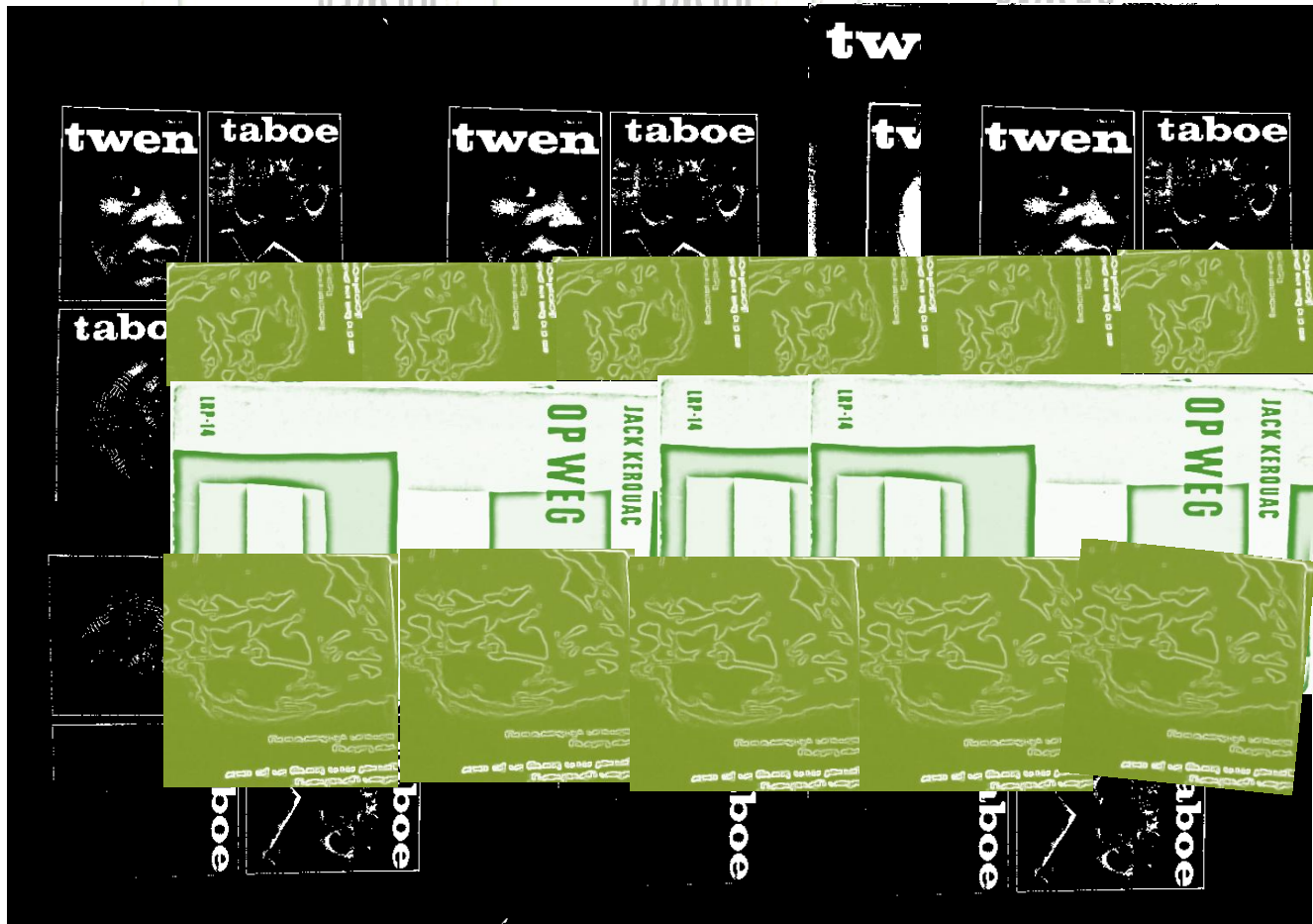
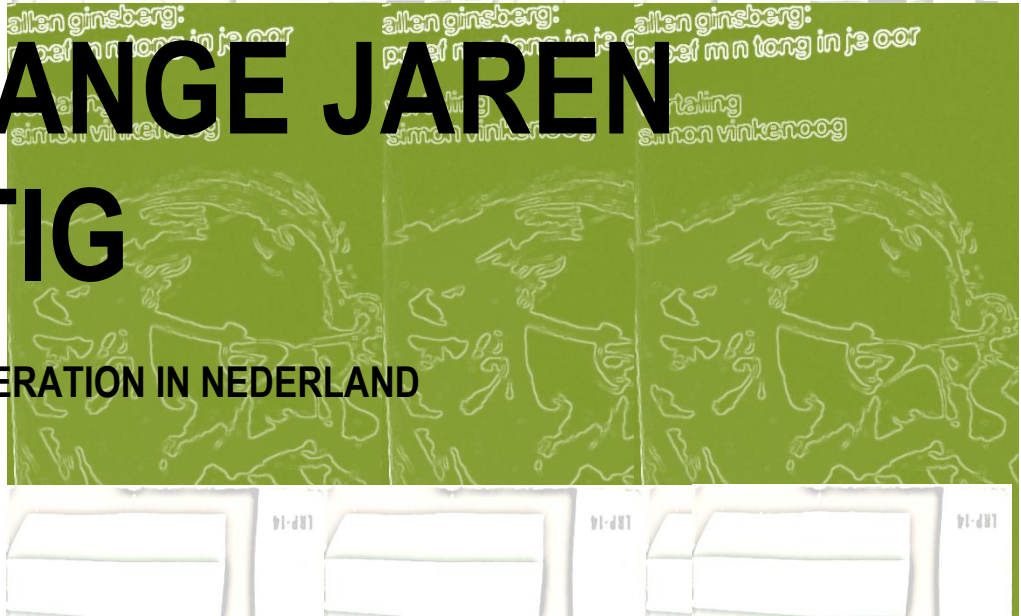


JESKE VAN DER VELDEN

DE LANGE JAREN ZESTIG

DE BEAT GENERATION IN NEDERLAND



UU-18

JESKE VAN DER VELDEN - 3401243

DE LANGE JAREN ZESTIG

DE BEAT GENERATION IN NEDERLAND

**MASTERSCRIPTIE LITERAIR VERTALEN
UNIVERSITEIT UTRECHT
EERSTE CORRECTOR TON NAAJKENS
TWEEDE CORRECTOR GEERT BUELENS
INLEVERDATUM 20-08-2018**

UU-18

Inhoudsopgave

Inleiding.....	4
1. Onderzoeksmethode.....	7
1.1 Wie of wat is Beat?.....	7
1.2 Eerder onderzoek naar de receptie van Beatliteratuur in Nederland	11
1.3 Literatuurwetenschappen in een internationaal perspectief.....	13
1.4 Vertaalgeschiedenis en de rol van vertalingen in het receptieproces	14
1.5 Naar een methode	18
1.5.1 Ontwikkeling van het repertoirebegrip.....	18
1.5.2. Toepassing van het repertoirebegrip binnen vertaalhistorisch onderzoek.....	22
1.6 Opzet van dit onderzoek	23
2. De lange jaren zestig: een voorgeschiedenis	27
2.1 Simon Vinkenoog en de Vijftigers	28
2.2 Beatauteurs voor het eerst in de Nederlandse pers.....	31
3. Uitgever.....	36
3.1 Het (vertaal)beleid van De Bezige Bij.....	36
3.2 De literaire pocketreeksen.....	38
3.3 De uitgave van vertalingen na de jaren zestig	42
4. Tijdschriften	46
4.1 <i>Randstad</i>	46
4.1.1 Beat-auteurs in <i>Randstad</i>	47
4.2.2 Het dubbelnummer: een kentering.....	51
4.2 <i>Twen/Taboe</i>	58
4.2.1 Een nieuwe generatie lezers.....	59
4.2.3 Twens en de Beatgeneratie	62
4.2.4 Kerouac als jeugdsymbool.....	66
5. Jack Kerouac voor het eerst vertaald	69
5.1 John Vandenberg.....	70
5.2 Totstandkoming en selectie	72
5.3 Peri- en Parateksten.....	73
5.4 De vertalingen.....	76
5.4.1 Register	78

5.4.2 ‘Ondergronds’ taalgebruik.....	80
5.4.3 Taboe’s en gevoelig taalgebruik.....	81
5.4.4 ‘Beat’	84
5.4.5 Zinsbouw en ‘spontaneous prose’.....	86
5.5 De vertalingen in de Nederlandse pers.....	89
6. Allen Ginsberg voor het eerst vertaald.....	96
6.1 Vinkenoog vervolgd	96
6.2 Totstandkoming van een bloemlezing	100
6.3 Selectie en volgorde.....	102
6.4 Peri- en Parateksten	106
6.5 De vertalingen.....	111
6.5.1 Ritme en regelopbouw	113
6.5.2 Woordkeuze.....	115
6.5.3 Overige opvallende keuzes	116
6.6 De vertalingen in de Nederlandse pers	118
7. Conclusie	125
7.1 De vertalingen in context.....	126
7.2 De rol van de vertalingen	131
7.2.1 Jack Kerouac: <i>De onderaardsen</i> en <i>Op weg</i>	131
7.2.2 Allen Ginsberg.....	135
7.3 Kanttekeningen en aanknopingspunten voor verder onderzoek	140
Bibliografie	142
Appendix A. Kwantitatieve vertaalgeschiedenis.....	149
Appendix B. Tijdlijn: vertalingen in context 1955-heden.....	153
Appendix C. De literaire pocketreeksen van de Bezige Bij.....	163
Appendix D. De Beatgeneratie in <i>Randstad</i>	166
Appendix E. Kwantitatieve receptie in Nederlandse dagbladen	169

Inleiding

De jaren zestig vertegenwoordigen een roerige periode waarin culturele en maatschappelijke ontwikkelingen in sneltreinvaart het aanzicht van de Westerse wereld, en Nederland, veranderen. Het is de tijd van de ontzuiling, de opkomst van een jeugdcultuur die zich laat inspireren door de Beatles en de Rolling Stones, de tijd van verzet tegen de gevestigde orde (Koster en Naaijken). Ook het literaire polysysteem maakt de nodige veranderingen door. De democratiseringsgolf in het hoger onderwijs zorgt voor een heel nieuw jonger leespubliek met een grotere behoefte aan vertaalde literatuur. Goedkopere massaproductiemethoden, waaronder de introductie van pockets en paperbacks, zorgen voor veranderingen in het uitgeefbeleid. Nieuwe auteurs uit binnen- en buitenland dienen zich aan. Het Schrijversprotest leidt tot de oprichting van het Fonds voor de Letteren in 1965. In 1957 wordt binnen de Vereniging voor Letterkundigen de Werkgroep Vertalers actief en in 1964 wordt ook het Instituut voor Vertaalkunde opgericht; twee belangrijke stappen die het begin van een professionaliseringsproces inluiden van het vertaalveld (Koster en Naaijken).

Aan het begin van dit decennium, of eigenlijk al aan het einde van het vorige, maken Nederlandse lezers voor het eerst kennis met het fenomeen Beatgeneratie en de schrijvers en dichters die dit fenomeen vertegenwoordigen, waaronder Jack Kerouac, Allen Ginsberg en William Burroughs. Vanaf het allereerste begin is de receptie van deze Amerikaanse literaire stroming verbonden met maatschappelijke ontwikkelingen, in het bijzonder de opkomende jongerencultuur. Maar ook op literair gebied komt de Beatliteratuur in een roerig doelcultureel systeem terecht dat gekenmerkt wordt door ingrijpende veranderingen. De allereerste vertaling van Kerouac's werk verschijnt al eind jaren vijftig, en zal begin jaren zestig gevolgd worden door meer vertalingen van Kerouac en Allen Ginsberg. William Burroughs' beruchte cultboek *Naked Lunch* zal pas begin jaren zeventig worden vertaald, maar ook hij duikt al in de jaren zestig op in het Nederlandse literaire landschap, in de vorm van tijdschriftvertalingen, artikelen en andere 'mentions'.

Vanuit vertaalhistorisch oogpunt kun je je afvragen hoe vertalingen hebben bijgedragen aan de beeldvorming van auteurs als Kerouac en Ginsberg? Door wie werden de vertalingen gemaakt en uitgegeven? Wanneer werden welke teksten vertaald en waarom? Welke actoren waren hierbij betrokken en wat was hun motivatie? Wellicht kan het beantwoorden van deze vragen ons meer leren over de historische rol van vertalingen in de introductie en doorwerking van een buitenlands literair oeuvre in het Nederlandse literaire polysysteem. De vraag die daarom in dit onderzoek centraal staat is:

Welke rol hebben vertalingen gespeeld in de receptie van de literatuur van de Beatgeneratie in het Nederlandse literaire polysysteem in de lange jaren zestig?

Om deze vraag te kunnen beantwoorden is allereerst een kwantitatieve stap vereist: het opsporen en in kaart brengen van bestaande vertalingen. De tweede stap betreft een kwalitatieve analyse van het gevonden materiaal. Hierbij kan het begrip 'sleutelvertaling' als leidraad dienen. Om te bepalen welke vertalingen sleutelmomenten in de receptie van Beatliteratuur in Nederland vertegenwoordigen is een bredere materiaalverzameling nodig, waarbij naast aandacht voor de institutionele en sociaal-culturele context waarin de vertalingen als gebeurtenissen zijn ingebed, ook rekening dient te worden gehouden met de tweeledige aard van vertalingen als receptiedocument. Dit wil zeggen dat zowel aandacht moet worden besteed aan de receptie van vertalingen, als aan het proces van totstandkoming en 'contextualisering'. Tot deze laatste categorie behoort niet alleen de vraag naar de volgorde van presentatie – welke teksten door wie werden geselecteerd, en welke niet, en waarom – maar ook de wijze van presentatie. Hiertoe reken ik naast de vormgeving, para- en periteksten, en verspreidingswijze, ook de vraag naar gebruikte vertaalstrategieën, die eveneens behoren tot de verzameling strategieën die van invloed zijn op de presentatie van een buitenlands literair werk in een doelcultuur. Kortom, bij het onderzoek naar de totstandkoming van vertalingen kan, naast aandacht voor het betrokken netwerk van actoren en instituties, en de sociaal-culturele context, ook aandacht voor de tekst zelf niet ontbreken.

Om vervolgens de receptie van deze vertalingen in beeld te brengen is eveneens materiaalverzameling nodig. Ten eerste dienen kritische reacties, waaronder vertaalkritieken, verzameld te worden. Naast deze reacties zijn echter ook productieve receptiedocumenten in de vorm van bijvoorbeeld bewerkingen en adaptaties van belang. Ook bij de analyse van deze reacties dient aandacht te zijn voor de literaire en sociaal-culturele context waarin ze tot stand zijn gekomen.

Door op deze wijze het proces van totstandkoming en receptie van de vertalingen in kaart te brengen kan tot slot de rol van vertalingen in de beginperiode van het receptieproces van Beatliteratuur in het Nederlandse taalgebied in kaart gebracht worden. Het begrip 'sleutelvertaling' kan hierbij zoals gezegd een leidraad vormen. Maar hoe kan aan de hand van een vertaalhistorische analyse worden vastgesteld of een vertaling met recht een sleutelmoment in een receptieproces vertegenwoordigt? Aan welke criteria moet een dergelijke 'gebeurtenis' voldoen? Hiervoor zal gebruik gemaakt worden van het repertoirebegrip uit de receptietheorie. Els Andringa definieert dit begrip in haar onderzoek naar de receptie van Virginia Woolf als een 'mentaal gereedschap' dat gedeeld wordt door een groep actoren en

bepalend is voor hun handelen in hun verschillende rollen in het literaire (poly)systeem (525). Het omvat niet alleen kennis van literaire werken, maar ook strategieën, conventies, waarden en interesses (526). Repertoires zijn dynamisch en veranderen onder invloed van externe en interne factoren (528). Ze verbinden een groep actoren in een bepaalde periode, of dat nu om een groep schrijvers, een groep vertalers, of het hele literaire of vertaalde veld gaat (527). Door de relatie te onderzoeken tussen vertalingen en de dynamiek van doelculturele repertoires die betrokken zijn bij hun totstandkoming en receptie, kunnen sleutelmomenten geïdentificeerd worden en kan het aandeel en de rol van vertalingen in de vroege receptie van Beatliteratuur in Nederland nader bepaald worden.

De vertaalgeschiedenis van Beatliteratuur in Nederland omspannt inmiddels meer dan een halve eeuw. Om alle verschillende ontwikkelingen in deze periode in hun context te belichten valt helaas buiten het bereik van deze scriptie. Dit onderzoek zal zich dan ook beperken tot de vroege vertaalgeschiedenis van Beatliteratuur in Nederland tussen de jaren 1955-1975: een periode die kan worden aangemerkt als 'de lange jaren zestig'.

1.Onderzoeksmethode

Voorafgaand aan het onderzoek naar de rol van vertalingen in de receptie van Beatliteratuur in Nederland volgt in dit hoofdstuk eerst een toelichting op de gebruikte onderzoeksmethode en de centrale begrippen die in dit onderzoek een rol spelen. Allereerst volgt een korte bespreking met betrekking tot het begrip 'Beatgeneratie'. Vervolgens is er aandacht voor eerder onderzoek naar de receptie en doorwerking van Beatliteratuur in Nederland. In de daaropvolgende paragrafen wordt ingegaan op de relatie tussen vertaalgeschiedenis en receptieonderzoek. Ten slotte zal het repertoirebegrip van Itamar Even-Zohar, zoals opnieuw gedefinieerd door Els Andringa, worden toegelicht en zullen de toepassingsmogelijkheden van dit begrip binnen vertaalhistorisch onderzoek besproken worden.

1.1 Wie of wat is Beat?

De oorsprong van de term 'Beat Generation' of Beatgeneratie is enigszins mysterieus. Een van de meest algemeen geaccepteerde verhalen wil dat de term 'beat' voortkomt uit het slang zoals dat in het midden van de vorige eeuw gebruikt werd door zwarte Amerikaanse jazzmuzikanten. De term betekende zoiets als 'moe' of 'verslagen', en had de connotatie van armoede. Via Herbert Huncke, een New Yorkse onderwereldfiguur en bekende van Allen Ginsberg en Jack Kerouac, kwam de term halverwege de jaren veertig ter ore van een groep jonge literatoren die verbonden waren aan het New Yorkse Columbia University; onder hen Lucien Carr, Kerouac en Ginsberg, en hun al wat oudere vriend William Burroughs. In november 1952 maakten de lezers van *New York Times Magazine* voor het eerst kennis met de term. In zijn artikel 'This is the Beat Generation' schrijft John Clellon Holmes de uitvinding toe aan Jack Kerouac, die hem in een gesprek een aantal jaar eerder verteld zou hebben 'You know, this is really a beat generation.' In het artikel heeft de term geen duidelijke literaire connotatie. Wel geeft Holmes een omschrijving van het type jongeren waarop het label 'Beat Generation' van toepassing zou zijn:

Its members have an instinctive individuality, needing no bohemianism or imposed eccentricity to express it. Brought up during the collective bad circumstances of a dreary depression, weaned during the collective uprooting of a global war, they distrust collectivity. [...] The peace they inherited was only as secure as the next headline. It was a cold peace. Their own lust for freedom, and the ability to live at a pace that kills (to which the war had adjusted them), led to black markets, bebop, narcotics, sexual promiscuity, hucksterism, and Jean-Paul Sartre.

Wat de 'Beat Generation' volgens Holmes wil is niet zozeer een opstand tegen de gevestigde orde waarin ze zich niet thuis voelen, maar het ontsnappen hieraan. Bovenal zijn ze op zoek naar 'a feeling of somewhereness, not just another diversion.' In tegenstelling tot de Lost Generation is de 'Beat Generation' niet slechts gedesillusioneerd en geobsedeerd door verlies; zij verlangen vooral naar iets om in te geloven.

De term 'beat' wordt in Holmes' artikel nog voornamelijk gebruikt in de zin van 'verslagen' of 'opgebruikt'; het verwijst naar een zelfgekozen outsiderschap, dat voorkomt uit de onmogelijkheid nog te geloven in de waarden en idealen van de naoorlogse Amerikaanse maatschappij. Later zal de betekenis van de term nog door Kerouac worden uitgebreid met andere associaties, waaronder naast 'on the beat' – een muzikale associatie met de jazzmuziek die een belangrijke inspiratiebron voor de beatschrijvers vormt – ook 'upbeat' in de zin van vrolijk, zorgeloos. Als in 1956 *On the Road* verschijnt, voegt Kerouac daarin nog een religieuze associatie toe: hij laat het personage Sal Paradise 'beat' definiëren als 'Beatific' (114).

In de daaropvolgende jaren zullen de termen 'Beat' en 'Beat Generation' onlosmakelijk verbonden raken met een groep tegendraadse Amerikaanse schrijvers die gezien worden als de literaire exponent van deze naoorlogse generatie. Eind jaren veertig gaat het nog om een klein groepje bevriende auteurs: Lucien Carr, Jack Kerouac, Allen Ginsberg en William Burroughs. In de loop van de tijd zal de toepassing van de term worden uitgebreid naar andere schrijvers, dichters en bekende figuren uit de cirkels waarin deze schrijvers zich bewegen, eerst in het New Yorkse Greenwich Village, maar later ook schrijvers en dichters uit San Francisco waarmee Ginsberg en Kerouac in de jaren vijftig in aanraking komen. Wat deze groep schrijvers, naast een historisch moment en hun persoonlijke connecties, precies 'Beat' maakt blijft ondanks de vele pogingen die sinds het eerste artikel van Holmes zijn ondernomen om de term te definiëren, niet het minst door de onderhavige schrijvers zelf, vaak nog steeds enigszins onduidelijk. Maar ondanks het feit dat een aantal van de schrijvers die tot de kern van deze generatie gerekend worden (onder wie Jack Kerouac) in de loop van hun carrières steeds meer afstand zal nemen van het label 'Beatgeneratie', neemt de populariteit ervan in de Amerikaanse literaire kritiek en de media vanaf eind jaren vijftig exponentieel toe. Als journalist Herb Caen in 1958 met het van de Russische Spoetnik afgeleide woord 'beatnik' op de proppen komt, is de verwarring compleet (Asher). In zijn artikel in de *San Francisco Chronicle* verwijst 'beatnik' op spottende wijze naar een als typisch voorgestelde bebaarde, ongewassen 'hipster', die in weinig meer geïnteresseerd is dan luiëren, feestjes

en gratis drank. Het woord wordt al snel opgepakt door andere media en het stereotype van de 'beatnik' wordt onderdeel van de collectieve Amerikaanse verbeelding (Asher).

In Nederland wordt de term 'Beat Generation' voor het eerst geïntroduceerd in 1957 in het op buitenlandse literatuur gerichte tijdschrift *Litterair Paspoort*. Het wordt daarin terloops gebruikt in een bespreking van het werk van Jack Kerouac door Dola de Jong. De term doet op dat moment nog niet veel stof opwaaien in de nationale pers: pas in het najaar van 1958 doet de term 'Beat Generation' ook zijn intrede in de Nederlandse dagbladers. Voor het eerst wordt hierin een poging gedaan dit Amerikaanse fenomeen te plaatsen. Door criticus Jacques den Haan wordt de 'Beat Generation' in een vroege bespreking van *On the Road* gedefinieerd als 'een generatie van frenetieke jonge mensen, die het aan een verpolitiekte wereld hebben laten afweten, en die in hun moderne rusteloosheid op eigenaardige wijze toch weer trekken gemeen hebben met zo iets ouderwets als de Romantiek' (1958b). Hij gaat ook in op de definitie van de term: 'het wordt in [*On the Road*] duidelijk, dat "beat" hier niet "geslagen" betekent. Het is dus niet de "geslagen generatie" het woord is ontleend aan de terminologie van de jazz' (1958b). In de *Leeuwarder Courant* wordt de 'beat generation' beschreven op een manier die sterk doet denken aan het Amerikaanse stereotype van de 'beatnik': het zou gaan om 'jongelui' die zich 'graag in bars laten fotograferen, luisterend naar jazz en poëzie, meestal tegelijkertijd' ('Jazz en poëzie'). In hetzelfde artikel wordt de 'beat generation' in verband gebracht met de Engelse 'angry young men':

't Zijn allebei dikwijls jongelui van goede "middenklasse" opvoeding die zich voordoen alsof ze tot de arbeidersklasse behoren, beiden zijn dol op publiciteit en uiterst welbespraakt, maar de "beats" hebben meer plezier, lijkt het. Er is een heel serieuze analyse van het verschijnsel verschenen in een prachtig glanzend en duur (vier dollar) nieuw tijdschrift, *Horizon* genaamd, dat de zaak in verband brengt met James Dean, rock 'n roll en de "cultus van het niet-denken". *Horizon* geeft de voorkeur aan de Engelse variëteit.

Naast James Dean en de Angry Young Men worden de 'beats' opnieuw in verband gebracht met Kerouac, die bestempeld wordt tot uitvinder en grootste voorvechter van de 'beat generation'.

De eerste Nederlandse vermeldingen van de term 'beatnik' volgen halverwege 1959. In *Nieuwsblad van het Noorden* worden de 'beatniks' omschreven als vreedzame revolutionairen die willen ontsnappen aan het keurslijf van de materialistische 'Amerikaanse massa-civilisatie' ('Vreemde beeldenstormers'). Hun doel is een 'leven op hoger niveau' door middel van kunst, zelfverkozen armoede, gesprekken die tot diep in de nacht duren, 'sexualiteit' en 'marijuana [sic]'. Door hun levensstijl

lopen de 'beatniks' volgens de auteur het risico 'over hun toeren' te raken, maar vanwege deze mentale instabiliteit lijkt het onwaarschijnlijk dat zij de 'massa-civilisatie' omver zullen werpen. In het artikel worden terloops definities gegeven van 'marijuna' en van het begrip 'square', maar ook van de term 'beatnik':

En wat betekent het woord "beatnik"? De "squares" met hun superioriteitsgevoel beweren vaak, dat het betekent "de geslagenen", dus zoiets als de mislukten, de vertraptten. Maar de beatniks zelf zien liever verband met de „beat", het ritme, van de jazz of nog liever met de heartbeat, de hartslag van het leven.

Deze definitie vertoont overeenkomsten met definities die elders worden gegeven van de term 'Beat Generation'. Dat de termen in deze vroegste vermeldingen inwisselbaar lijken, is wellicht gerelateerd aan het feit dat ze zo kort op elkaar worden geïntroduceerd in Nederland, en op een moment dat in de Amerikaanse media al de nodige verwarring over hun gebruik bestaat. In de hieropvolgende jaren zullen de termen in de Nederlandse pers steeds door elkaar worden gebruikt, vaak min of meer als synoniemen, ook wanneer ze genoemd worden in relatie tot auteurs als Jack Kerouac of Allen Ginsberg. In de jaren vijftig en zestig heeft 'beatnik' in veel Nederlandse publicaties in ieder geval niet per se de denigrerende lading waarvan de Amerikaanse voorvechters van het werk van Kerouac en Ginsberg zich bewust lijken.

Vanuit het oogpunt van een onderzoek dat de literatuur van de Beatgeneratie tot onderwerp heeft is de onduidelijkheid over de invulling en toepassing van deze term op het eerste gezicht niet veelbelovend. De vraag dringt zich op of het zelfs wel vruchtbaar is te spreken over een Beatgeneratie als literaire stroming, als de precieze afbakening van deze stroming zo problematisch is. Toch is het aannemelijk dat een benaming waarover vanaf het eerste moment zoveel discussie bestaat, van invloed moet zijn geweest, en nog steeds is, op de receptie en percipiëring van het werk van een groep Amerikaanse schrijvers die er in het Nederlandse taalgebied mee wordt geassocieerd, ook op hun vertaalgeschiedenis. Om rekenschap te kunnen geven van deze invloed kan het probleem van een Beatgeneratie het beste vanuit een doelcultureel perspectief benaderd worden. Het volgende onderzoek zal zich dan ook beperken tot vertalingen van de werken van die Amerikaanse auteurs die in publicaties in de doelcultuur geassocieerd worden met de term 'beat' en/of 'Beatgeneratie', 'beat generation', 'beatnik' etcetera; bijvoorbeeld in krantenartikelen en literaire kritieken, in vertalingen en de daarbij behorende peri- en parateksten, of omdat hun werk wordt opgenomen in bloemlezingen die de Beatgeneratie als thema hebben. Op die manier ontstaat het meest volledige beeld van de invloed

die de identificatie met deze stroming heeft op de vertaalgeschiedenis van de betreffende auteurs, zowel waar het aankomt op de totstandkoming en presentatie van de vroegste vertalingen, als op de receptie daarvan.

1.2 Eerder onderzoek naar de receptie van Beatliteratuur in Nederland

Jaap van der Bent besteedt in een aantal publicaties aandacht aan de receptie en doorwerking van Beatliteratuur in het Nederlandse literaire veld. Zijn onderzoek richt zich voornamelijk op de invloed van Beatschrijvers op de Nederlandse literatuur in de vorm van kritische en productieve receptie. In “‘Holy Amsterdam Holy Paris’: The Beat Generation in Europe’ plaatst hij de receptie en doorwerking van Beatliteratuur in Nederland in een Europese context. Hij vergelijkt de productieve receptie van Beatliteratuur in Frankrijk, Duitsland, Engeland en Nederland en stelt vast dat de invloed van Beatschrijvers en -dichters het grootst is geweest in landen waar de naoorlogse literatuur werd overheerst door formalisme, sentimentaliteit en een ‘veilig’ maar benauwend humanisme (Van der Bent 1999, 55). Wat Nederland betreft stelt Van der Bent dat de invloed van Beatauteurs op Nederlandse schrijvers in verhouding tot die in landen als Duitsland en Engeland beperkt bleef (1999, 58). Van den Berg relateert deze beperkte invloed aan de opkomst van de Vijftigers.

Net als de Beats verzette de Vijftigers zich tegen de vormvaste, traditionele naoorlogse poëzie. Van der Bent wijst in dit kader op een aantal opvallende poëtische overeenkomsten tussen de Vijftigers en de Beats (2000, 203-4). Zo wordt het werk van beide stromingen gekenmerkt door een nadruk op het fysieke en de directe ervaring, maatschappijkritiek, en een afkeer van het vormvaste (Van der Bent 2000, 203-4).

Aan het einde van de jaren vijftig, toen de literatuur van de Beatgeneratie voor het eerst bekend werd in Nederland, hadden de experimentele Vijftigers de Nederlandse literatuur al grotendeels bevrijd uit een formalistisch, kleinburgerlijk keurslijf (1999, 55-6; 2000, 204). Rond 1957 was de revolutie die de Vijftigers hadden ontketend in de Nederlandse letteren zo goed als voltooid:

In fact, a number of younger writers and even some of the Fiftiers themselves became increasingly aware that some of the characteristics of Fiftier’s writing that were once new and rejuvenating were gradually growing stale and turning into merely another convention. [...] As a result, many younger Dutch poets by the end of the 1950s distanced themselves from this kind of writing and went in an entirely different direction. They pared down their style and largely did

away with imagery and similes, adopting an attitude both towards life and writing that was very sober and down-to-earth. (Van der Bent 2000, 204)

De Vijftigers zijn gaan behoren tot de gevestigde literaire orde, en de Zestigers dienen zich al aan. In dit literaire landschap vertegenwoordigde het werk van de Beatgeneratie voor veel Nederlandse schrijvers 'a revolution which was somehow no longer necessary' (1999, 55).

Deze beperkte invloed houdt volgens Van der Bent niet in dat er door Nederlandse schrijvers en critici geen aandacht werd besteed aan Beatliteratuur (1999, 56). In de naoorlogse jaren was de interesse in Amerikaanse literatuur en cultuur onder Nederlandse intellectuelen groot (1999, 56). Zo besteedde het op internationale literatuur gerichte tijdschrift *Litterair Paspoort* in de jaren vijftig veel aandacht aan het bespreken van nieuwe Amerikaanse schrijvers. Ze waren ook het eerste Nederlandse tijdschrift en een van de eerste Europese publicaties waarin aandacht werd besteed aan de Beatgeneratie (Van der Bent 1999, 57-58). In de jaren vijftig en zestig zouden critici in *Litterair Paspoort* met enige regelmaat berichten over het werk van Kerouac en andere Beatauteurs. Volgens Van der Bent onderscheidde deze kritieken zich niet alleen door hun enthousiaste toon, maar ook door een onafhankelijke houding; de critici lieten zich bijvoorbeeld weinig gelegen liggen aan wat er in de Amerikaanse pers over de Beatauteurs werd gezegd (1999, 57-8). En hoewel de invloed van de Beats op de Nederlandse literatuur beperkt bleef, is deze volgens Van der Bent wel degelijk aanwezig. De invloed van de Beatgeneratie doet zich het meest gelden in het werk van Simon Vinkenoog, maar kan ook worden getraceerd in de autobiografische boeken van Jan Cremer (die stilistisch doen denken aan het werk van Kerouac, al worden Beatschrijvers in dezelfde boeken ook bespot), Remco Campert (vooral het gedicht 'Solo') en de dichter Arie Gelderblom (Van der Bent 1999, 58-60; 2000, 207). Van Vinkenoog zegt Van der Bent ook dat hij eigenlijk de enige Nederlandse dichter was die zich van meet af aan enthousiast toonde over het werk van Allen Ginsberg (2000, 204). Verder zou er onder invloed van de Beats een steeds grotere interesse ontstaan voor spoken word onder Nederlandse dichters, in de jaren zestig vaak gecombineerd met jazzmuziek (Van der Bent 2000, 207-8). In de late jaren zestig zou de toegenomen interesse in poëzie als voordrachtskunst leiden tot de oprichting van Poetry International Festival, een ontwikkeling die volgens Van der Bent mede te danken is aan de indirecte invloed van de Beats (2000, 208).

De beperkte invloed van de Beats op de Nederlandse letteren bereikte volgens Van der Bent zijn hoogtepunt in de vroege jaren zestig (2000, 207). Dat deze daarna afnam wijt hij vooral aan de

Vietnamoorlog, die bij een beweging als Provo in de tweede helft van de jaren zestig veel afkeer opriep en tot een algehele vermindering van de Amerikaanse culturele invloed zou leiden (2000, 207).

Hoewel hij een aantal vertalingen aanstipt besteedt Van der Bent in zijn artikelen geen aandacht aan de rol die vertalingen hebben gespeeld in de receptie en doorwerking van Beatliteratuur; de nadruk ligt vooral op kritische receptie en op het contact tussen de auteurs.

1.3 Literatuurwetenschappen in een internationaal perspectief

Binnen de Nederlandse literatuurwetenschap gaan de laatste jaren verschillende stemmen op voor een verbreden van de horizon van literaire geschiedschrijving door ontwikkelingen binnen de Nederlandstalige literatuur in een internationaal perspectief te plaatsen (Anbeek 1990, 1999; Andringa 2006; Andringa, Levie en Sanders 2006). In hun inleiding op het themanummer van *Nederlandse letteren* getiteld *Het buitenland bekeken. Vijf internationale auteurs door Nederlandse ogen (1900-2000)* wijzen de redacteurs Els Andringa, Sophie Levie en Mathijs Sanders op een gebrek aan aandacht voor de (systematische) studie van 'de presentie en receptie van buitenlandse literatuur binnen het Nederlandse taalgebied' (197). Zelfs wie er recente handboeken over twintigste-eeuwse Nederlandse literatuur op naslaat krijgt gemakkelijk de indruk dat het gaat om 'een literatuur waarvan de historische dynamiek vooral door autochtone ontwikkelingen werd bepaald' (197). Er tekent zich een tweeledig probleem af: ten eerste is er in handboeken en andere werken die een historisch overzicht proberen te geven van literaire ontwikkelingen binnen het Nederlandse taalgebied simpelweg weinig tot geen (systematische, beargumenteerde) aandacht voor de internationale context waarbinnen deze ontwikkelingen plaatsvonden (Andringa, Levie en Sanders, 197-198). Ten tweede is er wel een overvloed aan receptiegeschiedenissen van individuele buitenlandse auteurs en stromingen, maar hierin ontbreekt het meestal aan serieuze pogingen om het besproken materiaal binnen een methodologisch kader te plaatsen en hierdoor een bijdrage te leveren aan het zichtbaar maken van de – historische – relatie in bredere zin tussen Nederlandstalige en buitenlandse literatuur (Andringa, Levie en Sanders, 198; Andringa, 503).

Niet alleen literatuurwetenschappers, maar ook vertaalwetenschappers wijzen op het belang van een internationale blik waar het de literaire geschiedschrijving in Nederland en Vlaanderen betreft, en dan vooral op de (binnen andere disciplines lang verwaarloosde) rol die vertalingen spelen in de receptie van buitenlandse literatuur (Koster en Naaijken; Naaijken 2006, 17; 2010b, 6). Dat de laatste

jaren ook binnen de vertaalwetenschap de behoefte aan een systematischere bestudering van de rol van vertalingen in de receptie en doorwerking van buitenlandse letteren is toegenomen blijkt bijvoorbeeld uit de oprichting in 2004 van het Centre for the Study of English Literatures in Dutch Translation (CELV), een samenwerkingsverband tussen verschillende onderzoeksgroepen op het gebied van literatuur en vertaling uit o.a. Brussel en Leuven met als hoofddoel het onderzoeken van de receptie van canonieke Engelstalige auteurs in Nederland en Vlaanderen door middel van Nederlandse vertalingen (De Clercq, Toremans en Verschueren 7). In de inleiding op hun eerste gezamenlijke publicatie, *Textual Mobility and Cultural Transmission*, lichtten de initiatiefnemers dit ambitieuze project toe. Zo stelt het CELV zich ten doel om bibliografische gegevens te verzamelen over studies op het gebied van Engelstalige literatuur in Nederlandse vertaling (De Clercq, Toremans en Verschueren 7). Daarnaast wordt, hoewel de auteurs aangeven dat zij expliciet ruimte willen maken voor methodologische diversiteit, ook gestreefd naar een gedeeld theoretisch kader, zij het 'as broad and flexible as possible' (8). De auteurs wijzen op het multidisciplinaire karakter van hun onderzoeksobject en de noodzaak om individuele studies samen te brengen en hierdoor een groter geheel zichtbaar te maken, namelijk 'the picture of a translation history embedded in the even broader context of a cultural history' (9). Ook hierin klinkt de behoefte door aan een meer systematische benadering, in dit geval van het onderzoek naar de rol van vertalingen in de receptie en doorwerking van buitenlandse literatuur in het Nederlandse taalgebied.

De behoefte aan een systematischere benadering van vertaalgeschiedenis, gefundeerd op een gedeeld methodologisch kader voor vertaalhistorisch onderzoek, vloeit voort uit een probleem dat vergelijkbaar is met het door Andringa, Levie en Sanders geïdentificeerde probleem met betrekking tot de internationale literaire geschiedschrijving, namelijk dat bredere ontwikkelingen en principes die bepalend zijn in de relatie tussen vertalingen en het literaire veld als geheel door een gebrek aan gedeelde methodologie onzichtbaar blijven.

1.4 Vertaalgeschiedenis en de rol van vertalingen in het receptieproces

In zijn bijdrage aan het in 1.3 genoemde *Textual Mobility and Cultural Transmission* houdt Ton Naaijens een pleidooi voor het belang van onderzoek naar de rol van vertalingen in de receptie en doorwerking van buitenlandse literatuur:

Vertaalhistorisch onderzoek richt zich op de impact van vertalingen als een impuls tot verandering en het vormt een aanknopingspunt om de verschillende manieren na te gaan waarop teksten in verschillende culturele settings en tijden gerecipeerd worden. Sommige culturen, met name de Nederlandse, zijn niet denkbaar zonder contact met vreemd cultuurgoed, zonder bemiddeling tussen het vreemde en het eigene, zonder vertaling. Juist dan kan de historische dynamiek van import en export goed beschreven worden: hoe anderstalige literatuur onze literatuur binnenkomt of binnenkwam, hoe ze in die andere cultuur functioneert of functioneerde en hoe de wisselwerking tussen (Europese) literaturen vanuit doelcultureel oogpunt in elkaar steekt. (17)

Vertalingen illustreren volgens Naaijens bij uitstek de werking van culturele dynamiek (2006, 14). Dit komt niet in het minst door de bijzondere, tweeledige aard van vertalingen als receptiedocument:

Vertalingen zijn bovendien een speciaal geval van culturele dynamiek omdat ze dat wat eerder is geschreven in zekere zin zowel herhalen als veranderen. De uitkomst is in hun geval niet helemaal een nieuw origineel, zoals schrijvers dat produceren, maar evenmin een vrijblijvende reactie of een beschouwing op afstand, zoals critici die leveren. Een vertaling is beide tegelijk: zij vormt nieuw materiaal, waarin commentaar wordt gegeven op wat een ander met betrekking tot een bepaald gegeven gezegd heeft; ze bevat zowel de projectie van de auteur als die van de vertaler. Het bijzondere van vertalingen is dat ze daarmee tegelijk opnieuw reactie uitlokken – van interpretatieve, sociale of esthetische aard. Veel receptie komt met andere woorden voort uit vertaling, anders gezegd: vertalingen zijn op hun beurt bronnen, en wat in die nieuwe bronnen vervat zit, onthult bijzonder veel over het perspectief dat een cultuur aanlegt. (2006, 14)

Vertalingen zijn vanuit het oogpunt van receptie zowel een onthullende reactie op een andere tekst, als een op zichzelf staande tekst die verdere reacties uitlokt in de doelcultuur. Naaijens is niet de eerste vertaalwetenschapper die wijst op de tweeledige aard van vertalingen als receptiedocument. Al in 1999 schrijft Gideon Toury: 'translations are not merely phenomena that are determined or caused or influenced by phenomena: they are phenomena that have effects, they themselves are the determining cause of other phenomena' (10). En in 'The Sociology of Translation' merkt Gisèle Sapiro op: 'From the reception standpoint, the specificity of translation is that the translated text undergoes a double appropriation, first through the translating act, second through the act of reading (or listening)' (82).

Dat vertalingen als bron niet een, maar twee receptiemomenten vertegenwoordigen, lijkt misschien voor de hand te liggen. Daarom is het volgens Naaijens voor de vertaalhistoricus dan ook van belang 'de wegen die leiden naar en van vertaling na te lopen, of ze nu helemaal teruggaan naar de bron of anderzijds afgaan op een andere, verdere bestemming' (2006, 14). Of zoals Anthony Pym stelt in *Method in Translation History*: 'No matter how well we position the times and places of translators and

translations, little history can ensue until we know how the translations were actually produced and received' (Pym 106). Onderzoek naar de rol van vertalingen in een receptieproces veronderstelt dus zowel aandacht voor de totstandkoming van de vertaling en het voorafgaande proces als de doeltekst zelf en de reacties daarop. Op die manier kan vertaalhistorisch onderzoek een significante bijdrage leveren aan onze kennis van de rol die vertalingen spelen in de percipiëring en doorwerking van een buitenlands oeuvre binnen een doelcultuur.

Een andere unieke eigenschap van vertaalde teksten als receptiedocument betreft de contextualisering. Naaijens haalt een uitspraak van Cees Nooteboom aan en schrijft:

Interessant is dan [Nootebooms] constatering dat schrijvers alleen in hun eigen land organisch met hun publiek mee groeien. Zijn autochtone lezers kunnen het gehele ontstaansproces, inclusief de bijbehorende ruis, goed volgen. Gaan teksten naar een andere plaats, veranderen ze van taal en cultuur, dan is niet gezegd dat ze dat doen in de slagorde van hun ontstaan. [...] Dit inzicht versterkt onder meer het idee van een beduidend strategischer proces bij het binnenkomen van literaire werken in een doelcultuur en tegelijk dus ook de noodzaak in receptie- en vertaalhistorische studies de momenten van selectie en effect een bijzondere nadruk te geven. Daar hoort overigens meteen de vraag bij welke werken dan niet werden uitverkoren, en waarom niet. (2006, 15)

In andere woorden, via vertaling komt binnen de doelcultuur een tekst in een nieuwe context terecht, en degenen die betrokken zijn bij de productie van vertalingen (uitgevers, literaire agenten, vertalers) oefenen hierover controle uit door de selectie van teksten en de volgorde van hun presentatie. Er is hierbij sprake van strategisch handelen (Naaijens 2010b, 3). Ik zou dit lijstje van strategieën nog verder willen uitbreiden door naast selectie en volgorde ook de wijze van presentatie toe te voegen. Hiermee wordt bedoeld een strategie of verzameling strategieën waarvan sommige wel, en andere niet uniek zijn voor het fenomeen vertaling, en die invloed hebben op, of iets zeggen over, de receptie van de tekst in de doelcultuur. Daaronder vallen bijvoorbeeld gebruikte vertaalstrategieën en hun effect (de eigenlijke vertaalde tekst), maar ook begeleidende para- en periteksten (zie ook Koster en Naaijens). Binnen vertaalhistorisch onderzoek moet aandacht worden besteed aan deze factoren, niet alleen door strategieën in kaart te brengen, maar ook door verklaringen te bieden voor het gebruik van bepaalde strategieën en het mogelijke effect ervan op de receptie van de teksten te bespreken.

Als antwoord op de vraag naar de rol van vertaling in receptiehistorische argumentatie haalt Naaijens ten slotte een aantal prominente vertaal- en cultuurwetenschappers aan, waaronder Peter Burke. Burke introduceert het begrip 'cultuurvertalers' in de betekenis van sleutelfiguren bij

interculturele ontmoetingen en de uitwisseling van ideeën, en Naaijens stelt dan ook vast dat zijn perspectief ruimer is dan dat van de literatuurwetenschapper, wiens domein toch vooral concrete teksten en de impact daarvan omvat (2006, 19-20). Ook merkt hij op dat Burke als cultuurwetenschapper de rol van vertaalnormen in het tot stand komen van 'cultuurvertalingen' verwaarloost. Voortbordurend op Burke's betoog stelt Naaijens dat een vertaling zowel een cruciale rol als bijrol kan spelen in een receptieproces:

Laat ik vooral ingaan op de vraag die Burke niet stelt, maar die onder zijn hele betoog ligt, namelijk wat de precieze impact van vertalingen zou kunnen zijn, wat hun rol precies kan zijn in het gehele receptieproces. Je zou kunnen zeggen dat allesbepalend is of het gaat om een cruciale rol of om een bijrol. Cruciaal zou je dan die vertalingen moeten noemen die bepalend zijn voor een bijzonder aspect van het receptieproces: bijvoorbeeld doordat ze een receptieproces op gang brengen, of omdat ze centraal staan in een debat. Van een bijrol moet je vervolgens spreken als vertalingen een receptieproces illustreren: bijvoorbeeld als ze het gevolg zijn van de aandacht voor een bepaald idee of voor een bepaalde auteur, of als ze op één niet te onderscheiden lijn staan met een reeks andersoortige reacties op een idee of een werk, bijvoorbeeld kritieken, recensies, beschrijvingen in schoolboeken, handboeken of wetenschappelijke verhandelingen.

Naaijens spreekt in deze context van een onderscheid tussen 'events' of gebeurtenissen en incidenten (2006, 22; 2010b, 5). In het slot van zijn betoog geeft Naaijens een aanzet tot een definitie van 'events'. Hij benoemt een aantal voorwaarden voor het bepalen van het plaatsvinden van zo'n 'event', waaronder een brede verzameling en het in kaart brengen van empirisch materiaal (vooral bronnen en bibliografieën), het verwerven van inzicht in de sociaal-culturele context van een mogelijke gebeurtenis (de rol van instituties, uitgevers, agenten, scholingssysteem) en bijzondere aandacht voor 'werkingen', of in andere woorden de momenten waarop receptie overgaat in literaire productie in de vorm van bijvoorbeeld bewerkingen of intertekstualiteit (2006, 22-23).

Ik ben het met Naaijens eens dat vertaalhistorisch onderzoek essentieel is wanneer men de receptie en doorwerking van buitenlandse oeuvres in een doelcultuur in kaart wil brengen. Andersom kan de historische rol van vertalingen in een doelcultureel literair polysysteem pas begrepen worden wanneer men vertalingen plaatst in hun institutionele en sociaal-culturele context. De vraag blijft of aan vertalingen in het kader van het receptieproces per definitie de rol van een gebeurtenis kan worden toegekend, of dat voor sommige vertalingen wellicht geldt dat ze eerder incidenteel zijn, een bijrol spelen en het receptieproces eerder illustreren als sturen of vormgeven. Oftewel: wanneer kan men in

het geval van een concrete vertaling daadwerkelijk spreken van een 'sleutelvertaling'? En hoe zou dat vastgesteld kunnen worden?

1.5 Naar een methode

Hoe zou een systematische benadering van de vertaalgeschiedenis eruit kunnen zien? Ten eerste lijkt het belangrijk dat een gedeeld methodologisch kader genoeg ruimte biedt voor verschillende typen vertaalhistorisch onderzoek. Het kader moet, in de woorden van de oprichters van het CELV, 'breed en flexibel' genoeg zijn om verschillende individuele *case studies* te incorporeren. Daarnaast moet recht worden gedaan aan het multidisciplinaire karakter van vertaalhistorisch onderzoek. Dit komt erop neer dat een vertaalgeschiedenis zich niet voltrekt in een vacuüm, maar altijd verweven is met een literatuurgeschiedenis en een maatschappelijke en institutionele geschiedenis. Wie vertaalgeschiedenis bedrijft dient zich van deze maatschappelijke, institutionele en culturele inbedding rekenschap te geven (Koster en Naaijken). De onderlinge beïnvloeding van ontwikkelingen in het vertaalveld en de literaire en maatschappelijke velden waarin deze is ingebed stellen de vertaalwetenschapper die ze wil beschrijven voor een uitdaging. Tegelijkertijd is de multidisciplinaire blik deze waarschijnlijk niet geheel vreemd; vertalen is immers een fenomeen dat zich van oudsher afspeelt op de grens van talen en literaturen en daarmee disciplines, en in dit opzicht is de vertaalwetenschapper misschien wel in het voordeel ten opzichte van de traditionele literatuurwetenschap, waarbinnen een gebrek aan specifieke vertaalwetenschappelijke kennis wellicht een groter obstakel vormt dan andersom het geval is. Dat de vertaalwetenschap in vergelijking met de literatuurwetenschap zelf een vrij korte geschiedenis als zelfstandige discipline kent, draagt wellicht ook bij aan een gebrek aan serieuze aandacht voor de rol van vertalingen in het Nederlandse literaire veld binnen de literatuurwetenschappen tot dusver.

Dit multidisciplinaire karakter van vertaalhistorisch onderzoek vraagt om een methodologisch kader dat individuele disciplines – vertaalwetenschap, literatuurwetenschap, cultuurwetenschap – overstijgt en verbindt en dat tegelijkertijd flexibel genoeg is om te worden toegepast binnen *case studies* met diverse voorwerpen, of het nu gaat om een afgebakende periode, een individuele vertaler of, in dit geval, een literaire stroming.

1.5.1 Ontwikkeling van het repertoirebegrip

In hun inleiding op het themanummer van *Nederlandse letteren* schetsen de redacteurs een overzicht van de ontstaansgeschiedenis van de receptietheorie in de Europese letterkunde in de twintigste eeuw.

Deze ontstaansgeschiedenis begint in de jaren twintig als de Russisch Formalist Jurij Tynjanov het idee ontwikkeld van 'literaire reeksen', waarbij als gevolg van 'verzadigingseffecten' verzet ontstaat tegen een gevestigde literaire orde waardoor uiteindelijk literaire conventies doorbroken worden (Andringa, Levie en Sanders, 201). De Tjechische structuralisten Jan Mukařovský en Felix Vodička brachten dit idee vervolgens in verband met bredere maatschappelijke en esthetische ontwikkelingen (201). Mukařovský verzette zich tegen het idee van objectieve artistieke maatstaven door te betogen dat werken op verschillende momenten of binnen verschillende groepen verschillende esthetische en niet esthetische functies kunnen vervullen, en legde daarnaast de nadruk op het dynamische karakter van literaire functies, die volgens hem pas zichtbaar worden in tegenstellingen en verschuivingen (201-202). Vodička betoogde dat het receptieonderzoek onontbeerlijk was voor de literaire geschiedschrijving (202). Net als Mukařovský plaatste hij literaire verschuivingen en ontwikkelingen niet alleen in het kader van de interne dynamiek van de productie en receptie van literatuur, maar ook in het kader van bredere maatschappelijke ontwikkelingen, bijvoorbeeld op politiek of economisch gebied (202). In de jaren zestig en zeventig werd vooral de eerste component van dit kader door receptietheoretici opgepakt, zoals door Hans-Robert Jauss, die er zijn begrip verwachtingshorizon op baseerde. De sociologische component bleef voornamelijk onderbelicht in het werk van de meeste receptie-esthetici, dat sterk 'werkgericht' bleef (202). Daar kwam verandering in toen Pierre Bourdieu zijn sociologische veldtheorie presenteerde, waarin de nadruk lag op de sturende werking van sociale krachten in het culturele (en literaire) veld en andere maatschappelijke sectoren (202). De veldtheorie van Bourdieu verspreidde zich vanaf de jaren tachtig en kon internationaal op veel bijval rekenen. Hiertegenover staat de minder bekend geworden polysysteemtheorie van Itamar Even-Zohar, die – hoewel ook in het werk van Bourdieu de invloed van de structuralisten merkbaar is – sterker teruggrijpt op het werk van Russische en Tsjechische voorgangers, en in tegenstelling tot Bourdieu aan het werk zelf een veel centralere plaats toekent (203).

Binnen de literaire geschiedschrijving zowel als binnen de vertaalwetenschappen zijn recent een aantal publicaties en projecten aan te duiden die met succes gebruik maken van de sociologische benadering van Bourdieu. Een bekend voorbeeld van een dergelijke toepassing binnen de literatuurwetenschap is Dorleijn en Van Rees' *De productie van literatuur: het Nederlandse literaire veld 1800-2000* uit 2006. In de vertaalwetenschappen is de invloed van Bourdieu merkbaar in de opkomst van een sociologische benadering die ook wel bekend staat als de *sociological turn*:

Met de *sociological turn* en de opkomst van een ‘vertaalsociologie’ (cf. Wolf 2010) kwam er in de vertaalwetenschap uitgebreid, theoretisch gefundeerd onderzoek op gang naar actoren, normen, instituties, groepsgedrag en uitwisselingsmechanismen in het literaire vertaalveld (cf. Toury 1995; Heilbron & Shapiro 2006; Bachleitner & Wolf 2004; Wolf 2007). (Menkvelde 8)

Sinds enige tijd pleit een aantal literatuurwetenschappers echter voor een andere benadering van het onderzoek naar internationale literaire wisselwerking, een literair-historische benadering die in tegenstelling tot die van wetenschappers als Dorleijn en Van Rees geïnspireerd is op de hierboven aangehaalde polysysteemtheorie van Even-Zohar, en dan met name op zijn repertoire-begrip.

In haar onderzoek naar de receptie van Virginia Woolf's werk in Nederland herformuleert Els Andringa het begrip ‘repertoire’ als een ‘mental equipment’ (525). Hiermee wil Andringa tot een werkdefinitie van het begrip komen dat als leidraad kan fungeren voor empirisch onderzoek naar internationale invloeden op het Nederlandse literaire veld. Een probleem van de theorie van Even-Zohar is volgens Andringa net als in het geval van andere receptietheorieën, met uitzondering wellicht van die van Bourdieu, altijd geweest dat de uitwerking ervan te wensen overliet (510). De geïdentificeerde processen en principes bleven te vaag, te algemeen om een aanknopingspunt te vormen voor empirisch onderzoek (510). Even-Zohar zelf formuleert het begrip repertoire als een verzameling conventies en elementen die bepalend zijn voor literaire productie, receptie, en communicatie binnen een groep actoren (Even-Zohar 1990a, 17). Repertoire is hiermee de centrale bepalende factor in een (sub-)systeem, dat binnen het grotere systeem van literaire productie en receptie bestaat naast en in competitie met andere (sub-)systemen. De voorbeelden die Even-Zohar geeft lijken zich echter voornamelijk te beperken tot teksttypes, literaire genres in plaats van de groepen actoren die Even-Zohar zelf in eerste instantie aanwijst. De problematische onduidelijke definitie van het begrip draagt ook niet bij aan de ‘werkbaarheid’ ervan waar het aankomt op receptieonderzoek (Andringa 510). Resultaat van deze vaagheid is dat de centrale begrippen uit de polysysteemtheorie nooit een vaste invulling krijgen en de invulling en het gebruik van een sleutelbegrip als repertoire dan ook verschilt van onderzoek tot onderzoek (Andringa 523).

Voor Andringa is deze conceptuele vaagheid echter geen reden om de polysysteemtheorie als geheel van de hand te wijzen. Om tot een definitie van het centrale repertoire-begrip te komen die voldoet aan de eisen van empirisch onderzoek, verdeelt zij het begrip in drie onderling verbonden componenten:

- a.) Kennis van een verzameling werken/oeuvres die een voorbeeldfunctie hebben en die als referentiepunt dienen in processen van literaire productie, receptie en communicatie.

- b.) Verzamelingen van strategieën en conventies die de productie, receptie en communicatie beheersen.
- c.) Verzamelingen waarden en interesses die actoren zich eigen hebben gemaakt en die bepalend zijn voor selectie, beoordeling en classificatie. (526)

Samen vertegenwoordigen deze componenten een 'mentaal gereedschap' waarvan een groep actoren gebruik maken in hun verschillende rollen binnen het literaire systeem of veld (526). Kennis van werken/oeuvres, de eerste component, wordt door de actoren opgedaan in een proces van 'literaire socialisatie' binnen een socioculturele omgeving (526). 'Strategieën' verwijzen naar de activiteiten die actoren ondernemen of keuzes die ze maken om een bepaald doel te bereiken, zoals het aanwakkeren of tegengaan van de interesse in een werk (526). 'Conventies' omvatten algemeen geaccepteerde regels van sociale communicatie en gedrag, die bepalend zijn voor bijvoorbeeld het uitgangspunt van waaruit we een tekst benaderen (esthetisch, pragmatisch, ideologisch) maar ook onze verwachtingen sturen met betrekking tot bijvoorbeeld het uiterlijk van een poëziebundel tegenover dat van een roman (526-27). 'Waarden' worden eveneens bepaald door socialisatieprocessen en zijn sterk omgevingsafhankelijk; ze kunnen bepalend zijn voor bijvoorbeeld de beoordelingscriteria die men toepast bij het lezen van een tekst (527). 'Interesses' verwijst naar de thematische interesses die kunnen verschillen van periode tot periode en van systeem tot systeem; Andringa wijst er terecht op dat interesses in deze zin tot nog toe weinig aandacht hebben gekregen in receptieonderzoek, terwijl ze juist bepalend kunnen zijn voor de receptie van een werk of oeuvre op een bepaald moment, en in een bepaalde groep (527). Interesses zijn dus in sterke mate afhankelijk van sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen.

