

Voetnoten voor het voetlicht

*Een onderzoek naar de invloed van literaire voetnoten op de
lezersinterpretatie in een vertaling van een hedendaagse roman.*

15-08-2019

M. van Leuken

Algemene Cultuurwetenschappen

Begeleider: Frederik Van Dam

Woorden: 8401

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Hoofdstuk 1: Theorieën en context	8
Vertaaltheorie	8
Adaptatie, appropriatie en vertaling.....	10
Genette en paratekst	11
Lezersinterpretatie	13
Hoofdstuk 2: De voetnoten van Westerhoven	14
Toevoegen van voetnoten	14
Analyseren van voetnoten	15
Interpreteren door middel van voetnoten.....	18
Conclusie.....	21
Bibliografie	25
Bijlagen	27

Inleiding

Voetnoten worden meestal in juridische of wetenschappelijke werken toegepast. De algemene taak van een voetnoot is volgens Christine Sylvester in ‘Anatomy of a Footnote’ ook “[to] add information to a discussion without requiring the reader to consider that information if s/he is not of a mind to” (547). Tegenwoordig komen voetnoten voornamelijk in deze soort wetenschappelijke werken voor, maar soms worden voetnoten ook voor andere doeleinden gebruikt. Zoals Ruth Knezevich in haar doctoraat *Narrative as archive: ethno-historical paratexts in British literature, 1760-1830* (2015) stelt, komt de voetnoot ook in de literatuur voor: “in the middle of the eighteenth century, footnotes became a hallmark of antiquarian and archival literatures for both Enlightenment and Romantic-era writers” (1). Deze trend in het gebruik van voetnoten in de literatuur bleef bestaan tot in de negentiende eeuw. “Editors and authors acting as editors actively inserted their own voices into both original works and collections of traditional material with critical frames, prefaces, headnotes, footnotes, and endnotes (1). Knezevich noemt daarom de periode van 1728-1832 ook wel de tijd van de literaire voetnoot (4). Toch komt het begrip voetnoot pas als eerste voor in 1841 in *A Dictionary of the Art of Printing*, door William Savage: “*Bottom notes . . . are also termed Foot Notes*” (88). Het verschil tussen een literaire voetnoot, die terugkomt in bijvoorbeeld fictie en de dichtkunst, en de academische voetnoot, die bijvoorbeeld terugkomt in essays en werkstukken, is vrij duidelijk. Literaire voetnoten gaan meestal over de inhoud of context van een literair werk. Academische voetnoten refereren vaak naar academische werken die als bron zijn gebruikt, of bevatten meer uitleg over een bepaald gebruikt begrip.

In dit bachelorwerkstuk richt ik mij op literaire voetnoten. Om precies te zijn richt ik mij op de voetnoten toegevoegd in de vanuit het Japans naar het Nederlands-vertaalde versie (2006) van de roman *Kafka op het strand* (海辺のカフ, 2003) van Haruki Murakami, vertaald door Jacques Westerhoven. Haruki Murakami (1949) is schrijver en is volgens *Harukimurakami.com* gaan schrijven na het zien van een baseball wedstrijd waarin de Yakult Swallows and the Hiroshima Carp speelden. “In the instant that he [Dave Hilton] hit a double, Murakami suddenly realized that he could write a novel. He went home and began writing that night” (*Haruki Murakami*). Naast schrijver, is Murakami

ook vertaler van beroep. Will Slocombe heeft over Murakami's gedachten over vertaling geschreven in zijn artikel 'Haruki Murakami and the Ethics of Translation' (2004). Hij zegt dat vertalingen die Murakami heeft gemaakt geen linguïstische processen zijn (processen die zich geheel binnen de brontaal met vaststaande regels, zoals grammatica, afspelen), maar thematische kwesties zijn (meer abstractere processen waar niet alleen de taal, maar ook zinsstructuur, connotaties en andere gedachtestromen een grote rol in spelen): "Murakami defines translation as a form of communication between two entities, exploring this in terms of any dialogue, even between individuals who speak the same language" (2). Het belang van de communicatie tussen twee bepaalde entiteiten komt ook terug in Murakami's Japanse werken. Hierin worden namelijk al regelmatig Engelse woorden gebruikt. Ook maakt hij veel gebruik van elementen uit de Westerse wereld, waar Japan officieel niet bij hoort. In zijn boeken komen veel Westerse muzikanten en Westerse begrippen voor: "this is only because Japan is now partially Westernised -- their essential *Japanese-ness*, should there even be such a thing, has already interpellated [the characters] as consumers of Western culture" (6). Japanese-ness wordt in dit citaat gebruikt als een algemeen concept, waardoor het lijkt alsof Japan maar één onveranderbare cultuur heeft en heeft gehad, die nu verwesterd raakt. Het concept van de onveranderde cultuur staat hier onterecht vermeld, maar de essentie van dit citaat gaat over het verwesteren van de Japanse cultuur. Murakami werkt mee aan deze verwestering, want zijn voorliefde voor Westerse literatuur destabiliseert het idee dat hij Japanse teksten produceert. Slocombe denkt dus dat, het volgens hem authentieke, Japan niet terug is te zien in Murakami's werken, maar het al "geamerikaniseerde" (6), of verwesterde Japan wel. Dit onderbouwt hij met het statement van Jay Rubin in 'The Other World of Haruki Murakami' (1992), waarin Rubin stelt dat "When Murakami first turned to fiction, he could not seem to find his voice until he tried writing in English and then translating himself into Japanese" (491). Murakami heeft dus zijn schrijfstijl verwesterd en aangepast en hij gebruikt ook technieken uit het Amerikaanse postmodernisme. Zijn teksten gaan, ondanks de verwestering in het schrijven, nog sterk over Japan en de rol van het Japans postmodernisme in de wereld (Slocombe, 6).

Hoe Murakami het Amerikaanse postmodernisme gebruikt in zijn boeken, maar ook hoe hij het Japanse duidelijk terug laat komen, is goed te zien in *Kafka op het strand*. Het boek bestaat uit twee verhaallijnen, de verhaallijn van Kafka Tamura, een vijftienjarige jongen die besluit weg te lopen

van huis, en de oudere Nakata, die de gave heeft met katten te praten en het weer kan voorspellen. Kafka loopt weg van huis waar hij woonde met zijn vader. Zijn zus en moeder verlieten hem toen hij vier jaar oud was. Aangekomen in Takamatsu krijgt hij een baan en woning aangeboden in de bibliotheek. Oshima werkt daar als secretaris en mevrouw Saeki is de baas. Kafka vindt mevrouw Saeki een fascinerende vrouw en ook de verhalen die hij over haar heeft gehoord van Oshima spreken hem erg aan. Op een nacht wordt Kafka wakker met een onverklaarbare vlek bloed op zijn shirt en komt Kafka erachter dat zijn vader is vermoord. Kafka wordt hiervoor gezocht en besluit onder te duiken in een boshutje van de broer van Oshima. Kafka mag de omgeving van het bos niet verkennen van Oshima, maar toch doet hij dit, waarna hij in een wereld tussen droom en werkelijkheid terecht komt. Met moeite keert Kafka weer terug naar zijn echte wereld. Daar merkt hij dat mevrouw Saeki, waarvan hij ondertussen denkt dat het zijn moeder is en waar hij een seksuele relatie mee heeft gehad, is overleden. Verdrietig neemt Kafka afscheid van Takamatsu om zijn school af te maken.

Nakata woont in Nakano en als baan spoort hij katten op die zijn weggelopen. Hij zoekt naar de kat Sesam als hij Johnny Walker, een kattenmoordenaar, ontmoet. Uiteindelijk wordt Nakata gedwongen door Walker om Walker zelf te vermoorden. Dit gebeurt in dezelfde nacht waarin Kafka ook het bloed op zijn shirt vindt. Nakata vlucht Nakano uit door te liften in de vrachtwagen van Hoshino. Zo eindigen ze in Takamatsu. Nakata's gevoel zegt dat ze daarheen moeten. In Takamatsu moet Nakata op zoek naar de 'sluitsteen'. Ze vinden de steen en openen hem. Dan komt Nakata bij de bibliotheek aan en spreekt hij met mevrouw Saeki over de sluitsteen, waarna ze overlijdt. Na terugkeer is Nakata zo moe dat hij in zijn slaap overlijdt. Hoshino erft Nakata's krachten en hij weet de sluitsteen weer te sluiten.

