

Nawoord van de vertaler

Waarom vond ik het als vertaler wenselijk om dit boek, dat door de schrijver al is voorzien van een voorwoord, een nawoord en een grafrede bij wijze van nawoord, ook nog eens te voorzien van mijn eigen nawoord? Het antwoord op die vraag is eenvoudig: de uitgever verwacht dat van mij en dat is ook wel terecht, want het boek is veel ingewikkelder van opzet en inhoud dan een oppervlakkige en zelfs een minder oppervlakkige lezing zal doen vermoeden. Maar dit nawoord moet ook weer niet ontaarden in een college literatuurgeschiedenis, dus ik zal me beperken tot het even aanstippen van een paar essentiële punten. Hoevel: wat zijn essentiële punten? De interpretatie van het boek is, ook volgens de opvattingen van de schrijver ervan, uitsluitend een zaak van de individuele, actieve lezer en hangt af van zijn of haar persoonlijke ervaringen en gevoelens. Wat essentieel is zal dan ook afhangen van eenieders eigen mening. Ik geef hier daarom niet meer dan een paar losse voorzetten. Zo is het, bijvoorbeeld, relevant een paar zaken te vermelden over de mens en schrijver Unamuno.

Miguel de Unamuno schreef zijn *Niebla* (*Nevel*) in 1907 en het boek werd pas in 1914 gepubliceerd. Weer zeven jaar later werd in Italië voor de eerste keer het als zeer vernieuwend ervaren en nog altijd bekende toneelstuk *Zes personages op zoek naar een auteur* van Luigi Pirandello opgevoerd, een stuk waarin de relatie tussen auteur, acteurs en toeschouwers volledig ter discussie wordt gesteld. Iets dergelijks was dus al veel eerder gebeurd in Unamuno's *Nevel*, zoals we hebben kunnen lezen, en de Spaanse schrijver constateerde indertijd dan ook dat de ideeën om dergelijke relaties op hun kop te zetten blijkbaar in de lucht hingen en door twee verschillende schrijvers op twee verschillende

plaatsen en tijden werden opgepikt. Hij kende eventueel al langere tijd rijpende ideeën van Pirandello namelijk niet en had evenmin aanwijzingen dat Pirandello zijn eigen werk kende (M. de Unamuno, *Pirandello y yo* [Pirandello en ik], in 'La Nación', Buenos Aires, 15 juli 1923).

Alleen een lezer die – uit gemakzucht of geestelijke luiheid – meent het voorwoord van Victor Goti en het navoorwoord van M. de U. bij deze 'nevelle' wel te kunnen overslaan en die gelijk begint te lezen in hoofdstuk 1 kan lange tijd denken dat hij (of zij, maar vanaf hier houd ik het op een neutraal bedoeld 'hij') een wat oppervlakkige roman zonder uitvoerige beschrijvingen leest, een roman zoals de vrouw van Goti die waarschijnlijk graag leest, ook al omdat niet minder dan zestig procent ervan uit dialogen bestaat. Hij maakt kennis met een hoofdpersoon die in een nevelige, vegetatieve toestand verkeert, iemand die al te chaotisch, filosofisch, introvert en volkomen besluiteloos is, iemand die dingen door het toeval laat bepalen. Daardoor komt hij mogelijk af en toe zelfs irritant over op de lezer. Maar het betreft ook een hoofdpersoon die duidelijk eenzaam is, iemand die in zijn dialogen pas geleidelijk aan leert om echt contact te maken met de hem omringende werkelijkheid. En misschien wil hij dat laatste aanvankelijk wel niet eens. Zo geeft hij er blijkbaar de voorkeur aan verliefd te worden op een meisje dat hij in feite niet kent en droomt hij haar liever dan dat hij haar echt wil zien, spreken en leren kennen. Ook vraagt hij niets concreets over haar aan al degenen in zijn omgeving die haar wel blijken te kennen. Hij, Augusto, is ook iemand die in zijn monologues intérieurs niet zelden chaotisch van de hak op de tak springt en die, als een echt moederskindje, blijkbaar geen normale relatie met een vrouw weet aan te gaan. Maar wanneer hij, alweer daartoe gebracht door het toeval, ten slotte kennis met zijn aanbedene maakt, wordt hij zich door de liefde meer bewust van zichzelf. Hij gaat over

zichzelf en het leven nadenken en leert in zijn omgang met anderen meer contact met hen te krijgen.

Deze ontwikkeling blijkt vooral uit de door hem gevoerde dialogen, die eerst nog onaangepast aan de situatie alle kanten opgaan, maar gaandeweg coherenter worden, met name zijn innerlijke monologen tegen zijn hond, Orpheus. Ten slotte bereikt hij het punt waarop hij zich bewust wordt van zijn eigen situatie en het zelfs waagt het op te nemen tegen zijn schepper, de schrijver. De dilemma's waarvoor hij zich geplaatst ziet worden bovendien gaandeweg steeds ingewikkelder en behelzen achtereenvolgens vragen als: Moet hij nu wel of niet zijn paraplu openen? Zal hij wel of niet gaan trouwen en met wie? Besta ik nu wel of niet? De uitermate triviale vragen maken gaandeweg dus plaats voor grote existentiële problemen. Nog opvallender is echter dat hij zich naar het einde toe ontwikkeld heeft van een volkomen besluiteloos iemand tot iemand die besluiten durft te nemen, ook al pakken deze misschien verkeerd uit. Zo besluit hij, bijvoorbeeld, te gaan experimenteren met het leven, te gaan manipuleren, maar hij moet erachter komen dat hij zelf gemanipuleerd wordt, dat hij als schepping van de geest geen enkele invloed kan uitoefenen op de loop der dingen. Wanneer hij door zijn verloofde ten slotte honds (nee, Orpheus heeft gelijk: op een mensenmanier!) behandeld wordt, gaat hij opnieuw twijfelen, nu aan zichzelf, aan zijn eigen bestaan en aan de zin van zijn (vermeende) leven.

