

# Déjà Vu ~ Herhaling in culturen wereldwijd



In 2011 verscheen bij Leiden University Press *Déjà Vu ~ Herhaling in culturen wereldwijd* onder redactie van Sjeff Houppermans, Jef Jacobs & Remke Kruk (ISBN 9789087281465).

Herhaling speelt een centrale rol in menselijke cultuuruitingen. Slaapliedjes en smeebeden, protesten en strijdkreten: van de wieg tot het graf begeleidt de herhaling de essentiële gebeurtenissen in het leven. Maar in een wereld die zelf voortdurend in beweging is, kan van zuivere herhaling geen sprake zijn. Je kunt onmogelijk tweemaal in dezelfde rivier stappen. Dat geldt ook in literatuur en kunst, waar herhaling veelvuldig wordt ingezet als artistiek middel. Daarbij is juist het verschil van essentieel belang. Maar wat is precies de aard van dat verschil? Wat 'doet' herhaling als kunstgreep met het werk? En hoe kan herhaling worden ingezet om gevestigde belangen en opvattingen te consolideren of juist te ondermijnen?

*Déjà Vu* behandelt deze vragen vanuit een interdisciplinair en mondiaal perspectief en laat daarbij zien hoe het middel van de herhaling door alle tijden en alle culturen wordt toegepast in beeldende kunst, muziek, literatuur en film.

[Madeleine Kasten - Voorwoord](#)

[Sjeff Houppermans - Introductie](#)

[Edwin Wieringa - Trouw niet met Bataviase juffertjes! Bataviase juffertjes zitten vol kuren. Herhaling als wezenskenmerk van de pantoen en pantoum](#)

[Paul J. Smith - Ennui en herhaling bij Baudelaire](#)

[Madeleine Kasten - Vertaalslag in niemands land: Tom Lanoye en de poëzie uit de Grote Oorlog](#)

[Theo J. H. Krispijn - Herhaling, parafrase en bewerking in het Gilgameš-epos](#)

[Jef Jacobs - Verhalen van de speelman. Herhaling in de literatuur van de twaalfde eeuw](#)

[Remke Kruk - De bruiloften van Maryam Dollekop. Het gebruik van herhaling in de Arabische volksepiek](#)

[Marjan Groot - Herhaling in verhalen over ornament](#)

[Helen Westgeest - Herhalingsstrategieën in het fotografische werk van Idris Khan](#)

[Peter Verstraten - 'Play it again...': De waarde van film remakes](#)

[Anne van Oostrum - Moulta's muwashshaha: ontsnapping uit de cyclus van de Arabische muziek](#)

[Petra de Bruijn - Herhalingsrecepten: Noach's pudding in De bastaard van Istanbul](#)

[Bart Veldhoen - Een academische romance: David Lodge, Small World](#)

[Wim Tigges - Mister Pip: Een navertelling zonder opsmuk](#)

[Sjef Houppermans - Herneming der herhalingen: Van Kierkegaard tot Robbe-Grillet](#)

[Wim Peeters - Abrahams offer. Of de dwangmatige herhaling van een vadermythe](#)

Over de auteurs

---

## **Déjà Vu ~ Voorwoord**



Sinds de opkomst van de Romantiek aan het einde van de achttiende eeuw worden zowel de productie als de waardering van kunst in het Westen gedomineerd door de eis van oorspronkelijkheid. De genie-esthetiek zoals die toen met name door Friedrich von Schelling filosofisch werd onderbouwd - alleen kunst zou in staat zijn het *absolute* tot uitdrukking te brengen - effende het pad voor een nieuw type kunstenaar: de godgelijke schepper vanuit het niets, de visionair die geroepen is om zijn medemensen te bevrijden uit de kluisters van hun burgerbestaan en hen de weg naar de waarheid te

wijzen. De dichter Samuel T. Coleridge besluit zijn gedicht *Kubla Khan* (1798) met het signalement van zo'n ziener:

*Beware! Beware!*  
*His flashing eyes, his floating hair!*  
*Weave a circle round him thrice,*  
*And close your eyes with holy dread,*  
*For he on honey-dew hath fed,*  
*And drunk the milk of Paradise. (v. 49-54)*

Het idee van de dichtkunst als een vrucht van goddelijke inspiratie heeft in onze onttoverde wereld al lang afgedaan. Daar staat tegenover dat het criterium van oorspronkelijkheid zich met succes wist te handhaven. Veelzeggend in dit verband is het Nederlandse overheidsbeleid bij de toekenning van kunstsubsidies: nog in 2007 bracht de Raad voor Cultuur een adviesrapport uit onder de veelzeggende titel *Innoveren, Participeren*.

Toch is deze eis van originaliteit niet van alle tijden. Zo beschouwt Aristoteles in zijn *Poetica*, die dateert uit de vierde eeuw voor Christus, juist de *mimesis* ofwel typerende uitbeelding van de werkelijkheid als doorslaggevend voor de werking van de dichtkunst. De neiging tot uitbeelden is de mens aangeboren, en het genoeg dat hij hieraan beleeft is volgens Aristoteles in de eerste plaats een feest der herkenning (IV, 31-32). Drie eeuwen later adviseert de Romein Horatius de dichter in spe vooral het werk van zijn Griekse voorgangers ijverig te bestuderen: “Vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate diurna” (*Ars Poetica*, v. 268-69). Geldt Aristoteles' *mimesis*opvatting als een belangrijke

pijler van het realisme in de westerse kunst, Horatius' *Ars Poetica* heeft een niet minder gewichtige rol gespeeld in de ontwikkeling van een artistieke traditie die stoelde op het principe van de navolging ofwel *imitatio*. Daarbij ging het overigens allerm minst om slaafs kopieerwerk; het hoogste doel was de oude meesters op hun eigen terrein voorbij te streven (*aemulatio*). Herhaling dus, maar herhaling met een productief verschil.

Horatius' ideaal van artistieke navolging bleef de kunstpraktijk vele eeuwen lang beheersen, maar moest het uiteindelijk afleggen tegen de genie-esthetiek die, zoals gezegd, tot op de dag van vandaag haar invloed doet gelden. Niettemin heeft zich de laatste decennia een kentering voltrokken die we zouden kunnen duiden als een herwaardering van de *imitatio*. Het (post)structuralisme, met zijn aandacht voor de contextuele bepaaldheid van alle betekenis, heeft ons geleerd dat ook cultuuruitingen voor hun werking in de eerste plaats afhankelijk zijn van hun herkenbaarheid, en dus van een herhalingseffect. Daarbij dient te worden aangetekend dat herhaling voor een poststructuralist per definitie herhaling-met-een-verschil is. Immers, zoals de literatuurtheoreticus Jonathan Culler het bondig stelt: "Meaning is context-bound, but context is boundless" (123).

Het korte verhaal *Pierre Menard, schrijver van de Quichot* van Jorge Luis Borges (1939) illustreert dit inzicht op ironische wijze. Het verhaal, dat de vorm heeft van een literaire recensie, draait om het 'onzichtbare' magnum opus van een obscure Franse auteur die de bovenmenselijke prestatie heeft volbracht om aan het begin van de twintigste eeuw enkele fragmenten uit Cervantes' dan vier eeuwen oude *Don Quichot* te herscheppen. De teksten van Cervantes en Menard komen woordelijk met elkaar overeen. Maar Menard opereerde vanuit een totaal andere culturele context dan zijn illustere voorganger, en deze overweging brengt de verteller tot zijn paradoxale oordeel dat Menards versie oneindig veel rijker en subtieler, ja zelfs oorspronkelijker is dan die van Cervantes.

In een wereld die zelf voortdurend in beweging is, kan van zuivere herhaling geen sprake zijn. Dat inzicht is natuurlijk niet nieuw. Een navolger van de Griekse filosoof Heraclitus (ca. 540-ca. 480 v.Chr.) stelde al dat je onmogelijk tweemaal in dezelfde rivier kunt stappen. Maar juist deze onmogelijkheid biedt ook kansen. Zo levert Heraclitus' Franse nazaat Gilles Deleuze in zijn *Différence et répétition* (1968; hier naar de Engelse vertaling *Difference and repetition*, 1994) een radicale kritiek op het primaat van wat hij het representatieve denken noemt, dat wil zeggen het denken volgens het principe van de herkenning. Traditionele

filosofie kenmerkt zich volgens Deleuze door een neiging al het zijnde te classificeren op basis van waargenomen overeenkomsten. Die ordening van de werkelijkheid op grond van identiteit gaat noodzakelijkerwijs gepaard met de onderdrukking van onderlinge verschillen, en juist dit verschil krijgt bij Deleuze ontologische prioriteit: "Difference inhabits repetition" (76).

Herhaling speelt een centrale rol in menselijke cultuuruitingen over de hele wereld. Natuurfenomenen worden, Heraclitus ten spijt, dikwijls beschreven in termen van cyclische herhaling. Een soortgelijk herhalingspatroon ligt ten grondslag aan de meest uiteenlopende wereldbeschouwingen, van Boeddha tot Northrop Frye. Freud zag dwangmatige herhaling als een symptoom van psychisch trauma, terwijl Nietzsche de gedachte ontwikkelde van de *ewige Wiederkehr*.

Toch: daar waar de herhaling wordt ingezet als artistiek middel is zij voor haar effectiviteit minstens zozeer aangewezen op het verschil. De Israëliische literatuurwetenschapster Shlomith Rimmon-Kenan stelt in dit verband dat een succesvolle herhaling juist *geen* herhaling is (153). Vooral poëzie moet het hebben van de herhaling-met-een-verschil, bijvoorbeeld waar zij gebruik maakt van klankeffecten en stijlfiguren als parallelisme. Het terugkerende motief in verhaal, beeld, muziek of dans kan eveneens een constructieve functie hebben. Een ander voorbeeld is het 'recyclen' van oude cultuurverhalen in nieuwe teksten, zoals de Canadese schrijfster Margaret Atwood doet met de Griekse mythologie. Maar ook de literaire vertaling valt te beschouwen als een vorm van constructieve herhaling, evenals de verstripping of filmadaptatie van boeken en, vice versa, de 'verboeking' van films.

Waar herhaling zich voordoet in een kunstwerk laat zij zich beschrijven als kenmerk van de vorm. Tegelijkertijd - getuige het verhaal van Borges - voegt het herhalingselement ook iets toe aan de betekenis die we aan het werk geven of, in bredere zin, aan onze ervaring ervan. Herhaling maakt verschil, en ondermijnt daarmee het traditionele onderscheid tussen vorm en inhoud. Maar wat is precies de aard van dat verschil? Wat 'doet' herhaling als kunstgreep met het werk, wat is het effect ervan op de recipiënt? En, in het verlengde daarvan: hoe kan herhaling worden ingezet als instrument voor de consolidering of juist de ondermijning van gevestigde belangen en opvattingen?

Deze en aanverwante vragen hebben ons, een groep wetenschappers van de

Universiteit Leiden die zich verbonden voelen in het werkgezelschap Conventie en Originaliteit, tot uitgangspunt gediend voor de bundel essays die u thans in handen houdt. Onze doelstelling was de herhaling als artistiek procedé te belichten binnen verschillende cultuurpraktijken en vanuit diverse disciplines. De enthousiaste inzet van de deelnemers heeft geresulteerd in een bonte verzameling case-studies die zich stuk voor stuk laten lezen als een reflectie op de aloude *imitatio*, maar evenzeer als een pleidooi voor de constituerende rol van het verschil.

### *Literatuur*

Aristoteles, *Poetica*, red. en Nederlandse vertaling N. van der Ben en J.M. Bremer, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 1988.

Borges, Jorge Luis, "Pierre Menard, schrijver van de *Quichot*", in *Jorge Luis Borges, Werken in vier delen. Deel 1: De Aleph en andere verhalen*, Nederlandse vertaling Barber van de Pol, Amsterdam: Bezige Bij, 1998, 122-134.

Coleridge, Samuel T., *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*, red. Ernest Hartley Coleridge, Londen etc.: Oxford UP, 1912.

Culler, Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Londen: Routledge and Kegan Paul, 1983.

Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, Engelse vertaling Paul Patton, [*Différence et répétition*, 1968], Londen: Athlone Press, 1994.

Horatius, *Q. Horati Flacci Opera*, red. F. Klingner, Leipzig: Teubner, 1959.

Rimmon-Kenan, Shlomith, "The Paradoxical Status of Repetition", in *Poetics Today*, 1:4 (1980), 151-159

---

## **Déjà Vu ~ Introductie**



Herhalen, herhalen, herhalen: de muziek van de taal imiteert het ritme van adem en bloedsomloop.

Gebeden en mantra's, slaapliedjes en smeekbeden, protesten en strijdkreten, het juichen van de aficionado's en het weklagen van de begrafenisstoet: van wieg tot graf begeleidt de herhaling de essentiële gebeurtenissen in het leven evenzeer als de routine van het bestaan.

Naast deze natuurlijke en representatieve herhaling lijkt de hedendaagse samenleving meer dan ooit onderhevig te zijn aan een vorm van technische repetitie die het principe van hernemen en herkennen perverteert. Deze generalisatie kent twee vormen: een extensieve en een intensieve.

De eerste kan gekenmerkt worden als globalisatie, althans als een van de aspecten van globalisatie: wereldwijde verbreiding van gelijknamige, gelijkvormige en gelijkkluidende producten, beelden, uitingen. Het andere aspect, de intensieve component, bestaat uit de constante herhaling binnen een bepaald kader van dezelfde boodschap, van identieke figuren, van soortgelijke objecten.

De psychoanalyse leert ons dat de meest fundamentele drijfveren van de mens bestaan in het nimmer eindigend, steeds onvervulbaar blijvend verlangen. Deze onvervulbaarheid leidt normaliter tot een min of meer acceptabele vorm van besef van het menselijk tekort omkleed met vergetelheid en voorlopige substitutie. Waar echter dit besef overspoeld wordt door grenzeloos vergeten en eindeloze behoefte aan ersatz kan de laatkapitalistische cultuur van behoefte en genot genadeloos toeslaan. Daar heerst de herhaling in haar hardnekkigste halsstarrigheid om de leegte van de origine en de onontkoombaarheid van de dood ten enenmale te loochenen.

Het is niet verwonderlijk dat kunstuitingen binnen dit tijdsgewricht meer dan ooit

de herhaling op de korrel nemen, en dit hoofdzakelijk via een dubbele weg: de kritische dimensie die de perverterende werking van herhaling in commercie, reclame, ideologie, techniek, communicatie en sektarisme aan de kaak stelt door herhaling uit te vergroten met name, of door ze in een ander perspectief te zetten; de fascinerende wijze anderzijds, waarin de charmerende werking van de herhaling wordt gesublimeerd. Waar de eerste weg vooral rationeel en modernistisch is, wortelen de hoofdtrekken van de tweede veeleer in het onbewuste en sluiten vaak aan bij de (vroeg) Romantiek. Daarom ook is de impact van deze tweede groep wellicht groter, want wanneer de postmoderne (of post-postmoderne) cultuur waarin wij leven de erfenis van het modernisme restloos heeft ingekapseld, dan knaagt toch nog steeds aan haar wortels de worm van de waarheid. Dit vreemde beeld dat ik hier gebruik slaat op de obsessieve, *unheimliche* herhaling die - *Jenseits des Lustprinzips* - de doodsdrift voedt als waarheid (aletheia) van oorsprong en dood. Het wordt ook ingegeven door een tekst die dit bij uitstek verbeeldt: *De blinde uil* van de Iraanse schrijver Sadeq Hedayat uit 1936. Op de laatste pagina van deze roman komen verschillende elementen van de door opium en nachtmerries gevoede hallucinaties van de verteller weer terug en hij besluit met de volgende zinnen:

*Toen draaide ik me om en keek naar wat ik aanhad: mijn kleren waren vol scheuren en ik zat van onder tot boven onder het gestolde bloed. Twee meikevers vlogen om me heen: heel kleine witte wormpjes kronkelden op mijn lichaam - en ik voelde dat een lijk met al zijn gewicht op mijn borst drukte.*

De waarheid van de dood besluit zo een lange serie beelden van herhaling waarbij in dromen een alternatief wordt gezocht voor een genadeloze realiteit.

Vele van de hoofdstukken in de voorliggende bundel bewegen zich in een tussengebied waar de kritische en de fascinerende dimensies zich op uiteenlopende manieren manifesteren, soms in afgezwakte vorm als signalerend of versierend, als beschrijving van gewoontes of als vrucht van traditie en intertextualiteit, op andere plaatsen evenwel als bron en symptoom van geweld of affectieve gedrevenheid.

In poëzie, de meest ontregelende, ontwennende, ont-zettende vorm van taal, komt met nadruk en bij uitstek de relatie tussen de conventie enerzijds en subjectieve vernieuwing en eigenheid anderzijds ter sprake. Daarom opent deze bundel met een sectie over de dichtkunst, maar ook elders duikt deze weer op in vergelijkingen en confrontaties.

Poëzie herhaalt de taal van de gemeenschap terwijl ze deze in haar spiegels laat



oplichten en met herstructurering evenals met haar stijlmiddelen doorlicht en verlicht. De herhaling als techniek en vormbeginsel vult deze reflectie op de representatie, en deze creatie van nieuwe gezichtspunten in.

Baudelaire als dichter van de moderniteit (hij gebruikt die term als wapenspreuk) introduceert de Franse maatschappij van zijn tijd in haar rauwe werkelijkheid binnen de vormen van de traditionele verskunst met haar vaste ritmes, rijmen en strofen. De bloemen van het kwaad vormen zo een verleidelijk maar giftig boeket. En als Baudelaire daarna zijn dichterlijke geste herhaalt op een ander niveau in de *Petits Poèmes en Prose* laat de alliteratie van die titel al raden dat hij in het proza een nauwgezette reprise bewerkstelligt van *Les fleurs du mal*, zoals Jean-Louis Cornille aantoonde in *Fin de Baudelaire. Autopsie d'une oeuvre sans nom* (Parijs: Hermann, 2011). In onze bundel behandelt Paul Smith het werk van Baudelaire. Hij benadrukt dat alle vormelementen die herhaling aanbrengen in dienst staan van de inhoud. Daarbij wordt met name onderstreept dat dubbelgangers als kern fungeren voor een subject-problematiek die de moderniteit kenmerkt. Herhaling is vaak een gevolg van of mondt uit in *ennui*, een begrip dat in zijn traditionele betekenis dichterbij wanhoop dan bij verveling staat. Maar ten slotte, schrijft Smith, komen *Les fleurs du mal* uit op de term 'nouveau': uit de lange reeks herhalingen en reflecties wordt uiteindelijk iets nieuws geboren. Dit blijkt ook al duidelijk bij de meeste andere gedichten zoals in *Harmonie du soir* waar de dichter speelt met het genre van de Maleise pantoen en daarbij de 'harmonie' opvoert om deze des te choquerender te kunnen doorbreken.

Deze Maleise dichtvorm wordt meer in het bijzonder onder de loep genomen door Edwin Wieringa, die stelt dat herhaling de kwintessens is van deze kwatrijnen. Ook worden de gedichten telkens met varianten hernomen en vormen ze zo de traditie. De westerse adaptatie pantoum is afgeleid van de Maleise pantoen, maar heeft een afwijkende structuur. Zoals de pantoen zich goed leent voor gelegenheidsgedichten en dichtwedstrijden, komt de pantoum vaak voor als *light verse*, maar er worden ook serieuze onderwerpen in aangesneden waarbij het repetitieve element de inhoud ondersteunt. Zo bijvoorbeeld *Pantoum for Chinese Women* van Shirley Geok-lin Lim. Wieringa stelt dat "het repetitieve en cyclische karakter van de pantoum bij uitstek geschikt is om de zich voortdurend herhalende traditie van het doden van meisjes bij de geboorte in China te verwoorden".

Madeleine Kasten behandelt vervolgens het werk dat Tom Lanoye schreef uitgaande van gedichten uit de Eerste Wereldoorlog. Hierbij is de rode draad de stelling dat vertalen ook een vorm van herhalen is. Tegenover een vertaalopvatting die getuigt van de verschillen in herhaling ten opzichte van het origineel, staat de werkwijze van Lanoye die zich de gedichten die hij uitkiest radicaal toe-eigent. Het positieve resultaat hiervan is dat hij zo “een stem kan geven aan een groep slachtoffers die tot dan toe althans in de literatuur stemloos was gebleven”. De herhaling die de stem van de *war poets* vervlaamt, verraadt en onthult tegelijk. Zo toont de vertaling de feitelijke kern van elke herhaling.

De tweede groep betreft de herhaling in de epiek. De eerste tekst van deze afdeling betekent een terugkeer naar het verste verleden van onze beschaving. Theo Krispijn doet dit aan de hand van het Gilgamesh-epos, het legendarische verhaal uit het Mesopotamië van de zeventiende-achttiende eeuw voor Christus. De herhaling komt allereerst naar voren in de reeks van ‘werken’ die Gilgamesh verricht teneinde onsterfelijkheid te verwerven. De herhaling gaat ook samen met het fatalistische (uiteindelijke mislukking) en cyclische karakter waarbinnen de dubbelfiguren Gilgamesh en Enkidu een plaats vinden. Uiteindelijk zal Gilgamesh weer tot de wereld van het dierlijke gaan behoren waaraan Enkidu wist te ontsnappen. Ontogenetische componenten weerspiegelen filogenetische aspecten en een cosmogenetisch kader (en vice versa). De stijlkenmerken ondersteunen deze thematiek. In deze context wordt ook duidelijk dat herhaling als filologisch gegeven een belangrijke rol speelt.

Hierbij sluit hier een tekst aan die de continuïteit van de grote epische verhalen aangeeft zoals die naar voren komt in de volksepiek. In dit geval is dat de Arabische volksepiek uit de Middeleeuwen, populaire vertelcultuur waarin een held vele avonturen beleeft. Herhaling doet zich in deze literatuur vooral voor op het narratieve vlak, en in vele vormen, stelt Remke Kruk. In *De avonturen van Baybars* (dertiende eeuw) vindt men menig voorbeeld zoals het verhaal van Maryam Dollekop. Verdubbelingen en herhalingen van gebeurtenissen larderen bijna elke bladzijde van het verhaal. Bijzondere aandacht is er voor de rol die bij elke huwelijks poging van Maryam gespeeld wordt door haar aanbieder Ibrâhîm. In de herhaling blijkt diens rol telkens te verschuiven, wat de spanning in het verhaal houdt.