Onderzoek is er dus al gedaan over het boek, maar nog niet over de voetnoten in de Nederlandse vertaling van het boek. Zo heeft Virginia Yeung in 'Time and Timelessness: A Study of Narrative Structure in Murakami Haruki's "Kafka on the Shore"' (2016), onderzoek gedaan naar hoe het begrip 'tijd' terug komt in narratieve structuren en thema's. Maria Flutsch deed onderzoek in 'Girls and the unconscious in Murakami Haruki's *Kafka on the Shore*' (2006) naar hoe vrouwen in de roman een rol speelden op de ontwikkeling van de mannelijke protagonist in het verhaal. Mijn onderzoek zal wel over de voetnoten in de Nederlandse vertaling gaan.

De Nederlandse vertaling van *Kafka op het strand* is te danken aan Jacques Westerhoven (1947). Volgens zijn website *Nowheretostay* belandde hij in 1975 bij toeval in Japan. Hij was geïnteresseerd in het land, leerde er zijn vrouw kennen en begon, wederom bij toeval, Japanse literatuur te vertalen. Het eerste boek dat hij vertaalde was *Kruisende lijnen* van Junichiro Tanizaki. Westerhoven ziet vertalen als bruggen bouwen: “Niet alleen bruggen van het Japans naar het Nederlands en andersom, maar tussen iedere taal. Mensen die elkaar misschien niet zouden begrijpen, kunnen zich een beter beeld vormen van hoe anderen denken door elkaars literatuur te lezen” (*Nowheretostay*). In een interview met Hester Carvalho in het *NRC* (2010) vertelt Westerhoven dat de lezer in een goede vertaling de originele auteur, maar ook de vertaler terugziet. “Sommige dingen laten zich niet rechtstreeks vertalen, dus daarvoor zoek ik naar equivalenten die recht doen aan het origineel” (*NRC.nl*).

De Nederlandse vertaling van *Kafka op het strand* bevat voetnoten over Japanse cultuur, maar ook over elementen van de Westerse cultuur. Het plaatsen van voetnoten is een interessant gegeven, omdat het een zeldzaam fenomeen is in romanvertalingen van de eenentwintigste eeuw. Er zijn onderzoeken over voetnoten bekend, zoals: *The Footnote, A Curious History* (1997) door Anthony Grafton, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1987) door Gerard Genette of de eerder genoemde *Anatomy of a Footnote* (2007) door Christine Sylvester. Toch wordt er over het algemeen maar weinig onderzoek gedaan naar voetnoten. Om deze redenen is het dus interessant om er onderzoek naar te doen. Ik zal verder niet ingaan op de reden waarom deze voetnoten zijn geplaatst. Waar ik wel onderzoek naar zal doen is de functie van deze voetnoten. De onderzoeksvraag van dit werkstuk luidt als volgt: hoe sturen voetnoten de romaninterpretatie van de lezer in de Nederlandse vertaling door Jacques Westerhoven (2006) van *Kafka op het strand* (2003) door Haruki Murakami? Deze vraag zal ik beantwoorden met de volgende drie subvragen: Welke nieuwe lagen voegen de vertaling zelf, en de toegevoegde parateksten, toe aan het origineel? Wat voor soort informatie bieden de voetnoten? En, in welke vorm komen voetnoten voor in *Kafka op het strand*?

Met mijn antwoord op de onderzoeksvraag hoop ik een duidelijke interpretatie te geven van hoe de lezers gestuurd worden door voetnoten, in twee hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk wordt een duidelijke context geschepd waarin het boek geplaatst kan worden, in de vorm van een uitgebreid

theoretisch kader. Ik zal ingaan op adaptatie- en vertaaltheorieën door onder andere Linda Hutcheon en Walter Benjamin, een theorie over parateksten door Gerard Genette en op theorieën over lezersinterpretatie. Zo probeer ik het antwoord op mijn eerste subvraag te formuleren. Deze informatie is belangrijk, omdat de verhouding tussen de nieuwe toegevoegde vertalingslagen en de nieuwe laag van de voetnoten, de basis vormt van de analyse van de voetnoten. In het tweede hoofdstuk zal ik dieper ingaan op de voetnoten zelf die voorkomen in *Kafka op het strand* en dus de twee andere subvragen beantwoorden. Eerst zal ik de voetnoten in de brede zin van het woord analyseren en hierna zal ik dieper ingaan op drie voetnoten die anders zijn dan de andere voetnoten in de tekst, namelijk de voetnoten die gaan over verwarringen door Murakami die in de oorspronkelijke tekst voorkomen en over persoonlijke voorkeuren van de auteur. Ik zal ook ingaan op de nieuwe toegevoegde lagen waarover ik spreek in het eerste hoofdstuk en op hoe de voetnoten uit de roman de lezersinterpretatie sturen.

De analyse heb ik op eenzelfde manier uitgevoerd als Ruth Knezevich in haar doctoraat, samen met de informatie uit mijn eerste hoofdstuk. In dit doctoraat voert Knezevich een analyse uit, waarbij ze vier literaire werken analyseert waar voetnoten in voorkomen van Thomas Percy, Sifney Owenson, Lord Byron en James Hogg. Zij voert haar analyse voornamelijk uit door te kijken naar de stem die de auteur toepast in de voetnoten en te focussen op de door theoretici toegeschreven functies van voetnoten. Ze zoekt naar bepaalde kenmerken zoals de stem die de auteur gebruikt en analyseert en interpreteert deze. Met deze manier van analyseren interpreteer ik de voetnoten met de onderzoeksvraag in gedachte. De informatie die hieruit volgt, vormt in de conclusie een duidelijk antwoord op de onderzoeksvraag, waarin ik drie manieren formuleer waarop de voetnoten uit *Kafka op het strand* de lezersinterpretatie sturen.

Hoofdstuk 1: Theorieën en context

Vertaaltheorie

Murakami is zelf vertaler, maar gebruikt ook andere talen en culturen in zijn eigen werk. Dit zijn interessante gegevens voor de vertaaltheorie. De beginselen van de vertaaltheorie zijn geschreven door Walter Benjamin in *The Task of the Translator* (origineel: *Die Aufgabe des Übersetzters*) (1921). De versie die ik hiervan gebruik is vertaald door Harry Zohn (2002). In deze tekst ziet Benjamin vertalingen niet als taak of baan, maar als een kunstvorm op zich. Volgens Benjamin hoeft een vertaling niet de betekenis van het origineel over te dragen: “any translation that intends to perform a transmitting function cannot transmit anything but communication – hence, something inessential” (253). Benjamin spreekt over het overdragen van het poëtische, zodat het kunstige aspect van het werk niet verloren gaat. Voordat een vertaling, een vertaling genoemd kan worden moet er een transformatie hebben plaatsgevonden. Veel woorden ondergaan een transformatie, zelfs woorden met een al vaststaande betekenis. Dit maakt een vertaald werk, niet her-vertaalbaar naar de originele taal. Als er wel een vertaling van het vertaalde werk gemaakt zou worden, ontstaat er een ander product, zoals er al een ander product ontstaan is bij de eerste vertaling. Dit laat zien dat een vertaling nooit volledig trouw kan zijn aan het origineel.

Naast de vertaling zelf, moet het werk van een vertaler “ultimately serve the purpose of expressing the innermost relationship of languages to one other” (Zohn, 255). Dit heeft te maken met transparantie van een vertaling. Steve Randell heeft in zijn vertaling (1997) van ‘The Translators Task, Walter Benjamin (Translation)’ (1921) het concept transparantie vertaald als een vertaling die “does not obscure the original, does not stand in its light, but rather allows pure language, as if strengthened by its own medium, to shine even more fully on the original” (Randell, 162). Dit kan alleen ontstaan als er “pure language” wordt gevonden in een vertaling (Zohn, 257). Met ‘zuivere taal’ wordt bedoeld dat, alleen door het vertalen van een tekst er een wisselwerking tussen talen komt. In de totstandkoming van deze wisselwerking kan men glimpen waarnemen van de zuivere taal. En deze zuivere taal is het enige waardoor een vertaling een toegevoegde waarde aan het origineel kan geven (260). Als het fenomeen van zuivere taal optreedt, kan een vertaling volgens Benjamin als transparant

gezien worden. Het vertaalde product voegt dus een nieuwe laag toe aan het originele verhaal, met een nieuw verhaal dat niet gelijk is aan het originele verhaal, maar ook op een talig niveau wordt er met zuivere taal een nieuwe laag aan het origineel toegevoegd.