Naast deze componenten heeft een repertoire in de definitie van Andringa de volgende kenmerken:

- d.) Het wordt gedeeld door een groep geïnstitutionaliseerde en individuele actoren (auteurs, uitgevers, lezers, recensenten); het is bepalend voor de omgang met teksten en kan bijdragen aan de identiteit en macht van een groep, of de groep nu een literaire stroming, nationaliteit, of de aanhangers van een religieuze of politieke groepering betreft.
- e.) Het is kenmerkend voor een bepaalde periode en kan veranderen onder invloed van externe en interne factoren. (527-28)

Een repertoire kan aangenomen of zelfs doelbewust gecreëerd worden door een groep als deze het als representatief voor hun eigen identiteit zien, het kan worden opgelegd, of juist worden verworpen (528). Waar het gaat om het dynamische karakter van repertoires wijst Andringa op het onderscheid dat Even-Zohar maakt tussen primaire en secundaire elementen die binnen een repertoire zouden bestaan

(528). Primaire elementen verwijzen naar de innovatieve, nog niet gecanoniseerde elementen die zich aan de periferie van een repertoire bevinden, en secundaire elementen naar de algemeen geaccepteerde en/of bekende elementen die binnen een repertoire een centrale plaats innemen. Door interne en externe factoren als competitie, sociaal-economische en politieke ontwikkelingen, etcetera, kunnen primaire elementen een centrale positie krijgen en worden andere elementen weer verworpen. Groepen actoren in het literaire veld maken gebruik van een repertoire om hun plaats in het literaire veld af te bakenen of zich een plaats te verwerven (Van Buul 53). Interessant is de opmerking van Even-Zohar dat primaire elementen die geweerd worden uit het centrum van een systeem, de spil kunnen gaan vormen van een nieuw subsysteem (Even-Zohar 1990a, 17).

1.5.2. Toepassing van het repertoirebegrip binnen vertaalhistorisch onderzoek

Hoe nu kan het begrip repertoire, zoals gedefinieerd door Andringa, bijdragen aan ons begrip van de rol van vertalingen in een doelcultureel literair (poly-)systeem? Een van de grote voordelen van het repertoirebegrip zoals gedefinieerd door Andringa is de aandacht die uitgaat naar institutionele en sociaal-culturele factoren. Het repertoirebegrip integreert deze 'contextuele' factoren in zoverre als ze behoren tot het mentale gereedschap van actoren. Hiermee worden literaire ontwikkelingen, waaronder de introductie van buitenlandse literatuur in vertaling, niet in een vacuüm beschouwd, maar kan systematisch aandacht worden besteed aan de culturele, politieke en maatschappelijke context, zowel als de wederzijdse beïnvloeding van het vertaal- en literaire veld of polysysteem in zoverre als beiden onderworpen zijn aan waarden, conventies, en interesses van actoren die gebruik maken van bepaalde repertoires. Daarnaast, door repertoire niet te definiëren als een kunstmatige, extern aan actoren bestaande eenheid, maar juist subjectief, als een mentaal gereedschap, kan de bestudering van teksten waarin de bij een receptieproces betrokken actoren dit repertoire tot uiting brengen een centrale rol spelen in een onderzoek. Hieronder vallen ook vertalingen zelf. Niet alleen het feit van een vertaling, maar ook de tekst kan waardevolle aanknopingspunten bieden waar het aankomt op de kennis, interesses, strategieën, waarden en conventies die een rol hebben gespeeld bij het maken ervan.

Een voorbeeld van een vertaalhistorisch onderzoek dat gebruik maakt van het repertoirebegrip is Anne van Buul's onderzoek naar de Nederlandse vertalingen van een gedicht van Dante Gabriël Rossetti. Ze bespreekt daarin onder andere de rol van vertalingen in relatie tot het creëren van nieuwe repertoires. Van Buul haalt Even-Zohar's onderscheid aan tussen interne en externe oorzaken van de verandering in een polysysteem (54). In het geval van invloed van buitenaf is er een verschil tussen *import* en *transfer*; onder importeren valt de beweging van elementen van één systeem naar een ander,

transfer verwijst naar het proces van daadwerkelijke integratie van geïmporteerde elementen in het doelculturele systeem (Even-Zohar geciteerd in Van Buul 54). Vanuit een receptiestandpunt zijn alle vertalingen gevallen van *import*, maar dat wil niet zeggen dat elke vertaling ook leidt tot *transfer* (Even-Zohar geciteerd in Van Buul 54). Van Buul verbindt het begrip 'event' dan ook met vertalingen die een *transfer* vertegenwoordigen; incidenteel zijn die vertalingen die beperkt blijven tot *import*. Van Buul noemt naast de staat waarin het doelculturele systeem op een bepaald moment verkeerd een aantal factoren die in het geval van een vertaling het optreden van een *transfer* beïnvloeden, bijvoorbeeld de positie van de vertaler. Om in het geval van een specifieke vertaler en vertaling de rol en impact in het receptieproces te kunnen bepalen, moet volgens Van Buul niet alleen de vraag naar de positie van de vertaler worden beantwoord, maar ook naar het medium (de wijze van publicatie, distributie en presentatie van de vertaling en de positie van de daarbij betrokken actoren), de vertaalde tekst zelf en de interpretatie die zich daarin manifesteert, en ten slotte de receptie van de vertaling (54-55). Zo kan meer worden gezegd over hoe de kennis van werken en oeuvres, de conventies, strategieën, waarden en interesses van de betrokken actoren in het doelculturele literaire systeem invloed uitoefenen op, en/of beïnvloed worden door de vertaling. Er kan worden vastgesteld in welke repertoires de vertalingen ontstaan en worden ontvangen, en hoe de vertaling in deze repertoires functioneert. Hierdoor kan hopelijk meer gezegd worden over de rol van vertalingen in het receptieproces.

Als we de rol van vertalingen kunnen bepalen in een historisch, dynamisch systeem van doelculturele repertoires, kan wellicht meer gezegd worden over het historische belang van individuele vertalingen. Die vertalingen die het epitheton 'sleutelvertaling' verdienen, vertegenwoordigen dan *events*: ze introduceren primaire elementen in het dynamische systeem van repertoires, of dat nu is omdat ze discussie en verandering aanzwengelen binnen het doelculturele literaire veld of vertaalveld, of omdat ze een rol spelen in de vorming van een nieuw repertoire.

1.6 Opzet van dit onderzoek

Dit onderzoek richt zich voornamelijk op de periode 1955-1975. In deze periode verschenen in ons taalgebied niet alleen de eerste kritieken, maar ook de eerste vertalingen van werken van auteurs die tot de Amerikaanse Beatgeneratie gerekend worden. Om de relatie tussen de vertaalgeschiedenis van deze auteurs en de evolutie van binnenlandse repertoires in detail in beeld te brengen was een onderzoek over een langere periode wellicht wenselijk geweest. Maar door de overweldigende hoeveelheid aan historisch bronmateriaal in de vorm van vertalingen en (andere) receptiedocumenten,

en de veelheid aan, en complexiteit van historische ontwikkelingen die van invloed zijn geweest op de totstandkoming en receptie van vertalingen, valt een volledige vertaalgeschiedenis helaas buiten het bereik van deze scriptie. Om toch een idee te geven van de rijke vertaalgeschiedenis ook na 1975, en als mogelijke aanloop naar een uitgebreider onderzoek, is in de bijlage een tijdlijn opgenomen waarin zowel vertalingen als een aantal andere relevante gebeurtenissen in de periode 1955-heden chronologisch in kaart zijn gebracht. De kwantitatieve stap van deze vertaalgeschiedenis is opgenomen in Appendix A in de vorm van een vertaalgeschiedenis per auteur.

In de komende hoofdstukken zullen de vier door Buul geïdentificeerde aandachtspunten als ‘coördinaten’ dienen voor het bepalen van de rol van vertalingen in de receptie van Beatliteratuur in het Nederlandse literaire veld. In hoofdstuk 2 wordt allereerst een voorgeschiedenis geschetst van enkele van de belangrijkste actoren (critici, vertalers en bemiddelaars) en hun positie en onderlinge relaties voorafgaand aan het verschijnen van de eerste vertalingen. De auteur, criticus en vertaler Simon Vinkenoog en zijn rol in de opkomst van de experimentele ‘Beweging van Vijftig’ zal aandacht krijgen. Ook wordt aandacht besteed aan de eerste introductie van de Beatliteratuur in Nederland en de kritische receptie voorafgaand aan de vertalingen.

In hoofdstuk 3 en 4 staat de situering van de vertalingen binnen een historische institutionele en sociaal-culturele context centraal. Hier komen institutionele actoren (uitgevers en tijdschriften) aan bod die betrokken waren bij de totstandkoming en publicatie van de eerste vertalingen. Vooral uitgeverij De Bezige Bij heeft een grote rol gespeeld in het totstandkomen van de eerste vertalingen van auteurs van de Amerikaanse Beatgeneratie. In hoofdstuk 3 passeren relevante ontwikkelingen op het gebied van het uitgeefbeleid en het (vertaalde) fonds van deze uitgeverij de revue. Tot slot zal de veranderende positie van De Bezige Bij in het literaire veld in de loop van de ‘lange jaren zestig’ besproken worden in relatie tot de uitgave van vertalingen van belangrijke Beatauteurs. Hierbij wordt kort vooruitgeblikt op ontwikkelingen op uitgeefgebied die van invloed zullen zijn op de uitgave van vertalingen na de jaren zestig.

In hoofdstuk 4 is aandacht voor een tweetal tijdschriften die allebei op eigen wijze aandacht schonken aan de Beatgeneratie: het literaire tijdschrift *Randstad* (eveneens een uitgave van De Bezige Bij) en het jongerentijdschrift *Twen/Taboe*. De rol van vertalingen en besprekingen van een aantal Beatauteurs in deze tijdschriften wordt geanalyseerd. De analyse van de rol van de Beatgeneratie in *Twen/Taboe* vormt bovendien een aanknopingspunt voor de bespreking van bredere sociaalculturele ontwikkelingen die van belang zijn in het kader van een vertaalgeschiedenis van de Beatgeneratie: de

opkomst en ontwikkeling van een jeugdcultuur en de daaruit voortvloeiende subculturen en bewegingen die in de jaren zestig een stempel zouden drukken op het Nederlandse sociaalculturele landschap. Zo worden de vertalingen in hoofdstuk 3 en 4 ingebed in een literairhistorische, institutionele en bredere sociaalculturele context.

In hoofdstuk 5 en 6 worden de eerste zelfstandige vertalingen van twee belangrijke Beatauteurs nader belicht: *De onderaardsen* en *Op weg* van Jack Kerouac in hoofdstuk 5, en de door Simon Vinkenoog samengestelde en vertaalde bloemlezing uit het werk van Allen Ginsberg, *Proef m'n tong in je oor* in hoofdstuk 6. Al deze vertalingen verschenen bij De Bezige Bij. In de analyse is aandacht voor de specifieke omstandigheden waaronder de vertalingen tot stand zijn gekomen en voor de positie van de betrokken vertalers (voor zover nog niet in het voorgaande hoofdstuk aan bod gekomen). De selectie van de teksten en de volgorde van hun presentatie wordt besproken, waarbij naast de geselecteerde teksten ook geprobeerd wordt antwoord te geven op de vraag waarom deze, en niet andere teksten op het betreffende moment de voorkeur van de betrokken actoren hadden. Ook is er aandacht voor de wijze van presentatie via peri- en parateksten, waartoe niet alleen inleidingen, nawoorden, en andere begeleidende teksten, maar ook noten en flapteksten behoren. Vervolgens worden de vertalingen zelf geanalyseerd. Deze analyse neemt de vorm aan van een vertaalvergelijking die deels gebaseerd is op het vertaalkritiekmodel van Lance Hewson. Door het 'interpretative potential' van bron- en doeltekst te vergelijken kan volgens Hewson iets worden gezegd over 'the nature of the interpretations that they encourage' (23). Hiermee komt ook de mogelijke invloed van de door de vertalers gebruikte strategieën op de receptie van de vertaalde werken in beeld. Na de analyse van de 'vertaalinterpretatie' zal ook aandacht geschonken worden aan de kritische receptie van de vertaalde teksten in de Nederlandse dagbladpers. Door de waarden en interesses die in deze kritieken tot uiting komen te identificeren kan meer worden gezegd over de repertoires waartoe deze critici behoren en hoe hierin het werk van de Beatgeneratie door middel van de vertalingen wordt ontvangen.

In het laatste hoofdstuk van deze scriptie volgt een korte terugblik op de verschillende deelconclusies. Hierin worden de vertalingen in het kader geplaatst van ontwikkelingen binnen de bij hun totstandkoming en receptie betrokken repertoires. Zo zal hopelijk een beeld ontstaan van de rol van vertalingen in de receptie van de literatuur van de Beatgeneratie in het Nederlandse taalgebied in 'de lange jaren zestig'. Daarbij wordt teruggekomen op het begrip 'sleutelvertaling' en worden de mogelijke problemen en voordelen hiervan in het kader van deze vertaalgeschiedenis besproken. Ten slotte

worden een aantal beperkingen van dit onderzoek aangestipt en worden mogelijkheden geschetst voor eventueel vervolgonderzoek.

2. De lange jaren zestig: een voorgeschiedenis

Het is misschien weinig veelbelovend voor een vertaalgeschiedenis dat de eerste uitgebreide kennismaking met de literatuur van de Beatgeneratie door een Nederlands leespubliek de vorm aanneemt van een Engelstalig essay, in het tijdschrift *Litterair Paspoort*. Redacteur, vertaler en schrijver Adriaan Morriën publiceerde daarin in het nummer van november 1957 een onvertaalde versie van een stuk geschreven door dichter Gregory Corso, 'The Literary Revolution in America', voorzien van een kort commentaar van de hand van Morriën. Dit was niet alleen het eerste stuk in een Nederlandse publicatie door een Beatauteur, het was ook één van de eerste stukken waarin leden van deze stroming ingaan op hun eigen poëtica (Van der Bent 200-201). Morriën, dichter Simon Vinkenoog, Corso, zijn mede-dichter Allen Ginsberg en diens partner Peter Orlovsky hadden elkaar een maand eerder ontmoet in de Amsterdamse jazzclub Bohemia. Het verhaal van deze ontmoeting zou Vinkenoog later die herfst navertellen in een artikel in de *Haagse Post*, getiteld "“Gejank” en “benzine”", en het is sindsdien herhaald en aangevuld door meerdere literaire geschiedschrijvers (Van der Bent; Bremmers 2012, 2013). Orlovsky en Ginsberg waren eind september 1957 gearriveerd in Amsterdam vanuit Parijs. Ze waren Gregory Corso achterna gereisd, met wie ze in Parijs hadden afgesproken, maar die wegens geldproblemen al vertrokken was naar Amsterdam voor ze daar aankwamen. In Amsterdam vond Corso al snel een betaalbare kamer, en hield hij zich in eerste instantie in leven met het verkopen van gestolen boeken. Na zijn eerste dag schreef hij aan Ginsberg in Parijs een brief waarin hij hem aanmoedigt ook naar Amsterdam te komen en zich lovend uitlaat over de Amsterdamse dichters, Simon Vinkenoog in het bijzonder (Bremmers 2013, 21-22). Ginsberg en Orlovsky gingen niet meteen in op de uitnodiging van Corso om een maand door te brengen in Amsterdam: ze bleven tien dagen in Parijs om de stad te verkennen. Uiteindelijk bleek echter ook voor hen Amsterdam een betaalbaarder alternatief, en op 28 september voegden ze zich bij Corso in zijn kamer aan de Reinier Vinkeleskade. Ze zouden drie weken blijven alvorens terug te gaan naar Parijs. Intussen had Corso van de Amerikaanse uitgever en dichter Lawrence Ferlinghetti een postpakket ontvangen met 25 exemplaren van het Amerikaanse *Howl* van Allen Ginsberg. Hij had meteen een exemplaar cadeau gedaan aan Vinkenoog, die hem had geadviseerd over geïnteresseerde boekverkopers in Amsterdam. Op die manier kwam het onvertaalde *Howl* al in 1957, een jaar na de eerste publicatie in de Verenigde Staten, voor het eerst in de Nederlandse boekhandels terecht. Via Vinkenoog kwam Corso eveneens in contact met Adriaan Morriën, redacteur van *Litterair Paspoort*, die hem al snel vroeg een artikel te schrijven voor het tijdschrift dat zich richtte

op de introductie van buitenlandse literatuur. Corso ging akkoord, niet in het minst omdat de vijftig gulden die hij zou ontvangen voor het schrijven een welkome aanvulling op zijn inkomen waren.

In het toen nog gloednieuwe jazzcafé Bohemia aan de Looiersgracht stelde Corso zijn vrienden voor aan Vinkenoog, op wie *Howl*, naar eigen zeggen, een diepe indruk had gemaakt (geciteerd in Bremmers 2013, 22). Vinkenoog en Ginsberg konden het al snel goed met elkaar vinden. Er is al vanaf het begin sprake van vertalingen, zoals deze dagboeknotitie van Ginsberg suggereert: 'Vinkenoog was hospitable, and others were, and took us around to see all the literary people there, and started translating little poems and interviewing us' (Ginsberg 1995, 333). In de weken dat de drie Amerikaanse dichters verbleven in Amsterdam ontmoetten ze de Nederlanders regelmatig. Vinkenoog interviewde de drie inderdaad voor de *Haagse Post* en Eddy Posthuma de Boer maakte een aantal foto's. Ginsberg schreef ook een aantal gedichten in Amsterdam, waaronder zijn bekende 'POEM Rocket', dat later werd opgenomen in de bundel *Kaddish and Other Poems*. Het gedicht is een reactie op de Spoetniklancering op 4 oktober en werd opgesteld in het sjeike Café Americain door Ginsberg, Orlovsky en Corso, met de nodige input van de aanwezige Vinkenoog en Morriën. Vinkenoog zou later vertellen dat hij en Morriën door het Amerikaanse trio bestookt werden met vragen, en dat hun antwoorden onmiddellijk werden genoteerd als onderdeel van het gedicht; uiteindelijk werd de schrijfsessie zo rumoerig, dat de dichters gevraagd werd het café te verlaten (Vinkenoog geciteerd in Van der Bent 200).

Enkele weken na het vertrek van de dichters zocht Vinkenoog ze opnieuw op in Parijs. Het was het begin van een levenslange vriendschap tussen Allen Ginsberg en Simon Vinkenoog. In de komende jaren zou Vinkenoog niet alleen een correspondentie blijven onderhouden met Ginsberg, hij zou ook zijn vaste Nederlandse vertaler worden. Ginsberg op zijn beurt oefende een onmiskenbare invloed uit op het werk van de Nederlandse dichter en romanschrijver, een invloed die zich in de jaren na deze eerste ontmoeting steeds sterker zou doen gelden.

2.1 Simon Vinkenoog en de Vijftigers

Op het moment van zijn eerste ontmoeting met Ginsberg, Corso en Orlovsky was Vinkenoog zelf kortgeleden teruggekeerd naar Amsterdam na een lang verblijf in Parijs. Hij was daar in 1948, op twintigjarige leeftijd, gaan wonen om te ontsnappen aan het beklemmende naoorlogse klimaat in Nederland. In Parijs verdiende hij aanvankelijk de kost als kunstenaarsmodel en begon met het schrijven van poëzie en kronieken voor *Litterair Paspoort* (Dütting 57). Ook maakte hij hier kennis met jazzmuziek

en het naoorlogse existentialisme, las hij werk van Antonin Artaud en verdiepte zich in de surrealisten en dadaïsten (Dütting 57-59). Al snel kreeg hij een baan als *Special Requests Documents Officer* bij Unesco, naar eigen zeggen een 'bescheiden baantje', maar wel een die hem een fraai appartement in Clichy opleverde en waarvoor hij reizen maakte naar Mexico en India (Dütting 58). Misschien nog belangrijker is dat hij in Parijs in contact kwam met aanstormende kunstenaars en schrijvers, waaronder leden van de Cobrabeweging (Karel Appel, Hugo Claus en Corneille) en jonge Nederlandse literatoren als Remco Campert, Rudy Kousbroek, Jan Hanlo, en later ook Lucebert en Bert Schierbeek (Dütting 59-61). Binnen korte tijd verwierf hij een prominente plaats in een ontluikend netwerk van experimentele Nederlandse en Vlaamse dichters en schrijvers. In 1950 richtte hij in zijn eentje het avantgardistische tijdschrift *Blurb* op, waarvan tot 1951 acht afleveringen verschenen. Het idee kreeg Vinkenoog tijdens een gedwongen rustperiode wegens pleuritis:

In die tijd heb ik ontzettend veel gelezen. Vooral het surrealisme, dat interesseerde mij toen meer dan het existentialisme. Ik dacht: in welk tijdschrift kun je nou zulke persoonlijke dingen aanbieden over angst, haat, zelfmoord, pest? (Vinkenoog geciteerd in Dütting 59)

Tot het vierde nummer bleef *Blurb* vooral een eenmanspublicatie, daarna zouden ook Hans Andreus, Armando, Remco Campert, Hugo Claus, Jan Hanlo, W.F. Hermans, Lucebert, Paul Rodenko en Hans Lodeizen meewerken. Het blad verscheen in een gestencilde oplage van tweehonderdvijftig exemplaren, die vooral verspreid werden onder een beperkte kring vrienden en geïnteresseerden.

Eveneens in 1951 verscheen de bloemlezing *Atonaal*, samengesteld door en met een voorwoord van Vinkenoog. Net als *Blurb* kan deze bloemlezing wellicht gezien worden als een reactie op de veelgehoorde klacht onder wat Vinkenoog en de zijnen beschouwden als de oude garde van de Nederlandse literaire wereld, dat er in de Nederlandse literatuur weinig nieuws te bekennen zou zijn (Dütting 60). In *Atonaal* publiceerde Vinkenoog naast eigen werk gedichten van Hans Andreus, Remco Campert, Hugo Claus, Jan G. Elburg, Jan Hanlo, Gerrit Kouwenaar, Hans Lodeizen, Lucebert, Paul Rodenko en Koos Schuur, met tekeningen van Karel Appel en Corneille. Bij de derde druk werden gedichten toegevoegd van Rudy Kousbroek, Bert Schierbeek en Sybren Polet. De bloemlezing was een belangrijke eerste manifestatie van een groep toen jonge auteurs die bekend zouden worden onder de noemer de Vijftigers. In het voorwoord benoemt Vinkenoog een aantal (volgens hem) belangrijke gedeelde poëtische opvattingen, waaronder een breuk met traditionele poëtische vormen en literaire conventies en een voorliefde voor het spontane, het experiment en het hermetische in de poëzie, in combinatie met 'een eenvoud van spreken' en een 'beperking van het vocabulaire' (7). Daarnaast moest

het werk van deze dichters de onttovering, chaos en zinloosheid van het naoorlogse levensgevoel uitdrukken en stond zij haaks op het door Vinkenoog gesignaleerde 'provincialisme' dat de Nederlandstalige poëzie te lang had beheerst:

Wanneer nu de dichters van deze generatie trachten in en met hun tijd te leven en daar verslag van uitbrengen, een tijd die door twee wereldoorlogen en de verbijsterende ontmenselijking der wetenschap een eigen aanschijn kreeg, volkomen verschillend van alle andere perioden in de geschiedenis waarmee wij haar zouden kunnen vergelijken, dan sluiten deze dichters zich in hun poëtisch verslag nauw aan bij de ontwikkeling elders, en bij een levenshouding die als waarlijk internationaal gekenschetst kan worden. Zij scheppen een voor Holland nieuwe, minder regionale letterkunde en geven zich rekenschap van de verhouding en de betekenis daarvan in hun bestaan. (p. 8-9)

Als uitzondering op de regel noemt Vinkenoog Paul van Ostayen, Gerrit Achterberg, Pierre Kemp, Herman Gorter en Jan Slauerhoff als voorbeelden van dichters die zich aan provincialisme wisten te onttrekken en zich 'op ongebaande paden' begaven (7). In internationaal perspectief gelden de surrealisten als inspiratiebron voor de jonge experimentelen, naast de bij naam genoemde voorbeelden Ezra Pound, Antonin Artaud, René Char en Henri Michaux (11). Hoewel zij in het voorwoord niet expliciet ter sprake komen, is ook de invloed van de Franse existentialisten merkbaar in de kenschetsing van het naoorlogse levensgevoel dat Vinkenoog beschrijft.

Ondanks deze gemeenschappelijke factoren moet benadrukt worden dat van een gedeeld poëticaal programma eigenlijk geen sprake is, en hoewel juist *Atonaal* instrumentaal is geweest in het ontstaan van een beeld van deze groep dichters als een afgebakende stroming oftewel de 'Beweging van Vijftig'¹, vormen de elf dichters in Vinkenoogs woorden in 1951 'in genen dele een gesloten groep. Zij hebben daar geen enkele behoefte aan.' (12) Ondanks deze terughoudendheid is Vinkenoogs inleiding vaak bekritiseerd, omdat hij hierin de in de bloemlezing vertegenwoordigde schrijvers al te makkelijk onder één noemer zou hebben geschaard. De invloed van *Atonaal* op de receptie van deze groep jonge Nederlandse auteurs is hoe dan ook onmiskenbaar.

Toen Vinkenoog in de herfst van 1956 terugkeerde in Amsterdam, maakten de Vijftigers furore in literair Nederland en had hij zich ontpopt van een 'ongeleterde' (hij had enkel de MULO afgemaakt) twintigjarige uit een arbeidersmilieu tot schrijver, dichter en redacteur. Naast *Blurb* en *Atonaal* waren

¹ Hans Renders zegt in zijn nawoord bij de jubileumuitgave van de bloemlezing *Vijf 5 tigers*: 'Wie door Vinkenoog was toegelaten in *Atonaal*, ging van toen af aan als Vijftiger door het leven' (Renders geciteerd in 'Lucebert: de gedichten uit de jaren 50').

van hem inmiddels maar liefst vijf dichtbundels verschenen en een roman, *Zolang te water* (De Bezige Bij 1954). Binnen enkele maanden kreeg hij een baan bij de *Haagse Post*, waar zijn verantwoordelijkheden onder andere bestonden uit het schrijven van ingezonden brieven bij gebrek aan inzendingen, maar ook, voor het eerst in zijn carrière, vertaalwerk: tekstballonnetjes bij de cartoons *Dennis de Menace* en *Charlie Brown* (Derrick Bergman geciteerd in Brouwer). Gaandeweg kreeg Vinkenoog meer verantwoordelijkheden en trok hij ook nieuwe medewerkers aan, waaronder de (toen nog) bevriende Jan Cremer en Armando (Dütting 105). In 1957 verscheen zijn tweede roman *Wij helden*, over zijn Parijse tijd, een boek dat het begin markeerde van een ommekeer in zijn werk, zoals hij later zelf zou beweren: 'Ik groeide boven de haat en afkeer uit, die de jaren daarvoor hadden gekenmerkt, en in feite moest ik nog geboren worden voor de dingen die mij later zouden komen te geschieden' (Vinkenoog geciteerd in Dütting, 100).

2.2 Beatauteurs voor het eerst in de Nederlandse pers

Het vroegste kritische receptiedocument over de Beatgeneratie in Nederland betreft een korte vermelding van *On the Road* door Dola de Jong in *Litterair Paspoort* in het najaar van 1957. Ze stipt aan dat de publicatie in de VS heftige reacties bij critici oproept. Desondanks wordt de roman door De Jong afgedaan als 'onevenwichtig' en Kerouac als een schrijver 'die ook niet bepaald zijn zwaartepunt gevonden heeft' (211). Het eerstvolgende artikel betreft het hierboven aangehaalde essay van Gregory Corso dat in november 1957 onvertaald in (wederom) *Litterair Paspoort* verschijnt. In dit essay geeft Gregory Corso een beschrijving van wat hij 'the new American poet' noemt. De 'new American poet' schrijft 'not for the pleasure of academies but for the pleasure of himself' (193). Deze nieuwe dichter staat haaks op 'the system of academic poetry', het academische formalisme dat leidt tot 'strange insensitive disfigured perfection' (194). Corso noemt een reeks belangrijke voorgangers voor de nieuwe dichter: Walt Whitman, Ezra Pound, William Carlos Williams en Hart Crane, en in mindere mate onder andere Henry Miller en Kenneth Patchen (194). Volgens Corso was de poëzievoordracht die een aantal jonge dichters in de herfst van 1955 in San Fransico gaven een sleutelmoment waar het de erkenning voor de 'nieuwe dichter' betrof (194). Onder de aanwezigen noemt hij Philip Lamantia, Michael McClure, Philip Whalen, Gary Snyder en Allen Ginsberg, van wie hij 'Howl' uitgebreid bespreekt. Hij benoemt een aantal elementen die bepalend zijn voor Ginsbergs vernieuwende stijl, waaronder de ritmiek van de lange regels waarmee Ginsberg zich in de 'bardic-strophic tradition' plaatst, de driedelige structuur, en het 'prophetic consciousness' dat de Amerikaanse poëzie al enige tijd verloren zou

hebben. Ten slotte noemt hij ook Jack Kerouac (*On the Road*) en William Seward Burroughs (*Naked Lunch*, destijds nog niet gepubliceerd). Het werk van Kerouac wordt gekenmerkt door 'stylistic originality, sexual openness, and spontaneity of structure' en *Naked Lunch* (destijds ongepubliceerd) is 'a prose-poetic novel in the tradition of Rimbaud, Artaud, Genet' (196-7). Corso's karakterisering van 'the new American poet' vertoont een aantal opvallende gelijkenissen met Vinkenoogs kenschetsing van de 'Vijftigers' in *Atonaal*: beide benadrukken de breuk met een als star ervaren, traditionele poëzie die wereldvreemd zou zijn: in Corso's geval omdat ze zich beperkt tot de academies en in Vinkenoogs geval omdat ze te provincialistisch is. Beide dichters benadrukken ook het belang van spontaniteit. Daarnaast is er enige overlap in de door de dichters aangestipte inspiratiebronnen; beiden benoemen bijvoorbeeld Ezra Pound en Antonin Artaud. Onder het artikel is een noot van Adriaan Morriën afgedrukt, waarin hij de jonge Amerikaanse dichters prijst om hun 'allesveroverende levensliefde' die hen onderscheid van hun Europese leeftijdgenoten: 'Ze hebben niet dat neuswijze Europese trekje om de mond, waaruit moet blijken dat de wereld niet veel zaaks is.' (197) Deze karakterisering doet denken aan de 'onttovering' en 'zinloosheid' van het naoorlogse leven die Vinkenoog in *Atonaal* identificeert als belangrijke thema's in het werk van de jonge Nederlandse en Vlaamse experimentelen.

Nadat in *Litterair Paspoort* Kerouac en Ginsberg voor het eerst gesignaleerd worden, verschijnen de vroegste kritieken van Kerouacs werk door Nederlandse recensenten pas vanaf 1958. Een van de eerste critici die zich interesseert voor het werk van Kerouac is Jacques den Haan, recensent Anglosaksische literatuur voor *Litterair Paspoort*. Hij schrijft daarin in 1958 een uitgebreid stuk over *On the Road* en *The Subterraneans*. Op *On the Road* reageert hij lauwtjes: hij signaleert daarin een gebrek aan 'hoognodige verdieping en achtergrond', maar prijst desondanks 'de dynamiek, de spontaneïteit, de laaiende levenslust' die hij opvat als reactie op de 'cerebrale academische highbrow literatuur' in Amerika (173-4). Het stuk van Corso wordt ook door Den Haan vermeld, en zijn reactie vertoont overeenkomsten met die van zijn redacteur Morriën. In het werk van Kerouac herkent hij naast de 'Wanderlust' uit de Duitse romantiek vooral de invloed van Henry Millers 'exuberantie' en 'mystiek' (173). *The Subterraneans* wordt door Den Haan meer gewaardeerd; hij noemt de novelle 'vertederend' (174). In de loop van 1958 en 1959 volgen van Den Haan nog een aantal kortere besprekingen van Kerouac, waarin hij zich steevast enthousiast toont, weliswaar met bedenkingen over de 'onbeholpenheid' van de schrijfstijl. De criteria die Den Haan toepast laten zien dat hij naast stijl het nodige belang hecht aan 'diepgang'. Zijn waardering voor Kerouac's 'levenslust en spontaneïteit' in verhouding tot de 'academische highbrow literatuur' doen wel vermoeden dat hij ondanks deze negatieve kritiek waardering voelt voor Kerouac als jonge, experimentele schrijver.

Tegenover de waarderende besprekingen van Den Haan verschijnt, ook in 1958, een vernietigende kritiek van *On the Road* van Gerard Reve in *Vrij Nederland*. Het stuk begint in verband met de Amerikaanse aandacht voor het boek en de 'Beat Generation' met een aantal kanttekeningen bij het bestaan van zoiets als een 'literaire generatie'. Reve vergelijkt de Beat Generation in deze context expliciet met de Vijftigers:

Indien men het ongeveer van gelijke leeftijd zijn, het zich vertonen in dezelfde café's en de verdere gelijkheid van enige uiterlijke levensgewoonten tot maatstaven neemt, valt het niet moeilijk een literaire generatie aan te wijzen. [...] In Nederland gelooft men, mede door de intensieve reclame der belanghebbenden, in het bestaan van een generatie der 'Vijftigers' – ik noem dit voorbeeld omdat het dicht bij huis ligt en het materiaal voor ieder zonder moeite toegankelijk is. Welnu, een korte studie leert, dat bijna geen enkele van het half dozijn tot deze groepering bijeengevoegden literaire verwantschap vertoont met een der anderen. Niettemin wordt de groep, door de leden die haar zouden vormen zowel als door het publiek en de kritiek, als een realiteit beschouwd.

De toon is geringschattend, en het lijkt geen toeval dat Reve zich in deze periode in *Tirade* laatdunkend uitlaat over het werk van verschillende schrijvers die tot de Vijftigers gerekend worden. Hij noemt Vinkenoogs gedichten 'humbug' en Schierbeeks schrijfstijl 'woordkakerij'; over Remco Campert oordeelt hij 'hier en daar een waas van poëzie, maar meer is het nog niet' (Reve 1961, 19). In het vervolg van zijn recensie besteedt Reve eerst een lange paragraaf aan het vermeende onoverbrugbare afstand tussen de Amerikaanse en Europese cultuur, waarin duidelijk wordt dat de Europese hem toch superieur lijkt. Hij vervolgt:

Welke moeten nu onze maatstaven zijn, wanneer we een roman uit een cultuurgebied dat zo sterk van het onze verschilt, te beoordelen krijgen? Ongewoonheid van onderwerp en een sterk van de onze afwijkende levensvisie mogen we niet in onze literaire waardering laten gelden. Er zijn echter maatstaven die boven tijd, plaats en cultuurpatroon uitgaan, en die ik als onvergankelijk beschouw: we moeten steeds eisen dat het werk een deugdelijke compositie vertoont, dat het een stijl heeft die het hele boek door de lezer blijft boeien, dat de taal effectief en economisch is gebruikt, en dat het werk als geheel niveau heeft en zich als een onwrikbare, noodzakelijke eenheid aan ons voordoet.

Een en ander wijst al vooruit naar zijn beoordeling van *On the Road*. Reve windt er geen doekjes om. De roman

verdient de waardering die het ondervindt, in het geheel niet. De compositie is gebrekkig, de stijl openbaart reeds na enkele pagina's zijn goedkope holheid en wordt na een bladzijde of veertig ondraaglijk vermoeiend. De taal is onbeholpen – zonder een spoor van het primitieve, indringende effect dat hierdoor wel eens teweeg kan worden gebracht – en tegelijkertijd vol dwaze, pretentieuze overladenheid.

Ook Reve ziet overigens overeenkomsten met Miller: 'Misschien omdat de auteur zich bewust is geweest van zijn tekort, heeft hij zijn stijl opgesmukt met dat soort quasi-filosofische diepzinnigheid, waarin bijvoorbeeld ook Henry Miller zo sterk is'. Over Kerouac concludeert hij: 'In zijn ademloze, zeer Amerikaans aandoende streven alles te omvatten [...] heeft hij niet meer tot stand kunnen brengen dan een oppervlakkig en dan nog weinig pregnant verslag'. Hij is 'een voetballer die denkt dat hij schrijver is, terwijl hij nauwelijks een sentimenteel journalist genoemd kan worden.' Reve's kritiek kan, getuige dit stuk, wellicht niet los worden gezien van zijn houding tegenover de Vijftigers en de Amerikaanse cultuur, welke laatste in dit stuk negatief wordt vergeleken met de Engelse en de Europese. Hij postuleert wel expliciet de beoordelingscriteria die hij toepast: compositie, stijl en 'effectief en economisch' taalgebruik. De waardes die hij toepast hebben dus voornamelijk met vorm te maken: waardering op grond van inhoud wijst hij expliciet van de hand, al gebruikt hij wel degelijk inhoudelijke criteria en criteria die te maken hebben met effect op de lezer, bijvoorbeeld waar hij het heeft over 'quasi-filosofische diepzinnigheid' en oppervlakkigheid, maar ook wanneer hij de stijl 'ondraaglijk vermoeiend' noemt. In een open brief aan *Cartons voor Letterkunde* zal Simon Vinkenoog in april 1960 nog reageren op de kritiek van Reve. Hoewel hij niet in detail ingaat op 'de zwartgalligheden die Van het Reve zijn tijdgenoot voor de voeten werpt' grijpt hij de gelegenheid wel aan om de – volgens hem wel degelijk vernieuwende – kenmerken van de Beatgeneratie te bespreken. De schrijvers van de '*beat generation*' stellen volgens Vinkenoog 'alles in het werk nooit gedane dingen te verwezenlijken' (117). Inhoudelijk stipt hij 'het gebruik van verdovende middelen' en 'een avontuurlijke levenswijze' als kenmerkend aan, naast 'het experimenteren met de taal door middel van *spontaneous prose*' en hun beheersing van 'de taal van de jazz' (117). Hij ziet het werk van Kerouac en de Beats ook als de synthese van 'een aantal stromingen die tot nu toe in de literatuur alleen *onderaards* voorkwamen' en ziet verbanden met aspecten van het werk van James Joyce, Theodore Dreiser, Henry Miller, Ernest Hemingway, William Faulkner, Nelson Algren, Norman Mailer, maar ook Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, Henri Michaux, Samuel Beckett en Jean Genet (117). De rest van de brief is voornamelijk gewijd aan Allen Ginsberg's 'Howl'. Vinkenoog besluit zijn brief met een opmerking over het belang van de Beatgeneratie voor de literatuur: 'Ik ben hier schaamteloos propaganda aan het maken voor een ander standje dan mijn eigen [...] omdat ik het idee heb dat de door deze Amerikanen ingeslagen weg de enige is die leidt uit het moeras waarin de literatuur, met al het gedoe er rondom heen, dreigt te verzinken' (118).

Hoewel aan Kerouac voor het verschijnen van de eerste vertalingen al de nodige aandacht wordt besteed door Nederlandse critici, zal Allen Ginsbergs poëzie in Nederland tot het verschijnen van de eerste vertaling in 1966 vrijwel onbesproken blijven, op een aantal korte vermeldingen van het

gedicht 'Howl' na in verband met nieuwe Engelse publicaties of andere auteurs van de Beatgeneratie. Sybren Polet besteedt in 1962 bijvoorbeeld in een artikel over de Engelstalige bloemlezing *The New American Poetry* kort aandacht aan het werk van Ginsberg, die hij de meest 'boeiende en meest authentieke' vertegenwoordiger noemt van de nieuwe Amerikaanse poëzie, maar meer dan een paar regels zijn Ginsberg en de Beatpoëzie niet vergund; de rest van het artikel gaat over de invloed van Walt Whitman. Simon Vinkenoog schrijft eind jaren vijftig en begin jaren zestig een paar keer over zijn ontmoeting met de Beatauteurs in Amsterdam, waaronder in de *Haagse Post* en in het *Algemeen Handelsblad*. In de hiervoor genoemde brief uit 1960 noemt hij Ginsberg de voornaamste onder de dichters van de Beatgeneratie en de publicatie van *Howl* 'het belangrijkste poëtisch evenement in de Verenigde Staten ná de verschijning van Ezra Pound's *Cantos*' (118). Hij bespreekt de populariteit van de bundel en de plaatopname van het gedicht, waarvan hij zegt: 'een plaat die een ontdekking en een belevenis is voor elkeen, gewend alleen maar aan de leuterstemmen van Nederlandse dichters' (118). Vinkenoog prijst Ginsberg vooral op inhoudelijke gronden om zijn 'niet mis te verstane eenvoud' en in vergelijking met de Nederlandse poëzie die terughoudend zou zijn, teveel geobsedeerd door allerlei regels en angstig voor 'pathos' (118). Hij noemt 'Howl' 'ontroerend' en hoopt dat er net als in de Verenigde Staten 'een stormloop op de boekhandel ontstaat' (118-19). Wat het werk van Ginsberg betreft lijkt dat echter niet gebeurd te zijn. De Amerikaanse bundel krijgt in ieder geval zeer weinig tot geen aandacht van literaire critici en lijkt voor het verschijnen van de vertaling nauwelijks bekend bij het Nederlandse publiek, ondanks Vinkenoogs enthousiasme. Bekendheid met Ginsbergs werk en de poëzie van de Beatgeneratie lijkt in deze periode beperkt te blijven tot een klein groepje literaire 'insiders'.

3. Uitgever

3.1 Het (vertaal)beleid van De Bezige Bij

De Bezige Bij zou in de jaren vijftig en zestig steeds meer het boegbeeld worden van jonge, vernieuwende literatuur uit zowel binnen- als buitenland, waaronder naast het werk van de 'Vijftigers' ook dat van de Beatgeneratie behoorde. De bijzondere bedrijfsvorm heeft hieraan zeker bijgedragen. Als leden van een coöperatieve onderneming hadden auteurs bij De Bezige Bij een bijzondere positie (Boumans 169). De schrijverscoöperatie had inspraak in het fonds en kon zelfs beslissen om de directeur te ontslaan. Van dat laatste recht werd nooit gebruik gemaakt, daar was uitgever Geert Lubberhuizen ondanks zijn soms eigzinnige optreden en een aantal controversiële beslissingen te geliefd voor onder de auteurs. De sfeer van verbondenheid die in de jaren vijftig en zestig heerste onder de redacteurs en schrijvers stimuleerde het democratische uitgeefbeleid. Schrijvers en vertalers konden in veel opzichten meebeslissen, onderhielden nauw contact met het bestuur en de directeur en ook hun advies wat betreft te vertalen auteurs en boeken had een niet te miskennen invloed op het vertaalde fonds:

Hoewel waarschijnlijk elke uitgever open staat voor vertaalsuggesties van zijn Nederlandse auteurs, was deze invloed bij De Bezige Bij – die als coöperatieve vereniging nu eenmaal een veel hechtere relatie had met zijn auteurs dan bij andere uitgevershuizen gebruikelijk – extra groot. De auteurs hadden het gevoel dat het geld dat hun boeken opbrachten, hun ook een zekere zeggenschap gaf. Dikwijls volgde uit het voordragen van een buitenlandse auteur ook een vertaalopdracht. (Boumans 169)

Niet zelden sloegen de auteurs in deze periode zelf ook een slaatje uit hun invloed op het vertaalbeleid. Dat gold bijvoorbeeld voor Adriaan Morriën, die de door hem zelf aangedragen Albert Camus vertaalde (Boumans 169).

Zowel Adriaan Morriën als Bert Schierbeek speelden begin jaren vijftig als redacteurs en adviseurs niet alleen een grote rol op het gebied van vertaalbeleid, maar ook in het aantrekken van jonge, talentvolle auteurs bij de door Geert Lubberhuizen in de oorlog opgezette uitgeverij, als beschreven in de jubileumuitgave *Hoger Honing. 60 jaar De Bezige Bij*. Morriën was naast schrijver en redacteur van *Litterair Paspoort* (een functie die hij vanaf de oprichting in de periode 1944-1946 vervulde) vanaf het einde van de Tweede Wereldoorlog al betrokken bij de Bezige Bij, in eerste instantie als dichter en al vrij snel als lector, een functie die Geert Lubberhuizen hem niet lang na hun kennismaking eind 1944 aanbood (Molin 162-166). Als lector adviseerde hij Lubberhuizen over nieuwe auteurs. Zo was hij in de hoedanigheid van jurylid voor de Reina Prinsen Geerligsprijs enthousiast

geraakt over Harry Mulisch en op Lubberhuizen afgestapt, wat ertoe leidde dat Mulisch' debuut in 1952 bij de Bezige Bij verscheen (Blom 16). Hoewel zijn eigen werk weinig raakvlakken had met dat van de Vijftigers, zette hij zich als redacteur en criticus in voor het werk van de jonge experimentelen (Molin 234). Daarnaast had hij als vertaler uit het Frans en kenner van Franse en Duitstalige literatuur ook invloed op het vertaalde fonds van de Bij. Auteur en redacteur Bert Schierbeek was vanaf 1951 officieel als redacteur werkzaam voor de uitgeverij. Datzelfde jaar verscheen ook zijn *Het boek ik* bij de uitgeverij en haalde Schierbeek Hugo Claus over om over te stappen naar de Bij. Vanaf het begin spande hij zich sterk in om het werk van de toekomstige Vijftigers daar uitgegeven te krijgen, en in de loop van de jaren vijftig zouden deze inspanningen hun vruchten afwerpen (Blom 16-18, Verrijt 81). In 1952 verscheen de eerste dichtbundel van Remco Campert (die Geert Lubberhuizen al kende als uitgever van zijn in de oorlog gedode vader) bij De Bezige Bij (Blom 16). In 1954 volgde Simon Vinkenoogs romandebuut *Zolang te water*. In 1957 werd op advies van Schierbeek de Vlaamse auteur Ivo Michiels aangetrokken, die later naast Mulisch, Claus en Vinkenoog zou optreden als redacteur van *Randstad* (Cartens et al. 138). Begin jaren zestig bestond de zogenaamde adviescommissie van de Bezige Bij naast Bert Schierbeek en Adriaan Morriën uit Oscar Timmers, Koos Schuur en Remco Campert (Verrijt 80-81). Suggesties van deze groep redacteurs/lectoren in het bijzonder, maar ook van (andere) leden van de coöperatie betreffende zowel oorspronkelijk werk als vertaalde titels zijn van grote invloed geweest op het fonds, al blijft onduidelijk hoe groot die invloed was, omdat Lubberhuizen officieel nog altijd het laatste woord had (Verrijt 80-81). Timmers benadrukt echter dat Lubberhuizen, die zelf geen groot lezer was, adviezen van de redacteurs zelden naast zich neerlegde (Boumans 162-163).

Met het aantrekken van jonge, experimentele auteurs, die op hun beurt weer andere jonge, experimentele auteurs uit binnen- en buitenland aandroegen, profileerde de Bezige Bij zich in de loop van de jaren vijftig steeds meer als de uitgever voor jong talent en vernieuwende literatuur. 'Dat was de uitgeverij van iedereen die jong was en ambitie had', aldus Ivo Michiels over het imago van de Bezige Bij in 1957 (Cartens et al. 138). In de daaropvolgende jaren zou dit jeugdige en tegendraadse imago, gevoed door de coöperatieve opzet van de uitgeverij en de daardoor grote persoonlijke invloed van de auteurs, ook merkbaar zijn in de inhoud van het groeiende vertaalde fonds. De ontwikkeling van dit vertaalde fonds werd daarnaast in belangrijke mate bevorderd door twee initiatieven van de Bezige Bij: de opzet van de literaire pocketreeksen, en de oprichting van het tijdschrift *Randstad*.

3.2 De literaire pocketreeksen

In de jaren vijftig was de aandacht bij de Bezige Bij voor vertalingen in eerste instantie nog beperkt, op een paar uitgaves per jaar na (Boumans 165-166). Tot de pieken in het vertaalde fonds van de Bezige Bij behoorde in de periode net na de oorlog werk van Arthur Koestler, een aantal belangrijke vertalingen uit het Russisch door Aleida G. Schot en het werk van Albert Camus. Begin jaren zestig

verschenen de eerste vertalingen die je als een voorafschaduwning van het latere vertaalde Bij-fonds zou kunnen typeren: Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre, Jack Kerouac *Op weg* (On the Road), J.P. Donleavy *De rosse bietser* (The Ginger Man) en vooral ook Henry Miller en Bertolt Brecht. Het werk van beide laatste auteurs bleek goed aan te sluiten bij de veranderende tijdgeest, en vooral Millers seksueel vrijmoedige romans waren een commercieel succes. (Boumans 166)

De groei van het vertaalde fonds van De Bezige Bij is voor een belangrijk deel te danken aan de introductie van de literaire pocketreeksen eind jaren vijftig. Volgens Ton Naaijens in 'Henry Miller en de lagere hartstochten' markeert de introductie van de 'Literaire Pockets' (1957-1966) en de 'Literaire Reuzenpockets' (1959-1974) het begin van 'de grote bloei van de vertaalde literatuur' bij de Bezige Bij, een bloei die halverwege de jaren zestig haar hoogtepunt zal bereiken (Boumans 166). Hoewel pocketreeksen naar Amerikaans voorbeeld geen geheel nieuw fenomeen waren, omarmde de Bezige Bij wel als een van de eersten succesvol de pocketformule voor nieuwe literaire uitgaves, die hierdoor niet alleen betaalbaar werden voor een groter (en jonger) publiek, maar dankzij de kenmerkende omslagontwerpen van Karel Beunis ook een moderne uitstraling hadden (Voskuil, Kuitert 2004, 104). Door het opzetten van de betaalbare pocketreeksen waarin populaire titels van jonge, hedendaagse schrijvers waren opgenomen speelde de Bij handig in op de toenemende vraag naar betaalbare hedendaagse literatuur bij een jonger, steeds koopkrachtiger en hoger opgeleid leespubliek.

Van de twee genoemde reeksen zouden vooral de Literaire Reuzenpockets sterk hun stempel drukken op het landschap van de vertaalde literatuur in de jaren zestig. Inhoudelijk gezien is het verschil tussen de reeksen gering. Lisa Kuitert wijst erop dat de Literaire Pockets over het algemeen bestonden uit 'eigentijdse auteurs met een vooruitstrevende reputatie' (1997, 143). Maar naast een kleiner formaat en goedkopere uitvoering dan de latere Reuzenpockets waren ze ten opzichte van deze reeks toch gevarieerder van samenstelling waar het de titels betrof, en dan met name waar het aankomt op vertalingen:

Toen de moderne auteurs uitkwamen in de literaire pocketreeks van De Bezige Bij die tussen 1958[sic]-1966 liep (zie vorige hoofdstuk) hadden ze aanmerkelijk meer succes. Maar de reeks

‘Literaire Pockets’ was te gevarieerd om als geheel met de groep nieuwe schrijvers vereenzelvigd te worden. Bij de eerste tien delen zat bijvoorbeeld ook Shakespeares *Hamlet*. Het grote succes kwam pas bij de Literaire Reuzenpockets. [...] Met de nieuwe paperback-uitvoering kwam de *cult*-status binnen bereik.’ (1997, 285)

De goedkopere pocketuitgaves waren vooral winstgevend vanwege hun hoge oplages. In 1969, drie jaar nadat Geertjan Lubberhuizen de Literaire Pocketreeks stopzette, waren er van de boeken in de reeks in totaal bijna een miljoen exemplaren verkocht. De best verkopende titel betrof een vertaling: *De vreemdeling* van Albert Camus, met Hugo Claus’ *De Metsiers* op de tweede plaats (Kuitert 1997,144).

Naast een grotere inhoudelijke eenheid, die het imago en verkoopsucces van jonge Nederlandstalige auteurs als Hugo Claus en Harry Mulisch ten goede kwam, kenmerkte de Reuzenpocketreeks zich door de luxere uitvoering (groter formaat en dikker, kwalitatief hoogwaardige papier), waardoor de delen gemiddeld twee keer zo duur waren als de uitgaven in de Literaire Pocketreeks (Voskuil). Hiermee waren de ‘Reuzenpockets’ eigenlijk de eerste Nederlandse paperbacks (Voskuil). Ondanks de luxe uitvoering en daardoor hogere prijs trokken de Literaire Reuzenpockets veel jonge lezers aan: volgens een door de Bij gehouden lezersenquête was 82 procent van de lezers jonger dan 35 jaar en 58 procent studierend (Kuitert 1997, 286).

De goedkopere productiekosten van pocket- en paperbackuitgaves ten opzichte van de ouderwetse gebonden literatuur leidden er ook toe dat de Bij met een reeks als Literaire Reuzenpockets meer risico kon nemen, zowel waar het ging om oorspronkelijk Nederlandstalige uitgaven als vertalingen:

Het ging in die reeks veelal om ‘gedurfde debuten, die niet zelden een wegwijzer op de literaire route worden’, aldus een *Parool*-journalist. (Kuitert 2004, 103)

Onder de titels in de nieuwe reeksen waren ook veel vertalingen. Het aandeel vertalingen in de titellijst van beide reeksen is ongeveer gelijk en bedraagt grofweg een derde van het totale aantal: ongeveer 50 van de 140 titels in de Literaire Pocketreeks betroffen vertalingen, tegenover 140 van de 439 titels in de Reuzenpocketreeks². Ook hier ging het regelmatig om ‘vertaaldebuten’ van vooruitstrevende auteurs, al zaten er in de Literaire Pocketreeks zoals eerder aangehaald regelmatig klassiekers tussen van bijvoorbeeld Shakespeare, Racine en Diderot. Buiten de lagere productiekosten en de vernieuwende,

² Zie Appendix C, Tabel I voor een overzicht van het aandeel vertaalde titels in de Literaire Reuzenpocketreeks per jaar.

voorstrevende geest waarom de Bij bekend stond, waren er wellicht ook praktische redenen voor het hoge aantal vertalingen in de reeksen, zoals Lisa Kuitert suggereert:

Dat had alles te maken met de dwingende eis om een pocketreeks voortdurend van nieuwe titels te voorzien. In uitgeverskringspreken spreekt men van 'een worp', en een beetje pocketreeks 'werpt' twee keer per jaar vijf tot tien titels. Dat bezorgt de kleine uitgever heel wat problemen, want het eigen fonds is daarvoor niet toereikend. In de pocketreeks kan dan natuurlijk van tijd tot tijd een 'klassieker' worden opgenomen: een boek van een auteur die al zo lang dood is dat er geen auteursrechten meer op berusten. [...] Het kopen van pocketrechten van buitenlandse toppers is een andere manier om fondsgebrek te verhullen. (1997, 171)

De introductie van pocketreeksen creëerde dus door de hoge vraag naar nieuwe titels een gunstig klimaat voor vertalingen. Veel uitgevers kozen eieren voor hun geld en publiceerden zoals Kuitert beschrijft in hun reeksen vooral vertalingen van rechtenvrije klassiekers en buitenlandse bestsellers, en weinig hedendaagse literaire titels, waardoor het gros van de pocketreeksen tot eind jaren vijftig bestonden uit een mengelmoes van genres, populaire titels en ouderwetse klassiekers. De Bezige Bij wist in dit opzicht van de nood een deugd te maken, vooral waar het aankwam op de Literaire Reuzenpockets, zoals het titelaanbod laat zien. Kuitert merkt hierover op:

Na vier jaar kon de balans worden opgemaakt. Onder de kenmerkende Reuzenpockets die toen verkrijgbaar waren, zaten bijvoorbeeld Jack Kerouacs *Op weg* (zoals de titel destijds luidde), Sybren Polets *Breekwater*, Reve's *De avonden*, werk van Jean-Paul Sartre, A. Robbe-Grillet en Simon Vinkenoog, die in 1963 gearresteerd was wegens bezit van marihuana. (1997, 286)

Wanneer de titellijsten van beide reeksen naast elkaar gelegd worden, valt op dat daarin dezelfde Nederlandse auteurs een groot deel van het aanbod voor hun rekening nemen.³ Jonge schrijvers Hugo Claus en Harry Mulisch in het bijzonder, naast Remco Campert, Simon Vestdijk, Bert Schierbeek, W.F. Hermans en Simon Vinkenoog. De Vijftigers zijn in deze lijst prominent vertegenwoordigd. Wat vertaalde auteurs betreft is er, zoals het voorgaande al doet vermoeden, meer verschil tussen de reeksen.⁴ Aan de Literaire Pockets valt vooral op dat daarin 'losse' vertalingen van klassiekers een vrij prominente rol innemen, op zes vertaalde auteurs na van wie in de reeks meer dan één vertaalde titel is opgenomen, waaronder naast Shakespeare ook Bertolt Brecht en Albert Camus. De vertaalcomponent van deze reeks is een mengelmoes van klassiekers en een aantal vooruitstrevende titels. In het geval van de Reuzenpockets daarentegen lijkt sprake van een veel systematischer beleid waar het op de uitgave van vertalingen aankomt. Naast het ontbreken van 'veilige' klassiekers is het werk van de gekozen,

³ Zie Appendix C, Tabel II.

⁴ Zie Appendix C, Tabel II.

voornamelijk hedendaagse of eerder onvertaalde, buitenlandse auteurs veel systematischer vertaald. Onder deze auteurs is de best vertegenwoordigde opnieuw Albert Camus, op de voet gevolgd door Samuel Beckett en Henry Miller. Naast existentialistische auteurs als Camus en Jean-Paul Sartre zijn ook avant-gardisten vertegenwoordigd in bijvoorbeeld Jorge Luis Borges, Marcel Proust, Eugène Ionesco, Alain Robbe-Grillet, Harold Pinter. Werken met een filosofische en levensbeschouwende inslag (de autobiografie van Bertrand Russell, werk van Herman Hesse) worden zij aan zij gepresenteerd met maatschappijkritische titels en boeken waarin taboeonderwerpen als seks en drugs aan de orde komen (Miller, Vladimir Nabokov, Jack Kerouac). De vertaalde werken in de Reuzenpocketreeks kenmerken zich dus door de vooruitstrevende (vaak tegendraadse) behandeling van gedeelde thema's waardoor ze onderling en met het Nederlandse aanbod verbonden zijn, en hun experimentele karakter. Deze eenheid is wellicht mede te danken aan de, al eerder aangehaalde, opvallende invloed die de Nederlandse auteurs zelf uitoefenden op het vertaalde aanbod:

Dikwijls volgde uit het voordragen van een buitenlandse auteur ook een vertaalopdracht. Zo sneed het mes aan twee kanten. Op deze wijze ontstond, zonder vooropgezet programma, een vertaald fonds dat werd getypeerd door wat je *writers' writers'* zou kunnen noemen: auteurs die met name in literaire kringen een grote waardering genoten. (Boumans 169)

De opmerking dat het vertaalde fonds voornamelijk uit 'writers' writers' bestond wordt misschien niet gestaafd door de populariteit van met name de Literaire Reuzenpockets bij een jong publiek dat zeker niet hoofdzakelijk bestond uit een selecte groep critici en ingewijden, maar desondanks bevestigt deze beknopte analyse van de verschenen vertalingen dat de persoonlijke voorkeuren van de Nederlandse auteurs en redacteurs waarschijnlijk een significante rol speelden in de keuze van te vertalen titels.

