



**Hoger Instituut voor Vertalers & Tolken**

**“Grenzen van de goede smaak”**

**Het Vlaamse uitgevershuis A. Manteau en de gemanipuleerde  
vertaling van Curzio Malaparte's *La Pelle* (1951)**

Youssef Sakkali

Licentiaatverhandeling  
ingediend ter verkrijging  
van de graad van

LICENTIAAT VERTALER

Promotor: Bart Van der Veer  
Copromotor: Kevin Absillis (UA)  
Academiejaar: 2006-2007





Hoger Instituut voor **V**ertalers & **T**olken



## “Grenzen van de goede smaak”

Het Vlaamse uitgevershuis A. Manteau en de gemanipuleerde  
vertaling van Curzio Malaparte's *La Pelle* (1951)

Youssef Sakkali

Licentiaatverhandeling  
ingediend ter verkrijging  
van de graad van

LICENTIAAT VERTALER

Promotor: Bart Van der Veer  
Copromotor: Kevin Absillis (UA)  
Academiejaar: 2006-2007

## Woord vooraf

“Before i speak, i have something important to say”

Groucho Marx

Ik wil hier graag even stilstaan, bij enkele personen zonder wier medewerking deze licentiaatverhandeling niet tot stand had kunnen komen.

Mijn dank gaat vooreerst uit naar mijn promotor Bart Van der Veer, die me het onderwerp aanreikte – voor zijn bijstand, nuttige aanwijzingen en talloze nauwkeurige verbeteringen.

Ik dank ook mijn copromotor, Kevin Absillis, die me heel wat cruciaal bronnenmateriaal aanreikte – voor de aangename en verrijkende samenwerking, zijn behulpzaamheid, deskundige begeleiding en kritische bedenkingen.

Daarnaast vermeld ik graag het personeel van de verschillende bibliotheken en archieven die ik voor dit onderzoek heb bezocht, in het bijzonder de mensen van het AMVC-Letterenhuis te Antwerpen, die me heel wat speurwerk hebben bespaard.

En last, but surely not least draag ik grote dankbaarheid en een warm hart toe aan Carmen Van den Bergh – voor haar aanmoediging, hulp en bereidheid om zich door mijn schrijfsels te zwoegen.

# Inhoudsopgave

<b>INLEIDING</b> .....	<b>7</b>
<b>1 CENSUR IN LITERAIRE VERTALINGEN</b> .....	<b>10</b>
1.1 HET BEGRIP CENSUR .....	11
1.2 HET VERTAALSPEL VAN MACHT EN MANIPULATIE .....	13
1.2.1 <i>To translate or not to translate</i> .....	13
1.2.2 <i>De vertaalbal aan het rollen</i> .....	14
1.2.3 <i>De vertaling ten einde</i> .....	19
1.3 VERTALERS ONDER DRUK .....	20
1.4 SAMENVATTING EN CONCLUSIES .....	22
<b>2 VERTAAL-ETHISCHE BESCHOUWINGEN</b> .....	<b>24</b>
2.1 BEGRIPSOMSCHRIJVING .....	25
2.2 VERTAAL-ETHISCHE THEORIEËN .....	26
2.2.1 <i>Representatie-ethiek</i> .....	27
2.2.2 <i>Normgebaseerde ethiek</i> .....	28
2.2.3 <i>Dienstverleningsethiek</i> .....	28
2.2.4 <i>Communicatie-ethiek</i> .....	29
2.3 GEBREKEN AAN DE BESTAANDE VERTAALTHEORIEËN .....	30
2.4 DE EED VAN HIÉRONYMUS .....	31
2.5 INGRIJPEN IN EEN (IMMORELE) BRONTEKST .....	33
2.6 SAMENVATTING EN CONCLUSIES .....	35
<b>3 HET VLAAMSE UITGEVERSHUIS A. MANTEAU</b> .....	<b>37</b>
3.1 DE VOORoorlogse PERIODE – ONTSTAAN EN OPKOMST .....	37
3.1.1 <i>De uitgeverij</i> .....	37
3.1.2 <i>Vertaalbeleid</i> .....	39
3.2 DE OORLOGSJAREN – VOORSPOED EN EXPANSIE .....	40
3.2.1 <i>De uitgeverij</i> .....	40
3.2.2 <i>Vertaalbeleid</i> .....	41
3.3 DE NAOORLOGSE PERIODE – KOMMER EN KWEL .....	42
3.3.1 <i>De uitgeverij</i> .....	42
3.3.2 <i>Vertaalbeleid</i> .....	44
<b>4 CURZIO MALAPARTE</b> .....	<b>47</b>
4.1 LEVENSBE SCHRIJVING .....	48
4.2 BEVINDINGEN .....	53
<b>5 KAPUTT</b> .....	<b>55</b>
5.1 INHOUD .....	55
5.2 INTERNATIONAAL SUCCES .....	57
5.3 DE NEDERLANDSE VERTALING .....	58
5.4 ONTVANGST .....	62

<b>6</b>	<b>LA PELLE</b> .....	<b>65</b>
6.1	MALAPARTE'S TERUGKEER NAAR PARIJS.....	65
6.2	DE FRANSE (GELIJKTIJDIGE) VERTALING.....	66
6.3	OP ZOEK NAAR EEN ITALIAANSE UITGEVER .....	68
6.4	INHOUD.....	69
6.4.1	<i>Bevindingen</i> .....	69
6.4.2	<i>Hoofdstukken</i> .....	71
6.5	SUCCES EN REACTIES .....	74
6.6	DE NEDERLANDSE VERTALING .....	76
6.7	CENSUR VAN SEKSUELE PASSAGES .....	81
6.7.1	<i>Probleemstelling</i> .....	81
6.7.2	<i>Inventaris van de gecensureerde passages</i> .....	83
6.7.3	<i>Bevindingen</i> .....	98
<b>7</b>	<b>SAMENVATTING EN CONCLUSIES</b> .....	<b>102</b>
<b>8</b>	<b>REFERENTIELIJST</b> .....	<b>104</b>

## Inleiding

Het Vlaamse uitgevershuis A. Manteau is zonder enige twijfel de meest prestigieuze uitgeverij van de Vlaamse letterkundige geschiedenis. De lijst met auteurs die tijdens de bezetting en in de naoorlogse periode aan het uitgevershuis waren verbonden, is op zijn minst indrukwekkend te noemen. Louis Paul Boon, Hubert Lampo, Johan Daisne, Piet van Aken en talloze andere prominente Vlaamse auteurs prijken in de fondslijst van de literaire uitgeverij.

Naast auteurs uit eigen land gaf het uitgevershuis evenzeer literaire vertalingen uit. Eén van de meest intrigerende buitenlandse auteurs die Manteau in haar fonds opnam, was de Italiaan Curzio Malaparte, een veelbesproken schrijver die het literaire *establishment* in de jaren veertig deed opschrikken met rauw-realistische romans als *Kaputt* (1944) en *La Pelle* (1949). Het uitgeven van een Nederlandse vertaling van deze omstreden en in die periode erg choquerende boeken was voor het uitgevershuis echter geen voor de hand liggende beslissing, gezien de benepen moraal van de jaren vijftig. Malaparte was bovendien nominatim op de Index geplaatst.

Hoewel er erg veel moed nodig was om Malaparte's werken in Nederlandse vertaling uit te geven, durfde Angèle Manteau, directrice van het uitgevershuis, het niet aan om de tekst van de tweede roman, *La Pelle*, volledig en waarachtig weer te geven in de Nederlandse vertaling *De huid* (1951). Sommige scènes, verklaarde ze in haar biografie (Seghers 1992), werden gemanipuleerd omdat ze “over de grenzen van de goede smaak heen” gingen.

De onderhavige licentiaatverhandeling is het gevolg van een onderzoek naar de door Manteau gepubliceerde vertalingen van Malaparte's werken. Daarmee wil ze een bijdrage leveren aan het onderzoeksproject “Het uitgevershuis A. Manteau en het literaire veld in Vlaanderen (1938-1970)”, dat sinds 2000 wordt uitgevoerd door een interuniversitair team van literatuurwetenschappers dat onder leiding staat van prof. dr. K. Humbeeck.

De centrale onderzoeksvraag bij het onderzoek naar de vertalingen is: In hoeverre zijn de Nederlandse vertalingen *Kaputt* en *De Huid* gemanipuleerd? En bij uitbreiding daarvan: Welke motieven lagen aan die manipulaties ten grondslag?

Om die vragen te beantwoorden, is het onderzoek van start gegaan met een nauwgezette en systematische vertaalvergelijking van de Italiaanse brontekst met de

Nederlandse doelttekst. De resultaten hiervan zijn vervolgens omkaderd en uitgewerkt, waarbij hoofdzakelijk gebruik is gemaakt van de bewaarde correspondentie tussen het uitgevershuis en de Italiaanse auteur enerzijds, en het uitgevershuis en de vertaalster van Malaparte's werken anderzijds.

Daarnaast werd een tweeledige theoretische onderbouwing uitgewerkt: In het eerste deel, dat in het eerste hoofdstuk van de onderhavige verhandeling aan bod komt, onderzoeken we het *waarom* van vertaalmanipulaties en de manier waarop zulke manipulaties worden doorgevoerd. De klemtoon ligt daarbij op de positie van vertalers en op welke wijze zij door vertaalmanipulaties worden beïnvloed.

Het tweede deel van de theoretische onderbouwing wordt behandeld in het tweede hoofdstuk. Daarin staan we stil bij het ethische aspect van vertaalmanipulaties. Enerzijds willen we weten of het ethisch verantwoord is om in een literaire vertaling (immorele) fragmenten uit de brontekst te verwijderen of op te smukken. Anderzijds staan we stil bij de verantwoordelijkheden van vertalers ter zake.

In het derde hoofdstuk wordt de situatie geschetst waarin uitgeverij Manteau zich in de naoorlogse periode bevond. Bijzondere aandacht gaat uit naar het vertaalbeleid van de uitgeverij sinds haar oprichting in 1938.

Het vierde hoofdstuk is volledig gewijd aan Curzio Malaparte, de schrijver van de gecensureerde roman *La Pelle*. De uiteenlopende facetten van zijn leven komen uitgebreid aan bod en de plaats die hij inneemt in de Italiaanse letterkundige geschiedenis wordt nader bekeken.

In het vijfde hoofdstuk wordt de toenadering van Angèle Manteau tot de Italiaanse schrijver Curzio Malaparte gereconstrueerd. Vervolgens analyseren we de eerste vertaling die bij uitgeverij Manteau is verschenen, *Kaputt* (1948). De totstandbrenging van het boek komt aan bod, diens internationale succes, de verwickelingen tijdens de Nederlandse vertaling en de ontvangst ervan in het Nederlandse taalgebied.

In het zesde en laatste hoofdstuk is de gemanipuleerde vertaling van Malaparte's *La Pelle* aan de orde. We bekijken de totstandbrenging van het werk, geven een samenvatting van de aanstootgevende inhoud en bespreken het internationale succes van de roman. In het volgende deel gaan we dieper in op de Nederlandse vertaling, *De Huid*, en vooral op de kritiek op de kwaliteit van deze vertaling vanwege het uitgevershuis. In het laatste deel worden ten slotte de resultaten van het vertaalvergelijkende onderzoek, dat aan de basis ligt van deze licentiaatverhandeling, nauwgezet gepresenteerd. In een omvangrijke tabel worden alle fragmenten die in de Nederlandse vertaling zijn gemanipuleerd, geciteerd en



op een correcte manier vertaald; tevens wordt telkens de passage uit de Franse vertaling aangehaald. In een laatste stadium trachten we de motieven voor deze vertaalmanipulaties enigszins op te helderen. Het uitgangspunt daarbij wordt gevormd door “de grenzen van de goede smaak” van Angèle Manteau.

## 1 Censuur in literaire vertalingen

Niemand spreekt of schrijft ooit in volledige vrijheid, tenminste als hij gehoord, gelezen en begrepen wil worden.

André Lefèvere (1983: 25)

In 1951 verscheen bij het Vlaamse uitgevershuis A. Manteau een vertaling van de Italiaanse schandaalroman *La Pelle* (Malaparte 1949). De omstreden Italiaanse auteur Curzio Malaparte had groot succes geogst met deze controversiële roman en uitgeverij Manteau wilde maar al te graag een graantje van dit succes meepikken. Inhoudelijk bevatte het werk echter een aantal aanstootgevende passages, die door de uitgeverij dikwijls niet volledig en waarachtig zijn weergegeven in de Nederlandse vertaling *De huid*. In deze verhandeling vragen we ons onder meer af wat de motieven voor die ingrepen waren en op welke manier dat concreet in zijn werk is gegaan.

Het *waarom* van die ingrepen is ook in dit hoofdstuk aan de orde. We gaan weliswaar deductief te werk en benaderen eerst zogenaamde vertaalingrepen of ‘vertaalmantipulaties’ vanuit een ruimer kader. We willen weten wat over het algemeen de gangbare motieven zijn om vertalingen te manipuleren. Onze bedoeling is aan de hand van de verzamelde gegevens een beter inzicht te krijgen in de motieven die uitgeverij Manteau had om *La Pelle* in de Nederlandse vertaling te censureren. We vragen ons in dit hoofdstuk dus af waarom vertalingen doorgaans worden gemanipuleerd en op welke manier die manipulaties worden doorgevoerd. Een andere klemtoon ligt in het laatste deel van dit hoofdstuk op de positie van vertalers tegenover dergelijke ingrepen. Op welke wijze worden zij door censuur beïnvloed?

Om onduidelijkheid te vermijden, beginnen we het hoofdstuk met een duidelijke begripsomschrijving van *censuur*. We maken een onderscheid tussen de verschillende vormen ervan en focussen op de betekenissen die voor ons van belang zijn. Vervolgens beschrijven we de vertaalindustrie als een machtsspel waarin dikwijls andere dan literaire en vertaalkundige elementen de overhand krijgen. We bestuderen daarbij (chronologisch) op welke manier manipulaties kunnen voorkomen in de diverse stadia van het vertaalproces, en staven dit met talrijke voorbeelden. In een laatste fase staan we zoals gezegd stil bij de manier waarop vertalers met censuur te maken krijgen. We maken een

onderscheid tussen externe druk, die van buitenaf op vertalers wordt opgelegd, en interne druk, die ze zichzelf opleggen.

## 1.1 Het begrip censuur

Censuur is een veelkoppig monster. De zoektocht naar de precieze betekenis ervan levert een aantal uiteenlopende resultaten op. De term is in elk geval afgeleid van het Latijnse *census*. Dat was in het oude Rome het toezicht op de heffing van belastingen (vandaar het oud-Nederlandse woord *cijns*) en de controle op de goede zeden. Vandaag varieert de betekenis van “kerkelijk toezicht omtrent zuiverheid in leer” tot een “openlijke terechtwijzing”. In woordenboek Van Dale (1992) treffen we bijvoorbeeld volgende betekenissen aan:

1. kerkelijk toezicht op en kerkelijke rechtspraak omtrent zuiverheid in leer en levenswandel;
2. van een kerkelijk lichaam uitgaande veroordeling, kerkelijke straf: *onder censuur staan; iem. onder censuur stellen, plaatsen*, op hem enige kerkelijke straf toepassen (ook zelfs de kerkban);
3. disciplinaire straf door een vergadering op een der leden toegepast: *de censuur op iem. toepassen, over iem. uitspreken*;
4. afkeurend oordeel, openlijke terechtwijzing;
5. toezicht door een kerkelijke of wereldlijke overheid op voor publicatie bestemd drukwerk, het toneel, de film ofwel op brieven, met de bevoegdheid daaruit gedeelten te schrappen of te verbieden;
6. inbreuk op de vrijheid van meningsuiting.

De eerste twee definities hebben betrekking op de censuurmaatregelen die de katholieke kerk door de eeuwen heen uitvaardigde om “de gelovigen op het rechte pad te houden”. Betekenissen drie en vier zijn daaruit voortgevloeide figuurlijke betekenissen.

De laatste twee betekenissen zijn de meeste moderne. Daarin bestaat censuur uit het gebruiken van de macht van de staat, van een bepaalde groepering, of zelfs van bepaalde individuen, om informatie achter te houden of de expressie aan banden te leggen. Het doel van deze vorm van censuur is de *status quo* te handhaven, de ontwikkeling van een maatschappij te fnuiken, of afwijkende meningen van individuen of groepen te onderdrukken.

Hieruit blijkt dat de betekenis van censuur niet vernauwd kan worden tot de meest courante betekenis, namelijk het uitoefenen van repressieve praktijken vanwege een kerkelijke of wereldlijke overheid. Wanneer we uitgaan van de laatste betekenis, “inbreuk op de vrijheid van meningsuiting”, kan censuur zelfs in alle mogelijke facetten van de maatschappij voorkomen. Het kan enerzijds gebruikt worden om te voorkomen dat de macht van een bepaalde instantie wordt ondermijnd (de historische functie), maar het kan anderzijds bijvoorbeeld toegepast worden vanuit de idee de burger te beschermen (de hedendaagse functie). Zo is het verbod op kinderporno en op het aanzetten tot discriminatie of geweld in feite ook vormen van censuur.

Censuur heeft zoals gezegd vele koppen. We kunnen dan ook een onderscheid maken tussen verschillende vormen van censuur. Een eerste breuklijn is die tussen *preventieve censuur* enerzijds en *repressieve censuur* anderzijds. Preventieve censuur is het verbieden van uitlatingen en afbeeldingen vóórdat zij, bijvoorbeeld in druk, openbaar worden gemaakt. In België en de meeste andere westerse landen is preventieve censuur bij wet verboden. De Belgische grondwet van 1830 was één van de eerste en meest rechtlijnige om de vrijheid van meningsuiting te beschermen en elke voorafgaande censuur te verbieden. Een bijzondere vorm van preventieve censuur is *zelfcensuur*. Daarbij leggen media of individuen zichzelf beperkingen op, bijvoorbeeld om de gevoelens van hun toehoorders te ontzien, of om moeilijkheden met de overheid te voorkomen. Dit komt vandaag, zoals we zullen zien, nog wel voor.

Van *repressieve censuur* is sprake wanneer ná publicatie een verbod of andere maatregelen worden getroffen tegen die publicatie. In het verleden is de beruchte *Index* (waarover later in dit hoofdstuk meer) daar een saillant voorbeeld van. Vandaag kan bijvoorbeeld het ‘wegpiepen’ van schuttingstaal in televisieprogramma’s hiervan een illustratie vormen.

Om verwarring te vermijden, hanteren wij voor de beschouwingen in dit hoofdstuk de betekenis van censuur die hierboven reeds geparafraseerd is als *het gebruiken van de macht van de staat, van een bepaalde groepering, of zelfs van bepaalde individuen, om informatie achter te houden of de expressie aan banden te leggen*.

## 1.2 Het vertaalspel van macht en manipulatie

Idealiter is vertalen een ‘onschuldige’ activiteit. Een oprechte vertaler brengt een tekst natuurgetrouw over van de ene naar de andere taal, in volledige harmonie met de oorspronkelijke auteur en diens boodschap. In werkelijkheid gebeurt dit daarentegen niet steeds even natuurgetrouw. Vertalingen zijn soms onderhevig aan andere gezagsnormen dan ‘natuurgetrouwheid’, waardoor zij op een of andere manier gemanipuleerd worden. Censuur dus.

Aan de hand van de geformuleerde definitie onderzoeken we in dit deel naar de vormen waarin censuur tot uiting komt in of op vertalingen. Dit doen we in drie delen: In het eerste deel schetsen we hoe censuur wordt uitgeoefend vóór het eigenlijke vertalen, in het tweede deel komt censuur tijdens het vertalen aan bod en in het derde deel beschrijven we de censuurmogelijkheden nádat de vertaling gepubliceerd is.

Het dient nog te worden opgemerkt dat deel één en twee deel uitmaken van *preventieve censuur*, en deel drie van *repressieve censuur*.

### 1.2.1 To translate or not to translate

De allereerste uiting van machtsuitoefening en mogelijke censuur in vertalingen is, eenvoudigweg, de beslissing om iets al dan niet te vertalen. Het is natuurlijk mogelijk dat deze keuze enkel te maken heeft met commerciële en literaire factoren, maar ook ideologische of politieke factoren kunnen een rol spelen bij de selectie.

Zo heeft men om voor de hand liggende redenen op vele plaatsen lange tijd geweigerd om de heilige teksten van andere dan de eigen godsdienst te vertalen. In sommige delen van de Arabische wereld geldt dit vandaag nog steeds. Een ander voorbeeld is het vertaalbeleid van de voormalige Sovjetunie, waar vertalingen van goedgekeurde boeken *en masse* werden vervaardigd om de revolutionaire boodschap te verspreiden.

Thomson-Wohlgemuth (2003) heeft een uitgebreid overzicht gemaakt van de selectiecriteria die in de DDR golden met betrekking tot het vertalen van kinderliteratuur. Daar merken we bijvoorbeeld dat censuur tot uiting kan komen in het resoluut niét vertalen van bepaalde lectuur. In het toenmalige Oost-Duitsland werd kinderliteratuur beschouwd als een efficiënt middel om “zuivere socialisten” groot te brengen. Daarom mochten er

enkel kinderboeken met een uitgesproken socialistische inslag vertaald en gepubliceerd worden. Louter ontspannende kinderboekjes benadrukten de individualiteit van een kind teveel en waren daarom uit den boze. Zo kwam het in die tijd immens populaire kinderboek *Winnie-the-Pooh* niet door de socialistische selectie. De reden die daarvoor werd opgegeven was: “het belang voor de opvoeding van onze kinderen [is] minimaal aangezien het louter over fantasie, geluk en spel gaat” (Thomson-Wohlgemuth 2003: 248).

Ook het bedrag dat voor een vertaling wordt vrijgemaakt, is van betekenis voor diens verder succes. Professionele vertalers weten maar al te goed dat de kwaliteit van een vertaling voor een groot deel afhankelijk is van het bedrag dat ervoor betaald wordt.

### 1.2.2 De vertaalbal aan het rollen

Wanneer de vertaalknoop eenmaal is doorgesneden, begint het machtsspel pas. Niet alles in de brontekst is immers voorbestemd om volledig en naar waarheid vertaald te worden. Hier kunnen verschillende redenen voor zijn, waarvan wij de meest voorkomende hierna bespreken.

Commerciële overwegingen spelen vaak een rol bij het aanpassen of vervormen van een brontekst. Dergelijke vertaalcensuur om financiële redenen vinden we bijvoorbeeld terug in de Engelse vertaling van *Le français dans tous les sens*, een linguïstisch leerboek van de Française Henriette Walter. Daarin schrapte de Engelse uitgever talrijke voorbeelden die de taalkundige theorieën moesten illustreren. Financiële redenen waren hierbij de grootste drijfveer: het boek zou mét de voorbeelden bijna in omvang zijn verdubbeld (Fawcett 1995: 188). Deze tactiek, waarbij men zinnen of passages schrapt die men overbodig acht, wordt in de vertaalwereld overigens heel vaak toegepast. Het argument luidt dan het voorkómen van saaiheid of herhaling. Renier formuleert dit fenomeen volgens Fawcett (1995: 188) als volgt: “Het voorkomen van verveling wordt [...] een belangrijke kwestie, zowel in retorica als in vertalingen. Een veelvoorkomende remedie daarbij is weglating”.

Politieke motieven om in een vertaling in te grijpen, hebben in de geschiedenis veelvuldig plaatsgevonden. In 1979 sprak Werner Koller (1979: 126) reeds over “Eingriffe in den Tekstinhalt”, waarbij hij beschreef hoe passages waarin politieagenten zich schuldig maakten aan het aftuigen van criminelen in de Duitse vertaling werden geknipt of

verbloemd. De drijvende kracht hiervoor waren de expliciete bepalingen in de Duitse grondwet met betrekking tot het aanzetten tot geweld (Fawcett 1995: 183).

Politieke censuur vinden we overigens in grote mate terug in de manier waarop vertalingen werden gecensureerd in staatsnationalistische regimes als fascistisch Italië, nazistisch Duitsland en Franco's Spanje. In die omgevingen werd censuur in vertalingen gebruikt als een machtig instrument om de nationalistische cultuur af te schermen van vreemde invloeden én om de ideologie van het eigen regime te promoten.

Onder Mussolini moesten uitgevers in Italië toestemming vragen aan het Ministerie van Volkscultuur om vertalingen of buitenlandse boeken te mogen uitgeven. Verder moesten alle vertalingen zorgvuldig worden 'veritaliaanst'. Een typisch voorbeeld van de preventieve controle op vertalingen is *Americana*, een anthologie van Amerikaanse literatuur. De vertaling van dit werk werd in aanzienlijke mate gemanipuleerd omdat het fascistische regime geen "daden van literaire hoffelijkheid jegens Amerika" (Rundle 2000: 76) wenste.

In het Derde Rijk werden vertalers zelfs beschouwd als vijanden van de nationale cultuur. Vanaf 1933 werden alle publicaties en voornamelijk vertalingen onderworpen aan strenge censuurnormen. Vertalers en uitgeverijen die zich niet aan die normen hielden, moesten het vaak met lijfstraffen of zelfs met de dood bekopen. Het Duitse ministerie van Propaganda hield zich dus amper bezig met het tekstueel manipuleren van vertalingen. Hun voorkeur ging uit naar het uitoefenen van censuur door bepaalde boeken en publicaties al dan niet beschikbaar stellen voor uitgave (zie Sturge 1999: 138). Zodra de oorlog begon, veranderde de situatie enigszins. Vertalingen afkomstig van vijandige mogendheden werden quasi stopgezet. De enige boeken die nog vertaald mochten worden, werden tijdens de oorlogsjaren wél tekstueel gemanipuleerd om de culturen van de brontekst zo inferieur mogelijk voor te stellen. Zo werd *Minuit* van de Franse schrijver Julien Green in dergelijke mate gemanipuleerd dat de Fransen in de vertaling geportretteerd werden als een morbide en nihilistisch volkje. In *Autobiography of a Cad*, een roman van de Schotse schrijver A.G. Macdonell, werden Engelsen dan weer afgeschilderd als decadente snobs (zie Keratsa 2005).

Cultureel-politieke censuur speelde ook een vitale rol in het Spanje van generaal Franco. Door de Spaanse cultuur te isoleren van buitenlandse invloeden, wilde hij de ideologie van zijn regime beschermen. Om de censuur in goede banen te leiden, richtte hij zelfs een heus departement op met een aparte sectie voor literaire werken. Enkel boeken die de Spaanse politieke situatie uiterst positief verhaalden, kwamen voor publicatie in

aanmerking. Aangezien zulke boeken nauwelijks waren te vinden, werden vertalingen bijgevolg bijna niet toegestaan. Degene die wel geselecteerd waren, zagen niet het licht voordat de bevoegde censuursectie ze diepgaand had gemanipuleerd. Bovendien werden enkel vertalingen gemaakt van de minder bekende buitenlandse auteurs; de belangrijke schrijvers werden overwegend geweerd (zie Keratsa 2005).

Bovenstaande beschouwingen geven aan dat vertalingen in dictatoriale omgevingen over het algemeen als een bedreiging worden beschouwd. Het toepassen van censuur en het manipuleren van vertalingen moet zulke regimes bescherming bieden tegen het gevaar van ‘vreemde’ invloeden.

Naast commerciële en politieke motieven om vertalingen te manipuleren, vloeien de meeste overige motieven voort uit de wrijving die ontstaat door de introductie van culturele alteriteit<sup>1</sup> in de doelcultuur. Met andere woorden, een tekst die behoort tot een andere cultuur wordt omgezet in een tekst die deel moet uitmaken van de eigen cultuur. Die omzetting van ‘andersheid’ in ‘eigenheid’ verloopt niet altijd zonder strubbelingen. Grote culturele verschillen leiden wel eens tot conflicten of wrijvingen in vertalingen. Die culturele wrijving kan op verschillende domeinen voorkomen: maatschappelijke, godsdienstige of ethische wrijvingen komen het meeste voor. Wanneer conflicten of wrijvingen met de doeltaalcultuur worden gevreesd, steekt doorgaans censuur de kop op en worden vertalingen gemanipuleerd (Merkle 2002: 12).

Zulke ‘ideologische’ motieven om informatie in vertalingen te manipuleren of achter te houden, zijn legio. Zo waren het conservatieve culturele motieven die ertoe leidden dat *De vertellingen van Duizend-en-één-nacht* in de Engelse, Franse, Duitse en Spaanse vertalingen in grote mate werd gemanipuleerd. De aanpassingen gingen zelfs zó ver dat de stijl van het origineel er hoegenaamd niet meer in te herkennen was. Vele zaken werden geschrapt en andere kwamen ervoor in de plaats. Zo zijn de verhalen van *Ali Baba en de veertig rovers* en *Aladin en de wonderlamp* door de Europese vertalers ronduit toegevoegd. Die waren er in de oorspronkelijke tekst dus niet bij. Overigens schrapten deze oorspronkelijke vertalers, geleid door hun Victoriaanse preutsheid, al wat voor hen expliciet seksuele passages waren (zie Albin 2005). De oorspronkelijke verhalen waren eigenlijk sterk erotisch getint. Toen de Britse avonturier en ontdekkingsreiziger Richard Francis Burton in 1850 een volledige én ongecensureerde vertaling publiceerde, werd hij zelfs van pornografie beschuldigd. Recensenten spraken van ‘an extraordinary

---

<sup>1</sup> Alteriteit of *andersheid* is een concept dat afkomstig is van de Franse filosoof Emmanuel Lévinas (1906 - 1995). Het kan gedefinieerd worden als het onophefbaar anders-zijn van de *Ander*.



agglomeration of filth' (Rynck 2006). In latere tijden (1885-1888) zijn deze verhalen definitief uitgegeven zonder de erotische bestanddelen en zijn ze populair geworden als sprookjes voor kinderen en volwassenen.

Het manipuleren van vertalingen uit puriteinse overwegingen bestaat trouwens al heel lang. Tweeduizend jaar geleden werd in de vertalingen van Plato en Aristofanes al weergaloos het mes gezet. Reden daarvoor waren de uitgesproken sekstaferelen en de homoseksuele verhoudingen die in hun werken breed werden uitgemeten. In de Europese vertalingen kregen deze mannelijke geliefden dan vrouwelijke of geslachtsloze trekjes, of werden de Griekse passages vertaald in het (door de overgrote meerderheid niet beheerste) Latijn. Europeanen hebben tot diep in de twintigste eeuw moeten wachten om deze klassieke auteurs 'authentiek' te kunnen lezen (zie Rynck 2006).

Censuur van dezelfde, 'kuise' aard vinden we ook terug in de vertalingen van *The Catcher in the Rye*, een succesroman van de Amerikaanse schrijver J.D. Salinger. Het boek, bekend in het Nederlandse taalgebied als *De vanger in het graan*, verscheen in de Verenigde Staten in 1951 en werd meteen ter discussie gesteld vanwege de gewelddadigheid, het beledigende taalgebruik en de expliciete seksuele verwijzingen. De weerstand tegen het verderfelijke karakter van het boek groeide en landen als de Verenigde Staten, Australië en Zuid-Afrika gingen snel over tot een algemeen verbod ervan. Na dát staaltje repressieve censuur is het niet verwonderlijk dat de vertalingen werden gemanipuleerd. In de Portugese vertaling werden bijvoorbeeld alle seksuele verwijzingen geschrapt of gewijzigd, evenals alle andere 'storende elementen' (zie Schmitz 1998).

Hedendaagse uitingen van puriteinse censuur bestaan ook. Tot de jaren negentig van de vorige eeuw voerde het Verenigd Koninkrijk nog een censuurbeleid ten aanzien van 'obscentiteit' in audiovisuele media. Zo werden zinnen of passages in films waarin erotische, vulgaire of ongepaste uitingen of toespelingen voorkwamen, systematisch 'gekuist'.

