

# Genre

MA-scriptie

R.H.M.J. Deneer BA

3154769

Literatuurwetenschap

Begeleidende docent:

dr. B. Kaiser

## Inhoud

Inleiding	<b>3</b>
De theorie achter genres	<b>6</b>
Van Odysseia naar Odyssee	<b>13</b>
Van tekst naar web	<b>24</b>
Conclusie	<b>36</b>
Bibliografie	<b>40</b>

## Inleiding

*I had always wanted to be a writer who confused genre boundaries  
and who was read in multiple contexts.* – Jonathan Lethem

Genres zijn in alle markten te vinden. Of het nu de filmindustrie is, de gamesindustrie of de literatuur, het begrip 'genre' heeft in elk van deze gebieden een belangrijke betekenis. Het biedt een houvast aan potentiële kijkers/spelers/lezers nog voordat ze zich hebben verdiept in de film, het spel of het werk. Maar wat is 'genre' nu werkelijk?

*Genre [Latijn: genus = soort, geslacht] tekstsoort gekenmerkt door een herkenbare combinatie van thema's en vormkenmerken.* (Brillenburg Wurth & Rigney, 403).

Het prefix 'tekst' even buiten beschouwing latend lijkt het erop dat een genre een uiteenzetting geeft van een bepaald soort met bepaalde regels. Betekent dit dat een filmmaker hier actief op moet letten? Is het taboe voor een gameontwikkelaar bepaalde beslissingen te maken? Mogen poëten en schrijvers niet buiten de al bewandelde paden stappen? Het klinkt als een onprettige gedachte, want betekent dat niet dat alles uiteindelijk nagenoeg hetzelfde moet zijn?

Gelukkig klinken er af en toe stille geluiden in de wandelgangen: "'genre' is het probleem van de boekwinkel, niet van de literatuur." Wellicht – nee, hopelijk – zit hier een kern van waarheid in. Zo niet, dan is bovenstaand scenario iets waar elke vorm van kunst die door genres onder de duim gehouden wordt voor moet oppassen. Is een genreaanduiding daadwerkelijk zo tekenend voor een kunstuiting?

De voorgaande vraag beslaat een groot gebied en daarom is het verstandig deze in te perken. Hoe zit het met genres binnen de literatuur? De vraag valt natuurlijk niet te beantwoorden door simpelweg te kijken naar enkele werken van bekende of minder bekende auteurs en poëten, omdat

deze werken al gevormd zijn. Het lijkt belangrijker te kijken naar een werk in wording. Toch is dit een onmogelijke taak. Een kunstenaar op de voet volgen in elke stap van zijn creatie is niet alleen uitermate tijdrovend, het is ook ondoenlijk elke al dan niet onbewuste beslissing in kaart te brengen. In plaats daarvan zal er naar twee cases gekeken worden.

De eerste casus is de *Odysseia/Odyssee* van Homeros. Dit werk, oorspronkelijk een epos, kent momenteel namelijk niet alleen tientallen vertalingen, maar ook omzettingen naar proza. Dit is een interessant gegeven, vooral omdat het werk zo welbekend is. Wie kent immers de verhalen van Odysseus niet, die na de Trojaanse Oorlog probeert zijn weg naar huis te vinden? In een vertaling van dit werk is het ongeoorloofd de inhoud te wijzigen, juist omdat deze zo beroemd is. In plaats daarvan moet er naar manieren gezocht worden om dezelfde inhoud op een andere manier vorm te geven, namelijk: in de vorm van een prozawerk. Welke problemen geeft deze wijziging van genre? Welke beslissingen vallen op?

De tweede casus is webpoëzie. In het dagelijks leven speelt internet een grote rol en de snelheid van dit medium brengt een paar unieke karaktertrekken met zich mee. Kan gedrukte poëzie, normaal gesproken tijdloos met zwarte inkt gedrukt op wit papier, zichzelf zonder aanpassingen op het internet profileren? Welke verschillen zijn er merkbaar tussen gedrukte poëzie en webpoëzie? Past dit (sub)genre zichzelf aan aan het medium waar het zich op bevindt, of behoudt het (nagenoeg) alle eigenschappen van haar oudere zus?

Deze twee cases samen maken meteen al duidelijk dat 'genre' iets is van alle tijden. Homeros schreef zijn *Oysseia* namelijk rond 800 voor Christus, terwijl het internet in de afgelopen paar jaren haar opmars maakte, dus rond 2000 na Christus. Hoewel het begrip 'genre' als zodanig een uitvinding van latere jaren kan zijn, was het duidelijk dat ook Homeros zich aan bepaalde afspraken hield – of hij deze nu met zichzelf had gemaakt of niet. Dit geeft het probleem al een tijdspanne van meer dan

tweeëneenhalf millennium. Hoewel het epos als genre ondertussen een stille dood lijkt te zijn gestorven, kan het nog als mooi voorbeeld dienen.

Uiteindelijk kan er hopelijk een antwoord worden gegeven op de vraag die gesteld is. Welke problemen ontstaan wanneer een literair werk van een bepaald genre wordt overgezet naar ander genre? Is een werk nog steeds zichzelf als de tekstsoort wordt aangepast? Om hier een duidelijk antwoord op te geven, zal er echter gekeken moeten worden naar de theorie rondom 'genre', alvorens de twee cases bekeken kunnen worden.

## De theorie achter genres

Wanneer iemand een willekeurige boekwinkel binnenloopt, is het vrijwel meteen duidelijk; boeken, tijdschriften en andere geschriften zijn voor het gemak van de klant gesorteerd. Hoe ze zijn gesorteerd, hangt af van het soort boekwinkel, maar één ding hebben ze allemaal gemeen: de sortering vindt plaats op basis van vakgebieden en genres. ‘Wetenschap’, ‘religie’, ‘filosofie’, en dusdanige onderverdelingen, maar ook ‘literatuur’, ‘poëzie’ en in sommige gevallen zelfs ‘science fiction’ en ‘fantasy’. Iemand die een boek wil kopen, weet zo onmiddellijk waar hij of zij aan toe is.

*As soon as the word ‘genre’ is sounded, as soon as it is heard, as soon as one attempts to conceive it, a limit is drawn. And when a limit is established, norms and interdictions are not far behind: ‘Do’, ‘Do not’ says ‘genre’, the word ‘genre’, the figure, the voice, or the law of genre. And this can be said of genre in all genres, be it a question of a generic or a general determination of what one calls ‘nature’ or physis [...] or be it a question of a typology designated as non-natural and depending on laws or orders [...]. (Derrida, Duff 221)*

Jacques Derrida zegt in zijn stuk *The Law of Genre* dat, zodra iemand het over ‘genre’ heeft, diegene automatisch ook spreekt over grenzen. Een genre is namelijk van nature omlijnd door regels; ‘wat mag wel’ en ‘wat mag juist niet’. Stelt u zich, bijvoorbeeld, een wetenschappelijk boek voor waarin een mens kan vliegen, zonder daarbij gebruik te maken van enige hulpmiddelen. Op zo’n moment, bij het lezen van dat wetenschappelijk werk, lijkt die informatie daar niet thuis te horen. Het is niet wat we van dat genre mogen verwachten. Komt een lezer diezelfde mens echter tegen in een werk van het genre ‘fantasy’, dan kijkt hij of zij er meteen minder raar van op. Binnen de regels van dit andere genre is het namelijk volstrekt legitiem.

Dit idee (een lezer die het in sommige gevallen ‘normaal’ lijkt te vinden dat er onwerkelijke dingen gebeuren in een boek) lijkt nauw samen te hangen met het concept van de ‘willing

suspension of disbelief'. Dit houdt namelijk in dat een lezer zijn ongelooft over een werk of scène tijdelijk aan de kant zet. Deze lezersinstelling opent deuren naar werken van fictie waarin dingen gebeuren die bijvoorbeeld niet gehoorzamen aan de 'aardse' natuurwetten, zoals de vliegende man van eerder.

Milan Kundera spreekt ook over deze lezersinstelling en, daarmee samenhangend, over de afspraak die gemaakt wordt tussen de maker van een kunstwerk en degene die dit werk aanschouwt/leest/ervaart. Wanneer hij het over fictie heeft (en in het bijzonder over Salman Rushdie), zegt hij:

*Rushdie knows that the contract between the novelist and the reader must be established from the outset; it must be clear: the story being told here is not serious, even though it is about the most dreadful things. (Kundera 4)*

Ook als de auteur en de lezer elkaar nooit ontmoet hebben en er nooit enige andere informatie-uitwisseling tussen de twee heeft plaatsgevonden, weet de lezer dat dit werk geen geschiedenisboek is, geen natuurgetrouwe weergave van iets dat ooit daadwerkelijk gebeurd is. De lezer weet (bijvoorbeeld door aankoop van het boek in de 'fictie'-afdeling van een boekwinkel, door het uiterlijk van het werk, een eventuele aanduiding van het genre (bijvoorbeeld 'roman') op de omslag en wellicht ook door de schrijfstijl van het werk) dat het hier gaat om een verzonnen werk en zal er daarom anders mee omgaan dan met een geschiedenisboek. De lezer zal het werk lezen en tot op zekere hoogte zichzelf toestaan te geloven dat dit 'echt kán zijn'. Dat is het spel dat auteur en lezer met elkaar spelen. Om die reden hoeft de lezer ook niet bij elk feitje bij zichzelf te rade gaan of het gebeurde ook in de werkelijkheid zo zou gebeuren. Nicholas Asher zegt hier het volgende over:

*Whether a term describes a fictional character or not certainly appears to make a difference as to how predications are understood. Within fiction, there is no question of checking or wondering whether the predication actually results in a literal truth. (36)*

Asher vertelt hier dat de instelling van de lezer en de afspraak tussen de auteur en de lezer een grote rol spelen in de perceptie van een werk. Wanneer een werk zich lijkt te baseren op werkelijkheid, zal een lezer veel eerder vraagtekens zetten bij onwerkelijke gebeurtenissen dan wanneer diezelfde lezer een werk van fictie leest. In dat laatste geval zal de vraag 'kan dit écht gebeuren' veel minder snel naar boven komen in het hoofd van de lezer.

