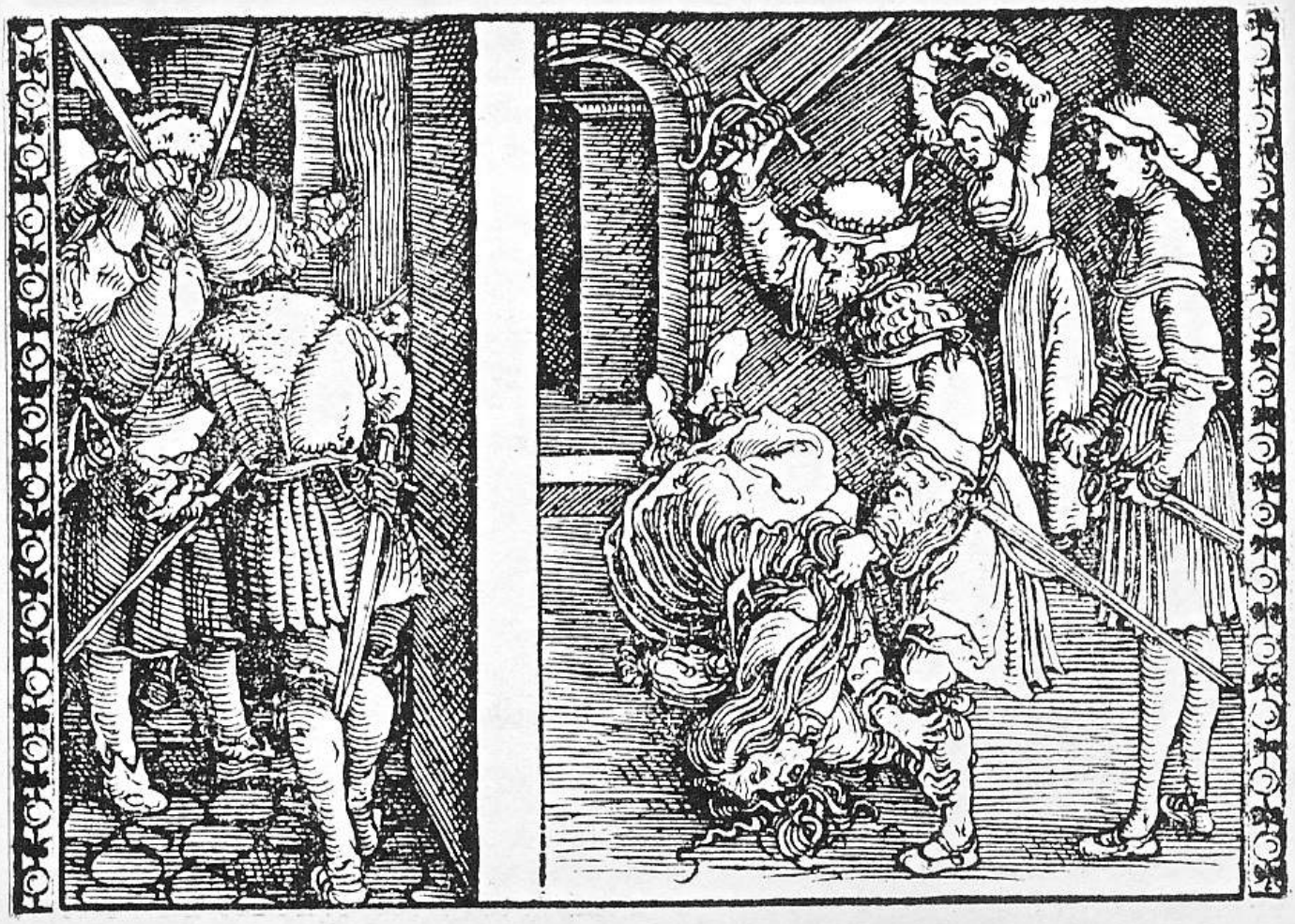

Houtsnede Hans Weiditz, 1520 © Trustees of the British Museum

Lieve Behiels

Celestina in de Nederlanden

'Calisto maakt Melibea het hof, zij wijst hem af, zijn knecht raadt hem de tussenkomst van Celestina aan. De koppelaarster behekst het meisje, arrangeert een eerste ontmoeting en ontvangt een rijke beloning. Calisto's beide knechten eisen daar hun deel van op, zij blijft weigeren, ze vermoorden haar, worden gepakt en terechtgesteld. In een nachtelijke verleidingsscène berooft Calisto Melibea van haar maagdelijkheid; bij zijn vertrek stapt hij naast de ladder en valt dood. Melibea stort zich van de toren van het ouderlijk huis. Haar vader beweent haar en richt een bittere aanklacht tot Noodlot, Wereld en Liefde' (Rojas 2011: vii). Zo vat vertaler Henk de Vries het verhaal samen van het boek dat voor het eerst verscheen onder de titel *Comedia de Calisto y Melibea* (1500) en in een uitgebreide versie (oudst bewaarde Spaanse druk, 1507) de titel *Tragicomedia de Calisto y Melibea* mee kreeg. De gewiekste koppelaarster sprak nog meer tot de verbeelding van de lezers dan het onfortuinlijke liefdespaar, en al vroeg in de zestiende eeuw kreeg het boek haar naam als titel mee, *Celestina*. Het werk heeft een moraliserende ondertitel: 'Komedie van Calisto en Melibea, dewelke benevens haar aangename en zoete stijl veel wijsgerige spreuken en voor jonge mannen onontbeerlijke raadgevingen bevat, waarmee ze hun de bedriegerijen toont die in dienaren en koppelaarsters besloten liggen (Rojas 2011: v). Dit leesdrama wordt toegeschreven aan Fernando de Rojas op grond van een lang strofisch gedicht ('De schrijver voert, om zich te verontschuldigen voor zijn dwaling in dit werk dat hij schreef, tegen zichzelf bewijzen aan en hij begint met een vergelijking', Rojas 2011: 3). De beginletters van de opeenvolgende regels van het gedicht vormen een acrostichon dat zijn naam bevat. Aan het auteurschap van *La Celestina* zijn boekdelen gewijd. Was Rojas de auteur van het hele werk? Of alleen die van het tweede tot het zestiende bedrijf en de latere toevoegsels? Wie had dan het eerste bedrijf geschreven?

