**Getuigenis in vertaling**

**Inleiding**

**Anneleen Spiessens**

[**https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/getuigenis-en-vertaling/2018-1/getuigenis-in-vertaling/**](https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/getuigenis-en-vertaling/2018-1/getuigenis-in-vertaling/)

‘Getuigenis in vertaling’, zo luidde de titel van het symposium dat op 28 november 2017 plaatsvond aan het departement Vertalen, Tolken en Communicatie van de Universiteit Gent. De onderzoeksgroepen [CLIV](http://www.cliv.be/nl/) (Centrum voor Literatuur in Vertaling – UGent en VUB), [CERES](http://www.receptionstudies.be/) (Centre for Reception Studies – KU Leuven) en [CMSI](http://www.cmsi.ugent.be/) (Cultural Memory Studies Initiative – UGent) sloegen de handen ineen met de [Stichting Auschwitz](http://www.auschwitz.be/index.php/nl/) en brachten een reeks onderzoekers en vertalers samen rond het thema. Opzet was om het belang, de impact en de ethische dimensie van vertaling te bespreken voor literaire en niet-literaire getuigenissen over politiek geweld.

Het thematische dossier dat hier gepresenteerd wordt, bevat een selectie van de academische papers en een weergave van het forumgesprek met vijf vertalers van Holocaustliteratuur. Samen met het themanummer ‘Translating Testimony’ in *Getuigen* (Spiessens en Toremans, 2016) vormt het een tweeluik.

**Getuigenis als traumatische vertaling**

Vertaling – en de onvermijdelijke kwestie van onvertaalbaarheid – wordt vaak gebruikt als metafoor om het fundamentele verlies aan te geven dat met een getuigenis verbonden is: dat van een originele, intieme en niet-communiceerbare ervaring van geweld of vernedering. Slachtoffers van politiek geweld vinden het moeilijk om te begrijpen wat ze hebben meegemaakt, om het na te vertellen, laat staan de ervaring te ‘vertalen’ in een taal die begrijpelijk zou zijn voor buitenstaanders. Getuigenis is in die zin een vertaling die tot mislukken gedoemd is en laat de onoverbrugbare kloof zien tussen geschiedenis, herinnering en narratief, tussen taal en leven – of dood. Om het met de woorden te zeggen van Winibert Segers, Gys-Walt van Egdom en Henri Bloemen in dit dossier: getuigenissen zijn ‘lijdende, pijnvolle teksten, niet alleen omdat dat wat ze willen voorstellen zo pijnvol is, maar omdat ze, om het zo te zeggen, aan de onvoorstelbaarheid ervan lijden’. Auteurs als Marguerite Duras en Paul Celan tasten de grenzen van de literatuur af om dat verlies, die dubbele pijn, te kunnen uitdrukken.

Een vaak gebruikt literair procedé is dat van de ‘gebroken’ taal. Michel De Dobbeleer herinnert ons eraan hoe, in de beroemde graphic novel *Maus* van Art Spiegelman, Arts vader Vladek *broken English* spreekt wanneer hij in de VS de vragen van zijn zoon beantwoordt over zijn tijd in Auschwitz. In de flashbacks lezen we foutloos Engels, omdat Vladek dan vlot zijn moedertaal Pools spreekt. Stripreporter Joe Sacco maakt gebruik van een gelijkaardige strategie om als mediërende figuur het trauma van de Bosnische oorlog uit te drukken. In het album *Safe Area Goražde* vertelt Sacco over zijn reis naar de stad Goražde, tijdens de Bosnische oorlog een van de ‘veilige zones’ van de VN, en tekent hij de verhalen op van lokale bewoners die hij daar tussen 1992 en 1995 ontmoet. *Codeswitching* wordt gehanteerd om de traumatische getuigenis te onderscheiden van de raamvertelling: de getuigen spreken *broken English*, terwijl Sacco’s tekstballonnen ‘gewoon’ Engels bevatten.

De pijn van de tekst laat de vertaler uiteraard niet onberoerd. De vertaler is immers in de eerste plaats een *lezer* – misschien wel de meest nauwgezette, toegewijde en gedisciplineerde lezer die de tekst ooit ter hand zal nemen. ‘Hoeveel keer lees je een tekst alvorens hem te vertalen? Acht keer, tien keer?’ vraagt Marianne Kaas, vertaler van onder andere het dagboek van Hélène Berr.Mireille Cohendy werkte aan de Franse vertaling van het kampdagboek van Klaartje de Zwarte-Walvisch *Alles ging aan flarden* en vertelt tijdens het forumgesprek dat zij, ondanks het pantser dat ze voor zichzelf construeerde, soms zo sterk werd aangegrepen dat vertalen moeilijk werd. Dat gebeurde niet zozeer bij de meest gruwelijke passages, maar op onverwachte momenten, wanneer ze een emotie tussen de regels las.