Een extreem voorbeeld hiervan is het fantasy-genre. Een lezer van Tolkiens *The Lord of the Rings* zal, zoals eerder beschreven, een zekere 'tweede werkelijkheid' scheppen waarin andere dingen mogelijk zijn dan in zijn eigen wereld. Dat heeft tot gevolg dat het werk niet als onzin wordt afgedaan om de reden dat "iemand niet onzichtbaar kan worden simpelweg door het omdoen van een ring".

Een andere plaats waar ditzelfde zich voordoet – zij het in iets andere vorm – is de poëzie. Poëzie draait vaker om een realistische setting (dus niet Tolkiens Midden-Aarde) of verkiest in plaats daarvan een abstractere of spirituelere situatie te schetsen. Wellicht komt dit door de aard van het genre; poëzie is in de regel te kort om een nieuwe wereld te scheppen en de lezer daarvan de fysica uit te leggen alvorens los te barsten. In poëzie staan wel vaker taaluitingen die niet onmiddellijk begrepen kunnen worden; eerst hoort de stijl ontrafeld te worden. Als voorbeeld hier een naamloos gedicht van Ed Hoornik uit de bundel *Geboorte*:

*O, laatste uur dat gij zult wijlen,  
mij splijt, mij langzaam openbrandt,  
reeds rekt gij u; ik grijp de spijlen  
van 't ledikant.*

*Nu bloeien rozen op mijn wangen,  
èn bloed èn water breken uit;  
nu voel ik u ter wereld hangen,  
- uw eerst geluid.*



*De dag komt op; twee stemmen zingen:*

*zijt gij daar, moeder? gij, mijn kind?*

*O ziel, die om het licht zal kringen,*

*uw vlucht begint. (Hoornik 49)*

Wanneer iemand dit leest, zal hij of zij de uitspraak “nu bloeien rozen op mijn wangen” niet opvatten als iets letterlijks, omdat het fysisch onmogelijk is om rozen te laten groeien op de wangen van een levend, sprekend persoon. In plaats daarvan weet een lezer onmiddellijk dat het hier gaat om een metafoor en daarom zal de betekenis elders gezocht worden. Een voorbeeld uit de muziek is het nummer “Het regent zonnestrallen” van Acda en De Munnik. In dit nummer wordt op een gegeven moment gezongen “het regent zonnestrallen”, iets dat opnieuw niet letterlijk te interpreteren valt. Zonnestrallen regenen immers niet; regen regent.

Wanneer uitspraken als de bovenstaande in een geschiedenisboek zouden staan, zou een lezer er wellicht over struikelen. Het is toch immers niet mogelijk? De vorm van de uitspraken is niet veranderd, maar het genre waarbinnen deze zich bevinden wel. Opeens is het een stuk lastiger te begrijpen waarom het zonnestrallen regent, omdat we van een geschiedenisboek een feitelijke weergave van gebeurtenissen verwachten. Natuurlijk bevinden zich ook metaforen in een geschiedenisboek (ook al wanneer het gaat om beschrijvingen als “het was een bloedbad”), maar de metaforen in poëzie zijn vaker nieuw en onverwacht. Juist doordat ze nog niet vaak gebruikt zijn en geen cliché zijn geworden, vervreemden ze ons en moeten we erover nadenken – iets dat in een geschiedenisboek weer weinig zal voorkomen.

Het ‘vertalen’ van een genre naar een ander genre blijkt daarom lastig. Is poëzie zonder problemen om te zetten in proza? Kan proza, door toevoeging van regeleinden en witregels, opeens poëzie zijn? In andere woorden: waar moet rekening mee gehouden worden wanneer een bepaalde inhoud wordt overgezet naar een andere vorm of wanneer deze in een andere context of ander genre geplaatst of gezien wordt? Wittgenstein heeft hierover nagedacht en hij stelt het volgende:

*Van een taal in de andere vertalen is een wiskundige opgave. En het vertalen van bijvoorbeeld een lyrisch gedicht in een vreemde taal is geheel analoog met een wiskundig probleem. Want je kan wel de vraag stellen ‘Hoe is deze grap in de andere taal te vertalen?’, dat wil zeggen, te vervangen; en dat probleem kan ook opgelost zijn; maar een techniek (methode, een systeem) voor zijn oplossing was er niet. (289-290)*

Hoewel een lyrisch gedicht niet dezelfde vergelijking genereert als poëzie of proza, lijkt de strekking van het citaat duidelijk. Het gaat er namelijk om dat, evenals bij een omzetting van de ene *taal* in de andere, er moeilijkheden ontstaan bij de omzetting van het ene *genre* in het andere. Dit heeft te maken met de manier waarop bepaalde genres gepresenteerd worden, maar ook – zoals eerder beschreven – met de manier waarop de lezer ernaar kijkt.

Het feit dat in dit citaat een wiskundig probleem samen met een grap genoemd wordt, brengt een bijzondere situatie naar voren. In Nederland is de rekensom  $123 \times 456 \times 789 + 28.830.302$  bekend genoeg om als hulpmiddel te dienen. De uitkomst van deze som (73.083.734) is natuurlijk “de juiste” oplossing vanuit een rekenkundig perspectief. Toch is het zo dat deze uitkomst op sommige modellen van rekenmachines (voornamelijk oudere, vanwege het display) omgekeerd te lezen is als ‘heleboel’. Zo krijgt de rekensom als het ware twee verschillende – en toch juiste – uitkomsten. Echter, deze grap zou niet werken in enige andere taal dan het Nederlands.

Is het echter mogelijk iets soortgelijks te bedenken waardoor de grap wel kan werken? Wittgenstein legt uit dat het bij een ‘vertaling’ niet gaat om het letterlijk omzetten van vorm, maar dat de vertaler ook manieren moet bedenken om de inhoud intact te houden. Wellicht is er een rekensom mogelijk die een uitkomst geeft die een anderstalig woord vormt.

Het lijkt erop dat dit een belangrijk onderdeel is van genreverschuivingen; niet het letterlijk overnemen van de vorm en de inhoud, maar zoeken naar een manier waarop de betekenis intact blijft. De vertaler is als het ware op zoek naar een manier om een ander taalspel te spelen met dezelfde informatie. Hij of zij zou kunnen zeggen: in plaats van het taalspel van de poëzie, spelen we

nu het taalspel van de fictieroman. Daarom moet ook de lezer zich aanpassen aan de regels van het betreffende genre, omdat de zin van het werk hem anders ontgaat.

Er zijn echter mensen die van mening zijn dat poëzie juist iets is dat zich niet laat vertalen. Jacques Derrida, in zijn artikel *Uninterrupted Dialogue: Between two infinities, the poem*, zegt dat poëzie zich juist verzet tegen alles dat vertaling inhoudt:

*The poem is not only the best example of the untranslatable. It also gives its most proper, its least improper, place to the test of translation. The poem no doubt is the only place propitious to the experience of language, that is to say, of an idiom that both defies translation forever and therefore calls for a translation summoned to do the impossible, to make the impossible possible in an unheard of event. (5-6)*

Deze laatste uitspraak (“and therefore calls for a translation summoned to do the impossible, to make the impossible possible in an unheard of event”) lijkt te impliceren dat, hoewel het vertalen van poëzie onmogelijk zou zijn, het onmogelijke mogelijk wordt, een ongehoorde werkelijkheid waarin poëzie toch vertaald wordt. Poëzie kan immers het onzegbare zeggen, en het onzegbare laat zich niet snel vertalen in een verhalende vorm als proza. Wellicht is de poëzie *als zodanig* inderdaad onvertaalbaar, maar ontstaat er bij een poging tot vertaling iets nieuws dat ongeveer hetzelfde kan betekenen.

In het volgende hoofdstuk zal worden gekeken hoe het ‘vertalen’ van poëzie in zijn werk gaat bij de *Odysseia* van Homeros in dactylische hexameter en anderstalige uitgaven hiervan in een ander genre (in proza). Door naar specifieke voorbeelden te kijken, komt er hopelijk meer duidelijkheid over de manier waarop vertalen in zijn werk gaat en waar een vertaler rekening mee moet houden, aangezien in feite alles verandert (behalve, als het goed is, de inhoud); de context van het werk verandert, de vorm waarin de inhoud gegoten is, zelfs de manier waarop de ‘lezer’ het werk in zich opneemt.

In het derde hoofdstuk ten slotte zal gekeken worden naar hedendaagse poëzie, haar moderne 'rivaal' (de zogenaamde internetpoëzie) en de manier waarop zij met elkaar omgaan. Waar moet in dit geval rekening mee gehouden worden? Het internet biedt namelijk nieuwe mogelijkheden om tekst vorm te geven en zelfs de mogelijkheid om tekst te laten veranderen, terwijl het in geschreven/gedrukte vorm zou vaststaan.

## Van Odysseia naar Odyssee

'Vertalingen' tussen genres brengen problemen met zich mee. Elk genre berust namelijk op andere regels dan een ander genre; het zijn die regels die het onderscheid mogelijk maken. Wanneer er echter gevraagd wordt of het mogelijk is poëzie om te zetten in proza en, indien dat inderdaad mogelijk is, welke problemen een vertaler dan zou tegenkomen, zit er niet veel anders op dan het probleem te bekijken vanuit een (welbekend) voorbeeld: de Odyssee (oorspr. Odysseia) van Homeros. Door te analyseren hoe het Griekse werk, een *epos*, in elkaar steelde en dit te vergelijken met hedendaagse vertalingen in zowel het Engels als het Nederlands in *proza*, wordt hopelijk een en ander duidelijk.

