

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra nederlandistiky



DIPLOMOVÁ PRÁCE

Greta Horáková

Nederlandse poëzie vertaald door Otto F. Babler

Dutch Poetry Translated by Otto F. Babler

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 10.5.2023

.....

Greta Horáková

DANKBETUIGING

Ik wil van harte mijn scriptiebegeleider prof. dr. Wilken Engelbrecht bedanken voor al de tijd en energie die hij besteed heeft om mij een goede begeleiding aan te geven. Bedankt voor de goede adviezen, inspiratie en constructieve opmerkingen over mijn eindwerk.

Daarnaast wil ik mijn geweldige man Zdeněk bedanken voor de steun en de aanmoedelingen tijdens mijn studieproces. Zijn geloof in mij heeft mijn moed en motivatie hoog gehouden.

Inhoud

Inleiding	6
1. Het leven van Otto František Babler	7
1.1 Vorming in Moravië.....	8
1.2 Babler en de oorlog	10
1.3 Babler en politieke beperkingen.....	10
2. Motieven en thematiek	12
2.1 Volksmotieven.....	12
2.2 Religieuze motieven	13
2.3 Bablers eigen literaire activiteit.....	14
3. Talen en vertalingen	15
3.1 Bablers vertaling en literaire activiteit	15
3.2 De keuze van werken voor vertaling.....	15
3.3 Kennis van het Latijn	16
3.4 Vertalingen uit het Duits	17
3.5 Vertalingen naar het Duits en het Engels	18
3.6 Bablers polyglottisme.....	18
3.7 Vertaalproblemen	18
4. Het vertaalproces.....	20
4.1. De problematiek van vertaalstrategieën	20
4.2 Bablers vertaalstrategie	22
4.3 Bijzonderheden in de vertaalstijl van Babler.....	23
5. Vertalingen waarin Bablers stijl het meest zichtbaar is.....	25
5.1 Bablers vertaling van de <i>Divina commedia</i>	25
5.2 Bablers wiskundige brein	27
5.3 Babler en de Lumír-poëzie	28
6. Analyse van geselecteerde vertalingen uit het Nederlands	32
6.1 Hendrik Marsman – Heimwee.....	32
6.1.1 “Tijden zijn zwart...”	34
6.1.2 De melodie te behouden	35
6.1.3 Compensatie	35
6.1.4 Interpunctie.....	35
6.2. De Vreemdeling	36
6.3 De wolken spieglen	40

6.3.1 Tweede couplet: syllabische consistentie.....	42
6.3.2 Derde couplet: een verborgen rijm.....	44
6.3.3 Vierde couplet: Nauwelijks voelbare rijmen.....	45
6.4 Joannes Stalpart van der Wiele – <i>Smeekwoorden van Maria tot de Nieuwgeborene</i>	45
Conclusie.....	51
Bibliografie.....	52

Inleiding

Otto František Babler was een uitzonderlijke vertaler die in moeilijke tijden werd geboren. Ondanks de trieste omstandigheden van de Eerste en Tweede Wereldoorlog, die hem dwongen te migreren en hem ervan weerhielden werken te publiceren, bleef hij niettemin gedichten vertalen, geselecteerd volgens zijn eigen criteria. Voor het politieke regime van het voormalige Tsjechoslowakije was hij *persona non grata*, dat stilletjes maar systematisch vertalingen van bepaalde soorten teksten vermeed. In plaats daarvan concentreerde hij zich op ideeën en motieven die hem persoonlijk na aan het hart lagen, die hij vond in meertalige literatuur en die hij ter beschikking stelde van de Tsjechische lezer, zich bewust van zijn rol van een culturele bemiddelaar. Hij zorgde er hardnekkig voor dat zelfs de politiek ongewenste werken (qua inhoud of taal) zoveel mogelijk werden gepubliceerd. Vaak betekende dit dat hij de vertaalde gedichten zelf publiceerde, en dit levert hem nog steeds de aandacht op van de bibliothecaris en catalogiseringsafdelingen. Voor dichters en collega's was Babler bovendien een bewonderenswaardige polyglot, begiftigd met een poëtische gevoeligheid bij het vormen van verzen.

Toen ik hoorde over zijn bestaande vertalingen van Nederlandse gedichten in het Tsjechisch, werd ik nieuwsgierig of deze vertaler, die in Olomouc woonde, echt Nederlands kende, en zo ja, op welk niveau. Hoeveel hielp hij zichzelf met Duits, een van zijn moedertalen? In welke context kwamen zijn vertalingen terecht in de Tsjechische literaire scene? Wat waren zijn criteria bij het kiezen van gedichten, kunnen we er verbanden tussen vinden?

Ik zocht geleidelijk naar antwoorden op al deze vragen, rekening houdend met zijn andere vertalingen, ze vergelijkend, kritieken op zijn vertalingen lezend. Geleidelijk aan begon het “handschrift” van Babler te worden onthuld, bepaalde tendensen in vertaaloplossingen. We zullen dit handschrift leren kennen aan de hand van het eerste deel van deze scriptie, dat de smaak en setting van Babler laat zien. In het gedeelte waar verschillende andere werken van Babler worden beschreven, zien we bepaalde kritieken en analyses, zelfs vandaag de dag kunnen we bepalen welke vertalingen nog steeds aanwezig zijn op de Tsjechische scène en welke zijn overtroffen. In de analyse zelf van de geselecteerde gedichten zien we de oplossingen van Babler, die we analyseren rekening houdend met zijn andere werken.

1. Het leven van Otto František Babler

Otto František Babler werd geboren op 26 januari 1901 in Zenica, een klein stadje in het midden van Bosnië. Aan het begin van 20^e eeuw was de migratie binnen de monarchie vrij gewoon. Vooral mensen uit Centraal-Europa verplaatsten zich naar het werk in de huidige Bosnië en Herzegovina. Elke natie droeg bij aan Bosnië met bepaalde typische rollen, bijvoorbeeld de Tsjechen waren voornamelijk "technen", terwijl Duitstalige immigranten organisatorische en managementfuncties bekleedden.¹

Bosnië en Herzegovina werd in 1908 bij de Oostenrijks-Hongaarse monarchie gevoegd en de diversiteit van de Bosnische bevolking werd verrijkt: Oostenrijkse ambtenaren, Hongaarse en Slowaakse muzikanten, arbeiders, spoorwegaarbeiders, mijnwerkers (uit Tsjechië en Pools Galicië) en Tsjechische brouwers kwamen om een nieuw leven te starten.

Als gevolg van deze culturele en nationale diversiteit zijn grotere steden in Bosnië en Herzegovina centra van meertaligheid geworden. Het taalspectrum was breed: het inheemse Servo-Kroatische idioom werd vermengd met verschillende lokale dialecten, Duits en Tsjechisch. De familie van Otto František Babler vormde daarop geen uitzondering, en Babler werd van jongs af aan gedwongen om soepel van taal naar taal te gaan.

Naast taaldiversiteit werd het gebied van Bosnië en Herzegovina ook gekenmerkt door verschillende religies. Er zijn religieuze en spirituele thema's te vinden in Bablers vertalingen, dus het heeft zeker zin om de religieuze vorming van deze jongen te volgen. Naast het rooms-katholieke en orthodoxe christendom waren er ook grote aantallen belijders van de islam en het jodendom in het gebied. Deze coëxistentie bracht soms breuken met zich mee, niet alleen tussen christenen en moslims, maar vooral ook tussen katholieken en orthodoxe christenen. Deze geschillen vormden waarschijnlijk een tolerante en onpartijdige persoonlijkheid bij Babler. Deze kwaliteiten kwamen later van pas toen hij naar Tsjechië verhuisde, omdat de religieuze onrust daar in zekere zin nog ernstiger was.

De vader van Otto František Babler, Otto Babler, was Oostenrijks-Duits, zijn moeder was Tsjechisch, met gedeeltelijk Duitse wortels. Otto Babler sr. trouwde met Jindřiška Jandová, later Bablerová, in Praag, en daarna verhuisden ze terug naar Bosnië. Otto Babler stierf in 1901 en had geen echte invloed op de opvoeding van zijn zoon. Na zijn overlijden richtte het gezin zich meer op de communicatie met het gezin van de moeder. Na het overlijden van haar man verhuisde Jindřiška met haar zoon naar het huis van haar zus Josefa Letochová. Op deze manier werd Ignác Letocha, afkomstig uit het Moravische Chválkovice, de wettelijke vertegenwoordiger van de jonge wees.

¹ Voor de biografie van Babler ga ik vooral uit van het werk van Eva Hrdinová, *Otto František Babler*. Olomouc. Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.

Oorspronkelijk werd Otto Babler gedoopt als *Otto Franjo Babler* en tijdens zijn leven gebruikte hij vele vormen van zijn naam: Otto František voor Tsjechische lezers, Otto F. Babler voor Duits publiek. Dit is slechts een klein bewijs van zijn Tsjechische en tegelijkertijd Oostenrijks-Duitse oriëntatie.

Jindřiška Bablerová moedigde haar zoon vanaf haar vroege jeugd aan om Duits, Servokroatisch en Tsjechisch te spreken. Bovendien was er een bediende uit Moravië, die ook deelnam aan de vorming van de jongen. Afgezien van twee thuis gesproken talen, moest de jonge Babler wennen aan het Latijn dat in de kerk werd gebruikt.

Er kwam een nieuwe taaluitdaging toen Otto František naar de basisschool ging. Voor het eerst wordt hij geconfronteerd met een onderscheid tussen de Servische en Kroatische schriftvormen. Beiden zijn op school gebruikt, later konden de leerlingen kiezen tussen de Servische, Cyrilische of Kroatisch-moslim taalversie. Standaard werd de helft van de leerlingen geleerd om in het Latijnse alfabet te schrijven, de andere helft in het Cyrillisch. De jonge Otto František leerde beide systemen en probeerde de verschillen tussen beide te ontdekken, wat zijn natuurlijke interesse in linguïstische disciplines aantoonde sinds zijn vroege jeugd (Hrdinová 2008: 17).

Na de lagere school studeerde hij tussen 1910-1915 de middelbare school (*Realschule*) in Sarajevo. Babler gaat verder met zeer goede resultaten en afgezien van de talen die hij al spreekt, leert hij er nog een: het Frans. In deze periode groeide zijn interesse voor literatuur, naast lezen begon hij te schrijven. Hij schrijft korte verhalen over zijn jeugd in het Servo-Kroatisch, en ook enkele teksten in het Tsjechisch en Duits (Hrdinová 2008: 15)

De hoofdstad Sarajevo was zelfs nog multicultureler en meer meertalig dan Prijedor, waar het gezin eerder had gewoond. De jonge Babler realiseerde zich hoe noodzakelijk het vertalen en tolken eigenlijk was. Daarom is hij met vertalen begonnen, zelfs tijdens zijn middelbare schoolstudies, gemotiveerd door zijn passie voor taal en literatuur. Deze periode van zijn leven stopte dramatisch in 1914, na de moord op troonopvolger Franz Ferdinand d'Este in Sarajevo. Babler was zelf niet erg geïnteresseerd in de politieke achtergrond van dit incident, maar de gevolgen voor zijn leven waren onomkeerbaar: Sarajevo werd geëvacueerd, veel gezinnen keerden terug naar het platteland en de familie Letocha besloot terug te verhuizen naar Moravië, samen met de jonge Otto František en zijn moeder.

1.1 Vorming in Moravië

De jonge Otto František was aan het begin niet onder de indruk van Moravië, hij beschouwde hun verblijf slechts als tijdelijk. Olomouc was een stad die qua grootte en persoonlijkheden op Sarajevo leek, maar de jongen was gewend aan het drukke en meertalige Sarajevo. Ook in Olomouc bestonden Tsjechische en Duitse (Duits-Joodse) bevolkingsgroepen, Babler was

verrast hoeveel geschillen er waren tussen gemeenschappen. Deze conflicten hadden een politiek karakter en raakten ook de literatuur.

Toen bleek dat de familie besloot in Olomouc-Chválkovice te blijven, kwam er geen terugkeer naar Sarajevo meer. Otto František raakte later onder de indruk van de aard van Moravië, maar ook van zijn religie, een concreet sterke katholieke traditie. Het plaatselijke katholicisme was vaak verbonden met een bedevaartsoord, Svatý Kopeček, dat ook in het centrum van Bablers belangstelling lag.

In Moravië zette hij de studie aan de *Realschule* in Olomouc² voort tussen de jaren 1915-1919. Hij studeerde in het Duits (andere optie was om in het Tsjechisch te studeren³). Hij had geen taalbarrière en zijn resultaten waren uitstekend. Na zijn afstuderen breidde hij het repertoire van zijn talen uit: hij begon Russisch, Pools, Engels en Italiaans te leren (Hrdinová 2008: 23). Later begon hij met studie van noordelijke talen. Volgens Rokyta (1984: 10) sprak hij vloeiend zeven talen en kende passief twaalf andere, waaronder het Provençaals, de idioom van Lusatin-Serviërs en het Kasjoebisch.⁴ Het is dus mogelijk dat Babler op zijn minst ook passieve kennis van de Nederlandse taal had.

Op 28 oktober 1918 werd de eerste Tsjechoslowaakse Republiek uitgeroepen. Aangezien Babler niet in het voormalige Tsjechoslowakije is geboren, kreeg hij automatisch het staatsburgerschap van het koninkrijk Joegoslavië.⁵ In die tijd bereikten anti-katholieke, anti-Duitse en anti-Habsburgse gevoelens hun hoogtepunt in de regio. In Moravië was de situatie rustiger dan in de rest van de republiek, en ook de Tsjechisch-Duitse conflicten waren niet zo ernstig. In Moravië waren de geschillen voornamelijk van religieuze aard. Moderne katholieken hadden een ernstig dispuut met het traditionele katholicisme, en dit resulteerde na de Eerste Wereldoorlog in de afsplitsing van de Tsjechisch-Slowaakse Hussietenkerk van het Vaticaan (Hrdinová 2008: 23).

Babler sloot zich echter niet aan bij deze beweging, ondanks zijn persoonlijke ervaring met de orthodoxe kerk in Bosnië. Zijn aanpak in die tijd gaat vooral over praktische bemiddeling: hij gaf lessen aan Tsjechische joden uit Olomouc. Naast deze activiteit probeert hij carrière te maken als dichter, maar zonder te neigen naar een bepaalde poëtische stroming.

² Deze school bestaat (nu als Tsjechische basisschool Komenium) nog altijd. Zie [https://cs.wikipedia.org/wiki/Komenium_\(Olomouc\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Komenium_(Olomouc)).

³ Studeren in het Duits opende meer carrièremogelijkheden voor de jonge Babler.

⁴ Een met het Pools verwante Westslavische taal die ten oosten van Gdańsk wordt gesproken langs de Oostzeekust.

⁵ Voor het koninkrijk Joegoslavië heeft hij ook het dienstplicht vervuld tussen de jaren 1923-1924. Ook daardoor werd zijn kennis van het Sevrokroatisch en Bosnisch aangevuld.

1.2 Babler en de oorlog

Tijdens het nazi-regime werd Babler gedwongen zijn literaire activiteiten te verminderen, hij kon geen boeken uitgeven. Omdat de meeste uitgevers genoodzaakt waren te stoppen met het uitgeven van reguliere literaire tijdschriften en boekenreeksen, stopte hij met commerciële vertalingen en in plaats daarvan vertaalde hij alleen stukken voor zichzelf.

Aan het einde van de Tweede Wereldoorlog nam Babler gedeeltelijk deel aan het verzet, maar nogmaals, hij zette zich niet in voor een groep of een organisatie. Uit zijn eigen initiatief, waarbij hij de dood riskeerde voor zijn hele familie, verstopte hij in zijn huis twee Russische gevangenen die het geluk hadden gehad te ontsnappen. Babler was, volgens Hrdinova (2008: 34), altijd geneigd een lijdend persoon te helpen, zonder partij te kiezen: Russen, Tsjechen of Duitsers.

Veel van zijn oude vrienden verlieten Olomouc voorgoed en keerden na de oorlog niet terug. Behalve dat hij zijn vrienden en kennissen verloor, was hij bedroefd dat Olomouc zijn karakter verloor van een cultureel rijke stad, waar veel talen werden gesproken. Het multiculturele en meertalige karakter van Olomouc werd pas na de dood van Babler vernieuwd en dat had zijn prijs voor de vertalingen die hij maakte (Hrdinova 2008: 35)

Het zou onjuist zijn om te zeggen dat Babler geen politieke mening had, maar hij toonde sinds zijn jeugd weinig interesse in politiek. Zo had hij de moord op Franz Ferdinand d'Este, een paar straten bij hem vandaan, nauwelijks opgemerkt, omdat hij op dat moment niet in de rij van verwelkomende scholieren stond, maar – heel typisch – zich in een hoekje van de school had teruggetrokken om rustig te kunnen lezen (Engelbrecht 2018: 115). We kunnen met zekerheid zeggen dat hij een toegewijd christen was en dat hij opzettelijk niet openlijk zijn politieke opvattingen liet zien.