Dankzij de Literaire Pockets en vooral ook Reuzenpockets zou ook in de jaren zestig het vertaalde fonds van de Bij worden uitgebreid met invloedrijke experimentele en maatschappijkritische schrijvers uit het buitenland. Vooral de Literaire Reuzenpockets golden hierbij als 'vooruitstrevend, geëngageerd. Het was de reeks voor de literaire voorhoede' (Kuitert 1997, 349). Dit was de reeks waarin, in 1961, Jack Kerouacs *On the road* voor het eerst onder de titel *Op weg* in Nederlandse vertaling verscheen, en waarin Allen Ginsberg in 1966 zijn Nederlandstalige debuut maakte met de bloemlezing *Proef m'n tong in je oor*.

3.3 De uitgave van vertalingen na de jaren zestig

In 1966 werd de Literaire Pocketreeks gestaakt. Dit viel samen met de eerste tekenen van een professionaliseringsgolf in het beleid van de Bezige Bij die begon met het aanstellen van Oscar Timmers in 1964 als eerste vaste eindredacteur, een voorheen onbekend fenomeen bij de coöperatieve uitgeverij (Verrijt 80). Geert Lubberhuizen had al in 1963 aangegeven van plan te zijn te willen stoppen met de Pocketreeks, omdat de paperbackuitgaves in de Literaire Reuzenpockets meer mogelijkheid tot variatie zouden bieden (Kuitert 1997, 145). In de tweede helft van de jaren zestig begon de populariteit van pocketreeksen in het algemeen af te nemen (Kuitert 1997, 173). De verder toenemende welvaart zorgde voor verschuivende behoeftes, pockets raakten ingeburgerd en werden steeds minder als vernieuwend gezien, en de jonge lezers werden volwassen en waren daardoor toe aan luxere uitgaves, gebonden of in paperbackformaat (Kuitert 1997, 174). Boeken krijgen steeds meer de status van een verzamelobject, pocketreeksen kregen de connotatie 'goedkoop' (Kuitert 1997, 178). In 1974 stopte ook de Reuzenpocketreeks, maar wat de Bezige Bij betreft waren er, naast de veranderende markt, hiervoor wellicht ook specifieke redenen. Eind jaren zestig en begin jaren zeventig, zo concludeert Kuitert uit archiefstukken van de uitgeverij, geven de Nederlandse schrijvers, waaronder Willem Frederik Hermans, Harry Mulisch en Jan Cremer, steeds vaker aan niet meer in pocketreeksen gepubliceerd te willen worden (2004, 108). In 1973 motiveert Geert Lubberhuizen zijn besluit om de Literaire Reuzenpockets te staken tijdens een vergadering als volgt: 'De bedoeling is dat we de boeken op deze manier afzonderlijk wat meer aandacht kunnen geven en qua formaat een eigen gezicht kunnen meegeven' (geciteerd in Kuitert 2004, 109). Wat aanvankelijk het 'steuntje in de rug' van de literaire reeks was geweest, was nu een blok aan het been geworden voor de gevestigde auteurs, die zich individueel wilden profileren: 'Voor een succesvolle serie is het belangrijk dat de som der delen meer is dan de delen afzonderlijk. Voor schrijvers als Mulisch en Hermans was dat een gepasseerd station' (Kuitert 2004, 109).

Deze veranderingen in het uitgeefbeleid van de Bezige Bij, samen met de toenemende organisatorische professionalisering, zouden in de jaren zeventig vergezeld gaan van veranderingen in het vertaalbeleid en het vertaalde fonds. In 1967 had de Bezige Bij in samenwerking met Meulenhoff – één in een reeks samenwerkingen tussen Geert Lubberhuizen en zijn tegenhanger Willem Bloemena – nog een afzonderlijke reeks voor literatuur in vertaling opgezet, Literair Paspoort geheten, maar deze werd in 1970 alweer gestaakt wegens gebrek aan commercieel succes (Boumans 170, Schouten 210-11). De intentie was dat de uitgevers buiten de gezamenlijke reeks geen individuele vertalingen meer zouden uitgeven, maar in de praktijk, zo beweert althans de toenmalige bestuurssecretaris van de Bezige Bij

Wim Schouten, hielden beide uitgevers de commercieel meest aantrekkelijke titels toch achter voor eigen fonds (Boumans 170, Schouten 211). Intussen ging de professionalisering die zich al in de jaren zestig aankondigde verder. In 1975 werd de adviescommissie van de Bezige Bij opgeheven en kwam er een vaste redactie die niet alleen meer zou adviseren, maar specifiek tot taak kreeg een oog te houden op de fondsvorming (Timmers geciteerd in Verrijt 85). Tegelijkertijd ging de Bezige Bij steeds meer met professionele vertalers werken, die volgens oud-redacteur Tjit Reinsma niet zelden afkomstig waren van het in 1964 opgerichte Instituut voor Vertaalkunde van de Universiteit van Amsterdam (Reinsma geciteerd in Boumans 172). Ondanks deze veranderingen bleef het vertaalbeleid van de Bezige Bij volgens Boumans tot en met de jaren tachtig nog vooral gebaseerd op persoonlijke smaak, nu vooral die van de vaste redacteurs (172).

Ondertussen heeft de Bezige Bij vanaf het eind van de jaren zestig niet meer het alleenrecht op spraakmakende nieuwe literaire vertalingen. Onder de bezielde leiding van Willem Bloemena was uitgeverij Meulenhoff in de loop van dat decennium in sneltreinvaart haar vertaalde fonds gaan uitbreiden. In de jaren vijftig worstelde de voormalige uitgever van het tijdschrift *Criterion* nog met een ouderwets imago, wat niet werd geholpen door een heftige polemiek tussen sterauteur Bertus Aafjes en de vooruitstrevende Vijftigers (Van Krevelen 151). Dankzij het aantrekken van nieuwe auteurs en het uitgeven van pocket- en paperbackreeksen begon de uitgeverij in de loop van de jaren zestig echter aan een inhaalslag (Van Krevelen 152). Door initiatieven als de oprichting van de Prix Formentor⁵ en de reeks Literair Paspoort wist de enthousiaste Bloemena in deze periode ook te zorgen voor een ommekeer op het gebied van het vertaalde fonds (Van Krevelen 153-154). Zo was het Meulenhoff, en niet de Bezige Bij, dat in 1964 de eerste vertaling van Günter Grass uitgaf (Schouten 212). Aan het einde van de jaren zestig ging Bloemena zich meer bezig houden met niet-literaire uitgeefprojecten en in 1968 werd Theo Sontrop aangesteld als redacteur van het literaire fonds (Van Krevelen 154). Sontrop had in deze rol veel onafhankelijkheid en gaf, in tegenstelling tot Bloemena, ook blijk van een uitgesproken smaak op literair gebied. Volgens Laurens Van Krevelen had hij daarnaast 'een passie voor goede vormgeving en goede vertalingen [...] Sontrop besteedde veel aandacht aan het literaire niveau van vertalingen. Hij stimuleerde vertalers als Marioline Sabarte Belacortu, Barber van de Pol, August Willemsen, Else Hoog'

⁵ De Prix Formentor was een internationale literaire prijs, opgericht door uitgevers uit verschillende landen. Het door de jury bekroonde manuscript werd door alle partners tegelijkertijd uitgegeven. De criticus Jacques den Haan, een belangrijke adviseur voor Bloemena wat het vertaalde fonds betrof, nam namens Meulenhoff plaats in de jury (Van Krevelen 153).

(154-155). Aan het begin van de jaren zeventig was Meulenhoff ook op literair vertaalgebied een steeds serieuzere concurrent voor De Bezige Bij.

Deze ontwikkelingen zijn ook interessant in het licht van een vertaalgeschiedenis van de Beatgeneratie. Zo zouden na 1963, op regelmatige herdrukken van de drie al vertaalde titels na, geen nieuwe vertalingen van Jack Kerouac meer verschijnen bij De Bezige Bij. In 1974 verschenen bovendien de laatste herdrukken van zowel *De onderaardsen* als *De Dharma schooiers*⁶; alleen *Op weg* zou nog tot en met 1981 herdrukt worden. *Proef m'n tong in je oor* zou na het verschijnen in 1966 (het absolute topjaar van de vertaalde pockettitels) nog eenmaal worden herdrukt, in 1973, ter gelegenheid van de deelname van Allen Ginsberg aan het Poetry International Festival, maar daarna wordt het ook rond deze Beatauteur akelig stil op uitgeefgebied. Van William Burroughs, die zoals we in het vervolg zullen zien regelmatig in *Randstad* opduikt, verschijnen helemaal geen zelfstandige vertalingen bij De Bezige Bij. In plaats daarvan verschijnt de eerste integrale vertaling van een werk van Burroughs in 1970 onder de titel *Junkie* als pocket in de Meulenhoff-reeks, vertaald door Riekus Waskowsky; in 1972 gevolgd door *Naakte lunch* in de paperbackreeks Meulenhoff Editie, van de hand van het schrijf- en vertaalcollectief Joyce & Co.

Na 1972 zullen bij geen van beide uitgeverijen nog nieuwe vertaalde titels van Kerouac, Ginsberg of Burroughs verschijnen. Wel behoudt De Bezige Bij tot op heden de vertaalrechten op *On the Road*, gezien latere hervertalingen en nieuwe edities, en worden zowel *Op weg* als *Naakte lunch* nog lang herdrukt⁷. Dit wil niet zeggen dat er na de jaren zestig geen nieuwe vertalingen meer tot stand komen. In het geval van zowel Burroughs als Kerouac geldt dat hun nog onvertaalde werk vanaf 1972 systematisch in vertaling zal verschijnen bij uitgeverij Agathon in Bussum: vijf titels van Burroughs in de periode 1973-1981, en eveneens vijf titels van Kerouac in de periode 1972-1977. Misschien is het te wijten aan de verdere verzakelijking en professionalisering dat deze minder commercieel interessante titels in rap tempo verschenen bij een imprint van Unieboek gericht op het publiceren van literatuur in vertaling, verschijningen die met weinig kritische receptie gepaard lijken te zijn gegaan. Het was hoe dan ook zeer moeilijk meer informatie te vinden over deze uitgeverij, hun beleid of over het merendeel van

⁶ *De onderaardsen* zal in deze periode totaal zes drukken kennen; *De Dharma schooiers* vier.

⁷ *Op weg* zal in totaal acht drukken kennen. Voor zover ik heb kunnen vaststellen verscheen de laatste druk in 1981. *Naakte lunch* zal met langere tussenpozen slechts twee keer worden herdrukt, de derde en laatste druk van deze vertaling verschijnt in 1992 bij Contact. De tweede druk in 1979 zal verschijnen bij De Arbeiderspers, waarnaar redacteur Theo Sontrop was overgestapt.

de betreffende vertalers⁸. Wat Ginsberg betreft geldt dat, naast een paar kleine publicaties bij obscure uitgeverijen, de vertalingen in de decennia na *Proef m'n tong in je oor* voornamelijk ongepubliceerde gelegenhedsvertalingen van de hand van Vinkenoog zullen betreffen, gemaakt ter begeleiding van voordrachten bij Ginsbergs bezoeken aan Nederland (Bremmers 2012, 464). Zo worden de door Vinkenoog gemaakte vertalingen ter gelegenheid van Ginsbergs deelname aan Poetry International Festival, in 1973 en 1979, alleen in gestencilde vorm verspreid onder het publiek (Bremmers 2012, 464).⁹

De ontwikkelingen die al eind jaren zestig inzetten zorgen dus in de jaren zeventig voor structurele veranderingen op het gebied van literair uitgeefbeleid bij zowel De Bezige Bij als haar concurrent Meulenhoff. Die veranderingen gaan bij beide uitgevers gepaard met een veranderende interesse in nieuwe vertalingen van Beatauteurs (een interesse die na 1972 zelfs lijkt te verdwijnen). De vragen die dit oproept bieden genoeg materiaal voor een mogelijk vervolgonderzoek, waarin ook de vertaalgeschiedenis vanaf de jaren zeventig betrokken wordt, maar het was in deze scriptie helaas niet haalbaar om deze op uitputtende wijze te behandelen. Hetzelfde geldt voor de ontwikkelingen bij Meulenhoff, Riekus Waskowsky en Joyce & Co, en de totstandkoming en presentatie van de eerste Burroughs-vertalingen, een onderwerp dat in een eventueel vervolgonderzoek gedetailleerde aandacht verdient. In mijn *case study* in hoofdstuk 3 en 4 zal ik me beperken tot de Beatvertalingen die vóór de jaren zeventig verschenen bij de Bezige Bij.

⁸ In het geval van de Burroughs-vertalingen zijn dat Annelies Jorna (vier titels) en Peter van Oers (één titel); de Kerouac-vertalingen zijn van de hand van Peter H. van Lieshout (vier titels) en Joyce & Co (één titel, *Wildernis*, vertaling van *Big Sur*). Zie Appendix A voor een chronologisch overzicht van de vertaalde titels per auteur.

⁹ Zie Appendix A voor een overzicht van de vertalingen.

4. Tijdschriften

4.1 *Randstad*

In 1961 richtte De Bezige Bij het tijdschrift *Randstad* op, dat zich toelegde op het publiceren van hedendaagse buitenlandse literatuur in vertaling. *Randstad* verscheen als Literaire Reuzenpocket en sloot inhoudelijk goed aan bij deze reeks. Sterker nog, van verschillende auteurs die voor het eerst in *Randstad* werden gepubliceerd, werden later werken in vertaling uitgebracht als Literaire Reuzenpocket, waaronder van Jean Genet, Boris Vian en Alain Robbe-Grillet. Ook bracht *Randstad* soms voorpublicaties uit bij de Bezige Bij te verschijnen vertalingen. De redactie van het blad bestond uit Hugo Claus, Harry Mulisch, Simon Vinkenoog en Ivo Michiels, auteurs die samen in niet onbelangrijke mate het gezicht van de pocketreeks bepaalden. De redactie stelde zich het volgende ten doel, in de woorden van Ivo Michiels: 'Opsporen van al wat in de jonge wereldliteratuur enig belang had en daarmee de Nederlandse literatuur confronteren' (Cartens et. al. 142). In een interview zegt oud-redacteur Michiels hierover:

Er gebeurde zoveel in de wereld. En in onze literatuur zat je met Gerard Walschap, Marnix Gijsen en de jongeren van toen, Ward Ruyslinck en Hubert Lampo. Die schreven wel goede dingen, maar Jack Kerouac en Allen Ginsberg, dat was toch een andere wereld. Het was precies onze bedoeling om die andere wereld te introduceren in ons taal- en kennisgebied. Dat was de confrontatie die we zochten, een soort injectie van jongheid en vuur, ruimte en zuurstof creëren. (Cartens et. al. 143)

Het experimentele, confronterende karakter van het tijdschrift beperkte zich overigens niet tot zuiver literaire bijdragen:

We publiceerden wel teksten van auteurs als Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet of Alberto Moravia, maar er waren ook de schandaalteksten over Wilhelm Reich, de theoreticus van het volmaakte orgasme en de seksuele revolutie. We publiceerden het beruchte *Liefdesconcilie* van Panizza en interviews met Claudia Cardinale en een stripteasedanseres. Die teksten waren nooit in het NVT [*Nieuw Vlaams Tijdschrift*] geplaatst. (Michiels geciteerd in Cartens et. al. 141)

De combinatie van kunstvormen en van literaire bijdragen met stukken die populaire of uitdagende onderwerpen hebben maakt *Randstad* uniek ten opzichte van traditionelere literaire tijdschriften. Het verschijnsel *Randstad* staat in dit opzicht wellicht niet geheel op zichzelf, maar vertoont opmerkelijke overeenkomsten met een ander tijdschrift dat even voor de oprichting van *Randstad* ter ziele was gegaan: het avantgardistische jongerentijdschrift *Twen/Taboe*. Dat er sprake lijkt van een zekere continuïteit tussen de twee tijdschriften wordt door ten minste één recensent van *Het Vrije Volk*

beaamd (geciteerd in Van Rooij, 60). Deze merkt op dat *Randstad* wellicht gezien kan worden als reactie op de ondergang van *Twen/Taboe*. Het mogelijke verband tussen *Twen/Taboe*, *Randstad* en de Beatgeneratie zal in het vervolg verder uitgediept worden. Maar welke rol speelden de vertalingen van Amerikaanse Beat-auteurs in *Randstad*?

4.1.1 Beat-auteurs in *Randstad*

In de loop van het achtjarige bestaan van het tijdschrift zou in *Randstad* aandacht worden besteed aan een aantal Beatauteurs, waaronder naast Allen Ginsberg en William Burroughs ook minder prominente auteurs die een band hadden met de Beatgeneratie, zoals Lawrence Ferlinghetti, Tuli Kupferberg en Ted Joans. Opvallend is dat het merendeel van de vertaalde teksten literaire non-fictie betreft, of beschouwingen van de auteurs over hun eigen werk of over het werk van anderen. Uitzondering op deze regel zijn een aantal gedichten van Ferlinghetti in *Randstad* 10, en een romanfragment van William Burroughs in *Randstad* 4; van wie allebei opvallend genoeg geen vertalingen verschenen in de Literaire Pocketreeks of Reuzenpockets. Het is door onduidelijke bibliografische informatie niet altijd na te gaan waar de brontekst oorspronkelijk werd gepubliceerd, of zelfs welke vertalers verantwoordelijk waren voor afzonderlijke vertalingen. Duidelijk is dat Simon Vinkenoog een niet onbelangrijke rol heeft gespeeld waar het aankomt op het plaatsen en vertalen van bijdragen gerelateerd aan de Beatgeneratie. De eerste drie van de in totaal negen Beat-gerelateerde bijdragen in *Randstad* vertaalde hij zelf (de laatste in samenwerking met Cornelis Vaandrager), naast mogelijk nog een aantal bijdragen voor het door hem geredigeerde dubbelnummer. Waar het gaat om de aan Burroughs gerelateerde bijdragen blijkt het Amerikaanse literaire tijdschrift *Evergreen Review*¹⁰ een veelgebruikte bron te zijn geweest.¹¹

De eerste vertaling van een aan de Beatgeneratie gerelateerde auteur in *Randstad* is Allen Ginsberg's 'Abstractie in poëzie. Een brief aan E. A. Navaretta' in de herfst van 1961 in het eerste nummer, vertaald door Frits Onderdijk (een pseudoniem van Simon Vinkenoog). In dit stuk reflecteert Ginsberg op de aard en zin van het abstracte in de poëzie van Gregory Corso, het 'spontane proza' van

¹⁰ *Evergreen Review* is een in 1957 opgericht Amerikaans literair tijdschrift dat inhoudelijk overeenkomsten vertoonde met het Nederlandse *Randstad*, waarvoor het vanaf het begin als inspiratiebron – en regelmatig ook als bron van vertaalde bijdragen – gold. In een brief voorafgaand aan de oprichting van *Randstad* schrijft Vinkenoog: 'Het zal eruitzien als een literaire reuzen pocket, met een foto op de omslag, enigszins vergelijkbaar met de *Evergreen Review*, maar met een oneindig gevarieerder inhoud – al zal voor het eerst in Nederland in goede nederlandse vertaling werk te lezen zijn van Beckett [...], Artaud, de beat boys, en andere hedendaagsers' (Vinkenoog geciteerd in Van Rooij 28).

¹¹ Zie de Appendix D voor een overzicht van de aan de Beatgeneratie gerelateerde vertalingen in *Randstad*, voorzien van (waar mogelijk) bibliografische gegevens aangaande de brontekst.

Jack Kerouac en de composities van William Burroughs. Ook Frank O'Hara en Kenneth Koch worden kort genoemd. Hun experimentele schrijftechnieken en de resultaten daarvan staan centraal, en in het stuk worden de besproken auteurs in dit opzicht op één lijn geplaatst. De vergelijking met drugsgebruik aan het begin van het stuk is kort, maar in het oog springend. Het doel van dit stuk lijkt vooral het plaatsen van Gregory Corso, Jack Kerouac en William Burroughs (en Ginsberg zelf) in relatie tot elkaar als schrijvers. Het stuk lijkt niet bedoeld voor lezers die met deze schrijvers volledig onbekend zijn, maar dient wellicht wel om nieuwsgierig te maken naar de genoemde teksten, die in hoog tempo in deze relatief korte tekst de revue passeren (*Corso's Gasoline*, *Kerouac's Visions of Enal* en *Old Angel Midnight*, *Burroughs' Word*, *O'Hara's Second Avenue*). De gedetailleerde bibliografische informatie in voetnoten versterkt dit vermoeden.

In *Randstad 4* vervolgens, gepubliceerd in januari 1963, verschijnt een romanfragment van William Burroughs, 'Aan de rand van de stad', vergezeld van een interview met de auteur door Ann Morrisett, een mysterieus verhaal geheel in de stijl van Burroughs' eigen werk en deels gefictionaliseerd, getiteld 'Een verslag van de gebeurtenissen voorafgaand aan de dood van Bill Burroughs'. Opvallend is de plaatsing van het stuk van Morrisett, dat niet zozeer bij wijze van inleiding voorafgaat aan het Burroughs-fragment, maar in meerdere kolommen doorloopt boven 'Aan de rand van de stad'. Morrisett's stuk vermeldt Simon Vinkenoog als vertaler – zonder pseudoniem deze keer – en 'Aan de rand van de stad' werd door C.B. Vaandrager en Simon Vinkenoog samen vertaald¹². Opvallend zijn ook de dubbele titel boven het romanfragment, waar onder het Nederlands de Engelse titel 'Outskirts of the city' volgt, en wederom het gebruik van voetnoten onder beide stukken. De oorsprong van de noten is in eerste instantie onduidelijk. In het geval van Morrisett's interview zijn een aantal bibliografische en verklarende noten opgenomen, maar andere noten lijken dan weer onderdeel van het gefictionaliseerde interview. De noten onder 'Aan de rand van de stad' lijken verklarend en gaan over bijvoorbeeld zintuiglijke ontwenningsexperimenten en de theorieën van Wilhelm Reich, maar worden gaandeweg zo fragmentarisch en absurdistisch dat aannemelijk lijkt dat ze van Burroughs eigen hand zijn. Dit met uitzondering van de laatste 'Noot van de vertalers' waarin een aantal termen en namen worden toegelicht en verwezen wordt naar relevante literatuur, waaronder naar het stuk van Ethel Portnoy Kousbroek over Wilhelm Reich in *Randstad 1*.

¹² Voor hetzelfde nummer vertaalde Simon Vinkenoog eveneens een tekst van Anaïs Nin. Frits Onderdijk duikt weer op als vertaler van Ralph Ginzburg's 'Interview met Bobby Fischer'. Vinkenoog verzorgde voor dit nummer in totaal vier vertalingen, van een totaal van dertien bijdragen, waarvan zeven vertalingen – een fors aandeel dus.

De eerstvolgende vertaling betreft opnieuw een stuk van William Burroughs in *Randstad 9* (1965), ditmaal vertaald door Lex de Bruijn. In 'Beëdigde verklaring: getuigenis over een ziekte' doet Burroughs in detail verslag van zijn verslaving aan opium-derivaten en de negatieve spiraal van steeds grotere behoefte die hiervan het gevolg is. Ook zijn herstel met behulp van een apomorfinokuur wordt beschreven. Het verschil tussen typen drugs komt aan bod, alsook de verwerking van zijn drugservaringen in *Naked Lunch*:

Ik maakte aantekeningen tijdens de ziekte, tijdens het delirium. Ik herinner me niet meer precies dat, en wanneer, ik de aantekeningen maakte die nu onder de titel *Naked Lunch* in boekvorm werden uitgegeven, echter ze zijn daar. De titel was een suggestie van Jack Kerouac. (*Randstad 9*, 161)

In het stuk valt Burroughs ook maatschappelijke misstanden aan rond de benadering van drugsverslaafden en het strafrechtelijke systeem, en verdedigt hij *Naked Lunch* tegen beschuldigingen van obsceniteit:

Omdat *Naked Lunch* dit gezondheidsprobleem behandelt is het noodzakelijkerwijze onmenselijk, obscene en afschuwelijk. [...] Bepaalde passages in het boek die als pornografie betiteld worden, werden geschreven als een verhandeling tegen de doodstraf, te vergelijken met Jonathan Swifts *Modest Proposal*. (*Randstad 9*, 167)

Net als in het geval van Ginsbergs 'Abstractie in poëzie' lijkt in dit beschouwende stuk vooral de achtergrond van Burroughs' werk, in dit geval zijn roman *Naked Lunch* centraal te staan. De controversiële stellingen van Burroughs en zijn openheid over zijn eigen drugsgebruik dienen wellicht vooral om de interesse van de lezer aan te wakkeren.

In het tiende nummer van *Randstad* (1966) is, naast een selectie uit de gedichten van Lawrence Ferlinghetti, opnieuw een stuk opgenomen dat William Burroughs tot onderwerp heeft, 'William Burroughs & The Way-Out' door Norman Glass, wederom vertaald door Lex de Bruijn. De gedichten van Ferlinghetti betreffen naast fragmenten uit *Pictures of the Gone World* ook de langere gedichten 'Ergens in de eeuwigheid' en 'Ondergoed'. De vertalingen zijn van de hand van Rudi Wesselius, op 'Ergens in de eeuwigheid' na, dat hij vertaalde in samenwerking met Rosey Pool. In tegenstelling tot de eerdere vertalingen van Simon Vinkenoog is in Ferlinghetti's geval geen aanvullende bibliografische informatie opgenomen, en ook geen voet- of eindnoten. In de geselecteerde gedichten wordt op absurdistische wijze kritiek geleverd op allerlei maatschappelijke instituties en conventies. In één van de gedichten uit *Pictures of the Gone World* moeten 'bibliothecarissen / en culturele ambassadeurs / en speciaal

museumdirecteuren' het ontgelden (*Randstad* 10, 77). In 'Ergens in de Eeuwigheid' worden vraagtekens gesteld bij het traditionele christendom als de spreker vermoedt dat Jezus 'zo dood als een pier' is (*Randstad* 10, 81). En in 'Ondergoed' worden op ludieke wijze allerlei Amerikaanse maatschappelijke misstanden belicht:

Negers dragen vaak
wit ondergoed
daar kan herrie van komen
[...]
zoals de zaken staan
worstelt Amerika
in zijn Ondergoed door de nacht (*Randstad* 10, 82-83)

In 'William Burroughs & The Way-Out' interpreteert Norman Glass het werk van William Burroughs als een zoektocht naar bewustzijnsbevrijding. In Burroughs' werk, stelt Glass, dienen drugservaringen als middel tot, en seksuele ervaringen als obstakel voor, deze bevrijding. Ook worden in het stuk regelmatig vergelijkingen getrokken met het mysticisme en occultisme. Glass concludeert dat waar Burroughs wel weet te ontsnappen aan een gehate werkelijkheid, het in zijn werk ontbreekt aan het benodigde geloof in een spirituele hergeboorte dat tot werkelijke 'zelf-transformatie' kan leiden (*Randstad* 10, 168). Het werk van Burroughs is echter waardevol omdat het op zijn eigen manier de weg wijst naar deze 'zelf-transformatie' (168). Het commentaar van Glass is opmerkelijk vanwege de esoterische inslag, waarmee het aan lijkt te sluiten bij de opkomende New Age-beweging. Vooral in de slotparagraaf is sprake van een soort toe-eigening van Burroughs' werk in het kader van een allesoverheersende zoektocht naar liefde en spirituele transformatie. Tekenend is een zin als 'Het liefhebben te leren en onder elkaar te verkeren door liefde zou weleens een levenstaak kunnen betekenen' (*Randstad* 10, 168). Over Norman Glass is verder helaas weinig informatie te vinden, behalve de korte biografische vermelding 'New York City 1932. Reizen door Europa en Marokko. Studies in de Kabbala en klassieke Arabische culturen. Woonachtig in Londen, waar binnenkort verschijnt een boek met kabbalistische teksten' (*Randstad* 10, 177). Zoals wel vaker in *Randstad* ontbreekt een bronvermelding voor het stuk.¹³

¹³ In zijn internetblog *Kersvers* van 21 februari 2009 geeft Vinkenoog zelf aan zich de auteur niet te kunnen herinneren. Het lijkt hem achteraf aannemelijk dat de tekst werd voorgesteld door vertaler Lex de Bruijn: 'De tekst moet ik als redactie-secretaris van het (oorspronkelijk) driemaandelijks verschijnend tijdschrift-in-boekvorm van Lex de Bruijn onder ogen hebben gekregen, waarna hem na acceptatie van de redactie (Ivo Michiels, Harry Mulisch, Hugo Claus en ik) de vertaling werd toevertrouwd. Ik trachte Norman Glass te googlen, maar raakte verzeild in meer dan zeven miljoen glashandelaren - dus dat hielp me niet veel verder!

4.2.2 Het dubbelnummer: een kentering

Het laatste nummer van *Randstad* waarin aan de Beatgeneratie gerelateerde vertalingen verschijnen is het beruchte dubbelnummer, *Randstad* 11-12, getiteld *Manifesten en Manifestaties 1916-1966*. Vielen eerdere nummers van *Randstad* op door het provocatieve en grensoverschrijdende karakter van sommige bijdragen, en het ontbreken van inleiding of inkadering van de stukken, dit valt in het niet bij de samenstelling en presentatie van dit ambitieuze dubbelnummer. De kleurrijke omslag met psychedelische trekjes, ontworpen door Peter Renard, doet al vermoeden hoe diep *Manifesten en Manifestaties* wortelt in de tegencultuur van de tweede helft van de jaren zestig:

De inhoud bestaat uit beginselverklaringen van moderne kunststromingen, alle experimenteel van aard. Het nummer bevat allerlei teksten en vormen van uitingen van dadaïsme, surrealisme en andere avant-gardebewegingen. Er zijn foto's van allerlei moderne kunstvoorwerpen, van manifestaties en actievoerende mensen en van een door de politie ingerekende activist. Het karakter van de geplaatste stukken is uiterst rebels en antiautoritair. Onderwerpen die de revue passeren betreffen met name hallucinerende en geestverruimende middelen en happenings. Het nummer wekt de indruk een algehele oproep tot revolutie te zijn, waarbij het buitenland – vooral Amerika met de beatgeneration – als voorbeeld dient. (Van Rooij 57)

Onder de vele avant-gardebewegingen die in het nummer voorbijkomen zijn naast dada en het surrealisme ook sigma, situationisme, pop art, provo en de Beatgeneratie. Grenzen tussen kunstvormen en tussen kunststromingen en andersoortige (politieke) bewegingen worden, meer nog als in het geval van eerdere *Randstad*-nummers, volledig genegeerd. Er is ruim aandacht voor happenings. Zoals de titel van het nummer doet vermoeden nemen manifesten van de vertegenwoordigde bewegingen hierin een prominente plaats in. Het nummer kenmerkt zich uiterlijk door de speelse vormgeving en typografie, en de afwisseling van woord en beeld. Interessant is dat de eerste pagina van het nummer, voorafgaand nog aan het colofon, geheel gewijd is aan het sigma-project van Alexander Trocchi¹⁴. Na een citaat van

Maar de tekst schetst duidelijk - en al vroegtijdig - de mentaliteit van de zogenoemde hippies, die op zoek naar X, Q of pi in de daaropvolgende jaren van zich lieten horen: een kinderkrustocht tegen de vrijheidsbeperkende rigiditeit van het Systeem, dat nu werkelijk (?) op zijn fundamenten schijnt te wankelen.' (bron: www.simonvinkenoog.nl)

¹⁴ Alexander Trocchi was een Schotse romanschrijver en het brein achter het sigma-project. In de jaren vijftig woonde hij in Parijs waar hij het tijdschrift *Merlin* oprichtte, dat teksten publiceerde van o.a. Henry Miller en Samuel Beckett. Veel van zijn eigen romans werden gepubliceerd door de beruchte Olympia Press, waaronder zijn bekendste roman, *Cain's Book*, dat vaak in verband is gebracht met de Beat Generation en waarvoor hij zijn drugsverslaving als inspiratie gebruikte. Het sigma-project vloeide voort uit Trocchi's banden met de Situationisten en was bedoeld als een internationale 'spontane universiteit' van verlichte geesten die tegenwicht moest bieden aan de instituties van het etablissement. De antiautoritaire revolutie die Trocchi beoogde zou gebruik maken van gevestigde communicatiekanalen, zoals de massamedia, om het systeem van binnenuit te veranderen. Zijn sigma-portfolio bestaat uit losse teksten die

4. zij schiep *voor het eerst* in Amerika (betrekkelijk) massale belangstelling voor poëzie en dus voor alle andere kunsten.
5. zij bracht sex weer op de plaats waar het hoort in het menselijk leven: ergens bij het middelpunt.
6. zij vestigde de hoop op een alternatief voor de Amerikaanse jeugd.
7. zij verlostte het persoonlijke leven van ieder die ermee te maken had: van verveling, defaitisme, domme verdwazing en zinloosheid. Zij maakt het leven weer *opwindend*. (54)

Het artikel wordt begeleid door een foto van een jonge activist die tijdens een bijeenkomst in Antwerpen wordt weggevoerd door de politie. Hierdoor, en door de nadruk die Kupferberg in zijn artikel legt op het revolutionaire en maatschappijkritische aspect van de 'Beat-beweging' worden de Beats expliciet in het kader geplaatst van de studentenbewegingen die in het midden van de jaren zestig in ons taalgebied in de aandacht stonden, zoals provo. Dit nodigt uit tot vereenzelviging van de doelstellingen en methoden van de Beats met die van provo en andere protestbewegingen – of schept een beeld van de Beatgeneratie als voorhoede van deze bewegingen.

Een andere interessante bijdrage is het stuk van de Beat-dichter Ted Joans, 'Happy hip happenings', waarin het fenomeen happening wordt beschreven. Joans, die begin jaren zestig veel tijd in Amsterdam doorbracht en bevriend was met Simon Vinkenoog, met wie hij Jazz & Poetry-avonden organiseerde, geeft aan het stuk op uitnodiging van de redactie van *Randstad* te hebben geschreven. Naast een verslag van door hem bijgewoonde happenings worden deze manifestaties als kunstvorm besproken in het kader van het surrealisme en Pop Art. Opvallend is dat Joans politieke interpretaties resoluut van de hand wijst:

Maar een HAPPENING IS NIET ONGEORGANISEERD, hij is spontaan maar NIET iedereen van de toeschouwers kan naar voren komen om alles te doen wat hij wil. Met deze verkeerde interpretatie van happenings probeerde men onlangs in Duitsland en Nederland te werk te gaan wat vreselijke resultaten had. Wat sommige van deze mensen happenings noemen is bijna hetzelfde als publieke demonstraties voor een of andere zaak. (*Randstad* 11-12, 233).

In tegenstelling tot Kupferberg identificeert Joans, die betrokken was bij de *beat scene* in New York, zich niet met de activiteiten van jeugdbewegingen als de provo's, maar ziet ze als tegengesteld aan het doel van de (apolitieke) kunstenaar.

Ten slotte is in het dubbelnummer ook een vertaling opgenomen van een kort, experimenteel toneelstuk van Lawrence Ferlinghetti, 'Onze kleine trip', waarin twee conventioneel geklede figuren, allebei met hun hoofd in verband gewikkeld, om elkaar heen draaien terwijl ze geïnterviewd worden

door een 'Vragensteller' met een microfoon. Net als in het geval van de andere bijdragen wordt de naam van de vertaler helaas niet vermeld, en is moeilijk na te gaan wie voor de bijdrage verantwoordelijk is. In de colofon voorafgaand aan het nummer worden een aantal namen gegeven:

Vertalers en bewerkers: Peter ten Hoopen, Bart Huges, Anton Kothuys, Laurens Vancrevel, Max Schreuder en Simon Vinkenoog.

Een digitale zoektocht leert dat Peter ten Hoopen, geboren in 1944, ten tijde van verschijning van dit *Randstad*-nummer werkte als journalist en literair vertaler. Daarnaast werkte hij in deze periode als psychiëtestudent samen met Dr. Herman Cohen aan het uitvoeren van een reeks LSD-experimenten, waarin hij voornamelijk betrokken was bij de preparatie en distributie van LSD – in de vorm van suikerklontjes – vanuit zijn eigen appartement, dat hij omdoopte tot 'Psychedelisch Onderzoekscentrum Amsterdam', een ervaring die hij later uit de doeken zou doen in *King Acid* (Contact, 1998). Bart Huges (1934-2004) was vertaler, onder andere van Baudelaire, en studeerde medicijnen in Amsterdam, maar vanwege zijn verdediging van het gebruik van marihuana behaalde hij zijn dokterstitel niet (Colton). Hij is vooral bekend – of berucht – als voorstander van trepanatie als weg tot bewustzijnsverruiming, een idee ingegeven door experimenten met LSD, dat hij in 1965 op zichzelf zou toepassen (Colton). Hij was in die tijd bevriend met Vinkenoog, die in eerste instantie hulp had beloofd bij de ingreep, maar dit aanbod later introk (Colton). Anton Kothuys (1935-2007) was acteur en filmmaker en midden jaren zestig betrokken bij happenings en de drugscene rond het Leidseplein (Brusse). Hij stond indertijd bekend als sociaal bewogen, later zou hij zich aansluiten bij de Kabouters (Brusse). Max Schreuder (1932-1996) is ten tijde van verschijning van het dubbelnummer actief als schrijver en vertaler, al zal hij zich later ook tot beeldend kunstenaar ontwikkelen (Schreuder). Hij publiceerde vanaf 1956 in *Proefschrift* en kwam als corrector bij het *Vrije Volk* in 1961 in dienst van de Arbeiderspers (Schreuder). In 1964 gaat hij voor het tijdschrift *Ratio* werken, waar hij Simon Vinkenoog leert kennen (Schreuder). Hij krijgt vertaalopdrachten uit het Frans en Duits voor *Randstad* en vanaf halverwege de jaren zestig zal hij diverse vertalingen uit het Engels verzorgen, vooral voor Meulenhoff, waaronder naast non-fictie en detectives ook *Dante's hel* van Leroy Jones/Imanu Amiri Baraka, een aan de Beats gelieerde Amerikaans dichter die zich inzette voor de ontwikkeling van een eigen afro-amerikaanse kunst (Schreuder). Laurens Vancrevel is de schrijversnaam van Laurens van Krevelen (Lindner). Hoewel hij in de jaren zeventig bekend zou worden als hoofdredacteur bij Meulenhoff, timmerde hij begin jaren zestig vooral hard aan de weg als vertaler. In Leiden was hij via zijn interesse in het werk van Camus, Beckett en Artaud in contact gekomen met Jak van der Meulen en was tot een

selecte groep 'literaire *aficionados*' gaan behoren die samenkwamen om literatuur en politiek te bespreken (van Krevelen 155). Naast een klein aantal Nederlandse experimentelen – van Krevelen noemt Lucebert, Schierbeek en Claus – ging binnen dit gezelschap vooral aandacht uit naar buitenlandse auteurs zoals Marguerite Duras, Samuel Beckett, maar ook Burroughs, Kerouac en Corso (Van Krevelen 156). Zelf schrijft hij over deze periode:

Mijn passie voor in Nederland nog onbekende auteurs bracht mij ertoe daarover te willen schrijven. Jan Vermeulen, die ik ontmoette via een wederzijdse kennis, vroeg mij aan het maandblad *Litterair Paspoort* mee te werken, dat toen door Meulenhoff werd uitgegeven. Ook vertaalde ik in die jaren op eigen initiatief door mij bewonderde werken van Anaïs Nin, Octavio Paz, André Breton en anderen en stuurde die vergeefs op aan verschillende uitgeverijen. Simon Vinkenoog nam mijn vertaling van Paz' epische gedicht *Zonnestein* aan voor het paperbacktijdschrift *Randstad*, dat bij de Bezige Bij verscheen, en vroeg mij mee te werken aan het befaamde 'Manifesten'-nummer. (Van Krevelen 156)

De vertalers die meewerkten aan het dubbelnummer hebben een diverse achtergrond – ten Hoopen, Huges en Kothuys delen een interesse in drugs – LSD en marihuana – en bewustzijnsverruiming, happenings en politiek, bij Schreuder en Van Krevelen lijkt de interesse in avant-gardistische literatuur voorop te staan. Een concrete verbinding tussen de medewerkers is Simon Vinkenoog, die met Huges, Schreuder en Van Krevelen in ieder geval een persoonlijke connectie deelde. Het verhaal van Van Krevelen doet vermoeden dat Vinkenoog vooral op eigen initiatief handelde waar het op het uitnodigen van medewerkers aankwam, zonder zich iets gelegen te laten liggen aan de andere *Randstad*-redacteuren. Opvallend is ook de relatief jonge leeftijd van de medewerkers, die varieert van 22 (Peter ten Hoopen) tot 34 (Max Schreuder). Hoewel Schreuder en Vinkenoog uiteindelijk maar vier jaar schelen, is er toch sprake van een soort literair generatieverschil tussen de vertalers-bewerkers en hun redacteur. Zo is de literaire smaak van Laurens van Krevelen in sterke mate beïnvloed door de experimentelen uit Vinkenoogs kring, die hij als tiener las in Leiden. Er is overigens niet alleen sprake van bewondering – zo zette het tijdschrift *Proefschrift* waarin Schreuder in 1956 debuteerde zich vanaf het begin sterk af tegen de beweging van Vijftig, die volgens de medewerkers binnen enkele jaren star en dogmatisch was geworden (Schreuder). En in de literaire kring van Laurens van Krevelen golden Schierbeek en Claus weliswaar als helden en voorbeelden, maar Hermans en Mulisch hadden afgedaan, de eerste door zijn 'opzichtige' polemieken en de tweede omdat hij zich te snel zouden hebben geconformeerd aan een culturele mainstream (Van Krevelen 156). Op hun beurt brachten deze medewerkers ook nieuwe interesses mee, waaronder een nog grotere aandacht voor bewustzijnsverruimende drugs, politiek activisme en happenings. Hiermee markeert het dubbelnummer

van *Randstad* wellicht een overgangsmoment tussen de experimentele literatuur en existentialistische thema's die in de jaren vijftig en begin jaren zestig in de literaire belangstelling stonden, en de activistische, gepolitiseerde jongerenbeweging en de hippiebeweging die in de tweede helft van de jaren zestig tot bloei kwamen. Ging de interesse van de Vijftigers vooral uit naar een passief non-conformisme, met de nadruk op niet-deelname aan een kille, verstikkende naoorlogse maatschappij en de zoektocht naar ontsnapping en bevrijding, dan spreekt uit dit nummer vooral de roep om sociale revolutie, zingeving en een nieuw soort saamhorigheid door middel van creatieve en politieke manifestaties, drugs en esoterische filosofieën. De Beatgeneratie, eerder nog geïdentificeerd met ongeïnteresseerde, vertwijfelde 'beatniks', wordt in dit nummer ingelijfd bij een op revolutie beluste tegencultuur. Het streven naar saamhorigheid en maatschappelijke verandering door (culturele) experimenten spreekt bijvoorbeeld uit de link met de utopische sigma-beweging; het verklaart wellicht ook het gebrek aan gegevens over de vertalingen. Sigma was expliciet internationaal georiënteerd, wat paste bij het streven zich te onttrekken aan – en te ontwikkelen buiten – als rigide ervaren culturele instituties. Het ontbreken van bronvermeldingen en de namen van de vertalers voor individuele bijdragen dient wellicht om het idee van transparantie en het grenzeloze karakter van de gepresenteerde bewegingen te versterken. Helaas is daardoor niet na te gaan welke van de medewerkers verantwoordelijk zijn voor welke van de hierboven aangehaalde vertalingen.

De bijdragen van en over aan de Beatgeneratie gelieerde auteurs in *Randstad* volgen het patroon van een veranderende interesse die culmineert in het dubbelnummer. In de allereerste bijdrage, van Allen Ginsberg in het eerste nummer, staan de experimentele schrijfmethoden van verschillende Beatschrijvers centraal. Drugservaringen komen kort aan bod, maar de nadruk ligt op het vernieuwende karakter van hun teksten. In het romanfragment van Burroughs in *Randstad 4* spelen controversiële thema's als seks en drugsgebruik weliswaar een grote rol, maar de nadruk ligt op de experimentele stijl van de auteur, een indruk die wordt versterkt door het erboven afgedrukte interview met de auteur in dezelfde experimentele stijl. In Burroughs' 'Beëdigde verklaring' in *Randstad 9* gaat de auteur zelfs, ter verdediging van *Naked Lunch*, uitgebreid in op de negatieve gevolgen van drugsverslaving. Opvallend aan Beatgeneratie-gerelateerde bijdragen uit de latere nummers van *Randstad* – vanaf 1966 – is de manier waarop deze auteurs expliciet en impliciet in het kader worden geplaatst van de steeds meer gepolitiseerde studentenbewegingen en de opkomende hippiebeweging. Te denken valt hierbij aan het esoterische stuk over Burroughs van Norman Glass in *Randstad 10*, maar ook het essay van Tuli Kupferberg in het dubbelnummer, waarin sterk de nadruk wordt gelegd op het vermeende revolutionaire karakter van de Beatgeneratie, die via de door Kupferberg geponeerde

stellingen bovendien als scherp afgebakende beweging wordt voorgesteld. De begeleidende foto van een protesterende jongere in Antwerpen ondersteunt het idee van de Beatgeneratie als voorlopers van een beweging als de Kabouters, provo, etc. Dat dit inlijven van de Beatgeneratie bij de nieuwe tegencultuur geen naadloze onderneming was, blijkt uit een stuk als dat van de dichter Ted Joans in het dubbelnummer. Hoewel Joans de happening als kunstvorm omarmt, wijst hij elke politieke betekenis van de hand en uit hij kritiek op de manifestaties van Nederlandse en Vlaamse jongeren – het gaat hier vrij duidelijk om de activiteiten van provo, die in hetzelfde dubbelnummer ruime aandacht krijgen. Joans' reactie is tekenend voor dat van een aantal auteurs van de Beatgeneratie, die zich zouden afzetten tegen de inlijving bij de tegencultuur en hippie-beweging van de latere jaren zestig, waaronder niet in het minst het boegbeeld van de Beats, Jack Kerouac.

Wat verder opvalt aan de geplaatste stukken als geheel is dat er overwegend veel beschouwingen tussen zitten, van essays over de Beatgeneratie tot interviews tot brieven en essays waarin de auteurs zelf ingaan op hun eigen werk of dat van hun vrienden. Als we het gefictionaliseerde interview van Ann Morrisett meetellen betreft zes van de negen besproken bijdragen geen verhalend proza of poëzie, maar een tekst over de Beatgeneratie. Voor een tijdschrift als *Randstad*, dat zich expliciet een 'confrontatie' tussen literaturen ten doel stelt, lijkt dit op het eerste gezicht vreemd. Als we *Randstad* niet beschouwen als volkomen losstaand fenomeen, maar juist in het kader van de Literaire Reuzenpockets, dient zich een mogelijke verklaring aan. Ervan uitgaande dat het leespubliek van de Literaire Reuzenpockets en het tijdschrift, dat officieel deel uitmaakte van deze reeks, grotendeels overlapt, is het aannemelijk dat de in *Randstad* geplaatste vertalingen niet alleen dienden om de interesse in nog niet vertaalde buitenlandse auteurs aan te wakkeren, maar ook om de interesse te doen toenemen in reeds verschenen of te verschijnen Reuzenpockets, en om het werk van bepaalde auteurs in deze reeks te begeleiden, of zelfs in een interpretatief kader te plaatsen. Zo verscheen Ginsbergs 'Abstractie in poëzie' in hetzelfde jaar – maar later dan – de eerste vertaling van *On the road* als *Op weg* in de Literaire Reuzenpocketreeks. Naast het introduceren van Ginsbergs visie op het 'spontane proza' van Kerouac is de tekst wellicht ook bedoeld om Kerouac-fans te interesseren voor het werk van Burroughs, Corso, en Ginsberg. De brief zou later ook worden opgenomen in een andere Reuzenpocket, als begeleidende tekst in de bloemlezing *Proef m'n tong in je oor*, Ginsbergs eerste Nederlandse vertaling. Opvallend is daarnaast de relatief uitgebreide aandacht voor Burroughs, ondanks het feit dat van hem geen vertalingen zouden verschijnen bij de Bezige Bij, en helemaal geen integrale vertalingen tot 1970. Wellicht kon het enthousiasme van Vinkenoog en vertaler Lex de Bruijn geen weerklink vinden bij het Bezige Bij-bestuur.

4.2 Twen/Taboe

Voorafgaand aan de oprichting van *Randstad* was er een ander Nederlands tijdschrift waarin met enige regelmaat aandacht werd besteed aan de Beatgeneratie. Het jongerentijdschrift *Twen/Taboe* werd opgericht in 1960 door André van der Louw en Almar Tjepkema en gefinancierd door *Vrij Nederland*, *Het Parool* en *Het Vrije Volk*. Mathieu Smedts, destijds hoofdredacteur van *Vrij Nederland*, fungeerde als onofficiële hoofdredacteur. Op laste van de uitgever van de Duitse *Twen* werd na het eerste nummer de naam veranderd in *Taboe*. Naast advertenties en artikelen voor en over een als 'Twens' omschreven jongerenpubliek staan in het tijdschrift ook regelmatig literaire bijdragen en artikelen geschreven door o.a. Simon Vinkenoog, Cornelis Bastiaan Vaandrager, Willem Frederik Hermans, Hugo Claus en Cees Nooteboom, en een vaste rubriek door Remco Campert waarin hij fictionele ingezonden brieven beantwoordt. Naast de medewerking van een deels overlappende groep Bezige Bij-auteurs delen de tijdschriften terugkerende thema's als jazzmuziek en existentialisme en besteden beiden aandacht aan internationale, vooruitstrevende kunst en literatuur, zij het in het laatste geval uit een iets ander gezichtspunt; waar in *Randstad* bijdragen van en over hedendaagse auteurs de hoofdzaak vormen, fungeren de namen Kerouac, Nabokov, Schierbeek en Mulisch in veel artikelen in *Twen/Taboe* eerder als signaalwoorden die een gedeeld kader moeten benadrukken, zoals in dit artikel uit de eerste *Twen*:

Je hebt Kerouac gelezen en begrepen, misschien met spijt, dat er een verschil is tussen hem en jou, je hebt gekeken naar wat Vadim vertoont en er al of niet dankbaar op gerekend dat je eigen vriendin zich anders gedraagt? Je hebt de verhalen aangehoord over moderne jeugd, nieuwe verworvenheden, maar je weet op een haar wat kan en wat niet kan. Niet veel meer dan ooit. (Ten Harmsen van der Beek 21).

In andere woorden, de bijdragen in *Randstad* worden meestal zonder redactionele uitleg of begeleiding gepresenteerd, terwijl in het jongerentijdschrift *Twen/Taboe* juist het oproepen en/of verkennen van gedeelde kennis, waarden en interesses de hoofdrol speelt, en de genoemde of besproken auteurs, naast andere kunstenaars waaronder Amerikaanse jazz-artiesten en Franse cineasten, hiertoe als middel fungeren. *Twen/Taboe* is gericht op het – direct – aanspreken van een jong publiek met een gedeelde belevingswereld, en kunstzinnige en literaire bijdragen spelen daar een rol in, naast reportages over zaken als mode, politiek, samenwonen en het uitgaansleven, en artikelen met een minder intellectuele inslag als 'Wat mankeert onze ouders?' in het eerste nummer. Het is een echt jongerentijdschrift, waarin een poging wordt gedaan een gedeeld repertoire te construeren, met bijzondere aandacht voor 'hogere' cultuur en literatuur, en voornamelijk gericht op opgeleide jongeren boven de twintig. De toon is luchtig en vaak ludiek, de typografie speels. De meeste bijdragen zijn voorzien van begeleiding in

beeldvorm, van illustraties tot uitgebreide fotoreportages, waaronder foto's van Ed van Elsen en Eddy Posthuma-de Boer. Daarnaast veel, soms paginavullende advertenties voor alles van regenkleding en bh's tot elektrische dekens.

Kortom, de verschillen tussen de twee tijdschriften zijn te groot om van zoiets als een voortzetting van *Twen/Taboe* met *Randstad* te spreken. Gemeenschappelijke factoren zijn de interesse in bepaalde auteurs, jazzmuziek, en gedeelde onderwerpen als seks, maatschappijkritiek en existentialisme. In beide tijdschriften staan artikelen waarin het fenomeen Beatgeneratie wordt behandeld, en vertaalde teksten van auteurs die tot de literaire tak daarvan gerekend worden. De doelstellingen van beide tijdschriften, en de vorm die deze interesse aanneemt, is verschillend.

De aandacht die wordt besteedt aan de Beatgeneratie in *Twen/Taboe*, en de rol die verwijzingen naar de Beatgeneratie hierin spelen, is extra interessant omdat het hier gaat om een van de eerste tijdschriften waarin een zich ontwikkelende Nederlandse jongerencultuur tot uiting komt. Wie waren deze 'Twens' en welke rol speelde de literatuur van de Beats in hun levens?

4.2.1 Een nieuwe generatie lezers

In Hans Righarts *De eindeloze jaren zestig* wordt de ontwikkeling van een jongerencultuur in het naoorlogse Nederland beschreven. Dat deze jongerencultuur relatief later op gang kwam dan in andere Westerse landen – waaronder in het bijzonder de Verenigde Staten – is volgens Righart vooral te danken aan de lang laag gehouden jeugdlonen (132). Eind jaren vijftig begint hierin snel verandering te komen (Righart 132). Werkende jongeren hebben niet alleen steeds meer te besteden, ze hebben ook meer vrije tijd. Tegelijkertijd zorgt de op gang komende ontzuiling ervoor dat traditionele vrijetijdsbesteding in de vorm van deelname aan de verzuilde jongerenclubs snel afneemt, in ruil voor bezigheden als uitgaan. Naast café- en bioscoopbezoek oefenen jazzconcerten halverwege de jaren vijftig een sterke aantrekkingskracht uit op de 'beter verdienende werkende jeugd' (Righart 134). Deze werkende jeugd zou de 'drager van een nieuwe jeugdcultuur' worden (Righart 134). Righart spreekt in deze context van een schakelgeneratie – een groep jongeren die volwassen worden in de jaren vijftig en leeft op het breukvlak van traditie en moderniteit:

Het is een jeugd die gehoorzaam is en tegelijk de eerste tekenen van rebellie vertoont; een jeugd die braaf naar de kerk gaat, maar begint te twifelen aan de traditionele geloofsleer, een jeugd die haar vrije tijd thuis doorbrengt, maar tegelijk verlangt naar snelheid, avontuur en het moderne, door de media aangereikte levensgenot, een jeugd die met zestien jaar nog steeds niet weet waar de kinderen vandaan komen en ook een jeugd die de preutsheid van hun ouders

als benauwend ervaart.

De term schakelgeneratie sluit goed aan bij de gedachte waarmee ik het eerste hoofdstuk afsloot, namelijk dat er tegen het einde van de jaren vijftig in feite twee Nederlanden bestaan: een stabiel, traditioneel, streng verzuild en sterk verkerkelijkt land en achter deze façade gelegen een Nederland van snelle economische en infrastructurele verandering, van een krachtige consumptiedrang en een haast onzichtbaar afbrokkelende traditionele moraal. (135)

Vanaf halverwege de jaren vijftig staat de opkomende jeugdcultuur steeds meer in de publieke aandacht (Righart 146). De media spreekt van nozems, een term die vooral van toepassing lijkt op oudere werkende tieners, veelal laagopgeleide jongeren uit de arbeidersklasse, die zich verplaatsten op brommers en scooters, luisterden naar rock-'n-rollmuziek, graag samenschoolden op straat en in café's en zich naar Amerikaans voorbeeld – met name van idolen als Elvis Presley en James Dean – kleedden in leren jasjes en spijkerbroeken. Door de straat op te gaan ontsnapten ze aan het burgerlijke leven thuis voor de televisie, die in de toenemende welvaart van de late jaren vijftig in steeds meer huishoudens een plaats veroverde, maar door veel jongeren als saai en geestdodend werd ervaren. Tegelijkertijd met de nozems laat ook een groeiende groep scholieren en studenten steeds meer van zich horen:

Soms waren deze jongeren ook al wat ouder dan de nozems en werden ze aangeduid met de - evenals 'teenager' - leeftijdsspecifieke term 'twen'. Hoezeer ze ook mochten verschillen van elkaar, ze waren sámen jong, ze leken sámen een generatie; de nozems nog onbedoeld en nauwelijks gearticuleerd, de twens, iets ouder, geschoolder, de burgerij minder epaterend, maar wel bewuster. (Righart 151)

Eind jaren vijftig neemt de participatie onder jongeren aan het voortgezet onderwijs in Nederland steeds meer toe, en ontstaat naast de nozems deze concurrerende groep beter opgeleide, wat oudere jongeren met hun eigen interesses en ambities, de 'twens' (Righart 151). Het was deze groep jongeren die – wellicht voor het eerst – vertegenwoordigd werden in *Twen/Taboe*:

Het jongerenblad *Twen* (later *Taboe* geheten), dat van november 1960 tot en met mei 1961 verscheen, was de eerste uitdrukking van een meer intellectueel getoonzette jongerencultuur. *Twen/Taboe* was tevens het eerste blad vóór jongeren dat grotendeels ook dóór jongeren gemaakt werd. Het blad richtte zich op jongeren vanaf zestien jaar. *Twen/Taboe* sprak de taal van zijn jonge, geschoolde lezers en stelde zonder taboes vaak controversiële onderwerpen aan de orde. (Righart 151)

Tekenend voor de 'schakelstatus' van de groep geschoolde 'oudere' jongeren waarop *Twen/Taboe* was gericht is de geschiedenis van het ontstaan en de teloorgang van het tijdschrift. Initiatiefnemer André van der Louw had deel uitgemaakt van de verzuilde sociaal-democratische jongerenbeweging, toen hij

kennismaakte met het Duitse *Twen*. Hij wist een uitgever, Heisterkamp, te interesseren voor een Nederlands equivalent op basis van een mogelijke advertentiemarkt, en *Vrij Nederland*, *Het Parool* en *Het Vrije Volk* zorgden voor een belangrijk deel van de financiering. Vanaf het begin waren er echter al 'morele en ethische' zorgen vanuit de uitgever:

Van der Louw was hoofdredacteur en zijn makker Tjepkema nam de rol van redactiesecretaris op zich, maar helemaal zonder chaperonne mocht het tweetal nog niet opereren. Marijke Zweers werd gearacheteerd vanuit hetzelfde kappersblad waarvan Tjepkema de eindredactie verzorgde, Volgens de laatstgenoemde had Zweers tot taak 'ons een beetje te controleren namens de uitgever van het kappersblad want die zag commercieel wel iets in het project, maar had allerlei morele en ethische vrezén'.