Een ander voorbeeld van volksepiek wordt door Jef Jacobs aangesneden. Het zijn de ‘speelmansverhalen’ uit het Duitse taalgebied van de twaalfde eeuw. De

herhalingsaspecten hangen nauw samen met het orale karakter van deze literatuur, niet alleen in verhaalpatronen maar ook bij personages en vaste formules. Toch lijkt er eerder sprake te zijn van transitionele teksten, tussen oraal en in schrift vastgelegd, wat door plaats en functie van herhaling wordt onderbouwd. Het element van de herhaling speelt daarenboven ook een centrale rol bij nadere indeling en functiebepaling van deze groep teksten (bijvoorbeeld met betrekking tot de vaak voorkomende huwelijksvoorbereidingen die een sterk serieel karakter benadrukken).

Tussen poëzie van ver en van dichtbij, tussen lyriek en epiek, tussen epiek en volksepen, tussen verschillende Arabische verhalen onderling en binnen de wereld van de speelmansliederen, zijn herhalingen en varianten schering en inslag. Het complexe weefsel van internationale cultuuruitingen reflecteert op menigvoudige wijze en vindt in de gerichtheid op het medium zelf, als bakermat en horizon, een verantwoording voor zijn herhaaldrift die echter tegelijkertijd zelfbevestigend kan zijn in zijn gerichtheid en destructief in zijn verstrooiing. Dit landschap wordt nog complexer wanneer men kijkt naar herhaling in het bredere veld der kunsten en naar de samenhang tussen verschillende praktijken. Intermedialiteit krijgt ook steeds meer aandacht en nodigt uit te onderzoeken welke verschuivingen en herkenningen herhaling tussen verschillende kunstvormen teweegbrengt.

Vanuit de kunstgeschiedenis zetten twee bijdrages deze deur op een kier. Marjan Groot bekijkt hoe de discussie over rol, plaats en functie van herhalende aspecten in plastische kunst sterke poëtische, theoretische en morele aspecten bevat. Eens te meer blijken ethiek en esthetiek nauwe banden te hebben. Een uitgebreide historische excursie toont de diachronische inbedding van deze zienswijze en in hoeverre deze op haar beurt van herhaling afhankelijk is.

Helen Westgeest bekijkt twee fotografische realisaties van Idris Khan, getiteld *every ... Bernd and Hilla Becher Gable Sided House* (2004), en *Sigmund Freud's The Uncanny* (2006). Khan wordt door beelden geïnspireerd, maar ook door teksten: zo spelen Freuds essays en de door Madeleine Kasten in haar inleiding genoemde studie van Deleuze *Différence et répétition* (1968) een belangrijke rol. Dit duidt al aan dat herhaling in het herhalende genre bij uitstek van de foto graag verwijst naar meer algemene filosofische en psychoanalytische bronnen over representatie, uitbeelding en mimesis.

Volgens Westgeest is vooral Deleuzes constatering dat “herhaling niets verandert aan een object, maar wel iets in de geest van de toeschouwer” belangrijk voor Khan. De gelaagdheid van diens foto's haalt bij de toeschouwer meer de verschuivingen naar voren die herhaling impliceert dan de schrikbarende eenvormigheid. Het '*devenir*' van Deleuze overwint de Freudiaanse stagnatie.

De stapeling en herhaling van kunstvormen wordt wel gezien als een belangrijk kenmerk van postmoderne kunst waartoe men ook Khan mag rekenen. De complexiteit van de zo ontstane netwerken en heterogene composities/constructies leidt eerder tot dwalen en zwerven dan tot een geleide speurtocht of ontdekkingsreis. De postmoderne pseudoheld doolt en de toeschouwer doolt mee, in cirkels en kringbewegingen, zoals Freud in zijn Romeinse droom waar aan het eind van de straat telkens weer hetzelfde hoertje lonkt.

Film kan een bijzonder interessante rol spelen in dit krachtenveld, als een explosie van fragmenten bij Tarentino, als verdwaaltocht tussen droom en werkelijkheid bij Nolan, tussen nu en dan, hier en ginds bij Almodovar (als erfgenaam van Buñuel) om maar enkele namen te noemen. Heel bijzonder is de herhaling in de verfilming die Raoul Ruiz maakte naar aanleiding van de *Recherche* van Proust. In het bijzonder de spanning tussen de weldadige herhaling die de identiteit bevestigt en de tijd overschrijdt (zoals in de madeleine-ervaring) en de negatieve herhaling wanneer een obsessie (rouw, jalouzie) huishoudt, wordt knap in het beeldmateriaal vormgegeven. Ook het scenario van Harold Pinter en de toneelbewerking van Guy Cassiers geven aan projecties alle ruimte om dit spanningsveld in te vullen.

Peter Verstraten neemt een ander spanningsveld als uitgangspunt bij het thema herhaling in film, namelijk die tussen origineel en kopie, om zo ook het begrip authenticiteit op de keper te beschouwen. Bij cinema speelt deze kwestie meer in het bijzonder bij de remakes. Verstraten tracht enkele pertinente criteria te formuleren voor het geslaagd zijn van zo'n remake: vooral het openen van mogelijkheden tot een vernieuwde visie vindt hij belangrijker dan het opvullen en invullen van open plekken. Een uitgebreide bespreking van Hanekes *Funny Games US* - een remake van zijn eigen *Funny Games* - toont aan dat de receptie ook kan verschillen naar gelang het publiek en zijn achtergrond (hier met name in een vergelijking van de ontvangst in Europa met die in Amerika).

In muziek speelt herhaling weer een heel andere rol dan in film. Anne van Oostrum bespreekt in dit verband de geschiedenis van de Arabische muziek. Zowel in de oudere muziek die nauw verbonden is met de dichtkunst als ook in moderne vormen is herhaling een hoofdfactor. Vaak wordt de herhalingsdwang in noten, structuren en thema's als een keurslijf ervaren, waarbij de musicus naar wegen zoekt om zich los te maken.

Een andere bijdrage uit het Nabije Oosten is een verrassende uitbreiding van het culturele gebied naar de keuken en de heerlijke gerechten die daar de zinnen prikkelen. Petra de Bruijn zet uiteen hoe het gebruik van recepten in de *De bastaard van Istanbul* van Elif Shafak een belangrijke rol speelt bij het vergelijken van verschillende culturen. De wijze waarop eetgewoontes en bereiding van spijzen worden overgenomen en gevarieerd maken een originele kijk op de relatie tussen volkeren (in dit geval Turken en Armeniërs) mogelijk.

Na deze excursie naar diverse cultuuruitingen die naast hun eigen interpretatie en invulling van de herhaling ook een gevarieerde zijdelingse blik op de talige en literaire vormen daarvan mogelijk maakten, keren we terug naar letterkundige analyses, ditmaal om nader te kijken naar het verhalend genre in de moderne tijd. De Engelstalige literatuur is wereldwijd toonaangevend voor ontwikkelingen en heroriëntaties in onze tijd waarin de nieuwe media de concurrentie tot ongekende hoogtes opvoeren. Bart Veldhoen demonstreert het uitbundige gebruik van verwijzingen, citaten en herhalingen in een postmoderne roman als *Small World* van David Lodge. De graalqueeste als basisstructuur is slechts "één van de bijna hallucinogene hoeveelheid herhalingen, echo's en verwijzingen in deze roman". Iedere herhaling heeft echter ook nadrukkelijk als doel een verschil te laten voelen en zo de lezer te prikkelen. Wim Tigges bespreekt de roman *Mister Pip* van Lloyd Jones, die een bijzonder soort reprise bevat van Dickens' meesterwerk *Great Expectations*. Bijzonder in die zin dat de roman niet zozeer herschreven wordt of bewerkt "als wel overgebracht naar een totaal ander cultuurgebied, namelijk dat van Oceanië, en daar voorgelezen, aangehaald, gestolen, verbrand, gereconstrueerd, en met fatale gevolgen geïmiteerd".

In de laatste sectie wordt de horizon weer verbreed zonder dat precieze lectuur van teksten het veld moet ruimen. De filosofische en antropologische dimensies van herhalingsprocessen komen in zicht bij het lezen van een aantal moderne werken. Zo blijkt volgens Sjef Houppermans *La Reprise* van Robbe-Grillet niet alleen een nieuwe interpretatie mogelijk te maken van eerder werk van deze

richtinggevende Franse auteur, maar ook een subtiële reeks varianten en commentaren te bevatten op het gelijknamige boek van Kierkegaard. Via deze weg wordt het concept ingezet en geëxploreerd binnen de narratieve strategieën (waarbij ook Kierkegaards eigen hoogst subjectieve vorm van filosoferen tot zijn recht komt). Wim Peeters ten slotte vraagt zich af hoe het komt dat het bijbelse verhaal van het offer van Abraham telkens weer hernomen wordt in diverse culturele uitingen. Wellicht is dat omdat het primitieve, elementaire geweld dat eraan ten grondslag ligt en dat een - voorlopige - oplossing vindt in het slachtofferen van de zondebok, de menselijke gemeenschap aan haar wortels bepaalt en in onstuitbare herhalingsdrift blijft verankeren. Peeters behandelt een hele reeks voorbeelden waaronder (andermaal) Kierkegaard en Kafka, en komt tot de conclusie dat “een blik op de verschillende versies van het offerverhaal een zinloze herhalingsdwang [kan] verhinderen, waarbij het verschil tussen offer en moord diffuus wordt”.

Zoals ook bij Proust het geval is (en zoals René Girard in zijn analyse van mimetisme en rivaliteit in de *Recherche* nader uiteenzet), is herhaling dus een van die Janus-begrippen waar Jacques Derrida graag mee werkt, gelijk het *pharmakon*, gif en tegengif. Herhaling geeft enerzijds uiting aan de beat der instincten, drijft weg naar de horizon van ongedifferentieerde gelijkmatigheid waar de Lethe koel voort stroomt. Herhaling ondersteunt aan de andere kant vernieuwing en originaliteit, ze schraagt de conventie om haar barensweeën te begeleiden.

---

**Trouw niet met Bataviase  
Juffertjes! Bataviase Juffertjes  
zitten vol met kuren ~ Herhaling**

# als wezenskenmerk van de pantoen en pantoum



Photo: cintebetawi.com

*Ter nagedachtenis aan mijn vriend en collega Prof.dr. Amin Sweeney (1938-2010), Iers door geboorte, Maleis en moslim door eigen keuze, polemicus in hart en nieren.*

Herhaaldelijk heeft Amin Sweeney, laatstelijk Professor of Malay and Indonesian Studies aan de University of California in Berkeley, op het belang van herhaling in het Maleis gewezen. In zijn baanbrekende studie *A full hearing. Orality and literacy in the Malay world* uit 1987 constateerde hij dat malaïci pas vanaf de negentiende eeuw begonnen met de inmiddels stereotype klacht dat de traditionele Maleise literatuur “overdreven herhalend en conventioneel” is, terwijl vroege westerse onderzoekers als George Hendric Werndly (1694-1744) en François Valentijn (1666-1727) daarentegen juist positief over de repetitieve stijl van Maleise teksten hadden geoordeeld. De Maleise “herhalingsdrang” was volgens Sweeney een gevolg van de omstandigheid dat de bewoners van insulair Zuidoost-Azië tot orale culturen behoorden en hij meende dat de overgang van oraliteit naar geletterdheid zich nog steeds niet had voltrokken in de Maleistalige wereld. Aan het slot van *A full hearing* trok hij de volgende conclusie (307):

*Even those highly literate in a Western language who rejected the old modes of expression found themselves in a battle with the past when they wrote in Malay, for the language brought with it the past, a past of radically oral manuscript culture. (...) For the mass of the population, who lacked the yardstick of an education in a Western language, old habits died much harder. The introduction*

*of print literacy did not cause an immediate change in the general state of mind. The natural tendency was to perceive the new in terms of familiar schemata. The result was that even the educated sector of the populace continued to favor a paratactic, formulaic, copious, repetitive, narrative, and concrete mode of expression.*

In navolging van met name Eric Havelock en Walter Ong hing Sweeney een radicale 'twee wereldenleer' aan, waarin orale cultuur met schriftcultuur wordt gecontrasteerd. Een getrouwe weergave van een Maleise tekst in het Engels kon dan ook volgens hem niet anders dan in een volledige re-creatie of herschepping resulteren (citaat uit diens *Malay word music*, 21):

*To be true to the original, one's translation should be following Malay conventions. To translate that adherence to convention, the English text should follow English convention. Yet will not a satisfactory translation from a different culture and medium unavoidably violate some literary conventions of English? Or where conventions seem to translate into convention, will it not acquire a different significance? An example at the most concrete level is the use of repetition and fillers, which in traditional Malay composition are essential in generous measure merely to achieve effective communication. When translated, such repetition appears as a trope, or as an unusual amount of redundancy.*

Amin Sweeney was in 1938 in het Verenigd Koninkrijk onder de naam Patrick Louis Sweeney geboren en kwam via het Britse leger in 1958 voor het eerst in Maleisië. Zijn spoedige keuze voor de Maleisische staatsidentiteit gaf uiting aan zijn innige wens Maleisiër te zijn. Gepromoveerd in 1970 bij Christiaan Hooykaas aan de School of Oriental and African Studies (SOAS) in Londen op een proefschrift over het Maleise schaduwtoneel, gebaseerd op intensief veldonderzoek in zijn zelf gekozen vaderland, groeide hij uit tot een van de prominente malaïci ter wereld. Mijns inziens is het ironische aan zijn levenswerk betreffende oraliteit echter, dat de door hem verdedigde these van twee totaal verschillende werelden als een typisch voorbeeld van traditioneel westers gedachtegoed kan gelden. Sweeney had een scherpe pen en kritiseerde graag westerse malaïci die volgens hem te zeer in westerse vooronderstellingen verstrikt bleven en daardoor de Maleise literatuur verkeerd interpreteerden. Titels van venijnige polemieken als de uitgebreide boekbespreking "*Malay Sufi poetics and Europeans norms*" of het essay "*Aboard two ships: Western assumptions on medium and genre in Malay oral and written norms*" zijn in dit



opzicht veelzeggend. Maar was het denkraam van Sweeney zelf niet in hoge mate westers te noemen? Tegenwoordig wordt in het academische debat de premisse van een fundamentele tegenstelling tussen orale cultuur enerzijds en schriftcultuur anderzijds in twijfel getrokken. Zo stellen James Collins en Richard Blot in hun boek *Literacy and literacies. Texts, power, and identity* (10) over deze vermeende dichotomie:

*it is an old argument within Western thought that there are fundamental differences or "great divides" in human intellect and cognition, differences tied to stages of civilization, grammatical elaboration, or racial order.*

De 'waarom'-vraag met betrekking tot herhaling in de (traditionele) Maleise literatuur wil ik hier niet verder uitdiepen. In deze bijdrage wil ik mij richten op de traditionele Maleise dichtvorm pantun (pantoen), omdat herhaling in dit genre als de kwintessens kan gelden. Herhaling is in dit genre zelfs zo'n kenmerkend en opvallend fenomeen dat het ook de aandacht buiten de Maleistalige wereld heeft getrokken: wereldwijd hebben dichters zich door pantoens laten inspireren en er is zelfs een internationale variant ontstaan, naar Franse experimenten *pantoun* of *pantoum* genaamd. Ik verwijs naar het hoofdstuk van Paul J. Smith in deze bundel voor een bespreking van Baudelaires pantoum-achtige gedicht *Harmonie du soir* dat door Smith wordt gekarakteriseerd als het meest verregaande voorbeeld van herhaling bij deze Franse dichter.

Kijken we, of beter gezegd, luisteren we naar Maleise pantoens, dan valt wat betreft herhaling als eerste natuurlijk het rijm - herhaling van klanken - als noodzakelijk element op. De bekendste pantoenvariant bestaat uit vier versregels met gekruist eindrijm (abab); een versregel heeft doorgaans vier woorden. De titel van mijn bijdrage is ontleend aan de volgende pantoen (Van Bergen 84; mijn vertaling):

*Jangan mandi kali Betawi* - Baad niet in de kanalen van Batavia!

*Kali Betawi banyak lintahnya* - De kanalen van Batavia zitten vol bloedzuigers.

*Jangan kawin nona Betawi* - Trouw niet met Bataviase juffertjes!

*Nona Betawi banyak tingkahnya* - Bataviase juffertjes zitten vol kuren.

Behalve de klankherhaling volgens het rijmschema abab vallen hier direct een aantal andere herhalingsfiguren op. Zo is er de anafoor - herhaling van een woord(groep) aan het begin van twee (of meer) opeenvolgende regels: regels een en drie vormen imperatieve zinnen voorafgegaan door *jangan* (laat niet, [dat] niet, moge niet; [men/je] moet niet, hoeft niet), waardoor een verbod wordt uitgedrukt.

Verder is er sprake van overlooprijm of kettingrijm: *kali Betawi* (de kanalen van Batavia) aan het eind van regel een wordt herhaald aan het begin van regel twee, evenals *nona Betawi* (Bataviase juffertjes) aan het eind van regel drie terugkomt als begin van regel vier.

Veel inkt is gespendeerd aan de vraag naar de relatie tussen de twee helften van het kwatrijn. In het Maleis spreekt men over het eerste regelpaar als *sampiran* (kapstok; rek) en over het tweede regelpaar als *maksud* (bedoeling). Andere termen zijn respectievelijk *pembayang* (voorafschaduwing; suggestie) en *isi* (inhoud), *makna* (bedoeling) of *erti* (betekenis). De meningen zijn verdeeld over het mogelijke verband tussen de beide delen: roepen de eerste twee regels alleen maar bepaalde rijmwoorden op of is er verder nog een inhoudelijke betrekking tussen de beide regelparen? In zijn schoolboek uit tempo doeloe meende Christiaan Hooykaas (66) dat een goede pantoen uit twee delen bestaat die parallel opgebouwd zijn: het eerste regelpaar presenteert “een poëtische gedachte in versluisde gedaante, terwijl het tweede paar dezelfde gedachte in haar geheel ontsluitende schoonheid toont”. Het bovenstaande voorbeeld geeft een prozaïsche, cynische kijk op de liefde. In het eerste regelpaar wordt tegen bloedzuigers in Batavia gewaarschuwd. De bloedzuigers, zo wordt vervolgens duidelijk in het tweede regelpaar, zijn nuffige Bataviase jongedames die een man kunnen uitzuigen.

Het herhalingselement gaat nog verder. Het formulaïsche karakter van pantoens is bij uitstek geschikt voor variërende herhaling. In feite kan men het tamelijk misogynie Bataviase versje als een reactie op een andere pantoen beschouwen, te weten:

*Dari mana datang(nya) lintah* - Vanwaar komt de bloedzuiger?

*Dari sawah terus ke kaki* - Uit het rijstveld meteen naar de voet.

*Dari mana datang(nya) cinta* - Vanwaar komt de liefde?

*Dari mata turun ke hati* - Uit het oog daalt het neer naar het hart.

Dit gedicht over de herkomst van bloedzuiger/liefdesverlangen is wederom een variant op een nog veel bekender voorbeeld:

*Dari mana punai melayang* - Vanwaar zweeft de duif aan?

*Dari kayu turun ke padi* - Uit de boom strijkt hij neer op het rijstveld.

*Dari mana kasih sayang* - Vanwaar komt het liefdesverlangen?

*Dari mata terus ke hati* - Uit het oog gaat het door naar het hart.

In zijn Leidse inaugurele rede over “het Maleische volksdicht” sprak Charles van

Ophuijsen in 1904 als hoogleraar Maleis zijn waardering uit voor het 'oorspronkelijke' gedicht met de duif. Hij meende dat de grovere variant met de bloedzuiger "door den Maleier afgekeurd" werd en ongetwijfeld van Java afkomstig moest zijn, omdat *lintah* (bloedzuiger) en *cinta* (liefde) geen 'zuivere' rijmwoorden zouden zijn. Voor hem telde klaarblijkelijk alleen een 'zuivere' uitspraak, want de uitspraak in het lokale dialect van Batavia/Jakarta laat dit eindrijm gewoon toe. Het zogenaamde 'zuivere' Maleise gedicht is misschien romantischer in toonzetting, maar de 'rauwere' variant vertolkt volgens mij beter de grootstedse ironie van *love sucks*: je hebt er pijn van, maar, zoals de anonieme dichter over de Bataviase liefjes er nog eens bitter aan toevoegt, niet alleen in je hart, je hebt er ook veel lasten van.

Dat herhaling het wezenskenmerk van de pantoen is, wil ik verder illustreren in de volgende secties: herhalingsfiguren; herhaling in de twee regelparen en ten slotte de internationale cyclische variant pantoun of pantoum.

### *Herhalingsfiguren*

De grote frequentie van herhalingsfiguren in pantoens is uitputtend gedocumenteerd in het proefschrift *Herhalingsfiguren in het Maleisch, Javaansch en Soendaasch. Een stilistische studie* van Boelo Bijleveld. Deze dissertatie, verdedigd in het bezettingsjaar 1943 aan de Rijksuniversiteit te Utrecht, is inmiddels weliswaar hopeloos verouderd, maar in dit werk, dat niet anders te karakteriseren is als een 'omgevallen kaartenbak' met feitelijke weetjes, kan men in vrijwel iedere paragraaf wel de nodige citaten van pantoens vinden. Als bron fungeerde daarbij de bekende pantoenverzameling van de Britse malaïci Wilkinson en Winstedt uit 1914 (hierna afgekort als PM met desbetreffend nummer van een pantoen). Geheel in overeenstemming met de toenmalige tijdgeest meende Bijleveld dat herhalingsfiguren typerend waren voor een niet-westerse 'primitieve geesteshouding' en vanzelfsprekend ordende hij zijn materiaal aan de hand van de klassieke schoolretorica.

