik wil besluiten:

1. Herhaling doet zich overal en nergens voor. Er bestaat geen element van een representatie of het kan op enig niveau herhaald worden. Maar zelfs waar een teken in zijn geheel herhaald wordt, bewerkstelligt het *feit* van die herhaling al een verschil ten opzichte van het eerdere teken.
2. Constructieve herhaling benadrukt het verschil; destructieve herhaling benadrukt de overeenkomst. Anders gezegd: een succesvolle herhaling is nooit een 'zuivere' herhaling.
3. Vanuit een mimetische literatuuropvatting is elke 'eerste keer', elk origineel, een herhaling van de ervaring die eraan voorafgaat en die in dat origineel tot uitdrukking komt. Maar die relatie kun je omkeren. Want literatuur bezit naast

een mimetische óók een performatieve dimensie: zij kan altijd een ervaring, een 'eerste keer', teweeg brengen.

NOTEN

1. "The original is the first debtor, the first petitioner; it begins by lacking and by pleading for translation" (Derrida: 184).
2. Het idee van een computervertaling werd al in 1933 geopperd door de Rus P.P. Smirnov-Trojanskii, maar de experimentele toepassing liet op zich wachten tot in de jaren vijftig. In 1954 vond voor het eerste een machinale vertaling van een Russische tekst in het Engels plaats (het zogenoemde IBM-Georgetown-experiment).
3. Een vertaling, aldus Vinay en Darbelnet, "replicates the same situation as in the original, whilst using completely different wording" (342). Hun gebruik van de term 'situatie' is helaas niet vrij van dubbelzinnigheid. Soms laat deze term zich eenvoudig vertalen als 'betekenis'; in andere gevallen moeten we hem breder opvatten, in de zin van 'de specifieke context waarin betekenis wordt geproduceerd'.
4. "Perhaps the simplest way to state the difference between literary and non-literary translation is to say that the latter translates what is in the text, whereas the former must translate what the text only implies" (Riffaterre 17).
5. Soms verdringt een vertaling haar origineel zelfs letterlijk. Zo memoreren Henkes en Bindervoet in hun reeds aangehaalde artikel dat stripauteur Willy Vandersteen zijn Suske & Wiske-albums aanvankelijk in het Vlaams schreef en publiceerde om ze vervolgens in vertaling op de Nederlandse markt te brengen. Vanaf de jaren zestig werd de Vlaamse versie echter achterwege gelaten en verscheen de strip zowel in België als in Nederland nog slechts in "een gelijkgeschakeld, platgeslagen soort Nederlands dat vlees noch vis is" (Henkes en Bindervoet 50). De eigen vertaaldefinitie van Henkes en Bindervoet, 'van iets hetzelfde maken', wordt hier op wel heel ironische manier in praktijk gebracht.
6. "It has seemed to me that to look for a 'poetic' rendering of a poetic word would result in disaster; for to Herodotus the poetic word was also the natural and inevitable one. We, on the contrary, have in some measure specialized our vocabulary, so that to introduce a poetic word or phrase would tend to falsify for a modern English reader the total impact on the imagination of Herodotus' prose, which with its ease, fluidity, and grace, its light transitions of tone, its unaffectedness, its limpid clarity, and ever present salt of humour, is like a man talking, albeit with exquisite art, amongst a group of friends" (Sélincourt in:

Herodotus 10).

7. "Translation can be considered the communication of a foreign text, but it is always a communication limited by its address to a specific reading audience" (Venuti 18-19; mijn cursivering).

8. "A symptomatic reading [...] locates discontinuities at the level of diction, syntax, or discourse that reveal the translation to be a violent rewriting of the foreign text, a strategic intervention into the target-language culture, at once dependent on and abusive of domestic values" (Venuti 25).

9. "Dulce et decorum est pro patria mori", Horatius, Oden 3.2.13.

10. De Leie dankt deze bijnaam aan de kleur die het rivierwater in vroeger tijden kreeg door het rotten, dat wil zeggen het in water laten weken van vlas. Pas medio twintigste eeuw verdween de vlasindustrie uit het gebied.

11. 'Blighty' was in de Eerste Wereldoorlog leger-slang voor 'Engeland'. 'A Blighty one' was een oorlogsverwonding die ernstig genoeg was om een soldaat zijn terugkeer naar Engeland te garanderen.

LITERATUUR

Bassnett-McGuire, Susan, *Translation Studies*, "Preface to the Revised Edition", Londen en New York: Routledge, 1988, xi-xix.

Deleuze, Gilles, en Guattari, Félix, *Kafka: Toward a Minoritarian Literature*, Engelse vertaling door D. Polan, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Derrida, Jacques, "Des Tours de Babel", in Joseph F. Graham (red.), *Difference in Translation*, Ithaca en Londen: Cornell UP, 1985, 165-207.

Henkes, Robbert-Jan en Bindervoet, Erik, "Seefhoek vooruit, Vlaanderen boppe!", in *Filter* 15/2 (juni 2008), 47-51.

Herodotus, *The Histories*, Engelse vertaling en introductie door Aubrey de Sélincourt, Harmondsworth: Penguin, 1954.

Jakobson, Roman, "On Linguistic Aspects of Translation", in R.A. Brower (red.), *On Translation*, Cambridge, MA: Harvard UP, 1959, 232-39.

Lanoye, Tom, *Niemand's land: Gedichten uit de Groote Oorlog*, met foto's van Michiel Hendryckx en tekeningen van Gert Dooreman, Amsterdam: Prometheus, 2002.

Leuven-Zwart, Kitty van, *Vertaalwetenschap: ontwikkelingen en perspectieven*, Muiderberg: Coutinho, 1992.

Reyer, Frederick M., *Interpretatio: Language and Translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam: Rodopi, 1989.

Riffaterre, Michael, "Transposing Presuppositions on the Semiotics of Literary Translation", in Rainer Schulte en John Biguenet (red.), *Theories of Translation*, Chicago en Londen: University of Chicago Press, 1992, 204-217.

Rimmon-Kenan, Shlomith, "The Paradoxical Status of Repetition", in *Poetics Today*, 1:4 (1980), 151-159.

Schaepdrijver, Sophie de, *De Grootte Oorlog: Het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog*, s.l.: Olympus, 1997.

Schleiermacher, Friedrich, "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens", *Gesammelte Werke III.2*, Berlijn: Reimer, 1838, 38-70.

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londen en New York: Routledge, 1995.

Vinay, J.P. en Darbelnet, J., *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, Engelse vertaling door J.C. Sager en M.J. Hamel, Amsterdam en Philadelphia: John Benjamins, 1995.