Aan de andere kant werd na de Tweede Wereldoorlog uitgeven weer mogelijk en probeerde Babler de uitgave van zijn privéserie *Hlasy* te vernieuwen. Naast deze boekenreeks is er geen andere reeks vernieuwd en richt Babler zich op het publiceren in de tijdschriften.

In 1946 begon Babler de Servo-Kroatische taal te onderwijzen aan de Palacky Universiteit in Olomouc. Maar na een tijdje bood hij aan om ook les te geven over Dante. In deze periode groeide zijn belangstelling voor Dante en begon Babler te werken aan de vertaling van de Goddelijke Komedie.

1.3 Babler en politieke beperkingen

Babler is na de Tweede Wereldoorlog niet gestopt met het vertalen van Duitse auteurs. Hij was echter verplicht om enkele boeken te vertalen die politiek gewenst waren door het Sovjetregime. Dat was voor veel auteurs geen prettige situatie maar Babler ging daar vrij goed

mee om, hij wist altijd een compromis te vinden: vaak vond hij een literair stuk dat niet in direct conflict stond met zijn eigen innerlijke overtuiging.

Dus Babler publiceerde minianthologieën, zoals een geselecteerde verzameling Russische schrijfsters *Ruské básniřky*, terwijl het boek in feite ook schrijfsters bevatte uit verschillende Slavische landen, vooral Polen. De collectie is door de overheid uitgegeven om een cadeau te doen aan de vrouwelijke arbeiders op de Internationale Vrouwendag. Dit is een voorbeeld van het vermengen van zijn eigen interesses met de enige publiceerbare manier van de periode. Het onderwerp van die gedichten was liefde, pijn en gedachten over de natuur die het leven weerspiegelt. Babler had een eerlijk gevoel voor het onderwerp van de vrouw.

Er zijn een aantal redenen waarom Babler niet gewelddadig werd vervolgd door de communisten. Een belangrijke reden was dat hij aan de rand van de stad op zijn geliefde heuvel Svatý Kopeček woonde in plaats van in een groot stadscentrum. Een andere reden was dat hij al een goede reputatie had en bekend was in binnen- en buitenland. De derde reden is zijn exclusiviteit – hij vertaalde uit zeldzame talen en had een goede kennis van de Balkanliteratuur. Dat was niet alleen politiek wenselijk, maar hij kon ook boeken vertalen die door andere Tsjechische vertalers waren geweigerd. Er waren zelfs enkele boeken die niemand kon vertalen (of in ieder geval niet wilde proberen) (Hrdinová 2008: 38). Dankzij de flexibiliteit van Babler zijn er enkele boeken die zeker onvertaald zouden blijven.

Babler woonde geen demonstraties tegen het regime bij vanwege zijn leeftijd en vanwege de afstand van zijn huis tot grote steden. En laten we niet vergeten dat Babler een algemene neiging had om sceptisch te blijven in relatie tot georganiseerde groepen en bewegingen – zowel politieke als literaire. In 1963 nam hij zelfs deel aan de conferentie over Kafka bij de Academie van Wetenschappen, wat het feitelijk begin van de Praagse Lente was. (Engelbrecht 2018: 117)

Voor zijn dood kwam zijn laatste droom uit, namelijk de publicatie van zijn Duitse vertaling van het gedicht *Máj*, een kanoniek werk van Karel Hynek Mácha (1810-1836). Naast zijn andere werken verbeterde Babler gedurende jaren geleidelijk de vertaling, en hij werd beloond met de publicatie ervan in 1983 in Keulen. (Mešřan 2002: 302) Vanwege de aard en de doelgroep van uitgeverij Böhlau-Verlag vond dit boek geen grote verspreiding onder Duitse lezers. Babler zelf gaf zelfs geen commentaar meer op de publicatie ervan, hij voegde geen manuscripten toe, zoals zijn gewoonte was. Nadat hij blind werd aan het andere oog, hielpen zijn vrouw Marie en zoon Otto hem zijn laatste gedachten op te schrijven.

Tot aan zijn dood in 1984 was hij niet beroemd, aangezien hij zich niet conformeerde aan het toenmalige politieke regime in Tsjechoslowakije. (Engelbrecht 2018: 114) Maar zijn begrafenis, die plaatsvond in Svatý Kopeček bij Olomouc, werd bijgewoond door vele belangrijke namen uit het spirituele en culturele leven van het Olomouc-gebied. (Hrdinová 2008: 45)

2. Motieven en thematiek

De thema's en sfeer van teksten die Babler vertaalde, zijn vrij goed gedefinieerd. In feite geven ze op de een of andere manier enige samenhang aan een groot aantal door Babler gekozen talen en genres (naast gedichten en korte verhalen ook middeleeuwse teksten, toneelstukken, enz.). Babler koos doelbewust soortgelijke onderwerpen: het hielp hem bij het maken van thematische bundels, die hij in de jaren twintig begon uit te geven.

2.1 Volksmotieven

Toen Babler tijdens zijn militaire dienstplicht als Joegoslaviër in 1923 en 1924 als soldaat Ljubljana en Beograd bezocht, ontmoette hij veel soldaten met verschillende culturele en nationale achtergronden. Zo ontdekte hij vele volksspreuken, weerspreuken en sprookjes voor kinderen. Hij raakte zeer geïnteresseerd in volkslegendes en religieuze verhalen en ontdekte overeenkomsten in de volkstraditie die in Servië, Bulgarije, Rusland, Kroatië, Slovenië en Oekraïne werd gedeeld. Deze ontdekking was bijzonder interessant, omdat het een gedeelde cultuur liet zien tussen de orthodoxe, katholieke en protestantse wereld (Hrdinová 2008: 25-26).

Een interesse in volkstraditie resulteerde in werken zoals een bundel gedichten genaamd *Písničky*, een vertaling van het Pools naar het Tsjechisch, geschreven door de Poolse dichteres Marie Konopnická, uitgegeven in 1923. Ook zijn boekuitgave *Hlasy* bevatte vele delen met de thema's van de volksmystiek. Legendes werden bijvoorbeeld geportretteerd in de volumes *Slovanské legendy* (Slavische legendes), *Ruské apokryfy* (Russische apocriefen), *Jak smrt přišla do světa* (Hoe de dood in de wereld kwam), enz. (Hrdinová 2008: 28). Deze boeken bevatten niet alleen het verhaal zelf, maar vaak een commentaar, dat het verhaal samenvoegde met een parallel verhaal in een andere cultuur. Vandaag zouden we het kunnen zien als een poging om archetypische structuren en motieven te vinden, die zowel in een klein Slavisch dorp als in een Griekse tragedie te vinden zijn.

Een belangrijk werk van Babler, ook vanuit wetenschappelijk oogpunt, was een vertaling van een episch gedicht *Hasanaginica*, oorspronkelijk geschreven in een Bosnisch idioom. Behalve de vertaling van de tekst zelf, schreef Babler er een studie over. Dit werk werd drie keer uitgegeven en elke versie werd bijgewerkt met Bablers correcties. Tien jaar na het eerste nummer vertaalt Babler het ook in het Duits (Hrdinová 2008: 29).

Niet alleen verhalen en plots van sprookjes waren aantrekkelijk voor Babler, maar ook de thematiek van de natuur. Voor zijn vertaling koos hij veel werken uit, die motieven bevatten als bos, paarden, bomen omhakken. Het was alles en een bepaald soort mystiek verbonden met de natuur. In die optiek werd de natuur vaak gezien als een schuilplaats voor een mensenziel in pijn. De natuur was ook verbonden met de artistieke intimiteit en het onderwerp

van een vrouw: vrouwelijke wereld, een zoete last van een vrouw in de samenleving. Hier kunnen we ook gedichten tellen met scènes van een moeder en een kind, of alleen kinderen.

De perceptie van de natuur in de volkswerken had ook religieuze aspecten, wanneer God zijn wil manifesteert door middel van natuur en catastrofes, wanneer hij kan straffen of zegenen via natuurlijke gebeurtenissen.

Al deze aspecten zijn terug te vinden in Bablers drama *Koničci v lese* (1935), gesitueerd in een Moravisch dorp. Het is een theaterstuk in één bedrijf dat de diepe passie van Babler voor volksmystici en voor traditionele motieven van Zuid-Slavische verhalen laat zien. Deze motieven staan in het middelpunt van de aandacht van de kijker, in plaats van een complexe compositie of ingewikkelde innerlijke structuur van de tekst.

2.2 Religieuze motieven

Babler had een constante interesse in het vertalen van spirituele, vooral katholieke, werken. Hij koos reeds bekende auteurs als Paul Claudel (1868-1955), Francis Thompson (1859-1907) of de barokschrijver Angelus Silesius (1624-1677) (Hrdinová 2008: 28).

Babler had zijn hele leven interesse in het werk van Dante en het is gewoon een ander voorbeeld van zijn religieuze oriëntatie. Rond het jaar 1947 schreef hij een dagboek genaamd *Oblázky*, dat o.a. bevatte korte gedichten geïnspireerd door spirituele epigrammen van Mickiewicz en Angelo Silesio. Het gemeenschappelijke onderwerp tussen Babler en de auteurs dat hem inspireerde is het ware geloof in God, de mogelijke blindheid en leegte van spirituele gevoelens (Hrdinová 2008: 36).

Naast dit dagboek schreef Babler korte citaten en aforismen. Hij noemde ze *seminka a oblázky* (zaadjes en kiezelsteentjes). Het is zeer waarschijnlijk dat dit soort schrijven hem hielp om zijn eigen gedachten te ordenen en mogelijk schreef hij ze zelfs tijdens de Tweede Wereldoorlog, toen het niet mogelijk was om al zijn werken uit te geven. Hij bleef deze korte stukken schrijven tot aan zijn dood (Hrdinová 2008: 37).

In de jaren twintig begint Babler actief een groep katholiek georiënteerde auteurs in de regio te ontmoeten, namelijk met Albert Vyskočil (1890-1966) en Jakub Deml (1878-1961). Deze auteurs waren gegroepeerd rond een andere belangrijke persoonlijkheid uit die periode, de ultrakatholieke Josef Florian, een uitgever en vertaler uit het Frans en Engels. Rond Florian vormde zich zoiets als een gereformeerde tak van de Franse *Renouveau catholique*, kritisch tegenover de hoge clerus. De meeste van deze auteurs benadrukten hun Tsjechische afkomst vóór de Duitse. Tot deze groep behoorde ook Josef Váchal (1884-1961), die later bibliofiele uitgaven voor Babler illustreerde. (Engelbrecht 2018: 118-119)

Babler werd over het algemeen gezien als een auteur/vertaler die tot deze specifieke groep auteurs behoorde. Vóór de Tweede Wereldoorlog heerste er over het algemeen een

gespannen stemming in het land, maar Babler nam niet deel aan de literaire conflicten binnen de Tsjechoslowaakse literatuur. Ondanks zijn diepe vriendschap met Jakub Deml en Jaroslav Durych, deelde hij hun radicale opvattingen niet. Volgens Hrdinová (2008: 34) voelde Babler daarentegen een diep gevoel van droefheid, toen hij zag dat enkele van zijn vrienden aangetrokken werden door de nazi-ideologie. Het verband tussen het katholicisme en het nazisme was op een trieste manier vergelijkbaar met de analoge (voormalige) situatie in Italië, waar fascistische nadruk legden op een goede christen te zijn, traditie en bourgeoisie beschermden en het communisme vreesden.

Naast het werk van geleerde dichters als Dante of Silesius, koos Babler voor kerstliederen en andere eenvoudige landelijke poëziestukken die de christelijke religie en volksmystiek weerspiegelen.

2.3 Bablers eigen literaire activiteit

Er zijn verschillende pogingen van Babler gevonden om daadwerkelijk eigen literaire stukken te creëren, zoals poëzie, prosa, korte aforismen of tentoonstellingen. De specialiteit van Babler lijken echter memoires te zijn. Sommige van die werken zijn ook gepubliceerd. Er zijn bepaalde verbanden tussen de vertaalde poëzie van Babler en de gedichten die hij zelf schreef. De onderwerpen zijn min of meer hetzelfde, rijk op natuurreflecties, kinderen, intimiteit, religie, werk. Zijn persoonlijke levenssituatie komt duidelijk tot uiting in zijn poëzie.

Het formele aspect van zijn poëzie toont vele pogingen om een regelmatig patroon van dactylotrochean verzen te behouden, evenals stukken zonder vast rijm met een interessante onregelmatigheid (Hrdinová 2008: 66).

Babler maakte ook stukken die leken op een mix van poëzie en aforismen, die hij in het Duits schreef. Hij gaf ze eind jaren zeventig uit in Oostenrijk. Het onderwerp van deze gedichten lijkt veel op een bundel "Meine Freunde" van Jakub Deml, die Babler in het Duits vertaalde. Het is mogelijk dat de vertaler zich door deze schrijver heeft laten inspireren en tijdens het vertalen enkele eigen stukken heeft gemaakt. Maar het gedicht van Babler is anders - hij koos andere bloemen voor zijn beschrijving en hij doet duidelijke pogingen om de juiste rijmpjes te maken. Deml is daarentegen veel meer ontspannen over de rijmstructuur.

3. Talen en vertalingen

3.1 Bablers vertaling en literaire activiteit

Otto Frantisek Babler bleef zijn hele leven vertalen, beginnend rond de leeftijd van 15, tot het moment dat hij volledig blind werd en hij niet verder kon met de vertalingen. Met een grote passie voor het vertalen, koos hij vele teksten alleen voor het plezier van vertalen, vooral tot het jaar 1948. Daarnaast was hij ook actief als uitgever.

Tot op de dag van vandaag hebben we geen volledige lijst van zijn werken, hoewel er enkele pogingen zijn geweest. We zullen waarschijnlijk nooit een bewijs krijgen van die momenten, toen Babler een stuk papier nam en uit pure vreugde een paar verzen vertaalde van een gedicht dat hij zag. Toen hij ouder was, probeerde hij de gedichten in een aantal verzamelingen op te nemen, maar deze bundels bevatten geen van de kleine stukjes die hij als experiment maakte. In het Strahov-klooster is een enorme verzameling van korte teksten geschreven op de achterkant van buskaartjes, toeristengidsen en andere soortgelijke stukjes papier.

3.2 De keuze van werken voor vertaling

Babler had van kinds af aan een sterke interesse in vertalen, als een activiteit ging het voor hem heel natuurlijk. Toen hij klein was, toonde hij al zijn interesse in taalkunde door na te denken over verschillen in Servische grafische systemen.

Nadat hij de *Realschule* in Olomouc heeft afgerond, probeert hij onafhankelijke schrijver en vertaler te worden. Uit deze periode komen enkele van zijn korte poëziewerken (Hrdinová 2008: 24), maar hij werd geen lid van bepaalde literaire school of groep. Op zijn werk is ook geen invloed merkbaar van literatuur geschreven in het Duits (niet alleen in Duitsland, maar ook in Oostenrijk, Praag en Olomouc), waaruit een constante poging van Babler zou kunnen blijken om onpartijdig te blijven (aangezien in die periode de spanning tussen de Duitse versus de Tsjechisch sprekende bevolking voelbaar was).

Ondanks dat hij zelf niet tot enige concrete literaire stroming behoort, was hij vanuit het oogpunt van vertaler nieuwsgierig en geïnformeerd over trends in de Europese literaire sfeer. De meeste werken uit de vroege periode zijn korte teksten, waarvan vele alleen vertaald zijn uit de passie van de kunst zelf (zonder zekerheid dat ze ooit zullen worden gepubliceerd). Hij begon echter ook met het vertalen van *Inferno* van Dante (1916-1919), wat later een van zijn beroemdste werken werd.

Het eerste uitgegeven vertaalde gedicht zou Ručičky zijn, een vertaling van het Tsjechisch naar het Duits, die op 3 oktober 1921 verscheen in de krant *Prager Presse*. (Hrdinová 2008: 24).

Hij werkte samen met vele Tsjechische en Duitse tijdschriften, o.a. *Našinec*, *Československý deník* en *Hochland*. De meeste van zijn vertaalactiviteiten waren tussen Tsjechisch en Duits.

Begin jaren twintig ontmoette hij in Olomouc de vertaler Bohuš Vybíral (1887-1951). Vybíral was enthousiast over Bablers werk en hij wilde dat hij fulltime vertaler van Zuid-Slavische talen zou worden, maar Babler wilde gewetensvol geen compromissen sluiten met vertalingen van slechts één taal, d.w.z. specifiek verbonden zijn met slechts één cultuur.