Een vertaling is dus talig. Gayatri Chakravorty Spivak past in haar werk *Outside in the Teaching Machine* (1993) het begrip “politics of translation” toe (179), wat aansluit op de taligheid van een vertaling. Met dit begrip duidt zij aan dat in een vertaling de politieke aspecten, zoals gender, ras en cultuur, als vanzelfsprekend zijn om over te nemen in de vertaling. Als een hoofdpersoon in de brontekst dus als zwart en vrouwelijk wordt omschreven en aangesproken, zal dit in de vertaling vanzelfsprekend ook zo zijn. Spivak wil hiermee zeggen dat de inhoud van een vertaling van de originele tekst zich verplaatst van het ideologische kader van de auteur naar het ideologische kader van de vertaler. Een ideologisch kader is, in dit geval, een ideale manier van schrijven wat de schrijver op wil schrijven. Verder zegt ze dat “The task of the translator is to facilitate this love between the original and its shadow, a love that permits fraying, holds the agency of the translator and the demands of her imagined or actual audience at bay” (181). De vertaler moet het verschil tussen het origineel en de schaduw (ook wel: de vertaling), analyseren en accepteren om de waarde van beide werken in te blijven zien.

In de vertaling van het van origine Japanse *Kafka op het strand*, heeft vertaler Westerhoven de, al door Murakami geamerikaniseerde tekst, vertaald naar het Nederlands. De Japanse taal is volgens velen erg abstract en gebruikt tekens in plaats van letters zoals we kennen in het Engels of Nederlands. Het letterlijk vertalen van het boek was voor Westerhoven dus geen optie, zoals Benjamin in zijn werk gelijkerwijs stelt (Zohn, 253-255). Er is dus sprake geweest van een thematische vertaling van het boek (Slocombe, 2). In deze thematische vertaling heeft Westerhoven de politieke aspecten als vanzelfsprekend overgenomen, maar de lezer leest de Nederlandse vertaling in het ideologische kader van de vertaler, niet meer in die van de oorspronkelijke auteur (Spivak, 179). Zoals Ton Naaijken het ook stelt in zijn werk *De slag om Shelley en andere essays over vertalen* (2002), “lezen [vertalers de originele tekst] in functie van hun vertalen, en wat en hoe zij lezen, beïnvloedt hun vertalen” (9). Eigenlijk kunnen vertalingen volgens Naaijken dus idem als een vorm van interpretatie gezien worden. Volgens Susan Suleiman in *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*

(1980) neemt “An interpretation of the work necessarily . . . account of the inscribed reader, as well as of narratees that may be present in the work on other levels, but it treats the inscribed reader as simply one element among other meaning-producing elements in the text” (14). Westerhoven heeft de eisen van het publiek wel in acht genomen bij het vertalen van de roman, anders dan Spivak voorschrijft als taak van de vertaler (181). Dit schrijft hij namelijk aan het begin van *Kafka op het strand* bij ‘Noot van de vertaler’: “De voetnoten in deze vertaling vonden hun oorsprong in de noodzaak het grote aantal citaten . . . in het Nederlands om te zetten. Gaandeweg bleek ook dat Murakami verwijst naar Japanse letterkundige werken” (Westerhoven, 4). Vanuit dit perspectief van vertalen heeft Westerhoven dus de originele tekst geïnterpreteerd naar het ideale lezerspubliek, dat extra uitleg nodig heeft, omdat ze anders het boek niet volledig zullen begrijpen. De vertaling van Westerhoven kan dus gezien worden als een extra laag toegevoegd aan het origineel op talig vlak, in het narratief, maar ook op hoe de roman geïnterpreteerd kan worden.

Adaptatie, appropriatie en vertaling

Door alle nieuwe lagen die een vertaling toevoegt aan het origineel, lijkt het er inderdaad op dat vertaling een kunstvorm op zich is, zoals Benjamin dit stelt. Andere onderzoekers brengen vertalingen juist in verband met de begrippen adaptatie en appropriatie (ook wel: toe-eigening). Er is veel onenigheid tussen wetenschappers of vertalingen een onderdeel van adaptatie of appropriatie uitmaken, of dat het een kunstvorm op zich is. Julie Sanders schrijft in haar werk *Adaptation and Appropriation* (2006) dat “An adaptation signals a relationship with an informing source text. On the other hand, appropriations frequently affect a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain”(26). Appropriatie vertoont volgens Sanders wel meer onafhankelijkheid dan een adaptatie. Het creëert een afbeelding van een product dat volledig nieuw is en niet direct in nauw verband gebracht kan worden met het origineel. Sanders schrijft dat “all adapters are translators . . . and all translators are creative writers of a sort”(9), maar daarbij stelt ze dat er wordt verwacht dat in het proces van vertalen “aspects of plot, narrative and form [are retained] in ways that adaptation palpably need not” (9). Er zitten dus verschillen tussen een vertaling en adaptatie, omdat een adaptatie vrijer kan zijn in bepaalde keuzes binnen het plot, narratief en de vorm. Linda

Hutcheon schrijft in *A Theory of Adaptation* (2006) over adaptaties. Daarin stelt ze dat populaire wetenschappers adaptatie zien als “a creative and resourceful account of rewriting” (43). Creativiteit en onafhankelijkheid staan hier tegenover trouwheid. Trouwheid zou betekenen dat alles letterlijk vertaald wordt en dat er precies staat wat het origineel ons vertelt, maar door middel van creativiteit en verandering kan de inhoud eventueel op een duidelijkere manier overgebracht worden. De uitdaging van creatief en origineel zijn, staat hier ook tegenover gemak. Zelf schrijft Hutcheon over adaptaties als een “extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art” (170). Dit wijst erop dat een vertaling wel gezien kan worden als adaptatie. Een vertaling is immers een revisie op een bestaand werk, ook als het verband met de brontekst bijna niet zichtbaar is. In ditzelfde werk bevestigt ze eveneens dat een adaptatie en een vertaling overeenkomsten hebben. Vertaling kan als model voor adaptaties dienen. Een adaptatie kan, net zoals een vertaling, nooit letterlijk zijn. Het wordt gezien als transactie tussen teksten en talen (16). Dit gegeven vergelijkt Hutcheon met adaptaties: “they are re-mediations, that is, specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system . . . to another” (16).

De plek van Westerhovens’ vertaling van *Kafka op het strand* kan met deze theorieën op verschillende manieren bekeken worden. Als de vertaaltheorie van Benjamin in verband gebracht wordt met de adaptatietheorieën van Hutcheon en Sanders, kan ik de conclusie trekken dat Westerhovens’ vertaling een adaptatie is in de vorm van vertaling. Deze vertaling is niet slechts een overzetting van de ene taal naar de andere taal. Mogelijk is er een vorm van zuivere taal in de vertaling aanwezig, waardoor de vertaling niet terug te vertalen is naar het origineel. Er zou dan een compleet ander product ontstaan. Het narratief verschilt ook van het origineel, omdat het boek thematisch is vertaald. Toch zijn er genoeg politieke aspecten letterlijk overgenomen in het boek, waardoor het verband met het origineel nog duidelijk herkenbaar is. Ondanks alle nieuwe lagen die zijn toegevoegd aan het origineel, is dit boek een adaptatie.

