

BETWEEN WEST AND EAST

Festschrift for Wim Honselaar
on the occasion of his 65th birthday

Edited by:
René Genis
Eric de Haard
Janneke Kalsbeek
Evelien Keizer
Jenny Stelleman

Pegasus Oost-Europese Studies 20
Uitgeverij Pegasus, Amsterdam 2012

PEGASUS OOST-EUROPESE STUDIES is een serie studies op het gebied van de Oost-Europese taalkunde, letterkunde, cultuurkunde en geschiedenis onder redactie van:
prof. dr. Raymond Detrez (Universiteit Gent)
prof. dr. Wim Honselaar (Universiteit van Amsterdam)
prof. dr. Thomas Langerak (Universiteit Gent)
prof. dr. Willem Weststeijn (Universiteit van Amsterdam)

Redactieadres:
Uitgeverij Pegasus
Postbus 11470
1001 GL Amsterdam
Nederland
E-mail POES@pegasusboek.nl

© Copyright 2012 Uitgeverij Pegasus, Amsterdam
www.pegasusboek.nl

ISBN 978 90 6143 363 7 / NUR 610
ISSN 1572-0683
Bandontwerp en vormgeving MV LevievanderMeer
Druk en afwerking Koninklijke Wöhrmann bv

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j° het besluit van 20 juni 1974, St.b. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, St.b. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp). Voor het overnemen van (een) gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912), dient men zich tot de uitgever te wenden.

Ondanks alle aan de samenstelling van de tekst bestede zorg, kan noch de redactie noch de uitgever aansprakelijkheid aanvaarden voor eventuele schade, die zou kunnen voortvloeien uit enige fout, die in deze uitgave zou kunnen voorkomen.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a database or retrieval system, or published, in any form or in any way, electronically, mechanically, by print, photoprint, microfilm or any other means without prior written permission from the publisher.

CONTENTS

Jaap Kamphuis	
PERFORMATIVITEIT, TIJD EN ASPECT IN HET SLAVISCH: EEN DIACHROON PERSPECTIEF	351
Thomas Langerak	
DE RECEPTIE VAN MANDEL'STAM IN VLAANDEREN EN NEDERLAND	369
Elisabeth van der Linden	
HOSPITABLE AND LESS HOSPITABLE LANGUAGES: THE CASE OF LOAN WORDS IN ROMANIAN	393
R. Lučić	
WAT IS NU EIGENLIJK EEN KREKEL? – MOGELIJKE LEXICOGRAFISCHE OPLOSSINGEN VOOR ENKELE DISCREPANTIES IN BOTANISCHE EN ZOÖLOGISCHE TERMINOLOGIE	411
Willy Martin	
AMALGAMATED BILINGUAL DICTIONARIES	437
Kees Mercks	
'BENOEMING' BIJ HET CREATIEVE PROCES VAN SCHRIJVEN EN VERTALEN	451
Irina Michajlova	
GORTER IN HET RUSSISCH	463
Arent van Nieukerken	
THREE TYPES OF ÉMIGRÉ IDENTITY – ZBIGNIEW HERBERT'S ÉMIGRÉ, POLISH ROMANTICISM AND MIŁOSZ'S IDEA OF REDEMPTION	477
Алла Пеетерс-Подгаевская	
ОТКАЗ ОТ БЕЗЛИКИХ СЛОВ: СЛОВОТВОРЧЕСТВО СОЛЖЕНИЦЫНА	491
Harry Perridon	
HET MEERVOUD VAN EIGENNAMEN	519

- Haard, E. de et al. (eds.) 2008. *Literature and Beyond. Festschrift for Willem G. Weststijn*. Pegasus Oost-Europese Studies, 11. Amsterdam.
- Jakobson, R. 1960. 'Linguistics and poetics'. In: Sebeok (ed.), 350-377.
- Janković, M. 1972. 'Perspectives of Semiotic Gesture'. *Poetics* 4, 16-28.
- Langewald, A. 1988. *Verhalen wat er staat. Aspecten van het vertalen*. (Diss. RUL.) Amsterdam
- Lotman, Ju. 1972. *Die Struktur literarischer Texte*. München.
- Lotman Ju. 1968. *Lektsii po struktural'noi poetike, vvedenie, teoriija stichov* (Introd. by Thomas G. Winner). Providence.
- Mercks, K. 1980. 'The Semiotic Gesture and *The Guinea Pig*'. In: Alleman (ed.), 309-323.
- Mercks, K. 2008a. 'The Landscape in Harlequin's Millions'. In: De Haard et al. (eds.) 2008, 419-435.
- Mercks, K. 2008b. 'Het Negende Internationale PEN-congres'. *Tijdschrift voor Slavische literatuur*, 51 (december 2008), 8-14.
- Mercks, K. 2010. 'Percepce v literárnímu díle. Vnitřní prostory v Hrabalově románu *Hartkoviny milióny*'. In: Fedrová (ed.), 307-315.
- Mukarovský, J. 1938a. 'Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka'. *Actes du 4^e Congrès international des linguistes*, Copenhague 1938. Reprint in: J. M.: *Studie z poezie*, Praha 1982, 55-61. Duitse vertaling: *Kapitel aus der Poetik*. Frankfurt am Main, 1967, 44-55.
- Mukarovský, J. 1938b. 'Genetika smyslu v Machově poesii'. *Kapitoly z české poezie* III, Praha 1948, 239-310.
- Saussure, F. de 1916. *Cours de linguistique générale*. Genève.
- Sebeok, Th. A. (ed.) 1960. *Style in Language*. New York.