De zestiende eeuw

Het werk kende een razendsnelle verspreiding over heel Europa, in het Spaans en in een hele reeks vertalingen. Door die talrijke drukken en vertalingen heen bleef het boek zich als een levend organisme verder ontwikkelen, zodat het bezorgen van een kritische uitgave een vrij heikele opgave is. Vooral in het voorwerk traden er wijzigingen op om de interpretatie van de lezer bij te sturen, er werden een lijst van 'dramatis personae' en een samenvatting van het gehele werk toegevoegd maar ook in de tekst zelf werden tekstfragmenten ingelast, gewijzigd en geschrapt. Spaanse drukken kwamen niet alleen in Spanje van de pers, maar ook in Venetië, Rome en Antwerpen. Dat was in de zestiende eeuw niet ongebruikelijk, de Spaanse drukkers konden namelijk geen heel grote volumes aan en voor verzorgd drukwerk werd uitgeweken naar bedrijven in Italië en de Nederlanden die gespecialiseerd waren in het drukken in internationale talen en dus niet enkel voor de lokale markt werkten maar ook voor de export naar Spanje. In 1539 werd *La Celestina* gedrukt door Guillaume du Mont, tussen 1545 en 1568 door verschillende

leden van de Nutiusdynastie om dan ten slotte in 1595 in Leiden te belanden bij dat andere succesvolle familiebedrijf, de Officina Plantiniana, waar het in 1599 en 1601 werd herdrukt.

Het belang van de vertalingen voor de verspreiding van dit werk blijkt alleen al uit het feit dat de eerste met zekerheid te dateren druk van de uitgebreide versie de Italiaanse vertaling van Alfonso de Hordognez is die in 1506 in Rome verscheen; die gaat dus terug op een Spaanse druk waarvan geen exemplaar meer bekend is. De apotheker Christoph Wirsung uit Augsburg vertaalde de *Celestina* twee keer in het Duits, in 1520 en 1534; zijn werk werd geïllustreerd met prachtige houtsneden van Hans Weiditz. In 1527 verscheen een anonieme Franse vertaling en in 1578 maakte Antoine de Lavardin een nieuwe. James Mabbe (die ook de schelmenroman *Guzmán de Alfarache* van Mateo Alemán voor zijn rekening nam) bezorgde eveneens twee versies van zijn Engelse vertaling, in 1607 en in 1631, met als titel *The Spanish bavvd*. In 1624 viel het werk de grootste eer te beurt die een tekst in een volkstaal maar kon behalen: Kaspar von Barth bezorgde een vertaling in het Latijn.

De eerste Nederlandse vertaling verscheen in Antwerpen in 1550 met als titel *Celestina. Ende is een Tragicomedie van Calisto ende Melibea*. De anonieme vertaler gebruikte een Spaanse druk (Zaragoza, 1545) als brontekst. Dat is te zien aan de houtsneden en aan een aantal wijzigingen in die druk die wijzen op een groeiende omzichtigheid in het spreken over religieuze onderwerpen en die in de vertaling worden overgenomen. De vertaler haalde de tekst naar de lezer toe, door hier en daar allusies op Spaanse gebeurtenissen te vervangen door toespelingen op Antwerpse feiten en toestanden. In zijn handen kreeg de tekst ook een specifieke wending: hij nam de ondertitel waarin gewaarschuwd wordt tegen het bedrog van dienaars en koppelaarsters en waaraan hij nog eens 'pluymstrijckers' toevoegde, serieus en bestempelde zijn boek als 'den Spiegel der verdoolder amoreuser Joncheyt' (Behiels & Kish 2005: 67). Hij kwam aan het eind van de bittere klacht van Melibea's vader, waarin de goddelijke voorzienigheid schittert door afwezigheid, op de proppen met een moraliserend paragraafje over ouders die goed moeten toezien op de opvoeding van hun kinderen, en hij sluit dat af met een oproep tot vertrouwen in de Heer. Hij besluit met een refrein in pure rederijkerstraditie waarin hij de christelijke moraal van het verhaal in vrij onverteerbare verzen nog eens overvloedig duidelijk maakt. Over het genre waartoe het werk moet worden gerekend is veel filologeninkt gevloeid, maar deze zestiende-eeuwse vertaler identificeert het als een leesdrama. De voorlezer moet alle vocale middelen aanwenden om aan de toehoorder duidelijk te maken wie er aan het woord is. Deze vertaling moet succes hebben gekend, want ze werd in 1574, 1580 en 1616 te Antwerpen herdrukt. Voor de herdruk van 1580 werd de tekst lichtjes aangepast, vermoedelijk om te beantwoorden aan de evolutie van het vroegmoderne Nederlands.

De eeuwige koppelaarster

Na 1640 komt *La Celestina* op de index van verboden boeken terecht en raakt het boek vergeten. In de twintigste eeuw volgt de tweede golf edities en vertalingen. Tijdens de Tweede Wereldoorlog werkte Albert Helman met de hispanist J.A. van Praag aan een Nederlandse vertaling, die werd gepubliceerd in 1954. Van Praag was uit zijn universitair ambt ontzet omdat hij Joods was. Het ligt voor de hand een verband te zien tussen die situatie en de keuze en interpretatie van *La Celestina*, waarvoor de Joodse achtergrond van Fernando de Rojas een grote rol speelt. De