Zo vermeldde hij de polyptoton, door hem gedefinieerd als "herhaling van hetzelfde woord in een anderen vorm of naamval in hetzelfde uitingsgeheel" (Bijleveld 91). Een klassiek voorbeeld van deze stijlfiguur is *homo homini lupus* (de ene mens is voor de andere een wolf), maar Bijleveld stond er klaarblijkelijk niet bij stil dat naamvals vormen in Indonesische talen in het geheel niet bestaan. Het voorbeeld dat hij gaf, namelijk de versregel *anak **ikan** dimakan **ikan*** (kleine vissen worden door [andere, grote] vissen opgegeten) (PM 47, Bijleveld 92),

maakt duidelijk dat het Maleis een dergelijke herhalingsfiguur kent. Bijleveld hanteerde echter een definitie die onnodig alleen op westerse talen gemunt is. In het Maleise voorbeeld wordt immers tweemaal hetzelfde woord (*ikan*, vis; vissen) gebruikt, maar toch wordt afwisseling (*variatio*) toegepast, namelijk door de grammaticale functie van dit woord in de zin te veranderen; aan de woordvorm is echter niets veranderd.

Ik wil deze bijdrage niet gebruiken voor een bespreking van alle voorbeelden van herhalingsfiguren in pantoens, zoals die door Bijleveld opgesomd worden. Enkele *figurae* mogen een indruk geven van het belang van het verschijnsel herhaling in pantoens. Een bekende pantoenregel is bijvoorbeeld *tahun **mana** bulan **mana** / boleh kita berjumpa lagi* (in welk jaar, welke maand / kunnen we elkaar weer zien?). Bijleveld (34) noemt dit een voorbeeld van 'inwendige' epifoor, maar vermeldt dat de epifoor ook aan het einde van versregels kan voorkomen als een bijzondere vorm van rijm. In het volgende voorbeeld gaat het om hijau (groen) (PM 28):

*Mentadak mentadu **hijau*** - De bidsprinkhaan is groen.

*Bersarang di atas manggis* - Zij heeft zich in de manggistanboom genesteld.

*Adik berbaju **hijau*** - Jij, meisje, draagt een groen baadje.

*Rambut terurai kepalang manis* - Het haar hangt los, ongelooflijk lief.

Responsie, waarbij een of meer woorden op overeenkomstige plaatsen in het andere deel van een parallelisme terugkeren, past geheel in het kader van de formele overeenstemming tussen de beide regelparen. Een voorbeeld is te vinden in PM 6 met de vertaling van John Crawfurd (1783-1868):

*Air dalam **bertambah** dalam* - In the heart of the hills, the rain unabated.

*Hujan di hulu belum lagi teduh* - Deeper the floods refilled by the rain.

*Hati dendam **bertambah** dendam* - And my heart that is filled with pain unallayed yet.

*Dendam dahulu belum lagi sembuh* - Passion comes flooding and thrilling again.

In deze pantoen treffen wij eveneens een andere herhalingsfiguur aan, die Bijleveld als 'woordopname' (Duits: *Wiederaufnahme*) aanduidt, waarbij een woord dat voorkomt aan het einde van de ene regel - in dit geval *dendam* in regel drie - wordt herhaald aan het begin van de volgende (*dendam* is het eerste woord in regel vier). Het gaat hier dus eigenlijk om een bijzondere vorm van overlooprijm of kettingrijm. Woordopname is in pantoens een veelvoorkomend stilistisch procedé. Bijleveld (42) geeft als voorbeeld (PM 77):

*Kain batik baju batik* - De sarong is van batik, het baadje is van batik.

**Batik** datang dari Jawa - Batik komt uit Java.

*Adik cantik abang cantik* - Het meisje is mooi, de jongen is mooi;

*Bagai pinang belah dua* - als een gespleten arecanoot (= als twee druppels water).

Wij zien hier niet alleen kettingrijm in regels een en twee, maar eveneens epiforische repetitie in regels een (tweemaal *batik*) en drie (tweemaal *cantik*, mooi).

Een andere veelvoorkomende stijlfiguur is de anafoor - dat is dus de herhaling van een woord(groep) aan het begin van twee of meer opeenvolgende regels. Bijvoorbeeld (PM 19, Bijleveld 30):

**Apa guna** pasang pelita - Wat baat het de lamp te ontsteken

**Kalau tidak** dengan sumbunya - als er geen pit in is?

**Apa guna** bermain mata - Wat baat het te lonken

**Kalau tidak** dengan sunggunya - als het niet oprecht gemeend is?

Niet alleen de woordgroep *apa guna* vormt het begin van regels een en drie, maar ook de woordgroep *kalau tidak* komt tweemaal voor (als begin van regels twee en vier). Een paar jaar geleden heeft Amin Sweeney (2006, hoofdstuk 1) nog weer eens gewezen op het formulaïsche karakter van pantoens. Indien, zoals in bovengenoemd voorbeeld, de beginregel met 'Wat baat...' (*Apa guna...*) aanvangt, komt in de volgende regel steevast 'Als niet...' (*Kalau tidak...*). Een ander voorbeeld:

*Apa guna* berkain batik - Wat baat een kâin van batik met scherpe vouw

*Kalau tidak* dengan sucinya - als de stof niet smetteloos is?

*Apa guna* berbini cantik - Wat baat een knappe vrouw

*Kalau tidak* dengan budinya - als zij karakterloos is?

Een bekend voorbeeld van de formule 'Als jij...' (*Kalau tuan...*) in vaste combinatie met een gebiedende oproep in de volgende regel is:

*Kalau tuan* mudik ke hulu - Als jij de rivier op naar boven gaat,

*Carikan saya* bunga kemboja - zoek voor mij dan een Cambodja-bloem.

*Kalau tuan* mati dahulu - Als jij het eerst sterft,

*Nantikan saya* di pintu sorga - wacht dan op mij aan de hemelpoort.

Een aantal pantoens wordt al eeuwenlang overgeleverd en blijft tot op de dag van vandaag in gebruik. In varianten worden pantoens steeds weer herhaald. Nemen

we het volgende voorbeeld dat niet lang geleden door Waruno Mahdi (300) werd aangetroffen in een poëziealbum van een zekere Van Mandelslo te Surat in India. Het versje werd in 1638 genoteerd en hoewel de spelling zeer idiosyncratisch is, levert de tekst weinig problemen op. Waruno Mahdi heeft het ten onrechte over een 'two-liner'; het gedicht bestaat gewoon uit vier regels:

Jan rentee rentee - De regen spat neer,  
Cadjan de prow - de prauw komt onder de regen.  
Jangan beese beese - Fluister niet,  
Camey sooda tow - we weten het al.

Waruno Mahdi vindt het gedicht nogal ondeugend, maar ik denk dat zijn interpretatie gekleurd is door de context van deze pantoen in het handschrift. Het gedicht wordt namelijk in Van Mandelslo's bundel voorafgegaan door een tamelijk vulgair en obscene vierregelig gedichtje waardoor het regenversje een seksuele toespeling lijkt te hebben. Tegen de achtergrond van een ander, vergelijkbaar regenversje klinkt deze pantoen echter volkomen onschuldig. Vergelijken we het gedicht met het volgende voorbeeld dat als 'pantoen van kleine kinderen' (*pantun kanak-kanak*) bekend staat (Harun Mat Piah 165):

*Hujan rintik-rintik* - De regen spat neer,  
*Tumbuh bunga lalang* - valt neer op het hoge rietgras.  
*Kau sangat cantik* - Jij bent erg knap.  
*Aku sangat sayang* - Ik hou veel van jou.

In dit kinderliedje kan men de laatste twee regels persoonlijker maken door voor *kau* (jij) de naam van een meisje te nemen en voor *aku* de eigen (jongens)naam. Met andere woorden: na de eerste regel is al gelijk bekend wat bedoeld is, namelijk een jongen/man is verliefd op een meisje/vrouw. Hij hoeft niet heimelijk te doen, want het is *camey* (= kami, wij, niet-jij, gebruikt met uitsluiting van de toegesprokene; ik) al bekend wat hij wil zeggen.

Op het internet vond ik de site van een zekere Nani, een Maleisische blogger, die niet al te lang geleden ter gelegenheid van haar verjaardag het volgende gedicht toegestuurd kreeg van een zekere 'jkong' (<http://jet809.blogspot.com/2007/02/selamat-hari-lahir-nani.html>). Het aloude kinderversje vindt hier zijn hedendaagse echo:

*Hujan rintik-rintik* - De regen spat neer  
*Sejak malam tadi* - sinds gisteravond.  
*Nani tetap cantik* - Nani is nog steeds knap,

*Selamat hari jadi...* - gefeliciteerd met je verjaardag...

*Hujan rintik-rintik* - De regen spat neer.

*Denai pun berlumpur* - De sporen (van wilde dieren) zitten zelfs onder de modder.

*Nani yang cantik...* - Knappe Nani...

*Selamat panjang umur* - gefeliciteerd, nog vele jaren.

*Hujan rintik-rintik* - De regen spat neer.

*Asam pedas berlinang* - Het hete gerecht asam pedas doet de tranen stromen.

*Jangan jadi antik...* - Word niet antiek...

*Cepat ek bertunang...* - Verloof je maar snel...

De jarige Nani liet zich niet onbetuigd en reageerde als volgt op 'jkong':

*hujan rintik-rintik* - De regen spat neer

*sejak malam tadi* - sinds gisteravond.

*jkong pun menarik* - Zelfs jkong is aantrekkelijk.

*terima kasih berbaldi-baldi...* - Emmers vol dank...

*hujan rintik-rintik* - De regen spat neer.

*denai pun berlumpur* - De sporen (van wilde dieren) zitten zelfs onder de modder.

*wahai jkong yg baik...* - Ach beste jkong...

*moga jkong pun panjang umur* - ook jij nog vele jaren.

*hujan rintik-rintik* - De regen spat neer.

*atas bumbung pasang antena* - Plaats een antenne op het dak.

*nani pun takmo jadi antik...* - Nani (= Ik) wil ook niet antiek worden...

*tengah skodeng cari partner* - Ik ben aan het rondgluren, op zoek naar een partner.

Het aardige aan de reactie is natuurlijk de populaire omgangstaal waarin het gedicht is gesteld. De uitdrukking *terima kasih berbaldi-baldi* is een letterlijke weergave van de dankformule in Engelse straattaal *buckets of thanks*. Degenen die het taaltje kennen dat in e-mails, sms'en en internetfora gebruikt wordt, weten dat *yg* voor *yang* staat en *takmo* eenvoudigweg *tak mau* is, maar het woord *skodeng* staat nog in geen enkel woordenboek. Het is een relatief recent populair slang-woord in Maleisië en betekent 'loeren op, (be)gluren' (*Mat skodeng* is het Engelse Peeping Tom).

### *Herhaling in andere woorden*

De mededeling dat de regen neerspat, is voor de goede verstaander al genoeg om te weten wat bedoeld wordt: liefde is in het spel. Een indirecte wijze van uitdrukken is een bekend verschijnsel in het Maleis. Zo luidt de spreekwoordelijke uitdrukking voor 'naar de bekende weg vragen': *sudah gaharu cendana pula* ([je hebt] al aloëhout [gekregen], [en nu wil je] nog weer sandelhout). Op assonerende wijze wordt gezinspeeld op *sudah tahu bertanya pula* (je weet het al en vraagt nog weer). Van Ophuijsen (14) meende dat het in de relatie tussen de twee regelparen in pantoens alleen om klanksuggestie ging: "Honderden pantoens zijn door mij verzameld; zonder enig voorbehoud durf ik verklaren, dat er geen verband bestaat, althans behoeft te bestaan tusschen de beide delen, die een couplet vormen." Hij liet weten (13): "Mij komt het zoeken naar eenig verband tusschen de twee delen van een pantoen voor een hopeloos werk te wezen. Het is mogelijk, dat er pantoens worden aangetroffen, waarbij men met kunst en vliegwerk er toe zou kunnen komen een dergelijk verband aan te nemen, doch bedoeld is het zeker niet."

Een *cause célèbre* is de volgende raadselachtige pantoen die in het Maleise geschiedverhaal *Sejarah Melayu* is opgenomen:

*Telur itik dari Sanggora* - Eendeneieren van Sanggora;

*Pandan terletak dilangkahi* - een pandanus-mat ligt op de grond, daar stapt men over.

*Darahnya titik di Singapura* - Zijn bloed vloeide te Singapore;

*Badannya terhantar di Langkawi* - zijn lichaam ligt te Langkawi.

Van Ophuijsen citeerde dit gedicht als bewijs voor zijn stelling dat er geen verband tussen de beide regelparen bestaat. Al eerder had zijn ambtsvoorganger Jan Pijnappel (1822-1901) echter de volgende verklaring beproefd: "Sanggora is de verst afgelegen staat op de oostkust van het Maleische schiereiland; of nu eendeneieren, een bekende Oost-Indische lekkernij, vooral daar vandaan komen, doet er in hoofdzaak minder toe; de bedoeling is slechts een beeld van verren afstand te geven. Evenzoo geeft het volgende deel: een pandanus, die vlak voor ons op den weg ligt, zoodat men er overheen moet stappen, een beeld van onmiddellijke nabijheid, en met het dubbele beeld is dus bedoeld dat de moord gepleegd werd op verren afstand van de plaats waar het lijk begraven is."

De Britse malaïcus Sir Richard Winstedt (1878-1966) probeerde de betekenis van het gedicht te preciseren tegen de achtergrond van een legendarische episode in



de Maleise hofvertelling *Sejarah Melayu* zelf. Hierin wordt verteld dat een zekere Tuan Jana Khatib als rusteloze geest kwam aanzwerven van Pasai naar Singapore. Toen hij zag dat een gemalin van de radja hem vanuit een paleisvenster fixeerde, vertoonde hij zijn toverkunsten, bestaande uit het splijten van een pinangpalm door de kracht van zijn blik. De vorst zag deze *faux pas* en liet hem voor straf executeren; hij werd op de verafliggende Langkawi-eilanden begraven. Winstedt kwam tot de volgende invulling: de eendeneieren in de eerste versregel stonden volgens hem naar Maleise opvatting voor een rusteloze geest, de zwerver van twaalf ambachten en dertien ongelukken. Een pandanus-mat ligt in de huizen van welgestelde Maleiers en men kan daar niet met geschoeide voeten overheen lopen. Winstedt meende dat de mat een dame symboliseert die zich een minnaar aanbiedt, maar met haar avances dient uiterst tactvol omgegaan te worden. Versregels drie en vier beschrijven vervolgens de tragische afloop.

Zonder meer is de hypothese van Winstedt een briljante vondst, maar ik vind zijn verklaring tamelijk vergezocht. De door hem geopperde interpretatie van eendeneieren is mij uit andere bronnen onbekend en de gesuggereerde gelijkstelling van vrouw en vloermat lijkt me weinig galant voor een hofauteur. En wat staat er eigenlijk in het Maleis? In het Maleis wordt enkel- en meervoud niet in de woordvorm uitgedrukt: *telur itik kan* '(de) eendeneieren' betekenen, maar net zo goed 'het eendenei' of 'een eendenei'. De uiterst beknopte uitdrukkingwijze verhoogt nog eens de moeilijkheidsgraad doordat de lezer/hoorder de lacunes (de zogenaamde *Leerstellen* of 'open plekken' om een literatuurwetenschappelijk vakbegrip te gebruiken) in de tekst zelf moet aanvullen. In de tweede regel staat kortweg *pandan*, niet meer dan een aanduiding voor de pandanus-boom. Aangezien de bladeren van deze boom voor matwerk gebruikt worden, leest Winstedt hier niet onlogisch *tikar pandan*, 'mat van pandanus-bladeren', maar we moeten ons wel realiseren dat deze toevoeging niet dwingend is.

Recentelijk heeft de Indonesisch-Duitse malaïcus Mohamad Agar Kalipke (29-31) een iets andere lezing voorgesteld. Hij leest de eerste regel als '*Het eendenei is van Sanggora*'. Het grote eendenei symboliseert volgens hem een grote persoonlijkheid, dat wil zeggen *Tuan Jana Khatib*. Dit ei komt van een andere plaats, en is met andere woorden vreemd. In de tweede regel staat volgens hem: '(Op de grond) liggende pandanus-bladeren werden overschreden.' Pandanus-bladeren kunnen doornig zijn en Kalipke meent dat het eendenei, dat immers gemakkelijk breekbaar is, in een val is geraakt en daardoor ten val is gekomen:

een vreemde is op vreemd gebied al snel in overtreding. De 'overschrijding' van lokale normen en gebruiken leidt uiteindelijk tot de doodstraf, zoals in versregels drie en vier wordt bericht.

Met alle respect voor de inventiviteit van Pijnappel, Winstedt en Kalipke blijft mijns inziens het oordeel van Pijnappel gelden dat hier veel "kunst en vliegwerk" nodig is. Het interpretatieproces is vaak omschreven als een cirkelgang, maar in dit voorbeeld bewegen de geleerden zich wel erg in een kringetje. Hooykaas (64) meende dat de schrijver van de *Sejarah Melayu* tot "de verstandigste mannen van zijn tijd" moet hebben behoord, iemand die telkens het ontstaan van een pantoen aan de opmerkelijke situatie van een zeker historisch ogenblik verbond. Rest dus de vraag, om een bekende one-liner van de voetbaltrainer Louis van Gaal te parafraseren: Waren de pantoendichters nou zo slim of zijn de malaïci nou zo dom? Hooykaas (66) stelt dat er pantoens zijn zonder verband tussen de beide regelparen, maar dat een goede pantoen dit verband wél heeft. De consequentie van deze stelling is dat dan aardig wat pantoens als slecht te beschouwen zouden zijn. Het debat over deze kwestie gaat nog steeds door, maar is min of meer in een welles-nietesdiscussie vastgelopen. 'Welles' beweerde bijvoorbeeld de Maleisische dichter Arena Wati in 1965. Een goede pantoen wordt volgens hem gekenmerkt door een voorafschaduwning in het eerste regelpaar die zowel de rijmklanken als ook de inhoudelijke betekenis van het tweede regelpaar aanduiden (Kalipke 41). Een dergelijke pantoen noemde hij een *pantun mulia* (edele pantoen). Arena Wati verkondigde dus niet veel anders dan Hooykaas. 'Nietes' beweerde daarentegen in 1997 de Indonesische dichter Sutardji Chalzoum Bachri, die nog maar eens de radicale opvatting van Van Ophuijsen herhaalde dat er geen inhoudelijk verband tussen het eerste en tweede regelpaar bestaat (Kalipke 53-55).

Het blijft natuurlijk een uitdaging om te proberen een gedicht te decoderen waarvoor voorgangers geen oplossing konden vinden. Ik was verrast door het volgende voorbeeld dat Willem Braasem (1918-1987) met zijn enigszins archaïserende vertaling eens heeft gegeven (12):

*Terang bulan di paya* - Maanlicht schijnt over moerassen,

*Anak gagak makan nasi* - Rijst eten doet een jonge kraai;

*Kalau tuan kurang percaya* - Hebt ge niet genoeg aan alleen mijn woorden,

*Belah dada melihat hati* - Splijt mij dan de borst om naar mijn hart te zien.

Braasem (12) stelt dan: "De meest voor de hand liggende vraag is nu uiteraard

wel, of er tussen de twee regelparen van een Pantun eigenlijk wel enig verband bedoeld is, of dat een slechts uit zinloze klinkklank bestaande eerste helft louter terwille van maat en rijm aan de in de twee laatste regels besloten, eigenlijke zin van het gedicht wordt vooropgesteld". Braasem beantwoordt deze vraag niet, maar suggereert dat er geen inhoudelijk verband tussen de twee regelparen aanwezig is.

Het is voor mij verbazingwekkend dat iemand als Braasem, die in Surabaya geboren was, zijn jeugd in Indonesië doorbracht, Indonesische letteren gestudeerd had en na de oorlog in Den Haag graag in Indische kringen verkeerde, hier niet een link legde met het bekende *Terang Bulan* dat het lijflied is van iedereen die iets met 'Indië' heeft. In Nederland hebben de Blue Diamonds, Wieteke van Dort, de Kilima Hawaiians, Rudi van Dalm, Anneke Grönloh en tal van anderen het vertolkt. Tegenwoordig biedt het internet de mogelijkheid via YouTube verschillende interpretaties van deze 'gouwe ouwe' op te roepen. Om duidelijk te maken hoe populair dit lied eens was, verwijs ik verder naar de begincène van de kaskraker Soldaat van Oranje, waarin de hoofdfiguur (Rutger Hauer) *Terang Bulan* zingt tijdens de vooroorlogse ontgroeningsceremonie in Leiden. Hij kan zijn versie niet afmaken, omdat de preses (Jeroen Krabbé) meent dat de 'feut' vals zingt en daarom een soepterrine op zijn hoofd stukslaat. Met voorbijgaan van onbeduidende varianten, luidt de tekst:

*Terang bulan, terang bulan di kali* - Maneschijn, maneschijn op het kanaal.

*Buaya timbul disangkalah mati* - Een krokodil komt boven, zogenaamd dood.

*Jangan percaya mulutnya lelaki* - Geloof niet wat een man zegt:

*Berani sumpah tapi takut mati* - Ook al durft hij te zweren, hij is bang te sterven.

Dit versje behandelt dezelfde thematiek als Braasems cryptische voorbeeld. De eerste regel roept een dubieuze situatie op: maanlicht schept misschien wel een romantische sfeer, maar alles is niet zo goed zichtbaar als in het volle daglicht, terwijl zowel het moeras als het kanaal verraderlijke plaatsen zijn waar men goed moet uitkijken om niet ten onder te gaan. In *Terang Bulan* gaat het in de tweede regel over een *buaya* (krokodil), maar in het Maleis is dit woord een overbekende metafoor voor een schurk, schoft, boef en meer speciaal een vrouwengek, rokkenjager (zie over deze metaforische toepassing Moeimam 24-26 en 55-56). Deze onverlaat probeert zijn ware aard te verbergen door zich anders voor te doen dan hij in werkelijkheid is. Hij stort goedgelovige vrouwen in het ongeluk. De kraai in Braasems voorbeeld heeft eveneens een slecht imago: een dief, beul van kleine vogeltjes en aaseter. Dat een kraaijong rijst eet, is ongeloofwaardig.