GORTER IN HET RUSSISCH

Irina Michajlova

In de lente van 1896 werd in het Petersburgse tijdschrift *Vestnik inostrannoj literatury* (*Bode van de buitenlandse letterkunde*) een artikel gepubliceerd over de 'nieuwste Nederlandse literatuur'.¹ Daarin stond dat 'de Engelsen' de laatste twee à drie jaar bijzonder veel belangstelling hadden voor de nieuwste ontwikkelingen in de Nederlandse letteren en de nieuwe Nederlandse schrijvers heel graag vertaalden. Verder vertelde de anonieme auteur van het Russische artikel over de vereniging van de Nederlandse schrijvers die tot de 'jongste richting' behoorden en in 1885 hun eigen tijdschrift hadden opgericht om hun nieuwe ideeën te propageren. "Dit tijdschrift hebben ze 'De Nieuwe Gids' genoemd om een parallel te trekken met het oude tijdschrift 'De Gids' die de spreekbuis blijft van de oude opvattingen". Dit is de allereerste informatie die Russische lezers kregen over de Beweging van Tachtig.

Kort daarop werden 'De kleine Johannes' van de tachtiger Frederik van Eeden in het Russisch vertaald² en een aantal romans van Louis Couperus³ die in alle Russische voorwoorden zonder meer tot de Beweging van Tachtig werden gerekend. Hoewel deze beweging vooral de opbloei van de Nederlandse poëzie betekende, werden rond 1900 merkwaaardig genoeg helemaal geen gedichten uit het Nederlands vertaald.

In Rusland was het de beginperiode van de Zilveren eeuw van de Russische poëzie, die net als de Beweging van Tachtig in het reken van l'art pour l'art stond en met het Europese impressionisme te maken had (hoewel er vooral het woord symbolisme⁴ werd gebruikt, af en toe ook 'décadence'). De Russische dichters van die tijd streefden, net als de Tachtigers, naar vernieuwing van de Russische poëzie en vertaalden heel veel gedichten, hoofdzakelijk uit het Frans (Beaudelaire,

Verlaine, Maeterlinc en Verhaeren, om een paar namen te noemen), maar ook uit andere talen (Edgar Poe) om zich de poëtische ervaring van andere culturen eigen

andere talen (Edgar Poe) om zich de poëtische ervaring van andere culturen eigen te maken en daarop verder te bouwen. Dit soort vertaalwerk was vooral belangrijk voor Brijusov en Bal'mont; deze laatste beweerde in tien vreemde talen (waaronder Zweeds en Noors) makkelijk te kunnen lezen en nog tien talen (waaronder Georgisch en Maleis) ooit te hebben geleerd en gesproken. Maar Nederlands kende hij helaas niet, ook al heeft hij de Lage Landen bezocht en het allermooiste van alle Russische gedichten over Nederland geschreven ('Herinnering aan een avond in Amsterdam', 1899).

Dus bleef de dichter Gorter wiens 'Mei' als het hoogtepunt in de poëzie van de Tachtigers geldt, in de Zilveren eeuw van de Russische literatuur een onbekende figuur. Zijn eerste werk dat in het Russisch verscheen, was zijn brochure 'Het historisch materialisme, voor arbeiders verklarad', 1908 (in Moskou en Petrograd in 1919 gedrukt, in Ekaterinburg in 1920, 2e druk 1924) en kort daarna 'Het imperialisme, de wereldoorlog en de sociaaldemocratie', 1914 (Moskou 1920).⁵ Zijn poëzie moest wachten tot na Stalins dood: als eerste werd een communistisch gedicht van Gorter vertaald in 1964,⁶ en in de jaren '70 nog drie lyrische, alle drie uit de sensitivistische bundel *Verzen* van 1890.⁷

De vertaler van deze drie gedichten is Evgenij Vitkovskij, een van de grootste meesters op zijn gebied die vele duizenden vertaalde verzen op zijn naam heeft staan van o.a. John Milton, Christopher Smart, Robert Southey, John Keats, Oscar Wilde, Rudyard Kipling, Luis Vaz de Camões, Fernando Pessoa, Rainer Maria Rilke, Joost van den Vondel, Arthur Rimbaud, en Paul Valéry. Het feit dat er van Gorter voor de jaren '70 in feite geen gedichten waren vertaald, beschouwde Vitkovskij (terecht!) als een grote lacune in de Russische cultuur en hij probeerde deze lacune dan ook op te vullen.

