

De zuiverheid van het talig mechaniek

*Een onderzoek naar de wisselwerking tussen vertalen en dichten in het poëtische oeuvre van
Anneke Brassinga (1948)*

Ruth Annemiek Pasternak

s4251059

20 januari 2017

Masterscriptie Nederlandse Letterkunde

Radboud Universiteit Nijmegen

Begeleider: prof. dr. Anja de Feijter

Tweede lezer: prof. dr. Maarten de Pourcq

Voorwoord

Geachte lezer,

Voor u ligt een scriptie over het poëtisch oeuvre van Anneke Brassinga. Ik heb onderzocht wat de wisselwerking is tussen de vertaalde en eigen gedichten in drie dichtbundels uit Brassinga's poëtische oeuvre, te weten *Huisraad* (1998), *Verschiet* (2002) en *Het wederkerige* (2014). In het artikel 'Vertalen en dichten' uit *De Gids*, jaargang 165 (2002) schrijft ze:

Als ik geen vertaler was,
zou ik niet zijn gaan schrijven.
Als ik geen gedichten was gaan vertalen,
zou ik nooit een gedicht hebben geschreven.
Dat denk ik althans.
(Je weet maar nooit.)

Anneke Brassinga

Deze woorden vormden de spannende aanleiding voor mijn onderzoek. Het was ongelooflijk plezierige en bijzondere ervaring om me een jaar lang volledig te richten op de analyse van moderne poëzie. Mijn vriendin Veerle wil ik bedanken voor haar steun en aanmoediging. Mijn vrienden wil ik bedanken voor hun luisterend oor, kritische blik op mijn werk en de welkome afleiding na een lange dag studeren. In het bijzonder wil ik mijn begeleider Anja de Feijter bedanken voor de prettige begeleiding. Ook noem ik Harm en Kim bij naam, omdat zij mijn werk voorzagen van kritisch commentaar. Bedankt daarvoor.

U wens ik veel leesplezier toe.

Ruth Pasternak

20-1-2017

Nijmegen

Abstract

In this thesis, twenty two poems are analysed according to an equal distribution of eleven translated poems, and eleven poems which are written by Brassinga herself. The goal of this research was to denote the effect of the recordings of translated poems from Brassinga's collection of poetry on the readers. The research question is as following: How do the translated poems, and the poems written by Brassinga interact in the three collections of poetry *Huisraad* (1998), *Verschiet* (2002) and *Het wederkerige* (2014) by poetess Anneke Brassinga (1948-)? It appeared, among other things, that the translated poems result in a kind of polyphony for the reader, which then turns into a moment of simultaneous reading. The frequent use of intertexts are a means to reach the ultimate goal, the effect of the poetic function, as formulated by Jakobson. The intertexts are 'fertile farmlands' on which language games can take place. What stays is the pure lingual mechanics.

Inhoudsopgave

1. Inleiding.....	5
1.1 Status quaestionis.....	5
1.2 Probleem- en doelstelling.....	9
1.3 Afbakening.....	10
2. Theoretisch en methodologisch kader.....	11
2.1 Motivering theoretisch kader	11
2.2 Operationalisering modellen en concepten.....	12
2.2.1 De beschrijvende fase.....	12
<i>Toepassing van de theorie van Michael Riffaterre</i>	13
2.2.2 De interpretatieve fase.....	15
<i>Interpretatie met behulp van Roman Jakobsons theorie</i>	15
2.2.3 De resonantiefase.....	20
<i>Interpretatie met behulp van Michail Bakhtins dialogische theorie</i>	22
<i>Toepassing van de resonantie van Frans-Willem Korsten</i>	22
3. Beschrijving van het onderzoekobject en argumentatie voor de materiaalkeuze.....	26
4. Analyse van de eigen gedichten en de vertaalde gedichten op zichzelf en per dichtbundel.....	29
4. 1 Analyse van de eigen gedichten en vertaalde gedichten uit <i>Huisraad</i> (1998) ..	29
4.2 Analyse van de eigen gedichten en vertaalde gedichten uit <i>Verschiët</i> (2002)....	36
4.3 Analyse van de eigen en vertaalde gedichten uit <i>Het Wederkerige</i> (2014).....	48
5. De vergelijking en wisselwerking tussen de vertaalde en de eigen gedichten van Anneke Brassinga.....	67
5.1 Overeenkomsten en wisselwerking tussen de vertaalden en de eigen gedichten.	67
5.2 Verschillen tussen de vertaalden en de eigen gedichten.....	69
6. Besluit.....	73
Bibliografie.....	76
Bijlagen.....	78

