

# SPANNENDE VERTALINGEN

EEN TWEELUIK  
OVER HET VERTALEN VAN  
DE HARD-BOILED DETECTIVES  
VAN RAYMOND CHANDLER  
EN EEN ONDERZOEK NAAR  
DE LITERAIRE THRILLERS  
VAN DAN BROWN

W.J.M. Meijer

3673464

RMA Literair Vertalen

Cees Koster

Ton Naaijens

27 juli 2016

## INTRODUCTIE

Deze masterscriptie heeft als hoofdonderwerp het vertalen van spanning in misdaadliteratuur en is ontstaan tijdens mijn overgang van de reguliere master Vertalen naar de research master Literair Vertalen. Dit verklaart meteen waarom het eerste deel, *The Master of Suspense*, Engels als voertaal heeft: dit was een eis bij de reguliere master die niet van toepassing was op de research master. Het tweede deel, *Het grote vertalen*, is daarom in het Nederlands geschreven. Elk deel is voorzien van een eigen inleiding waarbij het deelonderwerp geïntroduceerd wordt en de aanleiding van het schrijven ervan uitgelegd wordt. In het overkoepelende nawoord worden de delen met elkaar vergeleken en volgt een conclusie die verband houdt hoofdonderwerp van deze scriptie.

Het overkoepelende onderwerp van dit tweeluik is het vertalen van ‘spanning’ of ‘suspense’. Tijdens het schrijven van het eerste deel, een *case study* over twee vertalingen van romans van *Dan Brown*, is gebleken dat er nog weinig onderzoek is gedaan naar dit onderwerp. Deze scriptie draagt daarom zeker bij aan het vertaalwetenschappelijk veld en toont nieuwe inzichten in het vertalen van (literaire) thrillers en *hard-boiled detectives*. De hoofdvraag van deel één luidt:

Welke vertaalproblemen met betrekking tot spanning komen voor in Dan Brown’s thrillers, en welke strategieën hebben de vertalers hierbij gebruikt?<sup>1</sup>

Deze vertaalproblemen zijn bekeken op zowel stilistisch als op narratologisch niveau. Uit de vergelijkingen tussen bron- en doelttekst is gebleken dat de vertalers van de tweede roman, *Inferno* (2013) zich steeds meer vrijheden op stilistisch niveau hebben gepermitteerd, of konden permitteren, en dat vertaalproblemen op

---

<sup>1</sup> What translation problems with regard to suspense occur in Dan Brown’s thrillers and what strategies did the translators use?

narratologisch niveau (met betrekking tot aanwijzingen die het hoofdpersonage naar de uiteindelijke oplossing leiden) op universele wijze zijn opgelost.

Het tweede deel heeft tevens als hoofdonderwerp het vertalen van spanning in misdaadliteratuur, en hiervoor is een vertaling gemaakt van *The Big Sleep*: een *hard-boiled* detectiveroman die oorspronkelijk gepubliceerd is in 1939. Deze roman is dan ook heel anders opgebouwd dan *The Da Vinci Code* of *Inferno*, en verschillen kunnen met name op narratologisch niveau ontdekt worden. Omdat aanwijzingen in de vorm van puzzels nauwelijks een rol spelen binnen dit<sup>2</sup> genre, is gekozen om voor dit deel de volgende hoofdvraag te gebruiken:

Welke stilistische en narratologische vertaalproblemen met betrekking tot het genre *hard-boiled detective* en het behouden van de spanningsboog doen zich voor in *The Big Sleep* van Raymond Chandler en met welke strategieën kunnen deze worden opgelost?

De vertaalproblemen die zich voordeden bij *The Big Sleep* hadden vooral te maken met Chandlers unieke en zeer bijzondere schrijfstijl, waarbij met name humor en zinslengte een belangrijke rol speelden om de spanningsboog in het verhaal te houden. Bij het vertalen van een *hard-boiled* detective is dus een geheel andere strategie van toepassing dan bij het vertalen van een literaire thriller.

---

<sup>2</sup> *Hard-boiled*

## INHOUDSOPGAVE

INTRODUCTIE	1
INHOUDSOPGAVE	3

### DEEL 1 - THE MASTER OF SUSPENSE

INLEIDING	6
HOOFDSTUK 1. DAN BROWN, <i>THE DA VINCI CODE</i> AND <i>INFERNO</i>	8
HOOFDSTUK 2. SUSPENSE IN THRILLERS	19
HOOFDSTUK 3. COMPARISON <i>THE DA VINCI CODE</i>	33
HOOFDSTUK 4. COMPARISON <i>INFERNO</i>	67
HOOFDSTUK 5. CONCLUSION	107

### DEEL 2 – HET GROTE VERTALEN

INLEIDING	114
HOOFDSTUK 6. HARD BOILED DETECTIVE FICTION	117
HOOFDSTUK 7. RAYMOND CHANDLER	131

HOOFDSTUK 8. VERTAALPROBLEMEN EN OPLOSSINGEN	157
HOOFDSTUK 9. VERTAALVERGELIJKING	169
HOOFDSTUK 10. VERTALING	184
HOOFDSTUK 11. EVALUATIE VAN DE VERTALING EN CONCLUSIE	217
NAWOORD	229
BRONVERMELDING	233

# DEEL 1

## THE MASTER OF SUSPENSE

A CASE STUDY ON TRANSLATING SUSPENSE

IN *THE DA VINCI CODE* AND *INFERNO*

## INTRODUCTION

This first part focuses exclusively on Dan Brown's thrillers *The Da Vinci Code* and *Inferno* and their respective Dutch translations. I chose these works because I have read all four books of Dan Brown's Robert Langdon-series (in English) and finished them within a couple of days because they intrigued me so much. However, the more I learned about literature and writing, the more I realised that Dan Brown was not a very *good* writer. Nevertheless, I found his novels to be real 'pagetuners'.

My research demonstrated that many critics agree with me: while some even called Dan Brown a horrible writer, many reviewers claim at the same time that his books are loved by a large audience. A possible explanation that I found for this seeming contradiction, is that Dan Brown is a master of suspense. As a reader, I forgave Brown the lack of literary quality and his farfetched theories because I was eager to find out how Robert Langdon would solve the next riddle and if he could solve the crises in time. This made me realise how important it is that the suspense in his novels is preserved in their translations. Granted that Dan Brown is one of the most famous writers alive and that thrillers are a popular genre, it is presumed that translators developed special strategies and techniques to translate novels with a high level of suspense. However, this subject appears to lack in published research: there is at the moment only one recent work available on suspense in thrillers and their translations.

In this part of the thesis it will be demonstrated that suspense certainly is an interesting translation problem and that more insights in this topic are most welcome. Therefore, translation problems that occur in thrillers regarding suspense are investigated within the present thesis. The research question that will be answered in this first part is:

What translation problems with regard to suspense occur in Dan Brown's thrillers and what strategies did the translators use?

This relatively new research topic will help develop more insights in suspense as a translation problem and is therefore very helpful for translation theory.



## CHAPTER 1

### THRILLERS AND THEIR RECEPTION

This first part of the thesis is a case study based on two of Dan Brown's thrillers and their translations. The research question that will be answered is: "What translation problems with regard to suspense occur in Dan Brown's thrillers and what strategies did the translators use?" In this first chapter the term "thriller" will be explained. Dan Brown and his novels will be introduced, and the reception of both the original novels and their translations are discussed to provide background information that will help define the translators' strategies.

#### THRILLER AS A GENRE AND IT'S RECEPTION BY THE PUBLIC

The "thriller" as a novel is first of all part of the genre "crime fiction", but it has developed in such a way that it is also considered a genre which stands on its own. The genre can again be subdivided into several subgenres, examples of which are the famous "psychological thriller" and the "political thriller". Ever since the nineteenth century, crime fiction has been popular amongst a variety of audiences. In the early days, crime fiction consisted mainly of detective novels, but nowadays the (literary) thriller is most popular. In his article in *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Glover explains the main difference between the (early) detective and the (modern) thriller:

Where the thriller differs from the detective story is not in any disinclination to resort to deductive methods in solving crimes [...]. Rather, the thriller was and still is to a large extent marked by the way in which it persistently seeks to raise the stakes of the narrative, heightening or exaggerating the experience of events by transforming them into a rising curve of danger, violence or shock. The world that the thriller attempts to realise is one that is radically uncertain

in at least two major senses. On the one hand, the scale of the threat may appear to be vast, its ramifications immeasurable and boundless[...] international conspiracies, invasions, [...] serial killers who threaten entire cities or even nations[.] On the other, the thriller unsettles the reader less by the magnitude of the terrors it imagines than by the intensity of the experience it delivers: assaults upon the fictional body, a constant awareness of the physicality of danger, sado-masochistic scenarios of torture or persecution, a descent into pathological extremes of consciousness, the inner world of the psychopath or monster. (Glover 2006: 137-8)

While in early detective fiction an actual detective was usually the protagonist (Sir Arthur Conan Doyle's Sherlock Holmes or Raymond Chandler's Philip Marlowe), the protagonist in thriller fiction is not necessarily employed as such. Dan Brown's protagonist is certainly not a detective, since he is a Harvard professor. The description Glover provided is applicable to the plot in Brown's novels: the reader is confronted with ancient secret societies, controversial statements about religion and (pseudo-)science, conspiracy theories and secret governmental documents. Entire religious groups (in *The Da Vinci Code*) and sometimes even mankind (in *Inferno*) are threatened in Brown's thrillers.

#### **A BAD REPUTATION**

The thriller is certainly a very popular genre. In *Thriller versus roman*, a collection of articles from Dutch, Flemish and English speaking authors written on the status of thrillers and their position as opposed to literary novels, this is demonstrated. In his article "The Pecking Order", American crime writer J. Madison Davis writes about the urge and the difficulty of assigning a specific genre to any novel. He illustrates the public's need to measure quality and determine a novel's current "status" in the literary field. Davis argues that:

Crime and mystery novels are not considered quite as literarily inferior as other genres, but are regarded as acceptable guilty pleasures, the kind of thing you're allowed to do when you're not up to doing anything substantial. (Davis 2008: 107)

Although Davis appears to assume that crime novels usually are not considered respectable or high quality literature, the novels are demonstrably read by many people from different social classes. He names several successful authors within the genre and also tries to explain the vast amount of crime fiction:

The public hunger for mysteries is greater than that for literary novels, and quite often indifferently or even terribly written ones will be published and sell quite well. Recently, *The Da Vinci Code* was an international phenomenon, though the writing in it was so laughable that the newspapers and magazines published samples of unfortunate sentences from it. Some of my friends, whose first language is not English, told me *The Da Vinci Code* wasn't so terrible in translation, though the idiocy of the story was the same. (Davis 2008: 108)

Davis makes a bold statement here on the quality of Dan Brown's bestseller and on the supposedly poor literary quality of thrillers in general. Glover's definition of modern thrillers and Davis's statement on the public favour for thrillers indicate that several factors can be held responsible for the popularity and the success of thriller fiction. A differentiating factor between a thriller and a literary novel is the high level of suspense, which could then subsequently be regarded the cause of the "public's hunger" Davis's wrote about. In *Het grote vertalen* is also shown how Raymond Chandler, writer of *hard-boiled* detective fiction, commented on the vast amount of supposedly low quality crime fiction that got published while he was alive. It is

therefore striking that one of Chandler's quotes from one of his most famous essays "The Simple Art of Murder" is even relevant today:

The average detective story is probably no worse than the average novel, but you never see the average novel. It doesn't get published. The average—or only slightly above average—detective story does. Not only is it published but it is sold in small quantities to rental libraries, and it is read. [...]

Whereas the good novel is not at all the same kind of book as the bad novel. It is about entirely different things. But the good detective story and the bad detective story are about exactly the same things, and they are about them in very much the same way. (Chandler 1950: n.p.)

The term 'Detective story' could be replaced by 'literary thriller', and this quote would apply to the current situation. Reviews of Brown's novels will demonstrate that even though critics may find that the stories are "about exactly the same things, and they are about them in very much the same way" and that their quality is rather low, the public does not seem to get enough of it.

In order to explain this as thoroughly as possible, background information on Dan Brown and his novels will be provided first. As Brown's works received very different reactions varying from positive to extremely negative, a selection of reviews will be discussed here as they provide interesting and useful background information which can be used in the comparison of the original novels to their Dutch translations. However, most negative reviews are unfortunately not illustrated with examples. The reviews, however, do show that even though Brown's writing style is often criticised, the plots in his novels are also frequently commented upon negatively as well. It therefore seems remarkable that both the discussed novels became worldwide bestsellers.

Reviews of both the original and of the translated novels will be discussed and compared. Davis suggested earlier that the translations of *The Da Vinci Code* were stylistically superior to the original. It is therefore possible that in reviews of the Dutch translations, the reviewer will be less negative on Brown's writing style. Discussing reviews of the translations may also help to determine the strategies the translators applied. Analysing the reviews will help also to gain insights about the translation problems in Brown's novels.

### DAN BROWN

Dan Brown (full name Daniel Brown), born 22 June 1964, is one of America's most popular writers of crime fiction. His first novel, *Digital Fortress* was published in 1998. At this moment Brown has published six novels, four of which feature the character Robert Langdon. *Angels and Demons*, published in 2000 was the first novel in his Langdon-series, followed by *The Da Vinci Code* in 2003 and *The Lost Symbol* in 2009. The latest of the series, *Inferno* was published on May 14, 2013. Film adaptations were made of *The Da Vinci Code* and *Angels and Demons*, and a film version of *Inferno* will be in movie-theatres in 2016.

The plot in Brown's Langdon-novels appears to be written according to a standard format. In *Het grote vertalen* will also be demonstrated how, ever since the beginning of the twentieth century, writers of crime fiction started writing along a certain format. Brown also appears to have adapted this strategy, and his novels are written according to the following plotlines: The protagonist Robert Langdon, a Harvard University professor who teaches religious iconology and symbology<sup>3</sup>, is on a race-against-the-clock to solve a crime only he is able to solve. In each novel a female character<sup>4</sup> appears who is in some way connected to the crime. Her connection is usually presented to the reader in the first few chapters of a novel, but might be

---

<sup>3</sup> A subject that does not exist but was invented by Brown.

<sup>4</sup> In *Het grote vertalen* it is shown that in hard-boiled detectives, the 'female betrayer' was introduced to the set of standard characters in a detective novel. Brown appears to have adapted this character as well.

misleading. Together they have to solve riddles and poems that reveal secrets, clues and even more riddles to them. Langdon can only solve these mysteries using his knowledge of hidden symbols in paintings and other artworks. Along the way he reveals long lost secrets and controversial facts about topics such as religion and science to the audience.

As Brown's novels always have controversial themes in them, his works have led to many discussions amongst readers and critics. The reviews discussed will however mostly focus on Brown's writing style and not so much on flaws in the plot and other controversial topics, as discussions of style are most relevant for this thesis.

#### RECEPTION OF ORIGINAL WORKS

Brown has sold over two hundred million copies of his novels and they have been translated in more than forty languages. The first novel to discuss here is *The Da Vinci Code*. Maslin, who reviewed all Brown's novels for the *New York Times*, usually writes positively about Brown's works:

The book moves at a breakneck pace, with the author seeming thoroughly to enjoy his contrivances. Virtually every chapter ends with a cliffhanger: not easy, considering the amount of plain old talking that gets done. (Maslin 2003: n.p.)

While Maslin seems to appreciate Brown's signature style, reviewers often criticise this. Mark Lawson for example comments in a negative way on Brown's style in the following review, yet he also attempts to account for the *Da Vinci Code's* success in his conclusion:

But the success of this book is due not to the writing but to post-9/11 therapy. It tells so many Americans what they want to hear: that everything is meant. In doing so, Brown has cracked the bestseller code. (Lawson, 2003: n.p.)

“The bestseller code” cleverly refers back to the title of Brown’s novel, which alludes to the many puzzles and riddles the protagonist has to solve. Lawson claims that the way in which Robert Langdon pieces together all the clues hidden by puzzles, is the source of the novels’ success. However, these puzzles were also subjected to negative criticism. Sue Arnolds wrote:

On a scale of one to 10, I'd give *The Da Vinci Code* one for style, two for plot, three for credibility and 11-plus for maths, history, art and religious studies. (Arnolds 2004: n.p.)

Although her tone clearly indicates she is mocking the novel, Arnolds at the same time agrees that the “maths, history, art and religious studies” are (partly) responsible for the popularity of the novel(s).

There are usually a few years between Brown’s book releases. Expectations were high when *Inferno* was to be published, while his previous novel *The Lost Symbol* (2009) was not received as well as his previous works. *Inferno* was released on the same date worldwide and many bookstores hosted special events to celebrate. The novel however appears to have received the same mixed reactions as *The Da Vinci Code* did when it came out. Maslin, the first critic mentioned as reviewer of *The Da Vinci Code*, reviewed *Inferno* as well:

[Robert Langdon]’s looking very debonair as he dashes through the most famed and historically important sights in Florence, trying to figure out what a cylinder hidden inside a titanium tube with a biometric seal and a biohazard

symbol is telling him. [...] And that sends Langdon and Sienna off to the races, engaging in one of those book-length scavenger hunts that Mr. Brown creates so energetically. Sure, there's an awful lot of touristy detail in "Inferno." And Langdon will always choose a big word over a small one. But "Inferno" picks three of the world's most strategically significant, antiquity-rich cities as its settings, and Langdon makes a splendid tour guide and art critic throughout. (Maslin 2014: n.p.)

Maslin also appears to criticise Brown's style here: she argues that the plot contains (too) many insignificant details and the protagonist's register is brought into question as well. By the time *Inferno* was written, Dan Brown had become world famous. Peter Conrad was familiar with Brown's work and writes the following in his review of *Inferno*:

I used to think that Dan Brown was merely bad. Now, after reading the latest version of the apocalyptic thriller he rewrites every few years, I suspect he might be mad as well. [...] Barmy as it is, I'm relieved to report that *Inferno* is also dreadful, abounding in malapropisms and solecisms, leaden restatements of the obvious and naive disinformation about the reality outside the bat-thronged belfry that is Brown's head. Words flatline, especially when he's trying to impress us with his cosmopolitan savoir-faire. (Conrad 2013: n.p)

Yet, *Inferno* sold millions. Monica Hesse understands many reviewer's frustrations, but concludes in her article that:

As with Brown's other works, it's more fun to read "Inferno" when you accept that every whoaful tidbit is true. Brown is at his best when he makes readers believe that dusty books and musty passageways are just covers for ancient global conspiracies. There is plenty of that in 'Inferno' — at one point Langdon



laments that he hasn't seen Michelangelo's 'David' yet on this trip, but the reader would hardly notice. It feels like we've seen everything else in the city, at a brisk, engaging clip. (Hesse 2014: n.p)

These reviews demonstrate that the plot and the spectacle in the novel are most likely the reason behind Brown's success, and that Brown's writing style and the unrealistic events in the novels are best left ignored if the reader wants to enjoy the novel. The audience does not seem to mind that the facts Robert Langdon presents on (for example) the artworks in the novels are not entirely accurate in reality. The literary quality of Brown's writing style is commented upon negatively by many critics, yet the suspense is what turns his novels into instant bestsellers.

It is interesting to compare these reviews to the reviews on the Dutch translations. As the remarks on the plots and the characteristics of the novels are comparable to the reviews on the original, these will not be discussed again to avoid repetition. It has also proved difficult to find reviews that focus on the translations itself: critics often do not have the time nor the space to conduct a thorough analysis on the translation itself. Few could be found, and these were exclusively about the translation of *Inferno*; Therefore, only reviews of this novel could be used.

#### RECEPTION OF TRANSLATIONS IN THE NETHERLANDS

In The Netherlands, almost 400.000 copies of *Inferno* were sold in 2013: it became the bestseller of that year (and it was only released in May). Four of Dan Brown's novels were translated in Dutch by Josephine Ruiterberg, including *The Da Vinci Code*. *Inferno*, however, was translated by three different translators: Marion Drolsbach, Erica Feberwee and Yolande Ligterink. The novel was also translated under rather special circumstances: The Dutch translators worked in an underground bunker in London.

In the following review, published only some days after the release, Anne Versloot says the following on *Inferno* and the translation:

Well, almost everything corresponds. The ending is not very powerful. And it is a pity Brown is not a great stylist. The Americans are too stiff, there are too many adjectives and his expressive comparisons are *just* not it. Also, *Inferno* is translated quite literally, and not much attention was given to the Dutch language. Often, the same words appears twice within one sentence, and who speaks of “gevoelvolle ogen”, “ademoos strompelen”, “een slanke motor” of “pezige gratie”. It keeps on coming. It’s cringeworthy. This is probably not the translators’ fault, because they must have done it in a hurry, in that heavily guarded ‘translationbunker’.<sup>5</sup> (Versloot 2014: n.p.) (My translation)<sup>6</sup>

Versloot seems to have negative views on the Dutch translation, but she blames the writer’s style and does not frown upon the translators for not changing this. Rolf Bos on the other hand praises the translation (yet, also his article lacks a comparison between the original and the translation). He says that:

The three Dutch translators made *Inferno*’s translation run smoothly. In English, Brown’s sentences often seem a bit clumsy – although his writing has certainly improved since *The Da Vinci Code*<sup>7</sup> (Bos 2014: n.p.).

---

<sup>5</sup> “Nou ja, bijna alles klopt. Het einde is niet zo sterk. En het is jammer dat Brown geen groot stilist is. Het is bij de Amerikaan te houtherig, er staan te veel bijvoeglijke naamwoorden en zijn beeldende vergelijkingen zijn het allemaal net niet. Daarbij komt ook dat *Inferno* wel heel letterlijk is vertaald, met weinig gevoel voor het Nederlands. Vaak staat twee keer hetzelfde woord in een zin, en wie heeft het nou over 'gevoelvolle ogen', 'ademoos strompelen', 'een slanke motor' of 'pezige gratie'. Zo gaat het maar door. Tenenkrommend. Vermoedelijk is het de vertalers niet aan te rekenen, want het was vast een haastklus, daar in die zwaar bewaakte 'vertaalbunker'.” (Versloot, n.p.)

<sup>6</sup> All Dutch quotes are translated by me, unless stated otherwise. (My translation) will therefore no longer be added to translated quotes, unless it is unclear.

<sup>7</sup> “De drie Nederlandse vertaalsters hebben van *Inferno* een soepel lopende vertelling gemaakt. In het Engels doen Browns zinnen soms wat onbeholpen aan - al is hij sinds *De Da Vinci Code* wel wat beter gaan schrijven.” (Bos, n.p.)

It is interesting to see how these two reviewers contradict each other. The comparison between the originals and the translation in chapter three and four will reveal more about the quality of *Inferno's* translation and about the interferences of the translators regarding stylistic diversity. It is interesting to note that Bos's statement about the translation (Brown's sentences seem clumsy but this appears to be improved in the Dutch translation) can be connected to what Davis mentioned earlier: many translations of Brown's works appear to be improved versions of the original when regarding style.

### CONCLUSION

Several conclusions can be drawn from analysing reviews on Brown's novels. Dan Brown is not regarded a stylistically good writer by most critics and his plotlines are often viewed as far-fetched. However, all reviewers seem to agree on one point: Brown is capable of writing bestsellers that are enjoyed by a vast audience. The puzzles, chases and conspiracy theories are likely responsible for this success. It can therefore be concluded that Brown's popularity is the result of the suspense in his novels, and not of his writing style. This also means that suspense is the most important element that has to be preserved in his translations. The two reviews found concerning the Dutch translation of *Inferno* seem to contradict each other, but also have one combining factor: both reviews agree that Brown's style is difficult to translate, but nevertheless they enjoyed the novel. This suggests that the translators succeeded in preserving the suspense in the novel. A comparison will point out what techniques translators used to preserve this key element. First it is however important to research how suspense is created so it can be determined what the translators had to be mindful of.

## CHAPTER 2

### SUSPENSE IN THRILLERS

#### STYLISTIC AND NARRATOLOGICAL ANALYSIS

In the following paragraphs, suspense in thriller fiction will be explained as a literary device. Firstly, the little research that has already been conducted on the topics “suspense and its translation” will be discussed. Then, suspense will be approached from a narratological and a stylistic point of view<sup>8</sup>. This will explain how suspense works in a novel and how a higher level of suspense is achieved. *Inferno* and *The Da Vinci Code* will be analysed in order to determine how the suspense works in these specific novels, and what specific translation problems should be given attention in the comparison, provided in the following chapters. This will information lead to the method that will function as a guideline in the comparison of chapters three and four.

#### RESEARCH ON SUSPENSE IN TRANSLATION

Although much has been written on suspense in crime fiction and much has been published on translation problems in (literary) novels, a combination of these two seems somewhat unique. Susanne M. Madera and Anita Pavić Pintarić however published *The Voices of Suspense and Their Translation in Thrillers*. In this book articles have been collected on suspense (found in dialogues) in thrillers, and translation problems that arise. Many articles are in fact case studies conducted on the works of a specific author or novel and its translations in a specific language, but they nevertheless provided useful insights on translation problems with regard to suspense. The article “The illocutionary reconstruction of suspense in the translation of dialogue” by Laila C. Ahman Helmi is for example written on translation problems in Dan Brown’s *Da Vinci Code* in Arabic. Other than the collected articles in

---

<sup>8</sup> The same division is used in *The Voices of Suspense and Their Translation in Thrillers* and as this book has been a key work for this research, the same division will be used in this thesis.

this volume, not much has been published on translations of crime fiction. Reviews of translated novels could be seen as an exception, however, reviews usually focus on the novel as a whole and the actual translation is often not even mentioned. It is difficult to account for the lack of research on the translation of suspense. The collection by Madera and Pavić Pintarić proves that suspense surely causes translation problems and that shifts in the translation can influence the reader's perception of the suspense in a novel. Many articles from this book will therefore be used as sources to create an overview of the stylistic and narratological aspects of suspense.

Another source for this thesis was *Thriller versus roman* (Thriller versus novel). The articles in this book do not all address translation problems, but many of them clearly highlight the difference between thrillers and literary novels. It focuses on the situation in the Netherlands but also on the United Kingdom and the United States. These articles proved to be important for the understanding of translation problems that occur because the status of novels may have an influence on how many translators work on a novel and how much time the translator(s) have. More translators and more time to translate a book will preferably result in a better translation, but a translator of a novel with a "low status" is often not given much time to hand in a final version. In Brown's case it can be seen that, the more popular he became as a writer, the more translators worked on the novels. The comparison in the next two chapters will show if this lead to higher quality of the translations.

With the aid of articles published in the previously mentioned sources, suspense in the novel and suspense in translations will now be thoroughly explained on the micro and on the macro level of the novel.

## SUSPENSE IN THRILLERS

As suspense is regarded a translation problem, it is important to explain how “suspense” works as a literary device before it can be used to compare translations of Dan Brown’s *The Da Vinci Code* and *Inferno*. It should therefore also be mentioned that suspense is not only an essential part of thrillers: suspense can be found in any novel. Without any form of suspense, a novel would become unreadable. Suspense is what makes a reader curious. Suspense is what makes a reader want to finish a novel. It can however be said that suspense is more important in thriller fiction than in other genres because the road to solving a crime and/or mystery is the main goal of a thriller. In the introduction of *The Voices of Suspense*, the term “suspense” is defined as follows:

In general terms, suspense in crime fiction can be defined as a feeling of uncertainty, anxiety and excitement that is created within the story. The spectator / listener / reader feels uncertain about the outcome of a character’s intention in a certain situation, in this case, a fictional one. (Cadera et. al. 2014: 11)

The uncertainty the reader experiences while reading will stimulate them to continue reading. Suspense is therefore part of the plot in a novel. Thrillers centre around a murder, a kidnapping, a stolen object, or in short: around a crime. That crime is often revealed in the beginning of a novel, which will cause suspense as crucial information about that crime is left out: it is for example unclear who the murderer is. In a classical detective novel, as is described in *Het grote vertalen*, is the writer’s main goal to carefully construct suspense so that clues are revealed gradually and several characters can be seen as suspects of that crime. In Brown’s novels, the careful construction of suspense is a key element as well.

Suspense works on two levels in crime fiction. It was already explained that suspense is part of the plot, which means that suspense is present in the macro level of a thriller. Suspense is however created on the micro level because different techniques must be used by the writer to maintain a suspenseful plot. Several of these aspects can lead to translation problems. In the introductory chapter of their book, Cadera and Pintarić conclude that:

[I]t has been proved that the interventions of a translator can affect or change the quality of the suspense experience of the reader, in both directions, decreasing or increasing the suspense sensation. (Cadera et. al. 2014: 14)

The following analysis of the stylistic and narratological aspects will be conducted in relation to translation problems that can occur.

#### **STYLISTIC ASPECTS OF SUSPENSE (IN TRANSLATION)**

In their article "*Familievete?*" (family feud), authors Appel and Den Tex discuss the stylistic aspects of crime fiction as opposed to those in literary novels. By comparing the stylistic aspects of both genres they draw the following conclusions on style in crime novels:

Substantial stylistic differences can be found between crime fiction and literary fiction. The crime novel often has a more simple, "straight on" style which contains less metaphors and more dialogue. [...] [it] has a more direct, less complicated style [...] [which] sometimes results in (very) short, staccato sentences [...]. Another mark of the prose found in crime fiction is the tendency to transfer emotions directly from the characters to the reader. Because of this, important emotional phrases are often presented in italics. [...] This seems to be a convention in the crime novel, especially in America, that is scarcely found in literary novels. [...] The general preference of crime writers

for a bare and direct style combined with focus on the plot often leads to the absence of (beautifully phrases) descriptions. [...] At the same time we see that successful crime writers, such as Elisabeth George and John le Carré, use elaborate descriptions to create a certain atmosphere or to sketch to decor for a story.<sup>9</sup> (Appel et. al. 2008: 19-20)

Appel and Den Tex mentioned that their findings are not applicable to all crime novels by naming some exceptions. In *Het grote vertalen* will be demonstrated how American author Raymond Chandler is an exception to this as well.

When analysing Brown's works, it was found that the strong feature of emotions and emphasis in italics occur in his novels. His style however deviates from Appel and Den Tex's description: the short, staccato sentences Appel and Den Tex mentioned are rarely found in Brown's novels. Just like Chandler, Brown appears to regard literary quality as important: in the previous chapter, a reviewer also said: "Langdon will always choose a big word over a small one".

The article *Familievete?* provided useful insights on style in modern crime fiction, which can be connected to translation problems. As the article is about original (and therefore untranslated) works only, it fails to mention if the style described will deviate in translations and if so, what shifts can be found. It would, for example, be interesting to compare the use of italics. Certain words and phrases are often presented in italics to place emphasis on them, especially when they feature the character's emotions. In Dutch novels the use of italics is far less common, and

---

<sup>9</sup> Original: "Tussen misdaad- en literaire fictie zijn aanzienlijke stijlverschillen. De misdaadroman neigt vaak naar een eenvoudige, recht op en neer stijl met minder metaforen en meer dialoog. [...] De misdaadroman heeft een directere, minder ingewikkelde stijl. [...] De directe stijl van misdaadschrijvers resulteert soms in (zeer) korte, staccatoachtige zinnen[.] [...] Een ander kenmerk van het proza van de misdaadroman is de neiging tot directe overdracht van emotie van de personages op de lezer. [...] Het lijkt zelfs een conventie in de misdaadroman, vooral in de Amerikaanse, die in de literaire roman nauwelijks voorkomt. [...] De algemene voorkeur van misdaadschrijvers voor een kale en directe stijl, leidt tot de afwezigheid van (mooi geformuleerde) omschrijvingen. [...] Tegelijkertijd zien we echter dat succesvolle misdaadschrijvers, zoals Elisabeth George and John le Carré [sic], uitgebreide beschrijvingen gebruiken om een bepaalde sfeer te creëren of het decor voor een verhaal te schetsen." (Appel, 19-20)



therefore, the translator could choose to omit them. This is a change at micro level, but it may affect the effect these words and phrases have on the reader on the macro level when the emphasis on emotional phrases disappears completely.

An article that focuses on stylistic translation problems regarding suspense, is Jenny Brumme's case study on Wolf Haas's Brenner detective novels, published in *The Voices of Suspense*. She investigates Haas's style and compares several translations of his detective novels. In the introduction of her research, Brumme states that:

Crime fiction has experienced some substantial innovations in recent years. For example, we find that contemporary thrillers tend to use highly differentiated language to enhance character portrayal and also employ more realistic conversational style in everyday dialogues. (Brumme 2014: 161)

The writing style in modern (literary) thrillers is often very accessible because descriptions and dialogues are close to reality and are described vividly, which as a result brings the reader closer to the text. The popularity of thriller fiction can also (partially) be attributed to the high level of accessibility. Davis (as mentioned in chapter one) already stated that thrillers were read "when you're not up to doing anything substantial" (107). They are often read for leisure, which again indicates that the novels are often not difficult to read nor to understand. It could be said that, the closer the reader is to the text, the quicker he will be able to read. The "realistic conversational style" Brumme describes is applicable to both descriptions and dialogues and is thus a feature found on the macro level of thrillers. It is important that the text can be read easily: difficult sentence structures and long, tedious dialogues will put off the reader as they distract the reader's attention from the plot and the story. "Readability" is a condition for the translation of a thriller and shifts on the micro level can affect this.

## NARRATOLOGICAL ASPECTS OF SUSPENSE (IN TRANSLATION)

Suspense is also built in the narrative. For this thesis, the clues and hints in the text that will lead the protagonist Robert Langdon (and the reader) to solving the crime will be discussed. Dauncey writes the following about the use of clues in the narrative:

Detectives, like Holmes, draw inductive inferences from material clues so as to reconstruct the past, either from clues alone or by using clues to help evaluate conflicting testimonies about the past. The reconstructive sciences, and their popular incarnations, place emphasis upon a specific kind of reading competence in order to be able to reconstruct the past from fragmentary evidence and, subsequently, transform it into a coherent, linear narrative. (Dauncey 2010: 166).

The term “fragmentary evidence” is important here. The uncertainty about plot events which causes suspense is the result of missing information about the crime. The protagonist is guided by clues to solve this crime. In the modern literary thriller, as in the classical detective story, clues are revealed gradually to the protagonist and the audience. This technique was already used in the twenties and thirties of the previous century in ‘classical’ crime fiction and has survived until now.<sup>10</sup> Clues may be obvious: these are the “material clues” Dauncey mentioned. A material clue could be a fingerprint found on the murder weapon. The clues found Brown’s novel are however usually not these conventional material clues. The protagonist has to solve riddles which will lead him to the next clue, which is often also a riddle, or a poem he has to interpret. Brown also makes use of dramatic irony by using different focalisers: many chapters feature characters other than Robert Langdon and the reader is informed about the antagonists plans earlier than Langdon is. When the reader has been shown in a separate passage (not involving the main character) that

---

<sup>10</sup> A more detailed description of classical crime fiction can be found in *Het grote vertalen*.

a supposedly innocent character is not innocent after all, suspense will arise when the protagonist meets this character. Brown, however, also uses this technique to mislead the reader: in *Inferno* the character Ferris is portrayed as one of the 'bad guys', but in the end the reader finds out that he was on Langdon's side all along.

The clues in *The Da Vinci Code* and *Inferno* have certainly caused translation problems. Robert Langdon constantly has to solve anagrams, poems and riddles and has to interpret the meaning behind paintings and statues in order to continue his search. Creativity is essential to translate these clues in the narrative. Most of the clues are presented in English, but may sometimes refer to words in other languages such as French, Latin (*The Da Vinci Code*) and Turkish (*Inferno*). Problems that arise here are specific to Brown's novels, which means there are no universal strategies from other novels that can be applied here. Ambiguity and double interpretations are frequent in the poems Brown uses. Some clues are hidden in the narrative and will lead to different translation problems. In *A Glossary of Literary Terms*, it is said about suspense in relation to clues that:

The most effective surprise [...] is one which turns out, in retrospect, to have been grounded in what has gone before, even though we have hitherto made the wrong inference from the given facts of circumstance and characters.

(Abrams 2009: 266)

As most clues are disguised in the narrative, they are not always regarded significant by the main character at first sight. This is often the result of ambiguity and double interpretations. In translation, ambiguity is ideally preserved to create the same surprising effect in both texts. These translation problems are often language-specific, as in each language different translation problems will arise. This is illustrated by Laila C. Ahman Helmi. In her article "The illocutionary reconstruction of suspense in the translation of dialogue", in which she analyses *The Da Vinci Code's* Arabic

translation. She shows that, as the Arabic alphabet is different, it was (almost) impossible for the translator to maintain one translation strategy to translate the anagrams and the poems. When the anagrams were translated into Arabic, the references were no longer correct. This will be illustrated with an example: in *The Da Vinci Code*, a poem with the phrase “a pope” occurs. Langdon starts looking for the name of a specific catholic pope, but finds out later that ‘a pope’ is an abbreviation: it stands for Alexander Pope. Helmi shows that the Arabic translator made the “wrong” decision by choosing the wrong Arabic equivalent (the one that refers to the catholic pope), making the solution to the poem seem illogical to the Arabic reader (Helmi 2014: 233). In the next chapter can however be seen that “a pope” also lead to translation problems in Dutch.

#### RED HERRINGS

Manipulating the reader through the use of misdirections and false assumptions in the text are often referred to as *red herrings* (Seago, 2008). In Karen Seago’s article *Red herrings and other misdirections in translation*, translation problems regarding clues are illustrated. She states that:

The opportunities for authors to misdirect their readers by hiding crucial clues in sub clauses and placing red herrings in main clauses are obvious. But this also has crucial relevance for translation strategies. In order to produce an idiomatic and stylistically fluent text, it is frequently necessary to reorganise sentence construction in the target language and such rearrangements frequently mean that units of meaning are shifted from their position in a subordinate clause to a main clause. (Seago 2014: 215)

Narrative translation problems related to clues are linked to stylistic aspects of the texts. These translation problems are mostly the result of problems that arise between two language pairs, according to Christine Nord’s classification in her article

“Tekstanalyse en de moeilijkheidsgraad van een vertaling” (Nord 2010: 145-52).

When two languages have different sentence structures, subordinate clauses from the source text are often lost in translation. This is often a conscious choice made by the translator to create a text that is idiomatic and fluent to read in the target language. When translating Brown however, it is important that the reader of the target text is provided the same information as the reader of the source text. The translator will then have to find a (creative) solution to preserve a hidden clue or red herring in the target text, especially when this affects readability.

### SUSPENSE AND TRANSLATION PROBLEMS IN BROWN’S WORK

In Dan Brown’s novels, suspense is created by means of several textual aspects. It is important to determine which factors in Dan Brown’s novels *The Da Vinci Code* and *Inferno* cause suspense before starting the comparison. In this section, specific translation problems that occur in Brown’s work will be determined.

In both novels, suspense is first of all a result of limited time to solve the mysteries: the novels are set within 24 hours and therefore “time” itself is an important antagonist as well. In the first part of the *The Da vinci Code*, Robert has to solve several anagrams and find the clues before the police returns to the Louvre. Later, Robert has to discover the location of the tomb of Mary Magdaline before his enemies do. Again, the protagonist has to solve riddles to find the exact location of this tomb. If he does not succeed in time, a great secret will be lost forever. In *Inferno*, Robert has to find the location from which a man who calls himself “Zorbrist” planned to unleash a (possibly deadly) virus and there are only several hours left before the deadline is reached.

The frequent and recurring riddles, puzzles and anagrams in Brown’s work are another cause of suspense. Many critics, as could be seen in chapter one, also think that the puzzles are the reason behind Brown’s success as an author. The protagonist

Robert Langdon is a Harvard Professor: he is an expert on symbols and art and it can be assumed that the reader is not. Certain riddles and references can therefore only be solved by Langdon himself. However, the reader is involved in the process of solving clues through the use of dramatic irony. As was mentioned earlier, Brown uses many separate storylines that show the reader what other characters are doing. By using this many focalisers, the reader is given important, yet often misleading information on other characters and events. Several of these aspects can lead to translation problems. It is important that all clues, hints, red herrings, references and aspects that create dramatic irony are present in the translation as well.

When describing Brown's style, the adjective "dramatic" certainly comes to mind. Brown is first of all very elaborate in his descriptions. The use of long sentences may cause suspense because the reader is kept waiting. *Het grote vertalen* will show that this technique is certainly not universal in crime fiction, but still Brown makes use of it quite often. He uses elaborate descriptions, and in dialogues characters will pause nearing the climax or a revelation and will look at each other in disbelief before continuing to speak. Brown may even insert a whole chapter, with a different focaliser, before revealing the solution to the cliffhanger he ever so often ends a chapter with.

The many details in the text make it different for the reader to decide what is important, and what is not. The (redundant) details may therefore also function as red herrings, but can also conceal important information because the reader will not regard them as significant as first. When a certain detail (for example the black spot in Ferris's chest in *Inferno*) is mentioned several times within a relatively short amount of time, this will however signal importance to the reader. Brown makes frequent use of this technique, and will therefore often repeat words and phrases: a technique that was frowned upon by many critics.

## TRANSLATING IN SECRET

Another important topic to discuss before comparing the translations, is the special circumstances under which the translators of *Inferno* worked. There was first of all great time pressure: *The Da Vinci Code* and *Inferno* were both published when Brown was already well known as a writer: the Dutch translations had to be published on the same day as the original to stimulate the sales of the Dutch translation as well as the original. The translators of *Inferno* worked under a very strict regime because it was feared that fragments of *Inferno* would leak on the internet. On a blog kept by Helen Lowe, the following interview with Marion Drolsbach (one of the translators) was published. She tells about the working conditions that:

We'd be working with one security guard in the room, while another one kept a close watch on proceedings from the meeting room outside. [...] All mobiles, handbags and coats had to be locked away as well. We had to use unfamiliar but brand-new computers equipped with all the necessary software for our various languages, including spell checkers and dictionaries, but which had no USB ports or internet connection. (Drolsbach 2013: n.p.)

The translators of *Inferno* therefore had very limited resources to look up uncertainties while translating. The comparison will demonstrate if time pressure and (in *Inferno's* case) a lack of sources have influenced the quality of the translation regarding suspense.

## CONCLUSION AND METHOD

Suspense plays an important role in thriller fiction and can therefore be regarded a translation problem. A particular writing style is often employed to create suspense. In the comparison, the stylistic aspects of the selected passages will be commented upon first. These include descriptions versus dialogues, in relation to choice of words (for example, the use of adverbs and adjectives). The narrative

aspects of the novels will also be investigated. Here the focus lies on clues and red herrings in the text as Dan Brown makes frequent use of puzzles and riddles that lead Langdon to the next clue that will eventually help solve the crime. It is key that these are translated “correctly”: a correct translation means that the reader is provided the same information in the target text as in the source text so that the solution “makes sense” in both languages. The following method will be used to compare the translations to their originals:

Suspenseful passages from the two novels were selected, which were then compared to their Dutch translations on stylistic and narratological levels. Because dramatic irony is very important in Brown’s novels, this feature was included in the comparison. Since not all separate storylines can be discussed, the selected passages only focused on the protagonist and one antagonist. The selected fragments are presented in chronological order.

The comparison will demonstrate what strategies and techniques the translator(s) used to preserve suspense on a micro level and what effects their choices had on the text on the macro level. To investigate the translation problems that occur, a list of questions will be used as a guideline:

### **Stylistic**

- Has the order of the sentences changed? (micro)
- Has the length of the sentence changed? (micro)
- Are the sentences split frequently? (micro)
- (If yes) What effect do the shifts have? (macro)
- What shifts can be detected on word-level? (micro) To what effect? (macro)
- How did the translators deal with register and style in dialogues? (micro)
- What effect do these shifts have on the dialogues in general? (macro)



## **Narratological**

- (How) did the translator(s) translate the English riddles, poems and anagrams? (micro)
- Are these choices consistent? (macro)
- What strategy/strategies did the translator(s) use for Brown's signature riddles? (macro)
- Are (most of) the clues preserved? (micro)
- If shifts can be found regarding clues, what effect does that have on the text? (macro)
- If many shifts occur, could other strategies have been applied? (macro)

Not every question can be answered in detail, but at the end of each chapter a summary will be included that will comment on these questions.

## CHAPTER 3

### COMPARISON *THE DA VINCI CODE*

In the following two chapters, carefully selected passages from *The Da Vinci Code* and *Inferno* will be compared to their Dutch translations. As explained earlier, the passages are presented in chronological order and all focus on just one of the many storylines in Brown's works. The passages are selected to show how the protagonist encounters the most important antagonist(s) and all concern clues and riddles which the protagonist has to solve before he runs out of time. Both of the following chapters will start with a short summary of the novel. Then, the selected passages will be analysed one by one, presented in the following order: first, a short introduction will help the reader place the passage in the right context. This is followed by a quotation of the English source text and the corresponding Dutch translation. After each passage, an analysis follows that will be divided into the same two subcategories used in the previous chapters: a stylistic and a narratological analysis. As not every passage contains suspense on both levels that has caused significant translation problems, some are only analysed on stylistic or narratological level rather than on both.

#### THE DA VINCI CODE

##### *PLOT SYNOPSIS*

In *The Da Vinci Code*, the American professor Robert Langdon receives an urgent call while signing his latest book in Paris: he has to come to the Louvre as soon as possible. Here he finds the naked body of the curator of the museum who has been murdered. The curator is also his old friend, Jacques Saunière. The man has left a cryptic message on the floor: "13-3-2-21-1-1-8-5 / O Draconian devil! / Oh, lame

saint!" What Langdon does not know is that the police wiped out the last line: "P.S. Find Robert Langdon" and that he is therefore the police's number one suspect.

The police's cryptographer, Sophie Neveu, however trusts Langdon as she thinks the message is addressed to her: Jacques Saunière is her grandfather and P.S. should stand for "Princess Sophie". They decide to escape, and Robert Langdon becomes a fugitive. The message is an anagram, and once deciphered Sophie finds a key behind one of Da Vinci's most valuable paintings that directs them to a bank vault in which they find a cryptex<sup>11</sup>: inside is an ancient secret of the Priory of Sion, of which Saunière (apparently) was grandmaster. The Priory is an existing (secret) society whose members included Sir Isaac Newton, Botticelli, Victor Hugo and Da Vinci himself. They are the protectors of the "holy grail", which Langdon and Sophie are supposed to find now. However, they do not know the password that will open the cryptex.

In the mean time, in a separate narrative, members of Opus Dei are looking for this holy grail as well. The grail will reveal great secrets about the Catholic Church: they believe this may never be released to the world.

Robert's quest leads the two to the British Sir Leigh Teabing (also an old friend of Robert), who teaches them about Leonardo Da Vinci's *Last Supper* and the hidden symbols which allude to Jesus's blood line (of which Sophie Neveu finally turns out to be one of the last living descendants). To solve the mystery of the grail they must fly to London as the riddles Saunière has left them direct to a grave that can be found there, and time is running out as they have just been discovered by members of Opus Dei. Leigh turns out to be a traitor and the cryptex is nearly destroyed, but Langdon

---

<sup>11</sup> A "cryptex" is a neologism of the words "cryptology" and "codex". Brown "invented" this device himself. It is supposed to be a cylinder with six rotatable disks. Each disk has all 26 letters of the alphabet on them. When the correct password is spelled, the cryptex will open. Inside is a thin papyrus scroll wrapped around a vial of vinegar: when the cryptex is opened by force the vial will break, destroying the secret message forever.

cleverly discovers the password last minute. Only passages involving Robert Langdon and Sir Leigh Teabing are shown here, passages involving members of Opus Dei are left out.

### PASSAGE 1

This passage shows how Robert Langdon solves the first anagram Saunière left for to decipher.

### ORIGINAL

Langdon looked up at Sofie, locking eyes with her now. 'Your grandfather's meaning was right in front of us all along, and he left us more than enough clues to see it.'

Without another word, Langdon pulled a pen from his jacket pocket and rearranged the letters in each line.

O, DRACONIAN DEVIL!

OH, LAME SAINT!

was a perfect anagram of...

LEONARDO DA VINCI!

THE MONA LISA! (Brown 2003: 134-5)

### TRANSLATION

Langdon keek Sophie aan. 'Wat uw grootvader bedoelde, heeft de hele tijd vlak onder onze neus gestaan, en hij heeft meer dan genoeg aanwijzingen voor ons achter gelaten.'

Zonder nog een woord te zeggen, haalde Langdon een pen uit de zak van zijn jasje en begon de letters in een andere volgorde te zetten.

O, DRACONIAN DEVIL!

OH, LAME SAINT!

was een volmaakt anagram van...

LEONARDO DA VINCI!  
THE MONA LISA! (Ruitenberg 2003: 97)

STYLISTIC ANALYSIS

First of all, it can be seen how the text is shortened in the translation:

Langdon looked up at Sofie, locking eyes with her now.

Langdon keek Sofie aan.

In English, the sentence consists of ten words. It has a comma and Brown uses the durative (locking eyes with her) which indicates that the action takes place over a longer amount of time. Brown appears to use these long constructions to create more drama and suspense. In Dutch, the durative is less common and therefore usually difficult to translate. In the Dutch translation this line therefore only has four words and no comma: Robert just looks at Sophie. The part where their eyes “lock” is left out. The effect this sentence has on the reader is therefore different: in Dutch, the action seems far less dramatic. The length of the other sentences is preserved: Robert’s dialogue line has twenty-two words in English, twenty-four in Dutch. The sentence where Robert takes his pen is however also longer in Dutch: eighteen versus twenty-six.

NARRATOLOGICAL ANALYSIS

Ruitenberg has preserved the English anagram. There was however not much to translate here. The only difference in a translation would have been the article: “the” would have to become “de” as the name of both the artist and the painting are the same in both languages. However, translating that into Dutch would mean that the letters “T” and “H” would have to be deleted from the “unscrambled” anagram and be replaced with a “D”. There are more anagrams to follow, and each directs Robert and Sophie to a different painting. Replacing every anagram with a Dutch equivalent

is almost impossible, as was seen in the Arabic translation in Helmi's article, but the solutions of these anagrams will lead to other translation problems that are discussed in the next passages.

## PASSAGE 2

Robert and Sophie are still in the Louvre. They are alone because Sophie made the police believe Robert escaped by throwing his tracking device out of the bathroom window onto a truck. The police left the scene to chase Robert. It will probably not take long before they notice Robert is nowhere to be found, so there is time pressure. Brown slowly reveals more clues in this passage, describing in detail what the characters do and feel, dramatising the scene by delaying every next finding. Step by step, Robert finds out what is going on.

## ORIGINAL

'My grandfather was here,' Sophie said, dropping suddenly to her knees, now only ten feet from the *Mona Lisa*. She pointed the black light tentatively to a spot on the parquet floor.

At first, Langdon saw nothing. Then, as he knelt beside her, he saw a tiny droplet of dried liquid that was luminescing. *Ink?* Suddenly he recalled what black lights were actually used for. *Blood*. His senses tingled. Sophie was right. Jacques Saunière had indeed paid a visit to the *Mona Lisa* before he died.

'He wouldn't have come here without a reason,' Sophie whispered, standing up. 'I know he left a message for me here.' Quickly striding the final few steps to the *Mona Lisa*, she illuminated the floor directly in front of the painting. She waved the light back and forth across the bare parquet.

'There's nothing here!'

At that moment, Langdon saw a faint purple glimmer on the protective glass before the *Mona Lisa*. Reaching down, he took Sophie's wrist and slowly moved the light up to the painting itself.

They both froze.

On the glass, six words glowed in purple, scrawled directly across the *Mona Lisa's* face. (Brown 2003: 165-6)

#### TRANSLATION

'Mijn opa is hier geweest,' zei Sophie, en ze liet zich plotseling op haar knieën vallen, op een meter of drie van de *Mona Lisa*. Ze richtte de ultraviolette lamp op een plek op de parketvloer.

Eerst zag Langdon niets. Maar toen hij naast haar neerhurkte, zag hij een piepklein druppeltje opgedroogde vloeistof oplichten. *Inkt?* Plotseling herinnerde hij zich waar ultraviolette lampen eigenlijk voor werden gebruikt. *Bloed*. Zijn hart ging sneller kloppen. Sophie had gelijk. Jacques Saunière had inderdaad kort voordat hij stierf een bezoek aan de *Mona Lisa* gebracht.

'Hij is hier vast niet zonder reden gekomen,' fluisterde Sophie terwijl ze ging staan. 'Ik weet zeker dat hij een boodschap voor me heeft achtergelaten.' Ze zette snel de laatste stappen naar de *Mona Lisa* en verlichtte de vloer vlak voor het schilderij. Ze liet het ultraviolette licht heen en weer zwaaien over het lege parket.

'Er is hier niets!'

Op dat ogenblik zag Langdon een zwakke paarse glinstering op de plaat van plexiglas voor de *Mona Lisa*. Hij pakte Sophie's pols en bewoog het licht langzaam omhoog naar het schilderij zelf.

Ze verstijfden allebei.

Op het glas lichtten zes woorden op, die in het paars over het gezicht van de *Mona Lisa* waren gekrabbeld. ((Ruitenbergh 2003: 119)

## STYLISTIC ANALYSIS

Brown describes the room and Langdon and Sophie's actions in great detail. It is shown how Sophie "pointed the blacklight tentatively to a spot on the parquet floor". In the translation, Ruitenberg leaves out the adverb: "Ze richtte de ultraviolette lamp op een plek op de parketvloer". This can affect the interpretation of the sentence. "Tentatively" means "aarzelend" or "twijfelachtig": an omission of this word makes it seem as if Sophie knows that she will find something, while the original suggests that she is not sure what she should be looking for.

Brown used several techniques to raise the level of suspense: Langdon and Sophie are led to the *Mona Lisa* where there must be another clue, but it is not made clear how they must discover this. Brown takes his time to reveal that there is indeed something to be found: first they see blood on the floor and after thoroughly searching the room, writing is discovered. Brown describes this elaborately. In the translation, the sentences are slightly longer than in the original, as can be seen here:

She waved the light back and forth

Ze liet het ultraviolette licht heen en weer zwaaien

This Dutch construction is longer while Ruitenberg could have used *zwaaide het ultraviolette licht*.

Ruitenberg changed the structure of the clauses two times, shifting end-focus:

Jacques Saunière had indeed paid a visit to the *Mona Lisa* before he died.

Jacques Saunière had inderdaad kort voordat hij stierf een bezoek aan de *Mona Lisa* gebracht.

The clause "before he died" is moved to the middle of the sentences in the translation. Seago pointed out that shifts in sentence order will occur often in



translation, and that this will lead to shifts in suspense; it appears that the translator was not aware this may be a translation problem. Robert knows that Saunière went to the Mona Lisa before he died because they just discovered blood in front of the painting and Saunière was bleeding because he was shot. Ruitenbergh also adds the word “kort” (shortly) to her translation: this is not necessary as the blood already indicates that it must have been shortly before Saunière death. Another end-focus shift can be seen here:

On the glass, six words glowed in purple, scrawled directly across the *Mona Lisa's* face.