inleiding tot de vertaling werd door Helman vooraf en apart gepubliceerd met als titel *De eeuwige koppelaarster* (Helman 1949). Om het belang van het werk meteen duidelijk te maken stelt de auteur dat 'het werelds drama, gelijk dit bij *Shakespeare* culmineert, met de "Celestina" zijn verbijsterend-knappe intrede in West-Europa doet' (Helman 1949: 5). Het boek vertegenwoordigt volgens hem 'het menselijk-navrante aspect van het bewustwordingsproces der Persoonlijkheid, dat wij de "Renaissance" plegen te noemen' (6). Helman ziet de evolutie van middeleeuwen naar renaissance weerspiegeld in de ontwikkeling van de personages (Melibea, de vrijgevochten Areúsa, de knechten van Calisto) tot autonome persoonlijkheden en in het groeiende klassenbewustzijn van knechten en dienstboden. Alle personages zijn in de greep van hebzucht en/of ontucht, en worden daarvan uiteindelijk het slachtoffer, wat Helman tot het volgende besluit brengt: 'Iets eeuwigs heeft dit beeld van mondiale prostitutie' (25). Volgens Helman biedt Rojas' Joodse achtergrond de sleutel tot het werk: 'Veel eigenaardigheden van de "Celestina" worden door de Joodse afkomst van haar auteur verklaard, – feitelijk de gehele uitwerking van het gegeven' (14). Het ongenadig harde bestaan van de *conversos* (onder druk tot het christendom bekeerde Joden) ligt aan de basis van de pessimistische levensvisie die in het boek tot uiting komt. Het leven wordt gedomineerd door een blinde fataliteit. Celestina speculeert op de 'machteloosheid van de vrije wil. En uit deze ketterse these vloeien alle andere voort' (44). Pleberio geeft 'een Joodse klaagzang ten beste ' (45). Het kwaad triomfeert, daarom werd het boek door de Inquisitie als 'liber pestifer' bestempeld (48). Ook de Spaanse literaire context waarin het werk ontstond en de nalatenschap (waaronder verschillende Spaanse komedies waarin *La Celestina* wordt nagevolgd en de vertaling van 1550) worden in Helmans essay behandeld. In de conclusie brengt hij drie hoogtepunten van de Spaanse literatuur samen: de *Libro de buen amor* van de Aartspriester van Hita, *Don Quichot* en *La Celestina*. De brontekstgerichte vertaling zelf is alleen nog in antiquariaten en universiteitsbibliotheken te vinden.

Celestina op de planken

La Celestina is eigenlijk geen toneeltekst. Hoewel het boek uitsluitend uit dialogen en monologen bestaat, zou er anderhalve dag nodig zijn om het helemaal op de planken te brengen. Toch sprak het werk talrijke theatermensen aan. Zo kwam Antoine Vitez met een uitvoering tijdens het festival van Avignon in 1989, met Jeanne Moreau in de titelrol. Maar ook in de Nederlanden verscheen *Celestina* ten tonele. In 1964 selecteerde Joris Diels voor de Haagse Comedie, het gezelschap waaraan hij als regisseur verbonden was, uit de versie van Helman een aantal fragmenten die dan opnieuw werden vertaald door Dolf Verspoor. Het stuk werd opgevoerd in 1964 met Ida Wasserman in de hoofdrol. Het Theater Instituut Nederland bezit een exemplaar van deze vertaling die, voor zover ik weet, nooit werd gedrukt. Wie deze tekst leest, krijgt een correcte samenvatting van het verhaal. Of de vertaling op het toneel ook heeft gewerkt, moet nader receptieonderzoek uitmaken. De meest spraakmakende toneelbewerking van de *Celestina* is van de hand van Hugo Claus. Op 1 januari 1970 ging *De Spaanse hoer* in première in Eindhoven in een regie van Ton Lutz door Toneelgroep Globe. Ank van der Moer speelde de titelrol. Het jaar daarop volgde de Vlaamse première door KVS-Brussel; in deze productie was Ann Petersen Celestina; ook KNS-Antwerpen voerde het stuk op, met Gella Allaerts in de hoofdrol. Het was de glorietijd van

Claus als toneelauteur en dat hij de voorkeur gaf aan Nederlandse gezelschappen voor de première van zijn stukken werd hem in Vlaanderen absoluut niet in dank afgenomen. De KVS-productie was mijn allereerste contact met het werk en ik vond het geweldig theater. Ik was als Claus-fan het stuk gaan bekijken, want van *La Celestina* of van Fernando de Rojas had ik toen nog nooit gehoord.

Er zijn me geen interviews met Claus bekend waarin hij uitlegt wat hij in het werk van Rojas heeft gezien en voor zover ik weet kende hij geen Spaans, wel uitstekend Engels. Allicht beschikte hij over de vertaling van Helman, misschien heeft hij ook een blik geworpen op een moderne Engelse versie. In de jaren zestig waren de vertaling van J.M. Cohen (Rojas 1964) en de toneelbewerking van Eric Bentley (Rojas 1959) beschikbaar. Ze hadden beiden de vertaling van Mabbe uit 1607 als uitgangspunt genomen en diens titel behouden. Van *The Spanish bawd* naar *De Spaanse hoer* is natuurlijk maar een kleine stap. En verder deed Claus zijn zin, zoals hij dat ook met Seneca en andere klassieke schrijvers deed. Hij verklaarde ooit: 'Ik vind niet dat een toneelstuk aan iemand behoort toevallig omdat hij het geschreven heeft. Ik vind dat een bewerker, vertaler, alle rechten heeft, als hij maar een speelbaar stuk maakt in zijn eigen milieu. Dus mag hij er mee doen wat hij wil en in sommige gevallen, ja, zou ik zelfs de voorkeur er aan geven dat hij het totaal transformeert' (Geciteerd in Claes 1984: 328). Claus maakt van het hoerendom het centrale begrip; ook Helman had het over 'mondiale prostitutie', zoals we al zagen. Zo zegt de knecht Parmeno tot zijn meester: 'Nee meneer, een mens is een hoer. Van bij zijn geboorte tot zijn laatste ademtocht. Hoereert niet iedereen? Voor geld, voor eer, voor wat comfort, voor een goede betrekking, voor de rust, voor het gemak van alle dagen. Is de wereld niet één bordeel, waarin elke gedachte hoereert, van handarbeider tot pastoor tot burgemeester, tot regering? Wie in leven blijft hoereert' (Claus 1970: 30).

