

**Lidia Rura**

## **Het Russische ‘auteurslied’: vertaalbijzonderheden van een bijzonder genre**

### **Inleiding**

Het vertalen van genres die geen equivalent hebben in de doelcultuur, vormt een uitdaging voor de vertaler en een interessant studieobject voor de onderzoeker. Eén zo’n genre is het Russische<sup>1</sup> ‘auteurslied’. Ondanks zijn naam wordt het auteurslied gezien als een tak van de poëzie, namelijk gezongen poëzie in de Sovjet-Unie uit de jaren zestig tot tachtig van de twintigste eeuw. Het genre heeft een enorme impact gehad op de mentale bevrijding van de Sovjetbevolking na de Tweede Wereldoorlog. Dat had ermee te maken dat het, in tegenstelling tot verboden literatuur en andere dissidente kunstvormen, voor iedereen toegankelijk was. Dankzij dit brede bereik bracht het auteurslied geleidelijk een ware revolutie in de gedachten van de Sovjetburgers teweeg, die tot op vandaag in het buitenland grotendeels onopgemerkt is gebleven (Platonov 2012: 5–6). Het genre is dan ook van groot belang voor de Russische literatuur en voor de geschiedenis van de Sovjetdissidentie.

Juist omdat het genre zo sterk is ingebed in de Sovjetcontext, valt vertaling voor een westers doelpubliek vaak niet mee. Bovendien heeft het auteurslied als product van een totalitair systeem niet echt een tegenhanger in de democratische westerse samenleving, al wordt het genre soms vergeleken met de westerse protestsong (cf. Galitsj 1990: 82–83; Zaitsev 2003: 50, 52). Beide genres hebben te maken met protest, maar het wezenlijke verschil tussen beide heeft te maken met de vrijheid van opvoering: de protestsong kon in het Westen onbelemmerd op de publieke podia gebracht worden, wat voor het auteurslied geenszins het geval was. Als men het Russische auteurslied al met iets wil vergelijken, moet men kijken naar culturen die politieke of andere onderdrukking hebben gekend, zoals bijvoorbeeld in Albanië, Algerije, Chili, Cuba, Griekenland, Ierland, Portugal, Spanje, in alle Oostbloklanden, in Zuid-Afrika. Aangezien die vergelijking een aparte en uitvoerige studie vergt, valt ze buiten het bestek van dit artikel.

Een van de drie grondleggers en belangrijkste vertegenwoordigers van het auteurslied is Aleksandr Galitsj<sup>2</sup>, wiens gedichten zijn vertaald in het Engels, Nederlands en Frans. Aan de hand van zijn vertaalde poëzie analyseren we in dit artikel de vertaling van specifieke broncultuurkenmerken, namelijk Sovjetrealia en de clichématige taal van de Sovjetideologie. Om die contrastieve analyse te kaderen, belichten we het genre in zijn context, en gaan we in op de kenmerken die de vertaler parten spelen. Voor een goed begrip is het ook nodig even stil te staan bij wat voor dichter Galitsj was, en wie zijn vertalers waren.

### **Het genre en zijn plaats in de Russische literatuur**

Het Russische auteurslied vertegenwoordigt een complex en veelzijdig verschijnsel dat qua definitie en genrebenaming vanaf zijn ontstaan tot veel discussie heeft geleid (Platonov 2012: 9–10), en dat hoofdzakelijk wegens de heterogene en syncretische aard van het genre.

Het Russische auteurslied kan worden opgevat in een enge en een brede interpretatie. In de enge zin is het een literair poëtisch genre dat bestaat uit hoogwaardige gezongen poëzie met een muzikale begeleiding op gitaar door de auteur zelf. Die treedt dan tegelijkertijd op als dichter, componist en zanger. Hierop bestonden variaties, zoals declamatie in plaats van zang, al dan niet met muzikale begeleiding. Er waren ook auteurs die niet altijd hun eigen muziek schreven en /of niet altijd alleen hun eigen liederen zongen. Het literaire auteurslied, het genre dat in deze bijdrage besproken wordt,

trok de aandacht van sommige gevestigde figuren van het culturele milieu van de Sovjet-Unie, waarvan de bekendste de grondleggers werden van het genre: de dichter Boelat Okoedzjva, de toneel- en scenarioschrijver Aleksandr Galitsj en de acteur Vladimir Vysotski. De eerste twee waren zelfs leden van de prestigieuze Schrijversbond. Zij waren de eersten om 'hoge poëzie' in het auteurslied te introduceren en het was mede dankzij hen dat het genre zijn intrede deed in de literatuur als poëzie die gebruik maakt van aparte middelen (Smith 1984a: 4–5). Behalve die drie namen hield maar een kleine groep getalenteerde dichters zich bezig met het literaire auteurslied.

In de brede zin vertegenwoordigt het auteurslied een cultureel en maatschappelijk fenomeen in de naoorlogse Sovjet-Unie, waarbij ontelbare amateurs dichter-zangers zelf tekst en muziek van de liederen schreven en zongen. Hun publiek bestond uit liefhebbers van het genre van wie sommigen lid waren van de speciale 'clubs van het amateurslied' en anderen niet. De leden kwamen op niet-publieke plaatsen samen, ze trokken bijvoorbeeld de natuur in, zongen rond het kampvuur, of ontmoetten elkaar in privé-appartementen en studentenhuizen.

In zowel de enge als de brede opvatting vertoont het auteurslied een zevental kenmerken: (i) de drievoudige eenheid van de auteur als dichter, componist en zanger, (ii) de informele en soms ad hoc presentatiesetting, (iii) de amateuristische presentatiemanier en techniek van muziek en zang, (iv) een atypische thematiek in vergelijking met de officiële Sovjetcultuur zoals bijvoorbeeld alledaags leven, menselijke zwakheid en gebrekkigheid enz. (v) het gebruik van natuurlijke taal inclusief spreektaalige en lage registers, (vi) vertrouwelijke sfeer en vriendschappelijke toon, (vii) de samensmelting van verschillende poëtische en dramatische genres bij sommige auteurs.

De kenmerken (i) en (vii) bepalen ook de syncretische aard van het auteurslied, waarbij 'the combined effect of the whole performance was far more significant than the sum of its parts' (Platonov 2012: 36). Niettemin beschouwt men in het literaire auteurslied de poëtische tekst als dominant bestanddeel en de andere aspecten als bijkomstig (Sokolova 2000). Vysotski en Galitsj introduceerden het dramatische aspect, en bevolkten hun liederen met veel personages van wie elk zijn eigen duidelijk onderscheidbare stem had. In die zin kan het auteurslied ook vergeleken worden met het theater van Bertolt Brecht en zijn *Driestuiversopera* (Kopeljov 1992: 180). Dankzij deze veelstemmigheid gaven de auteursliederen een stem aan veel mensen die er geen hadden onder het Sovjetregime (Platonov 2012: 83–84). Los van het dramatische, bevatte het auteurslied ook aspecten van andere genres zoals ballade, romance, sprookje enz.