Ook *Vrij Nederland*-hoofdredacteur Mathieu Smedts hield als 'ouder en dus bezadigd contactpersoon' een oogje in het zeil. (Righart 152)

Te controversieel mocht het dus niet worden, maar wie het blad doorbladert zal daarin toch genoeg taboedoorbrekend materiaal vinden. Er klinkt kritiek op de oudere generatie, er is aandacht voor seks en samenwonen voor het huwelijk – maar tegelijkertijd is er ook ambivalentie, bijvoorbeeld waar het aankomt op de omarming door de koopkrachtige jongere generatie van een nieuw consumentisme. Er is positieve waardering in de vorm van een modereportage of een artikel over de geneugten van het bezitten van een 'Citroen-Deusjevo' (Schroevens, 62-65). Aan de andere kant klinkt ook (zelf-)kritiek, zoals in het eerder aangehaalde artikel. Het vervolgt:

En het enige wat je voor jezelf hebt weten te redden, zijn de apparences. De uiterlijkheden die overal te koop zijn.

De *twen*-attributen, produkten van een economisch vooral niet te onderschatten *twen*-industrie: de platenspelers en de platen, de fototoestellen, de James Dean-outfits, de Bardot make-up. De stokoude auto's en de gloednieuwe scooters. De boeken à la mode en de krantjes, stikvol half-hidden persuaders: als je dit doet, dat koopt, hoor je er (toch) bij, kijk maar, hij, zij, doen het ook. (Ten Harmsen van der Beek 21).

In hetzelfde nummer wordt druk geadverteerd voor beha's, pockets, platen, Vespa-scooters en hippe Pilastro-wandmeubels.

Dit alles wil niet zeggen dat de redactie nooit de grenzen overschreed van wat volgens de uitgever – en de adverteerders – acceptabel was. Ondanks goede verkoopcijfers – *Twen/Taboe* had een oplage van rond de 25.000 exemplaren – was er regelmatig onenigheid met Smedts over bijdrages die te controversieel zouden zijn. Het artikel 'Barbaren van het Leidseplein' van Simon Vinkenoog in het eerste

nummer (waarover hieronder meer) brengt het tijdschrift al vrij vroeg in de problemen, zoals de oud-redacteuren in een interview beschrijven:

André: 'Dat was eigenlijk onze ondergang. Mathieu Smedts had ons gewaarschuwd. Hij had gezegd: "Jullie moeten je niet identificeren met de groep die in dat artikel wordt beschreven. En om je ervan te distantiëren als redactie moet je een kop toevoegen die luidt: "Portret van een minderheid." Nou, dat vond ik lullig en laf. Daarom deden we het niet.
Almar: 'Achteraf bleek dat fout. Smedts had gelijk – eigenlijk had hij altijd gelijk. De adverteerders schrokken van het artikel en bleven weg.' (Van Opzeeland 7)

Ondanks het succes van het tijdschrift wordt het door gebrek aan advertentie-inkomsten en terugkerende conflicten – die o.a. leidden tot een steeds wisselende samenstelling van de redactie – na vier nummers in 1961 alweer opgeheven (Van Opzeeland 7).

4.2.3 Twens en de Beatgeneratie

Net als de jonge generatie die het vertegenwoordigde bestond ook *Twen/Taboe* dus in zekere zin op een breukvlak tussen traditie en moderniteit – tussen dat wat begin jaren zestig onder een breed publiek acceptabel was, en de nieuwe maatschappelijke en culturele tendensen waarvan steeds meer jonge lezers zich bewust waren. Onder de hoger opgeleide en wat oudere 'twens' uitte deze nieuwe tendensen zich in de interesse voor alternatieve, vrijere manieren van leven, zoals vertegenwoordigd in vooruitstrevende films, literatuur en jazzmuziek. Voor deze groep lijkt te gelden dat zij de Amerikaanse Beatgeneratie, en dan met name Jack Kerouac, als een soort onbereikbaar voorbeeld zagen. Uit het hiervoor al geciteerde artikel van Ten Harmsen van der Beek bijvoorbeeld spreekt een bewondering voor de door Kerouac beschreven levensstijl, vrij van materialisme en burgerlijkheid (een levensstijl die in het artikel overigens aan Kerouac persoonlijk wordt toegeschreven) al wordt deze tegelijkertijd als onhaalbaar ervaren. De typische jongere die in het artikel beschreven wordt, wordt heen en weer geslingerd tussen traditionele verwachtingen en 'nieuwe verworvenheden' (21). Als ze proberen te ontsnappen aan een benauwend, kleinburgerlijk leven, loopt dat uiteindelijk niet goed af: 'Respectievelijk ben je ontslagen, hebt moeten trouwen, je bent teruggelift.' (21).

Naast deze 'mentions' wordt in een aantal van de artikelen in *Twen/Taboe* aandacht besteed aan de Beatgeneratie. Om meer te kunnen zeggen over de betekenis die de Beatgeneratie voor de 'twens' had, volgt hier een korte bespreking van de betreffende bijdragen.

Het gewraakte artikel over de Leidsepleiners wordt interessant genoeg voorafgegaan door een foto van Gregory Corso, Allen Ginsberg en Peter Orlovsky van Eddy Posthuma-de Boer, waarschijnlijk

gemaakt tijdens hun bezoek aan Amsterdam in 1957. In het artikel waarin het wel en wee van een aantal typische 'Leidsepleinjongeren' wordt beschreven is ook terloops aandacht voor hun relatie tot de Beatgeneratie, in de woorden van Vinkenoog:

Stop! We spreken niet over literatuur. Aan de westkust van Amerika, in San Francisco, werd de beat generation geboren, holy barbarians, in de bladzijden van Clellon Holmes, in Allen Ginsbergs 'Howl', maar toen Allen met Gregory Corso en Peter Orlovsky [sic] in Amsterdam was (in '57), zag hij dat het er allemaal ook hier al was. Het café-'existentialisme' van Saint Germain des Prés, de espresso-bar bohème, de frites, de gangs in Amsterdam, Londen, Brussel: het was allemaal één. Daar zaten mensen die iets konden en deden; hipsters zonder enige pretentie; nozems op de loer naar een heibel; pleiners, dijkers – variaties op één thema. (*Twen* 1, 43)

In Vinkenoogs commentaar wordt de Amerikaanse Beatgeneratie (zonder duidelijk onderscheid tussen de literaire stroming en de jeugdcultuur) expliciet vereenzelvigd met de Amsterdamse Leidsepleincultuur. De titel van het artikel 'Barbaren van het Leidseplein' echoot overigens de omschrijving van de Beats als 'holy barbarians'. Er is hier, zo suggereert Vinkenoog, sprake van gelijkgestemden, de Amerikaanse vorm van een beweging die in Nederland tot uiting komt in de Leidsepleinjeugd. De controverserend rond dit artikel doet overigens vermoeden dat het te ver gaat om deze jeugd te vereenzelvigen met het leespubliek van *Twen/Taboe*.

In de volgende nummers van het tijdschrift wordt regelmatig aandacht besteed aan de Beatgeneratie, en dan met name aan Jack Kerouac, die een bijzondere plaats lijkt in te nemen in het culturele blikveld van de twens. In het tweede nummer van (het inmiddels herdoopte) *Taboe* is aandacht voor Kerouac in het kader van een artikel over Gerry Mulligan van Friso Endt, waarin hij verslag doet van zijn ontmoeting met de Amerikaanse jazzsaxofonist. De meeste aandacht gaat echter niet uit naar de muziek, maar naar Mulligans rol in de verfilming van Kerouacs *The Subterraneans*:

Maar eerst dat eerste, het bezoekje aan de toonzaal aan de Weteringschans. Daar werd de 'Subterraneans' getoond, de 'Onderaardsen'. Jack Kerouacs boek was verfilmd, de beatniks – vooruit de nozems – van San Francisco's North Beach zijn op 'wide screen' gezet, 'de dichters, schilders, dromers, bestemd om nieuwe levenswegen te creëren,' 'de jongens die de oude wegen vermijden, zij, de nieuwe Bohemiens' – aldus een stencil van de filmmaatschappij – 'zij leven daar aan de noordkant van Frisco.' [...] Men kan van alles van het boek vinden, behalve dat het vals, onecht, oneerlijk is. En wie met die blik naar het zeer brede doek kijkt, naar de keurige Hollywoodse beatniks van MGM, krijgt lust luid te gillen.

[...]

Maar goed, dat zijn allemaal de filmdollars, die je misschien op de koop toe neemt. Maar ik weiger te accepteren, dat Mardou Fox, die in Kerouacs boek een negermeisje is – en het is bijzonder belangrijk dát ze 't is – voor de lieve bioscoopbezoeker gemetamorfoseerd is in de keurig blanke filmster Leslie Caron. En als tegenover de keurig blanke – en bijzonder mooie – Leslie Caron de heer Gerry Mulligan dan komt optreden met een zwart kruis van ongeveer 60 centimer op de namaaktrui, spelend voor de ex-beatnik, thans dichters- en schildersmissionaris Joshua Hoskins, dan moet je méér dan gillen, dan kun je slechts brullen: Gerry, in godsnaam, waarom heb je dát gedaan? (Endt 71-72)

De rest van het artikel is gewijd aan Endts pogingen Mulligan tijdens een bezoek aan Nederland te spreken te krijgen, met het expliciete doel hem te confronteren met dit verraad. Een bevredigend antwoord krijgt hij niet, en hij concludeert dan ook dat Mulligan zich 'heeft laten kopen' (73). De kritiek op de verfilming betreft naast de 'onechte' wijze waarop de Beatgeneratie wordt voorgesteld, en de christelijke toespelingen, vooral de keuze om de zwarte vrouwelijke hoofdpersoon uit het boek door een blanke actrice te laten spelen – het ultieme verraad aan Kerouacs werk, al wordt het racisme dat hieruit spreekt niet expliciet door Endt aan de orde gesteld¹⁵. Ook interessant is de vereenzelving van de 'beatniks' met nozems aan het begin van het artikel, een vergelijking die wellicht haaks staat op de beschrijving in Vinkenoogs artikel van de Beatgeneratie als een soort Amerikaanse Leidsepleiners, al beschouwt Vinkenoog de 'pleiners', 'dijkers' en andere subculturen wel als 'varianties op één thema'. Hieruit blijkt wellicht hoe vaag de afbakening van verschillende subculturen voor veel tijdgenoten eigenlijk was, en hoe de Beatgeneratie als jongerencultuur in Nederland verschillende connotaties opriep.

Naast de terugkerende vermeldingen van Kerouac en de Beatgeneratie verschijnt in het derde nummer van *Taboe* ook een vertaling van een tekst van Kerouac, 'Bop ontstond, Bop gebeurde', van de hand van Remco Campert. In de beschrijving van de medewerkers worden Kerouac en zijn tekst als volgt geïntroduceerd:

¹⁵ Het probleem van rassendiscriminatie (vooral de stand van zaken in de Verenigde Staten) komt wel in andere artikelen in *Twen/Taboe* ter sprake, bijvoorbeeld in het kader van een artikel over de ontwikkeling van Amerikaanse jazzmuziek ('Jazz in de greep van de mode' in: *Twen* 1, p. 49-52), een bespreking van een plaat van Billie Holiday (in: *Twen* 1, p. 94) en een stuk over de wijk Harlem van Richard Wright ('Harlem. De grootste negerstad van de wereld,' in: *Taboe* 3, 32-33). In alle voorbeelden die ik heb kunnen vinden verzetten de auteurs zich impliciet of expliciet tegen ongelijkheid; ook spreekt uit de artikelen een bijzondere interesse in de cultuur en het dagelijks leven van de zwarte Amerikaanse bevolking. Zo wordt in het artikel over jazzmuziek respectvol gesproken over de 'Afro-Amerikaanse' geschiedenis van de jazz en de historische betekenis ervan voor zwarte Amerikanen (*Twen* 1, p. 51).

Zeven jaar lang heeft onderaardse Jack Kerouac getracht zijn tweede en nu wereldbekende boek *On the road* te verkopen. [...] Zijn eerste boek gaf hij uit in 1950: *The Town and the City*. In dit boek gaf hij een diepere betekenis aan het begrip Beat Generation, de benaming voor een groep vrienden, die, naar hij meent, representatief zijn voor de jonge Amerikaanse generatie, die een groot aantal nieuwe denkwijzen propageren. Hoewel wij in Europa al lang niet meer geloofden (of juist vurig geloven) in de verouderde, gelijke groepsdenkbeelden, werd Kerouac in Amerika beroemd als vooraanstaand, soms verafgood, dan weer verafschuwd nieuwlichter. Hij publiceerde in kranten en tijdschriften, sprak voor radio en televisie en schreef een aantal nieuwe novellen, waarvan *The Subterraneans* [sic] slecht in nogal moeilijk Nederlands vertaald is. De jazz, waarvan Jack Kerouac in dit nummer het ontstaan vertelt, speelt in het leven van de 'beatniks' een belangrijke rol. In het leven van veel *Taboe*lezers ook. (*Taboe* 3, 15)

Over de vertaling van Campert wordt het volgende gezegd: '[Het] was een moeilijke en veel tijd vergende opdracht, want Remco moest dit essay vanaf een plaat, waarop Kerouac zelf monotoon maar boeiend voordroeg, vertalen. Het is een waardevolle verhandeling geworden'. (*Taboe* 3, 15)

Onder het artikel zelf de vermelding 'Bewerkt door Remco Campert' – misschien vanwege de vrijheden die hij zich genoopt zag te nemen in de vertaling van plaat naar tekst. De beschrijving van de vertaalde tekst als 'essay' en 'verhandeling' is ook een kwestie van interpretatie – het stuk komt van de in 1960 uitgebrachte plaat *Readings on the Beat Generation*. In de jaren daarvoor had Kerouac twee andere platen uitgebracht getiteld *Poetry for the Beat Generation* en *Blues and Haikus*, waarop hij composities voordroeg onder begeleiding van jazzmuziek. Het is dan ook de vraag of de 'readings' moeten worden opgevat als lezingen of essays, of als poëzie of proza-composities, een vroege vorm van 'spoken word' wellicht. Poëzie als voordrachtskunst was in 1960 in Nederland echter nog een onbekend fenomeen, wat de stap van 'reading' naar 'essay' wellicht verklaart. Daar zou in de komende jaren onder invloed van voornamelijk Simon Vinkenoog verandering in komen, waarover later meer.

Uit het voorgaande blijkt dat, hoewel in *Twen/Taboe* af en toe zeker ook kritiek klinkt op de Beatgeneratie, en dan met name op het belang dat aan ze gehecht zou worden als voorlopers van de Nederlandse jongerencultuur, er tegelijkertijd sprake is van bewondering voor de anti-materialistische, non-conformistische levensstijl die auteurs als Jack Kerouac beschrijven, en van herkenning, bijvoorbeeld in de voorliefde voor jazzmuziek. Er is hier en daar zelfs sprake van vereenzelviging – van de 'beatniks' met de 'nozems', en van de Beatgeneratie met de Leidsepleiners. Het zich afzetten tegen de interpretatie van de Beatgeneratie als voorbeeld of voorgangers heeft wellicht te maken met de behoefte aan een echt eigen jongerencultuur, die ontworsteld is aan elke, als bevoogdend ervaren

invloed van buitenaf. Het aanwijzen van de Beatgeneratie als gelijkgestemden, liever dan inspiratiebron, past wellicht in deze behoefte aan zowel onafhankelijkheid als groepsvorming.

4.2.4 Kerouac als jeugdsymbool

Als we *Twen/Taboe* als representatief beschouwen voor de groep jongeren die erin vertegenwoordigd zijn, ontstaat gaandeweg ook een steeds beter beeld van de Nederlandse lezers van een auteur als Kerouac. In de vaste rubriek 'Gij in uw klein hoekje' worden bijvoorbeeld in elk nummer een aantal typische *Twen*-lezers geportretteerd. Eén van deze typische 'twens' is Els Schuyt:

Els Schuyt is bijna twintig. Ze heeft een eenvoudige kantoorbaan, verdient tweehonderdvijfentwintig gulden per maand en hoeft op zaterdag niet te werken. Ze begint haar lange weekend doorgaans met uitslapen en vervolgens met lezen [...] Ze maakt per maand ongeveer 150 gulden op, voornamelijk aan pockets (6 of 7 per maand), kleren, uitgaan en patates frites. [...] Aldus Elsje Schuyt, een meisje met adembenemend blauwe ogen, een meisje zonder verrassingen. Als tienduizend meisjes zeggen: 'Ik ben anders,' dan zeggen tienduizend meisjes hetzelfde. (*Twen* 1, 14).

In de beschrijving van de voorliefde voor pockets en de leesgewoontes van Elsje, die dol is op Mulisch en Simenon maar een hekel heeft aan Hugo Claus, is het niet moeilijk het jonge leespubliek van de Reuzenpockets te herkennen. Mulisch, Claus, Schierbeek – de Nederlandse boegbeelden van de Bijreeksen duiken steeds weer op in *Twen/Taboe*, soms in de vorm van een bijdrage, soms in artikelen met een niet-literair onderwerp, een aantal keer in één adem met Kerouac. Waar het de lezers van *Twen/Taboe* betreft behoeven deze namen duidelijk weinig verdere uitleg. Dat het etablissement misschien minder begrip heeft voor een auteur als Kerouac, spreekt in dit geval in zijn voordeel – de verontwaardiging bijvoorbeeld over de Hollywood-adaptatie van *The Subterraneans* versterkt slechts het beeld van Kerouac als literaire held.

Ook de terloopse kritiek op de vertaling van hetzelfde boek 'slecht in nogal moeilijk Nederlands vertaald' hangt misschien samen met een verdediging van Kerouacs visie tegenover een stoffig conformisme. In eerste instantie lijkt het simpelweg betrekking te hebben op het verschil tussen het taalgebruik van Kerouac en het 'moeilijke' Nederlands van de vertaler. Hierin lijkt echter de kritiek door te klinken van *Twen/Taboe*-medewerker Vinkenoog, die de vertaler John Vandenberg in 1960 in een open brief in *Cartons voor Letterkunde* bekritiseert om de manier waarop hij omgaat met Kerouacs taalgebruik (Vinkenoog 1960a, 119). Het gebrek aan kennis bij de vertaler en critici duidt volgens

Vinkenoog zelfs op een stellingname aan de kant van de gehate kapitalistische welvaartsstaat¹⁶. Hoewel deze kritiek heftiger en persoonlijker is dan de korte vermelding in *Twen/Taboe* betreffende het 'moeilijk Nederlands' is duidelijk dat een goede vertaling van Kerouacs proza in de ogen van de makers van *Twen/Taboe* er anders uitziet dan een goede vertaling in de ogen van gevestigde vertalers en critici begin jaren zestig. De vertaling lijkt door Vinkenoog en *Twen/Taboe* indirect te worden afgerekend op het ontbreken van een herkenbare, gedeelde jongerentaal. Kritiek op de vertaling staat in dit geval in zekere zin gelijk aan kritiek op het traditionele culturele etablissement, op de oudere generatie, en aan het benadrukken van een gedeeld gevoel van jong zijn en non-conformisme dat samenhangt met de waardering voor Kerouacs werk. Kritiek leveren op wie Kerouacs taal niet spreekt – vertalers inclusief – is een manier om zich zijn werk toe te eigenen, zich de symbolen eigen te maken van een nieuwe jeugdcultuur.

Duidelijk is dat de Beatgeneratie en met name het werk van Jack Kerouac een niet onbelangrijke rol speelt in het culturele kader van de jongeren – en oudere jongeren – die vertegenwoordigd zijn in *Twen/Taboe*. Deze rol is niet altijd eenduidig, maar wat overheerst is een gedeelde waardering voor de levensstijl die geïdentificeerd wordt met de 'beatniks' en de personages van Kerouac, en met de schrijver zelf. Er is verdeeldheid over de mate waarin de Beatgeneratie een nieuwe of oorspronkelijke beweging vertegenwoordigt; soms wordt beweerd dat de opkomst van een Beatgeneratie in Amerika eerder aansluit bij ontwikkelingen die ook in Nederland en elders al langer gaande zijn, en die tot uiting komen in de jongerenculturen van de nozems en de Leidsepleiners. Maar ondanks enige verdeeldheid over de mate waarin de Beats een voorhoede vertegenwoordigen, is er vooral sprake van herkenning en gelijkgestemdheid. Samen met jazzplaten, Franse *nouvelle vague*-films en de boeken van Mulisch, Claus en Schierbeek behoort het werk van Kerouac voor de *Twen/Taboe* lezers tot een gedeeld referentiekader. De verdediging van Kerouacs werk tegen pogingen om dit in te lijven bij een traditioneel etablissement benadrukken de mate waarin deze jongeren zich met hem en zijn werk identificeren. De leefstijl, opinies en het taalgebruik van zijn personages spelen hierin een belangrijkere rol dan kwesties van literaire stijl of kwaliteit; van een onderscheid tussen de Beatgeneratie als literaire stroming en als jongerencultuur is eigenlijk geen sprake.

In de jaren die volgen op het opheffen van *Twen/Taboe* staat de ontwikkeling van de Nederlandse jongerencultuur niet stil. Righart beschrijft hoe het klasse-onderscheid dat bij de schakelgeneratie nog tot uiting komt in het onderscheid tussen nozems en twens, 'dijkers' en 'pleiners',

¹⁶ Zie paragraaf 5.5 voor een uitgebreide bespreking van Vinkenoogs kritiek op Vandenberg.

in de loop van de jaren zestig – waarin de participatie aan het voortgezet onderwijs steeds meer toeneemt – steeds meer plaats maakt voor nivellering en het ontstaan van een meer homogene tienercultuur. Niet een met ‘hoge’ cultuur sympathiserend tijdschrift als *Twen/Taboe*, maar het legendarische *Hitweek* zal hun interesses en waarden vertegenwoordigen. Een gedeelde waardering voor popmuziek zal deze jongeren sterker verbinden dan literaire voorkeuren. Het werk van de Beatgeneratie en met name Kerouac zal onder veel jongeren nog steeds onverminderd waardering genieten, maar het belang ervan lijkt te verminderen in relatie tot een gedeelde liefde voor de muziek van de Beatles of Rolling Stones. De rol en de interpretatie van het literaire werk van de Beatgeneratie binnen de jonge Nederlandse tegencultuur zal in de loop van de jaren zestig dan ook veranderen, zoals de voorgaande analyse van *Randstad* laat zien, voornamelijk binnen de eind jaren zestig opkomende studentenbewegingen en de hippiebeweging.

5. Jack Kerouac voor het eerst vertaald

In dit en het volgende hoofdstuk zullen de eerste zelfstandige vertalingen van het werk van Jack Kerouac en Allen Ginsberg geanalyseerd worden, met bijzondere aandacht voor die aspecten van de vertalingen, die mogelijk direct of indirect van invloed zijn op de receptie van dat werk in het Nederlandse taalgebied. In dit kader is de vraag naar de interpretatie van de brontekst in de vertalingen interessant. Om een beter beeld te krijgen van deze interpretatie, wordt in de analyses deels gebruik gemaakt van het vertaalkritiekmodel van Lance Hewson. Dit model bestaat in zijn volledige vorm uit zes stappen. Het verzamelen van preliminaire gegevens en het analyseren van de macrostructuur van de tekst valt hier samen met de verzamelde informatie over de vertalers, de totstandkoming van de vertalingen, de selectie en volgorde van presentatie, en relevante peri- en parateksten (Hewson 24-6). De tweede stap in Hewson's model betreft het identificeren van de stilistische kenmerken van de brontekst die de meest voor de hand liggende interpretaties schragen (26). Vervolgens worden typerende passages gekozen voor vergelijking, en wordt het effect van vertaalkeuzes op micro-, meso- en macroniveau geanalyseerd (26-7). Deze onderdelen komen aan bod in paragraaf 5.4 en 6.5, waar de vertalingen worden geanalyseerd om een uitspraak te kunnen doen over eventuele verschillen in de interpretatiemogelijkheden van de bron- en doeltteksten.¹⁷ In 5.4 is daarnaast aandacht voor eventuele opvallende verschillen tussen de vertaling van *The Subterraneans* en van *On the Road*. In het laatste onderdeel van hoofdstuk 5 en 6 komt de kritische receptie van de vertalingen in de Nederlandse pers aan bod. Hiertoe zijn dagbladkritieken uit de periode 1959-1963 (Kerouac) en 1966-1967 (Ginsberg) verzameld met behulp van het digitale boeken-, kranten- en tijdschriftenarchief Delpher¹⁸. Naast een bespreking van de waarden, interesses en conventies die een rol hebben gespeeld in de kritische

¹⁷ In deze analyse wordt geen gebruik gemaakt van de vier door Lawrence Hewson geformuleerde categoriën (27). Dit omdat het hier niet zozeer gaat om de mate waarin het “interpretative potential” van bron- en doeltteksten afwijken; interessanter is de vraag naar mogelijke achterliggende redenen en effecten van de gevonden verschillen in interpretatiemogelijkheden op de receptie van de vertaalde tekst. Ook zal de laatste stap van Hewson's model, het testen van de conclusies op aanvullende passages, in de vergelijkingen in 5.4 en 6.6 niet worden uitgevoerd.

¹⁸ De databank van het digitale boeken-, kranten- en tijdschriftenarchief Delpher bevat ruim twaalf miljoen historische krantenpagina's uit dagbladen uit de periode 1618-1995. Uit de periode na 1945 zijn naast een ruime selectie regionale kranten ook de archieven van *Algemeen Handelsblad*, *De Telegraaf*, *De Tijd-De Maasbode*, *De Tijd*, *Het Vrije Volk* en *De Waarheid* vertegenwoordigd. Vanaf 12 december 2017 zijn ook de naoorlogse uitgaven van *De Volkskrant*, *Trouw* en *Het Parool* gedigitaliseerd, waarmee alle nationale Nederlandse dagbladen uit de betreffende periodes in het archief vertegenwoordigd zijn. Dit sluit niet uit dat er in de periodes 1959-1964 en 1966-1967 mogelijk krantenrecensies zijn verschenen van de betreffende vertalingen die niet in het archief beschikbaar zijn en daarom aan mijn aandacht zijn ontsnapt. Bij het bespreken van de gevonden resultaten dient dit in gedachten gehouden te worden.

receptie, zal hier ook geprobeerd worden een antwoord te geven op de vraag naar de invloed van de 'vertaalinterpretatie' op de kritische receptie van de vertalingen door recensenten.

In dit hoofdstuk staan de eerste twee integrale vertalingen van Jack Kerouacs werk centraal, *De onderaardsen* ('The Subterraneans') en *Op weg* ('On the road'), die respectievelijk in 1959 en 1961 verschenen bij De Bezige Bij. De twee romans werden vertaald door een van de stervertalers van de jaren zestig, John Vandenberg, die in 1963 ook de laatste Kerouacvertaling van dit decennium voor de Bij op zich zou nemen: *De Dharma schoolers* ('The Dharma Bums'). Hoewel alledrie vertalingen een ruime bespreking verdienen, was een volledige vergelijkende analyse helaas niet haalbaar. De vertaalanalyse in 3.4 is daarom beperkt tot passages uit *De onderaardsen* en *Op weg*, en ook in de rest van dit hoofdstuk zal de aandacht vooral uitgaan naar de eerste twee vertalingen.

5.1 John Vandenberg

De vertaling van *On the road* was, hoewel veruit zijn meest bekende roman, opvallend genoeg niet het eerste werk van Jack Kerouac dat in Nederlandse vertaling verscheen. In 1959 viel die eer te beurt aan de novelle *De onderaardsen* (vertaling van *The Subterraneans* uit 1958), dat in een vertaling van John Vandenberg verscheen in de Literaire Pocketreeks. In de jaren vijftig, maar vooral zestig was Vandenberg een vooraanstaand vertaler van Engelstalige literatuur die voor de Bezige Bij heel wat belangrijke vertalingen verzorgde:

John Vandenberg was het pseudoniem van vertaler Jan Hendrik Willem Schlamilch (1906–1986). Hij maakte veel belangrijke vertalingen (ongeveer zestig boeken), schreef recensies en artikelen over literatuur, onder andere in *Perspectieven*, en was volgens zichzelf een 'man met een missie', die 'zich afsloofde voor de moderne Amerikaanse surrealist, een Anaïs Nin, Patchen, Michael Fraenkel en [...] Henry Miller' (in een brief aan F. Bordewijk, 6 oktober 1948). (Naaijken)

Zijn vertaling (in samenwerking met Apie Prins) van Faulkner's *Uitvaart in Mississippi (As I Lay Dying)* in 1955 rekt Boumans in *Hoger Honing* tot een van de meest noemenswaardige vertaalde uitgaves van de Bij in dat decennium. Andere belangrijke vertalingen zijn *Tropic of Cancer* van de al eerder aangehaalde Henry Miller, in 1962, en in 1969 *Ulysses* van James Joyce, een prestatie waarvoor hij de Nijhoffprijs ontving (Naaijken).

Over Vandenberg's vroege leven en loopbaan is weinig informatie beschikbaar. Duidelijk is dat hij eind jaren veertig begint met vertalen, in eerste instantie gaat het daarbij om Henry Miller

(Naaijken). Hij is op dat moment 'reader' ofwel lector bij de progressieve uitgeverij De Driehoek, waartoe ook het blad *Perspectieven* (vóór 1947 *Perspectieven op een wordende cultuur* geheten) behoort. Naast kritieken en tenminste één vertaling – van Henry Miller – voor *Perspectieven* (1934-1952) schrijft Vandenberg begin jaren vijftig ook artikelen over Amerikaanse literatuur voor *De Gids*. Hij schrijft boeken over Amerikaanse uitdrukkingen, *Americana: zo spreekt Amerika* (1947) en *Lexicon van het moderne Amerikaans* (1950). Zijn eerste gepubliceerde vertaling betreft Henry Millers *Wisdom of the Heart*, als *De wijsheid van het hart* bij De Driehoek in 1949 verschenen. In de daaropvolgende jaren vertaalt hij uiteenlopende Amerikaanse romans, waaronder een aantal detectives van Dorothy Sayers, en non-fictieboeken voor Bruna. Onder de literaire projecten is in de vroege jaren een bloemlezing uit het werk van Kenneth Patchen, samengesteld en vertaald door Vandenberg met een inleiding van Henry Miller (De Driehoek, 1950). In 1955 volgt dan *Uitvaart in Mississippi* van Faulkner, een duvertaling met Apie Prins, die in 1951 voor de Wereldbibliotheek Faulkners *Intruder in the dust* vertaalde. In de jaren zestig vervolgens groeit de vertaalbibliografie van John Vandenberg exponentieel, met naast vanaf 1959 zijn vertalingen van Kerouac meer titels van o.a. Miller en Faulkner, Ernest Hemingway en James Joyce.

Dat een vooraanstaand en bij de Bij gewaardeerd vertaler als Vandenberg de taak op zich nam om *The Subterraneans* te vertalen laat zien dat het nodige belang werd gehecht aan Kerouac als auteur, in ieder geval bij de Bezige Bij. Als vertaler van Henry Miller moet Vandenberg eveneens een logische keuze hebben geleken om Kerouac werk te vertalen; in de vroegste kritieken van Kerouacs werk wordt hij immers meerdere malen met Miller vergeleken, onder andere door Jacques den Haan. Onduidelijk is wie het werk van Kerouac aandroeg voor vertaling. Mogelijk hebben hierin Bij-adviseur Adriaan Morriën en zijn *Litterair Paspoort*-collega Den Haan een rol gespeeld. Den Haan speelde ook een belangrijke rol bij het onder de aandacht brengen van het werk van Miller. Naast Morriën was ook Remco Campert, die de vertaling van Kerouac in *Twen/Taboe* verzorgde, lid van de adviescommissie van de uitgeverij. Deze twee leden van de adviescommissie hadden in ieder geval waardering voor het werk van Kerouac en de Beatgeneratie.

Jammer is dat Vandenberg zelf geen beschouwingen over Kerouac geschreven lijkt te hebben, te meer omdat dit wel het geval is waar het bijvoorbeeld gaat om William Faulkner en Kenneth Patchen (in *De Gids*), Henry Miller (in *Perspectieven*, *De Gids* en *De kleine biografie van Henry Miller*, dat in 1961 verscheen bij Ad. Donker) en James Joyce (in *De Gids* en in *Aantekeningen bij James Joyce's Ulysses* en zijn dankwoord bij het in ontvangst nemen van de Nijhoffprijs). Was de reden hiervoor een gebrek aan

enthousiasme voor het werk van Kerouac? Gezegd moet worden dat Vandenberg's kritische werk in de loop van de jaren vijftig steeds meer afneemt, naarmate zijn werk als vertaler toeneemt (op de bovengenoemde publicaties over Miller en het begeleidende boekje bij *Ulysses* na). Het is mogelijk dat Kerouac pas ten tonele verscheen toen Vandenberg zijn aandacht al grotendeels verlegd had van het schrijven over Amerikaanse literatuur naar het vertalen ervan. Hoe dan ook is moeilijk te achterhalen hoe Vandenberg persoonlijk dacht over het werk van de Beatgeneratie en Jack Kerouac in het bijzonder. Een enig aanknopingspunt vormt een korte bijdrage van zijn hand aan de flaptekst van *De onderaardsen*:

De onderaardsen is de geschiedenis van de 'onderaardsen' of de 'beat generation' in Amerika, de jongste groep jeugdigen die met een bijnaam de geschiedenis in gaat, stellig geen 'nozems', doch veeleer intellectueel en geheel verzonken in somberheid. Een leven, dat bestaat uit literatuur, drank, narcotica, promiscueuze meisjes en veel bop muziek. Dit alles geschreven in een taal die de hunne is en die ook zoveel mogelijk in de vertaling is gehandhaafd, geen Engels en geen Amerikaans, en vooral geen syntaxis, een constant gebruik van dezelfde adjectieven die vooral somberheid en droefheid aanduiden en veel stopwoorden – een onderaardse taal.

Uit de nadruk op somberheid als kenmerkend voor het fenomeen Beatgeneratie spreekt op het eerste gezicht weinig enthousiasme; het lijkt ook niet aan te sluiten bij de eerder door Den Haan, Morriën en Vinkenoog geprezen 'levenslust'. De omschrijving 'de jongste groep jeugdigen die met een bijnaam de geschiedenis in gaat' doet het lijken alsof Vandenberg het belang van de Beatgeneratie wil relativiseren. Ook al is Vandenberg nergens expliciet negatief over het werk van Kerouac, er spreekt weinig bewondering uit de nogal droge kenmerking van zijn schrijfstijl: 'vooral geen syntaxis, een constant gebruik van dezelfde adjectieven [...] en veel stopwoorden'. Desondanks zegt Vandenberg recht te hebben willen doen aan de eigenheid van deze 'onderaardse taal'. De indruk is die van een vertaler die zich professioneel opstelt, maar niet echt tot de voorvechters van Kerouac gerekend kan worden, zoals hij dat wel was in het geval van Faulkner, Joyce en Miller.

5.2 Totstandkoming en selectie

Waarom juist *The Subterraneans* gekozen werd voor een eerste Nederlandse Kerouac-vertaling, en niet het een jaar eerder in 1957 verschenen *On the Road* – dat tot 1961 op een eerste vertaling zou moeten wachten – is ook enigszins een raadsel. Een mogelijke verklaring is een grotere waardering voor *The Subterraneans* onder sommige van de betrokken actoren. Uit de vroegste kritiek van Jacques den Haan is in ieder geval bekend dat hij *The Subterraneans* verkoos boven *On the Road*; een fragment uit de

betreffende kritiek is misschien niet voor niets op de achterflap opgenomen. Een andere mogelijke verklaring is dat de Nederlandse receptie van het Engelstalige *On the Road* en opzichte van *The Subterraneans* enige vertraging opliep. De eerste druk uit 1957, een hardcovereditie van Viking Press, lijkt het Nederlandse publiek niet of nauwelijks bereikt te hebben. De vroegste Nederlandse bespreking die ik heb kunnen vinden, van Jacques den Haan, dateert uit 1958, de eerste vermelding van het boek in een Nederlands dagblad – *De Leeuwarder Courant* – van oktober 1958. Alle kritieken uit deze periode zijn gebaseerd op de goedkopere Amerikaanse pocketeditie van Signet die in september 1958 verscheen. *The Subterraneans* daarentegen verscheen in 1958 wel gelijktijdig als hardcover en pocket bij Grove Press, waardoor de internationale verspreiding mogelijk sneller verliep dan in het geval van *On the Road*.

Hoe dan ook is het in 1961 de beurt aan *Op weg*, Literaire Reuzenpocket 14, de eerste Nederlandse vertaling van *On the Road* en bovendien de eerste vertaalde titel in de Reuzenpocketreeks. In 1963 volgt het eveneens door Vandenberg vertaalde *De Dharma schoolers*, nummer 53 in de Literaire Reuzenpockets (een vertaling van *The Dharma Bums*, 1958). Hierna blijft het bijna een decennium lang akelig stil op vertaalgebied waar het op Kerouac aankomt: pas vanaf 1972, drie jaar na zijn dood, zullen er nieuwe werken in Nederlandse vertaling worden uitgegeven, maar niet door de Bezige Bij, en niet in de Reuzenpocketreeks.

Hoewel er in de periode na 1963 geen nieuwe vertalingen van Kerouac verschijnen bij de Bij, en er geen meer zullen verschijnen van de hand van John Vandenberg, betekent dat echter niet dat de drie eerdere vertalingen geen commercieel succes waren: *De onderaardsen* kende vijf herdrukken tot en met de laatste, zesde druk in 1974, *De Dharma schoolers* werd eveneens tot 1974 drie keer herdrukt (de 3^e en 4^e druk verschenen onder de titel *Dharma tuig*), en *Op weg* kende maar liefst 8 drukken in totaal. De achtste en laatste druk van deze vertaling verscheen in 1981; in 1988 zou een hervertaling verschijnen van de hand van Guido Golüke.

5.3 Peri- en Parateksten

In tegenstelling tot *Proef m'n tong in je oor*, de bloemlezing uit het werk van Allen Ginsberg, is in de vertalingen van Kerouac sprake van weinig omringende peri- en parateksten. Noch in *De onderaardsen*, noch in *Op weg* is sprake van een inleiding, nawoord of noten. Het abstracte omslagontwerp van Karel Beunis past geheel in de moderne stijl van de Literaire Pockets en Reuzenpockets, maar is daarmee niet

heel veelzeggend voor de manier waarop deze werken individueel worden gepresenteerd¹⁹. De enige aanvullende teksten waardoor de vertalingen worden begeleid zijn in dit geval de flapteksten. Achterop *De onderaardsen* neemt deze de vorm aan van twee lange citaten, de eerste uit de al eerder besproken kritiek van Jacques den Haan in *Litterair Paspoort*, de tweede de hierboven geciteerde bijdrage van vertaler John Vandenberg. Van de twee is het citaat van Jacques den Haan veruit het meest enthousiast. Opvallend is dat waar Vandenberg sterk de nadruk legt op de 'somberheid' en stuurloosheid van de personages, Jacques den Haan juist spreekt over subtiliteit en vertedering:

The Subterraneans is de liefdesgeschiedenis van Leo Percepied – als Jack Kerouac zelf een Canuck (Franse Canadees) en een schrijver – en het veel jongere negermeisje 'heartbreakable Mardou'. Mardou is, mede door haar huidskleur, seksueel sterk geremd. Het opheffen van die remmingen, het reiken naar ook ander dan lijfelijk contact door het vertellen en aanvullen van elkanders dromen en door telepathische experimenten heeft Kerouac op heel subtiele wijze weten te beschrijven, verfijnd en vertederd. Ook die vertederingen, althans op literair niveau, zijn zeldzaam in de Amerikaanse literatuur en het briefje van Mardou, dat Leo Percepied ook al 'hartbrekend' vindt, is eigenlijk de eerste Amerikaanse liefdesbrief, die ik ooit gelezen heb.

De lovende woorden van Den Haan en zijn interpretatie van de roman als verterende liefdesgeschiedenis contrasteren met het sombere beeld van Vandenberg. Het lijkt haast alsof de twee flaptekstschrijvers allebei een andere roman voor ogen hebben. In feite worden hier twee groepen lezers aangesproken. De eerste bestaat uit (potentiële) Kerouac-fans met gedeelde waarden waar het aankomt op onderwerpen als seksualiteit en racisme, en een interesse in vernieuwende literatuur en 'telepathische experimenten'. De tweede groep omvat nieuwsgierige lezers met een conservatievere houding, die worden geprikkeld door de belofte van een inkijk in een controversiële levenswijze.

Onduidelijk is wie de flaptekst schreef voor *Op weg*, maar het beeld dat hierin wordt geschetst van Kerouacs roman ligt in de lijn van de interpretatie van *De onderaardsen* door Vandenberg. De eerste zin laat er geen twijfel over bestaan:

Dit dan is de bijbel der Beatniks, de geschiedenis en omzwervingen van hun 'heiligen'. Het boek geeft een volkomen afspiegeling van alles wat 'beat' wil zeggen, de 'leer' van deze vreemdssoortige sekte van jongeren van alle leeftijden. Gedurende de zwerftochten, liftend en in eigen of gestolen auto's, leren we niet alleen een groot stuk Amerika kennen, maar nemen we

¹⁹ Karel Beunis, de vaste vormgever van de literaire pocketreeksen, baseerde zijn abstracte ontwerpen op illustraties van de beeldend kunstenaar Jaap Juncurt. Lisa Kuitert beschrijft hoe dat in zijn werk ging: 'Meestal maakte hij tien of twaalf omslagen in een keer, waar hij dan pas later de titels bij zocht [...] Lubberhuizen wilde de omslagen altijd even keuren en wees er dan willekeurig een af, zonder te zeggen waarom' (2004, 104).

tevens kennis van al wat typerend voor de beatnik is: zijn geloof in eigen ik, dat geen emoties kent, anti-intellectueel is, a-sociaal en a-moreel, dat geen enkele vaste verbinding wenst aan te gaan, geen norm aanvaardt, niets moet hebben van al wat op handel, materieel gewin en maatschappelijke belangen lijkt. Beter dan welk sociologisch werk, of welke professorale vertogen over dit vraagstuk, geeft deze onorthodoxe roman van Kerouac, inzicht in dit verschijnsel. Dit in eigen idioom geschreven boek is, evenals Kerouac's eerder gepubliceerde roman, *De Onderaardsen*, door John Vandenberg vertaald.

Bovenstaande beschrijving is wel een stuk prikkelender en sensationeler dan het tekstje van Vandenberg bij *De onderaardsen*, maar in beide gevallen geldt dat de tekst als sociaal document wordt voorgesteld, dat de lezer inzicht kan bieden in het fenomeen 'beatnik'. Vooral op de flaptekst van *Op weg* lijkt de uitgever zich te willen distantiëren van de inhoud van de roman en de daarin vertegenwoordigde waarden, door de roman expliciet als 'sociologisch werk' voor te stellen. Hiermee lijkt de flaptekstschrijver te anticiperen op de interesses en waarden die leven in een groot deel van de Nederlandse maatschappij, en die op dat moment nog in belangrijke mate de literaire dagbladkritiek overheersten.

In de periode die loopt vanaf het einde van de oorlog tot en met het begin van de jaren zestig is er sprake van een kloof 'tussen de nieuwe literatuur, die zonder uitzondering a- of antireligieus was, en de kritiek die voor een groot deel nog op de zuilen berustte' (Anbeek 1999, 184). Hoewel in de pers begin jaren zestig al tekenen van de toenemende ontzuiling te bekennen waren, speelt de morele waarde van een boek voor literaire critici nog steeds een belangrijke rol. Zeker in kranten met een christelijk signatuur, maar ook in niet-confessionele dagbladen werden boeken gerecenseerd vanuit een levensbeschouwelijke invalshoek (Anbeek 1999, 220-21). Deze bepaalde in het geval van christelijke dagbladen niet alleen hoe, maar vaak zelfs wat er gerecenseerd werd. Zo was bij het Rooms-Katholieke *De Tijd* nog tot 1966 een kerkelijke censor in dienst. Boeken die op morele gronden sterk waren afgekeurd door de katholieke 'informatiedienst' IDIL (die tot 1970 bestond) werden in *De Tijd* niet gerecenseerd (M. Smit 31). Ook zelfcensuur speelde een rol; in het protestantse *Trouw* bijvoorbeeld, waarvan het leespubliek in 1961 nog voor 72 procent uit gereformeerden bestond en maar 2 procent van de lezers niet protestants was (M. Smit 44-45).

In dit licht is de wijze waarop *De onderaardsen* en *Op weg* in de flapteksten worden gepresenteerd strategisch. Door zich te distantiëren van de inhoud van *De onderaardsen* en *Op weg* anticipeert de uitgever op morele bezwaren. Door *Op weg* expliciet als 'sociologisch werk' voor te stellen wordt bovendien ingespeeld op de zorgen die begin jaren zestig in de conservatieve media leven

rond de opkomende jongerencultuur. Zo probeert de uitgever de interesse in Kerouacs werk in de Nederlandse pers te stimuleren.

Dat de angst om een grotendeels conservatief-christelijk publiek voor het hoofd te stoten in de periode 1959-1961 niet ongegrond was, laat ook de geschiedenis van *Twen/Taboe* bijvoorbeeld zien. In de hieropvolgende jaren zullen snelle omwentelingen zorgen voor een vrijere, ontzuiilde pers, en met de groeiende openheid zal De Bezige Bij de controverses steeds minder gaan schuwen (zoals de discussie rond *Ik Jan Cremer* en de marijuanaprocessen van Simon Vinkenoog bijvoorbeeld illustreren). Maar in de presentatie van de eerste Kerouac-vertalingen spelen de verwachtingen en conventies van een verzuiilde literaire kritiek nog een belangrijke rol.

5.4 De vertalingen

In de flaptekst van *De onderaardsen* benoemt Vandenberg een aantal van de volgens hem belangrijkste stilistische elementen van Kerouacs proza. Verwijzend naar de 'beat generation' noemt hij deze: 'een taal die de hunne is en die ook zoveel mogelijk in de vertaling is gehandhaafd, geen Engels en geen Amerikaans, en vooral geen syntaxis, een constant gebruik van dezelfde adjectieven die vooral somberheid en droefheid aanduiden en veel stopwoorden – een onderaardse taal'. Wat betreft de woordkeuze vallen inderdaad een aantal terugkerende woorden en termen op. Sommige daarvan, met name adjectieven, neologismen, en onomatopoeën, lijken uniek voor het taalgebruik van het hoofdpersonage en de verteller, de schrijver Leo Percepied, zoals 'heartbreakable' om zijn grote liefde Mardou te omschrijven of samentrekkingen als 'greatbooks' en 'younglovers', en het gebruik van adjectieven als zelfstandig naamwoord ('for her amaze', 'soulless loveless bleak'). Weer andere woorden lijken te behoren tot de taal van 'de onderaardsen', waaronder eufemismen voor seks en seksuele handelingen en termen die betrekking hebben op ras, seksuele geaardheid en drugs, maar ook woorden die in wisselende betekenis lijken te worden gebruikt en waarvan de precieze betekenis vaak uit de context moet worden afgeleid: zo kan het terugkerende werkwoord 'to make it' verwijzen naar seks, maar in een aantal gevallen ook naar 'succes' op andere gebieden. Deze woorden lijken hun oorsprong te vinden in een gedeelde jongerentaal. Wat opvalt aan de korte beschrijving van Vandenberg is dat deze geen onderscheid lijkt te maken tussen het taalgebruik van de vertelstem en dat van de personages onderling.

Daarnaast heeft Vandenberg het over een 'gebrek aan syntaxis'. Aan de zinsbouw in *The Subterraneans* valt inderdaad op dat die over het algemeen fragmentarisch is, met veel gebruik van gedachtestreepjes, afgebroken zinnen, en herhalingen. Als lezer volg je de meanderende gedachten van de vertelstem, die in zijn associaties vaak van heden naar verleden springt, en wiens gedachten elkaar snel kunnen opvolgen in fragmentarische passages die een indruk van vaart en frenetiek geven, om vervolgens weer af te remmen. In het door Vinkenoog vertaalde 'Abstractie in poëzie' spreekt Allen Ginsberg over 'een ritme op variabele basis, een eindeloos geluid' en over 'het fundamentele spontane ritme dat Kerouac ontdekte'. In Amerika zou waar het om Kerouac gaat 'spontaneous prose' een veelgehoorde term worden. Als Ginsberg – in Vinkenoogs woorden – het heeft over 'organisch proza bebop gewauwel' verwijst hij hiermee naar een belangrijke inspiratiebron voor Kerouacs schrijfstijl, de experimentele jazzmuziek. Naast de grote rol die deze muziek speelt in het leven van zijn personages is de invloed van helden als Charlie Parker en Gerry Mulligan ook merkbaar in het variabele ritme van Kerouacs zinnen en de rol die herhalingen, alliteratie, lange reeksen adjectieven en onomatopoeie hierin spelen, waarmee het variabele tempo en de klanken van experimentele 'bebop' worden nagebootst.

Hoewel veel van de stilistische kenmerken in *The Subterraneans* ook herkenbaar zijn in *On the Road*, is de laatste stilistisch gezien een stuk 'traditioneler', met veel meer volzinnen en slechts sporadisch gebruik van gedachtestreepjes, herhalingen, adjectieven, klankeffecten en neologismen. Waar het verhaal van *On the Road* zich chronologisch ontvouwt en de personages van de oostkust naar de westkust van de Verenigde Staten zwerven en terug, zigzagt de verteller in *The Subterraneans* door een mentaal landschap waarin heden, verleden en toekomst elkaar afwisselen. Ook wordt de stijl van *On the Road* gedurende het verhaal wat rustiger, als hoofdpersoonage Sal Paradise steeds meer begint te beseffen dat de levensstijl van zijn vriend en voorbeeld Dean Moriarty misschien niet voor hem is weggelegd, als zijn verafgoding van Dean plaatsmaakt voor een vriendschap op gelijke basis en hij met horten en stoten afstand neemt van het leven 'op weg'.

De stilistische verschillen tussen de roman en novelle kunnen misschien deels verklaard worden door het feit dat *On the Road* werd geschreven in 1951, met behulp van dagboekantekeningen die teruggingen op de jaren veertig; daarmee kreeg de roman minstens twee jaar eerder vorm dan het veel experimentelere *The Subterraneans*. In 1953 had Kerouac zijn 'spontaneous prose' inmiddels verder ontwikkeld. Wel even prominent aanwezig in *On the Road* is het unieke taalgebruik van de personages met de uit de afro-amerikaanse jazzscene ontleende woorden en straattaal-elementen. Ook is dit de eerste roman van Kerouacs hand waarin hij het woord 'beat generation' gebruikt als beschrijving van de

jonge bohemiens van New York en San Francisco en waarin hij een aantal pogingen doet om aspecten van deze term te verklaren.

Om meer te kunnen zeggen over Vandenberg's interpretatie van Kerouac's stijl heb ik zijn vertaalkeuzes met betrekking tot de hierboven genoemde stilistische kenmerken op microniveau geanalyseerd in een aantal representatieve passages uit de eerste twee vertalingen van zijn hand. Omdat een hoofdstukindeling in *De onderaardsen* ontbreekt heb ik in dat geval gekozen voor passages die het meest een 'geheel' lijken te vormen en waarin zoveel mogelijk van de hierboven benoemde elementen aan bod komen. Het gaat om een tweetal passages. De eerste loopt vanaf het begin (pagina 5 in de vertaling) tot en met pagina 15 '... nu eigenlijk was'. Hierin wordt een poging gedaan een definitie te geven van de 'onderaardsen'. De tweede is een fragment uit het midden van de novelle, in de vertaling vanaf pagina 84 'Op deze treurige zondag...' tot en met pagina 97 '... het is me ernst!'; hierin verhaalt Leo achtereenvolgens van zijn beste, en zijn meest treurige herinneringen aan zijn relatie met Mardou, en volgt de lezer vanuit zijn oogpunt allerlei sleutelmomenten in hun liefdesverhouding. Uit *Op weg*, dat uit vijf delen bestaat met een wisselend aantal hoofdstukken per deel, heb ik drie passages gekozen die me representatief leken voor het 'stilistische verloop' van de roman; het iconische eerste hoofdstuk uit deel 1, hoofdstuk vier uit deel 2, waarin Sal een wild oudejaarsweekend meemaakt met jazzmuziek en zich voor het eerst een beetje verwijderd voelt van de levensstijl van zijn vrienden, en het eerste hoofdstuk uit deel 4, waarin hij inmiddels in rustiger vaarwater terecht is gekomen en zich steeds bewuster lijkt van een afstand tussen hem en Dean. Daarnaast leek het waardevol om na te gaan wat er met de verschillende instanties van de term 'beat' of 'beat generation' is gebeurd in de vertalingen van Vandenberg.

5.4.1 Register

Met betrekking tot de woordkeuze valt aan beide vertalingen op dat het register in het algemeen hoger ligt dan in de brontekst. Zo kiest Vandenberg ervoor het woord 'party' in de meeste gevallen te vertalen met 'fuij'. Waar bijvoorbeeld in *The Subterraneans* wordt gesproken over 'Greta Garbo parties at dawn' is in de vertaling van Vandenberg sprake van 'Greta Garbo-fuiven bij het kriecken van de morgen' (OA²⁰ 7). 'Though' of 'tho' wordt regelmatig het veel formelere 'ofschoon' (OA 8, 87, OW²¹ 5,8). Ook in andere gevallen doet de woordkeuze van Vandenberg 'keuriger' aan dan de informele formulering in de brontekst. Zo kiest hij vaak voor constructies met 'heus' die enigszins verouderd

²⁰ OA = *De onderaardsen*

²¹ OW = *Op weg*

aandoen wanneer ze in de mond worden gelegd van een jong, 'hip' personage. Waar een zin in *The Subterraneans* begint met 'In fact baby' begint deze in de vertaling met 'Heus kindje'. Opvallend in deze context is ook de keuze om, waar de verteller aan het begin van *The Subterraneans* de lezer aanspreekt, het in het Engels neutrale 'you' te vertalen met het formele 'u' (OA 5). In *Op weg* gebruikt Vandenbergh regelmatig het woord 'men' waardoor de toon van de Nederlandse tekst formeler aandoet dan die van de Amerikaanse. Andere voorbeelden: voor 'a big blue baby' kiest Vandenbergh 'een onnozele hals' (OA 8), 'honest humilities' wordt 'gemeende ootmoedigheid' (OA 13), voor 'so cutely' gebruikt de vertaler 'o zo keurig' (OA 85), een 'fling' wordt een 'dolle tijd' (OW 10) en 'at the drop of a hat' wordt 'van stonde af aan' (OW 9).

In een aantal andere gevallen kiest Vandenbergh ervoor informeel Amerikaans taalgebruik te vertalen met 'platte' Nederlandse woorden en uitdrukkingen:

BT

moreover they're afraid I'll suddenly become a hoodlum anyway and slug them and break things

DT

bovendien zijn ze bang dat ik ten slotte toch plotseling een bandiet wordt en ze op hun duvel kom en de boel kort en klein ga slaan (OA 13)

Een ander voorbeeld zijn de terugkerende woorden 'guy' – vertaald als 'knul' (OW 5) – en 'buddy' – 'makker', 'vriendje' en 'maat' (OW 8, 9, 12, 236). In *Op weg* wordt 'nutty' vertaald met 'krankjorum' (OW 11) en 'I didn't have a dime' wordt 'Ik had geen sou' (OW 117). De vraag is hoe geloofwaardig dit taalgebruik, ook in de tijd waarin de vertalingen verschenen, in de doelteksten is wanneer dit in de mond wordt gelegd van een verteller of een of een personage die tot een groep jonge Amerikaanse bohemiens behoort. Zo wordt het in de dialogen veel voorkomende stopwoord 'man' bijna altijd met 'kerel' vertaald, een woord dat een beetje kunstmatig aandoet waar het bijvoorbeeld in *Op weg* door de manische oplichter en vrouwenversierder Dean Moriarty wordt gebruikt:

BT

"Yes! That's right! Wow! Man!" and "Phew!"

DT

"Ja! Zo is het! Geweldig! Kerel!" en 'Gossie!' (OW 8)

De combinatie van woorden met een relatief hoog register met 'platte' woorden en uitdrukkingen die hier en daar wat volks aandoen tot gevolg dat het taalgebruik van de personages in *De Onderaardsen* en *Op weg* een kunstmatige indruk maakt. Dat de keuze voor bepaalde woorden en uitdrukkingen ook al in

de jaren zestig als problematisch ervaren wordt door sommige lezers zal blijken uit de kritische reacties op de vertalingen die in de hierop volgende paragraaf besproken worden.