Op het glas lichtten zes woorden op, die in het paars over het gezicht van de *Mona Lisa* waren gekrabbeld.

First, Ruitenbergh deleted one comma and moved the “purple”-part to the second clause. Three lines earlier, Robert already saw something purple on the protective glass:

Langdon saw a faint purple glimmer  
zag Langdon een zwakke paarse glinstering

Brown now reveals that the glimmer is caused by *words* written with a marker that are only legible with Sophie's ultraviolet light. This separation is not necessary: “zes paarse woorden” or “lichtte zes woorden in het paars op” could have been placed before the comma. It can also be seen that in the original, end-focus is placed on “the *Mona Lisa's* face”. In Dutch, this is lost because it is unconventional to place “het gezicht van de *Mona Lisa*” at the end: *Op het glas lichtte zes woorden op, die in het paars waren gekrabbeld over het gezicht van de Mona Lisa*. Even though this may not be a very idiomatic sentence, it is still grammatically correct and does preserve the focus Brown intended. This shift is the result of translation problems that arise between

two language pairs, while the previous shift was not. Yet, both could have been avoided.

### NARRATOLOGICAL ANALYSIS

There are no clues regarding anagrams or poems in this passage.

### PASSAGE 3

This passage shows what happens after the previous ones, although there is a chapter in between them which shows the police looking for Robert. Brown stops at a climactic moment and diverts the reader's attention to a different storyline. This third passage reveals a new anagram. It is interesting to look at the translation of this one as it has a double meaning, which would ideally be preserved in the translation.

### ORIGINAL

Inside the Salle des Etats, Langdon stared in astonishment at the six words glowing on the Plexiglas. The text seemed to hover in space, casting a jagged shadow across Mona Lisa's mysterious smile.

'The Priory,' Langdon whispered. 'This proves your grandfather was a member.'

Sophie looked at him in confusion. 'You *understand* this?'

'It's flawless,' Langdon said, nodding as his thoughts churned. 'It's a proclamation of one of the Priory's most fundamental philosophies!'

Sophie looked baffled in the glow of the message scrawled across the *Mona Lisa's* face.

### SO DARK THE CON OF MAN

'Sophie,' Langdon said, 'the Priory's tradition of perpetuating goddess worship is based on a belief that powerful men in the early Christian Church "conned" the world by propagating lies that devalued the female and tipped the masculine.'

Sophie remained silent, staring at the words.

‘The Priory believes that Constantine and his male successors successfully converted the world from matriarchal paganism to patriarchal Christianity by waging a campaign of propaganda that demonized the sacred feminine, obliterating the goddess from modern religion forever.’

Sophie’s expression remained uncertain. ‘My grandfather sent me here to this spot to find this. He must be trying to tell me something more than *that*.’

Langdon understood her meaning. *She thinks it’s another code*. Whether a hidden meaning existed or not, Langdon could not immediately say. His mind was still grappling with the bold certainty of Saunière’s outward message.

*So dark the con of man*, he thought. *So dark indeed*. (Brown 2003: 169-70)

#### TRANSLATION

In de Salle des Etas stond Langdon verbijsterd naar de zes woorden te kijken die opgloeiden op het plexiglas. De tekst leek in de lucht te zweven en wierp een kartelachtige schaduw over Mona Lisa’s mysterieuze glimlach.

‘De Priorij,’ fluisterde Langdon. ‘Dit bewijst dat je opa er lid van was!’

Sophie keek hem verbaasd aan. ‘Begrijp jij dit dan?’

‘Het klopt precies,’ zei Langdon, en hij knikte terwijl zijn gedachten door zijn hoofd raasden. ‘Het is een verkondiging van een van de basisprincipes van de Priorij!’

In de paarse weerschijn van de boodschap die over het gezicht van de *Mona Lisa* was geschreven, zag hij Sophie verbluft kijken.

#### SO DARK THE CON OF MAN

(Zo duister de zwendel van de man)

‘Sophie,’ zei Langdon, ‘de traditie van de Priorij om de godinnenverering in stand te houden, is gebaseerd op de overtuiging dat mannen met macht in de vroegere christelijke Kerk de wereld hebben “bezwendeld” door leugens te verkondigen die het vrouwelijke devalueerden en de balans in het voordeel van het mannelijke deden doorslaan.’

Sophie stond nog steeds zwijgend naar de woorden te staren.

‘De Priorij gelooft dat Constantijn de Grote en al zijn mannelijke opvolgers de wereld met succes van het heidense matriarchaat tot het christelijke patriarchaat hebben bekeerd door een propagandacampagne te voeren waarin het vrouwelijke als demon werd voorgesteld, zodat de godin voorgoed uit de moderne godsdienst werd verdreven.’

Sophie keek nog steeds aarzelend. ‘Mijn opa heeft me hierheen gestuurd om dit te vinden. Hij moet me meer willen vertellen dan dát.’

Langdon begreep wat ze bedoelde. *Ze denkt dat dit weer een code is.* Of hier nog een verborgen betekenis achter zat of niet kon Langdon niet onmiddellijk zeggen. Hij verbaasde zich nog steeds over de onverschrokken duidelijkheid van Saunières letterlijke boodschap.

*Zo duister de zwendel van de man, dacht hij. Zeg dat wel.* (Ruitenbergh 2003: 120-21)

#### STYLISTIC ANALYSIS

As there is a chapter in-between passage two and three, the reader has to re-imagine the room. The first sentence places the reader outside the scene, away from Robert and Sophie as Brown starts describing the room they are in (again) and then moves the reader towards the characters:

Inside the Salle des Etats, Langdon stared in astonishment at the six words glowing on the Plexiglas.

In de Salle des Etas stond Langdon verbijsterd naar de zes woorden te kijken die opgloeiden op het Plexiglas.

The narrator describes the room as if the reader is looking directly at Robert. The clause: “stared in astonishment” is broken up in the translation: “stond Langdon verbijsterd naar de zes woorden te kijken”. Although it was explained a writer can use constituents as a technique to heighten suspense, this sort of construction

actually slows down the pace of the text and could have been avoided by using the Dutch *staarde verbijsterd*. This would have kept the most important part of the sentence together; the mysterious six words glowing on the glass.

Finally, Brown reveals what these words are:

Sophie looked baffled in the glow of the message scrawled across the *Mona Lisa's* face.

SO DARK THE CON OF MAN

In the translation, the order of the first sentence is reversed and Ruitenbergh explicitly added Robert to the scene:

In de paarse weerschijn van de boodschap die over het gezicht van de *Mona Lisa* was geschreven, zag hij Sophie verbluft kijken.

So dark the con of man

(Zo duister de zwendel van de man).

In the original, a straight line is created from Sophie's reflection in the glass, to the description of the message, and finally to the actual message. The same technique was often used by Raymond Chandler to present clues in a clear way that will not distract the reader, as can be seen in *Het grote vertalen*. In the translation, the reader goes back and forth from the message, Langdon actively looking at Sophie's reflection, and then back to the actual message. This creates a different kind of focus. Now that the order of the sentence is reversed, the end-focus is lost, together with the straight line from the source text, diverting the reader's attention from the message.

Another translation problem described in the method is how characters should address each other. In English "you" is both formal and informal, so this translation problem is again the result of a problem between two language pairs. Robert and Sophie have only known each other for a short time. Sophie is younger than Robert

(although her exact age is never revealed). In first passage Robert said “uw grootvader”. Now, Langdon says: “Dit bewijst dat je opa er lid van was!”, switching from formal to informal in merely a few chapters. No longer than one hour has passed, as Brown’s novels usually take place in roughly twenty-four hours. The change to an informal address however suits the context. The formal tone created more distance between the two characters, who are now growing closer together. An informal setting also brings the reader closer to the characters, which allows for identification and a faster pace: this is an important stylistic aspect of thriller literature.

A change of emphasis occurs here. While in the previous passage italics were preserved (*Inkt? Bloed?*), there do not re-occur here:

You *understand* this?

Begrijp jij dit dan?

“*Inkt?*” And “*Bloed?*” were thoughts, so this might account for the difference in emphasis. Thoughts are preserved in italics, but emphasis in dialogue is left out in the translation. Yet, it is strange that the emphasis is lost all together.

#### NARRATOLOGICAL ANALYSIS

A second riddle is found. The reader may have already realised that the messages are anagrams which refer to paintings. Ruitenbergh preserved the English and is thus consistent in her strategy, which gives the observant reader an opportunity to decipher it (although it may be questioned how many readers would actually do that). Directly underneath the message, Ruitenbergh provides a translation: “zo duister de zwendel van de man”. She realised that the anagram has a double

meaning: it does not only refer to a painting, it is also a message for Robert to prove that Saunière was a member of the Priory. Robert refers back to the anagram:

a belief that powerful men in the early Christian Church 'conned' the world by propagating lies  
de overtuiging dat mannen met macht in de vroegere christelijke Kerk de wereld hebben 'bezwendeld' door leugens te verkondigen

"bezwendeld" refers back to "zwendel", the same as "conned" refers back to "con", creating the same effect on the reader.

#### PASSAGE 4

Robert and Sophie were discovered in the Louvre and had to go separate ways. In this scene they meet up again, running away from the Louvre. The solution of the anagram is revealed here.

#### ORIGINAL

Taking two stairs at the time, Langdon wondered if Sophie had any idea how valuable a painting she had almost ruined. Her choice in art seemed eerily pertinent to tonight's adventure. The Da Vinci she had grabbed, much like the *Mona Lisa*, was notorious among art historians for its plethora of hidden pagan symbolism.

'You chose a valuable hostage,' he replied as they ran.

'*Madonna of the Rocks*,' she replied. 'But I didn't choose it, my grandfather did. He left me a little something behind the painting.'

Langdon shot her a startled look. 'What?! But how did you know which painting? Why *Madonna of the Rocks*?'

'So dark the con of man.' She flashed a triumphant smile. 'I missed the first two anagrams, Robert. I wasn't about to miss the third.' (Brown 2003: 182-3)

## TRANSLATION

Terwijl hij met twee treden tegelijk de trap afrende, vroeg Langdon zich af of Sophie wel wist hoe kostbaar het schilderij was dat ze bijna had vernield. Haar keuze van kunstwerken was vannacht griezelig toepasselijk. De Da Vinci die ze van de muur had getrokken, was net als de *Mona Lisa*, berucht onder kunsthistorici vanwege een veelheid aan verborgen heidense symbolen.

'Je had een kostbaar schild gekozen,' zei hij.

*Madonna in de grot*, antwoordde ze. 'Maar dat had ik niet gekozen, dat had mijn opa gedaan. Hij had iets voor me achtergelaten achter het schilderij.'

Langdon wierp haar een verblufte blik toe. 'Wat?! Maar hoe wist je dan welk schilderij je moest hebben? Waarom *Madonna in de grot*?'

'*Madonna of the Rocks*.' Ze lachte triomfantelijk naar hem.

'*So dark the con of man*. Ik heb de eerste twee anagrammen niet geraden, Robert. Dat wilde ik me niet nog een keer laten gebeuren. (Ruitenberg 2003: 130-1)

## STYLISTIC ANALYSIS

In Dutch, emphasis is added (while it was seen earlier that emphasis was deleted): *ik*. In English, "I" is the second word in the sentence, in Dutch "ik" is the fourth. There is also a deletion: "as they ran": is not translated. In the first line of the passage, their movement is mentioned:

Taking two stairs at the time [...]

Terwijl hij met twee treden tegelijk de trap afrende [...]

Ruitenberg makes it explicit in the first line that Robert and Sophie are running, while Brown does not. By placing "as they ran" at the end, Brown signals that Robert and Sophie are *still* being chased and that the situation is dangerous, which is now somewhat lost in the translation as "afrende" is placed in the middle of the first line.



Other solutions would have been possible: *Terwijl hij twee treden tegelijk nam*. This shift makes clear that Ruitenbergh may have consciously chosen to omit “as they ran” in her translation because she replaced the running to another part of the chapter, trying to avoid repetition and creating a stylistically “better” translation than the original.

#### NARRATOLOGICAL ANALYSIS

The first two times, the Dutch translation of the painting is given (“Madonna in de grot”) but the third time, Sophie only gives English name, which is the actual solution of the anagram “so dark the con of man”. By providing both the Dutch and the English name of the painting, Ruitenbergh makes sure that the anagrams are still correct, but also makes sure that the reader fully understands what paintings are meant.

#### PASSAGE 5

At this point, Robert and Sophie are in London. They have to solve a poem to discover the five-letter-word that will open the cryptex. The poem contains many ambiguities and the reader is misled by the information the narrator provides (from Robert’s point of view). He states for example that there is a “clear illusion to Mary Magdalene”, while this is an unjust interpretation.

#### ORIGINAL

In London lies a knight a Pope interred.  
His labour’s fruit a Holy wrath incurred.  
You seek the orb that ought to be on his tomb.  
It speaks of rosy flesh and seeded womb.

The language seemed simple enough. There was a knight buried in London. A knight who laboured at something that angered the church. A knight whose tomb was missing an orb that *should* be present. The poem’s final reference – *Rosy flesh and*

*seeded womb* – was a clear illusion to Mary Magdalene, the Rose who bore the seed of Jesus. (Brown 2003: 444)

#### TRANSLATION

In Londen rust een ridder door wiens werk  
In grote toorn ontstak de heilige Kerk.  
Toch stond een paus te treuren aan zijn graf,  
of was zijn dood in werk'lijkheid een straf?  
Zoek nu de bol die aan zijn graf ontbreekt,  
van rozig vlees, gevuld met zaden, spreekt.

Het taalgebruik leek niet al te ingewikkeld. Er lag een ridder begraven in Londen. Een ridder die ergens aan had gewerkt waar de kerk boos over was geworden. Een ridder aan wiens graf een bol ontbrak die er had moeten zijn. De laatste regel – *van rozig vlees gevuld met zaden* – was een duidelijke verwijzing naar Maria Magdalena, de roos die het zaad van Jezus had gedragen. (Ruitenbergh 2003: 320)

#### STYLISTIC ANALYSIS

The sentences of the descriptive passage have the same order in the translation. There is however no emphasis in the translation: “moeten” is not in italics neither does it have an accent, while “*should*” is emphasised in the original. The italics of the quotation of the poem’s last line are preserved.

#### NARRATOLOGICAL ANALYSIS

Instead of preserving the English poem alongside a translation, Ruitenbergh chose to translate it in Dutch without the English original. The rhyme scheme of the original is preserved, but Ruitenbergh added two lines. The (false) reference to Mary Magdalene which puts Langdon and the reader on a false track and thus functions as “red herring”, is therefore still present. It seems that the poem contains all the information

the original has, yet, some important information is lost. To illustrate this more clearly, it will be discussed in the next passage where the solution is partly revealed.

### PASSAGE 6

An unclear reference of the poem is solved in the sixth passage. Robert and Sophie are searching for solutions on the internet.

#### ORIGINAL

Langdon's heart was hammering. He pulled his eyes from the screen and stood up. 'Sir Isaac Newton is our knight.'

Sophie remained seated. 'What are you talking about?'

'Newton is buried in London,' Langdon said. 'His labours produced new sciences that incurred the wrath of the church. And he was a Grand Master of the Priory of Sion. What more could we want?'

'What more?' Sophie pointed to the poem. 'How about a knight a Pope interred? You hears Ms Gettum. Newton was not buried by a Catholic Pope.'

Langdon reached for the mouse. 'Who said anything about a *Catholic* pope?' He clicked on the 'Pope' hyperlink, and the complete sentence appeared.

Sir Isaac Newton's burial, attended by kings and nobles, was presided over by Alexander Pope, friend and colleague, who gave a stirring eulogy before sprinkling dirt on the tomb.

Langdon looked at Sophie. 'We had the correct Pope on our second hit. Alexander.' He paused. 'A. Pope.'

*In London lies a knight A. Pope interred.*

Sophie stood up, looking stunned.

Jacques Saunière, the master of double-entendres, had proven once again that he was a frighteningly clever man. (Brown 2003: 512)

#### TRANSLATION

Roberts hart bonsde. Hij maakte zijn blik met moeite los van het scherm en stond op.

‘Sir Isaac Newton is onze ridder.’

Sophie bleef zitten. ‘Waar heb je het over?’

‘Newton is in Londen begraven,’ zei Langdon. ‘Zijn werk, dat zijn allemaal wetenschappelijke ontdekkingen, die de Kerk in toorn deden ontsteken. En hij was Grootmeester van de Priorij van Sion. Wat kunnen we nog meer verlangen?’

‘Wat nog meer?’ Sophie wees naar het gedicht. ‘Hoe zit het met die paus die aan zijn graf stond te treuren? Je hoort wat mevrouw Gettum zegt. Newton is niet door een katholieke paus begraven.’

Langdon legde zijn hand op de muis. ‘Wie heeft er iets gezegd over een katholieke paus?’ Hij klikte op het woord voor paus, *Pope*, en de volledige zin verscheen.

De begrafenis van Sir Isaac Newton, die werd bijgewoond door koningen en edelen, werd geleid door Alexander Pope, vriend en collega, die een inspirerende grafrede hield voordat hij aarde over de kist strooide.

Langdon keek Sophie aan. ‘We hadden bij onze tweede treffer de goede Pope al te pakken. Alexander.’ Hij zweeg even. ‘A. Pope, een paus.’

Sophie stond sprakeloos van verbazing op.

Jacques Saunière, de meester van de dubbelzinnigheden, had opnieuw bewezen had hij zeer slim was geweest. (Ruitenbergh 2003: 369-70)

### STYLISTIC ANALYSIS

The last line of the translation contains a shift: “frighteningly clever” is translated as “zeer slim”. Frighteningly is an important word here and is not a synonym of “very” as the Dutch translation now seems to suggest. Saunière endured dangerous tasks to hide Priory’s secret and came up with clever solutions to do so. This is now weakened in the Dutch translation. The end-focus has also disappeared as the auxiliary verb is always in final position in Dutch: this is the result of grammatical conventions and can therefore not be seen as a translation error.

### NARRATOLOGICAL ANALYSIS

It is now revealed that the tomb Robert and Sophie are looking for belongs to Sir Isaac Newton. They discover this by typing fragments of the poem in a search engine where they find that “a Pope” is an abbreviation of Alexander Pope. To the reader, it may seem strange that Langdon and Sophie solve a Dutch poem by typing English words in a search engine. However, searching for “paus” would not have led them to the solution: “A. Pope”. “a Pope” should therefore not have been translated as “een paus”, as it does not refer to a Pope at all: it stands for Alexander Pope. This is lost in the translation, making it almost unsolvable for a Dutch reader as the ambiguity is no longer present.

This poem’s translation problem is again the result of problems that arise between two language pairs. Translating the poem and only leaving “a Pope” in English would have been too obvious, almost removing the suspense of the puzzle entirely. Ruitenberg was aware of the translation problems the riddles caused as she kept the anagrams intact and gave a translation when necessary. This might have been a better strategy here: to copy the English poem and have the characters refer to translated parts of it. However, this might have forced the translator to add extra dialogue and text which is not found in the original, in order to explain certain

elements of the poem. It is interesting to compare the passage leading to the solution more closely.

“He clicked on the ‘Pope’ hyperlink, and the complete sentence appeared.

Sir Isaac Newton’s burial, attended by kings and nobles, was presided over by Alexander Pope, friend and colleague, who gave a stirring eulogy before sprinkling dirt on the tomb.

Langdon looked at Sophie. ‘We had the correct Pope on our second hit.

Alexander.’ He paused. ‘A. Pope.’

*In London lies a knight A. Pope interred.*

Sophie stood up, looking stunned.”

In Dutch, several shifts can be seen which are underlined.

“Hij klikte op het woord voor paus, *Pope*, en de volledige zin verscheen.

De begrafenis van Sir Isaac Newton, die werd bijgewoond door koningen en edelen, werd geleid door Alexander Pope, vriend en collega, die een inspirerende grafrede hield voordat hij aarde over de kist strooide.

Langdon keek Sophie aan. ‘We hadden bij onze tweede treffer de goede Pope al te pakken. Alexander.’ Hij zweeg even. ‘A. Pope, een paus.’

Sophie stond sprakeloos van verbazing op.”

The order of the Dutch sentences is almost identical to the original, but Ruitenbergh had to add the Dutch translation “paus” two times. The quotation from the original is deleted in the translation as there is no reference to A. Pope in that poem. When Robert says “A. Pope, een paus” this is confusing. Ruitenbergh certainly demonstrated her creativity and translation skills here, yet, it does not seem to work in the translation.

## PASSAGE 7

The last selected passage is a (long) dialogue between Sir Leigh Teabing, Sophie and Robert. Teabing is Robert's old friend whom they asked for help. He came to London with them, but was believed to be murdered. Robert and Sophie find Newton's tomb and discover a note saying Leigh was kidnapped. When they find him, it turns out he was not kidnapped at all: he is holding a gun and threatens them. This mere act causes suspense already and shows the reader that this is not a friendly conversation. Leigh Teabing is the focaliser of the largest part of this passage, but the focalisation switches after he turns to Sophie. The cursive sentence, symbolising thoughts "*He's lying*" after Sophie's feelings were described shows that it is now her point of view, while earlier the represented thoughts were Teabing's. The reader originally was led to believe that Teabing was on Robert's side, but here he reveals his true identity. He states rather controversial "facts" about the Catholic church; Brown is famous for these. Leigh also confesses that he is behind Sophie's grandfather's murder. He is eloquent; he is old and clever, but he is also losing his mind at this point. Again, Brown takes his time to show that Teabing is up to, building the tension with shocking facts and a threat on Robert- and Sophie's lives. While he claims he is merely holding the gun to keep their attention, at the end he says: "Be quiet, or you and Sophie are next".

## ORIGINAL

Sir Leigh Teabing felt rueful as he gazed out over the barrel of his Medusa revolver at Robert Langdon and Sophie Neveu. 'My friends,' he said, 'since the moment you walked into my home last night, I have done everything in my power to keep you out of harm's way. But your persistence has now put me in a difficult position.'

He could see the expressions of shock and betrayal on Sophie's and Langdon's faces, and yet he was confident that soon they would both understand the chain of events that had guided the three of them to this unlikely crossroads.

*There is so much I have to tell you both... so much you do not yet understand.*

'Please believe,' Teabing said, 'I never had any intention of your being involved. *You* came to my home. You came searching for me.'

'Leigh?' Langdon finally managed. 'What the hell are you doing? We thought you were in trouble. We came here to help you!'

'As I trusted you would,' he said. 'We have much to discuss.'

Langdon and Sophie seemed unable to tear their stunned gazes from the revolver aimed at them.

'It is simply to ensure your full attention,' Teabing said. 'If I had wanted to harm you, you would be dead by now. When you walked into my home last night, I risked everything to spare your lives. I am a man of honor, and I vowed in my deepest conscience only to sacrifice those who had betrayed the Sangreal.'

'What are you talking about?' Langdon said. 'Betrayed the Sangreal?'

'I discovered a terrible truth,' Teabing said, sighing. 'I learned *why* the Sangreal documents were never revealed to the world. I learned that the Priory had decided not to release the truth after all.

That's why the millennium passed without any revelation, why nothing happened as we entered the End of Days.'

Langdon drew a breath, about to protest.

'The Priory,' Teabing continued, 'was given a sacred charge to share the truth. To release the Sangreal documents when the End of Days arrived. For centuries, men like Da Vinci, Botticelli, and Newton risked everything to protect the documents and carry out that charge. And now, at the ultimate moment of truth, Jacques Saunière changed his mind. The man honored with the greatest responsibility in Christian history eschewed his duty. He decided the time was not right.' Teabing turned to Sophie. 'He failed the Grail. He failed the Priory. And he failed the memory of all the generations that had worked to make that moment possible.'

'You?' Sophie declared, glancing up now, her green eyes boring into him with rage and realization. 'You are the one responsible for my grandfather's murder?'



Teabing scoffed. 'Your grandfather and his *sénéchaux* were traitors to the Grail.'

Sophie felt a fury rising from deep within. *He's lying!*

Teabing's voice was relentless. 'Your grandfather sold out to the Church. It is obvious they pressured him to keep the truth quiet.'

Sophie shook her head. 'The Church had no influence on my grandfather!'

Teabing laughed coldly. 'My dear, the Church has two thousand years of experience pressuring those who threaten to unveil its lies. Since the days of Constantine, the Church has successfully hidden the truth about Mary Magdalene and Jesus. We should not be surprised that now, once again, they have found a way to keep the world in the dark. The Church may no longer employ crusaders to slaughter non-believers, but their influence is no less persuasive. No less insidious.' He paused, as if to punctuate his next point. 'Miss Neveu, for some time now your grandfather has wanted to tell you the truth about your family.'

Sophie was stunned. 'How could you know that?'

'My methods are immaterial. The important thing for you to grasp right now is this.' He took a deep breath. 'The deaths of your mother, father, grandmother, and brother were *not* accidental.'

The words sent Sophie's emotions reeling. She opened her mouth to speak but was unable.

Langdon shook his head. 'What are you saying?'

'Robert, it explains everything. All the pieces fit. History repeats itself. The Church has a precedent of murder when it comes to silencing the Sangreal. With the End of Days imminent, killing the Grand Master's loved ones sent a very clear message. Be quiet, or you and Sophie are next.' (Brown 2003: 530-3)

#### TRANSLATION

Sir Leigh Teabing keek met een gevoel van spijt over de loopt van zijn Medusa revolver naar Robert Langdon en Sophie Neveu.

‘Vrienden,’ zei hij, ‘vanaf het ogenblik dat jullie gisteravond mijn huis kwamen binnenlopen, heb ik alles gedaan wat ik kon om jullie niets te laten overkomen. Maar jullie vasthoudendheid heeft me nu in een moeilijke positie gebracht.’

Hij zag aan Sophies en Langdons gezicht dat ze geschokt waren en zich verraden voelden, maar hij had er het volste vertrouwen in dat ze zo meteen zouden begrijpen hoe een reeks gebeurtenissen tot deze onwaarschijnlijke confrontatie had geleid.

*Ik moet jullie zoveel vertellen... Zoveel dat jullie nog niet begrijpen.*

‘Wees er alsjeblieft van overtuigd,’ zei Teabing, ‘dat ik nooit van plan ben geweest jullie erin te betrekken. Jullie zijn naar mijn huis gekomen. Jullie hebben mij opgezocht.’

‘Leigh?’ wist Langdon uiteindelijk uit te brengen. ‘Wat ben je aan het doen? We dachten dat je in gevaar was. We zijn gekomen om je te helpen!’

‘En dat verwachtte ik ook,’ zei hij. ‘We hebben veel te bespreken.’

Langdon en Sophie leken hun verbijsterde blikken niet los te kunnen weken van de revolver die op hen was gericht.

‘Dat is alleen om er zeker van te zijn dat ik jullie volledige aandacht heb,’ zei Teabing. ‘Als ik jullie kwaad had willen doen, zouden jullie allang dood zijn. Toen jullie afgelopen nacht mijn huis binnenwandelden, heb ik alles op het spel gezet om jullie leven te sparen. Ik ben een man van eer, en ik heb gezworen alleen degene op te offeren die de Sangreal hebben verraden.’

‘Waar heb je het over?’ vroeg Langdon. ‘De Sangreal verraden?’

‘Ik heb een afschuwelijke waarheid ontdekt,’ zei Teabing met een zucht. ‘Ik ben er achter gekomen waaróm de Sangreal-documenten nooit wereldkundig zijn gemaakt. Ik ben erachter gekomen dat de Priorij uiteindelijk had besloten de waarheid toch maar niet bekend te maken. Daarom is de millenniumwisseling verstreken zonder openbaring, daarom is er niets gebeurd toen we het einde der dagen ingingen.’

Langdon ademde in om te gaan protesteren.

‘De Priorij,’ vervolgde Teabing, ‘had de heilige opdracht gekregen de waarheid bekend te maken. Ze zouden de Sangreal-documenten wereldkundig maken als het

einde der dagen aanbrak. Eeuwenlang hebben mannen als Da Vinci, Botticelli en Newton alles op het spel gezet om de documenten te beschermen en die opdracht uit te voeren. En nu, op het laatste moment, was Jacques Saunière van gedachten veranderd. De man die de eer had de grootste verantwoordelijkheid in de christelijke geschiedenis te dragen, verzaakte zijn plicht. Hij besloot dat de tijd niet rijp was.'

Teabing wendde zicht tot Sophie. 'Hij heeft de graal in de steek gelaten. Hij heeft de Priorij in de steek gelaten. En hij heeft de nagedachtenis verraden van alle generaties die ervoor hebben gezorgd dat de openbaring mogelijk was.'

'Jij?' vroeg Sophie, en nu keek ze op. Haar groene ogen boorden zich vol besef van woede in hem. 'Ben jij verantwoordelijk voor de moord op mijn opa?'

Teabing lachte spottend. 'Je opa en zijn *sénéchaux* waren verraders van de graal.'

Sophie voelde hoe de razernij in haar opwelde. *Hij liegt!*

Teabing praatte gestaag verder. 'Je opa is gezwicht voor de Kerk. Het is duidelijk dat die hem onder druk gezet heeft om de waarheid stil te houden.'

Sophie schudde haar hoofd. 'De kerk had geen invloed op mijn opa!'

Teabing lachte koel. 'Lieve kind, de Kerk heeft tweeduizend jaar ervaring met het onder druk zetten van mensen die dreigen haar leugens te ontmaskeren. Sinds de tijd van Constantijn is de Kerk erin geslaagd de waarheid over Maria Magdalena en Jezus verborgen te houden. Het zou ons niet moeten verrassen dat ze uitgerekend nu weer een manier heeft gevonden om de wereld in het ongewisse te houden. De Kerk maakt geen gebruik meer van kruisvaarders om ongelovigen af te slachten, maar haar invloed is er niet minder groot om. Niet minder verraderlijk.' Hij zweeg even. 'Sophie, je grootvader wilde je al enige tijd de waarheid over je familie vertellen.'

Sophie was verbluft. 'Hoe weet je dat?'

'Mijn methoden doen er niet toe. Wat je moet begrijpen, is dit.' Hij ademde diep in.

'De dood van je vader, moeder, oma en broertje was géén ongeluk.'

Nu liepen Sophies emoties hoog op. Ze deed haar mond open om iets te zeggen, maar kon niets uitbrengen.

Langdon schudde zijn hoofd. 'Waar heb je het over?'

'Robert, het verklaart alles. Alle stukjes passen. De geschiedenis herhaalt zichzelf. De Kerk heeft een traditie van moord als het erop aankomt de Sangreal-documenten verboden te houden. Toen het einde der dagen voorbij was, was het vermoorden van de naasten van de Grootmeester een zeer duidelijke boodschap. Hou je mond, of Sophie en jij zijn de volgende.' (Ruitenbergh 2003: 382-4)

#### STYLISTIC ANALYSIS

When the two meet Teabing (who is a friend of Robert, older than both characters) for the first time, Sophie addresses him formally: "u". Yet, at this point, she says:

'You?' Sophie declared, [...] 'You are the one responsible for my grandfather's murder?'

'Jij?' vroeg Sophie, [...] 'Ben jij verantwoordelijk voor de moord op mijn opa?'

It is difficult to say what strategy Ruitenbergh used here, as this translation problem is once again the result of a difference between two language pairs. Sophie is angry at Teabing because he has lied to her, and now seems to confess to the murder of her grandfather. Yet, addressing Teabing with "jij" might not seem appropriate here as there is much distance between them: they are strangers and there is a great age difference. Emphasis is again added in the translation where it was not present in the original.

Sophie calls her grandfather "opa" in the Dutch translation: she does this in all passages so far. "Opa" has an endearing connotation, suitable as translation for when she uses the French *grand-père* in other (not quoted) passages in the novel. Sophie and her grandfather had a fight a long time ago and she has not seen him since.

Translating "grandfather" as "opa" can be seen as remarkable within this context.

This translation problem seems to stem from a problem between two language pairs, but also fits problems that are specific for two cultures as formal/informal debate

comes to mind. The translation of “grandfather” is, according to *Van Dale*, “grootvader” while “grandpa” is listed as translation of “opa” in the same online dictionary. In both English and Dutch, “grandpa” and “opa” are more common in spoken language, yet, Sophie talks about her “grandfather” which alludes to a certain distance between them, and then also suggests that “grootvader” should be a more appropriate translation. “Grootvader” sounds archaic in Dutch, while “grandpa” might have sounded too intimate in English. The informal address and the use of “opa” set a lighter tone for this conversation, while this is about accusing someone of murder. Ruitenberg is inconsistent here: while both Sophie and Teabing continue to say “opa” as translation of “grandfather”, Teabing suddenly uses “grootvader” near the end of this passage:

‘Sophie, je grootvader wilde je al enige tijd de waarheid over je familie vertellen.’

This is a very important revelation in the book. Brown emphasises this: after Teabing’s long speech about the sins of the church, the following happens:

He paused, as if to punctuate his next point. ‘Miss Neveu, for some time now your grandfather has wanted to tell you the truth about your family.’

Sophie was stunned. ‘How could you know that?’

‘My methods are immaterial. The important thing for you to grasp right now is this.’ He took a deep breath. ‘The deaths of your mother, father, grandmother, and brother were *not* accidental.’

This scene is a good example of how Brown dramatises his writing: Teabing takes two pauses before he explains what “the truth” he keeps alluding to actually is. The first pause is stated very clearly in the novel as Brown literally describes this: “He paused, as if to punctuate his next point”. Brown signals the reader: something

important is about to be revealed, and it seems almost as if Brown is afraid the reader might miss it if he does not signal it. Then, Teabing explains in eloquent sentences that it does not matter where his information is from, subsequently takes a deep breath (second pause), and finally reveals what he thinks is shocking information to Sophie. The translation is as follows:

Hij zweeg even, alsof hij zijn volgende punt wilde benadrukken. 'Sophie, je grootvader wilde je al enige tijd de waarheid over je familie vertellen.'

Sophie was verbluft. 'Hoe weet je dat?'

'Mijn methoden doen er niet toe. Wat je moet begrijpen, is dit.' Hij ademde diep in. 'De dood van je vader, moeder, oma en broertje was géén ongeluk.'

In Sophie's dialogue, "could" is not translated. Teabing's speech appears less formal, while in English Teabing's speech is very marked. He is an elderly British gentleman and Brown emphasises this by using a high register for Teabing: "My methods are immaterial. The important thing for you to grasp right now is this" is rather lengthy: the reader is kept waiting because Teabing delays what "this" is. In Ruitenberg's translation however he comes to the resolution fairly quickly: "Wat je moet begrijpen, is dit". The translated sentence only has six words, the original has eleven. The structure of the sentence is changed altogether and the word "important" (*belangrijk*) does not appear at all, while this word signals the reader to pay attention. It is also striking that Teabing addresses Sophie as "Miss Neveu" (creating distance) which is translated as "Sophie". This might have been an omission of a English-Dutch translation problem (specific for language pairs): miss, the term for an unmarried woman, is very common in English but *juffrouw* is old-fashioned and marked in Dutch. But, given Teabing's age and register, addressing Sophie with *juffrouw* could have suited him.

Robert Langdon merely asks three questions in this passage. Here, some shifts occur as well:

'Please believe,' Teabing said, 'I never had any intention of your being involved. *You* came to my home. You came searching for me.'

'Leigh?' Langdon finally managed. 'What the hell are you doing? We thought you were in trouble. We came here to help you!'

'Wees er alsjeblieft van overtuigd,' zei Teabing, 'dat ik nooit van plan ben geweest jullie erin te betrekken. Jullie zijn naar mijn huis gekomen. Jullie hebben mij opgezocht.'

'Leigh?' wist Langdon uiteindelijk uit te brengen. 'Wat ben je aan het doen? We dachten dat je in gevaar was. We zijn gekomen om je te helpen!'

The structure of the first sentence is changed: two words before the comma versus nine in the second part of the sentence are now divided into five versus eleven.

"Please believe" could have been translated as "Geloof (me) alsjeblieft" without any problems. The second line should have been adjusted then, for example: "Ik ben nooit van plan geweest jullie erin te betrekken / dat ik nooit van plan van geweest jullie erin te betrekken". Then, Teabing emphasises the first "you", while Ruitenbergh relocated this to the second line and also emphasises "me" in Dutch.

Robert is visibly angry: "What the hell are you doing?". This is reduced to "Wat ben je aan het doen?", while the situations could very well use a Dutch particle as "in vredesnaam / in Godsnaam" to make it more lively, more believable and more suited to the context.

#### NARRATOLOGICAL ANALYSIS

The passage contains no clues/hints as this is the resolution.

## SUMMARY AND CONCLUSION

The comparison demonstrated the order within sentences has often been changed in the Dutch translation of *The Da Vinci Code*, which frequently resulted in the loss of end-focus. Seago demonstrated that this occurs frequently in translation, and the translator did not recognise this translation problem because many times this could have been avoided, as was already suggested in the compared passages. These shifts in end-focus however might have been the result of Ruitenbergs choice not to split sentences. Word-counts showed how differences in grammatical conventions lengthened the sentences quite often (which is common in translations), and in the selected passages Ruitenberg never inserted a full stop where there was none in the original. Her strategy was thus consistent, yet did not always have the desired effect.

On the macro level, rearranging the sentence structure has led to shifts in suspense, as Seago already alluded to in her article. As a result, important references were now given less emphasis since they were not in final position. One example will be used as illustration:

Sophie looked baffled in the glow of the message scrawled across the *Mona Lisa's* face

In de paarse weerschijn van de boodschap die over het gezicht van de *Mona Lisa* was geschreven, zag hij Sophie verbluft kijken.

It is not clear why the translator changed the order of this line so much. These interventions appear to prove Mason's point: the translators rewrote many of Brown's passages to create higher quality in the target language.

When considering length however, it must be noted that the length of the translated sentences usually corresponded with those in the original. A few exceptions were



detected, but those were often the result of translation problems that occur between the English and the Dutch language such as translating the durative.

Some deleted and/or forgotten words/phrases were however also noticed in the comparison. Several English phrases/words that do not occur in the translation are underlined here:

- "Langdon looked up at Sofie, locking eyes with her now" / "Langdon keek Sofie aan"
- "She pointed the black light tentatively to a spot on the parquet floor" / "Ze richtte de ultraviolette lamp op een plek op de parketvloer"
- "'You chose a valuable hostage,' he replied as they ran" / "'Je had een kostbaar schild gekozen,' zei hij"
- "Jacques Saunière, the master of double-entendres, had proven once again that he was a frighteningly clever man." / "Jacques Saunière, de meester van de dubbelzinnigheden, had opnieuw bewezen had hij zeer slim was geweest"
- "'What the hell are you doing?" / "Wat ben je aan het doen?"

The first deletion does not have a significant effect on suspense in the novel. The other four omissions however lead to a change in situation. It is difficult to conclude why these phrases are not in the translation: Ruitenberg could have forgotten them (possibly as the result of time pressure), but the shifts may also be the result of a conscious strategy to make the sentences shorter by deleting "redundant" words from the original. It is therefore difficult to decide whether this is a consistent strategy or not. Although shorter sentences are more common in Dutch literature (as stated by Appel and Den Tex in chapter two), these deletions influence the suspense as crucial elements that build suspense are now missing. Brown consciously placed these words to highlight suspenseful aspects of the situations: with "as they ran" he signals the reader that Sophie and Robert are being chased, the adjective

“frighteningly” underlines how amazing yet sinister Saunière’s methods have been and “what the hell” emphasises Robert’s astonishment and anger. The dialogues are rather lively, but the last passage revealed how some shifts influenced the situation. The characters’ vocabulary in the last investigated passage was sometimes striking: “grandfather” was translated as both “opa” and “grootvader”. Especially Leigh Teabing’s manner of speaking was changed in the translation and his register did not suit his personality in Dutch. It was understandable that Robert and Sophie addressed each other informally, but the fact that Sophie addressed Leigh informally was remarkable. Emphasis in italics was often removed in the translation, but Ruitenberg also added emphasis on a few occasions: “Maar dat had ik niet gekozen, dat had mijn opa gedaan. Hij had iets voor me achtergelaten achter het schilderij”. The emphasis here was not present in the original. This also happened here: “Júllie hebben mij opgezocht”. It is noticeable that this only occurs in dialogues: it seems that Ruitenberg tried to create lively dialogues by adding emphasis where this is conventional in Dutch. She however remains inconsistent here.

The analysis of the narrative aspects of the poem pointed out that Ruitenberg used a consistent strategy in translating the anagrams: she preserved the English anagrams and the English solutions, but helped the Dutch reader understand the full reference by providing a translation and (if possible) the Dutch name of the painting. The *Mona Lisa* has the same name in Dutch, but the solution of “So dark the con of man” is *Madonna of the Rocks*, which is called *Madonna in de grot* in Dutch. Both the English and the Dutch title are named, and this is important, as the word “con” from the anagram also referred to the Priory of Sion. Ruitenberg also translated the anagram for the reader, “zo duister de zwendel van de man”, so that Robert’s theory made sense. As both the anagrams and the references are clear and easily understandable for a Dutch audience, the reader does not have to stop and think about what “con” could mean and what painting *Madonna of the Rocks* is in Dutch. It was already discussed in the comparison that the poem in which “a Pope” refers to Alexander

Pope and not to “een paus” is very difficult, and almost impossible to translate while preserving all the references. It is however possible that Ruitenberg decided to translate the poem and only later found out that the reference was incorrect and had no time to change this, or that the original was consciously removed because the “A. Pope” reference would have been too obvious if both the original and the translation were given. The latter is more likely, as these shifts were inserted as well:

“Langdon looked at Sophie. ‘We had the correct Pope on our second hit. Alexander.’ He paused. ‘A. Pope.’”

“‘We hadden bij onze tweede treffer de goede Pope al te pakken. Alexander.’ Hij zweeg even. ‘A. Pope, een paus.’”

Ruitenberg added the (wrong) translation of “A. Pope”, “een paus”, to make Robert refer back to the poem but this intervention is confusing rather than clarifying for the Dutch audience.

Stylistically, Ruitenberg has not always applied consistent strategies and many shifts were found that influenced suspense. In narratological sense however, Ruitenberg was consistent in her solutions.

## CHAPTER 4

### COMPARISON *INFERNO*

#### PLOT SYNOPSIS

*Inferno* is, unlike *The Da Vinci Code*, not necessarily a religious novel. It discusses the dangers of overpopulation and introduces a (possibly life threatening) virus. Robert Langdon wakes up in a hospital bed in Florence: he appears to have been shot in the head but suffers from amnesia; he only remembers strange visions of a veiled woman on a pile of corpses. Soon he learns that he must have done something terrible: a spike-haired woman enters the hospital room and tries to kill him, while he is carrying a tube with a biohazard symbol on it, and it also turns out that his own government is out searching for him. Robert flees the hospital with the help of a young doctor, Sienna Brooks, and together they try to figure out what has happened to him. The tube shows him a scrambled map of Dante's hell, and it turns out Langdon had stolen Dante's death mask from a museum the day before. Langdon sets out for yet another quest, searching for hidden symbols in painting and sculptures throughout Florence and Venice. During their journey they learn that a man who calls himself Zorbrist wants to unleash a virus to protect the earth against the dangers of overpopulation. He has committed suicide, but had left a video revealing a secret location and a date on which a terrible virus should be released. Robert and Sienna suspect it is the plague, and Langdon is the only one who can find out the exact location of the virus through a mysterious poem that is left behind for him. Again, time pressure is an important factor in this plot: they only have several hours left until they reach the date and time Zorbrist revealed. The drama reaches its climax when Langdon discovers his friend Sienna is not in his side, and that Zorbrist already unleashed his virus a week ago. The date that was given was not the date the virus would be released – it is the date that the virus will have infected every person around the globe. It turns out that this virus made half of the population infertile,

which would solve the dangers of overpopulation in the future because half of the people on earth will not be able to reproduce. The virus cannot be stopped anymore, and Brown's outcome is therefore certainly controversial.

### PASSAGE 1

The first passage is taken from the first chapter of the book. Robert Langdon is hallucinating, although the reader is still unaware of this. Brown provides the reader with many details about the surroundings and the mysterious woman Robert has encountered. He makes use of long sentences with many adjectives and adverbs. The main goal of this scene is to confuse the reader: there are so many details and strange events in this scene that the reader does not know what is important, and what is real and what is not. Robert finds himself in horrible surroundings that keep getting more strange. No context or background is provided for this strange atmosphere, so the reader does not know what to expect. The scene ends very dramatically with the woman bursting into bright shards of light and Robert waking up in a hospital.

### ORIGINAL

The memories materialized slowly. . . like bubbles surfacing from the darkness of a bottomless well.

*A veiled woman.*

Robert Langdon gazed at her across the river whose churning waters ran red with blood. On the far bank, the woman stood facing him, motionless, solemn, her face hidden by a shroud. In her hands she gripped a blue *tainia* cloth, which she now raised in honor of the sea of corpses at her feet. The smell of death hung everywhere.

*Seek, the woman whispered. And ye shall find.*

Langdon heard the words, as if she had spoken them inside his head. "Who are you?" he called out, but his voice made no sound.

*Time grows short, she whispered. Seek and find.*

Langdon took a step toward the river, but he could see the waters were bloodred and too deep to traverse. When Langdon raised his eyes again to the veiled woman, the bodies at her feet had multiplied. There were hundreds of them now, maybe thousands, some still alive, writhing in agony, dying unthinkable deaths. . . consumed by fire, buried in feces, devouring one another. He could hear the mournful cries of human suffering echoing across the water.

The woman moved toward him, holding out her slender hands, as if beckoning for help.

“Who are you?” Langdon again shouted.

In response, the woman reached up and slowly lifted the veil from her face. She was strikingly beautiful, and yet older than Langdon had imagined—in her sixties perhaps, stately and strong, like a timeless statue. She had sternly set jaws, deep soulful eyes, and long, silver-gray hair that cascaded over her shoulders in ringlets. An amulet of lapis lazuli hung around her neck—a single snake coiled around a staff.

Langdon sensed he knew her . . . trusted her. *But how? Why?*

She pointed now to a writhing pair of legs, which protruded upside down from the earth, apparently belonging to some poor soul who had been buried headfirst to his waist. The man’s pale thigh bore a single letter—written in mud—*R*.

*R?* Langdon thought, uncertain. *As in . . . Robert? “Is that . . . me?”*

The woman’s face revealed nothing. *Seek and find*, she repeated.

Without warning, she began radiating a white light . . . brighter and brighter. Her entire body started vibrating intensely, and then, in a rush of thunder, she exploded into a thousand splintering shards of light.

Langdon bolted awake, shouting.

The room was bright. He was alone. The sharp smell of medicinal alcohol hung in the air, and somewhere a machine pinged in quiet rhythm with his heart. Langdon tried to move his right arm, but a sharp pain restrained him. He looked down and saw an IV tugging into the skin of his forearm.

His pulse quickened, and the machines kept pace, pinging more rapidly.

*Where am I? What happened?* (Brown 2013: 9-10)

#### TRANSLATION

De herinneringen kwamen langzaam naar boven, als luchtballonnen uit de duisternis van een bodemloze put.

*Een gesluierde vrouw...*

Robert Langdon zag haar aan de overkant van een rivier, waarvan het kolkende water rood was van het bloed. Op de andere oever stond de vrouw naar hem te kijken, roerloos, plechtig, haar gezicht verborgen achter een sluier. In haar hand had ze een *tainia*-doek, die ze omhoogstak ter ere van de zee van lijken aan haar voeten. De geur van de dood was alomtegenwoordig.

*Zoekt, fluisterde de vrouw. En gij zult vinden.*

Langdon hoorde de woorden alsof ze in zijn hoofd waren uitgesproken. 'Wie bent u?' wilde hij roepen, maar hij bracht geen geluid voort.

*De tijd dringt, fluisterde ze. Zoek en vind.*

Langdon deed een stap naar de rivier, maar hij zag dat het water bloedrood was en te diep om te doorwaden. Toen hij weer opkeek naar de gesluierde vrouw hadden de lichamen aan haar voeten zich vermenigvuldigd. Er waren er nu honderden, misschien wel duizenden. Sommige leefden nog, kronkelden van pijn, en stierven een afschuwelijke dood – verteerd door vuur, begraven in de uitwerpselen, elkaar verslindend. Hij hoorde de klagende kreten van menselijk lijden over het water echoën.

De vrouw kwam op hem af en stak hem haar smalle handen toe, alsof ze hem smeekte haar te helpen.

'Wie bent u?' riep Langdon nogmaals.

Als antwoord tilde de vrouw langzaam haar sluier op. Ze was buitengewoon mooi, maar ouder dan Langdon had gedacht: in de zestig misschien, statig en sterk, als een tijdloos beeldhouwwerk. Ze had een strenge kaaklijn, gevoelvolle ogen en

lang, zilvergrijs haar dat in kleine krullen over haar schouders golfde. Om haar hals hing een amulet van lapis lazuli, één enkele slang, om een staf gekronkeld.

Langdon had het gevoel dat hij haar kende... en vertrouwde. *Maar waarom? Hoe?*

Ze wees naar een paar schoppende benen dat uit de aarde stak, kennelijk de benen van een arme ziel die op zijn kop en tot zijn middel begraven was. Op het bleke dijbeen van de man stond één enkele letter, geschreven met modder. *R.*

*R?* dacht Langdon onzeker. *Als in...Robert. 'Ben... ik dat?'*

Het gezicht van de vrouw verried niets. *Zoek en vind*, herhaalde ze.

Plotseling straalde ze een wit licht uit, dat steeds feller werd. Haar hele lichaam begon hevig te trillen en met een donderslag barstte ze in duizend lichtsplinters uiteen.

Met een kreet werd Langdon wakker.

De kamer was felverlicht. Hij was alleen. De scherpe geur van ontsmettingsmiddel hing in de lucht en ergens piepte een apparaat in het rustige ritme van zijn hartslag. Langdon probeerde zijn rechterarm te bewegen, maar voelde onmiddellijk een scherpe pijscheut. Hij keek omlaag en zag een infuus aan de huid van zijn onderarm hangen.

Zijn hart ging sneller slaan; de apparaten pasten zich aan en piepten ook sneller.

*Waar ben ik? Wat is er gebeurd?* (Drolsbach et. al. 2013:14-5)

#### STYLISTIC ANALYSIS

Already in the first chapter, Brown is creating suspense in his signature style: the scene dramatic and detailed and the reader is kept in the dark. The archaic “seek and ye shall find” (the “catchphrase” of the novel) is translated as “zoekt en gij zult vinden”. This has the same estranging effect on the reader. Drolsbach, Feberwee, and Ligterink (from now on referred to as “the translators” as it is unknown who



translated which part) preserved all details: no adverbs of adjectives disappeared in the translation. On one occasion however, part of a phrase is not present in Dutch:

In response, the woman reached up and slowly lifted the veil from her face.  
Als antwoord tilde de vrouw langzaam haar sluier op.

The comma has been deleted, and “from her face” is left out. In the original, it is stated twice that the woman is wearing a veil: it is therefore implied that she lifts it from her face. The translators may have wanted to avoid repetition, as this is not common in Dutch literature. In this passage, some shifts can be found concerning punctuation. A close comparison will reveal this:

She was strikingly beautiful, and yet older than Langdon had imagined—in her sixties perhaps, stately and strong, like a timeless statue. She had sternly set jaws, deep soulful eyes, and long, silver-gray hair that cascaded over her shoulders in ringlets. An amulet of lapis lazuli hung around her neck—a single snake coiled around a staff.

Ze was buitengewoon mooi, maar ouder dan Langdon had gedacht: in de zestig misschien, statig en sterk, als een tijdloos beeldhouwwerk. Ze had een strenge kaaklijn, gevoelvolle ogen en lang, zilvergrijs haar dat in kleine krullen over haar schouders golfde. Om haar hals hing een amulet van lapis lazuli, één enkele slang, om een staf gekronkeld.

In the original, a dash appears twice. Brown uses this mark before he goes into detail about something he just mentioned. The first dash is preplaced by a colon, but the second time this became a comma (while a colon is more conventional in Dutch). The translators deleted the comma between “soulful eyes” and “and long, silver-gray hair” as there is no comma needed in Dutch. It can also be seen that “and yet” is translated as “maar” rather than *en toch* which causes a minor shift in the connotation

of this sentence. The contrast between the woman's beauty and her age is emphasised by using the word "maar".

Other shifts in punctuation occurred here:

There were hundreds of them now, maybe thousands, some still alive, writhing in agony, dying unthinkable deaths. . . consumed by fire, buried in feces, devouring one another.

Er waren er nu honderden, misschien wel duizenden. Sommige leefden nog, kronkelden van pijn, en stierven een afschuwelijke dood – verteerd door vuur, begraven in de uitwerpselen, elkaar verslindend.

In the translation a full stop is added, splitting the sentence in two. The ellipsis became a dash (while in the previous case, a dash was replaced by a colon and later by a comma). While the translators preserved most of the details, they altered punctuation marks in this passage rather often. There is no pattern to be discovered in this (yet). Most of these shifts appear random, and are likely the result of the translators adapting the punctuation to the Dutch standard.

#### NARRATIVE ANALYSIS

This passage contains many hints that refer to events/characters that will appear later in the novel. For example, Brown tells the reader three times that the woman is wearing a veil:

*A veiled woman / Een gesluisde vrouw*

her face hidden by a shroud / haar gezicht verborgen achter een sluier

slowly lifted the veil from her face / tilde de vrouw langzaam haar sluier op

The second time the word “shroud” is used in English. This is not a conventional synonym for a veil. *Van Dale* gives the following translations for “shroud”: “lijkwade, doodskleed, lijkkleed” and “(figuurlijk) sluier, dekmantel”. Only when used figuratively, “shroud” means “sluier” in Dutch. The “shroud” is likely connected to the corpses Robert is surrounded by, and the connotation is therefore important in translation: it should preferably refer to death. The woman keeps appearing in the narrative: first only in Robert’s dreams, but later her story is told. Halfway through the novel, the reader finds out that the woman’s name is Elisabeth Sinskey and that she is the head of the World Health Organization. The amulet she is wearing already alludes to this as a snake coiled around a staff is the WHO’s symbol. Zorbrist sees Sinskey as his most important enemy, as he believed the WHO cures too many people who otherwise would have died from their (previously) incurable diseases. This has led to overpopulation, and will eventually lead to the world’s end. The connotation the word “shroud” carries is hereby proven to be very important for fully understanding the story. Sinskey has corpses at her feet. This could refer to her ambiguous role in the novel: while she tries to be a hero saving the lives of many, Zorbrist regards her as egoistic. This allusion is now not present in the translation as “shroud” is as translated as a regular “sluier” which has no such connotation.

## PASSAGE 2

Robert is now awake and finds himself in a hospital room in Florence, suffering from amnesia. An armed assassin named Vayentha has just entered the hospital room and it seems she is trying to kill Robert. She shoots, but aimed at her gun at Dr Marconi. This passage is less descriptive and features less details, as the actions are most important here.