De term 'auteurslied' haalde het in Rusland op 'amateurslied' omdat die laatste geen recht deed aan deze kunstvorm, en geassocieerd werd met de neerbuigende houding van de Sovjetautoriteiten tegenover het genre die het als ondermaatse kunst bestempelden. De teksten van de beste auteurs zijn inderdaad niet zomaar liederen, maar maken deel uit van de poëzie. Wat betreft de vorm toonde de Britse slavist en poëziedeskundige Smith, kenner van het genre, aan dat bijvoorbeeld het metrum van het auteurslied dicht bij de geschreven poëzie ligt dan bij liederenteksten (Smith 1984b: 131–137). De door hem geïntroduceerde term *guitar poetry*, 'gitaarpoëzie', weerspiegelde zijn visie op het genre als een zijtak van de gewone poëzie (Smith 1984a: 4–5). Dat het genre in de Sovjettijd 'lied' werd genoemd, heeft te maken met twee redenen. Enerzijds vertegenwoordigde het literaire auteurslied maar een klein segment van het bredere auteurslied en anderzijds klonk het woord 'lied' in de Sovjettijd veel onschuldiger terwijl alternatieve 'poëzie' al gauw tot dissidente literatuur werd gerekend en bijgevolg als strafbaar gold. Ondanks ons gebruik van de benaming 'auteurslied', zien we het genre als tak van de poëzie, mede omdat ook de vertaling ervan als poëzie werd gepubliceerd.

Het auteursliedgenre is onlosmakelijk verbonden met cultureel en politiek protest in de Sovjet-Unie. Oppositie en dissidentie bestonden vanaf de eerste dag van het Sovjetregime maar de uitingvorm ervan verschilde naargelang de periode (Koroljova 1995: 60). Onder Stalin bestond er nauwelijks (culturele) oppositie omdat de represailles op zijn minst ballingschap of gevangenisstraf inhielden, en

mogelijk ook de dood. Tientallen Russische kunstenaars, schrijvers en dichters werden omgebracht, zoals Babel, Tsvetajeva, Charms en Mandelstam. Van deze laatste is de gevleugelde uitspraak 'dat nergens ter wereld poëzie zo serieus genomen wordt als in Rusland, want daar worden mensen er zelfs voor vermoord' (Galitsj 1999: 348–349)<sup>3</sup>. Schrijvers die wel vrij durfden te schrijven, koesterden niet eens hoop op publicatie maar schreven zogenaamd 'voor in de bureaulade' dat wil zeggen om te bewaren voor de toekomstige generaties. En zelfs dan moest het nog in het diepste geheim gebeuren, want anders werden de manuscripten alsnog door de veiligheidsdienst in beslag genomen en vernietigd, zoals gebeurde met werk *Het Hondenhart* van Boelgakov (Tsjoedakova : 333). Uit wanhoop heeft Boelgakov zelfs de kladversie van zijn beroemde roman *De Meester en Margarita* verbrand (ibid.: 433). Nadien heeft hij het boek in het geheim herschreven, maar het manuscript bleef vele jaren in de lade liggen en werd pas zesentwintig jaar na zijn dood gepubliceerd. In deze sfeer van angst en terreur die het land dertig jaar in zijn greep hield, gaf de meerderheid er de voorkeur aan de eigen mening voor zich te houden en gedachteloos het propagandadiscours te herhalen.

De grote politieke en psychologische ommekeer kwam in 1956 met de veroordeling van het stalinisme op het twintigste partijcongres. Dat leidde tot een zekere liberalisering, waarbij de partij haar greep op de maatschappij moest loslaten, wat het begin markeerde van een periode van relatieve vrijheid, later bekend als de 'dooi'.

Die periode van 'dooi', die voor het volk een soort van ontwaken betekende na decennia van ideologisch fundamentalisme en slaafsheid, zou al heel snel door het regime als bedreigend worden ervaren. Chroesjtsjov beschreef later in zijn memoires hoe hij zijn best deed om de 'dooi' van bovenaf in te perken en verklaarde openlijk dat 'er op het gebied van ideologie geen vreedzame samenleving mogelijk was' (Koroljova 1995: 52–54). Onder Brezjnev volgde een nieuwe golf van conservatisme, waarbij politieke en creatieve vrijheid opnieuw vervolgd werd en de censuur weinig meer duldde dan het 'socialistisch realisme' als de enige goedgekeurde kunstvorm. Het regime demonstreerde met de vervolging van de schrijvers Pasternak, Sinjavski & Daniel en Solzjenitsyn dat dissidentie nog steeds strafbaar was.

De herinstallatie van de dictatoriale ideologische controle bracht een sterke dissidente beweging op gang die van eind jaren 1960 tot het einde van de Sovjetperiode heeft bestaan. Binnen de culturele dissidentie ontstond de protestliteratuur, die vooral verspreid werd op twee manieren: (i) *samizdat*, dat wil zeggen in eigen ambachtelijke uitgave door de auteur, geschreven of getypt want toegang tot kopieer- of drukmiddelen werd strikt gecontroleerd door de KGB ofwel (ii) *tamizdat*, dat wil zeggen publicatie in het buitenland. Beide manieren waren strafbaar en bijgevolg gevaarlijk zowel voor de auteur als voor de lezer. Daarom vormde de verspreiding van dissidente literatuur een probleem, zij het meer voor proza dan voor poëzie, die makkelijker te verspreiden was door de beperkte omvang en de mogelijkheid van een orale presentatie. Poëziebijeenkomsten werden dan ook heel populair, maar ze werden al gauw verboden omdat het regime die als bedreiging zag (Nagdaliëv 1999: 90–91).

Het was in die verstikkende sfeer dat de Russische poëzie een nieuwe parallelle stroom kreeg in de vorm van het auteurslied, dat ontstond aan het eind van de jaren 1950 als samensmelting van de poëzie en maar liefst zeven zanggenres. Het eerste genre was de literaire romance van de achttiende en negentiende eeuw die meestal gebaseerd was op de teksten van bekende dichters en de muziek van bekende componisten en populair was bij de adel. Het tweede genre was de salonromance die een democratischer twintigste-eeuwse opvolger was van de literaire romance en bestemd voor een breder publiek. Het derde genre was de zigeunerromance die populair was bij de Russische rijke klassen vanaf de achttiende eeuw. Het vierde genre was de stadromance die ontstond met de urbanisatie in de late negentiende en twintigste eeuw onder de armere stedelijke bevolkingslagen. Het vijfde genre waren volksliederen, en het zesde genre bestond uit criminele liederen en vooral kamplieder en uit de Stalinperiode. Normaal gesproken kruisen de paden van een criminele cultuur

en de hoge literatuur zich niet, maar in de Sovjet-Unie belandden veel leden van de intelligentsia tijdens de repressiegolven van Stalin in de kampen, waar ze de kampliedereren leerden kennen die ze na hun vrijlating onder Chroesjtsjov in het culturele milieu introduceerden. Ze werden populair onder de intelligentsia als uiting van latent protest. Het zevende genre dat het auteurslied heeft gevoed, waren buitenlandse protestliederen.

Geen van die genres vond genade in de ogen van de Sovjetautoriteiten: de eerste vier stamden immers uit het pre-Sovjet 'verdorven kapitalistische' Rusland, de kampliedereren vertegenwoordigden per definitie een ondergrondse cultuur en waren openlijk kritisch over het regime. De buitenlandse zangcultuur werd daarentegen weer geassocieerd met de 'vijandige' ideologie van de buitenwereld.

Historisch gezien kan het genre worden vergeleken met de liederen van rondtrekkende middeleeuwse artiesten zoals minstrelen en troubadours of de Keltische barden. In feite dient het woord 'bard' in het Russisch om de dichters-zangers van auteursliederen aan te duiden.

Het tweeslachtige karakter van het auteurslied als literair genre en als onderdeel van de amateurscultuur had zijn pluspunten. Zo werd het amateurslied deels gedooft door het Sovjetregime, en er werden zoals al gezegd speciale 'clubs van het amateurslied' opgericht waardoor het genre een massaal maatschappelijk fenomeen werd.