*Homer's great epic has a unique, universal appeal to both young and old – and to the child and philosopher in us all. It can be read solely as a most entertaining story of travel and adventure, full of exciting episodes of delightful variety, a tale of abiding love that ends happily, with the just triumph of good over evil, or it can reveal to the artist and the sage the most profound insights about men and women, the gods and fate, and the meaning of human existence.* (Morford & Lenardon 544)

Wanneer gekeken wordt naar een klassiek werk als het epos *Odysseia* van Homeros is het belangrijk te weten dat dit werk in eerste instantie niet bedoeld was als een werk dat vastgelegd diende te worden. In het oude Griekenland heerste immers een orale verhaalcultuur. Dit houdt in dat een orator (verteller) het verhaal vertelde aan een groep luisteraars. Omdat het werk pas later in zijn geheel werd opgeschreven, is er zelfs dan al sprake van een soort vertaling van het werk; een adaptatie van een oraal verhaal naar een verhaal op schrift. Omdat er echter met geen enkele zekerheid onderzocht kan worden hoe (de verhalen van) de *Odysseia* in klassieke tijden voorgedragen werden, moeten we dat verschil laten voor wat het is. Toen de *Odysseia* door

Homerus 'verzameld' of 'gecreëerd' werd, nam het de vorm aan van vierentwintig boeken (elk boek is aangeduid met een letter uit het Griekse alfabet) en elk boek kent ongeveer vijfhonderd versregels, allemaal in dactylische hexameter.

De context van het oorspronkelijke werk verschilt veel met de context van de (veel latere) vertalingen. Ten tijde van Homeros heerste er in de Griekse cultuur een geloof in (de) goden die ook ingrepen in het dagelijks leven en meevochten in oorlogen – zoals in de *Ilias* beschreven staat – maar in de moderne tijd gelooft men daar niet meer in. De komst van het christendom (en de notie van één enkele God die weliswaar overal aanwezig is, maar niet op een manier zoals de antropomorfe goden van de Grieken) heeft het menselijke denken over een godenwereld veranderd, en ook een groeiend atheïsme heeft effect op de beleving van godenwerelden. Mensen die het verhaal horen of lezen, zouden nog steeds geneigd zijn dit te geloven, maar dan onder het voorwendsel dat Kundera beschreef:

*Rushdie knows that the contract between the novelist and the reader must be established from the outset; it must be clear: the story being told here is not serious, even though it is about the most dreadful things. (Kundera 4)*

Zij besluiten dan tijdelijk te geloven dat iets dergelijks mogelijk is. Hun fantasie stelt ze ertoe in staat te bedenken dat het mogelijk zou kunnen zijn dat de goden op deze manier zouden ingrijpen.

Verhalen hadden vroeger, anders dan nu, vaak een moraliserende bedoeling. Dit lijkt ook in de *Odyssee* het geval, en dan vooral aan het eind van het epos. Aan het einde kunnen we dit namelijk lezen, op het moment dat Odysseus en zijn zoon Telemachos de vrijers aan het hof van Ithaca willen 'straffen' voor hun daden:

*"Refrain, men of Ithaca, from grievous war, that with all speed you may part, and that without bloodshed." So spoke Athena, and pale fear seized them. Then in their terror the arms flew from their hands and fell one and all to the ground, as the goddess uttered her voice, and they turned toward the city, eager to save their lives. (Murray (web))*

Het is goed denkbaar dat de oude Grieken, vooral de jongere, hier een les uit leerden. Als de machtige en wijze Odysseus op deze manier handelde (ook al was het in opdracht van een godin wiens wraak hij niet wilde opwekken), moesten zij dit voorbeeld volgen. Opnieuw is het handig hier de context van het werk aan te halen, want de moraal mist in de moderne tijd een deel van zijn uitwerking. Verhalen als deze worden in de hedendaagse cultuur vrijwel altijd puur vermaak gezien. Natuurlijk is het mogelijk, opnieuw met de fantasie van kinderen, dat zij zich spiegelen aan Odysseus en net zo willen worden als hij vroeger was, maar dan nog schijnt er een soort van speelsheid door hun handelen die de grootsheid van hun voornemen ietwat omlaag haalt. Dit lijkt ook zo in de Nederlandse versie, waar de boodschap luidt “Houdt op, mannen van Ithaka, met dit noodlottig gevecht en gaat terstond uiteen zonder meer bloed te vergieten” (Homerus, trans. Schwartz, 680).

Zoals gezegd was het epos oorspronkelijk niet gemaakt om op schrift te stellen. Dit gebeurde pas later, toen de focus van verhalen oreren verschoof naar het voorlezen van verhalen. Toen dit gedaan werd, werd ook zichtbaar dat de oratoren hulpmiddelen hadden bij het onthouden van de enorme tekst van het epos. Deze hulpmiddelen bleven immers behouden bij het opschrijven. Wanneer gekeken wordt naar zinnen als “τῆ μιν εἰσαμένη προσέφη γλαυκῶπις Ἀθήνη:” (Murray) is een zogenaamd *epitheton ornans* te zien. Dit soort voorzetsel wordt in bijvoorbeeld Homeros gebruikt en het gaf een orator een geheugensteuntje in het geval van het metrum en de algehele hoeveelheid die hij moest onthouden. Heel vaak hadden deze *epitheta* echter geen toegevoegde betekenis in de context van het verhaal. Het zou in het geval van “de snelvoetige Achilles” zomaar waar kunnen zijn dat hij op het moment van spreken op zijn bed ligt te slapen. In bovenstaand geval is “γλαυκῶπις” te vertalen als “uilogig”, of “flashing-eyed” in het Engels. In sommige vertalingen, zoals die van M.A. Schwartz (Ilias & Odysse), worden dergelijke woorden in de vertaling weggelaten. De vertaling van bovenstaande zin luidt dan: “Op haar gelijkend sprak Athene tot de prinses:” (Homerus 457).

Eerder is al gezegd dat het epos geschreven was in dactylische hexameter, een vorm van metrum dat over het algemeen gevormd wordt door een beklemtoonde klank steeds te laten volgen

door twee onbeklemtoonde (dactylus, één voet). Dit wordt per vers zes keer herhaald<sup>1</sup>. Het kan echter zijn dat een beklemtoonde klank gevolgd wordt door een andere beklemtoonde klank (spondee, ook één voet). Dat het metrum belangrijk is, wordt ook beschreven in de definitie van een epos zoals gegeven door Rutherford:

*[...] the typical epic would be composed in hexameter verse, would describe the deeds of a hero or heroes, often belonging to the mythical age, might be recited at a festival of some other formal event, and would be phrased in an elevated poetic style, remote from everyday speech, as suited the dignified subject. (7)*

Een epos kenmerkt zich dus niet alleen door een specifieke stijl, maar ook door de inhoud. Eén of meerdere helden (vaak halfgoden) spelen een hoofdrol in het verhaal. Daarnaast beschrijft Rutherford dat een epos vaak voorgedragen werd op een festival of ander evenement. Aangezien dit niet altijd het geval was, is het echter geen sluitend criterium voor het genre. Wel werd de stijl van een epos ook gekenmerkt door verheven, niet-alledaags taalgebruik. Dit zien we ook terug in moderne hertalingen van het werk, zoals deze passage uit een Nederlandse versie van de *Ilias* van Homeros.

*Toen nu de blankarmige Hera de Grieken sneuvelen zag in de verbitterde strijd, draalde zij niet, maar zij sprak tot Athene: "Helaas, onversaagde dochter van de aegisdragende Zeus, ijdel was mijn belofte aan Menelaos, dat hij Troje's sterke muren verwoesten zou vóór zijn terugkeer naar huis, als wij de razende Ares nog langer zijn noodlottige gang laten gaan. Het wordt tijd, dat ook wij beiden ons rusten ten oorlog." (Homerus, trans. Schwartz, 87)*

Voor Hera's gebruik van archaïsch<sup>2</sup> taalgebruik valt nog te zeggen dat zij een godheid is die al eeuwen leeft en dus tot op zekere hoogte gerechtmatigd is te spreken met een oude tong. Echter, hetzelfde

---

<sup>1</sup> "Hexa", of "εξ", betekent zes.

<sup>2</sup> Dit Nederlandse woord, dat hedendaags gebruikt wordt met de betekenis "ouderwets" of "sinds lang verouderd", kent zijn oorsprong toevalligerwijs in de klassieke tijd. De "Archaïsche periode" in de Griekse



valt niet te zeggen over de verteller van dit verhaal, wiens woorden we lezen in de eerste zin. De Nederlandse bevolking is het nu eenmaal niet gewend te spreken in een verouderde versie van hun taal. In die lijn zijn zij het ook niet gewend van anderen, laat staan in een verhaal dat alle leeftijden zou moeten aanspreken.

In de eerste verzen van de *Odysseia* zien we dit allemaal terug. Hoewel het voor een lezer die geen Grieks kent lastig is de betekenis van de tekst af te leiden, valt wel de versconstructie op zoals een lezer die ook tegen kan komen in 'moderne' poëzie. Een vertaling van deze versregels zal niet lang hierna behandeld worden.

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ

πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν:

πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,

πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,

ἀρνύμενος ἣν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.

5

ἀλλ' οὐδ' ὥς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ:

αὐτῶν γὰρ σφετέρῃσιν ἀτασθαλίῃσιν ὄλοντο,

νήπιοι, οἳ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἥελίοιο

ἦσθιον: αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.

τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν.

10 (Murray (web))

---

geschiedenis beslaat de periode van ± 800 tot 480 v.Chr. Het woord archaïsch is van Griekse oorsprong en betekent vrij vertaald 'uit het begin'. (Uit: Encyclo Online Encyclopedie, *Archaïsche periode*).

In eerste instantie valt het metrum hier niet op, vooral niet wanneer een lezer niet getraind is in het op de juiste manier uitspreken van de verzen. Wanneer het metrum erbij getekend wordt, is de dactylische hexameter duidelijker te zien<sup>3</sup>:

- u u - uu - u u - u u - u u - -  
ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά

Een vertaling van deze eerste tien verzen van de *Odysseia* naar het Engels luidt als volgt:

*Tell me, O Muse, of the man of many devices, who wandered full many ways after he had sacked the sacred citadel of Troy. Many were the men whose cities he saw and whose mind he learned, aye, and many the woes he suffered in his heart upon the sea, seeking to win his own life and the return of his comrades. Yet even so he saved not his comrades, though he desired it sore, for through their own blind folly they perished — fools, who devoured the kine of Helios Hyperion; but he took from them the day of their returning. Of these things, goddess, daughter of Zeus, beginning where thou wilt, tell thou even unto us. (Murray (web))*

Als bovenstaande vertaling nu vergeleken wordt met de corresponderende versregels in het Grieks, is het mogelijk enkele verschillen aan te duiden. Wat onmiddellijk opvalt is het feit dat de versconstructie ophoudt te bestaan. Dit komt deels doordat de woordvolgorde verandert. Op het moment dat de versconstructie wel intact zou zijn gebleven, zou hierdoor een bijzonder onleesbaar geheel overblijven. In de eerste twee Griekse verzen wordt het enjambement namelijk gemaakt met het woord “πλάγχθη”, wat vertaald is als “wandered”. In het Grieks is dit tevens het laatste woord van de zin. Wanneer dit in de Engelse vertaling net zo gedaan wordt, loopt de zin niet of een ander woord moet de plaats van “πλάγχθη” innemen.