## ORIGINAL

For an instant, Langdon felt as if time had stopped.

Dr Marconi lay motionless on the floor, blood gushing from his chest. Fighting the sedatives in his system, Langdon raised his eyes to the spike-haired assassin, who was still striding down the hall, covering the last few yards towards his open door. As she neared the threshold, she looked toward Langdon and instantly swung her weapon in his direction... aiming at his head.

*I'm going to die, Langdon realized. Here and now.*

The bang was deafening in the small hospital room.

Langdon recoiled, certain he had been shot, but the noise had not been the attacker's gun. Rather, the bang had been the slam of the room's heavy metal door as Dr. Brooks threw herself against it and turned the lock.

Eyes wild with fear, Dr. Brooks immediately spun and crouched beside her blood-soaked colleague, searching for a pulse. Dr. Marconi coughed up a mouthful of blood, which dribbled down his cheek across his thick beard. Then he fell limp.

*"Enrico, no! Ti prego!"* she screamed.

Outside, a barrage of bullets exploded against the metal exterior of the door. Shouts of alarm filled the hall.

Somehow, Langdon's body was in motion, panic and instinct now overruling his sedatives. As he clambered awkwardly out of bed, a searing hot pain tore into his right forearm. For an instant, he thought a bullet had passed through the door and hit him, but when he looked down, he realized that his IV had snapped off his forearm. The plastic catheter poked out of a jagged hole in his forearm, and warm blood was already flowing backward out of the tube.

Langdon was now fully awake.

Crouched beside Marconi's body, Dr. Brooks kept searching for a pulse as tears welled her eyes. Then, as if a switch had been flipped inside her, she stood and turned to Langdon. Her expression transformed before his eyes, her young features hardening with all the detached composure of a seasoned ER doctor dealing with a crisis.

*"Follow me,"* she commanded.

Dr. Brooks grabbed Langdon's arm and pulled him across the room. The sounds of gunfire and chaos continued in the hallway as Langdon lurched forward on unstable legs. His mind felt alert but his heavily drugged body was slow to respond. *Move!* The tile floor felt cold beneath his feet, and his thin hospital johnny was scarcely long enough to cover his six foot frame. He could feel blood dripping down his forearm and pooling in his palm (Brown 2013: 22-3)

#### TRANSLATION

Heel even had Langdon het gevoel dat de tijd stilstond.

Dokter Marconi lag bewegingsloos op de vloer en het bloed spoot uit zijn borst. Langdon vocht tegen het kalmerende middel in zijn aderen en keek op naar de moordenaar met het stekelhaar, die door de gang kwam aanlopen en de laatste paar meter naar de deur aflegde. Toen ze bijna op de drempel stond, keek ze naar Langdon en richtte ze het wapen op hem... op zijn hoofd.

*Ik ga dood, beseftte hij. Ik ben er geweest.*

De knal was oorverdovend in de kleine ziekenhuiskamer.

Langdon kroop in elkaar, ervan overtuigd dat hij was geraakt, maar het geluid kwam niet van het vuurwapen. De knal was afkomstig van de zware metalen deur, die dichtsloeg toen dokter Brooks zich ertegenaan wierp en hem op slot draaide.

Met wilde angstogen draaide dokter Brooks zich om naar haar bebloede collega. Ze ging op haar hurken naast hem zitten en controleerde zijn hartslag. Dokter Marconi hoestte een mondvul bloed op, dat over zijn wang en door zijn dikke baard droop. Toen verslapte hij.

*'Enrico, no! Ti prego!'* gilde dokter Brooks. In de gang sloeg een regen van kogels tegen de metalen buitenkant van de deur, gevolgd door gealarmeerde kreten.

Op de een of andere manier was Langdon inmiddels in beweging gekomen, nu de paniek en zijn instinct het kalmerende middel hadden overwonnen. Toen hij moeizaam uit bed klauterde, schoot er een brandende pijn door zijn rechteronderarm. Even dacht hij dat een van de kogels door de deur was gedrongen

en hem had geraakt, maar toen hij naar beneden keek, besepte hij dat het infuus in zijn arm was afgebroken. De plastic katheter stak uit een rafelig gat in zijn arm en het warme bloed stroomde uit het buisje.

Hij was inmiddels klaarwakker.

Dokter Brooks zat nog steeds op haar hurken naast Marconi naar een hartslag te zoeken. De tranen welden op in haar ogen. Toen leek het alsof er een knop werd omgedraaid; ze stond op en wendde zich tot Langdon. Haar gezicht veranderde voor zijn ogen: de jonge trekken verhardden zich, vertoonden nu de afstandelijke zelfbeheersing van een ervaren eerstehulparts die zich voor een crisis gesteld ziet.

'Kom mee,' commandeerde ze. (Drolsbach et. al. 2013:26-7)

#### STYLISTIC ANALYSIS

As in the previous passages, the translators split sentences in this passage as well:

Eyes wild with fear, Dr. Brooks immediately spun and crouched beside her blood-soaked colleague, searching for a pulse.

Met wilde angstogen draaide dokter Brooks zich om naar haar bebloede collega. Ze ging op haar hurken naast hem zitten en controleerde zijn hartslag.

Brown first describes Sienna's movement, then reveals that her colleague (Dr. Marconi) has been shot instead of Robert. The word order has slightly changed in the translation: the crouching is moved to the second line, and the blood-soaked man appears before this action. The word "immediately" is not present in the translation. In the original, Dr. Brooks is searching for a pulse, which suggests that Dr. Marconi might have already died, while in the translation she is merely "checking" ("controleren") it, suggesting he is still alive.

The next sentence shows how Dr. Marconi dies (even though we will later see that this was staged):

Dr. Marconi coughed up a mouthful of blood, which dribbled down his cheek across his thick beard. Then he fell limp.

*“Enrico, no! Ti prego!”* she screamed.

Dokter Marconi hoestte een mondvul bloed op, dat over zijn wang en door zijn dikke baard droop. Toen verslapte hij.

*‘Enrico, no! Ti prego!’* gilde dokter Brooks.

The order of the sentences is the same in the translation. It is however made explicit that Dr. Brooks screams out for Dr. Marconi. She is the only female in the room (Sienna locked the door so Vayentha is now outside) so it is not necessary to repeat her name in Dutch and it remains unclear why this was changed.

#### NARRATIVE ANALYSIS

There are no significant clues in this passage. It is however important that the reader notices Dr. Marconi has a beard. In an earlier chapter, Brown already mentions Marconi’s beard twice. Later, it is revealed that this beard was fake. However, the end-focus on the beard is not preserved in the translation:

Dr. Marconi coughed up a mouthful of blood, which dribbled down his cheek across his thick beard.

Dokter Marconi hoestte een mondvul bloed op, dat over zijn wang en door zijn dikke baard droop.

This is the result of Dutch grammar. Yet, no significant shifts occur as “zijn dikke baard” is still the penultimate clause of this sentence and the focus on Marconi’s beard is still present. Brown is very careful that his readers will notice the clues in his plot, and will therefore mention important details several times in his chapters. It might be said that Brown underestimates his audience: the repetitions could become tedious, and it is interesting to see how the translators dealt with this “overstating”.

### PASSAGE 3

In this passage, a different focaliser appears. Brown creates his dramatic irony as the reader is given more information on Ferris's background. Ferris (who happened to have played Dr Marconi in the previous passage) is portrayed as a man with bad intentions here. This information is false, but the reader cannot know that at this point. When he ran into Robert and Sienna he appeared to be very ill and Robert is afraid he might have been infected with the plague already (at this point in the story, the true nature of the virus is still unknown). Ferris and Sienna laugh at this.

This scene takes place in a train. Ferris has just left Robert and Sienna: his phone rang and he told them it was his ailing mother. The reader now finds out that he is lying: he is talking to someone else. It is alluded that he has to kill Robert and Sienna because his thoughts, expressed in italics, show that he thinks "*My friends are now my enemies*" and he is "hoping he would have the strength to do what he needed to do". Certain features of the man are highlighted: he has a black spot on his chest which is growing, he has a rash and he feels weak. This description makes the reader suspect that Ferris has actually been infected with the virus and that this virus is the plague.

### ORIGINAL

The Frecciagento's restroom was no larger than the restroom on a commercial airliner, with barely enough room to turn around. The man with the skin rash finished his phone call with the provost and pocketed his phone.

*The ground has shifted*, he realized. The entire landscape was suddenly upside down, and he needed a moment to get his bearings.

*My friends are now my enemies.*

The man loosened his paisley tie and stared at his pustuled face in the mirror. He looked worse than he thought. His face was of little concern, though, compared to the pain in his chest.



Hesistantly, he unfastened several buttons and pulled open his shirt.

He forced his eyes to the mirror... and studies his bare chest.

*Jesus.*

The black area was growing.

The skin on the center of his chest was a deep hue of bluish black. The area had begun last night as the size of a golf ball, but now was it the size of an orange. He gently touched the tender flesh and winced.

Hurriedly, he rebuttoned his shirt, hoping he would have the strength to do what he needed to do. (Brown 2013: 285)

#### TRANSLATION

Het toilet van de Frecciagento was niet groter dan dat in een vliegtuig; je kon je er amper omdraaien. De man met de huiduitslag beëindigde zijn gesprek met de provoost en stopte de telefoon in zijn zak.

*De situatie is radicaal veranderd*, beseftte hij. Opeens stond alles op zijn kop en had hij even tijd nodig om zich te heroriënteren.

*Mijn vrienden zijn nu mijn vijanden.*

De man trok zijn paisleydas wat lossen en keek in de spiegel naar zijn gezicht vol puisten. Het zag er erger uit dan hij had gedacht. Maar de pijn op zijn borst was nog veel erger.

Aarzelend maakte hij een paar knopen los en trok zijn overhemd opzij.

Hij dwong zichzelf naar mijn ontblote borst te kijken in de spiegel.

*Jezus.*

De zwarte plek werd groter.

Midden op zijn borst had de huid een diepe, blauwzwarte tint. De vorige avond was de plek zo groot geweest als een golfbal, maar nu had hij de omvang van een sinaasappel. Hij raakte voorzichtig de gevoelige huid aan en vertrok zijn gezicht van de pijn.

Haastig knoopte hij zijn overhemd weer dicht. Hij hoopte maar dat hij de kracht had om te doen wat hij moest doen. (Drolsbach et. al. 2013:287)

#### STYLISTIC ANALYSIS

A shift is discovered in the translation of the description of Ferris's face:

The man loosened his paisley tie and stared at his pustuled face in the mirror. He looked worse than he thought. His face was of little concern, though, compared to the pain in his chest.

De man trok zijn paisleydas wat lossier en keek in de spiegel naar zijn gezicht vol puisten. Het zag er erger uit dan hij had gedacht. Maar de pijn op zijn borst was nog veel erger.

The reference is changed: "he looked worse than he thought" has become "het zag er erger uit dan hij dacht". Both "he" and "het" refer to the same object: the man's pustuled face. Brown uses the word "face" twice: in the first and in the last line. The translators changed the construction of the last line and now "erger" appears twice in Dutch. Repeating the noun ("gezicht") is far less common in Dutch and this shift is therefore the result of avoiding Brown's "overstating".

#### NARRATIVE ANALYSIS

It is key that the colour black is prominent in this passage, as the reader has to suspect Ferris has the plague: black skin occurs when one is infected in one of the final stages, as internal bleeding occurs which makes the skin appear purple and black. In the fifth passage, it is revealed what is really going on with Ferris: he has a bad bruise on his chest, and had an allergic reaction to the beard he was wearing which explains the rash. The spot on his skin is described as being blue and black at the same time, which fits both the description of the bruise as one of a possible plague outbreak. The passages will be compared now:

The black area was growing.

The skin on the center of his chest was a deep hue of bluish black. The area had begun last night as the size of a golf ball, but now was it the size of an orange. He gently touched the tender flesh and winced.

De zwarte plek werd groter.

Midden op zijn borst had de huid een diepe, blauwzwarte tint. De vorige avond was de plek zo groot geweest als een golfbal, maar nu had hij de omvang van een sinaasappel. Hij raakte voorzichtig de gevoelige huid aan en vertrok zijn gezicht van de pijn.

As in the original version, the skin on his chest is blue and black. The passages are very similar: both are ambiguous and will make the reader suspect Ferris has the plague. Ferris's reaction is different in the translation. In English he "winced". The definition of "wince" is: "to shrink or draw back slightly, usually with a grimace, as in pain, embarrassment, alarm, etc." (Collins Cobuild). According to *Van Dale* it means *huiverde, ineenkrimpen* in Dutch. The translation of "winced" is: "vertrok zijn gezicht van de pijn". "Winced" merely implies pain and the corresponding facial expression, in Dutch this is made explicit. Brown already mentioned that Ferris was in pain. Being in pain corresponds with having a bruise, but not necessarily with being infected with the plague. The explicitness in Dutch removes the ambiguity somewhat and already hints towards a different cause for the black spot on Ferris's chest, while in English "wince" could imply that Ferris is also alarmed by the spot. Yet, this shift on the micro level does not lead to a significant change on the macro level.

#### PASSAGE 4

The fourth passage shows that Ferris is supposedly having a heart attack. Many things happen at once – Robert and Sienna are on the run and the soldiers are

catching up on them. The black spot is revealed here. Sienna is a doctor and says it is internal bleeding. The scene is very dramatic because of all the sudden and chaotic events happening at the same time. The sentences are rather short, yet they also feature quite a lot of details. There is also some repetition in the scene. First, it is clearly stated that Sienna is angry at Ferris: “the look of surprise and fear on Sienna’s face quickly turned to anger, and she glared down at Ferris” and a few lines later she is “standing over him now with an accusatory glower”. It is also very clear that Ferris wants to say something to Robert: “Ferris twisted his head, clearly trying to speak”, “Ferris attempted to speak again” and “Langdon looked down at Ferris, who desperately locked eyes with him, as if he wanted to communicate something”. Again, Brown makes it very obvious that Ferris wants to speak to Robert and the reader is left wondering what that is.

#### ORIGINAL

“I think he’s having a heart attack!” Sienna shouted.

Langdon hurried over to where Dr. Ferris lay sprawled on the floor. The man was gasping, unable to catch his breath.

*What happened to him?!* For Langdon, everything had come to a head in a single moment. With the soldiers’ arrival downstairs and Ferris thrashing on the floor, Langdon felt momentarily paralyzed, unsure which way to turn.

Sienna crouched down over Ferris and loosened his necktie, tearing open the top few buttons of his shirt to help him breathe. But as the man’s shirt parted, Sienna recoiled and let out a sharp cry of alarm, covering her mouth as she staggered backwards, staring down at the bare flesh of his chest.

Langdon saw it, too.

The skin of Ferris’s chest was deeply discoloured. An ominous-looking bluish-black blemish the circumference of a grapefruit spread across his sternum. Ferris looked like he’d been hit in the chest by a cannonball.

“That’s internal bleeding,” Sienna said, glancing up at Langdon with a look of shock. “No wonder he’s been having trouble breathing all day.”

Ferris twisted his head, clearly trying to speak, but he could only make faint wheezing sounds. Tourists had started gathering around, and Langdon sensed that the situation was about to get chaotic.

“The soldiers are downstairs,” Langdon warned Sienna. “I don’t know how they found us.”

The look of surprise and fear on Sienna’s face turned quickly to anger, and she glared back down at Ferris. “You’ve been lying to us, haven’t you?”

Ferris attempted to speak again, but he could barely make a sound. Sienna roughly searched Ferris’s pockets and pulled out his wallet and phone, which she slipped into her own pocket, standing over him now with an accusatory glower.

At that moment an elderly Italian woman pushed through the crowd, shouting angrily at Sienna. “*L’hai colpito al petto!*” she made a forceful motion with her fist against her own chest.

“No!” Sienna snapped. “CPR will kill him! Look at his chest!” She turned to Langdon. “Robert, we need to get out of here. Now!”

Langdon looked down at Ferris, who desperately locked eyes with him, pleading, as if he wanted to communicate something.

“We can’t just leave him!” Langdon said frantically.

“Trust me,” Sienna said. “That’s not a heart attack. And we’re leaving. *Now.*”  
(Brown 2013: 329-30)

#### TRANSLATION

‘Ik denk dat hij een hartaanval heeft!’ riep Sienna.

Langdon haastte zich naar de plek waar dokter Ferris op de vloeg lag. De man hapte naar adem en kreeg kennelijk geen lucht.

*Wat is er met hem?* Voor Langdon was er opeens op alle fronten een crisis uitgebroken. Beneden waren de soldaten binnengekomen en hierboven lag Ferris

kronkelend op de grond. Langdon stond er als verlamd bij en wist niet goed wat hij moest doen.

Sienna boog zich over Ferris heen, maakte zijn stropdas los en rukte de bovenste knoopjes van zijn overhemd om hem meer lucht te geven. Toen ze de stof opzij trok, deinsde ze terug en slaakte ze een scherpe kreet, waarna ze de hand voor haar mond sloeg en achteruitstropelde, haar ogen strak op de blote huid van zijn borst gericht.

Langdon zag het ook.

De huid was verkleurd. Op het borstbeen zat een onheilspellend uitziende, blauwzwarte vlek ter grootte van een grapefruit. Ferris zag eruit alsof hij een kanonskogel tegen zijn borst had gekregen.

‘Dat is een inwendige bloeding,’ zei Sienna, die geschokt naar Langdon opkeek. ‘Geen wonder dat hij de hele dag al last heeft van kortademigheid.’

Ferris draaide zijn hoofd en probeerde kennelijk iets te zeggen, maar kon alleen zwakke piepgeluidjes uitbrengen. Er kwamen toeristen om hen heen staan en Langdon voelde dat de situatie uit de hand begon te lopen.

‘De soldaten zijn binnen,’ waarschuwde Langdon. ‘Ik weet niet hoe ze ons gevonden hebben.’

De verbaasde en angstige trek op Sienna’s gezicht maakte snel plaats voor woede. Boos keek ze neer op Ferris. ‘Je hebt tegen ons gelogen, hè?’

Ferris probeerde opnieuw iets te zeggen, maar hij kon amper een geluid uitbrengen. Sienna doorzocht ruw zijn rakken en haalde zijn portefeuille en zijn telefoon eruit, die ze in haar eigen zak liet glijden, waarna ze overeind kwam en op hem neerkeek met een boze, beschuldigende blik.

Op dat moment drong er een oudere Italiaanse vrouw door de menigte die tegen Sienna tekeerging. ‘*L’hai colpito al petto!*’ Ze maakte een krachtige beweging met haar vuist tegen haar eigen borst.

‘No!’ snauwde Sienna. ‘Als je hem hartmassage gaat geven, gaat hij dood! Kijk naar zijn borst!’ Ze keek naar Langdon. ‘Robert, we moeten hier weg. Nu meteen.’

Langdon wierp een wanhopige blik op Ferris, die wanhopig en smekend naar hem opkeek, alsof hij probeerde hem iets te vertellen.

‘We kunnen hem hier toch niet zomaar aan zijn lot overlaten!’ zei Langdon paniekerig.

‘Geloof mij nou maar,’ zei Sienna, ‘dat is geen hartaanval. We gaan weg. Nu!’ (Drolsbach et. al. 2013: 332-3)

#### STYLISTIC ANALYSIS

At this point, it can be determined that splitting sentences is one of the main strategies the translators used to create a more pleasantly readable text in Dutch. It occurred in this passage as well:

With the soldiers’ arrival downstairs and Ferris trashing the floor, Langdon felt momentarily paralyzed, unsure which way to turn.

Beneden waren de soldaten binnengekomen en hierboven lag Ferris kronkelend op de grond. Langdon stond er als verlamd bij en wist niet goed wat hij moest doen.

A full stop is added, and the word “hierboven” is not present in the original. The word “momentarily” is not translated. When looking at word count only, it also be said that adding a full stop often lengthens the passages in translation. This new construction is much longer than the original: 19 words versus 27 (13 + 14).

More shifts occurred: in the original “Langdon felt momentarily paralyzed”, in the translation it says “Langdon stond er als verlamd bij”. This is less personal: the verb “felt” bring the reader closer to Robert and a personal, lively writing style is important in thrillers. The Dutch description creates more distance as the focaliser now looks at Robert from a distance and does not really describe his emotions as vividly as in the English passage.

The black area on Ferris's chest is discovered. Sienna is alarmed by this: she screams theatrically and staggers backwards, alarming the reader, but she later claims it is "just" internal bleeding.

But as the man's shirt parted, Sienna recoiled and let out a sharp cry of alarm, covering her mouth as she staggered backwards, staring down at the bare flesh of his chest. Langdon saw it, too.

The skin of Ferris's chest was deeply discoloured. An ominous-looking bluish-black blemish the circumference of a grapefruit spread across his sternum.

Ferris looked like he'd been hit in the chest by a cannonball.

Toen ze de stof opzij trok, deinsde ze terug en slaakte ze een scherpe kreet, waarna ze de hand voor haar mond sloeg en achteruitstompede, haar ogen strak op de blote huid van zijn borst gericht.

Langdon zag het ook.

De huid was verkleurd. Op het borstbeen zat een onheilspellend uitziende, blauwzwarte vlek ter grootte van een grapefruit. Ferris zag eruit alsof hij een kanonskogel tegen zijn borst had gekregen.

The translators preserved the word order of the first sentence. Brown makes use of repetition: he uses "chest" three times on this page and once he mentions "sternum" (which describes part of the chest). In Dutch, "borst" is used twice and "borstbeen" once. The word "chest" is removed from this sentence: "The skin of Ferris's chest was deeply discoloured" became "De huid was verkleurd". Brown's overstating is present here, and earlier it was also shown that reviewer Versloot said that: "often, the same words appears twice within one sentence". She regards this as an example of a bad writing style and in this passage, the same word is found three times on one page. This intervention is clearly of an aesthetic nature. As Sienna and Robert were looking at Ferris's chest in the previous lines and the reader already knows that Ferris has a black spot on his chest, it is still clear here to what part of Ferris's body



the “huid” refers to in Dutch. The order of the another sentence is also changed: “sternum” is the last word of the English sentence, but “borstbeen” is the third word of the Dutch translation. The construction has changed because in English the verb “spread” (active) is used which is replaced by “zat” (passive) in Dutch. As the second mention of “chest” does not appear in the preceding line and the sternum/borstbeen has been placed at the beginning, there is also more space between this word the final occurrence of the word “chest”. In the translation there are twenty words between “borstbeen” and “borst”, in English there are eight. Ferris’s chest is still mentioned regularly, but the occurrences are spread out in the translation. It is therefore clear now that the translators made an effort to improve Brown’s writing style in Dutch, and that readability was one of the main factors that motivated their changes in the text.

#### NARRATIVE ANALYSIS

A conflict between the English and the Italian language appears in this passage: a woman speaks to Sienna in Italian. It can be assumed that neither the reader of the original nor the reader of the Dutch translation understands Italian, as their mother languages are (likely to be) English or Dutch. The Italian remains untranslated in both versions, it is only interpreted by Sienna:

At that moment an elderly Italian woman pushed through the crowd, shouting angrily at Sienna. “*L’hai colpito al petto!*” she made a forceful motion with her fist against her own chest.

“No!” Sienna snapped. “CPR will kill him! Look at his chest!”

Op dat moment drong er een oudere Italiaanse vrouw door de menigte die tegen Sienna tekeerging. ‘*L’hai colpito al petto!*’ Ze maakte een krachtige beweging met haar vuist tegen haar eigen borst.

‘No!’ snauwde Sienna. ‘Als je hem hartmassage gaat geven, gaat hij dood! Kijk naar zijn borst!’

In the fifth passage, the woman's Italian is translated. The reader could on the other hand already notice something is not right: CPR is only applied when someone stops breathing. Ferris is still conscious as he is trying to talk. This small detail can be overlooked quite easily as it seems the woman's gesture indicates that she wants Sienna to start CPR, and Sienna's counterargument seems reasonable. The gesture and reaction have the same effect in Dutch, although Sienna's first line is again longer: four words versus nine. In the fifth passage it can be seen how important it is that these minor details are all present in the translation.

The colour of the blemish (translated as "vlek") on Ferris's chest is in both translations black and blue, alluding to the plague but also referring to the internal bleeding that caused it.

#### PASSAGE 5

All the previous ambiguity is revealed in the fifth selected passage. Earlier allusions and clues in the text on Sienna's and Ferris's true identity are explained here by Ferris. It is then important that the translators preserved all the hints earlier in the text so that this passage can confirm or contradict the reader's expectations on these characters and also gives the reader the ability to look back at certain scenes.

#### ORIGINAL

"She's tough," the man said. "You probably didn't see her attack me at the basilica."

"Attack you?"

"Yes, when the soldiers entered, I was about to shout out and reveal Sienna's location, but she must have sensed it or something. She drove the heel of her hand straight into the center of my chest."

"What?"

"I didn't know what hit me. Some kind of martial-arts move, I guess. Because I was already badly bruised there, the pain was excruciating. It took me five minutes

to get my wind back. Sienna dragged you out onto the balcony before any witness could reveal what had happened.

Stunned, Langdon thought back to the elderly Italian woman who had shouted at Sienna – “*L’hai colpito al petto!*” – and made a forceful motion of her fist on her own chest.

*I can’t!* Sienna had replied. *CPR will kill him! Look at this chest!*

As Langdon replayed the scene in his mind, he realized just how quickly Sienna Brooks thought on her feet. Sienna had cleverly mistranslated the old woman’s Italian. *L’hai colpito al petto* was not a suggestion that Sienna apply chest compressions... it was an angry accusation: *You punched him in the chest!*

With all the chaos of the moment, Langdon had not even noticed.

Ferris gave him a pained smile. “As you may have heard, Sienna Brooks is pretty sharp.”

Langdon nodded. *I’ve heard.*

“Sinskey’s men brought me back to *The Mendacium* and bandaged me up. The provost asked me to come along for intel support because I’m the only person other than you who spent time with Sienna today.”

Langdon nodded, distracted by the man’s rash. “Your face?” Langdon asked. “And the bruise on your chest? It’s not...?”

“The plague?” Ferris laughed and shook his head. “I’m not sure if you’ve been told yet, but I actually played the part of *two* doctors today.”

“I’m sorry?”

“When I showed up at the baptistry, you said I looked vaguely familiar.”

“You did. Vaguely. Your eyes, I think. You told me that’s because you were the one who recruited me in Cambridge...” Langdon paused. “Which I now know is untrue, so...”

I looked familiar because we had already met. But not in Cambridge.” The man’s eyes probed Langdon’s for any hint of recognition. “I was actually the first person you saw when you woke up this morning in the hospital.”

[...]

“That’s why my eyes looked familiar. I had never worn a fake beard and eyebrows, and unfortunately had no idea until it was too late that I was severely allergic to the bonding cement—a latex spirit gum—which left my skin raw and burning. I’m sure you were horrified when you saw me... considering you were on alert for a possible plague.” (Brown 2013: 372-3)

#### TRANSLATION

‘Ze is een taaie,’ zei de man. ‘U zult wel niet gemerkt hebben dat ze me aanviel in de basiliek.’

‘U aanviel?’

‘Ja, toen de soldaten binnenkwamen, wilde ik naar ze roepen, maar dat had ze in de gaten. Ze sloeg me met de zijkant van haar hand op mijn borst.’

‘Wat?’

‘Ik wist niet wat me overkwam. Een stoot uit een vechtsport, denk ik. Omdat ik daar al een akelige bloeduitstorting had, deed het verschrikkelijk veel pijn. Ik had vijf minuten nodig om weer op adem te komen. Sienna sleepte u mee naar het balkon voordat de getuigen konden vertellen wat er gebeurd was.’

Langdon dacht verbijsterd terug aan de oudere Italiaanse vrouw die tegen Sienna had geroepen: ‘*L’hai colpito al petto!*’ en die een krachtige beweging met haar vuist naar haar eigen borst had gemaakt.

*Onmogelijk!* had Sienna gezegd. *Als je hem hartmassage gaat geven, gaat hij dood! Kijk naar zijn borst!*

Toen Langdom aan de situatie terugdacht, beseftte hij hoe snel Sienna Brooks kon schakelen. Sienna had het Italiaans van de oude vrouw heel slim verkeerd vertaald. *L’hai colpito al petto!* was geen aansporing om hartmassage te gaan toepassen, het was een boze beschuldiging: *jij hebt hem tegen de borst geslagen!*

Door de chaos die op dat moment was uitgebroken, had Langdon het niet eens gemerkt.

Ferris glimlachte wrang. 'Zoals u gehoord zult hebben, is Sienna een slimme meid.'

Langdon knikte. *Dat heb ik gehoord ja.*

'De mannen van Sinskey hebben me mee terug genomen naar de *Mendacium* en me daar verbonden. De provoost vroeg of ik meeding ter ondersteuning, omdat ik behalve u de enige ben die met Sienna is opgetrokken.

Langdon knikte, afgeleid door de uitslag van de man. 'Uw gezicht?' vroeg hij. 'En die blauwe plek op uw borst? Dat is dus niet...'

'De pest? Ferris lachte en schudde zijn hoofd. 'Ik weet niet of ze het u al hebben verteld, maar ik heb vandaag *twee* dokters gespeeld.'

'Sorry, maar wat bedoelt u?'

'Toen ik voor de dag kwam in de doopkapel, zei u dat ik u vaag bekend voorkwam.'

'Dat was ook zo. Heel vaag. Uw ogen, denk ik. U zei dat het kwam omdat u degene was die in Cambridge mijn hulp had ingeroepen...' Langdon viel even stil. 'Ik weet nu natuurlijk dat dat niet waar is, dus...'

'Ik zag er bekend uit omdat we elkaar inderdaad al eerder hebben gezien. Maar niet in Cambridge.' De man keek Langdon recht in de ogen, op zoek naar een spoor van herkenning. 'Ik was de eerste die u zag toen u vanmorgen in het ziekenhuis wakker werd.' [...] 'Daarom kwamen mijn ogen u bekend voor. Ik had nog nooit een valse baard en wenkbrauwen opgehad, dus kwam ik er helaas te laat achter dat ik enorm allergisch ben voor het plakmiddel, een soort lijm waarin latex is verwerkt, waardoor de huid helemaal rood en ruw werd. U zult wel geschrokken zijn toen u me zag, zeker gezien het feit dat u bedacht was op een mogelijke uitbraak van de pest.' (Drolsbach et. al. 2013: 374-6)

#### STYLISTIC ANALYSIS

All italicised words/phrases from the original are present in the translation. Mostly they indicate thoughts, the name of a ship (*Mendacium*) and only once they are used

as emphasis: “*two doctors*” / “*twee dokters*”. In Dutch it is more common to use accents: *twéé*, and it is unclear why the original italics are preserved.

Robert Langdon and Ferris address each other formally in the translation: this is acceptable as the two barely know each other. Ferris has also lied to Robert in order to protect him. It is confusing for Robert and the reader when Ferris reveals he is also doctor Marconi. It feels like Robert and Ferris have to get to know each other again (although they meet for the third time today) and although their environment is safe, the circumstances still make the characters uneasy. Yet, their conversation is of a friendly nature. Robert says to Ferris he looked familiar to him. The conversation is marked by short sentences, which are preserved in the translation. The dialogue is easy to read and sounds very natural in both languages: “You did” is for example translated as “Dat is ook zo”. While this is not a “literal” translation, Robert’s reaction is a logical assumption in Dutch. “Dat deed u” would have sounded unnatural. Adding the particle “ook” creates an idiomatic sentence. The translators therefore kept the idiomatic Dutch language in mind and tried not to make the dialogues sound forced in Dutch.

#### NARRATIVE ANALYSIS

Brown repeatedly uses the word “bruise”. One of the remarks critics had is that Brown often uses the same word twice on a page, while he could have used a synonym. This can however also be seen as strategy, as earlier explained by Seago in chapter one: Brown wants to signal that the bruise is important. The bruise is the solution to solving whether Ferris was infected with plague or not. Brown therefore repeats the word, rather than to use a synonym. The translators however, added for some variation to Ferris’s vocabulary:

“Because I was already badly bruised there, the pain was excruciating.”

“And the bruise on your chest? It’s not...?”

‘Omdat ik daar al een akelige bloeduitstorting had, deed het verschrikkelijk veel pijn.’

‘En die blauwe plek op uw borst? Dat is dus niet...’

The translators had to keep in mind that the same ambiguity must occur in the target text as in the source text. In The Netherlands, a bruise is often called a “blauwe plek” (while a bruise can take many colours), but the colour black is often used in English to describe the colour of a bruise: compare the Dutch “een blauw oog” to the English “a black eye”. Synonyms of “blauwe plek” are “bloeduitstorting” or “kneuzing”. The translators choose for “bloeduitstorting” the first time, but then called it a “blauwe plek” the second time. It was important that the spot was black, not blue, because of the plague-reference. “blauwe plek” does however not influence the reader’s perception of the plague as the misunderstanding is now cleared.

#### PASSAGE 6

This passage contains one of Brown’s famous poems. The solution of it will lead Robert to the location of the bag which contains the virus. Sienna has left the group: she has fled Robert and it turns out she was Zorbrist’s lover.

#### ORIGINAL

The strange poem that Langdon and Sienna had unveiled on the back of Dante’s death mask had eventually guided him here, to Istanbul. Langdon had directed the SRS team to Hagia Sophia, and knew there would be more to do once they arrived.

*Kneel within the gilded mouseion of holy wisdom,  
and place thine ear to the ground,  
listening for the sounds of trickling water.  
Follow deep into the sunken palace . . .  
For here, in the darkness the chthonic monster waits,*

*submerged in the bloodred waters . . .  
of the lagoon that reflects no stars.* (Brown 2013: 381)

#### TRANSLATION

Het vreemde gedicht dat Langdon en Sienna op de achterkant van het dodenmaster van Dante hadden aangetroffen, had hem uiteindelijk hiernaartoe gebracht, naar Istanboel. Langdon had het S&I-team naar Hagia Sophia geleid en wist dat er bij aankomst nog veel zou moeten gebeuren.

*Kniel in het vergulde mouseion der heilige wijsheid  
En druk uw oor tegen de grond, gespitst op het geluid van sijpelend  
water. Daal af in het verzonken paleis... Want daar, in de duisternis  
wacht het chtonische monster, verscholen in de bloedrode wateren...  
van de lagune zonder weerschijn van sterren.* (Drolsbach et. al. 2013: 385-6)

#### STYLISTIC ANALYSIS

The order of the sentences is the same in both passages. The SRS-team (Surveillance and Response Support) is part of the European Centre for Disease Prevention and Control. Both the original SRS and the translated term S&I cannot be found in *IATE* (*InterActive Terminology Europe*). The abbreviation "S&I" itself is nowhere to be found on the ECDC's website. Diederik Grit's *loan translation* ("leenvertaling") is therefore used as a strategy here as there is no official term for it (Grit 2010: 189-95). The translators had limited resources, and may not have been able to look up the real term on the Dutch website. Yet, the translation works for the Dutch audience as it is clear what they mean.

#### NARRATIVE ANALYSIS

In both *The Da Vinci Code* and *Inferno*, the poems are translated and the references are kept intact. The main difference here is that the original poem has seven lines, while the translation only has five. All references are however preserved in the translation:



the blood red waters refer back to Robert's hallucination in the beginning, and also the chthonic monster and the lagoon that reflects no stars are present. In Dutch, the poem will lead Langdon and his team to the same location as all the clues are present. Because the "sunken palace" leads to a Turkish word, the translation does not cause any problems, as the Pope/Paus-translation in *The Da Vinci Code* did. The solution can be found in the next passage.

#### PASSAGE 7

This passage is linked to previous one as it shows a possible solution to the poem.

#### ORIGINAL

"There's another problem," Langdon interjected. "What about Sienna?"

"What about her?" Brüder demanded.

"Whatever her intentions may be here in Istanbul, she's very good with languages and probably speaks some Turkish."

"So?"

"Sienna knows the poem's reference to the 'sunken palace'," Langdon said.

"And in Turkish, 'sunken palace' literally points . . ." He motioned to the "Yerebatan Sarayi" sign over the doorway. ". . . here."

"That's true," Sinskey agreed wearily. "She may have figured this out and bypassed Hagia Sophie altogether."

Brüder glanced at the lone doorway and cursed under his breath. "Okay," if she's down there and plans to break the Solublun bag before we can contain it, at least she hasn't been there long. It's a huge area, and she probably has no idea where to look. And with all those people around, she probably cannot dive into the water unnoticed." (Brown 2013: 404)

## TRANSLATION

‘Er is nog een probleem,” bracht Langdon in het midden. “Hoe zit het met Sienna?’

‘Wat is er met haar?’ vroeg Brüder.

‘Wat ze hier in Istanboel ook van plan mag zijn, ze is een talenwonder en spreekt vast wel een beetje Turks.’

‘En?’

‘Sienna weet dat er sprake is van “het verzonken paleis”. En in het Turks verwijst “verzonken paleis” letterlijk’ – Langdon wees naar het bord YEREBATAN SARARY boven de deur – ‘naar deze plek.’

‘Dat is zo,’ stemde Sinsky in. Ze klonk mismoedig. ‘Misschien is ze daar zelf al achter gekomen en heeft ze de Hagia Sophia overgeslagen.’

Brüder keek naar de enige deuropening en vloekte zacht. ‘Oké, als ze daarbeneden is en de Solublon-zak kapot wil maken, dan is ze er in ieder geval nog niet zo lang. Het is een enorme ruimte, en ze weet waarschijnlijk niet waar ze moet zoeken. Met al die mensen in de buurt kan ze ook niet ongemerkt in het water duiken.’ (Drolsbach et. al. 2013: 407)

## STYLISTIC ANALYSIS

The translation is very close to the original and no significant changes were found.

## NARRATIVE ANALYSIS

The “sunken palace” was of great importance in the poem: at first, Robert thinks this place is the Hagia Sophia. Now it turns out it points to a building that is a literal translation of “sunken palace” / “verzonken paleis”: *yerebatan sarary*. It is a cistern, and outside on the columns a Medusa is carved: the chthonic monster that is referred to in the poem. Both the English and the Dutch reference allude to the same word as it is Turkish and the translation is therefore well chosen.

## PASSAGE 8

The last passage is a confrontation between Langdon and Sienna: comparable to the confrontation between Robert and Leigh in the *Da Vinci Code*. Crucial information is revealed about the mystery the novel centres around. There is a lot of tension between the two characters. These scenes where Robert confronts the *bad guy* personally occur in all Brown's novels, and they are always written in a dramatic and almost theatrical matter where the characters accuse each other, are shocked by what is revealed and use dramatic gestures signal the reader how significant this scene is.

### ORIGINAL

"Robert, I *didn't* release the virus!" Sienna yelled. "When I went into the water, I was trying to find it, but it was too late. There was nothing there."

"I don't believe you," Langdon said.

"I know you don't. And I don't blame you." She reached into her pocket and pulled out a soggy pamphlet. "But maybe this will help. She tossed the paper to Langdon. "I found this just before I waded into the lagoon.

He caught it and opened it up. It was a concert program for the cistern's seven performances of the Dante symphony.

"Look at the dates," she said.

Langdon read the dates and then reread them, puzzled by what he saw. For some reason, he had been under the impression that this evening's performance was opening night – the first of the seven performances to be given during the week, designed to lure people into the plague-infested cistern. This programme, however, told a different story.

"Tonight was *closing* night?" Langdon asked, glancing up from the paper.

"The orchestra had been playing all week?"

Sienna nodded. "I was as surprised as you are." She paused, her eyes somber.

"The virus is already out, Robert. It *has* been for a week."

“That can’t be true,” Robert argued. “*Tomorrow* is the date. Zobrist even made a plaque with tomorrow’s date on it.”

“Yes, I saw the plaque in the water.”

“Then you know he was fixated on *tomorrow*.”

Sienna sighed. “Robert, I know Bertrand well, better than I ever admitted to you. He was a scientist, a results-oriented person. I know realize that the date on the plaque is not the virus’s *release* date. It’s something else, something more important to his goal.”

“And that would be . . .?”

Sienna gazed up solemnly from the boat. “It’s a global-saturation date—a mathematical projection for the date after which his virus will have propagated across the world. . . and infected every individual.”

The prospect sent a visceral tremor through Langdon, and yet he couldn’t help but suspect she was lying. Her story contained a vital flaw, and Sienna Brooks had already proven she’d lie about anything.

“One problem, Sienna,” he said, staring down at her. “If this plague has already spread over the world, then why aren’t people getting sick?”

Sienna glanced away, suddenly unable to meet his gaze.

“If this plague has been out a week,” Langdon repeated, “why aren’t people dying?”

She turned slowly back to him. “Because . . .” she began, the words catching in her troath. “Bertrand didn’t create a plague.” Her eyes welled up again with tears. “He created something far more dangerous.” (Brown 2013: 431-2)

#### TRANSLATION

‘Robert, ik *heb* het virus niet losgelaten!’ riep Sienna. Ik ben het water in gegaan om het te vinden, maar het was al te laat. Er was niets meer.’

‘Ik geloof je niet,’ zei Langdon.

‘Dat snap ik. En ik kan het je niet kwalijk nemen.’ Ze stak haar hand in haar zak en haalde er een doornat pamflet uit. ‘Maar misschien helpt dit.’ Ze gooide hem het papier toe. ‘Dit vond ik net voordat ik de lagune in ging.’

Hij ving het op en vouwde het open. Het was een concertagenda voor de zeven uitvoeringen van de Dante-symfonie in de cisterne.

‘Kijk naar de data,’ zei ze.

Het las het pamflet en keek verbaasd nog eens naar de data. Om een of andere reden had hij de indruk gekregen dat de uitvoering van die avond de eerste was, de première van de zeven optredens die de mensen naar de besmette cisterne hadden moeten lokken. Maar uit dit programma bleek iets heel anders.

‘Was dit de laatste avond?’ vroeg hij toen hij eindelijk opkeek van het papier. ‘Speelt het orkest die symfonie al de hele week?’

Sienna knikte. ‘Ik was net zo verbaasd als jij.’ Ze zweeg even en haar ogen stonden somber. ‘Het virus waart al rond, Robert. *Al een week.*’

‘Dat kan niet! Het zou morgen gebeuren. Zobrist heeft zelfs een plaquette gemaakt met de datum van morgen erop.’

‘Ja, ik zag hem in het water.’

‘Dan weet je dat hij het morgen wilde laten gebeuren.’

Ze zuchtte. ‘Robert, ik heb Bertrand goed gekend, beter dan ik ooit heb willen toegeven. Hij was een wetenschapper, resultaatgericht. De datum op de plaquette is niet de datum waarop het virus vrij zou komen. Er zou morgen iets anders gebeuren, iets wat nog veel belangrijker voor hem was.’

‘En wat mag dat dan wel zijn?’

Sienna keek hem ernstig aan. ‘Het is de datum waarop de hele wereld geïnfecteerd zal zijn. Hij heeft wiskundig berekend op welke datum het virus zich over de hele wereld verspreid zal hebben... en ieder mens zal hebben besmet.’

Er ging een huivering door Langdon heen bij dit vooruitzicht. Toch verdacht hij haar ervan dat ze loog. Er was één omstandigheid die haar verhaal tegensprak, en Sienna Brooks had al bewezen dat ze heel goed kon liegen.

‘Er is één probleem, Sienna.’ Hij keek op haar neer. ‘Als de besmetting zich al over de hele wereld heeft verspreid, waarom is er dan nog niemand ziek?’

Opeens kon Sienna hem niet meer recht aankijken, ze wendde haar blik af.

‘Als dit virus al een week rondwaart,’ hield hij aan, ‘waarom gaan er dan nog geen mensen dood?’

Ze sloeg haar ogen langzaam naar hem op. ‘Omdat...’ begon ze, maar haar stem stokte. ‘Bertrand heeft geen pandemie ontketend.’ Haar ogen vulden zich weer met tranen. ‘Hij heeft iets veel gevaarlijkers gedaan.’ (Drolsbach et. al. 2013: 432-3)

#### STYLISTIC ANALYSIS

Some shifts can be found in the translation which influence the reader’s perception of this confrontation. Dramatic dialogues and postponing the point Sienna wants to make are again key to suspense here. The characters emphasise a lot. Only the lines in which Sienna and Robert emphasise words are selected for this close comparison:

“Robert, I *didn’t* release the virus!” Sienna yelled.

‘Robert, ik *heb* het virus niet losgelaten!’ riep Sienna.

“Tonight was *closing* night?” Langdon asked, glancing up from the paper.

“The virus is already out, Robert. It *has* been for a week.”

‘Was dit de laatste avond?’ vroeg hij toen hij eindelijk opkeek van het papier.

‘Het virus waart al rond, Robert. *Al een week.*’

“That can’t be true,” Robert argued. “*Tomorrow* is the date. Zobrist even made a plaque with tomorrow’s date on it.” [...]

“Then you know he was fixated on *tomorrow.*”

Sienna sighed. “Robert, I know Bertrand well, better than I ever admitted to you. He was a scientist, a results-oriented person. I know realize that the date

on the plaque is not the virus's *release* date. It's something else, something more important to his goal."

'Dat kan niet! Het zou morgen gebeuren. Zobrist heeft zelfs een plaquette gemaakt met de datum van morgen erop.'

'Ja, ik zag hem in het water.'

'Dan weet je dat hij het morgen wilde laten gebeuren.'

Ze zuchtte. 'Robert, ik heb Bertrand goed gekend, beter dan ik ooit heb willen toegeven. Hij was een wetenschapper, resultaatgericht. De datum op de plaquette is niet de datum waarop het virus vrij zou komen. Er zou morgen iets anders gebeuren, iets wat nog veel belangrijker voor hem was.'

In the original, six words are italicised. Merely two italicised words and phrases appears in the translation. "*Al een week*" is the translation of "It *has* been out for a week" so the emphasises has also shifted to another part of the sentence. There was no consistent strategy discovered here: accents were mostly used to show emphasis and italics showed thoughts, but it was also seen that "*twee*" occurred instead of the expected "*twéé*". It is not clear why the emphasis is removed: "Was dit de *l*áátste avond?" and "Het zou *m*órgen gebeuren" would be expected and Brown clearly wanted to create an (over)dramatic scene. Robert thought that this was the first night of the concert and so far, everyone thought that the virus would be unleashed tomorrow and that they could still prevent this by seeking the Solublon bag in the water. Robert is thus surprised, and losing the emphasis also softens his reaction.

Then, Sienna says: "Robert, I know Bertrand well, better than I ever admitted to you", which is translated as: "Robert, ik heb Bertrand goed gekend, beter dan ik ooit heb willen toegeven". "To you" is left out in Dutch. However, other people knew Sienna and Bertrand were lovers, it is just Robert she did not tell this to.

She also says that she saw the plaque in the lagoon:

That can't be true," Robert argued. "Tomorrow is the date. Zobrist even made a plaque with tomorrow's date on it."

"Yes, I saw the plaque in the water."

'Dat kan niet! Het zou morgen gebeuren. Zobrist heeft zelfs een plaquette gemaakt met de datum van morgen erop.'

'Ja, ik zag hem in het water.'

This might be a typo. It would make more sense if Sienna said: "ik zag het in het water" as "hem" (him) seems to refer to Zobrist, who is dead. The translators might have wanted to avoid repetition by replacing "the plaque" in the second sentence with a reference (het), but now the sentence is confusing.

Although Sienna claims she tells the truth, Robert does not believe her. The narrator states that:

Her story contained a vital flaw, and Sienna Brooks had already proven she'd lie about anything.

Er was één omstandigheid die haar verhaal tegensprak, en Sienna Brooks had al bewezen dat ze heel goed kon liegen.

In Dutch there is no "vital flaw" but an "omstandigheid die haar verhaal tegensprak" which sounds mild compared to the original. "Sienna Brooks had al bewezen dat ze heel goed kon liegen" is also less dramatic. This causes a shift in the reader's perception of Sienna: being capable of lying about *anything*, or merely being good at lying, makes a difference. In this context, it is essential that Robert realises that there is a fair chance Sienna is not telling him the truth as she did this before. For a short moment, the reader is not sure who to trust. Overall, this sentence appears less direct and less aggressive in the translation than in the original.



Robert tries to prove Sienna lies by asking her why nobody appears to be infected with the plague. She (dramatically) answers him:

She turned slowly back to him. "Because . . ." she began, the words catching in her throat "Bertrand didn't create a plague." Her eyes welled up again with tears. "He created something far more dangerous."

Ze sloeg haar ogen langzaam naar hem op. 'Omdat...' begon ze, maar haar stem stokte. 'Bertrand heeft geen pandemie ontketend.' Haar ogen vulden zich weer met tranen. 'Hij heeft iets veel gevaarlijkers gedaan.'

In English, Sienna's answer is interjected twice by the dramatic gestures Brown uses ever so frequently, but what she says is still one grammatical sentence: "Because Bertrand didn't create a plague". She then refers back to what he *did* create: "something far more dangerous". The word "create" is repeated on purpose: it shows that Bertrand made something himself, something that is even more dangerous than a plague that could kill half the population. In Dutch, the first sentence cannot be read as one: "omdat Bertrand heeft geen pandemie ontketend" is not grammatically correct. Repetition is again avoided. Now, the emphasis is not on *what* he created, but what he has *done*, not on the *creation* itself.

#### NARRATIVE ANALYSIS

There are no clues to be discussed.

#### SUMMARY AND CONCLUSION

Overall it was seen that, unlike in *The Da Vinci Code*, the order of the sentences was often preserved, but to maintain the same effect the translators often chose to split the sentences. Regarding the frequency of this occurrence, splitting sentences has been

a strategy applied to increase the readability of the text. An example will illustrate this:

Eyes wild with fear, Dr. Brooks immediately spun and crouched beside her blood-soaked colleague, searching for a pulse.

Met wilde angstogen draaide dokter Brooks zich om naar haar bebloede collega. Ze ging op haar hurken naast hem zitten en controleerde zijn hartslag.

Without the full stop, the sentence would become too long to conform to Dutch conventions on the micro level and if many long sentences occur it would put off the reader on the macro level. To avoid long and incoherent phrases it was also seen that punctuation marks were replaced, added and/or removed in the translation. In a few cases, punctuation was changed according to Dutch conventions (replacing a dash by a colon when a description followed, or deleting a comma, as in the previous example) but many interventions have probably been the result of merely creating a readable text by inserting comma's and full stops. In all passages shifts in punctuation were found, and it can thus be concluded that all three translators made use of this strategy.

Both in *The Da Vinci Code* and *Inferno*, many shifts in emphasis were found, which were in most cases the result of removing italics from the source text. As was pointed out by Appel and Den Tex, American authors frequently make use of italics. This especially became evident in the eighth passage: there were six italicised words/phrases on one page in the original (*didn't*, *closing* night, *has* been, *Tomorrow*, *tomorrow*, *release* date) but only one word with an accent (*hé*b) and one italicised phrase (*Al een week*) were found in the translation. On the macro level, this results in a less dramatic text in Dutch. Sienna's: "I now realize that the date on the plaque is not the virus's *release* date" has more impact than "De datum op de plaquette is niet de datum waarop het virus vrij zou komen". There was no consistent strategy to be

discovered, but as these shifts are found so often this must have been the result of a conscious strategy. This led to a text that deviates from Brown's signature dramatic style through which he builds suspense. Yet, the dramatic gestures and the intense eye contact are still present. This strategy does influence the suspense on the macro level, however.

Regarding choice of words, the translators applied a strategy that led to more variation and less repetition in the character's vocabulary: in passage four it was shown how the word "chest" appeared three times within five lines. This has been reduced to two, and the instances have been placed further apart. In passage six, Ferris's black spot is explained. He says he was "badly bruised" and later Robert asks him again: "And the bruise on your chest? It's not...?". The first is translated as "akelige bloeduitstorting" but the second as "blauwe plek", adding more variation in vocabulary in the translation. This strategy is again consistent as it is used multiple times throughout the novel.

In the narrative, this bruise is very important as it alludes to the plague. The possibility for the Dutch reader to assume the spot is either a "blauwe plek" or the "pest" is preserved correctly in the translation and the translators do not give away that Ferris does not have the plague. The translators chose, just like Ruitenbergh, to translate the ambiguous poem in the text. In both novels the number of lines changed, but here all the references were preserved (while "paus/Pope" led to translation problems). The *Inferno*-poem posed less translation difficulties as it refers to Turkish words which had to be translated for correct understanding of the poem, while the reference in the *Da Vinci*-poem should not have been translated. The translators again applied a consistent strategy here and all the red herrings were preserved.

## CHAPTER 5

### CONCLUSION

Several passages of Dan Brown's *The Da Vinci Code* and *Inferno* were compared to the Dutch translation on syntactic and narrative levels. The results showed that both translators (Ruitenbergh, and Drolsbach, Feberwee, and Ligterink) were aware of most of the translation problems that they would encounter in these American crime novels. They were aware of the genre-conventions and both aimed to create a Dutch novel that would confirm to the expectations of the Dutch audience and the Dutch genre conventions. The comparison also showed that the translators of *Inferno* changed the source text more often than Ruitenbergh did, on a syntactic level. It therefore seems that their (*Inferno's* translators) main goal was to create a readable text for the Dutch audience while it appears that Ruitenbergh tried to stay as close to the original as possible. The comparisons showed several shifts on different micro levels. These will be discussed now and the questions that were used as a guideline for the comparison in chapter 2 will now be answered.

#### PUNCTUATION AND WORD ORDER

Especially in *Inferno*, punctuation marks were changed quite often in the translation. This might have been the result of a bigger awareness on end-focus, as Ruitenbergh often changed the order of the sentence instead of adding a full stop to preserve this very important end-focus. Splitting sentences in two was thus a very clever way to create an idiomatic translation that preserved suspense in a better way.

#### EMPHASIS

It could also be seen that emphasis was deleted in both novels many times and that no consistent strategy could be discovered here. The use of italics is common in the American novel, but not in Dutch literature, and the omission of them is found in

both translations. Especially in the dialogues emphasis was often lost in the translation. Ruitenberg on the other hand sometimes also added emphasis to dialogues when it was not there in the original. As it was demonstrated that emotional emphasis through italics is an American phenomenon, the deletion of (some of) these instances can be regarded necessary to create a text which conforms to Dutch standards. However, the emphasis in the last fragment of *Inferno* showed a very emotional and suspenseful confrontation between Robert Langdon and Sienna Brooks and the Dutch translation (with only two occurrences of emphasis versus six in the original) demonstrated an important shift regarding suspense in dialogues on the micro level. The dramatic gestures and pauses Brown added were however preserved, so on the macro level there was no significant influence discovered that caused shifts in suspense.

#### VOCABULARY AND REGISTER

The *Inferno*-translators applied more variation in vocabulary than was found in the original. These shifts on the micro level led to a text that was pleasant to read on the macro level; many critics of the English original commented negatively on the many repetitions in the source text which were reduced in the target text. In *The Da Vinci Code*, no significant changes were noticed regarding vocabulary and repetition that have influenced the target text on the macro level.