5.4.2 'Ondergronds' taalgebruik

Beide bronteksten bevatten ook een ruime hoeveelheid voorbeelden van woorden die uniek lijken voor het taalgebruik van de 'ondergrondse' personages onderling. In sommige gevallen moet de precieze betekenis van deze termen uit de context worden afgeleid, maar vaak dienen ze als graadmeter van iemands 'insiderschap'; ze maken deel uit van een jongerentaal. Regelmatig terugkerende voorbeelden van dit soort woorden zijn 'hip' of 'hep', 'to dig [someone/something]', en 'to make it [with someone]', naast incidenteel gebruikte termen als 'swank', 'cool', 'pad', 'blasting', 'gang', 'bugged' en 'chick'. Ook bepaalde stopwoorden worden met name in dialogen veel gebruikt: 'man', 'like' of 'but like', 'some kind of' en 'and all'. Aan de strategie van Vandenberg met betrekking tot deze elementen valt op dat hij in allebei de vertalingen meestal voor een omschrijving kiest. Deze reflecteert zijn interpretatie van de betekenis van het woord in de specifieke context waarin het voorkomt. Zo wordt 'hip' of 'hep' afwisselend vervangen door 'wereldwijs' (OA 5) en 'bij de tijd' (OA 14, 89), 'unhiplike' vertaald als 'achterlijk' (OA 13), een 'hip sneer' als 'die grijns van wat-weten-julie-ervan' (OW 11) en 'hepness' met 'levendigheid' (OA 89). Als Leo Percepied, het hoofdpersonage van *The Subterraneans*, het in de brontekst heeft over 'advanced chords [which] were hep wise to bop' is in de vertaling te lezen: 'progressieve akkoorden [...] die echt bij bop hoorden' (p. 86). Hetzelfde geldt voor het door de personages vaak gebruikte 'to dig [it/them]', dat een zeer variabele betekenis lijkt te hebben. Het wordt afwisselend vertaald met variaties op 'iemand leren kennen' (OA 9), 'erachter komen wat iets is' (OA 15), 'alles in zich opnemen' (OA 14, OW 9), 'aankijken' (OW 9), 'observeren' (OW 120), 'kijken' (OW 237), en als 'Moet je zien!' (OW 235). In dit geval kiest Vandenberg interessant genoeg telkens voor woorden die met kijken of met onderzoeken te maken hebben, en niet zozeer met 'sympathiek vinden', een betekenis die in sommige gevallen evenzeer in de brontekst geïmpliceerd lijkt te worden. In sommige gevallen liggen de keuzes van Vandenberg in de lijn van wat eerder is opgemerkt met betrekking tot het register. Een 'gang', een woord dat in *On the Road* iemands vriendengroep aanduidt, wordt in *Op weg* stevast een 'troep' (OW 10, 119, 120, 121), 'swank' wordt 'luisterrijk' (OA 8), en 'chick' wordt 'griet' (OW 5) of 'grietje' (OA 97). Interessant is dat in de twee bronteksten verschillend wordt omgesprongen met het woord 'cool'. In *De Onderaardsen* wordt 'cool generations' vertaald met de omschrijving: 'de nieuwe generatie is een onbewogene' (OA 15). In de door mij bestudeerde hoofdstukken uit *Op weg* komt het woord twee keer voor, in beide gevallen onvertaald overgenomen uit de brontekst (OW 122, 238). Dit suggereert dat in de twee jaar tussen het verschijnen van *De*

Onderaardsen in 1959 en *Op weg* in 1961 er iets veranderd is in de herkenbaarheid van dit Engelse leenwoord (of de inschatting daarvan door de vertaler).

Over het algemeen geldt echter dat de strategie van Vandenberg ook in dit geval bijdraagt aan het eerder genoemde effect van ‘kunstmatig’ taalgebruik in de doelttekst. Zijn onderaardse taal maakt eerder de indruk van een literair construct dan van een geloofwaardige ‘jongerentaal’.

5.4.3 Taboe's en gevoelig taalgebruik

Naast de woorden en uitdrukkingen die typisch lijken voor de jonge ‘beat generation’ wordt in de bronteksten ook veelvuldig verwezen naar onderwerpen die in de jaren vijftig en zestig in de meeste kringen als taboe golden, zoals drugs en seks. In een fragment uit *The Subterraneans* waar Leo op een feestje met vrienden marijuana rookt wordt een van de personages omschreven als ‘a great dope man’. In Vandenberg's vertaling luidt de omschrijving: ‘verschrikkelijk verslaafd aan verdovende middelen’ (OA 8). Een gelijksoortige strategie wordt in *Op weg* gebruikt, waar gesproken wordt van ‘iemand die aan benzedrine verslaafd is’ waar in de brontekst simpelweg staat: ‘a benny addict’. In beide romans wordt regelmatig verwezen naar marijuana met het eufemistische ‘tea’, dat door Vandenberg consequent wordt vertaald met het vrij neutrale en zakelijke ‘marijuana’ (OA 8, 9, 10, 14, OW 123, 235). Interessant is hier en daar een betekenisverschil tussen een bron – en doelttekstverwijzing. In de brontekst wordt een joint rondgegeven tijdens het feestje, waarbij Leo verslag doet van de invloed van de ‘drags’ en ‘puffs’. In de vertaling worden ‘two drags of tea’ echter ‘twee marijuana sigaretten’, toch een iets ruimere hoeveelheid (OA 13). In het algemeen geldt voor vertaling van de verwijzingen naar drugsgebruik dat deze door Vandenberg geëxpliciteerd worden. Door ‘ondergrondse’ eufemismes te vermijden worden de verwijzingen makkelijker te plaatsen voor veel lezers: maar het gebrek aan ‘clandestiene’ terminologie zou lezers met meer kennis van drugs en drugsgebruikers wel kunnen opvallen.

Ook waar het om verwijzingen naar seks gaat, omvat de strategie van Vandenberg het regelmatig gebruik van omschrijvingen en verduidelijkingen: ‘organ’ wordt ‘geslachtsorgaan’ (OA 11), ‘sexy’ wordt ‘seksueel aantrekkelijk’ (OA 89), sex-parties wordt ‘seksuele feestjes’ (OW 9), ‘spent with sex’ wordt ‘uitgeput van het met haar naar bed gaan’ (OA 92). Soms lijken de termen die Vandenberg kiest haast klinisch, in andere gevallen zijn ze juist eufemistischer, zoals het hiervoor genoemde ‘naar bed gaan’, maar ook ‘vrijen’ waar in de brontekst staat ‘necking’ (OA 84) of ‘schoot’ waar in de brontekst over ‘womb’ wordt gesproken (OA 96, OW 119). Waar het gaat om beschrijvingen van seks gaat, die vooral in *De Onderaardsen* vaak uitgebreid en expliciet kunnen zijn, wijkt de situatie in de doelttekst

weleens iets af van de situatie zoals die uit de brontekst naar voren komt. In de brontekst gebruikt Leo het eufemistische 'kissing her down between the stems' om naar orale seks te verwijzen: in de doeltekst is 'stems' vertaald als 'onderdanen', een iets lastiger te interpreteren beeld (OA 94). Eerder in hetzelfde fragment heeft Leo het over Mardou's 'little trip to the diaphragm sink', dat duidelijk verwijst naar het inbrengen van haar pessarium. In de doeltekst ontbreekt de verwijzing naar het voorbehoedsmiddel: 'nadat ze eerst naar de gootsteen is gegaan' (OA 91).

Waar het gaat om termen die betrekking hebben op geaardheid en ras vallen enkele vertaalkeuzes van Vandenberg op. Waar het gaat om homoseksualiteit wordt in de bronteksten consequent 'queer' gebruikt om mannelijke homoseksualiteit aan te duiden, en 'dike' waar het gaat om vrouwelijke homoseksualiteit. In de tijd dat de brontekst verscheen was 'queer' een denigrerende term voor homoseksualiteit in de Verenigde Staten en ook uit de context in de novelle en roman kan worden opgemaakt dat de vertellers een ambivalente houding hebben tegenover mannelijke homoseksualiteit. Voor de twee keer dat 'queer' voorkomt in de door mij geanalyseerde passages in *De Onderaardsen* gebruikt de vertaler 'flikker' (OA 13) en 'mietjes' (OA 86), in *Op weg* 'homo-heilige' voor 'queer saint' (OW 9), al worden in andere passages in *Op weg* ook 'flikker' en 'nicht' gebruikt (OW 70, 71). De keuze voor deze denigrerende termen lijkt hier gerechtvaardigd door de eveneens negatieve connotatie van 'queer' in de brontekst. Waar het gaat om 'dike' is de keuze van de vertaler opvallend. In *The Subterraneans* wordt een vrouwelijk personage omschreven als 'dike-like silent unpleasant and strange'. De corresponderende beschrijving in de vertaling luidt: 'onbewogen als een dijk zwijgzwaam, onaangenaam en vreemd' (OA 94). Deze letterlijke interpretatie van het woord 'dike' doet vermoeden dat Vandenberg niet bekend is met de term, al kan het dat zijn keuze hier is beïnvloed door het gebrek aan context. Het woord 'dike' komt in de novelle als geheel maar twee keer voor, de tweede keer in de beschrijving van een bar die door de personages wordt bezocht: 'a dike bar slummish now and nothing to it, where a year ago there were angels in red shirts straight out of Genet and Djuna Barnes'. Ook in dit geval is sprake van een opvallende vertaalkeuze: 'nu een bar waar men piekfijn aangekleed is, volkomen waardeloos terwijl je er vroeger allemaal mietjes met rode shirts zag, zo uit Genet en Djuna Barnes weggelopen' (OA 107-108). Hier lijkt het met 'dike' corresponderende element 'mietjes' te zijn, een term die verwijst naar mannelijke homoseksualiteit. Deze keuze lijkt te bevestigen dat Vandenberg onbekend is met de specifieke betekenis van de term 'dike' zoals gebruikt door Kerouac in de jaren vijftig. Het door hem zelf samengestelde *Lexicon van het moderne Amerikaans* uit 1950 bevat het volgende lemma:

Dyke, zn. homo. (*Lexicon Supplement 6*)

Ook dit is een definitie die op homoseksuele mannen van toepassing is. In de brontekst van *On the Road* komt het woord 'dike' niet voor, dus was helaas niet na te gaan of de vertaler vasthield aan zijn interpretatie.

Naast termen die met geaardheid te maken hebben bevatten de bronteksten ook geregeld verwijzingen naar ras, met name als het gaat om het zwarte personage Mardou in *The Subterraneans*. Waar haar ras ter sprake komt wordt dat aangeduid met 'Negro', altijd als bijvoeglijk naamwoord. In de tijd waarin Kerouac schrijft werd 'Negro' in de Verenigde Staten door veel mensen ervaren als een neutrale of niet-beledigende term om te verwijzen naar iemand met een donkere huidskleur (het wordt bijvoorbeeld in 1963 gebruikt in Martin Luther King's befaamde redevoering 'I Have a Dream'). Dit in tegenstelling tot het zeer beledigende 'nigger', dat in zwang kwam onder slaveneigenaren voor de Amerikaanse Burgeroorlog en door blanke tegenstanders van de burgerrechtenbeweging werd gebruikt. In de vertalingen kiest Vandenbergh er regelmatig voor het woord 'Negro' wanneer gebruikt als bijvoeglijk naamwoord met een samenstelling met 'neger-' te vertalen: 'Negro highclass' wordt 'betere negerstanden' (OA 12), 'Negro fear' wordt 'negerangst' (OA 86), 'Negro boy' een 'negerjongen' (OA 93), en 'Negro bars' en 'Negro saloons' worden 'negerkroegen' (OW 243, 244). Waar de term voor Mardou wordt gebruikt, kiest Vandenbergh er telkens voor deze met het woord 'negerinnetje' te vertalen: 'she was Negro' wordt 'omdat het een negerinnetje was' (p. 6), 'because you're Negro' wordt 'omdat je een negerinnetje bent' (94).

Hoewel de term 'neger' in Nederland in de jaren vijftig evenzeer in neutrale zin door blanken werd gebruikt als 'Negro' in de VS, is moeilijk vast te stellen hoe acceptabel het woord in die tijd werkelijk, ook voor zwarte Nederlanders, was. Het Nederlands kent niet hetzelfde onderscheid als in het Amerikaans tussen 'Negro' en 'nigger', en 'neger' heeft in het Nederlands wel degelijk een historische connotatie met gebruik door blanke slaveneigenaren. Voor Suriname gold dat de term daar halverwege de twintigste eeuw door de zwarte bevolking als geuzennaam werd gebruikt en juist gold als symbool van zwart zelfbewustzijn, min of meer als equivalent van het Amerikaanse 'Negro'; tegelijkertijd heeft de term wanneer blanke Nederlanders deze in de mond nemen ook in de jaren vijftig en zestig voor veel zwarte mensen nog steeds een discriminerende en denigrerende connotatie, zoals de website van het Nationaal instituut Nederlands slavernijverleden en erfenis vermeldt:

Steeds meer betekent de toevoeging ‘neger-’ ook iets. Het negerpopje heeft bijvoorbeeld vaak iets zieligs – bekend is een kinderboek van Dik Bruna waarin het ‘negerpopje’ als enige achterblijft in de speelgoedkast – en in veel kinderboeken en vroege strips (zoals ‘Kuifje’) gaat het over negertjes die dommig en primitief zijn. (‘Het N-woord’)

In deze context lijkt aannemelijk dat de samenstellingen waarvoor Vandenberg kiest ook in de jaren vijftig voor sommige lezers een negatievere connotatie hebben dan het neutralere ‘Negro’. Dit geldt in nog grotere mate voor het woord ‘negerinnetje’, dat ook door het verkleinwoord veel beledigender aandoet dan de omschrijving van Mardou als ‘Negro’ (adjectief). Vooral in het eerste voorbeeld, in combinatie met ‘het’ waar in de brontekst het persoonlijk voornaamwoord ‘she’ staat, is het verschil in toon zeer opvallend.

De verschillende vertaalstrategieën van Vandenberg op het niveau van woordkeuze hebben in de vertalingen een duidelijk effect zowel op de vertelstem als de stemmen van de personages. In het geval van de door de personages gesproken ‘jongerentaal’ geldt dat die in het Nederlands onmogelijk geïnterpreteerd kan worden als een getrouwe weergave van een bestaande jongerentaal. Vandenberg’s vertaalstrategie waar het aankomt op verwijzingen naar drugs en seks vallen in dit opzicht ook op omdat ze niet geheel overtuigend lijken voor een verteller die thuis is in het ‘ondergrondse’ milieu van de vroege jaren zestig. De manier waarop naar het ras van het personage Mardou wordt verwezen is ook merkbaar anders, en doet de vertelstem een stuk conservatiever klinken. Er zijn door deze keuzes subtiele maar duidelijke verschillen tussen de waarden die uit de vertalingen spreken, en die in de bronteksten vertegenwoordigd zijn.

5.4.4 ‘Beat’

Ten slotte valt met betrekking tot de woorden ‘beat’ and ‘beat generation’ een belangrijk verschil op tussen *De onderaardsen* en *Op weg*. Voor de bronteksten geldt dat het woord ‘beat’ in *On the Road* relatief veel vaker voorkomt dan in *The Subterraneans*, zelfs wanneer alle gevallen worden uitgezonderd waarin het gebruikt wordt in de concrete betekenis van ‘slaan’ of ‘maat’. Het woord wordt in *The Subterraneans* vaak als bijvoeglijk naamwoord gebruikt. Vandenberg gebruikt in dat geval verschillende vertalingen: ‘verslagen’ (49), ‘geslagen’ (123) en ‘uit het lood geslagen’ (114). De combinatie ‘beat generation’ komt slechts een keer voor in *The Subterraneans*. Hier de brontekst en de vertaling: ‘

BT

the hip or beat generation or subterranean generation (87)

DT

de ultra-moderne of geslagen of onderaardse generatie (OA 123)

Ook hier kiest Vandenberg voor 'geslagen generatie'. Eén keer gebruikt Vandenberg een andere strategie: 'poor beat subterranean clothes' wordt vertaald als 'armelijke ondergrondse kleding van die generatie' (OA 15). Dit doet vermoeden dat hij wel bekend was met de Amerikaanse benaming 'beat generation'. In *De onderaardsen* interpreteert Vandenberg 'beat' echter consequent als (een variatie op) 'geslagen'.

In *Op weg* is een heel andere strategie zichtbaar. Hier kiest Vandenberg er maar liefst zeven keer voor om 'beat' met 'beatnik' te vertalen, ook als het woord in de brontekst voor meerdere interpretaties vatbaar is. Zo worden de 'beat shoes that flap' die Dean Moriarty draagt 'klepperende beatnikschoenen' terwijl je het woord in deze context ook als 'versleten' zou kunnen interpreteren (OW 10). Waar de verteller in de brontekst spreekt over 'beat cowboys' gaat het in de doelttekst om 'beatnik-cowboys' (OW 24). En 'beat generation' vertaalt Vandenberg in *Op weg* als 'beatnik-generatie' (OW 34). In sommige voorbeelden lijkt de meest voor de hand liggende interpretatie inderdaad dat 'beat' moet worden opgevat als 'behorende tot de Beatgeneratie':

BT

Terry and I were finally reduced to trying to get jobs on South Main Street among the beat countermen and dishgirls who made no bones about their beatness, and even there it was no go.

DT

Noodgedwongen moesten Terry en ik wel een baantje gaan zoeken in South Main Street te midden van de beatniks, mannen en meisjes, die in cafetaria's bedienden en er geen doekjes om wonden dat ze beatniks waren en zelfs hier was het een sof. (OW 84)

In andere gevallen kiest Vandenberg voor 'beatnik' hoewel een andere interpretatie aannemelijk lijkt:

BT

When I found him in Mill City that morning he had fallen on the beat and evil days that come to young guys in their middle twenties.

DT

Toen ik hem die ochtend in Mill City trof, maakte hij net de kwalijke tijd van een beatnik door, iets wat jonge knullen van midden in de twintig overkomt. (OW 59)

In slechts één geval laat Vandenberg het Amerikaanse woord overigens staan:

BT

He was BEAT – the root, the soul of Beatific.

DT

Hij was BEAT – de wortel, de ziel van Beatificus. (OW 185)

Hier heeft de keuze misschien te maken met het woordspel ('beat' als wortel van 'beatific'). Eén keer vertaalt Vandenberg 'beat' ook als 'gelukzalig' (OW 48) en twee keer als 'verlopen' (OW 20, 82); over het algemeen geeft hij echter de voorkeur aan 'beatnik'. Zelfs het woord hipster wordt een keer als 'beatnik' vertaald (OW 285).

Er is een duidelijk verschil in de mogelijke interpretaties van het woord 'beat' of 'beat generation' in de bronteksten en in de vertalingen. Voor *De onderaardsen* geldt dat Vandenberg de nadruk legt op de interpretatie van 'beat' als 'geslagen'. Dit past bij het sombere beeld dat hij schetst in zijn flaptekst. In *Op weg* daarentegen worden dezelfde woorden steeds geïnterpreteerd als verwijzend naar de 'beatniks'; hierdoor komt de nadruk sterk te liggen op de identificatie van de personages in de roman met de Amerikaanse subcultuur. Door de verteller in *Op weg* regelmatig het woord 'beatnik' te laten gebruiken lijkt in de doeltekst bovendien sprake van een grotere afstand tussen de verteller en de personages die hij beschrijft. Het lijkt onwaarschijnlijk dat een verteller die zichzelf tot deze subcultuur rekent het woord 'beatnik' voor zichzelf of zijn vrienden zou gebruiken. Eerder is besproken dat het woord 'beatnik' in Nederland als minder denigrerend werd ervaren dan in de Verenigde Staten, maar dat wil niet zeggen dat dezelfde jongeren naar zichzelf verwijzen als 'beatnik', 'nozem' of 'Leidsepleiner'. In die zin lijkt de keuze van Vandenberg aan te sluiten bij andere keuzes op het gebied van woordgebruik met betrekking tot jongerentaal, drugs, seks en ras. De vertellerstem lijkt conservatiever, meer een buitenstaander tegenover de gebeurtenissen en personages die hij beschrijft.

5.4.5 Zinsbouw en 'spontaneous prose'

Ten slotte zijn er een aantal elementen in de bronteksten die bijdragen aan het eerder genoemde 'spontane proza' dat het variabele ritme en de klanken van jazzmuziek wil nabootsen in geschreven taal, waaronder neologismen, samenstellingen, onomatopée, alliteratie, herhaling en fragmentarische zinsbouw met veel gedachtestreepjes (en weinig andere interpunctie). Vooral in *The Subterraneans* zijn deze elementen in overvloed aanwezig. Ter voorbeeld het volgende zinsfragment:

I have a list of bad times to make the good times, the times I was good to her and like I should be, to make it sick—when early in our love I was three hours late which is a lot of hours of

lateness for younglovers, and so she wigged, got frightened, walked around the church hands-apockets brooding looking for me in the mist of dawn and I ran out (seeing her note saying “I am gone out to look for you”) (in all Frisco yet! that east and west, north and south of soulless loveless bleak she’d seen from the fence, all the countless men in hats going into buses and not caring about the naked girl on the fence, why)

In dit voorbeeld vallen, naast het gebrek aan interpunctie, een aantal instanties op van ongebruikelijke samenstellingen en neologismen: ‘younglovers’ aan elkaar geschreven, ‘hands-apockets’ en ‘soulless loveless bleak’, waarin een bijvoeglijk naamwoord als zelfstandig naamwoord wordt gebruikt. In het geval van ongebruikelijke samenstellingen kiest Vandenbergh er in het grootste deel van de gevallen voor een woord met een constituent of een bestaand Nederlands woord te vertalen. In sommige gevallen parafraseert hij een constituent. Zo wordt in dit voorbeeld ‘hands-apockets’: ‘met de handen in de zakken’ (OA 93) en ‘younglovers’ wordt ‘pas minnenden’ (OA 93). Andere voorbeelden uit *De onderaardsen*: ‘backwards-falling politeness’ wordt ‘uiterst beleefd’ (OA 7), ‘softly bellysweet to look at’ wordt ‘een popje dat je heus mocht zien’ (OA 7), ‘a beautiful thin birl’ wordt ‘een meisje of jongen’ (OA 9), een ‘smash-afternoon’ een ‘sensationele middag’ (OA 86), ‘madhouse eyes’ worden ‘gekke ogen’ (OA 87), ‘the big grimbrick hospital’ wordt ‘dat ziekenhuis met zijn grimmig uiterlijk’ (OA 90) en ‘shoot her the glad eye the sex eye’ wordt: ‘ik probeerde haar vol seksuele bedoelingen toe te lonken’ (OA 6). Ook waar in de brontekst regelmatig een woord in een andere woordsoort wordt gebruikt, is dit in de doelttekst veel minder vaak het geval en kiest de vertaler voor een nominalisatie of een omschrijving. Zo wordt ‘soulless loveless bleak’ uit het boven geciteerde fragment vertaald met het minder vreemd aandoende ‘ziellose liefdeloze triestheid’ (OA 93). In een ander voorbeeld wordt ‘because of broke’ vertaald met ‘omdat we op zwart zaad zaten’ (OA 88), en verderop wordt ‘for her amaze’ vertaald als ‘voor haar verbazing’ (OA 92). Waar alliteraties voorkomen in beide bronteksten zijn deze in de doelttekst wel bijna altijd met een corresponderende alliteratie vertaald. In het volgende voorbeeld is ook in de doelttekst een alliteratie te vinden, al zijn de niet-bestaande woorden in de klanknabootsing in de brontekst veranderd in bestaande woorden in de vertaling:

BT

oh gleeful shnuff-fleeflue in fluffle in her little lips

DT

o dat vrolijke gesnuffel en gesniffel van haar kleine lippen (OA 87)

De meeste onomatopoeën worden vertaald met een transcriptie: ‘voom, vooom’ wordt ‘voem, vooem’ (OA 93) en ‘putt pitterpit’ (het geluid van zachte schoenzolen op de trap) met ‘put pitterpit’

(OA 93). Herhalingen van woorden of elementen komen in beide bronteksten relatief vaker voor dan in de doeltteksten, waar de herhalingen vaak simpelweg zijn weggelaten, zoals in dit voorbeeld:

BT

shining shining shining like the stars of heaven

DT

schijnen als de sterren aan de hemel (OA 87)

Wat de zinsbouw in het algemeen betreft volgt deze in *De Onderaardsen* de fragmentarische opbouw van de brontekst met gedachtestreepjes vaak op de corresponderende plaats in de doelttekst en kent ook de vertaling een spaarzaam gebruik van komma's en voegwoorden. Wel gebruikt de vertaler soms lidwoorden of verwijzwoorden waar deze ontbreken in de doelttekst, en in combinatie met het gebrek aan herhalingen en het gebruik van omschrijvende constituenten voor wat in de brontekst één woord is, is het ritme van *De Onderaardsen* als geheel rustiger en minder gemarkeerd dan in de brontekst. Ook in *Op weg* worden vaak lidwoorden aangevuld en beeldende neologismen en cultuurspecifieke elementen geëxpliciteerd. Waar de verteller in *On the Road* het heeft over 'those dye-dumps and swimholes and riversides of Paterson and the Passaic' bijvoorbeeld, gaat het in *Op weg* over 'die afvalplaatsen van verffabrieken en zwemgelegenheden in de rivier en rivieroever van Paterson en de Passaic' (OW 11). 'He gave me the boomer's highball' wordt 'Hij gaf me het teken van 'vrij baan – vertrekken' van de baanvakarbeiders' (OW 240). Hoewel bepaalde stilistische elementen in deze brontekst minder vaak voorkomen, heeft Vandenberghs herhaalde gebruik van omschrijvingen en van bijvoeglijke bijzinnen een merkbare invloed op het ritme – en de lengte – van de Nederlandse zinnen. Waar Kerouac zelfverzonnen bijvoeglijke naamwoorden of samenstellingen gebruikt, kiest Vandenbergh vaak voor een keurige Nederlandse bijvoeglijke bijzin of beknopte bijvoeglijke bijzin:

BT

I didn't see them for about two weeks, during which time they cemented their relationship to fiendish allday-allnight-talk proportions.

DT

Ik zag ze in geen veertien dagen en in die tijd werd hun verhouding zo hecht dat die de afmetingen aannam van gesprekken die dag en nacht duurden. (OW 10)

Het effect hiervan is dat een zin met een ademloos ritme in de brontekst in de doelttekst weleens kan haperen:

BT

We were like hotrock blackbelly tenorman Mad of American back-alley go-music trying to play basketball against Stan Getz and Cool Charlie.

DT

We waren als die zich zo goed achtende tensorsax van *Mad* met zijn enthousiaste muziek uit de kleine straatjes van Amerika die probeerde basketball te spelen tegen Stan Getz en Cool Charlie. (OW 238)

Zowel in *De onderaardsen* als *Op weg* hebben de vertaalstrategieën van Vandenberg dan ook een merkbare invloed op het ritme van het proza. Het 'spontane proza' lijkt in de vertaling wat afgezwakt.

De vertaalstrategieën die Vandenberg toepast hebben het effect dat de doeltteksten in allerlei opzichten 'traditioneler' lijken dan de bronteksten. Op het niveau van zinsbouw is het variabele ritme en de fragmentarische opbouw minder sterk aanwezig in zowel *De onderaardsen* als *Op weg*, waardoor de vernieuwende stijlaspecten worden afgezwakt. Op woordniveau hebben Vandenberg's strategieën effect op de vertelstem en de afstand tussen de verteller en het beschrevene. Het perspectief van de verteller lijkt meer dat van een observerende buitenstaander, dan van iemand die werkelijk behoort tot de jeugdcultuur die hij beschrijft. Dit en het gebruik van de term 'beatnik' in *Op weg* lijkt de interpretatie van Kerouac als een 'reporter' in de hand te werken. Er is in dit geval echter te weinig bewijs om vast te stellen of het hier gaat om de bewuste manipulatie in de richting van een bepaalde interpretatie. De persoonlijke opvattingen van de vertaler lijken wel een rol hebben gespeeld in bepaalde vertaalkeuzes, al dan niet bewust.

5.5 De vertalingen in de Nederlandse pers

Wat Vandenberg's vertaalprestatie betreft zijn de critici over het algemeen genomen positief, al worden er in geen van de recensies, op die van Kees Fens na, argumenten gegeven voor het positieve oordeel. De recensent in *Trouw* noemt *De onderaardsen* 'knap vertaald' en volgens Gabriël Smit in *De Volkskrant* heeft de vertaler het 'goed gedaan'. Een recensent in *Het Parool* schrijft over *Op weg*: 'John Vandenberg heeft Kerouac's beatnik-Amerikaans voer het algemeen heel bevredigend vertaald' ("Op weg"). Kees Fens in *De Tijd* heeft bewondering voor de vertaalprestatie van Vandenberg waar het op 'het gebruik van slang en van het erg persoonlijke taalgebruik van de beatniks' in *On the road* aankomt, al ergert hij zich enigszins aan Vandenberg's 'noodgedwongen' gebruik van 'allerlei Zeedijkuitdrukkingen en woorden uit straatjongenstaal, welke laatste vooral niet equivalent zijn aan de

woorden door Kerouac gebruikt'. Helaas gaat Fens niet verder in op dit probleem van equivalentie, al lijkt zijn kritiek op dit punt overeenkomsten te vertonen met die van Simon Vinkenoog, die in het kader van een stuk over de Beatgeneratie in *Algemeen Handelsblad* in november 1961 rept van een 'onbeholpen' vertaling van *On the Road*. Hij geeft in dit artikel geen argumenten voor zijn oordeel; opvallend in deze context is echter ook zijn kritiek op *De onderaardsen*, in de eerder al aangehaalde open brief die in april 1960 gepubliceerd werd in *Cartons voor Letterkunde*. De brief, die begint als een verdediging van Kerouacs werk in antwoord op de niet mis te verstane kritiek van Gerard van het Reve in *Vrij Nederland* en vervolgt met een algemene lofzang op de Beatliteratuur, besluit als volgt:

het enige in Nederland verschenen werk van de *beat generation* is *De onderaardsen* van Kerouac, bij de Bezige Bij verschenen als literaire pocket in een slechte vertaling van John Vandenbergh, die het woord 'hip' vertaalt door 'ultra modern' (vanzelfsprekend ook een benadering) en het begrip 'dyke' niet kent (=lesbienne). Deze vertaling wordt door H.J. Oolbekkink in Het Parool 'sterk en intelligent' genoemd, reden te meer voor een nadere kennismaking met Kerouac en zijn vrienden, de enigen die zich met min of meer succes schrap zetten tegen de *organization men*, de *hidden persuaders*, de *status seekers* en de *air-conditioned nightmare*, de *neon wilderness* en de verschillende verstikkende vormen van de welvaartsstaat. (Vinkenoog 2009, 119)

Opvallend is de gelijkenis met de kritiek van Kees Fens waar het op de vertaling van het woordgebruik en met name het gebezigde slang aankomt. Deze kritiek moet Vandenbergh als Amerika-specialist en auteur van de monografiën *Americana: zo spreekt Amerika* (1947) en *Lexicon van het moderne Amerikaans* (1950) toch aan het hart zijn gegaan. Overigens bevat *Lexicon van het moderne Amerikaans* wel degelijk lemma's voor zowel 'hip' als 'dyke' (de laatste al eerder besproken), al wijkt de betekenis daarvan in 1950 misschien al iets af van die eind jaren vijftig in de cirkels van de Beats, wat de verwijzing naar swing-muziek doet vermoeden:

Hep (hip), bn. gekunsteld; met de moderne tijd meedoend en daarmee op de hoogte zijnd; begrip voor swing muziek hebbend. (*Lexicon* 83)

Maar Vinkenoogs kritiek lijkt op meer gebaseerd dan een 'onbeholpen' woordkeuze. Zoals de analyse van *Twen/Taboe* laat zien speelt bij de kritiek op 'verkeerde interpretaties' van Kerouacs werk meer mee dan enkel esthetische overwegingen. De waardering voor Kerouacs werk hangt samen met de identificatie met een tegencultuur, waarbij Vinkenoog en passant de Nederlandse dagbladkritiek schaaft onder de 'hidden persuaders', het gehate etablissement. Zoals blijkt uit zijn eerdere artikel in *Twen* over de Leidsepleinjeugd ziet Vinkenoog de 'beats' en Leidsepleiners als 'varianties op één thema' (*Twen* 1, 43). In zijn autobiografische roman *Hoogseizoen* uit 1961, die opvallende stilistische overeenkomsten

vertoont met Jack Kerouacs werk, laat hij deze Nederlandse jongeren aan het woord; enkele passages zijn zelfs letterlijk overgenomen uit het artikel over de Leidsepleinjeugd in *Twen*. Een aantal verschillen tussen de spreekwijze van zijn personages en die van Vandenberghs 'beatniks' zijn opvallend. Ten eerste gebruiken de Leidsepleiners van Vinkenoog nogal wat Amerikaanse leenwoorden. Waar in de vertalingen van Vandenbergh gesproken wordt over vrouwen als 'grietjes' en 'kindjes' gebruiken Vinkenoogs personages over het algemeen 'meisje' of soms 'chick' (HS 11, 83). De enkele keer dat het woord 'beatnik' voorkomt legt Vinkenoog dit in de mond van het onsympathieke personage Van Noorden (HS 10). Daarnaast worden in *Hoogseizoen* door de personages de woorden 'square' en 'hipster' regelmatig gebruikt (HS 11, 26, 37). Het woord 'fuij' nemen dezelfde personages nooit in de mond; en ook met betrekking tot drugsgebruik is hun taalgebruik merkbaar verschillend van dat van de personages in *Op weg en De Onderaardsen*. In *Hoogseizoen* wordt niet gesproken van 'marijuana-sigaretten', maar van 'sticks' (HS 67). Voor drugs worden allerlei eufemismen aangewend, van het algemene 'spul' (HS 67), 'dope' (HS 35) en 'dope-addict' voor drugsverslaafde (HS 24) tot 'kruid' (HS 12), 'roken' en 'iets te roken' waar het om marijuana gaat. Personages ervaren van drugsgebruik een 'kick' (HS 58), vertellen 'highe verhalen' (HS 25) of zijn 'clean' (HS 12).

Als voor een groep Nederlandse jongeren, zoals die vertegenwoordigd in *Twen/Taboe*, geldt dat zij zich identificeren met de in Kerouacs romans beschreven situaties en personages, dan scheidt dit verwachtingen rond het taalgebruik van zijn personages – namelijk dat dit lijkt op hun eigen, gedeelde jongerentaal. Zoals ook blijkt uit de voorgaande vertaalvergelijking wordt de 'onderaardse' taal van Vandenbergh gekenmerkt door een mengelmoes van registers, de conservatieve omgang met verwijzingen naar onderwerpen als drugs, seks en ras en tot slot veel uitdrukkingen en woorden die ontleend lijken aan een algemeen 'plat' Nederlands. Deze 'onderaardse taal' vertoont dan ook weinig overeenkomsten met het Nederlands van bijvoorbeeld *Twen/Taboe* of *Hoogseizoen* waarin een informeel register, een progressieve houding tegenover controversiële onderwerpen en veel Amerikaanse leenwoorden de norm zijn. Het lijkt aannemelijk dat progressieve jonge lezers de vertaling anders zullen hebben beoordeeld dan de traditionele dagbladcritici.

Uit Vinkenoogs polemische brief blijkt dat de receptie van Kerouacs werk niet losstaat van zijn connectie met de Beatgeneratie als jeugdfenomeen. De neiging Kerouacs werk als getrouwe weergave van het leven van de 'beatniks' op te vatten beperkt zich niet tot zijn jonge Nederlandse fans. Opvallend in de vroege reacties van dagbladcritici op Kerouacs werk, zowel in de positieve of neutrale als in de negatieve recensies, is een neiging het oordeel op een of andere wijze te relateren aan de

jongerencultuur die hij beschrijft. Een poging Kerouacs werk te interpreteren staat in veel recensies dan ook gelijk aan een poging tot het doorgronden van de (soms zowel Amerikaanse als Nederlandse) 'jeugdige barbaren'. Zo besteedt Thijs van Doorne in *Trouw* de helft van zijn recensie van *Op weg* aan een vergelijking van de 'nozems' met de 'beatniks' (V.D.). Van de eerder aangehaalde bespreking van *On the Road* van Kees Fens, die in augustus 1961 in drie delen verscheen in *De Tijd De Maasbode*, zijn de eerste twee delen volledig gewijd aan een beschrijving van de levenswijze en 'filosofie' van de 'beatniks', waarbij scènes en personages uit de roman vooral worden aangehaald ter illustratie. Het derde deel gaat in op de 'literaire waarde' van het boek en begint met de veelbelovende zin: 'Over de literaire waarde van het werk der zogenaamde beat generation wordt nogal verschillend geoordeeld.' Fens spreekt over 'lofprijzers' en 'meer rustige critici', en duidelijk mag zijn dat hij zich eerder aan de kant van deze laatstgenoemden plaatst. Eerste punt van kritiek dat door Fens wordt aangehaald betreft een vermeend gebrek aan vernieuwing of originaliteit. Whitman, Dreiser, Steinbeck, 'Henri [sic] Miller' en de Franse surrealisten worden als grote voorbeelden voor de Beatauteurs genoemd. In navolging van deze grootheden geldt voor hen: 'Zij trekken een in de Amerikaanse literatuur aanwezige lijn door, veeleer dan dat zij vernieuwers zijn.' De waarde van de Beats ligt er volgens Fens in, dat uit deze generatie 'wel eens een schrijver van groot formaat zou kunnen voortkomen'. Over *On the Road* is zijn oordeel duidelijk: dat is vooral waardevol als 'boeiend document' en als zodanig 'ontegenzeglijk met heel groot talent geschreven', althans sommige passages, maar juist daardoor ook 'eenzijdig' omdat het eigenlijk een grote reportage betreft, geschreven in een 'razend reportersproza'. Hierdoor blijft de vertelling oppervlakkig en fragmentarisch. Hij betreurt vooral dat het centrale personage Dean niet verder wordt uitgediept.

Naast de neiging om veel aandacht uit te laten gaan naar de 'beatniks' laat deze recensie een tweede trend zien: het bewuste onderscheid dat gemaakt wordt tussen de waarde van *Op weg* als sociaal document enerzijds en als literair werk anderzijds, waarbij de literaire kwaliteit van Kerouacs werk er vaak beduidend slecht van af komt. Zo oordeelt de recensent in de *Leeuwarder Courant* over *Op weg*:

Een typerende weergave van het anti-sociale, anti-intellectuele en anti-morele levensgevoel dat deze groep kenmerkt, van de aanbidding van sex, jazz, verdoving, ongebondenheid. Vaak moeilijk leesbaar en waardeerbaar, maar toch in zijn soort een tijdsdocument.

Het negatieve oordeel van deze recensent is daarnaast niet overwegend op criteria van vorm en stijl, maar vooral op morele waarde gebaseerd. Ook andere recensenten hanteren een levensbeschouwelijke

invalshoek. In *Het Parool* wordt over *Op weg* gesproken als een roman 'vol rebellie tegen de bestaande maatschappelijke orde, tegen de "squares", de conventionele aangepaste burgers, en tegen het leven zelf' ("Op weg"). Het meest uitgesproken is de recensie van Thijs van Doorne in het protestantste *Trouw*, waarin zelfs een negatief advies wordt gegeven voor jonge lezers:

Vooraf op het gebied van de geslachtelijke liefde wijken de gedragingen van de figuren sterk af van de christelijke moraal. Kerouac is sober met de beschrijving ervan. Hij heeft beslist niet een „gedurfd" boek willen schrijven, dat is duidelijk te merken. Toch zullen bepaalde passages lezers grote aanstoot geven. Ik wijs er dan ook nadrukkelijk op, dat dit als vertelling geschreven document over de beatniks niet voor onvolwassenen geschikt is, en dat bepaalde voorvallen, hoezeer ze ook onmisbaar zijn voor de eerlijkheid van het beeld, met meer terughouding hadden moeten zijn weergegeven. (V.D.)

Ondanks dat de roman hier op morele gronden sterk wordt afgekeurd, beoordeelt Thijs van Doorne de roman vanuit een stilistisch oogpunt overigens wel voorzichtig positief:

Als roman is "Op weg" zeker geslaagd. Het is ook een onorthodoxe roman, want er is in feite geen ontwikkeling en nauwelijks compositie. Maar dat doet mee aan het oproepen van het beoogde suggestieve beeld. (V.D.)

Daarnaast heeft hij waardering voor de 'zeer suggestieve' beschrijving van het Amerikaanse landschap. De indruk is die van een criticus die het boek waardeert, maar zich genoodzaakt voelt tegemoet te komen aan de christelijke opvattingen van zijn lezers. Ook het oordeel van dezelfde recensent een jaar eerder over *De onderaardsen* ligt in deze lijn, al is Van Doorne hierin merkbaar negatiever over met name het taalgebruik van Kerouac. Interessant is dat hij Kerouacs schrijfstijl en taalgebruik in deze recensie vergelijkt met de gedichten van Hugo Claus. Beiden maken volgens Van Doorne gebruik van een 'geheimtaal' die 'gevormd is uit de bestaande taal door middel van extreem woordgebruik en vervorming van de zinsbouw' (V.D. 1960). Deze geheimtaal heeft volgens Van Doorne slechts de schijn van diepzinnigheid en komt in wezen neer op een 'niet correct gebruik van de Nederlandse taal' (V.D. 1960). Het moeilijke taalgebruik is volgens Van Doorne voor beide auteurs een manier tot 'expressie' van de stuurloosheid en 'eenzaamheid' waar moderne jonge mensen onder lijden. In dat opzicht vindt hij Kerouacs novelle, ondanks dat deze 'vermoeiend' leest, toch geslaagder dan de poëzie van Claus:

Bij Kerouac krijgt men de indruk van echtheid. Hij moet, hij kan niet anders. Alleen zo kan hij de door hem ervaren duizendvoudige vervlechting van gevoelens en vermoedens niet alleen "verstaan", maar ook verbeelden. [...] Cryptisch in de echte betekenis is Kerouac's taal nog niet. (V.D. 1960)

Hij voelt mee met Kerouacs personages in zoverre hij ze beschouwt als slachtoffers van een materialistische maatschappij, die niet alleen zijn 'losgeslagen, maar ook losgelaten', maar benadrukt tegelijk dat alleen 'het geloof' in dit opzicht uitkomst kan bieden (V.D. 1960). Ook in deze recensie lijkt een levensbeschouwelijke benadering te botsen met een voorzichtige esthetische waardering voor Kerouacs werk. Hoewel hij de levensstijl van Kerouacs personages vanuit zijn confessionele standpunt niet kan verdedigen, probeert hij deze te verontschuldigen; en hoewel Kerouac zich evenals Claus schuldig maakt aan 'moeilijk' en 'niet correct' taalgebruik, is dat bij de eerste zowel noodzakelijk als authentiek.

Ook in de recensie van *De onderaardsen* door Gabriël Smit in *De Volkskrant* is voorzichtige waardering voor Kerouacs schrijfstijl waarneembaar, al gaat deze waardering vooral uit naar *On the Road* (1960). Smit vindt Kerouacs roman 'somber', maar 'onmiskenaar met talent en vooral met flair geschreven' (1960). *De onderaardsen* daarentegen noemt hij 'stuurloos, troosteloos, hopeloos, zeker niet zo goed geschreven als zijn grote roman' (1960). Ook hij verwijst overigens naar Kerouacs personages als literaire 'nozems' (1960).

Ondanks de strenge beoordeling op morele gronden valt op dat de toon van veel recensies milder is dan je misschien zou verwachten. Er is hier en daar zelfs sprake van sympathie voor de 'losgeslagen' jongeren en van voorzichtige waardering voor Kerouacs schrijfstijl. In latere recensies van *De Dharma schoolers* uit 1963 wordt Kerouacs werk vaak afgedaan als 'modeverschijnsel'. 'Interessant voor wie van literaire modeverschijnselen houdt' besluit de korte bespreking in *De Leeuwarder Courant* ('Voor kleuter'). In *Algemeen Handelsblad* luidt het oordeel over dezelfde roman: 'Men geniet zo nu en dan het lekkere losse proza van de auteur, en verwijst de rest maar weer naar de kamferkist' (W.B.).

Kortom, het oordeel over, en de interesse in, Kerouacs werk in de dagbladen staat niet los van de zorgelijke gevoelens die begin jaren zestig in Nederland leven rond de 'beatniks' en in het verlengde hiervan de 'nozems'. Ook geven morele overwegingen vaak nog de doorslag waar het op het eindoordeel aankomt, al wordt dat door sommige critici wel gekwalificeerd door hun waardering voor stilistische of inhoudelijke aspecten van Kerouacs romans; hierin is de invloed van de verzuiling merkbaar. De conventie om literaire werken vanuit een levensbeschouwelijke invalshoek te benaderen is in de vroege jaren zestig nog volop aanwezig. De 'moeilijke' stijl van Kerouacs romans wordt door een aantal recensenten dan ook verbonden aan de 'anti-sociale' levenshouding die in zijn werk tot uiting komt. Kees Fens en Gabriël Smit lijken in dit opzicht uitzonderingsgevallen, omdat hun persoonlijke levensovertuiging geen rol lijkt te spelen in hun oordeel. Als in 1963 *De Dharma schoolers* verschijnt, is

de aandacht voor de 'beatniks' en in het verlengde hiervan de 'nozems' alweer grotendeels bekoeld, en daarmee lijkt ook de interesse onder critici voor Kerouacs werk te zijn afgenomen.

De strategie van De Bezige Bij om de vertaling van *On the Road* als 'sociologische verhandeling' te presenteren, lijkt zijn vruchten af te werpen. De interpretatie wordt in bijna alle recensies overgenomen. Er wordt gesproken van een 'reportage' of een 'tijdsdocument'. *Op weg* krijgt bovendien in verschillende grote kranten aandacht, ook in conservatieve christelijke kranten als *De Tijd De Maasbode* en *Trouw*; er lijkt wat dit betreft geen sprake van censuur. Of en hoeveel de interpretatie van John Vandenberg hieraan heeft bijgedragen is moeilijk vast te stellen. Op Fens na is het oordeel over Vandenberg's vertalingen unaniem positief. De reacties van Vinkenoog en die in *Twen/Taboe* doen wel vermoeden dat Vandenberg's vertalingen vooral onder een jong, nonconformistisch leespubliek op minder waardering konden rekenen. Deze groep is in de dagbladen van begin jaren zestig echter niet vertegenwoordigd. Duidelijk is dat de hier verzamelde dagbladkritieken daarmee niet representatief zijn voor de receptie van de vertalingen door jonge lezers, die wel een groot deel uitmaken van Kerouacs eigenlijke leespubliek.

6. Allen Ginsberg voor het eerst vertaald

6.1 Vinkenoog vervolgd

Vinkenoogs eerste ontmoeting met Ginsberg, Corso en Orlovsky in Amsterdam in 1957 bleef niet zonder gevolgen, ook na hun vertrek uit de hoofdstad. De komende jaren zou Vinkenoog zich niet alleen als criticus en vertaler, maar ook als bemiddelaar, redacteur en organisator op allerlei manieren inzetten voor de verbreiding en waardering in Nederland van het werk van Ginsberg, Burroughs, Kerouac en anderen die de Beatliteratuur vertegenwoordigen. Die waardering begint bij Vinkenoog zelf voorzichtig, zoals ook het eerder aangehaalde citaat in verband met *Wij helden* doet vermoeden. Zijn eerste artikel over de Beats werd geschreven en gepubliceerd toen de dichters nog in Amsterdam waren, en vertegenwoordigt Vinkenoogs vroegst bekende reactie op het werk van de Beats. Het verscheen als 'Gejank en benzine', voorzien van een foto van Ginsberg en Corso genomen tijdens hun bezoek door Eddy Posthuma de Boer, in de *Haagse Post*, met de ietwat ambivalente ondertitel: 'Een nieuwe generatie Amerikaanse dichters?'. Zoals ook Jaap van der Bent opmerkt lijken veel van de details in het artikel van Vinkenoog ontleent aan Corso's 'The Literary Revolution in America' (Van der Bent 204). De toon is enthousiast, maar nog niet die van de ambassadeur of bondgenoot uit de eerder aangehaalde open brief van 1960.

Ten tijde van hun bezoek had Vinkenoog een exemplaar van *Howl* gekregen van Ginsberg, en zijn interesse in, en kennis van diens werk groeide al snel. In Ginsbergs werk en poëtica vond hij een belangrijk element waarvan hij al halverwege de jaren vijftig het gemis had gevoeld in zijn eigen poëzie, namelijk het belang van de stem en ademhaling van de dichter, het fysieke: 'Hij [Ginsberg] was één van de dichters die de ademhaling en het "gehoorde woord" weer terugbracht in de poëzie. Vóór die tijd was poëzie toch voornamelijk een kwestie van lezen. Het reciteren, zoals nu in de Nachten van de Poëzie, was er toen nog niet bij' (Vinkenoog geciteerd in Dütting 237). Eind jaren vijftig begon de invloed van Ginsbergs poëtica merkbaar te worden in Vinkenoogs poëzie: 'When Vinkenoog becomes more and more familiar with Ginsberg's poetics towards the end of the 1950s, so do his poems which become increasingly determined by the poet's own spoken voice and by his breath-length' (Van der Bent 205).

In 1961 brengt Querido een serie opnames van dichters op LP uit, waarvoor Vinkenoog een gedichtencyclus schrijft getiteld 'Stem uit de groef'. De cyclus wordt een jaar later opgenomen in zijn bundel *Spiegelschrift-Gebruiksliryiek*. Dit is zijn eerste bundel sinds zijn kennismaking met het werk van

Ginsberg, en diens invloed is duidelijk merkbaar in de gedichten; het lange gedicht 'Royal Saint Germain' bijvoorbeeld, waarin geciteerd wordt uit 'Howl' (Van der Bent 205).

Onlosmakelijk verbonden met het idee van het belang van de gesproken stem in de poëzie is het idee van poëzie als spoken word, al dan niet gecombineerd met de jazzmuziek die in het werk van de Amerikaanse Beats een grote rol speelt en waarmee Vinkenoog in zijn tijd in Parijs al had kennisgemaakt. Het bezoek in 1957 vormde voor hem naar eigen zeggen dan ook de aanleiding tot actie:

Van hen [Ginsberg, Orlovsky en Corso], of andere Amerikaanse langskomende dichters (van wie sommigen, toen al, een tijdje in Nederland bleven hangen) kreeg ik de vraag toegespeeld: 'Where can one read poetry here?' – en de gelegenheden werden geschapen, moesten geschapen worden. (Vinkenoog 1994, 10)

In het najaar van 1963 organiseerde Vinkenoog een reeks poëzievoordrachten onder de naam 'Jazz & Poetry' in jazzclub Sheherazade in Amsterdam. Hij was daarmee overigens niet de eerste: al in 1957 organiseerde dichter en onderwijzer Karel Scholten een reeks jazz en poëzieavonden in Rotterdam, waar onder anderen Gust Gils, Cees Buddingh en Cor Vaandrager aan deelnamen. De openingsavond van 'Jazz & Poetry' werd gefilmd door Louis van Gasteren²². In het eerste deel van deze korte film is Vinkenoog zelf te zien, naast de Amerikaanse dichter Ted Joans, die zijn gedicht 'Jazz is my religion' te horen brengt (met enkele geïmproviseerde regels) onder begeleiding van de Piet Kuiters Modern Jazzgroup. Joans was in aanraking gekomen met de *Beat Generation* in Greenwich Village in New York en had een stijl ontwikkeld die hij 'jazz poetry' noemde en waarin improvisatie een rol speelde. Hij behoorde tot de hierboven door Simon Vinkenoog genoemde Amerikaanse dichters die 'een tijdje in Nederland bleven hangen'. Zijn stijl van voordragen diende tot voorbeeld voor Vinkenoog: 'De zwarte Amerikaanse dichter Ted Joans heeft mij zo'n beetje de kneepjes van het vak bijgebracht – de podiumtechniek zal ik maar zeggen.' (Dütting 237) Ondanks het enthousiasme van de organisatoren en een drukbezochte openingsavond was het initiatief in Sheherazade echter geen lang leven beschoren:

In het begin, het was de tijd van de grote jazzconcerten in het Concertgebouw, traden er ook veel Amerikanen als Johnny Griffin bij ons op. Maar we konden het financieel niet bolwerken: er kwam gewoon te weinig publiek. Ook het enthousiasme van m'n collega's werd al snel minder. Op de openingsavond stonden er zes dichters op het podium, na een tijdje waren het er nog

²² Voor een fragment van de film van Louis van Gasteren, zie: <https://www.youtube.com/watch?v=ucgyodZ29UE>

maar drie, en het eind van het liedje was dat ik twee keer in de week in m'n eentje stond voor te lezen – en dat kon Bruin op den duur niet meer trekken. (Vinkenoog geciteerd in Dütting 237)

Desondanks werd de voordrachtskunst een steeds belangrijker aspect van Vinkenoogs poëzie. Daarnaast bleef hij zich inzetten voor de poëzie als voordrachtskunst door het organiseren van nieuwe initiatieven, zoals in 1965 de manifestatie 'Poëzie in Carré'. In juni van dat jaar had Vinkenoog als enige Nederlandse dichter deelgenomen aan de 'International Poetry Incarnation' in de Royal Albert Hall in Londen, waar onder vele anderen ook Allen Ginsberg, Gregory Corso, Alexander Trocchi en Lawrence Ferlinghetti hun poëzie ten gehore brachten.²³ Het vier uur durende evenement was georganiseerd door Trocchi. Het trok maar liefst zeventuizend bezoekers, een ongekend publiek voor poëzie. In 'Wholly Communion', een verslag in filmbeelden, is te zien hoe Vinkenoog in zijn enthousiasme – en vrijwel zeker onder invloed van psychedelische drugs – opstaat en de voordracht van een mededichter onderbreekt om luid 'Love! Love! Love!' te roepen, een actie die hem ooit een foto op de voorkant van de DVD van 'Wholly Communion' zou opleveren, zelf al zou hij voor het grootste deel van het Amerikaanse en Engelse publiek een onbekende blijven. De manifestatie maakt een grote indruk en deed Vinkenoog beseffen dat hij ook in Nederland zo iets wilde organiseren. De uiteindelijke manifestatie in Nederland zou het eerste evenement zijn dat officieel werd georganiseerd door de Nederlandse tak van de Sigma-beweging van Trocchi, belichaamd door de persoon van Simon Vinkenoog en bijgestaan door medeorganisator Olivier Boelen.

Na het evenement verschijnt in de Reuzenpocketreeks bij de Bezige Bij een begeleidende bloemlezing, die een schat van informatie biedt over Poëzie in Carré en de organisatie, de samenstelling van het publiek en reacties in de pers. Zo blijkt uit een tijdens de avond afgenomen enquête dat van de 1800 (al spreken andere persverslagen over bezoekersaantallen tussen de 1800-2000) bezoekers het grootste deel onder de dertig was (uitgaande van 1800 bezoekers, omgerekend ongeveer 82%), en een significant aantal (een derde van de mannen, een kwart van de vrouwen) studierend; ongeveer de helft van de bezoekers komt uit Amsterdam, de rest uit verschillende plaatsen door heel Nederland (264).

Uit de geciteerde brieven, persreacties en opmerkingen blijkt dat een aantal deelnemende Nederlandse dichters nog wat onwennig tegenover het idee staat van poëzie als voordrachtskunst. Zo bekend Gust Gils in zijn terugblik op de avond:

²³ Peter Whitehead maakte een filmreportage van het evenement onder de titel 'Wholly Communion' waarvan een fragment ook op YouTube te bekijken is. Simon Vinkenoog is te zien op 9min.23s.: https://www.youtube.com/watch?v=BX6AoO_KCPg

[H]et poëziemedium kreeg, tijdens deze avond zonder voorgaande, een nieuwe, nog niet helemaal vertrouwde dimensie. En dat heeft het beeld soms wel wat scheefgetrokken. Sommige dichters, en ver van de minste van het gezelschap – ik denk aan Kouwenaar en Elburg – hadden moeite om ‘door te komen’. (274)

Vinkenoogs enthousiasme is duidelijk merkbaar uit de geciteerde rondschrijvens aan potentiële deelnemers. Hij neemt tijdens de avond zelf de presentatie voor zijn rekening. Tussen de door hem zelf voorgedragen gedichten valt het lange gedicht ‘Nederland’ op vanwege de sterke gelijkenis met een gedicht van Ginsberg, ‘America’. In het gedicht van Ginsberg richt de spreker zich direct tot zijn thuisland in een reeks vragen en vermaningen. Hier het begin:

America I’ve given you all and now I’m nothing.
America two dollars and twentyseven cents January 17, 1956.
I can’t stand my own mind.
America when will we end the human war?
Go fuck yourself with your atom bomb.
I don’t feel good don’t bother me.
I won’t write my poem till I’m in my right mind.
America when will you be angelic?
When will you take off your clothes?
When will you look at yourself through the grave?
When will you be worthy of your million Trotskyites?
America why are your libraries full of tears?

Het gedicht van Vinkenoog is niet alleen opgedragen aan Ginsberg, het vertoont ook opvallende gelijkenissen met Ginsbergs litanie:

Nederland!
Het huilen staat me soms nader dan het lachen!
Nederland, waarom laat je je regeren door angstige kleuters?
Nederland, waar zijn je helden van vroeger gebleven?
Nederland, heb je werkelijk je ziel aan de duivel verpacht?
Draait dan werkelijk alles om het geld?
Waarom staat er nooit nieuws in je kranten,
waarom alleen maar de moorden, en ongelukken
de oorlogen, en loonsverhogingen, het weer en wie gewonnen
heeft?
Nederland, wie ben je? Ben ik niet Nederland?

De laatste geciteerde regel spiegelt een regel in Ginsbergs gedicht: ‘It occurs to me that I am America’. Naast de vergelijkbare structuur van de gedichten lijken ook de vertwijfelde houding van de spreker en de maatschappijkritische thematiek direct overgenomen uit Ginsbergs gedicht. Evenals de spreker in

'America' heeft ook de spreker in 'Nederland' een haat-liefdeverhouding met zijn thuisland. Misschien kan je zelfs spreken van een gedeelde missie van de dichters waar het aankomt op het onder de aandacht brengen van de door de sprekers geïdentificeerde maatschappelijke en politieke problemen bij een groter publiek middels de poëzie. In ieder geval is er sprake in Vinkenoogs gedicht van een sterk op voordracht gerichte stijl gecombineerd met maatschappelijk engagement direct geïnspireerd op het voorbeeld van Allen Ginsberg (al is de toon van Ginsbergs gedicht wat lichter en ironiserender, zeker in regels als 'It occurs to me that I am America./I am talking to myself again.').

Naast het onder de aandacht brengen van spoken word en poëzie als voordrachtskunst lijkt ook het engagement van dichters – hun maatschappelijke relevantie – in de loop van de jaren zestig een steeds belangrijkere waarde te worden voor Vinkenoog. Poëzie wordt een manier om een boodschap over te brengen, die in het verlengde ligt van andere kunstzinnige en minder kunstzinnige activiteiten. Dit is merkbaar in zijn enthousiaste inzet voor een utopisch project als Sigma, maar zeker ook in de verandering die zijn eigen werk in deze periode doormaakt. Niet alleen in zijn gedichten, ook in Vinkenoogs proza doet de invloed van de Beatgeneratie zich vanaf de vroege jaren zestig gelden. In 1962 verschijnt zijn roman *Hoogseizoen* bij de Bezige Bij, een werk dat zowel stilistisch als inhoudelijk doet denken aan het werk van Jack Kerouac en waarin een jonge schrijver centraal staat die zich begeeft in het opbloeiende drugsmilieu rond het Leidseplein. Intussen publiceert Vinkenoog ook de vertalingen van Ginsberg en Burroughs in *Randstad*, en schrijft hij met enige regelmaat over de Beatgeneratie en hun werk.