Maar ook de eerdergenoemde hypothetische oppervlakkige lezer die meende een gemakkelijke roman te lezen kan het uiteindelijk niet ontgaan dat de tekst na het verraad van Eugenia en haar minnaar een gruwelijke wending neemt. Hij zal misschien wel medelijden krijgen met die arme Augusto, die ook nog eens moet ontdekken dat hij niet meer is dan een schepping van de geest, een personage dat bovendien door zijn schrijver ter dood is veroor-

deeld en dat dus niet blijkt te beschikken over een vrije wil omdat hij niet zelf de keuze heeft tussen wel of niet zelfmoord plegen.

Wanneer de lezer van dit boek zijn rol in de relatie tussen schrijver, romanpersonages en lezers serieuzer opvat overeenkomstig de wens van de schrijver, wanneer die het voorwoord van het personage Goti (een voorwoord geschreven in de vorm van een essay zoals Unamuno zelf ze in die tijd vaak schreef en deze parodiërend) op zich laat inwerken en wanneer die vooral de dreigende toon die M. de U. als schrijver in zijn na-voorwoord bezigt in de richting van Goti tot zich laat doordringen, dan heeft hij waarschijnlijk al vanaf het eerste begin een vermoeden dat hier wezenlijke vragen aan de orde komen. Het gaat dan om vragen als: wat is de macht van de schrijver ten opzichte van zijn romanpersonages?, in hoeverre beschikken mensen over zoiets als een vrije wil?, om er maar een paar te noemen. Ook zal deze lezer dan weten dat er tussen de schrijver en Goti, die met hem verwant blijkt te zijn en misschien wel zijn alter ego is, onenigheid bestaat over het lot van de hoofdpersoon, een onenigheid die direct valt terug te voeren op de al gestelde vraag: welke macht heeft een schrijver over zijn personages? En had Augusto nu wel of niet de vrije keuze voor zelfmoord, of moest hij sterven omdat iemand anders dat wilde? Is er eigenlijk wel een antwoord op de vraag of de mens in het algemeen beschikt over zoiets als een vrije wil? Wat is de verhouding tussen een romanpersonage en zijn schrijver, maar ook tussen de mens en zijn schepper, zijn God? Deze lezer wordt als het ware al direct uitgenodigd partij te kiezen in die ene kwestie: was Augusto's dood een gevolg van zelfmoord of van een hem door zijn schepper opgelegd vonnis? Maar hij zal ook na lezing van het boek nog altijd geen antwoord kunnen geven op deze vraag. Ook de machtsverhouding tussen Goti, die de positie van parodiërende en dus beleefd

rebellere mindere inneemt, en de almachtig schijnende schrijver Unamuno blijft in het ongewisse. De lezer wordt aan het begin van het boek dus al gewaarschuwd dat er geen zekerheid bestaat over genoemde vraag naar het lot van de hoofdpersoon, dat er zelfs in het algemeen niet zoiets bestaat als een absolute waarheid. En hij zal nog meer in verwarring worden gebracht, zo wordt aangekondigd in het voorwoord, want de schrijver gaat precies datgene doen waarvan hij weet dat de (Spaanse) lezer daar niet van houdt: hij laat hem in het ongewisse met betrekking tot de toon van het boek, door het komische en het tragische met elkaar te verwarren, door trivialiteiten te vermengen met existentiële vragen. Dit zal blijken het uiteindelijke doel te dienen: de lezer in verwarring brengen, diens zekerheden ten aanzien van zichzelf en van het leven in het algemeen aan het wankelen brengen. De lezer moet uiteindelijk zelfs gaan twijfelen aan zijn eigen bestaan.

De individuele lezer moet er van meet af aan dus op verdacht zijn dat van hem een actieve rol wordt verwacht, dat hij op basis van eigen persoonlijke ervaringen en gevoelens maar moet invullen wat het lezen van het boek bij hem teweegbrengt. Uiteindelijk zullen de schrijver en de hoofdpersoon zelfs concurreren om de gunst van de lezer en zal een direct beroep worden gedaan op diens gevoel. De hoofdpersoon valt namelijk niet alleen de schrijver aan door hem te confronteren met zijn eigen sterfelijkheid, iets waar hij, de schrijver, door geobsedeerd is, aldus Goti, maar Augusto wijst ook de lezers op hun eigen sterfelijkheid. Op die manier is de lezer dus bepaald geen passieve consument van de door een almachtige auteur geschreven tekst. En ook deze laatste moet zelf maar afwachten hoe de lezer zijn tekst wil interpreteren, of de lezer hem al dan niet 'onsterfelijk' wil laten zijn. Dat is immers, zoals ook blijkt uit het voorwoord dat Unamuno schreef bij de derde druk van het boek in 1935, wat hij hoopt te bereiken dankzij de

personages in zijn romans: onsterfelijk zijn, voortleven in degenen die hij gedroomd heeft en in degenen die hem gedroomd hebben. Zijn actieve lezer vervult daarbij een belangrijke rol, want die moet samen met hem betekenis geven aan wat er geschreven is. Lezen betekent voor Unamuno dan ook 're-creëren', her-scheppen, doordat de lezer zich de tekst eigen maakt en er zijn eigen fictieve werkelijkheid van maakt. Zijn beste lezers, aldus Unamuno, werken met hem samen, schrijven samen met hem, scheppen samen met hem en zijn dus heel iets anders dan die lieden die de illusie koesteren enig zicht te krijgen op de werkelijkheid, geobsedeerd als ze zijn door de geloofwaardigheid van wat ze lezen. Unamuno probeert uiteindelijk te bereiken dat de lezer zelf zich ook echt een personage gaat voelen in de roman en zich gaat afvragen wat de zin is van dit eindige bestaan.