In *The Da Vinci Code*, register proved an important translation problem as was seen in the seventh passage: it was rather strange that Sophie addressed Sir Leigh Teabing, an elder gentleman, informally and that Leigh, who addressed Sophie with 'Miss Neveu', now merely called her 'Sophie' in the translation. Yet, all translators switched to an informal register in Dutch as soon as characters became acquainted, and their strategy is therefore consistent. This strategy can be accounted for because the use of informal address creates less distance between the character and therefore brings the reader closer to the text.

### TIME PRESSURE AND WORKING IN A TEAM

Earlier it was mentioned that time pressure might have had some influence on the quality of the translations as well. *Inferno* showed less omissions and/or forgotten words and phrases in the translation, which could indicate that the translators have been able to revise their (and each other's) texts more often. Yet, it is not clear if the missing words and phrases in *The Da Vinci Code* are translation errors, or if they are the result of a conscious choice made by the translator to avoid redundancy in the target text, so no final conclusion can be made regarding this topic. In the comparison of *Inferno*, one typo was noticed: 'hem' instead of 'het'. Overall, time pressure does therefore not seem an influencing factor on the quality of the translations. It should however be mentioned that many Dutch (art) critics have discovered mistakes in both translations concerning the names of artworks and their references, which might have been the result of lack of time and/or resources. This did however not influence the outcome of this thesis.

### RIDDLES AND POEMS

In this first part of the thesis it has been demonstrated that suspense on the narrative level should also be regarded as a translation problem, but also that mistakes on the narrative level are often the result of (unavoidable) problems that arise between two language pairs. An important example of this is the Pope/Paus-problem: the translator clearly understood the importance of the reference and even tried to fix the problem by adding the English translation to the dialogue, but did not fully succeed in solving this difficulty altogether. Yet, the riddles and poems in *The Da Vinci Code* and *Inferno* both 'work' in the Dutch language. Both translators used the same strategy and were consistent in the choices and successfully preserved suspense on the narrative level as well.

## CONCLUSION

In a review of *Inferno* it was seen that one of the critics observed the following:

*Inferno* is translated quite literally, and not much attention was given to the Dutch language. (Versloot 2014: n.p.)

The changes that were found in the target text regarding punctuation and choice of words, point to a different strategy. Ruitenbergh worked on her own and the comparison revealed that important words and phrases more often disappeared in her translation and that the order of sentences changed more often, which led to a change in suspense on the micro level because end-focus was lost many times. This was noticed because important words that signal suspense were missing, but also because the emphasis on end-focus is very important in Brown's works. The translators of *Inferno* omitted this problem by adding full stops when end-focus would be lost as the result of Dutch grammar conventions. However, both the shifts (change in end-focus, or change in punctuation) that were found on the micro level of the stylistic and narrative aspects of the text did not have a significant influence on the suspense on the macro level.

Especially in modern (literary) thrillers, it appears that the pace of the text, realistic and lively dialogues and overall the idiomatic quality of the text are regarded most important. It seems that the editor(s) and publisher (of *Inferno*) accepted shifts in the text regarding punctuation and end-focus when this ensured a higher literary quality in the target text. While in *The Da Vinci Code*, published in 2003, Ruitenbergh often stuck to the original word order, it can be seen that the translators of *Inferno* (ten years later) were permitted much more freedom on stylistic level. They were however very limited in their freedom during the actual translation as they were contained to a bunker with very limited access to resources as it was feared that content of this much anticipated book would leak.

More research on suspense in translation is much welcome, yet, it is also difficult to create universal strategies as translation problems regarding suspense on stylistic level are often the result of problems that arise between two language pairs. End-focus may be lost for example because the target language uses different word order, but it was also seen that this problem can be solved by splitting sentences.

Earlier, it was seen that it is very difficult to translate *The Da Vinci Code* in Arabic (Helmi, 2014) because the entire alphabet is different, and in *The Voices of Suspense and Their Translation*, most case studies also focussed on one specific language pair, making it difficult to isolate specific strategies that can be applied to more languages. As Turkish is an important language in *Inferno*, it can be imagined that it is far more difficult to translate this novel into Turkish, as ambiguity in the interpretation of Turkish words is not likely to occur when the poem to be solved is already written in the Turkish language:

Sienna knows the poem's reference to the 'sunken palace'," Langdon said.  
"And in Turkish, 'sunken palace' literally points . . ." He motioned to the  
"Yerebatan Sarayi" sign over the doorway. ". . . here." (Brown 2013: 404)

Yet, a universal strategy was discovered in the translation of the poems and riddles in Dutch: the translators of *The Da Vinci Code* and *Inferno* only translated these in Dutch when possible, e.g., when a translated version still contained the same references as it did in the original English. Anagrams (*The Da Vinci Code*) therefore remained untranslated, but were explained to the reader when they had a double meaning. 'So dark the con of man', which was an anagram referring to the painting 'Madonna of the rocks', was preserved in English, but was also translated to create the full circle of references Brown put into the text. This strategy is likely to work in more languages, and it can be concluded that both Ruitenbergh and Drolsbach,



Feberwee, and Ligterink have succeeded in translating suspense on the narrative level in Dutch.

An interesting research topic would therefore concern the (stylistic) freedom that translators of literary thrillers have gained over the years. A great difference in stylistic freedom was already discovered between these two translations of Brown's novels which were published ten years apart, and shifts on stylistic level in his other novels (*Angels and Demons* and *The Lost Symbol*), and in different novels within same genre (for example those of Nicci French or Karin Slaughter) would certainly make an interesting topic for further research in the field of translation studies. In the next part of this thesis it can be seen that stylistic freedom in translations of crime fiction can be traced back to the *hard-boiled* detectives, and in the final conclusion of this thesis some interesting remarks on this topic can be found.

# DEEL 2

## HET GROTE VERTALEN

EEN ONDERZOEK NAAR HET VERTALEN VAN *HARD-BOILED DETECTIVE FICTION*

EN EEN GEANNOTEEERDE VERTALING VAN *THE BIG SLEEP*

VAN RAYMOND CHANDLER

## INLEIDING

In dit tweede deel wordt onderzoek gedaan naar het vertalen van werken die behoren tot de hardboiled-stijl: een manier van schrijven die met name populair was in de jaren '30, '40 en '50 van de vorige eeuw. Dit deel van het onderzoek richt zich vooral op de Amerikaanse schrijver Raymond Chandler en zijn debuutroman *The Big Sleep*, die al eens vertaald is in het Nederlands door Johanna van Woensel. Omdat het boek erg bekend is maar de vertaling inmiddels niet meer herdrukt wordt, trok juist dit werk mijn aandacht. Tijdens de cursus *The Aesthetics of Detection*, die ik gevolgd heb tijdens mijn bacheloropleiding Engelse Taal en Cultuur, ben ik mij gaan interesseren voor de stijl van Raymond Chandler: deze is kenmerkend en zeer intrigerend, en leek mij destijds al zeer moeilijk te vertalen.

Omdat er nog weinig onderzoek gedaan is naar het vertalen van spanning, literaire thrillers en de oude detectives, en omdat de bestsellers van vroeger nu niet meer herdrukt worden, is het mijns inziens zeer relevant voor de vertaalwetenschap om ook deze oudere romans aan een grondige stijlanalyse te onderwerpen en hun eerdere vertalingen te onderzoeken en daarmee te bepalen of deze nog voldoen aan de huidige norm. Daarbij heb ik ervoor gekozen om voor dit tweede deel zelf een vertaling te maken van een *hard-boiled detective* om zo de geopperde vertaalstrategieën die bepaald zijn aan de hand van een stijlanalyse in de praktijk te brengen en te testen. Omdat de vertaalproblemen bij dit genre niet alleen met spanning te maken hebben (het hoofdonderwerp van dit tweeluik) is besloten om niet alleen hierop te focussen, maar om alle vertaalproblemen die het genre met zich meebrengt bij de analyse te betrekken. Vooral humor en de bijzondere schrijfstijl van Chandler zijn namelijk belangrijk bij het vertalen van dit werk. De hoofdvraag die uiteindelijk in de conclusie van dit tweede deel beantwoord zal worden is daarom als volgt:

Welke stilistische en narratologische vertaalproblemen met betrekking tot het genre *hard-boiled detective* en het behouden van de spanningsboog doen zich voor in *The Big Sleep* van Raymond Chandler en met welke strategieën kunnen deze worden opgelost?

Hierbij wordt uitgegaan van een modern doelpubliek, en het doel van de vertaling is dan ook het (opnieuw) enthousiasmeren van hedendaagse lezers voor dit werk door een vlotte en goed leesbare vertaling te presenteren die nog steeds trouw is aan de *hard-boiled* stijl van Chandler.

Om de hoofdvraag naar volledigheid te kunnen beantwoorden is het nodig dat eerst onderzoek gedaan wordt naar het genre zelf, de schrijver en zijn schrijfstijl, de eerdere vertaling en vertaalproblemen die verwacht worden. De deelvragen die de rode draad vormen voor deze scriptie zijn dan ook:

- Wat houdt '*hard boiled detective fiction*' in?
- Waarom horen de werken van Chandler bij dit genre?
- Welke kenmerken van Chandlers stijl passen bij het genre, welke wijken af, en hoe kunnen deze voor vertaalproblemen zorgen?
- Welke vertaalproblemen zijn kenmerkend voor *hard-boiled detectives*?
- Welke strategieën (uit onder andere *Denken over vertalen*) kunnen toegepast worden om deze problemen op te lossen?
- Waarom is de gepubliceerde vertaling niet meer in druk: is deze wellicht verouderd, of zijn er ook andere redenen voor te vinden?

Dit deel is opgebouwd uit zes hoofdstukken. In het zesde hoofdstuk van deze scriptie wordt uitgelegd hoe het genre *hard-boiled detective fiction* in elkaar zit en wordt het genre in de historische context geplaatst. In het daaropvolgende hoofdstuk staat Raymond Chandler als auteur centraal en wordt uitgelegd hoe zijn werken

binnen dit genre passen. Vervolgens worden de vertaalproblemen besproken die aan de hand van de voorafgaande analyses verwacht worden; in de conclusie zal dan blijken of deze daadwerkelijk in de praktijk voorkwamen. Ook zal in het achtste hoofdstuk besproken worden welke strategieën gebruikt kunnen worden om deze problemen aan te pakken, en wederom zal in de conclusie (hoofdstuk 11) besproken worden of deze bruikbaar waren. In hoofdstuk 9 volgt nog een korte vertaalvergelijking tussen *The Big Sleep* en *Het grote slapen*, de gepubliceerde vertaling van Johanna van Woensel. Hierna volgt mijn eigen geannoteerde vertaling. Tevens zal in de conclusie van hoofdstuk 11 besproken worden of de vertaling van Johanna van Woensel nog herdrukt zou kunnen worden, of dat mijn eigen vertaling beter aansluit bij het moderne leespubliek.

## HOOFDSTUK 6

### HARD BOILED DETECTIVE FICTION

#### *Het genre en de karakteristieken*

*The Big Sleep* van Raymond Chandler hoort bij het genre *hard-boiled detective fiction*: een genre dat zijn bloeiperiode had tussen de jaren '30 en '50 van de vorige eeuw, maar welke nog steeds in de belangstelling staat. Misdaadverhalen zijn al geruime tijd populair, maar vanaf de twintigste eeuw begon men zich pas echt bezig te houden met de 'wetten' van het misdaadverhaal: waar moet een verhaal aan voldoen, etc. (Symons 1992: 89). Dat houdt in dat schrijvers volgens een bepaald *format* begonnen te schrijven en dat die verhalen aan de hand van die formule en stijl afgezet kunnen worden tegen andere, vergelijkbare of verwante romans. In deze bloeiperiode waren verschillende stijlen en genres populair. Het genre *hard-boiled* is Amerikaans en wijkt sterk af van de werken van bijvoorbeeld de klassieke Britse werken van Agatha Christie en Dorothy L. Sayers. Dergelijke werken werden ook wel omschreven als *clue puzzles* (Knight 1980: 135) en waren vooral populair in Groot Brittannië. De *clue puzzles* verwijzen vooral naar de manier waarop de misdaad opgelost werd: aan de hand van aanwijzingen die door de hoofdpersoon (en de lezer) ontcijferd moeten worden. Dit type roman wordt daarom ook wel een *whodunit* genoemd, maar later zal gezien worden dat een dergelijke manier van het presenteren van aanwijzingen ook in de literaire thriller populair is (zie *The Master of Suspense*).

De *hard-boiled* roman kan als het ware gezien worden als een reactie op de *whodunit*, en is in veel aspecten tegengesteld aan de 'klassieke formule'. Aan het eind van het hoofdstuk zal in een kort schema samengevat worden hoe de Amerikaanse *hard-boiled* werken afwijken van de Britse romans, zodat de criteria waar een *hard-boiled*

detective aan moet voldoen duidelijk uiteengezet worden en de overgang van klassiek naar *hard-boiled* zichtbaar wordt.

De *hard-boiled* detective romans zijn ontstaan in Amerika en waren daar ook het bekendst. Schrijver Dashiell Hammett (27 mei 1894 - 10 januari 1961) wordt over het algemeen gezien als de bedenker hiervan. Chandler is zijn navolger, en hij kan gezien worden als de 'bedenker' van de formule aan de hand waarvan de hard-boiled romans werden geschreven. Voorafgaand aan, maar ook tijdens aan de bloeiperiode van dit genre, werden veel misdaadverhalen gepubliceerd in zogenaamde 'pulp' tijdschriften, die in de jaren '20 tot aan de jaren '50 uitgebracht werden. Ook Chandler heeft hierin gepubliceerd, en in *The Life of Raymond Chandler* gaat MacShane in op 'Black Mask', een Amerikaans pulptijdschrift waar verhalen van Chandler in te lezen waren. Hij legt uit dat de verhalen in dit soort tijdschriften als doel hadden de lezer te amuseren: de fictie was bedoeld als ontsnappingsmiddel en 'er was geen tijd voor mooie literaire kenmerken'<sup>12</sup> (MacShane 1976: 44)

Net zoals bij de tijdschriften die Dickens schreef voor Engeland, werd deze soort fictie exclusief geschreven met het doel te vermaken. De lezers ervan verlangen geen morele prikkel of informatie; ze wilden de tijd doden met wat goede lectuur, en het belangrijkste was dat ze weggevoerd werden van de realiteit van hun eigen leven[,] en wat avontuur en romantiek wilden beleven. Deze fictie was [dan wel] escapistisch, maar het deed een groot beroep op hen die het schreven. Omdat het enkel geschreven werd om te amuseren, moest het amusant zijn. [...] De schrijver moest de aandacht van de lezer in het begin al grijpen en hem betrekken bij een echt verhaal. Anders was er niets.<sup>13</sup> (Mijn

---

<sup>12</sup> 'there was no time for fancy literary effects'

<sup>13</sup> 'As in the magazines Dickens wrote for in Engeland, this fiction was written exclusively for entertainment. Its readers did not want uplift or information; they wanted to kill some time with a good read, and above all wished to be taken away from the realities of their own life and to have a touch of adventure and romance. This fiction was escapist, but it imposed a hard duty on those who wrote it. Since it was written only to amuse, it had to be amusing. [...] The writer had to grip the reader's interest from the beginning and embroil him in a real story. Otherwise, there was nothing.'

vertaling: alle vertalingen zijn van mij, tenzij anders vermeld) (MacShane 1976: 44).

De auteurs van dit soort verhalen schreven soms wel anderhalf miljoen woorden per jaar, zoals gezegd werd door Arthur J. Burke in een interview in de *New Yorker* in 1936. (MacShane 1976: 45) Het schrijven voor een pulptijdschrift was ontzettend zwaar, en er zat grote (tijds)druk achter. Chandler zelf had geen moeite met het vlug op papier zetten van zijn verhalen, zo zal later blijken. Deze nieuwe soort literatuur leidde tot veel veranderingen ten opzichte van eerdere verhalen.

### HARD-BOILED VERSUS KLASSIEK

*Hard-boiled* detectives wijken af van eerdere misdaadromans. Om het genre goed te kunnen definiëren is het nuttig om de *hard-boiled* werken tegenover de zogenaamde 'klassieke' werken van die tijd te plaatsen. Daarom zullen de narratologische aspecten en stilistische kenmerken van beide genres worden besproken, onderverdeeld in de categorieën 'setting', 'personages', 'het hoofdpersonage', 'opbouw' en 'schrijfstijl'.

### SETTING

In *Adventure, Mystery, and Romance: formula stories as art and popular culture* gaat Cawelti in op de verschillen tussen de 'klassieke' misdaadroman en de *hard-boiled* variant. Hierin wordt een duidelijk overzicht gegeven waarin vooral de opbouw van de roman, de verschillende terugkerende personages en hun karaktereigenschappen uitvoerig worden besproken. In het volgende citaat schetst hij een duidelijk beeld van de 'klassieke' roman en hoe de *hard-boiled* versie hiervan verschilt. Cawelti richt zijn onderzoek niet op stijl, maar op de narratologische aspecten van beide typen romans. In onderstaand citaat illustreert Cawelti duidelijk hoe de 'klassieke' roman van de *hard-boiled* versie verschilt:



Zoals in het klassieke verhaal beginnen we meestal met een introductie van de detective, maar in plaats van het charmante vrijgezellenappartement van Holmes en Watson of het bevallige optrekje van Lord Peter Wimsey, hoort de *hard-boiled* detective thuis in de grauwe en vuile omgeving van een kantoor dat zich bevindt in een vervallen gebouw aan de rand van het zakenterrein van de stad.<sup>14</sup> (Cawelti 1976: 203)

Hieruit blijkt dat allereerst de achtergrond waarin het verhaal zich afspeelt duidelijk afwijkt van hoe dit in het verleden gedaan werd.

Ook Jopi Nyman gaat in in *Hard-Boiled Fiction and Dark Romanticism* in op de setting van de romans binnen het genre. In het hoofdstuk 'Waste lands' illustreert hij dat de *hard-boiled* roman in wezen ook een vorm van cultuurkritiek levert door de wereld als een woestijn ('waste lands' af te beelden. Deze setting benadrukt nostalgie, wat Nyman uitlegt aan de hand van de *The Waste Land* van T.S. Eliot. Dit het verhaal gaat over een vervloekte koning wiens land niet langer vruchtbaar is. Een groot ridder keert terug en lost verscheidene raadsels op waardoor de regen wederkeert (Nyman 2012: 33). Nyman vergelijkt de *hard-boiled* detective vaak met een middeleeuwse ridderroman, wat later nog ter sprake zal komen. Naast het *wasteland*-thema is de achtergrond van het verhaal volgens Nyman vaak een zogenaamd *landscape of terror*. Hoewel de omgeving van het verhaal minder *gothic* is dan vroeger (en hiermee bedoelt hij dan de middeleeuwse roman) zegt hij dat de omgeving waarin de roman zich afspeelt 'absoluut te maken heeft met landschappen die mistroostig en gevaarlijk zijn'<sup>15</sup> (Nyman 2012: 79). Dit kan tevens verwijzen naar het hoofdpersonage zelf (Nyman 2012: 80). Uit Nymans bevindingen wordt geconcludeerd dat de duistere en naargeestige sfeer erg typerend is voor de *hard-*

---

<sup>14</sup> 'Like the classical story, we usually begin with the introduction of the detective, but instead of the charming bachelor apartment of Holmes and Watson, or the elegant establishment of Lord Peter Wimsey, the hard-boiled detective belongs to the dusty and sordid atmosphere of an office located in a broken-down building on the margin of the city's business district.'

<sup>15</sup> 'it definitely deals with landscapes that are gloomy and dangerous.'

*boiled* romans en dat het belangrijk is dat het griezelige, het vervallene, en het dreigende aspect van het verhaal goed tot hun recht komen. Dit zijn typerende kenmerken van het genre die tegenover de 'klassieke' detectiveroman staan, dat zich vaak in een keurig Brits landhuis afspeelt. Deze nieuwe ontwikkeling maakt plaats voor een ander type hoofdpersoon dat, zoals later besproken zal worden, hard en cynisch is, maar die ook romantische kanten vertoont aangezien hij een toch al vervallen wereld wil redden van het grotere kwaad.

#### PERSONAGES

Eén van de eerste schrijvers die begon af te wijken van de klassieke formule was de Amerikaan Dashiell Hammett, over wie Chandler in *The Simple Art of Murder* het volgende schreef:

Hammett nam de moord uit de Venetiaanse vaas en gooide die in een steegje. [...] [Hij] gaf de moord terug aan de mensen die het om een reden plegen, niet simpelweg om een lijk te verschaffen.<sup>16</sup> (Chandler 1950: n. p.)

Chandler gaat hier in op realisme in de misdaadroman, een onderwerp dat een belangrijke rol speelt in zijn essay 'The Simple Art of Murder'. Dit citaat zal terugkomen in hoofdstuk 7, waar dieper ingegaan wordt op Chandlers kijk op realistisch schrijven. Ook MacShane neemt een gedeelte van dit citaat op in zijn werk, en licht verder toe dat moord niet langer toebehoorde aan de hoogste kringen, maar dat het terugging naar de 'echte mensen' (MacShane 1976: 47).

Ook de personages die voorkwamen in de misdaadromans waren dus onderhevig aan verandering. De moorden die gepleegd werden in *hard-boiled* romans vonden weer plaats op straat, en de moordenaar was een personage dat de lezer overdag zou

---

<sup>16</sup> Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley[...]Hammett gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse;

kunnen tegenkomen, niet langer een butler of een dame van stand, zoals in de klassieke werken.

Hoewel de personages in een *hard-boiled* verhaal afwijken van de klassieke variant, is er nog steeds een vaste set personages nodig om een detectiveverhaal te kunnen schrijven. Dit zijn volgens Cawelti: het slachtoffer (of de slachtoffers), de dader, de detective, en de omstanders die de misdaad niet op kunnen lossen maar er wel bij betrokken zijn. In de *hard-boiled* verhalen wordt echter vaak een vijfde personage toegevoegd aan deze vaste set: de vrouwelijke verraadster (Cawalt 1976: 207). Deze vrouwelijke verraadster vindt haar terugkeer ook in de literaire thriller, zoals beschreven in *The Master of Suspense*. In het klassieke misdaadverhaal bestaat er vaak wat meer afstand tussen het slachtoffer en de omstanders, maar bij beide genres (*hard-boiled* en de literaire thriller) spelen emoties juist een significante rol. Zo toont Cawelti aan dat bij de *hard-boiled* roman meer dan eens voorkomt dat de dader een goede vriend van de detective blijkt te zijn, maar ook dat de detective romantische of seksuele contacten met de moordenaar heeft. Deze 'vrouwelijke verraadster' doet zich anders voor aan de detective dan ze in werkelijkheid is. Het hoofdpersonage kan voor haar vallen, of hij kan haar direct doorzien, maar de seksualiteit van de detective wordt in *hard-boiled* verhalen niet onderdrukt. Cawelti zegt hierover:

[i]n dit aspect lijkt het patroon van de *hard-boiled* roman bijna antithetisch aan de klassieke formule'<sup>17</sup> (Cawelti 1976: 208).

In de klassieke roman wordt de detective (bijna) nooit van zijn stuk gebracht door een dame met kwade bijbedoelingen. Cawelti geeft een aantal voorbeelden uit diverse *hard-boiled* romans waaruit blijkt dat de dader een ogenschijnlijk onschuldige, aantrekkelijke vrouw is die de detective probeerde te manipuleren. In Hammett's *The Maltese Falcon* wordt hoofdpersonage Sam Spade bijvoorbeeld verliefd op een vrouw

---

<sup>17</sup> In this respect the pattern of the hard-boiled story is almost antithetical to the classical formula.'

die uiteindelijk de moordenaar blijkt te zijn, en ook in *The Body Lovers* (Mickey Spillane) blijkt detective Mike Hammer te zijn gevallen voor de vrouwelijke dader (Cawelti 1976: 206). Opvallend is nog dat er wordt gesproken over een ‘vrouwelijke verraadster’, en nergens over een mannelijke tegenhanger hiervan. Dit komt omdat de detective altijd mannelijk is, terwijl er in de klassieke formule ook diverse vrouwen de hoofdrol spelen (zie Miss Marple van Christie of Harriet Vane van Sayers). Nyman gaat in zijn werk *Hard-Boiled Fiction and Dark Romanticism*, hier verder op in en beweert dat, volgens de genreconventies, alleen de onafhankelijke man de wereld kan redden, en de wereld is dan ook door mannen gedomineerd.

### HET HOOFDPERSONAGE

Nyman, die het belang van het mannelijke hoofdpersonage onderstreept, maakt vergelijkingen tussen middeleeuwse tradities en de Amerikaanse detectives en zegt hierover dat zowel in *hard-boiled* romans als in Arthuriaanse ridderverhalen de vrouw vaak de oorzaak van de problemen is (Nyman 2012: 20-1).

Nyman gaat uit van een wereld waarin het ‘mannelijke’ boven het ‘vrouwelijke’ wordt gesteld, maar ook beschrijft hij hoe binnen het genre de

romantische karakteristieken van de protagonist die functioneert in een neogotische wereld waar verschrikkingen de dienst uit maken, [worden] benadrukt<sup>18</sup> (Nyman 2012: 30)

De *hard-boiled* detective is echter niet te vergelijken met een ‘klassieker’ als Sherlock Holmes of Hercule Poirot: ogenschijnlijk keurige heren. Deze detective is een *tough guy*, zoals Cawelti hem omschrijft (Cawelti 1976: 208). Hij is meerdere malen in aanraking geweest met geweld, corruptieschandalen en verraad en straalt dit ook uit. Daarnaast zegt Cawelti:

---

<sup>18</sup> ‘the genre emphasises the romantic characteristics of its protagonist who is able to function in a neo-Gothic world where terror reigns.’

Het karakter van de hard boiled detective bestaat uit een paradoxale mix van cynisme en eergevoel, wreedheid met sentimentaliteit, mislukking met succes.<sup>19</sup> (Cawelti 1976: 209)

Verder oppert Nyman nog dat de *hard-boiled* detective een moderne versie is van een ridder zoals Arthur: iemand die op zoek is naar gerechtigheid (Nyman 2012: 20). Deze moderne ridder wijkt alleen ontzettend af qua karaktereigenschappen: de *hard-boiled* detective geeft namelijk toe aan zijn lusten en de romans zijn vaak erotischer dan de klassieke detective of dan een ridderverhaal. De *hard-boiled* detective is impulsief, laat zich soms leiden door emoties en is verre van perfect.

#### OPBOUW

Ook kunnen er verschillen aangetoond worden in de opbouw van een *hard-boiled* roman tegenover een klassieke roman. Een opmerkelijke verschil bevindt zich in de behandeling van, en de confrontatie met, de dader. Cawelti legt uit dat de aard van het misdrijf en de uitleg van de misdaad zelf in het klassieke verhaal door de schrijvers vaak als belangrijker beschouwd werd dan het confronteren van de dader. In *hard-boiled* detectives confronteert de detective de dader echter bijna altijd persoonlijk. Geweld is daarbij niet uitzonderlijk, terwijl dit in de klassieke roman zelden voorkomt. Hierbij kan de detective worden bedreigd, gechanteerd, gevangen worden genomen of kunnen hem bedwelmende middelen worden toegediend. Soms is de confrontatie echter meer psychologisch van aard: de detective kan bijvoorbeeld geen innerlijke rust vinden voordat hij de dader persoonlijk geconfronteerd heeft. De detective neemt hier dan de rol van rechter op zich en hij of zij kan zich ook niet altijd vinden in het geldende rechtssysteem, wat vaak als corrupt of onrechtvaardig

---

<sup>19</sup> 'The hard-boiled detective's character paradoxically mixes cynicism and honor, brutality and sentimentality, failure and success.'

wordt afgeschilderd. Cawelti illustreert dit en onderscheid hierbij de simpelere en ingewikkeldere verhalen:

In de simpelere *hard-boiled* verhalen zoals die van Spillane, neemt de detective de rol van rechter en beul op zich als hij de misdaad heeft opgelost. In de complexere verhalen van Raymond Chandler en Dashiell Hammett is de confrontatie van de dader minder gewelddadig en eerder psychologisch. In beide gevallen kunnen we zien dat de detective gedwongen wordt zijn eigen concept van moraliteit en rechtvaardigheid te definiëren, en dit is vaak in tegenspraak met de sociale autoriteit van de politie. Waar de rol van de klassieke detective inhield dat hij met zijn superieure intellect en psychologische inzicht de verborgen schuld aan het licht bracht die de politie niet leek te kunnen ontdekken, deelt de *hard-boiled* detective welverdiende straffen toe waarvoor de wet te machinaal, onpraktisch of corrupt voor is.<sup>20</sup> (Cawelti 1976: 202)

Het oplossen van de misdaad verloopt dan ook op een andere manier dan in het klassieke verhaal: hier wordt een misdaad gepresenteerd (meestal een moord) en probeert de detective aan de hand van aanwijzingen erachter te komen wie de dader is: de zogenaamde *clue puzzle* die al eerder genoemd is. Er zijn vaak meerdere mogelijke daders, die aan de hand van de bewijsstukken stuk voor stuk afgeschreven worden tot er maar één over blijft. Cawelti schrijft hierover:

[In] het *hard-boiled* verhaal is de detective daarentegen vanaf het begin af aan verwickeld in de misdaad. In veel verhalen wordt de detective een missie

---

<sup>20</sup> 'In simpler hard-boiled stories like those of Spillane, the detective, having solved the crime, acts out the role of judge and executioner. In the more complex stories of Raymond Chandler and Dashiell Hammett, the confrontation between detective and criminal is less violent and more psychological. In both cases we find the detective forced to define his own concept of morality and justice, frequently in conflict with the social authority of the police. Where the classical detective's role was to use his superior intellect and psychological insight to reveal the hidden guilt that the police seemed unable to discover, the hard-boiled detective metes out the just punishment that the law is too mechanical, unwieldy, or corrupt to achieve.'

opgedragen, die vaak misleidend is, en die ogenschijnlijk weinig met de moord en geweldpleging te maken heeft. Terwijl hij zijn missie uitvoert komt de detective toevallig in aanraking met de eerste reeks moorden die geleidelijk de ware aard van zijn zoektocht onthult. Op deze manier wordt het onderzoek van de *hard-boiled* detective niet simpelweg een manier om aan te tonen wie de schuldige is, maar gaat het om het trotseren van zijn eigen morele positie.<sup>21</sup> (Cawelti 1976: 205)

In de eerste hoofdstukken van *The Big Sleep* blijkt dit ook voor personage Philip Marlowe: de detective doet onderzoek naar afpersing, maar dit blijkt later slechts het begin te zijn van een groter geheel. In een *hard-boiled* roman worden de aanwijzingen die leiden naar de dader niet langer op dezelfde manier aan de lezer gepresenteerd dan in het klassieke verhaal: de detective heeft minder te maken met vingerafdrukken, losse haren en lippenstiftafdrukken op een glas, maar hij wordt via zijdelingse opdrachten op de hoogte gebracht van het grotere geheel. Dit heeft invloed op de vertaalproblemen die voortkomen uit het vertalen van aanwijzingen, welke verder besproken zullen worden in hoofdstuk 8.

### SCHRIJFSTIJL

Ook op stilistisch vlak zijn er verschillen te zien tussen die typerend zijn voor dit genre. Dennis Porter wijdt in *The Cambridge Companion to Crime Fiction* het hoofdstuk 'The Private Eye' aan de schrijfstijl binnen het genre en hij legt uit de Britse *whodunits* afwijken van de *hard-boiled* werken. Hierbij heeft hij het over *American realism*: de taal van de 'gewone man'. (Porter 2006: 97). Hammett was één van de eersten die zijn werk in *vernacular*, streektaal, schreef en ook Chandler was groot voorstander van dit taalgebruik. Porter geeft een beschrijving van het taalgebruik in *Red Harvest*, de

---

<sup>21</sup> 'The hard-boiled story, on the other hand, typically implicates the detective in the crime from the very beginning. In many hard-boiled stories, the detective is given a mission—usually a deceptive one—which seemingly has little to do with murder and violence. Pursuing this mission, the detective happens upon the first of a series of murders that gradually reveal to him the true nature of his quest. In this way, the hard-boiled detective's investigation becomes not simply a matter of determining who the guilty person is but of defining his own moral position.'

roman waar Nyman in zijn onderzoek ook op ingaat. Het onderzoek van Porter illustreert wat men kan verwachten van het taalgebruik bij *hard-boiled* fictie:

Vanaf de eerste paragraaf van zijn eerste roman laat Hammett zien hoe de schijnbaar gewone, gesproken Amerikaanse taal kan worden overgezet in de richting van een nieuwe, stedelijke dichtkunst. Met zijn staccato ritme, de echoënde klinkers, de alliteratie en de *no-nonsense* Amerikaanse namen, het gebruik van *slang* uit die periode (*mucker*) en zijn laconieke scherpzinnigheid, is de verschijning van Personville [de stad die centraal staat in *Red Harvest*] een verfijnde verbale oefening in het antipittoreske.<sup>22</sup> (Porter 2006: 99)

Porter beschrijft verder dat de vertelstem typerend mannelijk is en dat deze duidelijk afwijkt van het nette, verfijnde taalgebruik van bijvoorbeeld Lord Peter Wimsey in de misdaadromans van Sayers. Uit deze analyse blijkt dat het taalgebruik in de *hard-boiled* roman alledaags is; dit hoeft echter niet tot gevolg te hebben dat de literaire kwaliteiten van de roman teniet gedaan worden.

Ook Nyman gebruikte in zijn onderzoek enkele voorbeelden uit *Red Harvest* en *The Dain Curse* (beiden van Hammett). Hij beschrijft hoe er in deze verhalen veel (duistere) beeldspraak voorkomt, die verwijst naar de hel of het duister in het algemeen. Chandler zelf gebruikt beeldspraak op een bijzondere manier, in het volgende hoofdstuk wordt hier uitgebreider in ingegaan. Een schrijfstijl waar veel beeldspraak in voorkomt is echter typerend voor bijna alle *hard-boiled* romans, terwijl men een nuchtere en zakelijke stijl zou kunnen verwachten.

---

<sup>22</sup> 'from the opening paragraph of his first novel, Hammett showed how the apparently ordinary, spoken American language could be made to transcend itself in the direction of a new urban poetry. With its staccato rhythm, its echoing vowels, its alliterative energy, its no-nonsense American names, its use of period slang (*mucker*), and its laconic wit, the evocation of Personville is a sophisticated verbal exercise in the anti-picturesque.'



Porter nam in zijn artikel ook nog een citaat van Chandler op dat eerder verscheen in *The Life of Raymond Chandler*:

Mijn hele carrière is gebaseerd op het idee dat de formule zelf niet belangrijk is, het gaat erom wat je met de formule doet; het is allemaal afhankelijk van stijl.<sup>23</sup> (MacShane 1976: 64)

Hoewel een vaste formule belangrijk is bij *hard-boiled* romans, geeft Chandler aan dat hij de manier waarop de tekst geschreven is als het voornaamste ziet. Opbouw en stijl zijn dus beiden verantwoordelijk voor het typeren van het *hard-boiled* genre.

### CONCLUSIE

In het voorafgaande is beweerd dat de setting van het verhaal en de typische karaktereigenschappen van het hoofdpersonage bepalend zijn voor het indelen van een roman onder het genre *hard-boiled*. Het 'gewone taalgebruik', de 'gewone namen', het gebruik van *slang*, spreektaal en de gevatte toon van de detective zijn echter ook zeker bepalend om een roman tot het *hard-boiled* genre te rekenen. Deze eigenschappen zullen in volgende hoofdstukken gekoppeld worden aan die vertaalproblemen die specifiek zijn voor het onderhavige genre. Ter afsluiting wordt op de volgende pagina een schema gepresenteerd waarin de bevingdingen uit dit hoofdstuk met betrekking tot de *hard-boiled* roman tegenover de klassieke Britse *whodunit* weergegeven worden.

---

<sup>23</sup> 'My whole career is based on the idea that the formula doesn't matter, the thing that counts is what you do with the formula; that is to say, it is a matter of style.'

	<b>'Klassiek' (Brits)</b>	<b><i>Hard-boiled</i> (Amerikaans)</b>
<b>Setting</b>	Vaak een landhuis, of een andere gestileerde omgeving. De moord speelt zich vaak af in de hogere kringen.	Een vervallen stad waar misdaad de orde van de dag is. Speelt zich af in de 'mean streets' waar Chandler over schrijft in 'The Simple Art of Murder'.
<b>Personages</b>	De 'standaardset': detective, slachtoffer, dader, omstanders.	Toevoeging van een 'vrouwelijke verraadster': de detective werkt alleen en vrouwen zullen het oplossen van de misdaad bemoeilijken.
<b>Hoofdpersonage</b>	Een nette man zoals Sherlock Holmes of Hercule Poirot, of een dame als Miss Marple. Intelligent, houdt zichzelf aan de wet en is niet omkoopbaar.	Meestal een man, door schade en schande wijs geworden. Probeert zijn stad te redden van corruptie en geweld maar heeft zelf ook geen zuiver geweten.
<b>Opbouw</b>	Aanwijzingen zijn netjes geordend als een soort puzzel. De aanwijzingen bevatten vaak verborgen hints die de lezer en de detective uiteindelijk naar de dader leiden, hoewel de detective deze niet persoonlijk hoeft te confronteren.	Aanwijzingen kunnen overal gevonden worden. Deze zijn minder belangrijk omdat de vervallen stad, corruptie en bedreigingen een belangrijkere rol spelen in het verhaal dan het vinden van de dader. Het hoofdpersonage vindt het belangrijk dat onrecht aangepakt wordt en het berechten van de dader speelt dan ook een grote rol in het leven van de detective.
<b>Schrijfstijl</b>	Volgens Chandler zelf (zie hoofdstuk 7) is de schrijfstijl in deze romans gemaakt, ongeloofwaardig en niet realistisch. Over het algemeen kan de stijl als literair gezien worden, en die van de eerste <i>hard-boiled</i> verhalen in pulptijdschrijften zeker niet.	In <i>hard-boiled</i> romans is de stijl over het algemeen wat simpeler en wat realistischer aan het worden. De personages uit de stad gebruiken <i>slang</i> , de roman is geschreven in de taal van de 'gewone man'. In het volgende hoofdstuk zal vooral de zinslengte en zinsopbouw verder uitgediept worden.

## HOOFDSTUK 7

### RAYMOND CHANDLER

#### *Zijn werk en zijn stijl*

Raymond Chandler, geboren in Chicago op 28 juli 1888 en gestorven in Californië op 26 maart 1959, was één van de bekendste schrijvers uit Amerika in de bloeiperiode van de *hard-boiled detectives*. In de inleiding van *The Life of Raymond Chandler* schrijft auteur Frank MacShane dat hij het heeft over Chandler als een *novelist*, dus een romanschrijver, en niet over Chandler als ‘simpelweg’ een schrijver van detectiveverhalen (ix). Het onderscheid tussen een ‘novelist’ en een ‘schrijver van detectiveverhalen’ is opvallend, en kan het gevolg zijn van de hoge status die Chandler als schrijver had. Het omschrijven van Chandler als *novelist* kan direct wijzen op de literaire kwaliteiten van zijn werk; samen met Dashiell Hammett en James M. Cain kan Chandler namelijk beschouwd worden als één van de bedenkers van het genre *hard-boiled detectives*. Chandler is voor veel latere schrijvers een grote bron van inspiratie geweest. Hij heeft niet alleen romans en korte verhalen geschreven, maar heeft ook veel gepubliceerd over het schrijven zelf, waarvan een van zijn bekendste werken het essay ‘The Simple Art of Murder’ is. Chandler’s schrijfstijl was vernieuwend, en hoewel hij tot een bepaalde stroming schrijvers behoort is zijn werk zeker uniek. In dit hoofdstuk zal worden ingegaan op Chandler’s carrière als schrijver en criticus, als wel zijn uitzonderlijke schrijfstijl. De vertaalproblemen die deze tot gevolg heeft zullen in dit hoofdstuk slechts worden gesignaleerd, in het volgende hoofdstuk worden deze uitvoerig besproken.

Chandler begon pas op latere leeftijd met het schrijven van detectiveverhalen. Hij had eerder gewerkt als journalist, in Engeland. Eenmaal terug in Amerika (in 1912 keerde hij terug uit Engeland) heeft Chandler echter lange tijd niet (professioneel) geschreven omdat hij toen als boekhouder werkzaam was. Hij kreeg een belangrijke

baan bij *Dabney Oil Syndicate*, een Amerikaans oliebedrijf. Tijdens De Grote Depressie in de jaren '30 van de vorige eeuw verloor hij deze baan: sommigen schrijven dit toe aan de economische crisis zelf, terwijl anderen zijn drankgebruik als hoofdoorzaak geven. Wel is zeker dat zijn baanverlies ertoe leidde dat Chandler (weer) begon met schrijven. Zijn korte verhaal 'Blackmailers Don't Shoot' werd in 1933 gepubliceerd in *Black Mask* en zijn eerste roman *The Big Sleep* kwam uit in 1939. Deze roman is samengesteld uit korte verhalen (voornamelijk 'Killer in the Rain' uit 1935 'The Curtain' uit 1936) die Chandler eerder in *Black Mask* gepubliceerd had. Chandler 'recyclede' zijn personages en verhaallijnen en kwam hier altijd openlijk voor uit, welk proces ook wel 'kannibaliseren' werd genoemd:

Chandler noemde zijn gewoonte om zijn eerdere werken te redden ook wel 'kannibaliseren', en dit concept dient onderzocht te worden vanwege de eigenaardigheden die het met zich mee brengt. Normaal gezien zou een schrijver het vervelende ('*tedious*') werkje om twee of drie verhalen samen te voegen tot één langer werk vermijden. De meeste schrijvers konden de analyse die daaraan voorafging niet opbrengen, en vonden het veel gemakkelijker om opnieuw te beginnen met nieuwe personages en situaties. Maar Chandler bezat deze narratieve kunst niet. Hij vond het moeilijk om een verhaal te vertellen en gebruikte daarom dezelfde methode als een toneelschrijver die een aantal scènes in gedachten heeft en die aan elkaar wil voegen. [...] Door zijn verhalen te kannibaliseren [...] probeerde hij zijn analytische vermogens, die puur intellectueel waren, te combineren met de pure ('*organic*') en fysieke ingrediënten dat de emotionele kwaliteit en waarde van een boek bepalen.<sup>24</sup> (MacShane 1976: 67)

---

<sup>24</sup> Chandler called his custom for rescuing earlier work "cannibalizing", and it bears some examining because of its peculiarities. Ordinarily, a novelist would avoid the tedious method of combining two or three short stories to make a longer work. Most novelists could not bear the analysis required and would find it far easier to start again with new characters and situations. But Chandler did not have this narrative abundance. He found it hard to tell a story and therefore used a method similar to that of a playwright who has in mind a number of scenes he wants to string together. [...] In cannibalizing his stories, he tried to combine his analytical gifts, which were purely intellectual, with the organic or physical ingredients that determines the emotional quality and value of the book.

*The Big Sleep* was immens populair en is daarom ook meerdere malen verfilmd, al zijn zeker niet al deze adaptaties geslaagd. Het hoofdpersonage uit *The Big Sleep*, Philip Marlowe, komt voor in diverse werken van Chandler zoals *Farewell my Lovely* en *The Long Goodbye* en wordt later ook door andere schrijvers gebruikt. Omdat *The Big Sleep* centraal staat in deze scriptie en omdat het Chandlers eerste en belangrijkste werk is zal aan de hand van deze roman Chandlers stijl worden beschreven. Het is belangrijk om zowel Chandlers persoonlijke stijl als de genreconventies goed te analyseren alvorens conclusies te trekken over mogelijke vertaalproblemen. Na een grondige analyse kunnen voorwaarden opgesteld kunnen worden waar een vertaling van Chandlers werk aan moet voldoen. De analyse zal beginnen op narratologisch niveau, waarbij gekeken zal worden naar onder andere de personages en de setting van *The Big Sleep* en andere romans, en deze zal geleidelijk uitgebreid worden naar een stilistische analyse waarbij een uitgebreid onderzoek naar Chandler's schrijfstijl de rode draad zal vormen.

#### NARRATOLOGISCHE KENMERKEN

In diverse werken van Chandler speelt de detective Philip Marlowe de hoofdrol. Het hoofdpersonage past bij de beschrijving van een *hard-boiled* detective uit hoofdstuk 6, zoals beaamd wordt door MacShane:

Ten eerste is Philip Marlowe een typisch karakter uit *Black Mask*: stoer, sterk, aantrekkelijk voor vrouwen, een eerlijke man in een corrupte wereld'<sup>25</sup>  
(MacShane 1976: 69).

De romans zijn geschreven vanuit de eerste persoon, een vrij nieuw fenomeen binnen het misdaadgenre: de novellen van Christie en Sayers zijn bijvoorbeeld in de derde

---

<sup>25</sup>: 'At first, Philip Marlowe was an ordinary *Black Mask* character: though, strong, attractive to women, an honest man in a crooked trade.'

persoon geschreven. MacShane legt uit wat voor gevolgen het gebruik van de eerste persoon heeft gehad op het personagebeeld:

Het gebruik van een verteller in de eerste persoon kent vele nadelen, en dan voornamelijk in een mysterieverhaal, waar een hoop dient te gebeuren als de detective niet in de scene aanwezig is. Het is moeilijk om deze informatie te verschaffen zonder dat je de lezer verveelt. Chandler was zich bewust van dit probleem, en door Marlowe gevat [*witty*] en alert te maken kwam hij er over het algemeen goed mee weg.<sup>26</sup> (MacShane 1976: 69).

Omdat Chandler zich dus bewust was van het effect van het gebruik van een verteller in de eerste persoon heeft hij Marlowe een goed observatievermogen toebedeeld. MacShane beschrijft Marlowe namelijk ook als alert: een eigenschap die geen enkele detective misstaat maar die zeker bij een dergelijke verteller bruikbaar is. Deze eigenschap zal er bijvoorbeeld voor zorgen dat de detective geen lange vraaggesprekken hoeft te voeren om achter de waarheid te komen: zijn scherpe geest trekt immers bijna uit zichzelf de juiste conclusies. Zo heeft Philip Marlowe in het eerste deel van *The Big Sleep* al door dat het eerste klusje dat de generaal hem geeft waarschijnlijk niet de hoofdzaak betreft omdat dit veel beter door een advocaat opgelost kan worden, maar hij geeft zich toch vol overgave aan de zaak omdat hij al snel inziet dat de zogenaamde boekwinkel met zeldzame uitgaven waar hij naartoe gestuurd wordt helemaal geen echte boekwinkel is. Door het winkelmeisje een aantal lastige vragen voor te leggen, die hij met zelfvertrouwen kan stellen omdat hij zelf onderzoek heeft gedaan naar zeldzame uitgaven, ontdekt Marlowe al snel dat de boekwinkel slechts als dekmantel dient voor witwaspraktijken.

---

<sup>26</sup> 'The use of a First-person narrator has great disadvantages, especially in a mystery story, where a lot must happen when the detective is not in the scene. It is difficult to provide this information without boring the reader. Chandler was aware of the problem, and in making Marlowe witty and alert he got away with it as much as possible.'

## REALISME

Eerder is beschreven dat de *hard-boiled* verhalen zich afspelen in een vervallen, duistere stad waar misdaad aan de orde van de dag is. Volgens MacShane neemt het personage Marlowe de lezer hier als ware bij de hand:

Hoewel hij een verzonnen personage is, dient hij ook als gids voor de lezer. Marlowe is zoals Vergilius in Dante's *Goddelijke komedie*: hij zegt wat de lezer zou kunnen zeggen over de wereld van Los Angeles wanneer hij hier zelf mee geconfronteerd zou worden.<sup>27</sup> (MacShane 1976: 71)

Realisme is belangrijk in *hard-boiled* werken, en zo ook in Chandlers romans. Dit komt terug in zijn stijl (waar later op ingegaan zal worden) maar ook in de omschrijvingen van de omgeving en de personages. Marlowe spreekt openlijk over de corrupte wereld waar hij in leeft. Zo vraagt hij aan de generaal in het tweede hoofdstuk van *The Big Sleep*: 'Do I have to be polite [...] [o]r can I just be natural?' (Chandler 1939: 10).

De corruptie speelt zich vaak af in de hogere klassen. Chandler zelf schrijft hierover in 'The Simple Art of Murder':

De realist schrijft bij moordverhalen over een wereld waarin gangsters heersen over volken en zowat de macht hebben in een stad, waarin de eigenaren van hotels en flatgebouwen en bekende restaurants hun geld verdiend hebben door middel van bordelen [...]; een wereld waarin een rechter met een kelder vol illegale alcoholische dranken een man naar de gevangenis kan sturen omdat hij met één fles op zak loopt, waar de burgemeester van je stad moord

---

<sup>27</sup> 'Although he is a creature of fantasy, he also serves as a guide for the reader. Marlowe is like Vergil in Dante's *Divine Comedy*: he says what the reader might say about the world of Los Angeles were he to encounter it himself.'

misschien wel gedooft als middel om geld mee te verdienen.<sup>28</sup> (Chandler 1950: n.p.)

In deze uitgebreide vergelijking beschrijft Chandler hoe de wereld waar een goede, realistische schrijver van misdaadverhalen zijn wereld op baseert, eruit ziet. Hij noemt dit ook wel de *mean streets*. Zijn voorbeelden laten duidelijk zien hoe de hogere klassen de lagere klassen benadelen: iets wat in de traditionele Britse roman zelden voorkomt omdat deze zich meestal geheel in de betere kringen afspelen. In Chandlers verhalen komt dit duidelijk naar voren. Gene D. Philips schrijft in *Creatures of Darkness: Raymond Chandler, detective fiction and film noir* het volgende over misdaad in Chandler's roman:

Omdat Raymond Chandler zijn misdaadromans de authentieke smaak van het echte leven wilde geven las hij nauwgezet boeken over wetsuitvoering en misdaad. Hij deed ook zijn huiswerk door op de hoogte te blijven van persrapporten over misdaad en criminelen in Los Angeles, zijn uitgekozen stad.<sup>29</sup> (Philips 2001: 20)

MacShane onderzocht verder hoe Chandler omging met realisme met betrekking tot het uiten van zijn mening over de huidige situatie in Los Angeles. Hij bekeek hoe de klassenmaatschappij afgebeeld is in Chandlers verhalen en zegt hierover:

In *The Big Sleep* is Chandler openlijker in zijn sociale commentaar dan in zijn latere romans; het lijkt alsof dacht dat hij, in het begin, duidelijk moest maken

---

<sup>28</sup> 'The realist in murder writes of a world in which gangsters can rule nations and almost rule cities, in which hotels and apartment houses and celebrated restaurants are owned by men who made their money out of brothels [...]; a world where a judge with a cellar full of bootleg liquor can send a man to jail for having a pint in his pocket, where the mayor of your town may have condoned murder as an instrument of moneymaking[.]'

<sup>29</sup> 'Because Raymond Chandler wanted to give his crime novels the authentic flavor of real life, he studiously read books on law enforcement and crime detection. He also did his homework by keeping abreast of press reports on crime and criminals in Los Angeles, his adopted city.'



waar hij stond en er niet helemaal op vertrouwde dat zijn verhaal dat voor hem zou doen.<sup>30</sup> (MacShane 1976: 71)

Later schrijft hij ook nog:

Chandler vond het maken van sociale statements niet zo belangrijk: hij wilde gewoon graag een uitgebreid verhaal schrijven waarin de grappen goed tot zijn recht kwamen. Hij was succesvol omdat hij zijn boek snel schreef en omdat de serieuze kant indirect weergegeven werd. De energie van de vertelling en de scherpte van de dialoog is wat de lezer zich herinnert.<sup>31</sup> (MacShane 1976: 72)

Hoewel dit enigszins tegenstrijdig lijkt met MacShane's eerder genoemde aanname, geeft hij hier wel duidelijk de verhouding weer tussen Chandlers realisme en zijn schrijfstijl. De stijl van het boek zelf wordt door Chandler als belangrijker beschouwd dan het leveren van sociaal commentaar op de beschreven samenleving. De manier waarop de hoofdpersoon en de andere personages met elkaar converseren moet duidelijk maken wat hun kijk op de wereld is. De snelheid en de grappen in het boek spelen de hoofdrol, het leveren van daadwerkelijk commentaar op de corruptie en sociale status slechts een bijrol die steeds minder aanwezig wordt gedurende Chandlers carrière. De snelheid en de grappen zijn dan ook het belangrijkste onderdeel die de spanningsboog creëren binnen zijn werken. In *The Big Sleep* is echter nog duidelijk te merken dat de hogere milieus vol schandalen zitten: Marlowe komt bij een rijke familie terecht en hier blijkt dat de dochters van de generaal gokschulden hebben, en later in de roman komen nog meer duistere zaken aan het licht die de lezer wellicht niet verwacht bij een welgestelde familie.

---

<sup>30</sup> In *The Big Sleep* Chandler is more overt in his social commentary than he is in his later novels; it's as though, at the outset, he thought he ought to make it clear where he stood, not quite trusting the story to make the point for him.'

<sup>31</sup> 'Chandler was not interested in making social statements: he was just eager to write an extended story and have the jokes come off. He succeeded because he wrote the book quickly and because its serious side is expressed obliquely. The energy of the narrative and the wit of the dialogue are what the reader remembers.'

## THE SIMPLE ART OF MURDER: REALISME

Alvorens tot een conclusie te komen over de narratologische kenmerken van de roman, zal het realisme in de romans nog verder uitgewerkt worden aan de hand van Chandler's essay 'The Simple Art of Murder'. Daarin doet Chandler nog een aantal belangrijke uitspraken over realisme en stijl:

Als een mysterieroman überhaupt realistisch is (en dat is het zelden), dan is het geschreven met een zekere afstandelijkheid; anders zou waarschijnlijk alleen een psychopaat het willen schrijven of lezen.<sup>32</sup> (Chandler 1950: n.p.)

Chandler gaat in dit essay vooral in op de traditionele, Britse misdaadroman, die in hoofdstuk 6 uitvoerig vergeleken is met de *hard-boiled* romans. Hij geeft op (niet subtiele) wijze commentaar op de Britse formule:

De Engelsen zijn misschien niet de beste schrijvers ter wereld, maar ze zijn zonder meer de beste saaie schrijvers. Er kan een simpele uitspraak gedaan worden over al deze vertalen: intellectueel gezien komen ze niet van de grond als problemen, en artistiek gezien komen ze niet van de grond als fictie. Ze zijn te uitgebreed, en te weinig bewust van wat zich in de wereld afspeelt. Ze proberen wel eerlijk te zijn, maar eerlijkheid is een kunst.<sup>33</sup> (Chandler 1950: n.p.)