'Ideologie' kan dus een factor zijn bij het manipuleren van vertalingen. Het komt weliswaar voor op verschillende manieren. Zo spelen puur nationalistische motieven soms een rol bij het grijpen naar censuur. Een voorbeeld hiervan is de recente Spaanse vertaling van Tom Clancy's politieke thriller *Balance of Power*. Het vele etnische geweld en de politieke spanningen in deze roman spelen zich af in het hedendaagse Spanje. De editors van *Planeta*, het Catalaanse uitgevershuis dat de vertaling heeft verzorgd, wilden het reeds precaire zelfbeeld van het Spaanse publiek echter niet beschadigen en hebben de Engelse tekst daarom duchtig gemanipuleerd. Zo toverden zij de fragiele relatie tussen de

verschillende bevolkingsgroepen in Spanje zoals Tom Clancy die in de originele tekst beschrijft, om tot een nagenoeg vreedzaam samenlevend Spanje (zie Thompson 2003).

Literaire werken hebben vanzelfsprekend een verschillend effect in verschillende culturen. Terwijl Clancy's boek voor de Amerikaanse lezer niet meer is dan een spannende thriller, kan die op de Spaanse lezer een veel sterkere indruk maken, of zelfs een storend effect hebben. Dit bedoelen we dus met het gegeven dat culturele *andersheid* omzetten in de eigen cultuur problematisch kan zijn. Nog scherper gesteld: vertalingen beogen een geheel ander doelpubliek dan de brontekst en daardoor worden vertalingen wel eens aangepast of gecensureerd. Vertaalwetenschappelijk is men het er enigszins over eens dat enkel het hoogstnoodzakelijke mag aangepast worden. Dat 'hoogstnoodzakelijke' kan echter op heel verschillende manieren opgevat worden door vertalers. Gideon Toury formuleert dit volgens Merkle (2002: 13) als volgt:

vertalers [...] opereren in verschillende socio-culturele omgevingen en [hanteren] dus verschillende normen als richtlijnen voor hun vertaalgedrag. Die normen kunnen weerstand oproepen tegen [...] elementen uit de brontekst en die weerstand kan resulteren in de *zuivering* van de doelttekst [Toury's cursief].

Een veelzeggend voorbeeld van deze culturele aanpassing is dat van de Tsjechische schrijver Milan Kundera, die eigenhandig de Engelse vertaling van zijn roman *De grap* heeft verbeterd. In die vertaling schrapte de schrijver volgens Lawrence Venuti (1998: 6) meer dan vijftig passages, verwijderde hij talloze elementen die verwezen naar de Tsjechische geschiedenis en veranderde hij zelfs hele karakters en situaties. Meteen is ook duidelijk dat manipulaties in functie van de doeltaalcultuur niet altijd kwaadaardig zijn. Een ene keer zijn ze wenselijk, een andere keer zijn ze dan weer broodnodig.

Censuur in functie van de doeltaallezer komt ook in andere vormen voor. Daarbij denken we aan de veel voorkomende manipulaties in naam van de 'stijl'. Reeds in het Frankrijk van de zeventiende eeuw maakten de theorieën van de zogenaamde *belles infidèles* furore in de vertaalwereld. Men verkoos, en sommige vertalers verkiezen dat nog steeds, de 'schoonheid' van een vertaling boven de 'trouw' aan de brontekst. Met het oog op samenhang, schoonheid en stijl werden en worden talrijke toevoegingen, weglatingen en aanpassingen doorgevoerd. Volgens Ilan Stavans (Albin 2005) zijn zulke 'adaptaties' ook een vorm van censuur omdat de identiteit en de oorsprong van de tekst op die manier uitgewist worden. Alle kenmerken van de tekst waardoor hij anders kan lijken dan teksten

uit de eigen cultuur worden geëlimineerd of afgezwakt, wat de eigenheid van het origineel ten nadele komt.

Aanpassingen in stijl kunnen heel ver gaan, tot op het punt dat vertalers, geleid door een subjectieve opvatting van ‘stijl’, hun onpartijdigheid vergeten en zich zelfs gaan mengen in wat auteurs al dan niet schrijven. Zo is er het voorbeeld van de Amerikaanse vertaler Norman Thomas Di Giovanni die zijn vertalingen van het werk van de Argentijnse schrijver Jorge Luis Borges wel heel ijverig opvatte. Hij voerde niet enkel doorgedreven wijzigingen in de vertalingen in, maar vroeg de auteur bovendien om de originele Spaanse tekst aan te passen in functie van zijn aanpassingen (zie Albin 2005). Dit ontlokte de Argentijnse schrijver het ondertussen beroemde citaat: “The original is unfaithful to the translation”.

Aanpassingen in functie van de stijl worden meestal opgelegd door de opdrachtgever van een vertaling. We dienen ons goed te realiseren dat de uiteindelijke tekst van een vertaling, zeker in het geval van een literaire productie, slechts zelden het volledige werk is van de vertaler. Er komt doorgaans nog een *copy editor* of een andersoortige redacteur aan te pas. Dat deze dikwijls een aanzienlijke invloed uitoefenen op het uiteindelijke product, wordt beklemtoond door Toury:

Censurele mechanismen worden het meest post factum toegepast, nadat het vertaalproces is beëindigd. Dit gebeurt bij wijze van editie, ofwel door de vertaler ofwel door een andere lector [...]. Meestal is het niet eens vereist dat een dergelijke revisor kennis heeft van de brontaal (Merkle 2002: 15).

Niet iedereen is onverdeeld gelukkig met deze manier van werken. De Franse taalkundige Maurice Pernier (1990) heeft er sterk bezwaar tegen dat vertalers hoe langer hoe meer greep verliezen op hun eigen vertalingen. Hij beschuldigt in het bijzonder diezelfde *copy editors* ervan dat ze teveel ingrijpen in gemaakte vertalingen, waarbij de wijzigingen enkel bestemd “à faire joli et à donner du piquant à la prose” (Pernier 1990: 219). Dat men daarbij van de betekenis in de brontekst afwijkt, lijkt hun niet eens te deren.

### 1.2.3 De vertaling ten einde

Wanneer een vertaling eenmaal is gepubliceerd, gaat het machtsspel onverminderd voort. Er zijn verschillende manieren waarop er druk en censuur kan worden uitgeoefend op de verspreiding of het drukken van vertalingen. De beruchte *Index Librorum Prohibitorum* is

hier wellicht het meest befaamde voorbeeld van. In die lijst werden alle publicaties opgenomen die door de Rooms-Katholieke Kerk ‘schadelijk’ werden geacht voor de gelovigen. Het lezen, drukken of verspreiden van werken die op de Index waren geplaatst, was dan ook ten strengste verboden. Het hoeft geen betoog dat vertalingen van deze werken het hoegenaamd niet gemakkelijk kregen.

Een goed voorbeeld van zulke repressieve censuur van literaire vertalingen is *Lady Chatterley’s Lover*, een controversiële roman uit 1928 van de Britse schrijver D.H. Lawrence (1885-1930). Dit boek werd zó verwerpelijk geacht dat het pas in 1960, na een opzienbarend proces, ongecensureerd kon verschijnen in Engeland. De Japanse vertaling van het boek leidde eveneens tot een proces, waarbij de uitgever in 1953 zelfs een veroordeling opliep. In China, waar het boek vandaag nog steeds is verboden, werden eigenaars en verspreiders van het boek zelfs in de gevangenis gegooid.

Hedendaagse voorbeelden zijn ook niet ver te zoeken. In 1988 schreef de ondertussen beroemde Britse auteur van Indiase afkomst, Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, een roman die tot een controverse op wereldschaal heeft geleid. Het boek werd al snel verboden in een twintigtal landen en zelfs verbrand op verscheidene openbare plaatsen. Zelfs vandaag is de roman nog verboden in alle islamitische landen, evenals in India en Zuid-Afrika. De Iraanse leider Khomeini vaardigde bovendien een fatwa uit over het werk omdat het ‘godslasterlijk’ zou zijn en een belediging vormde van de islam. De dramatische gebeurtenissen die hierop volgden, zijn werkelijk schokkend: verscheidene boekhandels in Groot-Brittannië en de Verenigde Staten werden in brand gestoken, de Amerikaanse uitgever werd met de dood bedreigd, de Noorse uitgever evenals de Italiaanse vertaler raakten ernstig gewond tijdens aanslagen op hun leven en in 1991 werd de Japanse vertaler zelfs om het leven gebracht.

### 1.3 Vertalers onder druk

De meeste mensen hebben bij het lezen van een vertaling geen enkel besef van wat er zich allemaal heeft afgespeeld tijdens het vertalen en publiceren van die tekst. Zo hoort het vermoedelijk ook. Vertalers weten daarentegen heel goed dat de vertaling die zij in handen hebben het resultaat is van een groot aantal vertaalkundige maar ook metavertaalkundige beslissingen. Ze zijn zich echter misschien minder bewust van het feit dat veel van die

beslissingen beïnvloed worden door een uitoefening van druk of gezag op een schakel in de vertaalketen.

Die uitoefening van druk moeten we ons niet té concreet inbeelden; ze gaat niet steeds uit van specifieke instanties of personen. Ook sociale omstandigheden kunnen een beïnvloedende rol spelen. Zo worden vertalers door een veelheid aan factoren beïnvloed en mogelijk onder druk gezet. Die factoren kunnen verband houden met productiecriteriën, maar ook met het streven naar ‘literaire kwaliteit’ of met ideologische overwegingen. Ze gelden in literaire vertalingen, maar ook technische vertalingen kunnen eraan ondergeschikt zijn. In alle moderne culturen spelen zulke factoren mee en dat hebben ze hoogstwaarschijnlijk ook steeds gedaan (Fawcett 1995).

De druk die uitgeoefend wordt op vertalers en vertalingen kunnen we volgens de Canadese vertaalwetenschapster Denise Merkle (2002) benaderen vanuit twee invalshoeken: *Externe druk* en *interne druk*. In het geval van externe druk worden vertalers beïnvloed door politieke, economische of andere beslissingen. Dit kan zowel resulteren in repressieve censuur als in preventieve censuur.

Een veelzeggend voorbeeld van externe druk die tot repressieve censuur leidt, is de tussenkomst van de overheid of de katholieke kerk in publicaties. De reeds besproken *Index Librorum Prohibitorum* is daar een voorbeeld van. Externe druk kan bovendien ook leiden tot preventieve censuur. Vertalers kunnen hun toevlucht ertoe nemen uit angst voor mogelijke conflicten. Vooral wanneer het potentiële conflict hen persoonlijk ten nadele kan komen en ze hun werk of vrijheid dreigen te verliezen, nemen ze zulke beslissingen. Zo besloot Ernest Vizetelly, de Engelse vertaler van Emile Zola, aan het einde van de negentiende eeuw zijn vertalingen preventief te censureren. Dit deed hij uit vrees hetzelfde lot te ondergaan als zijn vader, Henri Vizetelly, wiens uitgeverij meteen na het uitgeven van Zola’s romans in beslag werd genomen. Later zou hij om diezelfde uitgaven zelfs gevangengen worden gezet (zie Merkle 2002: 14).

Behalve zelfcensuur komen alle vormen van censuur dus voort uit de externe druk op vertalers. Ze hebben hun oorsprong met andere woorden buiten de vertaler. Zelfcensuur daarentegen wordt veroorzaakt door de interne druk op vertalers. Daarvan is bijvoorbeeld sprake wanneer vertalers vrijwillig besluiten om ‘politiek incorrecte’ of ‘aanstootgevende’ elementen uit de brontekst te verwijderen of aan te passen, uit een vorm van respect voor het doeltaalpubliek. Vertalers of uitgevers kunnen volgens diezelfde logica beslissen om te censureren als de inhoud van de brontekst volgens hen fundamentele waarden van de doeltaalcultuur schendt. De minste schending van die culturele waarden kan immers een

weerslag hebben op de hele tekst, die dientengevolge vervormd en/of geschaad wordt. Zelfcensuur kan dus een bewuste daad zijn en voortvloeien uit de interne druk op een vertaler. Gid on Toury omschrijft dit volgens Merkle (2002: 15) als volgt:

Censuur kan ook tijdens de vertaaldaad worden geactiveerd, indien de vertaler zich de normen van de [doeltaal]cultuur heeft *eigen gemaakt*, en ze gebruikt als een constant controlerend apparaat [Toury's cursief].

Vertalers kunnen dus besluiten zichzelf de rol van censor aan te meten als resultaat van bepaalde druk of beperkingen, reëel al dan niet ingebeeld. Deze druk, die hun vertaalgedrag ernstig beïnvloed, kan enerzijds uitgaan van gezagsinstellingen maar anderzijds ook vanuit henzelf.

### 1.4 Samenvatting en conclusies

Idealiter is vertalen een 'onschuldige' activiteit. Een oprechte vertaler brengt een tekst natuurgetrouw over van de ene naar de andere taal, in volledige harmonie met de oorspronkelijke auteur en diens boodschap. In werkelijkheid gebeurt dit daarentegen niet steeds even natuurgetrouw. Vertalingen vormen vaak het speelveld van een verhoud machtsspel tussen de betrokken spelers in de vertaalindustrie. Hierdoor kunnen vertalingen onderhevig zijn aan andere gezagsnormen dan 'natuurgetrouwheid' en als gevolg daarvan kan censuur optreden.

Nadat we het begrip 'censuur' in eerste instantie nader hebben gedefinieerd, hebben we gezien dat censuur in literaire vertalingen kan plaatshebben in verschillende gedaantes en om uiteenlopende redenen. Die redenen gaan van commerciële overwegingen tot het willen sturen van menselijk gedrag, van de intentie om (vermeende) normen en waarden te respecteren tot het streven naar culturele overheersing. De gedaante waarin vertaalcensuur verschijnt, varieert van preventieve tot repressieve censuur, waarbij de eerste zijn toepassing vindt v or en tijdens het vertalen, terwijl de laatste enkel kan worden opgelegd n  het eigenlijke vertalen. Beide vormen van vertaalcensuur hebben gemeenschappelijk dat ze een machtsuitoefening impliceren op de uiteindelijke consument. Om die reden kunnen ze dus met recht een aanslag op de brontekst worden genoemd.

In een laatste deel hebben we de verschillende manieren onder de loep genomen waarop er druk op vertalers kan worden uitgeoefend. Hierbij hebben we een duidelijk onderscheid gemaakt tussen ‘externe’ en ‘interne’ druk. Externe druk wordt van buitenaf op vertalers opgelegd en kan resulteren in zowel preventieve als repressieve censuur. Interne druk legt de vertaler zichzelf op en kan, vrijwillig of gedwongen, leiden tot zelfcensuur.

Zelfcensuur wordt ten slotte dikwijls gedictieerd door de beperkingen van de ‘code’ van het beoogde lezerspubliek. Rekening houdend met dat doelpubliek wordt een vertaling dan gemanipuleerd. Aangezien het object van het onderhavige onderzoek, de gemanipuleerde vertaling van Curzio Malaparte’s *La Pelle*, tot deze categorie schijnt te behoren, lijkt het ons aangewezen even stil te staan bij dit soort manipulaties. De hamvraag lijkt te zijn of ingrepen van die aard wel geoorloofd zijn. Het is meteen duidelijk dat deze kwestie niet eenvoudig is. We kunnen niet eenvoudigweg een algemene veroordeling uitspreken over vertalers die door opdrachtgevers of door overweldigende culturele druk gedwongen worden om verraad te plegen tegenover de brontekst. De ‘juistheid’ van zulke ingrepen moet afgewogen worden aan de hand van verschillende, soms tegenstrijdige criteria. In het volgende hoofdstuk gaan we nader in op deze ethische kwestie, en vragen we ons af hoe we in het kader van een professionele vertaalethiek zulke tekstuele manipulaties ten behoeve van het doelpubliek kunnen goedkeuren.

## 2 Vertaal-ethische beschouwingen

Zijn de manipulaties die uitgeverij Manteau heeft doorgevoerd in de vertaling van Curzio Malaparte's *La Pelle* (ethisch) verantwoord? Het is een centrale kwestie in het onderhavige onderzoek waarop we in dit hoofdstuk aan de hand van een theoretische onderbouwing een antwoord trachten te geven. De mate waarin er in de vertaling is ingegrepen en op welke manier deze aanpassingen gekaderd kunnen worden in de toenmalige socio-culturele context, behandelen we in het zesde hoofdstuk van deze verhandeling.

In het vorige hoofdstuk zijn we dieper ingegaan op de verschillende manieren waarop censuur in literaire vertalingen voorkomt en op de motieven die daartoe kunnen leiden. We hebben gezien dat opdrachtgevers van een vertaling of andere betrokkenen er persoonlijk baat bij kunnen hebben om delen van de brontekst verkeerd of helemaal niet weer te geven. De motieven die ze daarvoor kunnen hebben, zijn heel divers. Eén van die motieven is de zogenaamde “code” van de doeltaalcultuur, waarbij manipulaties worden doorgevoerd met het oog op de normen en waarden van de cultuur van de doeltaal. Het verwijderen van seksuele passages uit de brontekst kan daar een voorbeeld van zijn. In dit hoofdstuk onderzoeken we naar het ethische gehalte van zulke ingrepen.

Een vertaaltheoretische onderbouwing van het ethische gehalte van dergelijke ingrepen lijkt ons dus onontbeerlijk. Enerzijds willen we weten of het ethisch verantwoord is om in een literaire vertaling (immorele) fragmenten uit de brontekst te verwijderen of op te smukken. Anderzijds staan we stil bij de verantwoordelijkheden van vertalers terzake. Bestaat er zoiets als een algemeen geldende vertaalethiek, en zo ja, wat is dan de rol van vertalers daarin?

Om onduidelijkheid te vermijden, beginnen we het hoofdstuk met een duidelijke begripsomschrijving van *vertaalethiek*. Vervolgens bekijken we kritisch de toonaangevende vertaalwetenschappelijke theorieën met betrekking tot ethiek en trachten we ze uit te werken tot een breed inzetbaar model. In het laatste stadium toetsen we de centrale onderzoeksvraag in dit hoofdstuk aan dat uitgewerkte model en formuleren we aan de hand daarvan onze conclusies.

Vanzelfsprekend komen in dit hoofdstuk niet alle aspecten van vertaalethiek aan bod. Onze aandacht gaat hoofdzakelijk uit naar de aspecten die van belang zijn voor de centrale onderzoeksvraag in dit hoofdstuk. Voor een uitgebreid overzicht van de verschillende vormen van vertaalethiek, verwijzen we dan ook naar Pym (1997).



## 2.1 Begripsomschrijving

Om tot een nauwkeurige omschrijving van het begrip “vertaalethiek” te komen, is het nuttig om eerst het begrip “ethiek” eens onder de loep te nemen. In *Van Dale* (1992) vinden we daarvan de volgende definitie:

**Ethiek** (v.; g.mv.) [<Lat. *Ethicus* < Gr. *Èthikos*], praktische wijsbegeerte die handelt over de zedelijke begrippen en gedragingen, over wat goed en kwaad is, syn. *Zedenleer*.

In de ethiek worden dus “de zedelijke begrippen en gedragingen” omtrent het goede handelen bestudeerd. We zouden het (in een boutade) kunnen omschrijven als de filosofie van het juiste handelen, waarin overtuigingen, gewoonten en normen “over wat goed en kwaad is” aan bod komen. Een synoniem ervan is *zedenleer*, waarbij een zede in hetzelfde woordenboek wordt gedefinieerd als “al die gedragingen en handelingen die in zekere kring algemeen als goed of geoorloofd gelden en aanvaard worden”. Hiermee mag het duidelijk zijn dat het formuleren van een universele ethiek, die dus altijd en overal geldig is, problematisch is, omdat een intrinsiek aspect van ethiek erin bestaat dat het slechts in “zekere kring” geldig is.

Ethiek, of moraalwetenschap, is vooral bekend geworden als wetenschappelijke discipline, waarbinnen het in het verleden steeds het onderwerp is geweest van wijsgerige reflectie en theorievorming. Tegenwoordig krijgt ethiek echter een steeds belangrijkere plaats toegewezen in het alledaagse leven. In heel uiteenlopende domeinen als geneeskunde, politiek en bedrijfsleven hebben morele regels ingang gevonden om het reilen en zeilen binnen die domeinen in overeenstemming te brengen met ons geweten (zie Buiten-Hamel 1998). In de praktijk worden deze regels dikwijls in de vorm van een welomlijnde beroepsdeontologie gegoten. Een evolutie die ook de vertaalwereld heeft doorgemaakt.

Fundamenteel verschillen de ethische standaarden in de vertaalwereld niet van die in andere domeinen. Toch maakt het afwijkende karakter van het vertaalproces het noodzakelijk te spreken van *vertaalethiek* (Bokor 1994: 99). Een kleine illustratie hiervan is het feit een vertaalproduct bijzonder moeilijk te evalueren is. Opdrachtgevers zijn er meestal dan ook niet toe in staat. Een opmerkelijk grote dosis vertrouwen tussen vertaler

en opdrachtgever wordt dus noodzakelijk en vertalers dienen een specifieke ethische gedragshouding aan de dag te leggen. De roep om een deontologie of beroepscode binnen de vertaalwereld werd de laatste decennia daarom steeds luider en ethische kwesties hebben ook hun ingang gevonden in de theoretische vertaalwetenschap (ibidem). Deze ontwikkeling heeft geleid tot de totstandkoming van verschillende theoretische modellen van vertaalethiek, die wij verder in dit hoofdstuk zullen bespreken.

De samenwerking tussen de verschillende spelers in het vertaalveld verloopt bovendien niet steeds van een leien dakje, omdat elke speler eigen verwachtingen koestert. Die verwachtingen gaan bij momenten lijnrecht tegen elkaar in. Opdrachtgevers verwachten bijvoorbeeld van vertalers dat zij zonder uitzondering de richtlijnen volgen die door hen zijn uitgezet, ook wanneer dit niet strookt met de werkwijze die de vertaler doorgaans pleegt te hanteren. Aan de andere kant verlangen vertalers een zekere autonomie bij hun werkzaamheden en kunnen morelethische kwesties een rol spelen bij het al dan niet willen uitvoeren van een vertaalopdracht. Wanneer de vertaler een tekst ter vertaling aangeboden krijgen waarvan de inhoud geheel of ten dele strijdig is met zijn ethische opvattingen, stelt zich een dergelijk probleem. Aangezien bovenvermelde situaties doorgaans afhankelijk zijn van uiterst subjectieve elementen, kunnen algemene ethische standaarden vaak geen soelaas bieden. Specifieke vertaalwetenschappelijke theorieën en mechanismen die mogelijke conflicten voorkomen of, indien nodig, oplossen, zijn bijgevolg onontbeerlijk (Gouanvic 2001).

Er is dus nood aan goedgeregelde praktische en vooral ethische afspraken tussen de verschillende spelers in het vertaalveld. Om hieraan te beantwoorden, zijn de laatste jaren verschillende theorieën rond vertaalethiek ontwikkeld. In het volgende hoofdstuk geven wij een beknopt overzicht van vier toonaangevende ethische theorieën. Elk van deze theorieën benadert vertaalethiek echter vanuit een eigen invalshoek. Daarom trachten we ze in een volgende sectie samen te brengen in een meer omsluitend geheel.

## **2.2 Vertaal-ethische theorieën**

We bespreken hierna de vier grote stromingen in de hedendaagse vertaalethiek, zoals die beschreven worden door Anthony Pym (1997) en Andrew Chesterman (2001). Dit worden

achtereenvolgens representatie-ethiek, normgebaseerde ethiek, dienstverleningsethiek en communicatie-ethiek genoemd.

### **2.2.1 Representatie-ethiek**

Er is een sterke traditie in het vertaalethische denken die de vertaler ziet als de vertegenwoordiger van een brontekst of een auteur in de doeltekst en de doeltaalcultuur (Pym 2001). De vertaler moet zich binnen deze traditie houden aan een exacte representatie van de brontekst en van de intenties van de oorspronkelijke schrijver. Hij heeft dus allerm minst het recht om aan de vertaling iets toe te voegen, er iets van weg te laten of aan te wijzigen. Representatie-ethiek benadrukt met andere woorden de getrouwheid en de waarachtigheid van de vertaling: de vertaler vervult de rol van een goede spiegel en moet de communicatieve intenties van de oorspronkelijke auteur integraal en juist weergeven.

Het spreekt voor zich dat deze vorm van vertaalethiek een enorme verantwoordelijkheid inhoudt. Als een vertaler een onderdeel van de brontekst verkeerdelijk of niet weergeeft in zijn vertaling, schiet hij ernstig te kort en handelt hij dus uiterst onethisch.

De Italiaanse schrijver en semioticus Umberto Eco is een vurige verdediger van deze aanpak. Pym (2001) beschrijft hoe de Italiaanse schrijver een strikt vertegenwoordigende functie toekent aan de vertaler, die trouw dient te blijven aan de “leidende geest” van de brontekst. De Duitse vertaalwetenschapster Christiane Nord (2001: 190) gaat nog een stap verder en stelt dat:

[a]ls de klant om een vertaling vraagt waarin de vertaler ontrouw moet zijn ten opzichte van de oorspronkelijke auteur, [...] de vertaler dit bij de klant [dient] aan te klagen en, indien nodig, de vertaling [dient] te weigeren op ethische gronden.

Hedendaagse manifestaties van deze vorm van vertaalethiek vindt men voornamelijk in juridische en politieke vertalingen, waarbij een minutieus correcte vertaling om evidente redenen absoluut noodzakelijk is. In literaire vertalingen prevaleren, zoals we later in dit hoofdstuk zullen zien, wel eens andere vertaalethische normen.

### 2.2.2 Normgebaseerde ethiek

In elke cultuur bestaan er ongeschreven regels over hoe een aanvaardbaar vertaalproduct er uit zou moeten zien. Die regels vertegenwoordigen in zekere mate bepaalde waarden van de betreffende cultuur. De ethische vertaler dient daarmee rekening te houden. Uiteraard variëren deze waarden en normen van periode tot periode en van cultuur tot cultuur.

De culturele normen die bepalend zijn voor vertaalproductie en –receptie, zijn uitvoerig bestudeerd in de theoretische vertaalwetenschap (Chesterman 2001). Op basis van de verschillende normentheorieën die daarin zijn ontwikkeld, is ook een ethische vertaaltheorie ontstaan waarin bijzondere aandacht wordt besteed aan de specifieke verwachtingen in de doeltaalcultuur omtrent het vertalen en het vertaalproduct.

Wanneer de vertaler niet tegemoet kan komen aan deze verwachtingen, door bijvoorbeeld een te letterlijke of een te vrije vertaling te bezorgen naar de maatstaven van de doeltaalcultuur, dient hij dit duidelijk aan te geven en te verantwoorden. Dit kan bijvoorbeeld in een inleiding. Zoniet schiet de vertaler ethisch te kort (Gouanvic 2001).

Een primaire waarde in dit vertaalethische model is de betrouwbaarheid die de vertaler en diens vertaling uitstralen naar de doeltaallezers. Het is een vorm van vertaalethiek die gebaseerd is op culturele normen en regels. De betrouwbaarheid van de vertaler en bij uitbreiding het vertaalberoep hangt af van het respect voor deze regels, voor de doeltaalcultuur en diens lezers.

### 2.2.3 Dienstverleningsethiek

In deze vertaalethische theorie wordt een vertaling, vanuit het perspectief van de *Skopostheorie*<sup>2</sup> (Reiss & Vermeer 1984), beschouwd als een commerciële dienstverlening die wordt aangeboden aan een klant. De vertaler is louter een commerciële dienstverlener die hoofdzakelijk verantwoording moet afleggen tegenover zijn opdrachtgever. Als de

---

<sup>2</sup> In 1984 publiceerde Katharina Reiss samen met collega-vertaalwetenschapper Hans Vermeer het boek *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. De grondgedachte van dit sindsdien zeer veel geciteerde boek is de zogeheten *Skopos*-theorie (Skopos = doel), waarin het doel van de vertaling centraal wordt gesteld. De Skopostheorie is dus een vertaaltheorie waarin het pragmatische aspect van een vertaling benadrukt wordt. Meestal bepaalt de opdrachtgever het doel van een vertaling, rekening houdend met het doelpubliek.

## Vertaal-ethische beschouwingen

vertaler zijn opdracht uitvoert in gehele overeenstemming met de wensen en de instructies van de opdrachtgever, handelt hij ethisch correct. De intertekstuele *trouw* aan de brontekst, die centraal staat in de representatie-ethiek, maakt hier dus plaats voor een interpersoonlijke *loyaliteit* aan de opdrachtgever (Pym 2001).

Verder dient de vertaler zo efficiënt en tijdsbesparend (kostenbesparend) mogelijk te werken en liefst is hij in het uiteindelijke vertaalproduct zo onzichtbaar mogelijk. Vertaalverantwoordingen en toelichtende noten zijn bij een dergelijke vertaling dus uit den boze.

De basiswaarde in deze theorie is de loyaliteit van de vertaler aan de opdrachtgever, en in veel mindere mate aan het doelpubliek en de oorspronkelijke schrijver. De vertaler biedt een commerciële dienst aan en de klant verwacht waar voor zijn geld. In de dienstverleningsethiek wordt dan ook de nadruk gelegd op het belang van tijd, deadlines en afspraken (Chesterman 2001: 141).

### 2.2.4 Communicatie-ethiek

Communicatie tussen verschillende culturen wordt tegenwoordig steeds meer een *item* binnen de menswetenschappen. Door de intensivering van de internationale contacten groeit immers het belang van een gedegen interculturele verstandhouding.

De communicatie-ethische vertaaltheorie plaatst deze interculturele communicatie in de schijnwerpers. Vertalingen krijgen een hoger ethisch doel en functioneren ten dienste van de bevordering van de interculturele verstandhouding (ibidem). Het vertaalberoep krijgt een nobele, zelfs filosofische functie: de ethische vertaler als bruggenbouwer die, gebruikmakend van (culturele) teksten, ijvert voor een betere interculturele verstandhouding.

De loyaliteit van een ethische vertaler gaat hierbij dus niet uit naar brontekst of opdrachtgever, maar naar het gehele vertaalberoep en naar het hele systeem dat interculturele communicatie mogelijk maakt.

Problemen die zich voordoen bij het vertalen worden in dit ethische denkpatroon vaak beschouwd als cultureel-talige verschillen. Elke taal wordt immers bepaald door een wereldbeeld dat afhankelijk is van een historisch gegroeide cultuur. Om aan dergelijke problemen het hoofd te bieden, dient de vertaler niet alleen te beschikken over een

grondige kennis van bron- en doeltaal, maar is het misschien des te belangrijker dat hij een gedegen inzicht heeft in de culturen van de bron- en doeltaal (zie Pym 1997).

### 2.3 Gebreken aan de bestaande vertaaltheorieën

Het mag niet verwonderlijk heten dat de aanwezigheid van vier uiteenlopende vertaalethische benaderingen voor onduidelijkheid en zelfs voor misverstanden zorgt. De theorieën die hierboven zijn beschreven, leggen om te beginnen élk de nadruk op een verschillende ethische waarde: *waarachtigheid* (representatie-ethiek), *betrouwbaarheid* (normgebaseerde ethiek), *loyaliteit* (dienstverleningsethiek) en *verstandhouding* (communicatie-ethiek). De theorieën kunnen elkaar aanvullen, maar ook overlappen of zelfs tegenspreken. Wanneer dit laatste zich voordoet, zijn er vooralsnog geen duidelijke richtlijnen wanneer het ene of het andere model te doen prevaleren (Weston 2003).