Nog meer uitgesproken dan in Rojas' werk zijn de vrouwen de drijvende kracht. Ze zijn in een vrije liefdesgemeenschap met elkaar verbonden, over het klassenonderscheid en zelfs over de dood heen. Zo onderhoudt de dode Claudina zich geregeld met Celestina, die eigenlijk al dood is voor de actie aanvangt. Alleen de moeder van Melibea (die als verdedigster van recht en orde in de rol van de afwezige vader Pleberio stapt) staat buiten het verbond; als blijkt dat Calisto de eer van Melibea heeft geroofd, bewerkstelligt ze met politiecommissaris Centurio zijn dood en zo drijft ze ook haar dochter tot zelfmoord. De personages lopen blind hun hartstochten achterna in een meedogenloze samenleving. Die is niet in een concrete tijd of ruimte gesitueerd, de personages zingen zowel 'ay ay ay' als 'harba lorifa'. Claus is niet geïnteresseerd in psychologie, wel in lyrisch drama. Door de fragmentarische opbouw van het stuk en de poëtische, krachtige dialogen biedt hij een geïnspireerd regisseur alle mogelijkheden. Dit succesvolle stuk, dat nog steeds her en der in Vlaanderen en Nederland wordt opgevoerd, heeft in grote mate het beeld bepaald dat het in cultuur geïnteresseerde publiek hier van *La Celestina* heeft.

De vertalingen van Henk de Vries

Dat we sinds een tiental jaar weer toegang hebben tot een vertaling die zich dienstbaar opstelt ten opzichte van de brontekst hebben we te danken aan Henk de Vries, die jarenlang als hispanist verbonden was aan de Universiteit Utrecht, met specialisatie middeleeuwen. Hij heeft zich een half leven bezig gehouden met *La Celestina*, als wetenschappelijk onderzoeker en als vertaler.

We maken het zelden mee dat dezelfde vertaler met een tussenpoze van tien jaar twee keer een vertaling van hetzelfde klassieke werk kan publiceren. Dat alleen al is een bewijs van gedrevenheid en volharding waar ik mijn hoed voor afneem. Maar ook de consequentie waarmee de vertalingen zijn ingebed in het persoonlijk onderzoek van De Vries is bewonderenswaardig. Op de cover van de eerste vertaling (Rojas 2001a) staat als titel *Knisters en Goziedemij. 'La Celestina'*. De titelpagina bevat een veel uitgebreider titel: 'Komediespel van Knisters en Goziedemij/ [Comedia de Calisto y Melibea]/Een eeuwwendentoneel/in drie dagen en een ochtendschemer/ algemeen bekend als /'La Celestina'/1500/Toegeschreven aan Fernando de Rojas en anderen/ gevolgd door de tussenvoegsels van/de verlengde versies/Vertaald en in het jaar 2000 toegelicht/door Henk de Vries'. Aangezien de voornamen van de personages betekenisvol zijn, werden ze vertaald. Voor de eigenlijke vertaling vermeldt De Vries een lijst met de 'dramatis personae' waarbij tussen haakjes de oorspronkelijke naam van de personages is vermeld. Veel lezers hadden met Knisters en Goziedemij bepaald problemen. Welke tragische liefdesheldin heet nu Goziedemij en hoe kon ze verliefd worden op een edelman die Knisters heet? De uitgebreide titel maakt vervolgens ook duidelijk dat het jaar 1500 meer belang heeft dan een toevallige verschijningsdatum, en hoe is omgegaan met de verschillende versies. De Vries kiest bewust voor de *Comedia*, de korte versie in zestien bedrijven, de latere interpolaties voegt hij achteraan toe. Dat maakte het de lezer moeilijk de toevoegingen van de *Tragicomedia* op een vlotte manier te lezen, hij moest namelijk aan de hand van weliswaar duidelijke verwijzingen naar de *Comedia* gaan kijken om te kunnen zien welke zinnen nu precies vervangen waren of toegevoegd. Deze keuze is het onmiddellijke gevolg van de visie die de vertaler heeft op de opbouw van het werk en op zijn publiek. Na de tekst volgde nog een studie over het werk, 'Verkenning van een labyrint', waarin de vertaler toelichting geeft bij *La Celestina* en bij zijn vertaalopvatting.

Op de cover van de herwerkte versie van de vertaling (2011) prijkt nu *Celestina* als titel, gedrukt op een reproductie van het bekende schilderij uit de blauwe periode van Picasso, *La Célestine (La Femme à la taie*, 1904). In zijn toelichting (lvii) erkent De Vries dat de vertaalde namen fel bekritiseerd werden en dat hij daarom de personages hun Spaanse naam heeft teruggegeven. Hij heeft de nieuwe versie van de vertaling ook overzichtelijker gemaakt. De interpolaties staan nu tussen *asterisken*, de in de uitgebreide versie geschrapte passages tussen †kruisjes†. Die aanpassing wordt ook vermeld in de uitgebreide titel op de titelpagina: 'Celestina/Dat is de *Comedia de Calisto y Melibea* (1500 en 1501) van Fernando de Rojas, doorregen met toevoegingen van de beide/ 'Tragicomedia'-versies (1502?–1634 en 1526–1541), /het boek dat spoedig alom bekend was als 'La Celestina'/Vertaald en toegelicht door Henk de Vries'. De vertaling maakte een groeiproces door dat de groei van de brontekst zelf enigszins weerspiegelt. Na de reproductie van de titelpagina van de uitgave van 1500 (Toledo) volgt namelijk een heus sonnet van Henk de Vries dat aan alle formele regels beantwoordt. Het slotvers omschrijft *La Celestina* als een 'labyrint', een 'boek in raadseltaal' (Rojas 2011: vi), en dat is dan meteen ook de titel van de inleidende studie, die dieper en gedetailleerd ingaat op de vragen die de vertaler zich stelt dan in *Knisters en Goziedemij*. De Vries stelt dat de brief van 'De schrijver tot een vriend van hem' een raadsel is dat de auteur zijn lezers opgeeft en waarmee hij naar zichzelf verwijst als schrijver van het hele

boek. In de inleidende verzen wordt trouwens de architect van het Labyrint van Kreta, Daedalus, vermeld (6). Hiermee is de toon gezet en begint de vertaler met de constructie van de ideale lezer die Rojas voor ogen moet hebben gehad. Die lezer zou aan de slotzin van de brief, waarin de auteur schrijft dat hij 'alles van de vroegere schrijver onverdeeld in één bedrijf of scène' (3) samenvat, genoeg hebben om te weten dat hij binnen de 'bedrijven' 'scènes' moet afbakenen: 'De lezers van de *Comedia* zouden daarbij ontdekken dat het eerste bedrijf evenveel scènes heeft als het hele werk bedrijven: zestien, een verwijzing naar de aanbrekende zestiende eeuw' (xii).