6.2 Totstandkoming van een bloemlezing

De eerste Nederlandstalige bloemlezing uit Ginsbergs werk verschijnt in de zomer van 1966 bij de Bezige Bij, vertaald door – hoe kan het ook anders – Simon Vinkenoog. De bloemlezing draagt de provocatieve titel 'Proef m'n tong in je oor' en verschijnt als nummer 188 in de Literaire Reuzenpocketreeks. Hoewel de uiteindelijk vertaling pas in 1966 verschijnt, is de publicatie als minstens sinds het najaar van 1963 in voorbereiding. Dit blijkt uit een brief van Vinkenoog aan de uitgeverij, gedateerd 6 februari 1964, waarin hij refereert aan een brief van 2 oktober 1963 waarin Ginsberg een keuze van zijn gedichten voor de bloemlezing voorlegt. Naast de door Ginsberg voorgestelde gedichten doet Vinkenoog in de brief aanvullende suggesties voor een aantal gedichten uit *Kaddish* en *Reality Sandwiches*. In de brief verzoekt Vinkenoog een medewerker van De Bezige Bij om Lawrence Ferlinghetti van City Lights Books

(de uitgever van Ginsberg) aan te schrijven, waarschijnlijk in verband met toestemming voor de publicatie, vergezeld van een verzoek aan Geert Lubberhuizen persoonlijk om een officiële opdracht:

Beste Jo, hierboven genoeg gegevens om City Lights te schrijven; wil Geert mij even de opdracht verstrekken met vertalen te beginnen, met eventuele tijd waarop klaar (dit najaar?), honorarium, e.d.

Misschien kunnen jullie bij Lines Verlag de duitse [sic] vertaling van Kaddish aanvragen, om mij van dienst te zijn?

Ik neem contact op met Ginsberg, zodra jullie mij bericht hebben Ferlinghetti geschreven te hebben, ik heb zijn hulp ook nodig bij eventuele annotatie bij gedichten, maar wil hem niet schrijven zolang ik nog niet weet of de BB gaat uitgeven.

De boekjes bewaar ik; hierbij de brieven van Ferlinghetti & Ginsb. terug.

Als jullie schrijven, mijn excuses aan Ferlinghetti dat ik zijn brief nooit beantwoord heb, maar de clichés van Sannes zijn bij zijn engelse [sic] drukker, en ik stuur hem binnenkort misschien iets in het Engels.

6.2.64

Hoewel hieruit niet helemaal duidelijk wordt wie de initiatiefnemer voor de vertaling is geweest, valt uit deze brief op te maken dat Vinkenoog al eerder met Ginsberg en Ferlinghetti, en wellicht met Lubberhuizen over het project heeft overlegd, en dat hij er zeker van is dat Lubberhuizen hem de vertaalopdracht zal verstrekken.

Vinkenoogs vertaling zal uiteindelijk bijna twee jaar later worden gepubliceerd dan de in de brief geopperde suggestie van najaar 1964. Deze vertraging kan wellicht zijn ontstaan door het werk aan zijn eigen, 500-pagina's dikke dagboek *Liefde*, dat verscheen in 1965. Vinkenoogs vertaalcarrière staat in de tussentijd overigens niet stil: naast vertalingen voor *Randstad* verschijnt in 1964 zijn vertaling van Françoise Sagan's *Toxique* bij Manteau. Ook Vinkenoogs persoonlijke problemen in deze periode verklaren wellicht waarom de vertaling van Ginsberg op zich laat wachten: zijn beruchte drugsarrestaties en resulterend gevangenschap in het Utrechtse Huis van Bewaring. In 1965 stond Vinkenoog al lange tijd op het verdachtenlijstje van de Amsterdamse recherche. Als bekend schrijver en openlijk voorstander van het gebruik van marihuana en LSD, waarmee hij tijdens een medisch experiment in 1959 kennis had gemaakt, had hij zijn drugsgebruik nooit onder stoelen of banken gestoken. Zijn naam dook bovendien regelmatig op in de verklaringen van andere arrestanten, wat hem tot publieke vijand maakte waar het de Amsterdamse recherche betrof. Vinkenoogs moeilijkheden begonnen met een huiszoeking door de rechercheurs van het bureau Leidseplein in november 1962, op onduidelijke gronden. Na een aantal arrestaties en een eerste proces dat vooralsnog zonder gevolgen bleef stond Vinkenoog in januari 1965

opnieuw terecht, voor het verkopen van marihuana. Dit tweede proces leidde tot zes weken gevangenisstraf, die hij in maart en april 1965 in het Utrechtse Huis van Bewaring uitzat.

Tijdens zijn periode in de gevangenis hield Vinkenoog een dagboek bij dat uiteindelijk in 1980 zou verschijnen onder de titel *Tegen de wet (Zes weken Huis van Bewaring maart/april 1965)*. Geert Lubberhuizen, die Simon Vinkenoog bij zijn vrijlating opwachtte om hem het eerste exemplaar van *Liefde* te overhandigen, weigerde het dagboek uit te geven. In de jaren hierop zouden meer weigeringen van de Bezige Bij volgen. Het is onduidelijk of de bezwaren in dit geval met de controverse rond Vinkenoogs levensstijl (zijn marihuanaprocessen waren breed uitgemeten in de pers) of met literaire overwegingen te maken hadden. De publiciteit rond Vinkenoogs arrestaties en processen hebben de rebelse reputatie van de Literaire Reuzenpockets waarschijnlijk versterkt, maar onduidelijk is hoe dat destijds bij de Bezige Bij werd ontvangen. Volgens Dütting werd een manuscript voor een poëziebundel later door Lubberhuizen geweigerd met het commentaar ‘Het zijn geen gedichten’ (140). De relatie tussen Vinkenoog en Lubberhuizen bleef vriendschappelijk, ondanks de afwijzingen. Hoe dan ook leverde zijn veroordeling Vinkenoog een ongemakkelijke reputatie op. Voor sommige jonge lezers en literatoren maakte het hem tot een held van de tegencultuur; anderen zagen hem als een junkie. In mei 1965 merkt Vinkenoog op: ‘Iedereen denkt dat ik in de goot lig. Voor een tientje kan Jan en Alleman nu in mijn huis komen kijken hoe ik in uitstekende welstand de laatste hand leg aan een boek’ (Vinkenoog geciteerd in Dütting 141).

De periode die Vinkenoog in het Huis van Bewaring doorbracht is ook de periode waarin hij naar eigen zeggen de gedichten van Ginsberg vertaalde. De eerder genoemde getypte brief is voorzien van een gepende aantekening: ‘Vertaald Utrecht maart/april ’65’, en in het nawoord bij de vertaling zegt Vinkenoog dat hij Ginsbergs gedichten in het ‘utrechtse Huis van Bewaring’ vertaalde (131). Het is onduidelijk aan welke beperkingen hij door zijn omstandigheden tijdens het vertalen onderhavig was, bijvoorbeeld gebrek aan toegang tot naslagwerken. Of de vertalingen in hun uiteindelijke vorm in deze relatief korte periode tot stand kwamen lijkt twijfelachtig, al dient Vinkenoogs werklust niet onderschat te worden. De aan het einde opgenomen tekst ‘Abstractie in poëzie’ vertaalde Vinkenoog in ieder geval al eerder voor *Randstad*, en het nawoord ‘De vertaler aan het woord’ dateert van juli 1966.

6.3 Selectie en volgorde

Tussen de in de bloemlezing opgenomen gedichten zijn vertalingen van Ginsberg's twee meest bekende langere werken, het lange, driedelige gedicht *Howl* en het zesdelige *Kaddish*, een gedicht over Ginsbergs overleden moeder, waarvan de titel verwijst naar een Joods gebed voor de doden. De eerste is integraal vertaald, van de tweede zijn vijf van de zes delen opgenomen: 'Proem', 'Hymmn', 'Lament', 'Litany' en 'Fugue'. De weglating van het tweede en veruit het langste deel, 'Narrative', waarin de schizofrene episodes van Ginsbergs moeder worden beschreven in een vorm die het midden houdt tussen verhalende poëzie en proza, gebeurde volgens de eerder aangehaalde brief op instigatie van Ginsberg zelf. Ook de andere, kortere gedichten werden grotendeels door Ginsberg zelf voor vertaling aangedragen. Daarnaast zijn een aantal aanvullende gedichten opgenomen die door Vinkenoog werden geselecteerd: 'Poem Rocket' en 'Message' uit *Kaddish and Other Poems 1958-1960* (1961) en 'On Burroughs Work' en 'Tears' uit *Reality Sandwiches* (1963). De keuze voor 'Poem Rocket' ligt voor de hand; dit was immers het gedicht dat tijdens Ginsbergs eerste bezoek aan Amsterdam tot stand kwam in bijzijn – en wellicht met medewerking – van Vinkenoog en Morriën. Er wordt ook verwezen naar de hoofdstad in de regel 'O fellow travellers I write you a poem in Amsterdam in the Cosmos'. 'Message' is een liefdesgedicht aan een afwezige, naamloze geliefde. 'On Burroughs Work' is een parodie van het soort vormvaste poëzie en de stijlfiguren die Ginsberg in zijn werk van de hand wijst; hij gebruikt kreupelrijm, een gebroken metrum en een aan de titel van Burroughs' *Naked Lunch* ontleende allegorie waarin symboliek met 'dressing' wordt vergeleken en de allegorie zelf met 'lettuce'. 'Tears' ten slotte is een kort gedicht in Ginsbergs kenmerkende herhalende stijl waarin hij beschrijft ontroerd te zijn door alledaagse ervaringen, die door hem de schoonheid van de wereldziel te tonen een glimp van het goddelijke vergunnen. Zowel 'Message' als 'Tears' hebben liefde tot thema (al is 'Tears' profetischer van toon en 'Message' eerder persoonlijk), een onderwerp dat altijd al aanwezig is in Ginsbergs werk, maar dat steeds dominanter zal worden vanaf zijn eerste kennismaking met het Zenboeddhisme in de vroege jaren vijftig²⁴ en vooral na zijn reis naar India begin jaren zestig. De al eerder beschreven, gelijksoortige ontwikkeling in Vinkenoogs eigen denken en werk kan verklaren waarom deze gedichten zijn bijzondere voorkeur hebben; zijn keuze lijkt in ieder geval aan te sluiten bij de in zijn nawoord benadrukte liefdesboodschap, waarover meer in de volgende paragraaf.

Minstens even interessant zijn de gedichten die niet werden opgenomen. Hieronder zijn een aantal aanvullende voorstellen van Vinkenoog: 'At Apollinaire's Grave' en 'Laughing Gas' uit *Kaddish and Other Poems*, en 'Battleship Newsreel' en 'Aether' uit *Reality Sandwiches*. Waarom deze gedichten

²⁴ Negus, Sean, 'The Intersection of Buddhism and the Beat Generation.' In: *Beatdom* #18, 10 maart 2018. Online. <<http://www.beatdom.com/intersection-buddhism-beat-generation/>>

uiteindelijk niet werden vertaald blijkt niet expliciet uit de mij beschikbare correspondentie. In de brief van Vinkenoog aan zijn uitgever worden 'Laughing Gas' en 'Aether' als twijfelgevallen voorgesteld met de opmerking dat deze vertaald zouden kunnen worden 'gegeven tijd, ruimte en \$\$\$', maar met de kanttekening dat 'deze laatste – en langste – misschien het geheel zouden vertekenen, of onbegrijpelijk'. Vinkenoog lijkt hier te anticiperen op praktische bezwaren in verband met de kosten van de uitgave. Evenzeer lijkt hij vooruit te lopen op bezwaren van andere aard: beide gedichten hebben immers drugservaringen tot onderwerp. Deze thematiek delen ze weliswaar met een aantal van de door Ginsberg zelf uitgekozen gedichten uit *Kaddish and Other Poems* ('Mescaline', 'Lysergic Acid', 'Magic Psalm' en 'The End'), maar ze zijn wel een stuk langer (volgens de schatting van Vinkenoog zouden ze in de vertaling bijna 33 pagina's in beslag nemen), waardoor Vinkenoogs opmerking dat ze 'het geheel zouden vertekenen' misschien slaat op de nadruk die hierdoor in de bloemlezing op drugs en drugsgebruik zou komen te liggen. Of deze bezwaren aan Vinkenoog zelf toe te schrijven zijn, of dat zijn voorzichtigheid vooruitloopt op mogelijk commentaar van de uitgever, is niet vast te stellen, maar het laatste lijkt aannemelijk. Vinkenoog had in 1963 bovendien al een voorproefje gehad van het effect van zijn openheid over drugsgebruik op de publieke opinie.

In het geval van de andere twee voorgestelde gedichten ligt een verklaring minder voor de hand. Waar het gaat om 'At Apollinaire's Grave' was ruimtegebrek mogelijk een overweging. In het driedelige gedicht, geschreven in Parijs, bezoeken Ginsberg en zijn geliefde Peter Orlovsky de begraafplaats Père Lachaise op zoek naar het graf van de Franse dichter. In het korte 'Battleship Newsreel' wordt een fatale explosie op een oorlogsschip in de Tweede Wereldoorlog verbeeld vanuit het oogpunt van een bemanningslid. De apolitieke manier waarop met de oorlogsthematiek wordt omgesprongen is een uitzondering in het oeuvre van Ginsberg, wat misschien een reden kan zijn geweest om het uiteindelijk niet in de bloemlezing op te nemen.

De uiteindelijke selectie lijkt een gebalanceerd beeld te geven van Ginsberg als dichter. Naast de al eerder genoemde belangrijke gedichten 'Howl' en 'Kaddish' zijn vertalingen opgenomen van kortere gedichten waarin de verschillende voor Ginsberg kenmerkende thema's terugkeren: politiek en maatschappijkritiek (met name in 'America', 'Poem Rocket', 'Psalm III'), poëtische opvattingen (bijv. 'Death to Van Gogh's Ear', 'On Burroughs' Work', 'To An Old Poet in Peru'), autobiografie (uiteraard 'Howl' en 'Kaddish', maar ook bijv. 'Message', 'A Strange New Cottage in Berkeley'), liefde en erotiek (opnieuw 'Message', maar ook bijv. 'Love Poem on Theme by Whitman' en 'Sather Gate Illumination'), geestverruiming en drugsexperimenten ('Mescaline', 'Lysergic Acid', 'Magic Psalm' en 'The End'), en de

zoektocht naar liefde, verlichting en uiteindelijk een plaats in de wereld (zoals in 'Tears' en opnieuw in 'To An Old Poet in Peru'). Opvallend is wel dat Ginsbergs vroege werk relatief minder goed vertegenwoordigd is dan zijn (in 1966) recentere gedichten. Uit *Howl and Other Poems* zijn naast 'Howl' zelf maar twee kortere gedichten geselecteerd, tegenover vijftien gedichten uit de latere bundels (elf in Ginsbergs oorspronkelijke voorstel). Hiermee zijn zowel Ginsberg als Vinkenoog in hun selectie niet alleen voorbijgegaan aan het in *Howl and Other Poems* opgenomen (en in 1961 afzonderlijk gepubliceerd als *Empty Mirror: Early Poems*) vroege dichtwerk van Ginsberg, maar ook aan een aantal gedichten uit dezelfde bundel die door veel Engelstalige lezers wel degelijk tot belangrijk werk worden gerekend, zoals 'A Supermarket in California' en 'In the Baggage Room at Greyhound'. Wellicht herkende Ginsberg zich in de eerste helft van de jaren zestig niet meer in de existentiële vertwijfeling en eenzaamheid die de houding van de spreker in deze gedichten kenmerken, of de aan een joods-christelijke traditie ontleende elementen. Hoe dan ook heeft het beeld van Ginsberg dat naar voren komt uit deze selectie meer weg van de boeddhistische, geëngageerde dichter in de jaren zestig, dan de jonge literaire rebel uit de vroege jaren vijftig.

In de bloemlezing worden de gedichten gepresenteerd in chronologische volgorde, dezelfde waarin ze in de oorspronkelijke bronpublicatie stonden. Dit versterkt de impressie dat de samenstellers een representatief beeld wilden geven van Ginsberg's oeuvre tot 1966. De opmerking van Vinkenoog dat bepaalde gedichten wellicht 'het geheel zouden vertekenen' lijkt deze conclusie te rechtvaardigen. Zowel de dichter als de vertaler – en mogelijk de uitgever – hebben daarbij zeker hun invloed uitgeoefend op de keuze van deze 'representatieve' gedichten. Zoals we gezien hebben lijkt deze keuze op verschillende manieren geïnformeerd te zijn door hun eigen interesses. Zeker de auteur, maar ook de vertaler lijken minder geïnteresseerd in Ginsbergs vroege gedichten. Ze geven eerder de voorkeur aan gedichten die aansluiten bij Ginsbergs ideeën (poëtisch en anderzijds) in de jaren zestig, dan vroeg werk uit de jaren vijftig waarin onder andere de invloed van het boeddhisme minder sterk aanwezig is, waarin politiek commentaar minder expliciet geuit wordt, en waarin vertwijfeling nog de plaats inneemt van de latere liefdes- en vredesboodschap. Daarnaast lijken de aanvullende keuzes van de vertaler op één lijn te staan met zijn interpretatie van Ginsbergs werk zoals die blijkt uit zijn nawoord. Hij kiest een aantal aanvullende gedichten die liefde tot thema hebben en aansluiten bij de gedachte van het werk van de dichter als (universele) liefdesboodschap, waarover hieronder meer. Daarnaast lijkt de vertaler bijzonder geïnteresseerd in de gedichten over drugservaringen, maar is hij zich er tegelijkertijd van bewust dat een te grote aandacht hiervoor halverwege de jaren zestig verkeerd geïnterpreteerd zou kunnen worden door een breed publiek, en daarom de aandacht zou kunnen afleiden van andere,

belangwekkende aspecten van Ginsbergs werk – of hij lijkt in ieder geval bereid te zijn zich neer te leggen bij een vergelijkbaar bezwaar van de uitgever. Wat de uitgever wellicht nog heeft gezegd over de selectie en presentatie heb ik helaas niet kunnen achterhalen. Maar uit een analyse van de selectie, de volgorde van presentatie en de periteksten valt af te leiden dat Simon Vinkenoog als vertaler hoogstwaarschijnlijk een hoofdrol in het samenstellingsproces heeft gespeeld, en dat de uitgever hem hierin grotendeels lijkt te hebben gesteund.

6.4 Peri- en Parateksten

De uiteindelijke bloemlezing beslaat 134 pagina's en bestaat naast een keuze uit de eerder genoemde dichtbundels *Howl*, *Kaddish* en *Reality Sandwiches* ook uit een schat aan peritekstuele informatie. De volledige titel is *Proef m'n tong in je oor. Een keuze uit de dichtbundels Howl, Kaddish en Reality Sandwiches alsmede enkele andere teksten*. Hoewel niet duidelijk is wie verantwoordelijk is voor de uiteindelijke titel, spreekt hieruit wel het belang dat gehecht wordt door de samenstellers en vertaler aan het gesproken woord, aan de poëzie als orale traditie, dat zoals we gezien hebben ook een belangrijk aspect van Ginsbergs werk is voor Simon Vinkenoog. In de vrij uitgebreide flaptekst (op zich geen uitzondering in de Literaire Reuzenpocketreeks) dat geheel in psychedelische sfeer eindigt met 'Vrede!' wordt de poëzie van Ginsberg gepresenteerd als 'een verslag van de religieuze ervaring [...] gericht op het teweegbrengen van een doorbraak, een verlichting, een ekstase in de geest van de lezer'. Voorin is een korte biografie van Allen Ginsberg opgenomen en bibliografische informatie over de drie bundels die het materiaal vormden voor de bloemlezing. De 'andere teksten' zijn de oorspronkelijke, soms idiosyncratische opdrachten van Ginsberg uit de drie bundels die de bron vormden voor de bloemlezing, waaronder de legendarische verklaring in *Howl and Other Poems*: 'Al deze boeken zijn in de Hemel gepubliceerd', en vijf aanvullende teksten, opgenomen aan het einde van de bloemlezing: 'Aantekeningen gemaakt bij het opnemen van *Howl*', 'Aantekeningen over jonge dichters', 'Abstraktie in poëzie', 'Gesprekken met Allen Ginsberg (door David Widgery)', en 'De vertaler aan het woord', een nawoord van de hand van Vinkenoog. Interessant genoeg is het oorspronkelijke voorwoord uit *Howl and Other Poems*, van de hand van Ginsbergs mentor William Carlos Williams, niet opgenomen in de vertaling, een feit dat des te meer verbaast omdat Ginsberg zelf Williams erg bewonderde en het voorwoord in vrijwel elke latere Engelstalige herdruk en een aantal bloemlezingen is opgenomen. Misschien dat de soms ambivalente wijze waarop Ginsberg als persoon door Williams omschreven

wordt niet aansluit bij de bewondering die de samenstellers (met name Vinkenoog) hoopten te wekken bij een Nederlands leespubliek.

'Aantekeningen gemaakt bij het opnemen van Howl' bestaat uit een begeleidende tekst geschreven bij een plaatopname van Fantasy Records waarin Ginsberg ingaat op de vorm van zijn poëzie. De brontekst verscheen oorspronkelijk in de *Evergreen Review* en dateert van 1959. Net als in de titel van de bloemlezing ligt de nadruk in deze tekst, waarin Ginsberg ingaat op de totstandkoming van 'Howl' en een aantal andere op de plaat opgenomen gedichten, op het belang van de ademhaling van de dichter, van ritme en klank in zijn poëzie: 'Het ideaal is dat elke regel van Howl één enkele ademenheid is. Mijn adem is lang – dat is de Maat, een fysiek-mentale inspiratie van gedachte gevat in de elastieke ademhaling' (94-95). Hij benadrukt de superioriteit van deze methode aan de traditionele, vormvaste poëzie en valt de 'Akademies' en 'Politici' aan:

Een woord over de Akademies: de poëzie is aangevallen door een onwetend en bang stel sufferds die niet begrijpen hoe poëzie gemaakt wordt [...] Een woord over de Politici: mijn gedichten zijn Angelieke extases, en hebben niets te maken met stompzinnige materialistische grillen over wie wie zou moeten doodschieten. (98)

'Aantekeningen over jonge dichters' bestaat volgens een voetnoot uit 'uittreksels uit brieven van Allen Ginsberg aan Paul Carroll' uit 1959. De aantekeningen werden oorspronkelijk gepubliceerd in *Big Table* in het voorjaar van 1960 en bestaan uit vier korte fragmenten waarin Ginsberg het werk van een aantal door hem geliefde dichters prijst. Dichters die de revue passeren zijn Robert Creeley, Gregory Corso, Jack Kerouac, Philip Whalen, Gary Snyder, John Wieners, Michael McClure en Philip Lamantia, allemaal tijdgenoten en veelal persoonlijke vrienden van Ginsberg. Lamantia wordt geprezen om zijn 'visionaire eerlijkheid' en Ginsberg vergelijkt zijn gedichten met manifesten (102). McClure's 'action poetry' wordt geprezen om de open en energieke behandeling van 'de liefdesdaad' (102-103). In het langste fragment, over John Wieners, beschrijft Ginsberg ontroert te zijn geraakt door het voorlezen van diens gedichten, voorafgegaan door de opmerking: 'Het is gemakkelijker als je eenmaal de dichter hoort lezen om aan te sluiten bij wat hij aan het doen is', wat opnieuw aansluit bij de aandacht voor het fysieke, het gesproken woord in de poëzie (100-101). De tekst 'Abstraktie in poëzie' heb ik in het kader van *Randstad* al besproken. De vertaling is hier vrijwel ongewijzigd opgenomen, inclusief de oorspronkelijke voetnoten. Beide teksten nodigen uit tot vergelijking van Ginsberg werk met dan van een selecte groep andere auteurs. Doordat Ginsbergs affiniteit op verschillende vlakken met de betreffende auteurs wordt

onderstreept, wordt de lezer aangemoedigd deze auteurs als een groep te beschouwen met gedeelde waarden en interesses.

Het interview 'Gesprekken met Allen Ginsberg' verscheen volgens de inleiding oorspronkelijk in *U university & college magazine*, en werd afgenomen in een serie gesprekken tijdens een bezoek van Ginsberg aan Engeland in de zomer van 1965. Onderwerpen zijn o.a. de onrust rond Ginsbergs bezoek aan Praag en zijn daaropvolgende deportatie, waarover hij in alle openheid vertelt, zijn ervaringen in Liverpool (positief) en in Oxford (waar de ontvangst door de gepolitiseerde studentenbeweging gemengd was en Gregory Corso na het voorlezen van zijn – ironisch bedoelde – loflied op de atoombom een schoen naar zijn hoofd kreeg) en jongerenprotesten en politiegeweld in Amerika. In relatie tot deze gebeurtenissen brengt Ginsberg zelf ook onderwerpen ter sprake als massacommunicatie en de onbetrouwbaarheid van de media, bewustzijnsverruiming (door drugs, meditatie en Oosterse filosofieën) en het tonen van liefde (in Vinkenoogs vertaling: 'liefde maken met') als manier om geweld en haat tegen te gaan. Deze tekst plaatst Ginsberg in het midden – wellicht zelfs in de voorhoede – van het internationale studentenprotest en de flowerpowerbeweging.

Vinkenoogs eigen nawoord bij de vertaling is in meerdere opzichten interessant. Het opent met de veelzeggende zin 'Als ik over poëzie spreek, hoor ik stemmen' (124). De 'dimensie van de gesproken stem' is een onderwerp dat ook in het nawoord regelmatig opduikt en dat door Vinkenoog als essentieel wordt voorgesteld, niet alleen voor het begrijpen van de boodschap van de dichter, maar ook voor de 'zielewelvaart' van de lezer of toehoorder:

Laat de dichter tot je spreken. Hij is een stem. Luister naar de troebadoers, of zij nu Beatles, Jefoesjenko, Ginsberg of Deelder heten. De dichter vertelt je uit eigen ervaring het enige ware verhaal. [...] Daarom de dimensie van de gesproken stem. Gebruik mij, roept de dichter, luister naar mij, hoor mij aan, proef mij, voel mij, heb mij lief.

De dichter is een magisch gebruiksvoorwerp, nodig voor de zielewelvaart. (127)

Dit nawoord leest dan ook als een manifest van Vinkenoog over de plaats van de poëzie in de maatschappij en als instrument voor het verspreiden van de liefdesboodschap die hem voor ogen staat:

Alleen door onze liefde kunnen wij ontwaken, door onze oplettendheid, door onze aandacht, door ons mede-leven. [...] Laat de dichter je jouw spiegel mogen voorhouden, laat Allen Ginsberg tot je spreken zoals hij tot mij sprak. (133)

Opvallend is ook dat de poëzie van Ginsberg in dit nawoord expliciet in het kader wordt geplaatst van ontwikkelingen in de jeugdcultuur, het Nederlandse literaire veld en de populaire muziek, en dat de

situatie op cultureel en maatschappelijk gebied in Nederland en Amerika hierin vergeleken en soms vereenzelvigd worden. Vinkenoog gaat onder andere in op de relatie van de Vijftigers tot de Beatgeneratie: 'Beide zijn voortgekomen uit een protesthouding tegenover bestaande opvattingen inzake poëzie, beide stelden opnieuw associatieve en irrationele impulsen in dienst van het woord' (124). Vinkenoog vervolgt met een opsomming van gemeenschappelijke inspiratiebronnen, waaronder 'de jazz, het experiment, de surrealisten'. Lucebert, Claus, Andreus, Schierbeek en Lodeizen worden genoemd. Vinkenoogs eerste ontmoeting met Ginsberg, Corso en Orlovsky in 1957 komt ter sprake, waarna Vinkenoog verzucht: 'Ik zie nog maar weinig mensen uit die jaren. Waar zijn ze gebleven, de eersten van de Nederlandse *beat* generatie, die ik mocht leren kennen?' (125). Uit de volgende regels blijkt deze verzuchting naast de Leidsepleiners ook betrekking te hebben op de kunstenaarskolonie in Ibiza (125). Zelfs Bob Dylan (bevriend met Ginsberg) wordt tot de Beatgeneratie gerekend, want 'de poëzie is muziek geworden en het gesproken dichterlijke woord een *beat*' (126). De missie van de beats, stelt Vinkenoog, is een reis 'op zoek naar zichzelf' die onvermijdelijk naar het oosten voert (126). De beats hebben een revolutie ontketend waarvan de huidige psychedelische beweging het resultaat is, aldus Vinkenoog, die in dit kader ook de revolutionaire definitie van de Beatgeneratie van Tuli Kupferberg – die in 1966 ook in *Randstad* gepubliceerd wordt – aanhaalt (128). In een onmiddellijk daaropvolgend vertaald citaat van Michael Horovitz wordt de op jazz geïnspireerde stijl van de dichters van de Beatgeneratie tegenover de academische poëzie gesteld:

Toen de Beat Generation ontstond, drongen dichters, met profetisch inzicht, al aan op het overweldigende belang van het aanvullen van hun voorraden oude jamben door het gebruik van een mengsel bevattende spontaneïteit, *hop* prosodie surreële-reële beelden (*images*) sprongen (*jumps*) *beats* koele maten (*cool measures*) lange snelle (*rapidic*) klinkers (*vowels*), lange, lange regels, en, het hoofdbestanddeel, ziel (*soul*). (130)

Vinkenoog zegt over het interview door David Widgery dat hij hierin getroffen werd door de overeenkomsten tussen de situaties die Ginsberg beschrijft en de gebeurtenissen in Amsterdam in maart 1966, waar de politie hard optrad bij de opening van een fototentoonstelling over de rellen rond het koninklijk huwelijk, een incident waarover Louis van Gasteren later een korte, controversiële film maakte (dezelfde Louis van Gasteren die in 1963 ook de Jazz & Poetry avond op film had vastgelegd). Net als Ginsberg gelooft Vinkenoog dat liefde het antwoord is op de haat en angst die de politie oproept, en bovendien dat in het streven naar een liefdevol bestaan voor dichters een belangrijke rol is weggelegd: 'de mens is aan het veranderen, en als hij uit liefde leeft is het omdat de dichter hem door alle eeuwen heen graag vergezeld heeft in zijn speurtocht naar die krachten in hem zelf, hem door het

leven geschonken om zich van angst te bevrijden, van die uitzichtloosheid die op dit ogenblik nog als een waas van kortzichtigheid over zovele gezichten hangt' (133). Zo wordt Vinkenoogs nawoord een manifest voor de maatschappelijke functie van de dichter, met als voorbeeld de door de Beatgeneratie ontketende revolutie, en de dichterlijke boodschap, die per definitie een liefdesboodschap is.

Naast de begeleidende teksten zijn ten slotte ook twee noten in de bloemlezing opgenomen. Een hiervan is een vertaling van het oorspronkelijke motto dat in de bundel *Kaddish and Other Poems* werd afgedrukt:

Noot: Magische Psalm & Het Einde registreren visioenen, ervaren na het drinken van Ayahuasca, een spirituele Amazone-drink.

De boodschap is: *Verruim het gebied van het bewustzijn.* (92)

De keuze om deze noot op te nemen sluit aan bij de interpretatie van Ginsbergs poëzie die door Vinkenoog in het nawoord wordt benadrukt.

Wat deze periteksten verbindt is dus niet alleen de herhaalde nadruk op het belang van de ademhaling van de dichter in de poëzie, de 'gesproken stem' en het spontane, maar ook de interpretatie van de poëzie van de Beatgeneratie en van Ginsberg in het bijzonder in het kader van de tegencultuur, het studentenprotest en de flowerpowerbeweging midden jaren zestig. De Beatgeneratie wordt voorgesteld als aanzwengelaars van de tegencultuur. De boodschap van liefde en bewustzijnsbevrijding die Vinkenoog leest in Ginsbergs poëzie heeft een maatschappelijke en politieke dimensie, en maakt zijn werk – uit het oogpunt van de vertaler – relevant voor de actuele gebeurtenissen in Nederland in 1965 en 1966. Daarnaast worden verbanden gelegd tussen Ginsbergs werk – en dat van andere dichters van de Beatgeneratie – en het werk van de Nederlandse Vijftigers en de schrijvers en kunstenaars die zich begin jaren zestig in de *scene* rond het Leidseplein en op Ibiza begaven, en wordt gewezen op een gemeenschappelijk doel – bevrijding uit een academisch keurslijf – gedeelde inspiratiebronnen en een (deels) gedeelde poëtica. Uit de toon van het nawoord blijkt dat het Vinkenoog hierbij om meer gaat dan het aantonen van de relevantie van Allen Ginsberg voor een Nederlands leespubliek. Hij grijpt de gelegenheid ook aan om zijn eigen poëtica voor het voetlicht te brengen. Het lezen van poëzie is volgens Vinkenoog een manier om zich te bevrijden uit het slop van haat en paranoia en een verlichte staat van zijn te bereiken, waarin liefde de maatschappij waarin we leven kan veranderen. Alle genoemde dichters en muzikanten worden in dit kader voorgesteld als maken zij deel uit van één geheel, met één missie. Van een grens tussen hoge en lage cultuur is geen sprake, en ook verschillende kunstvormen worden op

één lijn gesteld: popmuziek en poëzie komen samen in het ‘gesproken woord’, met de dichter als profeet en poëzie als middel tot bevrijding en maatschappelijke verandering.

6.5 De vertalingen

In dit onderdeel zullen de vertalingen zelf geanalyseerd worden met bijzondere aandacht voor die aspecten van de vertalingen, die mogelijk direct of indirect van invloed zijn op de receptie van Allen Ginsbergs poëzie in het Nederlandse taalgebied. In dit kader is de vraag van belang of en hoe de interpretatie van de brontekst door de vertaler tot uiting komt in de vertalingen. In deze analyse zal geen gebruik gemaakt worden van typerende passages, maar worden alle gedichten bekeken. Eerst een korte bespreking van de belangrijkste stilistische elementen.

In zijn ‘Notes Written on Finally Recording Howl’, dat oorspronkelijk in 1959 werd gepubliceerd in *Evergreen Review* en waarvan een vertaling is opgenomen achter in *Proef m’n tong in je oor*, bespreekt Ginsberg de ontwikkeling van zijn dichtstijl. Hij geeft hierbij een inkijkje in zijn belangrijkste inspiratiebronnen en stilistische keuzes voor een aantal vroege gedichten, waaronder ook gedichten die in de Nederlandse bloemlezing zijn opgenomen: ‘Howl’, ‘Kaddish’, ‘Sunflower Sutra’, ‘America’ en ‘A Strange New Cottage in Berkeley’. De meeste aandacht gaat uit naar de ontstaansgeschiedenis van ‘Howl’, een mijlpaal in de ontwikkeling van Ginsbergs gebruik van lange, spontane regels, wat hij zelf de ‘Hebraic-Melvillean bardic breath’ noemt:

I thought I wouldn't write a poem, but just write what I wanted to without fear, let my imagination go, open secrecy, and scribble magic lines from my real mind--sum up my life--something I wouldn't be able to show anybody, writ for my own soul's ear and a few other golden ears. [...] Ideally each line of Howl is a single breath unit. My breath is long--that's the measure, one physical-mental inspiration of thought contained in the elastic of a breath. [...] So these poems are a series of experiments with the formal organization of the long line.

De lengte van de regels wordt volgens dus Ginsberg bepaald door de ademhaling van de dichter. Daarnaast gebruikt hij in ‘Howl’ ook een aantal ritmische ‘hulpmiddelen’: ‘I depended on the word "who" to keep the beat, a base to keep measure, return to and take off from again onto another streak of invention’. Hier verwijst Ginsberg naar de herhaling van ‘who’ aan het begin van elke regel in het eerste deel van ‘Howl’. In het tweede deel:

the long line is used as a stanza form broken into exclamatory units punctuated by a base repetition, Moloch. [...] The structure of Part III, pyramidal, with a graduated longer response to the fixed base.

I remembered the archetypal rhythm of Holy Holy Holy weeping in a bus on Kearny Street, and

wrote most of it down in notebook there. That exhausted this set of experiments with a fixed base. I set it as Footnote to Howl because it was an extra variation of the form of Part II.

Bepaalde woorden die steeds herhaald worden dienen als vaste basis en bieden een ritmische 'interpunctie'. Een tweede hulpmiddel vormt de opsomming van associatieve, soms tegenstrijdige beelden:

But how sustain a long line in poetry (lest it lapse into prosaic)? It's natural inspiration of the moment that keeps it moving, disparate things put down together, shorthand notations of visual imagery, juxtapositions of hydrogen jukebox--abstract haikus sustain the mystery and put iron poetry back into the line: the last line of Sunflower Sutra is the extreme, one stream of single word associations, summing up.

Aan de 'stenografische' notitie van een associatieve beeldenstroom, in combinatie met ritmische herhalingen en lange, op de ademhaling van de dichter geënte 'eenheden' liever dan korte lyrische regels of stanzas ontleent Ginsbergs poëzie haar bezwerende ritme. Hieraan draagt daarnaast, hoewel niet specifiek door Ginsberg benoemd, ook zijn gebruik van alliteratie en assonantie bij, zoals hier in een van de eerste regels uit 'Howl':

angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of night,

(Ginsberg 2009, 1)

Als inspiratiebronnen voor zijn 'experimenten' noemt Ginsberg in zijn 'Notes' naast Herman Melville ook Walt Whitman, William Blake en zijn mentor William Carlos Williams, maar daarnaast is duidelijk dat Jack Kerouac van grote invloed is geweest op de ontwikkeling van zijn stijl met 'Howl':

So the first line of Howl, "I saw the best minds etc.," the whole first section typed out madly in one afternoon, [...] long saxophone-like chorus lines I knew Kerouac would hear sound of--taking off from his own inspired prose line really a new poetry.

Ook de jazzmuziek blijkt hier een inspiratiebron te zijn geweest voor Ginsbergs gedichten. Daarnaast vormen Joodse gebeden zoals de Kaddisj een ritmische inspiratiebron. In de loop van de jaren zestig, toen Ginsberg zich steeds verder verdiepte in het Boeddhisme, werd de invloed van Boeddhistische mantra's in dit opzicht steeds belangrijker.

Naast de formele aspecten van Ginsbergs poëzie is ook zijn taalgebruik (zijn woordkeuze) vaak besproken, niet in het minst omdat dit de aanleiding vormde voor het beruchte Howl-proces, waarin de uitgever Lawrence Ferlinghetti zich moest verdedigen tegen de aantijging van het publiceren van

obsceen materiaal. De getuigenissen van verschillende prominente Amerikaanse literaire critici vormen nog steeds een rijke bron van informatie waar het op kritische interpretaties van Ginsbergs werk aankomt. Zo verklaarde schrijver en criticus Mark Schorer over 'Howl': 'Ginsberg uses the rhythms of ordinary speech and also the diction of ordinary speech. I would say the poem uses necessarily the language of vulgarity'(geciteerd in 'Allen'). Dit 'vulgaire' taalgebruik was het gesproken Amerikaans dat Ginsberg om zich heen hoorde in New York en San Francisco, de taal die gesproken werd door Ginsbergs vrienden en door bekenden die een leven leidden aan de zelfkant van de Amerikaanse maatschappij. Ook deze inzet van spreektaal vormt een belangrijk kenmerk van de gedichten en nog een manier waarop Ginsberg zich afzet tegen de traditionele formele poëzie van de 'academische' dichters, over wie hij in de 'Notes' opmerkt: 'they wouldn't know poetry if it came up and buggered them in broad daylight'.

Hoe wordt in Vinkenoogs vertalingen omgegaan met deze verschillende stilistische kenmerken van Ginsbergs poëzie? Uit het voorheen besproken nawoord blijkt dat de vertaler groot belang hecht aan de 'dimensie van de gesproken stem' (127). Deze is volgens Vinkenoog zo belangrijk omdat hij hierin het middel bij uitstek ziet om de dichtelijke boodschap uit te dragen, en het overbrengen van die stem ziet hij dan ook als zijn voornaamste taak als Ginsbergs vertaler:

Ik zal mijn levenlang die stem van Allen Ginsberg niet vergeten, op die plaat – die helrode Long Play, waarop hij *Howl* leest, en delen uit *Kaddish* – Fantasy Record No. 7005. [...] Is het niet deze stem, die ik probeer over te brengen? (128-29)

Deze stem komt volgens Vinkenoog voor een belangrijk deel tot uiting in het ritme van de gedichten, want: 'de poëzie is muziek geworden en het gesproken dichtelijke woord een *beat*' (126). In dit kader zijn een aantal strategieën van Vinkenoog interessant.

6.5.1 Ritme en regelopbouw

Wat in het algemeen opvalt aan deze vertalingen is Vinkenoogs ruime gebruik van tegenwoordige deelwoorden. Dit levert niet altijd de meest idiomatische – of meest soepel lezende – Nederlandse regels op, zoals hier in het eerste deel van 'Howl':

die verdwenen in het niets Zen New Jersey achterlatend een spoor van dubbelzinnige
ansichtkaarten van Atlantic City Hall,
lijdend onder zoete lekkernijen uit het Oosten en het kraken van beenderen uit Tanger en
Chinese hoofdpijnen terwijl ze ontweningskuren doorstonden in Newark's vale
gemeubileerde kamers,

die rondzwierven middernachtelijk rondzwierven op het spoorwegemplacement zich afvragend
waarheen te gaan, en gingen, geen gebroken harten achterlatend,
(1966, 11)

De reden voor deze opvallende keuze kan met de structuur en het ritme te maken hebben. In de brontekst spelen in het eerste deel van 'Howl' participia een prominente rol in de lange regels die gestructureerd worden door de combinatie van het steeds herhaalde 'who' met een daaropvolgende opsomming. Hierdoor hoeven de snelle, vloeiende opsommingen van bijvoeglijke bijzinnen niet altijd onderbroken te worden door voegwoorden. Ook lijkt er hier en daar gespeeld te worden met de ambiguïteit die ontstaat doordat niet altijd duidelijk is wie of wat het onderwerp van het deelwoord is. Hetzelfde geldt in iets mindere mate voor delen van 'Kaddish' en voor 'Sunflower Sutra' en 'Poem Rocket', die bestaan uit soortgelijke parallelle regels (hoewel het element dat daarvan de basis vormt niet altijd expliciet wordt herhaald). Het herhalen van woorden die eindigen op '-ing' krijgt ook iets bezwerends, zoals hier opnieuw in 'Howl':

BT
yacketayakking screaming vomiting whispering facts and memories and anecdotes and eyeball
kicks and shocks of hospitals and jails and wars,
(2009, 2)

DT
kwebbelend kwebbelend gillend brakend fluisterend feiten en herinneringen en anekdotes en
oogballenkicks en shocks van ziekenhuizen en gevangenissen en oorlogen,
(1966, 10)

Door de combinatie van het gebruik van tegenwoordige deelwoorden en het aanhouden van de Amerikaanse woordvolgorde benadert de Nederlandse regel hier het ritme van de brontekstregel. Tegelijkertijd levert Vinkenoogs woord-voor-woord-strategie vaak vertaalde regels op die stijf of zelfs onidiomatisch aandoen en grammaticaal niet altijd helemaal kloppen. Een ander voorbeeld uit 'Weeklacht', het derde deel van 'Kaddisj':

BT
only to have seen her painting crude pictures of Elevateds running over the rooftops of the
Bronx
her brothers dead in Riverside or Russia, her lone in Long Island writing a last letter – and her
image in the sunlight at the window
(2009, 58-9)

DT

enkel maar om haar schilderijen te hebben zien maken van Treinen rijdend over de daken van
de Bronx,
haar broers dood in Riverside of Rusland, haar alleen in Long Island schrijvend een verloren brief
– en haar beeld in het zonlicht bij het raam

(1966, 43)

Hier wordt vooral de tweede regel bijna onbegrijpelijk in de Nederlandse vertaling door de herhaling van 'haar' waar je in het Nederlands 'zij' zou verwachten, waardoor onduidelijk is wie er een brief schrijft aan wie. Wat verder opvalt aan de Nederlandse regel is het ontbreken van de alliteratie ('lone', 'Long Island', 'last letter'). Aan Vinkenoogs vertalingen in het algemeen valt op dat alliteratie daarin wat minder prominent aanwezig is. Daartegenover staat dat assonantie en binnenrijm af en toe wel wat opvallender lijken in de Nederlandse tekst, zoals hier in het herhalen van de 'ij'-klank en het binnenrijm 'maken/daken'.

Kortom, Vinkenoogs woord-voor-woordvertalingen leveren soms regels op die minder leesbaar zijn dan de Amerikaanse, bijvoorbeeld door zijn herhaalde gebruik van tegenwoordige deelwoorden, maar ook omdat het onidiomatisch Nederlands oplevert. Ook zijn er verschuivingen op het gebied van de klankeffecten die Ginsberg gebruikt.

6.5.2 Woordkeuze

Wat de woordkeuze betreft valt op dat deze, zeker in vergelijking met de in het vorige hoofdstuk besproken Kerouac-vertalingen, modern aandoet. Dit komt mede door het informelere register dat Vinkenoog hanteert, maar ook zijn expliciete woordkeuze. Waar de spreker in Ginsbergs gedichten geen blad voor de mond neemt, doet hij dat in de vertaling zeker ook niet, bijvoorbeeld in deze regel uit 'Howl':

BT

who went out whoring through Colorado in myriad stolen night-cars, N.C., secret hero of these
poems, cocksman and Adonis of Denver – joy to the memory of his innumerable lays of
girls in empty lots and diner backyards,

(2009, 4)

DT

die hoererend door Colorado gingen in talloze gestolen nachtwagens, N.C., geheime held van
deze gedichten, de grootste pik en Adonis van Denver – vreugde de herinnering aan de
ontelbare meisjes die hij neukte op lege bouwterreinen & binnenplaatsen van
eethuizen,

Vinkenoog neemt hier en daar ook Amerikaanse leenwoorden over, weliswaar altijd schuingedrukt in de vertaling, voornamelijk waar de woorden die Ginsberg gebruikt typisch zijn voor de *scene* die hij beschrijft, zoals *'hipsters'* en *'high'* (2009, 9).

In zijn woordkeuze benadert Vinkenoog wat betreft register, het gebruik van Amerikaanse leenwoorden en expliciete woorden voor taboes als seks en drugsgebruik een soort taalgebruik dat voor jonge lezers halverwege de jaren zestig herkenbaar moet zijn geweest. Het vertoont opvallende gelijkenissen met bijvoorbeeld het taalgebruik in *Twen/Taboe*, waarin ook regelmatig Amerikaanse leenwoorden worden gebruikt, en met dat van de personages in zijn eigen roman *Hoogseizoen*.²⁵

Vergeleken met de woordkeuze in de vertalingen van Kerouac in het vorige hoofdstuk valt op dat deze vertalingen 'moderner' aandoen, maar ook progressiever met betrekking tot expliciet taalgebruik dat bijvoorbeeld met seks en drugs te maken heeft. Daartegenover staat dat Vinkenoogs gebruik van woord-voor-woordvertalingen soms ritmisch en idiomatisch gezien moeizame Nederlandse regels oplevert, wat niet helemaal lijkt aan te sluiten bij het belang dat hij in het nawoord hecht aan het overbrengen van de 'stem' van de dichter.

6.5.3 Overige opvallende keuzes

Naast Vinkenoogs strategieën met betrekking tot vorm en woordkeuze zijn een klein aantal voorbeelden interessant om te bespreken in het kader van de interpretatie – en manipulatie – van de tekst door de vertaler. Het gaat hier om weliswaar incidentele, maar daarom niet minder in het oog springende vertaalkeuzes. Ten eerste een bijzondere toevoeging van Vinkenoog, die op de flaptekst van *Proef m'n tong in je oor* zonder pardon aan de Amerikaanse dichter wordt toegeschreven:

De dichter Allen Ginsberg, 40 jaar in 1966, die ook Amsterdam heilig heeft verklaard (zie in deze uitgave zijn **Voetnoot bij Howl**), is een van de dichters, die de poëzie beschouwen als een verslag van de religieuze ervaring, waarin de eenwording van vraag en antwoord wordt bereikt. Voorbij het woord, voorbij het noembare. Elk mens een wereld, elke dichter een heilal: **'One single specimen of Eternity – each of us poets.'**

De Amerikaanse brontekst van 'Howl' bevat geen enkele verwijzing naar de Nederlandse hoofdstad. Maar in de door Vinkenoog vertaalde 'Voetnoot' staat tussen 'Heilig Peoria & Seattle' en 'Heilig Parijs' inderdaad ook 'Heilig Amsterdam' (1966, 24). Deze opmerkelijke keuze van de vertaler wordt in geen

²⁵ Zie ook paragraaf 5.5

andere peri- of parateksten besproken of verantwoord, al vermeldt Joep Bremmers in een noot bij de herziene vertaling uit 2012 dat Vinkenoog de dichter wel van tevoren in een brief op de hoogte had gesteld van zijn toevoeging – waartegen Ginsberg blijkbaar geen bezwaar had, want ze is ook in de herdruk uit 1973 gehandhaafd (81). Ook elders in de bloemlezing maakt Vinkenoog hier en daar een keuze die de gedichten expliciet in een Nederlandse context plaatsen. In ‘Psalm III’, een gedicht over de noodzaak van ‘verlichting’ dat in de brontekst expliciet in Seattle is gesitueerd, wordt gerefereerd aan ‘Occidental and Washington’, de hoek tussen Occidental Avenue en Washington Street waar zich Occidental Square bevindt. In ‘Derde Psalm’ daarentegen gaat het om ‘het Westerplein en Washington’, een keuze die het gedicht niet alleen letterlijk verplaatst van een plein in Seattle naar een plein in Amsterdam, maar terloops ook de Nederlandse aan de Amerikaanse hoofdstad verbindt:

BT

To God: to illuminate all men. Beginning with Skid Road.

Let Occidental and Washington be transformed into a higher place, the plaza of eternity.

(2012, 106)

DT

Aan God: alle mensen te verlichten. Te beginnen met de achterbuurten.

Laat het Westerplein en Washington veranderd worden in een hoger plein, de plaza van eeuwigheid.

(1966, 87)

Deze keuzes betreffen uitzonderingen, omdat Vinkenoog veruit de meeste Amerikaanse culturele elementen of verwijzingen óf onvertaald overneemt, óf met een benadering vertaalt. Toch zijn deze voorbeelden onthullend waar het de visie van de vertaler betreft, mede omdat ze in de lijn liggen van de door hem in zijn nawoord bepleitte visie op de rol van de dichter in de samenleving en de ‘grenzeloosheid’ van poëzie. Door de toevoeging van ‘Heilig Amsterdam’ benadrukt Vinkenoog immers dat waarover Ginsberg dicht ook de Nederlandse lezers aangaat – ook voor hen is zijn liefdesboodschap bedoeld; en Vinkenoogs keuze in ‘Derde Psalm’ impliceert dat de behoefte aan spiritualiteit en verlichting die Ginsberg voelt in Amerika, vergelijkbaar is met de situatie in de Nederlandse samenleving.

Ook deze expliciete interpretatie sluit aan bij de nadruk die Vinkenoog in zijn nawoord legt op het belang van bewustzijnsverruiming op weg naar een vredevol en liefdevol bestaan, en de rol die poëzie hierin kan spelen: ‘want de mens is aan het veranderen, en als hij uit liefde leeft is het omdat de dichter hem door alle eeuwen graag vergezeld heeft in zijn speurtocht naar die krachten in hem zelf,

hem door het leven geschonken om zich van angst te bevrijden' (133). In dit kader noemt Vinkenoog de dichter ook een 'magisch gebruiksvoorwerp' (127); een benaming die bijzonder veelzeggend is voor zijn benadering van de vertalingen zoals die uit deze analyse naar voren komt. Vinkenoogs eerder genoemde poëziebundel *Spiegelschrift*, die voor het eerst sporen vertoont van Ginsbergs invloed op zijn eigen werk, draagt de ondertitel *Gebruikslyriek*. Niet alleen door de keuze voor peri- en parateksten, de selectie van aanvullende gedichten, de noten, de flaptekst en zijn vertalersnawoord, maar ook door een aantal opvallende vertaalkeuzes probeert Vinkenoog de interpretatie van Ginsbergs werk te sturen – ook in de richting van zijn eigen literaire opvattingen.

6.6 De vertalingen in de Nederlandse pers

De reacties op de bloemlezing variëren van zeer negatief tot neutraal of voorzichtig positief: van onverdeeld enthousiaste reacties is in de Nederlandse dagbladen eigenlijk weinig sprake. Aan veel reacties valt op dat kritiek op Ginsbergs werk direct of indirect in het kader wordt geplaatst van zijn doorbreken van taboes rond drugs en seks. Zo relateert W. BR. in *De Tijd* Ginsbergs drugsgebruik aan een gebrek aan diepgang;

Deze poëzie is niet zozeer dionysisch als wel gewild-dionysisch; zij zoekt de wijsheid in sex en LSD, en raakt in vervoering ondanks het feit dat de wijsheid die daar te vinden is, niet van hoog allooï is. – Wie dronken is, lacht ook om flauwe moppen; het meest opvallende aan liederen die „high" zijn is, dat zij de grofste gemeenplaatsen als esoterische wijsheden verkopen, vaak onder het etiket Zen of Boeddha.

En Andreas Burnier in *Algemeen Handelsblad* heeft weliswaar waardering voor de 'intense gevoelsoverdracht' in de gedichten, maar met de kanttekening dat het drugsgebruik van de auteur dat dit mogelijk maakt ook leidt tot 'stupide hysterie', beeldloosheid en 'gebrek aan zelfkritiek'.

Daarnaast vormt het expliciete taalgebruik van Ginsberg een struikelblok voor sommige recensenten, bijvoorbeeld in de *Leeuwarder Courant*:

De welwillende lezer — die wel bestand moet zijn tegen een ontzaglijk salvo van woorden, die in minder verlichte tijden „vies" heetten — komt met enige goede wil tot de ontdekking, dat hij niet te maken heeft met „leesgedichten", doch met woorden die het in het passende milieu – en dat is de beatkelder – wellicht doen, doch daarbuiten lijden aan een duidelijk gebrek aan zeggingskracht. ('Beat-generatie')

Zoals dit citaat al suggereert wordt vooral in de negatieve recensies het oordeel over de gedichten vaak beargumenteerd vanuit wat de recensent uit moreel oogpunt onaanvaardbaar vindt. Termen als 'onaangepast' en 'anti-burgerlijk' komen regelmatig voorbij, zoals in de *Leeuwarder Courant*:

De verzameling Ginsberg-gedichten die Simon Vinkenoog voor De Bezige Bij heeft vertaald pretendeert geen wijdere representativiteit dan voor Ginsberg en de beats. Dat zij daarbij representatief kan heten voor het literaire provotariaat in ons land, kan Ginsberg niet helpen, en zal Vinkenoog niet betreuren. [...] Maar het eindeloos insisteren op de emotionaliteit en de lichamelijke, het kwasi-mystische gedoe dat in iedere dichter een priester ziet en in ieder gedicht een psalm of een hymne, de ontzaggelijke eentonigheid in tematiek en woordgebruik, de ongrijpbaarheid van de „ademhalings-prosodie" die zich eigenlijk alleen maar voor scherts leent (zie Ogden Nash), de romantische geobsedeerdheid door de eigen persoon (*the self*, zegt Ginsberg mystiekerig), de prekerige toon waarop de lezer voorgehouden wordt dat het centrum van zijn bewustzijn zich ergens in de onderbuik bevindt, de kritiekloze verering voor het primitieve, de afkeer van elke intellectuele discipline, het kinderachtige doorzeuren over steeds dezelfde sociale rancunes, dit alles maakt het mij zo goed als onmogelijk deze poëzie te beschouwen als iets meer dan een symptoom van onaangepastheid. ('Beat-generatie')

Er zijn ook een aantal recensenten die Ginsbergs werk positiever beoordelen, maar ook zij voelen zich vaak genoodzaakt in te gaan op taboe's als drugsgebruik en expliciete taal, zoals blijkt uit deze bespreking in het *Algemeen Handelsblad* door Andreas Burnier:

Gelukkig mogen wij aannemen dat rechters en officieren van justitie geen poëzie (kunnen) lezen, anders zouden de gedichten van Ginsberg ook wel eens voer voor heksenjagers en boekverbranders kunnen worden. Taboe-woorden en taboe-situaties komen er overvloedig in voor, zoals een extaticus past.

Gabriël Smit merkt in *De Volkskrant* met enige ergernis op: 'Wie van de ware kunst die kunstwerken wil uitzonderen, die geschreven werden onder invloed van stimulerende, opwekkende middelen, kan wel aan de gang blijven.' (1966)

In tegenstelling tot de recensies in *De Tijd* en *Leeuwarder Courant* valt aan het stuk van Smit op dat hij poogt dieper in te gaan op Ginsbergs poëtica, waarbij hij vooral de nadruk legt op het religieuze, profetische karakter van zijn werk. Hij noemt Ginsberg een dichter 'die extatisch spreekt vanuit een religieuze ervaring die zich niet passen laat in traditioneel religieuze, godsdienstige, dogmatisch kerkelijke kaders, maar die daarom niet minder oprecht en wezenlijk is'. Ook in een beschouwing van Ankie Peypers in *Nieuwsblad van het Noorden* is aandacht voor de religieuze dimensie van Ginsbergs werk:

Evenals de jazz, waaraan zij vormen ontleende, heeft deze poëzie een religieus karakter, hoezeer dat ook in strijd lijkt met wat men aan beatactiviteiten kent: protest, verdovende middelen, onmaatschappelijk gedrag, bandeloosheid. [...] [D]e dichter is priester en de voetnoot bij Howl is een aan het Sanctus (uit de RK Mis) ontleend lied, dat, eerder opgewonden dan opwindend, een associatieve lof zingt, waarin alles heilig wordt verklaard.