Hier stuiten we op een moeilijkheid in de vertaling, zoals af te leiden viel uit het citaat van Wittgenstein. Hij sprak namelijk over de rol van een vertaler om de juiste keuzes te maken. Welke

---

<sup>3</sup> Lees hierbij de ‘-’ als een lange, beklemtoonde klank en een ‘u’ als een korte, onbeklemtoonde klank.

keuze is hier immers de juiste? In het eerste geval (de vertaling afbreken na “wandered”) is de vertaling moeilijker te lezen geworden, in het tweede geval (de woordvolgorde aanpassen en het enjambement laten bestaan uit andere woorden) is er geen sprake meer van een zuivere vertaling, omdat de tekst anders ingedeeld wordt. In dit geval is voor de prozavertaling gekozen, waarmee deze gevaren omzeild worden.

Een ander verschil dat aangeduid kan worden, is de verdwijning van het metrum uit de tekst. Theoretisch gezien moet het nog steeds mogelijk zijn metrum aan een prozatekst toe te voegen, maar de zoektocht naar de juiste woorden om in het metrum te passen (of de aangepaste woordvolgorde) heeft al snel tot gevolg dat het geheel er erg gekunsteld gaat uitzien. In de gegeven vertaling is het ‘oorspronkelijke’ metrum in het begin mogelijk, maar zodra de lezer aankomt bij “many devices”, klopt het niet meer.

Iets dat wel gehandhaafd kan blijven bij de omzetting van het epos naar proza, is het karakteristieke taalgebruik. Zoals Rutherford schreef, kenmerkt het epos zich namelijk ook door een “elevated, poetic style”. Deze verhevenheid is duidelijk terug te vinden in woorden als “kine” (een oud Engels meervoud voor “cow”), maar ook in het tiende vers: “Of these things, goddess, daughter of Zeus, beginning where thou wilt, tell thou even unto us.” Dit ouderwetse Engels wordt in de moderne tijd niet meer gebruikt en kan daardoor haar doel (verheven overkomen) goed dienen. Het risico van het gebruik van zulke taal is echter dat lezers de verhevenheid wellicht verwarren met ouderwetsheid.

Wat overigens opvalt is het feit dat hoewel het Engels geen gebruik meer maakt (of kan maken) van de dactylische hexameter, er zich wel een ander stijlmiddel voordoet. Het kan natuurlijk puur toeval zijn, maar in de eerste twee zinnen doen zich een aantal alliteraties voor, bijvoorbeeld met de ‘m’: me, Muse, man, many; de ‘w’: who, wandered, ways, were, whose; en de ‘s’: sacked, sacred, citadel (in het Engels uitgesproken als een ‘s’), sea, seeking. Dit is mogelijk gedaan om het origineel ook in vorm te benaderen, nu het gebruik van het metrum moeilijk is geworden.

Nu de vorm van het werk aan bod is geweest, wordt de inhoud besproken. De eerste woorden van het epos zijn niet alleen tekenend voor het verhalend karakter van de *Odyssee* (een deel van het verhaal wordt al uit de doeken gedaan), het is ook zichtbaar dat het epos zich richt op gebruiken en op Odysseus' zoektocht om weer thuis te komen. Dit is een ander verhaaldoel dan in de *Ilias* te vinden was. Daarin ging het verhaal immers om het innemen van een andere stad.

*The Odyssey gives much more space to the things that make life worth living – home, family, friends, affection. Odysseus is ‘much-enduring’, but his suffering is for a purpose. [...] he does not lose sight of the ultimate goal of homecoming. (Rutherford 26)*

Dat de focus van het verhaal, meer dan in de *Ilias*, ligt op het idee van een thuis, maar ook op familie en vrienden, blijkt ook uit het feit dat er vele familiegebruiken in het verhaal naar voren komen, zoals in het volgende fragment:

*Nausikaä, hoe kan jouw moeders kind zo'n slonsje wezen? Je mooie kleren liggen onverzorgd en binnenkort misschien ga je trouwen. Dan moet je zelf toch netjes gekleed gaan en voor kleren zorgen voor je bruidegom en de zijnen. Dat geeft je een goede naam bij de mensen en dan zijn je vader en moeder trots op hun dochter. (Homerus, trans. Schwartz, 457)*

De gebruiken van een huwelijk worden hier deels uit de doeken gedaan. Blijkbaar was het de taak van de bruid, naast zelf verzorgd voor de dag te komen, ook te zorgen voor de kleding van de bruidegom en zijn familie. Op die manier zorgde ze ervoor dat haar ouders 'trots op hun dochter' zouden zijn. Nausikaä, als prinses, zou dit heel goed moeten weten en daarom spreekt Athena haar hierop aan (hoewel Athena nog een extra bedoeling heeft voor haar bezoek).

Athena's komst is ook een mooie beschrijving om meerdere aspecten van het epos aan te geven. In het Nederlands gaat de passage als volgt (voorafgaand aan haar uitspraak tegen de ontwakende Nausikaä):

*[...] maar als de adem van de wind zweefde Athene naar het bed van het meisje. Zij bleef aan het hoofdeinde staan, vermomd als haar liefste vriendin, de dochter van de beroemde zeevaarder Dymas. Op haar gelijkend sprak Athene tot de prinses: (457)*

We zien hier dat Athena, bovenmenselijk als ze is, niet alleen een gesloten kamer kan binnendringen zonder enige moeite, maar dat ze ook haar uiterlijk kan aanpassen. Dit was ook algemeen bekend van de goden:

*In general the gods are more versatile than mortals. They are able to move with amazing speed and dexterity, appear and disappear in a moment, and change their shape at will, assuming various forms – human, animal, and divine. Their powers also are greater than those of mortals. (Morford & Lenardon 135)*

Dat het Athena geen enkele moeite kost om langs de bewakers en langs gesloten deuren te komen, kunnen we herleiden uit “als de adem van de wind zweefde [...]”. Hierin worden twee aspecten van haar manoeuvre gegeven die dit duidelijk maken. Als eerste en duidelijkste het feit dat ze zweeft. Zweven is een typische activiteit die geruisloos gedaan kan worden. Daarnaast lijkt het iets dat perfect bij een godin zou passen; de mogelijkheid tot fysiek zweven behoort nu eenmaal niet tot mensen als Nausikaä of Odysseus. Het volgende (of eigenlijk eerdere) teken is de manier waarop ze zweeft: als de adem van de wind. Ze gebruikt geen tornadokracht om op gewelddadige wijze binnen te dringen. Dit zou ongetwijfeld mogelijk zijn geweest voor haar, maar dient haar doel niet. Ze wil ongemerkt de kamer van de prinses binnendringen om zich daar voor te doen als iemand anders.

Het moge duidelijk zijn dat vertalers voor bepaalde keuzes gesteld worden. De vertaling kan bijvoorbeeld zo geconstrueerd worden dat het resultaat zo dicht mogelijk bij het origineel ligt (met eventuele verminderde leesbaarheid tot gevolg), maar het kan ook gebeuren dat een vertaler het verhaal wil weergeven. M.A. Schwartz heeft in de inleiding van zijn Nederlandse vertaling van de Odysseia aangegeven:

*Deze vertaling is een poging de Odyssee gemakkelijk toegankelijk te maken voor hen, die deze oudste avonturenroman van de westerse wereld niet of niet meer in het Grieks kunnen lezen. Ik meen dat de Nederlandse hexameter voor dat doel ongeschikt is en de lezer spoedig meer vermoeit dan boeit. [...] Vertalen blijft verminken en de grootste eerbied is niet-vertalen en het origineel lezen. Voor de velen, die daartoe niet in staat zijn en toch de Odyssee willen lezen, is deze vertaling in proza bedoeld [...]. (Homerus, trans. Schwartz, 390)*

Schwartz legt hier zelf uit dat hij als vertaler voor een bepaalde keuze stond. Wilde hij zo dicht mogelijk bij het origineel blijven of het geheel toegankelijk maken? Hij zag de dactylische hexameter als iets moois, maar wilde het niet overzetten naar het Nederlands om lezers niet 'te vermoeien' met een dan geforceerd stijlmiddel. Zoals hij zelf zegt, is vertaalwerk tevens verminkwerk, maar omdat hij de *Odyssee* toegankelijk wilde maken voor een groter publiek, heeft hij ten slotte deze vertaling gemaakt. De eerste tien verzen nemen onder zijn hand dan ook de volgende vorm aan:

*Muze, bezing mij de listige held, die lang over de wijde wereld zwierf, nadat hij de machtige burcht van Troje verwoest had. Van veel mensen zag hij de steden en hij leerde kennen hun aard. Veel ellende doorstond hij op zee, vechtend voor zijn leven en de terugkeer van zijn vrienden. Maar, hoe graag hij ook wilde, zijn vrienden redde hij niet; door eigen moedwil vonden zij, dwazen, de dood; want zij aten de runderen van Hyperion, de god van de zon, die hun de dag van de thuiskomst ontnam. Vertel, o goddelijke dochter van Zeus, ook ons dit verhaal en begin het, waar het u goeddunkt. (391)*

Het is interessant om te zien dat Schwartz, ondanks zijn poging tot toegankelijkheid, ervoor kiest een zekere stijl te handhaven die verheven (of, opnieuw, ouderwets) kan overkomen. In zijn eerdere citaat was al te lezen dat hij in feite het origineel superieur acht, maar we zien nu dat hij ondanks de toegankelijkheid van zijn tekst toch dicht bij de *Odysseia* wil blijven. Dit is soms duidelijk te zien, bijvoorbeeld bij zinnen als 'hij leerde kennen hun aard'. In dagelijks gebruik zou iemand hier hebben

gekozen voor een andere woordvolgorde (“hij leerde hun aard kennen”), dus deze ietwat vreemde compositie laat ook zien dat Schwartz dicht bij het origineel wil blijven.