Een ander pluspunt was de informele sfeer die ermee gepaard ging in tegenstelling tot de pompeuze officiële Sovjetpodiumkunsten. De amateuristische presentatietechniek en de gemoedelijke, vertrouwde belevingsomgeving maakten het auteurslied toegankelijk, iedereen kon ernaar luisteren en zelf (mee)zingen. Het genre richtte zich tot het individu en niet tot de anonieme massa (Platonov 2012: 48–49), en gebruikte alledaagse taal in plaats van de holle clichétaal van het regime, de ideologische 'langue de bois' (Blanc 1991:16): dat op zich was al een uiting van protest. Het protest schuilde niet zozeer in anders denken als wel in anders spreken (Sviridov 2003: 150). De persona poëtica en andere personages van het auteurslied waren gewone mensen met al hun gebreken, personages met wie het publiek zich gemakkelijk kon identificeren.

Het auteurslied was buitengewoon 'mobiel' en moeilijk te controleren doordat het oraal gebracht werd, met een draagbaar muziekinstrument (de gitaar), in ad hoc presentatiesettings. De teksten verspreidden zich razendsnel over het hele land en bereikten alle bevolkingslagen (Smith 1984a: 1). Met de komst van bandopnames werd het auteurslied een derde vorm van vrije publicatie naast *samizdat* en *tamizdat*, die de naam *magnitizdat* (letterlijk: 'uitgave via geluidsopname') kreeg en zo moeiteloos de censuur omzeilde. De 'oplage' ervan groeide exponentieel en kon vergeleken worden met die van staatsuitgeverijen (Nagdaliëv 1999: 105). In die zin heeft het auteurslied de dissidente beweging in de hand gewerkt, en zodoende mede het terrein voorbereid voor de komst van de *perestrojka* en de hervormingen van de jaren negentig (Korman 2007: 47). Nadien kreeg het genre een andere maatschappelijke rol en invulling, die buiten het bereik van dit artikel vallen.

### **Speciale kenmerken van het genre met het oog op de vertaling**

De ontstaansgeschiedenis van het auteurslied en zijn specifieke rol in de Sovjetkunst brengen een aantal moeilijkheden mee voor de vertaling, met name op een drietal terreinen.

Ten eerste bestaat er in de westerse culturen niet echt een genre met dezelfde maatschappelijke rol en functie. Wel kende men alternatieve songs en protestliederen, meestal afkomstig uit de rockbeweging, maar ook uit de *folk* en *acoustic* muziek (Sergay 1999: 349), met name in de VS, maar ook in Groot-Brittannië, Duitsland en Nederland. Ondanks de vergelijkbaarheid kunnen ze niet als volwaardige tegenhanger van het auteurslied worden gezien, omdat de samenleving waarin ze ontstonden democratisch en vrij was, waardoor ze een andere en beperktere impact hadden. De auteurs van westerse alternatieve genres richtten zich op de progressieve lagen van de maatschappij. De grotere diversiteit van kunst in een vrije samenleving beperkt per definitie de impact van elke

individuele kunstvorm op de bevolking. Het auteurslied daarentegen was gericht op en bereikte ook werkelijk alle bevolkingslagen. Dat brengt met zich mee dat het auteurslied in vertaling nooit de impact kan hebben die het had binnen een dictatoriaal regime.

Ten tweede hebben de meeste westerse literaturen geen tegenhanger voor het auteurslied. Dat komt mede door het feit dat liedteksten in het Westen een minder sterke band hebben met literatuur en met de geschreven poëzie dan in Rusland, waar de band tussen lied en gedicht altijd sterk is geweest, ook in vroeger eeuwen. Gedichten van beroemde Russische dichters werden wel eens tot een lied verwerkt, en declamatie van geschreven en niet gezongen dichtwerk is al eeuwenlang een populaire orale manier van poëziebeleving. *Live* contact met een dichter die zijn eigen werk presenteert, geeft voor de Russische poëziefhebber een meerwaarde aan de tekst, meer uitgesproken dan in de meeste westerse culturen (Smith 1984a: 220). Smith (*ibid.*) wijst op nog een barrière voor de perceptie van Russische gitaarpoëzie door niet-Russen. De banden die er ook in de Europese traditie waren tussen poëzie en lied, zijn in de twintigste eeuw steeds losser geworden. Tegenwoordig wordt een melodie geacht 'either to detract from the artistic purity of the text or to distract the audience from its message' (Smith 1984: 227). In Rusland daarentegen is het orale element, met inbegrip van het zingen, altijd veel belangrijker gebleven. 'It is a commonplace that in the tradition of modern Russian poetry, the most authentic mode in which the text can be communicated and perceived is felt to be the poet's own voice, speaking aloud to an audience that is physically present' (*ibid.*: 228).

Dat orale gaat automatisch verloren in de vertaling, waardoor het auteurslied in vertaling een deel van zijn charme en authenticiteit verliest. Het directe contact met het doelpubliek (de lezer) valt weg, de culturele afstand tussen vertaling en doeltekstlezer wordt groter, wat niet ten goede komt aan de waardering binnen de doelcultuur en vanzelf een impact heeft op de vertaling van het auteursliedgenre (Sergay 1999: 347–348). Daar komt nog bij, aldus Todd (1993), dat de poëzie in het Westen een heel andere maatschappelijk rol en plaats gekregen heeft, waarbij gemikt wordt op een veel kleinschaliger, exclusiever en hoger opgeleid publiek. De twintigste-eeuwse verschillen in culturele rol en maatschappelijke positie van dichtkunst en dichters tussen Rusland en het Westen zijn hemelsbreed.

Dana Gioia has recently said that while poetry publishing in America may be more abundant than ever, its audience has never been so diminished, that poets essentially are read and listened to by other poets and tragically few others. Throughout the turbulent twentieth century, Russian poets and poetry have been major social phenomena. [...] Russian poetry has kept account of people's dreams, hopes, terror, confusion, doubt, anger and moral introspection, and it has been always fully engaged. [...] Poetry in Russia in the XX century is a phenomenon that has no equivalent anywhere in the world (Todd 1993: lxxiv–lxxvi).

Ten derde is het auteurslied sterk ingebed in de broncultuur omdat het een vorm van protest en alternatieve kunst was. Door zijn positionering als tegenhanger van de officiële Sovjetcultuur bevat het genre veel culturele referenties. Dat zijn vaak Sovjetrealia die onbekend of weinig bekend zijn bij het westerse publiek en daarom een uitleg behoeven in de vorm van paratekst. Ofwel moeten die realia verdwijnen door weglatingen of vervanging door een cultureel equivalent, maar parafrasering van culturele referenties is door de vormelijke vereisten in een poëtische tekst uiterst hachelijk.

### **Aleksandr Galitsj: oeuvre, corpus, vertalers en uitgeverijen**

Het poëtische oeuvre van Aleksandr Galitsj is niet erg groot in vergelijking met dat van de andere twee coryfeeën van het auteurslied, Okoedzjava en Vysotskij. Het bevat circa 150 gedichten, waarvan het merendeel gewijd is aan kritiek op het Sovjetregime. Zijn oeuvre bevat bijna geen lyriek omdat Galitsj een openlijke politieke dissident was in tegenstelling tot veel andere vertegenwoordigers van

het genre. Een direct gevolg daarvan is de grotere aanwezigheid van cultuurspecifieke referenties dan in de meeste auteursliederen. In dit opzicht kan de poëzie van Galitsj vergeleken worden met het proza van de bekende dissidente schrijver Solzjenitsyn.