Ze werken bovendien op verschillende ethische niveaus. Representatietheorie en normgebaseerde theorie behandelen het micro-ethische niveau, wat de relatie tussen de vertaler en de tekst betreft. Communicatie- en dienstverleningsethiek spitsen zich eerder toe op het macro-ethische niveau, op de relatie tussen de vertaler en de rest van het vertaalkundige veld (Pym 2001).

Deze heel uiteenlopende theorieën hebben dus verschillende toepassingen en waarden. Door hun eenzijdigheid vertonen ze ook specifieke tekortkomingen, die wij hier toch even kort willen overlopen.

- Representatie-ethiek is kwetsbaar voor argumenten omtrent de onmogelijkheid van een perfecte representatie. Perfecte equivalentie is een illusie die in de vertaalwetenschap al een tijdlang achterhaald is. Er zijn nu eenmaal vertaalsituaties waarin de vertaler de woorden, grammatica of stijl van het origineel niet eenvoudigweg kan overnemen. Omdat een vertaler behoort te streven naar een vertaling die hetzelfde effect heeft op de doeltaallezer als het origineel op de brontaallezer, moet hij in sommige gevallen zijn toevlucht kunnen nemen tot heel vrije ingrepen.
- Normgebaseerde ethiek is een theorie die is ontstaan als reactie op de representatie-ethiek (Weston 2003). Ze leunt bijgevolg aan bij het tegenovergestelde uiterste stelt

de vertaler vrij van elke trouwheid aan de originele tekst. Natuurlijk zorgt dit voor excessen. Bovendien impliceert de theorie dat er zoveel vormen van vertaalethiek zijn als er culturen bestaan. Een eensluitende vertaalethiek is in deze opvatting dus volstrekt ondenkbaar.

- Dienstverleningsethiek is een verdienstelijke theorie maar volstaat niet om tot een ethische vertaling te komen. Behalve de opdrachtgever zijn er immers nog andere communicatieve partners bij een vertaling betrokken, zoals de oorspronkelijke auteur. In ons postmoderne tijdperk zou een vertaalethische visie bovendien niet uitsluitend gebaseerd mogen worden op commerciële wetmatigheden (Gouanvic 2001). Vertaler noch opdrachtgever heeft immers het recht om het intellectuele eigendom van de oorspronkelijke auteur zonder diens toestemming te manipuleren.
- Communicatie-ethiek baseert zich op situaties waarin optimale verstandhouding tussen verschillende deelnemers moet worden nagestreefd. Ze is dus hoofdzakelijk van belang voor de mondelinge vertaalpraktijk: vooral voor het liaison- of verbindingstolken, waar de verschillende partners aanwezig zijn en hun woorden een zeker ethisch gewicht dragen. De extrapolatie naar andere vertaalpraktijken (bijvoorbeeld het vertalen van fictie) is problematisch omdat het vertalen dan eenrichtingsverkeer wordt en er van verstandhouding nog maar weinig sprake is.

### 2.4 De eed van Hiëronymus

In geen van de vier ethische theorieën die we in het voorgaande hoofdstuk hebben besproken, vinden we dus een allesomvattende benadering terug. Elke theorie behandelt vertaalethiek vanuit een eigen invalshoek, waardoor ze op zichzelf onvolledig en eenzijdig kan worden beschouwd.

Om aan deze problematiek het hoofd te bieden, ontwierp de Finse vertaalwetenschapper Andrew Chestermann (2001) een vijfde, meer omsluitende theorie die hij “an ethics of professional commitment” heeft genoemd. In deze theorie staat de basiswaarde *begrip* (“understanding”) centraal: *begrip* voor de brontekst, *begrip* voor de

wensen van de opdrachtgever, *begrip* voor de verwachtingen van de doeltaallezer, enz. Centraal in zijn theorie plaatst hij een door hem opgestelde *Eed van Hiëronymus*<sup>3</sup> voor vertalers, in navolging van de eed van Hippokrates voor artsen. Aangezien het een uitstekende weergave vormt van de kernpunten in zijn theorie, lijkt het ons billijk bij deze eed stil te staan (Chesterman 2001:153).

1. I swear to keep this Oath to the best of my ability and judgement [Engagement].
2. I swear to be a loyal member of the translators' profession, respecting its history. I am willing to share my expertise with colleagues and to pass it on to trainee translators. I will not work for unreasonable fees. I will always translate to the best of my ability [Verantwoordelijkheid ten opzichte van het vertaalberoep].
3. I will use my expertise to maximize communication and minimize misunderstanding across language barriers [Verstandhouding].
4. I swear that my translations will not represent their source texts in unfair ways [Waarachtigheid].
5. I will respect my readers by trying to make my translations as accessible as possible, according to the conditions of each translation task [Betrouwbaarheid].
6. I undertake to respect the professional secrets of my clients and not to exploit clients' information for personal gain. I promise to respect deadlines and to follow clients' instructions [Loyaliteit].
7. I will be honest about my own qualifications and limitations; I will not accept work that is outside my competence [Integerheid].
8. I will inform clients of unresolved problems, and agree to arbitration in cases of dispute [Rechtvaardigheid].
9. I will do all I can to maintain and improve my competence, including all relevant linguistic, technical and other knowledge and skills [Streven naar excellentie].

Deze eed heeft in vertaalwetenschappelijke kringen een warme ontvangst genoten (zie Pym 2001). Op verdienstelijke wijze heeft de auteur erin de basiswaarden van de vier meest toonaangevende ethische vertaaltheorieën geïntegreerd. *Waarachtigheid* (representatie-ethiek) zit besloten in het vierde artikel, *betrouwbaarheid* (normgebaseerde ethiek) in het vijfde, *loyaliteit* (dienstverleningsethiek) in het zesde en *verstandhouding* (communicatie-ethiek) in het derde artikel.

Bovendien ging zijn aandacht uit naar andere waarden die hij belangrijk genoeg vond om een plaats in de eed te krijgen. De basiswaarden die bij de overige intentieverklaringen horen, betreffen: *engagement*, *verantwoordelijkheid tegenover het vertaalberoep*, *integerheid*, *rechtvaardigheid* en het *streven naar excellentie*.

---

<sup>3</sup> Sint-Hiëronymus is vandaag de patroonheilige van vertalers en tolken. Hiëronymus van Stridon leefde in de vierde en vijfde eeuw na Christus en is één van de vier grote kerkvaders van het Westen. Hij was tevens de eerste die de bijbel vertaalde in het Latijn, bekend geworden als de Vulgaat. Hij hield zich ook reeds met vertaalethiek bezig en schreef vele beschouwingen over de manier waarop trouw vertalen kan worden gekoppeld aan stilistische schoonheid.



De volgorde van deze intentieverklaringen is verre van willekeurig. Rekening houdende met mogelijke conflictscenario's, plaatste de auteur ze in een volgorde van afnemend belang: de gewichtigste bepaling staat op de eerste plaats. Vertalers die in de knoop liggen met verschillende, elkaar tegensprekende waarden, dienen dus de waarde die de hoogste plaats in de eed inneemt, voorrang te verlenen.

Op welke plaats prijken de vier vertaaltheorieën uit de vorige sectie nu in dit klassement? Communicatie-ethiek vinden we terug op de derde plaats, representatie-ethiek op de vierde, normgebaseerde ethiek op de vijfde en dienstverleningsethiek op de zesde. We zullen ons op deze plaats noch wagen aan een kritiek op deze volgorde, noch aan een toetsing aan mogelijke conflictscenario's. Wél zullen we ze in het volgende hoofdstuk gebruiken als toetssteen voor de *case* van het onderhavige onderzoek.

Aan de hand van de vier besproken vertaalethische visies enerzijds en de integratie ervan in de *Eed van Hiëronymus* anderzijds, zullen we in de volgende paragraaf dus een antwoord trachten te formuleren op een centrale onderzoeksvraag van het onderhavige onderzoek: is het (vertaal)ethisch verantwoord om vanuit zedelijke overwegingen een vertaling te manipuleren?

## 2.5 Ingrijpen in een (immorele) brontekst

In deze paragraaf staan we stil bij het ethische gehalte van een gemanipuleerde vertaling. Nadat we de verschillende vertaal-ethische theorieën hebben bestudeerd, willen we nu vaststellen in welke mate het ingrijpen in een vertaling ten behoeve van de “zedelijkheid” vertaalethisch kan worden verantwoord.

De ethische waarden die een goede, professionele vertaler dient te onderschrijven hebben we in het vorige hoofdstuk geïllustreerd aan de hand van een (voorlopig officieuze) *Eed van Hiëronymus*. In die eed hebben we ook de verschillende theorieën geïntegreerd. Het lijkt ons nu dus zaak om onze vraagstelling te koppelen aan de bepalingen in de eed die verband houden met de onderzoeksvraag. Volgende bepalingen zijn dan relevant:

3. I will use my expertise to maximize communication and minimize misunderstanding across language barriers [Verstandhouding].
4. I swear that my translations will not represent their source texts in unfair ways [Waarachtigheid].

5. I will respect my readers by trying to make my translations as accessible as possible, according to the conditions of each translation task [Betrouwbaarheid].
6. I undertake to respect the professional secrets of my clients and not to exploit clients' information for personal gain. I promise to respect deadlines and to follow clients' instructions [Loyaliteit].

Aan elk van deze vier intentieverklaringen zullen we nu onze onderzoeksvraag toetsen. De eerste, communicatie-ethische intentieverklaring is, zoals we reeds hebben vastgesteld in hoofdstuk 2.4, hoofdzakelijk van toepassing op mondelinge vertaalactiviteiten zoals liaison, chuchotage, simultaan of consecutief tolken.<sup>4</sup> *Verstandhouding* is de basiswaarde die deze bepaling samenvat en is vooral belangrijk wanneer het vertalen tweerichtingskeer betreft. In het geval van een literaire vertaling waarin seksuele fragmenten uit de brontekst geknipt of verbloemd zijn, biedt het ons dus weinig houvast. Toch kunnen we uit deze intentieverklaring afleiden dat maximaal inhoudelijk begrip centraal moet staan in elke vertaling. De weggelaten of verdoezelde delen in een gemanipuleerde vertaling mogen de logische samenhang met andere woorden niet ten nadele komen en ze mogen zeker niet leiden tot een slechter begrip van de tekst. Als de ingrepen tot onduidelijkheid leiden, of erger nog tot misverstanden, betreft het dus duidelijk een onethische vertaling.

De tweede intentieverklaring, *waarachtigheid*, is heel duidelijk: een vertaling mag de brontekst niet representeren “in unfair ways”. De verklaring is het uithangbord van de representatie-ethiek, waarin een vertaling een exacte representatie moet zijn van de brontekst. Vanuit deze opvatting spreekt deze bepaling dus een sterke veroordeling uit over ingrepen in een vertaling. Er mag niets toegevoegd, gewijzigd of onvermeld gelaten worden aan en van de brontekst. *Waarachtigheid* verbiedt het weglaten of oppoetsen van seksuele (immorele) passages.

De derde intentieverklaring is veel moeilijker in te kleuren. De bepaling haalt zijn inspiratie uit de normgebaseerde vertaalethiek en houdt als zodanig sterk rekening met het doelpubliek. Vertalingen moeten “as accessible as possible [zijn], according to the conditions of each translation task”. Het ethische gehalte van een vertaling hangt met andere woorden af van de aanvaardbaarheid ervan in de doeltaalcultuur. Vanuit deze opvatting kan het dus gerechtvaardigd zijn om seksuele passages uit de brontekst weg te

---

<sup>4</sup> Liaison of ad-hoc tolken is een informele vorm van tolken geschikt voor kleinere groepen waarbij de tolk de communicatie vergemakkelijkt tussen de verschillende groepsleden. Chuchotage of fluistertolken is een variant op simultaantolken en wordt gebruikt wanneer het technisch onmogelijk of onwenselijk is om een cabine te plaatsen of wanneer slechts enkele personen vertaling nodig hebben.

laten of te verbloemen, teneinde de lezer niet voor het hoofd te stoten. De bepaling begint dan ook met: “I will respect my readers”. In het vijfde hoofdstuk van deze verhandeling onderzoeken we in hoeverre dat bij onze *case* het geval is geweest.

De vierde intentieverklaring is een duidelijke loyaliteitsverklaring aan de opdrachtgever van een vertaling. Als commerciële dienstverlener dient de vertaler rekening te houden met de wensen en instructies van zijn opdrachtgevers: “I promise to [...] follow clients’ instructions”. Wanneer die instructies het weglaten of verbloemen van seksuele fragmenten betreffen, dient de vertaler zich daartoe te schikken, in overeenstemming met de opvattingen van de dienstverleningsethiek.

Concluderend kunnen we stellen dat de allerbelangrijkste factor bepaalt dat weglatingen in de doelttekst niet mogen leiden tot onduidelijkheid. Vervolgens moet een vertaling zo waarachtig mogelijk zijn: weglatingen worden daarmee duidelijk afgewezen. De laatste twee overwegingen stellen het wél mogelijk om in een vertaling in te grijpen: enerzijds om lezers niet te choqueren en anderzijds vanuit commerciële overwegingen.

## 2.6 Samenvatting en conclusies

In dit hoofdstuk hebben wij getracht de contouren uit te tekenen van het begrip *vertaalethiek*, waarbij we tot de constatering gekomen zijn dat er verschillende benaderingen mogelijk zijn om een ethische vertaalhouding aan de dag te leggen.

De meest gangbare ethische vertaaltheorieën hebben we in een volgend stadium aan een kritische analyse onderworpen. Hieruit is gebleken dat zij een vertaling telkens eenzijdig en onvolledig benaderen. Aan de hand van Andrew Chestermans *Eed van Hiëronymus* hebben we vervolgens getracht een geheelomvattende vertaalethische benadering uit te tekenen.

Daaraan hebben we in het laatste hoofdstuk een centrale onderzoeksvraag van deze verhandeling getoetst: in welke mate kan het manipuleren van een vertaling ten behoeve van de zedelijkheid vertaalethisch worden verantwoord? De resultaten die daaruit zijn voortgekomen zijn tweërlei: Enerzijds heeft de vertaler een sterke verantwoordelijkheid ten opzichte van de brontekst, die hij integraal en zo nauwkeurig mogelijk moet weergeven in zijn vertaling. Anderzijds heeft de vertaler ook een zekere verantwoordelijkheid ten

## Vertaal-ethische beschouwingen

opzichte van de doeltaallezer en de opdrachtgever. Zijn vertaling mag de lezer niet choqueren indien het origineel de brontaallezer ook niet choqueert. Verder heeft hij ook een zekere verplichting tegenover de opdrachtgever, wiens instructies hij zo nauwkeurig mogelijk dient te volgen.

### **3 Het Vlaamse uitgevershuis A. Manteau**

De geschiedenis van het uitgevershuis A. Manteau werd de laatste jaren reeds uitvoerig onderzocht. Een interuniversitair team van literatuurwetenschappers dat onder leiding staat van prof. dr. K. Humbeek (Universiteit Antwerpen) heeft zich sinds 2000 gebogen over “Het uitgevershuis A. Manteau en het literaire veld in Vlaanderen (1938-1970)”. In 2004 promoveerde Ernst Bruinsma op een studie over de werking van de uitgeverij tijdens de bezetting en in de onmiddellijke naoorlogse periode. In 2005 verscheen de handelseditie van zijn proefschrift onder de titel *Kwaliteit als credo*. Momenteel wordt de geschiedenis en werking van de firma Manteau in de jaren vijftig en zestig onderzocht door Kevin Absillis.

Met zoveel literair-historisch onderzoek als achtergrond kan de bedoeling van dit inleidende hoofdstuk enkel samenvattend zijn. Alvorens over te gaan tot de centrale kwestie van onderhavige verhandeling, met name de vertalingen van Curzio Malaparte’s *Kaputt* en *La Pelle* bij het uitgevershuis, willen we vooral de toenmalige, met name de naoorlogse context verduidelijken waarin die gebeurtenissen zich hebben afgespeeld. We hebben hiertoe een opdeling gemaakt in drie periodes: de vooroorlogse periode, de oorlogsjaren en de naoorlogse periode.

#### **3.1 De vooroorlogse periode – ontstaan en opkomst**

##### **3.1.1 De uitgeverij**

De geschiedenis van uitgeverij Manteau is onlosmakelijk verbonden met de markante persoonlijkheid van haar oprichtster, de in 1986 tot barones geadelde Angèle Manteau. Deze ‘grande dame’ van het Vlaamse uitgeverswezen stond meer dan dertig jaar aan het hoofd van wat de belangrijkste literaire uitgeverij van Vlaanderen wordt genoemd. Angèle Manteau, geboren in 1911 in het Waalse provinciestadje Dinant, was dochter van een succesvolle textielabrikant. Ze groeide op in een niet-confessioneel, door en door burgerlijk milieu en eens noemde ze zichzelf “het product van een keurige, strikte opvoeding, op het aristocratische af” (Anthierens 1998: z.pag.).

Tijdens haar studies aan de Université Libre de Bruxelles leerde ze, als ‘au pair’ bij de destijds bekende dichter en journalist Jan Greshoff, de Nederlandse literatuur van (heel) nabij kennen. Via Greshoff kwam ze ook in contact met de Maastrichtse uitgever Alexander Stols, bij wie ze aan de slag ging als secretaresse en “manusje van alles” (Manteau 2000: 79).

Toen diezelfde uitgever in 1932 terugkeerde naar Maastricht, stelde de jonge Waalse hem voor zijn belangen in Brussel te blijven behartigen. De *Algemeene Importboekhandel A. Manteau* werd opgericht en Angèle Manteau was de eenentwintigjarige zaakvoerster. Dankzij haar enthousiasme en handigheid ontpopte ze zich al snel als een heel bekwame verkoopster en een aantal Nederlandse uitgeverijen zagen hun fonds dan ook graag door haar in Vlaanderen vertegenwoordigd. Het importbedrijfje groeide gestaag en Manteau kon zich spoedig zelfs een aantal werknemers veroorloven (zie Absillis 2005).

Van een van de Nederlandse uitgeverijen die ze in Vlaanderen vertegenwoordigde, H.P. Leopold, genoot Manteau bijzondere steun. Zaakvoerder Robbert Leopold stelde haar eind 1936 zelfs financieel in staat om naast de importboekhandel van start te gaan met een eigen uitgeverij. *Uitgeversmaatschappij en Algemeene Importboekhandel A. Manteau* werd in april 1938 een feit.

In de (korte) vooroorlogse periode legde Manteau stevige fundamenten voor de verdere uitbouw van haar fonds. Bruinsma (2005: 58) beschrijft hoe de uitgeverij werd gegrondvest op vier pijlers: het uitgeven van literair-historisch werk, vertalingen, ‘goede’ non-fictie en ten slotte poëzie en proza van jonge, beloftevolle auteurs. Niet elk van deze pijlers werd echter even sterk ontwikkeld. Projecten met betrekking tot vertalingen en tot het lanceren van debutanten kwamen in die periode zelfs amper van de grond. Toch groeide het fonds van de uitgeverij gestaag en het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog had Angèle Manteau “naast de import, een twaalftal romans en verzenbundels van Vlaamse auteurs uitgegeven, een tiental essays en de twaalf nummers van een letterkundig tijdschrift, *Werk* [...]” (Manteau 2000: 59).

### 3.1.2 Vertaalbeleid

Angèle Manteau was zich al heel vroeg bewust van het belang van vertalingen in een goed literair fonds. Tussen 1932 en 1938 importeerde ze met haar importboekhandel reeds Engelse en Duitse boeken, waarmee ze niet alleen in Vlaanderen maar ook in Wallonië terecht kon (Bruinsma 2005). Naar eigen zeggen had die ervaring haar bijgebracht “hoe belangrijk het is voor de opbouw van een fonds, vooral op het gebied van fiction maar ook van non-fiction om, naast auteurs uit eigen land buitenlandse auteurs in vertaling te kunnen brengen” (Manteau 2000: 58). Boekverkopers zouden immers sneller verleid worden door aanbiedingen van internationale allure.

Toch zou er voor de Tweede Wereldoorlog nog niet echt sprake van een echt vertaalbeleid bij het uitgevershuis. In de periode waarin het bedrijf nog louter als importboekhandel actief was, werden wel reeds enkele vertalingen onder eigen imprint uitgegeven. Maar die vertalingen kwamen tot stand in samenwerking met en op vraag van de Nederlandse uitgeverijen die Manteau in België vertegenwoordigde en kunnen dus niet op het conto van de uitgeverij geschreven worden. Manteau was in die periode bovendien nog erg voorzichtig wat vertalingen betrof en waagde zich nog niet aan riskante projecten (zie Bruinsma 2005).

Bovendien kon Angèle Manteau op dat moment nog niet op eigen initiatief vertalingen uitbrengen. Bij de oprichting van het bedrijf waren er immers strikte afspraken gemaakt omtrent het aankopen van vertaalrechten. Robbert Leopold, die de oprichting van uitgeverij Manteau financieel mogelijk had gemaakt, bezat een meerderheidsaandeel in het bedrijf en alle vertaalrechten werden omgeleid naar zijn uitgeverij in Den Haag. Angèle Manteau (2000: 59) formuleerde dit tijdens een lezing in 1984 als volgt:

Vanzelfsprekend werden de aankoop en de uitgave van buitenlandse rechten voor het Haagse bedrijf gereserveerd. Ik besepte gauw dat de ontwikkelingsmogelijkheden voor een literair fonds door die restrictie nogal schraal waren.

Met een dergelijke beperking was het voor de uitgeefster dus erg moeilijk om haar internationale ambities in de vooroorlogse periode waar te maken. De tweede Wereldoorlog zou echter grote veranderingen inluiden.

## 3.2 De oorlogsjaren – voorspoed en expansie

### 3.2.1 De uitgeverij

Het is een wrede wet dat zowel schrijvers als uitgevers floreren tijdens de oorlog.

Angèle Manteau (Seghers 1992: 106)

Het uitbreken van de oorlog was voor Manteau aanvankelijk geen goede zaak. Door de bezetting werd de export naar Nederland erg bemoeilijkt en de contacten met Nederlandse uitgevers namen zienderogen af. Zo werd de import vanuit Nederland, zowat de belangrijkste activiteit van het bedrijf, bijna stopgezet (Bruinsma 2005: 106 e.v.).

Toch zou uitgeverij Manteau een enorme bloeiperiode kennen tijdens de oorlogsjaren. De oorlogsomstandigheden waren boekverkopers dan ook gunstig gezind. De tot isolement gedwongen bevolking zag haar sociale leven tijdens de bezetting in duigen vallen. De mensen hadden weinig meer om handen en om te ontsnappen aan de beangstigende realiteit van de oorlog wierpen ze zich massaal op boeken. Zo won lezen als vrijetijdsbesteding flink aan populariteit (Absillis 2005).

De situatie tijdens de bezetting bood Manteau nog een bijkomend voordeel. Het is algemeen bekend dat België in veel mindere mate te lijden had onder de bezetting dan Nederland. Het mildere regime in België verschafte Vlaamse uitgevers dan ook grotere mogelijkheden dan hun Nederlandse beroepsgenoten, die gebukt gingen onder strenge publicatiebeperkende maatregelen en al snel hun greep op de Vlaamse boekenmarkt verloren. Verlost van de immense Nederlandse concurrentie, kreeg uitgeverij Manteau natuurlijk een veel grotere armslag (Seghers 1992).

De strenge oorlogsmaatregelen in Nederland hadden nog een ander positief gevolg voor Manteau. Vlaamse topauteurs die van oudsher in Nederland werden gepubliceerd, zagen de productie en verspreiding van hun werk in het gedrang komen en namen hun toevlucht tot uitgeverijen in Vlaanderen. Manteau kreeg hierdoor licenties in de schoot geworpen van literaire coryfeeën als Gerard Walschap, Willem Elsschot en Karel Van de Woestijne (Bruinsma 2005).

De omstandigheden onder de bezetting waren voor uitgeverij Manteau dus in vele opzichten bijzonder gunstig. Toch was de opmerkelijke expansie van de uitgeverij ook in



grote mate te danken aan de voortvarende aanpak van haar directrice. Angèle Manteau verstevigde op uitstekende wijze de vier pijlers van haar fonds: ze trok jong talent aan en lanceerde de romandebuten van Louis Paul Boon, Johan Daisne, Hubert Lampo en Piet van Aken. De internationale pijler werd verstevigd met de overname in 1943 van *Les Editions Lumière*, een Antwerpse uitgeverij van Franstalige luxeboeken, waarmee ze niet alleen Franse schrijvers, maar ook Franse vertalingen van haar eigen schrijvers op de markt wilde brengen. Op het vlak van non-fictie realiseerde ze bovendien een kwalitatief aanbod met de Basisreeks (voor meer gegevens hierover, zie Absillis 2005).

De explosieve groei van uitgeverij Manteau kan concreet worden aangetoond met cijfers die Bruinsma (2005: 419 e.v.) heeft verzameld. In 1940 was de uitgeverij goed voor 9 publicaties. Dit aantal steeg in 1941 naar 15, in 1942 naar 38, in 1943 naar 54 en in 1944 zelfs naar 58. De winstcijfers van de uitgeverij zaten ook in de lift. Van een winst van 41.538 frank in 1942 naar maar liefst 269.419 frank in 1944.

De uitgeverij ontwikkelde zich tijdens de oorlog dus tot een actieve, goedverkopende uitgeverij die een divers en hoogstaand fonds aanbood. Pierre Dubois noteerde in zijn autobiografie over het succes van de firma Manteau:

zij [Angèle Manteau] de belangrijkste exponent van de Vlaamse uitgeverij aan het worden was, of misschien al was. Zij gaf vrijwel alle Vlaamse schrijvers van enig belang uit, die in deze jaren niet of niet meer in Nederland hun werk konden brengen (Seghers 1992: 96).

### 3.2.2 Vertaalbeleid

In de lente van 1941 was Angèle Manteau dankzij een aantal kapitaalverhogingen hoofdaandeelhouder geworden van de naar haar genoemde uitgeverij. De beperkingen ten voordele van uitgeverij Leopold vervielen en voortaan kon ze dus zelf op zoek gaan naar vertaalrechten. Om haar internationale aspiraties te realiseren, deed ze dan ook grote moeite om buitenlandse auteurs in haar fonds onder te brengen (Bruinsma 2005: 120).

Aanvankelijk verscheen enkel een aantal Duitse en Oostenrijkse vertalingen. Naar eigen zeggen werden die keuzes mede bepaald doordat “voor de publikatie [sic] van een bepaald Duits boek je bijvoorbeeld op slag zo veel papier [kreeg] als je maar wilde” (Seghers 1992: 105). In een periode van toenemende papierschaarste kan dit argument tellen. Literaire werken vanuit Engeland en Frankrijk werden onder Duitse bezetting ook in

aanzienlijke mate geweerd (Seghers 1992: 97). Door die boekenstroom aan banden te leggen, werden vertaalmogelijkheden natuurlijk ook uitgedund. Geen van de Duitstalige vertalingen beleefde echter een herdruk, wat erop wijst dat ze niet echt potten braken.

De overname van de Franstalige uitgeverij Les Editions Lumière vormde de meest opvallende manoeuvre om tijdens de oorlog een internationaal fonds op te bouwen. De overname had een dubbele doelstelling: Enerzijds wilde ze Franse schrijvers in licentie uitgeven, wat ook aardig gelukt is (Absillis 2005). Anderzijds wenste ze ook haar eigen schrijvers in het Frans uit te brengen; een Franse vertaling betekende voor de uitgeefster immers prestige en zekerheid tot succes (Bruinsma 2005). Zo bestelde Manteau tijdens de oorlog Franse vertalingen van *De voorstad groeit* van Louis Paul Boon en *De trap van steen en wolken* van Johan Daisne, twee jonge debutanten waarvan Manteau dacht dat ze van internationaal niveau waren (Seghers 1992). Beide vertalingen bleven echter in de lade liggen en zijn nooit verschenen. Ze slaagde er wel in om een aantal non-fictie titels uit haar Manteaufonds in Franse vertaling te publiceren bij Les Editions Lumière maar van literaire vertalingen was weinig sprake (zie Bruinsma 2005).

Aan goede wil ontbrak het dus niet, maar de resultaten bleven wel uit. De cijfers spreken ook in dit verband voor zich: in 1941 en 1942 verscheen bij uitgeverij Manteau telkens één vertaling, in 1943 vier vertalingen en in 1944 twee vertalingen bij uitgeverij A. Manteau en vijf bij Les Editions Lumière. Al met al kan dit niet echt een indrukwekkende lijst worden genoemd.

### **3.3 De naoorlogse periode – kommer en kwel**

#### **3.3.1 De uitgeverij**

In de directe naoorlogse periode zou het uitgeverij Manteau niet voor de wind gaan. De uitgeefster probeerde nochtans na de oorlog de vier pijlers van haar fonds verder te versterken. Ze ging veel op pad om vertaalrechten te regelen, bouwde haar Franstalig fonds verder uit, zocht nieuw literair talent in binnen- en buitenland, bleef veel non-fictie uitgeven en richtte zelfs een eigen weekblad op. Toch liepen haar goede bedoelingen veelal op tegenvallers uit. De periode zou zelfs een donkere bladzijde worden in de geschiedenis van de uitgeverij (Bruinsma 2005).

Het waren overigens slechte tijden voor alle Vlaamse uitgevers. Na de vette oorlogsjaren moesten zij namelijk het hoofd bieden aan moeilijke omstandigheden en een rampzalige literaire recessie. Het sociale leven kwam na de oorlog weer op gang, materiële behoeften kwamen weer op de voorgrond en de leeswoede die tijdens de oorlog had plaatsgevonden, ebde snel weg (Absillis 2005). De naoorlogse papierschaarste dreef de productiekosten bovendien sterk de hoogte in waardoor boeken in Vlaanderen veel duurder werden. De Nederlandse overheid bemoeilijkte daarnaast de boekenimport vanuit Vlaanderen met zeer protectionistische en inflatiebestrijdende maatregelen (Bruinsma 2005: 244).

Vlaamse uitgevers konden zich dus maar moeilijk een weg banen naar de Nederlandse boekenmarkt en tot overmaat van ramp waren hun boeken veel duurder dan in Nederland. Meer dan ooit zouden Vlaamse schrijvers massaal naar Nederlandse concurrenten vertrekken. Ludo Simons (1987: 160) beschrijft dit als volgt:

[Nederland] schermde echter zijn grenzen door protectionistische maatregelen zorgvuldig af voor de import, ook van boeken uit Vlaanderen, zodat de Vlaamse uitgevers grotelijks in hun expansie werden bedreigd. Belangrijke auteurs zoals Louis Paul Boon, Piet van Aken en Hubert Lampo, die tijdens de oorlog in Vlaanderen hadden gedebuteerd, publiceerden hun verder werk bij Nederlandse uitgevers, en jongeren zoals Hugo Claus volgden hun voorbeeld.

In haar biografie (Seghers 1992: 149) vat Angèle Manteau de moeilijke naoorlogse jaren samen als volgt:

Daar stond ik dan als vrijzinnig Vlaams uitgever! Ingeklemd tussen hoge drukkosten, de virtuele onmogelijkheid om naar Nederland of Frankrijk te exporteren, het uitblijven van maatregelen van de Belgische overheid, de katholieke censuur in Vlaanderen, een gebrek aan nieuw talent en het vertrek van mijn beste auteurs naar Nederland, kon ik ternauwernood het hoofd boven water houden.

De gevolgen van deze tegenslagen voor uitgeverij Manteau waren inderdaad rampzalig. De boekproductie nam dramatisch snel af: van 47 publicaties in 1946 tot slechts 3 boeken in 1950 (Bruinsma 2005: 420). Ook in vergelijking met de gehele boekenproductie in Vlaanderen, die terugviel van 1119 publicaties in 1946 tot 518 in 1950 (idem: 419), mag dit een uiterst beroerd resultaat heten. Financieel betekende deze periode al evenzeer een ferme aderlating: het winstsaldo, dat vlak na de oorlog 365.059 frank bedroeg, liep door enkele stevige verliezen in 1949 uit op een verliessaldo van 34.207 frank (idem: 262).