De Tsjechische taal domineerde zeker Bablers vertaalactiviteit, zowel brontaal als doeltaal. Driekwart van Bablers vertaling zijn inderdaad vertalingen uit verschillende talen in het Tsjechisch, volgens Hrdinova (2008: 50). De brontalen zouden in de volgende categorieën kunnen worden ingedeeld: Slavische talen, Romeinse talen, Duitse talen plus Engels. Er komen ook Noordse talen voor, maar slechts als een uitzondering. Bablers nieuwsgierigheid en een zeer goede kennis van de Duitse taal hebben hem waarschijnlijk geholpen om enkele korte Scandinavische stukjes te vertalen die hier en daar in enkele Duitse literaire tijdschriften verschenen. Het is evenmin onwaarschijnlijk dat Babler deze gedichten alleen koos omdat hij verliefd werd op de Duitse vertaling, zodat hij het originele stuk eigenlijk nooit heeft gezien. Dus bleef hij vertalen in alle mogelijke talencombinaties en breidde hij zijn activiteiten uit voor Franse poëzie, die hij vertaalde in het Tsjechisch, Duits en Servokroatisch, net zoals hij deed met Engelse poëzie

3.3 Kennis van het Latijn

In deze periode brengt hij ook zijn eigen gedicht in het Latijn uit, opgedragen aan de heilige Maria uit Svaty Kopecek, een plaatselijke bedevaartskerk dicht bij zijn huis in het dorpje Samotisky in de buurt van Olomouc. Het gedicht van Babler was een weerspiegeling van oorlogsmoeilijkheden, met een geur van lokale volkstraditie. Afgezien van een duidelijke politieke boodschap en diepe gevoelens voor de kerk, zien we hier een voorbeeld van een gevorderde kennis van de Latijnse taal. Dat is tenslotte een van de vele talen waaruit Babler vertaalde.

Zijn kennis van het Latijn was begrijpelijk, aangezien hij een aantal Romeinse talen vloeiend sprak. In ieder geval voor een Italiaanse literatuurwetenschapper was (en is) Latijn een verplicht vak en zijn diepgaande kennis staat gelijk aan een goed begrip van de etymologie. Het schrijven van een gedicht in het Latijn was echter een bewijs van een zeer geavanceerde opleiding. Bovendien werd hij zeer waarschijnlijk geïnspireerd door de klassieke auteurs, die persoonlijke aantekeningen in verschillende talen bijhielden. Zo schreef Francesco Petrarca voornamelijk in het Italiaans, maar Latijn was de taal die hij gebruikte voor onderwerpen die te maken hadden met liefde (zijn Laura) en spiritualiteit.

Klassieke auteurs behandelden hun eigen aantekeningen op een elegante manier en Babler deed iets soortgelijks, later organiseerde hij deze gedachten in bundels. Sinds 1947 schreef Babler persoonlijke aantekeningen, Oblasky genaamd. Ze verschilden van andere dagboeken en memoires omdat ze uitsluitend waren gericht op onderwerpen die verband hielden met zijn vertalingen en religie. Het was dus geen echte weerspiegeling van historische gebeurtenissen, né een spiritueel dagboek. Nogmaals, het is mogelijk dat hij werd geïnspireerd door voetnoten in de stijl van middeleeuwse geleerden: het creëren van een inspiratie-gedachtenmengsel waaruit nieuwe ideeën kunnen ontstaan.

3.4 Vertalingen uit het Duits

Zoals we hebben al gemeld, ook na de Tweede Wereldoorlog bleef Babler vanuit het Duits vertalen. Veel van deze vertalingen waren niet gepubliceerd, althans voorlopig. Hij ontving geen verzoeken om ze te maken omdat na de Tweede Wereldoorlog de publieke belangstelling voor de literatuur van Duitse oorsprong in het algemeen was afgenomen, tussen 1945 en 1951 was het onderwijzen in het Duits namelijk helemaal verboden. Veel schrijvers en vertalers uit het Duits bevonden zich daarom in een nogal moeilijke situatie, maar Babler zwijgt over deze complicaties en vermeldt ze niet in zijn persoonlijke aantekeningen. Het is echter zeker dat de culturele en territoriale veranderingen van de Duitstalige landen hem niet kalm lieten.

Babler was in staat om enkele Duitse vertalingen te publiceren in de bloemlezing *Unvergängliches Avenland. Ein Hausbuch europäischer Dichtung*, waaraan hij in de jaren 1952-54 een bijdrage leverde.

In de latere jaren werd de Duitse literaire scène nieuw leven ingeblazen en ontstonden er enkele nieuwe namen. Helaas voor de Tsjechische lezers bleven velen van hen om politieke redenen onbekend, en zelfs als Babler ze kende en las, was er geen kans om ze daadwerkelijk in het land te introduceren.

De opluchting kwam in het jaar 1968 met de Praagse Lente, nadat veel van de beperkingen waren opgeheven en de censuur minder streng werd. In die periode richtte Babler zich op de Duitstalige auteurs die in het gebied van het huidige Tsjechië wonen. Volgens Hrdinová (2008: 41) heeft Babler zijn eigen vertaalpogingen van Kafka's korte verhalen gedaan. Maar eigenlijk is deze informatie vrij voorspelbaar, gezien Bablers passie voor grote namen (Dante), Kafka's wereldwijde faam en vooral Bablers hobby van het uitzoeken en vertalen van korte teksten.

Nadat de Praagse Lente was geëindigd en het communistische regime nog strenger werd dan voorheen, kreeg Babler weer te maken met enkele beperkingen. Hij moest afzien van het onderzoek en de vertalingen van Duitstalige Tsjechische auteurs.

Niet alleen Duitsers waren de doellezers van Bablers vertalingen. Babler was vooral in de jaren zeventig actief in de Zwitserse literaire scène en publiceerde in tijdschriften als *Die Tat*. Voor deze koos hij vooral de gedichten met aspecten van de natuur.

3.5 Vertalingen naar het Duits en het Engels

Als belangrijke vertaler van Slavische talen naar het Duits gaf Babler ook na de tweede wereldoorlog zijn vertalingen niet op. Zo vertaalde hij een dichtbundel *Trzy znaki Zodiaku* (De drie tekens van de Zodiac) van een belangrijke Poolse dichter Jan Parandowski (1895-1978). Hij vertaalde ook het oudste Tsjechische kerstlied *Narodil se Kristus Pán* naar het Duits.

Babler vertaalde slechts 1 gedicht naar het Engels, en het is het stuk van František Halas (1901-1949), "Staré ženy"⁶. Het werd uitgegeven in 1970 in de vorm van een bibliofiele uitgave met een kleine oplage (Hrdinová 2008: 42).

3.6 Bablers polyglottisme

Bablers eerste thuis, Bosnië, had een sterke impact op de jonge vertaler vanwege zijn meertalige profiel. Tussen de jaren 1807-1814 kunnen we een zogenaamde "rusteloze zeven jaar" traceren, toen de bevolking van verschillende naties werd gemengd en de culturele diversiteit toenam. In die jaren hebben 4 rijken gevochten: Turkije, Oostenrijk, Frankrijk en Rusland (Kudělka 1999: 443)

Babler werd geboren in een omgeving die werd beïnvloed door deze historische gebeurtenissen. Naast andere talen vertaalde Babler ook vanuit het Engels. In 1947 publiceerde hij zijn eigen vertaling van *Macbeth*.

3.7 Vertaalproblemen

Een van de belangrijke beslissingen die Babler moest nemen, was de keuze van de taalstijl. In het geval van de *Goddelijke Komedie* moest Babler kiezen tussen hedendaags Tsjechisch en archaïsch Tsjechisch. Ten slotte maakte hij een archaïsche melange, die niet echt archaïsch was, maar voor een hedendaagse lezer oud klonk. Dit effect werd vooral bereikt door het gebruik van ouderwetse woordvolgorde, het toevoegen van achtervoegsels die niet meer in gebruik zijn, en door de woordenschat zelf. Het bleek dat zijn keuzes later grotendeels werden bekritiseerd, maar daar komen we later op terug.

⁶ "Oude vrouwen"

Babler had veel met dit probleem te maken, aangezien hij een groot liefhebber was van middeleeuwse literatuur. Een ander geval van het kiezen van een juiste taal was, of de orthodox-religieuze terminologie moest worden gebruikt, of op de een of andere manier moest worden vermeden (door een compromis te vinden met een gemeenschappelijke taal, zonder de noodzaak om woorden te gebruiken die de lezer niet kende). Dit probleem werd aan de orde gesteld in de vertaling van een roman van Ivan Andrić, *Travnička kronika* (De kroniek van Travnik).

Veel door Babler vertaalde boeken uit de landelijke omgeving bevatten veel dialectwoorden en Germanismen, geïnspireerd op de manier van spreken van de lokale bevolking. De roman *Pop Ćira i pop Spira* (Pope Ćira en Pope Spira, 1898) van de Servische auteur Stevan Sremac (1855-1906) laat zien dat het gebruik van Duitse woorden in de Servische taal een teken was van een hogere sociale laag, die probeerde te assimileren met de Duitse ambient, die destijds als prominent werd gezien.

4. Het vertaalproces

4.1. De problematiek van vertaalstrategieën

Volgens Jiří Levý (1955: 65) zijn er twee hoofdstrategieën die ons helpen de artistieke kant van de vertaling en het vertaalproces zelf te benaderen. De eerste is een deductieve conceptuele analyse van de esthetische categorieën van de vertaalkunst, de tweede is een empirische analyse van het vertaalproces. Dit laatste is eigenlijk een analyse van de resultaten, gericht op het onderzoeken van de fundamentele objectieve en subjectieve factoren die van invloed zijn op de vertaling van een werk. Voor de doeleinden van deze scriptie hebben we besloten om vooral de empirische analyse te volgen. Door de oplossingen van Babler systematisch te observeren, kunnen we een klein deel van het vertaalproces reconstrueren. In sommige gevallen kunnen we de vertaling van Babler vergelijken met andere bestaande vertalingen. Bovendien was Babler een van de meest invloedrijke Tsjechische vertalers, vaak geprezen en bekritiseerd, en de kritische artikelen analyseerden ook zijn keuzes. Ze zullen ook worden meegenomen in de analyse van het vertaalproces.

Het werk van een vertaler bestaat uit twee grote stappen: het ontdekken van de mogelijke vertalingen en het kiezen van de meest geschikte versie. Kortom gaat het om uitvinding (inventie) en selectie. Een vertaler heeft een levendige taalkundige verbeeldingskracht en vindingrijkheid nodig om een breed scala aan opties te vinden. Tegelijkertijd moet hij echter goede smaak en discipline hebben, zodat hij zich niet laat afleiden van de eigenlijke taak door te vallen voor een creatieve, maar stilistisch ongeschikte oplossing. Heel vaak zijn beide vaardigheden niet in evenwicht bij de vertaler. De meeste jonge, onervaren of ongetalenteerde vertalers hebben moeite om voldoende aantal oplossingen te vinden – slechts één te vinden is vaak een probleem en daar vallen ze meestal voor. Aan de andere kant willen meer ervaren en/of artistiek actieve vertalers een onnauwkeurige, maar aantrekkelijke oplossing gebruiken. Het is lastig om te beslissen in welke categorie Babler valt. Het feit dat hij een polyglot was, betekent niet dat zijn woordenschat even groot was voor alle talen die hij sprak - de psycholinguïstiek toont ons het tegendeel. Soms lijkt het erop dat Babler geen betere oplossing kon bedenken – of wordt het gewoon veroorzaakt doordat hij zo tevreden was met zijn eigen strategie en *common places*, dat hij door de bomen het bos niet meer zag?

Tussen de belangrijkste strategieën van de literatuurwetenschap behoort het vergelijken van het origineel met de vertaling, zodat het mogelijk is om de feitelijke zijde van de vertaling te controleren en uiteindelijk betekenisverschuivingen te detecteren. Het nadeel van deze strategie is dat het weinig zegt over de artistieke kwaliteiten, vooral niet over de creatieve kant van het werk van de vertaler. Hoe breder vergelijkend materiaal we hebben, hoe meer geluk we hebben, omdat onze conclusies meer validiteit krijgen. Levý (1955: 65-66) stelt een ideaal voorbeeld voor: een verzameling vertalingen van dezelfde tekst gemaakt in

een vertaalwedstrijd. Voor de doeleinden van deze scriptie hadden we deze luxe niet. We zullen zeker proberen de vertalingen van Babler te vergelijken met de vertalingen die al bestonden (met een zijvraag – werd hij erdoor geïnspireerd?) en de vertalingen die daarna kwamen. Maar deze instelling is niet perfect. Verschillende decennia brengen verschillende vertaaltendensen met zich mee, vaak gebaseerd op de wereldtrends, maar ook op het veranderingsproces van de Tsjechische lezer. Er is een hoeveelheid informatie dat de vertaler aannam dat deze bekend is bij een Tsjechische lezer in het concrete tijdperk, bijvoorbeeld een algemeen bekende basiswoordenschat in vreemde talen (Duits, later Russisch, tegenwoordig Engels, enz.). Naarmate de tijd verstreek, werd de lezer steeds flexibeler in het vinden van achtergrondinformatie – in het voormalige Tsjechoslowakije kwam de eerste diepe adem na de val van het communistische regime en dus van de censuur, de tweede adem was met verspreiding van het wereldwijde web. Op veel vertalingen (en ook originele literatuur) vóór de 21^e eeuw kunnen we zien dat auteurs er niet op rekenden dat lezers de middelen hadden om het origineel te benaderen en te begrijpen (Jacob de Maerlant verwachtte bijvoorbeeld niet dat je een echte oester zou zien, vooral gezien het feit dat hij er zelf geen oester nooit zag).

Levý (1955: 67) wijst er ook op dat het “taalkundige materiaal”, dat wil zeggen de taal, de grammatica en de woordenschat, niet alleen passief tot het laatste versie van de tekst wordt gevormd, zonder inbreng. Zijn rol bij het maken van de tekst is inderdaad behoorlijk actief, zowel positief als negatief. De negatieve invloed zijn grenzen, de positieve zijn klank en andere associaties, die nieuwe betekenissen in het werk teweegbrengen, oorspronkelijk niet aanwezig in het hoofd van de auteur. Zo biedt het Engels bijzonder goede voorwaarden voor het maken van woordspelletjes. Woordspelingen hebben een sterke traditie in de Engelse literatuur en vormen de echte kers op de taart van de toneelstukken van Shakespeare, wat nauwelijks als louter toeval kan worden beschouwd. Verderop in deze tekst zullen we analyseren hoe Babler vocht met de stilistiek van vreemde talen. In sommige gevallen koos hij voor een compensatie (een dialect van een brontaal voor een ander buitenlands accent in het doeltaal) of probeerde hij gewoon met beide voeten op de grond te blijven, waarbij hij zich concentreerde op het metrum en feitelijke nauwkeurigheid. De eerste oplossing wordt ook voorgesteld door Levý (1955: 67), die het beschrijft als “aby z jazykových možností češtiny nahradili aspoň část stylistické barvy, která jinde nutně vybledne”.⁷

Levý (1955: 69) waarschuwt ook dat het bij poëzievertalingen vaak voorkomt dat de vertaalde versie veel minder vloeiend en begrijpelijk is dan het origineel. Precies daarom, vanwege de slechte leesbaarheid, onduidelijke woorden en niet-Tsjechische uitdrukkingen, kreeg Babler inderdaad veel kritiek op zijn vertalingen van het ongelukkige *terzina dantesca* in de *Divina Commedia*, zoals we verder zullen zien. De algemene reden voor de schaarse

⁷ "om tenminste dat deel van de stilistische kleur te vervangen, die onvermijdelijk elders zullen vervagen door de taalkundige mogelijkheden/beperkingen van het Tsjechisch, "

leesbaarheid van de poëzie is het noodzakelijke compromis tussen de gedachte en de uitdrukking daarvan.

Van de lange lijst van vertaalproblemen die Levý beschrijft, is er nog een die te relateren is aan Babler: zoiets als 'creatief maniërisme', waarbij nieuwe zinsconstructies in een geschreven tekst worden geïntroduceerd naar de doeltaal. Hierdoor ontstaat er een onvermijdelijke afstand tussen gesproken en geschreven taal, waardoor een bepaald soort taal alleen gebruikt wordt door een specifieke vertaler/vertaalstroming. Het dwingt de doeltaal inderdaad tot vreemde, onnatuurlijke taalconstructies. In het geval van Babler worden deze constructies vaak in verband gebracht met de zogenaamde Lumír stroming. Veel vertalers hebben eigene min of meer innovatieve innerlijke sjablonen, waarvan vele niet alleen worden gevormd door de moeilijkheden van het proces, maar mogelijk ook door hun mindere flexibiliteit.