Uit de analyses in dit dossier blijkt evenwel dat vertalers niet altijd even adequaat omspringen met de specifieke taal van de getuigenis, of die specificiteit niet altijd opmerken. Een positief voorbeeld is de Nederlandse versie van *Safe Area Goražde*, waar de vertalers een duidelijk verschil scheppen tussen de taal van de reporter en het getormenteerde, ongrammaticale Nederlands van de getuigen, die niet alleen getraumatiseerd zijn, maar wier verhaal bovendien getolkt wordt door Sacco’s *fixer* Edin. Segers, Van Egdom en Bloemen betonen zich echter teleurgesteld door de Nederlandse vertaling van Duras’ getuigenisroman *La Douleur*. Vertaler Jan Versteeg houdt voornamelijk rekening met de betekenis en niet met ‘de muzikaliteit, het ritme, de ademhaling’ van de brontekst. Zijn tekst is geenszins ‘aberrant’, zoals die van Duras zelf, waar de vorm nauw aansluit bij het thema – de pijn. Die conclusie zet hen aan tot een reflectie over de ‘attente’ vertaling. Zo’n vertaling heeft geen angst om de dieptes van de eigen taal op te zoeken, haar grenzen op te rekken, haar pijn te doen.

**De noodzaak van vertaling**

Getuigenis mag dan het on-vertaalbare uitdrukken en de vertaler voor een lastige opdracht plaatsen, getuigenisteksten hebben tegelijkertijd nood aan vertaling, ‘schreeuwen het uit om vertaald te worden’ volgens David Bellos. Het is via vertaling, zo betoogt Bellos in dit dossier, dat een Holocaustroman als Wiesels *La Nuit* überhaupt kan functioneren *als getuigenis*. In 1956 verscheen *Un di velt hot geshvign* (En de wereld zweeg), waarin Elie Wiesel zijn ervaringen in de kampen van Auschwitz en Buchenwald neerschreef. Het boek hekelde in onverbloemde termen de medeplichtigheid van het Westen aan de Holocaust, maar Wiesel begreep dat de publicatie haar doel miste. Alleen sprekers van het Jiddisch konden het lezen, oppert Bellos, ‘en die wisten al wat Wiesel te zeggen had’. Wiesel zorgde daarom in 1958 zelf voor de eerste vertaling, in het Frans, en ging behoorlijk radicaal te werk om de roman aan te passen aan de Franse doelcultuur en literaire conventies. De *kippa* werd een *calotte*, *Sjavoeot* of het Wekenfeest werd *Pentecôte*, de oudtestamentische passages uit de Jiddische oerversie sneuvelden, de stijl noemt Bellos ‘eerder baudelairiaans’. Wiesel wilde *gehoord worden* door de gewone Fransman en Française; culturele authenticiteit kwam op de tweede plaats.

De zelfvertaling en herschrijving van *La Nuit* is op vele vlakken een extreem voorbeeld. Maar het brengt ons wel tot de essentie van getuigen, namelijk de overdracht. In zijn studie over de maatschappelijke functie van het ooggetuigenverslag (*Le témoin oculaire*, 1998) benadrukte Renaud Dulong al het belang van de receptie: een tekst krijgt pas het statuut van getuigenis wanneer die als dusdanig wordt onthaald door het publiek, wanneer die *gehoor vindt*. Getuigen is in essentie communiceren, vertellen ‘hoe het is gebeurd’ aan degenen die er niet bij waren, ook al lijkt dat onmogelijk. Hierdoor behoort de getuigenis niet enkel meer de getuige toe, maar geeft de gemeenschap van toehoorders er mede vorm en betekenis aan. De beleving van de getuige mag dan persoonlijk en specifiek zijn, de ervaring en de herinnering eraan worden sociaal gedeeld en vormen zo wat Maurice Halbwachs een ‘collectief geheugen’ (1925) noemt. Dat proces is essentieel, omdat het aanleiding geeft tot de constructie van een ‘cultureel geheugen’ (Assmann 1992) dat kan voortleven als de getuigen zijn overleden. Vertaling zorgt er in eerste instantie voor dat de stem van de getuige nóg verder kan dragen, taal- en landsgrenzen kan overschrijden. De herinnering die op die manier ontstaat kunnen we ‘transnationaal’ (De Cesari en Rigney 2014) of ‘transcultureel’ (Erll 2005) noemen.