Omdat Gorters sensitivistische gedichten vaak zowel geniaal als onleesbaar (en dus onvertaalbaar) worden genoemd, is het interessant om na te gaan hoe het Vitkovskij gelukt is om ze te vertalen, en of deze uitdaging ook op een andere wijze opgepakt kan worden. Daarvoor worden drie van de zes strofen uit 'Toen bliczen de poortwachters' onder de loep genomen.

Toen bliczen de poortwachters op gouden horrens,
buiten daar spaarde het licht op 't ijs,

roen fonkelden de hooge boomtorrens,
blinkende sloeg de Oostewind de zis.

Uw voeten schlopten omhoog het witte sneeuwswel,
uw oogen brandden de blauwe hemellucht,
uw haren waren een goudgespannen weefsel,
uw zwierende handen een roo'vogelvlucht.

[...]

De wereld was een blauwe en witte zale,
daar stond een sneeuwbed tintelsneeuw mitte' in,
uw goudhoofd naar zwaanveeren ging te dalen -
lachende laag ge, over het veld, handblanke, blankrande, tranetle koningin.

Volgens de regels van de vertaalwetenschap moet men zowel het vertalen, als het analyseren van een vertaling met de vertaalrelevante brontekstanalyse beginnen. Vooral als het om een gedicht gaat is de brede context bijna net zo belangrijk als de tekst zelf en kan men bijzonder veel relevante informatie in secundaire literatuur vinden. Bij het bestuderen van Gorters gedicht wordt onder meer gebruik gemaakt van de betroemde annotaties van Enno Endt (1977, 3^e druk 1987)⁸ en stukken van J.D.F. van Halsma, 'Gorter na Mei', 1978⁹ en Mary G. Kemperink 'Van observatie tot extase' (1988).¹⁰

Qua inhoud kan men in Gorters gedicht drie lagen onderscheiden: een **natuurfereel**, een **verhaal** over een concreet voorval en de **kosmische dimensie** van het gebeuren.

Gorter schildert een zonnig landschap: een fantastisch mooi wintergezicht. In de eerste twee strofen noemt hij een voor een de elementen ervan: het geblaas van de poortwachters = wind, het goud van hun horrens = zon; het licht, het ijs, fonkelende boomtoppen, snijdende koude wind, witte sneeuw, blauwe lucht, goud (zonneshijn) op 'uw' haren en rode handschoenen. In de laatste strofe zien we een blauwe en witte ruimte (lucht en sneeuw), een sneeuwbank in het midden ervan, het goud op 'uw' hoofd, witte zwanenveren (=sneeuw), 'uw' witte handen en witte tanden. Er is veel beweging in dit tafereel: de 'gij' scharst bij zonnig weer, om niet te vallen moet zij met haar armen zwaaien (daarom *zwierende handen*), in het midden van de schaarsbaan is er een sneeuwbank waarin, volgens

Enno End, “de schaars blijft stecken, zodat...”. Dit vallen is niet onverwacht: in de eerste strofe was het het licht dat op het ijs *spantelde*, de lezer moest het dus voelen aankomen. Enno Endt vraagt zich af of Gorter het woord ‘schaarsen’ heeft verneden ‘als te zeer een cultuurproduct voor dit halfmythologische natuurafereel’. Het is zeker de bedoeling van de dichter om aan het geheel een metafysische betekenis toe te kennen: de middeleeuwse blazende poortwachters doen de beperkingen van de tijd verdwijnen,¹¹ terwijl de blauwe lucht en de witte sneeuw in de laatste strofe een zaal in een ridderskasteel blijken te zijn (de oude vorm ‘zale’ lijkt zo uit een riddertroman te komen), waardoor de grens tussen de natuur en mensenwerk vervaagt. Een ridderzaal is een geschikte plek voor een koningin die op deze manier ook de koningin van hemel en aarde wordt. De metafoor ‘zwaanveeren’ slaat natuurlijk op de sneeuw maar doet tegelijkertijd aan een kussen en een zacht bed denken, wat in combinatie met het neologisme ‘sneuwbed’ (in plaats van ‘sneuwbank’) een elegant erotische beeldspraak vormt. Dit is de culminatie van het gedicht wat door de extreme lengte van de laatste regel wordt benadrukt.