Ook op andere manieren wordt de traditionele rolverdeling tussen schrijver, personages en lezers geweld aangedaan. De proloogschrijver blijkt later ook een personage in de roman te zijn, iemand van wie op een gegeven moment zelfs gesuggereerd wordt dat hij de feitelijke schrijver is van de lotgevallen van de hoofdpersoon. De schrijver zelf wordt ook een romanpersonage, eerst nog buiten de eigenlijke tekst geplaatst, wanneer hij ons, de lezers, laat merken dat Augusto's plannen om te gaan experimenteren met de liefde op niets zullen uitlopen, omdat hij, de schrijver, de god is die uiteindelijk bepaalt wat er gaat gebeuren. Later wordt Unamuno zelfs een gewoon personage in het boek, iemand die een belangrijke rol krijgt in de uiteindelijke ontknoping. Ook de hoofdpersoon houdt zich niet aan zijn gebruikelijke rol door te rebelleren tegen zijn lot, door zich direct tot de schrijver te richten en hem te bedreigen en te smeken, en door zich ook nog eens direct tot de lezers, de uiteindelijke interpretators van zijn werkelijkheid, te wenden.

Het zal deze ideale, actieve lezer waarschijnlijk al direct opvallen dat de verteller begint met zijn hoofdpersoon, Augusto Pérez, wat karikaturaal voor te stellen. De suggestie wordt gewekt dat hij misschien wel een leegloper is, in ieder geval iemand die wel erg veel nadruk legt op het esthetische en wiens gedachten werkelijk alle kanten op vliegen. Deze lezer zal ook al vrij snel de signalen opvangen dat Augusto af en toe de indruk heeft dat hij niet echt bestaat, dat hij misschien alleen maar droomt, dat hij 'geschreven' wordt en daarom niet echt bestaat. Hij denkt in eerste instantie dat het zijn vriend, Victor Goti, is die over hem schrijft. Maar Goti weet wel beter: hij suggereert dat de echte schrijver hen ergens af luistert en over hen allen schrijft. En inderdaad: deze M. de U., die in zijn na-voorwoord zijn recht als almachtige schrijver al opeiste tegenover Goti, verschijnt opeens buiten de eigenlijke tekst op het toneel, richt zich rechtstreeks tot zijn veronderstelde bondgenoten, de lezers, en presenteert zich als een soort God in zijn relatie tot zijn schepselen, tot zijn romanpersonages.

Al met al lijkt de geleerde denker en schrijver Unamuno zich lange tijd op bijna wrede wijze te vermaken met het melodrama, de tragikomedie die de onvolwassen Augusto doormaakt. Augusto, zijn verwarde hoofdpersoon die niet in staat is om de werkelijkheid het hoofd te bieden, Augusto die het leven niet aankan, maar die het zich desondanks in zijn hoofd haalt te willen experimenteren en het leven en zijn relaties met vrouwen te gaan manipuleren. Maar ook Goti lijkt in zijn gesprekken met zijn onervaren en verstrooide vriend een wat kritische en spottende houding tegenover hem aan te nemen. Vooral tijdens hun laatste gesprek getuigen zijn opmerkingen van bedekte, maar daardoor niet minder bijtende spot en lijkt er geen plaats te zijn voor medelijden met zijn vriend. Net als in zijn vorige roman, *Liefde en pedagogiek*, bedient de schrijver zich van de

parodie om de tekortkomingen van zijn personages voor het voetlicht te brengen. Wanneer de schrijver in al zijn latere romans het onvermogen van de mens om existentiële dilemma's op te lossen behandelt, zal hij zich onthouden van deze parodiërende toon. In *Abel Sánchez*, bijvoorbeeld, waarin de afgunst, 'de afgrijselijkste tumor van het Spaanse ras' centraal staat, is zijn toon milder.

De ideale, actieve lezer, die de tekst dus op zichzelf betreft en op zich laat inwerken, zal ook beter zijn voorbereid op alle existentiële vragen die vooral in de laatste hoofdstukken aan de orde komen: Hoe weten we met zekerheid dat we bestaan? Wat is de zin van ons bestaan? Hoe moeten niet alleen de hoofdpersonen van een roman, maar ook de zich almachtig wanende schrijver (de god van zijn romanpersonages) en de lezers omgaan met het feit dat hun macht beperkt is en met hun eigen sterfelijkheid? En heeft het zin wanneer wij ons daartegen proberen te verzetten? Immers, wanneer God niet meer weet wat Hij met ons aan moet, wanneer Hij genoeg van ons heeft, laat Hij ons sterven. Maar anderzijds laat Augusto zijn schepper, de schrijver in dit geval, ook weten dat een schrijver slechts bestaat dankzij zijn personages, dat hij slechts doet wat zijn personages van hem verwachten, een denkbeeld dat hij al eerder heeft geopperd tegenover de ook al schrijvende Goti. Een schrijver, deze god, is voor zijn eigen beetje onsterfelijkheid volkomen afhankelijk van zijn personages; alleen in hen en dankzij hen kan hij in de harten van zijn lezers voortleven. En dan ligt de gedachte voor de hand dat ook God voor Zijn (voort)bestaan afhankelijk is van de mensen die in hem (willen) geloven, mensen als Unamuno die in feite niet meer geloofde, maar wel in God wilde geloven. Misschien ligt hieraan wel het machteloze dreigement van Augusto ten grondslag wanneer hij op zijn beurt zegt Unamuno, zijn schrijver en schepper, te willen doden.