Manteau reageerde door hardhandig in de uitgaven te snoeien en de titelomvang tot een absoluut minimum terug te brengen. Om uit de rode cijfers te geraken, zou ze verder haar toevlucht nemen tot herdrukken van gevestigde oudere auteurs, vertalingen van internationaal vermaarde schrijvers, fotoalbums, schoolboeken en zelfs, heel ongewoon voor de uitgeverij van ‘literaire kwaliteit’, pulpliteratuur (ibidem: 264 e.v.).

Van de vier pijlers waarop het uitgevershuis werd opgebouwd, zou na de oorlog dus enkel op het terrein van de literaire vertalingen enige vooruitgang worden geboekt.

### 3.3.2 Vertaalbeleid

Meteen na de bevrijding van Brussel in september 1944 ging Angèle Manteau naarstig op zoek naar buitenlandse vertaalrechten. Ze wist, gezien de toenemende belangstelling voor buitenlandse literatuur, meer dan ooit dat het van cruciaal belang was om ook buitenlandse auteurs (in vertaling) in haar fonds op te nemen. Het was immers “voor een literaire uitgeverij van enig belang [...] een noodzaak naast oorspronkelijk werk vertalingen te brengen om een gevarieerde keuze producten te kunnen bieden” (Manteau 2000: 89).

Er was evenwel snelheid geboden bij deze speurtochten. Wanneer de Nederlandse concurrenten, die op dat moment nog door de bezetting belemmerd werden, zich van de oorlog hersteld hadden, zouden de kansen van Manteau immers verkeken zijn. Buitenlandse uitgevers of agenten zouden Noord-Nederlandse uitgevers dan boven hun Vlaamse evenknieën verkiezen om zeker te zijn van een goede promotie en afzet in zowel Nederland als Vlaanderen (Manteau 2000: 61). De voortvarendheid van Manteau wierp aanvankelijk ook vruchten af. Tal van vertalingen, zowel fictie als non-fictie, werden in de directe naoorlogse periode besteld en tussen 1945 en 1948 uitgegeven.

Het valt bovendien op dat voor het grootste deel van de vertalingen die bij Manteau verschenen in de tweede helft van de jaren veertig, de contracten reeds in 1945 waren ondertekend (Bruinsma 2005: 234). Dit was onder meer het geval bij de vertalingen van *Le monde en guerre* (1945) van de Franse historicus Jacques de Launay, *Le silence de la mer* (1942) van Vercors (pseudoniem van Jean Bruller) en *Reflections on the revolution of our time* (1943) van de Britse professor Harold J. Laski. Wat tevens opvalt, is dat vele van de boeken die de uitgeefster voor vertaling selecteerde, over de oorlog gingen.

Manteau wilde haar internationale ambities ook en vooral in Frankrijk waarmaken. Zo werd in Parijs een filiaal van Les Editions Lumière geopend om haar Vlaamse auteurs er te promoten en in vertaling te kunnen brengen. Ze reisde ook veelvuldig naar de Franse hoofdstad om er contacten te leggen, schrijvers te ontmoeten en vertalingen binnen te halen. Ondanks de enkele successen die ze daarmee behaalde, liep deze operatie over het algemeen weliswaar teleurstellend af (ibidem: 230).

Daarnaast stak ze haar energie grotendeels in het vertalen van Engelstalige literatuur. Aan Jan Greshoff, die op dat moment in New York verbleef, vroeg ze reeds in het voorjaar van 1945: “Kunt u geen auteursrechten voor ons kopen van goede Amerikaanse werken, voor het Nederlandsch en/of voor het Fransch. U zou ons hiermede een grooten dienst bewijzen. Het is voor ons van het allergrootst belang” (ibidem: 234). Via zulke contacten in de Verenigde Staten en het Verenigd Koninkrijk slaagde ze erin een aantal uitstekende titels op te sporen en in Nederlandse vertaling uit te geven. Zo publiceerde ze in de naoorlogse periode Nederlandse vertalingen van *A walk in the sun* (1944) van de Amerikaan Harry Brown, *The ballad and the source* (1944) van Rosamond Lehmann en *The Aerodrome. A Love Story* (1941) van Rex Warner. De inspanning die de uitgeefster zich getroostte om vertalingen van Angelsaksische werken te brengen, blijkt overigens uit de cijfers. Van de vertalingen die tussen 1944 en 1950 bij Manteau verschenen, kwam het overgrote deel (49%) uit het Engels, terwijl slechts de helft daarvan (25%) uit het Frans werd vertaald (ibidem: 232).

Manteaus vertaalbeleid was aanvankelijk dus redelijk succesvol. Tussen 1944 en 1950 verschenen bij de twee uitgeverijen maar liefst 39 vertalingen (idem: 231), waarvan 26 bij Manteau en 13 bij Les Editions Lumière. Absolute topjaren waren 1945 en 1946, met telkens 10 vertalingen. Vervolgens liep het enigszins terug: in 1947 en 1948 zagen respectievelijk 6 en 8 vertalingen het licht. En aan het einde van de jaren veertig viel de vertaalmachine zelfs compleet stil: in 1949 en in 1950 verscheen zowel bij Manteau als bij Les Editions Lumière geen enkele vertaling meer (ibidem: 421 e.v.).

Naast de reeds genoemde Noord-Nederlandse concurrentie was het voor Manteau ook om een andere reden veel moeilijker geworden om vertalingen in de wacht te slepen. Het opsporen en uitgeven van vertalingen was een grote investering die zij zich hoe langer hoe minder kon permitteren (Manteau 2000: 61). Zoals gezegd was het einde van de jaren veertig een financieel debacle voor de uitgeverij en de crisis in het boekenvak had Manteau tot strenge bezuinigingsmaatregelen gedreven.

In één buitenlandse auteur zou ze echter blijven investeren: de Italiaanse romanschrijver Curzio Malaparte. Met deze omstreden auteur beleefde ze in 1948 groot succes met zijn sensationele oorlogsroman *Kaputt*. In zijn volgende roman, *La Pelle*, zou Manteau eveneens fors investeren om het succes ervan zoveel mogelijk te consolideren. Volgens Bruinsma (2005: 325) is de ondergang van de uitgeverij, die eind jaren veertig dreigde, zelfs verijdeld dankzij “de vele wetteksten die Manteau na de oorlog uitgaf, enkele fotoboeken over België die gretig werden opgekocht door ambassades en ministeries en door de vertalingen van de beroemde schrijver Curzio Malaparte”.

## 4 Curzio Malaparte

Mijn Parijse ontmoeting met Curzio Malaparte [...] heeft voor uitgeverij Manteau veruit het meeste betekend.

Angèle Manteau (Seghers 1992: 162)

Het beste werk van Malaparte is zijn eigen leven. Dat is het oordeel van veel critici en literatuurhistorici over het oeuvre van deze zeer omstreden Italiaanse schrijver, journalist, regisseur en oorlogsverslaggever (Guerra 1991). Zijn leven is, net als zijn boeken, een aaneenschakeling van wilde avonturen, spannende liefdesdrama's en heroïsche duels.

Daarnaast is zijn biografie nauw vervlochten met belangrijke politieke en maatschappelijke omwentelingen uit de Italiaanse en Europese geschiedenis. Binnen het bestek van deze eindverhandeling is het niet mogelijk om de cultuur-historische context waarin Malaparte leefde en schreef, diepgaand te behandelen. Toch hebben we het nuttig en passend geacht in dit hoofdstuk enkele voetstappen uit Malaparte's leven weer te geven en van enige toelichting te voorzien.

Een niet gering probleem bij de pogingen om het leven en de ideeën van de schrijver weer te geven, is de gewoonte die Malaparte er op nahield zijn leven steeds als een prachtige fantasie voor te stellen (Grana 1991). Zijn overtrokken en dikwijls onwaarachtige uiteenzettingen zijn ondertussen legendarisch en ook in de herinnering van Angèle Manteau staat hij gegrift als “de man die van het onbeduidendste voorval een eersteklas spektakel kon maken” (Seghers 1992: 164). De eerste biografie die van Malaparte verscheen, geschreven door journalist Franco Vegliani en gepubliceerd vlak na Malaparte's dood in 1957, is een voorbeeld van hoe de schrijver zijn leven verregaand kon fabuleren. Gelukkig zijn er andere, meer genuanceerde werken over het leven van Malaparte verschenen in de loop der jaren, waardoor het ons mogelijk is gemaakt de contouren van zijn leven wat scherper te trekken.

## 4.1 Levensbeschrijving

Kurt Erich Suckert, zoals Malaparte's werkelijke naam luidt, werd geboren op 9 juni 1898 in het Toscaanse textielstadje Prato. Zijn moeder heette Edda Perelli en was gehuwd met Erwin Suckert, een Duitse wolverver die vanuit Saksen via België naar Italië was geëmigreerd. In het kleine industriestadje Prato richtte Erwin Suckert de allereerste ververij op, die met respect "de grote fabriek" werd genoemd omdat het de belangrijkste uit de omgeving was (Bakker 1979).<sup>5</sup> Als kind van een niet onbemiddeld gezin kon Kurt Suckert naar het prestigieuze Cicognini-college gaan, de trots van Prato en in die periode zelfs tot de beste scholen van Italië gerekend. Onder meer Gabriele d'Annunzio had er onderwijs genoten.

"Curtino" stond in zijn kinderjaren bekend als een nerveuze, vlugge jongen die fantasievolle, adembenemende verhalen kon vertellen. Op zijn dertiende werd hij lid van de plaatselijke afdeling van de Italiaanse Republikeinse partij (PRI) en in 1914, bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, liep hij van huis weg om zich aan te sluiten bij het anarchistische vrijwilligerslegioen van Peppino Garibaldi, dat aan de zijde van de Fransen tegen de Duitsers vocht. Nadat Italië in 1915 de Duits-Oostenrijkse alliantie de oorlog had verklaard, meldde hij zich als vrijwilliger en vocht tot 1918 aan het front. Zijn ervaringen in de loopgraven zouden hem voor het leven tekenen: op het einde van de oorlog raakten zijn longen ernstig beschadigd door een Duitse aanval met mosterdgas. De rest van zijn leven zou hij hiervan grote hinder ondervinden en dertig jaar later zou hij aan de gevolgen ervan overlijden (Guerra 1991).

Na de Grote Oorlog begon hij aan een diplomatieke carrière. Eerst vergezelde hij, als hoofd van de persafdeling, de Italiaanse delegatie bij de vredesonderhandelingen in Versailles. Nadien oefende hij twee jaar lang de functie uit van Italiaans cultureel attaché in Warschau, waar hij de bolsjewistische inval van dichtbij meemaakte. Wanneer het Rode Leger in 1920 aan de poorten van Warschau staat, volgt Suckert vanop de voorste rij, "naast een Franse commandant die Charles de Gaulle heette" (Bakker 1979: 58). Zijn oorlogservaringen schrijft hij neer in het pamflet *Leve Caporetto*<sup>6</sup>, dat wegens zijn antipatriottistische toon verscheidene malen in beslag werd genomen (Grana 1973).

---

<sup>5</sup> In zijn later leven ondernam Malaparte opvallende pogingen om zich te laten doorgaan voor iemand die voortkwam uit een echt arbeidersgezin. Dit beeld strookte zeker niet met de werkelijkheid, wetende dat de familie Suckert het erg breed had en niemand uit werken moest gaan.

<sup>6</sup> Caporetto was de legendarisch geworden plaats waar het Italiaanse leger in de herfst van 1917 door massale desertatie een verpletterende nederlaag leed. Malaparte had dit werk in eigen beheer in een beperkte oplage



In 1922, het jaar waarin Mussolini in Italië de macht greep, keerde hij de republikeinse partij zijn rug toe en werd hij lid van de fascistische partij met volgende woorden: “Ik geloof dat het moment gekomen is waarop de Italiaanse intelligentsia moet bewijzen dat ze ook in staat is zich anders dan met woorden in dienst te stellen van het proletariaat” (Bakker 1979: 58).

Suckert werd een gedreven fascist en kon met steun en geld van Mussolini *Conquista dello Stato* (Verovering van de staat) oprichten, een tijdschrift dat een “integraal fascisme” voorstond (Guerra 1990: 95). Hij werd steeds radicaler en verzocht Mussolini zelfs het Italiaanse Parlement te ontbinden en een totaal syndicalisme in te voeren. In dezelfde periode ondertekende hij het in Italië beruchte *Manifest van de fascistische intellectuelen* en publiceerde *Italia Barbara* (Barbaars Italië), een boek dat echter op weinig belangstelling kon rekenen.

In de loop van 1925 veranderde Kurt Erich Suckert zijn naam in Curzio Malaparte, volgens Bakker (1979: 60) omdat “de mensen denken dat hij jood is”. In een Italiaans boekje uit 1869, *I Malaparte e i Buonaparte*, leest hij dat de familie Malaparte voor bewezen diensten haar naam mocht veranderen in Buonaparte.<sup>7</sup> Hij besluit vervolgens de naam Malaparte te adopteren. Toen Mussolini hem vroeg naar de reden hiervoor, antwoordde hij: “Napoleon s'appelait Bonaparte, et il a mal fini: je m'appelle Malaparte et je finirai bien” (Vegliani 1958: 39).

Malaparte was het echter hoe langer hoe minder eens met de weg die het fascisme eind jaren twintig insloeg. In de eerste plaats was de schrijver uitgekeken op Mussolini en de andere bonzen van het fascisme, dat zich na een (schijnbaar) revolutionaire periode gestabiliseerd en tot een autoritair en totalitair regime getransformeerd had. De anarchist die Malaparte fundamenteel was, ging zich in die omgeving steeds onbehaaglijker voelen. In zijn volgende roman *Don Camaleone* steekt hij dan ook op een nauwelijks verholen manier de draak met de Duce (Grana 1972). Door fascistische censuur zou het boek pas in 1946 in de originele vorm kunnen verschijnen.

Wanneer Malaparte in Napels senator Gianni Agnelli leert kennen, de eigenaar van de Fiat-fabrieken en van het belangrijke Turijnse dagblad *La Stampa*, weet hij deze ervan te overtuigen dat hij de juiste man is om zijn krant uit het slop te halen. In 1929 wordt hij hoofdredacteur van het dagblad. Lang zou dit echter niet duren: wegens zijn

---

gepubliceerd. Het wordt opgemerkt door een officiële uitgeverij en datzelfde jaar nog herdrukt met de titel *La rivolta dei santi maledetti* (de titel is dubbelzinnig: *De opstand van de vervloekte heiligen* of *De opstand van de heilige vervloekten*).

<sup>7</sup> Malaparte betekent letterlijk ‘slecht deel’, Buonaparte is dan ‘goed deel’.

onvoorspelbare aard en een persoonlijk conflict met Agnelli wordt hij twee jaar later op staande voet ontslagen.

Malaparte wierp zich vervolgens op het schrijven en in 1931 publiceerde hij *Technique du coup d'état*, dat zijn eerste internationale succes zou worden. In deze provocerende roman, die vaak vergeleken is met *De heerser* van Niccolò Machiavelli, filosofeert Malaparte over de manier waarop men zich van een moderne staat meester kan maken. Omdat hij verwachtte dat het boek in Italië door de censuur verboden zou worden, liet Malaparte het boek bij uitgeverij Bernard Grasset in Parijs publiceren. De vertaling werd gemaakt door Juliette Bertrand, die later nog twee andere werken van de auteur in het Frans zou vertalen: *Il Volga nasce in Europa* en *Kaputt*. Het boek kende meteen een gigantisch succes: in Frankrijk zat men al snel aan de 27<sup>e</sup> druk en twee jaar na de oorspronkelijke publicatie waren er reeds zes vertalingen gepubliceerd (Guerri 1991: 142). Er was echter ook een keerzijde aan de medaille. In Italië kon het werk op weinig begrip rekenen en werd het door Mussolini zelfs verboden. Uit angst voor represailles verhuisde Malaparte zelfs tijdelijk naar Parijs “om zich veilig te stellen voor eventuele reacties van Mussolini” (Malaparte 1987: 14). Ook in Duitsland werd het werk tot op de grond afgebroken, vooral omdat Malaparte Hitler in de laatste hoofdstukken van het boek omschrijft als “een pappige en hoogmoedige Oostenrijker, met in werkelijkheid een vrouwelijk karakter, vreselijk jaloers” (ibidem: 207). Na het aan de macht komen van Hitler (1933) werd het boek zelfs in het openbaar verbrand.

Nadat Malaparte terugkeerde van een reis naar Rusland, werd hij vermoedelijk om *Technique du coup d'état* gearresteerd en vervolgens veroordeeld tot vijf jaar verbanning naar het eiland Lipari wegens “antifascistische activiteiten in het buitenland” (ibidem: 15). Malaparte werd dus op grond van zijn literaire werk gevangengezet. In zijn volgende roman *Fughe in prigione* (Vluchten in de gevangenis) vertelt hij op een hoogst dramatische manier over deze reis naar Lipari en de verstikkende eenzaamheid van zijn verbanning. Hij kreeg echter al spoedig hulp uit onverwachte hoek. Galeazzo Ciano, de schoonzoon van Mussolini en diens toenmalige minister van buitenlandse zaken, was een hevige bewonderaar van Malaparte. Hij zorgde er niet alleen voor dat de schrijver ontheven werd van zijn ballingschap maar benoemde hem ook prompt tot zijn persoonlijke raadgever. Hij stelde Malaparte tevens in staat *Prospettive* (Vooruitzichten) op te richten, een fascistisch getint cultureel tijdschrift. Het werd een groot succes: zowat heel schrijvend Italië publiceerde erin, van Elsa Morante tot Umberto Saba, alsmede beroemde buitenlanders als James Joyce en André Breton (Guerri 1991).

Op 10 juni 1940 verklaarde Mussolini de oorlog aan Engeland en Frankrijk. Geheel tegen zijn zin vertrok Malaparte als kolonel naar het front, waar hij als oorlogscorrespondent artikelen schreef voor het dagblad *Corriere della Sera*. Hij was echter verre van gelukkig met deze oorlog en dat liet hij ook duidelijk blijken in zijn artikelen. Joseph Goebbels, minister van propaganda van het Derde Rijk, moest persoonlijk tussenkomen om Malaparte vanwege diens negatieve berichtgeving over Nazi-Duitsland van het front te verwijderen. De gewraakte artikelen zouden later (1943) gebundeld worden onder de titel *Il Volga nasce in Europa* (De Wolga ontspringt in Europa), waarvan de eerste oplagen verboden of verbrand werden (Grana 1991).

Malaparte had zich dus tegen het fascisme gekeerd en werd zelfs een van de grootste critici van het Italiaanse regime. Na de val van Mussolini in 1943 sloot hij zich dan ook meteen aan bij het geallieerde kamp. De vaak gruwelijke verhalen die hij verzamelde aan het front bundelde hij in zijn volgende roman: *Kaputt*. Die verscheen terwijl de oorlog in 1944 nog in volle gang was en zou al spoedig Malaparte's tweede internationale succes worden. In *Kaputt*, dat vandaag wordt beschouwd als Malaparte's magnum opus, staat de gruwelijkheid van Nazi-Duitsland centraal en wordt de wreedheid van de oorlog in heel surrealistische oorlogstaferelen weergegeven. Het boek betekende dan ook de definitieve afrekening van de auteur met het fascisme.

*Kaputt* kende een groot succes maar toch hadden de naoorlogse Italianen ondertussen genoeg van Malaparte door zijn fascistische verleden (Bakker 1979). In 1947 vertrok Malaparte naar Parijs waar hij zijn verloren illusies hoopte te compenseren. Maar ook daar werd hij met de nek aangekeken en vond hij niet de waardering die hij verwachtte. Zijn eenzaamheid in die dagen blijkt uit het nagelaten Parijse dagboek *Journal d'un étranger à Paris*, dat postuum zou worden gepubliceerd.

Malaparte zocht zijn toevlucht dan maar tot het schrijven en werkte in deze periode als een bezetene. Als resultaat daarvan verscheen in november '49 te Parijs zijn derde en grootste internationale succes: *La Peau*. Pas drie maanden later, na het Franse succes, zou het originele boek in zijn thuisland worden uitgegeven onder de titel *La Pelle*. De Nederlandse vertaling, *De huid*, zou twee jaar later verschijnen bij uitgeverij Manteau. *La Pelle* is een koortsig boek en zowat het somberste dat Malaparte ooit schreef. Op rauw-realistische wijze beschrijft hij hoe de Napolitanen ten tijde van de Amerikaanse bevrijding in 1943 (een periode waarin hij verbindingsofficier was van het geallieerde leger) hun bezittingen maar ook hun vrijheid, eer en waardigheid verkwanselen om hun 'huid' te redden. Het boek zou voor grote opschudding zorgen: de katholieke kerk plaatste het

“schandalige, immorele en antipatriottische” (Guerra 1979: 252) werk op de Index en in Napels sprak de gemeenteraad een “morele ban” (ibidem: 253) uit over het boek. Niettemin kende het zoals gezegd een gigantisch internationaal succes, waarover later in deze verhandeling meer.

Malaparte wilde zijn geluk ook buiten de literatuur beproeven en gooide het over een andere boeg: theater. In de pijnlijke Parijse dagen schreef hij bijna gelijktijdig twee toneelstukken: *Du côté de chez Proust* en *Das Kapital*. Beide stukken beleefden hun première in de herfst van 1948. Het eerste was vrij luchtig en maakte weinig indruk; het tweede, vier zware bedrijven lang, werd een regelrechte ramp. Vervolgens maakte hij in 1950 zijn enige film *Cristo proibito* (Verboden Christus), die zoals zijn andere werken een storm van polemieken, kritieken en tegenstrijdige beoordelingen verwekte. Toch kon het ook op enige bijval rekenen: op het filmfestival van Berlijn werd de film zelfs bekroond.

Het laatste boek dat Malaparte tijdens zijn leven publiceerde is *Maledetti Toscani* (Vervloekte Toscanen), een boek dat op een enorm publiekssucces kon rekenen, maar dat hij eigenlijk schreef uit geldnood (Guerra 1991). Wat de inhoud betreft, zijn begin en slot veelzeggend. De eerste zin luidt: “Het zou beter zijn als er in Italië meer Toscanen waren en minder Italianen”. En de laatste: “Een dode Toscaan is meer waard dan alle levende Italianen bij elkaar”.

Vanaf 1953 ontplooidde de schrijver een grote journalistieke bedrijvigheid en publiceert onder andere in het Romeinse dagblad *Il Tempo*, dat mettertijd zijn lijfblad zou worden. Zijn geschriften uit deze periode zijn heel vlot en direct, en veel minder koortsig dan voorheen zijn gewoonte was.

In 1956 reisde Malaparte als journalist voor *Il Tempo* naar China, waar hij een liefde ontwikkelde voor Mao's communisme. Tijdens deze reis werd Malaparte ernstig ziek en kreeg hij hoge koorts, waarna er een kwaadaardige tumor bij hem werd vastgesteld, veroorzaakt door de giftige gassen die hij ruim veertig jaar eerder tijdens de Eerste Wereldoorlog had ingeademd.

Na een maandenlange doodstrijd sterft Malaparte op 19 juli 1957. Het ziekbed en de begrafenis van de auteur, die op dat moment Gabriele D'Annunzio in roem had geëvenaard, waren heuse media-events. Vlak voor zijn dood sloot hij zich nog aan bij de Italiaanse Communistische Partij en bekeerde hij zich vermoedelijk nog tot het katholicisme. Zijn laatste rustplaats vond de schrijver op de heuvel Spazzavento, die uitziet op zijn geboorteplaats Prato.

## 4.2 Bevindingen

Door zijn wisselvallige standpunten is Malaparte vaak bestempeld als een opportunist, een kameleon. Zelfs zijn biograaf Vegliani (1957: 55) schrijft over “zijn wispelturigheden, zijn zich haastig aanpassen aan een nieuwe situatie, zijn kunst in het overnemen van de kleur van het milieu [...]”. Die bedenkelijke eer viel ook te beurt aan figuren als Gabriele D’Annunzio en Giovanni Papini vóór hem en Pier Paolo Pasolini na hem. Het volstaat overigens om een blik op zijn politieke carrière te werpen om dit te illustreren: republikein, fascist, antifascist, communist en uiteindelijk op zijn sterfbed katholiek. Hetzelfde geldt voor zijn literaire ideologie, die door de meest verbazingwekkende contrasten wordt gekenmerkt: nu eens futurist en voorvechter van Italië bij de grote Europese avant-gardebewegingen, dan weer regionalist en traditionalist.

Maar bij welke beweging hij zich ook aansloot, hij was altijd een lastige criticus die tegen de stroom in roeide. Door zijn anticonformistische houding en zijn extreme stellingnamen lokte hij bovendien voortdurend conflicten uit. Eigenlijk was hij een anarchist en een vrijdenker. Wanneer hij een uitspraak deed, kon hij later diametraal het tegenovergestelde beweren. Deze paradoxale houding, die ook in zijn werk is terug te vinden, maakt hem tot een moeilijk te plaatsen, zo niet ongrijpbare persoon. Zo schrijft een van zijn beste vrienden, Orfeo Tamburi, in zijn herinneringen aan Malaparte dat

een compleet en waarachtig portret van Malaparte [...] onmogelijk [is]: men zou tal van gebeurtenissen kunnen verhalen, sommige min of meer goedgunstig, andere zelfs heel gemeen. En dan? De waarheid zit in zijn *Don Camaleone* (Don Kameleon), en die kameleon, dat is hij zélf. Hoe kan men een portret maken van een kameleon? (Tamburi 1980: 82).

De controverse rond zijn persoon heeft hij in grote mate zelf gecreëerd. Hij stond heel graag in de belangstelling en voelde de drang om bij geen enkele maatschappelijke discussie afwezig te zijn, om ten aanzien van om het even welk fenomeen van politieke, filosofische of artistieke aard publiekelijk een standpunt in te nemen. Bovendien schitterde hij maar al te graag in de faits-diversrubrieken. In de laatste dagen van zijn leven beschreef hij dit gedrag als

mijn gewild optreden, mijn valse gestes, mijn tegenstrijdigheden en onverbeterlijke, kinderlijke behoefte me boosaardiger voor te doen dan ik in werkelijkheid ben. Het is pijnlijk het te zeggen maar het komt allemaal omdat ik altijd vreselijk mijn best heb gedaan Italiaan te zijn als de anderen, en dat ik daar (door mijn Duitse inslag) niet in ben geslaagd (Bakker 1979: 80).

Over de invloed en de literaire grootheid van Malaparte zijn er heel uiteenlopende stemmen te horen. Door zijn provocerende werken werd hij lange tijd daadwerkelijk geboycot in de verschillende Italiaanse literatuurgeschiedenissen. Ofwel werd hem daarin geen plaats toebedeeld, ofwel niet meer dan een vernietigende commentaar.

Door de jaren heen heeft zijn oeuvre echter steeds meer aan appreciatie gewonnen. De Italiaanse literaire criticus Enrico Falqui brak in 1972 reeds een lans voor de herwaardering van Malaparte, wiens oeuvre volgens de criticus al te lange tijd met andere dan letterkundige criteria werd bekritiseerd (Grana 1991). Vandaag staat Malaparte zelfs bekend als een van de grootste schrijvers van de twintigste eeuw. Zijn werken worden aan de lopende band herdrukt, zowel in Italië als daarbuiten. Verschillende studies, doctoraten en licentiaatverhandelingen worden gewijd aan zijn leven en werk. Dit maakt dat voor de Italiaanse publicist Gianni Grana Malaparte “de meest bediscussieerde schrijver van deze eeuw [is], in ieder geval degene waarover de meeste misverstanden zijn ontstaan [...]” (Bakker 1979: 56).

## 5 Kaputt

*Kaputt* is een vreselijk wreed en vrolijk boek. Zijn wrede vrolijkheid is de vreemdste ervaring die ik uit het schouwspel van Europa in de loop van deze oorlogsjaren heb opgedaan.

Curzio Malaparte (1944: 14)

### 5.1 Inhoud

In het vorige hoofdstuk is gebleken dat Curzio Malaparte gedurende de eerste oorlogsjaren het fascisme volledig had verworpen en openlijk uiting gaf aan zijn vertwijfeling, zijn desoriëntatie en zijn woede over Mussolini en waar die zijn volk had gebracht. Nazi-Duitsland, bondgenoot van het fascistische regime, kreeg het nog zwaarder te verduren en werd in zijn geschriften voortaan afgeschilderd als de baarlijke duivel. Dit is ook de gemoedstoestand die overheerst in zijn geruchtmakende roman *Kaputt*.

Sinds de verschijning ervan in 1944 is *Kaputt* (vooral in Italië) uitgegroeid tot een mythisch boek over de wreedheid van de Tweede Wereldoorlog. Deze reputatie heeft het boek vooral te danken aan de surrealistische beschrijvingen van oorlogstaferelen die na lezing voor altijd in het geheugen staan gegrift. Een echt verhaal kent het boek eigenlijk niet. De taferelen waardoor *Kaputt* faam heeft verworven, zijn ingebed in raamvertellingen.

In vele, elkaar snel opvolgende hoofdstukken is Malaparte, hoofdpersoon van de roman, in steden als Helsinki en Warschau aanwezig op banketten van Duitse officieren en diplomaten. In geuren en kleuren verhaalt hij over de spijzen en de wijnen die hij krijgt voorgeschoteld. Minutieus en met talrijke verwijzingen naar schilders, schrijvers, componisten en andere cultuurdragers geeft hij de conversaties weer die de aanwezigen voeren over de oorlog, de vernietiging van de joden, de precieze aard van de Duitsers en de rottende Europese cultuur.

Zo wordt voortdurend omgeschakeld tussen salons en slagvelden. Van een minutieuze beschrijving van een opgediende zalm schakelt Malaparte moeiteloos over naar hallucinatoire beelden en rauwe beschrijvingen van het rottende Europa: bevroren paarden in het Ladogameer aan het Finse front, het afschuwelijke leven in het getto van Warschau,

de grootscheepse pogrom tegen de joden in Roemenië in 1941 – één van de eerste literaire beschrijvingen van de holocaust. Deze vaak wrede taferelen hebben vrijwel altijd hetzelfde motief: de decadentie van Europa. Het zijn ook deze taferelen die de grootste kritiek op het boek teweegbrachten en de schrijver de reputatie opleverden van een opportunistische sadist. Voor Malaparte vormen zulke scènes echter het symbool en het bewijs van de decadentie van Europa.

Vermoedelijk heeft Malaparte veel van deze taferelen puur verzonnen. Toch was hij in de oorlogsjaren, tussen 1939 en 1943, als journalist aanwezig op vrijwel alle plaatsen die in *Kaputt* voorkomen: aan het front in Polen, Finland, Rusland en Joegoslavië. Maar het is onmogelijk om aan te geven waar zijn eigen ervaringen overgaan in de verbeelding. En zo stond hij toen ook reeds bekend. In *Het laatste Nieuws* van 20 juli 1957, daags na zijn overlijden, lezen we dat “zijn fantasie echter even groot [was] als zijn kennis van al wat leeft, en zo gebeurde het wel eens dat verbeelding en werkelijkheid op onnaspeurbare wijze in elkaar versmolten. Men wist dan niet meer of men een reportage of een droom las” (Anoniem, 1957).