Concluderend lijkt het er sterk op dat de *Odysseia* (het oude, Griekse werk) enkele van haar aspecten heeft moeten afstaan op het moment dat hiervan een ‘vertaling’ werd gemaakt in een prozavorm. Niet alleen verloor ze haar metrum, maar ook enkele andere vormelijke kenmerken (zoals het uiterlijk van een werk van poëzie). Desondanks kwamen er andere vormelijke kenmerken voor in de plaats, zoals alliteratie en een vreemde syntax. Omdat het genre van de tekst veranderde (van een episch dichtwerk tot een prozaverhaal) kwam er een andere vorm in beeld die ook gehandhaafd moest worden – een van de redenen, naast hertaling, waarom het metrum niet langer zou werken. Wat naast genre en vorm speelde, was echter het feit dat context van het werk ook veranderd was ten tijde van de vertaling/adaptatie. Hoewel de Grieken het werk konden zien als een belangrijk stuk van hun cultureel erfgoed, een epos dat een deel van hun geschiedenis verhaalde (samen met de *Ilias*) en delen van hun cultuur schetste, maar bovenal een werk dat ze konden gebruiken om van te leren. De moderne cultuur staat veel verder verwijderd van de origine van het werk en zal er daarom andere doelen mee voor ogen hebben dan destijds beoogd was. De *Odyssee* is nu een bron van vermaak, naast het feit dat het werk nog steeds beroemd is om zijn hoogstaande taalgebruik in de tijd en plaats waar het vandaan komt. Toch is er ook nog iets van de grootsheid doorgedrongen in deze tijd.

*The word “odyssey” itself has come into our language as synonymous with a journey and a quest, and never has the word “homecoming” found a more joyous resonance or deeper meaning than in the final books of the poem. (Morford & Lenardon 544)*

## Van tekst naar web

In het vorige hoofdstuk is aandacht besteed aan een genrewijziging van het *epos* *Odysseia* naar het *prozaverhaal* *Odyssee*. Het epos, dat in veel opzichten op poëzie lijkt, en proza liggen echter ver uit elkaar. Verschillen tussen genres kunnen ook opgemerkt worden op kleinere schaal. In dit hoofdstuk zullen de verschillen tussen *gedrukt* poëzie en *webpoëzie* centraal staan. Hoewel er geargumenteed kan worden dat dit in feite geen verschillende genres zijn (ze zijn immers beide poëzie), is er een verschil waar te nemen wanneer het gaat om haar presentatie.

Poëzie lijkt een genre bij uitstek dat haar eigen regels heeft. Door de leeshouding van de lezer, die tot stand komt wanneer hij of zij het woord 'poëzie' op de kaft van het werk ziet staan, weet de lezer dat hij geen werk voor zich heeft dat van voor tot achter simpelweg doorgelezen kan worden. Over elke pagina, zo niet elk vers, dient grondig nagedacht te worden. Poëzie is ook dé plaats voor stijlmiddelen (soms is een gedicht zelfs zo bezaaid met metaforen dat de ogenschijnlijke betekenis slechts een illusie is), waardoor het simpelweg onmogelijk wordt alleen de oppervlakte waar te nemen. Doet een lezer dat, dan lijkt het gedicht niets anders dan brabbeltaal.

*Meer naar het zuiden, zonbeschenen,  
ontwaakt een stad van staal en glas,  
waar lanen kruisen staat alleen en  
blind een beeld in 't vochte gras;  
een kinderhand wuift achter glas,  
totdat de vader is verdwenen. (Hoornik 12)*

Hoewel dit fragment uit het gedicht *Amsterdam* van Hoornik te lezen is als een prozawerk (indien een lezer de regels niet als zodanig zou beschouwen), lijkt de betekenis ervan niet zo duidelijk. Hoe kan een stad van staal en glas immers ontwaken? Ook een beeld kan niet blind zijn, althans niet



in de zin van zintuiglijke blindheid. De suggestie die de rest van het gedicht geeft, is dat het beeld tot voelend individu gemaakt wordt, maar dit staat niet letterlijk in de tekst. De afspraak tussen maker en lezer, zoals Kundera beschreef, is hier een andere dan bij proza. Dit betekent niet dat er geen enkel stijlmiddel voorkomt in proza – integendeel, veel proza presenteert zich ook door middel van bijvoorbeeld metaforen. Poëzie en proza bevatten verschillende ‘lagen’ aan betekenis. Het punt is vaak dat de bovenste laag van proza doorgaans onmiddellijk te begrijpen is en van begin tot eind te lezen, terwijl het erop lijkt dat iemand die poëzie leest, enkele keren opnieuw zal moeten beginnen om verschillende lagen in de tekst te ontdekken en zo langzaam tot een diepere betekenis kan komen. Hoewel dit zeker ook mogelijk is in proza, is het in poëzie inherent en essentieel. Dat de leeshouding van een lezer op het moment van het lezen van poëzie anders is, wordt ook door Van Alphen beschreven in *Op poëtische wijze*:

*Wanneer we een roman lezen, zijn we op de eerste plaats uit op het reconstrueren van het plot. Wanneer twee zinnen in een roman rijmen, of wanneer ze een regelmatig ritme hebben, zullen we dat doorgaans als weinig betekenisvol links laten liggen. Wanneer we een gedicht lezen, zullen we juist erg veel belang hechten aan formele kenmerken als rijm, strofenopbouw, metrum of de doorbreking daarvan. (Van Alphen 18)*

Bovenstaand citaat is een beschrijving van Jakobsons poëtische functie. De context van het werk maakt veel verschil met betrekking tot onze leeshouding. Zouden we, waar we een poëzietekst verwachten, geconfronteerd worden met proza, dan zouden we in eerste instantie vervreemd raken door het feit dat de vorm van het werk niet overeenkomt met onze verwachting, terwijl we over precies dezelfde vorm geen vervreemding zouden meemaken in de afdeling met de nieuwste romans. Een boekwinkel is echter niet de enige plaats waar de leeshouding van een lezer bepaald wordt. Hij zelf doet dat ook, al dan niet onbewust. Het is waarschijnlijk dat iemand een dichtbundel met kinderlijke illustraties anders zal lezen dan eenzelfde soort bundel zónder de plaatjes. Er is geen mogelijkheid om helemaal aan dit ‘probleem’ te ontsnappen.

Een ander probleem dat poëzie met zich meebrengt is het feit dat het zich meestal niet ophoudt aan dezelfde taalregels als andere genres. Het volgende citaat uit Duffs artikel *Intertextuality versus Genre Theory* legt uit hoe poëzie dit doet:

*The poetic genres, on other hand, resist the basic condition of language: 'the natural dialogism of the word is not put to artistic use', since 'the poet strips the word of others' intentions', using 'only such words and forms (and only in such a way) that they lose their link with concrete intentional levels of language and their connection with specific contexts' [...] His [Bakhtin's] technical term for this is monologism; his inspired metaphor for it is the classical myth of the river of Lethe: 'Everything that enters the work [of poetry] must immerse itself in Lethe, and forget its previous life in any other contexts. Language may remember only its life in poetic contexts' [...]. (66)*

De rivier Lethe (Λήθη) is volgens de mythologie een van de vijf rivieren in de Griekse onderwereld (de 'rivier der vergetelheid'). Zielen die in de onderwereld terechtkwamen, moesten hieruit drinken om alles te vergeten, zodat ze zonder herinneringen aan hun vorig leven gereïncarneerd konden worden. Dit effect (het vergeten van een vorig 'leven') is wat Bakhtin bedoelt: de woorden in de poëzie zouden ontdaan zijn van hun eerdere betekenis, zodat ze een nieuw leven kunnen beginnen in de poëzie.

Dit brengt echter opnieuw een probleem met zich mee. Taal berust namelijk volgens velen op het principe van de semiotiek, in het bijzonder op het concept van De Saussure dat betrekking heeft op zogenaamde *signifier* en *signified*. Een *signifier* (vert. 'betekenaar'; bijv. het woord 'boom') verhoudt zich hierin tot een *signified* (vert. 'betekende'; het idee of de voorstelling van die 'boom'). Wanneer deze relatie teniet gedaan wordt door Bakhtins *monologism*, zou een *signifier* niet meer automatisch doelen op zijn in andere genres gebruikelijke *signified*. Hierdoor lijkt het extra gecompliceerd poëzie te vertalen naar een ander genre, omdat de band tussen woord en betekenis opnieuw gesmeed dient te worden.

In de huidige periode lijkt de aandacht die poëzie vraagt voor lezers moeilijker op te brengen dan in een eerdere periode. Deze gedachte leidde Lisa Russ Spaar, een Amerikaanse dichtster en docente aan de universiteit van Virginia, de rol van poëzie in de moderne tijd te onderzoeken.

*It was only about a decade ago that my students and I began talking about the fate of poetry in the electronic age. Would the celerity of information-age technologies so fragment time that we'd lose the reverie and concentration we associated with the "deep reading" of poems?* (Spaar (web))

Spaar stelt zichzelf hier de vraag of de komst van het internet, en in het algemeen de komst van het informatietijdperk, mensen dusdanig zal beïnvloeden dat zij de rust niet meer nemen (of niet meer kunnen vinden) om poëzie te lezen. Poëzie wordt immers van oudsher gezien als een uiterst intellectuele vorm van kunst die slechts begrepen kan worden na lang nadenken en reflecteren. Spaar, zoals zij hierboven uitlegt, was niet de enige die zich afvroeg of poëzie haar draagvlak binnen de literatuur zou verliezen met de komst van het wereldwijde web, het internet. Juist omdat poëzie een activiteit is die tijd vereist en internet opgebouwd lijkt te zijn om informatie snel en toegankelijk te maken, kan het mogelijk zijn dat poëzie als zodanig een minder belangrijk deel van de literatuur ging uitmaken.