Samengevat: in het eerste regelpaar wordt een beeld opgeroepen van onbetrouwbare types uit een halfdonkere omgeving die met een gruwelijke ondergang van hun slachtoffers worden geassocieerd. In het tweede regelpaar van *Terang Bulan* is de conclusie duidelijk: wat uit de mond van een man komt, is gelogen. Hij zweert weliswaar eeuwige trouw, maar is helemaal niet van plan zich levenslang aan een vrouw te binden. In Braasems voorbeeld is de bekende symboliek aanleiding om juist het tegendeel te betonen. De mannelijke narrator vertelt een vrouwelijke toehoorder: "Ook al lijkt het niet zo, als je diep in mijn hart zou kunnen kijken, kun je weten dat mijn liefde oprecht gemeend is." Deze 'openhartoperatie' zal dan wel tot de dood van de spreker leiden en zo rijmt *hati* (hart) overdrachtelijk ook hier op *mati* (dood).

Het liedje *Terang Bulan* krijgt een extra lading als men weet dat het in de eerste helft van de twintigste eeuw op het repertoire van krontjongzangers stond die zelf als *buaya* bekend stonden (Keppy 142). Djajadiningrat (29) geeft het volgende voorbeeld van een krontjong-liedje in een mengeling van Maleis en Nederlands dat op grammofoon was opgenomen:

*Ik ga melantjong naar Pasar Gambir* - Ik ga uit naar Pasar Gambir.

*Sampe di Gambir membeli laksa* - Te Gambir koop ik laksa-soep.

*Ik ga krontjongan voor mijn plezier* - Ik ga krontjongen voor mijn plezier

*Boeat mengiboer hati jang soesa* - om afleiding voor mijn zorgen te vinden.

*Dari Semarang ke Soerabaja* - Van Semarang tot aan Surabaya

*Djaman sekarang banjak boeaja* - zijn er tegenwoordig vele 'krokodillen'.

*Main gitaar main mandolin* - Ze spelen gitaar en spelen mandoline.

*Zoetelief denger saja pantoenin* - Zoetelief, hoor mij pantoens maken.

*Toekang sepatoe dari Gang Chaulan* - Schoenmaker van Gang Chaulan:

*Boeka pintoe boeaja poelang* - open de deur, de 'krokodil' komt thuis.

*Door den regen zijn mijn kleeren nat*

*Wees niet verlegen je wordt toch mijn schat*

Dat de mededelingen over regen en nattigheid in het laatste couplet geen meteorologische waarnemingen zijn, maar associaties met liefdesavonturen oproepen, heb ik reeds besproken.

De Indische evergreens hebben vele versies en zo staat bijvoorbeeld op de LP 'Weerzien met Indië' van Wieteke van Dort het liedje *Ajoen ajoen*, waarin juist de man voor liefdesgevaren wordt gewaarschuwd (in ongewijzigde spelling):<sup>1</sup>

*Djangan mandi Kali Persapen*

*Kali Persapen banjak lintahnja  
Djangan kawin nona Persapen  
Noni Persapen banjak tingkahnja*

*Ajoen ajoen ajoen in die hoge klapperboom  
ajoen ajoen Masmira  
Djangan main gila.  
Ajoen ajoen ajoen in die hoge klapperboom  
Ajoen ajoen Masmira  
Djangan main gila*

*Ga niet baden daar in de kali  
En ga niet trouwen daar in Persapen  
Laat je raden m'n kleine Ali  
wanneer ik jou met raad van dienst wil zijn.*

*Ajoen ajoen etc.*

*Want een kaaiman zit in de kali  
En ook een kaaiman zit in Persapen.  
't Is je schoonma, m'n kleine Ali  
die er op loert dat jij getrouwd zal zijn.*

*Ajoen, ajoen etc.*

De eerste pantoen met de bloedzuiger (*lintah*) heb ik aan het begin van dit artikel al besproken. In *Ajoen ajoen* worden de metaforen met het ongedierte uit de kali voortgezet in de pantoen met de krokodil: een man op vrijersvoeten moet niet alleen uitkijken voor uitzuigers, maar ook nog eens voor een mannenverslinder in de gedaante van een eventuele schoonmoeder die op de loer ligt.

De karakterisering van pantoens als 'volkspoëzie' kan tot het misverstand leiden dat de beeldspraak vooral aan het alledaagse leven ontleend zou zijn. Er bestaan echter ook pantoens met literaire aanduidingen. In zijn reisimpressie van een bezoek aan Calcutta in 1810 heeft Ahmad Rijaluddin een humoristische episode opgenomen, waarin hij een dramatisch afscheid in de rosse buurt schildert tussen een matroos en een hoer. Beiden betuigen elkaar eeuwige liefde in een uitwisseling van pantoens. De 'trouwbelofte' is hier vermakelijk, omdat Ahmad Rijaluddin uiterst ongeloofwaardige protagonisten opvoert: een hoer leeft van

betaalde liefde, terwijl een matroos in ieder stadje een schatje heeft. De hoge literaire kwaliteit van de pantoens ironiseert de gehele situatie nog eens extra. Vanwege de dialoog in prachtige pantoens lijkt de dubbeltjeshoer opeens een geletterde concubine, terwijl de matroos ook niet van de straat schijnt te zijn. Als voorbeeld neem ik één pantoen die Ahmad in de mond van de hoer legt. Ik citeer uit de voortreffelijke editie van de Australische malaïcus Cyril Skinner (64-65) die ook een fraaie vertaling heeft geleverd:

*Kuda téji pandai bertéji* - Swift steed, steed so fleet

*Kuda kenaikan Seri Rama* - Lord Seri Rama's favourite mount;

*Abang mari kita berjanji* - come, my dearest, this vow repeat

*Maukah mia mati bersama* - and show, Sir, death's of small account.

Dit is een literair doordenkertje. Skinner (165-166) legt uit dat het ros in de beginregels waarschijnlijk naar het slotgedeelte van de *Rāmāyana* verwijst, maar maakt het verband binnen de pantoen niet verder duidelijk. Men moet echter weten dat aan het einde van het Rāma-epos niet alleen het 'paardoffer' voorkomt, maar ook dat Rāma's vrouw Sītā dan dient te zweren dat zij hem altijd trouw is gebleven. In de pantoen wordt deze indirecte toespeling op de gelofte van eeuwige trouw vervolgens in regels drie en vier direct verwoord.

Skinner vroeg zich af, of Ahmad Rijaluddin de pantoens zelf had gecomponeerd of dat hij bekende voorbeelden citeerde die nu niet meer overgeleverd zijn. In de standaardcollecties komen ze inderdaad niet voor, maar in een nog onuitgegeven handschrift in de British Library te Londen (India Office Library, Malay B. 3) vond ik er een paar terug. Helemaal verwonderlijk is deze vondst niet, want het betreffende handschrift is van de hand van Ibrâhîm, de jongere broer van Ahmad. De tekst heet 'Gedicht met een brief gestuurd naar een vrouw' (*Syair surat kirim kepada perempuan*) en staat vol pantoens met erudiete literaire toespelingen. De pantoen met de *Rāmāyana*-verwijzing is daarin met kleine wijzigingen als volgt opgenomen (folios 43 verso-44 recto):

*Ada seekor kuda téji* - Er was eens een vurige volbloed:

*Kuda kenaikan Seri Rama* - dit ros diende Zijne Hoogheid Rāma als rijpaard;

*Kakanda mari kita berjanji* - Liefste, laten wij elkaar trouw beloven, voorgoed:

*Maukah tuan mati bersama* - samen te sterven, ben ik je dat waard?

De pantoen is vooral het domein van de orale literatuur. Tot op heden worden er pantoen-wedstrijden gehouden waarbij de deelnemers beurtelings een pantoen ten beste geven. Vooral in Maleisië geldt het als goed gebruik om in toespraken

de nodige pantoens te verwerken. In de moderne schriftelijke literatuur van Indonesië is de pantoen als 'onmodern' bewust gemarginaliseerd. In de jaren twintig en dertig zien we wel moderne Indonesische gedichten die op pantoens geënt zijn, maar de grote namen vermijden deze vorm. Een uitzondering zijn Amir Hamzah (1911-1946) en Sanusi Pané (1905-1968) die juist graag bij de traditionele dichtkunst aanknopen. In de moderne Indonesische poëzie komen nog steeds gedichten voor die aan pantoens doen denken, maar hoofdzakelijk als *light verse*.

### *Het cyclische schakelgedicht pantoum*

Een bijzondere vorm van pantoen is de zogenaamde pantun berkait (ineengehaakte pantoen). Een bekend voorbeeld is opgenomen in de pantoenverzameling van Wilkinson en Winstedt (PM 199-202):

*Kupu-kupu terbang melintang* - Butterflies are flying athwart

*Terbang di laut di hujung karang* - Flying by the sea at the reef's end

*Hati di dalam menaruh bimbang* - I feel uneasy in my heart

*Dari dahulu sampai sekarang* - From days of yore to the present

*Terbang di laut di hujung karang* - Flying by the sea at the reef's end

*Burung nasar terbang ke Bandan* - Towards Bandan the vulture flies

*Dari dahulu sampai sekarang* - From days of yore to the present

*Banyak muda sudah kupandang* - I've seen many a youthful lass

*Burung nasar terbang ke Bandan* - Towards Bandan the vulture flies

*Bulunya lagi jatuh ke Patani* - At Patani its feathers fall

*Banyak muda sudah kupandang* - I've seen many a youthful lass

*Tiada sama mudaku ini* - But none compares to you at all

*Bulunya jatuh ke Patani* - At Patani its feathers fall

*Dua puluh anak merpati* - Twenty young pigeons there nestle

*Tiada sama mudaku ini* - But none compares to you at all

*Sungguh pandai membujuk hati* - Who, in soothing the heart, excels.

De 'ineengehaakte pantoen' is vooral in wedstrijden geliefd: regels twee en vier van wat de één zegt, dienen te worden overgenomen als een en drie door de ander; de regels twee en vier van de ander worden dan weer regels een en drie voor de eerste.

In de negentiende eeuw raakte de pantoen in Europese literaire kringen bekend.

De Duitse romantische dichter Adalbert von Chamisso (1781-1838) was de eerste Europeaan die in 1821 een soort 'ineengehaakte pantoen' vervaardigde met zijn gedicht *Die Korbflechterin* (Hilgers-Hesse 138):

*Ein Vogel singt und lockt die Braut,  
Dem Fische wird das Netz gestellt.  
Ein Mädchen fein, ein Mädchen traut,  
Ein rasches Mädchen mir gefällt.*

*Dem Fische wird das Netz gestellt,  
Es sengt die Fliege sich am Licht.  
Ein rasches Mädchen dir gefällt,  
Und du gefällst dem Mädchen nicht.*

In de loop der jaren ontwikkelde zich een nieuwe dichtvorm, pantoun of pantoum genaamd. Grote namen uit de Europese literatuur, zoals Victor Hugo en Charles Baudelaire, leverden indrukwekkende resultaten. De dichter James Brander Matthews (1852-1929) heeft de pantoum bij een Engelssprekend publiek bekend gemaakt. Zijn *En Route* wordt in de *Encyclopedia Americana* geciteerd om de pantoum te illustreren. De eerste drie kwatrijnen en de laatste zijn (Md. Salleh Yapaar 175):

*Here we are riding the rail,  
Gliding from out of the station  
Man though I am, I am pale,  
Certain of heat and vexation.*

*Gliding from out of the station,  
Out from the city we thrust,  
Certain of heat and vexation,  
Sure to be covered with dust.*

*Out from the city we thrust,  
Rattling we run o'er the bridges,  
Sure to be covered with dust  
Stung by a thousand midges*

*Ears are on edge at the rattle,  
Man though I am, I am pale,  
Sounds like the noise of a battle*



*Here we are riding the rail.*

De westerse adaptatie pantoum is afgeleid van de Maleise pantoen, maar heeft een afwijkende structuur. Een pantoum bestaat uit een onbepaald aantal kwatrijnen, waarbij de tweede en vierde regel van de eerste strofe terugkeren als eerste en derde regel in de volgende strofe. Een pantoum is cyclisch: de beginregel fungeert tevens als slotregel. Soms, zoals in het bovenstaande voorbeeld *En Route*, komt de derde regel van de beginstrofe terug als tweede regel in de eindstrofe. Het herhalingsaspect is dus nog sterker dan in het origineel. Volgens theoretici zouden er in een pantoum bovendien twee parallelle thematische perspectieven uitgewerkt moeten worden: de eerste twee regels van elk kwatrijn dienen meer beschrijvend te zijn, terwijl de laatste twee regels meer verinnerlijkt moeten zijn (zie het artikel van Paul J. Smith in deze bundel). Deze inhoudelijke eis reflecteert de poëtische opvatting over de tweedeling binnen de Maleise pantoens in toespeling (eerste regelpaar) en betekenis (tweede regelpaar), maar speelt in de praktijk van pantoums doorgaans geen rol.

In de contemporaine Britse literatuur laat Zadie Smith in haar roman *On Beauty* (2005) een personage genaamd Claire Malcolm optreden die aan de universiteit van Wellington als 'Downing Professor of Comparative Literature' doceert en als dichteres een zekere faam geniet. Deze verhaalfiguur heeft in de jaren zeventig een pantoum geschreven, getiteld *On Beauty*. Als zij het gedicht als lesstof wil fotokopiëren voor een college, ontspint zich een gesprek met de dekaan die het begrip pantoum niet kent (152):

*'I'm afraid you'll have to freshen my memory as to the precise nature of a pantoum... I'm rather rusty on my Old French verse forms...'*

*'It's Malay originally.'*

*'Malay!'*

*'It travelled. Victor Hugo did use it, but it's Malay originally. It's basically interlinked quatrains, usually rhyming a-b-a-b, and the second and fourth line of each stanza go on to be the first and third ... is that right? So long since I ... no, that's right - the first and third lines of the next stanza - mine's a broken pantoum, anyway. It's kind of hard to explain .... it's better just to look at one.'*

Zij laat hem dan haar pantoum *On Beauty* lezen en de dekaan weet niet goed hoe hij moet reageren. Uiteindelijk zegt hij dan maar "Beautiful" en de dichteres riposteert: "Oh, it's just old crap - but a useful illustration" (154). Zadie Smith geeft hiermee een literaire knipoog: de pantoum is namelijk eigenlijk van haar

echtgenoot Nick Laird; het betreffende gedicht is opgenomen in diens debuutalbum *To a Fault* (2005). De roman *On Beauty* is aan hem opgedragen ("For my dear Laird").

Vele pantoums kan men als rederijproducten kwalificeren: niet meer dan illustraties van een formele vormleer. Pantoums worden in het taalonderwijs graag gebruikt om leerlingen creatief met taal te leren omgaan. Op het internet zijn verschillende 'online poetry workshops' over pantoums te vinden (zie Md. Salleh Yapaar 182). Luchtige thema's zijn daarbij overheersend. In het Nederlands heeft 'de dichter van de zappgeneratie' Quirien van Haelen (geboren in 1981) een verhalend voorbeeld gemaakt met als titel *Mexico* (uit zijn debuut *Testosteron*, <http://www.quirien.com/>):

*'Nu zit ik bij de Mexicaanse grens'*  
*Ik schreeuwde het die dag van alle daken*  
*Een huis in Mexico dat was mijn wens*  
*Ik dacht dat niemand me nog iets kon maken*

*Ik schreeuwde het die dag van alle daken:*  
*'Het was een zéér geslaagde overval'*  
*Ik dacht dat niemand me nog iets kon maken*  
*Toen slipte ik, er klonk een doffe knal*

*Het was een zeer geslaagde overval*  
*De Texas State Police bleek stukken trager!*  
*Toen slipte ik, er klonk een doffe knal*  
*Viel ik in handen van een premiejager?*

*De Texas State Police bleek stukken trager!*  
*Toen ik mijn pick-up in een cactus reed*  
*Viel ik in handen van een premiejager*  
*Ik bood hem geld. Maar niks, hij lachte wreed*

*Toen ik mijn pick-up in een cactus reed...*  
*Ik sprak de rechter van mijn groot verlangen*  
*Ik bood hem geld. Maar niks, hij lachte wreed*  
*Ik kromp ineem en zag mezelf al hangen*

*Ik sprak de rechter van mijn groot verlangen*  
*Een huis in Mexico, dat was mijn wens*

*Ik kroop ineen en zag mezelf al hangen*

*Nu zit ik... bij de Mexicaanse grens*

Grote literatuur is Mexico niet, maar wel wordt in dit gedicht goed duidelijk dat de betekenis van regels bij herhaling kan veranderen, ook al blijven de woorden precies gelijk. Deze betekenisverandering komt tot stand door een andere interpunctie of een wijziging van de context.

In de Anglo-Amerikaanse academische wereld is *Pantoum for Chinese Women* van Shirley Geok-lin Lim een zeer bekend voorbeeld van een serieus gedicht:

*“At present, the phenomena of butchering,  
drowning and leaving to die female  
infants have been very serious.”*

*(The People’s Daily, Peking, March 3rd, 1983)*

*They say a child with two mouths is no good.  
In the slippery wet, a hollow space,  
Smooth, gumming, echoing wide for food.  
No wonder my man is not here at his place.*

*In the slippery wet, a hollow space,  
A slit narrowly sheathed within its hood.  
No wonder my man is not here at his place:  
He is digging for the dragon jar of soot.*

*The slit narrowly sheathed within its hood!  
His mother, squatting, coughs by the fire’s blaze  
While he digs for the dragon jar of soot.  
We had saved ashes for a hundred days.*

*His mother squatting, coughs by the fire’s blaze.  
The child kicks against me mewling like a flute.  
We had saved ashes for a hundred days.  
Knowing, if the time came, that we would,*

*The child kicks against me crying like a flute  
Through its two weak mouths. His mother prays  
Knowing when the time comes that we would,  
For broken clay is never set in glaze.*

*Through her two weak mouths his mother prays.  
She will not pluck the rooster nor serve its blood,  
For broken clay is never set in glaze:  
Women are made of river sand and wood.*

*She will not pluck the rooster nor serve its blood.  
My husband frowns, pretending in his haste  
Women are made of river sand and wood.  
Milk soaks the bedding. I cannot bear the waste.*

*My husband frowns, pretending in his haste.  
Oh clean the girl, dress her in ashy soot!  
Milk soaks our bedding, I cannot bear the waste.  
They say a child with two mouths is no good.*

Shirley Geok-lin Lim is van Chinese afkomst, geboren in 1944 te Malakka in Maleisië. Zij emigreerde in 1969 naar de USA en verwierf aldaar in 1973 haar doctorsgraad in de Engelse taal- en letterkunde. Momenteel is zij hoogleraar 'Engels en Vrouwenstudies' aan de University of California, Santa Barbara. Als creatief auteur en feministe wordt zij als een prominent vertegenwoordigster van de hedendaagse zogenaamde Aziatisch-Amerikaanse literatuur beschouwd. Het is niet verwonderlijk dat *Pantoum for Chinese Women* inmiddels een vast bestanddeel van Anglo-Amerikaanse literatuurcurricula is geworden. Het gedicht lijkt wel gemaakt te zijn om als collegestof te dienen om postkoloniale literair-theoretische begrippen als 'hybriditeit', 'diaspora' en 'culturele identiteit' aan de orde te stellen. Er valt genoeg te discussiëren, bijvoorbeeld:

*What observations can be made about the form of the Shirley Geok-lin Lim poem?  
What are the characteristics of a pantoum? Does the poem meet these criteria?  
Why or why not? How has the culture and ethnicity (...) influenced her work?  
What are the issues of major concern? Explore the feelings that evoked the  
strongest response from you. What were they and why were they so strong?*

(Aantal vragen voor de hoogste klassen van de Amerikaanse middelbare school in het kader van lessen in literatuur, <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/17106>.)

Gemakkelijke kost is het echter niet voor beginners: op het internet zijn er discussies te vinden over wat er nu eigenlijk bedoeld wordt. Een studente snapte de begin- en slotregel meteen al niet: *"I don't understand why it's saying "two*

*mouths”? Does that mean a girl-child? And what makes a girl have two mouths?”* Twee medestudenten lichtten haar in dat met een ‘kind met twee monden’ een meisje bedoeld moet zijn: *“two mouths = two moist hollow places”*. Het citaat uit de Chinese Volkskrant blijkt verhelderend te zijn voor de algehele thematiek betreffende het doden van meisjes bij de geboorte in China. Het herhalingselement is in dit gedicht niet te overzien, maar juist dit aspect blijkt voor verwarring te zorgen: *“I keep getting confused by the repeated lines; since they are in a different context every time, I cannot quite figure out how they go together”* (discussie te vinden op <http://laz-apenglish4.blogspot.com/2008/05/pantoum-for-chinese-women.html>, gedateerd 5 mei 2008). Een andere student op het gebied van de Anglistiek laat op zijn website blijken dat het volgen van meerdere colleges literatuurwetenschap vrucht heeft gedragen:

*The pantoum, with its insistent repetition of lines, can be an incredibly powerful form. It is best used, I believe, when it fully combines our recognition of the forward motion of life either with the cyclic nature of time or with a sense of being trapped in an enforced pattern. Too often poets use it merely to capture a sense of obsessive madness, giving up the forward thrust of the narrative, or include too much clever variation in the repeated lines, losing the power of this coiled pattern, which keeps pulling us backward as it is moving us forward.*

Voor gevorderden is het interessant te weten dat Shirley Geok-lin Lim zich niet zo eenvoudig in de postkoloniale categorie ‘Aziatisch-Amerikaanse literatuur’ laat plaatsen (Partridge 2007). In de suggestieve schoolvraag hoe de cultuur en ethniciteit van de dichteres haar werk beïnvloed hebben (*“How has the culture and ethnicity (...) influenced her work?”*), schemert het gewenste antwoord al door. Kan men echter essentialiserend stellen dat Lim voor de hybride dichtvorm pantoum heeft gekozen omdat zij uit Maleisië komt en een Amerikaanse ‘immigrantenschrijver’ is? En dient een gedicht over vrouwelijke foeticide in China noodzakelijkerwijs aan haar Chinese ethniciteit te worden toegeschreven? Waarom geen vraag over het feminisme als belangrijk aspect van haar dichterschap? De vraag naar de vorm van het gedicht (*“What observations can be made about the form of the Shirley Geok-lin Lim poem? What are the characteristics of a pantoum?”*) is zinvol. Zoals in een bekend inleidend werk in de algemene literatuurwetenschap wordt gesteld: *“Voor poëzie het meest karakteristiek is de extra betekenis die ontstaat op grond van de versvorm”* (Van Luxemburg, Bal en Weststeijn 236). Vorm en inhoud vormen in *Pantoum for*

*Chinese Women* een onafscheidelijke eenheid: de betekenis van het gedicht komt mede tot stand door de dichtvorm. Het repetitieve en cyclische karakter van de pantoum is bij uitstek geschikt om de zich voortdurend herhalende traditie van het doden van meisjes bij de geboorte in China te verwoorden. Maar ik val in herhaling: de kwintessens van de pantoen en pantoum is herhaling.