De realia zijn sterk verbonden met een andere eigenschap van de poëzie van Galitsj, namelijk het gebruik dat hij maakt van de bijzondere ideologische taal van het regime, die veel gelijkenissen vertoont met de *newspeak* van Orwell (Zverev 1991:10). Die taal bestond uit typische clichématige wendingen, die betrekking hadden op de binnen- of buitenlandse politiek en direct verbonden waren met de Sovjetideologie. De *newspeak* was alomtegenwoordig in de media en doordrong alle facetten van het officiële leven in de Sovjet-Unie. Door het overmatige gebruik werd het een soort van rituele code waar mensen werktuigelijk naar luisterden zonder de betekenis van de woorden nog echt te vatten (Blanc 1991:75). Door zijn aparte connotatie leende de *newspeak* zich ook uitstekend voor ironie en sarcasme, iets waar Galitsj dankbaar gebruik van maakt. Hij contrasteert die clichés met lagere en platte registers voor een maximaal ironisch effect. Het is juist dat effect dat soms moeilijk te bereiken is in vertaling, omdat de clichés als zodanig niet herkenbaar zijn voor het doelpubliek.

Die twee bijzonderheden, namelijk Sovjetrealia en *newspeak*, en de vertaalproblemen die ze met zich meebrengen, vormen het thema van deze bijdrage, die gebaseerd is op de studie van de vertaalde poëzie van Galitsj in drie talen: Engels, Frans en Nederlands. De vertalingen en de bronteksten zijn bijeengebracht in een parallel corpus van meer dan 75 000 woorden dat volledige of gedeeltelijke vertalingen van 82 gedichten van Galitsj bevat, ongeveer de helft van zijn poëtische oeuvre. Sommige gedichten werden herhaaldelijk vertaald door dezelfde en/of verschillende vertalers in dezelfde en/of verschillende talen. Voor maar liefst 44 gedichten uit het corpus bestaan er meer dan twee volledige of gedeeltelijke vertalingen. Het grootste aantal vertalingen voor één gedicht is elf, waarvan acht in het Engels, twee in het Nederlands en één in het Frans.

Aard en doelstelling van de vertalingen verschillen soms aanzienlijk, wat leidt tot de onderscheiding van drie grote groepen. Tot de eerste groep behoren literaire vertalingen die als poëzie zijn verschenen, en waarbij de esthetische waarde voorop staat. Een tweede groep bestaat uit gelegenheidsvertalingen, gemaakt naar aanleiding van een concert of een plaatuitgave. Die vertalingen hadden niet zozeer een artistiek als wel een informatief doel, namelijk om de lezer / luisteraar in staat te stellen de inhoud te begrijpen. Tot de derde groep behoren zuiver illustratieve vertalingen die deel uitmaken van wetenschappelijke publicaties of didactisch materiaal. Ook hier is de belangrijkste doelstelling niet zozeer esthetisch genot, als wel nauwkeurigheid van de weergave. Een corpus met zo veel variatie lijkt ons een uitstekende basis te vormen voor een representatieve studie.

Eveneens vermeldenswaard is dat twee derde van de vertalingen van de liederen van Galitsj na zijn dood is verschenen. Voor de weinige vertalingen die wel tijdens zijn leven werden gepubliceerd, zijn er geen indicaties dat hij er op enigerlei wijze bij betrokken was, of zelfs maar van hun bestaan afwist. De enige uitzondering vormt de plaat die in 1975 verscheen. Het is bekend dat hij van de uitgave afwist (Galitsj 1992: 118), maar geen enkele bron vermeldt of hij bij de vertaling betrokken was.

Het merendeel van de tweeëntwintig vertalers van Galitsj is sterk verbonden met de slavistiek of de Russische taal en cultuur. Negen van hen zijn academici, waaronder zeven slavisten. Voorts zijn er nog een dochter en een vrouw van een slavist, drie andere vertalers hebben Russisch gestudeerd en één vertaler werkte bij Radio Liberty, de zender die in het Russisch richtte op de Sovjet-Unie. Onder de vertalers bevinden zich twee dichters, een schrijver en drie literair vertalers, waardoor de band met het literaire veld ook vrij sterk is. Vertalers dus met connecties in de academische wereld, slavistiek en literatuur, wat aannemelijk maakt dat de meesten kenners en liefhebbers moeten zijn geweest van de Russische cultuur en mogelijk ook het genre van het auteurslied. Vertalers-academici en vertalers-kunstenaars hebben een andere insteek bij hun vertaling, omdat ze er een verschillend doel mee nastreven. Terwijl vertalers-schrijvers vaak gemotiveerd zijn door hun eigen esthetische

zoektocht in de literaire doelcultuur, hebben vertalers-academici niet de creatieve ambities van schrijvers. Ze zijn meer bekend met en geïnteresseerd in de broncultuur (Sapiro 2008: 205).

Vaak willen academici-vertalers graag hun favoriete Russische schrijver bekend maken onder hun thuispubliek (Sergay 1999:348), wat met zich meebrengt dat hun keuze voor de specifieke auteur welbewust was, en niet commercieel gemotiveerd.

Het verband tussen academia, slavistiek en literatuur blijkt ook als we kijken naar de verschenen edities en de uitgeverijen die ze uitbrachten. Van de negentien bekende edities verschenen er vijf bij academische uitgeverijen, drie bij uitgeverijen gespecialiseerd in Russische en Slavische literatuur, en twee bij politiek georiënteerde uitgeverijen. Voorts kwamen vertalingen van Galitsj uit bij vijf kleinere (alternatieve) uitgeverijen en één uitgave werd bezorgd door de vertaler zelf. Slechts drie keer verschenen vertalingen van Galitsj bij grote uitgeverijen. Het overzicht van de edities en uitgeverijen laat ook een sterke band zien met de academische kringen en de slavistiek. Het feit dat Galitsj in vertaling vooral gepubliceerd werd door kleine (alternatieve) uitgeverijen spreekt voor zich want juist dit soort uitgeverijen hebben meer oog voor literaire en culturele waarde dan voor winst (Holmes 1988/1994:104).

De analyse van vertalers en uitgeverijen laat duidelijk zien hoe drastisch het doelpubliek van Galitsj in vertaling verschilt van zijn oorspronkelijke publiek. In plaats van massa's luisteraars uit allerlei lagen van de maatschappij is het publiek voor de vertaling beperkt tot een enge kring van hoogopgeleide Ruslandkenners en poëziefhebbers. Deze verandering in de samenstelling van het publiek verklaart mede een aantal aanpassingen in de vertaling.

In dit artikel hebben we voorbeelden gebruikt uit slechts vier van de bovenvermelde edities. De twee Engelse vertalingen zijn gemaakt door de belangrijkste vertaler van Galitsj, de Britse slavist Gerald S. Smith, die het grootste aantal van zijn gedichten heeft vertaald. Bovendien heeft Smith herhaaldelijk Galitsj vertaald in maar liefst vijf edities. In de voorbeelden gebruiken we stukken uit zijn dichtbundel van poëzie van Galitsj *Song & Poems* (1983) en uit zijn monografie *Songs to Seven Strings* (1984). De Nederlandse vertalingen komen vanuit de bundel *Requiem voor niet-vermoorden* (1974) vertaald door Evgenija Hanicenko (*sic.*), de vrouw van een Nederlandse slavist, en hun dochter Nadja van Santen. De vertaling werd gemaakt ter gelegenheid van een concert van Galitsj in België. De Franse vertaling is gemaakt door de Franse slaviste Hélène Blanc als illustratie bij haar monografie over het auteurslied *Les Auteurs du printemps russe: Okoudjava, Galitch, Vyssotski* (1991).

#### Vertaalproblemen in de poëzie van Galitsj

In deze sectie bekijken we de vertaling van Sovjetrealia en ideologische *newspeak* aan de hand van een aantal voorbeelden. De Russische tekst wordt weergegeven in de Nederlandse transcriptie voor het Cyrillisch alfabet met een kleine aanpassing: het Russische zachte teken wordt weergegeven met een apostrof. Elk voorbeeld is vergezeld van onze eigen Nederlandse vertaling tussen vierkante haken. Deze semantisch getrouwe vertaling is bedoeld om de betekenis van het origineel weer te geven ter vergelijking met de gepubliceerde vertaling.