Toch is de snelheid van het medium niet het enige probleem dat het internet met zich meebrengt. Omdat er achter het internet geen netwerk van redacteurs zit die, als in een tijdschrift of ander gedrukt werk, de kwaliteit controleren van wat er moet of gaat verschijnen, is het mogelijk dat iedereen op het internet kan plaatsen wat hij of zij wil. Specifiek voor poëzie betekent dit dat iedereen een zelfgemaakt gedicht *online* kan plaatsen, waardoor iedere andere internetgebruiker dit gedicht kan opzoeken en lezen. Gedurende dit hele proces is geen enkele tussenkomst van een 'autoriteit' te vinden – geen redactie die eventueel had bepaald dat het betreffende gedicht simpelweg een kinderversje is en niet dient te verschijnen.

Een van de gevolgen hiervan is het feit dat wat er op het internet verschijnt geen automatische goede kwaliteit heeft, zoals dat bij gedrukte poëzie wel het geval is. Dit is vooral waar voor werken die niet bekend zijn, omdat daar de kwaliteit nog niet van is ingeburgerd. Een poëtisch werk als de eerder behandelde *Odyseia*, ook op het internet te vinden, is algemeen bekend en daarom zal er niet veel getwijfeld worden aan de kwaliteit van dit werk, zelfs niet als het op een webpagina gevonden wordt waar voor de rest alleen kinderversjes staan. Voor onbekende dichters heeft een dergelijke setting een grotere impact.

Het internet heeft echter ook een positieve invloed op poëzie. Meer dan ooit zijn er uitingen van visuele poëzie te vinden (al bestonden die ook al op papier), maar daarnaast is er ook nog een nieuwe variant ontstaan: internetpoëzie of webpoëzie. Dit is een vorm van poëzie waarbij de tekst op het beeldscherm van de computer komt te staan en beweegt of zelfs interactief is. Dit zou nooit mogelijk zijn geweest in een gedrukt werk op papier. Ook internetpoëzie is er in allerlei soorten en maten, zoals het werk "Grote Woorden" van Poetry in Motion. Dit werk toont in eerste instantie "ENCYCLOPEDIË VAN DE GROTE WOORDEN", waarna het beeld verandert en 'Woord, het' wordt getoond. Als de lezer/internetgebruiker vervolgens de muisaanwijzer hier overheen beweegt, verandert de kleur van het scherm en is duidelijker zichtbaar dat er allerlei andere woorden om 'Woord, het' heen zweven. Deze woorden verschillen in grootte, om de illusie te wekken dat sommige woorden zich dicht bij het scherm bevinden dan andere woorden. Woorden die bijvoorbeeld dicht bij 'Woord, het' staan zijn 'Taal' en 'Poëzie', maar ook 'God'. De gebruiker kan een van deze woorden met zijn of haar muis aanwijzen, waarna dit nieuwe woord de plaats van 'Woord, het' inneemt en andere woorden groter of kleiner worden. Zo ontstaat er een netwerk van woorden die wat betreft betekenis en/of gebruik dicht bij elkaar liggen. Dicht bij 'God' staan bijvoorbeeld 'Zegen', 'Geloof' en 'Gramschap', terwijl een *highlight* van 'Poëzie' juist woorden als 'Inspiratie', 'Kunst' en 'Schoonheid' groter maakt. De achtergrondkleur van het hele scherm verandert tevens om het woord extra kracht te geven. Bij het woord 'Dood' wordt de achtergrond zwart, bij 'Bloed' rood en bij 'Kunst' paars.

Deze interactiviteit geeft de lezer/gebruiker extra vrijheid, maar geen *absolute* vrijheid. Het is in *Grote Woorden* niet mogelijk woorden aan te wijzen die zich ver van het geselecteerde woord bevinden. Alleen de grote woorden kunnen de centrale plaats innemen.

Een wat ander voorbeeld van internetpoëzie, waarmee daadwerkelijk zinnen gevormd wordt, is de website *nobodyhere.com* van Jogchem Niemandsverdriet (een pseudoniem). Op deze website wordt in eerste instantie een geanimeerd silhouet getoond van een man achter zijn computer. Links naast de afbeelding verschijnt het bericht “Joghem Niemandsverdriet en het spijt me van alles wat gaat komen. Offers... ik offer het een voor het ander.” Aan de andere kant van het silhouet bevindt zich een zelfscrollende lijst met de vreemdste en meest alledaagse woorden. Wordt de muisaanwijzer over zo’n woord bewogen, dan typt de man verder op zijn toetsenbord en verschijnt er bijvoorbeeld (bij ‘levend’) “Levend of dood? Of vitaal beperkt?” of (bij ‘voorteken’) “Voorteken. De kakkerlak in mijn lunchtrommel was een voorteken.”

De bezoeker van de website kan er ook voor zorgen dat het ‘woordenwiel’ blijft draaien, waardoor de boodschappen van Joghem niet meer volledig getypt kunnen worden en in elkaar overgaan. Met de juiste timing kan van de twee genoemde voorbeelden zo “Levend of dood? De kakkerlak in mijn lunchtrommel was een voorteken” gemaakt worden.

Dit is nog niet het hele functioneren van de website. Als Joghem iets typt, verschijnt er ook een kleine afbeelding boven zijn hoofd die iets te maken lijkt te hebben met het onderwerp. Bij ‘zweet’ verschijnt er een druppel boven zijn hoofd, etc. Op deze afbeeldingen kan ook geklikt worden en zij brengen de lezer naar andere pagina’s, waar uiteenlopende uitspraken of afbeeldingen gevonden kunnen worden. In het geval van zweet wordt de volgende webpagina geopend (schermafbeelding):



(Niemandsverdriet, “/zweet.hier”)

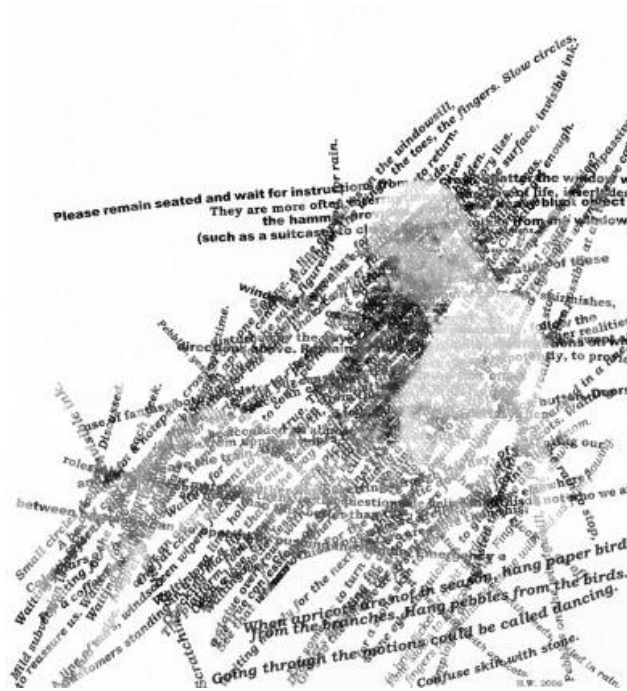
De poëzie krijgt op deze manier een ‘verrassingselement’ met zich mee dat erg goed kan werken op een medium dat de aandacht op zichzelf moet vestigen om niet verloren te raken in de maalstroom van andere en steeds vernieuwende websites. Dat een poëtische tekst de aandacht op zichzelf vestigt is onder woorden gebracht door Roman Jakobson:

*Jakobson ging uit van het idee dat taalgebruik verschillende functies of effecten kan hebben. Een taaluiting is meestal gericht op iets in de wereld, waarover ze informatie verschaft. Soms kan ze echter op zichzelf gericht zijn en de overdracht van informatie ondergeschikt maken aan de vormgeving. Een opvallende vormgeving is volgens Jakobson de kern van ‘het poëtische’. (Brillenburg Wurth et al. 48)*

Jakobson stelt dat poëzie, in tegenstelling tot andere genres (binnen de literatuur) de aandacht op zichzelf vestigt in plaats van op de buitenwereld. Poëzie is dus bij uitstek het genre waarbij vorm en inhoud meer met elkaar concurreren dan in andere genres, waar de focus grotendeels ligt op het verhalende, de inhoud.

Het gedicht van Niemandsverdriet (en zijn hele verdere website) vestigt de aandacht op het vormelijke en houdt de aandacht vast door te werken met *hyperlinks*; het woord 'ik' brengt de bezoeker terug naar de startpagina, terwijl zowel het woord 'watermoleculen' als de spiraal onder het gedicht naar een andere pagina leiden. Het vliegje in de bovenhoek ten slotte leidt naar een commentaarpagina. De hele website van Niemandsverdriet brengt zo veel interactiviteit met zich mee, en genoeg visuele aspecten om in elk geval overwogen te worden als visuele poëzie.

Eerder werd immers al gezegd dat visuele poëzie zich goed leent voor plaatsing op het internet. Het toegevoegde visuele aspect werkt goed samen met een medium dat zich moet presenteren middels een beeldscherm. Hoewel een gedrukt boek ook gezien moet worden voor het gelezen wordt, is een beeldscherm meer dan een dichtbundel een object om naar te kijken. Een voorbeeld van visuele poëzie is het werk van Helen White, *Invisible Ink*. Op de witte achtergrond zijn zinnen over elkaar heen geschreven zodat het lijkt alsof ze van hun juiste plaats gevallen zijn. Daarnaast bevindt zich een schim tussen de woorden (die overigens niet onmiddellijk opvalt). Deze schim lijkt een boek vast te houden:



(Ten Haaf 170)

Nu zou de volgende vraag gesteld kunnen worden: verandert de houding van de lezer wanneer deze in plaats van naar *gedrukte* poëzie naar *webpoëzie* gaat kijken? Ingesloten in de vraag zit al het visuele aspect dat op het internet sterker vertegenwoordigd is.