Verder bevat de inleiding informatie over het genre, de dramatische structuur, de personages, hun ironische namen en de tijd van ontstaan van het boek. In dat onderdeel behandelt De Vries de teloorgang van de multireligieuze samenleving onder de katholieke koningen Ferdinand en Isabella, de verkiezing tot paus van de Spanjaard Rodrigo de Borja (Alexander VI) onder wiens pontificaat het morele verval in de Kerk ontstellende proporties aannam, en de reizen van Columbus. Die gebeurtenissen brengt hij daarna in verband met de weinige concrete allusies op historische feiten die in het boek te vinden zijn en daaraan koppelt hij dan weer suggestieve vragen. In scène 22 somt Sempronio een aantal gebeurtenissen op die de mensen drie dagen later alweer vergeten waren. Alleen in de Sevillaanse druk van 1501 eindigt die opsomming met 'Christóual fue borracho, Christoffel was dronken'. De vertaler vraagt zich af of dit een toespeling is op 'Christoffel Columbus die eind oktober 1500 zijn kettingen achter zich aansleepte door de straten van Sevilla' (xlv). Later verdween het zinnetje, was dat omdat Columbus in 1502 een volgende reis kon ondernemen? De eerste *Tragicomedia* zou in 1504 zijn geschreven. Daarin staat een nieuwe Voorrede over de stelling dat alles strijd is. Een voorbeeld dat daarbij wordt aangehaald is dat van de zuigvis 'echineis' die de grootste schepen kan vernietigen. In 1503 was Columbus gestrand omdat zijn schepen door scheepsworm onbruikbaar waren gemaakt. En dat verlokt de vertaler tot de vraag of dat nieuws in november Sevilla kon hebben bereikt, net toen de Voorrede werd geschreven.

De visie van De Vries

Lezen tussen de regels is blijkbaar de boodschap. In verschillende scènes (13, 17) zeggen personages dat de gever ('el dante') beter is dan de ontvanger. Volgens de vertaler betuigt Rojas hiermee zijn dank aan 'Dante Alighieri, wiens *Divina Commedia* hij in zijn eigen *Comedia* verhuld van commentaar voorziet' (xlvii). De handeling van de *Comedia* die zich afspeelt in drie dagen parodieert de Paastijd en is een aanval op het christelijke dogma van de verrijzenis. Ook de Drievuldigheid moet eraan geloven: het hoofd van Calisto ligt in drie stukken, 'een vage toespeling van de auteur op het omstreden dogma van Gods drie-enigheid' (xlviii). De door Rojas beoogde lezers moesten heel wat parate Bijbelkennis hebben. Zo werden ze verondersteld te weten dat psalm 89 over de lengte van een mensenleven gaat: 'Wie door de genoemde vormverwantschap tussen het eerste bedrijf en de hele *Comedia* ertoe gebracht werd de scènes van het hele werk af te grenzen heeft begrepen dat de negenentachtig scènes ervan naar de psalm verwijzen die het mensenleven afmeet, zoals Pleberio in de laatste, negenentachtigste scène de rekening van het mensenleven opmaakt' (l). De ideale lezer moet niet alleen scènes, maar ook attributen tellen. Calisto somt dertien elementen op die Melibea's schoonheid uitmaken; in de beschrijving van Celestina's atelier somt Pármeno eerst honderd

elementen op. 'De schildering van het atelier en het portret van Melibea vormen een paar en kunnen alleen als paar worden verstaan. Eerst dertien, dan honderd: de factoren van het jaar waarin Dante de handeling van zijn *Divina Commedia* plaatste, het eerste Heilig Jaar van de Kerk van Rome' (li). Die ideale lezer wist ook de naam van Melibea te interpreteren: 'm'Eli vea, Eli me vea, mijn God moge mij zien. "God weet dat we niet anders konden handelen. We hebben ons laten dopen en hebben daarmee het geloof der vaderen verraden. Maar in onze harten blijven we jood en dat neemt niemand ons af"'(li). Uit alle gegevens die worden aangevoerd kon de ideale lezer afleiden dat de '*Comedia* een allegorie is waarin Melibea de kaste van de nieuwchristenen voorstelt, Calisto die van de oudchristenen, en Celestina de Kerk' (li). Zoals bij Helman staat 'de hele uitwerking van het werk' in het teken van het tragische lot van de *conversos*.

De Vries verwijst naar twee latere Spaanse auteurs die de verborgen betekenis van het werk hadden begrepen. De eerste is Francisco Lozano, auteur van *Retrato de la Lozana Andaluza* (1530, het verhaal van een jonge hoer die carrière maakt in Rome) en corrector van verschillende Venetiaanse *Celestina*-drukken. In het colofon van 1531 schrijft hij waarom het boek opnieuw wordt gedrukt in het Spaans: 'omdat dit boek noch in het Latijn noch in de Italiaanse taal een betekenis heeft of kan hebben die zijn zeer wijze auteur eraan gegeven heeft; en ook om van deszelfs verborgen leer te genieten die onder deszelfs grote, wonderbaarlijke vernuftigheid besloten ligt' (liii). Henk de Vries verbindt de twee argumenten: de verborgen leer moet worden gezocht in de onvertaalbare elementen. De tweede lezer die had begrepen waar het om te doen was is Cervantes, die in één van de sonnetten die aan de romantekst van *Don Quichotte* voorafgaan, een vriend van de auteur laat schrijven dat *La Celestina* een goddelijk werk zou zijn geweest als het menselijke er beter in was verhuld. Die verhulde boodschap is een ergernis voor het goddelijke. Volgens De Vries is de door Cervantes bedoelde ergernis 'de instelling die de koppelaarster, oude hoer en heks voorstelt in de satirische allegorie van Rojas' *Comedia*: de Kerk' (lv).