Bij het verhalen van de vaak gruwelijke taferelen laat Malaparte zich zelden op een spoortje medeleven betrapten. Tenminste wanneer het om mensen gaat. De bevroren paarden in het Ladogameer krijgen daarentegen al zijn medeleven. Dieren, dood en levend, spelen bovendien een grote rol in *Kaputt*. Niet toevallig dragen de zes boekdelen de naam van een dier: paarden, ratten, honden, vogels, rendieren en vliegen. Die dieren vormen als het ware een structurele leidraad waarmee Malaparte lijkt te knipogen naar de Italiaanse Renaissance-schrijver Giovanni Boccaccio en diens wereldberoemde beschrijving van de pest van 1348 (De Rooy 2005). Net als in het middeleeuwse Florence lijkt het Europa van de oorlog opnieuw ten prooi aan een volledige “verdierlijking”. Terwijl de dieren in deze uitzonderlijke omstandigheden iets nobels, bijna menselijks krijgen, hebben de mensen daarentegen vrijwel al hun menselijkheid verloren.



## 5.2 Internationaal succes

In de zomer van 1941 was Malaparte “in een dorp in de Oekraïne, in het huis van boer Roman Souchèna (...) onder een acacia” (Malaparte 1948: 14) begonnen aan wat zijn grootste literaire succes zou worden: *Kaputt*. Tijdens de oorlogsjaren werkte hij naarstig door aan het boek en hield het angstvallig voor iedereen verborgen, bang dat het gestolen of vernietigd zou worden. Na de val van Mussolini keerde de schrijver terug naar Italië en zette hij zich aan de eindredactie van wat een erg lijvige roman zou worden. Op 30 mei schreef hij aan zijn geliefde Anne<sup>8</sup>: “Ik heb me aan het schrijven gezet, dat wil zeggen aan het herordenen en samenstellen, met logica en coherentie, van het materiaal voor mijn *Kaput* (sic), dat een lang boek is” (Guerri 1991: 218).

Overtuigd van het grote voordeel van de actuele inhoud van het boek, publiceerde hij de lijvige roman met koortsachtige haast in 1944 bij de kleine uitgeverij Casella in Napels. Dit was een klein bedrijfje waarin hoofdzakelijk familieleden van de directeur, Gaspare Casella, werkzaam waren. Die had zijn antiquariaat niet zo lang daarvoor uitgebreid met een kleine uitgeverij en gaf onder meer werken uit van de Italiaanse filosoof Benedetto Croce. Toen *Kaputt* verscheen, was de oorlog nog in volle gang: Duitsland vocht nog op alle fronten en het centrale en noordelijke deel van Italië waren nog steeds bezet gebied. Na de landing van de geallieerden reisde het boek achter de opmarcherende troepen mee naar het noorden, om de rest van het land te veroveren (Grana 1991).

Het boek sloeg ogenblikkelijk in als een bom. Het was een van de allereerste getuigenissen en stond enkel daardoor al garant voor hoge verkoopscijfers. De surrealistische oorlogstaferelen en de voortdurende ironie waarmee Malaparte de gruwelen van de nazi's aan de kaak stelde, vielen bij bevrijd Italië bovendien erg in de smaak (Bakker 1979). Eind 1944 verscheen een tweede druk; in 1945 volgde een derde en een vierde druk; eind 1946 zat Casella reeds aan de zevende druk (Guerri 1991).

Het ging Malaparte in de eerste naoorlogse jaren dus erg voor de wind. Hij werd bejubeld in binnen- en buitenland en *Kaputt* bleef maar verkopen. Op 11 februari 1946 schreef hij zelfs aan een vriendin: “Ik ben heel optimistisch, zit vol ideeën, werk enorm graag, heb nergens angst voor, en het is niet zonder reden dat het beste boek van deze naoorlogse periode een boek is van mij, in heel Europa” (Guerri 1991: 239). Hoewel

---

<sup>8</sup> Anne is de schuilnaam van een heel goede vriendin van Malaparte die in haar getuigenissen over de schrijver graag anoniem wenste te blijven. In de verschillende biografieën over Malaparte wordt zij met deze naam aangeduid. Het is een feit, getuige de omvangrijke correspondentie met Malaparte gedurende vele jaren, dat zij een van de vertrouwenspersonen van de schrijver was, met wie hij heel openhartig omging.

Malaparte hier weliswaar erg kort door de bocht gaat, kan het niet ontkend worden dat *Kaputt* een gigantisch succes kende. De internationale doorbraak liet dan ook niet lang op zich wachten. Een eerste vertaling verscheen in 1946 in Frankrijk bij Denoël en datzelfde jaar nog zagen een Amerikaanse (Dutton, New York), Spaanse (Industrial Grafica) en Tsjechische (ELK, Praag) vertaling het licht. Op dat moment had de auteur, na het in 1931 verschenen *Technique du coup d'état*<sup>9</sup>, in Frankrijk al een zekere reputatie opgebouwd als theoreticus van het fascisme. In de overige landen was hij vrijwel onbekend.

### 5.3 De Nederlandse vertaling

De Franse vertaling, die in september 1946 werd uitgegeven door de Parijse uitgeverij Denoël, maakte ogenblikkelijk furore. Angèle Manteau, die in de naoorlogse periode haar oor aandachtig te luisteren had gelegd in de Franse hoofdstad, was hiervoor niet ongevoelig gebleven. In een brief aan Jan Greshoff schreef ze op 19 oktober van dat jaar: “Avez-vous lu *Kaputt* de Malaparte? Ici depuis 3 semaines on ne parle que de cela, tout comme trois semaines avant on ne parlait que de Henri Miller.”<sup>10</sup> *Kaputt* stond op dat moment dus duidelijk in het middelpunt van de Parijse belangstelling en Manteau vond het niet overbodig om eens te polsen naar de mening van haar mentor Jan Greshoff.

De vraag is echter niet zo onschuldig als ze lijkt. Vier dagen eerder al, op 15 oktober 1946, had Angèle Manteau, aangemoedigd door het overweldigende succes van *Kaputt* bij het Franse publiek, zich tot Curzio Malaparte gericht. In twee telegrammen en een zakelijke brief verzocht ze hem om de rechten op de Nederlandse vertaling van zijn internationale bestseller *Kaputt*, teneinde de verspreiding ervan “dans la partie flamande de la Belgique, dans la Hollande et ses colonies” op touw te kunnen zetten.<sup>11</sup>

De omstandigheden waarin de uitgeverij op dat moment verkeerde, kwam in het vorige hoofdstuk reeds uitgebreid aan bod. Samengevat kunnen we stellen dat 1946 het overgangsjaar vormde van de voorspoedige oorlogsjaren naar de forse terugval die het uitgevershuis eind jaren veertig zou ervaren. Hoewel het financieel een erg krap jaar was,

---

<sup>9</sup> *Technique du coup d'état* verscheen in 1931 in het Frans en niet in de moedertaal van de auteur, het Italiaans. Het was een geweldig succes, zowel in Frankrijk als daarbuiten. In 1932 was het boek reeds viermaal vertaald en veelvuldig herdrukt. Een Italiaanse versie liet, uit angst voor represailles, op zich wachten tot 1948. Een Nederlandse vertaling kwam er pas in 1987: *Techniek van de staatsgreep*, vertaald door Frank Denissen en uitgegeven bij Manteau.

<sup>10</sup> Angèle Manteau aan Jan Greshoff, dd 19.10.1946 (Letterkundig Museum, Den Haag).

<sup>11</sup> Angèle Manteau aan Curzio Malaparte, d.d. 15 oktober 1946 (AMVC-Letterenhuis, Antwerpen).

bleef Angèle Manteau echter actief jagen op (kostbare) vertaalrechten. Daarbij maakte ze veelvuldig gebruik van haar buitenlandse connecties, bij wie ze regelmatig polste naar vertaalcontracten. Volgens Bruinsma (2005: 326) was dit eveneens het geval bij het verzoek om de auteursrechten op *Kaputt*. Die zou haar immers zijn aangeraden door “een collega in Parijs [...] die vertaalrechten regelde bij Bernard Grasset.”

Malaparte, wiens werken nog geen Nederlandse vertaling te beurt waren gevallen, aanvaardde het aanbod zonder dralen. Op 21 november werd het contract ondertekend en de schrijver kon desgewenst zijn voorschot van 10.000 frank in het Parijse filiaaltje van Les Editions Lumière komen afhalen. Omgerekend naar 2007 is dat ongeveer 2000 euro.<sup>12</sup>

Voor de vertaling kwam Manteau via een van haar literaire agenten, een zekere mevrouw J.M. Kempees, bij Johanna-Paulina ten Cate terecht. Deze jonge Amsterdamse vertaalster, die vier jaar eerder op een proefschrift over Spaanse poëzie was gepromoveerd, had nog geen grote vertalingen op haar naam staan.

Het is overigens helemaal niet toevallig dat deze jonge vertaalster uit Nederland en bovendien uit de Randstad kwam. Reeds sinds de beginjaren van haar uitgeverij had Angèle Manteau ernaar gestreefd om haar boeken zo ‘Hollands’ mogelijk te laten klinken, naar eigen zeggen om haar uitgaven aan de man te kunnen brengen op de Noord-Nederlandse boekenmarkt (Manteau 2000). Daarom had ze vrijwel steeds Nederlandse lectoren en redacteurs in dienst, die haar uitgaven dienden te ‘zuiveren’ van Vlaamse zinswendingen en gallicismen (zie Absillis 2005). Ook vertalers werden daarom bij voorkeur boven de Moerdijk gerekruteerd.

Ten Cate reageerde erg gewillig op de aanbieding. Een vertaling maken van “het merkwaardige boek van Curzio Malaparte (...) dat reeds in verschillende talen werd vertaald en overal veel opzien heeft gebaard”, leek haar hoogst aantrekkelijk.<sup>13</sup> Zodra ze het Italiaanse manuscript in januari 1947 ontving, begon ze ijverig te werken aan het lijvige boek. Aan Manteau liet ze weten dat ze de vertaling eind mei voltooid zou hebben, waarop de uitgeefster plannen maakte om *Kaputt* in september van dat jaar uit te geven. Manteau was immers niet van plan er enig gras over te laten groeien. In december 1946 had ze Ten Cate reeds geschreven over “de actuele inhoud van het werk” waardoor ze “de

---

<sup>12</sup> Voor de actualisering van dit en alle volgende bedragen naar april 2007 werden index- en omrekeningstabellen gebruikt van de Datashop van de Nationale Bank van België.

<sup>13</sup> Angèle Manteau aan J.P. Ten Cate, d.d. 12 december 1946 (AMVC-Letterenhuis, Antwerpen).

Nederlandse uitgave (...) gaarne zo spoedig mogelijk [wilde] laten verschijnen.”<sup>14</sup> Het zou echter helemaal anders uitdraaien.

Inmiddels had Manteau met een goed verzorgde prospectus werk gemaakt van de promotie voor *Kaputt*. In een aantrekkelijke folder (in bijlage), waarin *Kaputt* wordt aangeprezen als “[e]en groots panorama van onze tijd”, deed Manteau een poging om de Nederlandse kooplust op te wekken. De prikkelende verhalen die in het boek voorkomen, werden kort aangestipt en de rest van de prospectus werd opgesmukt met een aantal Nederlandse (één enkele Vlaamse), Franse en Amerikaanse lofuitingen over het boek. Om de aanbieding nog aantrekkelijker te maken, werd in blokletters de (veelgemaakte) vergelijking gemaakt met het toen beroemde *De geschiedenis van San Michele* van Axel Munthe. Het boek werd aangeboden voor 7,50 gulden voor een ingebonden versie en 9,50 voor een gebrocheerde. Anno 2007 staat dit ongeveer gelijk aan respectievelijk 17,5 en 22 euro. In Vlaanderen was het boek iets duurder: een omrekening op basis van dezelfde indextabellen leert ons dat de Vlaming ongeveer 21,5 euro moest betalen voor een ingebonden versie, en bijna 26 euro voor een gebrocheerde.<sup>15</sup>

Op de vooropgestelde deadline, mei 1947, was de vertaalster echter nog maar tot de helft van het boek gevorderd. De prospectus moest dus nog even in de kast blijven liggen en Ten Cate moest er wat vaart achter zetten. Dat de vertaalster daarna een tandje heeft moeten bijsteken, blijkt bovendien uit de vertaling zelf. Deze wordt naarmate de bladzijden vorderen, steeds meer een letterlijke overzetting van het Italiaanse origineel, met een daling van het literaire gehalte als gevolg. Bakker (1979: 40), die het boek in zijn jeugd heeft gelezen, stelt eveneens dat die toen “verkrijgbaar [was] in een te snel gemaakte vertaling”. Ondanks het versnelde tempo, voltooide Ten Cate de vertaling pas in augustus 1947. Dit maakt dat ze er in totaal zeven maanden aan had gewerkt. Zoals afgesproken zou de vertaalster voor de klus 1.050 gulden ontvangen. Omgerekend naar april 2007 bedraagt dit ongeveer 2.500 euro.

Manteau kon echter nog steeds niet tot drukken overgaan. Er was namelijk een kink in de kabel gekomen met betrekking tot de export naar Nederland. Toen Ten Cate vroeg wanneer ze de laatste drukproeven ter verbetering mocht verwachten, antwoordde Manteau haar op 27 september 1947:

---

<sup>14</sup> Angèle Manteau aan J.P. Ten Cate, d.d. 12 december 1946 (AMVC-Letterenhuis, Antwerpen).

<sup>15</sup> De prijscijfers in Nederland zijn afgeleid van de prospectus, die daar verspreid werd (weliswaar vóór de uitgave van het boek); de prijzen in Vlaanderen zijn opgemaakt uit de verschenen advertentie in *Het Boek in Vlaanderen 1948* (na verschijning van het boek).

“Helaas is er in de afwerking van “Kaputt” vertraging ontstaan. Het nieuwe handelsaccord dat tussen Nederland en België werd afgesloten verbiedt nl. onder meer de uitvoer van België naar Nederland van in België uitgegeven vertaalde werken, geschreven door niet-Belgische auteurs. Ook het werk van Malaparte valt dus onder deze bepaling, en wij hebben ons daarom genoodzaakt gezien het zetten voorlopig stop te zetten daar het niet de moeite loont het werk uitsluitend voor Vlaanderen te publiceren.”<sup>16</sup>

Het hoeft geen betoog dat deze handelsbelemmeringen een doorn in het oog waren van Manteau en de andere Vlaamse uitgevers. Aangezien Kaputt reeds volledig was vertaald en de kosten ervan aanzienlijk opgelopen, werd alles in het werk gesteld “om nog een wijziging te verkrijgen, opdat althans de uitgaven die reeds gedeeltelijk of geheel klaar zijn nog ingevoerd zouden mogen worden.” De moeite zou niet vergeefs blijken want in november werd er voor *Kaputt* alsnog een oplossing gevonden. Het goede nieuws werd echter al snel overschaduwd door een volgende hinderpaal. De drukker (*Pressa* in Antwerpen) was door de stopzetting van *Kaputt* “inmiddels met andere boeken begonnen en moe[s]t “Kaputt” daar nu weer tussenvoegen, hetgeen voor hem ook moeilijkheden meebr[ach]t”. Manteau zou dus nog even geduld moeten hebben, evenals de vele boekhandels die op hun bestelling zaten te wachten.

Eind mei 1948 brak het langverwachte moment aan. *Kaputt* werd, vrij geruisloos overigens, gepubliceerd en kreeg een plaats in de boekenwinkels. Het boek was erg verzorgd uitgegeven, met een gekleurde stevige kaft en goed ingenaaid. Ten Cate en Malaparte kregen enkele present-exemplaren toegestuurd waarna het wachten was op de eerste kritieken.

Al met al was deze vertaling dus goed verlopen, behoudens de aanslepende vertraging natuurlijk. Slechts één enkele maal vond Manteau het nodig de vertaalster in haar vertaalwerk te corrigeren: in mei 1947 had ze Ten Cate gevraagd de vertaling toegankelijker te maken voor een Frans-onkundig publiek. Zij die de Franse taal machtig waren, hield Manteau in het achterhoofd, zouden de overbekende Franse versie van het boek wel gelezen hebben. Concreet vroeg ze de vertaalster om van “de in het Frans gevoerde gesprekken in een noot de Nederlandse vertaling [te geven], hetgeen [...] voor lezers die geen Frans kennen wel gewenst [leek].” Een echte terechtwijzing kan dit echter niet genoemd worden. Het vertrouwen in de Amsterdamse vertaalster was groot en bovendien had Manteau niemand in dienst die de vertaling ernstig kon nakijken. Voor ‘het goede verloop’ van deze vertaling zou de uitgeefster later als reden opgeven: “Er is geen

---

<sup>16</sup> Angèle Manteau aan J.P. Ten Cate, d.d. 27 september 1947 (AMVC-Letterenhuis, Antwerpen).

conflict geweest over de vertaling van *Kaputt* omdat ik er niet aan dacht de Franse vertaling te vergelijken met de Nederlandse.”<sup>17</sup>

## 5.4 Ontvangst

*Kaputt* groeide uit tot een werkelijk succes, zeker naar de maatstaven van het Vlaamse uitgevershuis A. Manteau. Het boek kwam eind mei op de boekenmarkt en de oplage van 4100 exemplaren was in geen tijd uitverkocht. In november 1948 lag de tweede druk reeds in de boekwinkels, gedrukt in een oplage van 3000 exemplaren. Verheugd stelde Manteau de Italiaanse schrijver hiervan op de hoogte: “[...] ceci est un résultat inespéré et nous sommes d’autant plus heureux de pouvoir vous en faire part”.<sup>18</sup>

Vóór de uitgave van dit boek was Malaparte geen grote naam in de Lage Landen, zeker niet voor het grote publiek. Met *Technique du coup d’état* (1931) had hij ruim 15 jaar eerder weliswaar zijn eerste internationale doorbraak gehad, maar of dit succes ook in het Nederlandse taalgebied grote weerklank had gevonden, valt erg te betwijfelen. Zo lezen we op 2 juli 1959 in NRC Handelsblad: “Of deze Malaparte [...] bij ons in brede kringen bekendheid genoot of geniet, al zijn twee van zijn boeken: *Kaputt* en *Die Haut* ook over de grenzen van zijn land gekomen, mag betwijfeld worden” (Anoniem, 1959). Toch was hij ook niet volkomen onbekend: begin jaren dertig reeds werd hij in het Haagse dagblad *Het Vaderland* voorgesteld als een “[...] bekende Italiaansche schrijver en journalist [...], oud-hoofdredacteur van het Turijnse dagblad *Stampa*” (Anoniem 1928) en verder “één van de bekendste theoretici van het fascisme, [...] schrijver van tal van politieke essays, die in Italië veel gelezen worden” (Anoniem 1933). *Technique du coup d’état* had hem dus toch enige bekendheid verleend in de Lage Landen, zij het op heel kleine schaal. De schrijver riep bij sommigen zelfs enige tegenstand op: zo schrijft een journalist in *Het Vaderland* op 10 april 1940 over “een onnut, koel jongmensch, die tevergeefs in zijn laffe bestaan naar sensaties zoekt” (anoniem, 1940).

In tegenstelling tot wat de citaten op de prospectus van *Kaputt* doen vermoeden, waren de reacties op het werk zeker niet onverdeeld positief. Terwijl het boek in *Elsevier* (volgens de prospectus) werd omschreven als “geraffineerd en charmant”, schrijft Firmin

---

<sup>17</sup> Angèle Manteau aan Ernst Bruinsma, d.d. 19 augustus 2003 (Archief Ernst Bruinsma).

<sup>18</sup> Angèle Manteau aan Curzio Malaparte, d.d. 11 september 1948 (AMVC-Letterenhuis).

## *Kaputt*

Van der Poorten (1949: 66) in zijn recensie voor het Vlaamse tijdschrift *Nieuwe Stemmen* over “taferelen van verschrikking [die] zo zakelijk en uitvoerig en haast gespeend van elk menselijk gevoel beschreven [worden], alsof het de meest ordinaire reportage gold.” De toon van de bladzijden is naar zijn mening bij momenten zelfs “exciterend van haat” (idem). Ook Louis Paul Boon was niet altijd even positief over de roman. In november 1948 schreef hij in *De Vlaamse Gids*:

*Kaputt* schijnt [...] een dezer succesboeken, die sommigen onder ons zullen laten liggen... een boek dat precies meer door een zakenman werd geschreven dan door een kunstenaar... een boek waarvan het voornaamste doel is: het cijfer der verkochte exemplaren in een reeks onmogelijke vertalingen zo hoog mogelijk op te drijven” (Boon 1948: 56).

Het boek oogste hoe dan ook veel succes, wat ook de recensenten niet ontging. Volgens Van der Poorten (1949: 67) kon dit in grote mate verklaard worden door de “verschrikkelijke barbaarsheid” die in *Kaputt* wordt tentoongesteld: “In een tijd als deze zullen dergelijke producten wellicht het meest op prijs gesteld worden.” Boon (1948: 60) volgt een andere denkspoor en stelt dat “[...] het succes van het boek meer hierin [ligt], dat het alles om bekende namen gaat, om mensen en monsters waarover wij in de oorlogskranten hebben gelezen.”

Aan de literaire waarde van het boek konden beide recensenten echter niet voorbijgaan. Zo geeft Van der Poorten (1949: 68) toe: “Litterair staan we hier voor één der merkwaardigste boeken [...], vaak treft men er bladzijden aan, teder en suggestief, die de waarachtige lyricus aanwijzen.” Boon (1948: 59) heeft ook enige literaire achting voor wat hij omschrijft als “de lof van de waanzin”. Na een doorgedreven vergelijking te hebben gemaakt met een gelijkaardige succesroman, *de geschiedenis van San Michele* van Axel Munthe, concludeert hij:

[...] *de geschiedenis van San Michele* verzinkt in het niets bij deze opmerkingsgave, bij deze manier van aangrijpend voorstellen, van zich uitzonderlijk-nieuw uit te drukken. Honderden gloednieuwe dingen kunt ge in dit boek aanstrepen... ge doet het alleen niet... want de wrede en vrolijke Waanzin zweept u verder.

Het spraakmakende boek had, zoals verwacht, dus voor- en tegenstanders. Net zoals in Italië was deze controverse dan ook bijzonder voordelig voor de verkoop, die zoals gezegd op rolletjes liep. Manteau bleek een succesauteur te hebben binnengehaald, die ze niet van

## *Kaputt*

plan was nog los te laten. Al heel vroeg verzocht ze hem daarom om de vertaalrechten op de Nederlandse vertaling van zijn volgende roman, *La Pelle*. Dit boek was in Frankrijk reeds aangekondigd maar op het moment van de aanvraag van Manteau, op 1 augustus 1947, was dat boek nog amper geschreven. In het volgende hoofdstuk gaan we dieper in op de gebeurtenissen rond deze volgende roman, die voor het uitgevershuis nog een groter succes zou inhouden.



## 6 La Pelle

U hebt geen idee waartoe een mens in staat is, tot welke gemeenschappen en heldendaden, als het er om gaat zijn huid te redden.

Curzio Malaparte (1963: 85)

### 6.1 Malaparte's terugkeer naar Parijs

In 1945 en 1946 oogstte Malaparte veel succes met *Kaputt*. Diverse vertalingen volgden elkaar in snel tempo op en in Italië luidden de reacties, zoals we in het vorige hoofdstuk hebben gezien, meestal erg positief.

Malaparte zou echter weinig kunnen genieten van dit succes. De naoorlogse Italianen, voor wie Malaparte nog steeds bekend stond als de man achter de fascistische tijdschriften *Il Novecento* en *Prospettive*, namen hem zijn verleden immers erg kwalijk en lieten geen gelegenheid onbenut om hem aan de schande daarvan te herinneren. Vooral Malaparte's legendarisch geworden dichtregels uit 1928 werden daarbij graag aangehaald: “[d]e zon komt op en de haan kraait, o Mussolini stijg toch te paard” (Guerra 1991: 240).

Malaparte, die beseftte dat hij werd uitgesloten van het naoorlogse debat en de vernieuwing die in Italië plaatsvond, koos eieren voor zijn geld en vertrok in juni 1947 naar Parijs. De eerste woorden uit het dagboek dat hij daar zou bijhouden, luidden: “Na veertien jaar ballingschap in Italië keer ik terug naar Parijs” (Malaparte 1966: 11). Dat zijn keuze op Parijs viel, was helemaal niet verwonderlijk: in de Franse hoofdstad was hij immers de man van het alom bejubelde *Technique du coup d'état* en was hij dus geen onbekende. Bovendien koesterde hij naar eigen zeggen diepe bewondering voor de openheid en het culturele leven van Parijs. In zijn dagboek (Malaparte 1966: 271) lezen we zelfs: “In geen enkel land ter wereld heb ik me ooit zo vrij gevoeld zoals in Frankrijk”.

Zijn goede vriend Daniel Halévy, oud-redacteur bij Bernard Grasset (waar zestien jaar eerder de eerste druk van *Technique du coup d'état* was verschenen), leende hem zijn buitenverblijf in Jouy-en-Josas, op een half uurtje van Parijs. Daar werkte hij als een bezetene aan zijn volgende roman, *La Pelle* (De Huid), waaraan hij in de winter van 1946 op Capri was begonnen.

De oorspronkelijke titel die Malaparte aan het werk wilde geven, was eigenlijk *La Peste* (De Pest). Die werd veranderd naar aanleiding van het verschijnen in 1947 van de gelijknamige roman van Albert Camus. De nieuwe titel, *La Pelle*, was geïnspireerd op het vierde hoofdstuk, *Rose di carne* (Rozen van vlees), waarin Malaparte schetst hoe de vroegere (nobele) strijd om het behoud van de ziel, van principes en waarden, gaandeweg is veranderd in een (verachtelijke) strijd om het behoud van de eigen huid.

Zoals hij eerder al met *Technique du coup d'état* had gedaan, wilde Malaparte *La Pelle* eerst in Frankrijk laten verschijnen. Daartoe moest evenwel een vertaler worden aangetrokken, want hoewel Malaparte over een uitstekende kennis van de Franse taal kon beschikken, zijn romans schreef hij stevast in het Italiaans, vanzelfsprekend de taal die hij het beste beheerste.

## 6.2 De Franse (gelijktijdige) vertaling

Malaparte hechtte veel belang aan een goede vertaler. Het succes van zijn werk was volgens hem zelfs in grote mate afhankelijk van de literaire pen van zijn vertalers (Grana 1973). Juliette Bertrand, die onder andere *Technique du coup d'état* en *Kaputt* had vertaald, beschikte volgens Malaparte nauwelijks over enige literaire finesse. Op 15 april 1947 schreef hij aan René Novella, die op dat moment bezig was met een vertaling van *Donna come me* (Een vrouw als ik)<sup>19</sup>:

Ah, vond ik in u, geachte Novella, maar de zorgvuldige, fijne, gevoelige, ontwikkelde en aandachtige vertaler die ik al jaren zoek! Voor het Engels heb ik die gevonden. Voor het Frans ben ik heel tevreden over Juliette Bertrand, maar Juliette Bertrand werkt haastig, en de vertaalde pagina klinkt dikwijls erg zwaar, terwijl die in het Italiaans lichtvoetig is, vol nuances en bedekte toespelingen.<sup>20</sup>

De vertaling van het boek (*Femme comme moi*) verscheen en de kritieken waren unaniem erg lovend, vooral over het “harmonische taalgebruik” in de verhalen (Novella 1994: 46). Malaparte op zijn beurt was zelfs euforisch over de “uitstekende vertaling, heel gevoelig en

---

<sup>19</sup> *Donna come me*, een verzameling fantasieverhalen, werd in 1940 gepubliceerd bij Mondadori in Milaan. Het kende toen maar weinig succes. Na het succes van *Kaputt* werd het in het Frans vertaald en uitgegeven in 1947 bij Editions du Rocher in Monaco.

<sup>20</sup> Curzio Malaparte aan René Novella, d.d. 15 april 1947 (Novella 1994: 36).

perfect in meerdere gezichtspunten.”<sup>21</sup> Hij overhaalde Guy Tosi, literair directeur bij uitgeverij Les Editions Denoël, om de eerdere verbintenissen met Juliette Bertrand op te zeggen en voortaan René Novella te belasten met de vertalingen van zijn boeken. Novella aanvaardde het voorstel en kreeg meteen al twee opdrachten: Het reviseren van de vertaling van *Kaputt* voor de derde druk die in 1950 zou verschijnen, en het vertalen van de reeds geschreven hoofdstukken van *La Pelle* (Guerri 1991). Voor de vertaling kreeg hij 100.000 Franse frank, wat voor die tijd een uitzonderlijk bedrag mag genoemd worden.

Zowel de schrijver als de vertaler werkte met koortsachtige haast aan de nieuwe roman. Er ontwikkelde zich een verwarrend driehoeksverkeer tussen uitgever, schrijver en vertaler. Guy Tosi spoorde Malaparte voortdurend aan sneller te schrijven aangezien het boek reeds aangekondigd was. Malaparte drong op zijn beurt aan op haast en spoed bij de vertaler René Novella. Die laatste werd ten slotte van beide kanten bestookt met aansporingen die soms absurde dimensies aannamen, bijvoorbeeld wanneer de uitgever hem om de vertaling verzocht van hoofdstukken die hij nog niet eens had ontvangen van de auteur (Novella 1994).

Enkele delen van de roman verschenen ondertussen, tussen eind 1947 en begin 1948, in het Franse weekblad *Carrefour*. De reactie van het publiek op die verhalen was uitstekend en Félix Garas, directeur van het tijdschrift, vroeg Malaparte zelfs om meer episodes dan in het contract waren voorzien (Novella 1994). In Italië verschenen enkele delen van de roman in de lente van 1948 in het tijdschrift *Martedì*, uitgegeven door Malaparte's uitgever Bompiani.

De definitieve publicatie van het boek zou echter veel vertraging kennen, ondanks de grote haast die uitgever, auteur en vertaler elkaar oplegden. De voornaamste reden voor de vertraging waren de twee theaterstukken waaraan Malaparte gelijktijdig werkte. Aangezien de premières van *Du côté de chez Proust* en *Das Kapital* gepland waren voor respectievelijk december 1948 en januari 1949, kregen deze ondernemingen voorrang op *La Pelle*. Na dit (weinig succesvolle) intermezzo werd het gelijktijdige schrijven en vertalen voortgezet en met een jaar vertraging verscheen het boek in september 1949, met een schreeuwerig gele kaft, eindelijk in de boekenwinkels.

---

<sup>21</sup> Curzio Malaparte aan René Novella, d.d. 9 oktober 1947 (Novella 1994 : 49).

### 6.3 Op zoek naar een Italiaanse uitgever

Na de publicatie van *La Peau* wilde Malaparte het boek natuurlijk ook uitbrengen in eigen land. De tien delen die in de loop van april, mei en juni 1948 in *Martedì* waren verschenen, hadden echter een storm van kritiek teweeggebracht in Italië, vooral tegen de obsceniteiten die Malaparte in sommige scènes had tentoongesteld (Novella 1994). De uitgever van Malaparte, Bompiani in Milaan, weigerde dan ook publicatie omdat hij geen boek wilde uitgeven dat iedereen zou verwerpen en bovendien het gevaar liep verboden te worden (Tamburi 1980). Volgens Bakker (1979: 75) zou Malaparte bevangen worden door “een zeldzame aanval van woede” toen hij dit slechte nieuws vernam.

Malaparte zocht verder maar slaagde er niet in zijn boek aan de man te brengen. Geen enkele uitgeverij in Italië wilde het “monsterlijke, schandalige en immorele boek zonder boodschap” (Grana 1991: 216) uitgeven. Daarom stelde Malaparte voor aan zijn goede vriendin Daria Guarnati, een literaire agent, om met zijn middelen een uitgevershuis op te richten dat zich enkel zou bezighouden met publicaties van zijn eigen werken. Guarnati stemde toe en de uitgeverij, die de naam *Aria d'Italia* kreeg, werd opgericht te Milaan (Via Guerrazzi 13). Alle volgende werken van Malaparte zouden er gepubliceerd worden, evenals vele herdrukken van reeds verschenen werken. Alle boeken kregen een sterke kft met eenzelfde herkenbare donkerrode kleur (Guerri 1991).