Hoofdstuk 1 Inleiding

Anneke Brassinga (Schaarsbergen, 1948) was oorspronkelijk vertaalster en is later gaan dichten. Deze omschakeling vormt een interessante aanleiding tot onderzoek. Brassinga neemt namelijk gedichten van anderen, vertaald uit het Engels of Duits, direct op in haar eigen dichtbundels. Hoewel ze haar bronnen nauwkeurig vermeldt en de vertaalde gedichten onderbrengt in aparte afdelingen, is het opmerkelijk dat Brassinga de vertaalde gedichten zo'n prominente plek geeft. Meestal worden vertaalde gedichten elders opgenomen: in bloemlezingen of in dichtbundels die speciaal ingericht zijn voor het vertaalde werk van een anderstalige auteur.

De prominente aanwezigheid van de vertaalde gedichten in de poëzie van Brassinga roept vragen op. Wat is de relatie tussen de zelfgeschreven gedichten van Brassinga en de toegevoegde vertaalde gedichten? Wil Brassinga haar kennis over vertaalde auteurs tonen of wil ze spelen met de klanken van de meertaligheid? In hoeverre zijn er overeenkomsten of verschillen wat betreft de thematiek van de vertaalde gedichten ten opzichte van de gedichten van Brassinga's hand?

Het oeuvre van Brassinga is nog nauwelijks aan wetenschappelijk onderzoek onderworpen. Meijer zegt: 'Hoewel Brassinga altijd ruim is gerecenseerd, ontbreken serieuze studies van langere adem over haar werk.' (Meijer 2005: 97). Met deze masterscriptie wordt gepoogd om een eerste aanzet te geven tot zo'n verdiepende studie. De doelstelling is om te evalueren wat het effect is van het opnemen van vertaalde gedichten in de poëzie van Anneke Brassinga.

1.1 Status quaestionis

De stand van onderzoek naar de poëzie van Anneke Brassinga laat zich beschrijven aan de hand van drie bijdragen. Literatuurwetenschapper Elke Brems schrijft in 'Filter' – een tijdschrift over vertalen – dat Brassinga 'wel eens een dubbeltalent wordt genoemd: zij schrijft én zij vertaalt.' (Brems 2009: 66). Brems legt een verband tussen Brassinga's vertaalachtergrond en haar gedichten: 'vertalen bevordert de dialoog tussen verschillende auteurs en teksten, het maakt intertekstuele verbanden zichtbaar.' (68). Via het vertalen heeft de dichteres al intensief kennisgemaakt met andere auteurs, waardoor haar poëzie veel interteksten zou kunnen bevatten. Elders in haar artikel verwoordt Brems dit nog explicieter:

‘er ontstaat een “intertextueel weefsel” doordat Brassinga vertaalde gedichten opneemt in haar dichtbundels.’ (74). Dat vertalingen een intertekstueel verband laten zien is één punt, maar er gebeurt meer in het werk van Brassinga: ‘ze activeren de echo, ze heffen tijd en afstand op.’ (68). Ter illustratie bespreekt Brems de effecten van intertekstualiteit in de dichtbundel *Huisraad* (1998), waarin Brassinga twee vertaalde gedichten opneemt:

[Brassinga zet] haar eigen poëzie [...] door middel van die intertekstualiteit helemaal open. Door de haast toevallige confrontatie met die twee teksten, krijgt haar eigen poëzie ander licht: de ‘eigenheid’ ervan zelf wordt in vraag gesteld, de ontelbare relaties met andere teksten, oeuvres en auteurs, wordt geïllustreerd aan de hand van die twee voorbeelden (Brems 2009: 74).

Volgens Brems heeft de opname van vertaalde gedichten als gevolg dat de tekst zich *opent*. De ontelbare relaties met andere teksten worden zichtbaar en de aandacht komt niet alleen te liggen bij het werk van de dichteres Brassinga, maar waaiert uit naar andere auteurs. Zo gaat de aandacht van de lezer in *Huisraad* onherroepelijk naar de twee oorspronkelijke auteurs van de gedichten ‘Aan Brooklyn Bridge’ en ‘Bramenplukster’, namelijk Sylvia Plath en Harth Crane. Weliswaar lette Brassinga erop dat ze de alliteraties en andere klankexperimenten uit het originele gedicht terug laat komen in de Nederlandse vertaling, maar de interteksten echoën mee. Dat de aandacht voor de auteur – ook wel het subject of de schrijver – belangrijk is in Brassinga’s poëzie, stelt Brems echter meteen ter discussie:

De desubjectivering wordt gethematiseerd door het inlassen van vertaalde poëzie: de rol van het dichterlijke subject wordt daarin immers op de helling gezet. Wie spreekt daar? Wiens ervaring wordt uitgedrukt? Of is het geen expressie, maar enkel taalspel? (Brems 2009: 74).