Het lijkt er al met al op dat ook de scheppende schrijver

aan het einde van zijn tekst wat minder zeker van zichzelf, wat minder alwetend en dus wat minder almachtig is geworden. Zijn toon is voorzichtiger, wat aarzelend. Hij moet uit een telegram vernemen dat Augusto inderdaad gestorven is, iets waarvan hij blijkbaar in zijn almacht toch niet zo zeker was. Ook slaat bij hem de twijfel toe of hij bepaalde dingen nu wel of niet goed heeft gedaan, twijfel die ook zijn droom over Augusto bepaalt. In die droom lijkt Augusto degene die volkomen zeker is van zijn zaak en die vertrouwt op zijn overwicht. De zo onzekere jongeling uit het begin van het verhaal mag dan weliswaar alleen een schepping van de geest zijn geweest, hij is als zodanig wel zelfverzekerder geworden, ook in zijn omgang met anderen.

Wie was die schrijver die in het Spanje van 1907 dergelijke existentiële vragen durfde te stellen, vragen over de zin van het leven, van het universum en over de relatie van de mens tot zijn Schepper, om er maar een paar te noemen? Miguel de Unamuno y Jugo (Bilbao, 1864 – Salamanca, 1936) was ongetwijfeld een van de meest veelzijdige intellectuelen van Spanje in de periode tussen de eeuwwisseling en het begin van de Spaanse burgeroorlog, een periode die ook wel de Zilveren Tijd van de Spaanse letteren wordt genoemd. Hij was een progressief, modern en innoverend schrijver, iets waarvan zijn *Nevel* wel het beste bewijs vormt. Ook was hij iemand die schreef vanuit zijn persoonlijke belevingswereld, een schrijver die gedreven werd door zijn emoties. Emoties die overigens vaak met elkaar botsten, hetgeen tot uiting komt in zijn innerlijke strijd tussen gevoel en verstand, tussen hart en hoofd. In dit verband is wel opgemerkt dat er twee Unamuno's bestaan, de lijdende en de beschouwende, de denkende. Daarnaast was hij een moedige en tegendraadse intellectueel, iemand die voor zijn mening uitkwam. Ook noemde hij zichzelf

graag Spanjaard in hart en nieren, iets waarvan hij in *Nevel* laat getuigen en dat hij zelf ook noemt, onder meer in zijn laatste woordenwisseling met Augusto. Als zodanig was hij op zoek naar wat men de eeuwige waarden van Spanje zou kunnen noemen, was hij iemand die probeerde het wezen van de Spaanse ziel te doorgronden, met al haar deugden en ondeugden. Van dat laatste vindt men een duidelijk voorbeeld in het hoofdthema, de afgunst, van die andere roman van zijn hand, *Abel Sánchez*, waarvan eveneens een vertaling in deze reeks in voorbereiding is.

Een en ander maakt Unamuno tot een typische representant van wat doorgaans de Generatie van '98 wordt genoemd, schrijvers die na het uiteenvallen van het Spaanse imperium in 1898 hun ongenoegen gingen uiten over 'het probleem Spanje', over de overheid en de politiek. Ook verzetten zij zich tegen het op dat moment overheersende positivisme. Kortom, het waren schrijvers die op zoek gingen naar wat zij graag 'het echte Spanje' noemden en die dat deden door in de Spaanse ziel te graven. Unamuno vermeed daarbij gezochte fraaie formuleringen, want niet de schoonheid diende het meest te worden gezocht in de letteren, maar de waarheid.

Aan de universiteit van Salamanca was hij achtereenvolgens hoogleraar Grieks, Griekse letterkunde en rector. Geconkel leidde tot zijn ontslag als rector; zijn verzet tegen de monarchie en tegen de militaire dictatuur van Primo de Rivera in de jaren '20 was aanleiding voor zijn verbanning, eerst naar het eiland Fuerteventura en later naar Frankrijk, waar hij in Frans Baskenland verbleef, net over de grens met Spanje. In 1930 mocht hij weer terugkeren naar Spanje en hij werd opnieuw hoogleraar in Salamanca, ditmaal in de Geschiedenis van de Spaanse taal; in 1931 werd hij daar weer rector. Onverschrokken als hij was, werd hij opnieuw politiek actief. Vanwege de hem zo kenmerkende ambigüiteit en een – waarschijnlijk wel terecht –

onvermogen om in het sterk verdeelde en geradicaliseerde Spanje volledig partij te kiezen, was hij enige tijd aanhanger van het republikeinse kamp, maar hij was dit niet van harte en kritiekloos. In 1936 schaarde hij zich eerst achter de nationalistische coup van Franco, omdat hij hoopte dat de opstandelingen Spanje's 'eeuwige waarden' zouden kunnen verdedigen tegen te sterke invloeden van buiten. Maar opnieuw deed hij dat niet kritiekloos en al snel maakte hij zich verdacht bij de nationalistenvan. Enkele maanden na het begin van de burgeroorlog kreeg hij huisarrest opgelegd en enkele weken daarna stierf hij, op 31 december 1936.

Als schrijver was hij actief op een groot aantal terreinen: poëzie, essays, toneelstukken, reisverslagen, brieven en natuurlijk ook romans. Als filosoof was hij vooral beïnvloed door Kierkegaard en Nietzsche en in mindere mate door Schopenhauer. Bekend is hij in dit verband vooral door zijn *En torno al casticismo*, vijf essays geschreven in 1895 [Omtrent de voorliefde voor het puur inheemse] en *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* van 1912 [Over het tragische levensgevoel in de mensen en in de volkeren]. Met name in laatstgenoemd werk toonde hij zich een voorloper van het existentialisme. Hetzelfde geldt voor *Nevel*, waarin de grote vragen van de mens aan het begin van de twintigste eeuw aan de orde worden gesteld: Zijn wij wel menselijk? Hoe ziet de toekomst van de mensheid eruit? Welke plaats neemt de mens in het universum in? In deze roman zien we met name de angst van de mens verwoord om tot niets gereduceerd te worden, en ook de hond Orpheus onderkent de grote fout van de mens, dat beklagenswaardige wezen dat altijd aan iets anders denkt dan waar hij mee bezig is, namelijk dat hij iets onmogelijks wil en daardoor niet gelukkig kan zijn. Deze mens is bang voor zijn doelloos leven, voor het absurde van zijn bestaan, geobsedeerd als hij is door de dood.