Velen zagen het als een groot nadeel dat Malaparte net op het ogenblik dat het geluk hem begon toe te lachen, een volkomen onbekende uitgeefster inschakelde (Vegliani 1957). Malaparte, de echte eigenaar van de uitgeverij, was daarentegen bijzonder verheugd met de nieuwe wending. Hij was het al lang beu te moeten dansen naar de pijpen van diverse uitgevers en was er bovendien van overtuigd was dat “men niet rijk wordt met zijn tweeën: ofwel word ik rijk ofwel wordt hij rijk” (Guerri 1991: 255).

Financieel gezien stelde de uitgeverij echter bitter weinig voor. Malaparte kon nu wel autonoom beslissen over zijn uitgaven en herdrukken. *Aria d'Italia* ging in 1950 van start met publicaties van de politieke fictie *Storia di domani* (Geschiedenis van morgen), *Il battibecco* (Het gekibbel), een verzameling satirische epigrammen, en natuurlijk de reden voor de oprichting van de uitgeverij, *La Pelle*.

## 6.4 Inhoud

### 6.4.1 Bevindingen

Malaparte heeft zich in de gebeurtenissen in *La Pelle* gebaseerd op zijn ervaringen eind 1943 en begin 1944 in Napels. In die periode bekleedde hij namelijk de functie van verbindingsofficier en stond hij in voor de communicatie tussen het Amerikaanse leger en de antifascistische verzetsstrijders. Zijn directe bevelhebber en goede vriend kolonel Henri Cumming speelt samen met Malaparte een hoofdrol in het boek, dat overigens aan hem en aan alle Amerikaanse soldaten “nutteloos gesneuveld voor de vrijheid van Europa” is opgedragen.

Net zoals in *Kaputt* is ook in dit boek niet echt sprake van een echte verhaallijn. Het is veeleer een fragmentarisch samenraapsel van twaalf hoofdstukken die inhoudelijk weinig met elkaar gemeen hebben, maar symbolisch wel hetzelfde illustreren: de degradatie van het naoorlogse Napels. Het boek is ook geschreven in dezelfde kameleontische stijl die Malaparte zo eigen is: variërend van expressionistisch tot barok, van surrealistisch tot af en toe hyperrealistisch. Verder vinden we ook in deze roman talloze literaire verwijzingen terug: Dante en zijn *Hel* vormen een rode draad doorheen het hele verhaal. Verder wordt Shakespeare vaak opgevoerd, evenals Boccaccio, Cocteau, Proust, Gide, Stendhal, Baudelaire en vele anderen. Om de haverklap verwijst Malaparte naar een grote kunstenaar, wat hem het verwijt opleverde “een imitator, een pasticheur” te zijn (Grana 1991: 217).

Vrijwel alle gebeurtenissen in het boek baden in een sensationele schandaalsfeer. Daarom kan men zich ook niet van de indruk ontdoen dat Malaparte *La Pelle* ‘op maat’ heeft geschreven, met de bedoeling het betoverende succes van *Kaputt* te evenaren. De opbouw en de ingrediënten zijn dan ook dezelfde als die in *Kaputt*, maar de taferelen zijn nog gruwelijker en bijgevolg nog ongeloofwaardiger.

Toch zou Malaparte volhouden dat het boek het midden hield tussen een journalistiek dagboek en een roman, dat het fictie verbond aan realiteit, verleden aan toekomst. In een brief aan zijn Italiaanse uitgever Bompiani (die het op dat moment nog wilde publiceren) omschreef hij het als “een werk van de verbeelding, maar ook een hedendaagse historische roman (Guerra 1991:252)”. Ook de toenmalige literaire criticus Luigi Martellini schetste *La Pelle* als een “fiction based on facts: elke gebeurtenis heeft echt plaatsgevonden, maar is getransformeerd door de kunst (Grana 1973: 99)”.

Het is goed mogelijk dat vele zaken in het boek hun oorsprong hadden in de realiteit. Net zoals bij *Kaputt* is het echter onmogelijk aan te geven waar werkelijkheid en fictie in elkaar overgaan. Malaparte bezat het talent om gebeurtenissen zodanig uit te vergroten en te vervormen, dat uiteindelijk elke band met de werkelijkheid werd doorgeknipt. Ook volgens Franco Vegliani “[...] ontleende [Malaparte] zijn inspiratie aan de direct ervaren werkelijkheid, ook al slaagde zijn schrijverstalent erin deze onherkenbaar te maken” (1958: 70).

Sommige gebeurtenissen zijn echter gewoonweg uit de lucht gegrepen. We verwijzen in dit verband naar het (voor wie het boek gelezen heeft onvergetelijke) tafereel van de foltering van Febo, de hond van Malaparte, die hij omschreef als zijn “meest dierbare wezen ter wereld, [...] een hond als ik” (Malaparte 1963: 110)”. In *La Pelle* vindt Malaparte Febo terug in een dierenkliniek waar klinische experimenten op dieren worden uitgevoerd en waar hij “op zijn rug [lag] uitgestrekt met open buik en een sonde in zijn lever (ibidem: 111)”. Wat volgt is een huiveringwekkende beschrijving van de manier waarop de schedel van de hond is gespleten, de borst is opengereten en de stembanden zijn doorgesneden. Tragisch genoeg doet het verhaal ook erg realistisch aan. De werkelijkheid is echter veel minder gruwelijk: Febo stierf vreedzaam in het bed van Malaparte in zijn villa te Capri (Grana 1991). De schilder Orfeo Tamburi (1980) beschrijft zelfs hoe hij en Malaparte daags nadien een klein grafmonument bouwden voor het dode dier.

Eerder dus dan een historische roman, waarin gebeurtenissen worden verhaald die niet gebeurd zijn maar die hadden kunnen gebeuren, vormt het boek een retorisch en narratief vervormd verhaal (Grana 1973). Centraal daarin plaatste Malaparte de menselijke degradatie en de vele verschrikkingen uit de Tweede Wereldoorlog, die hij geconcentreerd heeft in het ‘bevrijde’ Napels van 1944. In een aantal weerzinwekkende scènes, die doen denken aan latere films van Federico Fellini, schetst Malaparte een volk dat zijn vrijheid en waardigheid heeft opgegeven om te kunnen overleven, om “zijn huid te redden”. In Napels, waar het volk handel dreef met zichzelf, met zijn kinderen en zijn waarden, heerst in het boek een “morele pest, die zich [...] stilaan verspreidt, in heel Italië en in heel Europa, niet het lichaam, maar de ziel verziekend”.

Malaparte wilde hiermee vooral aantonen dat de drang om te leven een mens kon herleiden tot een onmens, een monster. De nobele “strijd om niet te sterven”, die tijdens de oorlog werd gevoerd en de essentie van het menselijke leven trachtte te bewaren, stond volgens hem in scherp contrast met de degraderende “strijd om te leven”, die na de bevrijding enkel diende om “zijn eigen huid te redden” (Falqui 1950). Dit thema werd ook

gebruikt in het Italiaanse neorealisme, dat in dezelfde periode hoogtij vierde. Het grote verschil is echter dat het sociaal geëngageerde neorealisme de sociale levensomstandigheden centraal stelde, terwijl het rauwe realisme in *La Pelle* veeleer een doel op zichzelf lijkt. De obsceniteiten waarmee het boek is gevuld, lijken meer bij te dragen tot de spektakelwaarde dan tot de analyse van een psychologische en sociale misvorming (Grana 1973).

#### 6.4.2 Hoofdstukken

Het eerste hoofdstuk, *De pest*, voert de lezer temidden van het tumultueuze Napels ten tijde van de bevrijding eind 1943. Malaparte en de Amerikaanse kolonel Jack Hamilton bewegen zich voort tussen de chaotische Napolitaanse menigte, terwijl zij onderweg verschrikkelijke en meelijwekkende taferelen aanschouwen. Een van de eerste afschuwelijke beelden die het boek ons biedt, zijn de surreële vrouwelijke dwergjes die de donkere steegjes van Napels bevolken. Deze misvormde schepsels, die “doen denken aan de kleine monsters van Brueghel of Bosch” (Malaparte 1963: 19), staan in contrast met de perfecte schoonheid van de Amerikaanse soldaten in de Napolitaanse straten. *De Pest* waarover Malaparte het heeft is een morele pest, waardoor Europa sinds de bevrijding is besmet, en waarvan prostitutie en corruptie de symptomen zijn.

In het tweede hoofdstuk, *De maagd van Napels*, wordt een volgende morele verschrikking gepresenteerd. Malaparte begeeft zich, ditmaal met de Amerikaanse soldaat Jimmy Wren, naar een Napolitaanse krottenwijk, waarin het volgende tafereel zich voordoet: Amerikaanse soldaten staan in de rij om een maagd te aanschouwen. Deze ligt uitgestrekt, met wijde benen, op een bed en voor een dollar per persoon mogen de soldaten met hun vinger voelen of de vermeende maagdelijkheid werkelijkheid is.

Ook in het volgende hoofdstuk, *De pruiken*, staat een laag-bij-de-grondse praktijk centraal: de handel in ‘pruiken’, groteske plukjes blonde haren die verkocht worden aan de zwarte soldaten, die een voorkeur hebben voor blond schaamhaar. Een in tranen uitgebarsten Malaparte toont deze “trofeeën” vervolgens aan enkele Amerikaanse militairen, terwijl hij uitschreeuwt: “Zo is een vrouw, een Italiaanse vrouw eraan toe; een toef blond haar voor negersoldaten. Kijk eens, heel Italië is niet anders dan een toef blond haar” (Malaparte 1963: 56).

In het vierde hoofdstuk, *Rozen van vlees*, verhaalt Malaparte hoe drommen homoseksuelen vanuit heel Europa naar Napels toestromen om te profiteren van de talrijke wanhopige Napolitaanse jongetjes die zichzelf er prostitueren. Malaparte wordt meegenomen naar een bijeenkomst van een groep rijke homoseksuele jongeren, waar zich een verhitte ideologische discussie ontspint tussen Malaparte en een aantal aanwezigen.

In het vijfde en meest controversiële hoofdstuk, *De zoon van Adam*, manifesteert de afkeer van Malaparte voor het zedelijke verval van Napels zich op een heel expliciete manier. Samen met kolonel Hamilton woont hij een “baring” bij, een eeuwenoud homoseksueel ritueel waarbij een mannelijke bevalling wordt nagebootst. Een houten beeldje met een misvormd geslachtsorgaan doet daarbij dienst als foetus. Het hoofdstuk wordt afgesloten met de gewelddadige reactie van de Amerikaanse kolonel op een afschuwelijke orgie: “*Smeerlappen! Zwijnen!*”, riep Jack en hij deed in het wilde weg schoppen uit, terwijl hij het houten monstertje, dat hij uit de handen van Cicillo gerukt had, als een knots door de lucht zwaaide” (Malaparte 1963: 99).

Hoofdstuk zes, *De zwarte wind*, begint met een flashback van de auteur naar een zonderlinge gebeurtenis die hij meemaakte in 1941 in Oekraïne. In een donker bos met vage schimmen, rijdt hij te paard voorbij gekruisigde, nog steeds levende mannen met wie hij uiterst eigenaardige gesprekken voert. Vervolgens doet hij het verhaal van zijn overleden hond, Febo, die op afschuwelijke wijze is gefolterd in een dierenkliniek in Pisa. Aan het einde van het hoofdstuk tracht Malaparte op alle mogelijke manieren, en uiteindelijk met succes, een verwonde Amerikaanse soldaat op te vrolijken.

Hoofdstuk zeven, *Het diner van Generaal Cork*, lijkt zo gegrepen uit zijn vorige roman *Kaputt*. Tijdens een elegant banket met geallieerde officieren en Amerikaanse dames krijgen de gasten een Sirene opgediend, een zeldzame en kostbare vissoort uit het Aquarium van Napels die erg lijkt op een klein meisje zonder ledematen. Bleek van afschuw weigeren de aanwezigen van het “afgrijselijke ding” te eten. Ze eisen zelfs dat de vis wordt begraven: “Het is mogelijk dat het een vis is [...] maar het ziet er eerder als een kind uit... Veroorlooft u me erop aan te dringen; het is onze plicht dit kind te begraven... ik bedoel die vis. Wij zijn christenen” (Malaparte 1963: 147).

In het achtste hoofdstuk, *De triomf van Clorinda*, wordt verteld hoe de Prins van Candia in zijn kasteel een menigte ontvangt die net is ontkomen aan een bomontploffing. De aanblik van een getroffen meisje doet de auteur denken aan het verhaal van Clorinda. Kort samengevat gaat het over de kruisvaarder Tancredi die de vermomde Moorse



strijdster Clorinda doodt, en vervolgens ontdekt dat het de vrouw is op wie hij smoorverliefd is. Hoewel ze dood is, beleeft Clorinda toch nog een triomf.

Het negende hoofdstuk, *De vuurregen*, is het relaas van de uitbarsting van de Vesuvius in 1944. Malaparte schetst hier vooral de indruk die dat schouwspel op hem heeft nagelaten. Het hele hoofdstuk is eigenlijk een filosofische, apocalyptische beschrijving van de door hem waargenomen taferelen.

In het volgende hoofdstuk, *De vlag*, vertelt Malaparte over de intocht van de geallieerden in Rome. Op een verschrikkelijke manier belandt een inwoner die de geallieerden juichend komt begroeten door zijn onstuimigheid onder de rupsbanden van een voorbijrijdende tank. Wat ervan overblijft, is een platgereden lijk dat Malaparte metaforisch aanduidt als een menselijke vlag. De vreselijke gebeurtenis vat volgens de auteur de irrationaliteit van de oorlog samen: “[...] die vlag van mensenhuid [was] onze vlag, de ware vlag van ons allen, overwinnaars en overwonnenen, de enige vlag, waardig om die avond op de toren van het Capitool te wapperen” (Malaparte 1963: 198).

In de twee laatste hoofdstukken, *Het proces* en *De dode God*, doet Malaparte het relaas van de reactionaire terreur die hij had waargenomen tijdens de bevrijding van Florence in 1944. In een aantal gewelddadige scènes wordt verteld hoe (vermeende) fascistische werden bestraft en willekeurige executies elkaar opvolgden. In het laatste deel van het hoofdstuk bezoekt Malaparte de krater van de kort daarvoor uitgebarsten Vesuvius. Wanneer een Amerikaanse soldaat hem vraagt om mee terug te keren naar het land van de overwinnaars, weigert Malaparte ten stelligst. “Tenslotte”, concludeert hij, “[...] is het een schande de oorlog te winnen” (Malaparte 1963: 222).

## 6.5 Succes en reacties

Het succes van mijn boek [La Pelle] is echt buitengewoon. Soms schiet ik er zelfs van de lach. [...] Ik ken de (actuele) grenzen van mijn werk, ik weet heel goed dat ik beter kan, en beter zal doen, en ik weet perfect dat *Kaputt* veel beter is. Wel dan, waarom al die heisa om *La Pelle*, dat in de verste verte niet kan tippen aan *Kaputt*.

Curzio Malaparte<sup>22</sup>

*La Peau* kende meteen na de verschijning een gigantisch succes, vele malen groter dan dat van Malaparte's vorige bestsellers *Technique du coup d'état* en *Kaputt*. De eerste druk van maar liefst 30.000 exemplaren was na een maand al uitverkocht en op 9 oktober 1949, amper een week na de verschijning van het boek in Frankrijk, schreef Malaparte in euforische staat aan zijn boezemvriendin Anne:

“*La Peau* is uitgekomen en veroorzaakt al een enorme opschudding. [...] Ik zal waarschijnlijk de hele pers tegen me hebben, zoals bij *Kaputt* het geval was, omdat het boek heel hardvochtig is: maar dat zal enkel de interesse van het publiek nog meer opwekken.”<sup>23</sup>

Het werk werd inderdaad veelvuldig besproken en bekritiseerd, maar over het algemeen waren de reacties in Frankrijk vrij positief. Enkel in het destijds veelgelezen dagblad *Combat* werd Malaparte, vooral door de joodse directeur Maurice Nadeau, afgeschilderd als een collaborateur en zelfs een Nazi. Toch werd toegegeven dat Malaparte beschikte over een “talent dat meteen in het oog springt” en dat sommige hoofdstukken in het boek “zonder veel moeite beroemd zouden worden” (Grana 1991: 216).

Anders was dit in Italië, waar het boek pas werd uitgegeven eind januari 1950, na het Franse succes ervan. Aangezien Malaparte in die periode in Parijs verbleef, bereikten de berichten uit de Italiaanse pers hem enigszins met vertraging. Toch merkte hij al vrij snel dat de reacties in zijn thuisland helemaal niet gelijkaardig waren aan de Franse kritiek. Integendeel, de reacties waren er over het algemeen heel negatief en hardvochtig. Dat het boek mooi was geschreven, ontkenden er weliswaar maar weinig, maar de choquerende inhoud werd hem door velen niet vergeven. Malaparte had de Italianen te zeer verlaagd, zelfs bespot. Emilio Cecchi, een toenmalig vooraanstaand Italiaans criticus, die Malaparte

---

<sup>22</sup> Curzio Malaparte aan Orfeo Tamburi, d.d. 27 februari 1950 (Tamburi 1980: 157).

<sup>23</sup> Curzio Malaparte aan Anne, d.d. 9 oktober 1949 (Guerra 1991: 249).

later zou omschrijven als een “fabrikant van terroristische zeepbellen”, schreef in zijn *Geschiedenis van de Italiaanse literatuur*, een hedendaags letterkundig monument in Italië, dat Malaparte in *La Pelle*

met een egoïstisch en kwaadaardig gemoed zich heeft bediend van dingen die men niet kon en niet mocht beroeren [...]. Hij heeft doorstane ellende en gruwel beroofd van alle waardigheid, enkel en alleen om ze te misbruiken voor zijn literaire bedoelingen (Cecchi 1987: vol 9, 689).

In 1950 werd *La Pelle* opgenomen in de Index, de lijst van verboden boeken van de kerkelijke autoriteiten.<sup>24</sup> Het Heilige Officie had op 21 mei van dat jaar het decreet uitgevaardigd waarmee het boek voor de gelovigen verboden werd en op 18 juli werd het boek op de lijst gepubliceerd. Malaparte reageerde furieus op deze censuur met een artikel in *Tempo* op 18 juni. Gelukkig voor Malaparte, die er ondertussen een gewoonte van had gemaakt zich in het buitenland te bevinden telkens wanneer een van zijn boeken in Italië verscheen, zou de Italiaanse staat niet overgaan tot inbeslagname van het werk. Een boek op de Index plaatsen is bovendien slechts een symbolische maatregel, die in feite enkel de publiciteit en het commerciële succes van het boek bevordert.

De meeste problemen voor Malaparte kwamen vanuit Napels, de stad waarin de gebeurtenissen in het boek zich afspelen. Daar brak zowaar een politieke en intellectuele opstand uit na de verschijning van het boek. De gemeenteraad kwam in februari 1950 uitzonderlijk bijeen om zich over de “schandalige” roman te beraden en sprak een “morele ban” uit over het werk én over de auteur (Schifano 1991).

Dit belette echter niet dat er op enkele dagen tijd meer dan 8000 exemplaren van het boek werden verkocht in Napels, wat een fenomenaal succes genoemd kon worden. Ook in de rest van Italië kende het qua verkoopcijfers grote successen (Guerra 1991). Aan Angèle Manteau zou hij hierover later schrijven:

Enfin, pour la première fois de ma vie, mon pays m’a donné le grand succès que j’attendais depuis longtemps. Le livre a paru il y a 25 jours, et nous sommes déjà à la troisième édition (30<sup>e</sup> millier) ce que est énorme pour l’Italie. C’est un succès sans précédent. Aidé aussi par le Conseil Municipal de Naples, qui, m’a mis “au ban moral”. Imbéciles! Ce “ban moral” a indigné toute l’opinion publique, et tout le monde s’est rangé de mon côté.

---

<sup>24</sup> De Index librorum prohibitorum of kortweg Index was een uiteindelijk door het Heilig Officie vastgestelde lijst van boeken die katholieken niet mochten lezen omdat ze door de Rooms-katholieke Kerk verwerpelijk werden geacht.

## 6.6 De Nederlandse vertaling

De rechten op de Nederlandse vertaling van *La Pelle* had Angèle Manteau al heel vroeg aangevraagd. Op 1 augustus 1947, terwijl het boek zelfs nog grotendeels ongeschreven was, schreef ze Malaparte hierover reeds een brief. Toen Manteau een jaar later (op 11 september 1948) andermaal polste naar *La Peau*, antwoordde Malaparte dat de publicatie van het boek werd uitgesteld tot na de voorstellingen van zijn twee theaterstukken in Parijs, die gepland waren in december 1948 en januari 1949.

De Vlaamse uitgeefster zou nog een hele tijd mogen wachten. Pas op 9 oktober 1949 stelde Malaparte haar op de hoogte van zijn net verschenen boek:

La Peau a donc paru en France, et tout annonce un succès aussi important que celui de Kaputt [...]. J'aurais probablement toute la presse contre moi, car le livre est dur, [...] on dira que j'y vais trop fort. Mais ce sont des choses que j'ai souffertes, que tout le monde a souffertes, et il fallait que quelqu'un les écrive.<sup>25</sup>

Samen met de brief zond Malaparte haar eveneens een gesigneerde versie van het boek, dat Manteau meteen begon te lezen. Een tiental dagen later had ze haar antwoord klaar: het boek beviel haar erg en ze zou er graag een Nederlandse vertaling van willen publiceren. Het enige bezwaar vormde “le naturalisme de certains passages qui me fait craindre dans un pays aussi pudibond que la Hollande même des mesures de police à l'égard de ce livre.”<sup>26</sup> Meteen was dus al duidelijk dat Manteau sommige passages te ver vond gaan om in het Nederlands te publiceren.

Begin november reisde Malaparte naar Brussel. Manteau vergezelde hem toen naar een persconferentie in Amsterdam, die plaatsvond in het Hotel de l'Europe (Seghers 1992). Deze reis zou de relatie tussen de uitgeefster en de Italiaanse schrijver op persoonlijk vlak behoorlijk versterken, zo blijkt uit de veranderde toon vanaf dat moment in de bewaarde briefwisseling. Op deze reis zijn hoogstwaarschijnlijk ook afspraken gemaakt met betrekking tot “le naturalisme de certains passages” die Manteau niet volledig wenste weer te geven in de Nederlandse vertaling.

Manteau schakelde vervolgens dezelfde vertaalster in die *Kaputt* had vertaald, Johanna Paulina Ten Cate. Op 12 februari 1950 verzocht ze haar zich te belasten met de

---

<sup>25</sup> Curzio Malaparte aan Angèle Manteau, d.d. 9 oktober 1949 (AMVC-Letterenhuis).

<sup>26</sup> Angèle Manteau aan Curzio Malaparte, d.d. 18 oktober 1949 (AMVC-Letterenhuis).

Nederlandse vertaling van het boek. Over de naturalistische passages schreef Manteau toen al: “een aantal passages, die op zedelijk gebied wel wat erg ver gaan, zouden echter moeten vervallen.”<sup>27</sup> Indien Ten Cate akkoord zou gaan, wenste Angèle Manteau een persoonlijk onderhoud met haar “om samen met U vast te stellen welke gedeelten uit het boek zouden moeten wegvallen”<sup>28</sup>.

De ontmoeting vond plaats op 14 februari 1950 in Brussel. Zowel het honorarium van de vertaalster als de te wraken passages kwamen tijdens het gesprek aan bod. Het honorarium voor de vertaling werd vastgesteld op 13.000 Belgische frank, uit te betalen in twee delen; anno 2007 staat dit gelijk aan ongeveer 2.400 euro. Dit was iets minder dan het honorarium voor de vertaling van *Kaputt* (ongeveer 2.500 euro), maar de omvang van het werk was dan ook kleiner. Uit een latere brief (van 21 mei 1950) blijkt dat tijdens dit gesprek eveneens werd besloten om het vijfde en meest controversiële hoofdstuk van het boek, *De zoon van Adam*, volledig uit de vertaling weg te laten. Niet erg verwonderlijk, als we weten dat het grootste deel van dat hoofdstuk “naturalistische passages” betreft. Het wijzigen van de titel van *De Huid* in *Het vege lijf* was voordien reeds beslist, aangezien volgens de vertaalster “de eigen huid redden [...] geen Hollands [is]”<sup>29</sup>. Beide beslissingen, wat het vijfde hoofdstuk en de titel betreft, zouden later echter worden teruggedraaid.

Eind februari werd Malaparte door de Nederlandse uitgeverij Kosmos verzocht om de vertaalrechten voor *La Pelle*. Wanneer de auteur er met Manteau over begon, reageerde de uitgeefster verbolgen: ze had zich reeds bereid verklaard de roman te vertalen dus lagen de rechten bij haar uitgeverij. De uitgeefster haastte zich vervolgens om het contract te laten ondertekenen, wat op 14 maart door beide partijen gebeurde. De voorwaarden waren overigens net dezelfde als bij het contract voor de vertaling van *Kaputt*.

In de loop van de maand mei besloot Manteau, waarschijnlijk om de voortgang van het verhaal niet te verhinderen, haar beslissing met betrekking tot het schrappen van het vijfde hoofdstuk te herzien. Op 11 mei schreef ze Ten Cate: “Bij nader inzien menen wij toch dat het beter zal zijn het hoofdstuk “Le Fils d’Adam” niet in zijn geheel weg te laten, doch er slechts enkele alinea’s geheel of gedeeltelijk in te schrappen.”<sup>30</sup> De vertaalster had hierop geen bezwaar en liet zich voor de weglatingen leiden door een Franse versie van het boek waarin Angèle Manteau de te wraken zinnen en passages nauwkeurig had onderlijnd.

---

<sup>27</sup> Angèle Manteau aan J.P. Ten Cate, d.d. 12 februari 1950 (AMVC-Letterenhuis).

<sup>28</sup> Idem

<sup>29</sup> J.P. Ten Cate aan Angèle Manteau, d.d. 23 januari 1950 (AMVC-Letterenhuis).

<sup>30</sup> Angèle Manteau aan J.P. Ten Cate, d.d. 11 mei 1950 (AMVC-Letterenhuis).

De voortgang van de vertaling verliep zoals gepland en half juni kon de vertaalster haar opdrachtgeefster berichten dat ze de vertaling had voltooid. Manteau vroeg haar de resterende hoofdstukken op te sturen naar Jan Spierdijk in Amsterdam, een journalist van de krant *De Telegraaf*, aan wie Manteau had gevraagd om de vertaling van *La Pelle* na te kijken.

Deze lector had heel wat aan te merken op de vertaling. Vooral de stijl liet volgens hem vaak te wensen over: “slordigheden, en vooral in de beschrijvende gedeelten was [...] het proza van Malaparte dikwijls niet fraai weergegeven.”<sup>31</sup> Toen Manteau de vertaalster hierover aansprak, reageerde deze furieus. Ogenblikkelijk wilde ze weten wie deze lector was en wat zijn opmerkingen waren. Manteau reageerde (erg zakelijk) met een weerwoord dat bij Ten Cate nog meer kwaad bloed zetten:

Wij hebben hier [...] zelf uw vertaling zorgvuldig doorgelezen en sommige passages en zinnen, die ons minder duidelijk of minder mooi leken, hebben wij met de Franse en Duitse vertalingen vergeleken. Inderdaad bleek mij dat deze vertalingen in sommige gevallen juist of mooier waren en wij hebben Uw tekst aan de hand daarvan gecorrigeerd.<sup>32</sup>

De bovenstaande aanmerking werd bovendien geïllustreerd met enkele goedgekozen voorbeelden. Manteau voegde drie passages toe aan de brief die “minder mooi leken” en ze zette de Duitse en Franse vertaling er nauwkeurig onder, als bewijs dat de vertaling van Ten Cate in die concrete passages tekortschoot.

Zoals gezegd waren deze passages erg goed geselecteerd: niet enkel was de vertaling van Ten Cate in de aangehaalde delen “minder mooi”, in twee van de drie gevallen zat er bovendien een vertaalfout in. Dit was eveneens het geval in het voorbeeld hieronder, waarvan de oorspronkelijke Italiaanse tekst luidt: “Lontano, fuor da una caligine azzurra, sorgeva il niveo Soratte” (Malaparte 1949a: 335). De (gegronde) verbetering van Manteau werd als volgt aan de vertaalster meegedeeld:

Blz. 309: in de verte, buiten en blauwe nevel, rees de sneeuw witte Soratte op.  
(Du[itse] vert[aling]: In de Ferne ragte aus blauer Nebelschicht den schieeige Soracte.  
Fr[anse] Vert[aling]: Dans le lointain, le Soracte neigeux surgissait d'un épais brouillard bien).

---

<sup>31</sup> Angèle Manteau aan J.P. Ten Cate, d.d. 25 augustus 1950 (AMVC-Letterenhuis).

<sup>32</sup> Angèle Manteau aan J.P. Ten Cate, d.d. 27 september 1950 (AMVC-Letterenhuis).

Door ons veranderd in: In de verte verrees de met sneeuw bedekte Soratte uit een dichte blauwe nevel.<sup>33</sup>

Ten Cate was evenwel niet uit haar lood geslagen door de kritiek. Integendeel, ze vond het onbetamelijk dat haar vertaling werd vergeleken met de (secundaire) Franse en Duitse vertalingen: “Wat garandeert u, dat dit juiste vertalingen zijn? Een critiek op een vertaling geldt alleen, wanneer deze vertaling vergeleken wordt met de originele tekst [...]”<sup>34</sup> Een zeer juiste opmerking, maar Manteau had nu eenmaal niemand in dienst die de Italiaanse taal machtig was. Bovendien was het niet zozeer de “juistheid” die voor Manteau van belang was, maar wel de stijl, de “schoonheid”, en die had de Franse vertaling in overvloed.<sup>35</sup>

Ten Cate weigerde zich neer te leggen bij de situatie en wenste niet dat de Nederlandse vertaling van *La Pelle* haar naam zou dragen, aangezien ze het volkomen oneens was met de “zogenaamde correcties” van de lector, “die blijk geeft het Italiaanse origineel niet te kennen.”<sup>36</sup> Manteau had hiermee geen enkel probleem en schreef de vertaling in de Nederlandse uitgave toe aan P. Petersen, een fictieve naam.

Hoogstwaarschijnlijk heeft Elisabeth “Bep” Eenhoorn (1920), de rechterhand van Manteau in die jaren, zich ontfermd over de verbetering van *De huid*. De lector, Jan Spierdijk, had weliswaar veel aan te merken op de vertaling, maar had zich beperkt tot een kritische bespreking van de eerste bladzijden van het boek. Op de teruggevonden documenten met betrekking tot deze verbeteringen, werd bovendien in potloodschrift dikwijls negatieve commentaar bijgeschreven. Dit was waarschijnlijk het werk van Bep Eenhoorn, die de opmerkingen van Spierdijk veelal overdreven vond. De verbeteringen op dit document zijn in de uiteindelijke vertaling dan ook niet doorgevoerd.

Voor het drukken van *De huid* zocht Manteau toenadering tot de Noord-Nederlandse drukkerij De Ijsel, gelegen in de drukkersstad Deventer. Daar bestelde Manteau op 25 september 1950, zodra de vertaling was voltooid, 30.000 prospectussen van *De huid*. In een brief van haar man François Closset aan Jan Greshoff op 20 oktober lezen we:

---

<sup>33</sup> Idem

<sup>34</sup> J.P. Ten Cate aan Angèle Manteau, d.d. 16 oktober 1950 (AMVC-Letterenhuis).