In zijn essay geeft Chandler enkele voorbeelden waarbij de Britse schrijvers tegenover de Amerikanen worden gezet. Hammetts werk wordt hierbij vaak

---

<sup>32</sup> 'If the mystery novel is at all realistic (which it very seldom is) it is written in a certain spirit of detachment; otherwise nobody but a psychopath would want to write it or read it.'

<sup>33</sup> 'The English may not always be the best writers in the world, but they are incomparably the best dull writers. There is a very simple statement to be made about all these stories: they do not really come off intellectually as problems, and they do not come off artistically as fiction. They are too contrived, and too little aware of what goes on in the world. They try to be honest, but honesty is an art.'

gebruikt als voorbeeld van de nieuwe, Amerikaanse stijl. Hier moet nogmaals bij vermeld worden dat Hammett Chandlers grote voorbeeld was en dat de stijl en de manier waarop de verhalen van deze twee grootheden in elkaar zaten dus zeker met elkaar te vergelijken zijn. Het volgende citaat, dat ook gedeeltelijk te lezen was in hoofdstuk 6, benadrukt nogmaals wat volgens Chandler de beste manier is om een misdaadverhaal te vertellen:

De enige realiteit die de Engelse schrijvers kenden was het accent waarmee [iemand uit] Surbiton of Bognor Regis sprak. Als ze schreven over hertogen en Venetiaanse vazen, dan wisten ze hier niet meer over uit eigen ervaring dan het rijke Hollywoodkarakter weet over de Franse Modernistische [werken] die in zijn château in Bell-Air hangen[.] [...] Hammett nam de moord uit de Venetiaanse vaas en gooide die in een steegje. [...] [Hij] gaf de moord terug aan de mensen die het om een reden plegen, niet simpelweg om een lijk te verschaffen; en met de middelen die beschikbaar zijn, niet met de hand vervaardigde duelleerpistolen, curare, of tropische vissen.

Hij zette deze mensen op papier zoals ze waren, en liet ze praten en denken in de taal die ze gewoonlijk gebruikten voor deze doeleinden. Hij had stijl, maar zijn publiek wist dit niet omdat het geschreven was in een taal die niet in staat zou moeten zijn tot zulke verfijndheid.

Hammett [...] maakte het plezierig om een detectiveverhaal te schrijven, geen uitputtende aaneenschakeling van onbelangrijke aanwijzingen. (Chandler 1950: n.p)<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> 'The only reality the English detection writers knew was the conversational accent of Surbiton and Bognor Regis. If they wrote about dukes and Venetian vases, they knew no more about them out of their own experience than the well-heeled Hollywood character knows about the French Modernists that hang in his Bel-Air château [...]. Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley[.] [...]Hammett gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse; and with the means at hand, not with hand-wrought duelling pistols, curare, and tropical fish. He put these people down on paper as they are, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes. He had style, but his audience didn't know it, because it was in a language not supposed to be capable of such refinements. Hammett [...] made the detective story fun to write, not an exhausting concatenation of insignificant clues.'

De zogenaamde *clue puzzle* wordt door Chandler resoluut afgewezen als manier om de detective de misdaad te laten oplossen. In het essay legt hij uit dat het belangrijk is dat de moordenaar, het slachtoffer, en de detective echte mensen zijn die een moord plegen met een duidelijke (al dan niet goede) reden, en dat de bewijsstukken niet als een keurig uitgelegd spoor naar de dader dienen te leiden. Ook besteedt Chandler aandacht aan de schrijfstijl, waarbij hij uitlegt dat de taal van de gewone man centraal staat. Toch is Chandlers werk niet vlak, zakelijk of vrij van literaire kunsten: hij was zich zeer bewust van stijl en het effect hiervan op zijn lezer. In de komende subonderwerpen zal dit uitvoerig besproken worden.

## STILISTISCHE KENMERKEN

### STIJL EN KWALITEIT

Naast schrijver was Chandler ook actief als criticus. In 'The Simple art of Murder' maakt Chandler een vergelijking tussen een detectiveverhaal en een 'gewone' roman op basis van literaire kwaliteit:

Het gemiddelde detectiveverhaal is waarschijnlijk niet slechter dan de gemiddelde roman, maar de gemiddelde roman krijg je nooit te lezen. Die wordt niet gepubliceerd. Het gemiddelde – of net boven gemiddelde – detectiveverhaal wel.

En het vreemde is dat dit gemiddelde, nog saaier dan middelmatige, uitgepoepte stuk volslagen onechte en mechanische fictie niet eens heel erg verschillend is van wat de meesterwerken van de kunst worden genoemd. [...] [D]e goede roman is absoluut niet hetzelfde soort boek als de slechte roman. Het gaat over compleet verschillende dingen. Maar het goede detectiveverhaal

en het slechte detectiveverhaal gaan over precies dezelfde dingen, en gaan daarover op bijna precies dezelfde manier.<sup>35</sup> (Chandler 1950: n.p).

De populariteit van het misdaadverhaal kan als reden dienen voor het feit dat er toch zoveel (in Chandlers ogen) slechte verhalen gepubliceerd werden. Deze discussie is in het heden nog steeds actueel, aangezien (literaire) thrillers en andere misdaadverhalen nog steeds een lage status hebben in vergelijking met literaire romans. Zij worden gezien als ondergeschikt en minderwaardig, als ‘vrijetijdsliteratuur’:

Misdaad en mysterieromans hebben op literair vlak niet zo’n inferieure status als andere genres, maar worden gezien als acceptabele *guilty pleasures*, iets wat je leest als je verder niets belangrijks te doen hebt. [...] De honger van het publiek naar mysteries is groter dan de vraag naar literaire romans, en vaak worden middelmatig of zelfs verschrikkelijk slecht geschreven romans toch gepubliceerd[,] en verkopen ze nog best goed ook.<sup>36</sup> (Davis 2008: 107-8)

Dit citaat is afkomstig uit ‘*The Pecking Order. The Hierarchy of Genre in the United States*’, een artikel waarin J. Madison Davis de huidige status (op moment van schrijven) van misdaadliteratuur in de Verenigde Staten omschrijft. Zoals ook te lezen was in *The Master of Suspense*, is deze nog steeds vergelijkbaar met Chandlers omschrijving van de situatie. In hoofdstuk 6 werd aangegeven hoe de verhalen in pulptijdschriften, waar Chandlers carrière als schrijver van misdaadverhalen

---

<sup>35</sup> ‘The average detective story is probably no worse than the average novel, but you never see the average novel. It doesn’t get published. The average—or only slightly above average—detective story does.

And the strange thing is that this average, more than middling dull, pooped-out piece of utterly unreal and mechanical fiction is not terribly different from what are called the masterpieces of the art. [...] [T]he good novel is not at all the same kind of book as the bad novel. It is about entirely different things. But the good detective story and the bad detective story are about exactly the same things, and they are about them in very much the same way.’

<sup>36</sup> ‘Crime and mystery novels are not considered quite as literarily inferior as other genres, but are regarded as acceptable guilty pleasures, the kind of thing you’re allowed to do when you’re not up to doing anything substantial. [...] The public hunger for mysteries is greater than that for literary novels, and quite often indifferently or even terrible written ones will be published and sell quite well.’

begonnen is, als doel hadden de lezer te amuseren. Het was een vorm van escapisme en voor mooie, literaire omschrijvingen was er geen plaats: hier had de lezer immers geen behoefte aan. In 1948 publiceerde W.H. Auden *The Guilty Vicarage*: een artikel over detectiveverhalen, in *Harper's Magazine*. In een brief die gepubliceerd is in de collectie *Raymond Chandler speaking*, schrijft Chandler aan Frederick Lewis Allen, de (hoofd)redacteur van ditzelfde tijdschrift, het volgende:

Auden's stuk over detectiveverhalen was briljant op de duidelijke koude klassieke manier. Maar waarom moet ik erbij gesleept worden? Ik ben gewoon een kerel die en paar pulpnovella's opgekrikt heeft tot boekvorm. Hoe kan ik nou een zier geven om het detectiveverhaal als vorm? Ik ben alleen maar op zoek naar een excuus om bepaalde experimenten met dramatische dialogen uit te voeren.

Daar zit ik dan, halverwege een Marlowe-roman een beetje plezier te hebben (totdat ik vast kom te zitten) en dan komt opeens die Audenkerel opduiken die me dan vertelt dat ik belangstelling heb in het schrijven van serieuze onderzoeken naar het criminele milieu. [...] Is het een crimineel milieu [dat ik beschrijf]? Nee, gewoon het gemiddelde corrupte leven waarbij de melodramatische invalshoek overdreven is, niet omdat ik nou zo gek ben op melodrama, maar omdat ik realistisch genoeg ben om de regels van het spel te kennen.

Een hele tijd geleden toen ik nog voor pulptijdschriften schreef, had ik een zin in een verhaal gezet zoals deze: '*He got out of the car and walked across the sun-drenched sidewalk until the shadows of the awning over the entrance fell across his face like the touch of cool water.*' Die hadden ze uit het verhaal gehaald. De lezers konden zoiets niet waarderen – ga maar gewoon verder met de actie. Ik besloot ze het tegendeel te bewijzen. Mijn theorie was dat lezers alleen maar dachten dat ze om de actie gaven, en dat, hoewel ze dat zelf ook niet wisten, hetgeen waar zij echt om gaven en waar ik om gaf, de creatie van emotie was

door middel van dialoog en omschrijving. Wat ze onthielden, wat ze achtervolgde, was bijvoorbeeld niet dat er een man vermoord werd, maar dat hij op het moment van zijn dood bezig was om een paperclip om te pakken van het glanzende oppervlak van een bureau en dat [die paperclip] telkens weer weggleed, zodat hij een gekwelde uitdrukking op zijn gezicht had en dat zijn mond halfopen hing in een soort geërgerde grijns, en dat de dood wel het laatste was waar hij aan dacht. Hij hoorde de doods kloppen op de deur niet eens. Die verdomde kleine paperclip bleef maar tussen zijn vingers wegglippen.<sup>37</sup> (Gardiner 1997: 218-9)

In eerste instantie lijkt het alsof Chandler zichzelf als schrijver niet serieus neemt en alsof hij zijn romans niet als hoogwaardige literatuur beschouwt. Hij omschrijft zichzelf als een gewone man die boeken schrijft door korte verhalen bij elkaar te stoppen ('kannibaliseren') en kan daarom onmogelijk serieus genomen worden als schrijver over criminele milieus. Eerder schreef Philips echter al dat Chandler juist onderzoek deed naar criminele activiteiten in zijn stad. Chandler bewijst echter zelf ook het tegendeel door in te gaan op zijn schrijfstijl, en daarbij uit te leggen wat hij belangrijk vindt in het verhaal. Het plot zelf is minder belangrijk, maar alsnog uitgedacht en ingewikkeld: het zijn echter de omstandigheden en de emoties die de *hard-boiled* roman in zijn ogen succesvol maken. Nog steeds hebben deze romans als

---

<sup>37</sup> 'Auden's piece about detective stories was brilliant in the clear cold classical manner. But why drag me in? I'm just a fellow who jacked up a few pulp novelettes into book form. How could I possibly care a button about the detective story as a form? All I'm looking for is an excuse for certain experiments in dramatic dialogue.

Here I am halfway through a Marlowe novel and having a little fun (until I got stuck) and along comes this fellow Auden and tells me I am interested in writing serious studies of a criminal milieu. [...] Is this a criminal milieu? No, just an average corrupt living with the melodramatic angle over-emphasized, not because I am crazy about melodrama for its own sake, but because I am realistic enough to know the rules of the game.

A long time ago when I was writing for the pulps I put into a story a line like 'He got out of the car and walked across the sun-drenched sidewalk until the shadows of the awning over the entrance fell across his face like the touch of cool water.' They took it out when they published the story. Their readers didn't appreciate this sort of thing – just held up the action.

I set out to prove them wrong. My theory was that readers just *thought* they cared about the action; that really, although they didn't know it, the thing they cared about, and that I cared about, was the creation of emotion through dialogue and description. The thing they remembered, that haunted them, was not, for example, that a man got killed, but that in the moment of his death he was trying to pick a paper clip up off the polished surface of a desk and it kept slipping away from him, so that there was a look of strain on his face and his mouth was half open in a kind of tormented grin, and the last thing in the world he thought about was death. He didn't even hear the death knock on the door. The damn little paper clip kept slipping away from his fingers.

doel te amuseren, en is escapisme één van de hoofdredenen dat de romans populair blijven. Het literaire gehalte van de misdaadroman is echter niet altijd even hoog, en daarom is het belangrijk om te bewijzen dat Chandler zich hiervan bewust was en dat zijn romans van hoge kwaliteit zijn.

#### KANNIBALISEREN IN DE PRAKTIJK: LITERAIRE EFFECTEN

De mooie, literaire omschrijvingen waar in pulptijdschriften geen plaats voor was zijn juist wat Chandlers romans onderscheidt van zijn pulpverhalen. Leroy Lad Panek illustreert dit aan de hand van voorbeelden in zijn hoofdstuk over Raymond Chandler dat opgenomen is in *A Companion to Crime Fiction*. Hij laat zien hoe een passage uit één van Chandlers pulpverhalen ('The Curtain') op gerecyclede wijze terugkeert in *The Big Sleep*:

De passage hieronder dient als klein voorbeeld van de manier waarop Chandler zijn [schrijf]vaardigheid verbeterde door het schrijven van romans. In "The Curtain" beschrijft Carmady de kas van General Winslow:

*The air steamed. The walls and ceiling of the greenhouse dripped. In the half light enormous tropical plants spread their blooms and branches all over the place, and the smell of them was almost as overpowering as the smell of boiling alcohol. (Chandler 1964 : 93)*

In *The Big Sleep* werd dat:

*It opened on to a sort of vestibule that was about as warm as a slow oven. He came in after me, shut the outer door, opened an inner door and we went through that. Then it was really hot. The air was thick, wet, steamy and larded with the cloying smell of tropical orchids in bloom. The glass walls and roof were heavily misted and big drops of moisture splashed down on the plants. The light had an unreal, greenish color, like*



*light filtered through an aquarium tank. The plants filled the place, a forest of them, with nasty, meaty leaves and stalks like the newly washed fingers of dead men. They smelled as overpowering as boiling alcohol under a blanket. (Chandler 1995b : 592)*

42 woorden uit het korte verhaal werden er 122 in de roman. In *The Big Sleep* heeft Chandler een grote hoeveelheid zintuiglijke details toegevoegd aan de passage, waarbij hij de verwijzing naar de geur in het korte verhaal uitbreidt door de temperatuur en de vochtigheidsgraad, de kleur van het licht in de kas en de “zoetige” geur van de orchideeën eraan toe te voegen. Maar nog belangrijker is dat Chandler, toen hij het stuk over de kas van de Generaal herschreef, veel stuk doorweven heeft met beeldspraak. En dan niet gewoon figuurlijk taalgebruik, maar levendig, verrassend en zelfs schokkende beeldspraak.<sup>38</sup> (Panek 2010: 409-10)

Het kannibaliseren heeft tot nu toe wellicht een negatieve connotatie gehad, en heeft in de praktijk ook zeker geleid tot gaten in het plot, maar juist door passages te herbruiken laat Chandler zien dat hij in zijn eigen romans eindelijk zijn literaire kwaliteiten kan tonen aan het publiek dat daar volgens hem toch behoefte aan had. De populariteit van zijn boeken en zijn vele navolgers bewijzen dat hij hier gelijk in had. Chandler maakte gebruik van nieuwe, en toen ook unieke stijlfiguren, die nu verder uiteengezet zullen worden.

---

<sup>38</sup> The passages below serve as a miniscule sample of the ways in which Chandler perfected his craft in making his novels. In “The Curtain” Carmady describes General Winslow’s greenhouse: [...] In *The Big Sleep* this became: [...]. The 42 words of the short story became 122 in the novel. In *The Big Sleep* Chandler added a significant amount of sensory detail to the passage, expanding the one reference to the sense of smell in the short story to include the temperature and the humidity, the color of the light in the greenhouse, and the “cloying” smell of the orchids in particular. More importantly, when Chandler rewrote the piece about the General’s greenhouse, he laced it with figurative language. And it is not just figurative language, but vivid, surprising, and even shocking figurative language.’

## CHANDLERISMS

Chandler maakt veel gebruik van vergelijkingen die de lezer zullen opvallen. Deze bijzondere vergelijkingen worden ook wel 'Chandlerisms' genoemd. Porter omschrijft dit als volgt:

Het beste voorbeeld van Chandler's stijl staat ook wel bekend als een 'Chandlerism'. Dat is uiteindelijk zijn 'one- or two-liners' die gevatheid van een Amerikaanse, 'urban folk tradition' verheffen naar het niveau van de *hard-boiled* beeldspraak.<sup>39</sup> (Porter 2006: 105)

In andere werken over Chandler als schrijver wordt de term 'Chandlerism' vaak als bekend verondersteld, en deze wordt daarom niet toegelicht met een definitie. Dit maakt het moeilijk één goede definitie hiervan te vinden, daarom zal de term verder toegelicht worden door middel van een voorbeeld. Bij een *Chandlerism* gaat het meestal om metaforen en vergelijkingen die op een bepaalde manier afwijkend zijn en de lezer zullen opvallen (en daarom onthouden worden). Een voorbeeld van een bekend Chandlerism is afkomstig uit *Farewell My Lovely*:

*Even on Central Avenue, not the quietest dressed street in the world, he looked about as inconspicuous as a tarantula on a slice of angel food.* (Chandler 1949: 1)

Vaak hebben deze Chandlerisms een humoristisch effect (zoals hierboven), maar zoals Panek al beschreef, kunnen deze ook levendigheid of een verrassingselement aan een verhaal toevoegen, en kunnen ze eveneens choquerend zijn.

---

<sup>39</sup> The quintessence of Chandler's style is what came to be known as a 'Chandlerism'. That is, in the finality of his one- or two-liners that elevates the wise-crack of an American, urban folk tradition to the level of a hardboiled conceit.

## VERVREEMDING EN HET VERRASSINGSEFFECT

Ook is gebleken dat niet alleen de zojuist besproken Chandlerisms, maar ook andere aspecten van Chandler's stijl vaak een vervreemdend, of wellicht eerder verrassend effect hebben op de lezer. Dit is meestal het resultaat van het doorbreken van het verwachtingspatroon van de lezer door een ander woord te gebruiken dan de lezer zou verwachten, of door de zin een dubbele betekenis te geven die de lezer aan het denken zet. Het bijzondere van Chandlers teksten is echter dat de vervreemding of verrassing het tempo van het verhaal niet afzwakt: de lezer wordt niet dusdanig in de war gebracht dat hij uit zijn concentratie wordt gehaald. Dit komt voornamelijk doordat de zinnen altijd grammaticaal correct blijven, en doordat de vloeiende lijnen in de tekst (die nog nader in het volgende subonderwerp besproken zullen worden) zeer goed te volgen zijn. De lezer merkt slechts op dat het verwachtingspatroon doorbroken wordt, en net zoals bij de Chandlerisms heeft dit een verrassend en vaak humoristisch effect. Een voorbeeld, afkomstig uit *The Big Sleep*, zal deze observatie nu illustreren:

Neither of the two people in the room paid any attention to the way I came in, although only one of them was dead. (25)

Philip Marlowe heeft zojuist ingebroken in een huis, maar de aanwezigen zijn niet verrast. Het eerste deel van de zin voldoet aan de verwachtingen van de lezer, maar het laatste deel, en dan met name het laatste woord, niet meer. Dit leidt tot het verrassingseffect: een dode kan immers geen aandacht besteden aan de persoon die de kamer binnenkomt, maar omdat in het eerste deel van de zin nog gesuggereerd wordt dat beide personen leven (de agens bij het werkwoord 'aandacht besteden aan' moet in leven zijn dit te doen) wordt de lezer (op een niet storende manier) verrast door de afwijkende, namelijk dode, agens. Dit sluit aan bij een eerder citaat van Chandler dat eerder al gebruikt werd om zijn schrijfstijl te illustreren:

Wat [de lezers] onthielden, wat ze achtervolgde, was bijvoorbeeld niet dat er een man vermoord werd, maar dat hij op het moment van zijn dood bezig was om een paperclip om te pakken[.]

De lezer zal zich deze passage uit *The Big Sleep* niet zo snel herinneren als een geslaagde inbraak, maar als een passage waarbij er geheel onverwacht een dode in de kamer aangetroffen werd. Ook zal de lezer zich verwonderen over het levende personage dat blijkbaar ook geen interesse toont in Marlowe's binnenkomst (later blijkt zij gedrogeerd te zijn). Uit onderzoek van onder andere MacDonald, wat hierna besproken zal worden, blijkt dat Chandler gekozen heeft voor de vloeiende lijn in de zinstructuur: eerst krijgt de lezer het gevolg van de inbraak te zien, namelijk het binnenkomen van de kamer, gevolgd door een beschrijving van wat Marlowe daar aantreft, en daarna nog het 'detail' dat ze lezer wakker schudt uit deze vloeiende beweging en het verrassingseffect aan de zin geeft.

#### *CHANDLER'S AMERICAN STYLE:*

##### EEN UITGEBREID ONDERZOEK NAAR ZINSLENGTE EN WOORDAANTAL

Een onderzoek van Susan Peck MacDonald genaamd 'Chandler's American Style' uit 2005 gaat zeer grondig in op Chandlers schrijfstijl. In haar inleiding licht ze toe hoe complex deze is:

Chandlers stijl wordt – net zoals die van andere schrijvers – vaak slechts gekarakteriseerd door impressionistische bijvoeglijke naamwoorden.

Adjectieven zoals *stoer* en *hard-boiled* drukken op juiste wijze uit wat men over het algemeen vindt van Chandlers stijl[,.] of wat schrijvers van zijn type, uit die tijd en uit die plaats verbindt, maar zulke adjectieven slagen er niet in uit te leggen welke taalonderdelen deze indruk wekken en hoe deze onderdelen

werken. [...] Met name Chandlers syntaxis vereist een analyse die verder gaat dan impressionistische bijvoeglijk naamwoorden.<sup>40</sup> (MacDonald 2005: 449)

Vele van deze 'oppervlakkige' analyses gebruiken ook termen als *fast-paced* ('vlot') om aan te geven dat de roman 'makkelijk' te lezen is, voornamelijk omdat deze in de zogenaamde spreektaal is geschreven. MacDonald legt echter uit dat, hoewel het lijkt alsof de taal in *hard-boiled novels* gebaseerd is op de gesproken taal van de 'gewone man', dit niet geheel het geval is. Ze gaat daarbij in op de essays van Chandler zelf en citeert enkele critici die Chandlers schrijfstijl trachten te omschrijven (maar hier vaak niet in slagen).

In haar onderzoek gaat MacDonald uitgebreid in op de zinstructuur in Chandlers proza. Veel critici tellen het gemiddelde aantal woorden in de zinnen en trekken daaruit de conclusie dat Chandler veel korte zinnen gebruikt. MacDonald is het in eerste instantie eens met deze conclusie. Ze legt uit dat een gemiddelde zin ongeveer 25 woorden bevat en dat Chandler in verhouding tot dit gegeven inderdaad vaak korte zinnen gebruikt (453). Het is echter te voorbarig om met enkel het *tellen* van woorden te concluderen dat Chandler korte zinnen maakt. Hierbij verwijst MacDonald naar een passage uit *Farewell, My Lovely* waarin de twee zinnen die zij citeert 172 woorden bevatten (gemiddeld 86 woorden per zin):

**We curved** through the bright mile or two of the Strip, past the antique shops with famous screen names on them, past the windows full of point lace and ancient pewter, past the gleaming new nightclubs with famous chefs and equally famous gambling rooms, run by polished graduates of the Purple Gang, past the Georgian-Colonial vogue, now old hat, past the handsome

---

<sup>40</sup> 'Chandler's style—like that of many other novelists—is often characterized only by impressionistic adjectives. Adjectives like *tough* or *hard-boiled* accurately convey a felt sense about Chandler's style or what unites novelists of his type, time, and place, but such adjectives fail to explain which language components create the impression and how those components work. [...] Chandler's syntax in particular requires an analysis that goes beyond impressionistic adjectives.'

modernistic buildings in which the Hollywood flesh-peddlers never stop talking money, past a drive-in lunch which somehow didn't belong, even though the girls wore white silk blouses and drum majorettes' shakos and nothing below the hips but glazed kid Hessian boots.

Past all this and down a wide smooth curve to the bridle path of Beverly Hills and lights to the south, all colors of the spectrum and crystal clear in an evening without fog, past the shadowed mansions up on the hills to the north, past Beverly Hills altogether and up into the twisting foothill boulevard and the sudden cool dusk and the drift of wind from the sea. (MacDonald 2005: 144-45)

In vergelijking tot een gemiddelde zin in Chandlers romans is deze passage vanuit stilistisch oogpunt erg opvallend: de zinnen zijn uitzonderlijk lang met betrekking tot de uiteindelijke conclusie van MacDonalds onderzoek, waaruit zal blijken dat Chandler inderdaad de voorkeur geeft aan korte zinnen.

Het effect van de zojuist geciteerde passage wordt omschreven als 'hypnotiserend en beeldend'<sup>41</sup> (453). MacDonald legt uit dat dit bewerkstelligt wordt door 'we curved' aan het begin van de zin te plaatsen:

Hoe lang deze passage ook zou worden, de lezer hoeft niet in spanning af te wachten op het werkwoord; in plaats daarvan gaat deze passage verder zonder dat terugkijken nodig is. Terwijl het gevoel van beweging hier gecreëerd wordt door weinig werkwoorden en met korte parallelle frasen,

---

<sup>41</sup> 'mesmeric and evocative'

gebruikt Chandler juist vaak korte zinnen met overvloedige werkwoorden om een vlotte [schrijfstijl] te creëren.<sup>42</sup> (MacDonald 2005: 454)

Het is gewenst om alvorens te beginnen met vertalen, een vertaalrelevante tekstanalyse te maken. Door de brontekst te analyseren wordt van tevoren al vastgesteld wat het effect is van bovengenoemde constructie, en idealiter wordt deze natuurlijk behouden in de vertaalde tekst. MacDonald trekt vier conclusies over Chandlers stijl, die nu kort samengevat zullen worden:

1. De lange zin is het bewijs dat Chandlers bewustzijn op het niveau van stijl terug te zien is in de romans zelf.
2. 'De lengte van deze 'zinnen' moet uitwijzen dat Chandler lange zinnen kán en zál schrijven, als hij dit wil. Dat hij dit meestal *niet* doet duidt aan dat zijn korte zinnen een belangrijk en bewust ('prominent and conscious') kenmerk van zijn stijl zijn.<sup>43</sup> (MacDonald 2005: 455)
3. MacDonald vergelijkt deze zinnen van Chandler met een lange zin uit een werk van Charles Darwin en merkt hierbij op dat de makkelijk te volgen en vloeiende opbouw van Chandlers stijl duidelijk anders is dan de opbouw van een grammaticaal ingewikkelde zin waarbij 'vlotheid' of ritme geen rol speelden. 'Zinslengte is dus alleen een belangrijk aspect van stijl wanneer het gezien wordt in relatie tot zinstructuur'<sup>44</sup> (MacDonald 2005: 455).
4. Ze concludeert als laatste dat het simpelweg tellen van woorden als je gewoonweg punt kunt toevoegen of verwijderen een onbetrouwbare methode is om te determineren of zinnen kort of lang zijn. Het gaat om de zinsstructuur

---

<sup>42</sup> However long the passage becomes, the reader need not wait in suspense for the verb; instead, the passage moves forward with no need to look back. While the sense of movement is created here with few verbs and with short phrases in parallel, however, more often Chandler uses short sentences with plentiful verbs to create a sense of fast pacing. (454)

<sup>43</sup> 'the length of these "sentences" should be evidence that Chandler can and will write long sentences when it suits him, so the fact that he ordinarily does *not* do so suggests his short sentences are a prominent and conscious feature of his style.'

<sup>44</sup> 'Sentence length, then, is an important aspect of style only when it is understood in relation to clause structure.'

in de hoofdzin (onderwerp-plus-werkwoord) en niet om waar de punten gezet worden. (MacDonald 2005: 455)

MacDonald werkt in haar onderzoek met het tellen van T-Units: de kortste eenheid in een zin die op zichzelf een volledig grammaticale zin voorstelt: één zin kan dus meerdere T-Units bevatten. Ze citeert een onderzoek van O'Hare uit de jaren zeventig waarin onderzocht was dat studenten uit 'grade twelve'<sup>45</sup> gemiddeld 14,4 woorden per T-Unit gebruikten, volwassen schrijvers gebruikten er 20,3. MacDonald concludeert hieruit:

Met deze maatstaven zijn de T-units die Chandler gebruikt onbetwist korter dan die van de gemiddelde volwassen schrijver en zijn ze over het algemeen ook korter dan die van schrijvers uit de 'twelfth grade'.<sup>46</sup> (MacDonald 2005: 456)

Chandler lijkt dus bewust voor het gebruik van korte zinnen te kiezen: hij laat immers zien dat hij wel in staat is lange zinnen te produceren, maar maakt zelf de keuze dit meestal niet te doen. Het tellen van T-units geeft een taalkundige onderbouwing aan deze stelling. MacDonalds onderzoek toont hierbij het volgende aan:

Data-analyse laat zien dat Chandler zeer weinig ondergeschikte bijzinnen gebruikt en dat hij in plaats daarvan *ideas* of zinnen voornamelijk door middel van *parataxis* met elkaar verbindt[.] Dat wil zeggen dat hij onafhankelijke zinnen met 'en' (of een andere nevenschikkende voegwoorden) verbindt in plaats van met een ondergeschikte bijzin [...]. Chandler maakt veel gebruik van samengestelde zinnen, en zelfs zijn [']simpele['] zinnen bevatten vaak

---

<sup>45</sup> Vergelijkbaar met het laatste jaar van de middelbare school in Nederland, de student is dan 17 of 18 jaar.

<sup>46</sup> 'By these measures, Chandler's T-units are decidedly shorter than those typical of adult writers and tend to be shorter than those of twelfth-grade writers.'



samengestelde ('*compound*') werkwoorden die verbonden worden door 'en'.<sup>47</sup>  
(MacDonald 2005: 455-6)

Natuurlijk onderbouwt MacDonald haar stelling met een voorbeeld, dat voor de duidelijkheid en volledigheid hierna getoond zal worden. 'And' is telkens dikgedrukt, en werkwoorden die bij één onderwerp horen zijn schuin weergegeven. De schuine strepen geven T-units of zinsdelen aan.

The door buzzer stopped humming / **and** a quick impatient rapping on the wood followed it. / Brody *put* hand in his pocket, on his gun, **and** *walked* over to the door **and** *opened* it with his left hand. / Carmen Sternwood pushed him back into the room by putting a little revolver against his lean brown lips. / Brody backed away from her with his mouth working **and** an expression of panic on his face. / Carmen *shut* the door behind her **and** *looked* neither at me nor at Agnes. / She stalked Brody carefully, her tongue sticking out a little between her teeth. / Brody *took* both hands out of his pockets **and** *gestured* placatingly at her. / His eyebrows designed themselves into an odd assortment of curves **and** angles. / Agnes *turned* the gun away from me **and** *swung* it at Carmen. / I *shot* my hand out **and** *closed* my fingers down hard over her hand **and** *jammed* my thumb on the safety catch. / It was already on. / I kept it on. / There was a short silent tussle, to which neither Brody nor Carmen paid any attention whatever. / I had the gun. / Agnes *breathed* deeply **and** *shivered* the whole length of her body. / Carmen's face had a bony scraped look / **and** her breath hissed. (MacDonald 2005: 85-86)

---

<sup>47</sup> Data analysis shows that Chandler is employing very few subordinate clauses and instead conjoining ideas or clauses largely through *parataxis*, that is, joining independent clauses with *and* (or another coordinating conjunction) rather than subordinating one clause or idea to another. Chandler relies heavily on compound sentences, and even his simple sentences tend to have compound verbs joined by *and*.

MacDonald concludeert aan de hand van dit voorbeeld het volgende over Chandlers taalgebruik, en met name over zijn werkwoordgebruik:

De werkwoorden vallen op[, en] dan niet alleen omdat het er zoveel zijn[,] maar ook omdat er zo weinig bepalingen worden gebruikt. Chandler lijkt 'and' in actiescènes te gebruiken om zijn werkwoorden te helpen een narratieve beweging aan te geven: om te helpen mensen in beweging te brengen en om handelingen in een serie aan te geven, in plaats van [het aangeven van] een rangorde.<sup>48</sup> (MacDonald 2005: 457)

Deze analyse is belangrijk voor het vaststellen van een vertaalstrategie en de voorwaarden voor het nabootsen van Chandlers stijl, waarover gelezen kan worden in hoofdstuk 8. Voordat dit aan bod komt, is het nog belangrijk om in te gaan op het literaire effect van deze bewuste stijlkeuzes. MacDonald legt uit dat het gebruik van korte zinnen met veel werkwoorden, weinig bepalingen en weinig bijzinnen bijdraagt aan het creëren van zinnen met een bepaald ritme, met een bepaald gevoel van de gesproken taal waar het genre zo bekend om staat:

Chandlers bereidheid om de langere, vaak periodieke zinnen, met meer bepalingen die zijn voorgangers vaak gebruikten op te breken en om het ritme en de melodie van de Amerikaanse spraak te horen en te recreëren maakt van hem misschien niet alleen een auteur van zijn eigen tijdperk maar een schepper van het proza van onze eigen tijd. De roman waarin misdaad, speurwerk en spanning centraal staat krijgt een unieke 'smaak' van het soort

---

<sup>48</sup> The verbs stand out not just because there are many of them but also because there are so few modifiers. Chandler seems to use *and* in action scenes to help his verbs convey a sense of narrative motion: to help put people in motion and to put acts into sequence rather than hierarchy.

proza dat snel vooruitgaat zodat het lijkt alsof gebeurtenissen elkaar in een rap, en niet gestaag, tempo opvolgen.<sup>49</sup> (MacDonald 2005: 465)

#### ZINSLENGTE IN DE PRAKTIJK: OMSCHRIJVING VERSUS DIALOOG

Het onderzoek van MacDonald is zeer uitgebreid en wordt onderbouwd met duidelijke voorbeelden. Toch is het belangrijk om op te merken dat verder is gebleken dat het (in *The Big Sleep*) vooral de dialogen zijn die zo kort mogelijk gehouden worden. In het te vertalen stuk is dit zeer duidelijk te merken. In het eerste hoofdstuk omschrijft personage Marlowe het huis van de familie Sternwood:

The main hallway of the Sternwood place was two stories high. Over the entrance doors, which would have let in a troop of Indian elephants, there was a broad stained-glass panel showing a knight in dark armor rescuing a lady who was tied to a tree and didn't have any clothes on but some very long and convenient hair. The knight had pushed the vizor of his helmet back to be sociable, and he was fiddling with the knots on the ropes that tied the lady to the tree and not getting anywhere. I stood there and thought that if I lived in the house, I would sooner or later have to climb up there and help him. He didn't seem to be really trying. (Chandler 1939: 3)

Deze passage telt 125 woorden en bestaat uit vijf zinnen. Dat komt uit op gemiddeld vijftwintig woorden per zin. De tweede en de derde zin zijn het langst: zij bestaan respectievelijk uit achtenveertig en vierendertig woorden. Chandler maakt eenmaal gebruik van een bijzin: 'which would have let in a troop of Indian elephants' en het

---

<sup>49</sup> However, Chandler's willingness to cut up the longer, more modified, and more often periodic sentences of his literary predecessors and to hear or recreate the rhythm and melody of American speech may make him not just an author of his own era but a creator of the prose of our own era. The novel of crime, detection, and suspense gains its distinctive flavor from the kind of prose that moves forward at a quick pace so that events seem to succeed each other with speed rather than in leisure.

typerende 'and' komt vier maal voor. Wanneer Marlowe voor het eerst spreekt, worden de zinnen echter beduidend korter:

'Tall, aren't you?' she said.

'I didn't mean to be.'

Her eyes rounded. She was puzzled. She was thinking. I could see, even on that short acquaintance, that thinking was always going to be a bother to her.

'Handsome too,' she said. 'And I bet you know it.' I grunted.

'What's your name?'

'Reilly,' I said. 'Doghouse Reilly.' (Chandler 1939: 4)

De langste zin in dialoog, 'And I bet you know it', telt slechts zes woorden. De zin begint met 'And', wat ongebruikelijk is in geschreven taal maar in de spreektaal juist veel voorkomt. Dit maakt de dialoog realistisch en herkenbaar voor de lezer. Bij dialogen is Chandlers stijl dus het best te omschrijven als 'no-nonsense' (zie Porter, hoofdstuk 6). De dialogen zijn kort, vlot en er wordt geen woord teveel gesproken door de personages. Dit lijkt nog steeds in samenhang te zijn met de *Black Mask* stijl: geen mooie literaire effecten, alleen tempo en spanning. Dit geeft dan ook het dagelijkse taalgebruik van de 'gewone Amerikaan' weer. Dat het taalgebruik van de gemiddelde Nederlander hier erg van afwijkt, zal in het volgende hoofdstuk blijken. Dit plaatst een kanttekening bij het onderzoek van MacDonald, omdat zij geen rekening gehouden lijkt te hebben met het verschil tussen dialoog en omschrijving, hoewel haar voorbeelden bijna alleen beschrijvende passages beslaan. Daarnaast is haar onderzoek zeer uitgebreid en daarmee zeer bruikbaar voor deze scriptie.

## CONCLUSIE

Chandler was een unieke schrijver: hij was één van de eersten die het plot niet vooraan stelde bij een misdaadroman, maar die de literaire effecten die zo lang als onbelangrijk beschouwd werden weer nieuw leven inblies. In *The Master of Suspense*

is al aangetoond dat ingewikkelde plots met veel aanwijzingen later zeker weer een terugkeer gevonden hebben in de misdaadliteratuur. Hoewel de *clue puzzle* dus populair blijft, speelt deze geen rol in de romans van Chandler. Spanning wordt in Chandlers romans dus niet gecreëerd door *red herrings* in de tekst te verstoppen en hiermee de lezer op het verkeerde spoor te zetten. Het plot in een *hard-boiled* roman is anders opgebouwd, maar de verhalen van Chandler zijn daarentegen absoluut niet eenvoudig; in de *hard-boiled* roman worden vaak meerdere moorden gepleegd en lopen verschillende zaken door elkaar, zoals beschreven in het eerste hoofdstuk van dit deel (hoofdstuk 6). De detective komt door slim speurwerk en ondervragingen tot ontdekkingen, en heeft hier geen spoor aan aanwijzingen voor nodig.

Chandler's romans bevatten verder talloze bijzondere, in het oog springende vergelijkingen die het literaire gehalte van zijn misdaadverhaal benadrukken en die later bekend zouden staan als Chandlerisms. Humor, emotie en vlotte dialoog zijn de voornaamste aspecten die een lezer zich herinnert na het lezen van een roman van Chandler, en het zogenaamde 'verrassingseffect' is hier mede verantwoordelijk voor. 'Suspense' is nog steeds een belangrijk aspect, maar dit wordt op een andere manier bewerkstelligd dan in een moderne literaire thriller. Het is dan ook belangrijk dat eerder genoemde aspecten in de vertaling behouden worden, en in het volgende hoofdstuk zullen strategieën uiteengezet worden die hiervoor gebruikt kunnen worden. De vertaler dient hierbij ook zeker rekening te houden met de lengte van de zinnen, en het tellen van woorden zal hierbij uitkomst bieden. Vaak een afweging gemaakt moeten waarbij zinslengte tegenover literaire effecten komt te staan.

## HOOFDSTUK 8

### VERTAALPROBLEMEN EN OPLOSSINGEN

#### *Vertaalproblemen specifiek voor het genre, het boek en bijbehorende strategieën*

In dit hoofdstuk zal met behulp van de conclusies uit de twee voorgaande hoofdstukken een strategie bepaald worden voor het vertalen van *The Big Sleep* naar het Nederlands. Het is daarbij belangrijk om vooraf een doel vast te stellen voor de vertaling, met bijbehorende eisen waaraan deze dient te voldoen. Zo spoort Christine Nord vertalers aan om door middel van een brontekstanalyse de doeltekstfunctie te bepalen, en beweert dat de vertaalproblemen hierbij als vanzelf zouden oplichten (Nord 2010: 145-52). Deze uitspraak blijkt in de praktijk niet altijd van toepassing, maar toont desalniettemin aan dat een goede brontekstanalyse met bijbehorende strategie het gemakkelijker maakt vertaalproblemen en bijbehorende oplossingen te identificeren.

De aanleiding voor het maken van deze vertaling is het resultaat van verbazing over het niet meer verkrijgbaar zijn van een (moderne) Nederlandse vertaling van *The Big Sleep*; de enige bestaande vertaling van uitgever A.W. Bruna uit 1973 met als titel *Het grote slapen*, vertaald door Johanna van Woensel, wordt niet meer herdrukt. Als hoofdvraag wordt daarbij de volgende vraag als rode draad gebruikt door deze scriptie:

Welke stilistische en narratologische vertaalproblemen met betrekking tot het genre *hard-boiled detective* en het behouden van de spanningsboog doen zich voor in *The Big Sleep* van Raymond Chandler en met welke strategieën kunnen deze worden opgelost?

Het doel van deze vertaling is het produceren van een goed en vlot leesbaar verhaal dat de moderne lezer van (literaire) thrillers en detectives zal aanspreken. Hierbij worden de originele omstandigheden waarin het verhaal geschreven werd en het originele doel (vermaken, escapisme) in gedachten gehouden. Ook dient het verhaal trouw te zijn aan Chandlers *hard-boiled* stijl, wat voor een extra uitdaging zorgt. Aan de hand van het onderzoek van MacDonald is in het vorige hoofdstuk vastgesteld welke stilistische kenmerken horen bij Chandler's verhalen, en daarmee samenhangend zullen de stilistische vertaalproblemen vastgesteld worden. Vervolgens wordt ingegaan op narratologische problemen, waaronder realia en humor. *Red herrings* spelen geen significante rol in deze tekst en zullen daarom niet besproken worden.

#### ZINSLENGTE EN SPANNING

In het voorgaande hoofdstuk is taalkundig onderbouwd dat Chandler kortere zinnen, en daarmee ook kortere T-units gebruikt dan de gemiddelde volwassen schrijver. Het behouden van dergelijke korte zinnen en T-units in het Nederlands zorgt voor vertaalproblemen omdat algemeen bekend is dat Nederlandse vertalingen langer zijn dan het origineel door verschillen tussen de twee taalgroepen. Meestal leidt dit niet tot problemen. Wanneer het echter noodzakelijk is om de vertaling zo kort mogelijk te houden is de lengte van de tekst wel degelijk van belang. In diverse artikelen in *The Voices of Suspense and Their Translations in Thrillers* laten verschillende onderzoekers door middel van *case studies* zien dat het verlengen of opbreken van zinnen tevens invloed kan hebben op de spanningsboog in het verhaal. MacDonald legde eerder al uit dat Chandlers zinnen zo opgebouwd zijn dat de lezer een vloeiende beweging ervaart: hoofdwkwoorden komen aan het begin van de zin en de lezer hoeft niet terug te kijken of te wachten. Dit is lang niet altijd gebruikelijk in het misdaadgenre. In *The Voices of Suspense* wordt namelijk getoond dat spanning

vaak gecreëerd wordt door zinsdelen uit elkaar te halen. Karen Seago, die al eerder genoemd werd in *The Master of Suspense*, schrijft bijvoorbeeld in haar artikel:

Onderzoek heeft uitgewezen dat informatie in hoofdzinnen makkelijker onthouden kan worden dan informatie in bijzinnen. [...] De mogelijkheid voor auteurs om hun lezers te misleiden door overduidelijke aanwijzingen en valse sporen ('*red herrings*') in bijzinnen te plaatsen is daarom overduidelijk. Maar dit heeft ook cruciale relevantie voor vertaalstrategieën. Om een idiomatische en stilistisch vloeiende tekst te produceren is het vaak nodig om de zinsstructuur te reorganiseren in de doeltaal en zulke reorganisaties houden vaak in dat eenheden verschuiven van hun positie in de bijzin naar een hoofdzin.<sup>50</sup> (Seago 2014: 215)

Bij dit onderzoek moeten twee opmerkingen gemaakt worden met betrekking tot de relevantie. Allereerst gaat Seago met name in op werken van Agatha Christie en de vertalingen hiervan in het Duits. Christie's werk behoort tot de klassieke Britse stijl (zie hoofdstuk 6), waar aanwijzingen in de vorm van een puzzel voor zowel de lezer als de detective de rode draad in het verhaal vormen. In *hard-boiled* detectives zijn dergelijke aanwijzingen een stuk minder belangrijk voor het plot, en daarom minder vaak aanwezig in het verhaal. Bij het 'verrassingseffect' van Chandler is het echter wel belangrijk dat de vertaler de volgorde behoudt om dit beoogde effect in stand te houden. Het daarbij genoemde voorbeeld<sup>51</sup> laat zien dat het reorganiseren van de zinsstructuur waarbij het dode personage vooraan in de zin komt te staan, het verrassingseffect volledig teniet zou doen. Seago's observatie heeft dus zeker nog relevantie voor vertaalproblemen in *The Big Sleep*.

---

<sup>50</sup> '[R]esearch has shown that information in main clauses is more easily remembered than information in sub clauses.' The opportunities for authors to misdirect their readers by hiding obvious clues in sub clauses and placing red herrings in main clauses are obvious. But this also has crucial relevance for translation strategies. In order to produce an idiomatic and stylistically fluent text, it is frequently necessary to reorganise sentence structure in the target language and such arrangements frequently mean that units of meaning are shifted from their position in the in a subordinate clause to a main clause.'

<sup>51</sup> Neither of the two people in the room paid any attention to the way I came in, although only one of them was dead. (Chandler, *The Big Sleep*, 25)



Ook toonde MacDonald met haar onderzoek aan dat Chandler zeer weinig gebruikt maakt van ondergeschikte bijzinnen en dat hij vooral voegwoorden (met name 'and') gebruikt om verbindingen aan te geven. Dit maakt de bevindingen van Seago wederom bruikbaar: MacDonald demonstreerde namelijk ook dat Chandler wel in staat is lange zinnen met onderschikking te schrijven, en dat deze ook (dan wel sporadisch) voorkomen in zijn werk. Tijdens het vertalen is het dus belangrijk om bij een dergelijke instantie meteen op zoek te gaan naar verborgen informatie en eventuele aanwijzingen, en om er dan voor te zorgen dat deze in de doeltekst in dezelfde vorm blijft bestaan.

Het 'reorganiseren van de zinsstructuur', dat door Seago als een veelvoorkomende techniek wordt genoemd om een verhaal vloeiend en vlot leesbaar in de doeltaal te maken, is dus ook bij *hard-boiled* detectives niet altijd gewenst. Omdat Chandler's *hard-boiled* werken juist bekend staan om deze twee eigenschappen (vloeiend en vlot), zal hier vaak een keuzemoment optreden voor de vertaler dat grofweg verdeeld kan worden in twee opties:

- a) de zin wordt langer en/of verandert van volgorde om vlotheid te creëren, of
- b) de volgorde wordt behouden om aanwijzingen en/of verrassingseffecten op dezelfde manier te presenteren als in de doeltaal, hoewel dit dan afbreuk doet aan de vlotheid van het verhaal.

Wat hier name tot vertaalproblemen leidt is het gebruik van komma's, en het veelvuldige gebruik van 'and'. In het Nederlands is het opsommen van handelingen, voorwerpen of beschrijvingen door telkens 'en' te gebruiken zeer ongebruikelijk en met name bij een literaire tekst zal dit als storend ervaren worden. De keuze voor de vertaler die zojuist gegeven werd, komt hier dan ook aan bod: kiest de vertaler ervoor om trouw te blijven aan de stijl en dus 'en ... en ... en' te gebruiken, wat de tekst minder vloeiend kan maken, of wordt 'en' vervangen door een ander woord, door een komma (en daarmee weggelaten), of is er nog een andere oplossing

mogelijk die bijdraagt aan de vloeiendheid van de tekst. Het is niet mogelijk om vooraf te bepalen wat de beste keuze is. Dit moet blijken uit de praktijk en is dus afhankelijk van de zinnen en hun context. Telkens moet gekeken worden wat het behouden van 'en ... en ... en' voor effect heeft en hoe dit de leesbaarheid van de tekst beïnvloedt. In de voetnoten zal besproken worden voor welke oplossing gekozen is wanneer hier veranderingen in zijn aangebracht.

Daarnaast moet nog opgemerkt worden dat, zoals al vermeld in hoofdstuk 7, het tellen van het aantal woorden een te oppervlakkige manier is om te bepalen of de vertaling 'te lang' is of niet. Het is daarom belangrijk om te kijken naar het gedeelte van de zin dat verlengd wordt, en op welke manier dit gebeurt. In bepaalde gevallen is er namelijk maar één optie voor de vertaler: wanneer een Engels begrip dat bestaat uit één woord, in het Nederlands alleen bekend is als een omschrijving of een vaste uitdrukking die bestaat uit meerdere woorden, is het verlengen van de tekst niet te voorkomen. Dit kan dan ook niet gezien worden als inbreuk op de stijl, maar is het resultaat van taalverschillen tussen twee talenparen (Nord 2010: 145-52). Bij het vertalen naar het Nederlands komt de vertaler echter ook vaak in de verleiding om pragmatische partikels te gebruiken. Deze maken de tekst immers prettiger om te lezen en deze optie zal naar voorspelling vooral voorkomen bij het vertalen dialogen. Hier moet dus goed opgelet worden: is het wenselijk om de tekst in dialogen te verlengen, of niet.

Vaak zullen stukken tekst (origineel en vertaling) in voetnoten en in de conclusie met elkaar vergeleken worden door middel van het tellen van woorden, maar hierbij wordt altijd rekening gehouden met de functie van de woorden in de tekst. Is de tekst langer geworden door het (overmatig) gebruik van partikels, of was het verlengen van de tekst noodzakelijk om deze in correct en vloeiend Nederlands te vertalen?

## SPREEKTAAL EN DIALOOG IN VERTALING: REALISME EN REALIA

Eerder is uitgelegd dat *hard-boiled* verhalen over het algemeen niet bekend staan om hun literaire kwaliteit: actie en spanning zijn het voornaamst en dit werd in het verhaal gebracht door middel van spreektaal en korte zinnen. Chandler wijkt hiervan af en heeft in zijn romans wel degelijk aandacht besteed aan de literaire kwaliteit waarbij emoties en dialogen zeer belangrijk zijn. In *The Voices of Suspense* zijn, zoals eerder vermeld, diverse *case studies* bijeengebracht waarbij onderzoek gedaan wordt naar vertalingen van detectives en thrillers uit diverse brontalen en in verschillende doeltalen. Niet alle artikelen zijn relevant voor deze analyse, daarom wordt alleen op hun overeenkomsten ingegaan. In de inleiding van deze verzameling wordt namelijk een aantal belangrijke uitspraken gedaan over het vertalen van buitenlandse elementen in detectives en thrillers. De inleiding is daarom ook zonder meer bruikbaar voor deze vertaalrelevante tekstanalyse. Over dialoog en de moeilijkheid om dit in verschillende talen, en verschillende geografische en sociale contexten correct over te brengen, wordt het volgende gezegd:

In misdaadverhalen en films, waar de spraak van de karakters één van de belangrijkste middelen is om spanning om te bouwen, moet de vertaler op één of andere manier zien te compenseren voor deze onmogelijkheid. In dit boek laten de auteurs [van de artikelen] zien hoe sommige vertalers hun eigen systeem voor doeltalen hebben gecreëerd om de spreektaalige toon en retorische stijl van de verteller over te brengen. De karakteristieke buitenlandse elementen in misdaadverhalen worden op zeer diverse manieren behandeld[:] van het neutraliseren tot weglaten van buitenlandse elementen in de vertalingen tot het geven van een buitenlands karakter in de vertaling bij begroetingen en uitdrukkingen, waarbij de karakters een exotische twist krijgen hoewel zij in het origineel helemaal niet buitenlands zijn.<sup>52</sup> (14)

---

<sup>52</sup> 'In crime fiction and film, where the speech of the characters is one of the most important resources in suspense building, the translator has to compensate in some way for this impossibility. In the present volume, the authors show how some translators

Uit de *case studies* is gebleken dat elke vertaler anders omgegaan is met de buitenlandse elementen in een tekst. Er wordt hier alleen op het taalgebruik van de (hoofd)personages gewezen, maar deze bevinding kan ook toegepast worden op realia. Verschuivingen in de tekst kunnen invloed hebben op de spanning in een tekst, en afhankelijk van tekstsoort, schrijfstijl, brontaal en doeltaal zal de vertaler de juiste strategie moeten kiezen. Cadera en Pintarić concluderen echter dat:

De complexiteit van en de moeilijkheid in het overbrengen van spanning lijkt ons tot de conclusie te leiden dat het onmogelijk is om rekening te houden met alle middelen op dezelfde manier als dat in de brontekst gedaan is.<sup>53</sup> (Cadera 2014: 15)

Helaas kan er dus wederom niet één strategie gepresenteerd worden die toepasbaar is op alle dialogen en cultuurspecifieke elementen in *The Big Sleep*. Het is daarom belangrijk om nu eerst naar de verschillende opties te kijken, en aan de hand daarvan te bepalen welke geschikt kunnen zijn bij het vertalen van *The Big Sleep*.

In eerdere hoofdstukken is geconcludeerd dat spreektaal en realistisch taalgebruik belangrijk zijn in *hard-boiled* romans, en dat dialogen in Chandlers werk vaak kort en bondig zijn. Een veelgebruikte en goede tactiek om een dialoog levendig en realistisch te maken in het Nederlands, is het gebruik van pragmatische partikels, ook wanneer deze in de brontaal niet of sporadisch gebruikt worden. Zoals eerder genoemd zal dit tot problemen leiden bij het vertalen van *The Big Sleep* wanneer vastgehouden wordt aan Chandlers typerende stijl: zo kort en zo vlot mogelijk. Het

---

create their own system for target languages in order to produce the colloquial tone and the rhetorical style of the narrator. The very characteristic foreign elements in crime fiction are treated in very different manners, from neutralization or omission of the foreign element in the translations, to the use of foreignised features in the translation of greetings and commonplace sayings, giving the characters an exotic flair, although in the original they are not foreigners.'

<sup>53</sup> 'The complexity of and difficulty in transferring the voices of suspense seems to lead us to the conclusion that it is impossible to take into account all devices in the same way they are used in the source text.'

is dus uiterst belangrijk een goede balans te vinden tussen geloofwaardigheid van de dialoog en het behouden van de stijl van het origineel. Hier kan dus wel geconcludeerd worden dat het overmatig gebruik van partikels in de dialogen in het Nederlands waarschijnlijk onwenselijk is, maar in de praktijk moet nog blijken of dit tot een leesbaar geheel zal leiden.