Als we dit citaat nader bekijken dan werpt Brems hier juist een andere hypothese op: de aandacht gaat uit naar het taalspel en de aandacht voor de auteur(s) is dan minder van belang:

Schrijven en vertalen liggen bij Anneke Brassinga in elkaars verlengde: de lijfelijke omgang met de taal, de ervaring van vervreemding, de opschorting van betekenis ten voordele van de bekommernis om de vorm. (Brems 2009: 67).

In dit citaat benoemt Brems het dichten een *lijfelijke omgang* met de taal en een uitzonderlijke voorkeur voor de vorm boven de betekenis van poëzie. We zouden kunnen zeggen dat het inlassen van vertaalde poëzie een vervreemdend effect heeft – volgens Brems (2009) brengt het zelfs een *desubjectivering* teweeg. Op deze desubjectivering gaat Brems verder in door te zeggen dat Brassinga de vereenzelviging met het ‘ik’ uit haar gedichten weert:

Het inlassen van andermans gedichten is het opwerpen van een barrière tegen de romantische illusie van de herkenning, de identificatie en de oorspronkelijkheid. En meteen een pleidooi voor vervreemding [zijn] en, in zekere zin, 'afwezigheid' (74).

Deze bewering is multi-interpretabel, maar Brems lijkt te doelen op de afwezigheid van persoonlijke of emotionele betrokkenheid van de schrijver: '[Brassinga verkiest] een schrijfbaar boven een leesbare tekst: de tekst van de ander is er niet om jezelf mee te vereenzelvigen, maar wel om ermee aan de slag te gaan, als vertaler bijvoorbeeld.' (74).

Concluderend laat Brems de lezer achter met een verwonderd gevoel: Brassinga's poëzie bevat taalspel, heeft aandacht voor de vorm en bevat ontelbare relaties met andere teksten. Dit intertekstuele weefsel wordt mede teweeg gebracht door de opname van vertaalde gedichten. Het zorgt ervoor dat tijd en afstand opgeheven worden. Brems' constatering is interessant, omdat ze Brassinga's poëzie vanuit nieuwe invalshoeken benadert. Haar waarnemingen vormen een aanknopingspunt voor nader onderzoek.

Naast Brems heeft ook literatuurwetenschapper Odile Heynders zich over de gedichten van Brassinga gebogen. Ze schrijft daarover in het boek *Correspondenties*, waarin gedichtanalyses zijn opgenomen van de hand van uiteenlopende Nederlandse- en anderstalige dichters. Heynders stelt een leesmethode voor die ze 'corresponderend lezen' noemt. Ze bedoelt dat 'er sprake is van contact, overeenstemming of aansluiting van het ene gedicht op het andere of van het ene oeuvre op een ander.' (Heynders 2006: 19). Bij de analyse van de gedichten let ze op de verwantschap tussen dichters en verwijzingen naar andere interteksten: 'elke tekst gaat een dialoog aan met andere teksten. In iedere tekst zijn stemmen hoorbaar die ook elders weerklinken.' (20). De bewoordingen van Heynders doen mij denken aan de mogelijke effecten van intertekstualiteit. Heynders zegt: 'Het herhalen van regels die uit de pen van een ander zijn gevloeid, het opheffen van de tijd die tussen gedichten in ligt, en de gedachte dat poëzie een continuüm is, vind ik belangrijk.' (21). Net zoals Brems wijst Heynders op het opheffen van de tijd tussen gedichten. Het continuüm houdt in dat teksten onafgebroken meespelen. Een lezer zou volgens Heynders alle betekenissen van (inter)teksten in gedichten als een onafgebroken dialoog mee moeten laten wegen.