Opvallend in beide recensies is dat de recensenten dit aspect van Ginsbergs poëzie vooral in een christelijk kader duiden; zijn Joodse achtergrond wordt nergens genoemd. De aandacht voor het religieuze aspect van de gedichten leidt bij beide recensenten overigens tot verschillende conclusies aangaande het vernieuwende karakter van zijn werk. Allebei bespreken ze dit al dan niet vernieuwende karakter in het kader van een beschouwing van de Nederlandse poëzie. Voor Smit plaatst de Ginsbergs profetische inslag hem eerder aan de kant van de literaire traditie, dan van de vernieuwers, waartoe hij J. Bernlef en Willem Hussem (besproken in dezelfde recensie) wel rekent. De algemene tendens in de hedendaagse Nederlandse poëzie is volgens Smit een anti-traditionele:

De realiteit wordt zonder meer in het vers opgenomen, zoals de geluiden in de concrete en elektronische muziek, of de opgeplakte voorwerpen in de beeldende kunst. [...] Voor de dichter is [de werkelijkheid] een grondgegeven dat moet worden geduid, op en in zichzelf, dat moet worden geïntensiveerd. (1966)

In deze beschrijving is de poëzie van de Zestigters te herkennen. Smit merkt op dat aandacht voor alledaagse dingen in de poëzie op zich niet nieuw is, maar:

Over die alledaagse dingen hing toch een religieuze vertedering. Die kent de dichter van vandaag niet of nauwelijks meer. [...] Bij dit alles vergeleken is de poëzie van de Amerikaanse troubadour Allen Ginsberg, hoe uitdrukkelijk eigentijds ze ook wil wezen, eigenlijk bijzonder ouderwets. Het is poëzie met een "boodschap", – de dichter als profeet. (1966)

Dat Ginsberg volgens hem hierin aansluit bij een literaire traditie, heeft wat Smit betreft geen negatieve bijklank. Hij ziet hierin het bewijs 'dat ook onder de meest revolutionaire vormen van vandaag sprake blijft van een door alle tijden heenstromende, oorspronkelijk menselijke continuïteit' (1966).

In tegenstelling tot Smit ziet Ankie Peypers in Ginsberg wel een vernieuwer, een dichter van het maatschappelijk protest:

De Beatpoëzie van Ginsberg wil meer dan een stroming tussen stromingen zijn, ze is een belijdenis, een protest tegen en de verwerping van het academisme in literatuur en leven, de standaardisering die de mens van het totale leven afsnijdt. [...] Het is een beeldrijke, vloeiende poëzie, vol „vreugdevolle vrijheidsbeleving", zoals Ginsberg het noemt, een pleidooi voor leven

en liefde en het lijkt niet toevallig dat hij in de structuur van zijn verzen de adem-eenheid van de regel zoekt als een onverdacht en niet-ontheiligd menselijk ritme. [...] Het is de vraag van onze tijd of het zal gelukken een nieuwe ordening te vinden, waarvoor de correctie van en de oppositie tegen het bestaande plaats kunnen maken.

Peypers ziet de Beatgeneratie als 'uiting gevend aan een tijd waarin zij de menselijke waarden proberen terug te vinden.' Daarnaast plaatst ze Ginsbergs poëzie tegenover die van jonge Nederlandse dichters, die ze 'rustiger', 'minder turbulent' en 'bedachtzamer' noemt. Dat deze rust en bedachtzaamheid haar niet geheel bevallen wordt echter uit de vergelijkingen met Ginsberg al snel duidelijk. Na een analyse van een recent gepubliceerd gedicht van Karel Soudijn merkt Peypers op: 'Dit beheerste gedicht doet denken aan Ginsbergs "krankzinnige magie" en "de vloed van zijn verbeelding." Wellicht zou ook in dit opzicht een wisselwerking vruchtbaar zijn.' Peypers waarschuwt voor het 'te lokale en zelfgenoegzame' in de Nederlandse poëzie en haalt opnieuw Ginsberg aan:

Ginsberg spreekt in een brief over de ongepubliceerde gedichten van een aantal schrijvers, die "koppig pagina na pagina volschrijven, met als resultaat dat zij leerden hoe te schrijven, de grenzen van hun eigen verbeelding leerden kennen, de vrijheid van compositie." Een dergelijke instelling is van belang in een tijd waarin de jonge mens meer aandacht en kans krijgt dan ooit en de poëzie zelf schijnbaar weinig ambachtelijke vaardigheid vereist.

Zowel Smit als Peypers vergelijken Ginsberg met jonge Nederlandse dichters, maar met een iets andere invalshoek. Smit herkent in Ginsbergs werk een 'religieuze vertedering' en een 'menselijke continuïteit' die volgens hem ontbreken in het werk van de Zestigers. Smits waardering voor het profetische, religieuze karakter van Ginsbergs 'poëzie met een boodschap' kan niet los gezien worden van zijn Rooms-Katholieke geloof, dat ook in zijn poëzie een terugkerend thema is. Peypers stelt het engagement van Ginsberg dan weer tegenover een neiging naar het 'te lokale en vergenoegzame' onder jonge Nederlandse dichters. Ook dit staat ook niet geheel los van haar eigen interesses als dichteres. In haar poëzie uit de jaren vijftig en zestig staan thema's centraal als de zoektocht naar vrijheid en existentialistische zelfverkenning, en in de loop van de jaren zestig zal daar een sterk maatschappelijk engagement bijkomen (Van Hintum). Het is niet toevallig dat zij deze elementen in Ginsbergs werk, net als Vinkenoog, kan waarderen.

Aandacht voor de vertaalprestatie van Vinkenoog is er zelden in de recensies, maar waar deze ter sprake komt is het oordeel over het algemeen positief. Gabriël Smit spreekt in *De Volkskrant* over 'Vinkenoogs over het algemeen zeer goede vertaling' (1966). Hans Warren merkt in zijn korte bespreking in *De Provinciale Zeeuwse Courant* op dat Ginsberg in Vinkenoog een 'goede Nederlandse

profeet' heeft gevonden die een 'mooie keuze' uit zijn gedichten heeft gemaakt, al noemt hij Ginsbergs poëzie zelf 'breedsprakig' en merkt hij op: 'Dit is eerder preken dan dichten, maar dat doet Vinkenoog tegenwoordig zelf ook'. Het oordeel over de vertaling wordt echter in geen van de recensies nader onderbouwd.

Waar de vertaler wordt genoemd gaat het misschien niet vaak om zijn vertaling, maar des te vaker om het vergelijken van Vinkenoogs eigen werk en opvattingen met die van Ginsberg, wat de bovenstaande uitspraak van Hans Warren illustreert. Gabriël Smits stuk in *De Volkskrant* vervolgt:

Het is poëzie met een "boodschap", - de dichter als profeet. Zo gezien ligt het ook voor de hand dat Simon Vinkenoog de vertaling verzorgde. Hij is de laatste jaren meer en meer in een zelfde richting geëvolueerd. In zijn nawoord bij deze keuze uit Ginsbergs werk kenschetst hij de dichter ook uitdrukkelijk als een zielsverwant, - zeker niet alleen vanwege de marijuana. (1966)

Of in *De Tijd*:

Wie Ginsberg ("deze zeer diepe man") wil leren kennen, of Simon Vinkenoog in het jongste stadium van zijn opgang, kan in dit boek terecht. (W.BR.)

En in *De Leeuwarder Courant*:

Het zal geen toeval geweest zijn, dat de vertaling van werk van Allen Ginsberg verzorgd is door Simon Vinkenoog. Beide schrijvers hebben ongeveer dezelfde achtergrond van onburgerlijkheid en misschien zelfs van anti-burgerlijkheid. Beiden gebruiken ook in hun werk als een zeer voornaam bestanddeel sex, omdat zij dat zien als een grote zaak in het leven of — sceptici neigen vooral tot deze mening — omdat het de verkoop bevordert. ('Beat-generatie')

In het stuk van Andreas Burnier in *Algemeen Handelsblad* worden, via Vinkenoog, ook terloops de Vijftigers gekoppeld aan de Beatgeneratie:

Simon Vinkenoog, zelf een typische „Vijftiger" in de Nederlandse poëzie, voelt zich als bekend verwant met de beatnik-missie en stelde een Nederlandse selectie samen uit Ginsbergs bundels *Howl*, *Kaddish* en *Reality Sandwiches*.

De kritische receptie van Ginsbergs werk en dat van Vinkenoogs werk ligt in deze recensies in elkaars verlengde. Zowel in de positieve als negatieve beoordelingen is de conclusie meestal dat de twee dichters een missie delen en ook in andere opzichten geestverwanten zijn. Verschillen tussen de dichters komen nergens ter sprake. Hierdoor worden ze in een aantal recensies vrijwel volledig met elkaar vereenzelvigd. Dit doet vermoeden dat Vinkenoog er door de vertaling in slaagde zijn naam te verbinden aan een buitenlands voorbeeld.

In zowel de positieve als negatieve besprekingen worden ook pogingen gedaan om Ginsberg in een Amerikaans literair-historisch kader te plaatsen. De Amerikaanse poëzie wordt daarbij meestal voorgesteld als verdeeld in twee tegenovergestelde tradities, zoals door Andreas Burnier die 'het spontane vers' stelt tegenover poëzie die 'zowel vormvast als symbolisch is':

De Beat-generatie (Jack Kerouac, Gregory Corso, Neal Cassady, Carl Solomon, onder vele anderen) waartoe *Allen Ginsberg* behoort, staat duidelijk in de *Whitman*-lijn, dat wil zeggen in de traditie van de spontaneïteit, het anti-intellectualisme, het messiaanse besef.

De recensenten scharen zich vaak impliciet in één van deze kampen, zoals de recensent in *De Tijd*. Ook deze identificeert twee stromingen:

De eerste loopt van Pound via Eliot naar eigentijdse figuren als Robert Lowell en John Berryman; de tweede loopt van Pound via William Carlos Williams naar dichters als McClure, Creeley en de „beats", waarvan Allen Ginsberg de patroonheilige is. De eerste stroming is intellectualistisch, academisch en „square", een poëzie van bleekgezichten. De tweede is anti-intellectualistisch, anti-academisch en „hip"; een poëzie van roodhuiden. (W.BR.)

De 'Beat-geschriften' vallen volgens de recensent duidelijk in de tweede categorie. Deze zijn wellicht belangwekkend voor 'psychologen, pedagogen en sociologen', zo concludeert deze, de poëzie zelf kan door 'letterlievenden' eigenlijk niet serieus genomen worden. Die zetten zich liever 'aan de exegese van het nieuwste gedicht van Robert Lowell' (W.BR.).

Wat duidelijk wordt uit de meeste recensies is dat het maatschappelijke standpunt van de recensenten een belangrijke rol speelt in het waardeoordeel over Ginsbergs poëzie. De reacties in de Nederlandse pers plaatsen Ginsbergs werk dan ook in het maatschappelijke debat halverwege de jaren zestig. Sommige recensenten leggen – expliciet of impliciet – het verband tussen de poëzie van Ginsberg en de tegencultuur, waarin de invloed van Vinkenoogs interpretatie blijkt. De activiteiten van provo riepen in de Nederlandse pers ten tijde van het verschijnen van de vertalingen de nodige morele verontwaardiging op. Het debat bereikte een hoogtepunt in 1966 na de ongeregelheden rond het huwelijk van prinses Beatrix met Claus von Amsberg. Dat de publicatie van deze bundel zo kort op deze ontwikkelingen volgt en dat in de parateksten expliciet het verband wordt gelegd tussen Ginsberg en het internationale studentenprotest verklaart de hevigheid van sommige negatieve reacties. W.BR. in *De Tijd* ziet in Ginsberg een vertegenwoordiger van het 'literaire provotariaat' en spreekt over zijn gedichten als 'een symptoom van onaangepastheid' en over 'onbeheerstheid' en 'de afkeer van elke intellectuele discipline' en in de *Leeuwarder Courant* wordt gerept over 'anti-burgerlijkheid' ('Beat-

generatie'). In beide recensies wordt ook een link gelegd met de aandacht voor drugs en seks en wordt de link gelegd met een gebrek aan helderheid of 'zeggingskracht'. Beide recensenten beoordelen Ginsbergs werk impliciet op (een gebrek aan) morele waarde.

Ook de lovende kritiek van Ankie Peypers staat niet los van haar progressieve maatschappelijke standpunt. Zowel uit de recensies van Ankie Peypers als Gabriël Smit spreekt daarnaast waardering voor het profetische karakter van Ginsbergs poëzie. Peypers spreekt over 'een pleidooi voor leven en liefde' en Smit over 'de dichter als profeet'. In deze reacties klinkt de interpretatie van Vinkenoog door.

Opvallend ten slotte is het totale gebrek aan aandacht voor zowel de Joodse invloeden in Ginsbergs poëzie (zowel Smit en Peypers plaatsen de religieuze invloed in zijn werk in een christelijk kader) als zijn verwijzingen naar homoseksualiteit. Het gebrek aan interesse voor deze aspecten van Ginsbergs werk houdt mogelijk ook verband met de manier waarop Vinkenoogs dominante interpretatie van de maatschappelijke 'missie' van de dichter de aandacht van andere interesses afleid.

Tegelijkertijd wordt in geen van de recensies aandacht besteed aan wat je het 'voordrachtaspect' van de gedichten zou kunnen noemen; de functie van de poëzie van Ginsberg als spoken word. In 1967 behoorde 'voordrachtspoëzie' blijkbaar nog niet tot het referentiekader van literaire dagbladcritici.

7. Conclusie

In de jaren zestig komt de Beatliteratuur via vertaling terecht in een complex literair, cultureel en maatschappelijk Nederlands polysysteem dat volop aan het veranderen is. De receptie van Beatliteratuur kan niet los worden gezien van deze ontwikkelingen. In het kader van een vertaalgeschiedenis rijst de vraag naar de relatie tussen vertalingen en de receptie van Beatliteratuur in een doelcultureel literair systeem. Welke rol speelden vertalingen in de receptie in deze periode en was dat een bijrol of een sleutelrol? Om dat te kunnen bepalen heb ik in hoofdstuk 2, 3 en 4 aandacht besteed aan de literairhistorische, institutionele en sociaal-culturele context waarin de vertalingen als gebeurtenis zijn ingebed. Vervolgens heb ik in hoofdstuk 5 en 6 de totstandkoming en receptie van de vroegste vertalingen van Jack Kerouac en Allen Ginsberg geanalyseerd. Bij het onderzoeken van de totstandkoming is aandacht besteed aan de positionering van de vertalers en de bij de totstandkoming betrokken bemiddelaars, de selectie van teksten en de volgorde en wijze van hun presentatie. Ik heb gekeken naar de vormgeving en peri- en parateksten. Daarnaast zijn de vertaalde teksten zelf geanalyseerd in de vorm van een vertaalvergelijking, om zo een uitspraak te kunnen doen over de interpretatie van de brontekst die in deze vertalingen tot uiting komt. Tot slot heb ik aandacht besteed aan de kritische receptie van de vertalingen in de Nederlandse pers.

In 7.1 zullen de besproken ontwikkelingen in hoofdstuk 2, 3 en 4 in vogelvlucht de revue passeren. In 7.2 worden de resultaten uit hoofdstuk 5 en 6 samengevat en zal ik aan de hand daarvan antwoord proberen te geven op de hoofdvraag van dit onderzoek:

Welke rol hebben vertalingen gespeeld in de receptie van de literatuur van de Beatgeneratie in het Nederlandse literaire polysysteem in de lange jaren zestig?

Hierbij zal ik proberen vast te stellen of het in het geval van de drie door mij geanalyseerde vertalingen gaat om een sleutelrol of een bijrol. Ten slotte zal ik in 7.3 een aantal beperkingen van dit onderzoek bespreken en mogelijkheden schetsen voor vervolgonderzoek.

7.1 De vertalingen in context

Door de vertaalgeschiedenis van Beatliteratuur in de lange jaren zestig in hoofdstuk 2-4 in een literairhistorische, institutionele en maatschappelijke context te plaatsen, heb ik niet alleen willen laten zien welke invloed ontwikkelingen op deze gebieden hadden op de totstandkoming van de eerste vertalingen in deze periode, maar ook op hoe deze werden ontvangen.

In 1957 maakte Nederlandse lezers en literatoren voor het eerst kennis met de literatuur van de Beatgeneratie. Uit de literairhistorische voorgeschiedenis in hoofdstuk 2 blijkt dat het literaire veld in Nederland in de voorafgaande jaren ingrijpend is veranderd onder invloed van een groep jonge, experimentele schrijvers en dichters die bekend staan als de Vijftigers. Zoals ook Jaap van der Bent opmerkt vertoont deze groep auteurs in een aantal opzichten opvallende gelijkenissen met de Amerikaanse Beatgeneratie; een gedeelde afkeer van vormvaste, traditionele literatuur, de nadruk op het spontane en het experiment, onvrede over de benauwende, materialistische naoorlogse maatschappij, een interesse in jazzmuziek en gedeelde voorbeelden. Het lijkt dan ook haast geen toeval dat de Beatdichters Allen Ginsberg, Gregory Corso en Peter Orlovsky bij hun eerste bezoek aan Amsterdam al snel in contact komen met Simon Vinkenoog, een dichter en schrijver die een sleutelrol had gespeeld in het op de kaart zetten van de Beweging van Vijftig. Ook in dit geval treedt hij op als bemiddelaar; hij brengt de jonge dichters in contact met Adriaan Morriën, de redacteur van *Litterair Paspoort* en adviseur van De Bezige Bij. Zodoende verschijnt al in november 1957, een jaar na de Amerikaanse verschijning van *Howl and Other Poems*, en in hetzelfde jaar als de eerste publicatie van *On the Road*, een vrij uitgebreide bespreking van de Beatliteratuur in *Litterair Paspoort*, geschreven door Gregory Corso en met een kort nawoord van Morriën. Datzelfde jaar verschijnt een kort stuk van Simon Vinkenoog over zijn ontmoeting met Allen Ginsberg en Gregory Corso in de *Haagse Post*. Het daaropvolgende jaar verschijnt in *Litterair Paspoort* ook de eerste Nederlandse bespreking van Jack Kerouacs *On the Road* en *The Subterraneans*, door Jacques den Haan, die ook in andere stukken aandacht zal besteden aan Kerouacs werk. Een citaat uit deze bespreking zal ook worden opgenomen op de achterflap van *De onderaardsen*, de eerste Kerouac-vertaling. Eveneens in 1958 verschijnt een zeer negatieve bespreking van *On the Road* door Gerard Reve. Zowel in deze bespreking als in het korte nawoord van Morriën uit 1957 worden de Beatschrijvers vergeleken met de Vijftigers; ook zien zowel Reve als Den Haan overeenkomsten tussen Kerouac en Henry Miller.

In de loop van de jaren vijftig waren de jonge Nederlandse en Vlaamse experimentelen vrijwel allemaal terechtgekomen bij De Bezige Bij, die in 1957 de reputatie had verworven een uitgever voor jonge, vernieuwende schrijvers te zijn. In datzelfde jaar start De Bezige Bij met de uitgave van de Literaire Pocketreeks, twee jaar later gevolgd door de luxer vormgegeven Literaire Reuzenpockets, daarmee eigenlijk de eerste Nederlandse paperbackreeks. Door de grote vraag naar nieuwe titels creëren deze populaire reeksen een gunstig klimaat voor vertalingen. Tegelijkertijd hadden de Nederlandse en Vlaamse Bij-auteurs door de coöperatieve structuur en het informele beleid van de uitgeverij veel inspraak in wat er werd vertaald. Dit zorgde ervoor dat de vertalingen veelal buitenlandse werken betroffen die door de jonge experimentelen werden bewonderd of waar zij affiniteit mee voelden. Hierdoor kenmerkten vooral de Literaire Reuzenpockets zich door een grote inhoudelijke eenheid; het was de reeks voor tegendraadse, vernieuwende literatuur uit binnen- en buitenland. De kleurrijke, abstracte omslagontwerpen droegen bij aan dit vernieuwende imago.

Ook de eerste vertalingen van Jack Kerouac verschijnen de komende jaren in de reeksen: *De onderaardsen* in 1959 in de Literaire Pocketreeks, en *Op weg* en *De Dharma schoolers* in respectievelijk 1961 en 1963 in de Literaire Reuzenpocketreeks. In 1966, het absolute topjaar van de vertaalde literatuur in Reuzenpocketreeks, verscheen eveneens als Reuzenpocket de bloemlezing *Proef m'n tong in je oor*, de eerste zelfstandige Nederlandse vertaling van Allen Ginsberg. De inbedding van de vertalingen in deze reeksen alleen al is veelzeggend in het kader van een receptieonderzoek naar de Beatgeneratie. Niet alleen omdat de individuele werken deelden in de reputatie van de reeksen als geheel, maar ook omdat de inbedding van oorspronkelijke en vertaalde werken in deze reeksen uitnodigt tot onderlinge vergelijking, waardoor de nadruk al snel komt te liggen op gedeelde waarden en thematische interesses. Voor de Nederlandstalige auteurs leverde dit niet alleen prestige op, het creëerde ook een context voor de vernieuwende elementen van hun eigen werk doordat de kennis van internationale voorbeelden en gelijkgestemde auteurs onder een breed, jonger Nederlands publiek werd verbreid. Naarmate de populariteit van de Nederlandse en Vlaamse auteurs in de pocketreeksen echter stijgt, en deze vernieuwende elementen steeds meer geaccepteerd raken, hebben de auteurs het steuntje in de rug van de gezamenlijke identificatie met de Literaire Pocketreeksen steeds minder nodig en wordt het zelfs als hinderlijk ervaren; de reeksen verliezen hun vernieuwende imago. De meest bekende auteurs, waaronder W.F. Hermans en Harry Mulisch, geven aan niet langer in de pocketreeksen te willen verschijnen. Daarmee verliezen de reeksen hun functie; de Literaire Pocketreeks wordt al in 1966 opgeheven, de Literaire Reuzenpocketreeksen volgen in 1974. Hiermee gepaard gaan veranderingen in het vertaalbeleid. Het lijkt niet geheel toevallig dat er na 1966 geen nieuwe vertalingen

van Beatauteurs verschijnen bij De Bezige Bij, en dat er na 1974 ook geen herdrukken meer verschijnen van *De onderaardsen*, *De Dharma schooliers* of *Proef m'n tong in je oor*.

Om te begrijpen wie begin jaren zestig de lezers van de pocketreeksen waren en welke rol de vertalingen van een Beatauteur als Jack Kerouac speelden in een opkomende jongerencultuur, biedt het tijdschrift *Twen/Taboe* (1960-1961) een interessant aanknopingspunt. Dit tijdschrift richt zich voor het eerst op een jong publiek met gedeelde kennis, waarden en interesses, en vormt daarmee een vroeg voorbeeld van een jongerentijdschrift. De groep waarop het zich richt wordt omschreven als de 'twens' en bestaat uit al wat oudere, meestal goed geschoolde jongeren. Samen met de 'nozems' die vooral bestaan uit werkende jongeren vormen deze 'twens' een schakelgeneratie, die in veel opzichten leven op een breukvlak tussen traditie en moderniteit. Ze vormen in zeker opzicht een voorhoede van een meer homogene jeugdcultuur die in de loop van de jaren zestig tot volle ontplooiing zal komen. In *Twen/Taboe* zijn de 'twens' zich vooral nog aan het definiëren. Er wordt veel aandacht besteed aan reacties van lezers en in de rubriek 'Gij in uw klein hoekje' worden portretten geschetst van typische 'twens', waarin ook wordt verwezen naar de voorkeur voor pocketboeken. Voor de beter opgeleide 'twens' vormen naast een gedeelde smaak met betrekking tot muziek, mode en (Franse) films ook literaire helden een terugkerend onderwerp. Nederlandstalige Bezige Bij-auteurs werken regelmatig mee aan de nummers. Er verschijnt oorspronkelijk werk van W.F. Hermans en Hugo Claus, Remco Campert en Simon Vinkenoog behoren tot de vaste medewerkers. Ook de Beatgeneratie en Jack Kerouac krijgen regelmatig aandacht. Simon Vinkenoog schrijft een stuk over de Leidsepleiners waarin de Beatgeneratie als gelijkgestemden van de nozems, 'Pleiners' en 'Dijkers' worden voorgesteld. Remco Campert vertaalt een stuk van Jack Kerouac over jazzmuziek. In de inleiding daarop wordt benadrukt dat de lezers van *Twen/Taboe* deze interesse delen met de Beatgeneratie. De heftige kritiek op de verfilming van *The Subterraneans* is indirect ook een kritiek op de waarden van de oudere generatie en illustreert hoezeer de 'twens' zich identificeren met Kerouacs werk en de antiburgerlijke, antimaterialistische levenshouding van de 'beatniks'; samen met de Nederlandstalige Bij-auteurs vormt Kerouac in *Twen/Taboe* een jeugdsymbool. Tegelijkertijd laat de ontstaansgeschiedenis en ondergang van *Twen/Taboe* zien wat voor gevoelens de ontwikkeling van een jeugdcultuur in Nederland begin jaren zestig in de nog grotendeels verzuilde maatschappij opriep. Mede door het artikel van Vinkenoog over de Leidsepleiners – waarin deze vereenzelvigd worden met de Beatgeneratie – worden de in *Twen/Taboe* vertegenwoordigde jongeren geassocieerd met deze tegencultuur, waardoor belangrijke adverteerders zich uit angst voor morele bezwaren terugtrekken. Hierdoor moet het tijdschrift ondanks hoge oplages en goede verkoopcijfers al na vier afleveringen stoppen. Vergelijkbare zorgen en morele

bezwaren zullen ook een rol spelen in de totstandkoming en ontvangst van de eerste Kerouac-vertalingen in dezelfde periode.

Ook in het literaire tijdschrift *Randstad* (1961-1969) wordt in de loop van de jaren zestig met regelmaat aandacht besteed aan Beatliteratuur. De geplaatste vertalingen van, en vertaalde bijdragen over Beatliteratuur in dit tijdschrift illustreren hoe het werk van Beatauteurs als Allen Ginsberg, William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti en Ted Joans in de tweede helft van de jaren zestig een rol gaat spelen in het repertoire van twee uitlopers van de tegencultuur – het studentenprotest en de hippiebeweging. Ook *Randstad* is een uitgave van De Bezige Bij. De redactie, onder leiding van Geert Lubberhuizen, bestaat uit Harry Mulisch, Hugo Claus, Ivo Michiels en Simon Vinkenoog. Het tijdschrift wil Nederlandstalige literatuur confronteren met vernieuwende buitenlandse literatuur en zo een impuls geven aan literaire vernieuwing. In de loop van het bestaan worden literaire bijdragen eveneens zij aan zij geplaatst met bijdragen over maatschappelijke ontwikkelingen, muziek en kunst. Meteen al in het eerste nummer uit 1961 is er aandacht voor Beatliteratuur in de vorm van een door Simon Vinkenoog vertaalde brief van Allen Ginsberg. Hierin wordt het werk van verschillende Beatauteurs vergeleken en wordt vooral de nadruk gelegd op de vernieuwende vormaspecten. In de daaropvolgende nummers worden een aantal vertaalde bijdragen geplaatst van en over William Burroughs, opnieuw grotendeels vertaald door Simon Vinkenoog. Hoewel in deze bijdragen aandacht is voor Burroughs' interesse in drugsgebruik en de theorieën van Wilhelm Reich, is de houding voorzichtig. In een vertaald essay in *Randstad* 9 stelt Burroughs *Naked Lunch* zelfs voor als een verslag waarin het 'gezondheidsprobleem' drugsverslaving wordt behandeld. Tot en met *Randstad* 9 ligt de nadruk dus vooral op de vernieuwende stijl van Burroughs en de Beatauteurs; door het plaatsen van een stuk als het hierboven genoemde distantieert de redactie van *Randstad* zich zelfs enigszins van de controversiële inhoud van een boek als *Naked Lunch*. De daaropvolgende nummers laten een ommekeer zien: in het tiende nummer, uit 1966, wordt een essay van Norman Glass geplaatst waarin het werk van Burroughs wordt geïnterpreteerd als een mogelijke wegwijzer op de route naar bewustzijnsverruiming en – bevrijding, 'zelf-transformatie' en liefde. Deze interpretatie verbindt Burroughs' werk aan de New Age en de hippiebeweging. In hetzelfde nummer worden maatschappijkritische gedichten van Lawrence Ferlinghetti geplaatst en in het door Vinkenoog samengestelde dubbelnummer 11/12 figureert de Beatgeneratie zelfs als revolutionaire, politiek geëngageerde beweging in een essay van Tuli Kupferberg. In dit nummer wordt de Beatgeneratie samen met een veelheid aan avant-gardistische en revolutionaire bewegingen voorgesteld als voorlopers en bondgenoten van het studentenprotest. De wijze waarop de vertalingen

worden gepresenteerd en de geselecteerde teksten verbinden de Beatgeneratie met happenings, provo, Sigma en andere gepolitiseerde bewegingen uit de tegencultuur.

Het voorgaande laat zien hoe het werk van Beatauteurs als Jack Kerouac, William Burroughs en Allen Ginsberg via vertalingen ingebed raakte in een dynamisch systeem van repertoires; dat van de Vijftigers via de pocketreeksen en de vroege afleveringen van *Randstad*, maar ook dat van de opkomende jeugdcultuur via de pocketreeksen en *Twen/Taboe*. De vertalingen in de latere nummers van *Randstad* laten een poging zien om de Beatgeneratie in te lijven bij de tegencultuur; zowel de flowerpowerbeweging als Sigma, provo en het studentenprotest.

7.2 De rol van de vertalingen

7.2.1 Jack Kerouac: *De onderaardsen* en *Op weg*

Al in 1959 verschijnt het eerste werk van Jack Kerouac in een Nederlandse vertaling; *De onderaardsen*, een vertaling van de novelle *The Subterraneans* uit 1958. In 1961 wordt deze opgevolgd door *Op weg*, de eerste vertaling van *On the Road* (1957). In 1963 volgt nog *De Dharma schoolers*, een vertaling van *The Dharma Bums* (1958); daarna verschijnen en geen nieuwe vertalingen van Jack Kerouac meer bij De Bezige Bij. De vertaler van deze drie werken is John Vandenberg, pseudoniem van Jan Hendrik Willem Schlamilch. Vandenberg was in de jaren zestig een vooraanstaande literaire vertaler die al eerder belangrijke vertalingen van Henry Miller en William Faulkner had verzorgd voor De Bezige Bij. Zijn vertaalcarrière was eind jaren veertig begonnen met werk van Miller voor De Driehoek. Vanaf halverwege de jaren dertig tot en met begin jaren vijftig schrijft hij artikelen over Amerikaanse literatuur voor *Perspectieven* en *De Gids* en publiceert hij een aantal monografieën over Amerikaanse woorden en uitdrukkingen. Hij zette zich naar eigen zeggen in om het werk van de ‘moderne Amerikaanse surrealistes’ onder de aandacht van een Nederlands publiek te brengen; Anaïs Nin, Kenneth Patchen, Michael Fraenkel en Henry Miller. In de vroegste Nederlandse kritieken van Kerouac wordt zijn werk een aantal keer met dat van Miller vergeleken, waardoor Vandenberg voor De Bezige Bij misschien een logische keuze leek als vertaler. Helaas is onduidelijk wat Vandenberg zelf dacht van het werk van Jack Kerouac. In tegenstelling tot andere door hem vertaalde auteurs heeft hij niets over Kerouac geschreven. Zijn korte commentaar op de flaptekst van *De onderaardsen* is weinig enthousiast en wekt het vermoeden dat Vandenberg weinig persoonlijke affiniteit voelde met het werk van Kerouac.

Waarom eerst *The Subterraneans* werd vertaald, en niet *On the Road*, dat in Amerika al in 1957 voor veel ophef zorgde, is moeilijk te achterhalen, maar er zijn wel een aantal mogelijke verklaringen. Ten eerste de internationale verspreiding; *On the Road* verscheen pas in 1958 in een goedkope pocketuitgave van Signet, waarop eveneens de vroegste Nederlandse kritieken zijn gebaseerd, en er is reden om aan te nemen dat de novelle en de roman de Nederlandse boekhandels ongeveer gelijktijdig bereikten. Daarnaast lijkt criticus Jacques Den Haan duidelijk de voorkeur te hebben gegeven aan de novelle; via Adriaan Morriën had zijn mening wellicht ook invloed op het vertaalbeleid van De Bezige Bij. Dat achterop *De onderaardsen* een fragment uit zijn lovende kritiek is afgedrukt, ondersteunt dit vermoeden. Ik heb echter weinig bewijs kunnen vinden dat er wat betreft de selectie en volgorde van de vertalingen sprake was van strategisch handelen.

Wat betreft de wijze van presentatie zijn de flapteksten interessant. Hier lijkt wel degelijk sprake van een strategische presentatie door de uitgever. De flaptekst van *De onderaardsen* bestaat uit een fragment uit de lovende kritiek van Jacques den Haan en een kort stukje door Vandenberg. Mijn analyse laat zien dat in beide tekstjes de novelle heel anders wordt gepresenteerd. Het fragment van Den Haan is enthousiast en spreekt een jong leespubliek aan dat de waarden en interesses van de personages deelt; Vandenberg identificeert 'de onderaardsen' als de 'beat generation' en benadrukt hun 'somberheid', waarin ze zich onderscheiden van de nozems, hun controversiële levensstijl en hun 'onderaardse' taalgebruik. Hierdoor wordt de novelle voorgesteld als een afspiegeling van de jongerencultuur. Zijn tekst lijkt eerder gericht op een leespubliek met traditionele waarden dat in principe afwijzend staat tegenover deze levensstijl, maar er wel meer over wil weten. De flaptekst van *Op weg* ligt wat dit betreft in de lijn van het stukje van Vandenberg, maar is wel een stuk sensationeler en explicieter. *Op weg* wordt aangekondigd als 'de bijbel der beatniks' waarin de lezer kennis kan nemen van 'al wat typerend voor de beatnik is'. Deze is volgens de flaptekst 'anti-intellectueel', 'a-sociaal' en 'a-moreel'. Het werk wordt vergeleken met een 'sociologisch werk' dat 'inzicht in dit verschijnsel' kan bieden.

Deze wijze van presentatie, vooral die van *Op weg*, lijkt gezien het leespubliek van de Literaire Pocketreeksen misschien tegenstrijdig, maar is vanuit het oogpunt van de uitgever strategisch te noemen. In de vroege jaren zestig was de Nederlandse pers nog grotendeels verzuild en was er in de nationale dagbladen zelfs sprake van (zelf-)censuur op morele gronden. Door zich tegelijkertijd te distantiëren van in Kerouacs boeken beschreven jongeren en hun levensstijl, en *Op weg* als een sociologische studie voor te stellen, vergroot de uitgever de kans dat de vertaling ook in de traditionele christelijke dagbladen wordt besproken en daardoor onder de aandacht wordt gebracht van een groter publiek.

Hoewel Vandenberg op de flaptekst van *De onderaardsen* aangeeft recht te hebben willen doen aan het specifieke taalgebruik van de personages beïnvloeden zijn vertaalkeuzes ook de stemmen van de personages en de vertelstem. Door de combinatie van een ouderwets register met uitdrukkingen en woorden die 'volks' of 'plat' aandoen en het gebruik van omschrijvingen wekt de taal die de personages in zowel *De onderaardsen* als *Op weg* spreken niet de indruk van een bestaande jongerentaal, maar eerder een literair construct. Ook waar het aankomt op woorden of omschrijvingen die te maken hebben met taboes gebruikt Vandenberg opvallende strategieën. Verwijzingen naar seks worden regelmatig vertaald met omschrijvingen of eufemismen en een verwijzing naar een

voorbehoedsmiddel wordt weggelaten; de verwijzingen naar drugs worden geëxpliciteerd waar de personages zelf eufemismen gebruiken. Wat betreft verwijzingen naar ras valt vooral in *De onderaardsen* op dat Vandenberghe een aantal keer kiest voor woorden die ook eind jaren vijftig al een enigszins racistische connotatie hebben. Waar het aankomt op de woorden 'beat' of 'beat generation' is er een opvallend verschil tussen Vandenberghe's vertaalkeuzes in *De onderaardsen* en *Op weg*; in *De onderaardsen* kiest hij voor 'geslagen' of woorden met een gelijksoortige betekenis; in *Op weg* wordt 'beat' altijd vertaald met 'beatnik'. Door het geheel van vertaalkeuzes lijkt het taalgebruik in beide vertalingen conservatiever dan in de respectieve bronteksten. Doordat de verteller in *Op weg* steeds het woord 'beatnik' in de mond wordt gelegd lijkt hij bovendien meer een observerende buitenstaander. Met name Vandenberghe's gebruik van expliciteringen en bijzinnen hebben daarnaast invloed op het ritme van het proza.

Er is geen bewijs dat Vandenberghe's vertaalkeuzes neerkomen op een bewuste manipulatie van de tekst om een bepaalde interpretatie in de hand te werken, te meer omdat hij zelf expliciet aangeeft recht te hebben willen doen aan het 'onderaardse taalgebruik' van Kerouac's personages, maar zijn vertaalkeuzes zijn in sommige opzichten opvallend behoudend en sluiten eerder aan bij de verwachtingen van een ouder leespubliek, dan dat van bijvoorbeeld een typische 'tweeën'.

Een analyse van de kritische receptie van *De onderaardsen* en *Op weg* laat zien dat met name de presentatie door middel van de flapteksten invloed lijkt te hebben op de reacties in de dagbladders. Zo worden de vertalingen besproken in het protestantse *Trouw* en *Op weg* ook in het conservatief-katholieke *De Tijd De Maasbode*. Ook grijpen veel recensenten de gelegenheid aan om dieper in te gaan op de levenswijze en ideeën van de 'beatniks'; de personages worden door het merendeel van de recensenten opgevat als een getrouwe weergave van de jongeren die behoren tot de nieuwe jongerencultuur, waarbij de 'beatniks' soms wordt vereenzelvigd – of in ieder geval vergeleken – met de 'nozems'. Kerouac's werk heeft volgens de reacties in de pers vooral waarde als 'tijdsdocument'. Over de stijl van zijn werk wordt wisselend geoordeeld; veel van de recensenten beoordelen de romans impliciet of expliciet vooral op morele waarde, waarin de invloed van de verzuiling begin jaren zestig merkbaar is. Interessant is dat ten minste één recensent het werk van Kerouac en van Hugo Claus vergelijkt en in sommige opzichten op één lijn stelt. Dit ondersteunt het idee dat de inbedding van de vertalingen in de Literaire Pocketreeksen effect hadden op de receptie van het werk van de Nederlandstalige en vertaalde auteurs. De reacties op Vandenberghe's vertaalprestatie zijn over het algemeen positief, alleen Kees Fens merkt op dat het taalgebruik in *Op weg* niet geheel 'representatief' is voor de woordkeuze van Kerouac.

Dit in tegenstelling tot de kritiek op de vertalingen in *Twen/Taboe* en in een open brief van Simon Vinkenoog. Deze heeft ook vooral betrekking op de woordkeuze. Simon Vinkenoogs schaarde de vertaler zelfs impliciet onder de 'hidden persuaders'; de identificatie met de Beatgeneratie speelt duidelijk mee in zijn kritiek. Het lijkt aannemelijk dat hetzelfde geldt voor de wijze waarop de vertaling in *Twen/Taboe* werd afgedaan, en daarmee voor de reactie van veel jonge lezers. Deze kritische reacties laten ook zien dat de receptie van de vertalingen in de dagbladen niet als representatief kan worden beschouwd voor een groot deel van het eigenlijke leespubliek. Wel laten de reacties in de dagbladen zien hoe de vertalingen onderdeel werden van een maatschappelijk, eerder dan een literair debat. Het neveneffect hiervan was dat naarmate de ophef over, en aandacht voor de 'nozems' in de Nederlandse dagbladen bekoelde, ook Kerouacs werk wat betreft de dagbladpers steeds meer als oud nieuws werd beschouwd. Dit is te zien aan de besprekingen van de laatste vertaling, *De Dharma schoolers*.

Kan de vertaling van *The Subterraneans* of die van *On the Road* een sleutelvertaling worden genoemd? Duidelijk is dat de wijze van presentatie een rol heeft gespeeld in de manier waarop het werk van Kerouac begin jaren zestig werd ontvangen in de conservatieve dagbladpers. De vertalingen werden onderdeel van het maatschappelijke debat rond de opkomende jongerencultuur. Maar daarin lijken de vertalingen en de wijze waarop ze werden gepresenteerd echter eerder bestaande vooroordelen te bevestigen, dan dat ze een merkbare invloed uitoefenden op de manier waarop er over deze jongerenculturen werd gedacht. De kritische receptie doet daarnaast vermoeden dat de inbedding van de vertalingen in de Literaire Pocketreeksen ook invloed had op de manier waarop er over Kerouacs werk werd geoordeeld, bijvoorbeeld doordat het vergelijking oproept met het werk van Hugo Claus en mogelijk andere Nederlandstalige Bij-auteurs. Daarnaast beïnvloedde de presentatie in de Pocketreeksen mogelijk ook de betekenis die Kerouacs werk kreeg voor een jong leespubliek, zoals de rol van Kerouac naast Nederlandstalige auteurs in *Twen/Taboe* lijkt te bevestigen. Vandenberghs vertalingen konden echter ook op kritiek rekenen in *Twen/Taboe*, dat lezers vertegenwoordigde die zich juist met Kerouacs personages identificeerden. Het is dus moeilijk vast te stellen of de rol die Kerouac speelde voor de 'twens' te danken was aan de ontsluiting van zijn werk door de vertalingen, of dat de presentatie van de vertalingen in de Pocketreeksen eerder een bevestiging van deze rol vormden. Tegelijkertijd lijkt het door de herdrukken die er in de loop van de jaren zestig en vroege jaren zeventig van de eerste vertalingen verschenen aannemelijk dat deze vertalingen Kerouacs werk ontsloten voor een breed jong Nederlands leespubliek. Vooral *Op weg* bleef met totaal acht herdrukken tot en met 1981 een populaire vertaling te blijven. Helaas is moeilijk vast te stellen wie deze lezers waren en welke rol de vertalingen in hun veranderende repertoire(s) speelden; juist omdat de vertalingen van Kerouac

in belangrijke mate lijken te zijn gelezen door jongeren die zich afzetten tegen een heersende cultuur zijn weinig receptiedocumenten beschikbaar.

Kortom, er is geen overtuigend bewijs dat *De onderaardsen* of *Op weg* in de jaren zestig een *transfer* vertegenwoordigen: de integratie van vernieuwende elementen in het Nederlandse literaire systeem of vertaalsysteem. Waar er *transfer* optrad in de vorm van productieve receptie, bijvoorbeeld in de roman *Hoogseizoen* van Simon Vinkenoog, is dat waarschijnlijk niet via de vertalingen gebeurd. Ook speelden de vertalingen geen sleutelrol in het maatschappelijke debat waarin ze terecht kwamen of in een vertaaldebat. Het lijkt dus aannemelijk dat de vertalingen eerder een bijrol hebben gespeeld in de receptie van Kerouacs werk in de jaren zestig.

7.2.2 Allen Ginsberg

De eerste zelfstandige vertaling van de poëzie van Allen Ginsberg verschijnt in 1966 onder de titel *Proef m'n tong in je oor* als Literaire Reuzenpocket, vertaald door Simon Vinkenoog. Na zijn eerste kennismaking met de Beatdichters in 1957 was Vinkenoogs waardering voor de Beatliteratuur en vooral voor de poëzie van Allen Ginsberg binnen een paar jaar sterk gegroeid. Hij vond in Ginsbergs werk een element dat hij in zijn eigen poëzie mistte: het belang van de gesproken stem, de ademhaling van de dichter, en het daaraan verbonden idee van de poëzie als spoken word. Vanaf de vroege jaren zestig begint Vinkenoog aan een reeks initiatieven waarmee hij de poëzie als voordrachtskunst onder de aandacht wil brengen, waaronder de 'Jazz & Poetry'-avonden in jazzclub Sheherazade in 1963 en Poëzie in Carré in 1965. In Vinkenoogs bundel *Spiegelschrift-Gebruikslyriek* uit 1962 is voor het eerst de invloed van Ginsberg duidelijk merkbaar. Tijdens Poëzie in Carré draagt hij het gedicht 'Nederland' voor, dat eigenlijk een vrije bewerking is van Ginsbergs gedicht 'America'. Dit geëngageerde gedicht laat zien dat Vinkenoog, onder invloed van Ginsberg, de poëzie ook steeds meer als middel tot het overbrengen van een boodschap gaat zien.

Naast deze activiteiten probeert Vinkenoog de Beatliteratuur op verschillende manieren onder de aandacht te brengen. Aan het begin van de jaren zestig schrijft Vinkenoog een aantal artikelen over de Beatgeneratie en vertaalt hij teksten van Allen Ginsberg en William Burroughs voor *Randstad*. In 1966 redigeert hij het psychedelische dubbelnummer, waarin de Beatgeneratie wordt voorgesteld als revolutionaire beweging en verwant aan bewegingen als Sigma en provo. Ondanks het enthousiasme van Simon Vinkenoog is er onder Nederlandse critici voorafgaand aan het verschijnen van de vertalingen weinig aandacht voor de poëzie van Allen Ginsberg. Zijn Engelstalige bundels worden nergens besproken

en verwijzingen naar 'Howl' duiken slechts sporadisch op in besprekingen. Begin jaren zestig wordt vooral Jack Kerouac onder Nederlandse jongeren gezien als het symbool van de Beatgeneratie.

Het enthousiasme van Vinkenoog en zijn persoonlijke contact met de auteur, met wie hij vanaf 1957 regelmatig correspondeerde, maakten Vinkenoog de aangewezen persoon om een vertaling van zijn werk te verzorgen. Hoewel niet helemaal duidelijk is wie de initiatiefnemer voor het vertaalproject was, lijkt aannemelijk dat Vinkenoog zelf hierin een grote rol heeft gespeeld. Als *Proef m'n tong in je oor* verschijnt in 1966 is de bloemlezing al minstens drie jaar in voorbereiding. Dat het vertaalproject de nodige vertraging opliep kan verklaard worden door Vinkenoogs vele literaire activiteiten in de tussenliggende periode, waaronder het werk aan zijn autobiografische boek *Liefde*, maar ook door zijn beruchte drugsarrestaties en de resulterende marijuanaprocessen, die bovendien breed werden uitgemeten in de pers en hem een ongemakkelijke reputatie opleverden. Vinkenoogs uiteindelijke veroordeling leidde tot een gevangenisstraf van zes weken in het Utrechtse Huis van Bewaring. In deze periode vertaalde hij ook de gedichten voor de bloemlezing.

Uit de correspondentie blijkt dat de selectie van de te vertalen gedichten grotendeels berust op een voorstel van Allen Ginsberg. Daarnaast zijn vier aanvullende gedichten geselecteerd door Vinkenoog, waaronder 'Poem Rocket', het gedicht dat Ginsberg in 1957 schreef in Amsterdam, en 'Tears' en 'Message', twee gedichten die liefde tot thema hebben, dat ook een steeds belangrijker thema vormde in Vinkenoogs eigen werk. Andere door Vinkenoog voorgestelde gedichten werden niet opgenomen, waaronder twee lange gedichten over drugservaringen, 'Laughing Gas' en 'Aether'. Uit de voorzichtige wijze waarop hij deze gedichten voorstelt aan de uitgever blijkt dat hij naast praktische bezwaren ook vreest dat de uitgever zal vinden dat de nadruk in de bloemlezing zou komen te liggen op drugs. Vier gedichten in Ginsbergs eigen voorstel hebben ook drugs tot thema, al zijn deze aanmerkelijk korter dan de twee voorstellen van Vinkenoog. Opvallend aan de selectie is ook dat Ginsbergs vroege werk relatief minder goed vertegenwoordigd is dan zijn recentere gedichten, die sterker beïnvloed zijn door het zenboeddhisme en een actief maatschappelijk engagement.

De gedichten worden gepresenteerd in chronologische volgorde en samen met de voorafgaande biografische en bibliografische informatie versterkt dit de indruk dat de bloemlezing een representatief overzicht wil geven van Ginsbergs oeuvre. Achterin zijn maar liefst vijf begeleidende teksten opgenomen, waarvan vier vertaald. Het eerste is een tekst van Ginsberg waarin hij ingaat op het belang van de ademhaling voor het ritme en de vorm van onder andere 'Howl'. Het tweede betreft een serie fragmenten uit brieven waarin Ginsberg het werk van mede-beatdichters bespreekt. In deze lovende

besprekingen worden indirect nog eens Ginsbergs voornaamste poëtische opvattingen onderstreept en verbonden aan de besproken dichters: poëzie als manifest, het belang van de gesproken stem en de open behandeling van seks. De derde tekst verscheen ook in *Randstad 1* en verbindt Ginsbergs werk aan dat van Jack Kerouac, William Burroughs en Gregory Corso. De vierde tekst is een interview met de dichter door David Widgery, waarin Ginsberg vertelt over zijn ervaringen met het studentenprotest in Praag, Engeland en de Verenigde Staten. Ginsberg bespreekt de onbetrouwbaarheid van de massamedia, bewustzijnsverruiming door middel van drugs en meditatie, en het bestrijden van haat en geweld met liefde. De laatste tekst, een vertalersnawoord van Simon Vinkenoog, leest als een manifest voor de gesproken poëzie als instrument voor het overbrengen van een universele liefdesboodschap, bewustzijnsverruiming en het bewerkstelligen van maatschappelijke verandering. Vinkenoog haalt de definitie van de beatgeneratie van Tuli Kupferberg aan, waarin de beatgeneratie wordt voorgesteld als revolutionaire protestbeweging. Daarnaast legt hij verbanden tussen de beatgeneratie en de Vijftigers en wijst de Leidsepleiners aan als Nederlandse beatgeneratie. Tot slot vergelijkt hij de studentenprotesten en het politieoptreden in Amsterdam in 1966 met de situatie in Praag, Engeland en de Verenigde Staten die Ginsberg in het interview met Widgery bespreekt, en onderschrijft hij dat angst en haat ook in Nederland alleen met liefde beantwoord kunnen worden.

De wijze waarop Allen Ginsberg door Vinkenoog in het nawoord en door de keuze voor aanvullende gedichten en parateksten wordt gepresenteerd verbindt hem aan de flowerpowerbeweging en het internationale studentenprotest. Ook komt sterk de nadruk te liggen op bepaalde elementen van zijn poëzie; het belang van de gesproken stem en de maatschappelijke rol van de dichter als verkondiger van een liefdesboodschap. Duidelijk is dat Vinkenoog de interpretatie van Ginsbergs poëzie door Nederlandse lezers door middel van verschillende strategieën bewust probeert te sturen. Daarnaast vormt het nawoord in feite een manifest voor zijn eigen poëtica.

Wat de gedichten zelf betreft vallen een aantal incidentele vertaalkeuzes sterk op omdat ze eveneens bijzonder sturend lijken met betrekking tot de interpretatie, vooral de toevoeging van 'Heilig Amsterdam' in de 'Voetnoot bij Howl', die ook nog eens prominent wordt vermeld op de flaptekst, waar wordt beweerd dat Ginsberg Amsterdam hoogstpersoonlijk heilig verklaard heeft. Ook in 'Derde Psalm' wordt door de vertaling van 'Occidental' met 'Westerplein' de situatie in Amsterdam gelinkt aan die in de Verenigde Staten van Ginsberg. Dit sluit aan bij de verbanden die Vinkenoog in het nawoord legt tussen de situatie in Amsterdam in 1966 en de internationale situatie die Ginsberg beschrijft. Zowel in de parateksten als door middel van deze vertaalkeuzes wordt de relevantie van Ginsbergs

liefdesboodschap voor de Nederlandse lezer (en in de Nederlandse maatschappij) benadrukt, en probeert Vinkenoog de Nederlandse lezers ervan te overtuigen dat de boodschap van Ginsberg ook voor hen bedoeld is.

De analyse van de selectie en presentatie van de gedichten in *Proef m'n tong in je oor* laten samen met de vertaalanalyse duidelijk zien dat de vertaler de interpretatie van Ginsbergs poëzie door een combinatie van strategieën probeert te sturen. Hij benadrukt daarbij sterk die elementen van Ginsbergs werk, die ook in zijn eigen poëzie halverwege de jaren zestig een grote rol zijn gaan spelen. Opvallend is dat Vinkenoogs vertaalstrategieën in dezen lijken te worden geïnformeerd door dezelfde literaire opvattingen die hij verkondigt in zijn vertalersnawoord. Hij onderschrijft immers met klem de opvatting van poëzie als middel tot het overbrengen van een boodschap. In die zin vormen zijn vertalingen ook een 'magisch gebruiksvoorwerp'. Ook Vinkenoogs gedicht 'Nederland', dat eigenlijk een vrije bewerking is van een gedicht van Ginsberg, is hiervan een voorbeeld.

Uit de analyse van de kritische receptie van de vertalingen blijkt dat Vinkenoogs expliciete interpretatie in een aantal opzichten invloed uitoefent op het oordeel van de recensenten. Ten eerste is er aandacht voor het idee van de 'poëzie met een boodschap', al wordt deze verschillend beoordeeld; in de negatieve recensies wordt gesproken over de gedichten als 'prekerig' of zelfs 'preken, geen dichten'. In een paar recensies is echter ook sprake van waardering voor het profetische karakter van Ginsbergs poëzie. Ten tweede klinkt kritiek op Ginsbergs drugsgebruik, aandacht voor seks en expliciete taalgebruik, al zijn er ook een aantal recensenten die openlijk durven te relativiseren. Ten slotte delen de gedichten van Ginsberg door zijn associatie met het studentenprotest ook in de morele verontwaardiging die in 1967 provo ten deel valt, al kunnen ze van één maatschappijkritische recensente juist vanwege zijn engagement op bewondering rekenen. Kortom, de recensies in de dagbladen laten een gemengd beeld zien, dat misschien niet losstaat van de vorderende ontzuiling, waardoor recensenten meer vrijheid durfden nemen om hun persoonlijke mening te uiten. Hierdoor is het ook enigszins lastig een duidelijke lijn te ontdekken in de kritische reacties, behalve het feit dat veel van de recensenten op overeenkomsten tussen de twee dichters wijzen en ze vaak worden vereenzelvigd. Ook dit is waarschijnlijk te danken aan Vinkenoogs vertaalinterpretatie.

Is er tot slot in het geval van *Proef m'n tong in je oor* sprake van een sleutelvertaling? Of geldt opnieuw dat deze het receptieproces eerder illustreert? Ondanks de opvallende vertaalkeuzes brengt de bloemlezing geen vertaaldebat teweeg. De toevoeging 'Heilig Amsterdam' van Vinkenoog lijkt onopgemerkt te zijn gebleven, net als overigens de opvallende gelijkenis tussen Vinkenoogs gedicht

'Nederland' en Ginsbergs 'America'. Ook is onduidelijk in hoeverre deze vertaling Ginsbergs werk ontsloten voor een Nederlands leespubliek. De vertaling kende maar twee drukken, waarvan de tweede en laatste druk een gelegenheidsuitgave betrof ter begeleiding van Ginsbergs bezoek aan Poetry International Festival, wat doet vermoeden dat de vertalingen geen groot leespubliek bereikten. Opnieuw figureren de vertalingen van een beatauteur in de Nederlandse dagbladers indirect in een maatschappelijk debat – dat over provo en de tegencultuur – maar opnieuw schijnt niet dat ze daarin meer dan een bijrol hebben gespeeld. Bovendien zijn de recensies te gemengd en soms te individueel om als representatief te kunnen worden beschouwd voor de wijze waarop er onder invloed van de vertaalinterpretatie over Ginsbergs werd gedacht. Noch heb ik bewijs gevonden dat er dankzij de *import* via vertalingen sprake is geweest van *transfer*. De invloed van de vernieuwende elementen in Ginsbergs werk op Vinkenoogs eigen werk wordt al een aantal jaar voorafgaand aan het verschijnen van de vertalingen zichtbaar. Wat hem betreft lagen de vertalingen in het verlengde van andere activiteiten die bedoeld waren om het werk en de ideeën van de beatgeneratie (in het bijzonder van Allen Ginsberg) onder de aandacht te brengen, zoals het organiseren van poëzievoordrachten en het schrijven over beatliteratuur. Kortom, ook in dit geval heb ik niet genoeg bewijs gevonden om te kunnen spreken van een sleutelvertaling.

7.3 Kanttekeningen en aanknopingspunten voor verder onderzoek

Door de beperkte aard van dit vertaalhistorische onderzoek is het moeilijk gebleken om aan te tonen of er in de onderzochte periode werkelijk sprake van 'sleutelvertalingen' was. Om een beter beeld te krijgen van de rol van vertalingen in de receptie van beatliteratuur in deze periode zouden ook de vertaalgeschiedenissen van andere beatauteurs in dezelfde periode in het onderzoek moeten worden betrokken, met name de in 3.3 genoemde vertalingen van William Burroughs. Verder heeft dit onderzoek zich vooral beperkt tot de receptie van beatliteratuur in Nederland. Om meer te kunnen zeggen over de rol van vertalingen in het Nederlandstalige literaire systeem zou het onderzoek moeten worden uitgebreid naar de productie en receptie van vertalingen in Vlaanderen.

Om te kunnen bepalen of de vertalingen tot *transfer* hebben geleid en daarmee een sleutelrol speelden in de receptie is eigenlijk onderzoek over een langere periode vereist. Ook blijkt het begrip 'sleutelvertaling' in de betekenis van *event* of *transfer* enigszins problematisch. Het is namelijk niet gezegd dat een *transfer* hoeft plaats te vinden op hetzelfde moment dat een buitenlands werk of oeuvre door middel van vertaling wordt geïmporteerd. Daarmee krijgt de status van 'bijrol' altijd iets voorlopigs.

Ondanks het feit dat dit onderzoek geen sleutelvertalingen heeft kunnen aantonen, komen in vertaalhistorisch opzicht een aantal interessante gebeurtenissen en ontwikkelingen aan bod. Zo doen de omstandigheden rond de opkomst en ondergang van de Literaire Pocketreeksen en de daarmee gepaard gaande toename van belangrijke literaire vertalingen in de jaren zestig de vraag rijzen naar de interactie tussen de Nederlandstalige en vertaalde oeuvres die erin vertegenwoordigd zijn. De toename van vertalingen kan worden verklaard vanuit een toenemende behoefte aan vertaalde literatuur die ontstond door stijgende welvaart en een beter opleidingsniveau, maar dit onderzoek suggereert dat vertalingen in gemengde reeksen daarnaast een rol spelen in het vestigen van een relatief nieuw en onbekend doelcultureel repertoire. Ze verbreiden de gedeelde kennis van werken met een voorbeeldfunctie voor de auteurs die gebruik maken van dit repertoire en creëren zo een context waarin hun werk kan worden begrepen en gewaardeerd. Zodra de vernieuwende elementen die deze binnenlandse en buitenlandse werken delen echter onderdeel zijn geworden van het heersende, secundaire repertoire, lijken de vertalingen in belangrijke mate hun ondersteunende functie te verliezen en zakt de productie van nieuwe vertalingen in. Om deze zeer voorlopige hypothese te testen zou een uitgebreider onderzoek kunnen worden uitgevoerd naar de interactie tussen vertalingen en oorspronkelijke titels in deze en/of andere literaire reeksen.