#### Sovjetrealia

Aangezien Galitsj in zijn poëzie directe kritiek op het Sovjetregime leverde, is het logisch dat zijn teksten veel referenties bevatten naar begrippen en gebeurtenissen uit die tijd. Niet alle referenties zijn in het Westen even goed bekend als onder het Russische publiek (zie ook Smith in Galich 1983, 29).

(1) Noe, pozdravili menja s voskreseniem, Zalepili strogatsja s zaneseniem. (Galitsj 2007)

[Goed, ze feliciteerden mij met mijn opstanding en gaven me een strenge berisping met vermelding (in mijn arbeidsboek)]

(1a) They were glad, they said, to see I'd repented: - Severe Reprimand (recorded in the minutes) (Smith in Galich 1983: 73)

(1b) And hit me with a severe reprimand, entered in my Party card. (Smith 1984: 191)

(1c) Men feliciteerde mij met mijn opstanding En gaven mij een strenge berisping!  
(Hanicenko & Van Santen in Galitsj 1974: 5)

(1d) Mais on n'a fait que me féliciter pour ma résurrection – Et on m'a collé un blâme sévère, enregistré dans mon dossier. (Blanc 1991: 82)

De realia in het eerste voorbeeld hebben te maken met een administratieve strafmaat die vaak op het werk toegepast werd voor onwenselijk gedrag of foute beslissingen. Men kreeg dan een (strenge) berisping al dan niet met een vermelding in het arbeidsboekje. Het arbeidsboekje was een soort fiche waar de hele loopbaangeschiedenis nauwkeurig werd genoteerd. Het arbeidsboekje ging een leven lang mee en alle negatieve vermeldingen erin konden kansen op bevordering of zelfs op tewerkstelling in het gedrang brengen of zelfs helemaal teniet doen. De protagonist krijgt een strenge berisping met een vermelding in zijn arbeidsboek voor een buitenechtelijke relatie. De vertaling van een dergelijk reale zonder uitleg in de paratekst is problematisch. Daarom hebben alle vertalers geprobeerd om het probleem te omzeilen. Zo heeft Smith het in (1a) en in (1b) vertaald als *severe reprimand*, in (1a) wordt die genoteerd in de notulen en in (1b) op de partijkaart. Beide oplossingen veranderen de betekenis naar een makkelijker te begrijpen reale. De vrij lange vertaling (1a) gemaakt als literaire vertaling zou vormelijke overwegingen zoals het ritme als motivatie kunnen hebben. Maar in de vertaling (1b) gemaakt door dezelfde Smith als illustratieve vertaling voor zijn monografie, speelden vormelijke overwegingen naar eigen zeggen geen rol (Smith 1984: x). De Franse vertaler Blanc (1d) opteerde voor een neutraler en nauwkeuriger vertaling *un blâme sévère, enregistré dans mon dossier* omdat in feite het arbeidsboekje diende als deel van een persoonlijk dossier. De Nederlandse vertalers Hanicenko en Van Santen besloten om de realia in te korten tot de 'strenge berisping', waarmee ze het probleem omzeilen maar de betekenis toch grotendeels behouden.

(2) Ja i sam zjivoe – pervyj sort! Dvadsat' let kak den' razmenjal! Ja v pivnoj sizjoe slovno lord, I dazje zoeby est' oe menja! (Galitsj 2007)

[Zelf heb ik een prima leven! Twintig jaar zijn als een dag voorbij gegaan! Ik zit in een kroeg als een lord en ik heb zelfs nog wat tanden over]

(2a) Now I'm living a life without care, Twenty years flew straight past like a dream; Here I sit like a lord in this bar, And I've even still got a few teeth! (Smith in Galich 1983: 85)

(2b) Me too, I live a first-rate life! Twenty years I swapped for one day! And I sit in this bar like a lord, I've even got some teeth left! (Smith 1984: 196)

(2c) Ook ik leef nog, en hoe! Twintig jaren lijken nu een dag, in de kroeg zit ik, nog steeds in leven, zelfs mijn tanden zijn me nog gebleven. (Hanicenko & Van Santen in Galitsj 1974: 2)

Het reale in het tweede voorbeeld valt minder op omdat het geen speciale term betreft. De protagonist is een ex-gedetineerde van de Goelag die blij is met zijn armoedig bestaan, met het feit dat hij af en toe in een kroeg kan zitten drinken en dat hij nog tanden over heeft. Dit laatste verwijst naar de vreselijke omstandigheden in de Sovjetstrafkampen. De meeste gedetineerden verloren er



hun tanden omdat die eruit werden geslagen tijdens de mishandelingen en/of door scheurbuik, die alomtegenwoordig was als gevolg van ondervoeding. De Russische tekst is echter niet expliciet en betekent letterlijk 'ik heb zelfs tanden'. Toch wordt in alle vertalingen de bijzonderheid van het hebben van tanden wel geëxpliciteerd. Zo vertaalde Smith *even still got a few teeth* in (1a) en *even got some teeth left* in (1b). De Nederlandse vertalers Hanicenko en Van Santen gebruiken 'zelfs mijn tanden zijn me nog gebleven'. Herhaaldelijk wordt er een partikel (*even, still; zelfs, nog*) toegevoegd om extra nadruk te geven.

(3) Oepekli proroka v respoeblikoe Komi, A on i perekin'sja basjkoi v lebedoe, A sledovatel'-chmoerik poloetsjil v mestkome L'gotnoeju poetjovkoe\_na mesjats v Teberdoe...  
(Galitsj 2007)

[De profeet vloog naar de Komi-republiek (Goelag), Daar heeft hij het loodje gelegd, Terwijl de norske rechercheur van de vakbond een gratis reisje voor een maand naar (kuuroord) Teberda kreeg]

(3a) They packed the prophet off to the Komi Republic, He threw himself headlong in the weeds and grass, The grim-faced interrogator got from the Party office, His perk – a month all found in Teberda...(Smith in Galich 1983:98)

(3b) They packed the prophet off to stew in the Komi Republic, And he buried his head in the grass, The frowning interrogator got from the local Party office His perk – an expense-paid month in Teberda... (Smith in Galich 1974/1975)

(3c) De profeet werd verbannen naar de Komi-republiek Van wanhoop verborg hij zijn hoofd in het gras De zuurpruim-bewaker kreeg van zijn superieurenkliek Een snoepreisje zoals overeengekomen was ... (Hanicenko & Van Santen in Galitsj 1974:12)

In het derde voorbeeld komen we *mestkom* (vakbondsbureau) tegen, een gebruikelijke verkorting voor *mestnyj komitet*, een lokaal bureau van de vakbond die bij elke organisatie bestond. Het vakbondsbureau was een instantie die dichterbij de mens stond dan de lokale partijafdeling maar het was geen onafhankelijke organisatie: alle beslissingen die het nam, waren conform de partijrichtlijnen. In beide vertalingen van Smith (3a) en (3b) wordt dit reële als '(lokale) partijorganisatie' vertaald. De vertaler heeft gekozen voor een bekend en begrijpelijk begrip om de nodige verduidelijking in paratekst te vermijden. De Nederlandse vertaler (3c) gebruikt een negatief getinte veralgemening 'superieurenkliek', wat een elegante oplossing is om uitleg te vermijden en de negatieve connotatie toch weer te geven.

Een 'gratis reisje', ofwel *l'gotnaja poetjovka* in het Russisch, werd adequaat vertaald in alle versies als (3a) *all -found*, (3b) *an expense-paid* en (3c) 'een snoepreisje'. De Engelse vertalingen klinken ofwel formeel (in 3a) ofwel neutraal (in 3b). De Nederlandse vertaling (3c) voegt daarenboven nog een extra negatieve connotatie toe met een vrij informeel woord, wat goed de toon van de brontekst weergeeft.