Unamuno schreef in totaal zes romans: *Paz en la guerra*

(1896) [Vrede in oorlogstijd], een nog vrij traditionele historische roman; *Amor y pedagogía* (1902) [Liefde en pedagogiek]; deze roman, *Niebla* (1907, gepubliceerd in 1914); *Abel Sánchez* (1917) [Abel Sánchez]; *La tía Tula* (1921) [Tante Tula], en *San Manuel Bueno, mártir, y tres novelas más* (1930) (het titelverhaal verscheen in 2002 in de Nederlandse vertaling van Erik Coenen: *San Manuel Bueno, heilige en martelaar*). *Liefde en pedagogiek*, *Nevel*, *Abel Sánchez* en *Tante Tula* zijn inmiddels eveneens verschenen in een Nederlandse vertaling bij uitgeverij Menken Kasander & Wigman of zullen daar binnenkort verschijnen, zodat dan alle nu nog interessante romans van Unamuno in een recente vertaling in het Nederlands beschikbaar zullen zijn.

Nadat hij al eerder had gebroken met literaire stromingen als het naturalisme en het realisme, waarin het vooral ging om het beschrijven van het leven en de gewoontes van een of meerdere personages of om het schetsen van een getrouw beeld van de maatschappij op een bepaald moment, kwam hij in *Liefde en pedagogiek* met een roman waarin vooral bepaalde ideeën centraal stonden, ideeën die door de personages vorm moesten worden gegeven. Ook rekende Unamuno in zijn tweede roman af met het in die tijd in zwang zijnde positivisme, het bijna onbepaalde geloof in de vooruitgang, met name dankzij de wetenschap. Vooral een geestelijke crisis in 1897 en de gevolgen daarvan waren hieraan debet. Deze crisis werd veroorzaakt door de ziekte en de dood van zijn derde kind. Zijn vertrouwen in de wetenschap, in de vooruitgang en in de rede kreeg daardoor een enorme schok en hij begon met name zijn eigen gevoelens te uiten en het belang van het gevoel in het algemeen te benadrukken.

Uit deze periode stamt ook zijn obsessie voor zijn eigen sterfelijkheid, voor zijn streven naar onsterfelijkheid, al was het alleen maar dankzij zijn geschriften. In een voorwoord bij de derde druk van zijn *Nevel* in 1935 (de tweede druk

van 1928 zegt hij zelf nooit te hebben gezien, ook al omdat hij op dat moment in ballingschap in Frankrijk vertoefde), een voorwoord dat hij de titel 'Geschiedenis van Nevel' meegaf, merkt hij, de zeventig al gepasseerd, op dat degenen die meenden dat hij gekweld werd door zijn eigen, individuele (on)sterfelijkheid dwazen zijn. Wel zegt hij bezorgd te zijn over de onsterfelijkheid van al degenen die 'mij dromen en die ikzelf droom', dat wil zeggen degenen die hem dierbaar zijn, zijn romanpersonages en zijn lezers, die mede vorm geven aan zijn personages en die net als alle anderen de droom van God, de droom van Zijn Woord zijn. Er is dus wel sprake van een verlangen naar onsterfelijkheid, maar dan voor zijn romanpersonages, voor zijn geschriften, niet voor zichzelf, misschien zelfs niet voor zichzelf als auteur van die geschriften.

Ik heb al opgemerkt dat Unamuno in zijn romans vooral probeerde bepaalde ideeën naar voren te brengen. Niet de romanpersonages, hun gevoelens en ontwikkeling staan centraal, maar min of meer abstracte ideeën. De romanpersonages moeten deze ideeën vormgeven, vooral door het voeren van dialogen, monologen en gedachtestromen. Ook schreef Unamuno niet zozeer volgens een vooropgezet plan. In het genoemde voorwoord van 1935 zegt hij hierover dat men voor een roman uiteraard een opzet maakt, maar de roman zelf, de personages, deze veronderstelde scheppingen van de schrijver, leggen hem hun wil op, gaan als het ware met de roman op de loop en gaan een eigen leven leiden. Het zal duidelijk zijn dat deze manier van schrijven door Goti als schrijvend romanpersonage tot het uiterste wordt doorgevoerd. Het conflict tussen de schrijver Unamuno en Augusto Pérez, die zich niet wenst te schikken naar de wensen van degene die zegt hem geschreven te hebben, is tekenend voor deze gang van zaken.

Net zoals in *Liefde en pedagogiek*, komen we ook in deze roman diverse stokpaardjes, of beter gezegd: ideeën van

Unamuno tegen, zoals zijn belangstelling voor de klassieke oudheid en dan met name voor de filosofen, voor modernere filosofische ideeën, voor het fonetisch schrift of in ieder geval voor een hervorming van de schrijfwijze van het Spaans, zijn spot met bepaalde vormen van wetenschapsbeoefening, zijn zoektocht naar het typisch Spaanse en zijn wens om de geesten van zijn lezers eens flink door elkaar te schudden, om maar enkele van zijn ideeën te noemen. Ook het beeld van de wereld als een caleidoscoop, de wereld als theater (een beeld dat wij ook door onze Joost van den Vondel verwoord zien), het leven als droom (een beeld dat ontleend is aan Calderón de la Barca), het spelen met metafysische begrippen, de lofzang op de vrije gedachteassociatie, het beeld van een zich concretiserende liefde en een niet altijd positieve kijk op de vrouw in het algemeen zijn typerend voor Unamuno. Ook gebruikt hij graag woorden met een niet eenduidige betekenis die een vertaler nogal eens wat hoofdbreken bezorgen. Ik heb geprobeerd deze in mijn vertaling zo goed mogelijk tot hun recht te laten komen, maar soms waren daar wel wat kunstgrepen voor nodig. ‘Gebeurd is gebeurd’, bijvoorbeeld, wordt door twee sprekers op een verschillende manier gebruikt, namelijk als ‘Dat is verleden tijd, daar moeten we niet meer aan denken’ en ‘Laten we niet net doen of dat niet gebeurd is’.