Genette en paratekst

Vertalingen voegen per definitie een nieuwe laag toe aan het origineel. Westerhovens’ *Kafka op het strand* doet dit op de unieke manier door naast de nieuwe betekenislaag van de Nederlandse taal, en

een nieuwe laag in het narratief, ook voetnoten toe te voegen. Daarom is het nu tijd om het boek daadwerkelijk te openen en dieper in te gaan op de voetnoten die erin staan. Voetnoten vallen onder parateksten. Parateksten zijn volgens Gerard Genette (1987) een “Privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that . . . is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it . . . [to] influence how the text is received” (1, 7). Ze functioneren om te verzekeren dat “the text is read properly...to get the book read and to get the book read properly” (197). (Voet)noten worden hierin beschreven als “a statement of variable length (one word is enough) connected to a more or less definite segment of text and either placed opposite or keyed to this segment” (319). De noot is voor Genette niet zomaar een vorm van paratekst, het is de ultieme vorm ervan. Dit komt door “The always partial character of the text being referred to, and therefore the always local character of the statement” (319-320). Er wordt dus gerefereerd naar een deel van een tekst, dat daardoor een bepaalde zelfstandigheid krijgt in de tekst. Een voetnoot is ook in theorie altijd gericht aan de lezer, maar het is optioneel voor de lezer om ze ook daadwerkelijk te lezen (323-4).

Parateksten hebben volgens Genette een ‘discursive nature’(325). Hiermee bedoelt hij dat ze dual zijn en geen logische volgorde hebben. Hij zegt dat dit komt omdat “[T]he authorial annotation of a text of fiction or poetry, by dint of its discursive nature, unavoidably marks a break in the enunciative regime”. Een noot in een tekst breekt de tekst om deze te verduidelijken, waardoor noten niet snel geordend lijken. Ze komen dan ook meestal voor als de fictionaliteit van het boek ‘impure’ is, zoals in poëzie of romans waar het grootste deel van het narratief non-fictie is (332). Dit wil dus ook zeggen dat er een splitsing ontstaat tussen tekst en de paratekst. De functie van de voetnoot is meestal het vermijden van verwarringen of irrelevante informatie. Sommige voetnoten zijn echter verkeerd geplaatst of lijken onnodig. Als dit het geval is dan kan het paratekstuele karakter van de noot in vraag gesteld worden, omdat het niets toevoegt aan het boek en dus overbodig is (328): “notes . . . seem justified when they provide historical or philological explanations, references, or translations of quotations in the text”(335). Het grootste deel van de voetnoten die Westerhoven in zijn vertaling heeft geplaatst, gaan evenwel over een historische uitleg over een (niet-)Westerse cultuur, daarom is

het zeker te stellen dat de voetnoten in deze vertaling als een daadwerkelijke paratekst gezien en behandeld kunnen worden.

Lezersinterpretatie

De voetnoten in de vertaalde tekst zouden dus, zoals mijn onderzoeksvraag poneert, kunnen bevestigen dat deze invloed hebben op de lezersinterpretatie, mits de lezer aandacht besteed aan deze parateksten. Het begrip lezersinterpretatie is een vrij transparant begrip. Het gaat erom hoe de lezer een bepaalde tekst op een persoonlijke manier interpreteert (Suleiman, 15). Omdat Westerhoven de voorkennis van de ideale lezer al in zijn parateksten verwerkt heeft, wordt deze lezer “called upon to “agree” with the values of the implied author, values that ultimately determine the meaning of the work as a whole” (Suleiman, 14). Stella Linn voegt hieraan toe in *Letterlijkheid of Dichterlijkheid? Prioriteiten in de Spaanse vertalingen van Nederlandse poëzie* (1998) dat het “de taak van de lezer [is] om net zo lang te blijven lezen tot hij die betekenis doorgrond heeft en aldus tot een bevredigende interpretatie is gekomen” (129). Ik vind, net zoals Genette, dat de betekenis van een tekst gezien kan worden als iets veranderlijks, maar dat de auteur tegelijk een bepaalde betekenis aan een tekst heeft gegeven waarvan hij of zij wil dat de lezer deze overneemt. Volgens Benjamin is de auteursintentie minder belangrijk dan Genette, maar de toegevoegde voetnoten aan *Kafka op het strand* duiden er wel degelijk op dat Westerhoven graag zijn betekenis van het boek over wilde brengen, wat in dit geval de vertalersintentie genoemd kan worden. Ondanks dat de auteur de lezer hier probeert te sturen in zijn of haar interpretatie, komt lezersinterpretatie volgens Raymond van den Broeck (1994) altijd tot stand door “[het] naar voren brengen en belichten van datgene wat zich aan de interpretator als belangrijk voordoet” (55). Lezersinterpretatie is dus een subjectief begrip, waardoor iedereen een eigen betekenis kan geven aan de tekst, die gestuurd kan worden door parateksten van de auteur of vertaler, zoals voetnoten, die ook een nieuwe laag toevoegen aan de vertaling. De verhouding tussen de lagen die de vertaling zelf toevoegt aan het origineel en de laag die de voetnoten toevoegen is het onderwerp van de analyse.

Hoofdstuk 2: De voetnoten van Westerhoven

Toevoegen van voetnoten

Jacques Westerhoven schreef een noot over de voetnoten die hij toevoegde aan *Kafka op het strand*, in het begin van het boek. “De voetnoten in deze vertaling vonden hun oorsprong in de noodzaak het grote aantal citaten dat dit werk bevat voor zover mogelijk vanuit de originele taal in het Nederlands om te zetten . . . Om deze roman toegankelijker te maken, heb ik daarom noten toegevoegd waar ik dacht dat de lezer daarmee gebaat zou zijn” (4). Dit is opvallend aangezien er op de website van Haruki Murakami, een interview met Murakami over *Kafka op het strand* staat, waarin Murakami zegt dat: “in a novel if the story is appealing it doesn’t matter much if you don’t catch all the detail. I’m not too familiar with the geography of nineteenth century London, for instance, but I still enjoy reading Dickens” (*Haruki Murakami*). Toch plaatste Westerhoven noten over Japanse letterkundige werken die tot op het heden niet in het Nederlands zijn vertaald, maar ook over Amerikaanse letterkunde en klassieke muziek. Toch heeft hij “Verwijzingen naar eigentijdse westerse popmuziek . . . achterwege gelaten; dit gebied lijkt me genoegzaam bekend” (4), waardoor het lijkt alsof de voetnoten over de Westerse cultuur die er wel in geplaatst zijn, ook overbodig zijn. Dus ook bij deze noten zou het paratekstuele karakter van de noot in vraag gesteld kunnen worden (Genette, 328). Dit duidt erop dat de onderwerpen waarover de voetnoten gaan, geheel vanuit de eigen perceptie op de lezersgroep die Westerhoven met zijn vertaling denkt te bereiken, gekozen zijn. Het schrijven van een tekst waar rekening gehouden wordt met een ‘ideale’ lezersgroep, komt vaker voor in de literatuur. In het artikel ‘Byronic Annotations’ in *Byron Journal* (2007) door Alice Levine, ondervindt zij bij een brede analyse van (voet)noten die Lord Byron bij zijn teksten gevoegd heeft, dat de noten daar ook speciaal gericht zijn op de ideale lezersgroep die Byron in zijn gedachten had bij het toevoegen van zijn noten. Deze noten reflecteren volgens Levine “an awareness that he is not only communicating with readers generally but ‘conversing’ directly with particular readers” (126). Deze algemeen toegevoegde noot van de vertaler door Westerhoven, impliceert dit ook.

Om een duidelijker beeld te krijgen van de 70 voetnoten in de tekst, heb ik ze opgedeeld in twee categorieën: Japanse cultuur en Westerse cultuur. Een voorbeeld van een voetnoot uit de

Westerse cultuur is: “Richard F Burton (1821–1890) was een Brits ontdekkingsreiziger. Zijn vertaling van de *Arabian Nights* verscheen tussen 1885 en 1888, de integrale Japanse vertaling in 1967–1968.” (Westerhoven, 56). Een voorbeeld over de Japanse cultuur is: “Udon is een dikke noedel gemaakt van tarwebloem. Vooral populair in het zuiden en in het westen van Japan” (49). De 29 voetnoten over de Westerse Cultuur heb ik opgedeeld in vijf subcategorieën: Schrijvers, Literatuur, Film, Muziek en Fenomenen (zie tabel 1). De 41 voetnoten over Japanse cultuur heb ik opgedeeld in acht subcategorieën: Schrijvers, Literatuur, Muziek en film, Fenomenen, Economie, Eten, Geografie en Sport (zie tabel 2). Wat de bijbehorende grafieken goed naar voren brengen, is dat Westerhoven de meeste noten heeft toegevoegd over literatuur. Ook zijn in beide categorieën noten over culturele fenomenen, na literatuur de meest voorkomende soort voetnoten. Muziek en film zijn in het boek zelf twee grote terugkomende thema’s, maar hier heeft Westerhoven de minste noten bij geplaatst.