Het is opmerkelijk hoe de vertalers zijn omgegaan met de toponiemen *Komi-republiek* en *Teberda*, die hier niet onbelangrijk zijn. Het eerste verwijst naar een bekende plaats met Goelagkampen, waar de verdachte naartoe wordt verbannen en waar hij ook omkomt. Het tweede verwijst naar een bekend kuuroord in de noordelijke Kaukasus, waarheen de verhoorder een gratis reisje krijgt als beloning. Beide toponiemen accentueren het contrast tussen het droevige lot van de verdachte en het onbezorgde leven van zijn vervolger. De vertaler Smith (3a) en (3b) heeft geen van beide toponiemen voorzien van uitleg of paratekst. Als keuze lijkt dit minder geslaagd en enigszins onbegrijpelijk, omdat de realia de gemiddelde doeltekstlezer weinig zeggen. De Nederlandse vertaling (3c) bevat een voetnoot met uitleg over de Komi-republiek, en Teberda wordt gewoon

weggelaten. Uitleg hoeft dus niet, en de teneur van wat met deze bestemming aangegeven wordt, is opgevangen in het woord 'snoepreisje'.

### **Newspeak van het Sovjetregime**

Vertaling van de clichématige taal van het Sovjetregime is problematisch omdat die verbonden is met ideologische en politieke connotaties die doorgaans niet herkenbaar zijn voor het westerse doelpubliek. Bovendien contrasteert Galitsj vaak de ideologische clichés met platte en ongrammaticale spraak van zijn personages om de *newspeak* te ridiculiseren. Om hetzelfde effect te bereiken is de vertaler genoodzaakt om dezelfde connotaties op een andere manier op te roepen.

(1) Pomogla b tebe kassa, no Kazjdyj roep' – idjot na strojkoe! <aan het woord is de chef van de lokale vakbond> (Galitsj 2007)

[De hulpkas zou je helpen, maar Elke roebel gaat naar de opbouw (van het Socialisme!)]

(1a) "We'd have liked so much to help you, but Catching Uncle Sam costs money!" (Smith in Galich 1983: 83)

Het eerste voorbeeld *Kazjdyj roep' – idjot na strojkoe* betekent letterlijk 'Elke roebel gaat naar de opbouw'. Wat hiermee bedoeld wordt, is de opbouw van het socialisme en het communisme waar de Sovjetmedia én het partijprogramma het continu over hadden. Het Sovjetvolk had als taak om een nieuwe maatschappij op te bouwen en moest er veel voor opofferen. Daarom werd de leus decennialang gebruikt en misbruikt om een lage levensstandaard goed te praten. Alle middelen werden zagezegd weggesluisd naar de opbouw van het socialisme, terwijl alle persoonlijke belangen en noden als bijkomstig en verwaarloosbaar werden gezien. Juist over die situatie gaat het in het gedicht waaruit deze passage komt, wanneer de protagonist om die reden geen financiële hulp krijgt. De vertaler Smith (1a) gebruikt voor zijn vertaling de uitspraak *Catching Uncle Sam costs money* 'het inhalen van Uncle Sam [= de Amerikanen] kost geld', een interessante en vindingrijke oplossing. Hoewel de opbouw van de socialistische maatschappij niet altijd wedijver met de Verenigde Staten impliceerde, was het wel zo in alle jaren vanaf Khroesjtsjov. Hij heeft als eerste voor de Sovjet-Unie de doelstelling vastgelegd om de VS economisch in te halen en zelfs achter zich te laten. Na Chroesjtsjov werd de leus niet meer zo expliciet gehanteerd maar de competitieve houding tegenover de VS bleef bestaan.

De platte spreekstijl van de baas van de vakbond die in de brontekst wordt getypeerd door het woord *roep'* (roebel – plat, ongrammaticaal), verdwijnt in de vertaling als gevolg van de parafrasering, waar alleen *Uncle Sam* iets heeft van het luchtige van dit volkse woord.

(2) On s minoju kanal'skoju Gremit na ves' vagon: Tsjto s klikoju kitajskoju Staknoelsja Pentagon! My vo glave istorii, Nam loepjat v lob sjtorma, A est' esjtsjo kotorye vsjo chotsjoet zadarma! Bez nas - konets istorii, Bez nas by mir oslab! A est' esjtsjo kotoryj Vsjo chotsjoet tsap-tsarap! (Galitsj 2007)

[Met zijn boevenkop brult hij door het hele voertuig dat het Pentagon onder een hoedje met de klik in Peking speelt! Wij staan in de voorhoede van de geschiedenis, we worden geteisterd door stormen. Maar er zijn nog degenen die alles cadeau willen krijgen! Zonder ons zal de geschiedenis eindigen, Zonder ons zal de wereld verzwakken! En toch zijn er nog degenen die alles voor noppes willen hebben]

(2a) Avec une gueule de canaille, il hurle à toute la voiture : Le Pentagone s'est accouplé à la clique chinoise. Nous sommes sur la crête de l'histoire, les tempêtes nous écrasent le front... Et voilà qu'il y en a encore des qui veulent tout avoir à l'œil. Nous nous trouvons à la tête de

l'histoire, sans nous le monde serait affaibli. Et voilà qu'il y en a encore des qui veulent tout ramasser vite fait. (Blanc 1991: 86)

De ondergeschiktheid van de belangen van gewone mensen aan de doelstellingen van de staat figureert ook in het tweede voorbeeld. Het hoofdpersonage van het gedicht is een hardwerkende vrouw met een tragisch leven. Haar man en twee zonen zijn omgekomen tijdens de oorlog en de repressie, haar dochter is ziek en haar schoonzoon is aan de drank. Ondanks alle tegenslagen blijft de vrouw stoïcijns en zonder klagen doorgaan met haar leven. Overrompeld door haar problemen vergeet ze op een dag een kaartje te kopen in de bus. Daardoor wordt ze het doelwit van een venijnige verbale aanval door een 'ideologisch bewuste' medepassagier die haar bijna voor dief uitmaakt en haar alle mogelijke verwijten naar het hoofd slingert. Volgens die medepassagier is de vrouw een van die profiteurs, die alles 'voor noppes willen hebben' of 'alles cadeau willen krijgen'. In deze moeilijke tijden van zware ideologische strijd voor de Sovjet-Unie, komt dat erop neer dat de vrouw de staat en elke burger persoonlijk bestolen heeft.

De taal van de medepassagier is een typisch voorbeeld van de Sovjet *newspeak*. Hij spreekt over de samenzwering van zowel 'het Pentagon' als de 'kliek in Peking' tegen de Sovjet-Unie. Hij gebruikt typische mediaclichés zoals 'Wij staan in de voorhoede van de geschiedenis, we worden geteisterd door stormen' of 'Zonder ons zal de geschiedenis eindigen, Zonder ons zal de wereld verzwakken'.