*Leeshouding: de manier waarop een lezer een tekst betekenisvol acht. Deze 'manier waarop' krijgt enerzijds invulling door een selectie van tekstuele eigenschappen en verwaarlozing van andere teksteigenschappen, anderzijds door bepaalde verwachtingen wat betreft inhoud en thematiek. Wanneer een lezer een gedicht leest, zal hij bijvoorbeeld andere aspecten betekenisvol achten dan wanneer hij een roman leest. (Van Alphen 38)*

Als we bovenstaande omschrijving van een leeshouding aanhouden, is het zeer aannemelijk dat een lezer anders reageert op webpoëzie dan op poëzie in drukwerk – en dat terwijl webpoëzie niet noodzakelijk onder hoeft te doen voor haar oudere zuster wanneer het gaat om inhoud. De tekstuele eigenschappen zijn enkel opgefleurd, alsof de dichtbundel nu niet enkel een dichtbundel is, maar een mengsel van poëzie en schilderkunst (zoals *Invisible Ink* laat zien). In sommige instanties raakt de tekstuele kant van de poëzie zelfs dusdanig ondergeschikt dat het enkel nog kan dienen als onderdeel van het visuele aspect (zoals in *Invisible Ink* de tekst niet meer fatsoenlijk te lezen is en enkel het geheel als 'kunst' dient te dienen). Wanneer ditzelfde gedicht namelijk in een dichtbundel had gestaan tussen gedichten die een 'normale' opmaak hadden en bedoeld waren om te lezen, zou dit 'gedicht' waarschijnlijk niet hebben voldaan aan de verwachtingen van de lezer. Op een dergelijk moment is de leeshouding van de lezer niet compatibel met de bedoeling van de auteur.

Wat gebeurt er nu als dat allemaal achterwege wordt gelaten? Wat als een willekeurig gedicht vanuit een dichtbundel op een website wordt geplaatst? Een lezer kan dan minder geïnteresseerd zijn in het werk, terwijl hij of zij het wellicht boeiender had gevonden wanneer het in een band te zien was. Om dit met zekerheid te kunnen zeggen, zou intensief onderzoek gedaan moeten worden, maar het lijkt aannemelijk dat de context van het internet de leeshouding van de lezer verandert. In plaats van de letten op de talige constructie van de poëzie, zoekt de bezoeker van



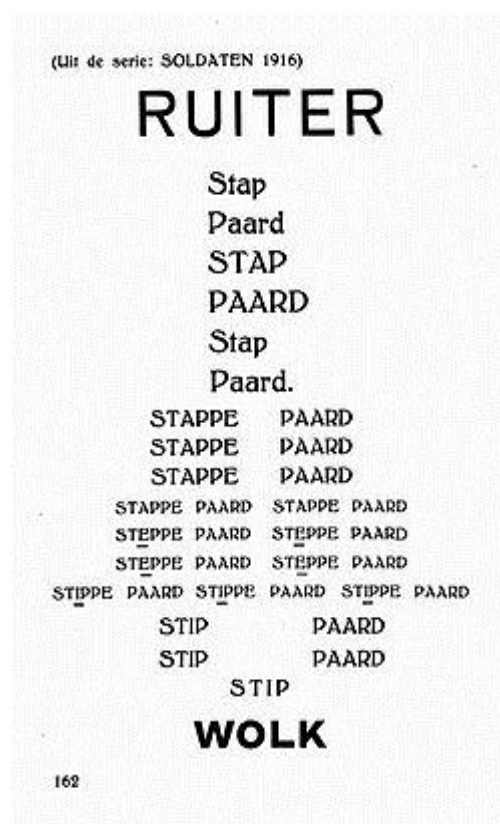
een website naar meer dan alleen zwarte tekens op een witte achtergrond – terwijl dit ruim voldoende zou zijn als die letters gedrukt waren op wit papier en op de schoot van de lezer lagen. Het internet is namelijk altijd in beweging en lezers zijn zich hiervan ook bewust. Een webpagina die uit niets anders bestaat dan een witte achtergrond met zwarte tekst wordt al snel afgedaan als saai en oninteressant – een gedachte die gemakkelijk verbonden kan worden aan het gedicht dat met de tekst wordt gevormd. Aan de vorm van de poëzie zou niets veranderd zijn; in het hoofd van de eigenaar des te meer.

Het bovenstaande brengt een bijzondere gedachte aan het licht. Een van de twee vormen van poëzie (gedrukte tekst of internetpoëzie) domineert een bepaald medium. Dit lijkt vanzelfsprekend als het gaat om drukwerk, maar op het internet is ‘traditionele’ poëzie niet dominant. De keuzes die op het internet genomen worden, zijn leidend voor de manier waarop de teksten gelezen of gezien moeten worden.

Toch zijn er ook werken die prima zou prevaleren op beide media. Hiernaast is een werk van poëzie met een visueel aspect weergegeven. *Ruiter* van I.K. Bonset (het pseudoniem van Theo van Doesburg) kan

gelezen worden als een gedicht, maar wanneer goed naar de vorm wordt gekeken, is te zien hoe het gedicht als geheel een afbeelding vormt. Een mogelijke figuur is het hoofd van een paard, gezien van boven (vanuit de ogen van de ruiter). Het gedicht beweegt zich dan als het ware van de voorkant van het paard naar de achterkant, waar op het eind alleen een wolk overblijft die het paard met zijn stappen achterlaat.

Zowel als een gedrukt gedicht als een gedicht op het web biedt dit werk voor elk wat wils, hoewel het internet meer opties heeft als het iets aan het gedicht wil toevoegen; het is bijvoorbeeld



mogelijk om de vorm van het paard te benadrukken door het hoofd te laten bewegen in het ritme van het gedicht. Dit zou voor veel visuele poëzie, bijvoorbeeld van Van Ostaïen en Mallarmé, een mogelijke toevoeging zijn. Op de vraag of dergelijke verregerende visuele poëzie nog wel poëzie te noemen is, kan opnieuw gekeken worden naar Jakobson:

*Volgens Jakobson hebben teksten meestal verschillende functies, al worden zij in de regel door één daarvan gedomineerd. Jakobsons idee van 'dominante' en 'niet-dominante' functies heeft de literatuurwetenschap aldus bevrijd van de noodzaak om elke tekst in één hokje te plaatsen. (Brillenburg Wurth et al. 49)*

Wanneer de dominantie in werken als die van Bonset en Van Ostaïen verschuift naar het visuele, hoeven deze dus niet onmiddellijk hun status als poëzie kwijt te raken om plaats te maken voor het label 'visuele kunst'. Het zijn wel visuele kunstwerken, maar daarnaast zijn ze ook nog steeds poëtisch en om die reden kunnen ze nog steeds onder die noemer vallen.

Concluderend lijkt het er sterk op dat *gedrukte* poëzie en *webpoëzie* niet hetzelfde zijn, hoewel dat te verwachten viel. Ook poëzie blijkt zich te voegen naar de 'regels' van het (sub)genre waarin het wordt vormgegeven. Zo raakt de inhoud in eerste instantie ondergeschikt aan de vorm en is entertainment, in lijn met het internet zelf, van groter belang dan wanneer poëzie 'slechts' in gedrukte vorm zou verschijnen. Aan de andere kant weerhoudt de webpoëzie het unieke gebruik van taal en voegt het daaraan een verrassingselement toe wanneer de lezer/kijker niet weet wat er gaat volgen. Interactiviteit wordt ook aan de taal toegevoegd en schept een dynamischer gedicht dan het statische (maar daarom wellicht betekenisvollere) gedrukte poëtisch werk.

Ook de context van de poëzie is drastisch veranderd, al behoeft dat geen duidelijke uitleg. Het internet is de perfecte manier om informatie overal en snel toegankelijk te maken, maar dat brengt gevaren met zich mee. Eerder werd al genoemd dat er geen sprake is van een redactie die bepaalt wat wel of niet op het internet mag verschijnen, wat gevolgen heeft voor de kwaliteit van het te vinden materiaal. Hoewel groepen mensen vraagtekens kunnen zetten bij de waarde van een

redactie, worden redacties door andere groepen juist geapprecieerd. Een redactie waarborgt tot op zekere hoogte de kwaliteit van de uitgegeven poëzie, terwijl het internet dat veel minder doet. Iedereen kan iets op het internet plaatsen, waarna het voor iedereen toegankelijk is. Dit kan compleet met spel- en taalfouten zijn, maar ook van het soort 'kwaliteit' waar, bij papieren uitgave, eerst grondig werkt op verricht zou zijn. Verwacht dus niet alleen maar Hoorniks of Elsschots op het internet, maar ook het dochtertje van de buurvrouw, die voor moederdag een rijmend versje maakte. Het medium zorgt in dit geval voor een extra taak voor de lezer; namelijk het sorteren van het te vinden materiaal op 'leeswaardigheid'.

## Conclusie

Wat in deze scriptie centraal stond, was de vraag welke problemen er ontstaan wanneer een literair werk van een bepaald genre wordt overgezet naar een ander genre. Om die vraag te beantwoorden, is eerst een verdieping gedaan van de theorie rond deze vraag, waarna naar twee cases werd gekeken: de *Oysseia/Odysee* van Homeros en (web)poëzie.

De impliciete afspraak tussen auteur en lezer, zoals in deze scriptie beschreven door Kundera, is een niet te vergeten aspect. De lezer gaat immers een soortement pact aan met de auteur op het moment dat hij of zij het werk openslaat en zich tijdelijk overgeeft aan de regels van het genre, of nog specifiek, aan de regels van het werk. Het onmogelijke kan op die manier mogelijk worden gemaakt, waarvan het *fantasy*-genre een mooi voorbeeld is. Wanneer iemand dit leest, zal hij of zij namelijk niet vreemd opkijken van een vliegende beer of iets dergelijks, terwijl zij in het dagelijks leven (in de werkelijkheid) wellicht een wat meer geschrokken reactie zouden vertonen. Deze *willing suspension of disbelief* is een belangrijk aspect wanneer gekeken wordt naar genres als *science fiction*. In het algemeen belangrijker is echter de leeshouding van een lezer. Deze lijkt vooraf bepaald te worden door een genre aanduiding op de kaft van een werk, zoals Van Alphen beschreef in de inleiding van *Op poëtische wijze*. Een lezer zal met een andere instelling een boek openslaan wanneer hij of zij verwacht (door de genre aanduiding of door bijvoorbeeld een recensie of commentaar van vrienden, familie of collega's) een roman aan te treffen, dan wanneer diezelfde lezer een werk van poëzie bekijkt.