4.2 Bablers vertaalstrategie

Om de vertaling zo authentiek mogelijk te houden, was de strategie van Babler altijd vrij conservatief en probeerde hij de originele inhoud te behouden. We zouden kunnen zeggen dat het een algemene vereiste is voor elke vertaling, maar vooral Babler besteedde veel aandacht aan het communiceren van dezelfde informatie in dezelfde versvorm en met dezelfde maatstaf.

Natuurlijk veranderden zijn strategieën naarmate de jaren verstreken en naarmate zijn vaardigheden toenamen. Als hij in zijn vroege jeugd vooral uit het hoofd vertaalde, meestal tussen zijn drie moedertalen (Servo-Kroatisch, Tsjechisch en Duits), ging hij later ook nadenken over zijn eigen strategieën. Dit hielp hem om vrijwillig een goede strategie te kiezen voor zijn volgende stuk, en om meer opties te overwegen om een concreet vertaalprobleem aan te pakken.

Babler is de auteur van verschillende literaire boeken, zo schreef hij een boek *Jak jsem překládal Havranu* (Hoe ik de Raaf heb vertaald, 1931), waarin hij zijn eigen vertaalstrategie beschreef van het gedicht *The Raven* (1845) van Edgar Allan Poe (1809-1849). In de jaren veertig (in de laatste jaren van zijn vertaalcarrière) ging hij zich veel meer richten op de inhoud, zelfs als het formele aspect van het stuk werd geschonden of aangepast. Om het gewenste effect te krijgen, gebruikte hij verschillende strategieën, o.a. zogenaamde "taalsleutel van Mathesius".

Een van de mogelijke redenen waarom we Bablers vertalingen als succesvol zouden kunnen beschouwen, is een zeer zorgvuldige keuze van gedichten. Babler koos bewust voor gedichten die dicht bij zijn eigen poëziestijl lagen (als we toegeven dat een vertaler van poëzie alleen een dichter moet zijn).

Maar er waren enkele tendensen in de vertalingen van Babler, vooral zijn specifieke benadering van lexicale compensatie, terwijl hij ervoor zorgde dat hij het metrieke stelsel niet doorbrak. Deze benadering werd niet alleen besproken in latere universitaire studies van Bablers werken, maar ook door auteurs en taalkundigen uit Bablers tijd.

Het was zelfs een kunst om de auteurs te kiezen en verschillende gedichten in een verzameling te plaatsen. In een bepaald perspectief kunnen Bablers gedichtenverzamelingen niet alleen worden gezien als een bundel gedichten, maar als een meesterwerk op zich, wat betekent dat ze waren georganiseerd. Babler zette soms opzettelijk soortgelijke gedichten naast elkaar, geschreven door auteurs uit verre landen, die de universaliteit en eeuwigheid van de gedeelde gedachten en stemmingen aantoonde. Op die manier kunnen we een Nederlandse auteur vinden die op dezelfde manier praat als een Servische auteur, of een Poolse schrijfster die vergelijkbare emoties en standpunten heeft als haar Russische zus.

4.3 Bijzonderheden in de vertaalstijl van Babler

Elke vertaler heeft zijn eigen stijl en ook al probeert hij zo onzichtbaar mogelijk te zijn, kunnen we vaak een handschrift van een bepaalde vertaler herkennen. Deze bijzonderheden zijn het meest zichtbaar in de teksten die op de een of andere manier tot de wereldliteraire canon behoren en er bestaan al verschillende pogingen om ze te vertalen. Ze bieden een kostbaar materiaal voor literair vergelijkende analyse, omdat een wetenschapper twee (of meer) teksten naast elkaar kan leggen en een directe observatie kan doen, puur om de verschillen te benoemen die hij ter plaatse heeft.

De 19^e en 20^e eeuw zijn productief geweest en de vertalingen uit verschillende perioden dragen meestal typische tekenen van vertaalstrategieën, die in die tijd populair waren. Verschillende taalscholen hebben meestal enkele centrale ideeën, die als filosofisch en abstract kunnen worden beschouwd, bijvoorbeeld hoeveel een vertaler zichtbaar moet zijn, een concept van de onzichtbare vertaler, enz. Maar er zijn ook enkele concrete voorbeelden geformuleerd, hoe de zichtbaarheid of onzichtbaarheid van de vertaler kan bijvoorbeeld in de praktijk worden uitgeoefend. Later, toen de literaire wetenschappers het hele plaatje zagen, konden ze enkele typische rijmpjes of stemmingen uit een bepaalde periode identificeren. En ook enkele typische fouten.

Het duurde even voordat de vertalers zich realiseerden dat het soort zin en manier van uitdrukken voor elke taal anders is, en dat het niet verstandig is om de zinnen woord voor woord te vertalen, maar een meer natuurlijke formulering te kiezen. Dit probleem kan zijn veroorzaakt door de status die een boek in het verleden had: hoe meer we in het verleden gaan, hoe meer we de rol van het boek zien als een leraar, als een autoriteit die ons een lezing geeft: en de taal van zo'n lezing hoeft niet gemakkelijk te lezen of te begrijpen te zijn. Daarom gebeurde het vaak dat een boek in de vertaalde versie van karakter veranderde. De taal van het

origineel was misschien ontspannen en dicht bij de gewone spraak van mensen, terwijl de vertaling een snobistische of ouderwetse geur had.

De onvolkomenheden in de vertaling waren heel vaak typerend voor een bepaalde taalgroep. Natuurlijk zal het vertalen van flexibele naar niet-flexieve taal nooit zo soepel verlopen. Of vertalen tussen talen met verschillende melodieën en accenten, beklemtoonde en onbeklemtoonde lettergrepen. In die gevallen is een vertaler genoodzaakt een andere oplossing te zoeken. In de volgende hoofdstukken zullen we Bablers stijl onderzoeken en vervolgens focussen op zijn vertalingen uit het Nederlands.

5. Vertalingen waarin Bablers stijl het meest zichtbaar is

5.1 Bablers vertaling van de *Divina commedia*

Het is bewonderenswaardig en moedig dat Babler besloot dit canonieke stuk te vertalen. De *Divina Commedia* (Goddelijke Komēdie, ca. 1307-1321) van Dante Alighieri (1265-1321) is oorspronkelijk geschreven in de taal van het gewone volk, het *Volgare*, een gesproken vorm van Latijn waarvan de Italiaanse taal is afgeleid, maar tegenwoordig is het niet gemakkelijk om het te vertalen. Het grootste nadeel zijn de grenzen van de doeltaal, de afwezigheid van fenomenen als dialefe, sinalefe, diaresi of sineresi. Ze maakten het voor Dante mogelijk om te spelen met de woorden, met hun posities en met het behouden van het versritme.

De reden waarom ik besloot wat details over Bablers vertaling van de *Commedia* naar voren te brengen, is dat zijn versie die van de Tsjechische dichter Jaroslav Vrchlický (ps. van Emil Frida, 1853-1912) herzag en dat Bablers vertaling uitgebreid werd becommentarieerd door de critici, die deze vergeleken met andere vertalingen. We kunnen hier enkele neigingen zien die Babler had. Welke oplossingen waren typisch voor hem, welke prioriteiten hij had (bijvoorbeeld letterlijk blijven versus melodius zijn, enz.). We kunnen zijn werk ook vergelijken met andere bestaande vertalingen, die hij zeker had.

Babler begon te vertalen in een tijd dat de Tweede Wereldoorlog Europa teisterde. Sinds er in februari 1948 een staatsgreep plaatsvond, verliep de vertaling van zo'n groot werk als de *Goddelijke Komēdie* niet zonder problemen. Het is gemakkelijk aan te nemen dat het die gespannen sfeer was die Babler hielp de sfeer van het verhaal vast te leggen, vooral het canto van de hel.

De vorm van de zin in de *Goddelijke Komēdie* is ondergeschikt aan het metrische systeem van hendecasyllables, die in tercina zijn gerangschikt, in het geval van Dante de typische *terzina Dantesca*. Het is een aaneengesloten reeks verzen in het rijmschema ABA BCB CDC... ZYZ Z. Het is dus een drietal verzen, waarvan het eerste en derde altijd rijmen op het middelste vers van het volgende terts. Deze tertsen vormen groeperingen die *canti* worden genoemd. Elke *canto* wordt aan beide kanten begrensd door slechts een paar rijmpjes, waarbij het laatste rijm altijd alleen staat. Het syntactische einde van de zin valt meestal samen met het einde van het vers.

In klassieke, canonieke verzen in het algemeen is het rijm een andere belangrijke eenheid. De laatste behoort tot stilistische figuren en duidt op een kleinere of grotere sonore overeenstemming aan het einde van een vers of voor een andere indeling binnen het vers. Rijm is een fenomeen dat alle talen gemeen hebben en wordt door de leek vaak gezien als een soort voorwaarde van een gedicht. Dit is ook anders dan het metrum, dat in verschillende talen behoorlijk kan verschillen, onder meer doordat er in een bepaalde taal een beperkt aantal klanken is en ook hun combinaties die woorden vormen. Het rijmende woordenschat van elke

taal heeft een beperkt aantal combinaties, het is niet oneindig. Vervolgens hangt het van de specifieke vertaler af of hij zijn toevlucht neemt tot eenvoudiger of meer inventieve oplossingen. Over het algemeen kan worden gesteld dat Babler vaak gedurfde oplossingen gebruikte, maar na verloop van tijd door critici niet als de beste werden bestempeld. *Divina Commedia* biedt ons een geweldig voorbeeld van zijn vertaalkeuzes bij het vertalen van een archaïsche taal.

Volgens de literaire critici⁸ was Babler zonder duidelijke reden aan het experimenteren met de archaïsche vorm van de Tsjechische taal, die soms moeilijk te lezen is en het leesproces helemaal niet soepel verloopt. Het lijkt erop dat hij de taal heeft gekozen die niet meer wordt gesproken en die als iets doods beschouwt (Fučík 1995: 150). Dit blijkt misschien als een rationele keuze, aangezien *Divina Commedia* ook is geschreven in een archaïsche taal die moeilijk leesbaar is voor Italiaanse moedertalen in de 20^e en 21^e eeuw. Het probleem is, dat de *Divina Commedia* voor geschoolde Italianen niet zo onmogelijk is om vloeiend en met plezier te lezen, en het simplistische beeld van een “archaïsche, achterhaalde tekst” die Babler erover zou kunnen hebben gehad, niet echt overeenkwam met de speelse taal Dante werkelijk gebruikt. De reden waarom hij zijn werk *commedia* noemde, was niet vanwege het expliciet grappige karakter, maar vanwege de moedige en moderne taalkeuzes die hij maakte. Hedendaagse kritiek ziet de recente vertaalpogingen van *Commedia* dichter bij Dantes echte idee van vertalen. Al is het moeilijk oordelen. Het is ook mogelijk dat de toekomstige literaire critici de versie van Babler meer zullen waarderen dan andere. De vertaling van Babler was behoorlijk populair op het moment dat hij werd geschreven, maar naarmate de tijd verstreek, werd hij steeds minder leesbaar.

Het probleem van de vertaling van Babler heeft iets te maken met de filosofie van schrijven en vertalen zelf. Dante was bezig met het schrijven van zijn *commedia* om nieuwe manieren van uitdrukken te verkennen, hij probeerde helemaal niet de indruk te wekken van een verre geleerde. De vertaalstrategie van Babler was vooral gericht op het vinden van de juiste woorden in het archaïsche Tsjechisch, en dat was precies iets waar Dante niet mee bezig was. Het filosofische verschil tussen de keuzes van de auteur en de vertaler hoeft niet samen te vallen, maar voor een Italiaanse taalkundige kan Dante toch met een gevoel van frisheid lezen, gezien alle gedurfde bewegingen die Dante deed, terwijl een Tsjechische geleerde Bablers vertaling leest als een tekst die er archaïsch uit probeert te zien. Sommige keuzes zien er misschien zelfs een beetje grappig uit, bijvoorbeeld door *Dius* te gebruiken in plaats van *Zeus* in het 14^e *canto* van *Inferno*. Deze keuze hielp de hendecasyllabe niet echt, dus het was waarschijnlijk voor een geluidseffect.

We zouden kunnen zeggen dat de absoluut perfecte vertaling van de *Goddelijke Komedie* zou moeten komen uit een auteur die in dezelfde tijd leefde als Dante, en deze

⁸ Bijv. Jan Zábřana, Jan Vladislav in the *Historie jednoho překladu* by Bedřich Fučík (1995).

hypotetische vertaler zou een genie moeten hebben dat net zo groot is als Dante. Hij zou dezelfde moed moeten hebben in de uitvindingen in het Tsjechisch, in staat zijn tot dezelfde hoeveelheid even innovatieve oplossingen. Aangezien het erg lastig is om vast te stellen wat het effect van sommige woorden zou zijn op een middeleeuwse Tsjechische geleerde, kunnen we alleen maar dichterbij of verder komen bij zo'n hypothetische vertaling.

In het geval van de *Goddelijke Komedie* moet ook worden vermeld dat in de Italiaanse taal het accent meestal op de voorlaatste lettergreep staat, terwijl het in het Tsjechisch meestal aan het begin van elk woord staat. Door de totaal verschillende melodie van de talen is het vrij ingewikkeld om voor elk vers de juiste oplossing te vinden.

Bablers vertaling van *Commedia* wordt over het algemeen niet gezien als de beste Tsjechische vertaling ooit gemaakt. De keuze voor de schrijfstijl van *Lumír*, die we in een volgende paragraaf zullen toelichten, was op zich geen slechte keuze. Het probleem is de lage vloeiendheid, lange zinnen met een ongebruikelijke woordvolgorde zijn opgesplitst in veel verzen en de algemene leesbaarheid is niet erg goed.

Er is nog andere belangrijke, relevante informatie over de vertaalstrategie van Babler die we kunnen halen uit de vertaling van *Divina commedia*. Babler was erg voorzichtig om nauwkeurig en letterlijk te zijn. Zo nauwkeurig, dat er misschien een tweede lezing van zijn vertaling nodig was, die de tekst zou aanpassen voor de lezer. Hij heeft een geweldig wetenschappelijk en vertaalwerk gedaan, en hij probeert echt de tekst vloeiend te houden. Maar soms lijkt het alsof hij een uitputtend werk heeft gedaan voor de primaire versie, en vervolgens zijn adem en de nodige afstand verloor om de hele tekst met nieuwe ogen te herlezen. De lezer kent het origineel immers niet echt en sommige details moeten altijd worden opgeofferd om de tekst interessant en vloeiend te houden. De Tsjechische katholieke dichter Jan Zahradníček (1905-1960), die zijn tekst later herzag, sprak geen Italiaans en het is moeilijk te zeggen of dat een voor- of nadeel was. Zahradníček had een ongemakkelijke klus te klaren en bleef alleen achter met Bablers „groteske karikaturen“ en eerdere, onnauwkeurige versies van Vrchlický en Vratný, zoals Bedřich Fučík (1995: 175) opmerkte.

5.2 Bablers wiskundige brein

Met de inleiding over de *Divina Commedia* kunnen we zien hoe diep Babler gefocust was op het metrum: correct aantal lettergrepen, juiste organisatie van bekleemde en onbektlemde lettergrepen. We voelen zijn analytische brein, zijn gevoel voor structuralisme (in tegenstelling tot andere auteurs die zich misschien meer door de melodie laten leiden). We zien ook een passie voor het oplossen van de rijmpjes op een vergelijkbare manier als iemand raadsels oplost of palindromen zoekt: een regel in gedachten houden, proberen een oplossing te vinden die er het beste bij past.

Een ander mooi voorbeeld van deze neiging om “raadsels op te lossen” toont Jiri Levý in zijn artikel *O některých zákonitostech překladatelské věrnosti* (Over enkele wetmatigheden van vertaalnauwkeurigheid, 1954). Levý gebruikte de vertaling van Babler in een voorbeeld van een dialectiek van het geheel en zijn delen, waarmee hij aantoonde hoe voorzichtig een vertaler moet zijn wanneer hij woorden vertaalt die deel uitmaken van een idioom, wat meestal onmogelijk is om woord voor woord in de doeltaal te vertalen. Vanzelfsprekend kan een vertaler met een goede kennis van de brontaal vaste uitdrukkingen identificeren. Maar er zijn gevallen, vooral in de poëzie, waarin deze woordgroep een symbolische of esthetische effect heeft, en dan is het onduidelijk hoe belangrijk het is om deze symboliek of het effect te behouden.