De Franse vertaler (2a) heeft mooie oplossingen gevonden om de *newspeak* van de medepassagier weer te geven, zoals: *Le Pentagone s'est accouplé à la clique chinoise* of *Nous sommes sur la crête de l'histoire* ('wij staan op de bergkam van de geschiedenis'), *les tempêtes nous écrasent le front...* [...] *Nous nous trouvons à la tête de l'histoire, sans nous le monde serait affaibli* ('de stormen geselen ons voorhoofd ... [...] We bevinden ons aan de kop van de geschiedenis, zonder ons was de wereld verzwakt'). De vinnige, snerpande en tegelijkertijd op een misplaatste manier pathetische stijl van de agressieve medepassagier staat haaks op zijn ongeletterde spreekstijl. In het Russisch wordt die weergegeven door de volgende woorden en wendingen *staknoelsja* (samenspannen – plat spreektaalig), *chotsjoet* (willen – ongrammaticale vervoegingsvorm), *zadarma* (voor niets – spreektaalig), *tsap-tsarap* (voor noppes – plat spreektaalig). Het lukt Blanc, de Franse vertaler, om niet alleen de spreektaaligheid grotendeels te behouden met enigszins informele equivalenten zoals *s'est accouplé à*, *tout avoir à l'œil* en *tout ramasser vite fait*, maar ook de ongrammaticaliteit. Daarvoor gebruikt ze een ongrammaticale wending *des qui* in plaats van *ceux qui* wat geassocieerd kan worden met een ongeletterde stijl.

(3) Ona vypila "djurso", a ja "pertsovoeju" Za sovetskoeju sem'ju obraztsovoeje! (Galitsj 2007)

[Ze dronk mousserende wijn en ik vodka met peper op het voorbeeldige Sovjetgezin]

(3a) And we drank a toast (her wine, and me vodka) To our model Soviet family relations! (Smith in Galich 1983: 74)

(3b) She drank wine and I drank vodka, Toasting our exemplary Soviet family! (Smith 1984: 192)

(3c) Zij nam een "Djoerso", en ik een "Pertsova" En dronken op "het voorbeeldige sovjetgezin" (Hanicenko & Van Santen in Galitsj 1974: 5)

(3d) Elle a bu du Dourso et moi de la vodka poivrée A la santé de la famille soviétique exemplaire ... (Blanc 1991: 83)

De typische clichéwending in het derde voorbeeld is 'het voorbeeldige Sovjetgezin'. Het Sovjetmodel werd in alle facetten van het leven als het beste en het enig juiste gezien. Ook het Sovjetgezin kon niet anders dan ideaal en voorbeeldig zijn. Het bestaan van slechte huwelijken, ontrouw en andere

echtelijke problemen, werd gezien als afwijking en niet typerend voor de meerderheid van Sovjetburgers. Galitsj steekt hier echter de draak mee omdat de protagonist zijn vrouw bedrogen heeft. Hun relatie wordt weer hersteld, niet door henzelf of bijvoorbeeld een relatietherapie, maar door tussenkomst van een partijfunctionaris. Na de verplichte verzoening gaat het koppel naar een restaurant en drinkt op het gelukkige gezinsleven in de Sovjet-Unie. Het sarcasme bereikt juist zijn toppunt door het gebruik van dat versleten cliché. In alle vertalingen wordt de wending vrij letterlijk weergegeven. Het is niet zeker dat de doelttekstlezer dit als cliché zal herkennen, maar toch kan het ironische effect hem moeilijk ontgaan, mede dankzij de aanhalingstekens in de Nederlandse vertaling.

De omgang met realia in dit voorbeeld is ook een vermelding waard. Het gaat om twee soorten drank. De eerste is mousserende wijn, eigenlijk een soort champagne uit het plaatsje Abraou-Djurso in het zuiden van Rusland, en vodka met peper. Beide soorten drank waren duurder en chiquer dan de gewone versie van wijn en vodka. Dat geeft aan dat de personages hun van bovenaf opgelegde verzoening ook nog met stijl vieren. Galitsj ridiculiseert daarmee hun slaafsheid en clichématig denken. De Engelse vertaler Smith heeft de realia in beide vertalingen (1a) en (1b) veralgemeend tot *wine* en *vodka*. De Franse vertaler (3d) geeft een expliciterende vertaling voor *la vodka poivrée* maar behoudt de merknaam *Dourso* voor de wijn. De Nederlandse vertalers (3c) behouden beide merknamen *Djoerso* en *Pertsova*. Noch in de Franse noch in de Nederlandse vertaling worden de merknamen vergezeld van een uitleg in de paratekst. Deze keuze is evenwel tamelijk onbegrijpelijk, omdat beide realia zeker onbekend zijn bij het doelpubliek.

## Conclusie

De voorbeelden illustreren dat vertaling van Sovjetrealia en van de *newspeak* van het Sovjetregime de opmerkzaamheid en de inventiviteit van elke (westerse) vertaler op de proef stellen. We hebben kunnen constateren dat de vertalers soms elegante en originele oplossingen vinden die grotendeels de betekenis van de brontekst bewaren en ook het 'sentiment local' van de Sovjettijd weergeven.

Tegelijk hebben we ook een aantal observaties kunnen doen i.v.m. de aanpak van de verschillende vertalers.

Ten eerste doen de vertalers in het algemeen minder moeite om de kleurrijke elementen te behouden bij illustratieve vertalingen in academische teksten dan bij literaire vertalingen.

Ten tweede doen vertalers zoals Smith weinig pogingen om uitleg in paratekst te verwerken, tenzij het echt niet anders kan. Wat ze wel doen in het geval van realia is veralgemenend parafraseren of vervangen door andere realia, zodat de vertaling zonder bijkomende uitleg ook begrijpelijk is voor het doelpubliek. Wel blijven soms realia die totaal onbekend zijn voor het doelpubliek behouden zonder enige uitleg.

Ten derde lukt het niet altijd om de Sovjet-*newspeak* zo te vertalen dat er direct een verband wordt gelegd met de ideologie. Een aantal keren lukt het wel, en soms wordt het verlies gecompenseerd door een ander al dan niet ideologisch gemarkeerd element.

Ten vierde zorgen afwijkende registers voor bijkomende problemen, zoals wanneer platte stijl gebruikt wordt of ongrammaticale elementen voorkomen. Soms slagen de vertalers erin om dit stijlaspect weer te geven of te compenseren door een soortgelijk element maar soms ook niet.

Als we wat bescheiden statistiek toepassen op de corpusdata, valt een aantal vertaaltendensen op. Eerst en vooral is het duidelijk dat Sovjetrealia en *newspeak* voor een groot deel verdwijnen in vertaling: van de 70 gevallen in het origineel zijn er 22 behouden in de vertaling. Op zich is dat niet verwonderlijk aangezien veel van de referenties onbekend en moeilijk uit te leggen zijn voor de doelttekstlezer.

De genoemde verdwijning neemt meestal de vorm aan van normalisatie, dat wil zeggen de vervanging van Sovjetreferenties door gewone woordenschat. In sommige gevallen muteren Sovjetrealia en *newspeak* naar bijzondere registers zoals literair of juist spreektaalig taalgebruik en in slechts vier gevallen worden ze helemaal weggelaten.

Bijna alle Sovjetreferenties die aanwezig zijn in de vertaling, waren ook al aanwezig in het origineel en werden behouden; slechts in drie gevallen werden ze toegevoegd door de vertaler.

De dominerende vertaalstrategieën zijn dus normalisatie, mutatie naar gemarkeerde registers en behoud; drastische ingrepen zoals weglating en toevoeging zijn zeldzaam.

Opmerkelijk is dat al de vermelde tendensen bijna evenzeer gelden voor de vertalingen in het Engels als voor die in Nederlands. In de Franse vertalingen daarentegen is er meer dynamiek, er worden meer Sovjetreferenties behouden ten opzichte van het origineel, al is normalisatie er ook in grotere mate aanwezig dan in de andere twee talen. Het behoud kan te maken hebben met het feit dat de Franse vertalingen bijna integraal vertegenwoordigd zijn door illustratieve vertalingen in één academische publicatie die bedoeld is voor specialisten, en bijgevolg niet veel doelcultuurgerichte aanpassingen vereist. Maar dat biedt geen uitleg voor de hoge graad van normalisatie die blijkbaar toch de persoonlijke voorkeur van de vertaler weerspiegelt.