Qua taal vallen vooral de talloze **samengestelde woorden** op die grotendeels neologismen zijn en nogal wild aandoen. Het is typisch voor Gorter, vooral in deze sensitivistische bundel, dat hij in de eerste strofe maar een paar bijna ‘normale’ composita gebruikt, maar hoe verder hoe meer, zodat de laatste strofe overladen is met de onmogelijkste samenstellingen. In de eerste strofe staan er drie: *poortwachters*, *oort(en)wind* en *bonn(en)torens* die allemaal ook buiten dit gedicht voorkomen. In de tweede strofe gebruikt Gorter vier neologismen die geen van alle in Van Dale staan: *sneeuwsel*, *hemellucht* (deze taurologie is waarschijnlijk bedoeld als woordspeling: het klinkt bijna zoals *hemellicht*), *goudgespannen* en *voougelvlucht* (de vlucht van rode vogels: de heen en weer bewegende handen in rode handschoenen). In de laatste strofe staan zes composita waaronder twee, allebei in de laatste regel, helemaal onbestaanbaar zijn: als bijvoeglijk naamwoorden gebruikte *handblanke* en *blankande*. Het woord *trantle* is ook zeer ongewoon en vaagt: de Van Dale uit 1976 omschrijft de betekenis ervan als ‘tintelend-fris’ met een vraagteken erachter, de Van Dale uit 1984 als ‘fiet’, terwijl Enno Endt het begrijpt als ‘darcele’. Het chiasme

handblanke, blankande en het ermee rijmende *trantle* hebben een enorm **klankeffect**: deze regel is bijzonder rijk aan assonerende klanken, ieder woord heeft na de beklenroonde klinker *a* nog twee lettergrepen en klinkt als een dactylus, net als het eerste woord van deze regel *laehende*. Na *laehende* hoor je in *laagt ge dezelfde* consonanten. Des te sterker is het contrast tussen al deze dactylische a-woorden en het laatste anapestische *koningin* met een lange *o* en een beklenroonde *i*. De uitwerking van deze lange regel met zijn binnenrijm, beklenroonde *i*, De uitwerking van deze lange regel met zijn binnenrijm, ritmische effecten en ‘wilde’ neologismen, is heel bijzonder: de dichter kan als het ware geen gewone woorden vinden voor zijn extatische verrukking bij het zien van dit grandioze tafereel, hij blijft ernaar zoeken en zoeken en zoeken (daarom is de regel zo lang) en eindelijk maakt hij een pauze na de laatste dactylus (*trantle*) en vindt de anapest van het belangrijkste woord, het slotakkoord dat het hele gedicht bekront: *koningin*.

Er zijn natuurlijk nog veel andere stijffiguren in het gedicht. Belangrijk zijn de **personificaties** en **synthetische metaforen**, d.w.z. metaforen die ervaringen van verschillende zintuigen vermengen. De eerste personificatie staat in regel 2 (*spantelen* doen vooral mensen en dieren) en 3 (de persoonlijke *Oortewind* slaat de zeis). Deze zeis is tegelijkertijd een synthetische metafoor: vermenging van het gevoel (snijdende kou) en gezichte (het blinken van de zeis); hetzelfde geldt voor regel 6 waarin de uitdrukking van de ogen wordt gelijkgesteld met het temperatuureffect, d.w.z. met het vuur dat de hemellucht kan verbranden.

Synaetisch is het gedicht opmerkelijk simpel: iedere regel vormt een afzonderlijke korte zin. Vooral merkwaardig is de tweede strofe waar in elke regel aparte lichaamsdelen worden genoemd die bepaalde handelingen verrichten. Deze primitivistische structuur heeft een vervreemdend effect, de spreker is zo verrukt en verwonderd, dat hij als een kind niets anders kan zeggen dan aparte details registreren.

Zo een syntaxis bepaalt in grote mate het **ritmisch patroon** van het gedicht dat aan ritmische schaatsbewegingen doet denken. Dit rustige schaatsen duurt tot aan de val in de laatste regel die dan ook contrasteert met de rest. Enno Endt hoort in dit ritmisch patroon de trompetstoten van de poortwachters: “in het begin een zeer sterk benadrukte lettergreep - spantelde (2), fonkelde (3), blinkende

(4), schorpen (5), brandende (6) [...] de daarmee gevormde daeyli klateren uit in een zich daarna vertraggende regel."¹²

Wat de culturele context betreft, lijkt het me belangrijk na te gaan wat het woord 'sensitivisme' rond 1890 betekende, want dit is het woord dat altijd alle Russische lezers van Gorter definitief afschrikt. In de Russische

literatuurwetenschap is men namelijk gewend aan de termen 'impressionisme', 'postimpressionisme' en 'symbolisme' (en later, als reactie erop, ook acmeïsme, futurisme en imagiïnisme), ook in de Franse en Engelse literatuurwetenschap is deze term niet te ontdekken. Dus lijkt het op het eerste gezicht alsof Gorters sensitivisme een exotisch en puur Nederlands verschijnsel is.