In de analyse van de vertaling en in de voetnoten zullen veranderingen wanneer relevant op syntactisch en semantisch niveau onderverdeeld worden volgens de classificaties<sup>54</sup> van Andrew Chesterman zoals hij deze voorstelt in 'Vertaalstrategieën: een classificatie', opgenomen in *Denken over vertalen*. Verschuivingen op syntactisch en semantisch niveau zullen echter alleen aangeduid worden wanneer deze relevant zijn voor de hoofdvraag, dat wil zeggen, wanneer zij relevantie hebben met betrekking tot Chandlers schrijfstijl en het overbrengen van deze stijl in het Nederlands.

Het onderwerp zinslengte en woordaantal wordt bij dezen afgesloten en de komende subonderwerpen zullen zich volledig richten op narratologische vertaalproblemen, waaronder realia en cultuurspecifieke elementen in zowel dialogen als omschrijvingen.

### HISTORISCHE CONTEXT: REALIA EN CSE'S<sup>55</sup>

Omdat ook realisme een belangrijke rol speelt in *hard-boiled* verhalen, moet een vertaler zeker vooraf een strategie bepalen met betrekking tot naturaliseren,

---

<sup>54</sup> Omdat hier slechts sporadisch van gebruikt gemaakt zal worden, zullen deze categorieën hier niet afzonderlijk besproken worden, maar wanneer uitleg nodig is zal deze verschaft worden in de voetnoot zelf.

<sup>55</sup> De term realia wordt geïntroduceerd in *De vertaling in realia* van Diederik Grit. 'Met de term 'realia' [...] wordt in ruime zin worden twee verschijningsvormen aangeduid: - de concrete unieke verschijnselen of categorale begrippen die specifiek zijn voor een bepaald land of cultuurgebied en die elders geen of hooguit een gedeeltelijke equivalent kennen; - de voor deze verschijnselen/begrippen gebruikte termen' (189). Met een CSE wordt cultuurspecifiek element bedoeld, zoals gedefinieerd door Javier Franco Aixelá in *Cultuurspecifieke elementen in vertalingen*: 'Over het algemeen worden die elementen als cultuurspecifiek beschouwd die behoren tot de meest arbitraire gebieden van elk linguïstisch systeem en daarom bij het vertalen in een andere taal problemen zullen opleveren, zoals namen van lokale instituties, straten, historische figuren, plaatsen, personen, tijdschriften, kunstwerken, enz.' (197). Omdat de termen dezelfde elementen in de vertaling omvatten zullen beide termen door elkaar gebruikt worden om vreemde elementen in de tekst aan te duiden.

exotiseren, moderniseren en historiseren: begrippen die door Holmes worden geïntroduceerd in 'De brug bij Bommel herbouwen' (2010: 183-88). Het realisme uit Los Angeles in de jaren '30 zal namelijk ver afwijken van het 'realisme in Nederland in 2016'. Ervan uitgaand dat het doel van een *hard-boiled* roman in de jaren '30 vooral was om de lezer te vermaken, om als escapisme te dienen en om vlot gelezen te kunnen worden, zal het in eerste instantie erop lijken dat de strategieën 'naturaliseren' en 'moderniseren' hier de uitkomst bieden. Het doel van deze vertaling is immers het opnieuw leven inblazen van *The Big Sleep* in de Nederlandse misdaadliteratuur. Een exotiserende strategie zal ertoe leiden dat de lezer vaak realia tegenkomt die verder niet toegelicht worden, en kan diverse negatieve gevolgen hebben op de leeservaring. Zo kan de vaart uit het verhaal gehaald worden omdat de lezer besluit onbekende termen op te zoeken, of kan het leesplezier verminderd worden omdat de lezer bepaalde termen en uitdrukkingen niet begrijpt. Moderniseren wijst hier vooral op het taalgebruik in het verhaal, dus op het stilistische en niet op het narratologische niveau. Aan de context zal niets veranderd worden; de roman speelt zich nog steeds af het Los Angeles in de jaren '30 van de vorige eeuw en wordt niet verplaatst naar een modernere tijd.

Op narratologisch niveau kan historiseren echter nog steeds een uitkomst bieden, dan wel in combinatie met het verschaffen van uitleg aan de lezer. Aan de hand van het artikel 'De vertaling in realia' van Diederik Grit zullen enkele strategieën toegelicht worden die gebruikt kunnen worden voor de realia in *The Big Sleep*. Grit geeft acht verschillende opties: (1) handhaving; (2) leenvertaling; (3) benadering; (4) omschrijving of definiëring in de doeltaal; (5) kernvertaling; (6) adaptatie; (7) weglating en als laatste, (8) een combinatie van vertaalstrategieën (Grit 2010: 192-3). Afhankelijk van de tekstsoort, het doel van de vertaling, en de doelgroep, zal de vertaler besluiten welke optie het meest gangbaar is (Grit 2010: 190). Het is onmogelijk om vooraf één van deze acht opties te selecteren die voor alle realia gebruikt kan worden.

Eerder is besloten dat het belangrijk is dat trouw gebleven wordt aan Chandler's stijl, waarbij onder andere korte, vlotte, vloeiende zinnen horen, en dat de scherpte van de dialoog en de humor in tact blijft omdat Chandler hier zijn kracht uit put. Dit maakt het gebruik van een aantal van bovengenoemde strategieën minder waarschijnlijk. Het geven van een 'omschrijving of definiëring in de doeltaal' wordt hierdoor minder goed toepasbaar, hoewel dit een veelgebruikte strategie is bij het literair vertalen, en dan wel in combinatie met 'handhaving'. Het behouden van de originele term met (eventueel) een omschrijving of definiëring doet immers geen afbreuk aan het origineel en zorgt ervoor dat de originele term later in de tekst zonder toelichting gebruikt kan worden. Een praktijkvoorbeeld hiervan is de naam van een supermarktketen in een vertaling die niet bekend is in Nederland: wanneer de vertaler eenmaal toegelicht heeft dat '7/11' een supermarkt betreft, kan deze term later zonder problemen voor de lezer terugkeren in de tekst. Dit maakt deze strategie dan ook vooral inzetbaar voor terugkerende termen. Het eenmalig voorkomen van cultuurspecifieke elementen zorgt voor meer problemen. In hoofdstuk 7 werd een voorbeeld gegeven van een *Chandlerism*:

*Even on Central Avenue, not the quietest dressed street in the world, he looked about as inconspicuous as a tarantula on a slice of angel food.*

'Angel food' verwijst naar een (ronde) taart gemaakt van biscuitdeeg (*sponge cake*) die erg bekend is in de Verenigde Staten. Het contrast met de vogelspin is erg groot, en dit zorgt voor een beeldende en bovendien humoristische vergelijking voor de Amerikaanse lezer. In Nederland kan 'angel food' niet als bekend verondersteld worden, en het handhaven van de term zal voor veel lezers niet duidelijk genoeg weergeven dat het hier om een lichte, luchtige taart gaat. In een dergelijk geval zou een 'benadering' (een min of meer overeenkomende doeltaaluitdrukking), 'kernvertaling' (waarbij slechts de kern van de betekenis wordt weergegeven) of een 'adaptatie' (waarbij de functie van de doeltaaluitdrukking centraal staat) een optie

zijn, hoewel dit tot gevolg kan hebben dat de vertaling afgevlakt wordt. Het originele beeld kan verloren gaan, of de zin kan (te) lang worden.

Tijdens het vertalen moet voor elk cultuurspecifiek element individueel bepaald worden of 'handhaving', 'handhaving in combinatie met omschrijving of definiëring in de doeltaal' of 'benadering, kernvertaling of adaptatie' de meest geschikte oplossing is en welk effect dit zal hebben op de lengte en het ritme van de zin. Het is onmogelijk dit van tevoren vast te stellen, en deze keuze zal dus tijdens het vertalen gemaakt moeten worden. In voetnoten zal (waar relevant) worden toegelicht voor welke strategie gekozen is en waarom.

## CONCLUSIE

*The Big Sleep* is zowel een humoristische als een spannende roman waarin dialoog met korte zinnen en Amerikaanse begrippen belangrijke aangrijpingspunten zijn bij het maken van een vertaling. De vertaalproblemen die verwacht worden, zullen nu kort samengevat worden:

- Het zo kort mogelijk houden van de dialogen zonder afbreuk te doen aan de leesbaarheid van de tekst zal het grootste probleem vormen voor deze tekst omdat men in het Nederlands geneigd is (teveel) partikels te gebruiken.
- Het behouden van de zinsvolgorde wanneer dit van belang is om aanwijzingen of het zogenaamde 'verrassingseffect' te behouden is belangrijk, en daarbij moet er ook voor gezorgd worden dat de zin niet geforceerd overkomt in het Nederlands omdat men teveel aan de originele volgorde vasthoudt.
- Het behouden van de humor, droge opmerkingen en bijzondere vergelijkingen in het Nederlands zal ook voor moeilijkheden zorgen omdat uitdrukkingen en conventies van taal tot taal verschillen. Het is belangrijk dat



de humor zo goed mogelijk overkomt in het Nederlands, zonder er teveel aan de brontekst wordt veranderd.

- Ook zullen cultuurspecifieke elementen voor vertaalproblemen zorgen. Omdat het onmogelijk is van tevoren één tactiek vast te stellen, moet telkens opnieuw bepaald worden of het beeld nog herkenbaar is voor een modern Nederlands doelpubliek, of dat er voor een andere oplossing dan 'behouden' gekozen moet worden.

Om dit te bereiken, zal als volgt te werk gegaan worden:

- De dialogen in de vertaling zullen zo kort mogelijk gehouden worden, mits dit realistisch over zal komen op de lezer. Er zal vaak een overweging gemaakt moeten worden: is het belangrijker om de zin zo kort mogelijk te houden om trouw te blijven aan Chandlers korte zinnen, of is het beter om toch wat pragmatische partikels of andere woorden toe te voegen om eer te doen aan de spreektaaligheid. Deze keuze moet telkens opnieuw gemaakt worden, en alleen achteraf kan bepaald worden welke van deze twee opties het meest gebruikt is en waarom.
- Hetzelfde geldt voor realia: er wordt nu verondersteld dat het beeld over het algemeen belangrijker is dan het begrip, en dat er dus vaak genaturaliseerd zal worden omdat dit bijdraagt aan een prettige en vlotte leeservaring. Dit moet echter niet tot effect hebben dat het voor de lezer niet langer duidelijk is waar en wanneer de roman zich afspeelt. In de conclusie, te lezen in hoofdstuk 11, zal geëvalueerd worden of deze strategieën aansloten bij het daadwerkelijke vertalen, of dat tijdens het vertalen toch besloten is om anders te werk te gaan.

## HOOFDSTUK 9

### VERTAALVERGELIJKING

*The Big Sleep* is vertaald door Johanna van Woensel, in 1973 gepubliceerd door A.W. Bruna uitgevers onder de naam 'Het grote slapen', onder andere uitgegeven als pocketversie in de serie 'crime classics'. Deze druk is inmiddels niet meer in de reguliere verkoop. In 1967 verscheen deze vertaling onder de naam 'Welterusten, Mr Marlowe'. De eerder genoemde pocketversie is gebruikt als bron voor deze vertaling. Op de eerste pagina van het boek is een korte recensie te lezen waarin ook aandacht geschonken wordt aan de vertaling. Martin Schouten wordt hier geciteerd, die in het Algemeen Handelsblad het volgende heeft geschreven over de vertaalster: 'Zij heeft haar werk kennelijk met liefde en toewijding gedaan – er zijn veel echte vondsten...' (n.p.). Schouten lijkt positief over de vertaling, hoewel hij geen concrete voorbeelden biedt.

Door middel van een aantal steekproefsgewijze vergelijkingen, zoals Kitty M. van Leuven-Zwart suggereert in het artikel 'Een goede vertaling, wat is dat?' (van Leuven-Zwart 2010: 225-34), tussen de brontekst en de vertaling zal nu bepaald worden hoe de vertaalster met de tekst omgegaan is en wat mogelijk haar vertaalstrategie is geweest. Een willekeurige passage uit de brontekst werd vergeleken met de corresponderende passage uit de vertaling, en wanneer deze passage relevante verschuivingen vertoonde is deze opgenomen in dit hoofdstuk. Een dergelijke vergelijking kan wellicht ook verklaren waarom deze vertaling niet meer herdrukt is: als er veel fouten in de tekst te vinden zijn, zou dit één van de redenen kunnen zijn. De geselecteerde stukken zijn allen afkomstig uit de hoofdstukken 1 tot en met 5, welke opnieuw vertaald zijn voor deze scriptie. Omdat woordaantal en zinslengte in grote lijnen een belangrijke rol speelt voor het trouw blijven aan Chandler's stijl, zal na elk citaat het aantal woorden tussen haakjes

weergegeven worden. Zoals vermeld in hoofdstuk 8 zal daarbij niet alleen aandacht besteed worden aan het aantal woorden, maar ook aan de functie van deze woorden.

### PASSAGE 1

Het eerste stuk dat vergeleken werd en ook direct verschuivingen vertoonde, staat op de eerste pagina van het boek. Marlowe beschrijft hier het huis van de familie Sternwood.

The main hallway of the Sternwood place was two stories high. Over the entrance doors, which would have let in a troop of Indian elephants, there was a broad stained-glass panel showing a knight in dark armor rescuing a lady who was tied to a tree and didn't have any clothes on but some very long and convenient hair. The knight had pushed the vizor of his helmet back to be sociable, and he was fiddling with the knots on the ropes that tied the lady to the tree and not getting anywhere. I stood there and thought that if I lived in the house, I would sooner or later have to climb up there and help him. He didn't seem to be really trying. (Chandler 1939: 3) (125w)

De grote hal van het buiten van de familie Sternwood was twee verdiepingen hoog. Boven de dubbele buitendeuren, waar een kudde Indische olifanten door naar binnen had kunnen komen, was een breed gebrandschilderd raam aangebracht, waar een ridder in donkere wapenuitrusting in te zien was, druk doende om een Damen te redden die aan een paal was gebonden. De dame was volmaakt ontkleed, maar gelukkig in het bezit van lange haren die in haar situatie bijzonder goed van pas kwamen. De ridder had het vizier van zijn helm opengeschoven om het geheel wat gezelliger te maken, en hij was druk bezig de knopen van het touw dat de dame aan de boom gebonden hield, te ontwarren, zonder merkbaar succes. Ik stond daar en dacht dat als ik in dat huis woonde, ik me vroeg of laat gedwongen zou voelen naar boven te

klimmen om hem een handje te helpen. Het leek me niet dat hij echt zijn best deed. (Van Woensel 1973: 3) (159w)

Deze passage is in hoofdstuk 7 al eens aan bod gekomen, waarbij uitgelegd werd dat de zinnen in het origineel hier langer zijn dan gemiddeld in Chandlers werken. Ook is te zien dat de vertaling meer woorden telt dan het origineel: 159 tegenover 125. Bij een vertaling is dit niet uitzonderlijk, maar toch is het interessant om aan te tonen welke woorden en frasen gekozen zijn voor de vertaling, omdat hier toch een aantal opmerkelijke verschuivingen te ontdekken zijn.

Er treden enkele verschuivingen op in de doelttekst: zo is de 'tree' in eerste instantie niet langer een boom, maar een paal, maar wordt dit later wel weer een boom. De tweede zin is opgebroken door middel van een punt die in het origineel niet staat. Hierdoor wordt de gemiddelde lengte van de zin vanzelfsprekend korter, maar het totale woordaantal blijft natuurlijk hoger. Dit kan een teken zijn van trouwheid aan de originele stijl (het korter maken van de zinnen) maar toch lijkt het tegelijkertijd dat van Woensel geen rekening heeft gehouden met het zo bondig mogelijk maken van de tekst:

[had] some very long and convenient hair (6w)

in het bezit van lange haren die in haar situatie bijzonder goed van pas kwamen (15w)

Chandler maakt hier ook gebruik van een samentrekking. Hij zegt over de dame: '[she] was tied to a tree and didn't have any clothes on but some very long and convenient hair'. De constructie lijkt ongrammaticaal in het Engels ('had' zou herhaald moeten worden na 'but': *but had some very long and convenient hair*: maar nu heeft dit stuk een humoristisch effect. In Van Woensels versie is de dame 'volmaakt ontkleed': hoewel dit nu ouderwets klinkt, is het humoristische effect ervan te

beargumenteren. Toch is 'haar situatie' niet terug te vinden in de brontekst en is het bijvoeglijk naamwoord 'convenient' niet langer één bijvoeglijk naamwoord in de vertaling, maar is het een heel zinsdeel geworden: 'die [...] bijzonder goed van pas kwamen'.

Ook geeft Marlowe in de Nederlandse vertaling aan dat hij zich 'gedwongen zou voelen naar boven te klimmen om hem een handje te helpen', terwijl het hele 'gedwongen'-aspect in de brontekst niet terug te vinden is. De laatste zin, die in het origineel slechts zeven woorden telt, is ook verlengd. 'Het leek me niet dat hij echt zijn best deed'. Van Woensel heeft Marlowe hier als spreker toegevoegd aan de zin: 'me' verwijst naar Marlowe zelf. Dit zijn voorbeelden waarbij de zinsverlening een (bewuste) keuze is van de vertaler en waarbij deze niet het resultaat is van grammaticale- en conventionele verschillen tussen het Engels en het Nederlands.

## PASSAGE 2

Meer dan eens breidt de vertaalster haar tekst uit zonder dat dit nodig is voor begrip van de brontekst of het juist overkomen van uitdrukkingen op de lezer:

Dear Sir: In spite of the Legal uncollectibility of the enclosed, which frankly represent gambling debts, I assume you might wish them honoured.

Respectfully, A.G. Geiger. (Chandler 1939: 9) (26w)

Geachte heer, hoewel ik me bewust ben van het feit dat de ingesloten bijlagen uit juridisch oogpunt gezien niet te innen zijn, neem ik toch gaarne aan dat zij, als onomstotelijke bewijsstukken van speelschulden, door u gehonoreerd zullen worden. Met verschuldigde hoogachting, A.G. Geiger. (Van Woensel 1973: 15) (46w)

De vertaalster plaatst de schrijver van de brief hier naar het begin van de tekst en voegt het 'bewust zijn' hier toe aan de vertaling: in het Engels staat nergens dat de spreker zich ergens van bewust is, de zogenaamde 'uncollectibility of the enclosed' wordt slechts gegeven als feit. 'The enclosed' wordt vertaald als 'de ingesloten bijlagen': dit is een verlenging die moeilijk te voorkomen is in het Nederlands omdat 'ingesloten bijlagen' idiomatischer klinkt dan 'het bijgeslotene'. Daarentegen worden de 'gambling debts' nu 'onomstotelijke bewijsstukken van speelschulden' terwijl 'gokschulden' in het Nederlands juist één woord is, en zou kunnen compenseren voor eerdere verleningen.

### PASSAGE 3

De volgende passage betreft een beschrijving van de kamer van Carmen Sternwood. Wederom toont Chandler hier aan wel degelijk lange zinnen in zijn werk op te nemen, vooral wanneer het om beschrijvingen gaat.

This room was too big, the ceiling was too high, the doors were too tall, and the white carpet that went from wall to wall looked like a fresh fall of snow at Lake Arrowhead. There were full-length mirrors and crystal doodads all over the place. The ivory furniture had chromium on it, and the enormous ivory drapes lay tumbled on the white carpet a yard from the windows. The white made the ivory look dirty and the ivory made the white look bled out. The windows stared towards the darkening foothills. It was going to rain soon. There was pressure in the air already. (Chandler 1939: 12) (105 w)

De kamer was te groot, het plafond was te hoog, de deuren waren te lang en het witte vaste tapijt zag eruit als een vers pak sneeuw op een bevroren meer. Er stonden een paar manshoge spiegels, en kristallen ditjes en datjes waren over de hele kamer verspreid. Op het ivoorkleurige meubilair was chroom aangebracht, en de enorme ivoorkleurige gordijnen vielen nog wel een halve

meter over het tapijt. De witte kleur maakte dat het ivoor vuil leek, en de ivoorkleur maakte het wit flets. De ramen keken uit op de lage heuvels, waar de schemering over viel. Het zou nu wel gauw gaan regenen; de lucht was er al zwaar van. (Van Woensel 1973: 21) (112w)

Ook hier zijn verschuivingen te ontdekken: zo is 'that went from wall to wall' uit de vertaling weggelaten. Ook is 'Lake Arrowhead' vervangen door een 'bevroren meer'. Hoewel dit slechts één voorbeeld is, wijst dit op een neutraliserende strategie van de vertaalster.

Een tweede weglating kan hier gevonden worden:

the enormous ivory drapes lay tumbled on the white carpet a yard from the windows

de enorme ivoorkleurige gordijnen vielen nog wel een halve meter over het tapijt

'to tumble' betekent onder andere: 'vallen, tuimelen, struikelen, neerploffen' of 'in de war brengen, kreuken, verfrommelen, ruw aanpakken' (Van Dale), en heeft de connotatie dat de gordijnen over de grond gedrapeerd liggen, of er een beetje rommelig bij liggen: alles is immers groots, overdreven en kitscherig. Ook is 'from the windows' niet vertaald. De vertaalster lijkt er hiervoor te kiezen om aspecten die geïmpliceerd worden, weg te laten in de vertaling: gordijnen hangen immers (bijna) altijd bij een raam, en eerder was ook gezien dat 'went from wall to wall' weggelaten werd wanneer het tapijt werd beschreven. Ook hier kan door de lezer worden aangenomen dat het tapijt door de hele kamer ligt. Toch lijkt het niet dat de vertaalster deze techniek toegepast heeft om trouw te blijven aan Chandler's stijl: 'crystal doodads' worden namelijk 'kristallen ditjes en datjes' (wat ook 'prulletjes'

hadden kunnen zijn) en ook de laatste zinnen zijn verlengd in het Nederlands. Ze worden samengetrokken met een puntkomma die in het origineel niet staat:

It was going to rain soon. There was pressure in the air already. (13w)

Het zou nu wel gauw gaan regenen; de lucht was er al zwaar van. (14w)

Toch lijkt in deze passage als geheel, al dan niet bewust, toch gecompenseerd te zijn voor andere zinsverlengingen door dubbele woorden en omschrijvingen weg te laten.

#### PASSAGE 4

De volgende beschrijvende passage speelt zich af in de zaak van A.G. Geiger, waar Marlowe op onderzoek gaat. Hij treft Geiger zelf niet aan, maar er is wel een dame in de zaak aanwezig:

She got up slowly and swayed towards me in a tight black dress that didn't reflect any light. She had long thighs and she walked with a certain something I hadn't often seen in bookstores. She was an ash blonde with greenish eyes, beaded lashes, hair waved smoothly back from ears in which large jet buttons glittered. Her fingernails were silvered. In spite of her get-up she looked as if she would have a hall bedroom accent.

She approached me with enough sex appeal to stampede a business men's lunch and tilted her head to finger a stray, but not very stray, tendril of softly glowing hair. Her smile was tentative, but could be persuaded to be nice.

'Was it something?' she enquired.

I had my horn-rimmed sunglasses on. I put my voice high and let a bird twitter in it. 'Would you happen to have a Ben Hur 1860?'



She didn't say: 'Huh?' but she wanted to. She smiled bleakly. 'A first edition?'

'Third,' I said. 'The one with the erratum on page 116.'

'I'm afraid not-at the moment.' (Chandler 1939: 17) (180w)

Ze stond langzaam op en wiegde naar me toe, in een nauwsluitende zwarte jurk zonder enige versiering. Ze had lange dijbenen, en ze liep op een bepaalde manier die ik zelden in boekwinkels ben tegengekomen. Ze had asblond haar en groene ogen, met sieraden van wimpers. Haar haar golfde achter haar oren vloeiend naar beneden; in haar oren droeg ze grote glinsterende gitten oorknoppen. Haar nagels waren zilver gelakt. Ondanks haar ingetogen uiterlijk had ik het vermoeden dat in haar stem wel eens een slaapkameraccent kon doorklinken.

Ze kwam met voldoende sex-appeal op me af om een zakenlunch volmaakt in het honderd te laten lopen, en draaide haar hoofd, om een glanzende haarlok die toch al volmaakt zat op zijn plaats te brengen. Haar glimlach was wat aarzelend, maar het was duidelijk dat hij met wat overredingskracht tot volle wasdom gebracht zou kunnen worden.

'Kan ik iets voor u doen?' informeerde ze.

Ik had mijn zonnebril op, die met het zwarte montuur. Ik sprak met een hoge stem, als een kwetterend vogeltje. 'Heeft u toevallig een *Ben Hur*, 1860?'

Ze zei niet: 'Huh?' maar dat wilde ze eigenlijk wel.

Ze glimlachte flauwtjes. 'Een eerste druk?'

'Derde,' zei ik. 'U weet wel, die met het erratum op pagina 116.'

'Helaas niet – tenminste niet op het moment.' (Van Woensel 1973: 28)  
(216w)

Dit stuk levert een aantal moeilijkheden bij het vertalen op. Chandler maakt gebruik van samentrekkingen en omschrijvingen die moeilijk op dezelfde bondige manier

vertaald kunnen worden. Zo schrijft hij over een zwarte jurk 'that didn't reflect any light'. Het is lastig te zeggen waarom dit zo is. Is de stof mat? Is het donker in de winkel? De vertaalster heeft het anders opgevat:

a tight black dress that didn't reflect any light  
een nauwsluitende zwarte jurk zonder enige versiering

Met deze vertaling maakt de vertaalster expliciet wat Chandler in het midden laat (terwijl zij bij de vorige vergelijking nog andersom te werk leek te gaan). Zij maakt de jurk namelijk 'zonder enige versiering' terwijl Chandler in het midden laat hoe de jurk er verder uit ziet. Deze lijkt echter bijzonder smaakvol te zijn; later zegt personage Marlowe namelijk:

In spite of her get-up she looked as if she would have a hall bedroom accent.

Ondanks haar ingetogen uiterlijk had ik het vermoeden dat in haar stem wel eens een slaapkameraccent kon doorklinken.

'getup' staat in Van Dale als: 'kostuum', 'uitvoering', 'aankleding', en wordt in Collins Cobuild omschreven als: 'a costume or outfit, esp one that is striking or bizarre'. Van Woensel geeft hier een andere betekenis aan: 'ingetogen'. De dame in kwestie is juist niet ingetogen gekleed: zeker niet voor iemand die in een antiquariaat werkt.

Het is lastig om erachter te komen wat Chandler bedoelt met een 'hall bedroom accent'. Op diverse fora op internet wordt hierover gediscussieerd, en hoewel er geen wetenschappelijke waarde aan dergelijke uitspraken gehecht kan worden, is het interessant om deze in beschouwing te nemen. Deze kunnen worden gelezen in de

voetnoot bij de vertaling in het volgende hoofdstuk. Weer voegt de vertaalster Marlowe als spreker toe aan de zin:

she looked as if  
had ik het vermoeden dat [...] wel eens

De vertaalster maakt hier gebruik van partikels (wel eens) om de zin idiomatischer te maken. Hier heeft het verlengen van de zin dus zeker een functie omdat het de tekst vloeiender maakt.

Chandler's omschrijving van de dame is in ieder geval opmerkelijk, en leidt tot andere vertaalproblemen. Twee voorbeelden hiervan zijn haar wimpers en haar vingernagels:

beaded lashes, hair waved smoothly back from ears in which large jet buttons  
glittered. Her fingernails were silvered.

'beaded eyelashes' zijn wimpers met kleine kraaltjes eraan. Een zoekopdracht naar 'beaded eyelashes' op google afbeeldingen levert een goed beeld hiervan op. Het proces wordt beschreven op een Engelstalige website over cosmetica:

*Before the days of false eyelashes, many actresses, dancers or others working in show business beaded their eyelashes to make them appear darker, fuller and longer. How far back the practice extends is unknown but it probably started after the introduction of greasepaint in the later part of the nineteenth century.*

*Even after false eyelashes arrived, beading persisted and spread from the stage to the growing film industry. Beading was much cheaper than false eyelashes and easier to maintain.*(Bennett 2014: n.p.)<sup>56</sup>

De 'beaded eyelashes' zijn een voorloper van moderne mascara, of valse wimpers. Ze waren brandgevaarlijk, en daarmee geen veilig alternatief, maar werden veel gebruikt omdat het goedkoop was. Helaas is het moeilijk hier een goede vertaling voor te vinden; in het Nederlands lijkt hier namelijk geen term voor te bestaan. Hier zou dus gekozen kunnen worden voor een omschrijving, die de zin zou verlengen. Ook schrijft Chandler over nagels die zilver gemaakt zijn (gelakt). In het origineel is het duidelijk dat hier om zilverkleurige nagellak gaat, maar 'verzilverde nagels' klinkt in het Nederlands zeker anders. De vertaling is als volgt:

met sieraden van wimpers. Haar haar golfde achter haar oren vloeiend naar beneden; in haar oren droeg ze grote glinsterende gitten oorknoppen. Haar nagels waren zilver gelakt.

Van Woensel heeft hier zeker geen rekening gehouden met de beknoptheid van het Engels. Waar het geciteerde stuk in het origineel achttien woorden had, staan er nu zevenentwintig in het Nederlands. Deze zijn voornamelijk het resultaat van het veranderen van de zinsvolgorde. De 'oren' komen maar liefst tweemaal terug (driemaal als de 'oorknoppen' ook nog eens geteld worden, een ouderwetse term, tegenwoordig zou men zeker 'oorbellen' zeggen). Er is een puntkomma ingevoegd, en waar van Woensel eerder zaken impliciet liet in de vertaling (zoals bij het weglaten van de ramen in de vertaling), verduidelijkt ze hier dat de nagels gelakt zijn. De 'beaded lashes' komen niet terug, maar worden hier 'sieraden van wimpers'. Dit is niet helemaal de juiste betekenis, maar komt toch dicht in de buurt van het

---

<sup>56</sup> Dit citaat is niet vertaald omdat juist de Engelse omschrijving hier noodzakelijk is om aan te tonen hoe moeilijk de term te vertalen is.

origineel. In de oren van de dame zitten 'large jet buttons', Chandler geeft aan dat ze glinsteren door 'glittered' als werkwoord aan het eind te gebruiken. Hier maakt van Woensel een bijvoeglijk naamwoord van.

Wanneer gekeken wordt naar woordaantal alleen is te zien dat de vertaling langer is dan het origineel: 180 woorden tegenover 216. De lengte is hier niet altijd het resultaat van de verschillen tussen de Nederlandse en de Engelse taal: de vertaalster heeft zinnen zelf langer gemaakt en werd hier niet gedwongen door grammaticale of lexicale conventies. Hier volgt nog een voorbeeld om dit te verduidelijken:

I had my horn-rimmed sunglasses on.

Ik had mijn zonnebril op, die met het zwarte montuur.

Het is opvallend om het montuur naar achter in de zin te plaatsen. Daarnaast is te zien dat de vertaalster ook andere frasen aan de tekst toevoegt:

'Third,' I said. 'The one with the erratum on page 116.'

'Derde,' zei ik. 'U weet wel, die met het erratum op pagina 116.'

'U weet wel' is niet te terug te vinden in het origineel. Juist de dialogen zijn altijd kort in Chandlers romans. Het taalgebruik kan voor de moderne lezer daarnaast wat ouderwets overkomen: 'erratum' is simpelweg een 'drukfout'. Later zal echter blijken dat 'erratum' wel een goede vertaalkeuze is.

#### PASSAGE 5

Verderop in het boek is nogmaals te zien hoe van Woensel woorden toevoegt aan de dialogen:

I watched him out of sight and went up the central walk of the La Baba and parted the branches of the third cypress. I drew out a wrapped book and put it under my arm and went away from there. Nobody yelled at me. (Chandler 1939: 19) (45w)

Ik wachtte tot hij uit het gezicht verdwenen was, liep toen de toegangsweg naar La Baba op en boog de takken van de derde cipres uit elkaar. Ik viste het ingepakte boek op, stak het onder mijn arm en liep weg. Niemand schreeuwde: 'Houd de dief!' (Van Woensel 1973: 32) (46w)

Hoewel de tekst in dit geval niet langer is dan het origineel, is het toch opmerkelijk dat Van Woensel de frase 'Houd de dief!' hier toegevoegd heeft. Deze staat niet in het origineel en is niet nodig voor tekstbegrip of leesbaarheid.

#### PASSAGE 6

De omschrijving van Mr Geiger die door het winkelmeisje wordt gegeven is ook aangepast:

'In his early forties, I should judge. Medium height, fattish. Would weigh about a hundred and sixty pounds. Fat face, Charlie Chan moustache, thick soft neck. Soft all over. Well dressed, goes without a hat, affects a knowledge of antiques and hasn't any. Oh yes. His left eye is glass.' (Chandler 1939: 21) (50w)

'Begin veertig, schat ik. Niet groot en niet klein, aan de dikke kant. Hij zal zo'n tachtig kilo wegen. Vollemaansgezicht, Charlie Chan-snorretje, dikke slappe nek. Hij is trouwens helemaal slap. Goed gekleed, draagt geen hoed. Doet

alsof hij verstand heeft van antiek en weet er niets van. O ja. Zijn linkeroog is een glazen oog.’ (Van Woensel 19673: 35) (55w)

‘Medium height, fattish ’ wordt met veel woorden omschreven: ‘Niet groot en niet klein, aan de dikke kant’. Dit heeft niets te maken met grammaticale verschillen maar is het gevolg van een keuze die de vertaalster zelf heeft gemaakt. De omschrijving is namelijk wel idiomatisch Nederlands. Ook wordt een komma vervangen door een punt (na ‘goes without a hat’). ‘Vollemaansgezicht’ is verder een opvallende vertaling van ‘fat face’: deze term kan zeker ouderwets overkomen in 2016. Verder kan een ‘Charlie Chan-snorretje’ bij een modern publiek niet onder algemene kennis geschaard worden: Charlie Chan is namelijk een karakter van de Amerikaanse schrijver Earl Derr Biggers (1884 – 1933). De boeken werden vooral in de jaren ‘20 en ‘30 gepubliceerd, televisieadaptaties waren ook nog in de jaren ‘50, ‘60 en ‘70 te zien. Het is aannemelijk dat deze naam in de tijd van deze vertaling (1973) bij het doelpubliek wellicht bekender was dan nu. Hoewel eerder gewezen werd op een naturaliserende strategie, zou deze specifieke vertaling eerder exotiserend werken op een modern publiek. Het blijft echter moeilijk te schatten of het Nederlandse doelpubliek ten tijde van de publicatie zich een voorstelling kon maken van het type snor.

## CONCLUSIE

Deze vergelijking leidt tot de conclusie dat de vertaalster getracht heeft een vlot leesbare vertaling te maken waarin nauwelijks rekening is gehouden met Chandlers bijzondere stijl. De vergelijkingen tonen aan dat de vertaalster zinnen vaak verlengt, terwijl het juist belangrijk is om deze zo beknopt mogelijk te houden wanneer men trouw wil zijn aan Chandlers originele *hard-boiled* stijl. Deze verlengingen zijn vaak het gevolg zijn van eigen aanpassingen in de doelttekst die niet in de brontekst terug te vinden zijn. De vertaling doet hier een daar wat ouderwets aan voor de moderne

lezer; een herziening is zeker nodig wanneer dit werk opnieuw gepubliceerd zou worden. Het is echter niet zo dat de vertaling van een dergelijk lage kwaliteit is dat deze helemaal niet meer functioneel is. Verder zijn in deze eerste hoofdstukken weinig cultuurspecifieke elementen te vinden die de lezer afremmen: veel hiervan kunnen weggelaten worden, zoals Lake Arrowhead of het Charlie Chan-snorretje, maar hier zijn meerdere oplossingen voor aan te dragen. Toch blijft het verhaal zelf ouderwets: zo wordt in een telefoonsel gezocht naar een telefoonnummer en gaat Marlowe naar de bibliotheek om in een boek onderzoek te doen naar oude boeken. In een moderne roman komt dat niet meer voor. Dit hoeft echter niet te betekenen dat dit verhaal niet geschikt is voor de moderne lezer. Het boek bevat veel humor en het tempo is vlot. De spanning wordt langzaam opgebouwd, en het is daarom zeker de moeite waard om dit belangrijke en bekende verhaal in een nieuw jasje te steken. Nu volgt dan ook mijn eigen vertaling van de eerste vijf hoofdstukken van *The Big Sleep*.



**HOOFDSTUK 10**

**VERTALING**

**Het grote slapen**

**Org. titel: *The Big Sleep***

**Raymond Chandler**

**Vert. Denise Meijer**

# Hoofdstuk 1

Het was ongeveer elf uur 's ochtends, half oktober, niet zonnig met een vooruitzicht op harde, natte<sup>57</sup> regen boven de helderheid van de heuvels. Ik droeg mijn kobaltblauwe pak met een donkerblauw overhemd, stropdas en pochet, zwarte brogues en<sup>58</sup> zwarte wollen sokken met donkerblauw klokmotief. Ik was schoon, geschoren, netjes en nuchter<sup>59</sup> en iedereen mocht het weten<sup>60</sup>. Ik was precies wat men van een goedgeklede privédetective kon verwachten. Ik had een date<sup>61</sup> met vier miljoen dollar.

De hal van het huis van de familie Sternwood was twee verdiepingen hoog. Boven de voordeur, waar met gemak<sup>62</sup> een troep Indische olifanten door naar binnen had kunnen walsen<sup>63</sup>, was een breed glas-in-lood werk ingezet waarop een ridder in donker harnas een dame aan het redden was die vastgebonden zat aan een boom, en die verder geen kleding droeg maar voor het gemak wel erg lang haar<sup>64</sup>. De ridder had het vizier van zijn helm vriendelijk omhoog gezet en liep te friemelen met de knopen van de touwen waarmee de dame aan de boom vastzat en schoot voor geen meter op. Ik stond daar en dacht dat ik, als ik in dat huis zou wonen, vroeg of laat

---

<sup>57</sup> Hoewel regen altijd nat is, heeft Chandler ervoor gekozen dit aspect toch aan zijn tekst toe te voegen. Hoewel de woordkeuze dus vreemd lijkt is deze typerend voor zijn stijl (het verrassen van de lezer) en daarom ook behouden in de vertaling.

<sup>58</sup> Dit is een opsomming waarin Chandler juist geen enkele keer 'and' gebruikt om alles aan elkaar te koppelen (de enige instantie van 'and' staat tussen 'tie and display handkerchief' omdat deze bij elkaar horen). In het Nederlands is het echter onnatuurlijk om de schoenen en de sokken met een komma te scheiden. Voor de vlotheid van de tekst staat 'en' hier natuurlijker, daarom is gekozen om de stroom komma's te doorbreken.

<sup>59</sup> In de brontekst staat: 'neat, clean, shaved and sober'. Om de alliteratie en assonantie te bewaren is de volgorde in de vertaling veranderd. Hierdoor wordt hetzelfde literaire effect bereikt en blijft het ritme behouden.

<sup>60</sup> In de brontekst staat: 'and I didn't care who knew it'. Een vertaling die te dicht bij de brontekst blijft, als 'en het kon me niet schelen wie het wist' doet afbreuk aan de leesbaarheid en het idiomatische gehalte van de tekst.

<sup>61</sup> Het doel van deze vertaling is mede om deze toegankelijk te maken voor een modern publiek. Dit woord past in de context, is idiomatisch en even kort en bondig als de brontekst.

<sup>62</sup> Om de tekst idiomatisch te maken is 'met gemak' ingevoegd, hoewel in het origineel geen *easily* staat.

<sup>63</sup> Wederom is 'naar binnen walsen' een idiomatische uitdrukking die in het geheel in de vertaling dan wel langer is dan 'would have let in', maar welke wel voor een prettige leeservaring zorgt omdat de lezer de uitdrukking zal herkennen.

<sup>64</sup> Tijdens het analyseren van de gepubliceerde vertaling is deze passage uitgebreid vergeleken met de brontekst. De vertaling van Van Woensel is als volgt: 'De dame was volmaakt ontkleed, maar gelukkig in het bezit van lange haren die in haar situatie bijzonder goed van pas kwamen'. Dit doet afbreuk aan de originele samentrekking van Chandler: 'didn't have any clothes on but some very long and convenient hair'. Het werkwoord 'dragen' kan voor alleen kleding gebruikt worden, en heeft hetzelfde 'ongrammaticale' effect als in de BT wanneer dit bij het haar gebruikt wordt. Hierdoor behoudt de zin het humoristische effect. Daarnaast is deze zin een stuk korter dan de gepubliceerde vertaling.

naar boven zou moeten klimmen om hem te helpen. Hij leek niet echt zijn best te doen.

Aan het eind van de hal bevonden zich openslaande deuren waarachter een lange strook smaragdgroen gras naar een witte garage leidde waar een slanke donkere jonge chauffeur in een glimmende zwarte werkbroek een kastanjebruine Packard<sup>65</sup> cabriolet stond te poetsen. Achter de garage stonden wat sierbomen die even zorgzaam getrimd<sup>66</sup> waren als poedels. Daarachter een grote kas met een koepeldak. Dan nog meer bomen, en achter dat alles de golvende, onregelmatige lijn van de heuvels.<sup>67</sup>

Aan de oostzijde van de hal leidde een open trap, belegd met plavuizen, naar een galerij met een smeedijzeren reling en nog een stuk glas-in-lood romantiek. Grote stevige stoelen met ronde pluche zittingen stonden op de lege plaatsen tegen de muur eromheen. Het leek erop dat niemand<sup>68</sup> er ooit op gezeten had. In het midden van de westelijke muur was een grote lege openhaard geplaatst met een koperen scherm bestaande uit vier panelen, en daarboven een schoorsteenmantel met kleine cupido's bij de hoeken. Boven de mantel hing een groot olieverfportret, en boven het portret hingen twee door kogels getroffen of door de motten aangevreten wimpels gekruist achter een glazen frame. Het portret was een stijve vertoning van een officier in compleet militair uniform uit de tijd van de Mexicaanse Oorlog<sup>69</sup>. De man had een keurig zwart sikje<sup>70</sup>, een zwarte hangsnor, harde, vurige, koolzwarte ogen, en de algemene uitdrukking van een man die je maar beter te vriend kon houden. Ik dacht dat het wel eens de grootvader van generaal Sternwood kon zijn. In ieder geval

---

<sup>65</sup> Hier wordt gekozen voor 'handhaving' van het CSE aangezien de context duidelijk maakt wat voor auto dit betreft.

<sup>66</sup> In het Engels kan 'to trim' zowel verwijzen naar het trimmen van honden als het snoeien van bomen. Het doel van deze vertaling is onder andere het zo goed mogelijk behouden van de stijl, waarbij deze vergelijkingen een belangrijke rol spelen. Hoewel het ongebruikelijk is, heb ik daarom toch gekozen om 'trimmen' als werkwoord te nemen in plaats van 'snoeien'.

<sup>67</sup> Opvallend is dat deze en voorgaande zin geen werkwoord hebben. Deze *fragments* komen echter ook in de brontekst voor en zijn daarom behouden.

<sup>68</sup> Om de tekst niet onnodig te verlengen en te compenseren voor het invoegen van pragmatische partikels elders, wordt hier gekozen voor omkering: 'niemand' is korter dan 'ooit iemand'. Deze techniek wordt vaker gebruikt en zal bij volgende instanties minder uitgebreid becommentarieerd worden.

<sup>69</sup> Ook hier komt een CSE voor. De 'Mexican war' heet in het Nederlands Mexicaans-Amerikaanse Oorlog. Een Amerikaan zou het echter nooit zo noemen: daarom is als vertaling toch gekozen voor Mexicaanse Oorlog. Hierdoor blijft het personage geloofwaardig in de context.

<sup>70</sup> 'The officer had a neat black imperial.' Een imperial is een: '(US) a pointed tuft of beard on the lower lip and chin' (Collins Cobuild online). In het Nederlands is hier niet één woord voor, daarom is hier gekozen voor een (korte) omschrijving.

niet de generaal zelf, hoewel ik gehoord had dat hij al flink wat jaren op de teller had staan om nog dochters in die gevaarlijke leeftijd van twintig te hebben.

Ik stond nog steeds naar die vurige donkere ogen te staren toen er ver achterin, onder de trap een deur openging. Het was niet de butler die terugkwam. Het was een meisje.

Ze was in de twintig, klein en verfijnd gebouwd, maar ze zag er bestendig uit. Ze droeg een lichtblauwe sportpantalon en die stond haar goed. Toen ze liep, leek ze te zweven. Haar haar was een verfijnde strokleurige golf, veel korter geknipt dan de huidige mode van pagekapsels die onderaan gekruld zijn. Haar ogen waren leigrijs en vertoonden bijna geen uitdrukking toen ze naar me keek<sup>71</sup>. Ze kwam naar me toe en glimlachte met haar hele mond en ze had kleine scherpe roofdierachtige tanden, zo wit als de velletjes van sinaasappels<sup>72</sup> en zo glanzend als porselein. Ze glinsterden tussen haar dunne en te strakke lippen. Haar gezicht had weinig kleur en zag er niet al te gezond uit.

‘Best lang ben je, of niet?’ zei ze.

‘Niet met opzet.’

Haar ogen werden groot. Ze was in de war. Ze dacht na. Ik zag meteen, al kende ik haar nog maar net, dat nadenken altijd een kwelling voor haar zou blijven.

‘Knap ook nog,’ zei ze. ‘Dat wist je vast al.’

Ik bromde.

‘Hoe heet je?’

‘Reilly,’ zei ik. ‘Doghouse Reilly.’

‘Wat een gekke naam.’ Ze beet op haar lip en hield haar hoofd een beetje schuin en keek naar me met<sup>73</sup> toegeknepen ogen. Toen liet ze haar wimpers zakken

---

<sup>71</sup> ‘Her eyes were slate-grey, and had almost no expression when they looked at me’: deze personificatie is ongebruikelijk in het Nederlands en is daarom niet doorgevoerd in de vertaling.

<sup>72</sup> Dit is nog een voorbeeld van een ‘Chandlerism’: hoewel je als lezer zou verwachten dat de tanden zo wit zijn als porselein, hebben ze juist de glans van porselein, en zijn ze zo wit als het witte gedeelte van een sinaasappel, een eigenschap dit vrijwel nooit aan witte tanden toegeschreven wordt.

<sup>73</sup> ‘and looked at me along her eyes’. Een vreemd bijvoeglijk naamwoord (je zou ‘through’ verwachten) en een vreemde uitdrukking: je kijkt immer altijd met je ogen. Echter typerend voor de literaire stijl van Chandler die vervreemdend werkt op het publiek. Hij kon dit alleen in zijn romans kon toepassen en niet in zijn pulpverhalen, dus daarom is dit hier op dezelfde manier behouden.

tot ze bijna haar wangen<sup>74</sup> kusten en bracht ze toen langzaam weer omhoog, als een theatergordijn. Ik kende dat truckje inmiddels. Dat had me op mijn rug moeten laten rollen met alle vier mijn pootjes in de lucht.

‘Ben je een bokser<sup>75</sup>?’ vroeg ze toen ik dat niet deed.

‘Niet echt. Ik ben een speurhond<sup>76</sup>.’

‘Een – een...’ ze schudde boos met haar hoofd, en de rijke kleur van haar haren glinsterde in het schemerige licht van de grote hal. ‘Je houdt me voor de gek.’

‘Nogal.’

‘Wat?’

‘Vooruit, jij,’ zei ik. ‘Je hoorde me wel.’

‘Je zei helemaal niets. Je bent gewoon een grote plaaggeest.’ Ze bracht haar duim omhoog en stopte die in haar mond. Het was een vreemd gevormde duim, dun en smal als een extra vinger, zonder kromming in het eerste kootje. Ze beet erin en zoog er zachtjes op, draaide ermee in haar mond als een baby met een speentje.

‘Je bent echt verschrikkelijk lang,’ zei ze. Toen giechelde ze alsof ze een binnenpretje had. Vervolgens draaide ze haar lichaam langzaam en soepel om, zonder haar voeten op te tillen. Haar handen vielen slap langs haar zij. Ze leunde op haar tenen mijn kant op. Ze viel recht achterover in mijn armen. Ik kon haar opvangen,<sup>77</sup> of haar met haar hoofd op de mozaïekvloer laten kletteren. Ik greep haar onder haar oksels en direct liet ze haar benen slap hangen. Ik moest haar dicht tegen me aan trekken om haar overeind te houden. Toen haar hoofd mijn borstkas raakte draaide ze ermee rond en giechelde ze naar me.

‘Je bent schattig,’ giechelde ze. ‘Ik ben ook schattig.’

---

<sup>74</sup> Wederom een vervreemdend, literair effect.

<sup>75</sup> Een ‘prizefighter’ is een beroepsbokser, een ‘boxer’ is in het Nederlands echter ook een hondenras: hoewel de schrijfwijze anders is, is de uitspraak hetzelfde. Door dit te vertalen met bokser (zonder beroeps-) komt het hierop volgende grapje beter tot zijn recht in het Nederlands.

<sup>76</sup> De term ‘sleuth’ betekent detective. Het is een verouderde term (nu, maar rond de tijd van schrijven niet per se), en betekent ook ‘bloedhond’ of ‘speurhond’. In het Nederlands volstaat een vertaling als ‘detective’ naar mijn mening niet omdat de connotatie anders is. Ik heb daarom voor ‘speurhond’ gekozen: het brengt een grappig element in de tekst. Carmen zegt daarna: ‘Je houdt me voor de gek’, en wanneer Marlowe had gezegd ‘ik ben een detective’ was dit niet goed tot zijn recht gekomen.

<sup>77</sup> Voor de leesbaarheid is hier een komma ingevoerd.

Ik zei geen woord. De butler vond dit hét moment om door de openslaande deuren terug te komen en te zien hoe ik haar vasthield.

Het leek hem niets te doen. Hij was een lange dunne grijze man, in de zestig, of iets daarvoor, of er net overheen. Hij had blauwe ogen, zo uitdrukingsloos als ogen maar konden zijn. Zijn huid was glad en glanzend en hij bewoog als een man met behoorlijk stevige spieren<sup>78</sup>. Hij kwam langzaam<sup>79</sup> naar ons toe en het meisje rukte zich bij me vandaan. Ze vloog door de ruimte naar de voet van de trap en schoot omhoog als een hinde. Ze was al weg voordat ik een zucht kon slaken<sup>80</sup>.

De butler sprak zonder intonatie: 'De generaal kan u nu ontvangen, Mr. Malowe.'

Ik duwde mijn onderkaak weer van mijn borstkas<sup>81</sup> en knikte naar hem. 'Wie was dat?'

'Juffrouw Carmen Sterwood, meneer.'

'U zou haar een speentje moeten geven<sup>82</sup>. Ze lijkt me oud genoeg.'

Hij keek me met beleefde ernstigheid aan en herhaalde wat hij zojuist had gezegd.

---

<sup>78</sup> In de brontekst staat: 'sound muscles'. De s-klank wordt hier herhaald, in de vertaling is dit behouden.

<sup>79</sup> Volgens het origineel zou ik hier 'over de vloer' moeten vertalen. Om te compenseren voor zinslengte en bij te dragen aan de leesbaarheid, heb ik dat hier weggelaten.

<sup>80</sup> 'She was gone before I could draw a long breath and let it out'. Chandler vermijdt hier het Engelse werkwoord *sigh* maar kiest voor een omschrijving. In het Nederlands komt een dergelijke beschrijving echter geforceerd over op te lezen: 'Ze was al weg voordat ik een lange ademdeug kon inademen en die er weer uit kon laten'. Een vertaling dichter bij de brontekst zou hierop wijzen. Zo'n zin is erg lang in vergelijking met de brontekst. 'Een zucht slaken' is een mooie idiomatische uitdrukking die daarom goed bij de context past.

<sup>81</sup> Alweer een overdreven weergave die expres zo behouden is.

<sup>82</sup> 'wean' kan diverse betekenissen hebben. De meest gebruikte is 'spenen': 'to cause (a child or young animal) to become accustomed gradually to food other than its mother's milk; to cause to give up suckling; now, often, to cause to give up drinking milk from a bottle with a nipple' (Collins Cobuild online). Het kan echter ook een andere connotatie hebben: 'to withdraw (a person) by degrees (from a habit, object of affection, occupation, etc.), as by substituting some other interest' of 'to be raised on or brought up with; to become accustomed to (with *on*)' (Collins Cobuild online).

Omdat Carmen zich kinderachtig gedraagt, en in de eerder op de tekst op haar duim zuigt 'als een baby met een speentje', is hiervoor gekozen.

## Hoofdstuk 2

We gingen door de openslaande deuren naar buiten en liepen over een pad met rode tegels dat het gazon scheidde van de garage. De jongensachtige chauffeur had nu een grote zwart chromen Sedan buiten staan en stond die te poetsen. We volgden het pad<sup>83</sup> naar de zijkant van de kas en de butler opende de deur voor me en stapte opzij. De deur leidde naar een soort voorportaal waarin het ongeveer even warm was als in een oven<sup>84</sup>. Hij volgde me naar binnen, sloot de buitendeur, opende een binnendeur waar we doorheen gingen. Daar was het pas echt heet. De lucht was dik, nat, vochtig en doorspekt<sup>85</sup> met de zoetige geur van tropische orchideeën in bloei. De ramen en het dak waren zwaar beslagen en grote druppels vocht spatten neer op de planten<sup>86</sup>. Het licht had een kunstmatige groene kleur, alsof het gefilterd werd door een aquariumtank. De ruimte werd overwoekerd door een heel bos planten met onaangename vlezige bladeren en stelen als de pasgewassen vingers van dode mensen.<sup>87</sup> Ze roken even overweldigend als kokende alcohol onder een dekentje.

De butler deed zijn best om me erdoorheen te loodsen zonder in het gezicht geslagen te worden door de kleddernatte bladeren, en na een tijdje bereikten we een open plek in het midden van de jungle, onder het koepeldak. Hier, in een ruimte van zeshoekige tegels, was een oud rood Turks tapijt neergelegd en op dat tapijt stond

---

<sup>83</sup> 'The path took us along': wederom een personificatie die in het Nederlands niet gebruikelijk is. Vanaf dit moment zullen ongebruikelijke personificaties in de doeltaal niet meer toegelicht worden tenzij het te maken heeft met vervreemding en het verrassingseffect. .

<sup>84</sup> In de brontekst staat dat het even warm is als in een 'slow oven'. Hiermee wordt een temperatuur van ongeveer 150 graden Celsius bedoeld (300 F). In Nederland wordt deze manier van temperatuur aangeven niet gebruikt: wij hebben geen 'langzame oven'. De gepubliceerde vertaling had gekozen voor 'oven op een laag pitje', maar dit zorgt weer voor onnodig veel woorden.

<sup>85</sup> 'larded' is een opmerkelijke woordkeuze van Chandler binnen deze context. Alle betekenissen die in het woordenboek gevonden kunnen worden, hebben te maken met varkensvet en spek: 'doorrijgen met spek' (*Van Dale*). Zeker stijlyperend, en daarom behouden in de vertaling.