Om de onderzoeksvraag te beantwoorden en er dus achter te komen op welke manier de voetnoten door Westerhoven invloed hebben op hoe de lezer de roman interpreteert, zal ik de voetnoten eerst in de brede zin van het woord analyseren. Hierna zal ik een aantal voetnoten waarin Westerhoven de auteur Murakami vernoemt in meer detail analyseren.

Analyseren van voetnoten

In een voetnoot beschrijft Westerhoven een bepaalde achtergrond van het narratief. Westerhoven laat de lezer kennis maken met Japanse en Westerse achtergronden op een historische en feitelijke manier. Feitelijke voetnoten die voorkomen in een fictief verhaal, zorgen voor een duidelijke splitsing tussen tekst en paratekst. In de voetnoten die over de Japanse cultuur gaan, vertaalt hij fenomenen uit een Oosterse cultuur, in een georganiseerde, meer Westerse en meer objectieve tekstuele vorm, waardoor deze noten beter begrepen worden door het Westerse lezerspubliek. Door deze voetnoten te plaatsen wordt de roman steeds in een bepaald kader geplaatst. Per voetnoot verschilt dit kader. De voetnoot: “In Japan wordt links gereden” (157), zet de roman in een cultureel kader. Voetnoten zoals: “De stad Tokushima ligt op het oostelijke puntje van Shikoku, ongeveer 75 kilometer van Takamatsu” (323), zetten de roman in een geografisch kader. Door al deze culturele, geografische, temporele of tekstuele kaders, nodigt de vertaler de lezer uit om een groter beeld te krijgen bij het verhaal en zich niet te

limiteren door ontbrekende voorkennis over beide culturen. Het toevoegen van nieuwe en diepgaande informatie over het narratief, versterkt de nieuwe laag van het narratief die de vertaling heeft toegevoegd aan het verhaal. Dit versterkt ook het aspect waar Benjamin over spreekt, dat vertaalde teksten niet her-vertaalbaar zijn. De voetnoten zijn immers in het origineel niet aanwezig en maken een her-vertaling dus onmogelijk.

Voor de niet her-vertaalbare voetnoten, gebruikt Westerhoven meestal een stem die zo objectief mogelijk is. De meeste voetnoten zijn op een neutrale, afstandelijke manier geschreven en er wordt nooit een duidelijke mening in geuit. Deze voetnoten lijken zo uit een geschiedenisboek te komen. Dit alles om, naar eigen zeggen, de lezers de roman te laten begrijpen in de originele context. In deze voetnoten lijkt het erop dat Westerhoven zich gedraagt als een historicus die feiten opdreunt. Dit wordt duidelijk als alle voetnoten geïsoleerd worden van het narratief. Als alle culturele voetnoten van beide culturen, op een chronologische volgorde worden gezet, komt er een verhaal over hoe Japan zich los van de Westerse wereld heeft ontwikkeld, maar hoe er door de jaren heen ook veel overeenkomsten in de twee culturen zijn ontstaan. Het zou op een verwarrende manier toch een soort historisch narratief kunnen vormen. Dit geldt ook voor voetnoten over geografie. Al deze voetnoten naast elkaar gezet, vormen een beschrijving van Japan en hoe Japanse steden en eilanden tegenover elkaar liggen. De nieuwe laag van de verschillende soorten voetnoten kunnen dus buiten de roman hun eigen narratief vormen.

De enige voetnoten die afwijken van de feitelijke, objectieve en onpersoonlijke voetnoten, zijn de voetnoten waarin Westerhoven direct refereert naar Haruki Murakami. Er zijn in totaal vijf voetnoten waarin Murakami vermeld staat. Drie hiervan zijn erg interessant, omdat deze anders zijn dan de rest. Niet alleen de inhoud van deze voetnoten zijn anders, maar er wordt ook een totaal andere stem gebruikt door Westerhoven. In plaats van een neutrale en afstandelijke stem, wordt de stem persoonlijk. Veel meer woorden die sneller als spreektaal worden gezien, zoals ‘juist’, ‘blijkbaar’ en ‘zeker’ worden in deze voetnoten gebruikt. Hierdoor komen deze voetnoten niet over alsof ze in een geschiedenisboek horen, maar alsof er een persoonlijke biografie geschreven is. Ook het onderwerp is anders, want deze voetnoten gaan over verwarringen in de oorspronkelijke tekst, maar ook persoonlijke voorkeuren van Murakami worden hierin door Westerhoven aangekaart. De eerste noot:

De sonate waar Ōshima het over heeft is opus 53, nr. 17 (D 850). Schumanns beroemde commentaar – himmlische Länge – slaat echter niet op deze sonate maar maakt deel uit van zijn bespreking van de eerste, posthume uitvoering van Schuberts ‘Grote Symphonie’ in C-groot (D 944) in 1839. De opmerking is ook niet kritisch, maar juist prijzend bedoeld.

Murakami heeft zich blijkbaar in de luren laten leggen door Schumanns Japanse vertaler, want het Japanse woord dat hij gebruikt, betekent niet zozeer ‘lang’ als wel ‘langdradig’, en dat was zeker Schumanns bedoeling niet (160)

Hierin wordt een vertalingsfout door Murakami beschreven. Al eerder naar het Japans vertaalde werken over Schumann hebben een woord met meerdere betekenissen toegepast, die Murakami overgenomen heeft in zijn Japanse tekst. Dit gegeven lijkt op de stelling van Benjamin, waarin hij stelt dat de vertaler de tekst dichterbij de echte betekenis kan brengen. De lezer merkt niets van dit gegeven in de vertaalde tekst en had zonder deze uitleg nooit iets over de fout geweten. Ook de voetnoot: “*Papavers* (Gubijinsō, 1907) is nog nooit vertaald; *De mijnwerker* (Kōfu, 1908) bestaat in Engelse en Franse vertaling. Deze twee romans behoren ook tot Haruki Murakami’s favoriete werken van Sōseki Natsume” (152), is anders dan de andere voetnoten, omdat hierin wordt ingegaan op wat Murakami zijn voorkeuren zijn in literatuur. De lezer kan dit feit zien als een leuke, persoonlijke toevoeging op het boek, maar leert niets van dit deel van de noot. Dit gebeurt ook in de volgende noot over geografie: “De Kansai is ruwweg de streek die wordt gevormd door de driehoek tussen de steden Osaka, Kobe en Kyoto . . . Murakami is geboren in de Kansai” (294). Wederom een opmerking die door de lezer opgemerkt kan worden als interessant of leuk, maar het leert de lezer niets over het boek zelf. Deze drie voetnoten zijn dus anders dan de rest omdat ze de, volgens Westerhoven originele functie: “deze roman toegankelijker . . . maken” (Westerhoven, 4) niet direct vervullen. De informatie is niet nodig om de roman beter te begrijpen. Toch vond Westerhoven deze gegevens belangrijk genoeg om te vermelden. Ook voldoet deze extra informatie niet aan de functies die Genette geeft aan voetnoten, namelijk dat de tekst goed gelezen wordt (197). Ook zonder deze informatie had de tekst goed gelezen kunnen worden. Toch heeft Ruth Knezevich een nieuwe functie voor voetnoten beschreven, namelijk: “[it] is . . . a tool of subjectivity, subversion, and cultural and political criticism” (21). Dit verklaart ze door uit te leggen dat “they . . . shape the text in which they appear into a kind of