Geen enkele andere vertaler zou zich de vrijheid van Wiesel veroorloven om die overdracht te garanderen, dat spreekt vanzelf. Uit het forumgesprek blijkt wel hoe sterk de precieze impact van de vertaling en de houding van de individuele vertaler afhankelijk is van de aard van de brontekst en de maatschappelijke functie van getuigenis – wanneer, waarom en voor wie er wordt vertaald. De meeste vertalers beschouwen zichzelf niet zozeer als (secundaire) getuigen, maar als doorgever in het herinneringsproces. Daniel Cunin, die onder andere Philip Mechanicus’ Westerborkgetuigenis *In dépôt* in het Frans vertaalde, wordt gedreven door het verlangen om teksten beschikbaar te maken voor lezers die de brontaal niet beheersen, en om op die manier iets waardevols te kunnen delen. De waarde van de getuigenis definieert hij niet uitsluitend op basis van de historische kennis die het document ontsluit, maar ook en vooral op basis van de literaire kwaliteit ervan, het statuut van cultureel object dat het gekregen heeft. Het is juist die liefde voor de tekst die auteur en vertaler gemeen hebben en die de basis vormt voor een ‘vriendschap, of een soort van broederschap’.

David Bellos en Philippe Noble, de vertalers van respectievelijk het dagboek van Hélène Berr en dat van Anne Frank, werken dan weer met unieke tijdsdocumenten die nood hebben aan historische omkadering behoeven om begrijpelijk te zijn. Zij zien voor zichzelf voornamelijk een rol weggelegd als onderzoeker. Eind jaren tachtig werkte Philippe Noble samen met Isabelle Rosselin aan *Le journal d’Anne Frank*. De keuze om het dagboek opnieuw in het Frans uit te brengen was ingegeven door het politieke klimaat van toen. Om weerstand te bieden tegen het oprukkende discours van Holocaust-ontkenning in Frankrijk, dat aangewakkerd werd door de artikelen van Robert Faurisson, kwam er een vertaling van de nieuwe wetenschappelijke uitgave van het dagboek en ging Anne Franks getuigenis voornamelijk als historisch document functioneren.

**Getuigenis en fictie**

De urgentie van het getuigen, van het communiceren, zien we duidelijk bij Primo Levi. Levi wilde als getuige in de eerste plaats een ‘verteller’ zijn, schrijft Sonja Lavaert in haar bijdrage. In het kamp koesterde hij al de droom om later aan anderen te vertellen wat hij had meegemaakt, om een specifieke *vorm* te geven aan zijn ervaring en die met anderen te delen. Zijn zoektocht naar een gepaste vorm mondde regelmatig uit in het fictionaliseren van feitelijk materiaal, zoals het personage van Müller in ‘Vanadio’, het voorlaatste verhaal uit *Il sistema periodico*. Müller was gebaseerd op Ferdinand Meyer, een Duitse chemicus bij wie Levi werkte in de fabriek van Buna en die hem goed had behandeld. Het fictieve portret is echter bijzonder scherp: Müller is een ‘typische Duitser’, een die opging in de zwijgende massa, liet begaan, en daarover niet de minste wroeging koestert. Deze versie zou de ‘lezers meer beroeren’, meende Levi. Het leek hem efficiënter, universeler, en ook juister.

Ook Alejandro Morales, auteur van *The Brick People*, creëert volgens An Van Hecke bewust een spanningsveld tussen getuigenis en fictie. De roman vormt een aanklacht tegen de uitbuiting van de Chicanogemeenschap in de steenbakkerij *Simons Brickyard* in de eerste helft van de vorige eeuw – in feite het verhaal van Morales’ ouders. Hoewel de auteur zelf zijn boek als fictie bestempelt, zuigt hij via historische verwijzingen en fotomateriaal de lezer mee in het verhaal.