Daarnaast is de casus van *Proef m'n tong in je oor* wel degelijk interessant vanuit een vertaalhistorisch oogpunt. Ten eerste omdat de ongebruikelijke vertaalstrategieën die Vinkenoog toepast eerder geïnformeerd lijken door zijn literaire opvattingen dan door een autonome vertaalpoëtica. Dit roept de vraag op naar de wisselwerking tussen vertaal- en literatuuropvattingen wanneer vertalingen worden gemaakt (of ontvangen) door een vertaler die een dubbelrol heeft als auteur of dichter. Vooral poëzie, vanwege de lage economische waarde in combinatie met een hoge symbolische waarde, biedt dichters in de doelcultuur wellicht de vrijheid om zich buitenlandse voorbeelden via vertaling toe te eigenen en zo niet alleen een kader te scheppen voor hun eigen werk, maar ook bijvoorbeeld het vertaaldiscours te gebruiken om de beeldvorming rond deze voorbeelden te sturen. De vraag is of deze casus exemplarisch is voor een bepaald slag dichter-als-vertaler? Om antwoord te geven op deze vraag zou een vergelijkend onderzoek moeten worden uitgevoerd waarin meerdere vertaalhistorische casussen worden betrokken.

Hieraan gekoppeld rijzen weer andere vragen, naar de verschillen in totstandkoming en receptie van vertaalde romans versus poëzie bijvoorbeeld. Zo laat de casus van Jack Kerouac zien dat de roman en novelle niet alleen zeer 'behoudend' werden vertaald, maar ook dat ze ook strategisch werden gepresenteerd in flapteksten met het oog op een ouder, 'mainstream' publiek; of in ieder geval met de gedachte dit publiek niet teveel voor het hoofd te willen stoten. Geldt voor potentiële bestsellers in Nederland misschien vaker dan voor andere literaire titels en genres dat zij via vertaling worden 'aangepast' aan de waarden en interesses van de 'heersende orde'? En zijn daarom poëzievertalingen en andere vertalingen die laag zijn in economische waarde, maar hoog in symbolische waarde, geschikter voor het introduceren van vernieuwende vertaalstrategieën en opvattingen?

Kortom, ondanks de beperkte aard van dit vertaalhistorische onderzoek naar de Nederlandse vertalingen van beatliteratuur, en de voorlopige aard van de uiteindelijke conclusie, bieden de gevonden resultaten wel aanknopingspunten voor mogelijk vervolgonderzoek.

Bibliografie

Primaire bronnen

- Burroughs, William. 1963. 'Aan de rand van de stad. Outskirts of the city' (vertaald door Cornelis Bastiaan Vaandrager en Simon Vinkenoog), in: *Randstad 4*. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 7-16.
- Burroughs, William S. 1965. 'Beëdigde verklaring: een getuigenis over een ziekte' (vertaald door Lex de Bruijn), in: *Randstad 9*. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 161-171.
- Endt, Friso. 1961. 'Gerry Mulligan', in: *Taboe 2*. Amsterdam: Uitgeverij Amstelpers, p. 71-73.
- Ferlinghetti, Lawrence. 1966a. 'Pictures of the gone world (fragmenten)' (vertaald door Rudi Wesselius), in: *Randstad 10*. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 76-79.
- Ferlinghetti, Lawrence. 1966b. 'Ergens in de Eeuwigheid' (vertaald door Rosey Pool en Rudi Wesselius), in: *Randstad 10*. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 80-81.
- Ferlinghetti, Lawrence. 1966c. 'Ondergoed' (vertaald door Rudi Wesselius), in: *Randstad 10*. Amsterdam: De Bezige Bij, pp 82-84.
- Ferlinghetti, Lawrence. 1966. 'Onze kleine trip', in: *Randstad 11-12*. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 298-302.
- Ginsberg, Allen. 1961. 'Abstractie in poëzie. Een brief aan E. A. Navaretta' (vertaald door Frits Onderdijk), in: *Randstad 1*. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 109-13.
- Ginsberg, Allen. 1966. *Proef m'n tong in je oor* (vertaald door Simon Vinkenoog). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Ginsberg, Allen. 1973. *De Verandering* (samengesteld en vertaald door Gerard Bellaart). Rotterdam: Cold Turkey Press.
- Ginsberg, Allen. 2009. *Howl, Kaddish and Other Poems*. London: Penguin.
- Ginsberg, Allen. 2012. *Howl, Kaddisj en andere gedichten* (vertaald door Simon Vinkenoog en Joep Bremmers). Utrecht: IJzer.
- Glass, Norman. 1966. 'William Burroughs & The Way-Out' (vertaald door Lex de Bruijn), in: *Randstad 10*, Amsterdam: De Bezige Bij, p. 157-68.
- Harmsen van der Beek, F. ten. 1960. 'Ooit in je leven voorover gelegen', in: *Twen 1*, p. 20-22.
- Joans, Ted. 1966. 'Happy hip happenings', in: *Randstad 11-12*, Amsterdam: De Bezige Bij, 229-234.
- Kerouac, Jack. 1958. *The Subterraneans*. New York: Grove Press.

Secundaire bronnen

- A.K. 1963. 'Geboekstaafd', in: *Het Vrije Volk*. 27-09-1963.
- 'Allen Ginsberg.' *Poetry Foundation*. <<https://www.poetryfoundation.org/poets/allen-ginsberg>> Geraadpleegd 07-08-2018.
- Anbeek, Ton. 1990. *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1885-1985*. Amsterdam; De Arbeiderspers.
- Anbeek, Ton. 1999. *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Andringa, Els. 2006. 'Penetrating the Dutch Polysystem: The Reception of Virginia Woolf, 1920–2000', in: *Poetics Today* 27:3, p. 501-68.
- Andringa, Els, Sophie Levi en Mathijs Sanders. 2006. 'Het buitenland bekeken. Vijf internationale auteurs door Nederlandse ogen (1900-2000)', in: *Nederlandse Letterkunde* 11:3, p. 197-210.
- Asher, Levi. 1994. 'Beat Etymology: Lost, Beat and Hip,' in: *Literary Kicks*, 12 nov. 1994. <www.litkicks.com/BeatEtymology> Geraadpleegd 10-08-2018.
- B.D. 1962. "'Op weg" door Kerouac', in: *Het Parool*. 25-06-1962.
- 'Beat-generatie.' 1967. In: *Leeuwarder Courant*. 16-06-1967.
- Bent, Jaap van der. 1999. "'Holy Amsterdam Holy Paris": The Beat Generation in Europe', in: Cornelis A. van Minnen, Jaap van der Bent en Mel van Elteren (red.). *Beat Culture: The 1950s and Beyond*. Amsterdam: VU University Press.
- Bent, Jaap van der. 2000. "'O fellow travelers I write you a poem in Amsterdam": Allen Ginsberg, Simon Vinkenoog, and the Dutch Beat Connection', in: *College Literature* 27:1, p. 199-212.
- Blom, Onno. 2004. 'De wenteltrap van de geschiedenis. Of hoe De Bezige Bij aan haar auteurs geraakte', in: Cartens, Daan et al. (red.). *Hoger Honing. 60 jaar De Bezige Bij*. Den Haag: Letterkundig Museum/ Amsterdam: De Bezige Bij, p. 7-39.
- Bouman, Hans. 2004. "'Zijn wij bereid verlies te maken op dit boek?" Het vertaalde fonds van De Bezige Bij', in: Cartens, Daan et al. (red.). *Hoger Honing. 60 jaar De Bezige Bij*. Den Haag: Letterkundig Museum/ Amsterdam: De Bezige Bij, p. 164–179.
- Bremmers, Joep. 2012. 'Verantwoording', in: Allen Ginsberg. *Howl, Kaddisj en andere gedichten* (vertaald door Joep Bremmers en Simon Vinkenoog). Utrecht: IJzer, p. 463-65.
- Bremmers, Joep. 2013. *Ik en mijn plasje. Allen Ginsberg in Vlissingen, nieuwjaarsdag 1983*. Middelburg: De Drvkkery.

- Brusse, Peter. 'Een strik om de aarde', in: *De Volkskrant*. 30-06-2007.
- Brouwer, Fleur. 'Interview met Derrick Bergman', in: Nick van den Berg, Fleur Brouwer, Sander Meijer en Jesse Soest, *De positie van Simon Vinkenoog in het vertaalveld*, eindopdracht in het kader van Vertaling, Cultuur en Wetenschap, Universiteit Utrecht, ongepubliceerd.
- Burnier, Andreas. 1967. 'Het gillende gras', in: *Algemeen Handelsblad*. 18-02-1967.
- Buul, Anne van. 2010. 'The Importance of Translations in Processes of Repertoire Creation. Rossetti's "Blessed Damozel" in Dutch', in: Naaijken, Ton (red.). *Event or Incident. On the Role of Translations in the Dynamics of Cultural Exchange*. Bern etc.: Lang, p. 47-69.
- Cartens, Daan et al. (red.). 2004. *Hoger Honing. 60 jaar De Bezige Bij*. Den Haag: Letterkundig Museum/ Amsterdam: De Bezige Bij.
- Chesterman, Andrew. 1999. 'The Empirical Status of Prescriptivism', in: *Folia Translatologica* 6. Praag: FF UK, p. 9-19.
- Colton, Michael. 1998. 'You Need It Like... a Hole in the Head?', in: *The Washington Post*. 31-05-1998.
- Corso, Gregory. 1957. 'The Literary Revolution in America', in: *Litterair Paspoort* 12:112, p. 193-96.
- De Clercq, Martine, Tom Toremans en Walter Verschuere (red.). 2006. *Textual Mobility and Cultural Transmission: Tekstmobiliteit en Cultuuroverdracht*, Leuven: Leuven University Press.
- Dorleijn, Gillis en Kees van Rees (red.). 2006. *De productie van literatuur : Het Nederlandse literaire veld 1800-2000*. Nijmegen: Vantilt.
- Dütting, Hans. *Simon Vinkenoog. Dichter, schrijver en performer. Een collage*, Soesterberg: Uitgeverij Aspekt, 2013.
- Even-Zohar, Itamar. 1990a. 'Polysystem Theory', in: *Poetics Today* 11:1, p. 9-26.
- Even-Zohar, Itamar. 1990b. 'The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem', in: *Poetics Today* 11:1, p. 45-51.
- Fens, Kees. 1961a. 'Op weg I', in: *De Tijd De Maasbode*. 29-08-1961.
- Fens, Kees. 1961b. 'Op weg II', in: *De Tijd De Maasbode*. 30-08-1961.
- Fens, Kees. 1961c. 'Op weg III', in: *De Tijd De Maasbode*. 31-08-1961.
- Ginsberg, Allen. 1959. 'Notes Written on Finally Recording Howl.' Kingston: Department of English, Queen's University, 2006. <<http://circleof13.blogspot.com/2006/09/ginsbergs-notes-on-howl.html>> Geraadpleegd op 07-08-2018.
- Ginsberg, Allen. 1995. *Journals Mid-Fifties 1954-1958: Allen Ginsberg*. Gordon Ball (red.). New York: HarperCollins.

- Haan, Jacques den. 1958a. 'Amerikaanse flierefluiter', in: *Litterair Paspoort* 13:119, p. 173-75.
- Haan, Jacques den. 1958b. 'Het Puikje van de Pocketbooks', in: *Leeuwarder Courant*. 20-12-1958.
- Haan, Jacques den. 1959. 'Het Puikje van de Pocketbooks', in: *Leeuwarder Courant*. 31-10-1959.
- 'Het N-woord.' *Slavernij en jij*. Het Nationaal instituut Nederlands slavernijverleden en erfenis. <<https://www.slavernijenij.nl/de-erfenis-nu/het-n-woord/>> Geraadpleegd 31 juli 2018.
- Hewson, Lance. 2011. *An Approach to Translation Criticism. Emma and Madame Bovary in translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Hintum, Marie-Cécile van. 2018. *Peijpers, Johanna Annie*, in: *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*. 19 maart 2018. <<http://resources.huylgens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Peypers>>
- Holmes, John Clellon. 1952. 'This is the Beat Generation', in: *New York Times Magazine*. 16-11-1952.
- 'Jazz en poëzie.' 1958. In: *Leeuwarder Courant*. 25-10-1958.
- Jong, Dola de. 1957. 'Onze correspondent meldt', in: *Litterair Paspoort* 12:110, p. 211.
- Koster, Cees en Ton Naaijens. 2010. 'Vertaling in de jaren zestig: Het vertaalveld wordt volwassen', in: *Filter* 17:4, p. 3-5. <www.tijdschrift-filter.nl/jaargangen/2010/174/vertaling-in-de-jaren-zestig-het-vertaalveld-wordt-volwassen-3-5.aspx>
- Kuitert, Lisa. 1997. *Het uiterlijk behang. Reeksen in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Kuitert, Lisa. 2004. "'Leuk-brutaal". De series van De Bezige Bij', in: Cartens, Daan et al. (red.). *Hoger Honing. 60 jaar De Bezige Bij*. Den Haag: Letterkundig Museum/ Amsterdam: De Bezige Bij, p. 96-111.
- Krevelen, Laurens van. 2006. 'Een huis tussen markt en moed. Biografische schets van het literaire fonds van uitgeverij J. M. Meulenhoff 1906-2000 met een epiloog over de jaren 2001-2005', in: Gillis Dorleijn en Kees van Rees (red.). *De productie van literatuur. Het Nederlandse literaire veld 1800-2000*. Nijmegen: Vantilt, p. 143-184.
- Lindner, Erik. 'De Spinvis-paradox.' Persoonlijke website. 07-10-2009. <www.eriklindner.nl/content/view/307/408/>
- 'Lucebert: de gedichten uit de jaren vijftig' in: Paul van Capelleveen en Arno Kuipers (red.). *Nederlandse Poëzie*. Website Koninklijke Bibliotheek. <www.kb.nl/themas/nederlandse-poezie/dichters-uit-het-verleden/lucebert-1924-1994/lucebert-de-gedichten-uit-de-jaren-vijftig> Geraadpleegd 11 aug. 2018.
- "'Lytj Poolle" meldt zich weer.' 1961. In: *Leeuwarder Courant*. 25-11-1961.

- Menkveld, Emilia. 2016. *Knecht van twee meesters. Een vertalersprofiel van Frans Denissen*. Masterscriptie Literair Vertalen. Utrecht: Universiteit Utrecht.
- Molin, Rob. 2005. *Lieve rebel. Biografie van Adriaan Morriën*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Naaijkens, Ton. 2006. 'Tekstmobiliteit en culturele dynamiek: Vertalingen als lakmoesproef,' in: *Textual Mobility and Cultural Transmission: Tekstmobiliteit en Cultuuroverdracht*, a.a.O., p. 13-24.
- Naaijkens, Ton (red.). 2010a. *Event or Incident. On the Role of Translations in the Dynamics of Cultural Exchange*. Bern etc.: Lang.
- Naaijkens, Ton. 2010b. 'Événement ou Incident – Event or Incident – an Introduction', in: Naaijkens, Ton (red.). *Event or Incident. On the Role of Translations in the Dynamics of Cultural Exchange*. Bern etc.: Lang, p. 3-12.
- Naaijkens, Ton. 2010c. 'Henry Miller en de lagere hartstochten. Een vertaalgeschiedenis uit de jaren zestig', in: *Filter, tijdschrift over vertalen* 17:4, p. 7-15.
- Naaijkens, Ton. 2012. 'Der Literaturübersetzer', in: Alois Wierlacher (red.). *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, vol. 38, p. 143-156.
- 'Nieuwe uitgaven'. 1963. In: *Nieuwsblad van het Noorden*. 16-11-1963.
- Opzeeland, Bob van. 1981. 'We zouden het weer doen, ... maar dan anders', in: *Twen/Taboe* (integrale heruitgave). Amsterdam: Peter van der Velden, uitgever bv, p. 6-7.
- Peypers, Ankie. 1967. 'Allan Ginsberg: beatpoëzie', in: *Nieuwsblad van het Noorden*. 03-05-1967.
- Polet, Sybren. 1960. "'Beatniks" zoeken roes van verdoving, jazz en poëzie', in: *Het Vrije Volk*. 06-08-1960.
- Pym, Anthony. 1998. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.
- Reve, Gerard Cornelis van het. 'On the Road: muf boek met veel lawaai', in: *Vrij Nederland*. 06-09-1958.
- Reve, Gerard Cornelis van het. 1961. *Tien vrolijke verhalen*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Righart, Hans. 1995. *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Rooij, Caroline van. 2007. *Eigenzinnig, eigentijds, maar eigenlijk geen tijd. Een beschouwing over het blad Randstad (1961-1969) en de redactie*. Doctoraalscriptie. Utrecht: Universiteit Utrecht.
- Sapiro, Gisèle. 2014. 'The Sociology of Translation: A New Research Domain,' in: Sandra Bermann en Catherine Porter (red.). *A Companion to Translation Studies*. 1e druk. Blackwell Companions to Literature and Culture. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, p. 82-94.

- Schouten, Wim. 1988. *Een vak vol boeken. Herinneringen aan veertig jaar leven in en om de uitgeverij*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Straten, Hans van. 1959. 'Bop, auto's, marijuana: een bezeten generatie', in: *Het Vrije Volk*. 03-01-1959.
- Schreuder, Esther. 'Max Schreuder 1932-1996 kunstenaar – dichter – schrijver – vertaler.' Persoonlijke website. <estherschreuder.wordpress.com/publikaties-publications/projects-dossiers/max-schreuder/> Geraadpleegd 11-08-2018.
- Smit, Gabriël. 1961. 'Troosteloos verhaal', in: *De Volkskrant*. 27-02-1960.
- Smit, Gabriël. 1966. 'De andere poëzie', in: *De Volkskrant*. 19-11-1966.
- Smit, Marieke. 2008. *In het licht van Merlyn. De receptie van het werk van Wolkers in de dagbladkritiek van de jaren zestig*. Masterscriptie Nederlandse Taal en Cultuur. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.
- V.D. 1960. 'Oerwoud als landschap. Bij het werk van Kerouac en Claus', in: *Trouw*. 19-03-1960.
- V.D. 1961. 'De bijbel der beatniks door J. Kerouac', in: *Trouw*. 05-08-1961.
- Verrijt, Youri. 2017. *De ontwikkeling van de literair redacteur in Nederland. Een historisch onderzoek*. Masterscriptie Literair Bedrijf. Nijmegen: Radboud Universiteit Nijmegen.
- Vinkenoog, Simon. 'De Beatniks, een ontmoeting', in: *Algemeen Handelsblad*. 28-11-1961.
- 'Voor kleuter en teenager.' 1963. In: *Leeuwarder Courant*. 12-09-1963.
- Voskuil, Menno. 2009. 'Literaire Reuzenpockets. Reeks van de Bezige Bij, uitgegeven tussen 1959 en 1974', in: *Antiqbook*. <www.antiqbook.info/nl/verzamelen/series/literaire_reuzenpockets.html> Geraadpleegd 10-08-2018.
- 'Vreemde beeldenstormers in de Amerikaanse Kathedraal. Een nieuw verschijnsel in de samenleving levert patiënten voor zenuwinrichtingen.' 1959. In: *Nieuwsblad van het Noorden*. 17-07-1959.
- Warren, Hans. 1966. 'Vertalingen en vertalingen', in: *Provinciale Zeeuwse Courant*. 31-12-1966.
- Wark, McKenzie. 2012. 'Alexander Trocchi and Project Sigma.' *Reality Sandwich*. <www.realitysandwich.com/128311/alexander_trocchi_project_sigma/> Geraadpleegd 11-08-2018.
- W. B. 1963. 'Zomaar een greep uit pocketboeken', in: *Algemeen Handelsblad*. 07-12-1963.
- W. BR. 1967. 'Beat-poëzie', in: *De Tijd*. 14-04-1967.

Appendix A. Kwantitatieve vertaalgeschiedenis

Vertalingen per auteur²⁶

I. Allen Ginsberg

1961. Simon Vinkenoog. 'Abstractie in poëzie. Een brief aan E.A. Navaretta', in: *Randstad* 1, p. 109-13.
1966. Simon Vinkenoog. *Proef m'n tong in je oor*. Amsterdam: De Bezige Bij. Bloemlezing.
1971. Simon Vinkenoog. 'Een supermarkt in Californië', in: *Kentering* 12:4-5, p. 35.
1972. Willem M. Roggeman. 'Amerika', in: *Het komt me voor dat ik Amerika ben*, Brugge: Orion, p. 35-37.
1973. Gerard Bellaart. *De Verandering*, Rotterdam: Cold Turkey Press. Bloemlezing.
1979. Ineke Holzhaus en Willem van Toorn. 'Gesprek met mijn stervende vader,' Poetry International Festival.
1979. Simon Vinkenoog. *Plutonian Ode = Plutonische Ode*, Heerlen: Uitgeverij 261.
1983. Simon Vinkenoog. 'Regennatte asfalhitte', 'Een supermarkt in Californië', 'Alstublieft, meester', in: *Wij twee jongens. Mannelijke homoseksualiteit in de 20^{ste} eeuwse literatuur, een internationale bloemlezing*. Amsterdam: Manteau.
2002. Simon Vinkenoog. *Me and my Peepee*, Groningen: Uitgeverij Passage. Bloemlezing.
2012. Simon Vinkenoog en Joep Bremmers. *Howl, Kaddisj en andere gedichten*, Utrecht: IJzer.

II. Jack Kerouac

1959. John Vandenberg. *De Onderaardsen*. Literaire Pocketreeks, Amsterdam: De Bezige Bij.
1961. Remco Campert. 'Jack Kerouac: Bop onstond, bop gebeurde' in: *Taboe* 3, p. 60-64.
1961. John Vandenberg. *Op weg*. Amsterdam: De Bezige Bij.

²⁶ Het is mogelijk dat een aantal vertaalde bijdragen in bloemlezingen en literaire tijdschriften in de periode 1955-2018 aan mijn aandacht zijn ontsnapt. Deze lijst pretendeert daarom geen volledig overzicht te zijn van alle in het Nederlands verschenen vertalingen.

1963. John Vandenberg. *De Dharma schoolers*. Amsterdam: De Bezige Bij.
1972. Peter H. van Lieshout. *Pic*. Bussum: De Boer.
1972. Willem M. Roggeman. 'Uit: De Heilige Schrift van de Gulden Eeuwigheid', in: *Het komt me voor dat ik Amerika ben*, Brugge: Orion, p. 31-32.
1973. Joyce & Co. *Wildernis*. Bussum: Agathon.
1973. Peter H. van Lieshout. *Eenzame engelen*. Bussum: Agathon.
1976. Peter H. van Lieshout. *Tristessa*. Bussum: Agathon.
1977. Peter H. van Lieshout. *Maggie Cassidy*. Bussum: Agathon.
1988. Guido Golüke. *Onderweg*. Amsterdam: De Bezige Bij.
2007. Guido Golüke. *On the Road: de ongecensureerde jubileumeditie*. Amsterdam: De Bezige Bij.
2008. Ton Heuvelmans. *En de nijlpaarden werden gekookt in hun bassins*, Amsterdam: Lebowski.
2011. Joris Lenstra. *Verzen, schetsen, haiku's & blues*, Rotterdam: Nadorst. Poëzie.

III. William S. Burroughs

1963. Cornelis Bastiaan Vaandrager en Simon Vinkenoog. 'Aan de rand van de stad', in: *Randstad 4*, p. 7-16.
1965. Lex de Bruijn. 'Beëdigde verklaring: een getuigenis over een ziekte', in: *Randstad 9*, p. 161-171.
1970. Riekus Waskowsky. *Junkie*. Amsterdam: Meulenhoff.
1972. Jan Oudenaarde. *Roosevelt na de ambtswijding*. Rotterdam: Cold Turkey Press.
1972. Joyce & Co. *Naakte lunch*. Amsterdam: Meulenhoff.
1973. Annelies Jorna. *Wilde jongens. Een dodenboek*. Bussum: Agathon.
1974. Annelies Jorna. *De zachte machine*. Bussum: Agathon.
1975. Annelies Jorna. *Nova expres*. Bussum: Agathon.
1975. Annelies Jorna. *Verdelgen*. Bussum: Agathon.
1981. Peter van Oers. *Steden van de rode nacht. Een jongensboek*. Bussum: Agathon.

1988. Anthony Blokdijk. *Electronische revolutie*. Den Haag: Maldoror. Essays.
2008. Ton Heuvelmans. *En de nijlpaarden werden gekookt in hun bassins*. Amsterdam: Lebowski.
2010. Ton Heuvelmans. *Naakte lunch*, Amsterdam: Lebowski.
2017. Lodewijk Busscher. 'Het retraitedagboek', in: *Terras #12*, p. 122-126.
2017. Tom ten Hove. 'Retour naar St.Louis', in: *Terras #12*, p. 117-121.

IV. Overige auteurs²⁷

a. Gregory Corso

1972. Willem M. Roggeman. 'Park' en 'Een jaar van huis', in: *Het komt me voor dat ik Amerika ben*, Brugge: Orion, p. 42-44. Bloemlezing.
1987. Willem M. Roggeman. *Dichters liftend langs de snelweg*, Gent: Poëziecentrum. Bloemlezing.

b. Lawrence Ferlinghetti

1966. Rudi Wesselius. 'Pictures of the gone world (fragmenten)', 'Ondergoed', in: *Randstad 10*. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 76-79, 82-84.
1966. Rosey Pool en Rudi Wesselius. 'Ergens in de Eeuwigheid', in: *Randstad 10*. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 80-81.
1966. 'Onze kleine trip', in: *Randstad 11-12*. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 298-302.
1972. Willem M. Roggeman. 'Laat dat paard', 'In Parijs' en 'Autobiografie', in: *Het komt me voor dat ik Amerika ben*, Brugge: Orion, p. 21-30. Bloemlezing.
1981. Leo van der Zalm. *Endless Amsterdam, endless life = Eindeloos Amsterdam*. Haarlem: In de Knipscheer / One World Poetry.

²⁷ Omdat deze lijst al snel onoverzichtelijk zou worden als alle vertaalde auteurs die in relatie tot de beatgeneratie worden besproken waren opgenomen, zijn hier alleen auteurs vermeld van wie ten minste één zelfstandige vertaalde publicatie in Nederlandse vertaling is verschenen.

2014. Jeske van der Velden. 'Een Coney Island van de geest', in: *Terras* #07, p. 108-120.

2015. Joris Lenstra. *Coney Island van de verbeelding*. Dordrecht: Liverse.

c. *LeRoi Jones/Amiri Baraka*

1968. Louis Ferron. *Amerika tegendraads: nieuw Amerikaans proza*. Samengesteld door LeRoi Jones. Amsterdam: Arbeiderspers.

1972. Willem M. Roggeman. 'Uitgang West', in: *Het komt me voor dat ik Amerika ben*, Brugge: Orion, p. 45-46. Bloemlezing.

d. *Diane di Prima*

1978. Susan Janssen. *Herinneringen van een beatnik*, Haarlem: In de Knipscheer.

1979. Simon Vinkenoog. *Revolutionaire brieven*, Haarlem: In de Knipscheer.

e. *Gary Snyder*

1985. Willem M. Roggeman. *Schildpadeiland*, Bladen voor de Poëzie, Gent: Poëziecentrum. Bloemlezing.

Appendix B. Tijdlijn: vertalingen in context 1955-heden

1955-1975: De lange jaren zestig

- 1956** Publicatie van HOWL in de VS.
Simon Vinkenoog keert terug uit Parijs en krijgt al snel een baan bij de *Haagse Post*.
- 1957** Publicatie van *On the Road* in de VS.
Allen Ginsberg, Gregory Corso, Peter Orlovsky en Simon Vinkenoog ontmoeten elkaar in het najaar in jazzkelder Bohemia in Amsterdam. Het HOWL-proces is ondertussen gaande in de Verenigde Staten. Vinkenoog brengt Corso in contact met Adriaan Morriën en Corso schrijft 'The Literary Revolution in America', een stuk over de Beat-schrijvers, dat in november onvertaald verschijnt in *Litterair Paspoort*. 25 exemplaren van de eerste druk van HOWL worden verspreid in Amsterdam. Op 4 oktober wordt ook 'Poem Rocket' geschreven, in het bijzijn van Vinkenoog en Morriën in het Café Americain. Vinkenoog schrijft 'Gejank en benzine', zijn eerste stuk over de Beats in de *Haagse Post*.
Vorming van de Werkgroep Vertalers binnen de VvL.
- 1958** Acht jonge dichters, waaronder Remco Campert en Simon Vinkenoog, dreigen in een protestbrief met een 'pocketstaking' vanwege de lage tarieven. *Het Vrije Volk* meldt: 'Voorlopig worden adhesie-betuigingen ingewacht bij Simon Vinkenoog, Herengracht 292 Amsterdam'. De staking en het latere schrijversprotest leidden tot het oprichten van het Letterenfonds.
- 1959** *Naked Lunch* voor het eerst gepubliceerd in Frankrijk als '*The Naked Lunch*'.
Jack Kerouacs *De onderaardsen* (*The Subterraneans*) verschijnt in de Literaire Pocketreeks bij De Bezige Bij, vertaald door John Vandenbergh. Deze titel zal t/m 1974 6 keer herdrukt worden.
Simon Vinkenoog doet mee aan een medisch experiment en gebruikt voor het eerst LSD.
- 1960** *Twen* wordt opgericht, de Nederlandse tegenhanger van het Duitse jongerenblad. Vanaf het tweede nummer verandert de redactie op last van de Duitse uitgever de naam in *Taboe*. Aan *Twen/Taboe* werkten schrijvers en fotografen mee zoals Simon Vinkenoog, Remco Campert, W.F. Hermans, F. ten Harmsen van der Beek, Renate Rubinstein, Eddy Postuma de Boer en Ed van der Elsken. Door gebrek aan adverteerders vanwege de controversiële inhoud en onenigheid binnen de redactie, gaat het blad het jaar daarop al ter ziele.

- 1961** De eerste vertaling van Jack Kerouacs roman *On the Road* verschijnt bij De Bezige Bij, onder de titel *Op weg*, vertaald door John Vandenberg. Deze zal in de periode 1961-1981 8 herdrukken kennen.
- Randstad* opgericht door Geert Lubberhuizen in de literaire reuzenpocket-reeks. In *Randstad 1* verschijnt een vertaling van Ginsbergs 'Abstractie in poëzie. Een brief aan E.A. Navaretta', die later ook in de bloemlezing *Proef m'n tong in je oor* gepubliceerd zal worden. In de zomer van dit jaar correspondeert Vinkenoog met de *Randstad*-redactie over de mogelijkheid om een speciaal themanummer over drugs uit te brengen. Hij heeft van Ginsberg toestemming gekregen om diens gedichten over lachgas, mescaline, lsd en Ayahuasca te plaatsen. Begin 1962 (na het verschijnen van het tweede nummer) wordt echter definitief van dit voorstel afgezien.
- Remco Camperts vertaling van Kerouacs 'The Beginning of Bop' ('Jack Kerouac: Bop onstond, bop gebeurde') verschijnt in *Taboe*.
- 1962** *Naked Lunch* voor het eerst gepubliceerd in de VS. Simon Vinkenoog stopt bij de *Haagse Post*.
- 1963** Samen met bevriende jazzmusici organiseert Vinkenoog in het najaar/winter een reeks jazz-en-poëzieavonden in de jazzclub Sheherezade in Amsterdam. Vinkenoog treed op met o.a. Remco Campert en Ted Joans.
- In *Randstad 4* wordt een vertaling van een romanfragment van William Burroughs geplaatst, getiteld 'Aan de rand van de stad', vertaald door Simon Vinkenoog en C.B. Vaandrager. Daarnaast een interview met Ann Morrisett, 'Een verslag van de gebeurtenissen voorafgaand aan de dood van Bill Burroughs', vertaald door Simon Vinkenoog.
- Vele Nederlandse auteurs doen mee aan het sinds 1962 broeiende schrijversprotest voor een beter inkomen en dreigen o.a. de Boekenweek te boycotten. Bert Schierbeek en Adriaan Morriën spelen een belangrijke rol in de organisatie. Het jaar daarop besluit de regering tot oprichting van het Fonds voor de Letteren.
- 1964** Oprichting van het Instituut voor Vertaalkunde aan de UvA.
- Simon Vinkenoogs vertaling van Françoise Sagan's *Toxique* verschijnt bij Manteau.
- 1965** In de Londense Royal Albert Hall vindt de internationale poëziemanifestatie *International Poetry Incarnation* plaats. Nederland is vertegenwoordigd in de persoon van Simon Vinkenoog. De manifestatie wordt vastgelegd in de film *Wholly Communion*.
- In *Randstad 9* wordt een vertaling van een stuk van William Burroughs gepubliceerd, 'Beëdigde verklaring: een getuigenis over een ziekte'.

Meulenhoff geeft een vertaling uit van Burroughs' *Junkie. Confessions of an Unredeemed Drug Addict* (1953, oorspronkelijk gepubliceerd onder het pseudoniem William Lee), onder de titel *Junkie*, nr. 14 in de Meulenhoffreeks, vertaald door Riekus Waskowsky.

1971 Het door Simon Vinkenoog vertaalde 'Een supermarkt in Californië' van Ginsberg verschijnt in *Kentering*²⁸, 12:4-5, p. 35.

1972 *Het komt me voor dat ik Amerika ben* wordt in Brugge gepubliceerd door Orion in de reeks De Bladen voor de Poëzie: een door Willem M. Roggeman vertaalde bloemlezing uit het werk van tien Beat-dichters, met een inleiding van Roggeman.

Cold Turkey Press publiceert William S. Burroughs' *Roosevelt na de ambstinwijding*, vertaald door Jan Oudenaarde, in een oplage van 250 genummerde exemplaren (Cold Turkey Press geeft eind jaren zeventig ook een tweetal uitgaven met foto's en poëzie van de in Amsterdam gevestigde beat Ira Cohen uit).

Naakte lunch verschijnt, de eerste vertaling van Burroughs roman *Naked Lunch* door Joyce & Co (Geerten Meijsing en Kees Snel) bij uitgeverij Meulenhoff in Amsterdam²⁹. In november verschijnt een profiel van Burroughs in *Elseviers Literair Supplement*, geschreven door Joyce & Co.

Cold Turkey Press brengt i.s.m. Carl Weissner en met steun van de Rotterdamse Kunststichting in mei een LP uit met opnames van verschillende dichters (o.a. Diane di Prima en Ginsberg), samenvallend met Poetry International Festival.

Jack Kerouacs novelle *Pic* verschijnt in een vertaling van Peter H. van Lieshout, getiteld *Pic* (Bussum: De Boer).

1973 Allen Ginsberg neemt deel aan Poetry International in Rotterdam. Daar zijn naast Ginsberg ook Guido Golüke, Simon Vinkenoog, Adriaan Morriën, Ted Joans en Bert Schierbeek te gast. Vinkenoog vertaalt een aantal gedichten van Ginsberg die op het festival verspreid worden ('Wat zou je doen als je het kwijtraakte?', 'Proef Milarepa', 'Op Neal's as', 'Elegie voor Neal Cassidy', 'Alstublieft, meester', 'Hum Bom!' deel 1). In

²⁸ Het in 1959 opgerichte tijdschrift *Kentering* (1959-1977) zocht in de jaren zestig naar een literaire positionering ten opzichte van *Gard Sivik* dat zich profileerde met de slogan 'Een nieuwe datum in de poëzie'. In een reactie hierop schreef essayist en redactielid Peter Berger: 'Door een systematisch en weinig scrupuleuze beïnvloeding van de publieke opinie zijn deze schrijvers er aardig in geslaagd het kritisch vermogen te ondermijnen. De nieuwe poëzie is zojuist begonnen. Het lijkt ons echter hoog tijd om het hardop te zeggen: zij heeft niets om het lijf.' *Kentering* zocht geëngageerde poëzie. In 1963 debuteerde Jules Deelder in het tijdschrift met het gedicht 'Leert Uw Vogels Kennen'. Van 1966-1977 zat ook Willem M. Roggeman in de redactie. (Bron: DBNL en persoonlijke website Peter Berger)

²⁹ Op dat moment zwaait Theo Sontrop de scepter bij Meulenhoff (ook de vertaling van *Junkie* verschijnt onder zijn toezienend oog). Na de overstap van Sontrop naar De Arbeiderspers gaan Meijsing en Snel 'mee': herdrukken van de vertalingen zullen ook bij de Arbeiderspers verschijnen.

hetzelfde jaar verschijnt de tweede druk van *Proef m'n tong in je oor* bij De Bezige Bij. Daarnaast verschijnt een Ginsberg-vertaling bij Cold Turkey Press onder de titel *De Verandering* (in een oplage van 250 exemplaren, vertaald door 'Gerard Belart'). Voorafgaand aan en na afloop van Poetry International Festival schrijft Vinkenoog columns over Ginsberg, het festival, dichters en voordracht in *Bres*.

Uitgeverij Agathon (Bussum) opgericht. De uitgeverij is een imprint van het in 1968 opgerichte Unieboek. In de periode van 1973 tot en met 1981 brengt Agathon systematisch niet eerder vertaald werk van Jack Kerouac en William Burroughs in vertaling uit, waaronder vier nieuwe vertalingen van Kerouac en een herdruk (de meeste van de hand van Peter H. van Lieshout) en vijf titels van William Burroughs (waarvan vier vertaald door Annelies Jorna). In 1993 wordt Agathon officieel opgeheven.

Joyce & Co brengen een vertaling uit van Kerouacs *Big Sur*, getiteld *Wildernis* (Bussum: Agathon). Ditzelfde jaar verschijnt een tweede vertaling, van Kerouacs *Desolation Angels* (1965), door Peter H. van Lieshout bij Agathon onder de titel *Eenzame Engelen*.

The Wild Boys. A Book of the Dead (1971) van William Burroughs vertaald door Annelies Jorna als *Wilde jongens. Een dodenboek* (Bussum: Agathon).

1974 *The Soft Machine* (1961) van William Burroughs (het eerste deel in zijn Nova-trilogie) vertaald door Annelies Jorna als *De zachte machine* (Bussum: Agathon).

1975-1995: De ondergrondse jaren

1975 Een vertaling van William Burroughs' *Nova Express* (derde deel in de Nova-trilogie, 1964) door Annelies Jorna verschijnt onder de titel *Nova expres* bij uitgeverij Agathon (Bussum). Hetzelfde jaar verschijnt bij Agathon ook een vertaling van Burroughs' korte verhalenbundel *Exterminator!* (1973) onder de titel *Verdelgen*, eveneens vertaald door Annelies Jorna.

1976 Gregory Corso en Diane di Prima te gast op Poetry International.

Uitgeverij *In de Knipscheer* opgericht in Haarlem door de broers Jos en Franc Knipscheer in het verlengde – ook inhoudelijk – van het in 1975 gestarte *Mandala*, tijdschrift voor internationale, avant-garde en 'etno' literatuur. Eind jaren zeventig en begin jaren tachtig waren *Mandala* en Uitgeverij In de Knipscheer betrokken bij de organisatie van de One World Poetry Festivals in Amsterdam.

Tristessa van Jack Kerouac (1960) vertaald door Peter H. van Lieshout als *Tristessa* (Bussum: Agathon).

- 1977** *Maggie Cassidy* van Jack Kerouac (1959) vertaald door Peter H. van Lieshout als *Maggie Cassidy* (Bussum: Agathon). Hetzelfde jaar verschijnt een herdruk van de vertaling *Pic* (zie 1972, Bussum: De Boer) bij Agathon onder de nieuwe titel *Een lange reis*.
- 1978** Van 10 t/m 16 september wordt de eerste editie gehouden van One World Poetry, een countercultural Amsterdams poëziefestival dat acht jaar op een rij georganiseerd zou worden door Benn Posset. Op dit festival waren bijzonder veel Amerikaanse en Europese beatschrijvers te gast, waaronder in het eerste jaar William Burroughs. Het festival kent zijn topjaar in 1981 en zal tot en met 1985 bestaan.
- Vrij Nederland* publiceert een interview met William Burroughs door Geerten Meijsing en Kees Snel (Joyce & Co).
- Diane di Prima's *Herinneringen van een beatnik* verschijnt bij In de Knipscheer, vertaald door en met een nawoord van Susan Janssen (die in 1975 samen met Gerard Bellaart een vertaling van Heathcote Williams' *Manifestoes* verzorgde bij Cold Turkey Press).
- 1979** Diane di Prima's *Revolutionaire brieven* verschijnen in een vertaling van Simon Vinkenoog bij In de Knipscheer. *Mandala* wijdt een speciaal nummer aan One World Poetry, *The P78 Anthology*, met (onvertaalde) bijdragen van o.a. William Burroughs, James Koller, Harold Norse, Joanne Kyger, Bill Berkson, Michael Brownstein, Ted Berrigan.
- Een herdruk van *Naakte Lunch* verschijnt bij De Arbeiderspers; ook *Wildernis (Big Sur)* wordt herdrukt (beide vertalingen Joyce & Co).
- Allen Ginsberg is opnieuw te gast op Poetry International Festival (net als Jules Deelder, Bert Schierbeek en Remco Campert). Ineke Holzhaus en Willem van Toorn vertalen het gedicht 'Conversation with my Dying Father' ('Gesprek met mijn stervende vader' dat op het festival voor het eerst gepubliceerd/voorgedragen wordt. Simon Vinkenoog vertaalt een aantal gedichten die in gestencilde vorm worden uitgedeeld onder het aanwezige publiek ('Word niet oud', 'Land O'Lakes, Wisc.', 'De rune', 'Punk rock jij mijn grote schreeuwbaby', 'Plutonische Ode'). Op 14 juni schrijft Ginsberg het gedicht 'For Martin Mooij' over het festival, waarin hij ook verwijst naar 'Plutonian Ode'. Simon Vinkenoog vertaalt het gedicht. Op 20 juni verschijnt een artikel over Ginsberg van Peter van Lieshout (vertaler van Kerouac) in de *Groene Amsterdammer* en op 29 juni verschijnt een interview met Paul de Bruin (betrokken bij One World Poetry) in *NRC*.
- 1980** Het door Simon Vinkenoog vertaalde *Plutonian Ode = Plutonische Ode* van Ginsberg verschijnt in een tweetalige uitgave bij Uitgeverij 261. Ook Vinkenoogs acrostichon *Jack Kerouac in Am[ster]dam: 14/10/'79* verschijnt bij 261-producties.
- 1981** William Burroughs, Michael McClure, Diane Di Prima, Lawrence Ferlinghetti, Ken Kesey (o.a.) te gast op One World Poetry. De dichters dragen voor in De Melkweg en Paradiso.

Endless Amsterdam, endless life = Eindeloos Amsterdam, eindeloos leven (vert. Leo van der Zalm, ill. Lawrence Ferlinghetti) verschijnt bij In de Knipscheer i.s.m. One World Poetry.

William Burroughs' *Cities of the Red Night* (eerste deel in The Red Night Trilogy) vertaald door Peter van Oers als Steden van de rode nacht. Een jongensboek (Bussum: Agathon).

1983 Oprichting van het Poëziecentrum. Het Poëziecentrum neemt de reeks De Bladen voor de Poëzie over.

Vinkenoog schrijft een column in *Bres* over One World Poetry en 'gesproken-woord poëzie'.

1984 Ginsbergs 'Regennatte asfalhitte', een herziene versie van 'Een supermarkt in Californië', en 'Alstublieft, meester' (vertaald door Simon Vinkenoog) verschijnen in Wij twee jongens. Mannelijke homoseksualiteit in de 20^{ste} eeuwse literatuur, een internationale bloemlezing (Amsterdam: Manteau).

1985 Schildpadeiland, een bloemlezing uit het werk van Gary Snyder (vertaald en ingeleid door Willem M. Roggeman) verschijnt bij Poëziecentrum Gent in de reeks De Bladen voor de Poëzie. Laatste editie van One World Poetry.

1987 Dichters liftend langs de snelweg, een bloemlezing uit het werk van Gregory Corso (vertaald en ingeleid door Willem M. Roggeman) verschijnt bij Poëziecentrum Gent.

1988 Een hervertaling van *On the Road* door Guido Golûke verschijnt bij De Bezig Bij, getiteld Onderweg. Deze zal in de periode 1988-2007 17 keer herdrukt worden.

Hetzelfde jaar verschijnt een vertaling van William Burroughs' essaybundel *Electronic Revolution* (1970) door Anthony Blokdijs onder de titel Electronische revolutie (Den Haag: Maldoror).

1990 William Burroughs' *The Western Lands* (deel drie in The Red Night Trilogy, 1987) vertaald door Maarten Polman als Het land in het westen (Utrecht: Veen).

1991-1992 In 1991 komt een door David Cronenberg geregisseerde verfilming van Burroughs' *Naked Lunch* uit. Het jaar daarop in 1992 verschijnt de vertaling van *Naked Lunch*³⁰ onder Geerten Meijsings eigen naam (voormalig Joyce & Co) bij Contact in Amsterdam. In augustus 1992 (als *Naked Lunch* in de Nederlandse bioscopen draait) verschijnt een gesprek tussen Burroughs en Ginsberg in *HP/De Tijd* (vertaald door Tineke Funhoff). Ook is in de Amsterdamse galerie van Khaled Omeraat grafisch werk van Burroughs te zien.

In datzelfde jaar verschijnt Auw. Howl, een ludieke hertaling van Ginsbergs gedicht (afgedrukt naast de vertaling van Vinkenoog) door Ko Dielemans en Ed' Korlaar bij

³⁰ Onduidelijk is of het gaat om een herziene vertaling of een herdruk of licentieuitgave.

Kokadorus. Ginsberg bezoekt Nederland voor het laatst en treedt op met Vinkenoog in A'dam (Paradiso) en Den Haag (Paard van Troje).

1995-2015: De beat goes on?

- 1993-2000** In deze periode verschijnen verschillende Engelstalige documentaires en films die de beatgeneratie als onderwerp hebben: *The Life and Times of Allen Ginsberg* (1993), *The Last Time I Committed Suicide* (1997), *The Source* (1999) en *Beat* (2000).
- 1993** Uitgeverij Agathon officieel opgeheven.
Simon Vinkenoog wint de eerste Johnny van Doornprijs voor de Gesproken Letteren.
- 1995** Een interview met Ginsberg (afgenomen in zijn New Yorkse appartement) verschijnt in *Vrij Nederland*.
- 1997** In april overlijdt Allen Ginsberg, in augustus gevolgd door het overlijden van William S. Burroughs.
- 1999** Vinkenoogs voor de gelegenheid herziene vertaling van Ginsbergs 'Voor een kort bezoek terug op 't platteland' wordt uitgezonden in *Dode Dichters Almanak*, aflevering 66, 6 juni.
- 2002** De 'Restored Edition' van *Naked Lunch* verschijnt.
- 2004** Vinkenoog vertaalt 'Oorlog is zwarte magie' van Ginsberg voor aflevering 292 van *Dode Dichters Almanak* (uitzending 26 september).
- 2006** Willem M. Roggeman brengt een poëziebundel uit met Jazzgedichten getiteld *Blue Notebook*. De bundel verschijnt in kleine oplage bij Demian en is voorzien van een voorwoord van Simon Vinkenoog.
- 2007** *On the Road: de ongecensureerde jubileumeditie*, een vertaling van *On the Road: The Original Scroll*, verschijnt bij De Bezige Bij, vertaald door Guido Golûke, 50 jaar na de oorspronkelijke publicatie van *On the Road*.
In hetzelfde jaar vindt de internationale première van de Deense documentaire *Words of Advice: William S. Burroughs On the Road* plaats in Paradiso, Amsterdam.
- 2008** William Burroughs en Jack Kerouacs autobiografische vroege werk *En de nijlpaarden werden gekookt in hun bassins* verschijnt, vertaald door Ton Heuvelmans, bij Lebowski.
Simon Vinkenoogs verzamelde gedichten verschijnen bij Nijgh & Van Ditmar, evenals de opname Ritmebox die hij maakte met Spinvis.

Dystopia: ejecta, dejecta & other detritus uitgebracht door het – opnieuw actieve – Cold Turkey Press, met teksten van o.a. Burroughs, Ginsberg en Corso (onvertaald).

- 2009** Simon Vinkenoog overlijdt. In dit jaar verschijnt ook de documentaire *Corso: The Last Beat*.
- De bundel *Dichterbij* van Hugo Claus verschijnt bij de Bezige Bij, een verzameling van door Claus vertaalde en becommentarieerde gedichten die oorspronkelijk werden gepubliceerd in het Vlaamse *Knack*. Onder de vertaalde gedichten is ook werk van Allen Ginsberg.
- 2010** William S. Burroughs' *Naked Lunch* hervertaald door Ton Heuvelmans als *Naakte Lunch*, vertaling verschijnt bij Lebowski.
- De film *Howl* komt uit, over het schrijven en de publicatie van het gelijknamige gedicht en het beroemde proces.
- 2011** Een bloemlezing uit de poëzie van Jack Kerouac, *Verzen, schetsen, haiku's & blues* (verzameld, ingeleid en vert. Joris Lenstra), verschijnt bij Uitgeverij Nadorst.
- In juni verschijnt een verhaal van Joep Bremmers over het HOWL-proces en de vriendschap tussen Vinkenoog en Ginsberg in de *Volkscrant*.
- 2012** *Howl, Kaddisj en andere gedichten*, de verzamelde Ginsberg-vertalingen van Simon Vinkenoog verschijnen bij uitgeverij IJzer in Utrecht, verzameld, aangevuld en geredigeerd door Joep Bremmers. De verzameling bevat ook een aantal nog niet eerder gepubliceerde vertalingen van Vinkenoog.
- In hetzelfde jaar verschijnt een verfilming van *On the Road* en de documentaire *The Beat Hotel*.
- Het European Beat Studies Network houdt hun *inaugural conference* in Middelburg.
- 2013** Twee films over de Beatgeneratie, het biografische *Kill Your Darlings*³¹ en *Big Sur*, verschijnen.
- De historische reportage *Ik en mijn plasje: Allen Ginsberg in Vlissingen, nieuwjaarsdag 1983* (Joep Bremmers) verschijnt bij De Drvkkery.
- Comparative American Studies* (11:3) wijdt een themanummer aan de beatgeneratie in Europa.
- 2014** Het Vlaamse literaire tijdschrift *Deus Ex Machina* brengt een themanummer uit met bijdragen over William Burroughs, *Deus Ex Machina* Nr. 148.

³¹ Gebaseerd op de in *En de nijlpaarden werden gekookt in hun bassins* beschreven gebeurtenissen.

2015 *Coney Island van de verbeelding*, een vertaling van de bundel *A Coney Island of the Mind* van Lawrence Ferlinghetti, verschijnt bij Uitgeverij Liverse. Vertaald door Joris Lenstra.

2017 Op 8 april organiseert antiquariaat Demian in Antwerpen een tentoonstelling van archiefstukken van Simon Vinkenoog. Een grotere tentoonstelling opent op 8 mei 2018.

Appendix C. De literaire pocketreeksen van de Bezige Bij

Tabel I. Nederlandstalige en vertaalde titels in de Literaire Reuzenpockets per jaar

	Oorspronkelijk	Vertaald	Anders/Onbekend
Totaal	277	140	22
1957			
1958			
1959	4	0	
1960	6	0	
1961	11	3	1
1962	10	6	2
1963	15	8	2
1964	22	13	2
1965	27	19	2
1966	31	23	2
1967	29	14	0
1968	20	7	1
1969	25	15	1
1970	22	11	3
1971	20	6	1
1972	16	8	2
1973	19	7	3
1974			

Tabel II. Aandeel Nederlandstalige en vertaalde auteurs in de literaire pocketreeksen

Literaire Reuzenpockets		Literaire Pockets	
Auteur	Aantal Titels	Auteur	Aantal titels
Nederlandstalig			
Hugo Claus	22	Hugo Claus	7
Simon Vestdijk	15	Remco Campert	6
Harry Mulisch	12	Harry Mulisch	5
Simon Vinkenoog	11	J.B. Charles	4
W. F. Hermans	10	Nel Noordzij	4
Sybren Polet	10	Bert Schierbeek	4
Remco Campert	9	Jan G. Elburg	3
Marten Toonder	9	W.F. Hermans	3
Cees Buddingh	8	Manuel van Loggem	3
Hugo Raes	8	Lucebert	3
Bert Schierbeek	7	Simon Vestdijk	3
J.W. Holsbergen	7	Simon Vinkenoog	3
Michel Dhondt	6	Bert Voeten	3
Oscar Timmers	6	J. Gelber	2
Ewald Vanvugt	6	Gust Gils	2
Rudolf Geel	5	J. Hussum	2
Jaap Harten	5	L. Th. Lehmann	2
Lizzy Sara May	4	Ivo Michiels	2
Adriaan Morriën	4	Sybren Polet	2
Cees Nooteboom	4	J. G. Toonder	2
Marc Andries	3		
J.B. Charles	3		
Johnny van Doorn	3		
Gust Gils	3		
Vertaald			
Albert Camus	9	William Shakespeare	8
Samuel Beckett	6	Bertolt Brecht	4
Henry Miller	6	Albert Camus	4
Jerzy Kosinski	5	Cola Debrot	2
Bertolt Brecht	4	Jean Genet	2
Jakov Lind	4	Luigi Pirandello	2
Esteban Lopez	4	J. Anouilh	1
Vladimir Nabokov	4	Samuel Beckett	1
J.P. Donleavy	3	G. Büchner	1
Jean Genet	3	J. Diderot	1
Harold Pinter	3	F. Durrenmatt	1
Marcel Proust	3	Max Frisch	1

Bertrand Russell	3	C. Fry	1
J. Ballard	2	André Gide	1
Saul Bellow	2	Jean Giraudoux	1
Jorge Luis Borges	2	J. Green	1
Ron Boyce	2	Eugene Ionesco	1
Herman Hesse	2	Jack Kerouac	1
Eugène Ionesco	2	Arthur Kopit	1
Jack Kerouac	2	Jacov Lind	1
Tip Marugg	2	Esteban Lopez	1
Yukio Mishima	2	Arthur Miller	1
Alain Robbe-Grillet	2	A. de Musset	1
Nathalie Sarraute	2	S. O'Casey	1
Jean-Paul Sartre	2	C. Pavese	1
William Shakespeare	2	Harold Pinter	1
August Strindberg	2	J. Racine	1
Alain Teister	2	Jean-Paul Sartre	1
Stefan Themerson	2	Yorgos Seferis	1
Leo Tolstoi	2	Erwin Sylvanus	1
		Stendahl	1
		Dylan Thomas	1
		Leo Tolstoi	1
		J. A. West	1

Appendix D. De Beatgeneratie in *Randstad*

Nr.	Auteur	Vertaler	Titel en tekstsoort	Bron
1	Allen Ginsberg	Frits Onderdijk (pseudoniem Simon Vinkenoog)	'Abstractie in poëzie. Een brief aan E.A. Navaretta.' <i>Beschouwing</i>	Oorspronkelijk verschenen in <i>It is</i> , tussen 1958-1960. ³²
4	Ann Morrisett	Simon Vinkenoog	'Een verslag van de gebeurtenissen voorafgaande aan de dood van Bill Burroughs.' <i>Interview</i>	'An Account of the Events Preceding the Death of Bill Burroughs', in: <i>Evergreen Review</i> 7.29 (maart-april 1963)
4	William Burroughs	C.B. Vaandrager en Simon Vinkenoog	'Aan de rand van de stad.' <i>Prozafragment</i>	'Outskirts of the city', in: <i>Evergreen Review</i> 6.25 (juli 1962) ³³
9	William S. Burroughs	Lex de Bruijn	'Beëdigde verklaring: een getuigenis over een ziekte.' <i>Beschouwing</i>	'Deposition: Testimony Concerning a Sickness' oorspronkelijk in: <i>Evergreen Review</i> 4.11 (januari/februari 1960)
10	Lawrence Ferlinghetti	Rudi Wesselius	'Pictures of the gone world (fragmenten)' <i>Poëzie</i>	Fragmenten uit: <i>Pictures of the Gone World</i> . San Francisco: City Lights, 1955.
		Rosey Pool en Rudi Wesselius	'Ergens in de eeuwigheid' <i>Poëzie</i>	'Sometime During Eternity' oorspronkelijk in: <i>Coney Island of the Mind</i> , New York: New Directions, 1958.
		Rudi Wesselius	'Ondergoed' <i>Poëzie</i>	'Underwear' oorspronkelijk in: <i>Starting from San Francisco</i> , New York: New Directions, 1961.
10	Norman Glass	Lex de Bruijn	'William Burroughs & The Way-Out.' <i>Beschouwing</i>	(onbekend)

³² *It is* was een avantgardistisch kunsttijdschrift dat bestond tussen 1958-1960. Verdere bibliografische gegevens heb ik niet kunnen achterhalen.

³³ Fragment uit Burroughs' manuscripten, uiteindelijk in aangepaste vorm gepubliceerd in *Nova Express* (Grove Press, 1964).

Appendix E. Kwantitatieve receptie in Nederlandse dagbladen

Jaar	Besproken vertaling	Bron	Auteur
1959	<i>De onderaardsen</i>	<i>Leeuwarder Courant</i>	Jacques den Haan
1960	<i>De onderaardsen</i>	<i>Trouw</i>	V.D. (Thijs van Doorne)
1960	<i>De onderaardsen</i>	<i>De Volkskrant</i>	Gabriël Smit
1961	<i>Op weg</i>	<i>Trouw</i>	V.D. (Thijs van Doorne)
1961	<i>Op weg</i>	<i>Leeuwarder Courant</i>	Onbekend
1961	<i>Op weg</i>	<i>De Tijd De Maasbode</i>	Kees Fens
1962	<i>Op weg</i>	<i>Het Parool</i>	B.D.
1963	<i>De Dharma schooiers</i>	<i>Nieuwsblad van het Noorden</i>	Onbekend
1963	<i>De Dharma schooiers</i>	<i>Algemeen Handelsblad</i>	W.B.
1963	<i>De Dharma schooiers</i>	<i>Leeuwarder Courant</i>	Onbekend
1963	<i>De Dharma schooiers</i>	<i>Het Vrije Volk</i>	A.K.
1966	<i>Proef m'n tong in je oor</i>	<i>De Volkskrant</i>	Gabriël Smit
1966	<i>Proef m'n tong in je oor</i>	<i>Provinciale Zeeuwse Courant</i>	Hans Warren
1967	<i>Proef m'n tong in je oor</i>	<i>De Tijd</i>	W.BR.
1967	<i>Proef m'n tong in je oor</i>	<i>Nieuwsblad van het Noorden</i>	Ankie Peypers
1967	<i>Proef m'n tong in je oor</i>	<i>Algemeen Handelsblad</i>	Andreas Burnier
1967	<i>Proef m'n tong in je oor</i>	<i>Leeuwarder Courant</i>	Onbekend