De constructie van de ideale lezer wordt voortgezet in het tweede deel van de studie dat na de eigenlijke vertaling volgt: 'Om te begrijpen wat de *Comedia de Calisto y Melibea* achter haar tekst verbergt dient men te beseffen dat haar eerste lezers een taal verstonden die wij vergeten zijn: de woordeloze taal der getallen' (239). Middeleeuwse dichters werkten volgens een bouwplan waarvan de omvang en de proporties vooraf duidelijk waren vastgelegd. Joden en Grieken lazen letters als getallen. Zo konden woorden als getallen worden gelezen door de getalwaarden van de letters op te tellen. Henk de Vries, die over Spaanse middeleeuwse literatuur en numerologie gepubliceerd heeft, werkt deze twee principes uit in een aantal voorbeelden uit de poëzie van de dertiende, veertiende en vijftiende eeuw. Na dertig bladzijden analyse van de getallenverhoudingen in de genoemde teksten is *La Celestina* aan de beurt:

> De *Comedia de Calisto y Melibea* verbergt achter haar tekst het een en ander dat een hedendaagse lezer niet verwacht. Wie het desondanks ontdekt heeft moeite om het te geloven, temeer daar logisch denken doet inzien dat dat verborgene er al geweest moet zijn voor de tekst tot stand kwam. Is het mogelijk, vraagt men zich af, dat een werk dat zo modern aandoet dat wij af en toe vergeten dat het vijfhonderd jaar oud is – met die vrije behandeling van plaats en tijd, cinematografisch *avant la lettre*, die gevatte dialogen, die

> rake tekening van zich ontwikkelende karakters, dat onafwendbaar verloop van de handeling – geschreven werd naar een streng aritmetisch ontwerp, dat op zijn beurt de vrucht was van een constructie van schijnbaar abstracte getallencombinaties? (277)

Het antwoord op de vraag is uiteraard positief. Elk van de personages beantwoordt aan een getal, er zijn dertien personages, wat twaalf getallen oplevert aangezien twee namen aan hetzelfde getal beantwoorden. Vooraf moet er dus een code zijn opgesteld waarin aan elke klinker en medeklinker een getal werd toebedeeld; als de getallen van alle letters worden opgeteld, krijgt men het getal van het personage. Van het Latijnse alfabet werden 18 letters gebruikt. Hoe komt de lezer te weten hoe de code in elkaar zit? De sleutel wordt volgens De Vries geleverd door een volzin "waarin elk van de achttien letters even vaak voorkomt als haar getalwaarde bedraagt" en dat is nu net de zin gevormd door het acrostichon van de inleidende strofes, dat dus niet alleen leidt naar de naam van de auteur maar ook het echte, aritmetische geheim van het boek bevat. Wie op die manier de getalswaarde van de letters vindt, kan de getalswaarde van de personages berekenen en hun onderlinge wiskundige verhouding. Volgens De Vries ligt het systeem van de getallen ook aan de basis van de opbouw van het eerste bedrijf. Daarbij wordt niet alleen rekening gehouden met het aantal scènes, maar ook met het aantal clausen, dus het aantal keren dat een personage spreekt; ook die zouden vooraf zijn vastgelegd. Alles wat telbaar is, wordt door De Vries geteld en verbonden met interpretatieve aspecten van het werk.

Aan het eind van de studie wordt nog eens de nadruk gelegd op het feit dat het boek een allegorische satire is gericht tegen Kerk, Staat en Inquisitie. In de slotmonoloog van Pleberio, die zich richt tegen 'Fortuna' (Fortuin), 'Mundo' (Wereld) en 'Amor' (Liefde) zou met Fortuin de Inquisitie zijn bedoeld, die het bezit van haar slachtoffers inpalmde; met Wereld werd gedoeld op het Spanje van die tijd, en met Liefde op de Kerk die de liefde wel belijdt maar niet in praktijk brengt. Melibea sterft omdat ze heeft liefgehad. Volgens De Vries betekent 'liefhebben', '[...] tot de Kerk toetreden, christen worden, daarom meent Celestina met de hulp van een bovennatuurlijke macht Melibea te verleiden, daarom gebruikt Calisto meer geweld dan overreding als hij Melibea in bezit neemt, het is alles een beeld van de gedwongen bekering van de joodse Spanjaarden' (309). Voor wie de *Comedia* als een volmaakt wiskundig geconstrueerd bouwstuk beschouwt, is de uitgebreide *Tragicomedia* noodzakelijkerwijze een verstoring van die constructie en dus ook van haar geheime boodschap. De tussengevoegde bedrijven en extra personages vernielen niet alleen de mathematische proporties, ze verlengen ook de actie met een aantal weken, waardoor de parodie op het Paasgebeuren verdwijnt en de satire minder gevaarlijk wordt. Maar toch wordt volgens de vertaler in de nieuwe Voorrede tot de *Tragicomedia* de lezer die op zoek is naar meer dan het verhaal, opgeroepen om een wiskundige structuur te vinden (die in het eerste bedrijf intact is gebleven). Die lezers verwerpen het verhaal van de geschiedenis om te tellen: 'desechan el cuento de la hystoria para contar' ('contar' betekent zowel 'vertellen' als 'tellen') (310). (Een traditionele lectuur zou zijn 'om die te vertellen', zoals in de Antwerpse vertaling van 1550, zie Behiels & Kish 2005: 76).