Zoals bekend ontleende Gorter deze term aan de theoretische geschriften van Van Deyssel die hem in 1886 bijna regelmatig met Albert Verweij voor het eerste gebruikte. Daarmee bedoelde Van Deyssel de literatuur waarin het laatste element van de triade 'observatie-impressie-sensatie' centraal staat. Wat later voegde hij er een vierde element aan toe: extase. Een uitvoerige definitie van 'Sensatie' gaf Van Deyssel in 1939: "De 'Sensatie' is die wijze van waarnemen of gewaarworden, die geschiedt van het aanwezige gevoelsbesef der Eeuwigheid of Goddelijkheid uit. Er wordt gezocht een toestand, of staat, van den menschengest ce zijn, of een besef der dingen, die zich kenmerkt door dat daar van uit gewaarwordingen plaats hebben zoo als er van verhaald wordt in Couperus' *Extaze*, waar de figuur Cecile een plaats, die zij nog nooit heeft betreden, *berkent* als een plaats, waar zij reeds eens geweest is. Kunstwerk maakt *zijn* deze geestesstoestand, of geesteshouding, *mit*, behoort tot het 'Sensitivisme'".¹³ Als je deze definitie vergelijkt met de belangrijkste stelling van de Russische symbolisten dat "al het zichtbare slechts een symbool is van een 'andere', hogere werkelijkheid, die wij niet kunnen waarnemen maar slechts via de kunst kunnen benaderen", dan merk je bijna geen verschil. Nu de geciteerde formulering van Van Deyssel van latere datum is, lijkt het correct om Gorters sensitivisme ergens tussen impressionisme en symbolisme te plaatsen.¹⁴

Laten we dus proberen na te gaan in hoeverre het de vertaler Vitkovskij is gelukt om de zojuist opgesomde elementen van de brontekst te handhaven.

Nietonder de verstaaling van E. Vitkovskij en de letterlijke Nederlandse vertaling van zijn tekst.

Стражи в рота золотые трубнии,
а лас светиласи щедрей и щедрей:
сверкали дуревья тордые шпини,
сияя, бия встречный ветер с морей.

*De rooottakkers bliezen op gouden hoorns,
en het zij blanke steeds ruider en ruider;
(voel) fonkelden de fleg totterrisen,
blinkende, sloog de tegenwind uit de ridding
van de zeeën.*

Вы взметали, ступая, снег над поляной,

*U schorpte, stappend, de sneeuw op de bosveld
omhoog,*

в ваших синних очах пламенел небоство,
кудри – как свиток парчи золотканой,

*in uw blauwe ogen brandde het misgansel,
uw lokken – net een rol goudbrokani*

руки – как розовой стали поскет.

*Uw vanden – net een rose vanden vogels in de
huid.*

[...]

Мир был синним и белым залом. Горном
кудри вашей золотой головы,
и, клонясь к асбальжей, снежной
постели,
о королева, – наемшиивая, белоозубья,
белоружья, – в поле дожмались вы.

*De wereld was een blauwe en witte zaal. Er
brandden
de lokken van uw gouden hoofd,
en, zich bukkend naar het stamenveld van
sneeuw,
o koningin, - spottend, met witte tanden, met
witte handen,
ging u liggen op het veld.*

De strakke vorm van Gorters gedicht is gehandhaafd: het rijmschema (AbAb) en het metrum (daeyli met veel variaties, vier versvoeten in elke regel); ook de laatste regel is twee keer zo lang als de andere. De rijmende woorden zijn perfect geworden en doen helemaal niet geforceerd aan. Wat het rijm betreft, is er niet een jammerlijk vertless: dat het woord 'koningin' niet achteraan staat en dus niet als slotakkoord klinkt, maar dat is te wijten aan de Russische taal waar dit woord een onbeklemtoonde vrouwelijke uitgang heeft, terwijl de strakke vorm van dit gedicht eist dat hier een mannelijk rijm moest staan. De hele laatste regel is minder

rijk aan klankeffecten dan in de brontekst, maar de fantastische taalmuziek van Gortter is nu eenmaal niet te evenaren.

Qua inhoud is het Russische gedicht, net als de brontekst, een meesterlijk geschilderd **winterlandschap**, met dezelfde **mythologische of kosmische dimensie** als de Nederlandse tekst. Maar **het verhaal over schaatsen en vallen**, kun je in de Russische versie helemaal niet lezen want a) er is geen sprake van het *spartelende licha* in regel 2, b) in regel 5 staat het woord *стынас* (strappend) dat in strijd is met het idee van schaatsen; c) de laatste strofe kun je niet anders lezen dan dat de 'gij' in de sneeuw gaat liggen uit vrije wil: vallen is een zo goed als een momenteel gebeuren, terwijl het imperfectieve aspect van *можинев* een duratieve en actieve handeling veronderstelt. Het blijft absoluut onbegrijpelijk waarom de dame in kwestie op een gegeven moment in de sneeuw besloot te gaan liggen.