In de heksenscène uit de vierde acte van *Macbeth* lezen we de verzen: *Thrice the brinded cat has mewed. / Thrice and once the hedge-pig whined*. Er zijn 4 vertalingen geselecteerd door Levý (1954: 67-68), waaronder Babler, en elk is totaal anders. De germanist Otakar Fischer (1883-1938) maakte de meest nauwkeurige vertaling,⁹ de andere twee vertalers wisten niet goed hoe ze het aantal dieren moesten verbinden met het aantal juiste dierengeluiden, ook afgeleid door verwarrende interpunctie in de brontekst. Babler had het bijna door, hij begreep het werkelijke aantal katten, varkens en gejack. Maar toen kon hij dit op de een of andere manier niet in een elegante oplossing passen, dus besloot hij het gejack van de egel wiskundig samen te vatten en een “vier” te maken van “drie en één”.¹⁰

Levý gaf geen verdere uitleg, waarom hij de vertaling van Babler als de beste beschouwde na die van Fischer. Hij wijst er alleen op dat het spirituele getal drie kenmerkend was voor magische wezens, en de oplossing van Babler, hoe creatief en elegant ook, was het wegsnijden van een magisch uiterlijk van de spreuk.

Natuurlijk zijn we hier niet om Babler te bekritisieren omdat hij niet met een andere oplossing kon komen. Dit voorbeeld was alleen bedoeld om het vertaalproces van Babler te illustreren: het kostte hem zeker wat tijd om de oplossing te brengen die hij deed. Maar terwijl drie van de vier vertalers urenlang gefocust waren op de spreuk van Shakespeare, vond Babler een manier om eraan te voldoen: geen regels overtreden, het ritme niet onderbreken, gewoon een combinatie van beklemdoende en onbklemdoende lettergrepen vinden en de betekenis communiceren aan de lezer.

5.3 Babler en de Lumír-poëzie

Babler gebruikte veel versoplossingen, die we tegenwoordig kennen als *Lumír-verzen*. Lumír stroming was vooral populair in de negentiende eeuw, het was een groep auteurs gegroepeerd rond een literair tijdschrift *Lumír*, sinds 1887 uitgegeven door Josef Vaclav Sladek. Auteurs

⁹ "Tříkrát pestrý kocour mňouk. // Ježek tříkrát a jednou kvik. "

¹⁰ "Tříkrát mourek zamňoukal. // Ježek zaškvik' čtyřkrát. "

die bijdragen aan dit tijdschrift waren meestal jong en ambitieus, van wie sommigen de huidige Tsjechische literaire canon haalden (namen als Jaroslav Vrchlicky en Julius Zeyer).

We zouden een vraag kunnen stellen als Babler deze stijl ook om een of andere politieke reden heeft gekozen. Lumír speelde een moedige rol in een scherpe discussie tussen 'nationale' (communistische) en 'kosmopolitische' (westerse) stijl. Aangezien de “nationale” stijl de inhoud van de literatuur infiltreerde met een duidelijke ideologische bedoeling (de tekst doordringen met ideeën die leidden tot het verhogen van de nationale geest, sterker patriottisme, enz.), weerspiegelde de “kosmopolitische” stijl de huidige wereldtrends zonder enige andere opzet (realisme, naturalisme). Deze onpartijigheid stond beslist dicht bij het apolitieke denken van Babler. De keuze voor Lumírversing kan zijne stille uiting van politieke gedachten zijn geweest. Maar gezien het feit hoe gecompliceerd de *Divina Commedia* is, koos Babler de stijl waarschijnlijker op basis van de melodie- en versingmogelijkheden die erin werden geboden. Een ietwat ouderwets, maar elegant versingsysteem deed hem hoogstwaarschijnlijk denken aan de verheven stijl van Dante.¹¹

Miroslav Červenka (1963: 25) wijst op verschillende kenmerken van het Lumírvers-systeem, dat heel duidelijk achterliep op zijn hoogtepunt in de jaren negentig. Veel ongelukkige oplossingen bedacht door Babler zijn eigenlijk het slachtoffer van de prioriteitsvolgorde binnen de Lumír-trend: het geheel is superieur aan de delen. Concreet betekent dit dat veel woorden er alleen maar zijn om op de achtergrond te blijven, ze zijn weglaatbaar, perfect inwisselbaar voor andere woorden met hetzelfde ritme.

Dit werkt best goed voor bepaalde poëziegenra's, zoals monologen en toespraken, omdat er voldoende ruimte is voor sterke cadenties en krachtige culminaties. Lumír-poëzie heeft de neiging zo'n dynamisch karakter te hebben, dat zelfs genres die meestal niets met monologen te maken hebben (zoals epische poëzie, reflexieve poëzie of erotische lyriek) de allure krijgen van een sterke toespraak.

Een ander kenmerk van Lumír-poëzie is de nadruk op het ritme. In het ergste geval, als de dichter niet voorzichtig genoeg was geweest, had het gedicht misschien geresulteerd in een stuk met een onberispelijk ritme, goed gedoseerde verrassing, momenten van spanning en ontspanning, maar als je het beter bekijkt, kan de lezer onaangenaam eenvoudige gedachten ontdekken die achter een enorme laag volledig overbodige woorden, dus een perfecte kitch. Het is natuurlijk niet het geval van Babler, maar Lumírverzen waren beslist niet voldoende om Dante te vertalen. Dante behield niet alleen een perfect melodie- en syllabisch systeem, maar elk woord dat hij gebruikte was met uiterste zorg gekozen of uitgevonden, nauwelijks te veranderen met een ander woord, zeker niet om alleen maar een geluidseffect te creëren.

¹¹ Het is zeker geen perfect equivalent, want de tekst van Dante is eeuwen geleden geschreven en toch blijft hij een zekere frisheid behouden. Waarom is deze stijl zo fris? Ik denk dat een van de redenen de manier is waarop de *Divina Commedia* de Italiaanse taal beïnvloedde, nieuwe woorden introduceerde, hele generaties leerde schrijven en denken in woorden. Dit soort etymologische en historische impact is onmogelijk te repliceren.

Het gerundium was een andere populaire oplossing in Bablers tijd en later, overdreven gebruikt door zowel auteurs als vertalers, en in het geval van Babler was zijn gebruik misschien buitensporig, wat betekent dat we het letterlijk op elke pagina van sommige van zijn werken kunnen vinden. Gerundium klonk een paar decennia geleden best goed in het Tsjechisch, maar vandaag klinkt het op de een of andere manier onnatuurlijk. Aangezien Dante zich niet beperkte tot een concrete taaltrend, zoals gerundium in het Tsjechisch, was zijn poëzie, in tegenstelling tot Lumír-verzen, niet echt oud voor een hedendaagse Italiaanse lezer.

Wat de woordkeuze betreft, gaf Babler de voorkeur aan kortere woorden en gebruikte hij vrij weinig woorden met 3 of meer lettergrepen. Kortere woorden kwamen hem beter van pas, maar feit is dat hij een groot deel van een mogelijk vocabulaire moest uitsluiten. In het geval van synoniemen heeft Babler de neiging om meer synoniemen te vinden voor een woord dat Dante herhaaldelijk gebruikt, en niet achter het synoniem aan gaat. Bijvoorbeeld het woord "puttana", dat in totaal 3 keer voorkwam, vertaalde hij een keer als "děvka"¹² en twee keer als "nevěstka"¹³.

Een andere benadering werd gebruikt in het geval van de woorden die werden gezien als nieuwe werkwoordsvormen: Dante was de auteur van veel werkwoorden. Babler volgde niet met de uitvinding van een nieuw vocabulaire. Of hij vond een Tsjechisch equivalent, of hij reconstrueerde het vers op de manier waarop de betekenis behouden bleef. Een van zijn meest creatieve oplossingen was de vertaling van "transumanare" als *znadlidštění*.¹⁴

Toen Babler besloot welke taal hij zou gebruiken in plaats van het Provençaalse dialect van het Frans, ging hij voor het Pools. Het is een interessante keuze, maar het effect is nogal discutabel. Er is absoluut geen reden om aan te nemen dat het Pools superieur zou zijn aan het Tsjechisch. Het was absoluut een band op hetzelfde niveau die we in de Italiaanse geschiedenis zien, een gevoel dat Petrarca had voor Frans.

Een betwistbare kortere weg die Babler gebruikte, was het geval toen hij één naam van een *canto* gebruikte naar een reeds bestaande vertaling door Jaroslav Podroužek (1913-1954). Hier komen we op een heel interessant punt, omdat we zien hoe Babler zich bemoeide met reeds bestaande vertalingen. Negeerde hij reeds bestaande vertalingen? Absoluut niet. Werkte hij met een andere vertaling open op dezelfde tafel, naast zijn eigen ontwerp, en werd hij geholpen? Waarschijnlijk niet, want als hij eenmaal zo'n vertaling zou lezen, zou het vrijwel zeker onmogelijk zijn om uit het niets een nieuwe, echte versie te verzinnen. Heeft hij een andere vertaling geraadpleegd, toen hij (bijna) tevreden was met de zijne? Dat was hij zeer waarschijnlijk. Ervan uitgaande dat zijn kennis van het Nederlands hooguit passief was, zou hij er zeker van willen zijn dat hij geen ernstige fout in de betekenis heeft gemaakt. We

¹² [Inf., XVIII, v. 133]

¹³ [Purg., XXXII, v. 149, v. 160]

¹⁴ [Par., I, v. 70]

krijgen nog steeds geen antwoord, of hij de Duitse versie direct zou vertalen, of dat hij tenminste zou proberen de Nederlandse versie te vertalen, voor zover zijn kennis reikt. Maar we weten zeker iets meer over zijn aanpak.

6. Analyse van geselecteerde vertalingen uit het Nederlands

Nu zullen we meer aandacht besteden aan de volgende gedichten en ze een voor een analyseren. De analysemethode zal de analyse van "vers voor vers" zijn, met de doel om te vinden van eventuele overeenkomsten of verschillen tussen de Tsjechische vertaling van Babler, de originele Nederlandse tekst en een Duitse tussenvertaling, die Babler al dan niet met de hand kon hebben tijdens het vertaalproces.

Door de gedichten vers voor vers te volgen, zullen we die gedichteigenschappen, die niet relevant zijn, niet analyseren, omdat de lijst oneindig zou zijn. Vers voor vers doorgaan is handig voor het doel waarvoor we deze analyse doen. Het zal ons helpen de bijzonderheden te zien, in plaats van een simpele lange lijst te maken van de gedichteigenschappen met wat extra uitleg.

Tegelijkertijd kunnen in sommige gedichten kenmerken verschijnen die relevant zijn voor het hele gedicht, die in de verschillende verzen voorkomen en daarom moeten we het gedicht als een geheel zien. Dus de tweede analytische benadering, na "vers voor vers", is het analyseren van een specifiek kenmerk, dat voorkomt in de vertaling, in de originele tekst of in een andere taalvertaling.

Na een uitgebreide inleiding vol concrete voorbeelden van Bablers vertaling, begrijpen we beter Bablers handschrift en neiging tot bepaalde keuzes in een concrete tijd (aangezien de persoonlijkheid van de vertaler en neiging tot onderwerpen in de loop van de tijd veranderen). Nu zijn we in staat om de gedichten af te stemmen op het specifieke tijdsbestek en dezelfde kenmerken terug te vinden in zijn Nederlandse gedichten, die centraal staan in deze scriptie.

6.1 Hendrik Marsman – Heimwee

De tijden zijn zwart.
wij zijn eeuwen en eeuwen te laat geboren.
in een mantel gehuld, door een
engel op weerlichten doortocht verloren
en door het onuitroeibaar heimwee vervuld
den Koning te zien voor Wien ik had willen strijden,
schrijd ik naar den Dood
en die een krijgsman had willen zijn
in de hartstochtelijkste aller tijden,
moet nu in late verwilderde woorden gewagen
van eeuwen, die versomberden tot verhalen
- duister en vurig - van Kruistochten
en Kathedralen (Marsman 1941: 54).

Babler vertaalde dit korte gedicht voor het blad *Glossář, List Sdružení moravských spisovatelů* (1947).

Tesknota

Čas černý je.
My narodili se pozdě o staletí.
Zahalen v plášť, ztracený
andělem, jenž mezi blesky letí,
přepadán neodbytnou tesknoutou po tom,
bych potkal Krále, za něhož bych se bil,
tak vstříc jdu smrti —
a ten, jenž by válečníkem dobrým byl
v nejbouřlivějším ze všech časů,
teď v pozdní době zdivočelými slovy
líčí věky, jež šerou pověstí se staly,
líčí teskně a ohnivě křížácké výpravy
a katedrály ...

In dit geval zijn we gelukkig ook de Duitse vertaling te hebben:¹⁵

Heimweh

Die Zeiten sind schwarz.
Wir sind Jahrhunderte und Jahrhunderte zu spät geboren.
In einem Mantel gehüllt, von einem
Engel auf leuchtendem Durchzug verloren,
und von einem unaustilgbaren Heimweh erfüllt,
den König zu sehn für den ich kämpfen wollte
schreite ich zum Tode
und der ein Krieger sein wollte
in der leidenschaftlichsten aller Zeiten,
muß jetzt in späten verwilderten Worten erzählen
von Jahrhunderten, die sich verfinsterten zu Mären
– düster und feurig – von Kreuzzügen
und Kathedralen.

¹⁵ Het gaat hier om een vertaling die in 2013 parallel is afgedrukt door Wouter Henkelmann met een niet-gepubliceerde Perzische vertaling van Sh. Rashid, beschikbaar op https://www.academia.edu/3699441/_with_Sh_Rashid_Hendrik_Marsman_Heimwee_1926_Heimweh_%D8%AD%D8%B3%D8%B1%D8%AA_. De originele Duitse vertaling werd echter afgedrukt in het tijdschrift *Der Gal: Monatschrift für Dichtung und Leben* 27 (1932), pp. 208-212 in het artikel “Junge Dichtung in Holland” door de vertaler Carl Hanns Erkelenz. Helaas ontbreekt de eerste helft van de jaargang (met ook dit artikel) in de collectie van de Vědecká knihovna te Olomouc, zodat ik de tekst niet kon controleren.

6.1.1 “Tijden zijn zwart...”

In dit gedicht is de eerste zin erg interessant: in meervoud geschreven “de tijden zijn zwart” in plaats van simpel “tijd is zwart”, zoals we het zien in de vertaling van Babler. Duitse vertaling is letterlijk, meervoud in tijd-tijden, plus de kleur vertaald als zwarte kleur, maar het werkt - in het Duits bestaat een uitdrukking "schweren Zeiten". Een zin “Die Zeiten sind schwer” is niet zo herkenbaar, en misschien een oplossing die met “schweren Zeiten” / ”schwarze Zeiten” speelt zou beter werken, maar goed genoeg.

Hier komen we tot twee opties: of de Tsjechische vertaler realiseerde zich niet dat het Nederlandse origineel een mooie vocale grap bevatte, of hij besloot het vrijwillig te negeren (mogelijk bij gebrek aan andere oplossingen). Jammer, want de eerste zin geeft het hele gedicht een moment van verrassing. Een Nederlandse lezer is bekend met het populaire gezegde “De tijden zijn zwaar”. “Zwart” zien in plaats van “zwaar” trekt de aandacht van de lezer aan en geeft hem een hint, dat het gedicht een bepaald, nachtelijk karakter gaat krijgen, dat het eng of vol onbekendheid kan zijn: nacht, onze dode koning, oorlog, kathedralen. Deze hele afbeelding wordt al geschetst bij de eerste zin.

Een andere vreemde keuze is het weglaten van het meervoud. "Tijden zijn..." werkt perfect in het Tsjechisch. Waarschijnlijk overgenomen uit het Duits en typisch Duitse idiomem, tot op heden wijd verspreid in Tsjechië. Zelfs in het hedendaagse Tsjechisch is het niet gebruikelijk om de huidige situatie te becommentariëren met enkelvoud "tijd is", maar met „tijden zijn". We kunnen verder gaan en ontdekken dat het Latijn deze meervoudsvorm vastlegde in enkele bekende idiomem, bijvoorbeeld die van Cicero.¹⁶ Waarom de kans missen om een perfect begrijpelijk poëtisch element over te dragen? (Het is duidelijk dat "tijd" geen telbaar zelfstandig naamwoord is, dus het in het meervoud zetten is zeer abstract.)

Hiervoor zou ik twee mogelijke verklaringen zien. De eerste is het doel om de metrum te houden. We weten uit andere vertalingen van Babler hoeveel moeite hij eigenlijk deed om de metrische systemen te behouden. Hij deed het zelfs voor het betalen van de prijs van slechtere vloeiendheid, bovendien werd hij gedwongen om enkele obscure woorden te gebruiken (zoals we zagen in zijn versie van *Commedia*, later op grote schaal herzien en behoorlijk bekritiseerd). Nederlandse versie (en ook Duitse versie) van Heimwee bevatte de eerste lettergreep onbeklemtoonde – het lidwoord. Babler heeft goed werk geleverd door een werkend equivalent te vinden in een taal zonder lidwoorden. In zijn versie zou het eenlettergrepige zelfstandig naamwoord "čas" hoogstwaarschijnlijk kunnen worden gelezen als onbeklemtoonde, terwijl het meervoud "časy" de eerste lettergreep beklemtoonde zou hebben.