De vertaler staat een heel scherp beeld van de brontekst voor ogen. Hij construeert een ' ideale lezer' die aan zeer vele voorwaarden moet voldoen: hij moet een Bijbelkenner zijn (en niet

alleen de teksten kennen maar ook de nummers van de Psalmen), hij moet kennis hebben van de levensloop van Dante en de structuur van de *Divina Commedia* kennen, hij moet filologisch onderlegd zijn om de allusies op obscure figuren uit de Oudheid en de klassieke mythologie te vatten, hij moet uiteraard vertrouwd zijn met de Spaanse literaire traditie en bovendien moet hij bekend zijn met de Grieks-Joodse getallensymboliek en erin slagen op grond van de hint in het acrostichon de getalwaarde van de namen van de personages af te leiden. Allicht is hij dus een Jood of een *converso*. Ook moet hij beseffen dat hij de bedrijven, de scènes en de clausen van de personages moet tellen. Dat alles moet hem leiden tot een allegorisch-satirische interpretatie. Ik stel dus ook maar eens een suggestieve vraag: hoeveel concrete personen zouden in Spaanse universitaire kringen in het begin van de zestiende eeuw hebben beantwoord aan dit profiel? Een en ander in de argumentering staat of valt met de band met Dante. Uiteraard kende de auteur van *La Celestina* het werk van Dante en Petrarca, maar is dat voldoende om te besluiten dat hij Dante hulde wou brengen doorheen de structuur van zijn *Celestina*? De middeleeuwse voorbeelden van mathematische constructie die De Vries analyseert overtuigen mij omdat het gaat over poëzie die gebonden is aan een vaste vorm, waarbij het construeren van grotere gehelen waarschijnlijk overkomt. Hij situeert Rojas in het verlengde van die traditie. Waar ik niet meer volg is in de sprong naar het proza. De Vries haalt geen enkel prozawerk aan waaraan een dergelijk strak schema ten grondslag zou liggen.

De twee vertalingen

De voor- en nastudie beslaan honderddertig bladzijden. Hoe verhouden die zich tot de eigenlijke vertaling? In de presentatie van de tekst is duidelijk te zien dat de afbakening van de scènes fundamenteel is. Ze worden ook doorlopend genummerd, niet per bedrijf, en de aanduiding ervan springt meer in het oog dan de afbakening van de bedrijven. De voetnoten sturen uiteraard de lectuur in dezelfde richting als de studie. Het is enigszins paradoxaal dat een vertaler bladzijden lang benadrukt dat de kern van *La Celestina*, de getallensymboliek, onvertaalbaar is en zelfs hoopt met zijn vertaling in de lezer 'het verlangen te wekken Spaans te leren' (lix) – en dus de vertaler overbodig te maken – omdat het boek in een andere taal, zoals Francisco Delicado al opmerkte, de betekenis niet kan hebben die de auteur eraan gaf. En toch vertaalt Henk de Vries, schitterend zelfs. Na jaren onderzoeksmatig met de brontekst bezig te zijn geweest, kent hij hem door en door en weet hij de weerstand die deze weerbarstige tekst biedt schijnbaar moeiteloos te overwinnen. Dat deze moeiteloosheid maar schijn is, wordt duidelijk voor de lezer die de twee versies van de vertaling en de brontekst naast elkaar legt. De vertaling is grondig herwerkt.

Als voorbeeld nemen we een deel van een clause van Pármeno uit het twaalfde bedrijf, scène 60. Calisto gaat 's nachts naar het huis van Melibea en vraagt zijn knecht te gaan kijken of zijn aanbedene, zoals afgesproken, wel aan de binnenzijde van de poort staat. Pármeno vindt dat veel te gevaarlijk maar bedenkt een smoes: Melibea zou wel eens boos kunnen zijn als niet Calisto, maar iemand anders op de poort kwam kloppen. Calisto geeft hem gelijk, Pármeno slaakt een zucht van opluchting en zegt (in de eerste vertaling):

> Wijler – Zorg dat je je smoesje klaar hebt, Wijler, of je wordt omgebracht en weet niet eens door wie! Wees een flemer zoals je baas van je verwacht, dan heb je hoogstens andermans verdriet te bewenen! Als je Hemelijnes raad

niet volgt waar het van belang is sta je gauw alleen; als je doorgaat met je trouwe raad en waarschuwingen kun je op een pak slaag rekenen; als je blijft wie je bent kun je iedereen wel gedag zeggen! Ik stel me voor dat ik vandaag geboren ben, nu ik aan zo'n groot gevaar ben ontsnapt! (Rojas 2001a: 167).

In de versie van 2011 lezen we iets geheel anders:

Pármeno –. Bedenk nooit een smoes, Pármeno, maar laat je om zeep helpen zonder te weten door wie. Praat je baas niet naar de mond zoals hij verwacht, dan zul je nooit ándermans verdriet bewenen. Volg niet in je eigen belang de raad van Celestina, dan houden ze je overal buiten. Ga door met je trouwhartige raadgevingen en vermaningen: een pak slaag kun je krijgen. Blijf bij je mening en het is met je gedaan. Het is alsof ik vandaag geboren ben, nu ik aan zo'n groot gevaar ben ontsnapt! (Rojas 2011, 154).

In de brontekst varieert Pármeno vijf keer op het ongeluk dat hem had kunnen overkomen indien hij zijn verstand niet had gebruikt, door middel van een soort balansstructuur: eerst een tot zichzelf gericht gebod ('doet dat', 'doe dat niet'), dan meteen het gevolg dat die handeling zou hebben. Het resultaat is in hoge mate ironisch:

No sepas fablar, Pármeno; sacarte han el alma sin saber quién. No seas lisongero, como tu amo quiere, y jamás llorarás duelos agenos. No tomes, en lo que te cumple, el consejo de Celestina, y hallarte has ascuras. Ándate aý con tus consejos y amonestaciones fieles; darte han de palos. ¡No vuelvas la hoja y quedarte has a buenas noches! (Rojas 2001b: 472–473).