Ten slotte dient hier ook nog aandacht te worden besteed aan Unamuno's wens om de roman als literair genre te veranderen. Naar aanleiding van zijn *Liefde en pedagogiek* had hij nogal wat kritiek over zich heen gekregen, onder meer dat hij niet zou weten hoe een roman geschreven diende te worden. Ik heb al opgemerkt dat dit laatste waarschijnlijk ook niet zijn bedoeling was geweest; hij wilde ook daarin immers vooral ideeën naar voren brengen en geen zeer uitgewerkte romanpersonages creëren. Hij kwam daarom in deze, zijn volgende roman op de proppen met de niet echt serieuze bedoelde term *nivola*, door mij om nog te noe-

men redenen vertaald als 'nabelle', en weer was het Victor Goti die dit bedacht zou hebben. Een definitie van deze term is bij mijn weten nooit gegeven, maar wel kunnen enkele kenmerken van Unamuno's *nivolas*, waarvan sommige al hierboven genoemd zijn, nog eens op een rijtje worden gezet:

- het gaat de schrijver daarin vooral om het idee of de ideeën die in het boek worden uitgewerkt, meer om de inhoud dan om de vorm;

- de psyche van de personages wordt nogal schetsmatig of zelfs helemaal niet behandeld en personages worden vaak sterk gekenmerkt door een enkele karaktertrek. Vaak belichamen zij een bepaald idee, een passie of (on)deugd, waardoor zij niet of nauwelijks in staat zijn een normale relatie aan te gaan met de hen omringende wereld. Een tekenend voorbeeld hiervan is de hoofdpersoon van *Abel Sánchez*, die verteerd wordt door afgunst;

- het drama voltrekt zich in sterke mate binnen de menselijke geest terwijl de personages handelen of dialogen voeren, dat laatste vaak in de vorm van innerlijke monologen of gedachteflitsen. Van de lezers wordt verwacht dat zij aan de hand van deze handelingen en gesprekken inzicht krijgen in de psyche en in de ontwikkeling van de personages, dat zij hen in hun hoofd kijken en op die manier hun intiemste gedachten en hun intrahistorie raden. Fysieke en andere uitgebreide beschrijvingen van de (alwetende) auteur ontbreken grotendeels;

- tijd en plaats van handeling zijn veelal onbepaald en lijken ook niet van invloed te zijn op de beschreven gebeurtenissen, dit in tegenstelling tot romans die de realistische traditie volgen;

- de 'nabelle' wordt niet of nauwelijks gepland qua opzet, hoewel Unamuno dus wel heeft aangegeven dat bij het schrijven in principe wel wordt uitgegaan van een zekere opzet. Het schrijfproces kent echter een eigen dynamiek,

zodat de schrijver op sleeptouw lijkt te worden genomen door zijn personages en de gebeurtenissen.

Als filosofisch geschoolde wetenschapper wees Unamuno, ook in dit boek, het rationalistische denken van Descartes af, evenals het wetenschappelijk en filosofisch positivisme. Hij probeerde juist de complexiteit van het menselijk wezen bloot te leggen, waarbij hij vooral het gevoel benadrukte. Omdat hij zag dat het gevoel en de rede in de mens met elkaar botsen, zag hij hierin de oorzaak van wat hij het tragische levensgevoel van de mensen noemde.

Als schrijver is Unamuno in deze roman, nee, in deze 'nevelle', ook bezig met een vorm van literatuur die men wel metaliteratuur noemt, letterkunde die zich met de letterkunde in het algemeen en met het schrijfproces in het bijzonder bezighoudt. Wat ik hierboven al heb opgemerkt past hierin: al schrijvend nadenken over de rol van de schrijver, van de personages en van de lezers in het proces van het tot stand komen en verwerken van literaire teksten.

Kenmerkend zijn in dit verband ook zijn talrijke, al dan niet impliciete verwijzingen naar andere literaire werken, zoals Calderón de la Barca's *Het leven is een droom* en *La Celestina*, de koppelaarster, van Fernando de Rojas. Regelmatig wordt expliciet verwezen naar de *Don Quichot* van Miguel de Cervantes Saavedra, een werk dat door Unamuno zeer bewonderd werd (overigens inderdaad méér dan de schrijver ervan) en dat door hem wel de Spaanse Bijbel werd genoemd. Naar aanleiding van de figuren van Don Quichot en Sancho Panza ontwikkelde Unamuno ook zijn idee dat fictieve personages een werkelijk bestaan leiden en dat zij de schrijver leiden in het schrijfproces, iets waarmee hij tevens de theoretische basis legde voor deze 'nevelle'. Maar ook de gewoonte om korte romans, korte vertellingen in dit geval, in te voegen in de eigenlijke tekst ontleende de schrijver aan het door hem zo bewonderde boek van de