¹⁶ *Tempora mutantur et nos mutamur in illis*. De tijden veranderen, en wij veranderen met hen. *O tempora, o mores! O tijden, o zeden!* gebruikt door Marcus Tullius Cicero in zijn Eerste Catilinarische Rede

De andere reden om het meervoud weg te laten, kan een opzettelijke poging zijn om een verschil te maken tussen een reeds bestaande vertaling en zijn eigen versie. Een open Duitse vertaling op tafel hebben liggen, naast zijn eigen tekeningen, zou dit effect op hem kunnen hebben. Aan de andere kant zou dit slechts een speculatie kunnen zijn, omdat de wens om eigene versie sterk te onderscheiden van andere versies meestal optreedt voor twee vertalingen in dezelfde doeltaal, of voor vergelijkbare taalversies (de Slowaakse versie komt na een reeds bestaande Tsjechische vertaling van een roman, Kroatisch vs. Servische vertaling, enz.).

6.1.2 De melodie te behouden

Zoals hebben we al gezien in het commentaar op de vertaling van Dante, en ook in de kolom hierboven, had Babler nogal een passie voor het behouden van de eerste lettergreep in het vers beklemtoond of onbeklemtoond, volgens het origineel. Een ander voorbeeld in *Heimwee* is het zesde vers, waar we “den Koning te zien” kunnen lezen, en Babler koos “bych” als de onbeklemtoonde oplossing hiervoor. Inderdaad “bych” is in de betekenis van “abych”, en bij het opslaan van een lettergreep kunnen we een duidelijke intentie zien om het metrum te behouden.

6.1.3 Compensatie

Waarom koos Babler voor de anafora bij het elfde en twaalfde vers, is een raadsel. Er is geen herhalend patroon, geen alliteratie of andere poëtische structuur die Babler moest weglaten en daarom compenseren in de vorm van een alliteratie. We hebben hier een perfect voorbeeld van een van zijn moedige oplossingen.

6.1.4 Interpunctie

Wat zeker het vermelden waard is in dit gedicht, is de interpunctie. Marsman werkt er heel vrij mee, ook respecteert de regels van het kapitaliseren niet. Het eerste vers eindigt met een punt, maar het tweede begint niet met de hoofdletter W in “wij”. Hij gebruikt punten en komma's, maar het volgende vers negeert de noodzaak van een hoofdletter na een punt. De zinnen zijn niet gebroken, hij splitst ze op in verzen, maar als een geheel maken hebben ze zin. We zouden inderdaad het hele gedicht als drie zinnen kunnen lezen - eerste vers voor één zin, tweede vers voor de tweede zin en derde tot en met dertiende zou de laatste zin kunnen zijn. Het negeren van de kapitalisatieregels creëert inderdaad een bijzonder, modern, niet te keurig effect.

Maar dan zien we hoofdletters op de onverwachte plaatsen – Marsman legt vooral de nadruk op “den Koning”, “den Dood”, “Kruistochten en Kathedralen”. Hij kiest echter niet alleen substantieven, hij schrijft ook “voor Wien”, verwijzend naar de “Koning”.

Babler negeerde bijna alles van deze. Hij had perfect de twee genegeerde hoofdletters aan het begin van het tweede en derde vers kunnen herhalen, maar dat deed hij niet. Misschien was het met respect voor de lezers van het tijdschrift, om ze niet in verwarring te brengen – om ze een duidelijk signaal te geven dat ze een gedicht lezen dat niet bedoeld is om de regels van de poëzie te overtreden. Babler vond het esthetisch waarschijnlijk geschikter om het verhaal over kruistochten en kathedralen te houden met de elegantie van correcte grammatica. Dat is echter zijn eigen keuze, een vrijwillige poging om de auteur in de vertaling te “corrigeren”.

Er is één vers in het hele gedicht, waar hij een hoofdletter K toevoegt - voor "Krále" in het zesde vers. Nogmaals, waarom hij besloot om voor "katedrály" te gaan in plaats van "Katedrály", enz., is een raadsel. Een van de mogelijke redenen is om de Duitse geur uit het gedicht te vermijden. Zijn vertaling zou door lezers als verkeerd vertaald kunnen worden beschouwd: ze zouden kunnen denken dat hij de gebruikelijke Duitse regels voor hoofdletters niet begreep.

Het is ook mogelijk dat hij al deze hoofdletters wilde behouden, maar door de tijdschriftcorrecties werd gevraagd om enkele aspecten voor de lezers aan te passen - anders zou een tijdschrift er onbekwaam kunnen uitzien om bevoegde vertalers uit de Germaanse talen in te huren.

6.2. De Vreemdeling

De Vreemdeling

Laat mij alleen.
dit is de tweesprong onzer wegen.
gij hebt mij tot den versten rand geleid.

maar keer hier om, ween niet.
gij kunt den laatsten tocht naast mij niet schrijden,
noch ik met u, gij gaat hem eens alleen.

gij zijt mij nochtans onverdeeld verpand:
ik heb uw bloed den donkren kus gegeven
van hen, die boven dood en leven
ontstegen zijn. ik ben hun afgezant.

ik beid uw komst.
wij zullen eens den zwarten wijn

Cizinec

Samotného mě nech.
Toť rozloučení našich cest.
Ty se mnou šlas až po nejzazší mez.

Zde však se obrať, neplač.
Poslední cestu se mnou projít nemůžeš,
ni s tebou já; tou sama půjdeš kdys.

Jsi mi přec nerozlučně příbuzna:
Já krvi tvé dal temné políbení.
Ti poslali mě, pro něž tajů není,
z nichž každý smrt i život cele zná.

Čekám, kdy přijdeš.
My opojíme se kdys černým vínem,

van dood en donker uit één beker drinken,
wij zullen stroomend in elkaar verzinken
en eeuwig zijn.
vaarwel.
ik keer niet weer.
maar gij komt zelve, later.
vaarwel. het water
roept voor de derde keer. (Marsman 1941: 46)

pijíce tmy a smrti z téže číše,
pak spolu prolínajíce se tiše,
do věčnosti vplynem.
Bud' sbohem.
Už nevrátím se ti
Kdys přijdeš sama zdola.
Bud' sbohem. Volá
voda už po třetí

De vertaling van dit gedicht staat vol twijfelachtige onnauwkeurigheden en er is ook een heel ander vers. Dit te lezen, is het heel goed mogelijk om erachter te komen waarom Babler zo vaak werd bekritiseerd vanwege zijn vertalingen: soms lijkt het alsof hij een minder praktische oplossing koos, in plaats van een voor de hand liggende.

In dit gedicht, vergelijkbaar met *Heimwee*, respecteert Babler de interpunctie niet, en dit is nog steeds de vraag of het de censuur was van redacteurs van het tijdschrift *Glossář Listů*, of dat hij dit deed vanwege een aantal van de reeds genoemde redenen. Marsman gebruikte een enkele hoofdletter – in het eerste woord van het eerste vers van het eerste couplet.

Laat mij alleen.
dit is de tweesprong onzer wegen.
gij hebt mij tot den versten rand geleid.

De rest van het gedicht ziet er net zo uit als het begin, zinnen verdeeld over de coupletten, waardoor een samenhangende tekst ontstaat, maar er is geen hoofdletter toegevoegd. In dit gedicht voegde Marsman geen extra hoofdletter toe om een woord te benadrukken. Babler besloot echter niet alleen om het gedicht in nette zinnen inclusief hoofdletters te schrijven, ook heeft hij de organisatie van de verzen veranderd. In het origineel wordt het vierde couplet gemaakt door een enkel vers, dat het gedicht in twee delen splitst.

ik beid uw komst.
wij zullen eens den zwarten wijn
van dood en donker uit één beker drinken,
wij zullen stroomend in elkaar verzinken
en eeuwig zijn.

In de Tsjechische vertaling vinden we vijf verzen heeft in plaats van vier, maar dat mag een kwestie van onbegrip van de editor zijn.

Čekám, kdy přijdeš.
My opojíme se kdys černým vínem,

pijíce tmy a smrti z téže číše,
pak spolu prolínajíce se tiše,
do věčnosti vplynem.

Er is nog een bijzonderheid aan de bovenstaande verzen. Het is moeilijk te zeggen of Babler het woord “kdys” correct heeft gebruikt. In het origineel splitst het bepaalde lidwoord de zin mooi op, en verbindt het woord "eens" met de tijd en locatie van de activiteit van het drinken van wijn. De vertaling van Babler kan echter op een bepaalde manier gelezen worden, dat de wijn vroeger zwart was, maar nu niet meer zwart is. Anders komt het werkwoord “opojíme se” geschreven in de toekomstige tijd in botsing met de insinuatie van verleden gepresenteerd door “kdys”. “Kdys” is hier zeer waarschijnlijk een afkorting van “kdysi”, Babler bedoelde het misschien op een poëtische, archaïsche manier als referentie voor de toekomst. Het is waarschijnlijk, want in dit gedicht gebruikt hij weer “kdys”, in het laatste couplet:

Kdys přijdeš sama zdola.
Bud' sbohem. Volá
voda už po třetí.

In het derde en vierde couplet, dat Babler tot één samenvoegde heeft, lezen we een heel andere versie van het gedicht. Met extra hoofdletters, gereorganiseerde coupletten en een andere betekenis, zouden we kunnen twijfelen of we nog steeds hetzelfde gedicht lezen.

gij zijt mij nochtans onverdeeld verpand:
ik heb uw bloed den donkren kus gegeven

van hen, die boven dood en leven
ontstegen zijn. ik ben hun afgezant.

Te vergelijken met Bablers vertaling:

Jsi mi přec nerozlučně příbuzna:
Já krvi tvé dal temné políbení.
Ti poslali mě, pro něž tajů není,
z nichž každý smrt i život cele zná.

“Ti”, zij, staat volledig los van de rest. Als we het origineel kennen, zouden we de verdere beschrijving in de volgende verzen kunnen afstemmen op "hen". Maar in de zin van de lineaire logica van de zin heeft het weinig zin. Het origineel is duidelijk: ik gaf je een kus van degenen onder leven en dood. En toen kwam de zin “ik ben hun afgezant” helemaal niet voor in de vertaling. Hij heeft het niet helemaal weggelaten, het is op de een of andere manier verborgen in de "Ti poslali mě".

Het bovenstaande couplet is er een ervan die de ongelukkige vertaalstrategie van Babler laten zien, die in zijn geheel zichtbaar was in zijn vertaling van de *Divina Commedia*. Alsof

hij niet als prioriteit heeft gesteld om de eigenlijke zin tot zijn betekenis te beperken, in gedachten houdend dat de betekenis zoveel mogelijk moet worden bewaard. Opnieuw ging hij voor zijn favoriete “z nichž”, waardoor de zin bijna niet leesbaar was. Hoeveel vlotter zou het vers zijn als hij niet voor het atypische, 'kunstzinnige' woordvolgorde zou gaan en in plaats van 'Ti poslali mě, pro něž tajů není' 'poslali mě Ti, pro něž tajů není' zou gebruiken. Hier is het moeilijk een poging te vinden om de originele melodie te behouden, aangezien hij de coupletten al brak en inclusief de slotverklaring “ik ben hun afgezant”. Er is niet alleen de vraag of we hetzelfde gedicht lezen, maar ook een andere vraag: wat lezen we überhaupt, wat is de betekenis.

En in het geval van een vertaalanalyse is een legitieme vraag “Waarom?”. Waarom ging hij voor deze oplossingen? En tot slot een vraag die specifiek relevant is voor dit proefschrift: is het mogelijk dat hij het gedicht rechtstreeks uit het Nederlands heeft vertaald? Heeft hij het goed begrepen?

Hoewel het lijkt alsof hij dat niet deed, zie het vierde en vijfde couplet, kunnen we na zorgvuldig lezen hints zien van de oorspronkelijke betekenis in de Tsjechische vertaling. Dus ja, Baber begreep wat hij las. Hij heeft alleen geen bijzonder vloeiende vertaling gemaakt. Een reden voor het gebrek aan vloeiendheid is de nadruk op andere woorden dan de woorden die de primaire betekenis hebben, dwz gebrek aan focus op de betekenis en grotere focus op de algehele sfeer. Een andere reden waarom het gedicht niet zo goed leesbaar is, zijn de typische ingewikkelde zinnen, die nauwelijks te begrijpen en soms helemaal niet te begrijpen zijn, vanwege enkele zeer vrij (mogelijk onnauwkeurig) gebruikte archaïsmen.

Het laatste couplet is een echte uitdaging door een sterke alliteratie, voornamelijk gebaseerd op de een- of tweelettergrepige woorden, vol vocalen a en e, spelend met de binnenrijmen vaarwel – weer – keer, later – water. De manier waarop deze rijmpjes op elkaar aansluiten is speels, vergelijkbaar met het spel van golven op het wateroppervlak.

vaarwel.
ik keer niet weer.
maar gij komt zelve, later.
vaarwel. het water
roept voor de derde keer.

Babler splitste dit couplet in tweeën:

Bud' sbohem.
Už nevrátím se ti.
Kdys přijdeš sama zdola.
Bud' sbohem. Volá
voda už po třetí.

We zien rijm “se ti” – “potřetí”, “zdola” – “volá”, maar de herhaling is niet zo sterk en speels. Afgezien van de verzwakte rijmstructuur, is het vers “Kdys přijdeš sama zdola.”, “op een dag kom je van beneden”, nogal onnauwkeurig en wekt een andere indruk dan het origineel zou kunnen hebben. Over de dood gesproken, er is duidelijk een verschil tussen de christelijke visie en de Griekse mythologie: ondertussen zou in de zin van het christendom de ziel van beneden naar de hemel worden verheven, in de mythologische zin zou de ziel naar de ondergrond worden gebracht, naar de rivier de Styx. Marsman verwees niet rechtstreeks naar welke versie dan ook, maar in de laatste twee verzen lezen we “vaarwel. het water // roept voor de derde keer.” wat zou kunnen worden opgevat als een indirecte verwijzing naar de rivier de Styx, die al roept, met behulp van het magische getal drie. Babler daarentegen gebruikte automatisch “zdola”, van onderen, en het is zeker geen verwarring in de vertaling, het toevoegen van een spirituele betekenis die oorspronkelijk niet bedoeld was.

6.3 De wolken spieglen

De wolken spieglen

De wolken spieglen in de zee.
Het is geen avond en geen nacht:
Geen schijn van zon of maan of ster
Vloeit door het hoge koele blauw
Achter het windloos vlotte zwerk:
Niets glanst in hemel of op aard
Dan enkel uw verklaard gezicht.
Het is geen avond en geen nacht;
De wolken spieglen in de zee.

Wij zitten bij den top van 't duin
Hoog in de bocht van 't diepe pad;
Laag ligt gelijk een bleek ravijn
Het strand voor 't duister klimmend vlak
Der groote huiver-ffen zee.
Het is geen avond en geen nacht:
Niets straalt dan uw verklaard gezicht.
Hoog in de bocht van 't diepe pad
Zitten wij bij den top van 't duin

Wanneer en waar was ik nog eens

V moři se mračna zrcadlí...

V moři se mračna zrcadlí.
Ted' není večer, není noc:
svit slunce, měsíce ni hvězd
neplyne modří chladivou
za výškou plání oblačných:
nic nezáří zde ani tam
než jen tvé tváře zjasněné.
Ted' není večer, není noc,
v moři se mračna zrcadlí

Na vrchu duny sedíme
tu nad úvozem v zálivu;
jak bledá rokle leží břeh
před štítem temně klenutým
chvějivé širé hladiny.
Ted' není večer, není noc,
září tvé tváře zjasněné,
co nad úvozem v zálivu
na vrchu duny sedíme.

Byl jsem už někdy — kdy a kde? —

Zoo hoog en stil met u alleen,
Dat zooals nu de fletse schijn,
Weêrlicht van zomermiddagbui,
Die vaagt door uwer oogen rust,
Aleenige herinnering
Aan droom van god en wereld leek -
Wanneer en waar was ik nog eens
Zoo hoog en stil met u alleen?

tak krásně, liše s tebou sám,
že nyní tento letný jas,
ten odlesk světla letního,
jenž vzrušil tvého oka klid,
mi byl jak dávná vzpomínka
snu, v němž jsem svět i Boha zřel?
Byl jsem už někdy — kdy a kde? —
tak krásně, tiše s tebou sám?