#### NOOT

1. Met dank aan Jef Jacobs die deze tekst onder mijn aandacht bracht.

#### LITERATUUR

Alle vermelde websites werden voor het laatst op 21 april 2009 door mij bezocht.

Bergen, H.C. van, *Het Vreemdelingen-Maleisch. De omgangstaal in Nederlandsch-Indië*, s.l.: s.n., 1938.

Bijleveld, Boelo Johannes, *Herhalingsfiguren in het Maleisch, Javaansch en Soendaasch. Een stilistische studie*, Groningen, Batavia: Wolters, 1943.

Braasem, W.A., *Pantuns*, Djakarta, Amsterdam, Surabaia: De moderne boekhandel Indonesië, 1950.

Collins, James en Blot, Richard, *Literacy and literacies. Text, power, and identity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Djajadiningrat, Hoesein, *De magische achtergrond van de Maleische pantoen*, Batavia: Kolff, 1933.

Harun Mat Piah, *Puisi Melayu tradisional. Satu pembicaraan genre dan fungsi*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1989.

Hilgers-Hesse, Irene, "Adalbert von Chamisso und das malaiische Pantun" in S. Udin (ed.), *Spectrum: Essays presented to Sutan Takdir Alisjahbana on his seventieth birthday*, Jakarta: Dian Rakyat, 1978, 134-138.

Hooykaas, C., *Over Maleise literatuur*, Leiden: Brill, 1947 [2e druk].

Kalipke, Mohamad Agar, *Das malaio-indonesische Pantun einschließlich des Pantuns der Sakai*, Hamburg: Abera, 2008.

Keppy, Peter, "Keroncong, concours and crooners. Home grown entertainment in early twentieth-century Batavia", in Peter Boomgaard, Dick Kooiman, Henk Schulte Nordholt (eds.), *Linking destinies. Trade, towns and kin in Asian history*, Leiden: KITLV Press, 2008, 141-157.

Luxenburg, Jan van, Bal, Mieke en Weststeijn, Willem G., *Inleiding in de literatuurwetenschap*, Muiderberg: Coutinho, 1992 [7e druk].

Mahdi, Waruno, *Malay words and Malay things. Lexical souvenirs from an exotic archipelago in German publications before 1700*, Wiesbaden: Harrassowitz

Verlag, 2007.

Md. Salleh Yapaar, "Malay-Western literary relations: Comparative perspectives on pantun and pantoum" in Asmah Haji Omar (ed.), *Malay images*, s.l.: Universiti Pendidikan Sultan Idris, 2005, 161-193.

Moeimam, Moeharti Soesani, *Van lexicologische modelvorming naar lexicografische praktijk. Een concept voor een receptief Nederlands-Indonesisch woordenboek*, Ridderkerk: Ridderprint, 1994 [Dissertatie Universiteit Leiden].

Ophuijsen, Ch.A. van, *Het Maleische volksdicht*, Leiden: Brill, 1904.

Partridge, Jeffrey F.L., *Beyond literary Chinatown*, Seattle: University of Washington Press, 2007.

Skinner, C., *Ahmad Rijaluddin's Hikayat Perintah Negeri Bengkulu*, Den Haag: Nijhoff, 1982.

Smith, Zadie, *On beauty*, London: Penguin Books, 2005.

Sweeney, Amin, *A full hearing. Orality and literacy in the Malay world*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1987.

Sweeney, Amin, *Malay word music. A celebration of oral creativity*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1994.

Sweeney, Amin, *Karya lengkap Abdullah bin Abdul Kadir Munsyi. Jilid 2: Puisi dan ceretera*, Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia; École française d'Extrême-Orient, 2006.

Wilkinson, R.J. en R.O. Winstedt, *Pantun Melayu*, Singapore: Malaya Publishing House, 1955 [2nd edition].

---

## **Ennui en herhaling bij Baudelaire**



Charles Pierre Baudelaire  
1821-1867

*Een stoet fantomen*

In een van zijn gedichten over Parijs vertelt Baudelaire hoe hij (of althans zijn dichterlijk ik-personage) een grijsaard ziet lopen, in lompen gekleed als een meelijwekkende bedelaar, maar met een verontrustende, boosaardige blik in de ogen: een “*méchanceté qui luisait dans ses yeux*”. Deze verschijning wordt gevolgd door zijn evenbeeld:

*Son pareil le suivait: barbe, œil, dos, bâton, loques,  
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,  
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques  
Marchaient du même pas vers un but inconnu.*

Tot zeven keer toe ziet de dichter de spookachtige grijsaard voorbijlopen, zoals hij huiverend, maar toch ook met een beetje zwarte humor, opmerkt:

*Car je comptai sept fois, de minute en minute,  
Ce sinistre vieillard qui se multipliait!*

Ontdaan wendt hij zich af van “*ce cortège infernal*”. Hij vlucht zijn huis in, doet zijn deur op slot, maar kan de spookverschijningen niet uit zijn gedachten bannen, aldus de slotregels van het gedicht:

*Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre  
Sans mats, sur une mer monstrueuse et sans bords.*



Dit gedicht, getiteld *Les sept vieillards*, geeft mooi aan hoe alomtegenwoordig de herhaling is: het inhoudelijke gegeven, namelijk de wonderbaarlijke zelfvermenigvuldiging van de grijsaard, wordt op het niveau van de vorm op vele manieren gesteund. Zo herhalen de termen “barbe, œil, dos, bâton, loques”, waarmee de tweede grijsaard beschreven wordt, woordelijk de termen uit de beschrijving van de eerste grijsaard. Er is verder herhaling van het woord *même* in een zelfde syntactische constructie (“du même enfer”, “du même pas”), gebruik van een zelfrepeterende uitdrukking als “de minute en minute”, herhaling van het woord *dansait*, en, in de slotregel, het voorzetsel *sans*.

Zelfs op het microniveau van de klanken is de herhaling voelbaar: zo valt in de slotregels de herhaling van de /s/ aan het begin van elke maat, en de genasaliseerde /a/ op – iets waarmee men bij een verzorgde voordracht van het gedicht rekening moet houden. Zoals we in het vervolg nog uitgebreid zullen zien, zijn bij een zelfreflexieve dichter als Baudelaire de veelvuldig voorkomende klankherhalingen – assonantie, alliteratie, binnenrijm – nooit arbitrair; altijd zijn zij bedoeld ter ondersteuning van de inhoud. Dat geldt natuurlijk in het algemeen voor elke grote dichter, maar des te meer voor Baudelaire. Hij bewonderde Edgar Poe, en vertaalde diens gedicht *The Raven* (1846 – *Le Corbeau*, 1859), alsmede diens *Philosophy of Composition* (1847) onder de titel *Genèse d’un poème* (1859). In deze tekst betoogde Poe dat elk element van *The Raven*, zelfs elke klank, overdacht is, want gebruikt ter ondersteuning van het hoofdthema: de raaf als boodschapper van de Dood. Lezen van Baudelaire impliceert daarom onophoudelijk het verband leggen tussen inhoud en vorm. Hoever men hierin kan gaan, bewijzen de vele tekstanalyses die men sinds de jaren zestig van de vorige eeuw gegeven heeft van Baudelaires dichtwerk, in het kielzog van de structuralisten Roman Jakobson en Claude Lévi-Strauss, die in hun analyse van Baudelaires gedicht *Les chats*, een controversieel voorbeeld gegeven hebben ter navolging of ter verwerping. Ter navolging omdat met Jakobsons begrip *poëtische functie* voor het eerst een algemeen-semiotische theorie aangeboden werd ter verklaring van klankherhaling als eigen aan poëtisch taalgebruik. Ter verwerping, omdat het te naarstig zoeken naar fonische herhalingen snel leidt tot veronachtzaming van de inhoudelijke effecten daarvan. Ook op het macroniveau van de context speelt de herhaling: de stoet van grijsaards hoort zelf weer thuis in een stoet van andere, fascinerende of afschuwwekkende wezens die de dichter tijdens zijn wandelingen in Parijs tegenkomt: een roodharig bedelaresje (*Une mendiante rousse*), een ten dode gedoemde zwaan (*Le cygne*), verschrompelde

oude vrouwtjes (*Les petites vieilles*), een Bruegheliaanse rij van blinden (*Les aveugles*), en een knappe voorbijgangster (*A une passante*). Zo ontstaat er een serie van zes gedichten, die alle een variatie op het thema van de ontmoeting vormen.

Herhaling blijkt een basisprincipe van het dichtwerk van Baudelaire te zijn, en dat hoop ik hier meer in het bijzonder aan te tonen voor zijn dichtbundel *Les fleurs du mal*, waaruit de boven geciteerde gedichten afkomstig zijn. Enkele malen zal daarbij een uitweiding, zoals boven mijn opmerkingen over Baudelaires vormgerichte esthetiek en de structuralistische poëziekritiek, noodzakelijk zijn voor een goed begrip van mijn betoog. Laten we in dit licht, alvorens tot een nadere bespreking van het herhalingsprincipe bij Baudelaire over te gaan, beginnen met een korte uitweiding over de bundel in zijn algemeenheid en zijn plaats in de literair-historische context.

### *Een existentiële zoektocht*

*Les fleurs du mal*, gepubliceerd in 1857, staat op het kruispunt van drie stromingen. Ten eerste de romantiek, aangezwengeld door de dichters Lamartine en Victor Hugo, met als sleutelfiguur de *poète maudit*, de maatschappelijke randfiguur, geboren in het teken van Saturnus. De tweede stroming is de sterk vormgerichte *l'art pour l'art*-beweging, met dichters als Gautier (aan wie de bundel *Les fleurs du mal* opgedragen is), Banville en Leconte de Lisle. En ten derde het beginnend symbolisme, dat men vaak illustreert aan de hand van Baudelaires gedicht *Correspondances*, en waaruit later Rimbaud, Verlaine en Mallarmé zouden voortkomen. Het is een bundel van 126 gedichten - een aantal dat van editie tot editie sterk zou fluctueren. De Nederlandse vertaler Peter Verstegen (zie de bibliografische noot aan het einde van dit artikel) geeft zelfs in totaal 153 gedichten in vertaling. De hoofdreden van deze schommelingen in aantal ligt in een geruchtmakend proces, waardoor Baudelaire gedwongen werd een aantal aanstootgevende gedichten te verwijderen of te vervangen en weer andere gedichten toe te voegen. De gedichten verschillen in lengte en genre, variërend van sonnetten tot lange gedichten van meer dan honderd versregels.

De gedichten zijn gegroepeerd in zes cycli, die stuk voor stuk etappes zijn in een existentiële zoektocht van de dichter. In de eerste, veruit de langste cyclus, *Spleen et Idéal*, wordt de heen-en-weerslingering van de dichter beschreven: tussen de schoonheid van het Ideaal (de beeldende kunst, de poëzie, het vrouwelijk lichaam...), en de sombere melancholie, die in die tijd werd aangeduid

met de oorspronkelijk Griekse term *spleen* voor de milt, het orgaan waarin volgens de oeroude humorenleer de zwarte gal geproduceerd werd. De tweede cyclus *Tableaux parisiens*, waaruit de bovenvermelde gedichten afkomstig zijn, beschrijft de verlokkingen en de gevaren van de moderne grootstad Parijs. Baudelaire is hierin absoluut vernieuwend: vanaf *Les fleurs du mal* en zijn bundel prozagedichten *Le spleen de Paris* zou de stad een hoofdthema worden in de wereldliteratuur. In *Le vin* vlucht de dichter in een van zijn paradisiastische – een ander artificieel middel, de hasjiesj, wordt in *Les fleurs du mal* slechts aangestipt, maar komt in andere werken van Baudelaire uitvoerig terug. De vierde cyclus, die de titel van de bundel herhaalt, *Fleurs du mal* (zonder het lidwoord “les”), werd in de tijd van verschijnen beschouwd als de meest aanstootgevende sectie. Hierin heeft de censuur dan ook het meest huisgehouden. Twee gedichten over lesbische liefde en één over een succubus moesten van de rechter verwijderd worden; andere gedichten, van morbide aard, met ondermeer suggesties van necrofilie, mochten blijven staan. De vijfde cyclus, *Révolte*, bestaat uit drie lange gedichten, waarin Baudelaire afrekent met God; hij geeft Petrus gelijk Christus te hebben verloochend (“Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait!”), hij kiest partij voor Kaïn tegen Abel, en besluit de cyclus met een litanie gericht aan Satan. Het is, gezien het voorafgaande, niet verwonderlijk dat de laatste cyclus *La mort* getiteld is. Na een aantal vormen van de dood bij anderen besproken te hebben, spitst hij het onderwerp toe op zichzelf: hij verhaalt in het slotgedicht *Le voyage* hoe hij zich inscheept op het schip van de Dood:

*Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l’ancre!  
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!*

Het begrip ‘ennui’ is cruciaal voor ons onderwerp, omdat het de meest fundamentele vorm van herhaling impliceert, die aan alle cycli van de bundel ten grondslag ligt, en waarvan de basis gelegd wordt in *Au lecteur*, het openingsgedicht van de bundel. Laten we dit openingsgedicht vanuit dit perspectief nader bekijken.

### *Ennui en herhaling*

*Au lecteur* begint met een opsomming van ondeugden die de toon zet voor de rest van de tekst:

*La sottise, l’erreur, le péché, la lésine,*

*Occupent nos esprits et travaillent nos corps [...].*

Vanuit stilistisch perspectief kondigen deze openingsregels twee bij Baudelaire veelvoorkomende stijlfiguren aan. Ten eerste de allegorie, die veelal bewust archaisch aandoet: net zoals in de Middeleeuwen worden de zonden voorgesteld als monsterlijke personificaties. En ten tweede de opsomming. Deze laatste stijlfiguur kan gezien worden als een vorm van herhaling, omdat alle opgesomde onderdelen een of meer betekenselementen gemeen hebben of beter gezegd, herhalen. Hier is dit het element 'ondeugd'. Opsommingen zijn daarom vaak, zoals ook in dit voorbeeld, min of meer pleonastisch.

Beide stijlfiguren worden in dit gedicht uitentreuren en in combinatie met elkaar gebruikt, zoals blijkt uit de laatste drie strofen van het gedicht:

*Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,  
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,  
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,  
Dans la ménagerie infâme de nos vices,*

*Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!  
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,  
Il ferait volontiers de la terre un débris  
Et dans un bâillement avalerait le monde;*

*C'est l'Ennui! L'œil chargé d'un pleur involontaire,  
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.  
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,  
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!*

In de eerste strofe van dit citaat worden eerst de dierlijke personificaties van 'onze zonden' opgesomd - een opsomming die dichtertlijk effectief werkt, maar vanuit semantisch oogpunt puur pleonastisch is. Daarna worden ze samengevat als "monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants", waarin de klankherhaling (de genasaliseerde /a/, en vooral de /r/, die uitnodigt tot een rollende dictie) een klanknabootsend effect hebben: het geluid van de monsters wordt door de klankherhaling weergegeven. Een vergelijkbaar effect is overigens ook te zien in de versregel "Et dans un bâillement avalerait le monde". In een expressieve voordracht (zoals die van Serge Reggiani in zijn album *Poètes I*, 1973) zal de eerste lettergreep van "bâillement" (geeuw) extra lang aangehouden

worden, zodat de actie van het geeuwen in de dictie terug te horen is. Aldus wordt de open /a/ van “bâillement” voortgezet in de twee open /a/’s van het werkwoord “avaleraït” (zou verzwelgen). Pas in de laatste strofe is het duidelijk waarom voor het woord “bâillement” gekozen is: de allesverzwelgende geeuw wordt namelijk veroorzaakt door de “l’Ennui”, die door het enjambement, de vooropplaatsing in de strofe en door de pauze tussen “Ennui!” en “L’œil” extra nadruk krijgt.

Het geeuwen zou doen vermoeden dat deze “Ennui” alleen maar ‘verveling’ betekent, maar volgens de Nederlandse vertaler Peter Verstegen moet men bij dit woord ook denken aan de ruimere en meer ingrijpende betekenis van ‘onlust’, verwant aan de begrippen melancholie en spleen. In al deze betekenissen wordt herhaling geïmpliceerd: immers de *ennui* vindt zijn oorzaak in de eentonigheid van het bestaan; het leven brengt telkens weer dezelfde treurigheid voort, waaraan de dichter probeert te ontsnappen. Hiermee is de drijvende kracht van de hele bundel samengevat: de bundel verhaalt de vlucht van de dichter voor de *ennui* – een vlucht die, zoals we gezien hebben, uitloopt in *Le voyage*, de reis met de Dood.

Uit dit laatste gedicht nog de volgende regels, die de *ennui* vergelijken met een woestijn, en waarin het traditioneel positieve beeld van de oase doorkruist wordt door een paradox: de oase is een “oasis d’horreur”:

*Le monde, monotone et petit, aujourd’hui,  
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:  
Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui!*

Deze regels benadrukken nog eens het repetitieve karakter van de *ennui* (“monotone”, “aujourd’hui, hier, demain, toujours”), en zij doen dit in vele vormen van herhaling, ondermeer door gebruik van het woord *monotone*. In tegenstelling tot het Nederlandse eentonig is het Franse woord *monotone* op zich al klankherhalend: drie /o/’s, twee maal in de combinatie /on/, en tweemaal in de combinatie van een nasaal (/m/ of /n/) gevolgd door /o/. Deze klankherhaling wordt nog eens benadrukt door de klankovereenkomst met het voorafgaande woord “monde”. “Aujourd’hui, hier, demain” zijn pleonastisch, want de dichter had kunnen volstaan met het woord “toujours”.

In de zin “Le monde [...] nous fait voir notre image”, ten slotte, doet zich een verschijnsel voor dat frequent bij Baudelaire voorkomt, en dat ook als een vorm van herhaling beschouwd kan worden, namelijk de weerspiegeling of

verdubbeling: de dichter ziet zichzelf gespiegeld in een ander, of in iets anders, in dit geval de wereld. Het meest sprekende voorbeeld van deze vorm van herhaling vinden we alweer in de bovengeciteerde regels uit het openingsgedicht *Au lecteur*. Hierin wordt het neutrale “nous” in bijvoorbeeld “nos esprits et [...] nos corps”, dat staat voor de dichter of voor de mens in het algemeen, plots gespecificeerd en opgesplitst in een “je” (de dichter) en een “tu” (de lezer): “Tu le connais, lecteur”. De direct aangesproken lezer wordt niet alleen betrokken bij, maar zelfs medeplichtig gemaakt aan de ondeugden van de dichter. De lezer wordt een spiegel van de dichter, en andersom (zelfherkenning in de dichter is, aldus Baudelaire, een belangrijke reden dat de lezer leest) – hetgeen geponeerd wordt in de alweer repetitieve slotregel: “— mon semblable, — mon frère!”.

Zoals we zagen, kondigt het openingsgedicht vele vormen van herhaling aan, die in *Les fleurs du mal* op micro- en macroniveau en zowel inhoudelijk als vormelijk, een rol spelen. In de komende paragrafen zullen wij eerst ingaan op de herhalingsthematiek van de verdubbeling, en vervolgens enkele gedichten bespreken die niet alleen, zoals *Les sept vieillards*, de herhaling als hoofdthema hebben, maar ook als dichtvorm, namelijk *Harmonie du soir* en *Les litanies de Satan*.



De eerste druk van Les Fleurs du mal met aantekeningen van de auteur

*Verdubbeling en reeksvorming*

Er komen in de bundel vele momenten voor van zelfverdubbeling. Allereerst in algemene zin: zo is er het sonnet *L'homme et la mer*, waarin de mens zich gespiegeld ziet in de zee:

*Homme libre, toujours tu chériras la mer!  
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme  
Dans le déroulement infini de sa lame,  
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.*

Deze spiegeling is in eerste instantie positief, zoals blijkt uit de woorden “libre” en “chériras” in het openingsvers van het gedicht. Dit blijkt ook uit de reguliere maatgeving van de derde versregel. Volgens de regels van de Franse versificatie gaat het hier om een klassieke alexandrijn, verdeeld in twee helften van zes lettergrepen (hemistiches genoemd), beide weer onderverdeeld in twee maten van drie lettergrepen, zodat er een volstrekt regelmatig patroon verschijnt: 3 + 3 / 3 + 3. Ook hier is de vorm gemotiveerd door de inhoud: de vier gelijke maten reflecteren de regelmatige golfslag van de zee. Dit effect van regelmaat wordt vooral versterkt door de meer onregelmatige maatgeving van de omringende alexandrijnen.