<sup>35</sup> Curzio Malaparte liet zich in deze periode heel vaak ontvallen hoe geslaagd hij de Franse vertaling van *La Pelle* wel vond. Hij wilde Renè Noovella, de Franse vertaler, dan ook op alle mogelijke manieren aan zich binden, zodat die al zijn werken zou vertalen. Het is niet ondenkbaar dat Malaparte dit ook aan Manteau, tijdens een van hun vele ontmoetingen, heeft meegedeeld.

<sup>36</sup> J.P. Ten Cate aan Angèle Manteau, d.d. 30 november 1950 (AMVC-Letterenhuis).

[...] misschien zal ze [Manteau] volgende week naar Nederland moeten gaan om te trachten de eerste proeven los te krijgen van het laatste boek van Malaparte (De huid) waarvan ze de druk heeft toevertrouwd aan een drukker in het land “waar zij die geloven geen haast hebben.”<sup>37</sup>

Ze bestelde meteen ook de eerste druk (3.000 exemplaren), die werd afgeleverd op 15 februari 1951. Het boek verscheen vervolgens vermoedelijk in de loop van maart. De tweede druk (1500 exemplaren), werd afgeleverd in april 1951 maar zou pas in januari 1952 verschijnen. De derde druk (1.060 exemplaren) lag in oktober 1953 in de boekenwinkels.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> François Closset aan Jan Greshoff, d.d. 20 oktober 1950 (Letterkundig Museum, Den Haag).

<sup>38</sup> De oplagecijfers zijn gebaseerd op de resultaten van het onderzoekwerk van Kevin Absillis in het stadsarchief van de gemeente Deventer op 1 april 2004. De verschijningsdata van de verschillende drukken van *De huid* zijn overgenomen uit Bruinsma (2000).



## 6.7 Censuur van seksuele passages

### 6.7.1 Probleemstelling

Het onderzoek dat aan de basis ligt van onderhavige verhandeling kwam hoofdzakelijk tot stand naar aanleiding van enkele fragmenten uit de bewaarde correspondentie van het Vlaamse uitgevershuis A. Manteau. In deze fragmenten, die wij in het vorige hoofdstuk uitvoerig hebben geanalyseerd, is sprake van het schrappen of censureren van sommige passages “die op zedelijk gebied wel wat erg ver gaan”<sup>39</sup> uit de vertaling van Curzio Malaparte’s *La Pelle*.

Om een goed beeld te hebben van de reikwijdte van deze ingrepen, was een systematisch tekstvergelijkend onderzoek van de toenmalige bron- en doelttekst natuurlijk onontbeerlijk. Om dit werk goed af te bakenen (de roman telt ongeveer 124.000 woorden), was het nodig doelgericht te speuren naar een welbepaalde soort censuur. In het eerste hoofdstuk van deze verhandeling hebben we gezien dat censuur in literaire vertalingen kan toegepast worden om tal van redenen en op heel uiteenlopende manieren. Bij deze vertaalvergelijking is de aandacht dus enkel uitgegaan naar de censuur van passages uit ethische overwegingen. Het uitgangspunt vormden de bedenkingen van Angèle Manteau bij “le naturalisme de certains passages”<sup>40</sup>, de delen die zij doelbewust wilde schrappen.

In deze sectie worden de resultaten van deze vertaalvergelijking gepresenteerd. We hebben getracht te streven naar volledigheid; ook passages die maar een minimale “naturalistische” ondertoon hebben en die in de vertaling gemanipuleerd lijken, zijn opgenomen in de lijst.

In een later stadium zijn alle gecensureerde passages getoetst aan de Franse vertaling, *La Peau*, om vast te stellen in hoeverre zij in deze vertaling al dan niet natuurgetrouw zijn weergegeven. De resultaten van dit kleinschalige onderzoek zijn eveneens opgenomen in onderstaande lijst.

---

<sup>39</sup> Angèle Manteau aan J.P. Ten Cate, d.d. 12 februari 1950 (AMVC-Letterenhuis).

<sup>40</sup> Angèle Manteau aan Curzio Malaparte, d.d. 18 oktober 1949 (AMVC-Letterenhuis).

Voor het onderzoek hebben we gebruik gemaakt van volgende brontekst:

Malaparte, Curzio (1949). *La Pelle : storia e racconto*. Rome-Milaan: Aria d'Italia, 5<sup>de</sup> druk.

En volgende doelteksten:

Malaparte, Curzio (1963). *De huid*. Brussel-Den Haag: Manteau, 3<sup>de</sup> druk, 1963. Vertaald door P. Petersen (pseudoniem van Johanna Paulina Ten Cate).

Malaparte, Curzio (1949). *La Peau*. Parijs: Les Editions Denoël, 1<sup>ste</sup> druk. Vertaald door René Novella.

Onderstaande tabel is een voorbeeld van de gekozen werkwijze om de resultaten weer te geven. De getallen in de eerste kolom zijn de bladzijden in respectievelijk bron- en doeltekst. 19-9 betekent dus dat de betreffende passage teruggevonden kan worden op pagina 19 van de Italiaanse brontekst, en op pagina 9 van de Nederlandse vertaling. 19-23 betekent hetzelfde, maar het tweede getal slaat dan op de Franse vertaling.

19.9	<i>In dit vak staat de letterlijke, originele Italiaanse tekst cursief gedrukt.</i>	→	<i>In dit vak staat de letterlijke, Nederlandse tekst cursief gedrukt.</i>
		→	In dit vak is een eigen vertaling toegevoegd, <b>waarbij het weggelaten of gewijzigde deel vet gedrukt staat.</b>
		→	In dit vak staat een persoonlijk commentaar op de Nederlandse vertaling.
19.23		→	<i>In dit vak staat de letterlijke, Franse tekst cursief gedrukt.</i>
		→	In dit vak staat een persoonlijk commentaar op de Franse vertaling.

## 6.7.2 Inventaris van de gecensureerde passages

### ➤ Hoofdstuk 1: De pest

19.9	<i>Ragazzi e bambine di otto, di dieci anni, che i soldati [...] palpavano sollevando loro la veste o infilando la mano fra i bottoni dei calzoncini.</i>	→	<i>Jongens en meisjes van acht à tien jaar, die door [...] soldaten onder hun kleren betast werden.</i>
		→	Jongens en meisjes van acht à tien jaar, die door [...] soldaten betast werden, <b>door hen de kleren uit te doen, of door een hand tussen de knopen van hun broekjes te stoppen.</b>
		→	Beschrijving van erotische aard wordt sterk verbloemd en gedeeltelijk weggelaten.
19.21	<i>Ragazzi e bambine di otto, di dieci anni, che i soldati [...] palpavano sollevando loro la veste o infilando la mano fra i bottoni dei calzoncini</i>	→	<i>Des garçons et des petites filles de huit ou dix ans, que les soldats [...] palpaient en relevant les robes ou en glissant leur main entre les boutons des culottes.</i>
		→	Correcte en volledige vertaling. Geen enkele vorm van censuur.

➤ **Hoofdstuk 2: De maagd van Napels**

55.29	« Per un tozzo di pane ciascuno di noi è pronto a vendere la propria moglie, le proprie figlie, a insozzare la propria madre, a vendere i fratelli e gli amici, a prostituirsi a un altro uomo »	→	“Voor een stuk brood is iedereen van ons bereid zijn eigen vrouw en zijn eigen kinderen te verkopen en zich te prostitueren.”
		→	Voor een stuk brood is iedereen van ons bereid zijn eigen vrouw en zijn eigen kinderen te verkopen, <b>zijn moeder te onteren en zich aan een andere man te prostitueren.</b>
		→	Gedeeltelijke weglating van licht onzedelijke uitspraak.
55.65	« Per un tozzo di pane ciascuno di noi è pronto a vendere la propria moglie, le proprie figlie, a insozzare la propria madre, a vendere i fratelli e gli amici, a prostituirsi a un altro uomo »	→	<i>Pour une croûte de pain chacun de nous est prêt à vendre sa femme, ses filles, à souiller sa propre mère, à sacrifier ses frères et ses amis, à se prostituer à un autre homme.</i>
		→	Correcte en volledige vertaling. Geen enkele vorm van censuur.

61.32	<i>La ragazza [...] afferrò [...] i lembi della sottana, e lentamente li sollevò. Prima apparvero i ginocchi, [...] poi la pelle nuda delle coscie, poi l'ombra del pube.</i>	→	<i>Het meisje [...] pakte de zoom van haar rok [...] beet en tilde die langzaam op: eerst werden haar knieën [...] zichtbaar, toen de naakte huid daarboven.</i>
		→	Het meisje [...] pakte de zoom van haar rok [...] beet en tilde die langzaam op: eerst werden haar knieën [...] zichtbaar, dan de naakte huid <b>van haar dijen, en dan de schaduw van haar schaamstreek.</b>
		→	Beschrijving van erotische aard wordt gedeeltelijk weggelaten.

61.72	<i>La ragazza [...] afferrò [...] i lembi della sottana, e lentamente li sollevò. Prima apparvero i ginocchi, [...] poi la pelle nuda delle coscie, poi l'ombra del pube.</i>	→	<i>La jeune fille [...] prit [...] le bord de sa jupe et la souleva lentement: d'abord apparurent ses genoux [...], puis la peau nue des cuisses, puis l'ombre du pubis.</i>
		→	Correcte en volledige vertaling. Geen enkele vorm van censuur.

61.32	<i>"She is a virgin. You can touch. Put your finger inside. Only one finger." [...] Un negro allungò la mano, e provò col dito. "Yes, she is like a child" disse il negro con voce rauca, facendo roteare lentamente il dito. "Get out the finger" disse l'uomo [...]. "Really, she is a virgin" disse il negro ritraendo il dito.</i>	→	<i>"Ze is een maagd. U mag haar aanraken.[...]  Een neger stak zijn hand uit. [...]  "Ja, ze is als een kind", zei de neger met hese stem.  "Het is genoeg", zei de man [...]  "Ze is inderdaad een maagd", zei de neger zich terugtrekkend.</i>
		→	<i>"Ze is een maagd. <b>U mag voelen. Steek uw vinger erin. Één vinger maar.</b> [...]"  Een neger stak zijn hand uit, <b>en voelde met zijn vinger.</b>  "Ja, ze is als een kind", zei de neger met hese stem, <b>terwijl hij lanzaam met zijn vinger ronddraaide.</b>  "<b>Haal de vinger eruit</b>", zei de man [...]  "Ze is inderdaad een maagd", zei de neger <b>zijn vinger terugtrekkend.</b></i>
		→	Beschrijving van seksuele aard wordt sterk gecensureerd.
61.73	<i>"She is a virgin. You can touch. Put your finger</i>	→	<i>"She is a virgin. You can touch. Put your finger inside. Only one finger. [...]"</i>

	<p><i>inside. Only one finger.”</i>  <i>[...]</i>  <i>Un negro allungò la mano, e provò col dito.</i>  <i>“Yes, she is like a child” disse il negro con voce rauca, facendo roteare lentamente il dito.</i>  <i>“Get out the finger” disse l’uomo [...].</i>  <i>“Really, she is a virgin” disse il negro ritraendo il dito.</i></p>		<p><i>Un nègre allongea sa main, et fit l’essai avec le doigt.</i>  <i>« Yes, she is like a child », dit le nègre d’une voix rauque, faisant tourner lentement son doigt.</i></p> <p><i>“Get out your finger”, dit l’homme [...]</i></p> <p><i>“Really, she is a virgin”, dit le nègre en retirant son doigt.</i></p>
		→	<p>Correcte en volledige vertaling. Geen enkele vorm van censuur.</p>

63.33	<p><i>“[...] per sentirsi eroi, tutti i vincitori hanno bisogno di vedere queste cose. Hanno bisogno di ficcare il dito dentro una povera ragazza vinta.”</i>  <i>“Preferisco aver perso la guerra, [...] piuttosto che andare a ficcare un dito fra le gambe di una vergine per avere il piacere e l’orgoglio di sentirmi vincitore. »</i></p>	→	<p><i>“[...] om zich helden te voelen, hebben alle overwinnaars er behoefte aan dergelijke dingen te zien.”</i></p> <p><i>“Dan vind ik het prettiger de oorlog verloren te hebben [...], in plaats van te onderzoeken of dat meisje een maagd is om het trotse plezier te smaken me overwinnaar te voelen.”</i></p>
		→	<p><i>“[...] om zich helden te voelen, hebben alle overwinnaars er behoefte aan dergelijke dingen te zien. <b>Ze hebben er behoefte aan hun vinger in een arm overwonnen meisje te steken.</b>”</i></p> <p><i>“Dan vind ik het prettiger de oorlog verloren te hebben [...], <b>in plaats van mijn vinger tussen de benen ban een maagd te gaan steken</b> om het trotse plezier te smaken me overwinnaar te voelen.”</i></p>
		→	<p>Doordat in de betreffende passage het voelen met de vinger in de vertaling is gecensureerd, moeten natuurlijk ook alle latere verwijzingen naar die daad uit de tekst weggelaten worden.</p>

63.74	<p>“[...] per sentirsi eroi, tutti i vincitori hanno bisogno di vedere queste cose. Hanno bisogno di ficcare il dito dentro una povera ragazza vinta.”</p> <p>“Preferisco aver perso la guerra, [...] piuttosto che andare a ficcare un dito fra le gambe di una vergine per avere il piacere e l’orgoglio di sentirmi vincitore. »</p>	→	<p>« [...] Pour se sentir des héros, tous les vainqueurs ont besoin de voir ces choses-là. Ils ont besoin de fourrer leur doigt dans une pauvre fille vainque. »</p> <p>« J’aime mieux avoir perdu la guerre [...], plutôt que d’aller fourrer mon doigt entre les jambes d’une vierge pour avoir le plaisir et l’orgueil de me sentir vainqueur. »</p>
		→	Correcte en volledige vertaling. Geen enkele vorm van censuur.

63.33	« Pagheresti non un dollaro, ma due, ma tre dollari, per vedere un uomo sbottonarsi i calzoni e aprir le gambe. »	→	“Jij zou niet één dollar, maar wel twee, drie dollar betalen, om een man zijn benen te zien spreiden.”
		→	“Jij zou niet één dollar, maar wel twee, drie dollar betalen, om een man <b>zijn broek te zien losknopen</b> en zijn benen te spreiden.”
		→	Gedeeltelijke weglating van licht onzedelijke uitspraak.
63.75	« Pagheresti non un dollaro, ma due, ma tre dollari, per vedere un uomo sbottonarsi i calzoni e aprir le gambe. »	→	« Tu ne paieras pas un dollar, mais deux, mais trois dollars, pour voir un homme déboutonner son pantalon et ouvrir les jambes. »
		→	Correcte en volledige vertaling. Geen enkele vorm van censuur.

63.33	“Dimmi la verità Jimmy, quando tornerai in America,[...], ti piacerà raccontare che il vostro dito di vincitori è passato sotto l’arco di trionfo delle gambe delle povere ragazze italiane.”	→	“Zeg eens eerlijk, Jimmy, je zult, als je weer in Amerika bent, [...], er beslist plezier in hebben te vertellen, hoe je je bij dat arme Italiaanse meisje een overwinnaar hebt gevoeld.”
		→	“Zeg eens eerlijk, Jimmy, je zult, als je weer in Amerika bent, [...], er beslist plezier in hebben te vertellen, <b>dat jouw</b>

			<b>overwinnaarsvinger onder de triomfboog van de benen van de arme Italiaanse meisjes is geweest.”</b>
		→	Gedeeltelijke weglating van licht onzedelijke uitspraak. Doordat in de betreffende passage het voelen met de vinger in de vertaling is gecensureerd, moeten natuurlijk ook alle latere verwijzingen naar die daad uit de tekst weggelaten worden.
63.76	<i>“Dimmi la verità Jimmy, quando tornerai in America,[...], ti piacerà raccontare che il vostro dito di vincitori è passato sotto l’arco di trionfo delle gambe delle povere ragazze italiane.”</i>	→	<i>« Dis-moi la vérité, Jimmy, quand tu rentreras en Amérique, [...], ça te fera plaisir de raconter que votre doigt de vainqueurs est passé sous l’arc de triomphe formé par les jambes des pauvres filles d’Italie. »</i>
		→	Correcte en volledige vertaling. Geen enkele vorm van censuur.

69.37	<i>[...], vedevo le gambe di quelle sciagurate lentamente aprirsi, divaricarsi in modo orribile, mostrando il nero pube fra il roseo bagliore della carne nuda.</i>	→	<i>[...], zag ik de benen van die ongelukkigen zich langzaam openen, zich op een afschuwelijke manier spreiden.</i>
		→	<i>[...], zag ik de benen van die ongelukkigen zich langzaam openen, zich op een afschuwelijke manier spreiden, <b>terwijl ze de zwarte schaamstreek tussen de rozige schittering van het naakte vlees lieten zien.</b></i>
		→	Beschrijving van erotische aard wordt hier gewoon weggelaten.
69.83	<i>[...], vedevo le gambe di quelle sciagurate lentamente aprirsi, divaricarsi in modo orribile, mostrando il nero pube fra il roseo bagliore della carne nuda.</i>	→	<i>[...], je voyais les jambes de ces malheureuses s’ouvrir lentement, s’écarter d’une façon horrible, montrant leur noir pubis dans la lueur rose de la chair nue.</i>
		→	Correcte en volledige vertaling. Geen enkele vorm van censuur.



➤ **Hoofdstuk 3: De pruiken**

75.40	<i>La vera bandiera italiana non è il tricolore, ma il sesso, il sesso maschile. Il patriottismo del popolo italiano è tutto lì, nel pube. [...] tutto è lì, fra le gambe, tutto è lì, nel sesso: che in Italia è bellissimo, degno delle nostre antiche e gloriose tradizioni di civiltà.</i>	→	<i>De echte Italiaanse vlag is niet de driekleur, maar dat zijn de mannelijke genitaliën. Daar zetelt de vaderlandsliefde van het Italiaanse volk. [...] alles zetelt daar, tussen de benen.</i>
		→	De echte Italiaanse vlag is niet de driekleur, maar dat is <b>de mannelijke sekse</b> . Daar zetelt de vaderlandsliefde van het Italiaanse volk, <b>in de schaamstreek</b> . [...] alles zetelt daar, tussen de benen, <b>alles zetelt daar, in de sekse: dat in Italië prachtig is, onze antieke en roemrijke culturele tradities waardig</b> .
		→	Beschrijving met licht erotische elementen, wordt hier verbloemd weergegeven, en gedeeltelijk geknipt.
75.89	<i>La vera bandiera italiana non è il tricolore, ma il sesso, il sesso maschile. Il patriottismo del popolo italiano è tutto lì, nel pube. [...] tutto è lì, fra le gambe, tutto è lì, nel sesso: che in Italia è bellissimo, degno delle nostre antiche e gloriose tradizioni di civiltà.</i>	→	<i>Le véritable drapeau italien n'est pas le drapeau tricolore, mais le sexe, le sexe masculin. Le patriotisme du peuple italien est tout entier là, dans le pubis. [...] tout est là, entre les jambes, tout est là, dans le sexe : qui en Italie est très beau, digne de nos anciennes et glorieuses traditions.</i>
		→	Correcte en volledige vertaling. Geen enkele vorm van censuur.

105.56	<i>[...] ficcai le dita nell'occhiello di raso rosso, agitandole in modo osceno.</i>	→	<i>[...] stak ik mijn vinger door het rood satijnen knoopsgat.</i>
		→	<i>[...] stak ik mijn <b>vingers</b> door het rood satijnen knoopsgat, <b>terwijl ik er op obscene wijze mee bewoog</b>.</i>

		→	Beschrijving van erotische aard wordt sterk verbloemd en gedeeltelijk weggelaten.
105.127	<i>[...] ficcai le dita nell'occhiello di raso rosso, agitandole in modo osceno.</i>	→	<i>[...]je passai mes doigts dans la boutonnière de satin rouge, je l'agrandis avec mes doigts, j'y enfilai mon poignet agitant la "perruque" d'une façon obscène.</i>
		→	Een eigenaardige wending doet zich voor in deze passage. De obsceniteit wordt niet verbloemd, integendeel, maar wordt zelfs uitvergroot door van de vingers die door de "pruik" worden gestoken, een nog obscenere vuist te maken.

➤ **Hoofdstuk 4: De rozen van vlees**

147.79	<i>Li tastavano, alzavan loro le vesti, ficcavano le loro lunghe, esperte dita fra i bottoni dei calzoncini, contrattavano il prezzo mostrando le dita della mano.</i>	→	<i>Ze bevoelden ze, stroopten hun kleren op en werden het eens over de prijs door hun vingers op te steken.</i>
		→	Ze bevoelden ze, stroopten hun kleren op, <b>staken hun lange, ervaren vingers tussen de knopen van hun broekjes</b> , en werden het eens over de prijs door hun vingers op te steken.
		→	Beschrijving van seksuele aard wordt sterk gecensureerd.
147.179	<i>Li tastavano, alzavan loro le vesti, ficcavano le loro lunghe, esperte dita fra i bottoni dei calzoncini, contrattavano il prezzo mostrando le dita della mano.</i>	→	<i>Ils les tâtaient, relevaient leur chemise, glissaient leur longs doigts entre les boutons des petites culottes, discutaient les prix en montrant leurs doigts.</i>
		→	Correcte en volledige vertaling. Geen enkele vorm van censuur.

➤ **Hoofdstuk 5: De zoon van Adam**

169.90	<i>[...] dalle zazous femmine, [...] vestite anch'esse in modo eccentrico, con una maglia lunga fino al pube e una gonnella corta fin sopra il ginocchio.</i>	→	<i>[...] door vrouwelijke zazous, [...] die ook op een excentrieke manier gekleed gingen met een lange trui tot over de heupen en een kort rokje tot boven de knie.</i>
		→	[...] door vrouwelijke zazous, [...] die ook op een excentrieke manier gekleed gingen met een lange trui tot <b>aan de schaamstreek</b> en een kort rokje tot boven de knie.
		→	“Pube”, wat schaamstreek of schaambeen betekent, wordt hier vervangen door het minder vagere “heupen”. Lichte vorm van censuur uit seksuele overwegingen.
169.205	<i>[...] dalle zazous femmine, [...] vestite anch'esse in modo eccentrico, con una maglia lunga fino al pube e una gonnella corta fin sopra il ginocchio.</i>	→	<i>[...] de zazous-femmes, [...] habillées elles aussi d'une façon excentrique, avec un long tricot descendant jusqu'à la hauteur du pubis, et une jupe très courte qui s'arrêtait au-dessus du genou.</i>
		→	Correcte en volledige vertaling. Geen enkele vorm van censuur.

<p>180.96</p>	<p><i>Io guardai il bambino, e inorridii. Era un'antica statuetta di legno, un feticcio rozaamente scolpito, e pareva una die quei simulacri fallici dipinti sulle pareti nelle case di Pompei. Il capo aveva piccolissimo e informe, le braccia corte e scheletriche, il ventre gonfio, enorme, e dal basso del ventre sporgeva un fallo di grossezza e di forma mai viste, quasi la testa di un fungo velenoso, rossa e sparsa di macchioline bianche. Dopo aver mirato a lungo il mostriciattolo, Georges se lo accostó al viso, appoggió le labbra sulla testa di quel fungo, e l'andava baciando e mordendo. Era pallido, sudato, ansante, e gli tremavan le mani. Tutti gli si strinsero intorno squittendo, sollevando, e agitando le braccia, e facendo a gara per baciare quello schifoso fallo, con un furore che aveva del meraviglioso e dell'orribile.</i></p>	<p>→</p>	<p><i>Ik wierp een blijk op het kind en huiverde. Het was een oud, houten beeldje, een ruw gesneden mascotte en het leek op een van de phallus-afbeeldingen, geschilderd op de wanden van de huizen on Pompei.</i></p>
		<p>→</p>	<p>Ik wierp een blijk op het kind en huiverde. Het was een oud, houten beeldje, een ruw gesneden mascotte en het leek op een van de phallus-afbeeldingen, geschilderd op de wanden van de huizen on Pompei. <b>Het hoofd was heel klein en vormeloos, de armen kort en skeletachtig, de buik opgezwollen, enorm, en uit de onderbuik stak een fallus van nooit geziene grootte en vorm, bijna als de kop van een giftige paddestoel, rood en bezaaid met witte vlekken. Na het monstertje lang te hebben aanschouwd, zette George het tegen zijn gezicht, plaatste zijn lippen op de kop van die paddestoel, en begon die te kussen en erop te bijten. Hij was bleek, bezweet, aan het hijgen, en zijn handen beefden. Ze verdrongen zich allen rond hem, piepend,</b></p>

			<b>hun armen opheffend en ermee zwaaiend, terwijl ze een wedstrijd deden om die gore fallus te kussen, met een hevigheid die iets geweldigs en afschuwelijks had.</b>
			Een hele passage van wel 12 zinnen in de brontekst, wordt hier meedogenloos gecensureerd omwille van de expliciet seksuele inhoud.
180.218	<i>Io guardai il bambino, e inorridii. Era un'antica statuetta di legno, un feticcio rozaamente scolpito, e pareva una die quei simulacri fallici dipinti sulle pareti nelle case di Pompei. Il capo aveva piccolissimo e informe, le braccia corte e scheletriche, il ventre gonfio, enorme, e dal basso del ventre sporgeva un fallo di grossezza e di forma mai viste, quasi la testa di un fungo velenoso, rossa e sparsa di macchioline bianche. Dopo aver mirato a lungo il mostriciattolo, Georges se lo accostó al viso, appoggió le labbra sulla testa di quel fungo, e l'andava baciando e mordendo. Era pallido, sudato, ansante, e gli tremavan le mani. Tutti gli si strinsero intorno squittendo, sollevando, e agitando le braccia, e facendo a gara per baciare quello schifoso fallo, con un furore che aveva del meraviglioso e dell'orribile.</i>	→	<i>Je regardai l'enfant et fus glacé d'horreur. C'était une ancienne statuette en bois, un fétiche grossièrement sculpté, ressemblant à un de ces emblèmes phalliques peints sur les murs des maisons de Pompéi. La tête était toute petite et informe; les bras courts et squelettiques, le ventre enflé, énorme, et du bas du ventre sortait un phallus de grosseur et de forme insolites, rappelant la tête d'un champignon vénéneux, rouge et couvert de taches blanches. Après avoir longuement contemplé le petit monstre, Georges l'approcha de son visage, appuya ses lèvres sur la tête du champignon, et le mordait, l'embrassait. Il était pâle, couvert de sueur, haletant et ses mains tremblaient. Tous se pressèrent autour de lui en glapissant, levant et agitant les mains, rivalisant d'efforts pour réussir à embrasser le répugnant phallus, avec une fureur à la fois merveilleuse et horrible.</i>
		→	Correcte en volledige vertaling. Geen enkele vorm van censuur.

<p>184.98</p>	<p><i>A un tratto, con un grido che suonó meravigliosamente orribile al mio orecchio, George cadde in ginocchio davanti a Cicillo, e con un mugolio d'amore e di dolore gli immerse il viso fra le coscie.</i></p> <p><i>Con un moto lento, pesante, quasi cattivo, il giovane si volse, si stese con la faccia sul letto, offrendo le natiche magre e muscolose: selvaggiamente gridando e piangendo, George gli baciava, gli mordeva le natiche, e intanto si andava spogliando in furia, si sbottonava, si calava i calzoni, e tutti, gridando e piangendo, si sbottonavano, si calavano i calzoni, si buttavano in ginocchio, si baciavano, si mordevano l'un l'altro le natiche, trascinandosi carponi per la stanza con un mugolio puerile e feroce.</i></p>	<p>→</p>	<p><i>Plotseling viel George met een gil, die mij buitengewoon afschuwelijk in de oren klonk, voor Cicillo op de knieën.</i></p> <p><i>Met een langzame, trage, bijna boosaardige beweging, draaide de jongen zich om en strekte zich voorover op het bed uit, terwijl George wild begon te schreeuwen en te huilen. En alle anderen wierpen zich ook schreeuwend en huilend op de knieën, omhelsden elkaar en kropen op handen en voeten door de kamer, onder het uitstoten van een kinderachtig en woest geloei.</i></p>
		<p>→</p>	<p><i>Plotseling viel George met een gil, die mij buitengewoon afschuwelijk in de oren klonk, voor Cicillo op de knieën, <b>en met een gekreun van liefde en van pijn stak hij zijn gezicht tussen diens dijen.</b></i></p> <p><i>Met een langzame, trage, bijna boosaardige beweging, draaide de jongen zich om en strekte zich voorover op het bed uit, <b>zijn magere en gespierde billen aanbiedend: George kuste en beet in diens billen, en ondertussen begon hij zich met grote haast uit te kleden, hij knoopte zich los en liet zijn broek zakken. En alle anderen, schreeuwend en huilend, knoopten zich los, lieten hun broek zakken, wierpen zich op de knieën, kusten en beten in elkaars billen, en kropen op handen en voeten door de kamer, onder het uitstoten van een kinderachtig en wild gekreun.</b></i></p>

		→	Ook hier worden seksuele verwijzingen geknipt en gecensureerd. Enkel 'onschuldige' uitingen mogen blijven staan.
184.222	<p><i>A un tratto, con un grido che suonó meravigliosamente orribile al mio orecchio, George cadde in ginocchio davanti a Cicillo, e con un mugolio d'amore e di dolore gli immerse il viso fra le coscie.</i></p> <p><i>Con un moto lento, pesante, quasi cattivo, il giovane si volse, si stese con la faccia sul letto, offrendo le natiche magre e muscolose: selvaggiamente gridando e piangendo, George gli baciava, gli mordeva le natiche, e intanto si andava spogliando in furia, si sbottonava, si calava i calzoni, e tutti, gridando e piangendo, si sbottonavano, si calavano i calzoni, si buttavano in ginocchio, si baciavano, si mordevano l'un l'altro le natiche, trascinandosi carponi per la stanza con un mugolio puerile e feroce.</i></p>		<p><i>Tout à coup, avec un cri qui résonna horrible à mes oreilles, Georges tomba à genoux devant Cicillo, et avec un meuglement d'amour et de douleur lui plongea son visage entre les cuisses.</i></p> <p><i>D'un mouvement lent, lourd, presque méchant, le jeune homme se tourna, s'étendit la face contre le lit, offrant ses fesses maigres et musclées. Avec des cris et des larmes sauvages, Georges lui embrassait, lui mordait les fesses, et entre temps il se déshabillait hâtivement, se déboutonnait, faisait glisser son pantalon. Et tous, criant et pleurant, se déboutonnaient, faisaient glisser leur pantalon, se jetaient à genoux, s'embrassaient, se mordaient les uns les autres les fesses, se traînant à quatre pattes dans la chambre avec un meuglement puéril et féroce.</i></p>
		→	Correcte en volledige vertaling. Geen enkele vorm van censuur.