Cervantes. Ook verwijst hij in deze roman een enkele keer naar andere werken van zijn eigen hand, zoals hij ook in andere van zijn boeken met duidelijke trots verwijst naar zijn 'nevelle' *Niebla*. Een voorbeeld van het eerste vinden we in de figuur van Don Fulgencio de Entrambosmares del Aquilón, uit Unamuno's roman *Liefde en pedagogiek*, een personage dat als een met veel ironie beschreven geleerde opduikt in Goti's voorwoord. En don Avito Carrascal uit dezelfde roman duikt hier eveneens even als personage op. Maar het metaliteraire karakter van het boek komt vooral tot uitdrukking in Unamuno's aandacht voor de manier waarop hij Goti zijn roman laat schrijven, in feite zonder vooropgezet plan, en wanneer wel sprake is van een dergelijk plan, dan gaan de personages die zich ontwikkelen met die bedoelingen op de loop. Dit is een manier van schrijven die, zoals gezegd, veel overeenkomsten vertoont met de wijze waarop Unamuno zelf doorgaans te werk ging. Nog sterker komt het metaliteraire karakter van het boek echter tot uitdrukking in de reeds eerder genoemde vragen die hij opwerpt: wat is de rol en de macht van de schrijver ten opzichte van zijn personages?, wat is de rol van de lezer?, hoe laat men de schrijver zelf als personage optreden in een roman?, om maar enkele van deze vragen te noemen.

De in de hoofdvertelling ingelaste korte vertellingen dienen, voor zover ik ze weet te interpreteren, verschillende doelen. Soms vormen ze een korte illustratie van of een anekdote met betrekking tot een verschijnsel dat op dat moment in de hoofdvertelling ter sprake komt, maar op andere momenten lijken ze een meer zelfstandige functie te vervullen. In alle gevallen gaat het echter om vertellingen die de soms liefdevolle, maar vaker nog moeizame, berekenende en soms zelfs liefdeloze relaties tussen mensen in het algemeen en tussen mannen en vrouwen in het bijzonder weergeven. Critici wijzen er doorgaans op dat dergelijke vertellingen Augusto helpen bij het oplossen van zijn

problemen, omdat zij hem op bepaalde gedachten brengen, hem steunen of tegenspreken. Zo verwijst het verhaal over de Portugese vuurwerkkunstenaar en zijn vrouw naar het feit dat schijn en werkelijkheid door elkaar heenlopen, dat het in feite onmogelijk is de waarheid te kennen. En het verhaal over de stervende pensionist en bruidegom verwijst, lijkt mij, overduidelijk naar het feit dat onderlinge relaties tussen (toekomstige) echtelieden vaak gebaseerd zullen zijn op berekening en eigenbelang. In ieder geval zorgen ook deze ingevoegde vertellingen het hele boek door voor een wat sinistere ondertoon.

Metaliterair is uiteraard ook Unamuno's gestoei met de Spaanse termen *novela* (roman) en het door hemzelf bedachte *nivola* (door mij vertaald als 'nevelle'). Op eerder werk van zijn hand was als kritiek geuit dat daarin geen rekening was gehouden met de wetten van de kunst van het romanschrijven en dat het boek moeilijk te classificeren was. Via de pen van Goti reageert Unamuno daarop in het voorwoord bij deze roman door de spot te drijven met lieden die overal etiketten op willen plakken en alles in categorieën willen indelen. In de tekst van het eigenlijke verhaal komt dezelfde Goti, maar nu als schrijvend romanpersonage, dan maar met een nieuwe, door hemzelf te definiëren categorie op de proppen, met de *nivola*, een term die in sommige uitgaven van het boek ook wel met accent wordt geschreven als *nívola*. Omdat in andere boeken, bijvoorbeeld in Unamuno's *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, ook vaak *nívola* staat, geef ik de voorkeur aan deze laatste vorm en verbind daaraan zelfs consequenties waar het mijn vertaling van de term betreft. Duidelijk zal zijn dat het door de auteur zelf verzonnen *nívola* moet dienen als gewichtig klinkende, bijna literair wetenschappelijke term, maar in feite is het een weinig serieus bedoeld alternatief voor *novela*, door een klinker van plaats te laten veranderen en een andere klinker te vervangen door een nieuwe. Ik

had daarom kunnen volstaan met een vertaling als *rimon* of zoiets dergelijks. Met name de soms gebezigde verplaatsing van het accent naar de eerste lettergreep in *nívola* bracht me echter op andere gedachten. Ik vermoed namelijk dat Unamuno door te schuiven met het accent zijn fantasiewoord meer op de titel van zijn roman, *Niebla*, heeft willen doen lijken, waarbij men zich dient te realiseren dat tussen de uitspraak van de *b* en de *v* in dit geval geen noemenswaardig verschil bestaat en dat de *o* in *nívola* door het verschuiven van het accent enigszins verzwakt wordt. Ik kon een en ander in de vertaling alleen tot uitdrukking brengen door een kleine omweg te maken van 'roman' naar 'novelle' en dan bij *nevelle* uit te komen. En van romanesk naar *nevelesk* was het toen nog maar een klein stapje. Daarmee werd tegelijk de vraag beantwoord of ik voor de vertaling van de titel *Niebla* zou moeten kiezen voor 'mist' of 'nevel'.

Mijn vermoeden dat Unamuno met de term *nívola* aansluiting heeft willen zoeken bij het woord *niebla* (nevel) wordt versterkt door het feit dat de schrijver zelf verschillende keren deze en afgeleide woorden direct naast elkaar plaatst, bijvoorbeeld in zijn *Interview met Augusto Pérez* (in 'La Nación', Buenos Aires, 21 november 1915), waarin hij spreekt over 'personajes nebulosos y nivelescos' (nevelige en neveleske personages) en in het in 1935 bij de derde druk van het boek opgenomen voorwoord, waarin hij spreekt over 'aquel tragicómico y nebuloso nivelesco don Avito Carrascal' (die tragikomische en nevelig neveleske don Avito Carrascal), zijn positivistisch denkend personage uit *Liefde en pedagogiek* die ook even als personage in *Niebla* opduikt. In dat voorwoord komt ook de zinsnede 'esto es la niebla, esto es la nívola...' (dit is de nevel, dit is de nevelle...) voor.