museum, an archive of traditions, ideas, and verbal artifacts—an historical repository that is shaped to tell a story” (2). Dit is wat er ook in de vertaling door Westerhoven gebeurt. Door persoonlijke informatie over Murakami toe te voegen en fouten die anders onopgemerkt bleven in de vertaling op te merken, voegt de vertaler een soort archief dat kritiek bevat toe aan het boek. Precies zoals Knezevich zegt dat “paratexts complicate the way we think of the author function; they contain, critique, and ultimately curate the works that they frame” (2), openbaart Westerhoven hier informatie over de auteur en geeft ook kritiek op hem. Deze extra informatie in de voetnoten, voornamelijk die over de vergissingen, maakt de lezer bewust dat deze de roman niet zo leest zoals het originele publiek dat zou doen. Het originele publiek zou twijfelen bij het gebruik van het Japanse woord voor lang en langdradig en, of dat het positief of negatief wordt bedoeld. De ervaring van de lezer van de vertaling zal dus altijd anders zijn dan die van de originele lezer, zelfs als een verwarring zoals deze wordt uitgelegd. Ook kan de lezer niet voor zichzelf een bepaalde keuze maken in het opvatten van een onzekerheid, omdat er informatie ontbreekt, zoals in gedichten vaak het geval is. Aan de ene kant kan dit gezien worden als een beperking van vertalingen, maar aan de andere kant geeft dit ook een bepaalde macht aan vertalingen. In dit geval kon de vertaler een specifiekere woordkeuze maken, waardoor deze vertaling misschien beter leesbaar en minder verwarrend is dan het origineel. Ook andere fouten kunnen in de roman aangepast worden, waardoor het narratief kloppend gemaakt wordt. Deze aanpassing van fouten kan niet alleen gezien worden als een versterking van de nieuwe narratieve laag die de vertaling toevoegt aan het origineel, maar ook als een van de glimpen van de zuivere taal waar Benjamin in zijn werken (260) over spreekt, waarmee deze vertaling volgens Benjamin ook daadwerkelijk waarde toevoegt aan het origineel. Zonder deze voetnoot was de vorm van zuivere taal niet opgevallen en zou de vertaling minder waarde toevoegen aan het origineel.

Interpreteren door middel van voetnoten

De lezer van de toegevoegde voetnoten zal de informatie van deze voetnoten opnemen en in verband brengen met de tekst. Bij elke lezer ligt de focus op de voetnoten anders, daardoor is er voor iedereen een andere soort voetnoot die het best wordt opgeslagen en het meest in verband wordt gebracht met de tekst, wat de uiteindelijke lezersinterpretatie zal bepalen. Een interpretatie van een roman zal, zoals

van den Broeck bespreekt, altijd subjectief zijn (55) en dit geldt dus ook voor de interpretatie van voetnoten.

Elk kader, *Westers of Japans*, geeft een duidelijker beeld van de wereld waarin dit verhaal zich afspeelt. Op deze manier wordt de lezer uitgenodigd om een groter beeld te vormen bij het verhaal. Een groter beeld rondom het verhaal kan nieuwe inzichten geven en vergissingen in een bepaald kader door de lezer, vermijden. Met andere woorden kan het verhaal met toegevoegde informatie over de bijvoorbeeld culturele of geografische omgeving, beter begrepen worden en kan de interpretatie van de lezer veranderen.

Niet alleen het kader dat de voetnoot biedt kan de lezersinterpretatie beïnvloeden. De historische achtergrond die Westerhoven hier bij het narratief biedt, bestaan uit feiten die toegepast worden op een fictief boek. Dit levert een scheiding op tussen de tekst en de parateksten, maar ondanks dat, kan het boek ook geloofwaardiger overkomen. Buiten het feit dat er in het boek een regen van vissen voorkomt (239), kan de lezer met de hulp van de voetnoten van Westerhoven wel precies op een kaart aanwijzen waar dit gebeurd zou moeten zijn, waardoor er een fictieve gebeurtenis door de lezer in de werkelijkheid geplaatst kan worden. Dit maakt het gegeven van een vissenregen direct minder ongeloofwaardig, waardoor het boek de lezer mogelijk meer aanspreekt. Dit geldt met name voor de voetnoten die over de Japanse cultuur gaan. Dit komt, omdat er bij de voetnoten over de Westerse cultuur al enige voorkennis bestaat en deze niet zozeer iets toevoegen aan het verkleinen van de grens tussen realiteit en fictie.

De persoonlijke voetnoten hebben een speciale functie voor het sturen van de lezersinterpretatie. Ze geven net zoals de andere voetnoten een bepaalde achtergrond aan het verhaal, maar een achtergrond die minder snel zelf op te zoeken is. Informatie over de ligging van bepaalde steden in Japan en culturele gebruiken zijn overal snel te vinden en als de lezer zich dingen afvraagt over deze fenomenen die voorkomen in het boek, zal de lezer dit ook snel opzoeken. Om erachter te komen dat er in de originele versie van de tekst een woord op meerdere manieren interpreteerbaar is, of wat de favoriete boeken van de originele schrijver zijn, zal meer creativiteit van de lezer verwacht worden om dit op te zoeken. Er wordt in de tekst namelijk geen aanleiding gegeven om hier meer over te weten te komen, omdat het er oorspronkelijk helemaal niet over gaat, of belangrijk is om het verhaal

beter te begrijpen, zoals Westerhoven hoopt te bereiken met de voetnoten. Deze soort voetnoten geven dus een extra dimensie aan de achtergrond die in eerste instantie al geschept wordt door de feitelijke informatie die in alle voetnoten terugkomt. Deze extra dimensie zorgt ervoor dat de roman anders gelezen wordt, dan het publiek waar de originele roman voor bedoeld is zou doen. Dit besef en de informatie over de schrijver zorgen mogelijk voor een bredere context, waardoor de roman anders geïnterpreteerd zal worden door de lezer.

Conclusie

Er is helaas weinig onderzoek gedaan naar literaire voetnoten, maar dit gaf mij de kans om op deze manier bij te dragen aan het wetenschappelijke literair veld. Op basis van een theoretisch kader, gebaseerd op theorieën van Benjamin, Genette en Hutcheon, heb ik een analyse kunnen doen van de voetnoten die geplaatst zijn in de vertaling van *Kafka op het strand* door Jacques Westerhoven. Zo heb ik een antwoord gevonden op de onderzoeksvraag: hoe sturen voetnoten de romaninterpretatie van de lezer in de Nederlandse vertaling door Jacques Westerhoven (2006) van *Kafka op het strand* (2003) door Haruki Murakami?

Kafka op het strand is een vertaling, dus ben ik eerst gaan onderzoeken wat dat nu precies inhoudt. Een vertaling hoeft volgens Benjamin niet de betekenis van het origineel over te dragen, omdat dit volgens hem niets te maken heeft met hoe de lezer het boek waardeert. Het werk van een vertaler “[should] ultimately serve the purpose of expressing the innermost relationship of languages to one other” (Zohn, 255). Een ander belangrijk element uit de tekst is het concept “pure language” (257), waarmee hij bedoelt dat alleen door het vertalen van de tekst er een wisselwerking tussen talen komt, waaruit ‘de zuivere taal’ ontstaat. Door het gebruik van deze zuivere taal, zou de vertaling het origineel een toegevoegde waarde geven (260). Als dit fenomeen optreedt, wordt de vertaling door Benjamin als transparant gezien (260). Ook heb ik aan de hand van verschillende theorieën bekeken of een vertaling een adaptatie is, of een kunstvorm op zich. Aangezien Hutcheon over een adaptatie schrijft als een “extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art” (Hutcheon, 170), ben ik tot de conclusie gekomen dat *Kafka op het strand* als adaptatie in de vorm van vertaling gezien kan worden. Deze adaptatie van het originele verhaal voegt meerdere nieuwe lagen toe aan het origineel. Niet alleen voegt het een nieuwe laag in het narratief en een nieuwe laag op talig vlak toe, maar ook de voetnoten voegen een nieuwe laag toe aan het origineel. Met deze informatie is de eerste subvraag “welke nieuwe lagen voegen de vertaling zelf, en de toegevoegde parateksten, toe aan het origineel?” beantwoord. Lezersinterpretatie is ook kort behandeld, waardoor het duidelijk is geworden dat het een subjectief proces is, die door bepaalde elementen, zoals de intentie van de vertaler en persoonlijke interesses, gestuurd kan worden. In *Kafka op het strand* is het element van vertalersintentie overduidelijk aanwezig door de toevoeging van voetnoten.