<sup>86</sup> Een poëtisch effect wordt verkregen door assonantie: 'splashed down on the plants'. Daarom is deze behouden.

<sup>87</sup> Zinsvolgorde is hier belangrijk omdat het antecedent in de volgende zin terugkomt. Chandler maakt gebruik van een bijzin: 'The plants filled the place, a forest of them, with nasty meaty leaves and stalks like the newly washed fingers of dead men. They smelled as overpowering as boiling alcohol under a blanket.' Om de pasgewassen vingers aan het eind van de zin te laten staan is gekozen om de bijzin niet te behouden. Mijn eerste keuze was als volgt: 'Een heel bos aan planten overwoekerde de ruimte met onaangename vlezige bladeren en stelen als pasgewassen vingers van dode mensen.' Hier is achteraf vanaf gezien omdat de zin hierdoor niet langer vloeiend liep, en niet langer één beweging aangaf (waarom Chandler juist weer bekend staat).

een rolstoel, en in die rolstoel zat een oude en overduidelijk stervende man naar ons te kijken met zwarte ogen waaruit het vuur allang was verdwenen maar die nog steeds dezelfde koolzwarte directheid hadden als de ogen van het portret boven de schoorsteenmantel. De rest van zijn gezicht was een loden masker, met bleke lippen en een scherpe neus en ingezakte slapen en naar buiten draaiende oorlellen als teken van naderende ontbinding. Zijn lange nauwe<sup>88</sup> lichaam was – en dat in die hitte – gewikkeld in een deken en een verschoten rode kamerjas. Zijn dunne klauwachtige handen lagen losjes gevouwen op de deken, de<sup>89</sup> nagels paars. Een paar slierten droog wit haar klampten zich vast aan zijn schedel, als wilde bloemen die voor hun leven vechten op een kale rots.

De butler stond voor hem en zei: ‘Dit is Mr. Marlowe, generaal.’

De oude man sprak of bewoog niet, knikte niet eens. Hij keek me slechts levenloos aan. De butler duwde een vochtige rieten stoel tegen mijn knieholtes en ik ging zitten. Behendig schepte hij mijn hoed van mijn hoofd.<sup>90</sup>

Toen sleepte de oude man zijn stem omhoog uit de bodem van een put en zei: ‘Brandy, Norris. Hoe drinkt u uw brandy, meneer?’

‘Uit een glas,’ zei ik.

De butler verdween tussen de afschuwelijke planten. De generaal sprak opnieuw, langzaam, en ging met zijn kracht even voorzichtig om als een werkloze revuedanseres met haar laatste paar kousen.

‘Vroeger dronk ik de mijne met champagne. De champagne zo koud als het hart van mijn ex-vrouw<sup>91</sup>, aangevuld met één derde deel brandy. U mag uw jas uitdoen, meneer. Het is hier te warm voor een man met bloed in zijn aderen.’

---

<sup>88</sup> Chandler kiest het voor het woord ‘narrow’: een woordkeuze die de Engelse lezer al opvallen. *Narrow* komt namelijk vaak voor in combinatie met *face*, maar veel minder vaak in combinatie met *lichaam*. Hier is bewust niet gekozen voor een idiomatisch woord in het Nederland als ‘smal’.

<sup>89</sup> Hoewel in de brontekst geen lidwoord staat, leest dit in het Nederlands veel prettiger.

<sup>90</sup> Bij deze zin is het bijzonder lastig geweest om de bondige beschrijving te behouden. Van Woensel heeft voor een omschrijvende techniek gekozen om ‘deft scoop’ te vertalen: ‘Hij nam mijn hoed met een handige, vloeiende beweging af’ (11). Hierbij wordt het werkwoord uit elkaar gehaald, wat juist erg ongebruikelijk is voor Chandler: hij plaatst de werkwoorden eerder aan het begin van de zin zodat de beweging als het ware terugkomt in de tekst. Er is daarom gekozen om het zelfstandig naamwoord ‘scoop’ te vervangen door een werkwoord en om dit vooraan in de zin te plaatsen. ‘van mijn hoofd’ is niet terug te vinden in het origineel, maar is toegevoegd om de zin idiomatisch te maken. Beide zinnen (Engels en vertaling) hebben nu acht woorden, Van Woensel gebruikte er tien.



Ik stond op, trok mijn jas uit, haalde een zakdoek tevoorschijn en depte mijn gezicht en nek en de binnenkant van mijn polsen.<sup>92</sup> Een flinke hittegolf<sup>93</sup> leek opeens wel een verademing vergeleken met dit oord. Ik ging weer zitten, reikte automatisch naar een sigaret, maar hield me in. De oude man herkende het gebaar en glimlachte zwakjes.

‘U mag roken, meneer. Ik houd van de geur van tabak.’

Ik stak de sigaret op en blies een longvol zijn kant op en hij snuffelde eraan als een terriër aan een rattenhol<sup>94</sup>. De flauwe glimlach trok aan de schaduwen bij zijn mondhoeken.

‘Een mooie gang van zaken als een man zich te goed moet doen aan zijn slechte gewoonten bij volmacht,’ zei hij droog. ‘U ziet hier het doodsaaie overblijfsel van een nogal opzichtig leven, een invalide verlamd in beide benen met maar een half werkende onderbuik. Ik kan maar weinig eten en ik slaap zo licht dat je het nauwelijks slapen kunt noemen. Ik lijk vooral op warmte te teren, als een pasgeboren spin, en de orchideeën zijn een goed excuus voor de warmte. Houdt u van orchideeën?’

‘Niet bepaald,’ zei ik.

De generaal deed zijn ogen halfdicht. ‘Het zijn onaangename dingen. Hun vlees lijkt teveel op mensenvlees. En hun geur teveel op de vergane glorie van een prostituee.’

Ik keek hem met open mond aan. De zachte natte warmte hing als een lijkwade over ons. De oude man knikte, alsof zijn nek bang was van het gewicht van

---

<sup>91</sup> Valley Forge, waarmee de temperatuur van de champagne in het origineel wordt vergeleken, is het kamp waar George Washington overwinterde tijdens de Amerikaanse Onafhankelijkheidsoorlog. Waarschijnlijk onbekend bij de Nederlandse lezer in 2015. Van Woeseel heeft dit behouden in haar vertaling, maar ik vind het beeld van bittere kou hier belangrijker dan de oorlogsverwijzing. Verder past het erg goed bij de stijl van de generaal, die vooral lijkt te klagen en geen blad voor de mond neemt (zo zegt hij later dat de geur van orchideeën lijkt op de geur van de ‘rotten sweetness of a prostitute’).

<sup>92</sup> Het verbinden van werkwoorden met ‘en’ is typerend voor Chandlers werk. ‘I stood up and peeled off my coat and got a handkerchief out and mopped my face and neck and the backs of my wrists’. Het leest echter niet prettig in het Nederlands om de eerste drie instanties van ‘and’ met ‘en’ te vertalen omdat het hier om achtereenvolgende acties gaat. Wanneer Marlowe echter opsomt wat hij allemaal droogdept gaat het om een opsomming van zelfstandig naamwoorden, die wel goed verbonden kunnen worden met ‘en’. Hier is het dus wel behouden.

<sup>93</sup> ‘St Louis in August had nothing on that place’. Wederom zullen weinig lezers zich een voorstelling kunnen maken bij deze cultuurspecifieke verwijzing.

<sup>94</sup> De gepubliceerde vertaling geeft ‘konijnenhol’ als vertaling van *rat-hole*, maar terriërs werden vroeger ingezet om ratten en muizen te vangen.

zijn hoofd. De butler had zich een weg door de jungle gebaad met een theewagentje.<sup>95</sup> Hij gaf me een brandy met spuitwater, hulde de koperen ijsemmer in een vochtige doek en verdween stilletjes tussen de orchideeën. Een deur ging open en dicht achterin de jungle.

Ik nipte van het drankje. De oude man likte aan zijn lippen toen hij naar me keek, opnieuw en opnieuw, haalde één lip langzaam over de andere heen met een sombere blik, als een begrafenisondernemer die in zijn handen wrijft.

‘Vertelt u eens over uzelf, Mr. Marlowe. Ik heb het recht om dat te vragen, toch?’

‘Natuurlijk, maar ik heb niet veel te vertellen. Ik ben drieëndertig jaar oud, heb ooit op de universiteit gezeten en spreek nog steeds perfect Engels als daar vraag naar is. En dat is verdomd weinig in mijn vakgebied. Ik heb ooit als rechercheur gewerkt voor Mr. Wilde, de officier van justitie. Zijn hoofdresearcher, ene Bernie Ohls, had me gebeld met de boodschap dat u me wilde spreken. Ik ben vrijgezel, want vrouwen die getrouwd zijn met politiemannen vind ik maar niks.’

‘En een beetje cynisch,’ glimlachte de oude heer. ‘Vond u het niet fijn om voor Wilde te werken?’

‘Ik ben ontslagen. Wegens ongehoorzaamheid. Ongehoorzaamheid is een van mijn specialiteiten, generaal.’

‘Zo was ik zelf ook, meneer. Ik ben blij dat te horen. Wat weet u over mijn gezin?’

‘Er is me verteld dat u weduwnaar bent met twee jonge dochters, beide knap en beide nogal wild. Een van hen is drie keer getrouwd geweest, waarvan de laatste keer met een voormalig dranksmokkelaar die in de wandelgangen Rusty Regan werd genoemd. Meer heb ik niet gehoord, generaal.’

‘Was er iets dat u opviel?’

‘Het deel over Rusty Regan misschien. Maar ik kan zelf altijd prima opschieten met dranksmokkelaars.’

---

<sup>95</sup>Het is natuurlijker om hier een punt te zetten.

Hij schonk me zijn flauwe spaarzame glimlach. 'Ik blijkbaar ook. Ik ben erg gesteld op Rusty. Een grote Ierse krullenbol uit Clonmel, met verdrietige ogen en een glimlach zo breed als Wilshire Boulevard<sup>96</sup>. De eerste keer dat ik hem zag dacht ik dat hij was waar u hem waarschijnlijk ook voor aanziet: een avonturier die per toeval tussen het fluweel terecht kwam.'

'U zult hem wel gemogen hebben,' zei ik. 'U hebt zijn taal leren spreken.'

Hij stopte zijn dunne bleke handen onder het uiteinde van de deken. Ik drukte mijn sigarettenpeuk uit en dronk mijn drankje op.

'Hij liet me opleven – zolang het duurde. Hij heeft uren met me doorgebracht, zwetend als een otter, dronk liters<sup>97</sup> brandy en vertelde me verhalen over de Ierse revolutie. Hij was officier geweest bij de IRA<sup>98</sup>. Hij was niet eens legaal in de Verenigde Staten. Het was natuurlijk een belachelijke vertoning, en het heeft waarschijnlijk niet eens een maand standgehouden, als huwelijk. Ik geef hier familiegeheimen prijs, Mr. Marlowe.'

'En dat zullen ze blijven,' zei ik. 'Wat is er met hem gebeurd?'

De oude man keek me glazig aan. 'Hij is weggegaan, vorige maand. Heel abrupt, zonder iets te zeggen. Zonder afscheid van mij te nemen. Dat kwetste me wel een beetje, maar hij heeft een harde leerschool gehad. Ik hoor wel weer wat van hem een dezer dagen. In de tussentijd word ik weer gechanteerd.'

Ik zei: 'Weer?'

Hij haalde zijn handen onder de deken vandaan en hield een bruine envelop vast. 'Ik zou veel medelijden hebben gehad met iemand die me probeerde te chanteren in Rusty's tijd. Een paar maanden voordat hij kwam – laten we zeggen

---

<sup>96</sup> Wederom een verwijzing naar een plaats waar de lezer geen affiniteit mee heeft. Maar, in tegenstelling tot eerdere instanties (Valley Forge, St Louis in August) is het wel mogelijk voor de lezer om zich voor te stellen wat de spreker bedoelt. Daarom is Wilshire Boulevard behouden.

<sup>97</sup> Een 'quart' is een Amerikaanse inhoudsmaat, gelijk aan ongeveer 1 liter (voor vloeistoffen). In Nederland wordt deze maateenheid nooit gebruikt, en is het dus verstandig om voor een benadering te gaan. Aangezien het ongeveer een liter is, is 'liters brandy' een accurate omschrijving.

<sup>98</sup> In het boek gespeld als I.R.A., maar staat in Van Dale als IRA, Iers Republikeins Leger. De afkorting wordt bekend verondersteld bij het doelpubliek, en wordt dus behouden met aangepaste spelling.

negen à tien maanden geleden – betaalde ik ene Joe Brody vijfduizend dollar om mijn jongste dochter Carmen met rust te laten.’

‘Aha,’ zei ik.

Hij trok zijn dunne witte wenkbrauwen op. ‘Wat bedoelt u?’

‘Niets,’ zei ik.

Hij bleef naar me kijken, half fronsend. Toen zei hij: ‘Bekijk die envelop maar eens. En neem nog wat brandy.’

Ik nam de envelop van zijn knieën en ging er weer mee zitten. Ik veegde mijn handen af en draaide hem om. Hij was geadresseerd aan Generaal Guy Sternwood, 3765 Alta Brea Crescent, West Hollywood, Californië. Het adres was geschreven met pen, met het schuine handschrift van een ingenieur. De envelop was opengescheurd. Ik maakte hem open en haalde er een bruin kaartje uit, samen met drie strookjes dik papier. De kaart was gemaakt van dun bruin linnenpapier, met gouden letters: ‘Mr. Arthur Gwynn Geiger’. Geen adres. Heel klein in de linker onderhoek: ‘Zeldzame boeken en luxe edities’<sup>99</sup>. Ik draaide het kaartje om. Meer van dat schuine handschrift op de achterkant: ‘Geachte heer, ondanks de wettelijke oninbaarheid van bijgesloten documenten, die gokschulden betreffen, neem ik aan dat u ze wellicht gehonoreerd zou willen hebben. Hoogachtend, A. G. Geiger.’

Ik keek naar de strookjes dikkig wit papier. Het waren schuldbekentenissen, geschreven met pen, met de data van diverse dagen vroeg in de maand ervoor, september. ‘Op afroep beloof ik Arthur Gwynn Geiger of de gemachtigde de som van duizend dollar (\$1000,00), die ik van hem ontvangen heb, te betalen zonder rente. Carmen Sternwood.’

Het geschreven deel stond in grote debiele hanenpoten met een heleboel sierkrulletjes en punten in de vorm van een rondje. Ik pakte nog een borrel, nam er een slok van en legde het bewijsstuk aan de kant.

‘Uw conclusies?’ vroeg de generaal.

---

<sup>99</sup> In het origineel vertaald als ‘Antiquarische en bibliotheek edities’. Deze vertaling is sterk verouderd. Hoewel het wel in de context zou passen: in de tijd van het origineel zou dit wellicht echt op een kaartje hebben kunnen staan, is er toch voor gekozen om voor een simpelere en meer gangbare naam te gaan.

‘Die heb ik nog niet. Wie is deze Arthur Gwynn Geiger?’

‘Ik heb werkelijk geen idee.’

‘Wat zegt Carmen?’

‘Ik heb het haar niet gevraagd. Ik ben het ook niet van plan. Als ik dat deed, zou ze haar duim in haar mond steken en onschuldig kijken.

Ik zei: ‘Ik heb haar in de hal ontmoet. Dat deed ze bij mij ook. Toen probeerde ze op mijn schoot te gaan zitten.’

Zijn uitdrukking bleef onveranderd. Zijn gesloten handen lagen rustig op de rand van de deken, en de hitte, die mij het gevoel gaf een stoofpotje<sup>100</sup> te zijn, leek hem niet eens op te warmen.

‘Zal ik het beleefd brengen?’ vroeg ik. ‘Of kan ik gewoon mezelf zijn?’

‘Ik heb niet gemerkt dat u remmingen ervaart, Mr. Marlowe.’

‘Trekken de twee meisjes er samen op uit?’

‘Ik denk het niet. Ik denk dat ze twee verschillende en licht afwijkende paden bewandelen, regelrecht naar de verdoemenis.<sup>101</sup> Vivian is verwend, veeleisend, slim en zeer wreed. Carmen is een kind dat graag de vleugels van vliegen uittrekt. Geen van beide heeft meer moreel besef dan een kat. Ik trouwens ook niet. Geen enkele Sternwood<sup>102, 103</sup> Gaat u verder.’

‘Ze zijn goed opgeleid, neem ik aan. Ze weten waar ze mee bezig zijn.’

‘Vivian heeft op de juiste scholen gezeten, van de snobistische soort, en op de universiteit. Carmen heeft een flink aantal scholen versleten die alsmaar vrijer werden, en is geëindigd waar ze begon. Ik veronderstel dat ze toen, en nu nog steeds,

---

<sup>100</sup> ‘which made me feel like a New England boiled dinner’: deze term is niet bekend in Nederland. ‘New England boiled dinner is a one pot dish consisting of corned beef or plain beef brisket or smoked picnic ham shoulder, with cabbage, carrots and potatoes.’ (Bauer, n.d.: n.p.)

Het lijkt een beetje op de aardappelen-groenten-vlees maaltijd die in Nederland geserveerd wordt. Een omschrijvende strategie zou echter onnodige lengte aan de zin toevoegen, waardoor de typerende vergelijking die zo markerend is voor Chandler’s teksten verloren zou gaan.

<sup>101</sup> Door het invoegen van een komma kan de eindfocus op ‘perdition’ bewaard blijven. Het toevoegen van een komma heeft verder geen invloed op de vlotheid van de zin.

<sup>102</sup> ‘No Sternwood ever has’. Ik heb besloten om ‘ever has’ weg te laten omdat dit onnodig lengte toevoegt aan de vertaling, waar juist de dialogen bij Chandler in het bijzonder kort zijn. ‘Dat heeft geen enkele Sternwood ooit gehad’ is naar mijn mening te lang, en ‘Geen enkele Sternwood’ impliceert dat dit in het verleden ook al zo was.

<sup>103</sup> Chandler laat zijn poëtische vaardigheden opnieuw zien door drie keer een zin met de letter ‘n’ te laten beginnen. ‘Neither have [...]. Neither have [...]. [No Sternwood]. De eerste ‘neither’ betekent ‘geen van beide’, de tweede ‘neither’ betekent ‘noch’ of ‘ook niet’. Het is helaas niet mogelijk om beide betekenissen met hetzelfde woord weer te geven in het Nederlands.

de gebruikelijke tekortkomingen hebben. Als ik nu als een boosaardige ouder overkom, Mr. Marlowe, dan komt dat doordat ik te weinig grip op het leven heb om er Victoriaanse schijnheiligheid bij te betrekken.' Hij leunde met zijn hoofd achterover en sloot zijn ogen, die hij toen plotseling weer opende. 'Ik hoef er niet aan toe te voegen dat een man die zich op zijn vierenvijftigste voor het eerst aan het vaderschap waagt precies krijgt wat hij verdient.'

Ik nam een slok<sup>104</sup> en knikte. Zijn hartslag was in zijn dunne grijze keel zichtbaar maar was zo langzaam dat het nauwelijks een hartslag voorstelde. Een oude man, voor meer dan de helft dood en nog steeds in de vaste veronderstelling dat hij het allemaal wel aankon.

'Uw conclusies?' zei hij plotseling.

'Ik zou betalen.'

'Waarom?'

'Het is een kwestie van een klein bedrag tegenover een grote kwelling. Er moet iets achter zitten. Maar niemand zal u kapot maken, als dat al niet gedaan is. En het zou een heleboel oplichters heel wat tijd kosten om u van zoveel te bestellen dat u het zou merken.'

'Ik heb mijn trots, meneer,' zei hij koeltjes.

'Daar rekent diegene op. Het is de makkelijkste manier om ze voor de gek te houden. Dat, of de politie. Geiger kan deze schuldbekentenissen innen, tenzij u fraude kunt bewijzen. In plaats daarvan brengt hij ze onder uw aandacht en geeft hij toe dat het om gokschulden gaat, wat u een verweer geeft, zelfs als hij de briefjes gehouden had. Als hij een oplichter is, weet hij wat hij doet, en als hij een eerlijke man is die toevallig ook leningen verstrekt, heeft hij recht op zijn geld. Wie was die Joe Brody aan wie u vijfduizend dollar heeft betaald?

'Een of andere gokker. Ik weet het niet meer. Norris vast wel. Mijn butler.'

'Uw dochters hebben hun eigen geld, toch?'

---

<sup>104</sup> 'of my drink' is geïmpliceerd en weggelaten om de bondigheid te behouden.

‘Vivian wel, maar niet zoveel. Carmen is nog steeds minderjarig volgens het testament van haar moeder. Ik geef ze allebei flink wat zakgeld.’

Ik zei: ‘Ik kan zorgen dat die Geiger u met rust laat, generaal, als dat is wat u wil. Wie hij ook is en wat hij ook heeft. Het kan u misschien wat kosten, buiten wat u mij betaalt. En, u bereikt er natuurlijk niets mee. Dat is altijd zo als je ze verwent. U staat al op hun lijstje van aardige mensen<sup>105</sup>.

‘Ik begrijp het.’ Hij haalde zijn brede puntige schouders in de verwassen rode kamerjas op. ‘Net zei u nog dat ik hem moest betalen. Nu zegt u dat ik er niets mee bereik.’

‘Ik bedoel dat het misschien goedkoper en makkelijker is af en toe wat afpersers te betalen. Dat is alles.’

‘Ik ben bang dat ik een nogal ongeduldig man ben, Mr. Marlowe. Wat is uw tarief?’

‘Ik krijg vijftwintig per dag, en onkosten, als ik geluk heb.’

‘Ik begrijp het. Dat lijkt me redelijk genoeg voor het verwijderen van morbide gezwellen<sup>106</sup>. Een zeer delicate operatie. Dat realiseert u zich, hoop ik. U zal de operatie zo prettig mogelijk laten verlopen voor de patiënt? Er kunnen er meerdere van zijn, Mr. Marlowe.’

Ik dronk mijn tweede glas leeg en veegde over mijn lippen en gezicht. De warmte werd er niet minder warm op met al die drank in me. De generaal knipperde en plukte aan het randje van het kledingstuk.

‘Kan ik een deal met deze man sluiten als hij iets van een eerlijke vent wegheeft?’<sup>107</sup>

‘Ja. De zaak ligt nu in uw handen. Ik neem nooit halve maatregelen.’

‘Ik schakel hem uit,’ zei ik. ‘Hij zal denken dat hij afgeschreven is.’<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> ‘You’re already listed in their book of nice names’. Een ‘letterlijke’ vertaling vind ik hier niet spreektaalig overkomen in modern Nederlands.

<sup>106</sup> ‘It seems reasonable enough for removing morbid growths from people’s backs’. De uitdrukking ‘get off my back’ komt hierin terug, en dit betekent ‘iemand met rust laten’. Als dit letterlijk genomen wordt, ‘het verwijderen van morbide tumoren / gezwellen van iemands rug’ gaat de beeldspraak verloren. Daarom heb ik ervoor gekozen dit weg te laten.

<sup>107</sup> ‘Can I make a deal with this guy, if I think he’s within hooting distance of being on the level?’ Dit is erg spreektaalig. Omdat er geen passende Nederlandse uitdrukking is die te modern overkomt, is de *slang* hier genaturaliseerd.

‘Dat geloof ik graag. Als u me nu wilt excuseren. Ik ben moe.’ Hij strekte zich uit en raakte de bel op de leuning van zijn rolstoel aan. De stekker zat aangesloten op een zwarte kabel die zich kronkelend een weg baande naar de groene bakken waar de orchideeën groeiden en verrotten. Hij sloot zijn ogen, opende ze opnieuw met een korte heldere blik en nestelde zich toen weer in zijn kussens. Zijn oogleden vielen weer dicht en hij besteedde geen aandacht meer aan mij.

Ik stond op en pakte mijn jas van de vochtige rieten stoelen en vertrok toen door de orchideeën, opende de twee deuren en stond uiteindelijk buiten in de frisse oktoberlucht om mezelf van wat zuurstof te voorzien. De chauffeur bij de garage was weg. De butler kwam via het rode pad met vloeiende lichte tred aangelopen, zijn rug zo recht als een strijkplank. Ik hees me in mijn jas aan en zag hem naderen.

Hij bleef op een halve meter afstand staan en sprak gewichtig: ‘Mrs. Regan verlangt u te spreken voordat u vertrekt, meneer. En inzake het geld, de generaal heeft me geïnstrueerd om een cheque uit te schrijven voor welk bedrag wenselijk is.’

‘Hoe dan?’

Hij leek in de war, en glimlachte toen. ‘Aha, ik begrijp het, meneer. U bent natuurlijk een detective. Door de manier waarop hij belde.’

‘U schrijft zijn cheques uit?’

‘Ik heb dat privilege.’

‘Dat moet u redden van een armengraf. Geen geld nu, dank u. Waar wil Mrs. Regan me over spreken?’

Zijn blauwe ogen schonken me een uitdrukkingloze blik. ‘Er bestaat een misvatting over de reden van uw bezoek, meneer.’

‘Wie heeft haar daarover verteld?’

‘Haar ramen bieden uitzicht op de kas. Ze zag ons naar binnen gaan. Ik was verplicht haar te vertellen wie u was.’

‘Dat vind ik maar niks,’ zei ik.

---

<sup>108</sup> De uitdrukking ‘drop a bridge on someone’ betekent het volgende: ‘When a character is permanently written out of a show, especially killed off, in a way that is unexpectedly anti-climactic or mundane, they **Dropped a Bridge on Him**.’ (TV tropes, n.d.: n.p.). Dit is echter veel te modern voor deze context. Wederom wordt de straattaal hier afgezwakt.



Zijn blauwe ogen werden ijzig. 'Probeert u mij te vertellen wat mijn taken zijn, meneer?'

'Nee. Maar ik heb wel een hoop lol met proberen te raden wat die mogen zijn.'

We keken elkaar een tijdje aan. Hij wierp me een boze blik<sup>109</sup> toe en draaide zich om.

---

<sup>109</sup> De 'blue glare' uit het origineel wijst waarschijnlijk op de kleur ogen, hoewel 'blue' ook 'verdrietig' kan betekenen. Omdat de kleur blauw niet dezelfde connotatie heeft in het Nederlands, is dit in de vertaling weggelaten.

## Hoofdstuk 3

Deze kamer was te groot, het plafond te hoog, de deuren te lang<sup>110</sup> en het witte tapijt dat van muur tot muur reikte leek wel een verse sneeuwdeken bij een groot meer.<sup>111</sup> Overall stonden passpiegels en kristallen prulletjes. De ivoorkleurige meubels waren afgewerkt met chroom en de gigantische ivoorkleurige gordijnen vielen verfrommeld over het witte tapijt, een meter bij het raam vandaan. Door al dat wit had het ivoor iets vies, en het ivoor maakte het wit juist<sup>112</sup> weer levenloos. De ramen boden uitzicht op de donker wordende heuvels. Het zou gaan regenen. Er hing al een drukkende lucht.

Ik ging op het puntje van een diepe zachte stoel zitten en keek naar Mrs. Regan. Ze was het bekijken waard. Ze was foute boel. Ze lag languit op een modernistische chaise longue zonder haar muiltjes, dus keek ik naar haar benen, gehuld in zeer doorzichtige zijden kousen. Ze leken ervoor bedoeld. De één was zichtbaar tot op de knie, de ander tot ver daarboven. Haar knieën waren licht gedeukt, niet knokig en puntig. Haar kuiten waren prachtig, de enkels lang en dun en ze boden genoeg melodische lijnen voor een symfonisch gedicht. Ze was lang en slank en zag er sterk uit. Haar hoofd lag tegen een ivoorkleurig kussen. Haar haren waren dik en springerig met een scheiding in het midden en ze had de vurige zwarte ogen van het portret in de hal. Ze had een goede mond en een goede kin. Haar lippen stonden pruilerig naar beneden, de onderlip mooi vol.

Ze had een borrel in haar hand<sup>113</sup>. Ze nam er een slok van en keek me aan met een koele blik over de rand van het glas.

---

<sup>110</sup> Chandler laat hier duidelijk zien hoe hij aandacht besteedt aan zijn taalgebruik: in plaats van twee keer 'high' gebruikt hij een synoniem, 'tall', voor het beschrijven van de hoogte van de deur. 'Tall' wordt meestal gebruikt voor personen, maar heeft ook de betekenis 'exorbitant', 'overdreven' (Van Dale). Om de herhaling die Chandler zo zorgvuldig ontwijkt te voorkomen is hier bewust voor 'lang' gekozen, al lijkt dit in eerste instantie niet idiomatisch bij een deur.

<sup>111</sup> Lake Arrowhead geeft de lezer geen beeld en is daarom, net als in de gepubliceerde vertaling, weggelaten.

<sup>112</sup> Om de taal idiomatisch te houden, is hier juist gekozen wat extra partikels toe te voegen.

<sup>113</sup> In de gepubliceerde vertaling vertaald met 'Ze dronk whisky'. Pas later in de tekst wordt gespecificeerd wat ze drinkt ('I mind your ritzing me or drinking your lunch out of a Scotch bottle'). Omdat het nu niet belangrijk is wat Carmen drinkt, is besloten om 'drink' ongespecificeerd te laten: borrel. Overigens lijkt de vertaling van Van Woensel hier dubbel aangezien in de volgende zin getoond wordt hoe Carmen een slok neemt. Wanneer er staat: 'Ze dronk whisky' is het nemen van een slok al

‘Dus jij bent nou een privédetective,’ zei ze. ‘Ik wist niet dat die echt bestonden, behalve in boeken. En anders zouden het gladde kleine mannetjes zijn die rondsnuffelden in hotels.’

Daar kon ik niks mee, dus ik liet het met de stroom meevaren. Ze zette haar glas neer op de platte leuning van de chaise longue, liet een smaragd schitteren en fatsoeneerde haar kapsel. Ze sprak langzaam: ‘Wat vond je van pa?’

‘Aardige vent<sup>114</sup>,’ zei ik.

‘Hij vond Rusty aardig. Ik neem aan dat je weet wie Rusty is?’

‘Zeker.<sup>115</sup>’

‘Rusty was grof en soms ordinair, maar hij was wel heel direct. En hij bood mijn vader een hoop plezier. Rusty had niet zomaar weg moeten gaan. Pa voelt zich er erg naar onder, al geeft hij het niet toe. Of wel?’

‘Hij zei er wel iets over.’

‘Je bent niet bepaald een prater, of wel, Mr. Marlowe<sup>116</sup>? Maar hij wil hem vinden, of niet?’

Ik keek haar beleefd aan gedurende de stilte. ‘Ja, en nee,’ zei ik.

‘Wat is dat nou voor antwoord. Denkt u dat u hem kunt vinden?’

‘Ik zei niet dat ik het ging proberen. Waarom probeert u het niet bij de afdeling Vermiste Personen? Die hebben er verstand van. Dit is geen klusje voor één man.’

‘O, maar pa wilde de politie er niet bij betrekken.’ Ze keek me opnieuw poeslief aan over het glas, dronk het leeg en trok aan een belletje. Een hulp kwam

---

geïmpliceerd. Hoewel in het Engels nergens staat ‘in her hand’ of ‘She was holding a drink’ heb ik de zin als ‘Ze had een borrel in haar hand’ vertaald: wanneer er alleen ‘Ze had een borrel’ staat, klinkt de zin in het Nederlands niet af en erg als ‘Vertaliaans’.

<sup>114</sup> ‘I liked him’ biedt veel mogelijkheden voor deze vertaling. Simpelweg ‘Ik vond hem aardig’ zou voldoen, maar klinkt niet helemaal als spreektaal. ‘Ik vond hem wel aardig’ komt hier dichterbij in de buurt, maar het gebruik van teveel partikels is niet wenselijk in deze tekst. Ook moet het passen bij wat Carmen daarna zegt: ‘He liked Rusty’. ‘Aardige vent’ is spreektaal, past bij de informele en toch gereserveerde toon van Mr. Marlowe en sluit ook aan op de daarop volgende zin.

<sup>115</sup> In het origineel antwoordt Marlowe met: ‘Uh-huh’. Dit klinkt als een ongeïnteresseerde brom. Toch vind ik een dergelijk antwoord in het Nederlands minder sterk. ‘Zeker.’ volstaat hier: een bevestigend ‘Ja.’ is niet spreektaal, dat zou moeten worden: ‘Ja, die ken ik.’, wat weer onnodig veel woorden toevoegt aan dit gesprek. ‘Zeker’ laat zien dat Marlowe niet bereid is verder te praten, en nodigt ook niet uit om door te vragen.

<sup>116</sup> Het register biedt vanaf dit punt een vertaalprobleem. Wanneer Carmen Marlowe aanspreekt met ‘Mr. Marlowe’ wijst dit op een beleefde toon in het Engels, maar haar woede-uitspattingen later komen weer niet overeen met een formeel register. Omdat Mrs. Regan nogal naïef en bazig is, is besloten voor een informele aanspreekvorm gedurende het hele gesprek. Eerder in de gang gebruikt ze deze toon ook, dus dat is in overeenstemming met de rest van de tekst.

binnen via een zijdeur. Het was een vrouw van middelbare leeftijd met een lang geel zachtaardig gezicht, een lange neus, geen kin, grote vochtige ogen. Ze leek op een lief oud paard dat in het weiland mocht grazen na jaren trouwe dienst. Mrs. Regan zwaaide met het lege glas en de hulp vulde het, verliet vervolgens de kamer zonder een woord te zeggen, zonder ook maar een blik in mijn richting.

Toen de deur sloot zei Mrs. Regan: 'Dus, hoe ga je het aanpakken?'

'Hoe en wanneer is hij ervandoor gegaan?'

'Heeft pa dat niet verteld?'

Ik hield mijn hoofd schuin en grijnsde. Ze bloosde. Haar vurige zwarte ogen stonden kwaad. 'Ik snap niet waarom je zo terughoudend bent,' bitste ze. 'En ik vind je manieren maar niks.'

'Ik ben ook niet weg van de uwe,' zei ik. 'Ik heb er niet om gevraagd u te spreken. U vroeg naar mij. Luister<sup>117</sup>, ik vind het prima<sup>118</sup> dat u indruk probeert te maken en dat uw lunch uit een fles whisky bestaat. Ik vind het ook prima dat u me uw benen toont. Het zijn zeer chique benen en ik maak aangenaam kennis met ze. Ik vind het zelfs prima dat u mijn manieren bekritiseert. Ze zijn heel slecht. Ik huil erom tijdens lange winteravonden. Maar het is tijdsverspilling als u me probeert uit te horen.'

Ze kwakte haar glas zo hard neer dat ze over een ivoorkleurig kussen morste. Ze zwaaide haar benen naar de vloer en stond op, haar ogen vol vuur en haar neusgaten wijd open. Haar mond hing open en haar witte tanden waren ontbloot. Haar knokkels waren wit.

'Zo praten mensen niet tegen mij,' zei ze met dubbele tong.

Ik bleef zitten en grijnsde. Langzaam deed ze haar mond dicht en keek ze naar de gemorste whisky. Ze ging op het randje van de chaise longue zitten en leunde met haar kin op haar hand.

---

<sup>117</sup> Het toevoegen van dit woord draagt bij aan de geloofwaardigheid van de opsomming en bij de spreektaaligheid van de tekst. Een uitgebreide analyse hiervan is te vinden in hoofdstuk 6.

<sup>118</sup> Hier wordt gebruik gemaakt van een omkering. Marlowe zegt en herhaalt: 'I don't mind...', maar 'Ik vind het niet erg' is ten eerste weer erg lang, en ten tweede veel minder idiomatisch dan 'Ik vind het prima'. Wederom wordt deze passage geanalyseerd in hoofdstuk 6.

‘Mijn God, jij grote donkere knappe bruoet. Ik zou een Buick<sup>119</sup> op je moeten smijten.’

Ik streek een lucifer over mijn duimnagel en voor deze éne keer ging die aan. Ik blies rook in de lucht en wachtte.

‘Ik walg van bazige mannen,’ zei ze. ‘Ik wálg er gewoon van.’

‘Waar bent u precies bang voor, Mrs. Regan?’

Haar ogen werden groot. Vervolgens werden ze donkerder tot ze één en al pupil leken. Haar neusvleugels werden kleiner.

‘Dat was helemaal niet de reden van uw komst,’ zei ze met gekwelde stem waaraan zich nog steeds een greintje woede vastklemde. ‘Over Rusty. Of wel?’

‘Vraag dat maar aan uw vader.’

Ze ontvlamde opnieuw: ‘Eruit! Verdomme, eruit!’

Ik ging staan. ‘Zitten, jij,’ beet ze. Ik ging zitten. Ik tikte met mijn vinger in de palm van mijn hand en wachtte af.<sup>120</sup>

‘Alsjeblieft,’ zei ze. ‘Alsjeblieft. Jij zou Rusty kunnen vinden – als mijn vader het tenminste wil.’

Ook dat werkte niet. Ik knikte en vroeg: ‘Wanneer is hij weggegaan?’

‘Een maand geleden, ‘s middags. Hij reed gewoon weg in zijn auto zonder een woord te zeggen. Ze hebben de auto ergens in een privégarage teruggevonden.’

‘Ze?’

---

<sup>119</sup> In de brontekst staat: ‘I ought to throw a Buick at you.’ In de gepubliceerde vertaling staat: ‘Ik zou eigenlijk een stoel naar uw hoofd moeten smijten.’ Het gaat hier echter wel degelijk om een auto: wederom een typerend stijlfiguur in Chandler’s boeken omdat dit vervreemdend werkt op de lezer. Deze zin wordt in meerdere tekstuele analyses van zijn werken als voorbeeld gegeven van zijn taalgebruik en stijl.

<sup>120</sup> ‘I flicked a finger at my palm and waited’. Chandler lijkt hier gebruik te maken van *show, don’t tell*. Het geeft aan dat Marlowe niet weet wat hij moet doen of wat hem te wachten staat, en hij friemelt als het ware met zijn vingers om wat te doen te hebben tijdens het wachten. Het is geen zenuwachtig gebaar, maar toont eerder zijn desinteresse of verveling. Chandler geeft echter nergens weer wat de emotie van Marlowe op dat moment weer, de lezer moet dit echt afleiden uit zijn gebaren. Helaas brengt een dergelijke omschrijving een hoop woorden met zich mee in het Nederlands: ‘palm’ is in het Engels overduidelijk de palm van de hand, maar ‘palm’ komt in het Nederlands nauwelijks voor zonder ‘hand’ erbij. Om de tekst duidelijk te houden, is er dus toch voor gekozen deze constructie in idiomatisch Nederlands weer te geven en daarom de tekst te verlengen. Van Woensel heeft dit anders aangepakt: ‘Ik knipte met mijn vingers en wachtte af.’ Dit geeft echter niet de goede beweging en de juiste emotie die daarbij hoort weer.

Ze werd sluw. Haar lichaam leek zich te ontspannen. Ze glimlachte zegevierend naar me. 'Hij heeft het dus niet verteld.' Haar stem klonk bijna vrolijk, alsof ze me te slim af was. Wat misschien ook wel zo was.

'Hij heeft me over Mr. Regan verteld, ja. Maar dat is niet waarom hij me wilde spreken. Is dat wat u me probeert te laten vertellen?'

'Volgens mij heeft u me niets meer te vertellen.'

Ik ging staan. 'Dan ga ik maar weer.' Ze zei niets. Ik liep naar de lange witte deur waardoor ik binnengekomen was. Toen ik omkeek zat haar lip tussen haar tanden en beet ze erop als een puppy op de franjes van een tapijt.

Ik ging naar buiten, daalde de betegelde trap af naar de hal, en de butler kwam uit het niets opdraven met mijn hoed in zijn hand. Ik zette hem op terwijl hij de deur voor me open deed.

'U had het mis,' ze ik. 'Mrs. Regan wilde me niet spreken.'

Hij boog zijn zilverkleurige hoofd en zei beleefd: 'Het spijt me, meneer. Dat gebeurt wel vaker.' Hij sloot de deur achter mijn rug.

Ik stond op het afstapje mijn sigarettenrook te inhaleren en keek neer op een reeks bloemperken en gesnoeide bomen tot aan het hoge ijzeren hek met vergulde punten dat het landgoed omsloot. Een golvende oprijlaan zakte af tussen de keermuren richting de openstaande ijzeren poorten. Achter het hek strekten de heuvels zich enkele kilometers uit. Ver weg in de diepte kon ik de oude houten boortorens van het olieveld waaraan de Sternwoods hun fortuin te danken hadden nauwelijks zien<sup>121</sup>. Het grootste deel van het veld was nu een openbaar park, schoongemaakt en aan de stad geschonken door generaal Sternwood. Maar een klein deel ervan produceerde nog, in kleine groepjes boorputten die vijf of zes ton per dag oppompten. De Sternwoods, die naar de top van de heuvels verhuisd waren, roken het muffe pompwater en de olie niet meer, maar ze konden nog wel uit het raam

---

<sup>121</sup> In het Engels staat 'barely see' vrij vooraan in de zin. In het Nederlands moet 'zien' achteraan de zin geplaatst worden om grammaticale redenen. Omdat Chandler zijn zinnen zo vloeiend mogelijk maakt heb ik 'nauwelijks' ook naar achter verplaatst, zodat de lezer zich niet af hoeft te vragen met welk werkwoord het verbonden is.

kijken en aanschouwen wat hen zo rijk had gemaakt. Als ze wilden. Ik neem aan van niet.

Ik liep naar beneden over een bakstenen laantje van terras naar terras, langs de binnenkant van het hek naar waar ik mijn auto geparkeerd had onder een peperboom in de straat. Het donderde nu in de heuvels en de lucht erboven was paarszwart. Het zou gaan regenen, en hard ook. In de lucht hing de vochtige voorbode van regen. Ik deed de kap van mijn cabriolet omhoog voordat ik de stad in ging.

Ze had prachtige benen. Dat geef ik haar mee. Het waren een stel gladde burgers, zij en haar vader. Hij was me waarschijnlijk aan het uitproberen; dit klusje was eerder iets voor een advocaat. Ook al bleek Mr. Arthur Gwynn Geiger, *Zeldzame boeken en luxe edities*, een chanteur te zijn, dan was het alsnog iets voor een advocaat. Behalve als er meer achter schuilde. Zo in het eerste opzicht leek het me heel leuk om daarachter te komen.

Ik reed naar de openbare bibliotheek van Hollywood en deed wat oppervlakkig onderzoek in een maffe editie getiteld *Beroemde eerste drukken*. Na een halfuur had ik mijn lunch hard nodig.

## Hoofdstuk 4

De zaak van A.G. Geiger was een pand aan de noordzijde van de boulevard bij Las Palmas. De voordeur hing diep in het midden van de etalages.<sup>122</sup> De ramen waren versierd met koperwerk en er stonden Chinese kamerschermen achter zodat ik niet naar binnen kon kijken. Er stond een hoop oriëntaalse troep in de etalage, en ik had geen idee of het wat waard was aangezien ik zelf geen verzamelaar ben van antiek, met uitzondering van onbetaalde rekeningen. De voordeur was van glas, maar ook daar kon ik niet veel door zien omdat de winkel nogal schemerig was. Aan de ene kant grensde het gebouw aan de ingang van een flat, en aan de andere zijde aan een blinkende juwelierszaak met sieraden op afbetaling. De juwelier stond in de deuropening met een verveelde blik te schommelen op zijn hakken.<sup>123</sup> Het was een lange knappe Jood met witte haren en donkere kleding, en ongeveer negen karaat aan diamanten aan zijn rechterhand. Een flauwe, veelbetekenende glimlach krulde om zijn lippen toen ik de winkel van Geiger binnenliep. Ik deed de deur zachtjes achter me dicht en liep over een dik blauw tapijt dat de vloer van muur tot muur bedekte. Er stonden blauwe leren leunstoelen met rooktafels<sup>124</sup> ernaast. Er stonden een paar sets rijkelijk versierde boekbanden met leren kaften tussen boeksteunen op smalle glanzende tafels. Er stonden meer leren kaften in de vitrinekasten tegen de muur. Fraai handelswaar, het soort dat een rijke promotor per meter zou aanschaffen

---

<sup>122</sup> Ook hier is gekozen om de zinnen op te breken om de omschrijving natuurlijker te laten klinken in het Nederlands. Het eerste deel van de zin gaat over de voordeur, vervolgens worden de ramen en de etalages besproken. Chandler gebruikt hiervoor 'and', maar dit zou in deze vertaling niet mooi aansluiten op de rest van de zin.

<sup>123</sup> Chandler maakt in zijn tekst gebruik van een bijzin die op een onconventionele manier is opgebouwd. In de bijstelling wordt informatie gegeven over de juwelier, maar de opbouw hiervan is verre van traditioneel.

'The jeweller stood in his entrance, teetering on his heels and looking bored, a tall handsome white-haired Jew in lean dark clothes, with about nine carats of diamond on his right hand.' (16)

Men zou verwachten dat de zin als volgt is opgebouwd: *The jeweller, a tall handsome white-haired Jew in lean dark clothes with about nine carats of diamond on his right hand, stood in his entrance, teetering on his heels and looking bored.* De bijzin is op deze manier correct weergegeven: het middelste gedeelte kan weggelaten worden en dan is de zin nog steeds grammaticaal. Door de ontraditionele opbouw legt Chandler de nadruk op het uiterlijk van de juwelier, en niet op wat hij aan het doen is. Hoewel de opbouw afwijkt van het verwachtingspatroon van de lezer, is de zin nog steeds goed leesbaar en grammaticaal. In het Nederlands is het behouden van deze opbouw echter niet wenselijk voor de leesbaarheid van de tekst. Wederom is daarom gekozen een punt te zetten.

<sup>124</sup> In het origineel vertaald als 'staande asbakken' maar een *google image search* wijst uit dat 'rooktafels' en 'smoke stands' er nagenoeg hetzelfde uitzien. Dit past ook beter in de tijd en in de context.



om er iemand zijn *ex libris* in te laten plakken. Aan de achterzijde zat een houten scheidingswand met een deur erin, gesloten. In de hoek van de scheidingswand en een andere muur zat een vrouw achter een kleine balie met een sierlijke houten lantaarn erop.

Ze stond langzaam op en wiegde naar me toe in een strakke zwarte jurk die geen licht reflecteerde. Ze had lange dijen en ze liep met een bepaald iets dat ik niet vaak in boekwinkels had gezien. Ze was asblond met groene ogen, versierde wimpers, haren glad naar achter gekruld achter haar oren waarin grote gitzwarte knoppen glinsterden. Haar nagels waren zilverkleurig. Ondanks haar aankleding zag ze eruit alsof ze een slaapkameraccent<sup>125</sup> zou hebben.

Ze naderde me met genoeg sexappeal om een stormloop tijdens een zakenlunch te veroorzaken en hield haar hoofd schuin om een verdwaalde, als je het al zo kon noemen, lok licht glanzend haar met haar vinger te strelen. Haar glimlach was aarzelend, maar kon overgehaald worden om vriendelijk te lijken.

‘Is er iets?’<sup>126</sup> vroeg ze.

Ik had mijn hoornen zonnebril op. Ik zette een hoge stem op waardoor ik een kwetterend vogeltje leek. ‘Heeft u toevallig een *Ben Hur* uit 1860?’

---

<sup>125</sup> Chandler maakt veelvuldig gebruik van woorden en uitdrukkingen die niet in het standaard Engels terugkomen. Op het Word Reference forum heb ik echter wel een discussie gevonden over het ‘hall bedroom accent’ Hier wordt onder andere gezegd:

‘Working from my own understanding of what a "hall bedroom" is, I'd say that Chandler was saying that his character suspected that the lady in question was not as she appeared: something about her demeanor suggested that her background did not match her appearance. I think that "hall bedroom" in some contexts would refer to the sort of bedroom that is rented to lodgers/boarders of modest means, people who cannot afford accommodations other than a small bedroom in somebody's house.’ (Biblelept 2008: n.p.)

En:

‘I think this is more interesting that it seems at first glance, and perhaps very subtle.

This being a language forum, I assumed that "accent" meant the accent of her language, but I don't think so after reading the text.

A "hall bedroom" is a small, "unimportant" bedroom often used for guests and young children.

Its "decor" is often K-Mart quality.

I believe that the author is being derogatory about the way she dresses and what he means is "hall bedroom decor" or "dressed in a non-flashy, cheap, unimpressive way”.’ (SPQR 2006, n.p.)

Het is dus aan de lezer om uit te maken wat met een ‘hall bedroom accent’ bedoeld wordt. Dit is daarom vertaald als het even weinig zeggende ‘slaapkameraccent’.

<sup>126</sup> Hier wordt het slaapkameraccent mogelijk toegelicht. Wanneer je een antiquariaat binnenstapt, verwacht je begroet te worden met een standaardvraag: ‘kan ik u helpen?’. De vrouw in de winkel stelt echter een vreemde en ongeleefd overkomende vraag in een niet standaard dialect. In de gepubliceerde vertaling staat: ‘‘Kan ik iets voor u doen,?’ informeerde ze.’ Dit heeft echter geen vervreemdend effect op de lezer, en laat dus ook niet doorschemeren dat de vrouw eigenlijk niet thuishoort in een boekwinkel.

Ze zei geen: 'Huh?' maar dat wilde ze wel. Ze glimlachte flauwtjes. 'Een eerste editie?'

'Derde,' antwoordde ik. 'Die ene met dat erratum<sup>127</sup> op pagina 116.'

'Ik ben bang van niet – momenteel.'

'En een *Chevalier Audubon* 1840 – de complete serie, natuurlijk.'

'Eh – momenteel niet,' zei ze nors. Haar glimlach hing nu aan haar tanden en wenkbrauwen en hij vroeg zich af waar hij terecht zou komen als hij viel.

'U verkóópt wel boeken?' vroeg ik in mijn beleefde falset.

Ze bekeek me. Geen glimlach meer. Blik medium tot hard. Houding recht en stijf. Ze wees met haar zilveren vinger richting de planken achter glas. 'Waar vindt u ze op lijken – grapefruits?' vroeg ze bits.

'Eigenlijk vind ik die niet zo interessant, als ik eerlijk ben. Het zijn waarschijnlijk meerdere sets met staalgravures, waarvoor je extra moet betalen.<sup>128</sup> Dat vind ik zo ordinair. Nee. Het spijt me. Nee.'

'Ik begrijp het.' Ze probeerde haar glimlach weer op te vijzelen. Ze was net zo lichtgeraakt als een wethouder met de mazelen. 'Meneer Geiger misschien – maar hij is er momenteel niet.' Ze bekeek me aandachtig. Ze wist evenveel over zeldzame boeken als ik over het runnen van een vlooiencircus.

'Komt hij misschien nog?'

'Pas laat, ben ik bang.'

'Wat jammer,' zei ik.' Ach, wat jammer. Ik ga in deze prachtige stoelen wel even een sigaretje roken. Ik heb een vrij lege agenda. Niets anders aan mijn hoofd dan mijn cursus driehoeksmetingen.'

'Ja,' zei ze. 'Ja-a, natuurlijk.'

---

<sup>127</sup> Hoewel 'drukfout' een simpelere en meer gangbare term is, past het toch beter in de context om 'erratum' te behouden. Marlowe wil het winkelmeisje in de war brengen, en waarschijnlijk weet zij niet wat hij bedoelt. Over het woord 'drukfout' kan echter geen verwarring ontstaan, en deze vertaling is dan ook minder geschikt binnen de context, hoewel deze de tekst wel makkelijker te begrijpen zou maken.

<sup>128</sup> Hier komt weer een uitdrukking in de tekst voor die straattaal uit Chandlers tijd weergeeft. 'Tuppence coloured and a penny plain.' Een zoekopdracht gaf mij de volgende omschrijving: 'It means you can get the basics cheaply but you can expect to be charged more for the luxury version. It probably originated from market traders, but it came into general use following an essay of that name by Robert Louis Stevenson.' (Yahoo! Answers 2010: n.p.)

Omdat er geen goede Nederlandse, vergelijkbare uitdrukking bestaat die past in de context heb ik voor een omschrijving gekozen in het Nederlands.

Ik ging zitten en stak een sigaret op met een ronde nikkelen aansteker die op de rooktafel lag. Ze stond stil, hield haar onderlip vast met haar tanden, haar blik licht verward. Uiteindelijk knikte ze, draaide zich langzaam om en liep naar de kleine balie in de hoek. Ze bekeek me vanachter de lantaarn. Ik kruiste mijn enkels en gaapte. Haar zilveren nagels reikten naar het telefoontoestel op de balie, raakten die toch maar niet aan, en vielen vervolgens weer neer op de balie en begonnen erop te tikken.<sup>129</sup>

Ongeveer vijf minuten stilte. De deur ging open en een lange, hongerig uitzierende snuiter<sup>130</sup> met een wandelstok en een grote neus kwam gracieus binnen, sloot de deur achter zich tegen de druk van de deursluis, liep naar de balie en legde er een ingepakt pakketje op<sup>131</sup>. Hij haalde een zeehondenleren portemonnee met gouden hoekjes uit zijn zak en toonde iets aan de blondine. Ze drukte op een knop op de balie. De lange snuiter ging door de deur van de scheidingswand en opende deze maar net ver genoeg om er doorheen te kunnen glippen.

Ik rookte mijn sigaret op en stak een nieuwe aan. De minuten duurden eeuwig. Toeters toeterden en bromden op de boulevard. Een grote rode interlokale tram<sup>132</sup> ratelde voorbij. Een verkeerslicht tikte. De blondine leunde op haar elleboog en plaatse haar hand over haar ogen en gluurde erdoor naar mij. De deur ging weer open en de lange snuiter met de wandelstok glipte naar buiten. Hij had nog een pakketje, in de vorm van een groot boek. Hij ging naar de balie en betaalde. Hij ging zoals hij gekomen was, liep op de ballen van zijn voeten, ademde met zijn mond open en schonk me een strenge blik toen hij langsliep.

Ik stond op, tilde mijn hoed op naar de blondine en liep achter hem aan. Hij liep naar het westen, zwaaide zijn wandelstok in een kleine strakke boog precies boven zijn rechterschoen. Hij was gemakkelijk te volgen. Zijn jas was gemaakt van

---

<sup>129</sup> De gelakte nagels van de vrouw spelen blijkbaar een belangrijke rol in dit verhaal. Chandler verwijst er meerdere keren naar en personifieert ze hier zelfs. Een aantal partikels is toegevoegd om deze personificatie zo realistisch en levendig mogelijk te maken,

<sup>130</sup> 'snuiter' is ouderwets maar zeker begrijpelijk in modern Nederlands en past juist daarom goed binnen de context.

<sup>131</sup> De herhaling van 'desk' is hier bewust vermeden om de leesbaarheid te vergroten en te compenseren voor de partikels in de vorige zin.