Wat de taal betreft, is de vertaling veel 'normaler' d.w.z. minder 'wild' dan de brontekst. In de tweede strofe is er geen sprake van vervreemding, in plaats van de aparte lichaamsdelen die bepaalde handelingen verrichten, zien we de hele figuur door de sneeuw lopen; de ogen weerspiegelen de zon, wat ook minder frappant is dan wat in de brontekst staat. De hele tweede strofe verschilt van de brontekst qua register: Vïkovskij maakt gebruik van plechtige, een beetje archaïsche woorden. De metaforen in regels 7 en 8 zijn in vergelijkingen veranderd met het voegwoord *как 'net als'*. Er zijn helemaal geen personificaties te vinden en slechts een keer een vermening van gevoelens: in regel 4 *blinki* de wind.

Het grootste verlies is dat er in de vertaling helemaal geen neologismen staan, terwijl de brontekst ervan wemelt, en de vier samengestelde woorden in de vertaling (*небосвод, зямонтканя, белоэубас, белоуркас*) – tegenover de twaalf in de brontekst – allemaal in het woordenboek te vinden zijn. Daarmee verdwijnt het exotische, het geëxalteerde van Gortters gedicht.

Maar was het voor Gortter zo belangrijk die ongewone taal te bedenken, waarom deed hij het? En is het mogelijk om in het Russisch ook zoiets te doen?

Het antwoord op de eerste vraag is heel duidelijk geformuleerd door Kees Verbeul: "Het nieuwe van Gortters 'sensitieve' poëzie is het gevolg van een door het lezen van proza van Lodewijk van Deyssel en moderne Franse romanciers geïnspireerd uitgangspunt, dat de dichter achteraf zo omschreef: 'Ik besloot te

trachten poëzie te maken van de onmiddellijke realiteit'. Deze 'onmiddellijke realiteit' was zijn innerlijke wereld van indrukken en gevoelens die nog niet volgens een beproefd schema waren ingedeeld. Wat gewoonlijk omgat in ons hoofd, ook als we geen licitator zijn, is een mengsel van 'sensaties', deels door de buitenwereld en deels door onze eigen stemmingen teweeggebracht. Pas als we woorden gaan gebruiken, veranderen we, met behulp van een vertrouwd systeem, deze sensaties in gedachten. Voor Gortter, evenals voor veel andere moderne dichters en schrijvers, betekent dat een vervalsing. In zijn werk probeert hij, tegen het gangbare taalgebruik in, de oorspronkelijke bewustzijnsstoestand weer te geven, voordat de logica er vat op krijgt".¹⁵

Met andere woorden, de on-rationele taal is voor Gortter van die periode van principieel belang, als men zijn gedichten met normale, zelfs wat archaïsche taal vertaalt, wordt dat een vervalsing.

Berekent het dat de vertaler een helemaal nieuw on-rationeel Russisch moet bedenken om Gortter te vertalen, een Russisch dat eerst de uitgevers en dan de lezers belachelijk zullen vinden, zoals de eerste lezers van Gortters *Erzen* die soort poëzie 'radicale onzin' noemden? Het antwoord is (gelukkig maar) 'nee', want net zo'n ongewoon, exotisch, muzikaal Russisch bestaat al: de vertaler hoeft het maar te vinden en zich eigen te maken, dan kan hij het in zijn vertaling gebruiken. In een van de interviews vertelde Vïkovskij hoe hij Vondel vertaalde. Voordat hij ermee begon, had hij maanden lang de classicistische tragedies van Sumarokov (1717-1777) zitten lezen om diens plechtige archaïsche Russisch te leren. Precies op dezelfde manier moet je in de Russische literatuur een (of meer) tegenhangert(s) van Gortter vinden en de muziek van zijn/haar Russisch leren imiteren.

Hoewel er rond 1900 geen onderlingen contacten en invloeden bestonden tussen de Russische en de Nederlandse poëzie, lijkt het Russisch van sommige dichters van die tijd sprekend op het Nederlands van Gortter. Hun uitgangspunt is Verlaines 'De la musique avant toute chose' en verder experimenteren ze met de klank en met de taal op alle mogelijke manieren.

Bijvoorbeeld in de gedichten van Konstantin Bal'mont (1867-1942) kan men allemaal dezelfde formele kenmerken vinden als in Gortters 'Toen blezen de

roofterwachters'. Om te beginnen, gebruikt hij vaak net zo veel samengestelde neologismen als Götter; het enige verschil is dat Val'mont strictejes zet tussen de aan elkaar gevoegde elementen wat Götter niet doet. Twee voorbeelden:

Перепадек монополенный, разорванно-снитный
(‘Я – изысканность русской медалирной речи’);

Волны морей, беспредельно-пустынно-шурящие,

Бог Океан, многоголосно-печально-вызывающий,

Пенные ткани, бесцельно-воздушно-астрашие,

Брызги с воздушностью, призрачно-сказочно-таящие.
(‘Бог Океан’)

Niel graag experimenteert Val'mont met het ritme om een regel nu eens sneller dan weest trager te laten klinken, bijv. het gedicht over Amsterdam heeft als ondetitel ‘trage tegels’ (‘Медленные строки’). Af en toe maakt hij de laatste regel van een gedicht, net als Götter, langer dan de rest:

Бойтесь старых домов.