In de tweede vertaling gebruikt De Vries consequent vijf keer een analoge structuur. Zo begrijpt de lezer dat hier vijf keer gevarieerd wordt op hetzelfde thema, en dat heeft dan weer als voordeel dat de tweede overweging (mede dankzij het accentje op 'ándermans' en het vervangen van 'hoogstens' door 'nooit') duidelijk wordt: als je je baas niet naar de mond spreekt, dat zul je niet het verdriet van iemand anders bewenen maar wel je eigen verdriet want jij zult ervan langs krijgen. 'Om zeep helpen' is een plastischer vertaling van 'sacar el alma' dan 'ombrengen'. Ook de vertaling van de laatste zin van het fragment, 'Quiero hazer cuenta que oy me nascí, pues de tal peligro me escapé' (473) klinkt natuurlijker in de tweede vertaling. De Vries beschouwt *La Celestina* als een 'humanistische comedia in de volkstaal' (xiii) en daaruit volgt dat de dialogen zegbaar moeten zijn. Dat zijn ze helemaal. De tekst nodigt uit tot voorlezen. Dat lukt zelfs met de lange monologen van Sempronio en Celestina waarin volkse spreekwoorden en klassieke wijsheden in de overpeinzingen van de personages verweven zitten. De registersprongen die tot Celestina's retorisch arsenaal behoren, worden moeiteloos gevolgd. De lange volzinnen van Pleberio's slottoespraak zijn een voorbeeld van 'welsprekendheid'. Voor spreekwoorden waarvoor geen Nederlands equivalent voorhanden is, bedenkt de vertaler nieuwe. Zo krijgt de Nederlandse tekst pit en karakter. Een voorbeeld. Celestina legt aan Melibea uit dat er geen betere provisie is dan een wel gevulde wijnkruik in huis, 'want zoals men zegt: brood en wijn brengt je vooruit, en niet je knappe snuit. Een huishouden zonder man, daar komt maar armoe van; men spint geen rokken af dan met een baard van vlas' (71). Ik ben geneigd de aansporing te herhalen die de vertaler liet voorafgaan aan zijn eerste vertaling: 'U doet uzelf

tekort als u niet eerst de *Comedia* leest als elk ander boek waarvan u een paar uur verstrooiing verwacht. Vergeet dat het vijfhonderd jaar oud is' (Rojas 2001a: 5).

Een breed spectrum aan vertaalopties

Wat me bij het nadenken over de *Celestina*-vertalingen tussen 1550 en 2011 is opgevallen, is dat ze een breed spectrum aan vertaalopties laten zien. De anonieme Antwerpse vertaler uit de zestiende eeuw vertaalde voor zijn streekgenoten zo goed en zo kwaad als het ging een ingewikkeld maar spannend Spaans boek; hij liet daarbij vallen wat hij niet begreep (de hele inhoud van Celestina's atelier, bijvoorbeeld) en dekte zich in tijden van religieus conflict stevig in door christelijk-moraliserende aanpassingen en toevoegingen. Albert Helman, ondersteund door J.A. van Praag, richtte zich op de brontekst en wilde via een voorafgaande studie de lezers receptief maken voor de historische context (op de breuklijn van middeleeuwen en renaissance) en de religieuze problematiek (de zware druk die door de Inquisitie op de *conversos* werd uitgeoefend). Hugo Claus ging dan weer volop voor de context waarin hij als schrijver werkzaam was: eind van de jaren zestig, waarin jonge mensen zich moesten bevrijden uit het burgerlijke keurslijf dat hun ontplooiing als vrije mensen beknotte en hun seksleven beteugelde; Eros en Thanatos liggen in elkaars verlengde en dus eindigt elke gepassioneerde liefde, ook die van Calisto en Melibea, in de dood. Dat verhaal vertelt hij via de personages van Rojas. Henk de Vries reconstrueert in een aaneenschakeling van hypothesen een aantal dwingende voorwaarden waaraan Rojas' ideale Spaanse lezers uit de zestiende eeuw volgens hem moesten voldoen. Deze voorwaarden zijn zo streng dat het te betwijfelen valt of er veel lezers waren die aan dat profiel konden beantwoorden. Zoals Rojas de *Celestina* bedoelde, althans volgens deze vertaler, kon het werk alleen in het Spaans tot zijn recht komen en is het dus onvertaalbaar. En toch krijgt de Nederlandse lezer van nu een schitterende vertaling, na grondig te zijn geconfronteerd met een onoverkomelijk verlies.

Bibliografie

Behiels, Lieve & Kathleen Kish. 2005. *Celestina. An annotated edition of the first Dutch translation (Antwerp 1550)*. Leuven: Leuven University Press.

Claes, Paul. 1984. *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de oudheid*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Claus, Hugo. 1970. *De Spaanse hoer*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Helman, Albert. 1949. *De eeuwige koppelaarster*. Amsterdam: Van Oorschot.

Helman, Albert. 1954. *Fernando de Rojas' Celestina*. Vertaald en ingeleid door —. Amsterdam: Contact.

Rojas, Fernando de. 1959. *Celestina or the tragi-comedy of Calisto and Melibea*. Translated by James Mabbe and adapted by Eric Bentley. New York: Applause Theatre Book Publishers.

Rojas, Fernando de. 1964. *The Spanish Bawd being the Tragi-Comedy of Calisto and Melibea*. Translated and with an Introduction by J. M. Cohen. London: Penguin Books.

Rojas, Fernando de. 2001a. *Komediespel van Knisters en Goziedemij. 'La Celestina'*. Vertaald door Henk de Vries. Amsterdam: Athenaeum–Polak & Van Gennep.

Rojas, Fernando de. 2001b. *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición, introducción y notas de Peter E. Russel. Tercera edición corregida y revisada. Madrid: Castalia.

Rojas, Fernando de. 2011. *Celestina*. Vertaald door Henk de Vries. Houten: Hes & De Graaf.

Verspoor, Dolf. 1964. *Celestine* [ongepubliceerd typescript, Theater Instituut Nederland, HC 2]