Wij zitten bij den top van 't duin
Hoog in de bocht van 't diepe pad.
Achter het windloos vlotte zwerk
Vloeit door het hooge koele blauw
Geen schijn van zon of maan of ster,
Het is geen avond en geen nacht:
De wolken spiegelen in de zee -
Wanneer en waar was ik nog eens
Zoo hoog en stil met u alleen?

Na vrchu duny sedíme
tu nad úvozem v zálivu.
Za výškou plání oblačných
neplyne modří chladivou
svit slunce, měsíce ni hvězd.
Teď není večer, není noc,
v moři se mračna zrcadlí.
Byl jsem už někdy — kdy a kde? —
tak krásně, tiše s tebou sám?

Dit gedicht van P.C. Boutens verscheen in 1909 in de bundel *Vergeten liedjes*. Het is gemakkelijk te raden dat het met zijn regelmatige ritme een perfecte keuze was voor een vertaler van klassiekers, zo goed getraind in het vertalen van hexameters en terzinas. Een speelse, vrolijke ambient met diepe gedachten was een heel natuurlijke keuze voor Babler. Het gedicht bevat echter veel ambivalente rijmen, zoals we in de analyse zullen zien. Het laatste couplet is te vinden in de vorm van muurpoëzie in Middelburg. Laten we de vertaling van de eerste verzen vergelijken.

De titel van het gedicht is op zich al een erg leuk woordspelletje. Babler bracht geen gelijkaardig woordspelletje naar het Tsjechisch, en het is niet duidelijk of hij het niet zag, of dat hij gewoon geen gelijkaardige vermenging met dubbele betekenis kon vinden. Boutens creëerde hier een nieuw woord, en ook al is het niet gemakkelijk om een exacte combinatie te vinden van de woorden spiegelen en spelen in het Tsjechisch, misschien had hij een andere mix kunnen vinden.

Anderzijds is het creëren van nieuwe woorden geen typische vertaalstrategie voor Babler. Hij liet zich niet verleiden door deze mogelijkheid, noch in het geval van *Divina Commedia*, een meesterwerk, dat tal van nieuwe woordvormen in de Italiaanse taal bracht. Babler was nederig genoeg om zichzelf niet als een nieuwe Dante af te schilderen. Wat in de

ene taal innovatief en speels lijkt, kan in het vertaalde werk lijken op een gebrek aan vertaalvaardigheid.

Een ander probleem bij het overzetten van woordspelletjes naar de doeltaal is het geforceerde effect dat het kan hebben. Zoals we eerder lieten zien in het theoretische werk van Levý, draagt de taal bij aan de geboorte van een gedicht. Ik zou mijn eigen voorbeeld willen toevoegen: Ik zou mijn eigen voorbeeld willen toevoegen: als een rivier die zijn weg door het bos de heuvel af vond, vond de taal zijn wegen, zijn voorkomende plaatsen, zijn ritme. Een goede dichter probeert duidelijk de meest voorkomende plaatsen te vermijden, zoals volksrijmpjes¹⁷ of rijmen die op dezelfde verbale vervoeging zijn gebaseerd, maar de taal beperkt hem nog steeds. Omdat het gedicht speelt met de perceptie van de lezer, wordt deze rivier van taal mede gevormd door de algemene verwachtingen van de lezer. Met deze logica zou een Nederlandse lezer die "spieglen" leest in eerste instantie kunnen denken dat het een typefout is, en dan beseft hij dat de auteur eigenlijk een slim verband heeft gevonden tussen twee wijd verspreide woorden, tussen de twee voorkomende plaatsen. Een slimme verbinding die voor ieders ogen lag, maar alleen deze auteur zag het, wat het nog kostbaarder maakt.

Babler had dit woordspel in twee woorden kunnen splitsen en ze afzonderlijk kunnen vertalen, bijvoorbeeld als "V moři se mračna hravě zrcadlí" of "V zrcadle moře se mračna hrají", en deze oplossing zou veel typisch voor hem zijn, gezien het feit dat Babler vaak heel voorzichtig was om de betekenis niet af te snijden, en een weggelaten woord in een van de volgende verzen kon opnemen, zoals we al hebben gezien. Maar in het geval van dit gedicht lijkt het erop dat hij de prioriteit ergens anders zag - in het behouden van het aantal lettergrepen, zoals we in het volgende deel zullen uitleggen.

6.3.1 Tweede couplet: syllabische consistentie

Babler slaagde erin om verzen van acht lettergrepen door het hele gedicht heen te houden, inderdaad, op veel plaatsen paste hij zijn vertaalkeuzes aan om bij het juiste aantal te passen. Op de een of andere manier volgde hij het oorspronkelijke proces van het ontstaan van het gedicht, aangezien het voor Boutens letterlijk onmogelijk zou zijn om verzen te bedenken die precies acht lettergrepen hebben.

Een voorbeeld van een syllabische lengteaanpassing is in bovenstaande verzen: "Tu nad úvozem v zálivu" bevat overbodige "tu", er is geen dergelijk woord in "Hoog in de bocht van 't diepe pad". Tegelijkertijd moest Babler een woord "tu" kiezen, wat aan de ene kant een synoniem is van "tady", aan de andere kant mag het om een poëtische oplossing gaan die het mogelijk maakt een syllabe te knippen en niet in de gewone taal wordt gebruikt.

¹⁷ (amore / cuore in het Italiaans, krásně / básně in he Tsjechisch, matka / Katka in het Slowaaks)

Deze syllabische aanpassing van verzen werkt anders in het Nederlands en in het Tsjechisch. Ondertussen zijn Tsjechische woorden over het algemeen langer en stellen ze ons in staat om met hun lengte te spelen, wat extra lettergrepen toe te voegen door verkleinwoorden en anarchismen, in het Nederlands is het gebruikelijker om het hele woord toe te voegen of te schrappen. Omdat het niet zo moeilijk is om woorden te vinden die eenlettergrepige of tweelettergrepige letters zijn, blijkt deze techniek zeer effectief te zijn. Zo werd het vers “Het is geen avond en geen nacht” verlengd door het woord “geen” te herhalen. Afgezien van een mooie melodie en ritme die dit herhaalde woord maakt, zou het vanuit het oogpunt van de betekenis perfect mogelijk zijn om het te behouden als “Het is geen avond of nacht”.

Babler heeft dit vers vertaald als "Ted' není večer, není noc", waarbij hij soortgelijke korte woorden in het Tsjechisch heeft gekozen. Het is best fascinerend hoe hij de toon vasthield met de originele syllabische lengte van de woorden. Het is geen gemakkelijke taak om al die drielettergrepige woorden in het Tsjechisch te vermijden, gezien het feit dat vooral poëtische taal veel nieuwe mogelijkheden opent in langere woorden dan alleen woorden die terloops worden gebruikt. Bovendien is het mogelijk om in een vers van acht lettergrepen veel langere woorden te verbergen, bijvoorbeeld door omliggende woorden te knippen met apokopa. De vraag is of dit een vrijwillige keuze was, of dat hij gewoon zo'n goed gevoel voor de melodie had. Het kiezen van korte zelfstandige naamwoorden zoals "vrch duny", "úvoz", "záliv", "bledá rokle", "břeh" kan vrijwillig zijn geweest, bijvoorbeeld een beslissing voor "rokle" in plaats van het drielettergrepige synoniem "údolí" in de vers “Laag ligt gelijk een bleek ravijn”.

Van het zojuist gepresenteerde couplet is er slechts één vers dat meer drielettergrepige woorden bevat dan kortere woorden: "chvěživé širé hladiny". Maar als we naar het originele vers kijken, vinden we een uitdrukking "huiver-effen zee", geschreven met de korte streep, die kan worden opgevat als een enkel neologisme van vier lettergrepen. In dat geval volgde de creativiteit van Babler het oorspronkelijke pad dat de auteur had uitgestippeld.

Dit tweede couplet biedt ons ook een mooie en speelse versherhaling, misschien niet duidelijk vanaf de eerste lezing – de symmetrie is het meest opvallend wanneer we het gedicht visueel met de ogen lezen, niet wanneer we er gewoon naar luisteren (in tegenstelling tot andere poëtische effecten, die opvallend zijn als we luisteren naar de poëzie die door iemand anders wordt voorgelezen, zoals slechts één bepaald rijmonderwerp dat we in de analyse van de volgende paragraaf zullen noemen). De versherhaling door Boutens herhaalt de eerste twee verzen “Wij zitten bij den top van 't duin // Hoog in de bocht van 't diepe pad”, hun volgorde omkerend, met een kleine inversie van “wij” en “zitten” woordvolgorde. Daarom heeft het eerste couplet een tweeling in het laatste en het tweede is hetzelfde als de voorlaatste. Babler heeft dit perfect bewaard, zelfs met een kleine verandering (vergelijk “tu nad úvozem v zálivu” met “co nad úvozem v zálivu”).

In de volgende paragraaf komt Babler met een grafische oplossing die afwijkt van het origineel, waardoor het visuele deel van het gedicht er anders uit kan zien. Dit hoeft niet perse een fout te zijn, laten we er eens naar kijken:

6.3.2 Derde couplet: een verborgen rijm

“Wanneer en waar” wordt anaforisch herhaald aan het begin van het eerste en achtste couplet. Niet alleen “Wanneer en waar” wordt herhaald, maar de hele twee verzen worden herhaald, daarom is het begin en einde van deze alinea hetzelfde: “Wanneer en waar was ik nog eens // Zoo hoog en stil met u alleen?” en Babler in zijn vertaling “Byl jsem už někdy — kdy a kde? — // tak krásně, liše s tebou sám,” behoudt dezelfde interpunctie, een coma aan het einde van het tweede couplet en het vraagteken en het einde van het laatste vers.

Moeilijk te zeggen waarom hij voor deze oplossing koos, aangezien het duidelijk niet vanwege de rijmpjes was. Boutens gebruikt minder rijm in de hele alinea en in de vertaling van Babler is de verschijning van rijm zelfs nog bescheidener. Boutens combineert “alleen” en “schijn” tot een vers, terwijl Babler dit volledig negeert en schrijft “tak krásně, liše s tebou sám, // že nyní tento letný jas”. Het is inderdaad een perfecte letterlijke vertaling. Maar het lijkt erop dat Babler zich niet realiseerde dat de Nederlandse woorden “alleen” en “schijn” rijmvormend gelezen kunnen worden. Dit feit draagt sterk bij aan de indruk van een geleerde, die de Nederlandse taal uit boeken leerde, een niveau verwierf dat hoog genoeg was om zelfs ingewikkelde woorden en poëzie te vertalen. Op een vergelijkbare manier bestuderen wij dode talen, zoals het Latijn: vertalingen oefenen, vervoegingen leren kaarten, waarbij we genoeg tijd hebben voor de vertaling (een reactietijd die inderdaad een grote luxe is voor elke levende taal en voortdurende communicatie in die taal).

Duits was voor Babler een moedertaal, we hebben het bewijs dat hij niet alleen een zeer bedreven spreker was, maar ook een geleerde wiens woordenschat groter werd door het lezen en bestuderen van oude teksten. Vaardig zijn in het archaisch Duits en een goede woordenschat hebben, zijn inderdaad de beste uitgangspunten om andere talen uit de Duitse taalfamilie te leren kennen. De Nederlandse uitspraak varieert echter enorm en zelfs vandaag de dag vinden we niet echt complexe taalboeken die alle mogelijke manieren van uitspreken behandelen. Misschien omdat zo'n boek nutteloos zou zijn, gezien het feit dat, behalve de dode talen, taalboeken meetellen bij de uiteenzetting van de student over de gesproken taal. Complexe en gedetailleerde uitspraakbeschrijvingen waren mogelijk getranscribeerd in IPA, maar tot de jaren negentig was dat meestal alleen geldig voor het Engels, en het is moeilijk te zeggen hoe bekend Babler was met de allereerste complexe werken gericht op de Nederlandse

fonologie.¹⁸ Al met al kan de blootstelling aan de taal van moedertaalsprekers soms een onvervangbaar onderdeel zijn van het onderwijsproces, vooral voor de uitspraak.

Geen idee hebben van de uitspraak weerhoudt een geleerde er niet van om zakelijke teksten perfect te vertalen naar de doeltaal. Maar zoals we zien, kan de kennis van uitspraakvariëteiten het vertaalproces inderdaad aanzienlijk beïnvloeden. Beperkte kennis van de uitspraak kan ertoe leiden dat de vertaler een zachte grap op basis van homofonie (of gedeeltelijke homofonie) niet herkent, wat een slecht resultaat kan opleveren als een auteur bijvoorbeeld namen verzint van mensen en plaatsen met een beetje verborgen betekenis. En in het geval van de poëzie, ziet de auteur misschien geen rijm, wat precies gebeurde in het bovenstaande voorbeeld.

6.3.3 Vierde couplet: Nauwelijks voelbare rijmen

Het laatste couplet siert de muur van Middelburg. De eerste twee verzen zijn dezelfde als in het tweede couplet, Babler zag dit verschijnsel opnieuw en hield de verzen hetzelfde. De laatste twee verzen zijn de herhaling van de eerste twee verzen van het derde couplet, wederom correct geïdentificeerd in de vertaling. Dankzij de opvallende haakjes is de herhaling voor een Tsjechische lezer nog iets makkelijker te herkennen.

Maar de rijmen in deze alinea zijn op de een of andere manier onvolmaakt, we zouden kunnen zeggen dat ze “nauwelijks voelbaar” zijn. We kunnen bijvoorbeeld rijmpjes zien in het vijfde, zevende, achtste en negende couplet: “ster”, “zee”, “eens”, “alleen”, maar tellen ze echt mee? Babler bracht deze onzekerheid niet over op de Tsjechische vertaling, althans niet in zijn volledige spectrum: in het tweede en vierde couplet zien we “v zálivu” en “chladvou”, wat als rijm zou kunnen worden opgevat. Dan is er een “nauwelijks voelbaar”, in het derde en het zevende couplet – “oblačných” en “zrcadlí”. Maar om eerlijk te zijn met Babler, geeft zijn vertaling geboden veel geweldige keuzes aan en het gedicht als geheel werkt erg goed.

6.4 Joannes Stalpart van der Wiele – *Smeekwoorden van Maria tot de Nieuwgeborene*

Bablers Tsjechische vertaling van dit gedicht verscheen in verschillende bundels. Een daarvan was *Vánoční knížka* (Kerstboekje), uitgegeven in 1935, een verzameling kerstpoëzie. Het verscheen ook in *Strom ze srdce, Písně o Kristu* (Boom van het hart, Liederen over Christus, 1927) – een interessante verzameling christelijke poëzie, vertaald en samengesteld door Otto Babler.

¹⁸ Vooral *Praktische uitspraakleer van de Nederlandse taal of Edgard Blancquaert*, voor de eerste keer uitgegeven in 1934 en herhaaldelijk uitgegeven in de daaropvolgende jaren.

De bundel boek *Strom ze srdce, Písň o Kristu* bevat negen gedichten, waarvan twee Servische, een Sloveense, een Kroatische en een Poolse. Babler heeft ook een Latijns lied opgenomen, zonder auteur, en een Italiaans gedicht. Uiteindelijk heeft hij één Duits en één Nederlands gedicht gekozen. Voor zover we weten, voelde hij zich in al deze talen zelfverzekerd genoeg om te vertalen.

Babler voegt ook referenties toe, de index is zo georganiseerd dat elke ingang de naam van het bronboek heeft, en ook een auteur, indien bekend. Maar in veel gevallen is dat niet zo, want net als Bablers bundel over vrouwen, waar hij thematisch dicht bij elkaar staande gedichten koos, besloot Babler ook hier een zekere consistentie te behouden. De originele boeken zijn meestal verzamelingen nationale poëzie (Servisch, Kroatisch, Sloveens), honderd topgedichten (Nederlands), een verzameling volksliederen met Oxford-vertaling en revisie (Italiaans).

Voordat ik bij de *Smeekwoorden van Maria tot de Nieuwgeborene* kwam, was ik wat meer aan het onderzoeken over de rest van de gekozen boeken, alleen voor het algemene beeld, niet echt ingaand op een diepgaande analyse. De reden van mijn nieuwsgierigheid was dat ik wilde weten of Babler een heel ander gedicht (volwassen, diepe, ingewikkelde rijmpjes) zou nemen en er een volksliedje van zou maken, met de bedoeling het in een kerstboek te publiceren (waarschijnlijk meestal gewijd aan jonge lezers). Dit gebeurt soms in de literatuur en het resultaat is een heel andere perceptie van de vertaalde tekst die wordt gelezen door doellezers die het origineel en de originele cultuur niet kennen. Babler heeft veel zeer oude gedichten gekozen, daarom was deze betekenisverschuiving nog waarschijnlijker. Ik heb echter ontdekt geen grote onnauwkeurigheden, Babler heeft met eenvoudig gerijmde poëzie en volksliederen gewerkt, en de moeilijke rijmpjes heeft hij goed vertaald. De betekenisverschuiving gaat immers heel vaak hand in hand met politiek: een revolutie van één land tweehonderd jaar geleden zou kunnen lijken op een huidige situatie in het land van de doeltaal, dus het juiste moment voor de vertaler om daar een oude tekst uit dat land naar toe te halen. Maar in dit geval is het centrale onderwerp Kerstmis en Christelijke Kerstmis, dus niet zoveel ruimte om de betekenis te verknoeien.