In tweede instantie echter is de spiegeling ook negatief: de menselijke geest is even diep verbitterd als de zee. Erger nog: mens en zee zijn weliswaar ‘broeders’, maar sinds onheuglijke tijden vooral ook aartsvijanden:

*Et cependant voilà des siècles innombrables  
Que vous vous combattez sans pitié ni remords,  
Tellement vous aimez le carnage et la mort,  
Ô lutteurs éternels, ô frères implacables!*

Bij de meeste verdubbelingen in *Les fleurs du mal* gaat het om gevallen waarin de dichter zich herkent of zich projecteert in de Ander. Soms is die Ander een dier, zoals in het beroemde sonnet over de albatros, symbool van vrijheid, die door de scheepslieden gevangen is en belachelijk gemaakt wordt. Of de zwaan, het traditionele symbool van schoonheid en poëzie, die de dichter in zijn *Tableaux parisiens* onhandig rond ziet stappen ergens in de Parijse Hallen, ver van zijn natuurlijke leefomgeving. Beide vogels reflecteren het isolement van de dichter, onbegrepen en bespot. Of een kat: de dichter verliest zich in het oog van een kat, maar het is in het begin onduidelijk of het gaat om een echte of verbeelde kat:

*Dans ma cervelle se promène,  
Ainsi qu'en son appartement,  
Un beau chat, fort, doux et charmant.*

Pas later in het gedicht blijkt dat het handelt om de weerspiegeling van een echte kat in de geest van de dichter. Deze kat is zo indringend aanwezig dat hij als door toverij ("Peut-être est-il fée, est-il dieu?") bezit neemt van de geest van de dichter. Dat gaat zo ver, dat als de dichter zijn ogen neerslaat voor de indringende blik van het dier, en zijn blik naar binnen keert, hij vanuit zijn geest de priemende kattenogen op zich gericht blijft zien:

*Quand mes yeux, vers ce chat que j'aime  
Tirés comme par un aimant,  
Se retournent docilement  
Et que je regarde en moi-même,*

*Je vois avec étonnement  
Le feu de ses prunelles pâles,  
Clairs fanaux, vivantes opales  
Qui me contemplant fixement.*

Maar meestal gaat het om mensen die hij ontmoet in de straten van Parijs. Deze ontmoetingen kunnen vluchtige momenten van mededogen en verliefdheid zijn, zoals in het geval van een bedelares, een zigeunermeisje of een elegante vrouw in rouw. Hier wordt de aandacht gefocaliseerd op één persoon, die een emanatie is van het Ideaal. Maar veel interessanter voor mijn betoog zijn de ontmoetingen die verbonden zijn met het spleen van de dichter, en die meer unheimlich van karakter zijn: zoals de stoet zeven boosaardige grijsaards en de rij blinden die boven reeds besproken zijn. Opvallend is dat het Ideaal zich meestal presenteert als individuele, opzichzelfstaande gevallen, terwijl het Unheimliche zich vaak voordoet als een stoet, die doet denken aan een middeleeuwse *danse macabre*. Deze neiging tot stoetvorming is reeds voelbaar in de opsomming van gepersonifieerde ondeugden in het gedicht *Au lecteur*.

Echter, niet elke stoet bij Baudelaire heeft een negatieve connotatie. Positieve reeks- of stoetvorming speelt een rol in het lange gedicht *Les Phares*, dat een belangrijke plaats inneemt in het *Idéal*-gedeelte van de sectie *Spleen et Idéal*. In dit gedicht worden in acht strofen acht schilders behandeld: Rubens, Da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, de minder bekende Pierre Puget, Watteau, Goya en



Delacroix. Elke strofe, behalve de strofe gewijd aan Puget, begint met de naam van de schilder, gevolgd door een associatieve, op synesthesie berustende typering, die dient om op poëtische wijze het specifieke van de schilder te vatten. Achterliggend is hier de idee, ook geformuleerd in Baudelaires kunstkritiek, dat de dichter beter dan de criticus in staat is de essentie van een kunstwerk te doorgronden en te verwoorden. Laten we als voorbeelden de eerste en de derde strofen citeren, die aan respectievelijk Rubens en Rembrandt gewijd zijn.

### *Les phares*

*Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,  
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,  
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,  
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer;  
[...]*

*Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,  
Et d'un grand crucifix décoré seulement,  
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,  
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement;*

De niet-dichterlijke kunstkritiek zal zich inderdaad afvragen waarom Rubens met een “fleuve d'oubli” geassocieerd wordt, en Rembrandt met een “triste hôpital”, en waarom er in de strofe gewijd aan Delacroix sprake is van sparrenbomen, die in zijn oeuvre helemaal niet voorkomen.

We zien hier dus dat vormherhaling (om precies te zijn via de anaforische vooropplaatsing van de schildersnaam) het opsommende en seriële karakter van het gedicht benadrukt. De schilders vormen een lange rij van lichtbakens in een eeuwigdurende duisternis. Het repetitieve karakter wordt ook aan het eind van het gedicht onderstreept met vele gevallen van vormherhaling op microniveau. Ik citeer hier de laatste drie strofen van het gedicht.

*Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,  
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,  
Sont un écho redit par mille labyrinthes;  
C'est pour les cœurs mortels un divin opium!*

*C'est un cri répété par mille sentinelles,  
Un ordre renvoyé par mille porte-voix;*

*C'est un phare allumé sur mille citadelles,  
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!*

*Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage  
Que nous puissions donner de notre dignité  
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge  
Et vient mourir au bord de votre éternité!*

Herhaling is hier alomtegenwoordig. Het begint met de opsomming in de twee beginregels van het citaat. Deze opsomming wordt ondersteund door het zevenmaal herhaalde “ces”, dat daarna geëchood wordt door het viermaal herhaalde “c'est” (dat in het Frans op dezelfde wijze uitgesproken wordt als “ces”). Het woord “écho”, gebruikt in de derde regel, impliceert klankherhaling, en hetzelfde kan gezegd worden van participia als “redit”, “répété” en “renvoyé”, waarvan het gebruik pleonastisch is, want zij herhalen drie keer dat er herhaald wordt. Het woord “mille” herhaalt zich vier keer. Het gedicht eindigt in het gecompliceerde beeld van een ‘gloeiende snik’ (een paradoxale verbinding van de elementen water en vuur). De dichter vergelijkt deze snik met een golf, waarvan de beweging en het geluid weergegeven worden via (klank)herhaling (“qui roule d'âge en âge”), en die uiteindelijk doodloopt op het strand van Gods oneindigheid.

*Harmonie du soir*

Het meest verregaande voorbeeld van herhaling bij Baudelaire is het gedicht *Harmonie du soir*.

*Harmonie du soir*

*Voici venir les temps où vibrant sur sa tige  
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;  
Valse mélancolique et langoureux vertige!*

*Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;  
Valse mélancolique et langoureux vertige!  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.*

*Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,  
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!*

*Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.*

*Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,  
Du passé lumineux recueille tout vestige!  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...  
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!*

Baudelaire heeft bij het schrijven van dit gedicht gekozen voor het genre van de Maleise *pantoen*, een genre waarvan de letterlijke en regelmatige herhaling van versregels het voornaamste kenmerk is. Om precies te zijn: van elk van de kwatrijnen waaruit het gedicht bestaat, worden de tweede en de vierde versregel in respectievelijk de eerste en de derde versregel van het volgende kwatrijn herhaald. Baudelaire was overigens niet de eerste die dit genre beoefende in de Franse poëzie. Victor Hugo introduceerde dit genre in zijn bundel *Les orientales* (1829) - een belangrijke bundel, omdat daarin voor het eerst de romantische poëzie experimenteerde met Oosterse thema's en dichtvormen. De *pantoum* (ik gebruik hier en in het vervolg de verwesterde schrijfwijze van de term) werd daarna beoefend door enkele eigentijdse dichters, die in hun *l'art pour l'art*-opvattingen dicht bij Baudelaire stonden, namelijk Banville en Leconte de Lisle. Voor een bespreking van de mondiale verspreiding van het genre verwijs ik naar het artikel van Edwin Wieringa in deze reeks.

Nu is het binnen de Franse poëziekritiek niet alleen gebruikelijk om te beklemtonen dat het gedicht een pantoum is, maar ook dat het geen pantoum is. Illustratief voor dit laatste is het nuttige, maar knorrige artikel dat de Franse versie van Wikipédia wijdt aan het genre: hierin wordt Baudelaires gedicht afgedaan als "un faux pantoum, car très irrégulier" (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Pantoum>; consultatie 8 september 2010). Inderdaad, Baudelaire, die zijn gedicht overigens nooit als een pantoum betiteld heeft, wijkt in een aantal vormelijke aspecten af van het traditionele genre: het rijmschema abba (omarmend rijm) komt in de plaats van het gebruikelijke kruisrijm (abab); de alexandrijn vervangt de kortere versvorm van (meestal) acht lettergrepen; en de slotregel van het gedicht verschilt van de beginregel (beide regels zouden volgens de traditie identiek moeten zijn). Er is, aldus het Wikipédia-artikel, ook een inhoudelijk verschilpunt: Baudelaire werkt slecht één thematisch perspectief uit, terwijl traditioneel er twee parallelle thematische perspectieven uitgewerkt (zouden moeten) worden: meer algemeen beschrijvend in de eerste twee regels

van elk kwatrijn, meer verinnerlijkt in de laatste twee regels daarvan. En ten slotte, maar dat stelt het Wikipédia-artikel niet expliciet: de verzen zouden geen opzichzelfstaande, geïsoleerde zinnen moeten zijn, maar syntactisch meer met elkaar verbonden moeten worden. Baudelaire blijkt dat slechts in zijn laatste strofe te doen.

Wat onbeantwoord blijft is de vraag *waarom* Baudelaire van het oorspronkelijke genre is afgeweken. Een (gedeeltelijk) antwoord op deze vraag kan gezocht worden in de sfeer die het gedicht beoogt op te roepen: een zwoele, wervelende dans (“Ça danse”, schreef Baudelaire in de kantlijn van zijn gedicht), die uitloopt op een mystieke extase, die veeleer katholiek dan oriëntaals geïnspireerd is. Dit eenduidige thematische perspectief wordt geschraagd door herhalingsvormen die in de oorspronkelijke pantoem niet gebruikelijk zijn. Zo is er allereerst de dwang die de dichter zich oplegt bij het rijm: het hele gedicht is opgebouwd uit twee rijmen: een mannelijk (-*oir*) en een vrouwelijk (-*ige*). Het gebruik van de alexandrijn geeft de dichter extra mogelijkheden tot effect. Opvallend is dat in het gedicht geen enkele alexandrijn een volkomen regelmatige en eenduidige maatverdeling heeft – maten van één lettergreep komen zelfs twee keer voor, en geven beweging aan het geheel van het vers: “Valse mélancolique et langoureux vertige” (1 + 5 // 3 + 3), of accentueren een belangrijk woord: “Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!” (4 + 2 // 1 + 5). Uitzondering hierop vormt regel 12, herhaald in regel 15: “Le soleil s’est noyé dans son sang qui se fige”, die volkomen regelmatig is: 3 + 3 // 3 + 3. Dit zijn precies de versregels waarin de dansende beweging tot stilstand komt.

Een ander effect dat de alexandrijn mogelijk maakt, is (klank)herhaling tussen de beide hemistiches van het vers. In regel 4 (herhaald in 7) staan de beide hemistiches chiastisch (d.w.z. in kruisstelling) tegenover elkaar: “valse” is gerelateerd aan “vertige”, en “mélancolique” is verbonden met “langoureux”. Deze kruisstelling wordt nog eens onderstreept door de alliteratie “valse” en “vertige”, en door de klankovereenkomst tussen “mélancolique” en “langoureux”. We hebben in dit gedicht dus te maken met allerlei gevallen van klankherhaling, die semantische herhalingen bevestigen. Het gedicht leent zich daarom uitstekend tot een structuralistische analyse à la Jakobson en Lévi-Strauss, en het verwondert me enigszins dat men dat, voor zover ik weet, nog niet gedaan heeft.

Laten we vanuit deze micro-optiek dit gedicht nog eens nader bekijken. De beginregel “Voici venir les temps...” heeft een bijbelse connotatie, alhoewel ik

deze precieze formule niet heb kunnen terugvinden in de Franse vertalingen van de Psalmen of de Apocalyps die ik tot mijn beschikking heb. Wel wordt deze regel gebruikt in een liturgische zang uit de katholieke mis, en dat strookt natuurlijk heel goed met de woorden in het rijm: “encensoir”, “reposoir”, “ostensoir”. Daar kom ik straks nog op terug. Opvallend in de beginformule is de alliteratie van de /v/, die terugkomt in een aantal woorden. De /v/ is fonetisch gezien een stemhebbende fricatief: in tegenstelling tot bijvoorbeeld de stemloze /f/ of /s/ (die overigens ook een rol spelen in het gedicht), brengt het iets (namelijk de stembanden) in trilling, en vandaar dat deze medeklinker heel goed gebruikt kan worden om het woord “vibrant” uit te drukken. Dit woord heeft verder een genasaliseerde /a/, die weer in verband te brengen is met woorden als “temps”, “encensoir”, en natuurlijk de bovengesignaleerde woorden “mélancolique” en langoureux. Deze voorbeelden geven aan hoe de klankrijkdom van dit gedicht geanalyseerd kan worden. Een dergelijke analyse heeft niets arbitrairs (zoals men Jakobson en Lévi-Strauss wel verweten heeft), zolang zij iets zegt over de betekenisopbouw van het gedicht. Dat ziet men bijvoorbeeld ook in de regel “Le soleil s’est noyé dans son sang qui se fige”, waar, naast de regelmatige maatverdeling, ook de alliteratie op /s/ expressief is. De /s/ suggereert het sissende geluid van door water gedooft vuur.

Bijzonder is de rijmende reeks “encensoir”, “reposoir”, “ostensoir”, waarvan de eerste twee worden herhaald. Het gaat hier niet om rijmdwang of om poëtische redundantie. Met deze herhaling wordt een climax opgebouwd: “encensoir” is een wierookvat, “reposoir” een rustaltaar en “ostensoir” een monstrans waarin de heilige hostie wordt getoond. De monstrans heeft de vorm van een zon, en het woord wordt dan ook door de beschrijving van de ondergaande zon (regels 12 en 15) ingeleid. Van “encensoir” naar “ostensoir” hebben we dus te maken met een oplopende climax van heiligheid. Dit brengt ons op de pointe van het gedicht: net zoals bij de slotregel van *Au lecteur* introduceert de laatste versregel “Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir” opeens een verdubbeling: een ik en een jij. Plotseling verandert het gedicht van karakter: van een poëtische weergave van een min of meer religieuze extase verandert het gedicht in een soort liefdesherinnering. De geliefde Ander, die verder niet gespecificeerd is, wordt met een monstrans vergeleken. Dit moet door vrome katholieke lezers uit die tijd als blasfemisch zijn ervaren.

Deze pointe maakt duidelijk waarom Baudelaire ook hier van het traditionele stramien van de pantoem afgeweken is. Immers, met de verplichte herhaling van

de eerste versregel in de laatste zou de choquerende pointe niet mogelijk zijn. De herhaling bij Baudelaire dient in vele gevallen om een lezersverwachting te creëren, die dan plotseling doorkruist wordt. Op dit procedé van doorkruiste verwachting zullen wij in onze conclusie nog terugkomen.

### *Herhaling en revolte*

In *Révolte*, de voorlaatste sectie van de bundel, staat de herhaling in dienst van de opstand tegen God. Dit is met name het geval in het gedicht *Abel et Caïn*, waarin, volgens de romantische traditie, Abel en Kaïn tegenover elkaar gezet worden. De voorkeur van de romantische *poète maudit* gaat uit naar Kaïn, met wie hij zich verwant voelt. Het gedicht bestaat uit twee delen, waarvan het eerste aldus begint:

#### *Abel et Caïn*

*Race d'Abel, dors, bois et mange;  
Dieu te sourit complaisamment.*

*Race de Caïn, dans la fange  
Rampe et meurs misérablement.*

En dit gaat zo tien strofen, of beter vijf paren van twee strofen verder: telkens weer wordt via de anaforische vooropplaatsing van de apostrof "Race d'Abel" - "Race de Caïn" het geluk van Abel geplaatst boven het ongeluk van Kaïn. Echter, in de vier strofen van het tweede deel worden de zaken omgedraaid. De dichter roept Kaïn op zijn "besogne" af te maken, de hemel te bestormen en God te onttronen:

*Ah! race d'Abel, ta charogne  
Engraissera le sol fumant!*

*Race de Caïn, ta besogne  
N'est pas faite suffisamment;*

*Race d'Abel, voici ta honte:  
Le fer est vaincu par l'épieu!*

*Race de Caïn, au ciel monte,  
Et sur la terre jette Dieu!*

Het herhalingsprincipe is ook van belang in een ander *Révolte*-gedicht, namelijk *Litanies de Satan*. Dit gedicht perverteert het repeterende genre van de rooms-katholieke litanie. In plaats van God, Maria of een heilige richt de dichter-priester zich tot Satan in een lange serie van lofprijzingen, die telkens onderbroken wordt door de 'gelovigen' met een persiflage van de stokregels "Bid voor ons" en "Heer, ontferm u over ons".

### *Les Litanies de Satan*

*Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges,  
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!*

*Ô Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort  
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!*

Evenals bij de roomse litanie, eindigt deze tekst met een gebed, met daarin de bekende formules: "Gloire et louange à toi [...], dans les hauteurs / Du Ciel [...]"; "Fais que mon âme un jour [...] / Près de toi se repose [...]" - niet ter aanbidding van God maar van de duivel.

### *Conclusie*

Herhaling is overal in *Les fleurs du mal* aanwezig, op alle niveaus, van klank tot dichtvorm, en kan vele doelen dienen: zij kan emanaties van het "Idéal" (*Les Phares*) weergeven, of obsessies, die voortkomen uit de spleen (*Les sept vieillards*), religieuze extase (*Harmonie du soir*) of blasfemie (*Litanies de Satan*). In het openingsgedicht *Au lecteur* is de herhaling (de opsomming van gedrochtelijke zonden) een instrument dat dient om een climax op te bouwen, die uitloopt op het begrip *ennui*, dat zelf weer een herhaling impliceert, namelijk de monotonie van het bestaan. In zekere zin worden in alle secties van de bundel middelen aangereikt om deze monotonie te doorbreken. Zonder succes: de bundel eindigt in een anticlimax, met *La mort*. Pas in het laatste gedicht, *Le voyage*, weet de dichter aan de *ennui* van het leven te ontsnappen. Het allerlaatste woord "nouveau", het enige woord van de bundel dat in cursief staat, rekt voorgoed af met de *ennui* en de herhaling waarop deze gestoeld is: "Nous voulons [...] / Au fond de l'Inconnu, trouver du nouveau".

## BIBLIOGRAFISCHE NOOT

Voor de citaten van *Les fleurs du mal* heb ik gebruik gemaakt van de uitgave van Antoine Adam (Parijs, Classiques Garnier, 1961). Van *Les fleurs du mal* is een uitstekende vertaling verschenen door Peter Verstegen: *De bloemen van het kwaad* (Amsterdam, Van Oorschot, 1995). Deze vertaling geeft niet alleen de Franse tekst naast de Nederlandse vertaling, maar ook, voor elk gedicht, zeer nuttig commentaar. Voor degenen die nadere informatie over de Franse versificatie en de Franse poëziekritiek zoeken, is ook het boek aan te raden van Mary Lewis Shaw, *The Cambridge Introduction to French Poetry* (Cambridge U.P., 2003). Voor een literair-historische plaatsbepaling van Baudelaire kan de Nederlandse lezer terecht bij Maarten van Buuren en Els Jongeneel, *Moderne Franse literatuur: van 1850 tot heden* (Groningen, Historische Uitgeverij, 1996).

---

# Vertaalslag in Niemand's land ~ Tom Lanoye en de poëzie uit de Groote Oorlog



Tom Lanoye

Foto: [nl.wikipedia.org](http://nl.wikipedia.org)



Wat is de overeenkomst tussen een literaire vertaling en een boekverstripping? Volgens het vertalersduo Robbert-Jan Henkes en Erik Bindervoet gaat het in beide gevallen om “een manier om van iets hetzelfde te maken” (49); een uitspraak die in haar bedrieglijke eenvoud minstens zo provocerend is als de paradox dat dichters de waarheid liegen.

De vraag is wat een vertaler aan deze definitie heeft. Of bevestigen Henkes en Bindervoet hier slechts op ironische wijze de *onmogelijkheid* van het vertalen, en daarmee het traditionele vooroordeel dat de vertaler bij voorbaat kansloos maakt ten opzichte van zijn origineel?

Een vertaling, in het bijzonder een literaire vertaling, is immers alles behalve ‘van iets hetzelfde maken’, tenminste als we daarbij denken aan een exacte kopie of herhaling. Was dat laatste wél mogelijk, dan hadden Henkes en Bindervoet allang het onderspit gedolven tegen de vertaalcomputer. Maar de perfecte machinale vertaling bestaat (nog) niet. Bovendien: wie ooit kennis heeft genomen van hun vertaalde Beatles-liedjes of hun herschepping van *Finnegan’s Wake* weet dat uitgerekend zij de laatsten zouden zijn om hun eigen woorden letterlijk te nemen. Toch, en dat is de andere kant van de zaak: een vertaling ontleent haar oorsprong in de eerste plaats aan het origineel waarnaar zij terugverwijst, en waarvan zij dus in zekere zin altijd een herhaling is, alleen al omdat zij dat afwezige origineel *aanhaalt*. Overigens is de hiërarchische verhouding tussen origineel en vertaling die uit deze chronologie lijkt voort te vloeien al eens op zijn kop gezet door een andere provocateur, de filosoof Jacques Derrida. Een origineel, zo beweert Derrida, heeft een vertaling nodig om verstaan te worden, maar omgekeerd kan een vertaling het heel goed stellen zonder origineel.[1]

Mijn onderwerp is het vertalen als een vorm van herhalen, waarbij ik de relatie aan de orde wil stellen tussen een specifieke literaire vertaling – als de tekst die ik wil bespreken die naam tenminste verdient – en haar origineel. Maar om duidelijk te maken wat die relatie in dit geval zo buitengewoon maakt, heb ik een breder kader nodig. Ik begin daarom met een schetsmatig historisch overzicht van opvattingen over het vertalen. Binnen dat overzicht bespreek ik twee fundamenteel verschillende manieren waarop een vertaler te werk kan gaan als hij ‘van iets hetzelfde wil maken’: de ‘domesticerende’ versus de ‘vervreemdende’ aanpak. Vervolgens wil ik aandacht vragen voor een vertaling die zonder twijfel getuigt van ultieme *ontrouw* aan haar origineel, maar die tegelijkertijd gelezen kan worden als een voorbeeld van constructieve herhaling: Tom Lanoyes radicale

toeëigening van een corpus beroemde Britse gedichten uit de Eerste Wereldoorlog.