Marjolein Corjanus gaat verder in op de vermenging van getuigenis en fictie in *Le Roi des Aulnes* van Michel Tournier. De schrijver documenteerde zich uitvoerig voor zijn werk, zo stelt Corjanus, en baseerde zich voor het personage Ephraïm op de getuigenis van Yehuda Bacon, die de kampen als kind meemaakte. Op het moment dat hoofdpersoon Tiffauges het Joodse jongetje ontmoet, verwijst Tournier via een voetnoot naar de getuigenis in het archief van het Mémorial de la Shoah. Ontegensprekelijk is het effect van het Ephraïmdiscours op de lezer bijzonder groot. Corjanus vraagt zich af of het stuk daarom als een vorm van ‘passage de témoin’ gezien moet worden, of juist moreel betwistbaar is omdat het een ‘verlossende’ functie heeft in de roman. Daar waar we Morales nog kunnen beschouwen als een *post-memory*-subject (hij is een tweede-generatie-Chicano), staat Tournier ver verwijderd van de rol van getuige. De vraag is in hoeverre niet-getuigen het recht kan worden ontzegd om getuigenis te fictionaliseren, en waar de grens ligt tussen ‘secondary witnessing’, herinterpretatie en goedkoop effectbejag.

**Getuigenis en meertaligheid, of hoe vertaling de ultieme getuigenis kan zijn**

Getuigenis en vertaling zijn op een essentiële manier met elkaar verbonden, stelden we eerder. Winibert Segers, Gys-Walt van Egdom en Henri Bloemen merken bovendien op dat getuigenis en vertaling volgens de heersende opvatting met elkaar gemeen hebben dat ze beide *après-coup*, *nachträglich* ‘plaatsgrijpen’. De getuigenis komt na de ervaring, de vertaling na het origineel. Achter die temporele relatie gaat ook een moreel onevenwicht schuil: het origineel is authentiek, de vertaling slechts een kopie, een afgeleide. In twee gevallen beschreven in dit dossier zien we hoe die verhouding wordt omgekeerd. De vertaling betekent daar een terugkeer naar de bron, een restauratie, is meer getuigenis dan het origineel, en ontsluit de tekst voor het eigenlijke doelpubliek – daar waar de getuigenis haar maatschappelijke functie het best kan vervullen. De oorspronkelijke getuigenis is bovendien al een vertaling. Niet zozeer in de metaforische zin die we hierboven beschreven, maar letterlijk.

Het eerste geval is dat van *The Brick People*. Auteur Morales beschouwt zichzelf als een ‘*creator-translator*’, schrijft An Van Hecke, die omwille van het opzoekwerk in zowel Engels- als Spaanstalige archieven eigenlijk voortdurend bezig is geweest met vertalen. Zijn Engelstalige tekst is doorspekt met Spaanse elementen die een beeld geven van de tweetalige wereld waarbinnen het verhaal zich afspeelt en van de machtsverhoudingen tussen de Mexicaanse arbeiders en de Californische bedrijfsleider. De Spaanstalige vertaling – merkwaardig genoeg uitgevoerd door een Spaanse vertaler en vervolgens ‘gemexicaniseerd’ – betekent hier in feite een terugkeer naar de originele situatie die in de roman wordt gesimuleerd. Van Hecke merkt op dat vertaalster Isabel Díaz Sánchez weinig zorgvuldig of creatief omspringt met de factor meertaligheid, en voor een eenduidige tekst kiest zonder verwijzingen naar de tweetalige context. Het is evenwel via die Spaanse vertaling dat de roman zijn ultieme doelpubliek bereikte: de Latino’s in de VS. De tekst is daar deel gaan uitmaken van een ruimer maatschappelijk project: de boekuitgave inspireerde tot een documentaire, die op zijn beurt de Chicano-gemeenschap van Montebello (Californië) ertoe aanzette herinneringen te delen via blogs en Facebookpagina’s.

Het tweede geval is Primo Levi’s *Is dit een mens?* Wanneer Levi zijn eigen getuigenis uitdrukkelijk omschrijft als een ‘vertaling’, verwijst hij niet alleen naar de pijnlijke ervaring die hij maar moeizaam, en steeds onbevredigend, onder woorden kon brengen, maar ook naar de concrete vertaalhandeling die aan de basis ligt van zijn tekst. Hij heeft een meertalig universum willen weergeven in zijn moedertaal. Zijn vertaling is niet compleet: de meertalige kampcontext, en dan vooral het Duits van het *Lager*, weerklinkt in de Italiaanse tekst. David Bellos stelt in dat verband dat getuigenissen over de rampzalige gebeurtenissen in het twintigste-eeuwse Europa zelden tot stand komen in een eentalige omgeving. Voor de Tweede Wereldoorlog en de Holocaust vermeldt hij de beangstigende staat van ‘half-vertaling’ in de gebieden bezet door de nazi’s, maar ook de *Lagersprache* waarover Primo Levi bericht in *De verdronkenen en de geredden* en *Is dit een mens?*