Zoals hebben we al gezien, koos Babler, afgezien van enkele nationale dichtbundels, ook een Italiaans volkslied met onbekende auteur, uit een boek genaamd *Dal cor gentil d'Italia*, uitgegeven in Oxford, samengesteld en vertaald door Grace Warrack in 1925. Warrack verzamelde liedjes regio voor regio, gaande van Venetië tot Sardinië, gaf ruimte aan elk graafschap en deed enorm veel moeite om zeer kleurrijke Italiaanse dialecten te transcriberen en te vertalen. Babler vertaalde toen met het voordeel van een tweetalig boek (veel langer vóór de echte opkomst van Engelse tweetalige boeken, die rond de jaren tachtig zijn uitgespreid). Een korte blik in de gedichten onthulde veel rijmpjes die typerend zijn voor de volkspoëzie, niet alleen eenvoudige ("Madonna" / "nonna"), maar ook enkele rijmpjes die direct door hetzelfde woord aan het einde van het couplet zijn gemaakt, net als in eenvoudige

volksliederen. neuriënde liedjes (Calabrische “ninna-nanna” liedjes). Hiermee moet rekening worden gehouden bij het evalueren van de vertaling en ook bij de keuzes van Babler, dat hij eigenlijk besloot een Calabrisch volkslied geschreven in een verdwijnend dialect, een Latijns lied geschreven in de reeds dode taal, samen te voegen in een bundel, naast de gedicht van een Nederlandse geleerde Joannes Stalpart van der Wiele.

De liedjes die hij koos gaan niet alleen over Christus, maar vooral over het moment dat de kleine Jezus werd geboren en over het moment dat de heilige Maria doormaakte: voorbereidingen treffen voor de geboorte, omgaan met de last van het wonder zelf, enz. De gelijkenis tussen de gedichten op de een of andere manier de universele betekenis van de boodschap van het christendom aantoont, wat zeer waarschijnlijk het door Otto Babler gewenste effect is. Bovendien kon hij veel van zijn taalvaardigheden toe te passen, waardoor een werkelijk unieke collectie ontstond. Ik geef het gedicht hier couplet voor couplet in de editie van 1920.¹⁹

Smeekewoorden van Maria tot de Nieuwgeborene Maria laská novorozeňátko

(1)

Versch geboren sagh ick een Kind'ling kleyne Zuchten, en traentjes weynen. „G'hebt groot g'lyk dat ghy klaghet, Sprack daer een Vrou, die Moeder was en Maghet.	Novorozeňátko jsem viděl malé plakat a slzet stále. „Máš ty věru proč lkáti, mu děla paní — panna a přec máti.
--	---

Een zeer interessante keuze is het eerste vertaalde woord van dit gedicht – waarom vertaalde Babler Maria als Maria en niet als Marie? In het Tsjechisch is het duidelijk de minder verspreide optie, Marie is de gebruikelijke vorm van de naam van dit meisje. We zouden kunnen stellen dat het in 1927 anders had kunnen zijn, of dat de persoonlijke voorkeur van Babler de vorm "Maria" was, wat een enigszins archische allure gaf, maar zo was het niet. De bundel *Strom ze srdce, Písň o Kristu* bevat nog een gedicht genaamd "Cestička vede...", een Sloveens lied van Janko Glaser, en hierin zien we de moeder van Jezus genoemd worden als "Marie" in de vier paragrafen.

Mogelijke verklaringen leiden ons naar de Duitse taal. Er kunnen zich twee mogelijke scenario's hebben voorgedaan. De eerste optie is dat Babler in de war raakte door het feit dat in het Duits "Marie" echt de geprefereerde vorm is, terwijl "Maria" een minder gebruikte naamvorm was en nog steeds is. Daarom zou het zien van "Maria" in een Duitse tekst kunnen lijken op een unieke auteurskeuze die het waard is om in de oorspronkelijke vorm te worden bewaard, waardoor deze minder gebruikte vorm ook bij een Tsjechische lezer terechtkomt.

¹⁹ Volgens de notitie in *Strom ze srdce* (1927: 23) gebruikte Babler de versie afgedrukt in (ed.) Albert Verwey, *De honderd beste Gedichten in de nederlandsche taal* (Amsterdam: 1915). Deze stond mij niet ter beschikking.

De tweede optie is dat Babler met wat extra vertaling werkte en dat de Duitse vertaler de hierboven beschreven fout maakte. Babler, die een Duitse vertaling vertaalde, bracht het niet-typische “Marie” correct over naar het Tsjechisch. We hebben echter geen bewijs dat hij met een soort Duitse vertaling zou hebben gewerkt.

(2)

“Voor den Hemel hebt ghy nu een speloncke, Koud, sonder vyer of voncke; Voor uw’ throone een krebbe, Met weynigh hoys, in plaets van wol en webbe.	„Nebot’ místo nebe máš jenom chlívek, bez ohně, bez pokrývek; místo trůnu máš jesle, a místo peřin slámu jen v tom křesle.
---	---

(3)

Daer u songen thien-hondert-duysent geesten, Daer loeyen nu twee beesten, Die voor Hymnen, voor Psalmen, Met lauwen aem uw’ teere le’en bewalmen	Kde ti pěla andělů hejna svatá, ted jen dvě dobytčata místo žalmů a chvály tím teploučkým svým dechem tebe halí.
---	---

Babler besloot om in navolging van de 17^e-eeuwse spelling de enkelvoudige u-vorm niet met hoofdletters te schrijven, zoals we in de tweede alinea zien. Het is verloren gegaan in de vertaling – het vers “místo trůnu máš (tvoje/Tvoje) jesle”. Maar in het derde couplet lezen we “tím teploučkým svým dechem tebe halí” niet geschreven met een hoofdletter T.

Ook lijken de verzen in het originele gedicht misschien langer, want elf lettergrepen is genoeg ruimte voor een taal vol korte woorden, zoals het Nederlands. Voor Stalpart van der Wiele was het blijkbaar geen probleem om een woord als "tienhonderdduizend" op te nemen, terwijl Babler het moest afsnijden tot "hejna".

(4)

Door u wierden versaed, van minst te meesten, Engelen, menschen, beesten; Nu belieft u te dorsten, En snackt van hongher naar uw’s moeders borsten.	Ty, jímž žijí, z něhož se živí po věk andělé, zvěř i člověk, žizníš tu, hochu sladký, a hladem saháš po prsech své matky.
--	--

Het eerste vers van het vierde couplet is behoorlijk ingewikkeld en vanuit esthetisch oogpunt vertaalde Babler het op een zeer prettige manier. Helaas kwam hij in een van zijn typische rommelige oplossingen terecht, waar het moeilijk is om de zin te vinden. "Ty, jímž žijí, z něhož se živí po věk // andělé, zvěř i člověk," wilde waarschijnlijk uitdrukken dat engelen, dieren en mensen allemaal naar Jezus verlangen, net zoals de baby Jezus naar melk verlangt. Maar het vullen van een heel couplet met "jímž" en "z něhož" creëert absoluut een puinhoop, onmogelijk te begrijpen. Aan de andere kant lijkt het erop dat Babler het origineel

goed heeft begrepen. Tot welke graad hij dit inzicht in werkende verzen heeft weten om te zetten, is de vraag.

(5)

Voor uw' kledingh van Sterren en van Zonnen	Místo bys měl ze záře slunka šaty,
Moet ghy nu zyn gewonnen	musíš si lehat na ty
Inde luyeren en doecken,	bídné hadry a cáry,
Die myn armoe by een heeft kunnen soecken.	mé chudobnosti jediné ti dary.

Babler was zeer nauwkeurig in het vertalen van het eerste en het laatste couplet van elke alinea, altijd met elf lettergrepen. Hij behield ook de rijmstructuur A-A-B-B.

(6)

U quam eer toe een Keyserlycke moeder,	Otec tvůj by císař měl býti zrovna,
Augustus tot een voeder;	matka tvá císařovna;
Want de desen u souden	ty pak u nich bys obou
Vereeren met scharlaken en rood goude.	se stkvíti měl vši nádherou a zdobou.

Babler heeft besloten om de naam van de keizer aan te passen en direct "císař" in de vertaling te plaatsen, aangezien Augustus door een Tsjechische lezer misschien niet werd gezien als een algemene benoeming voor een keizer.

Er is een mogelijke verborgen betekenis - "rood goude" uit het laatste couplet zou geld kunnen betekenen, aangezien het zogenaamde rode goud traditioneel wordt gebruikt voor het maken van munten. Rood goud was nooit algemeen populair in Europa, er is niets superieur aan het toevoegen van koper in plaats van zilver aan het goud. Dus de eigenlijke betekenis van het vers is dat Jezus verondersteld wordt geld en scharlaken te hebben - een materiaal dat traditioneel verbonden is met het koningschap.

(7)

Maar want u nu belieft, myn uytverkoren,	Když však už jsem zvolena tebou byla,
Van my te zyn gheboren,	abych tě porodila,
Zoo genadicht uw' handen	dovol, dušinko milá,
Te laten woelen in dees' arme banden.	bych tě v ty nuzné plenky zabalila!"

Er is een betekenisverschuiving in de vertaling. In het eerste couplet schrijft Babler "Když však už jsem zvolena tebou byla", maar er is niets specifiek geschreven over de uitverkiezing van de heilige Maria, ook al kennen we het achtergrondverhaal al. Stalpart van der Wiele schrijft "mijn uitverkoren", dat wil zeggen dat Maria Jezus "haar uitverkorene" noemt. Op de een of andere manier is de vertaling van Babler niet zo onjuist, want als Maria

Jezus noemt dat het haar uitverkorene is, betekent dit dat hij voor haar werd gekozen en daarom werd zij voor hem gekozen.

Er staat ook niets over "dušinko milá", in het oorspronkelijke derde vers, of *lieverd*, maar het kan worden gezien als een artistieke keuze, aangezien er geen betekenisverschuiving is.

Conclusie

Na bestudering van de beschikbare bronnen kunnen we uitsluiten dat Babler een Duitse bundel met overzicht van de Nederlandse poëtische canon heeft overgenomen en in het Tsjechisch heeft vertaald. Babler zou zeker iets soortgelijks kunnen doen, maar het was niet zijn stijl. Hij was trots op het eigen proces van selectie van gedichten. Hij had een passie voor bibliothele edities van boeken, voor het creëren van eigen edities, voor de reconstructie van vergeten gedichten of gedichten die alleen mondeling werden doorgegeven. Ook was hij zich bewust van de creatieve kracht die de vertaler verkrijgt door het doorgeven van informatie. Daarom maakte hij edities en selecties, hij was niet het type vertaler dat gedicht na gedicht mechanisch vertaalt uit een reeds bestaande bundel. Met sommige gedichten speelde hij jarenlang, bijvoorbeeld met *Máj* van Karel Hynek Mácha.

Een andere ding dat we met zekerheid kunnen zeggen, is dat Babler van een uitdaging hield. Dit kan gezegd worden over bijna iedereen die de vertaling van de Goddelijke Komedie onderneemt.

Op welk niveau zijn Nederlands was, is alleen aan de hand van de vertalingen moeilijk vast te stellen. Een vertaler met de ervaring van Babler en een uitstekende kennis van een andere taal uit dezelfde taalfamilie zou na enige studie elke tekst in een Germaanse taal goed kunnen verwerken. Zijn vertaling is des te bewonderenswaardiger en heilzamer; bewonderenswaardig vanwege de nauwkeurigheid, heilzaam in termen van het verspreiden van cultuur tussen landen. In tegenstelling tot Italië, Oostenrijk, Servië of Duitsland was Nederland niet territoriaal of cultureel verbonden met Tsjechië. Zelfs voor een Tsjechische lezer was een monster van Nederlandse literatuur zeker een aangename afleiding.

Bibliografie

- Alighieri, Dante (1952). *Božská komedie* (vertaling Otto F. Babler). Praha: Vyšehrad
- Babler, Otto F. (1927). *Strom ze srdce. Písně o Kristu*. Olomouc: Lidové závody
- Babler, Otto F. (1931). *Jak jsem překládal Havrana*. Olomouc: St. Vrbík.
- Blancquaert, Edgar (1934). *Praktische uitspraakleer van de Nederlandse taal*. Antwerpen: De Sikkel.
- Boutens, Pieter C. (1909). *Vergeeten liedjes*. Haarlem: Joh. Enschedé en Zonen.
- Boutens, Pieter C. (1947). “V moři se mráčna zrcadlí...” (vertaling Otto F. Babler). *Glossář. Listu Srdužení moravských spisovatelů* 2, nr. 9-10, p. 239
- Červenka, Miroslav (1963). *Český volný verš devadesátých let*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd.
- Engelbrecht, Wilken (2018). „Ljubav za ljubav of hoe een Sloveen een belangrijke vertaler in het Tsjechisch werd.“ In: (ed.) Jelica Novaković-Lopušina, Bojana Budimir & Aleksandar Đokanović, *Tri decenije Beogradske nederlandistike – Kulturne veze između prostora jugoistočne Evrope i Nizozemlja / Drie decennia Belgradose Neerlandistiek – Cultuurcontacten tussen Zuidoost-Europa en de Lage Landen*. Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, pp. 113-125.
- Fučík, Bedřich (1995). „Historie jednoho překladu“ In: *Setkávání a mýjení*. Praha: Melantrich. (Kapitola 4. K otázce českého překladu). Origineel als samizdatuitgave in 1979.
- Hrdinová, Eva (2008). *Otto František Babler*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci (*Beiträge zur deutschmährischen Literatur* 9).
- Kudělka, Viktor (1999). “Andrićův přínos světové literatuře.” *Studie z literárněvědné slavistiky* (red. Ivan Dorovský), Brno: Masarykova univerzita, pp. 101-111.
- Levý, Jiří (1954). “O některých zákonitostech překladatelské věrnosti“, *Slovo a slovesnost* 14, nr. 2: 63-80.
- Levý, Jiří (1955), “Překladatelský proces – jeho objektivní podmínky a psychologie.” *Slovo a slovesnost* 16, nr. 2: 65-87.
- Marsman, Hendrik (1941). *Verzamelde gedichten I*. Amsterdam: Querido.
- Marsman, Hendrik (1947). “Tesknota“ en “Cizinec“ (vertaling Otto F. Babler). *Glossář. Listu Srdužení moravských spisovatelů* 2, nr. 9-10, p. 238.
- Mešťan, Antonín (2002). „Česká literatura mezi Němci a Slovany“. Praha: Academia.
- Rokyta, Hugo (1984). “In memoriam O. F. Bablers.” *Adalbert-Stifter-Institut des landes Oberösterreich. Vierteljahresschrift* 33, Folge 3-4, pp. 188-189.

Stalpaert van der Wiele, Joannes (1628/1920). *Smeeck-Woorden Mariae tot den Nieu-Geboren*. In: (ed.) G.J. Hoogewerff, *Joannes Stapaert van der Wielen. Zijn leven en keur uit zijne lyrische gedichten*. Bussum: Paul Brand, pp. 119-120.

Stalpert van der Wiele, Joannes (1935). “Maria láska Novorožeňátko” (vertaling Otto F. Babler). In: (ed.) Otto F. Babler, *Vánoční knížka*. Nový Jičín: Kryl a Scotti, pz.p. (= pp. 1-2)

ANOTACE

Jméno: Greta Horáková

Název katedry a fakulty: Katedra nederlandistiky FF UP v Olomouci

Název magisterské diplomové práce: Nederlandse poëzie vertaald door Otto F. Babler

Vedoucí diplomové práce: Prof. Dr. Wilken Engelbrecht, cand. litt.

Počet znaků: 117 511

Počet příloh: 0

Klíčová slova: Otto František Babler, nizozemští básníci, překlad poezie, literární analýza, stylistická analýza, analýza překladu, katolická poezie

Krátká charakteristika: Tato diplomová práce se zabývá analýzou překladu vybraných básní překladatele Otta Františka Bablera. Analyzované básně byly přeloženy z nizozemštiny do češtiny. Tato práce hodnotí kritéria jejich výběru, hledá, jakým způsobem byl nebo nebyl patrný na překladech Bablerův rukopis, a zkoumá, do jaké míry ovládal Babler nizozemštinu.