### *Geschiedenis in vogelvlucht*

Het systematische onderzoek naar het vertalen kent een relatief korte geschiedenis. Pas sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw wist de vertaalwetenschap zich aan vele universiteiten een positie als onafhankelijke discipline te verwerven (Bassnett xi), die het helaas niet in alle gevallen wist te behouden. Tot die tijd werd het onderzoek naar vertalen in de westerse wereld sterk gedomineerd door de taalwetenschap. Zo groot was het aanzien van met name de structuralistische en de transformationeel-generatieve taaltheorieën dat vertaalwetenschap vaak zonder meer werd beschouwd als onderdeel van de linguïstiek (Van Leuven 52).

Centraal in dit taalkundig georiënteerde onderzoek stond het probleem van de *equivalentie*. Dit concept deed zijn intrede in de vertaalwetenschap in de periode rond de Tweede Wereldoorlog, toen men zich vooral bezighield met onderzoek naar machinaal vertalen.[2] In die aanvangsperiode werd de term 'equivalentie' nog opgevat in strikt wiskundige betekenis, als een relatie van volmaakte uitwisselbaarheid tussen verschillende taalsystemen.

Het heersende optimisme loopt een eerste deuk op als de linguïst Roman Jakobson eind jaren vijftig de notie van 'equivalence in difference' introduceert, en daarmee equivalentie als probleem op de kaart zet. Volgens Jakobson is het onmogelijk om volledige equivalentie te bereiken tussen afzonderlijke taaleenheden, zoals woorden en zinnen. Op dit niveau is er immers maar zelden sprake van een één-op-éénrelatie tussen verschillende talen. Toch blijft equivalentie tussen origineel en vertaling wat hem betreft een haalbare missie. Dat komt doordat hij een tekst vanuit zijn semiotische taalopvatting in de eerste plaats beschouwt als een gecodeerde boodschap: de vertaalslag komt in zijn visie neer op het *hercoderen* van een boodschap vanuit de brontaal tot een equivalente boodschap in de doeltaal (Jakobson 233). Een vergelijkbare opvatting treffen we aan bij andere vertaaltheoretici. Zo omschrijven Vinay en Darbelnet het vertalen expliciet als een procédé waarbij het erom gaat de 'situatie' van het origineel in nieuwe bewoordingen te reproduceren.[3]

Voor de laatste omschrijving van de vertaaldaad lijkt naadloos aan te sluiten bij de diepzinnige bravoure van Henkes en Bindervoet. Toch blijkt het ideaal van equivalentie, althans in de zin van 'meer van hetzelfde', uiteindelijk niet

houdbaar. Geen wonder: ook een begrip als equivalentie, met haar schijn van onpartijdigheid, blijft onvermijdelijk gebonden aan een perspectief, en dus aan een subjectief oordeel. De jaren zestig en zeventig geven dan ook een onstuitbare fragmentatie te zien van het equivalentiebegrrip zoals dat door verschillende vertaaltheoretici verder wordt ontwikkeld. Zo onderscheidt Otto Kade de *totale*, de *facultatieve*, de *approximatieve* en de *nul-equivalentie*. Werner Koller hanteert op zijn beurt een model dat plaats biedt aan maar liefst vijf verschillende typen: *denotatieve*, *connotatieve*, *tekstnormatieve*, *pragmatische* en *formele* equivalentie. Eugène Nida, specialist op het gebied van bijbelvertalingen, 'behelpt' zich met zijn tweedeling tussen *formele* en *dynamische* equivalentie, terwijl Juliane House het houdt op *functionele* equivalentie. Naast deze wildgroei valt op dat de theoretici zich tegelijkertijd op steeds grotere teksteenheden gaan richten om hun equivalentie-concept te redden - een ontwikkeling die de analytische waarde ervan nog verder doet afnemen (Van Leuven 52-54).

In de jaren tachtig ontstaat er ten slotte een nieuwe kijk op vertalen, de zgn. *Neuorientierung*, die het equivalentie-ideaal resoluut verwerpt. De vraag die de vertaler zich nu stelt, is niet langer hoe hij recht kan doen aan de brontekst, maar welke *functie* de vertaalde tekst in de cultuur van de doeltaal moet vervullen. Die toe-eigenende visie, die in de praktijk van het vertalen overigens een veel langere historie kent, is door Susan Bassnett in verband gebracht met de subversieve stelling van Derrida: de vertaler schept een 'oorspronkelijke' tekst, wat een omkering betekent van de klassieke opvatting waarbij de vertaling secundair is aan het origineel (Bassnett xv).

Staat het *systematische*, vanuit wetenschappelijke instituties aangestuurde vertaalonderzoek nog relatief in de kinderschoenen, in bredere zin gaat de reflectie op het vertalen terug tot de Oudheid. In zijn historische studie over dit onderwerp koppelt Frederick Renner de wisselende opvattingen over het vertalen door de eeuwen heen aan veranderingen in het denken over de relatie tussen taal en werkelijkheid. Dat denken wordt volgens hem tot het einde van de achttiende eeuw bepaald door het klassieke onderscheid tussen *res* en *verba*. Woorden ofwel *verba* verschillen per taal; maar datgene waarover we spreken, de *res*, is volgens de heersende visie universeel en blijft in alle talen hetzelfde. Men gaat dus niet alleen uit van een transparante relatie tussen de woorden en de dingen, maar ook van een volledige, probleemloze equivalentie tussen de talen onderling. In navolging van Cicero hanteert men lange tijd een 'vrije' vertaalopvatting: waar

het behoud van betekenis op voorhand gewaarborgd is, streeft de vertaler naar een 'vloeiende' tekst, die vooral zo min mogelijk doet denken aan een afgeleid product.

In de loop van de achttiende eeuw groeit, mede onder invloed van Descartes en Locke, het inzicht dat taal en werkelijkheid, *res* en *verba*, niet los van elkaar kunnen worden gezien. Integendeel: onze perceptie van de werkelijkheid wordt in belangrijke mate door de taal gevormd. In zijn essay *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813) bepleit Friedrich Schleiermacher dan ook een nieuwe benadering voor het vertalen van wetenschappelijke en artistieke teksten. Anders dan zijn voorgangers verwerpt hij de gedachte dat een vertaling ooit een getrouwe herhaling van een origineel zou kunnen zijn. Immers, elke tekst wordt geproduceerd binnen een specifieke culturele en historische context, en die context is bij uitstek verankerd in de eigen taal. Behalve onmogelijk zou zo'n herhaling ook onwenselijk zijn, want het doel van een vertaling is volgens Schleiermacher nu juist om de lezer in contact te brengen met een vreemde taal en cultuur. Hij pleit dan ook voor een 'vervreemdende' manier van vertalen, waarbij het eigene van de brontekst zoveel mogelijk gehandhaafd blijft en de doeltekst de sporen draagt van de moeite die de vertaler zich daartoe heeft getroost. Daarbij moet wel worden aangetekend dat Schleiermachers voorliefde voor het 'vreemde' uiteindelijk in dienst staat van een nationalistisch ideaal: hij is van mening dat de Duitse taal en cultuur vertalingen nodig heeft om zich te ontwikkelen en tot bloei te komen.

Voor de theoretische reflectie op het literair vertalen kunnen we stellen dat Schleiermachers hermeneutische benadering tot op heden aardig heeft standgehouden. Een vertaling is volgens die benadering geen kopie of herhaling, maar noodzakelijkerwijs een interpretatie van het origineel. Zo betoogt de semioticus Michael Riffaterre dat een literaire tekst bij uitstek appelleert aan de culturele vooronderstellingen van zijn oorspronkelijke lezers. Juist die culturele vooronderstellingen, die in de tekst zelf niet expliciet worden gemaakt, kunnen de vertaler voor grote problemen stellen. Op cruciale momenten zal hij zijn publiek dan ook handreikingen moeten doen, bijvoorbeeld door verklarende parafrases in te lassen.[4] Uiteindelijk wint de relativistische kijk op taal het dus van het universalisme, dezelfde ontwikkeling die verantwoordelijk was voor de hierboven besproken versplintering van het equivalentiebegrip.

Ondanks dit theoretische inzicht heeft Schleiermachers roep om een

‘vervreemdende’ vertaal*praktijk* sinds de Duitse Romantiek weinig weerklank meer gevonden. Een spectaculaire uitzondering is de twintigste-eeuwse cultuurfilosoof Walter Benjamin. Maar verder dan een scandaleuze intentieverklaring bij zijn eigen, overigens weinig opzienbarende, Baudelaire-vertalingen is ook hij nooit gekomen. In plaats daarvan domineert de reeds gesignaleerde, overwegend functionalistische benadering, waarbij het primaat is verschoven naar de functie die de te vertalen tekst in de ontvangende cultuur moet vervullen. De praktijk bewijst Derrida’s gelijk: veel van de vertalingen die de wereld inreizen, al dan niet via anonieme internetbronnen, lijken hun origineel op geen enkele manier meer nodig te hebben.[5]

### *De onzichtbaarheid van de vertaler*

De consequenties van deze praktijk zijn door Lawrence Venuti onderzocht in zijn geschiedenis van wat hij noemt de *‘onzichtbaarheid van de vertaler’*. Venuti’s studie biedt een overzicht vanaf de zeventiende eeuw tot heden dat is toegespitst op de dominante benadering in de Angelsaksische wereld, maar dat ook buiten die context zeer herkenbaar is.

Om bijval te oogsten moet een tekst volgens Venuti vooral vloeiend lezen, een effect dat de vertaler bereikt door zijn taalgebruik en stijl zoveel mogelijk aan te passen aan zijn publiek. Daarmee wekt de vertaalde tekst de schijn geen vertaling te zijn, maar een origineel. Met nadruk stelt Venuti dat het hier gaat om een illusie. Want wat zo’n ‘domesticerende’ vertaling verhult, zijn nu juist de sporen van de interventie die de vertaler noodzakelijkerwijs in de vreemde tekst heeft gepleegd. Door zijn streven naar transparantie wist hij de afgeleide, secundaire status van zijn doelttekst uit en produceert hij een illusie van aanwezigheid: de illusie dat de lezer rechtstreeks toegang heeft tot de ‘stem’ van het origineel. Om met Venuti te spreken: “The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text” (2).

Aan de hand van vele voorbeelden demonstreert Venuti dat het hier allerm minst om een vrijblijvende ingreep gaat. Dat een vertaler geweld pleegt jegens zijn origineel is niet te vermijden, maar pas door dat geweld met succes te verdoezelen maakt hij zich werkelijk meester van zijn brontekst. De illusie van transparantie die hij nastreeft is namelijk niets anders dan een resultaat van toeëigening en onderdrukking van het cultureel andere. Het lezerspubliek binnen de ontvangende cultuur ziet zijn normen en waarden bevestigd in de tekst, en zo

ondersteunt de vertaling de discursieve uitsluiting van alles wat die identiteit in gevaar zou kunnen brengen.

Teksten zijn een belangrijk medium om vorm te geven aan culturele identiteit, en dat geldt in het bijzonder voor representaties van een cultureel verleden. De *Historiën* van Herodotus, geschreven in de vijfde eeuw vóór de christelijke jaartelling, zijn een klassiek voorbeeld van zo'n funderende cultuurtekst. Volgens de overlevering was de 'Vader van de geschiedenis', zoals Cicero hem noemde, een publieke figuur die zijn leven niet alleen wijdde aan het optekenen van kennis over het verleden, maar die ook succes oogstte met openbare voorlezingen uit zijn werk. Aan het begin van Boek I zet Herodotus het tweeledige doel van zijn *Historiën* uiteen. Hij wil de herinnering aan het verleden zeker stellen door de verdiensten van zowel zijn landgenoten als van de Perzen vast te leggen, én hij zoekt te achterhalen hoe die twee volkeren met elkaar in conflict zijn geraakt. Net als de epen van Homerus draagt ook Herodotus' geschrift het karakter van een verbaal cultuurmonument, opgedragen aan de collectieve Griekse herinnering.

Generaties Britten zijn met de *Historiën* vertrouwd geraakt via de Penguin Classics-editie uit 1954 van de hand van schrijver, classicus en vertaler Aubrey de Sélincourt. Sélincourt was overigens een zwager van A.A. Milne, auteur van *Winnie the Pooh*. In zijn voorwoord schetst de geestdriftige vertaler zijn lezers een portret van Herodotus, die hij bewondert als de eerste beoefenaar van het historische genre én als begaafd verteller. Plato, aldus Sélincourt, heeft ons in zijn geschriften zijn geest nagelaten. Maar lezen we Herodotus, dan komen we hem als mens nabij, omdat zijn proza een afspiegeling is van zijn persoonlijkheid en karakter (Sélincourt in: Herodotus 7).

Wat zijn nu volgens Sélincourt de kenmerken van die geroemde persoonlijke stijl? Allereerst is daar Herodotus' uitzonderlijke welbespraaktheid, een eigenschap die zich laat verklaren uit de omstandigheid dat de *Historiën* bestemd waren voor mondelinge voordracht. Bovendien is Herodotus' taalgebruik, net als zijn levensopvatting, uitgesproken poëtisch van aard. Ook dat hoeft geen verwondering te wekken, omdat verbeelding en wetenschap in Herodotus' tijd nog niet strikt van elkaar gescheiden waren. Maar, zo bekent Sélincourt, die poëtische toon van zijn origineel heeft hem als vertaler wel voor een probleem gesteld. Had hij Herodotus' dichterlijk spraakgebruik namelijk overgenomen, dan zou de moderne Engelse lezer daarmee een vals beeld hebben gekregen van de indruk die Herodotus' proza op de verbeelding van zijn tijdgenoten maakte.[6]

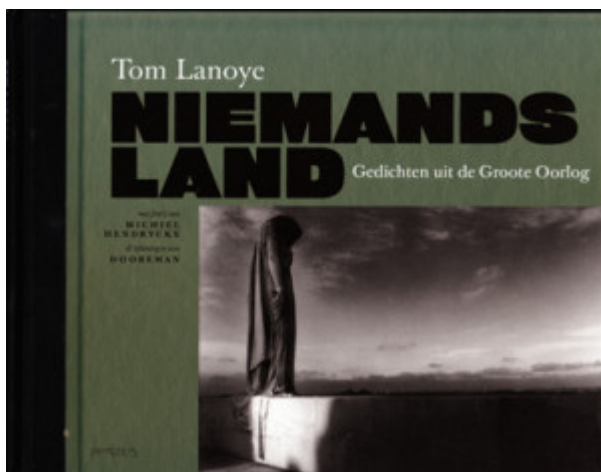
Het resultaat van die overweging, waarmee Sélincourt paradoxaal genoeg trouw wil blijven aan zijn auteur, laat zich raden: een fris en modern aandoende tekst, waarvan een student mij nog onlangs enthousiast toevertrouwde dat hij leest als een trein. “First-rate translation [...] admirable in its fast-moving lucidity”, juicht ook *The Times Educational Supplement* op het omslag van deze editie. En inderdaad, al lezend ervaren we een sterke presentie in de *Historiën*. Alleen is dat niet de presentie van Herodotus van Halicarnassus, maar die van zijn twintigste-eeuwse buikspreker uit Oxford. Het is nog een geluk dat Sélincourts zwager Milne zich heeft onthouden van dergelijke ingrepen in de taal van zijn literaire geesteskinderen. Anders was de Heffalump in *Winnie-the-Pooh* ongetwijfeld ineengeschrompeld tot de proporties van een gewone olifant, voor het geval wij mochten denken dat Christopher Robin en zijn vriendjes gebukt gingen onder een spraakgebrek.

Sélincourts vertaling van Herodotus’ *Historiën* beleefde een groot aantal herdrukken; het zou uiteindelijk tweeënveertig jaar duren vóór Penguin in 1996 een herziene editie uitbracht. Ook de redacteur van die nieuwe editie, John Marincola, blijkt overigens nog de last te torsen van een overmaat aan bewondering voor zijn illustere voorganger. Want terwijl zijn revisie ingrijpende veranderingen bevat en volgens de recensies veel dichter bij het Grieks van Herodotus komt, stelt hij zelf in zijn voorwoord dat hij maar weinig veranderingen in de tekst heeft aangebracht.

Kan een vertaling in de praktijk ooit iets anders zijn dan een daad van toeëigening? Niet volgens Venuti in elk geval. Die stelt onomwonden dat het culturele kader van zijn lezers een vertaler *altijd* voor beperkingen stelt, of hij zich daar nu van bewust is of niet.[7] Desondanks bepleit hij een terugkeer naar de ‘vervreemdende’ vertaalethiek van Schleiermacher, als tegenwicht tegen de ongelijke machtsverhoudingen tussen de Engelssprekende naties in de wereld en hun “*global others*” (20). Om dat ideaal te verwezenlijken zou allereerst de humanistische benadering, die erop uit is het ‘vreemde’ glad te strijken, het veld moeten ruimen voor een zogenoemde ‘symptomatische lezing’.

In plaats van overeenkomsten te benadrukken dient Venuti’s vertaler op zoek gaan naar verschillen, dat wil zeggen naar momenten van discontinuïteit tussen brontekst en doelttekst. Alleen op die manier kan hij rekenschap afleggen van het geweld waarmee het herschrijven van een vreemde tekst per definitie gepaard gaat.[8]

Venuti merkt op dat de 'methode-Schleiermacher' buiten de Angelsaksische wereld momenteel een ervaring doormaakt, met name in het Franse cultuurgebied, waar de invloed van het poststructuralisme op de vertaaltheorie veel merkbaarder is geweest (20-21). Zelf put hij in dat verband inspiratie uit een studie van Gilles Deleuze en Félix Guattari over Franz Kafka, die, hoewel van Tsjechisch-Joodse afkomst, ervoor koos zijn werken in het Duits te schrijven. Door elementen van zijn eigen minderheidscultuur in die dominante taal te introduceren, zo stellen Deleuze en Guattari, wist Kafka de hegemonie van het Duits ten opzichte van andere talen in de Oostenrijks-Hongaarse dubbelmonarchie effectief te ondermijnen. Venuti benadrukt het belang van deze cultuurpolitieke daad voor zijn eigen vertalingen van experimentele Italiaanse poëzie: indachtig het voorbeeld van de outsider Kafka streeft hij er consequent naar zijn - Engelse - doeltaal door middel van vervreemdende vertaalstrategieën te 'deterritorialiseren' (305-06).



Maar dit is niet de ontwikkeling die ik in het laatste deel van mijn betoog wil volgen. In plaats daarvan bespreek ik een radicaal voorbeeld van het tegendeel, te weten Tom Lanoyes expliciete toe-eigening van Britse oorlogspoëzie in zijn bundel *Niemand's land: Gedichten uit de Grootte Oorlog*. Al lijkt de hier gekozen strategie diametraal af te wijken van Venuti's voorstel, toch durf ik de stelling aan dat

Lanoye met zijn ongehoorde staaltje jatkwerk een bijdrage heeft geleverd aan het zichtbaar maken van de ongelijke machtsverhoudingen tussen verschillende Europese culturen. Hij heeft die beroemde poëzie uit de Eerste Wereldoorlog namelijk mede gebruikt om een stem te geven aan een groep slachtoffers die tot dan toe - althans in de literatuur - stemloos was gebleven. Met mijn analyse hoop ik duidelijk te maken dat Lanoye zijn doel niet effectiever had kunnen bereiken dan juist door middel van deze literaire herhalingsoefening. In de voetsporen van de vertaler neem ik u daarom op mijn beurt mee op herhaling; een tocht die ons terugvoert naar de modderige slagvelden van de Vlaamse Westhoek.

### *Herhalingsoefening in niemand's land*

De 'Grootte Oorlog', zoals deze kolossale vernietigingsslag in de Vlaamse



collectieve herinnering voortleeft, was behalve een ramp voor de Belgische burgerij en het totaal verouderde Belgische leger ook een symbolisch moment in de nationale taalstrijd. In de nazomer van 1914 werd België volgens het Von Schlieffen-plan in korte tijd onder de voet gelopen. Alleen de Vlaamse Westhoek wist tegen de Duitse opmars stand te houden. Hier vormde zich het zogenaamde IJzerfront, dat zich langs het riviertje de IJzer uitstreckte van Nieuwpoort tot vlakbij Ieper, de zogenoemde 'Ypres Salient', waar de Britten gelegerd waren.

Een ruime meerderheid van de soldaten aan dat front, namelijk 65%, was van Vlaamse afkomst. Dat er relatief nóg meer Vlamingen sneuvelden, was onder meer te wijten aan de eenzijdige francofonie van het leger. Niet, zoals vaak gedacht is, omdat de arme 'piotten' ofwel infanteristen de Franstalige orders van hun Waalse officieren niet begrepen - de meesten hadden tijdens hun training wel een paar woordjes opgedaan - maar omdat het in het Belgische leger in die tijd onmogelijk was hogerop te komen zonder kennis van het Frans. Je kon generaal worden zonder Vlaams te spreken, maar zelfs geen korporaal zonder Frans. Vanwege hun vaak geringe scholing slaagden dan ook maar weinig soldaten uit het achtergestelde Vlaanderen erin een 'veilige' positie bij de technische diensten te bemachtigen. In plaats daarvan werden zij vooral als infanterie de voorste linies ingestuurd, waar de slachtoffers vielen (De Schaepdrijver 189-190).