Sonja Lavaert vertelt in haar bijdrage hoe de Duitse vertaling van *Is dit een mens?* voor Levi een terugkeer betekende naar de bron: naar de kamprealiteit en naar de taal waarin hij die in eerste instantie heeft ervaren. Eerder dan een vertaling moest de Duitse tekst een restauratie worden, een authentieke weergave van het verbasterde Duits dat in het *Lager* werd gesproken. De vertaling krijgt hier het statuut van origineel, van directe getuigenis. Levi correspondeerde uitgebreid met zijn vertaler Heinz Riedt, juist om ervoor te zorgen dat de ontaarde kamptaal zo rauw als nodig zou worden weergegeven. Via deze weg kwam Levi bovendien in contact met het Duitse publiek. Voor hen, besefte hij op dat ogenblijk, had hij *Is dit een mens?* geschreven. Sonja Lavaert brengt verslag uit van Levi’s briefwisseling met zijn Duitse lezers, waaruit blijkt hoezeer de auteur heeft getracht dichter bij hen te komen, met hen in dialoog te gaan en te begrijpen waarom zij zich niet hadden verzet tegen het naziregime. Tot zijn grote wanhoop slaagt hij daar niet in, en leidt de correspondentie alleen maar tot méér frustratie. Vertaling is hier net als bij Morales een terugkeer naar de oorsprong en tegelijk het ultieme eindpunt van de getuigenis.

**De onzichtbaarheid van de vertaler**

Hoe vitaal vertaling ook is voor getuigenis, het is nog steeds ‘een van de grote onuitgesproken kwesties’ binnen Holocauststudies (Davies 2014: 161). Om verschillende redenen – gaande van ‘principiële onverschilligheid’ (Mintz 2001: 5) tot diep wantrouwen jegens de vertaalpraktijk, die een vorm van verraad zou betekenen tegenover de authentieke getuigenis – blijft de vertaalhandeling vaak buiten beeld. Slechts in zeldzame gevallen wordt ze uitdrukkelijk gethematiseerd en gevisualiseerd.

Bellos geeft het voorbeeld van *Shoah*, de negen uur durende documentaire van Claude Lanzmann waarin de gesprekken met getuigen plaatsvinden met de hulp van tolken en waarin die tijdrovende methode daadwerkelijk wordt getoond. Michel De Dobbeleer schetst in zijn paper hoe ook Joe Sacco, reporter en stripauteur, die illusie van transparantie en directheid doorprikt. *Safe Area Goražde* mag dan uitsluitend in het Engels zijn geschreven, Sacco vestigt telkens de aandacht op de onmisbare rol van tolken en andere tussenpersonen (*fixers*) bij het overbrengen van getuigenissen. Bovendien duikt de reporter zelf als personage in de strip op en plaatst op die manier kritische vraagtekens bij de ‘objectiviteit’ van oorlogsverslaggeving. Hierin schuilt precies de kracht van de stripreportage, meent De Dobbeleer: het kan de gemedieerdheid en vertaaldheid van de getuigenis op een plastische manier laten zien.

In dit dossier willen we de vertaalhandeling die getuigenis steeds impliceert en waaraan ze haar maatschappelijke relevantie ontleent op de voorgrond plaatsen – of ze er nu op volgt, aan voorafgaat, of ermee samenvalt. Het is ook om die reden dat we een prominente plaats willen geven aan de vertalers zelf en het forumgesprek als opener publiceren.

**Bibliografie**

Assmann, Jan. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis. Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.

Davies, Peter. 2014. ‘Introduction’, *Translation and Literature*, 23:2 (Holocaust Testimony and Translation), p. 161–169.

De Cesari, Chiara & Ann Rigney (eds.) 2014. *Transnational memory: circulation, articulation, scales*. Berlin: De Gruyter.

Dulong, Renaud. 1998. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l’attestation personnelle*. Paris: EHESS.

Erll, Astrid. 2005. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Halbwachs, Maurice. 1925. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel. Gratis beschikbaar via: <http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_soc_memoire.html> (geraadpleegd op 10 juli 2018).

Mintz, Alan. 2001. *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. Seattle: University of Washington Press.

Spiessens, Anneleen & Tom Toremans (eds.). 2016. ‘Translating Testimony’, themanummer van *Getuigen. Tussen geschiedenis en herinnering*, 123.

**Anneleen Spiessens** is onderzoekster aan de vakgroep Vertalen, Tolken en Communicatie van de Universiteit Gent. Ze schreef *Quand le bourreau prend la parole* (Droz, 2016) over dadergetuigenissen en hun vertalingen en is co-editor van het *Handbook of Translation and Memory* (Routledge, voorzien 2020).