Ook de context van het werk is belangrijk voor de manier waarop het gelezen en ontvangen wordt. De *Odyseia*, bijvoorbeeld, was oorspronkelijk een volksverhaal dat niet eens op schrift stond. Het verhaal reisde van mond tot mond en werd ook mondeling voorgedragen. Toen het later op schrift gesteld werd, bleven hints naar die toestand bewaard, zoals de *epitheta ornantia*. Deze beschrijvende bijwoorden waren namelijk meer dan eens gekoppeld aan een personage in het epos,

zonder noodzakelijkerwijs betrekking te hebben op de verhaalsituatie (bijvoorbeeld 'snelvoetige Achilles' die op dat moment ligt te slapen). In de *Odyseïa* van Homeros bleef ook het metrum intact. Later werd het werk omgezet naar proza (zoals het geval is in de vertaling van Schwartz), waarbij sommige vormkenmerken moesten wijken omwille van de leesbaarheid van het verhaal, maar andere vormkenmerken deden hier (al dan niet opzettelijk) hun intrede (denk aan alliteraties en 'vreemde' syntax) om toch dicht bij het origineel te blijven. Hoewel de vorm van het werk veranderde, veranderde er aan de inhoud niet veel; de kern van de *Odyseïa* en van de vertaalde *Odysee* blijft het verhaal over de omzwervingen van de held Odysseus en zijn uiteindelijke thuiskomst. Hoewel het genre van het werk veranderd is en lezers er met een andere instelling naar zullen kijken, zijn de plot van het werk en de boodschap die het overbrengt niet veranderd.

Dat de inhoud van het werk grotendeels gelijk is tussen de twee bekeken werken, wil overigens niet zeggen dat dit altijd het geval is. Er bestaan ook prozavertalingen van de *Odyseïa* die met een andere blik benaderd zijn dan die van Schwartz; waar hij zich namelijk tot (al dan niet letterlijk) vertalen gehouden heeft, zijn er ook bewerkingen van het verhaal gemaakt. Het zou een interessant idee zijn ook deze bewerkingen te onderzoeken om te bekijken of hier wel een verandering van inhoud plaatsvindt.

In het geval van poëzie en internetpoëzie is het allemaal net iets anders. In plaats van een duidelijk verschil, zoals dat bestaat tussen poëzie en proza, gaat het in dit geval meer om het gebruik van het medium waarmee het genre benadert wordt en de manier waarop lezers daar tegenaan kunnen kijken. Aan poëzie in gedrukte vorm gaat immers een redactie vooraf, een proces waarin mensen met verstand van poëzie een of meerdere gedichten op waarde beoordelen en vervolgens besluiten of ze dit willen uitgeven. Het internet werkt vaak niet met een dergelijke redactie en is in plaats daarvan vrij toegankelijk voor iedereen die er iets op wil zetten. De waarde van de poëzie verandert hierdoor; gedrukte poëzie heeft bijna onmiddellijk een status van kwaliteit, terwijl dat op het internet afwezig is. Omdat de meeste lezers zich dit ook realiseren of er anders proefondervindelijk

achter komen, zullen zij anders kijken naar een dichtbundel dan naar een reeks gedichten op het internet.

Een uitzondering hierop is het moment waarop bekende gedichten, of gedichten van een bekende dichter, online verschijnen. De status van de dichter en/of zijn werk zal dan toch aanwezig zijn, hoewel dat niet gebeurt door het internet zelf. De dichter heeft in dit geval waarschijnlijk al een soort naamsbekendheid bij de lezer verworven, die de lezer transponeert op het werk op het internet. Hetzelfde geldt voor een eerder gegeven voorbeeld van de *Odysseia*, dat ook online te lezen is. Omdat dit werk bij veel mensen bekend is, zullen zij het anders benaderen dan 'normaal'.

Het internet heeft wel andere manieren om haar poëzie aantrekkelijk te maken. Omdat het hier gaat om een elektronisch medium (tegenover een fysiek medium zoals een gedrukte dichtbundel), kan het gebruik maken van technische middelen om de poëzie te verrijken. De webpagina van Niemandsverdriet gebruikt hyperlinks om van pagina naar pagina te 'bladeren' en bewegende beelden worden dikwijls in de kunst geïntegreerd. Het werk "Grote Woorden" is nog interactiever, omdat de bezoeker van de website de pagina kan manipuleren.

Opnieuw is er dus sprake van verschillen in vormelijke kenmerken, zoals dat ook het geval was bij de *Odysseia* en de *Odyssee*. Die laatste werken hadden echter (vrijwel) dezelfde inhoud. Of dat hier het geval is, is nog maar de vraag. Poëzie lezen is immers, zoals Spaar opmerkte, een tijdverdrijf waar een lezer tijd voor moet uittrekken. Strofen moeten telkens opnieuw gelezen worden om telkens een 'laag' dieper te komen. De algemene consensus is het feit dat lezers dit liever doen wanneer ze kijken naar papier en wanneer ze het fysieke object in hun handen hebben, dan wanneer ze naar een computerscherm turen. Het internet is nu eenmaal een medium van beweging en niet zo zeer van stilstand, dus is het begrijpelijk dat de poëzie die daar te vinden is wellicht de echte diepgang van gedrukte poëzie mist (opnieuw, met uitzondering van gedrukte poëzie die later op het internet is gezet om een groter publiek te bereiken). Deze diepgang, die deel is (zo niet geheel) van poëzie, hoort bij de inhoud van de poëzie, terwijl dat niet het geval is bij internetpoëzie. In dit geval lijkt er dus wel sprake van inhoudsverschuiving. Ook wanneer een gedrukt gedicht naar

het internet 'vertaald' zou worden – wat ook inhoudt dat het aangepast wordt naar de mediumspecifieke 'regels' – bestaat dus de kans dat een deel van de oorspronkelijke inhoud verloren gaat. Is dit ten slotte nog steeds niet gebeurt en zou het werk nog dezelfde diepgang kennen als het origineel, dan kan het zijn dat eventuele lezers zich niet de tijd nemen om het werk volledig te analyseren. Juist door het feit dat ze aan het internet gewend zijn (en dus ook aan het feit dat alles op het internet snel gaat en onmiddellijk toegankelijk is), zullen ze eerder geneigd zijn af te haken na het één of twee keer lezen van het werk.

Al deze conclusies zijn echter niet sluitend, en dat is een belangrijke laatste noot. Elke vertaler maakt keuzes over de manier waarop hij of zij gaat vertalen en dit heeft een impact op het eindresultaat. Welke afspraken er tussen auteur/vertaler gemaakt worden, hangt af van het product dat geleverd wordt en de manier waarop een lezer het interpreteert ook. Uiteindelijk kan er geen algemene uitspraak gedaan worden, maar moet er per vertaling gekeken worden naar de vraag hoe vorm en inhoud deze keer met elkaar in relatie staan.

## Bibliografie

Alphen, Ernst van et al. *Op poëtische wijze. Handleiding voor het lezen van poëzie*. Bussum: Dick Coutinho, 1996. Print.

“Archaïsche periode.” *Encyclo Online Encyclopedie*. Encyclo MMX. n.d. Web. 19 Juni 2011.

Asher, Nicholas. *Lexical Meaning in Context. A web of words*. Cambridge: Cambridge U.P., 2011. Print.

Brillenburger Wurth, Kiene & Ann Rigney (eds.). *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. Print.

Derrida, Jacques. “Uninterrupted Dialogue: Between Two Infinities, The Poem”. *Research in Phenomenology*, 1 september 2004: 3-19. Print.

Duff, David. “Intertextuality versus Genre Theory: Bakhtin, Kristeva and the Question of Genre”. *Paragraph* 25:1 (March 2002): 54-73. Print.

Duff, David (ed.). *Modern Genre Theory*. Essex: Pearson Education Limited, 2000. Print.

Elsschot, Willem. *Een ontgoocheling*. Amsterdam: Querido, 1979. Print.

“Grote Woorden”. *Poetry in Motion – Flash, Words and Rock & Roll*. Poetry in Motion. n.d. Web. 24 Juni 2011. <<http://www.poetryinmotion.nl/grotewoorden/start.swf>>

Haaf, Karel ten. *Zieteratuur. Concrete en visuele poëzie uit Nederland en Vlaanderen*. Groningen: Passage, 2010. Print.

Homerus. *Ilias & Odyssee*. Trans. M.A. Schwartz. Amsterdam: Polak & Van Genneep, 2008. Print.

Hoornik, Ed. *De dubbelganger en andere gedichten*. Den Haag: Bert Bakker, 1962. Print.

“I.K. Bonset/Ruiter”. *Wikisource*. Wikimedia. 15 April 2011. Web. 24 juni 2011.

Kundera, Milan. *Testaments Betrayed. An Essay in Nine Parts*. Trans. Linda Asher. New York: Harper Collins Publishers, 1996. Print.

Morford, Mark P.O. & Robert J. Lenardon. *Classical Mythology*. Oxford: Oxford University Press, 2007. Print.

Murray, A.T., Crane, Gregory R. (ed.) “Homer. The Odyssey with an English Translation”. *Perseus Digital Library*. Tufts University, 01 Jan. 1999. Web. 22 Juni 2011.  
<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D1%3Acard%3D1>>

Niemandsverdriet, Jogchem. *Nobody Here*. N.p. n.d. Web. 25 Juni 2011.  
<<http://www.nobodyhere.com>>



Rutherford, Richard. *Classical Literature. A Concise History*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. Print.

Spaar, Lisa Russ. "Lines Online: Poetry Journals on the Web". *Chronicle of Higher Education* 50.11 (2003): n. pag. EBSCOhost. Web. 18 Juni 2011.

Vergilius. *Aeneis*. Trans. M.A. Schwartz. Amsterdam: Polak & Van Genneep, 2008. Print.

Wittgenstein, Ludwig. *Filosofische onderzoekingen*. Trans. Maarten Derksen & Sybe Terwee. Amsterdam: Boom, 1992. Print.