189.99	<p><i>Jack taceva, guardando fisso davanti a sé. Mi accorsi che stringeva nel pugno qualcosa di nero e di rosso. "che cos'hai in mano?" gli dissi.</i></p> <p><i>Jack aprí il pugno: e sul palmo della mano aperta apparve l'enorme, mostruoso fallo del neonato. [...] "A winner?" disse Jack</i></p>	→	<p>Nihil</p> <p>"Een overwinnaar?" zei Jack, "een overwinnaar? [...]"</p>
--------	--	---	---

	<i>scagliando fuor del finestrino la cosa orribile che stringeva in pugno “un vincitore?[...]”</i>		
		→	<p><b>Jack zweeg, strak voor zich uit kijkend. Ik merkte dat hij in zijn vuist een rood en zwart ding vastklemde. “Wat heb je in je hand?” vroeg ik hem. Jack opende zijn vuist, en op zijn open handpalm verscheen de enorme, monsterlijke fallus van de pasgeborene.</b></p> <p>“Een overwinnaar?” zei Jack <b>terwijl hij het afschuwelijke ding dat hij in zijn vuist vastknelde uit het raam slingerde</b> “een overwinnaar? [...]”</p>
		→	<p>Aangezien in de voorgaande passage de fallus eruit was geknipt, moeten natuurlijk alle latere verwijzingen in de tekst naar diezelfde seksuele verwijzing geknipt en gecensureerd worden.</p>
189.226	<p><i>Jack taceva, guardando fisso davanti a sé. Mi accorsi che stringeva nel pugno qualcosa di nero e di rosso. “che cos’hai in mano?” gli dissi.</i></p> <p><i>Jack aprí il pugno: e sul palmo della mano aperta apparve l’enorme, mostruoso fallo del neonato.</i></p> <p><i>[...] “A winner?” disse Jack scagliando fuor del finestrino la cosa orribile che stringeva in pugno “un vincitore?[...]”</i></p>	→	<p><i>Jack se taisait et regardait fixement devant lui. Je m’aperçus qu’il serrait dans son poing quelque chose de noir et de rouge. « Qu’est-ce que tu as dans la main? » Lui dis-je. Jack ouvrit la main, et sur sa paume ouverte je vis l’énorme phallus du nouveau-né.</i></p> <p><i>[...] « A winner ? dit Jack, en lançant par la portière la chose horrible qu’il avait dans la main, un vainqueur? [...] »</i></p>
		→	<p>Correcte en volledige vertaling. Geen enkele vorm van censuur.</p>



➤ **Hoofdstuk 7: Het diner van Generaal Cork**

246.131	<i>[...] belle e giovani donne: le quali, per la grande povertà d'uomini [...] s'eran ridotte a mimar l'amore, e a contendersi quei giovanotti [...]</i>	→	<i>[...] knappe, jonge vrouwen, die,door de grote schaarste aan mannen, [...], ertoe gebracht werden elkaar de jongelui [...] te betwisten.</i>
		→	<i>[...] knappe, jonge vrouwen, die,door de grote schaarste aan mannen, [...], ertoe gebracht werden <b>de liefde na te bootsen</b>, en elkaar de jongelui [...] te betwisten.</i>
			Kort zinnetje dat weggelaten is, waarbij het nog maar de vraag is of dit bewust gebeurd is of niet. De woorden schijnen me niet zo schokkend te zijn, maar de eventuele suggestie, vrouwen die bij gebrek aan mannen gedwongen worden het liefdesspel op artificiële wijze na te bootsen, zou wel eens de oorzaak kunnen zijn voor bewuste censuur.
246.297	<i>[...] belle e giovani donne: le quali, per la grande povertà d'uomini [...] s'eran ridotte a mimar l'amore, e a contendersi quei giovanotti [...]</i>		<i>[...] jeunes et belles femmes qui, par suite de la grande pauvreté et hommes dont souffrait Capri au cours de ces années-là, en avaient été réduites à mimer l'amour et à se disputer ces jeunes gens [...]</i>
		→	Correcte en volledige vertaling. Geen enkele vorm van censuur.

### 6.7.3 Bevindingen

Het tafereel waarin een neger met zijn vinger voelt of de prostituée van wie beweerd wordt dat ze nog maagd is, inderdaad nog een maagdenvlies heeft, werd in de Nederlandse versie aangepast. Dit was een van de weinige ‘ingrepen’ in het werk van mijn auteurs.

Angèle Manteau (Seghers 1992: 165)

Het heeft Greta Seghers bloed, zweet en tranen gekost om bovenstaande bekentenis aan Angèle Manteau te ontlokken. In de archieven van het Vlaamse uitgevershuis had de biografe een brief gevonden van de uitgeefster aan Curzio Malaparte die over de scène met de neger ging.<sup>41</sup> Daarin sprak Manteau vermoedelijk haar bedenkingen uit met betrekking tot het “naturalisme” in de passage. Het antwoord van Malaparte was erg amusant: “Ma chère, coupe le doigt du nègre!”

De vinger werd dan ook verwijderd uit de Nederlandse vertaling. Dit diende bovendien op verschillende plaatsen te gebeuren, aangezien Malaparte in hetzelfde hoofdstuk nog meerdere keren terug zou verwijzen naar de “overwinnaarsvinger” van de Amerikanen (Malaparte 1951: 33). Om consequent te blijven en de lezer niet voor een onbegrijpelijke situatie te plaatsen, werd de vinger systematisch uit het hele hoofdstuk verwijderd.

Het zou niet de enige “ingreep” in de vertaling zijn, in tegenstelling tot wat de laatste zin van het openingscitaat van deze sectie ons doet geloven. Integendeel, het onderhavige onderzoek heeft tal van gelijkaardige manipulaties aan het licht gebracht. Deze variëren van kleine herschrijvingen en weglatingen, zoals de systematische censuur van het woord “pube” (schaamstreek), tot de manipulatie van hele tekstdelen en alinea’s.

De meeste manipulaties zijn doorgevoerd in het vijfde hoofdstuk, *De zoon van Adam*. Niet toevallig had Angèle Manteau oorspronkelijk besloten om dit hele hoofdstuk in de vertaling weg te laten. Het hoofdstuk is namelijk een uitgesponnen seksuele uitpatting, waarbij de apotheose wordt gevormd door een indrukwekkend homoseksueel ‘baringsritueel’, dat door de schrijver heel uitdrukkelijk en gedetailleerd is uiteengezet.

---

<sup>41</sup> Deze brief heb ik tijdens het onderzoek helaas niet teruggevonden. De voor ons beschikbare correspondentie, die bewaard wordt in het Amvc-Letterenhuis, is dan ook niet volledig. Aangezien Greta Seghers zich de brief goed herinnert, bevindt deze zich waarschijnlijk in het privé-archief van Angèle Manteau.

Wanneer Manteau het had over “passages die op zedelijk gebied wel wat erg ver gaan”<sup>42</sup>, zou deze passage ongetwijfeld de kroon spannen.

Het valt bovendien op dat er in alle passages die wij in bovenstaande lijst hebben gepresenteerd, sprake is van censuur van uitgesproken seksuele of erotische passages. Zonder uitzondering betreffen het een voor een ‘onkuise’ taferelen. De vele bloedige oorlogstaferelen die in het boek voorkomen, of de gedetailleerde beschrijving van de dissectie van Malaparte’s hond Febo in hoofdstuk zes, *De zwarte wind*, werden op geen enkele manier aangepast. Het is evenwel niet ondenkbaar dat menig lezer bij het lezen van zulke passages eveneens geschokt zou zijn.

Wat ons bovendien opvalt bij het bestuderen van de resultaten, is de concentratie van de geschrapte passages in de eerste vijf hoofdstukken. Vanaf hoofdstuk zes is er in de rest van het boek vrijwel niets meer gemanipuleerd. Eén enkele gewijzigde passage is aangetroffen in hoofdstuk zeven, *Het diner van Generaal Cork*, waarbij het nog maar de vraag is of het weglaten van “de liefde na te bootsen” (Malaparte 1951: 131) al dan een opzettelijke manipulatie betrof. Bijna alle ingrepen bevinden zich dus in de eerste helft van het boek.

Niet toevallig zijn dit dan ook de hoofdstukken die zich in de straten van het “losbandige” Napels afspelen. Vanaf het zesde hoofdstuk wordt het decor verplaatst, eerst naar een elegant banket met vooraanstaande aanwezigen, en nadien, wanneer Malaparte de oprukkende geallieerden vergezelt, naar Florence en Prato, de geboortestad van de auteur.

Het waren bovendien ook deze hoofdstukken die de meeste opschudding hadden veroorzaakt in Frankrijk en Italië, op het moment dat het boek er eind 1949 werd gepubliceerd. Reeds voor het boek zou verschijnen, had Malaparte’s Franse vertaler, René Novella, de auteur attent gemaakt op “het gevaar van sommige passages in de eerste hoofdstukken (Novella 1995: 67)”. Tijdens een diner waarop de hele top van de Parijse uitgeverswereld aanwezig was, had Novella enkele delen van het boek voorgelezen. De reactie van de aanwezigen daarop was bijna unaniem negatief: “Malaparte hing zijn volk aan de schandpaal met een overdreven geweld en een onaanvaardbaar cynisme” (ibidem). Sommige scènes werden bovendien beschouwd als “ronduit sadistisch” en de aanwezigen vroegen zich af wat de reactie van het publiek zou zijn op deze beschrijvingen, “waarvan het realisme de grenzen van het fatsoen overschreden” (ibidem).

---

<sup>42</sup> Angèle Manteau aan J.P. Ten Cate, d.d. 12 februari 1950 (AMVC-Letterenhuis).

De uitgevers achtten *La Pelle* persoonlijk dus onfatsoenlijk, maar vroegen zich tegelijkertijd vooral af wat de reactie van het publiek erop zou zijn. De houding van Manteau was vermoedelijk gelijkaardig. Het opgroeien in een door en door burgerlijk milieu en de invloed van “aristocraten van de geest” als Jan Greshoff en Robbert Leopold tijdens haar prille uitgeversjaren hadden bij haar welbepaalde ideeën over ‘goede fatsoen’ teweeggebracht. Toen zij door Greta Seghers aan de tand werd gevoeld over het manipuleren van de passage met de “vinger”, gaf zij de volgende verklaring, die meteen ook de titel van de onderhavige verhandeling verklaart: “Het was een scène die voor mij destijds over de grenzen van de goede smaak heen ging” (Seghers 1992: 165).

Meer dan eens verklaarde de uitgeefster dat werken of passages waarvan de inhoud niet strookte met haar gevoel van “goede smaak”, bij haar geen kans maakten. Zo verwoordde ze haar kritiek op de keuze van Julien Weverberg, redacteur bij het uitgevershuis eind jaren zestig, om *De maagden* van Enno Develing uit te geven, als volgt:

Persoonlijk zou ik een boek als *De maagden* nooit hebben uitgegeven. Met preutsheid heeft dit niets van doen [...] maar des te meer met goede smaak en liefde voor de literatuur. Er bestaat een onderscheid tussen literatuur en het vulgaire, het plat-commerciële (ibidem: 222).

In dezelfde trant concludeert Absillis (2007: 164) in een artikel over de “slechte” boeken van uitgeverij Manteau in de jaren vijftig, dit wil zeggen de boeken die door de “katholieke censuur” al dan niet werden gesaboteerd, dat Manteau zich veelal liet leiden door haar persoonlijke “goede smaak”:

Sporadisch viel het wel eens voor dat de uitgeefster bij haar auteurs aandrang op het verwijderen van bepaalde passages. Dat gebeurde echter niet zozeer uit consideratie voor de katholieke geloofsregels en –gebruiken, maar wel uit respect voor wat ik hier gemakshalve ‘het goede fatsoen’ of de ‘burgerlijke deugdzaamheid’ noem.

Vermoedelijk zat ook haar naaste medewerkster Bep Eenhoorn meestal op dezelfde lijn. Zij had evenzeer bij momenten bezwaar gehad op het uitgeven van “onsmakelijke” fragmenten. Tijdens een interview met Kevin Absillis op 20 juli 2005 verklaarde Eenhoorn dat ze wel eens manuscripten weigerde uit ethische overwegingen. De criteria die ze daarbij hanteerde, waren eveneens veelal moreel van aard:

Ik vond dat we geen dingen die naar pornografie streefden, dat we dat niet konden doen voor onze naam. We moesten een beetje het peil hoog houden. Niet alleen literair, ook gewoon niet naar beneden zakken om de verkoop onder vieze lieden te bevorderen.<sup>43</sup>

De Franse uitgevers waarvan hierboven sprake was, hadden zich naast de vaststelling dat *La Pelle* een “onfatsoenlijk” werk betrof, vooral beziggehouden met de vraag hoe het grote publiek erop zou reageren. Een uitgevershuis blijft in eerste instantie een commerciële onderneming, en dat was in de jaren vijftig niet anders. Ook Angèle Manteau moest zich hierover dus beraden. Ze had wel het grote voordeel dat ze de reactie van het Franse publiek op het werk had kunnen volgen. Het conservatieve Vlaanderen was evenwel niet te vergelijken met het toenmalige modernistische Frankrijk.

Daarom was er volgens Manteau ook “heel wat moed voor nodig om [...] *La Pelle* in vertaling uit te geven, gezien het streng conservatieve klimaat in Vlaanderen” (Seghers 1992: 165). Toen wij Angèle Manteau in het kader van het onderhavige onderzoek om enige toelichting bij de gecensureerde passages verzochten, was het antwoord: “Kunt u zich verplaatsen in de heersende mentaliteit van de jaren ’50? De zeden van die jaren lieten niet toe te expliciete en grove scènes te publiceren.”<sup>44</sup> Het blijft echter nog maar de vraag in hoeverre Manteau bij haar werkzaamheden rekening hield met de receptie in het conservatieve Vlaanderen. Manteau had in die periode wel meerdere boeken gepubliceerd die niet meteen in overeenstemming waren te brengen met het “streng conservatieve klimaat” in Vlaanderen. Deze behaalden bovendien niet steeds onaangename resultaten (Absillis 2007).

Tenslotte waren het de resultaten die van belang waren. Alle ethische opvattingen over “goede smaak” ten spijt, dienden boeken nu eenmaal te verkopen en Manteau was als uitgeefster in de eerste plaats een zakenvrouw. Het is daarom niet ondenkbaar dat de censuur in de vertaling van *La Pelle* eerder een marketinggerichte maatregel betrof, dan een ethische uiting van “goede smaak”. De katholieke medemens in Vlaanderen en Nederland mocht niet te hard tegen de schenen geschopt worden. Het boek moest verkocht worden en mocht niet te veel aanstoot geven. En verkocht werd het...

---

<sup>43</sup> Interview van Kevis Absillis met Elisabeth Eenhoorn, d.d. 20 juli 2005 (L.P. Booncentrum, Antwerpen).

<sup>44</sup> Angèle Manteau aan Carmen Van den Bergh en Youssef Sakkali, d.d. 14 mei 2007 (L.P. Booncentrum, Antwerpen).

## 7 Samenvatting en conclusies

In 1951 verscheen bij het prestigieuze Vlaamse uitgevershuis A. Manteau een vertaling van de Italiaanse schandaalroman *La Pelle* (Malaparte 1949). De omstreden Italiaanse auteur Curzio Malaparte had groot succes geogen met deze controversiële roman en uitgeverij Manteau wilde maar al te graag een graantje van dit succes meepikken. Inhoudelijk bevatte het werk echter een aantal aanstootgevende passages, die door de uitgeverij dikwijls niet volledig en waarachtig zijn weergegeven in de Nederlandse vertaling *De huid* (1951).

In het onderzoek dat aan de basis lag van de onderhavige licentiaatverhandeling hebben wij een nauwgezette en systematische vertaalvergelijking gemaakt van de Italiaanse brontekst (Malaparte 1949) en de Nederlandse doelttekst (Malaparte 1963) van dit boek. De resultaten die hieruit zijn voortgekomen, kunnen zonder meer verbazingwekkend worden genoemd: in tegenstelling tot wat Angèle Manteau, de directrice van de uitgeverij, uit-en-ter-na heeft verklaard, namelijk dat er in de vertaling van *La Pelle* nauwelijks manipulaties zijn doorgevoerd, heeft ons onderzoek tal van gemanipuleerde passages aan het licht gebracht.

In het eerste hoofdstuk van deze verhandeling hebben we het *waarom* van deze vertaalmanipulaties deductief benaderd, ons afvragende wat de gangbare motieven zijn om vertalingen te manipuleren. We hebben vastgesteld dat die redenen gaan van commerciële overwegingen tot het willen sturen van menselijk gedrag, van de intentie om (vermeende) normen en waarden te respecteren tot het streven naar culturele overheersing.

In het tweede hoofdstuk hebben we ons afgevraagd of de manipulaties die uitgeverij Manteau heeft doorgevoerd in de vertaling van Curzio Malaparte's *La Pelle*, vertaalethisch verantwoord kunnen worden. De resultaten die daaruit zijn voortgekomen, geven vooralsnog geen uitsluitsel. Enerzijds hebben vertalers een sterke verantwoordelijkheid ten opzichte van de brontekst, die zij integraal en zo nauwkeurig mogelijk moeten weergeven in hun vertaling. Anderzijds hebben zij ook een zekere verantwoordelijkheid ten opzichte van de doeltaallezer, die zij niet mogen choqueren indien het origineel de brontaallezer niet choqueert, en de opdrachtgever, wiens instructies zij zo nauwkeurig mogelijk dienen te volgen.

Vervolgens hebben we, in het derde hoofdstuk, de belabberde situatie geschetst waarin het Vlaamse uitgevershuis A. Manteau zich in de naoorlogse periode bevond, een periode die werd gekenmerkt door malaise en crisis. Bijzondere aandacht is daarbij uitgegaan naar het vertaalbeleid van de uitgeverij. Daarin werd hoewel het economisch erg krappe tijden waren toch fors geïnvesteerd.

Het vierde hoofdstuk werd volledig gewijd aan Curzio Malaparte, de schrijver van de gecensureerde roman *La Pelle*. De uiteenlopende facetten van zijn leven zijn uitgebreid aan bod gekomen, evenals de aanhoudende censuur die op zijn werken werd toegepast. Samenvattend kunnen we stellen dat Curzio Malaparte van waarschijnlijk de meest verketterde auteur in de naoorlogse periode is uitgegroeid tot een van de grootste en meest gelezen schrijvers van de twintigste eeuw in Italië.

In het vijfde hoofdstuk hebben we de Nederlandse vertaling geanalyseerd van Curzio Malaparte's internationale bestseller *Kaputt* (1944). Deze vertaling kwam zonder noemenswaardige problemen tot stand en werd uitgegeven in de vorm waarin de vertaalster ze had gegoten. Van enige manipulatie vanwege het uitgevershuis was dus geen sprake. Het boek werd een groot succes en de literaire reacties waren over het algemeen vrij positief.

In het laatste hoofdstuk staat de gemanipuleerde vertaling van Curzio Malaparte's *La Pelle* centraal. De resultaten van het vertaalvergelijkende onderzoek, die we in dit hoofdstuk hebben gepresenteerd, vormen een antwoord op een centrale onderzoeksvraag in de onderhavige verhandeling, namelijk in hoeverre de Nederlandse vertaling van *De Huid* gemanipuleerd is. De aard van de manipulaties was bovendien steevast dezelfde: steeds was er sprake van een uitgesproken seksuele of erotische passage, die in de Nederlandse vertaling dan verbloemd en in sommige gevallen gewoonweg geknipt is. In een volgend stadium hebben we het motief waarmee Angèle Manteau het manipuleren van de vertaling legitimeert, namelijk "de grenzen van de goede smaak" die sommige taferelen zouden overschrijden, trachten te nuanceren. Het vermoeden is groot dat aan de doorgevoerde manipulaties ook zakelijke redenen ten grondslag lagen. Angèle Manteau was in de eerste plaats natuurlijk een zakenvrouw.

## 8 Referentielijst

- Absillis, Kevin en Annelies van Uytsel (2005). *Een kleine uitgeverij van stand: fondslijst Uitgeverij A. Manteau - Les éditions Lumière, 1956-1970*. Antwerpen: Universiteit Antwerpen, L.P. Boon-Documentatiecentrum.
- Absillis, Kevin (2007). "De slechte boeken van madame Manteau". Kevin Absillis & Katrien Jacobs (red). *Van Hugo Claus tot hoelahoep. Vlaanderen in beweging, 1950-1960*. Antwerpen: Garant, 159-175.
- Albin, Veronica (2005). "On Censorship: A Conversation with Ilan Stavans". *Translation Journal* 9(3), online at <http://accurapid.com/journal/33censorship1.htm>.
- Anoniem (1928). "Benito bestaat niet meer". *Het Vaderland*, 5 december 1928.
- Anoniem (1933). "Italiaansch schrijver wegens anti-fascistische actie gearresteerd". *Het Vaderland*, 12 oktober 1933.
- Anoniem (1940). "De letterkunde in fascistisch Italië". *Het Vaderland*, 10 april 1940.
- Anoniem (1957). "Curzio Malaparte overleden". *Het Laatste Nieuws*, 20 juli 1957.
- Anoniem (1959). "Het boek vandaag". *NRC Handelsblad*, 2 juni 1959.
- Anthierens, Johan (1998). "Ik ben een kameleon. Portret van de 87-jarige Angèle Manteau". *De Morgen*, 31 oktober 1998.
- Bakker, Rudolf (1979). "Kurt-Erich Suckert of: de mondo-cane van Malaparte". *Maatstaf* 27(8/9), 40-90.
- Bokor, Gabe (1994). "Ethics for translators and translation businesses". Deanna L. Hammond (red.) (1994). *Professional issues for translators and interpreters*. Amsterdam-Philadelphia, 99-106.
- Boon, Louis Paul (1948). "Kaputt". *De Vlaamse Gids* 11, 56-60.
- Bruinsma, Ernst (2005). *Kwaliteit als credo. Een geschiedenis van uitgeverij Manteau (1938-1953)*. Antwerpen-Amsterdam: Meulenhoff-Manteau.
- Bruinsma, Ernst en Jan Stuyck (2000). *Litteraire kwaliteit was de enige norm. Fondslijst uitgeverij A. Manteau / Les Editions Lumières 1938-1955*. Wilrijk: Universiteit Antwerpen.
- Brunette, Louise (2002). "Normes et censure: ne pas confondre". *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, 15 (2), 223-233.
- Buiter-Hamel, Joosje et al. (1998). *Ethiek: basisboek*. Groningen: Wolters-Noordhoff.



- Cecchi, Emilio en Natalino Sapegno (1987). *Storia della letteratura italiana*. Milaan : Garzanti.
- Chesterman, Andrew (2001). "Proposal for a Hieronymic Oath". *The Translator* 7(2), 139-155.
- Cione, Edmondo (1950). *Napoli e Malaparte*. Napels: Pellerano.
- Dorrestein, Renate (2000). *Het geheim van de schrijver*. Amsterdam: Contact.
- Eco, Umberto (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- Falqui, Enrico (1950). "Conti con Malaparte". *Tempo* 14 februari 1950.
- Fawcett, Peter (1995). "Translation and Power Play". *The Translator* 1(2), 177-192.
- Godard, Barbara (2001). "L' éthique du traduire: Antoine Berman et le 'virage éthique' en traduction". *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction* 14(2), 49-82.
- Gouanvic, Jean-Marc (2001). "Ethos, Ethics and Translation: Toward a Community of Destinies". *The Translator* 7(2), 203-213.
- Grana, Gianni (1973). *Malaparte*. Florence: La Nuova Italia.
- Grana, Gianni (red) (1991). *Malaparte scrittore d'Europa*. Milaan-Prato: Marzorati.
- Guerri, Giordano Bruno (1991). *L'Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*. Milaan: Leonardo.
- Heumakers, Arnold (2000). "De stijl moet blijven resoneren". *NRC-Handelsblad*, 12 mei 2000.
- Keratsa, Antonia (2005). "Translation and Censorship in European Environments". *Translation Journal* 9(3), online at <http://accurapid.com/journal/33censorship.htm>.
- Levèvere, André (1983). "Report". Anna Lilova (red). *Translation in Foreign Language Teaching*. Paris: Unesco, 18-28.
- Koller, Werner (1979). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle.
- Malaparte, Curzio (1944). *Kaputt*. Napels: Casella.
- Malaparte, Curzio (1948). *Kaputt*. Brussel: Manteau.
- Malaparte, Curzio (1949a). *La Pelle: storia e racconto*. Rome-Milaan: Aria d'Italia.
- Malaparte, Curzio (1949b). *La Peau*. Parijs : Denoël.
- Malaparte, Curzio (1963). *De huid*. Brussel: Manteau.
- Malaparte, Curzio (1966). *Diario di uno straniero a Parigi*. Florence: Vallecchi.
- Malaparte, Curzio (1987). *Techniek van de staatsgreep*. Antwerpen-Amsterdam: Manteau.
- Manteau, Angèle (2000). *Ja, maar mevrouw, deze schijven Nederlands. Een uitgeefster aan het woord over het boekenvak*. Antwerpen: De Standaard.
- Mcalester, Gerard (2003). "A comment on translation ethics and education". Gunilla Anderman (red). *Translation Today: Trends and Perspectives*. Clevedon, 225-227.

- Medjira, Nassima El (2001). "Fidélité en traduction ou l'éternel souci des traducteurs". *Translation journal* 5(4), 22-28.
- Merkle, Denise (red) (2002). "Censure et traduction dans le monde occidental". *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction* 15(2), 9-18.
- Nord, Christiane (2001). "Loyalty Revisited: Bible Translation as a Case in Point". *The Translator* 7(2), 185-203.
- Novella, René (1994). *Mi scriveva Malaparte*. Florence: Shakespeare & Co.
- Pergnier, Maurice (1990). "Comment dénaturer une traduction". *Meta* 35(1), 219-225.
- Poorten, Firmin Van der (1949). "Een wreed en vrolijk oorlogsboek". *Nieuwe Stemmen* 5(4), 66-68.
- Pym, Anthony (2001). "The return to Ethics in Translation Studies". *The Translator* 7(2), 129-139.
- Pym, Anthony (1997). *Pour une éthique du traducteur*. Arras : Artois presses université.
- Reiss, Katkarina & Hans J. Vermeer (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Rooy, Ronald De (2005). "Europa ligt aan diggelen". *Trouw*, 16 juli 2005.
- Rynck, Patrick De (2006). "Ken uw verboden klassieken". *De Morgen*, 27 december 2006.
- Rundle, Christopher (2000). "The Censorship of Translation in Fascist Italy". Mona Baker (red). *The Translator* 6(1), 67-86.
- Schäffner, Christina (red) (1999). *Translation and norms*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Schifano, Jean-Noël (1991). *Napoli e 'La Pelle'*. Gianni Grana (red). *Malaparte scrittore d'Europa*. Milaan-Prato: Marzorati, 1991.
- Schmitz, John Rober (1998). "Suppression of references to sex and body functions in the brazilian and portugese translations of J.D. Salinger's The catcher in the rye". *Meta* 43(2), online at <http://www.erudit.org/revue/meta/1998/v43/n2/004046ar.pdf>.
- Seghers, Greta (1992). *Het eigenzinnige leven van Angèle Manteau*. Amsterdam: Prometheus.
- Simons Ludo (1987). *Geschiedenis van de uitgeverij in Vlaanderen. Deel II, de twintigste eeuw*. Tielt-Weesp: Lannoo.
- Sturge, Kate (1999). "A danger and a veiled attack. Translating into Nazi Germany". Jean Boase-Beier (red) (1999). *The practices of Literary translation. Constraints and creativity*. Manchester: St-Jerome, 135-146.
- Tamburi, Orfeo (1980). *Malaparte come me*. Milaan: Editoriale Nuova.

- Thompson, David (2003). "Patriot Games: Translation, Censorship and the Representation of Modern-Day Spain". *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 15. Online at [http://www.inst.at/trans/15Nr/07\\_2/thompson15.htm](http://www.inst.at/trans/15Nr/07_2/thompson15.htm).
- Thomson-Wohlgemuth, Gabriele (2003). "Children's Literature and Translation Under the East German Regime". *Meta* 48(1), 241-249.
- Van Dale (1992). *Groot woordenboek der Nederlandse taal*. 12de herz. druk o.I.v. G. Geerts en H. Heestermans, 3 vol. Utrecht-Antwerpen: Van Dale Lexicografie.
- Vegliani, Franco (1957). *Malaparte*. Milaan-Venetië: Guarnati.
- Vegliani, Franco, *Malaparte*, Brussel – Den Haag, Manteau, 1958.
- Venuti, Lawrence (1998). *The scandals of translation: towards an ethics of difference*. London: Routledge.
- Weston, Martin (2003). "Meaning, Truth and Morality in Translation". Gunilla Anderman en Margaret Rogers (red) (2003). *Translation Today: Trends and Perspectives*. Clevedon: Multilingual Matters, 140-152.
- Xiaoshu, Song & Cheng Dongming (2003). "Translation of Literary Style". *Translation journal* 7(1), online at <http://accurapid.com/journal/23style.htm>.

## Riassunto

Nel 1951 la prestigiosa casa editrice fiamminga A Manteau ha edito una traduzione del romanzo-scandalo *La Pelle* (Malaparte 1949). Il tanto contestato Curzio Malaparte aveva ottenuto tanto successo con questo romanzo controverso e anche la casa editrice Manteau voleva trarre profitto da questo successo. Il lavoro conteneva però alcuni passaggi sconcertanti che non sono sempre stati ripresi nella loro totalità e in modo veritiero ed autentico nella traduzione neerlandese *De huid*.

Nella ricerca che si trova alla base di questa tesi abbiamo fatto un paragone traduttorio, preciso e sistematico, fra il testo originale italiano (prototesto) e il testo tradotto in neerlandese (metatesto). I risultati ottenuti possono dirsi senz'altro stupefacenti, al contrario di quanto afferma ripetutamente A. Manteau, direttrice della casa editrice, in alcune sue dichiarazioni nelle quali ribadisce che nella traduzione è stato adattato molto poco. Dalla nostra ricerca invece, risulta una mole di passaggi censurati.

Nel primo capitolo della tesi ricerchiamo *il come* e *il perché* le traduzioni vengono manipolate. Mettiamo l'accento sulle posizioni che i traduttori prendono in confronto a certe imprese e ci chiediamo in che modo reagiscano all'influsso della censura.

Nel secondo capitolo ci soffermiamo sull'aspetto etico di manipolazioni traduttorie.

Da una parte vogliamo sapere se è eticamente giustificato eliminare o aggirare frammenti (immorali) della fonte originaria in una traduzione letteraria. Dall'altra parte osserviamo le eventuali responsabilità dei traduttori.

Nel terzo capitolo tracciamo la situazione nella quale la casa Manteau si trovava durante il periodo post-bellico e ci focalizziamo sulla politica che la casa editrice applicava riguardo alle traduzioni, già dalla sua fondazione nel 1938.

Il quarto capitolo è interamente dedicato allo scrittore del romanzo censurato *La Pelle*, Curzio Malaparte. I diverse aspetti della sua vita vengono largamente descritti e la sua posizione nella storia della letteratura italiana viene definita più nettamente.

Nel quinto capitolo mostriamo l'avvicinamento di Angèle Manteau all'autore italiano Curzio Malaparte. In seguito analizziamo la prima traduzione di un suo libro edito nella versione neerlandese da Manteau nel 1948. Si tratta del sensazionale *Kaputt*. Descriviamo la genesi del libro, il suo successo internazionale, le complicazioni nate con la traduzione neerlandese e la ricezione della stessa nel territorio neerlandofono.

Nel sesto e ultimo capitolo descriviamo gli avvenimenti intorno alla traduzione del romanzo, *La Pelle*. Partiamo dai risultati ottenuti dalla nostra ricerca che hanno a che fare con la realizzazione del romanzo. Dopodiché diamo un resoconto completo del suo contenuto inquietante e piazziamo il successo-scandalo del libro nel contesto internazionale. Trattiamo infine della traduzione neerlandese *De Huid*, e ci soffermiamo sulle critiche di Angèle Manteau sulla qualità di questa traduzione.

Per concludere presentiamo il risultato della ricerca comparativa che è alla base di questa tesi, con il quale possiamo dimostrare che in tutte le parole, frasi e scene manipolate, trattasi di censura di passaggi esplicitamente sessuali o erotici. Ragione per cui proviamo a proporre alcune spiegazioni, partendo dalla citazione di Angèle Manteau, secondo la quale alcuni pezzi sono stati censurati perché “sorpasavano i limiti del buon gusto”.