Bij het analyseren van de voetnoten ben ik erachter gekomen wat voor soort informatie de voetnoten bieden. De voetnoten bevatten voornamelijk objectieve informatie, die als belangrijk gezien wordt door de vertaler, wat de tweede subvraag beantwoordt. Deze voetnoten gaan over Japanse of Westerse cultuur, opgeschreven op een Westerse manier, waardoor ze goed te begrijpen zijn door het ideale lezerspubliek. De voetnoten plaatsen de tekst in bepaalde kaders, waardoor de lezer met een groter beeld naar de tekst kan kijken. Los van de tekst, zouden de parateksten hun eigen narratief vormen. Toch zijn niet alle voetnoten hetzelfde, omdat de gebruikte toon bij andere voetnoten veel persoonlijker is en de genoemde informatie het oorspronkelijke doel van de vertaler niet vervult. Ze maken de roman niet toegankelijker, maar geven wel informatie die de lezer anders niet snel had geweten, waardoor de parateksten een soort (kritisch) archief vormen. Er zijn dus verschillende vormen waarin de voetnoten voorkomen, wat het antwoord vormt op de derde subvraag: in welke vorm komen voetnoten voor in *Kafka op het strand*?

Ik heb drie functies die betrekking hebben op de lezersinterpretatie toegeschreven aan de voetnoten die in deze vertaling voorkomen. Ten eerste, zouden deze voetnoten, die een bepaald kader bieden aan de tekst, een duidelijker beeld kunnen vormen van de wereld waarin dit verhaal zich afspeelt. Dit gegeven versterkt de nieuwe laag van het narratief die de vertaling heeft toegevoegd en vormt een groter beeld rondom het verhaal, die nieuwe inzichten geeft aan de lezer. Ook zouden de voetnoten de roman geloofwaardiger kunnen maken. De feitelijkheid van de voetnoten wordt toegepast op fictie, waardoor ongeloofwaardige gebeurtenissen in een realiteit geplaatst kunnen worden en deze als geloofwaardiger of ‘echter’ ervaren kunnen worden.¹ Tot slot voegen de afwijkende voetnoten een extra dimensie toe aan het duidelijkere beeld die de andere voetnoten al schepten. Deze extra dimensie laat de lezer beseffen dat hij of zij geen deel uitmaakt van het oorspronkelijke, Japanse lezerspubliek, waardoor de roman wederom anders geïnterpreteerd kan worden.² Een functie zoals het sturen van de lezersinterpretatie van een roman, ben ik niet

¹ Mijn persoonlijke interpretatie van het boek is beïnvloed door de voetnoten. De roman is voor mij hierdoor realistischer geworden. Het gegeven dat de plek waar de vissenregen plaatsvond aan te wijzen was op een landkaart, maakte het voor mij veel geloofwaardiger.

² Wat mijn persoonlijke interpretatie het meest beïnvloed heeft, is het besef dat ik geen deel uitmaak van het ideale lezerspubliek van de originele schrijver. Hierdoor interpreteerde ik het boek ook als realistischer, maar tegelijk meer vervreemdend. Door mezelf vragen te stellen over hoe het oorspronkelijke lezerspubliek bepaalde evenementen zou ervaren, kon ik me beter inleven in het verhaal, maar ben ik er ook verder vanaf komen te staan, omdat ik het boek niet ervaarde zoals ik in eerste instantie als westerling zou doen.

tegengekomen in andere onderzoeken over de functie van voetnoten. Daarom hoop ik met deze conclusie, een nieuwe functie van voetnoten onderbouwd te hebben.

Het theoretisch kader, dat voornamelijk bestaat uit de theoretici Benjamin, Hutcheon en Genette, heb ik op deze manier opgesteld, omdat ik van elk onderwerp dat enige relatie had met het boek een duidelijke theorie op papier wilde hebben, voordat ik de diepte inging. Mijn theoretische kader vind ikzelf dus erg verhelderend. Toch is het ook wat breed voor mijn onderzoeksvraag, omdat ik nu het antwoord op mijn onderzoeksvraag niet tot in de kleinste details heb kunnen analyseren. In mijn theoretisch kader gaat het minder over functies van voetnoten dan ik achteraf graag had gezien. Was het dieper ingegaan op de functies van voetnoten, dan had ik makkelijker terug kunnen refereren naar mijn theoretisch kader in de analyse. In de analyse was er wel genoeg ruimte om het meer te hebben over functies van voetnoten. De theorie is dus al met al goed toepasbaar geweest op mijn onderwerp en methode, omdat ik een duidelijke analyse heb gemaakt van de voetnoten aan de hand van het theoretische kader, maar was het beter toepasbaar geweest als het dieper inging op de functies van voetnoten.

Na het schrijven van mijn theoretisch kader, ben ik voornamelijk begonnen met analyseren aan de hand van het onderzoek van Knezevich (2015). Haar manier van onderzoeken sloot goed aan op mijn onderwerp en gaf me een duidelijke lijn, zodat ik wist waarop ik me moest focussen en ik niet te ver van de daadwerkelijke vraag afdreef. Voordat ik dit onderzoek had gevonden, heb ik me bij de analyse niet gefocust op de onderzoeksvraag, wat me een hoop vrijheid gaf om eerst veel ontdekkingen te doen zonder tunnelvisie. Hierdoor merkte ik ook andere elementen uit de voetnoten op die plots betekenis kregen, die ik anders niet ontdekt zou hebben.

Het theoretisch kader, de methode en de onderzoeksvraag hebben me weerhouden van het onderzoeken van een aantal interessante gegevens. Ik heb bijvoorbeeld niet diep kunnen ingaan op de betekenis van de roman zelf. Postmoderne literatuur zoekt vaak grenzen op, zo ook de grenzen tussen realiteit en fictie. In het boek zelf gaat het hier ook over als Kafka in een droomwereld terecht komt die voor hem als realistisch ervaren wordt. Naar mijn mening draagt de vertaling bij aan het realistischer maken van het boek, door met de voetnoten juist het onderscheid tussen realiteit en fictie nog meer te vervagen. Het is ook interessant om dieper in te gaan op de vertalersintentie en of deze

inderdaad zo sterk aanwezig is als dat ik op basis van dit theoretisch kader baseer. Met deze gegevens zou er ook een betere interpretatie van de tekst gemaakt kunnen worden dan mijn eerdere persoonlijke poging tot interpretatie. Een andere interpretatie dan mijn persoonlijke interpretatie was immers niet te vormen, omdat lezersinterpretatie een subjectief proces is en ik het boek ook niet zonder voetnoten heb gelezen. Als ik dezelfde vertaling zonder voetnoten had gelezen, had het verschil in interpretatie een interessant onderzoek gevormd en hadden de functies die ik nu toegeschreven heb aan de voetnoten met betrekking tot lezersinterpretatie getest kunnen worden. Ook heb ik niet kunnen onderzoeken hoe lezersinterpretatie door middel van voetnoten in andere vertaalde romans tot stand kwam. Daarvoor was de methode te diepgaand en de soort analyse niet vergelijkend genoeg. Om deze reden zou deze onderzoeksvraag in een breder perspectief geplaatst kunnen worden bij verder onderzoek. Zo kan men onderzoeken hoe voetnoten de lezersinterpretatie van roman- en poëzievertalingen sturen, over een periode van de vroegste bekende voetnoot in vertalingen, tot de meest recent bekende voetnoot.