Бойтесь тайных их чар,

Дом тем более жаден, чем он более стар,

И чем старше душа, тем в ней больше задавленных слов.
(‘Старый дом. Прерывистые строки’).

Val'mont sprekt eindelijk ook net als Götter, met assonegende klanken; vooral betoepend is zijn gedicht ‘Riet’:¹⁶

Полночной порою в болютной глуши

Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши.

Wat stijfigeren betreft komt je in zijn gedichten heel veel *synesthetische metaforen* tegen:¹⁷

...над языкой рекою дымятся прохлады

(‘Безаглавовность’)

... ночных светила неговорящий свет

(‘Он был из тех, на ком лежит печать...’)

Er zijn nog veel meer overeenkomsten tussen Götter en Val'mont te vinden die de stelling van Dick van Nalsma bevestigen en die geformuleerd is naar aanleiding

als traditie in de zin van belemmering gevoeld te kunnen worden. Daarin staat ook Götter, het sprake vanzelf, en daar vinden we ook de Druwtkken van sommige gedachtengangen en voorstellingen van de Götter vlak na Mei:¹⁸

In dit denk- en voorstellings-idoom van rond 1900 stonden bijknaag veel dichters in verschillende landen die soms heel ver van elkaar lagen. Van de Russische versie van dit idioom kan en moet men gebruik maken bij het vertalen Götter. Het kan een nuttige tip zijn voor nieuwe vertalers die Götter Russisch willen leren spreken.¹⁹

St. Petersburg

Noten

- 1 ‘Томанские юмористы’. *Вестник новотранной литературы*, 1896, № 2, С. 213-216
- 2 Eerste publicatie: Van-Эден Ф. ‘Мадонский Иоганнес’. *Вестник Европы*, 1897, т. V, С. 550-583, т. VI, С. 177-247.
- 3 Eerste publicatie: Куперус А. ‘Танжак: фантастический роман Аун Куперуса’. *Новый журнал новотранной литературы*, 1902, № 1, С. 1-64.
- 4 Het woord ‘Symbolen’ stond als titel van D.S. Metelkovski’s tweede reizenbinder leeds in 1892. ‘Символы. Песни и поэмы’. Het is ook poematisch dat ‘De Burch’ in het voorwoord van de vertaalket in 1902 ‘een symbolisch sprookje’ wordt genoemd.
- 5 Götter G. ‘Исторический материал’. М.-Пг.: *Кадристы*, 1919. Экспрессив: ‘Русские об.-наз., 1920. М.: *Краткая новь*, 1924. Тот же: ‘Империализм, мировая война и социал-демократия’. М.: Госиздат, 1920).
- 6 Götter G. ‘Рабочие, в союз объединяйтесь!’ ‘Архиверк, зис ге дат дат гонд, дие зон...’ (?) *Ладья лодки*. М.: Прогресс, 1964, С. 52-53
- 7 Götter G. ‘Весна надт, я слышу се приход...’. ‘Де ленте компт ван вер, ik hoort hem komst’. *Западноевропейская новизна XX века* (Серия БВВ). М., 1977, С. 425-426. Тот же: ‘Вечерний сын’. *Западноевропейская новизна XX века* (Серия БВВ). М., 1977, С. 425-426. ‘Поздняя Европа в 3 т. – т. 2 (2)’. М., 1979, С. 9-11. Тот же: ‘Стража в рога золотые трыбиди...’. ‘Тон близан де рооfterwachters op gonden хотенс...’. ‘Там же С. 11.
- 8 Endt E. ‘Inleiding en annotaties’. In: *Götter N. Verzen*. Pölk & Van Gemper, Amsterdam, 1987 (3^e druk).
- 9 Halsma J.D.F. van. ‘Götter na Mei’. In: *De Revisor* 5 (1978) nr. 3, p. 32-39 en 5 (1978) nr. 4, p. 54-63.
- 10 Kempertik M.G. *Van overvatige tot exacte*. Ven. Utrecht, Antwerpen 1988.
- 11 ‘Ik weest niemand die met zoo’n heilige dadelijheid de greus van den tijd heeft overkleden, niemand die met zoo statige ooggen achter het waipschilde in de veldloosheid heeft gezien, als de schrijver van dit gedicht’, schreef L.van Druysd over Götter (geciteerd naar Kemperting, p. 72)
- 12 Endt, p. 195.
- 13 Geciteerd naar Kemperting, p. 17.
- 14 Op verwantschap tussen het Russische symbolisme en de Beweging van ‘Kleinig verpigt’ W. Westersijn verloopt in zijn *Moderne Russische literatuur* (2005), p. 132 en 139, maar in Russische bronnen komt deze verwantschap nevens ter sprake.