Nog een laatste opmerking over de term *nívola*: net als sommige uitgevers van de Spaanse tekst heb ik ervan afgezien om het boek de ondertitel *nívola* (*nevelle*) mee te

geven. Ik wilde mijn Nederlandse lezers niet al op voorhand in verwarring brengen, ook al zou Unamuno, aldus Goti, zoiets ongetwijfeld alleen maar hebben toegejuicht. Overigens heeft de term 'nívola' later bij Unamuno meer de betekenis gekregen van een roman waarin het intieme van een of meerdere personages het belangrijkste thema is, een nogal vage en algemene omschrijving dus.

In het boek komen we, ten slotte, nog verschillende niet eerder genoemde stokpaardjes van Unamuno tegen. Ik heb al gewezen op het beeld dat de schrijver van zichzelf schetst als iemand die een soort Spanjaard van beroep is, als iemand die op zoek is naar het wezenlijke van de Spaanse ziel. Bepaalde opmerkingen in het voorwoord van Goti, dat – zoals gezegd – een parodie vormt op de essays die Unamuno zelf placht te schrijven, duiden op Unamuno's afkeer van bepaalde karaktertrekken van 'de' Spanjaard. Onderzoekers als Entrambosmares (die in *Liefde en pedagogiek* nog geschetst werd als filosoof die wat onduidelijke standpunten inneemt – inderdaad, tussen beide zeeën instaan! – en die daarin mogelijk fungeert als alter ego van de schrijver zelf) en de met wel erg veel sarcasme geschetste Antolín S. Paparrigópulos verwijzen in *Nevel* zeer waarschijnlijk naar de door Unamuno geminachte positivistische geleerde Marcelino Menéndez y Pelayo die in 1912 overleed. Deze door menigeen zeer bewonderde geleerde en schrijver van uitermate verzorgde teksten heeft het dus niet meer hoeven meemaken dat in 1914 zijn portret, zeg maar gerust: zijn karikatuur in woorden, verscheen in deze roman van Unamuno. Dit belet de schrijver zelf echter niet om naar hartelust allerlei begrippen met elkaar te combineren; ook verzint hij graag nieuwe woorden en speelt hij met de spelling van het Spaans, voor een vertaler uiteraard een moeilijke, maar ook uitdagende klus. De lezer moet dan ook niet verbaasd zijn in het boek allerlei 'vreemde' woorden aan te treffen.

Eerder merkte ik al op dat Unamuno zijn 'nevelle' *Niebla* in 1907 schreef. Het boek werd echter pas in 1914 uitgegeven. De schrijver aarzelde lange tijd over de publicatie ervan, want hij merkte dat zijn lezers op dat moment nog niet rijp waren voor zijn al in 1902 voor het eerst aangeduide ideeën over de lezer als bondgenoot van de schrijver en over het romanpersonage als autonome figuur. *Niebla* had uiteindelijk wel veel succes en beleefde enkele herdrukken tijdens het leven van de auteur, in 1928 en in 1935. De schrijver maakte gebruik van laatstgenoemde herdruk om de in 1914 gepubliceerde tekst op details te wijzigen, iets wat hij ook al had gedaan door in 1914 wijzigingen aan te brengen in zijn manuscript van 1907. Ook mocht een trotse Unamuno het nog beleven dat zijn *Niebla* in een groot aantal vertalingen verscheen, onder meer in het Nederlands in de vertaling van G.J. Geers (*De man in den mist*, 1928).

Inmiddels wordt *Nevel* gezien als een klassieker van de moderne Europese roman, en soms wordt het boek in een adem genoemd met het werk van (uiteraard) Luigi Pirandello, Virginia Woolf en Samuel Beckett. Maar of Jorge Luis Borges nu wel of niet zo'n groot bewonderaar was van Unamuno's werk, dat is iets waar niet iedereen het over eens is. Ook Maarten Steenmeijer ziet Unamuno, met name vanwege diens *Nevel*, als een schrijver die zijn tijd ver vooruit was. Hij noemt het zelfs een postmodern boek, omdat Unamuno daarin de grote existentiële vragen die hem obsedeerden in de vorm heeft gegoten van een fascinerend spel met de ontologische grenzen tussen leven en droom, fictie en werkelijkheid, schrijver en personage, etcetera.

Voor deze vertaling heb ik vooral gebruik gemaakt van de uitgave van Armando F. Zubizarreta, Editorial Castalia, Madrid, 1995. Wanneer ik daar behoefte aan voelde heb

ik ook gekeken naar de uitgaven van Mario J. Valdés, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982, 2002, van Ana Suárez Miramón, Alianza Editorial, Madrid 1986, en van Germán Gullón, Austral, Editorial Espasa Calpe, Madrid 2008, ook al omdat al deze uitgaven een verhelderende inleiding op de tekst bevatten. Van deze inleidingen heb ik dankbaar gebruik gemaakt voor het schrijven van dit nawoord. Daarbij heb ik ook Maarten Steenmeijer, *Moderne Spaanse en Spaans-Amerikaanse literatuur, van 1870 tot heden*, Martinus Nijhoff uitgevers, Groningen 1996 geraadpleegd. Alle geraadpleegde uitgaven van de brontekst gaan uit van de tekst van 1935, maar vertonen ook onderling weer verschillen, ook al betreft het doorgaans details. Degene die er behoefte aan mocht voelen mijn vertaling te onderwerpen aan een strikte vergelijking met de brontekst doet er daarom goed aan vooral te kijken naar eerstgenoemde uitgave van het werk, hoewel ik af en toe de andere genoemde uitgaven heb gevolgd. Het voor de uitgave van 1935 door Unamuno geschreven voorwoord, 'Geschiedenis van Nevel', is echter niet in deze vertaling opgenomen; voor zover relevant heb ik wel opmerkingen daaruit overgenomen in mijn eigen nawoord.

Arnhem, november 2010
Bart Peperkamp