Bibliografie

- Broeck, Raymond van den. *Bouwen aan Babel. Zes opstellen over onvertaalbaarheid*. Fantom, 1994.
- Carvalho, Hester. 'Murakami wordt steeds Japanser'. *NRC.nl*. 25 jun. 2010.
www.nrc.nl/nieuws/2010/06/25/murakami-wordt-steeds-japanser-11911599-a804048.
- D'Hulst, Lieven. *Vertaalonderzoek: problematiek van de literaire vertaling, een samenvatting*. Katholieke Universiteit Leuven, 2006-2007.
- Flutsch, Maria. 'Girls and the unconscious in Murakami Haruki's *Kafka on the Shore*'. *Japanese Studies*. 2006, vol. 26, nr.1, pp.69-79.
- Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Vertaald door Jane E. Lewin in 1997. Editions du Seuil, 1987.
- Goudeseune, Julie. *Ernst en spel: De ironie in Gerard Reves zoektocht naar verlossing*. Promotor: Prof. Dr. B. Verveack, Masterproef Universiteit Gent, 2010.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.
- Knezevich, Ruth. *Narrative as archive: ethno-historical paratexts in British literature, 1760-183*. University of Missouri, 2015.
- Levine, Alice. 'Byronic Annotations'. *Byron Journal*. Liverpool University Press, vol. 35, nr 2, dec. 2007, pp. 125-126.
- Linn, Stella. *Letterlijkheid of Dichterlijkheid? Prioriteiten in de Spaanse vertalingen van Nederlandse poezie*. Rozenberg Publishers, 1998.
- Murakami, Haruki. *Haruki Murakami*. www.harukimurakami.com.
- Murakami, Haruki. *Hear the Wind Sing*. Kodansha, 1979.
- Naaijkens, Tom. *De slag om Shelley en andere essays over vertalen*. Vantilt, 2002.
- Randell, Steve, vertaler. 'The Translators Task, Walter Benjamin (Translation)'. *TTR: Traduction, terminologie, redaction*. Door Walter Benjamin in 1921, *Erudit*, 1997, vol. 10, nr, 2, pp. 151-165.
- Rubin, Jay. 'The Other World of Haruki Murakami'. *Japan Quarterly*. Asahi Shinbun 1992, vol. 39, nr. 4, pp. 490-500.

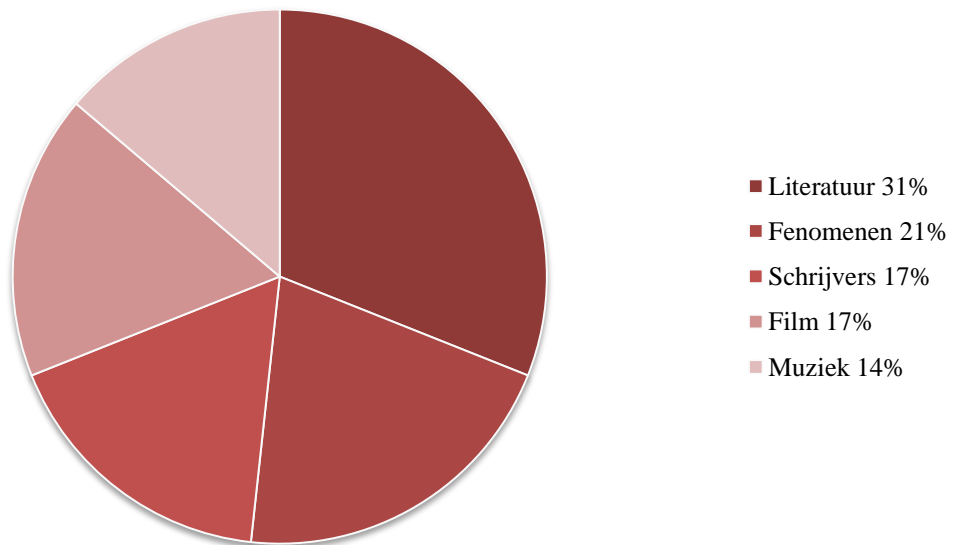
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, 2006.
- Savage, William. *A Dictionary of the Art of Printing*. Longman, Brown, Green , and Longmans, 1841, p. 88.
- Slocombe, Will. 'Haruki Murakami and the Ethics of Translation'. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. Purdue University Press, 2004, vol. 6, nr. 2, artikel 6.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Outside in the Teaching Machine*. Taylor & Francis Ltd, 2012.
- Suleiman, Susan. *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton University Press, 1980.
- Sylvester, Christine. 'Anatomy of a Footnote'. *Secutiry Dialogue*. SAGE Publications, dec. 2007, vol. 38, nr. 4, pp.547-558.
- Westerhoven, Jacques, vertaler. *Kafka op het strand*. Door Haruki Murakami in 2003, Atlas Contact, 2006.
- Westerhoven, Jacques. *Nowheretostay*. www.nowheretostay.blogspot.com/2018/03/jacques-westerhoven.html.
- Yeung, Virginia. 'Time and Timelessness: A Study of Narrative Structure in Murakami Haruki's "Kafka on the Shore"'. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. University of Manitoba, maa. 2016, vol. 49, nr. 1, pp. 145-160.
- Zohn, Harry, vertaler. *The Task of the Translator*. Door Walter Benjamin in 1921, The Belknap Press of Harvard University Press, 2002, pp. 253-263.

Bijlagen

Tabel 1, Westerse cultuur

Categorie	Aantal	Onderwerpen
Schrijvers	5	<ul style="list-style-type: none">- Richard F. Burton- F.G. Lorca- Henri Bergson- Georg Friedrich Hegel- Jean-Jacques Rousseau
Literatuur	9	<ul style="list-style-type: none">- <i>Symphonium</i> (Plato)- <i>Faust</i> (Goethe)- <i>Responsibilities</i> (Yeats)- <i>Macbeth</i> (Shakespeare) x2- <i>Anna Karenina</i> (Tolstoj)- <i>The Hollow Men</i> (T.S. Elliot)- <i>Poetica</i> (Aristoteles)- <i>Brief aan A.S. Lazarev</i> (Tsjechov)
Film	5	<ul style="list-style-type: none">- <i>Casablanca</i> (1942)- <i>For Whom the Bell Tolls</i> (1943)- <i>Apocalypse Now</i> (1979)- <i>Les quatre cents coups</i> (1959) en <i>Tirez sur le pianist</i> (1960) x2
Muziek	4	<ul style="list-style-type: none">- <i>Opus 53, nr. 17</i> (D 850), Schumann- <i>Beatles</i>- <i>Trio voor piano, viool en cello in Bes, Opus 97</i>, Ludwig van Beethoven.- <i>Het Trio voor piano, viool en cello in D Opus 70, nr. 1</i>, Ludwig van Beethoven.
Fenomenen	6	<ul style="list-style-type: none">- <i>Moomins</i> (Tove Jansson)- Sfinxen- Billy the Kid- <i>Peanuts</i> (Charles M. Schulz)- Derde industriële revolutie- Kavka [sic]

Westerse Cultuur



Tabel 2, Japanse cultuur

Categorie	Aantal	Onderwerpen
Schrijvers	7	<ul style="list-style-type: none"> - Bokusui, Wakayama, Takubiku Ishikawa, Naaoya Shiga - Santōka Taneda x2 - Junichiro Tanizaki - Soseki Natsume - Ugetsu Monogatari - Yōsui Inoue
Literatuur	8	<ul style="list-style-type: none"> - ‘Gezellen op de reis en goedheid in het leven’ (gezegde) - Haiku - <i>Het verhaal van Genji</i> (Murasaki Shikibu) x2 - <i>Papavers/Kopermijn</i> (Gubijinsō, Kōfu) - <i>Kokoro</i>: Sōseki Natsume - <i>Bij het aanbieden van wijn</i> (Yu Wuling) - <i>Rijkdom en armoede</i> (Ueda Akinari)
Muziek en film	2	<ul style="list-style-type: none"> - Shamisen - <i>Les quatre cents coups</i> (1959)
Fenomenen	7	<ul style="list-style-type: none"> - Links rijden - Pachinko - Harland Sanders - Soapland - Grondwet artikel 9: Japanse leger - Vossen - Kōkō Daishi
Economie	3	<ul style="list-style-type: none"> - Koopkracht - Ashio-kopermijn - Itochu
Eten	5	<ul style="list-style-type: none"> - Udon - Ramen - Bakkie moeder-en-kind - Toro en Tekka - Rode haring
Geografie	6	<ul style="list-style-type: none"> - Tokio - Kansai

		<ul style="list-style-type: none"> - Enoshima - Tokushima - Kagawa - Miyajima (Itsukushima)
Sport	3	<ul style="list-style-type: none"> - Chunici Dragons - Tokyo Giants - Shigeo Nagashima en Sen'ichi Hoshino