- 12 *Ende*, p. 195.
- 13 *Gezelschap naar Keizerrijk*, p. 17.
- 14 Op vertaalcasus van tussen het Russische symbolisme en de Beweging van Tachtig vertwijfde W. W. van der Stoep in zijn *Moderne Russische literatuur* (2005), p. 132 en 139, maar in Russische bronnen komt deze vertaalcasus terug ter sprake.
- 15 Verheul K. 'Afscheid van een jeugd'. In: Verheul K. *Antwoord van een buitenlander*, Adelaarsum-Polak & Van Gemmer, Amsterdam 1981, p. 98.
- 16 Het doet denken aan Széplé's 'O 't rijkken van het ranke riet' met de herhaling van 't, wat minder overeenkomstig is dan de klank 'st' in Bal monus gedicht.
- 17 In dat verzet is de kompositie A. Skrifshin (1872-1915) bijzonder merkwaardig als auteur van de 'romantische': - symfonie Nr. 5 'Le rythme du feu' (1908-1910) die bedoeld was als symfonie van muziek en klemspeel. Zijn ideeën van de "Muziek-Symfonie" waren nog radicaler: daarin zouden ook gezeten een rol moeten spelen. Verbergend is ook de titel van zijn Symfonie Nr. 4 'Le rythme de l'esprit', op. 54 (1905-1908).
- 18 *Wakentia*, p. 56.
- 19 Bij wijze van experiment heb ik geprobeerd een gedicht van Gorter in die geest te vertalen. Mogelijk kan deze vertaling nog een klein beetje betekenen op zoek naar de optimale vertaalcasus van Gorter's vertalen.

In den heesten nacht een heet zwart grifv korenveld
 huist mij heestvoelig heestvoelig heestvoelig omveld,
 van achter dromg me de windige nachture hitte
 in 't dikke heestvoelig heestvoelig heestvoelig
 mijn oogen veldvoelig heestvoelig heestvoelig
 oogen veldvoelig heestvoelig heestvoelig veldvoelig.

Этой ночью теплое поле знойно-серой стеной,
 спряла меня знойно-зной знойно-знойный зной,
 со спины ветровой ночекой пыльный пыл
 разлол навзничь в синичью-бугорную падь покаянья,
 вгляды мой знойно-знойный вгляды в колодезьях
 желто-жаркого знойно-знойного поношегья.

Literatuur

- Bank E. 1987. 'Inleiding' en 'Aanpak'. In: Gorter H. 1978. *Gedichten de edite van 1890 met een inleiding en annotaties van Bino Lindt*. Amsterdam: Polak & Van Gemmer.
- Hilberts J.D.V. van, 1978. 'Gorter na Mal'. *De Revisor* 5 (1978) nr. 3, p. 32-39 en 5 (1978) nr. 4, p. 54-63.
- Langveld A., *Op zoek naar W.G.*, 2005. *Moderne Russische literatuur van Poeëlie tot bedon*. Amsterdam: Uitgeverij Bergam.
- Kempereck M.C., 1988. *Van abstractie tot estatie*. Utrecht: Antwerpen: Veen.
- Verheul K. 1981. 'Afscheid van een jeugd'. In: Verheul K. 1981. *Antwoord van een buitenlander*. Adelaarsum-Polak & Van Gemmer: Amsterdam.

Russische bronnen

- 'Товарищские воюющие'. 1896. *Вестник иностранной литературы*, № 2, С. 213-216.
- Гортер Г. 1919. *Новорусский материал*. М.-П., 1919. Вактеринбург, 1920. М., 1924.

- Гортер Г. 1920. *Иностранцы, мирнокая война и социал-демократия*. М.
- Гортер Г. 1977. 'Вестия ивет, я салту се прикоа...'. *Знамясоветской поэзия XX века* (Серия БВВ), М., С. 425-426.
- Гортер Г. 1979. 'Вечерний луч авету прозна на мит...'. *Поэзия Европы в 3 т. - т.2* (2). М., С. 9-11.
- Гортер Г. 1979а. 'Сружи в рота золотые тубиди...'. *Поэзия Европы в 3 т. - т.2* (2). М., С. 11.
- Гортер Г. 1902. 'Тихая: фатистический роман Луи Киперса'. *Новый журнал иностранной литературы*, № 1, С. 1-64.
- Эсаки Ф. Ван-. 1897. 'Маленький Юганисе'. *Вестник Европы*, т. V, С.550-583; т. VI, С.177-247.