Behalve als de 'Grote Oorlog' is de eerste moderne krachtmeting tussen de Europese mogendheden ook de geschiedenis ingegaan als *'the literary war'*. Dat ik hier ineens overschakel op het Engels is geen toeval. Zoals bekend telde het Britse leger een groot aantal officieren die, om zo te zeggen, literatuur in de loopgraven bedreven. Deze zogenoemde *'War Poets'* hebben zich een onbetwiste positie in de Britse culturele canon verworven. Onder hen bevonden zich geëxalteerde patriotten als John MacCrae (*In Flanders Fields*) en Rupert Brooke (*The Soldier*), maar ook critici als Wilfred Owen, Siegfried Sassoon en Isaac Rosenberg, die, naarmate de strijd vorderde - of liever: *niet* vorderde - steeds feller hun in poëzie verwoorde aanklachten lieten horen tegen het schimmige doel van de oorlogsinspanning, maar ook tegen de incompetentie van hun superieuren. Zo confronteert Owen de oorlogsheroïek van Horatius' "Het is zoet en passend voor het vaderland te sterven"[9] met de onverdraaglijke realiteit van een gifgasaanval. Sassoon vraagt zich in *Does It Matter?* sarcastisch af of het iets uitmaakt of je als soldaat je benen, je ogen, dan wel je verstand verliest, om uiteindelijk te concluderen dat "no one will worry a bit". Rosenberg op zijn beurt richt zich in een poëtische monoloog tot een rat in de loopgraaf, die hij

complimenteert met zijn “cosmopolitan sympathies”: het dier weet zijn weg evengoed in de Duitse als in de Britse stellingen te vinden.

Wat heeft Lanoye nu met deze oorlogsgedichten gedaan in de serie vertalingen die hij in 2002 op verzoek van de Vlaamse krant *De Standaard* maakte? Kort en goed: hij heeft de Britse poëzie onherkenbaar van zichzelf vervreemd. Om te beginnen sleurt hij het Engels van de ‘War Poets’, die bijna zonder uitzondering uit de hogere sociale klassen kwamen, zonder enige piëteit een volkomen ander taalregister binnen. Zo transformeert hij Owens’ *Anthem for Doomed Youth* tot een “Lofzang op gedoemde jonge gasten” (13, mijn cursivering). Eveneens van Owen is het gedicht *Arms and the Boy*, een ironisch-dichterlijke titel die Lanoye omsmeedt tot “Wapens en de jongste piot” (65, mijn cursivering). ‘Piot’, afkomstig van het Franse ‘piote’, is een Vlaams woord waarmee een infanterist of een gewoon soldaat zonder rang wordt aangeduid, maar het heeft ook de afgeleide betekenis van iemand die niet veel mans is. In een derde gedicht van Owen, *Disabled*, zit een verminkt oorlogsslachtoffer in zijn rolstoel te wachten tot de verpleging hem komt ophalen, gehuld in een “*ghastly suit*” met lege mouwen. Lanoye verwisselt dit spookachtige tenue voor “zijn bekakte grijze pak” (78). Sassoons ironische verstitel, *How to Die*, voorziet hij in zijn vertaling van een spottende toevoeging: “Hoe kom ik om? in zeven lessen” (23).

Niet zelden veroorlooft Lanoye zich een uitweiding die in het origineel helemaal ontbreekt, zoals aan het begin van Frederic Mannings gedicht *Grotesque*:

These are the damned circles Dante trod,  
Terrible in hopelessness,  
But even skulls have their humour,  
An eyeless and sardonic mockery [...].

Bij Lanoye lezen we:

Ja, dit zijn nu de Hellecirkels uit de *Goddelijke klucht*  
Van Dante. Luguber in hun uitzichtloosheid, zeker.

Maar zelfs de schedels hebben een gevoel voor humor,  
Met hun boosaardig ogenloze grijns vol spot. *Zo zien ze*  
*Ons, constant gehurkt gezeten in dit knekelveld alsof*  
*Wij drie keer guller scheten dan wat er viel te eten -*  
*Een wonderbaarlijke vermenigvuldiging van angst*

*En stank.* (31, laatste cursivering van mijn hand)

Mannings literaire metafoor voor de loopgraven, de hel van Dante, verliest veel van zijn verheven connotaties in deze ingelaste passage, waarin de focalisatie onverwachts verschuift naar de grijnzende schedels die de spreker en zijn kameraden degraderen tot mikpunt van hun spot. Ook het bijbelse wonder van de broodvermenigvuldiging waaraan de passage refereert, krijgt een groteske tegenhanger in Lanoyes vermeerdering van angst en stank, alsof de soldaten “drie keer guller scheten dan wat er viel te eten”.

Maar Lanoyes onteigeningspolitiek gaat verder dan deze bewuste vervormingen van het taal- en stijlregister van de Britten. Het fysieke landschap waarin de Britse soldaten vechten - een onafzienbare vlakte van zware, zuigende klei - is identiek aan dat van het IJzerfront. Maar dat geldt *niet* voor de topografie van de herinnering waar die zich laat gelden. Neem bijvoorbeeld de eerste twee strofen uit *To His Love* van Ivor Gurney, een dichter afkomstig uit de Engelse stad Gloucester aan de rivier de Severn:

He's gone, and all our plans  
Are useless indeed.  
We'll walk no more on Cotswold  
Where the sheep feed  
Quietly and take no heed.

His body that was so quick  
Is not as you  
Knew it, on Severn river  
Under the blue  
Driving our small boat through.

In de versie van Lanoye laat het lyrisch ik zich mee terugvoeren naar een meer nabije entourage:

Hij is weg. Al onze plannen  
Zijn mooi naar de donder.  
Nooit gaan wij nog naar *Latem*  
Waar schapen onbekommerd  
Staan te grazen in het lommer.

Zijn lijf dat zo levendig was

Is niet meer zoals jij  
Het kende, zich roerend op de *Leie*:  
Fors roeiend naar de overzij,  
Het kleine veer vol visgerei. (16, mijn cursiveringen)

De “violets of pride” die de dode moeten bedekken, geplukt langs de Severn, maken plaats voor dotterbloemen en klaver zoals die aan de oevers van de “Gouden Rivier” te vinden zijn.[10] Maar belangrijker nog dan deze florale transformatie is wellicht de vermelding van “*Latem*”. Aan de Leie, die vanuit Noord-Frankrijk België binnenvloeit om in de provincie Oost-Vlaanderen bij Gent in de Schelde uit te monden, bevindt zich namelijk het dorp Sint-Martens Latem, dat vanaf circa 1900 uitgroeide tot een belangrijke kunstenaarskolonie. Hier ontwikkelde zich onder andere het Vlaams expressionisme, met kopstukken als Constant Permeke, Frits van den Berghe en Gustave de Smet. Het dorp speelde een belangrijke rol in de Vlaamse cultuurgeschiedenis, en dat de naam “*Latem*” in deze context valt kan dan ook nauwelijks toeval zijn.

Het landschap is al even prominent aanwezig in het gedicht *Stretcher Case* van Siegfried Sassoon. Daarin ontwaakt een oorlogsgewonde tijdens zijn transport per trein naar het vaderland. Nadat hij zich ervan heeft vergewist dat hij niet dood is, herinnert hij zich zijn naam. Maar dan bevangt de angst hem opnieuw: waar is hij eigenlijk?

But was he back in Blighty?[11] Slow he turned,  
Till in his heart thanksgiving leapt and burned.  
There shone the blue serene, the prosperous land,  
Trees, cows and hedges [...]

Ook dit niet nader aangeduide platteland krijgt bij Lanoye een welomschreven geografische identiteit:

Maar is hij ook in ‘t *Land van Waas*? Bang keert zijn kop.  
Hij snakt naar lucht, zijn dankbaar brandend hart springt op:  
Daar glanst, als in zijn jeugd, het vruchtbaar *Soete Land*  
Met koe en knotwilg, *rapen* rijpend in vet zand,  
Met zerken, barstend onder droge chrysanten,  
Met eindeloos kapot gereden aardedreven [...]. (33, mijn cursiveringen)

Net als in het vorige gedicht is ook hier veel meer aan de hand dan geografische

toeëigening. Langs de snelwegen in het Land van Waas, een historische en geografische streek in Oost-Vlaanderen, staan vandaag de dag toeristische borden, uitgevoerd in groen en bruin, waarop de symbolen van deze streek zijn afgebeeld: de raap en het silhouet van de Vos Reynaerde. Volgens de overlevering speelt het middeleeuwse dierenepos *Van den vos Reynaerde* zich af in het Waasland, en de koosnaam voor die streek, 'het zoete land', komt voor in één van de handschriften waarin het Reynaert-verhaal is overgeleverd. Maar het nauwkeurig aangeduide Oostvlaamse landschap vervlecht zich in Lanoyes vertaling met een nóg specifiekere culturele herinnering. Lanoye is zelf immers geboren in Sint-Niklaas, de officieuze hoofdstad van het Land van Waas. Die herkomst openbaart zich nadrukkelijk in Lanoyes slotregels. Waar Sassoons gewonde tot zijn vreugde uiteindelijk Engelse reclameborden vanuit zijn treinraam ziet, wacht de soldaat van Lanoye een al even herkenbaar uitzicht:

... Dan vindt zijn oog, met blij bedaren,

De goedertieren namen uit zijn jonger jaren:

Poeders 't Wit Kruis. Bieren De Baere, Maes & Zoon.

Koffie De Pelikaan. En mosterd van De Kroon. (33)

Alle genoemde merknamen zijn te situeren in de provincie Oost-Vlaanderen, en enkele zelfs rechtstreeks in Lanoyes geboortestad, Sint-Niklaas. Veelzeggend is in dit verband dat Lanoye gebruik maakt van anachronismen. Zo lanceerde apotheker Tuypens te Sint-Niklaas zijn pijnstillers onder de naam 'Poeders het Witte Kruis' pas kort voor de Tweede Wereldoorlog, terwijl tuinarchitect Jan de Baere, woonachtig te Sint-Niklaas, zijn ambachtelijke bieren ontwikkelde vanaf 2002, het jaar waarin *Niemand's land* verscheen. Lanoye streeft dus niet naar historische precisie; in plaats daarvan vermengt de persoonlijke herinnering zich in zijn toeëigeningen openlijk en zelfs opzichtig met zijn verbeelding van de Grote Oorlog.

Ook Britse personages - voorzover die bij name worden genoemd - transformeert Lanoye tot land- en streekgenoten. Typerend is wat hij doet met het portret van Jan Modaal zoals dat wordt neergezet in het gedicht *Naked Warriors IV-i* van Herbert Read:

Kenneth Farrar is typical of many:

He smokes his pipe with a glad heart

And makes his days serene.

[...]

And if he comes thro' all right  
(So he says)  
He'll settle down and marry.

Vergelijk Lanoye:

Kamiel Van Raemdonk is typisch voor de troep:  
Hij rookt op tijd en stond zijn pijpke  
En maakt van elke dag het beste.  
[...]  
En slaat hij zich hier heelhuids door  
(Zo zegt hij toch)  
Zoekt hij 'eerst werk en dan een wijf'. (59)

De naam 'Van Raemdonck' is in de Vlaamse collectieve herinnering onlosmakelijk verbonden met de namen van twee broers, Edward en Frans, die in 1917 samen sneuvelden tijdens een nachtelijke aanval aan het IJzerfront. Behalve als toonbeeld van broederliefde tot in de dood zijn zij ook de geschiedenis ingegaan als symbool van de Vlaamse beweging. De Belgische generaal Louis Bernheim weigerde namelijk de vijand om een korte wapenstilstand te vragen zodat hun lichamen zouden kunnen worden weggehaald van het slagveld, met name omdat de jongste van de twee broers een flamingant zou zijn geweest. Onder deze flaminganten - aanhangers van de Vlaamse beweging - bevond zich een groep frontsoldaten die zich actief verzette tegen de Franstaligheid van het Belgische leger. De gebroeders Van Raemdonck waren afkomstig uit Temse, een buurgemeente van Sint-Niklaas. Ook hier verweeft Lanoye de culturele herinnering van zijn eigen geboortestreek dus met die van het IJzerfront en de Vlaamse beweging.

Een laatste voorbeeld van culturele toeëigening doet zich voor in Lanoyes versie van het gedicht *The Assault* door Robert Nichols: daar heeft hij de typografie - zij het op wel erg 'gelikte' wijze - getransformeerd tot de zogenoemde 'ritmiese typografie' van de Antwerpenaar Paul van Ostaijen (37-52).

Bekijken we de vormgeving van *Niemand's land*, dan zien we dat Lanoyes vertalingen zich niet hebben losgemaakt van hun originelen in de radicale zin die Derrida voor ogen stond. Wél is de hiërarchie omgedraaid: naast en onder de in forse zwarte letters gedrukte Vlaamse teksten bevinden zich de Engelse: grijs en in een kleiner lettertype, maar nog altijd voorzien van de naam van de Britse

auteur én diens jaartallen.

Behalve poëzie bevat het boek een groot aantal getekende soldatenportretten van Gert Dooreman, de vaste vormgever van Lanoye, en zwart-witfoto's die Michiel Hendryckx van oorlogsmonumenten in België en Noord-Frankrijk heeft gemaakt. Onder deze visuele *lieux de mémoire* bevinden zich behalve geallieerde monumenten ook Duitse, zoals het aangrijpende beeld van de kunstenares Käthe Kollwitz dat zich op de Duitse militaire begraafplaats te Vladslo bevindt. Je kunt die beelden lezen als geografische verbindingstekens tussen de Vlaamse en Engelse teksten: plaatsen waar onderling verschillende herinneringen zich verbinden met de gedeelde locaties waar de verschrikkingen van de Grote Oorlog zich hebben afgespeeld.

De relatie tussen culturele herinnering en de 'vreemde' tekst waarin zij gestalte krijgt, is in Niemands land minstens even complex als in het geval van Sélincourts Herodotus-vertaling. Lanoye heeft zich meester gemaakt van een corpus gecanoniseerde Britse oorlogspoëzie dat hij welbewust tot 'niemands land' verklaart om het vervolgens met zijn vertalingen op te eisen voor de Vlaamse traditie, én - niet minder belangrijk - voor de culturele herinnering van zijn eigen geboortestreek. Anders dan Sélincourt pretendeert hij nergens ons toegang te verschaffen tot zijn bronteksten. Integendeel, het succes van zijn onderneming berust op een openlijk en doelbewust zoeken naar het verschil, waarbij hij de lezer keer op keer confronteert met zijn eigen aanwezigheid in zijn teksten. Met andere woorden: Venuti's pleidooi voor de zichtbaarheid van de vertaler wordt hier op radicale wijze gehonoreerd.

Hoe moeten we *Niemands land* nu benoemen? Zijn Lanoyes gedichten nog aan te duiden als vertalingen? Hertalingen? Bewerkingen? Ik zou zeggen dat dit niet de vraag is waar het om gaat. Toegegeven, de traditionele hiërarchie tussen origineel en vertaling wordt door de man uit Sint-Niklaas resoluut omgedraaid, en zijn vertalingen maken korte metten met de gewijde sfeer die de nalatenschap van Britse 'War poets' zo lang heeft omgeven. Maar tegelijkertijd ontlene zijn *Gedichten uit de Grote Oorlog* hun zeggingskracht ondubbelzinnig aan hun relatie met diezelfde bronnen, die visueel, als palimpsest, op elke pagina aanwezig zijn. Om zijn piotten met terugwerkende kracht alsnog een stem te geven kon Lanoye niet rechtstreeks putten uit het Vlaamse culturele erfgoed; in plaats daarvan ging hij op herhaling in niemands land.

De Israëliische literatuurwetenschapster Shlomith Rimmon-Kenan schreef ooit een

artikel over de poëtica van de herhaling. Daarin schetst zij drie paradoxen die mij ook voor de reflectie op het literair vertalen van cruciaal belang lijken, en waarmee ik wil besluiten:

1. Herhaling doet zich overal en nergens voor. Er bestaat geen element van een representatie of het kan op enig niveau herhaald worden. Maar zelfs waar een teken in zijn geheel herhaald wordt, bewerkstelligt het *feit* van die herhaling al een verschil ten opzichte van het eerdere teken.
2. Constructieve herhaling benadrukt het verschil; destructieve herhaling benadrukt de overeenkomst. Anders gezegd: een succesvolle herhaling is nooit een 'zuivere' herhaling.
3. Vanuit een mimetische literatuuropvatting is elke 'eerste keer', elk origineel, een herhaling van de ervaring die eraan voorafgaat en die in dat origineel tot uitdrukking komt. Maar die relatie kun je omkeren. Want literatuur bezit naast een mimetische óók een performatieve dimensie: zij kan altijd een ervaring, een 'eerste keer', teweeg brengen.

#### NOTEN

1. "The original is the first debtor, the first petitioner; it begins by lacking and by pleading for translation" (Derrida: 184).
2. Het idee van een computervertaling werd al in 1933 geopperd door de Rus P.P. Smirnov-Trojanskii, maar de experimentele toepassing liet op zich wachten tot in de jaren vijftig. In 1954 vond voor het eerste een machinale vertaling van een Russische tekst in het Engels plaats (het zogenoemde IBM-Georgetown-experiment).
3. Een vertaling, aldus Vinay en Darbelnet, "replicates the same situation as in the original, whilst using completely different wording" (342). Hun gebruik van de term 'situatie' is helaas niet vrij van dubbelzinnigheid. Soms laat deze term zich eenvoudig vertalen als 'betekenis'; in andere gevallen moeten we hem breder opvatten, in de zin van 'de specifieke context waarin betekenis wordt geproduceerd'.
4. "Perhaps the simplest way to state the difference between literary and non-literary translation is to say that the latter translates what is in the text, whereas the former must translate what the text only implies" (Riffaterre 17).
5. Soms verdringt een vertaling haar origineel zelfs letterlijk. Zo memoreren Henkes en Bindervoet in hun reeds aangehaalde artikel dat stripauteur Willy Vandersteen zijn Suske & Wiske-albums aanvankelijk in het Vlaams schreef en publiceerde om ze vervolgens in vertaling op de Nederlandse markt te brengen.



Vanaf de jaren zestig werd de Vlaamse versie echter achterwege gelaten en verscheen de strip zowel in België als in Nederland nog slechts in “een gelijkgeschakeld, platgeslagen soort Nederlands dat vlees noch vis is” (Henkes en Bindervoet 50). De eigen vertaaldefinitie van Henkes en Bindervoet, ‘van iets hetzelfde maken’, wordt hier op wel heel ironische manier in praktijk gebracht.

6. “It has seemed to me that to look for a ‘poetic’ rendering of a poetic word would result in disaster; for to Herodotus the poetic word was also the natural and inevitable one. We, on the contrary, have in some measure specialized our vocabulary, so that to introduce a poetic word or phrase would tend to falsify for a modern English reader the total impact on the imagination of Herodotus’ prose, which with its ease, fluidity, and grace, its light transitions of tone, its unaffectedness, its limpid clarity, and ever present salt of humour, is like a man talking, albeit with exquisite art, amongst a group of friends” (Sélincourt in: Herodotus 10).

7. “Translation can be considered the communication of a foreign text, but it is always a communication limited by its address to a specific reading audience” (Venuti 18-19; mijn cursivering).

8. “A symptomatic reading [...] locates discontinuities at the level of diction, syntax, or discourse that reveal the translation to be a violent rewriting of the foreign text, a strategic intervention into the target-language culture, at once dependent on and abusive of domestic values” (Venuti 25).

9. “Dulce et decorum est pro patria mori”, Horatius, Oden 3.2.13.

10. De Leie dankt deze bijnaam aan de kleur die het rivierwater in vroeger tijden kreeg door het rotten, dat wil zeggen het in water laten weken van vlas. Pas medio twintigste eeuw verdween de vlasindustrie uit het gebied.

11. ‘Blighty’ was in de Eerste Wereldoorlog leger-slang voor ‘Engeland’. ‘A Blighty one’ was een oorlogsverwonding die ernstig genoeg was om een soldaat zijn terugkeer naar Engeland te garanderen.

## LITERATUUR

Bassnett-McGuire, Susan, *Translation Studies*, “Preface to the Revised Edition”, Londen en New York: Routledge, 1988, xi-xix.

Deleuze, Gilles, en Guattari, Félix, *Kafka: Toward a Minoritarian Literature*, Engelse vertaling door D. Polan, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Derrida, Jacques, “Des Tours de Babel”, in Joseph F. Graham (red.), *Difference in Translation*, Ithaca en Londen: Cornell UP, 1985, 165-207.

- Henkes, Robbert-Jan en Bindervoet, Erik, "Seefhoek vooruit, Vlaanderen boppe!", in *Filter* 15/2 (juni 2008), 47-51.
- Herodotus, *The Histories*, Engelse vertaling en introductie door Aubrey de Sélincourt, Harmondsworth: Penguin, 1954.
- Jakobson, Roman, "On Linguistic Aspects of Translation", in R.A. Brower (red.), *On Translation*, Cambridge, MA: Harvard UP, 1959, 232-39.
- Lanoye, Tom, *Niemand's land: Gedichten uit de Grote Oorlog*, met foto's van Michiel Hendryckx en tekeningen van Gert Dooreman, Amsterdam: Prometheus, 2002.
- Leuven-Zwart, Kitty van, *Vertaalwetenschap: ontwikkelingen en perspectieven*, Muiderberg: Coutinho, 1992.
- Reyer, Frederick M., *Interpretatio: Language and Translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam: Rodopi, 1989.
- Riffaterre, Michael, "Transposing Presuppositions on the Semiotics of Literary Translation", in Rainer Schulte en John Biguenet (red.), *Theories of Translation*, Chicago en Londen: University of Chicago Press, 1992, 204-217.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, "The Paradoxical Status of Repetition", in *Poetics Today*, 1:4 (1980), 151-159.
- Schaepdrijver, Sophie de, *De Grote Oorlog: Het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog*, s.l.: Olympus, 1997.
- Schleiermacher, Friedrich, "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens", *Gesammelte Werke III.2*, Berlijn: Reimer, 1838, 38-70.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londen en New York: Routledge, 1995.
- Vinay, J.P. en Darbelnet, J., *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, Engelse vertaling door J.C. Sager en M.J. Hamel, Amsterdam en Philadelphia: John Benjamins, 1995.