Wat de strategieën van verschillende vertalers betreft, wijzen de corpusdata uit dat ze vrijwel allemaal Sovjetreferenties als categorie behouden, op twee vertalers na die ze helemaal wegfilteren. Ingrijpende vertaaltransformaties zoals weglating en toevoeging zijn alleen aanwezig in de Engelse vertalingen van G. Smith, die zich waarschijnlijk wat meer vrijheid durfde te veroorloven door zijn grotere vertrouwdheid met het genre als slavist en poëziedeskundige.

## Noten

1 Onder Russische literatuur wordt hier ook literatuur van de Sovjetperiode verstaan die in het Russisch geschreven werd.

2 De naam van Galitsj in de bronverwijzingen en de bibliografie is telkens gespeld volgens de transcriptie van de taal in kwestie: Galitsj voor de Nederlandstalige bronnen en Galich voor de Engelstalige bronnen. Russische titels in de bibliografie zijn voorzien van onze eigen vertaling tussen vierkante haakjes.

3 Hier en vervolgens worden Russische bronnen in onze eigen vertaling geciteerd.

## Bibliografie

Anninski, Lev A. 2004. *Bardy*. [Schrijvers van auteursliederen]. Irkoetsk: Sapronov.  
<http://bookre.org/reader?file=1228238>

Blanc, Hélène. 1991. *Les Auteurs du printemps russe : Okoudjava, Galitch, Vyssotski*. Montricher : Les éditions noir sur blanc.

Galich, Alexander. 1983. *Songs & Poems*, transl. & ed. Gerald S. Smith. Ann Arbor: Ardis.

Galich, Alexander. 1974/ 1975. *A Whispered Cry: Songs by Alexander Galich in verbal translation from Russian (record)*. transl. Gerry Smith. Frankfurt/Main: Possev Verlag & V. Gorachek K.G. English translation by Oslo: Arne Bendiksen A/S. Producer: Oddavar Sanne, manufactured by Tel Aviv, Gal-Ron Israel.

Galitsj, Aleksander. 1974. *Requiem voor de niet-vermoorden: Protestliederen uit het ondergrondse Rusland*, vert. Evgenija Hanicenko (sic.) & Nadja Van Santen. Arendonk: Vlaams Aktiecomité voor Oost-Europa.

Galitsj, Aleksandr A. 1990. *Oe mikrofonta Aleksandr Galitsj...: izbrannye teksty i zapisi*. Joe. Panitsj & A. Nikolaeva (eds.), met bijkomende stukken van A. Sinjavski en M. Rozanova. Tenafly, N.J. – München: Ermitazj – RSE/RS.

Galitsj, Aleksandr A. 1992. 'Iz norvezjskogo dnevnika' ['Vanuit het Noorse dagboek'] in *Zaklinanie dobra i zla*, N. Kreitner (ed.). Moskva: Progress. p.115–129.

Galitsj, Aleksandr A. 2007. "Kogda ya vernus" (*Polnoye sobranie stichov i pesen*). ["Wanneer ik terugkeer" (*De volledige verzameling van gedichten en liederen*)]. <http://lib.ru/KSP/galich/>

Holmes, James S. 1998/1994. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. 2nd ed. Amsterdam – Atlanta: Rodopi B.V.

Glintsjikov, V.S. 1997. *Fenomen avtorskoj pesni v sjkol'nom izoetsjenii (A. Galitsj, V. Vysotskij, B. Okoedzjava)*. [*Het fenomeen van het auteurslied in het schoolcurriculum (A. Galitsj, V. Vysotskij, B. Okoedzjava)*]. kandidatskaja dissertatsija, Samara.

Kopeljov, L. 1978/1992. 'Tsjem poet zjyv' in *Zaklinanie dobra i zla*, N. Kreitner (ed.). Moskva: Progress. p. 173–185.

Korman, Ja.I. 2007. *Vysotski i Galitsj*. [Vysotskij en Galitsj]. Moskva, Izjevsk: Nits "Regoeljarnaja i chaotitsjeskaja dinamika".

Koroljova, L.A. 1995. *Dissidentskoje dvizjenie v SSSR v 60–70 gody [Dissidente beweging in de Sovjet-Unie in de Jaren 1960–1970]*. Kandidatskaja dissertatsija. Moskva.

Nagdaliiev, Z.S. 1999. *Dissidentskoje dvizjenie v SSSR: 1950–1980 gody. [Dissidentenbeweging in de Sovjet-Unie: in de jaren 1950–1980]*. doktorskaja dissertatsija, Moskva.

Platonov, Rachel. 2012. *Singing the Self: Guitar Poetry, Community, and Identity in the Post-Stalin Period*. Evanston: Northwestern University Press.

Sapiro, Giselle. 2008. 'Normes de traduction et contraintes sociales' in Anthony Pym, Miriam Shlesinger, Daniel Simeoni (eds.), *Beyond descriptive translation studies: investigations in homage to Gideon Toury*. Amsterdam – Philadelphia: Benjamins, p. 199–208.

Sergay, Timothy D. 1999. 'Russkaja avtorskaja pesnja na angliiskom: Zametki o "pojusjtsjemsja perevode"' ['Het Russische auteurslied in het Engels: opmerkingen over een "zingbare vertaling"'] in *Mir Vysotskogo*. ed. 3. Moskva: GKTsM V.S. Vysotskogo, p. 347–379. <http://www.wysotsky.com/0006/001.htm>

Smith, Gerald S. 1984a. *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet "Mass" Song*. Bloomington: Indiana University Press.

Smith, Gerald S. 1984b. 'The Metrical Repertoire of Russian Guitar Poetry' in *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. XXX, p. 131–150.

Sokolova, I.A. 2000. 'Avtorskaja pesnja: opredelenija i terminy' ['Auteurslied: definities en terminologie'] in *Mir Vysotskogo*. ed. 4, A. Krylov & V. Sjtsjerbakov (eds.). Moskva: GKTsM V.S. Vysotskogo, p. 429–450. [http://www.ksp-msk.ru/page\\_40.html](http://www.ksp-msk.ru/page_40.html)

Sviridov, S.V. 2003. 'Natsjalo "prazjskoj oseni"' ['Het begin van de "Praagse herfst"'] in Galitsj: novye stat'i i materialy' A. Krylov (ed.). Moskva: JuPAPS, p. 128–154.

Todd, Albert C. 1993. 'Editor's Introduction' in Albert C. Todd, Max Hayward & Daniel Weissenbort (eds.), *20th century Russian Poetry*. New York: Doubleday. p. lxxviii–lxxxviii.

Tsjoedakova, M. 1988. *Zizneopisanie Michiala Boelgakova* [Levensbeschrijving van Michail Boelgakov]. 2<sup>de</sup> aangevulde ed. Moskva: Kniga.

Ventsov, Lev. 1992. 'Poezija Aleksandra Galitsja' ['De poëzie van Aleksandr Galitsj'] in *Zaklinanie dobra i zla*, N. Kreitner (ed.). Moskva: Progress. p. 53–70.

Zaitsev, V.A. 2003. *Okoedzjava, Vysotski, Galitsj. Poetika, zjanry, traditsii*. [Okoedzjava, Vysotski, Galitsj. Poetica, genres, tradities] Moskva: GKTsM V.S. Vysotskogo.

Zverev, Aleksej. 1991. "'... Eto vremja v nas vvintsjino sjtoporom'" ["'Dat is de tijd die als een kurkentrekker in ons steekt'"] in Aleksandr Galitsj, *General'naja repetitsija: p'esy, proza*, A. Sjatalov (ed.), vstoepitel'naja stat'ja A.Zvereva. Moskva: Sovetskij pisatel'. p. 3–20.