<sup>132</sup> In de gepubliceerde vertaling vertaald als 'bus'. Er rijden echter grote rode trams hier, dus 'bus' is zeker incorrect.

een opzichtig stuk paardendecken met schouders zo breed dat zijn nek uitstak als een stronk selderij waar zijn hoofd op wiebelde als hij liep. Zo liepen we anderhalf stratenblok. Bij het stoplicht op Highland Avenue haalde ik hem in en maakte ik mezelf kenbaar. Hij wierp me een vluchtige en toen plotseling strenge blik toe, en draaide zich snel om. We staken Highland over met groen licht en liepen nog een blok. Hij strekte zijn lange benen uit en had bijna twintig meter voorsprong bij de hoek. Hij sloeg rechtsaf. Na zo'n dertig meter heuvelopwaarts stopte hij, hing zijn wandelstok over zijn arm en wrikte<sup>133</sup> een leren sigarettenkoker uit zijn binnenzak. Hij stak een sigaret in zijn mond, liet zijn lucifer vallen, keek achterom toen hij die opraapte en zag hoe ik vanaf de hoek naar hem keek, stond vervolgens op alsof iemand hem van achteren een schop gaf. Er waaide zowat stof op toen hij de straat opliep, met lange klungelige passen en zijn stok op de stoep prikkend. Hij sloeg weer linksaf. Hij had een half blok voorsprong toen ik bij het punt aankwam waar hij de hoek om was gegaan. Hij had me aan het hijgen gekregen. Dit was een smalle straat met bomen en een keermuur aan een kant en drie groepjes bungalows aan de andere.

Hij was weg. Ik draalde nog wat in de straat, keek naar de ene en de andere kant. Bij het tweede groepje bungalows zag ik iets. Het heette 'De La Baba', een stil schemerig oord met een dubbele rij bungalows in de schaduw van de bomen. Langs het paadje ernaartoe stonden Italiaanse cipressen, kort en ruw gesnoeid, die qua vorm iets weg hadden van de olieflessen uit *Ali Baba en de veertig rovers*. Achter de derde fles bewoog een opzichtige mouw.

In leunde tegen een peperboom in de straat en wachtte. Het rommelde in de heuvels. Het verblindende weerlichten stak af tegen de opgestapelde zwarte wolken richting het zuiden. Een paar afwachtende druppels spatten neer op de stoep en

---

<sup>133</sup> Chandler gebruikt hier het werkwoord 'fumble': 'to grope about clumsily or blindly, esp in searching' (Collins Cobuild Online). Van Dale geeft de volgende vertalingen hiervoor: 'morrelen (aan), rommelen (in), knoeien (met), tasten/zoeken naar'. Toch is het vreemd om te zeggen: hij tastte naar een leren sigarettenkoker in zijn binnenzak: Marlowe weet immers niet waar hij naar op zoek is. De omschrijving laat zien dat de rare snuiter op een zenuwachtige manier de koker tevoorschijn haalt, maar om het *show, don't tell* principe in stand te houden is het beter om in de vertaling de woorden 'zenuwachtig' of 'onhandig' hier te vermijden. 'Wrikte' geeft weer dat de man druk met zijn vingers in de weer is, en verklaart waarom hij zijn lucifer daarna laat vallen. Het werkwoord heeft in zowel het origineel als mijn vertaling ook een vervreemdend effect omdat het niet verwacht wordt in deze context.

lieten afdrukken zo groot als munten na. De lucht was even dik als die in de orchideeënkas van generaal Sternwood.

De mouw achter de boom kwam weer tevoorschijn, gevolgd door een grote neus en een oog en rossig haar zonder hoed. Het oog keek me aan. Het verdween. Zijn partner verscheen als een specht aan de andere kant van de boom. Vijf minuten gingen voorbij. Ik had hem. Ik had hem. Telkens weer van die zenuwpezen. Ik hoorde een lucifer aangestoken worden en daarna gefluit. Vervolgens glipte er een duistere schaduw over het gras naar de volgende boom. Daarna kwam hij recht op me af wandelen, zwaaiend met zijn stok en fluitend. Een onaangenaam en zenuwachtig deuntje. Ik keek vaagjes naar de donkere lucht. Hij liep vlak langs me en keurde me geen blik waardig. Hij was nu veilig. Hij was de dans ontsprongen.

Ik keek tot hij weg was en liep het straatje van De 'La Baba' in en boog de takken van de derde cipres uiteen. Ik haalde er een ingepakt boek vandaan en stopte het onder mijn arm en ging ervandoor. Niemand riep me na.

## Hoofdstuk 5

Terug op de boulevard ging ik bij een drogist de telefooncel binnen en zocht ik het adres van Mr. Arthur Gwynn Geiger op. Hij woonde op Laverne Terrace, een straat aan de heuvel bij Laurel Canyon Boulevard. Ik wierp een muntje in en draaide zijn nummer, gewoon voor de lol. Geen antwoord<sup>134</sup>. Ik bladerde naar de advertenties en noteerde een aantal boekwinkels in de buurt.

De eerste zat aan de noordkant, de grote benedenverdieping gewijd aan kantoorartikelen en een flink aantal boeken op het balkon. Het leek niet juiste plaats. Ik stak over en liep twee stratenblokken verder naar de volgende. Dit leek er meer op, een nauw volgestouwd winkeltje met boeken opgestapeld tot aan het plafond en vier of vijf bezoekers die de tijd namen om vingerafdrukken op de omslagen achter te laten. Niemand besteedde aandacht aan ze. Ik schuifelde verder naar achter en liep langs een kleine scheidingswand waar een kleine donkere vrouw aan de balie een wetboek las.

Ik legde mijn portemonnee open op de balie en liet haar de penning op de flap zien. Ze keek ernaar, zette haar bril af en leunde achterover in haar stoel. Ik stopte de portemonnee weg. Ze had het spitse gezicht van een intelligente Joodse vrouw. Ze keek me aan en zei niets.

Ik zei: 'Kan ik u om een kleine, hele kleine gunst vragen?'

'Misschien. Waar gaat het om?' Ze had een zachte hese stem.

'Kent u de winkel van Geiger aan de overkant, twee stratenblokken naar het westen?'

'Ik ben er denk ik wel eens langsgelopen.'

'Het is een boekwinkel,' zei ik. 'Niet uw soort boekenwinkel. Dat weet u dondersgoed.'

---

<sup>134</sup> Om het zo kort mogelijk te houden, in plaats van: 'Er nam niemand op.' ('Nobody answered' in het origineel heeft immers ook maar twee woorden).

Haar mondhoeken krulden iets en ze zei niets. 'Het spijt me. Ik ken Mr. Geiger niet.'

'Dus u zou me niet kunnen vertellen hoe hij eruitziet?'

Haar mondhoeken gingen verder omhoog. 'Waarom zou ik?'

'Zomaar. Het hoeft niet, ik kan u niet dwingen.'

Ze keek door de afscheiding en leunde weer achterover. 'Dat was een sherifpenning, of niet?'

'Een vrijwilligersbadge. Staat nergens voor. Krijg je bij een pakje boter.<sup>135</sup>'

'Aha.' Ze reikte naar een pakje sigaretten,<sup>136</sup> schudde er één uit en bracht hem naar haar lippen. Ik hield haar een lucifer voor. Ze bedankte me, leunde weer achterover en bekeek me door de rook. Ze zei voorzichtig:

'U wilt weten hoe hij eruitziet en u wilt hem niet ondervragen?'

'Hij is er niet,' zei ik.

'Hij komt vast wel. Het is tenslotte zijn zaak.'

'Ik wil hem nóg niet ondervragen,' zei ik.

Ze keek weer door de open deuropening.

Ik zei: 'Weet u wat van zeldzame boeken?'

'Vraag maar eens wat.'

'Zou u een *Ben Hur*, 1860, derde editie, die ene met de dubbele zin op pagina 116, hebben?'

Ze duwde het dikke gele wetboek aan de kant en reikte naar een dikke bundel op de balie, bladerde er doorheen, vond de pagina en bekeek hem. 'Niemand zou die hebben,' zei ze zonder op te kijken. 'Die bestaat niet.'

'Precies.'

---

<sup>135</sup> Chandler laat de uitspraak 'It's worth a dime cigar' hier overkomen als een bestaande uitdrukking, maar deze bestaat verder niet (overigens lijkt het op de uitdrukking 'a dime a dozen', die betekent dat iets heel goedkoop of veelvoorkomend is). In het Nederlands bestaat de uitdrukking 'je rijbewijs bij een pakje boter krijgen', wat betekent dat iemand niet goed kan rijden en suggereert dat iemand gratis een rijbewijs gekregen heeft en geen rijlessen gevolgd heeft. Deze uitdrukking klopt dus niet geheel in deze context, maar lijkt wel op een bestaande Nederlandse uitdrukking en heeft dus een vergelijkbaar effect als de Engelse.

<sup>136</sup> Ook hier is een 'and' vervangen door een komma met betrekking tot de leesbaarheid en vloeiendheid van de tekst in het Nederlands.

‘Waar leidt dit gesprek in hemelsnaam naartoe?’

‘Het meisje in de winkel van Geiger wist dat niet.’

Ze keek op. ‘Aha. Dat intrigeert me wel. Ietsjes.’

‘Ik ben een privéspeurder op een zaak. Misschien vraag ik teveel. Maar zo lijkt het op de een of andere manier niet.’

Ze blies een zachte grijze rookring en stak haar vinger erdoorheen. Het viel uiteen in broze slierten. Ze sprak zachtjes, onverschillig. ‘Begin veertig, schat ik. Gemiddelde lengte, dikkig. Zo’n vijfenzeventig<sup>137</sup> kilo. Dik hoofd, Aziatisch<sup>138</sup> snorretje, dikke zachte nek. Een zacht lichaam. Goed gekleed, geen hoed, doet alsof hij verstand heeft van antiek maar snapt er niks van. O ja, zijn linkeroog is van glas.

‘U zou een goede agent zijn,’ zei ik.

Ze zette haar naslagwerk terug op een plank aan de achterkant van de balie, en legde het wetboek weer open. ‘Ik mag hopen van niet,’ zei ze. Ze zette haar bril weer op.

Ik bedankte haar en ging weg. Het regende. Ik sloeg ervan op de vlucht, met het boek onder mijn arm. Mijn auto stond in een zijstraat met de neus richting de boulevard, bijna recht tegenover de winkel van Geiger. Ik was al flink nat toen ik er aankwam. Ik ging snel zitten, rolde beide ramen dicht en veegde het pakketje af met mijn zakdoek. Toen maakte ik het open.

Ik wist wat erin zou zitten, natuurlijk. Een zwaar boek, mooi gebonden, prachtig gedrukt met handgezette letters op dun papier, doorspekt met paginagrote kunstzinnige foto’s. Foto’s en tekst waren beide onbeschrijflijk vies. Het was geen nieuw boek. Er stonden data gestempeld op het schutblad voorin: uitgeleend en teruggebracht. Een geleend boek. Een bibliotheek vol smerige zaken.

---

<sup>137</sup> De man weegt ‘hundred and sixty pounds’, dat is omgerekend 72.5747792 kilo. De vrouw rond haar schatting af op een heel getal, daarom is deze hier ook afgerond naar vijfenzeventig kilo. Dit lijkt niet veel voor een man, en van Woensel heeft dit dan ook vertaald als ‘rond de tachtig kilo’. Omdat het ook om een kleine man gaat (zijn lengte is immers omschreven als gemiddeld, en Amerikaanse mannen zijn ook kleiner dan Nederlandse mannen) is het gewicht echter wel aannemelijk. Daarom is hier gekozen voor 75 kilo als vertaling.

<sup>138</sup> ‘Charlie Chan mustache’: zoals eerder genoemd is Charlie Chan een Chinees-Amerikaans detective, een personage van schrijver Earl Derr Biggers. Hoewel dit personage meerdere keren in films terugkomt, is het mogelijk dat de moderne Nederlandse lezer dit personage niet kent en zich daarom geen voorstelling kan maken bij een ‘Charlie Chan snorretje’. Hier is daarom voor een naturaliserende strategie gekozen.



Ik pakte het boek weer in en verborg het achter de stoel. Zwendel zoals deze, in het openbaar op de boulevard, zou moeten betekenen dat er voldoende beveiliging rondhing. Ik bleef zitten en vergiftigde mezelf met sigarettenrook, luisterde naar de regen en overdacht de zaak.

## HOOFDSTUK 11

### EVALUATIE VAN DE VERTALING EN CONCLUSIE

De hoofdvraag bij het maken van deze vertaling luidde als volgt:

Welke stilistische en narratologische vertaalproblemen met betrekking tot het genre *hard-boiled detective* en het behouden van de spanningsboog doen zich voor in *The Big Sleep* van Raymond Chandler en met welke strategieën kunnen deze worden opgelost?

In dit hoofdstuk zal het vertaalproces geëvalueerd worden en zal besproken worden of de vooraf bepaalde strategieën bruikbaar waren voor het maken van deze vertaling. Ook zal nog kort besproken worden of de gepubliceerde Nederlandse vertaling nog voldoet aan de moderne standaard.

Het vertalen van *The Big Sleep* voor een modern Nederlands publiek waarbij rekening gehouden wordt met de *hard-boiled* stijl van de tekst is geen makkelijke klus geweest. Eerder is een citaat van Raymond Chandler zelf ter sprake gekomen dat doorslaggevend is geweest voor het doorhakken van vele knopen. Deze uitspraak is vaker in dit deel van de scriptie herhaald, en is tevens zeer nuttig geweest voor zowel het bepalen van Chandler's stijl als het bepalen van een vertaalstrategie. Toen de redacteurs van Chandler alle 'literaire zinnen' uit zijn werk schrapte toen hij nog alleen in pulptijdschriften publiceerde, zei hij hier zelf over:

Mijn theorie was dat lezers alleen maar dachten dat ze om de actie gaven, en dat, hoewel ze het zelf niet wisten, hetgeen waar zij echt om gaven en waar ik om gaf, de creatie van emotie was door middel van dialoog en omschrijving. Wat ze onthielden, wat ze achtervolgde, was bijvoorbeeld niet dat er een man vermoord werd, maar dat hij op het moment van zijn dood bezig was om een

paperclip om te pakken van het glanzende oppervlak van een bureau en dat [die paperclip] telkens maar weggleed, zodat hij een gekwelde uitdrukking op zijn gezicht had en dat zijn mond halfopen hing in een soort geërgerde grijns, en dat de dood wel het laatste was waar hij aan dacht.

Om een overzicht te creëren van de gebruikte strategieën is hieronder in een kort schema samengevat onder welke categorie de voetnoten met betrekking tot de vertaling, eenentachtig in totaal, ingedeeld kunnen worden.

Categorie	Voetnoten	Totaal
Chandlerism	57, 72	2
Verrassingseffect en vervreemding	64, 67, 73, 74, 81, 85, 88, 119, 125, 126, 133	11
Idiomatisch taalgebruik:		
• Toevoeging van partikels en andere woorden m.b.t. leesbaarheid	62, 89, 90, 113, 114, 117, 120, 129, 63	9
• Aanpassing in leestekens en het gebruik van 'and'	58, 77, 87, 91, 94, 101, 122, 123, 136	9
• Uitdrukkingen, woordkeuze en woordvolgorde m.b.t. verschillen per talenpaar	60, 61, 62, 66, 70, 71, 80, 83, 97, 98, 100, 106, 108, 109, 116, 137	16
• Uitdrukkingen, woordkeuze en woordvolgorde m.b.t. humor en dubbelzinnigheid	76, 82, 127	3
• Uitdrukkingen, woordkeuze en woordvolgorde m.b.t. historische context en <i>slang</i>	94, 99, 107, 124, 128, 130, 131, 135	8
• Uitdrukkingen, woordkeuze en woordvolgorde: overig	105, 121	2
		(47 totaal)
Bondigheid		
• Omkering	60, 68, 118, 134	4
• Weglating	102, 104, 131	3
• Overige aanpassing	115	1
		(8 totaal)
Literaire effecten (assontantie e.d.)	59, 78, 86, 103, 110,	5
Realia	65, 69, 84, 91, 93, 96, 111, 138,	8

Natuurlijk zijn er voetnoten die onder meerdere categorieën kunnen vallen, maar om het schema overzichtelijk te houden is gekozen om alleen de hoofdcategorie weer te

geven en elke voetnoot daarom maar eenmaal in het schema te laten terugkomen. Dit overzicht toont aan dat de meeste aanpassingen in de tekst te maken hebben met idiomatisch taalgebruik, en dat dit vaak gepaard ging met het toevoegen van partikels en andere woorden die niet in de brontekst stonden. Hoewel van tevoren bepaald was dat dit waarschijnlijk niet wenselijk is, is deze strategie toch noodzakelijk bewezen voor het vertalen van deze tekst. De voetnoten zullen nu per categorie kort samengevat worden.

### CHANDLERISMS EN HET VERRASSINGSEFFECT

Dertien van de eenentachtig voetnoten bespreken het voorkomen van een Chandlerism, of het gebruik van het verrassingseffect door het gebruik van opvallende woordkeuze in de brontekst. Er is gekozen om in alle gevallen het vervreemdende effect in het Nederlands te behouden en daarom een afwijkend woord dat niet in de context verwacht wordt als vertaling te kiezen. Zo zegt Carmen:

Ik zou een Buick op je moeten smijten.

Zoals in de voetnoot wordt toegelicht, staat in de brontekst 'I ought to throw a Buick at you', wat in de gepubliceerde vertaling vertaald is als: 'Ik zou eigenlijk een stoel naar uw hoofd moeten smijten'. De auto is dus behouden in mijn vertaling om het verrassingseffect te behouden: het is namelijk een bijzonder dreigement om een auto naar iemands hoofd te willen gooien en dit is wederom typerend voor Chandlers stijl.

### IDIOMATISCHE TEKSTEN

#### HET TOEVOEGEN VAN WOORDEN

Hoewel van tevoren aangegeven was dat het belangrijk was om trouw te blijven aan de stijl door de tekst niet onnodig te verlengen, is er toch vaker dan verwacht voor gekozen om wat extra partikels en/of woorden toe te voegen om de dialogen de

realistische, levendige sfeer te geven die óók ten zeerste bijdraagt aan de *hard-boiled* wereld: in totaal zijn er negen voetnoten die dit onderwerp behandelen. Het publiek zal een prettig leesbare tekst kunnen waarderen, aldus Chandler zelf. Met enkele voorbeelden zal nu toegelicht worden hoe hiermee omgegaan is. Allereerst wordt een vergelijking gemaakt tussen Chandlers tekst, de vertaling van Van Woensel, en mijn eigen vertaling om dit duidelijk te illustreren:

I drove down to the Hollywood public library and did a little research in a stuffy volume called *Famous First Editions*. Half an hour of it made me need my lunch. (Chandler 1939: 16) (31w)

Ik reed naar de openbare leeszaal van Hollywood en oriënteerde me wat oppervlakkig in een uitermate vervelend boekje dat *Beroemde eerste drukken* heette. Een half uur later kreeg ik een verschrikkelijke trek in mijn lunch. (Van Woensel 1939: 26) (35w)

Ik reed naar de openbare bibliotheek van Hollywood en deed wat oppervlakkig onderzoek in een mufte editie getiteld *Beroemde eerste drukken*. Na een halfuur had ik mijn lunch hard nodig. (Mijn vertaling) (30w)

Hoewel niet relevant voor deze vergelijking, maar wel voor de uiteindelijke conclusie, moet opgemerkt worden dat ‘openbare leeszaal’ als vertaling van ‘public library’ verouderd is. Voor ‘stuffy’ heeft Van Woensel ‘uitermate vervelend’ als vertaling gekozen, terwijl ‘muf’ volstaat. Muf is hier dan ook een betere keuze wanneer men ook nog eens rekening houdt met het woordaantal. Het bijwoord ‘uitermate’ uit de vertaling van Van Woensel, is dan ook niet te vinden in de brontekst. Verder heeft van Woensel ervoor gekozen om ‘called’ met twee woorden te vertalen: ‘dat ... heette’, terwijl ook hier één woord volstaat: ‘getiteld’. Het tellen van woorden is echter niet voldoende om te bepalen of een vertaling goed of slecht is, en

kan daarom ook zeker niet als enige maatstaf gebruikt worden. Het toenemen van het woordaantal met als doel het idiomatisch maken van de tekst kan dan ook niet altijd verslechtering van de tekst gezien worden, en zal ook niet altijd betekenen dat de vertaler niet trouw gebleven is aan de stijl van de auteur. In de vergelijking in hoofdstuk 8 is echter wel aangetoond dat in de gepubliceerde vertaling vaak onnodig is verlengd, dat wil zeggen: wanneer dit geen functie had voor leesbaarheid en/of het idiomatischer maken van de tekst. Een vertaalvergelijking zou dan ook uitwijzen dat zowel in mijn eigen vertaling als in die van Van Woensel, een verschuiving optreedt in de tweede zin: in de brontekst staat namelijk nergens dat Marlowe 'verschrikkelijke trek' heeft of dat hij zijn lunch 'hard nodig' heeft, er staat slechts dat hij het 'nodig heeft': 'need'. Toch maakt het toevoegen van respectievelijk een bijvoeglijk naamwoord en een bijwoord de tekst geloofwaardiger voor de Nederlandse lezer omdat '*verschrikkelijke* trek hebben in' of het '*hard* nodig hebben van' idiomatischer zal overkomen op de lezer. Het toevoegen van deze woorden terwijl deze niet in de brontekst staan draagt daarom bij aan een prettige leeservaring. Het is daarom belangrijk om hier nogmaals te benadrukken dat het tellen van woorden, hoewel dit oppervlakkig gezien aangeeft of de vertaling langer worden, zeker niet de enige factor is die kan bepalen of de tekst in de juiste stijl vertaald is.

#### LEESTEKENS

In het schema is verder te zien dat in negen gevallen een voetnoot gemaakt is om aan te geven dat de leestekens veranderd zijn. Bij voetnoten 95 en 123 is gekozen om een zin om te splitsen. Verder had het veranderen van leestekens vooral te maken met Nederlandse conventies en opsommingen, en zinnen zijn dus over het algemeen niet opgesplitst om deze korter te maken. Elders is wel getracht te compenseren voor eerdere verlengingen te compenseren (zie 'bondigheid').

## HUMOR, HISTORISCHE CONTEXT EN VERSCHILLEN PER TALENPAAR

Het overgrote deel van de aanpassingen, negenentwintig van de eenentachtig, is onder te delen in bovenstaande categorieën. Dit betekent dat veel vertaalproblemen het resultaat was van conventionele verschillen tussen het Engels en het Nederlands: dit kan het gevolg zijn van verouderd taalgebruik (historische context en *slang*) of algemene verschillen die een vertaler altijd zal tegenkomen (realia zijn hier niet bij gerekend, deze worden apart besproken). Zo gebruikt Chandler veel personificaties: wanneer deze niet toebehoorden aan de eerdere categorie ‘Chandlerism’ of ‘vervreemding’ zijn deze niet als personificatie vertaald, omdat deze volgens de Nederlandse conventies niet gebruikelijk zijn in een roman. Een voorbeeld hiervan kan gevonden worden bij voetnoot 38:

We volgden het pad naar de zijkant van de kas en de butler opende de deur voor me en stapte opzij. (Mijn vertaling)

In het origineel staat ‘The path took us along’, maar in het Nederlands is een letterlijke vertaling hiervan zeer onidiomatisch. Daarom is gekozen dit aan te passen. Bij dergelijke verschillen is het soms niet te voorkomen dat de tekst langer wordt omdat de vertaler genoodzaakt wordt de tekst duidelijk te maken voor de lezer en aan te passen aan de gewenste conventies. Het tellen van woorden kan hier dan ook geen uitspraak doen over de trouwheid aan de stijl van de auteur.

## BONDIGHEID

Om te compenseren voor het toevoegen van woorden, is bij acht voetnoten een aanpassing gedaan die te maken heeft met de ‘bondigheid’ van de tekst. Drie maal is een woord of zinsdeel weggelaten omdat deze elders geïmpliceerd werd. Vier keer is door middel van omkering, of wanneer gecategoriseerd volgens Chesterman, S4: tegendelen, een consensus ontstaan tussen het zo kort mogelijk houden van de tekst en het zo idiomatisch mogelijk maken van het verhaal. In verhouding lijkt dit aantal

niet groot, maar gezien deze strategie ingezet is om zo trouw mogelijk te blijven aan de stijl van de auteur is het zeker nodig dit nader toe te lichten. In de voetnoten wordt uitgelegd welke veranderingen opgetreden zijn, maar voor de volledigheid volgt hier één voorbeeld. In een gesprek tussen Philip Marlowe en Carmen volgt een opsomming die telkens begint met 'I don't mind...'.  
*I don't mind your ritzing me or drinking your lunch out of a Scotch bottle. I don't mind your showing me your legs. They're very swell legs and it's a pleasure to make their acquaintance. I don't mind if you don't like my manners. (Chandler 1939: 14) (45w)*

Luister, ik vind het prima dat u indruk probeert te maken en dat uw lunch uit een fles whisky bestaat. Ik vind het ook prima dat u me uw benen toont. Het zijn zeer chique benen en ik maak aangenaam kennis met ze. Ik vind het zelfs prima dat u mijn manieren bekritiseert. (Mijn vertaling) (52w)

Hoewel het in eerste opzicht niet veel lijkt te schelen qua woordaantal, is 'ik vind het prima' een betere keuze dan 'ik vind het niet erg'. 'Ik vind het prima' is in een dergelijke opsomming namelijk de meest idiomatische keuze. Het besparen op woordaantal (het scheelt immers één woord) laat ruimte voor het toevoegen van enkele partikels en voegwoorden. Door de eerste zin te beginnen met 'Luister,' wordt de toon van het gesprek direct gezet, en weet de lezer dat er waarschijnlijk een opsomming zal volgen omdat dit in de Nederlandse spreektaal gebruikelijk is. In het Engels is het herhalen van woorden of zinsdelen gebruikelijker en meer geaccepteerd dan in de Nederlandse (spreek)taal. De opsomming is in het Nederlands echter niet repetitief, zoals deze wel zou zijn wanneer alleen 'ik vind het prima' herhaald werd, door bij de tweede keer 'ook' en bij de derde keer 'zelfs' toe te voegen aan het zinsdeel. Dit heeft tot gevolg dat de dialoog idiomatisch en vlot is, en tevens zo trouw mogelijk blijft aan de originele stijl.



## LITERAIRE EFFECTEN

De literaire effecten, waar vijf voetnoten betrekking op hebben, hebben te maken met assonantie en andere poëtische stijlmiddelen die Chandler in zijn teksten gebruikt. In hoofdstuk 7 is uitgelegd hoe belangrijk deze literaire stijlmiddelen in Chandlers tekst zijn: deze zijn daarom allen behouden en behoeven geen nadere uitleg.

## REALIA

Bij acht voetnoten is sprake geweest van een vertaalprobleem met betrekking tot realia. Drie maal is gekozen om realia (en dan met name plaatsnamen) wanneer deze in een vergelijking stonden, niet in de vertaling te laten terugkomen. De keuze om culturele filtering toe te passen door bepaalde plaatsnamen weg te halen valt te betwisten en moest keer op keer goed overdacht worden. Er is gekozen om 'Lake Arrowhead' (evenals Van Woensel), 'St Louis' en 'Valley Forge' niet in de vertaling terug te laten komen. Uit de lijst met strategieën die Grit voorstelde, terug te lezen in hoofdstuk 9, is dus nummer zeven 'weglating' gebruikt in de vergelijkingen, hoewel dit van tevoren niet verwacht was. Het beeld is namelijk even compleet zonder deze plaatsnamen. In het eerste geval gaat het om het beeld van verse sneeuw:

This room was too big, the ceiling was too high, the doors were too tall, and the white carpet that went from wall to wall looked like a fresh fall of snow at Lake Arrowhead. (Chandler 1939: 12)

Deze kamer was te groot, het plafond te hoog, de deuren te lang en het witte tapijt dat van muur tot muur reikte leek wel een verse sneeuwdeken bij een groot meer. (Mijn vertaling)

Het is belangrijk dat de lezer begrijpt dat het om een heldere, witte kleur gaat, en waar deze sneeuw te vinden is maakt voor het begrip van de vergelijking niets uit.

Ook in de tweede instantie is het belangrijker dat de lezer begrijpt dat het ontzettend warm is, dan waar deze warmte nog meer te voelen is:

St. Louis in August had nothing on that place. (Chandler 1939: 7)

Een flinke hittegolf leek opeens wel een verademing vergeleken met dit oord.

(Mijn vertaling)

Er kan zelfs beredeneerd worden dat zo'n groot deel van de lezers geen voorstelling zal hebben bij de warmte die in augustus in St. Louis voelbaar is, dat de vergelijking minder goed tot zijn recht zal komen als deze plaats wel in de vertaling genoemd zou worden. Bij een hittegolf, waarmee deze warmte nu vergeleken wordt, kan elke lezer zich wel een voorstelling maken. Optioneel zou St. Louis wel in de vergelijking behouden kunnen worden. In dit geval zou niet 'weglating' maar '(3) benadering' of '(4) omschrijving of definiëring in de doeltaal' als strategie gebruikt kunnen worden. De vertaling had dan als volgt kunnen luiden: 'Een flinke hittegolf in St. Louis in augustus...'. Hiervoor is niet gekozen omdat dit de tekst onnodig verlengen. Het gaat hier om dialoog, en daarom is bewust voor het idiomatische gehalte van de tekst en het noemen van St Louis draagt hier niet aan bij. Wel is het nog interessant om op te merken dat wel gekozen is om 'opeens' in de vertaling toe te voegen, ook weer met als doel de tekst vloeiender en geloofwaardiger te laten overkomen op de lezer.

Een ingrijpende verandering waarover lang getwijfeld is zal als laatst besproken worden. De generaal biedt Marlowe een glas brandy aan, en legt uit hoe hij deze vroeger het liefst dronk:

'I used to like mine with champagne. The champagne as cold as Valley Forge and about a third of a glass of brandy beneath it'. (Chandler 1939: 7)

‘Vroeger dronk ik de mijne met champagne. De champagne zo koud als het hart van mijn ex-vrouw, aangevuld met één derde deel brandy.’ (Mijn vertaling)

Zoals eerder beargumenteerd in een voetnoot is het voor de moderne Nederlandse lezer moeilijk om zich een beeld te vormen bij de kou in Valley Forge. Deze keuze is ingrijpend, maar de uitspraak past bij de cynische generaal, die in de tekst veel klaagt en niet om de zaken heen draait. Zelf beaamt het personage dit met de volgende uitspraak later in het hoofdstuk, hier gegeven in vertaling: ‘Geen van beide heeft meer moreel besef dan een kat. Ik trouwens ook niet. Geen enkele Sternwood.’. Omdat in deze hoofdstukken nergens gesuggereerd wordt dat de generaal een goede band had met zijn ex-vrouw is deze uitspraak in overeenstemming met de context en de stijl. Daarom is gekozen om deze vergelijking die zeker een humoristisch effect heeft, in de vertaling te gebruiken.

## CONCLUSIE

Bij een *hard-boiled* detective komt spanningsboog op een geheel andere manier tot stand dan in een literaire thriller, zoals te zien was in *The Master of Suspense*. De narratologische eigenschappen die een thriller zijn spanningsboog geven (namelijk de aanwijzingen in de tekst) worden niet gebruikt in de *hard-boiled* roman omdat deze klassieke *clue puzzle* in dit tijdperk niet gebruikelijk is. Spanning wordt voornamelijk gecreëerd op stilistisch niveau door kenmerkend taalgebruik in te zetten waardoor de tekst toegankelijk en prettig leesbaar is voor de lezer. Uiteindelijk is gekozen om humor en levendige spreektaal als belangrijkste stijleigenschappen van de tekst te beschouwen en is tijdens het vertalen het belang van tellen van woorden steeds meer naar de achtergrond verdwenen. Dit omdat het woordaantal op zichzelf niet bepalend is voor de kwaliteit of de geslaagdheid van de vertaling en het toevoegen van partikels in besproken gevallen leidt tot een kwalitatief hogere

vertaling die geen afbreuk doet aan de stijl. In vergelijking met de eerste vertaling van *The Big Sleep* door Johanna van Woensel blijft de nieuwe vertaling namelijk dichter bij de stijl omdat na grondig onderzoek naar het genre en de schrijver telkens is overwogen of het wensbaar is om partikels, voegwoorden, of andere woorden die in het origineel niet staan, aan de tekst toe te voegen. Er is echter niet gekozen om zinnen die niet in de brontekst staan aan de tekst toe te voegen zonder dat zij een duidelijke functie hebben in de tekst, zoals in uit vertaalvergelijking tussen het origineel en de gepubliceerde vertaling van Van Woensel, wel gebleken is. De vertaling van Van Woensel is kwalitatief dan ook niet slecht. In de pocketversie die gebruikt is als bron voor deze scriptie wordt de vertaling geprezen en vergelijkingen tussen bron- en doelttekst toonden aan dat de tekst zeer vlot leesbaar is. Toch is deze vertaling minder geslaagd wanneer men een stijlvergelijking maakt. Ook doet de tekst hier en daar ouderwets aan (door woorden als 'leeszaal', 'vollemaansgezicht', etc.) en zijn er in de vergelijking van de eerste vijf hoofdstukken een aantal onnodige verschuivingen, toevoegingen, en kleine vertaalfouten ontdekt die kunnen pleiten voor herziening.

In dit deel van de scriptie heb ik aangegeven dat Raymond Chandler een unieke schrijver was met een unieke schrijfstijl. Hoewel zijn werken bij het *hard-boiled* genre geschaard kunnen worden, was Chandler zeker één van de eerste schrijvers die naast spanning, actie en humor een zekere literaire kwaliteit aan zijn werken toevoegde omdat hij van mening was dat het publiek hier behoefte aan had. In dit opzicht week hij dus af van zijn voorgangers die klassieke werken schreven, en wijkt hij ook af van veel van zijn Amerikaanse collega-schrijvers die hun verhalen alleen in pulptijdschriften gepubliceerd hebben.

De verwachte vertaalproblemen zijn allemaal teruggekomen in de tekst: het zo kort mogelijk houden van dialogen is zeer lastig bewezen en het toevoegen van partikels is dan ook onvermijdelijk geweest. Het behouden van humor heeft ervoor gezorgd

dat er soms ingrijpende veranderingen opgetreden zijn. De 'Chandlerisms' en andere uitspraken en vergelijkingen die het 'verrassingseffect' tot doel hadden zijn in principe allemaal behouden in de vertaling. De oude *hard-boiled* detectives brengen unieke vertaalproblemen met zich mee die nog niet vaak onderzocht zijn op hun consequenties voor een vertaling. Uit dit onderzoek is gebleken dat het zeker mogelijk om een oudere tekst geschikt te maken voor een modern Nederlands publiek en daarbij zo trouw mogelijk te blijven aan de bijzondere stijl van de auteur. De spanningsboog die de vlotte dialogen creëren wordt in stand gehouden, en de humoristische stijl die tevens tempo geeft aan het verhaal is tevens terug te vinden in de nieuwe vertaling, wat voor een geslaagde nieuwe tekst zorgt die aansluit bij een modern Nederlands leespubliek.

## NAWOORD

‘Spanning’ of ‘suspense’ als vertaalprobleem is een relatief nieuw onderwerp binnen de vertaalwetenschap dat daarom ook nog niet vaak onderzocht is. In deze scriptie zijn nieuwe ontdekkingen over dit vertaalprobleem gedaan die relevant zijn voor vertalingen van zowel nieuwe als oudere ‘spannende’ werken. Zo is gebleken dat het zeer moeilijk is om een universele strategie te bepalen met betrekking tot stilistische vertaalproblemen omdat dit per (sub)genre, per auteur en het liefst per roman opnieuw bepaald moet worden door het maken van een vertaalrelevante tekstanalyse. Hierbij moet rekening gehouden worden met de stijl van de auteur en de conventies binnen het subgenre. Zo schrijft Brown zijn literaire thrillers met erg veel details, zijn de karakters in zijn romans bijna teatraal en worden dialogen erg filmisch beschreven door dramatische gebaren en intens oogcontact tussen de personages. Een roman van Brown leest men daarom vooral voor het spannende plot, en niet voor de mooie literaire stijl. Chandler is in zijn *hard-boiled detectives* daarentegen erg kort in zijn dialogen en stelt humor vooraan in zowel zijn omschrijven als de gesprekken tussen de personages. De *red herrings* die Brown op bijna iedere pagina van zijn roman gebruikt, zijn in Chandlers romans juist bijna niet aanwezig. Literaire stijlmiddelen en bijzondere vergelijkingen voeren daarentegen de boventoon in Chandlers werk, met name omdat het gebruik van dergelijke stijlmiddelen in zijn tijd nieuw was binnen het genre. Bij het lezen van een roman van Chandler zal de lezer vooral kunnen genieten van een mooie schrijfstijl, en is het spannende plot natuurlijk aanwezig maar is dit, ook volgens Chandler zelf, niet het belangrijkste wat de lezer zich zal herinneren. Wie misdaadliteratuur vertaalt moet zich dus goed verdiepen in de verschillende subgenres om een stilistisch getrouw werk te kunnen produceren, en het opstellen van een universele strategie op stilistisch niveau lijkt daarmee onbegonnen werk. Dit is echter niet geheel juist.

De vertaalvergelijkingen in beide delen hebben uitgewezen dat een stilistisch getrouwe vertaling niet altijd wenselijk is bij het vertalen van spanning. In *The Master of Suspense* kon gezien worden dat veel critici erg negatief waren over Browns stijl vanwege het gebruik van vele herhalingen, en dat ook zijn overdreven en vergezochte plots niet altijd positief gewaardeerd werden. Toch heeft dit deel van het tweeluik de titel *The Master of Suspense* gekregen: spanning voert namelijk de boventoon in de romans van Brown, en zijn wereldwijde bekendheid bewijst dat een groot publiek wel degelijk van zijn romans kan genieten. De vertaalvergelijking tussen één van zijn eerdere romans *The Da Vinci Code* en zijn nieuwste werk *Inferno* liet een verschil zien in stilistische vrijheid in de doeltekst tegenover de brontekst. De vertaalsters van de laatste roman, *Inferno*, gingen vrijer om met leestekens en herhalingen in de tekst en pasten deze steeds vaker aan, terwijl de vertaalster van *The Da Vinci Code* juist de volgorde van zinnen omkeerde en hiermee vaak eindfocus verloor. Hoewel beide romans in het Nederlands op stilistisch niveau kwalitatief goed vertaald zijn, heeft de nieuwe strategie had als resultaat dat de tekst nog prettiger leesbaar was en behield daarmee ook nog eens de eindfocus een stuk beter.

*The Big Sleep* is ver voor de bloeiperiode van de literaire thriller gepubliceerd, maar ook hier kon worden gezien dat vertaalster Johanna van Woensel zich grote vrijheid gepermitteerd heeft op stilistisch niveau. *Het grote slapen* is veel eerder verschenen dan de romans van Brown, maar wanneer gekeken wordt naar de vertaalstrategie kan geconcludeerd worden dat zowel de vertaalsters van *Inferno* als Van Woensel vooral rekening gehouden hebben met het doelpubliek en de leesbaarheid van de tekst. Beiden zij dus niet per se trouw gebleven aan de stijl van de auteur. Onderzoek met betrekking tot stilistische vrijheid in het vertalen van spannende literatuur zou dan ook zeker een interessant vervolgonderwerp zijn.

Wanneer gekeken wordt naar narratologische vertaalproblemen is er wel een universele aanpak te ontdekken die met behulp van het artikel van Karen Seago

(2014: 207-220) aangetoond is. Vergelijkingen hebben aangetoond dat voor beide romans van Brown door verschillende vertaalsters volgens een vergelijkbare strategie gewerkt is. Bij het vertalen van aanwijzingen is de Engelse taal behouden wanneer dit noodzakelijk was om raadsels de juiste oplossing te geven (bijvoorbeeld bij anagrammen). Wanneer echter wel voor een vertaling gekozen is, is rekening gehouden dat de aanwijzingen hetzelfde patroon vormen als in de brontekst. De *red herrings* waar Seago over sprak zijn dus gezien, en behouden. Hoe een vertaler hiermee omgaat is afhankelijk van het talenpaar, maar in het Nederlands lijkt de gebruikte strategie ook de gewenste oplossing te zijn. Het is daarom aannemelijk dat de eerder beschreven strategie universeel inzetbaar bij is het vertalen van literaire thrillers in het Nederlands waarin de *clue puzzle* overduidelijk zijn herintrede gevonden heeft. Omdat Chandler de *clue puzzle* resoluut afwees als methode om spanning te creëren en het plot op te bouwen, zijn vergelijkbare narratologische vertaalproblemen minder voorkomend in *hard-boiled* romans en is het daarom ook niet mogelijk uitspraak te doen over het oplossen van dergelijke vertaalproblemen binnen dat genre.

In dit tweeluik met als titel *Spannende vertalingen* is onderzocht hoe spanning als vertaalprobleem aangepakt kan worden en is meer inzicht gecreëerd in strategieën die gebruikt kunnen worden bij het vertalen van spannende literatuur. Het is mogelijk om hierbij de stijl van de auteur vooraan te stellen, maar het volgen van de conventies in de doeltaal blijkt in de praktijk toch als belangrijker te worden beschouwd door Nederlandse uitgevers. Aanpassingen met als doel het idiomatische gehalte van de doelttekst te verhogen zullen immers leiden tot een prettiger leesbaar verhaal. Aanpassingen op stilistisch niveau zijn daarom zeker niet uit te sluiten bij het vertalen van spannende literatuur voor een modern publiek. Op narratologisch niveau dient de vertaler echter zo dicht mogelijk bij de brontekst te blijven; hierdoor worden aanwijzingen op de 'correcte' manier gepresenteerd en zullen er geen verschuivingen optreden in de doelttekst. Verschuivingen op narratologisch niveau



kunnen namelijk desastreuze gevolgen hebben op de spanningsboog en dienen daarom zoveel mogelijk vermeden te worden. Ruitenberg, Drolsbach, Feberwee, en Ligterink hebben in ieder geval aangetoond dat het zeker mogelijk is om de spanning op narratologisch niveau te behouden, en zowel de vertalers van Dan Brown als Johanna van Woensel hebben aangetoond dat stilistische vrijheid door een Nederlands doelpubliek juist gewaardeerd kan worden. Een stilistisch getrouwe vertaling zoals de mijne doet echter eer aan het werk van Raymond Chandler, iets wat een groot stilist als hij zeker verdiend heeft, en mag daarom ook zeker niet ontbreken in de Nederlandstalige misdaadliteratuur.

## BRONVERMELDING

### PRIMAIRE BRONNEN

Brown, Dan. *De Da Vinci code*. 2003. Trans. Josephine Ruitenbergh. Amsterdam: Uitgeverij Luitingh ~ Sijthoff B.V., 2005. Print.

---. *Inferno*. London: Transworld Publishers, 2013. Print.

---. *Inferno*. 2013. Trans. Marion Drolsbach, Erica Feberwee, Yolande Ligterink. Amsterdam: Uitgeverij Luitingh ~ Sijthoff B.V., 2014. Print.

---. *The Da Vinci Code*. 2003. London: Transworld Publishers, 2009. Print.

Chandler, Raymond. *Farewell, My Lovely*. 1949. *The Big Sleep and Other Novels*. Penguin books in association with Hamish Hamilton: 2000. Print.

---. *Het grote slapen*. Trans. J. van Woensel. Utrecht: A. W. Bruna & Zoon, 1973. Print.

---. *The Big Sleep*. 1939. *The Big Sleep and Other Novels*. Penguin books in association with Hamish Hamilton: 2000. Print.

---. *The Simple Art of Murder*. 1950. Web.

<<http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>> 12 jul.  
2016

### SECUNDAIRE BRONNEN

Abrams, M.H. and Geoffrey Galt Harpham. *A Glossary of Literary Terms*. 9<sup>th</sup> ed. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2009. Print.

- Aixelá, Javier Franco. 'Cultuurspecifieke elementen in vertalingen.' Eds. Ton Naaijken, Cees Koster, Henri Bloemen and Caroline Meijer. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2010. 197-211. Print.
- Appel, René and Charles den Tex. "Familievete?" *Thriller versus roman*. Antwerpen-Apeldoorn: Garant, 2008. Ed. Jos van Cann and Henri-Floris Jespers. 13-29. Print.
- Arnolds, Sue. "Code warning." Rev. of *The Da Vinci Code* by Dan Brown. *The Guardian* 24 Apr. 2004. Web. 30 Jun. 2014  
<<http://www.theguardian.com/books/2004/apr/24/featuresreviews.guardianreview12>>
- Bauer, Elise. 'New England Boiled Dinner.' Simply Recipes. N.d. Web. 19 jul. 2016  
<[http://www.simplyrecipes.com/recipes/new\\_england\\_boiled\\_dinner/](http://www.simplyrecipes.com/recipes/new_england_boiled_dinner/)>
- Bennett, James. 'Eyelash beading.' *Cosmetics and Skin*. 27 aug. 2014. Web. 19 jul. 2016. <<http://www.cosmeticsandskin.com/bcb/eyelash-beading.php>>
- Bibliolept. 'A hall bedroom accent - Meaning.' Word Reference Language Forums. 12 mei 2008. Web. 19 jul. 2016 <<http://forum.wordreference.com/threads/a-hall-bedroom-accent-meaning.333595/>>
- Bos, Rolf. "Inferno." Rev. of *Inferno* by Dan Bron. *De Volkskrant* 18 May 2013. Web. 23 Jun. 2014.  
<[http://www.volkskrant.nl/wca\\_item/Boeken\\_detail/453/254604/Inferno.html](http://www.volkskrant.nl/wca_item/Boeken_detail/453/254604/Inferno.html)>
- Brumme, Jenny. "The Narrator's Voice in Transation: What Remains of a Linguistic Experiment in Wolf Haas's detective novels." *The Voices of Suspense and Their*

*Translations in Thrillers*. Ed. Cadera, Susanne M. and Anita Pavić Pintarić. Amsterdam: Editions Rodopi, 2014. 161-76. Print.

Cadera, Susanne M. and Anita Pavić Pintarić. *The Voices of Suspense and Their Translations in Thrillers*. Amsterdam: Editions Rodopi, 2014. Print.

Cawelti, John G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976. 142 – 54. Web. 22 feb. 2016  
<<http://faculty.washington.edu/cbebler/teaching/coursenotes/hardboiled.html>  
>

Chandler, Raymond. *The Simple Art of Murder*. Web. 20 jun. 2016.  
<<http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>>

Chesterman, Andrew. "Vertaalstrategieën: een classificatie". *Denken over vertalen: tekstboek vertaalwetenschap*. Eds. Ton Naaijken, Cees Koster, Henri Bloemen and Caroline Meijer. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2010. 153-72. Print.

Collins Cobuil online woordenboek. Web. 22 feb. 2016  
<<http://www.collinsdictionary.com/>>

Conrad, Peter. "Inferno by Dan Brown – review." Rev. of *Inferno* by Dan Brown. *The Guardian* 19 May 2013. Web. 4 Jul. 2014.  
<[http://www.theguardian.com/books/2013/may/19/dan-brown-inferno-review#\\_](http://www.theguardian.com/books/2013/may/19/dan-brown-inferno-review#_)>

Dauncey, Sarah. "Crime, Forensics, and Modern Science." *A Companion to Crime Fiction*. Ed. Charles J. Rzepka, Lee Horsley. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

164-74. Web. 17 Jun. 2014.

<<http://proxy.library.uu.nl/login?url=http://dx.doi.org/10.1002/9781444317916>>

Davis, J. Madison "The Pecking Order. The Hierarchy of Genre in the United States." *Thriller versus roman*. Ed. Jos van Cann and Henry Flores Jesper. Antwerpen-Amsterdam: Garant, 2008. Print. 105-13.

Drolsbach, Marion. "'To Hell And Back': Translating Dan Brown's 'Inferno'." *Helen Lowe on Anything, Really*. 6 Jun. 2013. Web. 11 Jun. 2014.  
<<http://helenlowe.info/blog/2013/06/06/to-hell-and-back-translating-dan-browns-inferno-by-dutch-translator-marion-drolsbach/>>

'Dropped a Bridge on Him.' TV Tropes. N.d. Web. 19 jul. 2016.

<<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/DroppedABridgeOnHim>>

Espunya, Anna. "Shifting Points of View: The Translation of Suspense-building Narrative Style." *The Voices of Suspense and Their Translations in Thrillers*. Ed. Cadera, Susanne M. and Anita Pavić Pintarić. Amsterdam: Editions Rodopi, 2014. 193-206. Print.

Gardiner, Dorothy and Kathrine Sorley Walker. *Raymond Chandler Speaking*. Ed. Dorothy Gardiner and Kathrine Sorley Walker. Berkely: University of California Press, 1997. Print.

Glover, David. "Chapter 8. The Thriller." Ed. Martin Priestman. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Web. 17 Jun. 2014.

<<http://proxy.library.uu.nl/login?url=http://dx.doi.org/10.1017/CCOL05218039>  
93>

Grit, Diederik. "De vertaling in realia." *Denken over vertalen: tekstboek vertaalwetenschap*. Eds. Ton Naaijken, Cees Koster, Henri Bloemen and Caroline Meijer. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2010. 189-95. Print.

Helmi, Laila C. Amhad. "Resonant Voices: The Illocutionary Reconstruction of Suspense in the Voices of Dialogue." *The Voices of Suspense and Their Translations in Thrillers*. Ed. Cadera, Susanne M. and Anita Pavić Pintarić. Amsterdam: Editions Rodopi, 2014. 221-238. Print.

Hesse, Monica. Rev. of *Inferno* by Dan Brown. *Washington Post*. 13 May 2013. Web. 30 Jun. 2014 < [http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/book-review-dan-browns-inferno/2013/05/13/53a7b7ba-bbcf-11e2-97d4-a479289a31f9\\_story.html](http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/book-review-dan-browns-inferno/2013/05/13/53a7b7ba-bbcf-11e2-97d4-a479289a31f9_story.html)>

Holmes, James. "De brug bij Bommel herbouwen." Vert. Peter Verstegen. *Denken over vertalen: tekstboek vertaalwetenschap*. Eds. Ton Naaijken, Cees Koster, Henri Bloemen and Caroline Meijer. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2010. 183-88. Print.

Karen Seago. "Red Herrings and other misdirections in translation." *The Voices of Suspense and Their Translations in Thrillers*. Ed. Cadera, Susanne M. and Anita Pavić Pintarić. Amsterdam: Editions Rodopi, 2014. 207-20 Print.

Knight, Stephen. *Form and Ideology in Crime Fiction*. London: The MacMillan Press Ltd., 1980. Print.

Lawson, Mark. "Signs for the times." Rev. of *The Da Vinci Code* by Dan Brown. *The Guardian* 26 Jul. 2003. Web. 30 Jun. 2014  
<<http://www.theguardian.com/books/2003/jul/26/featuresreviews.guardianreview17>>

Leech, Geoffrey and Mick Short. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Longman, 2007. Print.

Leuven-Zwart van, Kitty M. 'Een goede vertaling, wat is dat?' Eds. Ton Naaijken, Cees Koster, Henri Bloemen and Caroline Meijer. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2010. 225-34. Print.

MacDonald, Susan Peck. "Chandler's American Style." *Style*. Dec. 2005: 448-468.  
Web. 22 feb. 2016  
<<http://web.a.ebscohost.com.proxy.library.uu.nl/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=3c45f56e-a77d-4870-a886-1ccd8d22932a%40sessionmgr4005&hid=4214>>

MacShane, Frank. *The life of Raymond Chandler*. London: Penguin Books, 1976. Print.

Maslin, Janet. "On a Scavenger Hunt to Save Most Humans" Rev. of *Inferno* by Dan Brown. *New York Times* 12 May 2013. Web. 30 Jun. 2014.  
<[http://www.nytimes.com/2013/05/13/books/inferno-by-dan-brown.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/05/13/books/inferno-by-dan-brown.html?pagewanted=all&_r=0)>

Maslin, Janet. "Spinning a Thriller From a Gallery at the Louvre" Rev. of *The Da Vinci Code* by Dan Brown. *New York Times* 17 Mar. 2003. Web. 30 Jun. 2014. <  
<http://www.nytimes.com/2003/03/17/books/books-of-the-times-spinning-a-thriller-from-a-gallery-at-the-louvre.html>>

- Nord, Christiane. 'Tekstanalyse en de moeilijkheidsgraag van een vertaling.' Eds. Ton Naaijens, Cees Koster, Henri Bloemen and Caroline Meijer. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2010. 145-52. Print.
- Nyman, Jopi. *Hard-Boiled Fiction and Dark Romanticism*. Frankfurt: Peter Lang GmbH, 1998. Web. 22 feb. 2016  
<<http://uunl.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=1055537>>
- Panek, Leroy Pad. "Raymond Chandler (1888 – 1959)" Ed. Rzepka, Charles J. and Lee Horsley. *A Companion to Crime Fiction*. Blackwell Publishing Ltd, 2010. 403 – 414. Web. 22 feb. 2016  
<<http://proxy.library.uu.nl/login?url=http://dx.doi.org/10.1002/9781444317916>>
- Phillips, Gene D. *Creatures of Darkness: Raymond Chandler, detective fiction and film noir*. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2001. Print.
- Porter, Dennis. 'The Private Eye.' 95 – 114. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Ed. Martin Priestman. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Web. 22 feb. 2016  
<<http://proxy.library.uu.nl/login?url=http://dx.doi.org/10.1017/CCOL0521803993>>
- Seago, Karen. "Red Herrings and Other Misdirection in Translation." *The Voices of Suspense and Their Translations in Thrillers*. Ed. Cadera, Susanne M. and Anita Pavić Pintarić. Amsterdam: Editions Rodopi, 2014. 207-220. Print.
- SPQR. 'A hall bedroom accent - Meaning.' Word Reference Language Forums. 22 dec. 2006. Web. 19 jul. 2016 <<http://forum.wordreference.com/threads/a-hall-bedroom-accent-meaning.333595/>>



Symons, Julian. *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*. London: Penguin, 1992. Print.

*The Voices of Suspense and Their Translations in Thrillers*. Ed. Cadera, Susanne M. and Anita Pavić Pintarić. Amsterdam: Editions Rodopi, 2014. Print.

Van Dale online woordenboek. Web. 22 feb. 2016

<<http://uu.vandale.nl.proxy.library.uu.nl/zoeken/zoeken.do>>

Versloot, Anne. "Inferno." Rev. of *Inferno by Dan Brown*. *Vrij Nederland*. 27 May 2013.

Web. 9 Jun. 2014. <<http://www.vn.nl/Artikel-Literatuur/Inferno.htm>>

'What does the phrase 'penny plain two pence coloured' mean?' Yahoo! Answers.

n.d. 2010. Web. 19 jul. 2016.

<<https://uk.answers.yahoo.com/question/index?qid=20100726035530AAaWyP>

S>