Heynders kiest ervoor om werk van de dichters Eva Gerlach, Emily Dickinson, Sylvia Plath en Brassinga gezamenlijk in één hoofdstuk te bespreken. Een reden hiervoor is volgens Heynders dat de vier dichters zich bezighouden met de *vorm* van de poëzie. Ze laten de 'werking van de taal zien: ze beheersen de taal zodanig dat zij ermee kunnen spelen

en dat ze er iets onderscheidends van kunnen maken.’ (178). Vervolgens maakt Heynders een analyse van de poëzie van Brassinga. Zij zegt dat Brassinga’s poëzie zich richt op de *vorm* - en preciezer geformuleerd op de *werking van taal*:

Brassinga schuift in haar dichtwerk betekenisvelden of beelden over elkaar heen, zonder dat het voor de lezer mogelijk lijkt één betekenis vast te leggen. De visuele kracht van haar werk is sterk; een coherente betekenis is daarentegen meestal niet vast te stellen. Deze dichteres wil niets meedelen, maar de werking van taal laten zien. Dichten is toveren met woorden (Heynders 2006: 199).

Uit dit citaat kunnen we opmaken dat Brassinga’s poëzie volgens Heynders niet erg coherent is. De gedichten dragen immers meerdere betekenissen in zich. Mogelijk wil Brassinga geen boodschap meedelen, maar wil ze improviseren met de taal. Opvallend is het gebruik van de woorden *meedelen* en *werking*. Zou dit onderscheid tussen de werking van taal en een mededeling doen met taal, te relateren zijn aan de theorie over de poëtische functie van Roman Jakobson? Deze linguïst en literatuurwetenschapper stelt met zijn werking van de poëtische functie namelijk dat woorden door de bijzondere klankstructurering, betekenis of compositie eerst de aandacht op zichzelf kunnen vestigen. Elders in de tekst geeft Heynders meer uitleg: ‘Brassinga blijft een taalkunstenaar die geen directe mededeling doet, wil doen, als er andere mogelijkheden zijn.’ (202). Ook deze formulering zet mij ertoe aan om Brassinga’s poëzie met Jakobsons theorie over de autonomie van de taal te verbinden.

De analyse van Heynders laat zien dat er eigenlijk twee soorten poëzie tegenover elkaar staan: die van de mededeling en die van de taal als medium dat werkt. Ze lijkt Brassinga’s poëzie te scharen onder de tweede soort. Nieuw in bovengenoemd citaat is de bewoording van *taalkunstenaar*. Gaat het om de expressie: het uitdrukken van Brassinga’s eigen gedachten? Of gaat het erom dat Brassinga’s poëzie de werking van de taal laat zien? Die twee hoeven elkaar niet uit te sluiten; iemand die de taal expressief gebruikt kan tegelijkertijd de werking van het taalmateriaal laten zien. Andersom kan een dichter die het taalmateriaal inzet tegelijkertijd – per toeval of met opzet – de taal in haar esthetische vorm te laten zien.

Tot slot schreef Maaïke Meijer over Brassinga’s poëzie in een bijdrage aan het *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige literatuur*, een naslagwerk voor scholieren en studenten. Ze zegt dat Brassinga’s poëzie ‘een niet-aflatend onderzoek [vormt] naar het taalmateriaal zelf: de klank, de meerduidigheid van elk woord, de eindeloze associatiereeksen waartoe een woord aanleiding kan geven.’ (Meijer 2005: 3). Volgens Meijer zijn Brassinga’s

gedichten zijn eerder ‘taalervaringen’ dan teksten (7). Naast de eigen zoektocht naar het taalmateriaal maakt Brassinga volgens Meijer veelvuldig gebruik van de kennis van oudere poëtische tradities. Hoewel ze rekening houdt met tradities ‘gaat Brassinga volkomen vrij met dat erfgoed om. Je zou haast zeggen: ze dolt ermee, ze maakt het tot materiaal van haar eigen experimenten waarin ze de traditie zowel test, tart als voortzet en vernieuwt.’ (8). Werkwoorden als ‘dollen, testen, tarten, voortzetten en vernieuwen’ duiden erop dat Brassinga actief en vrijelijk omgaat met het traditionele erfgoed – en misschien zelfs wel dat ze ‘speelt’ met de taal. Volgens Meijer beschikt Brassinga over een dusdanige taalvaardigheid dat deze dichteres de traditie kan incorporeren in haar eigen werk. Daarnaast is het Meijer niet ontgaan dat Brassinga vertalingen verwerkt in haar gedichten. ‘Haar dagelijks werk als vertaler klinkt in het hele oeuvre door, in de vorm van een duurzame woordverliefdheid.’ (8). Brassinga’s vertaalactiviteiten laten volgens Meijer een liefde voor taal zien. Kortom: Brassinga combineert haar eigen associaties, liefde voor het woord en interteksten.

Welbeschouwd laten de drie analyses zien dat onderzoekers gefascineerd zijn door Brassinga’s taalspel. Heynders noemt Brassinga een taalkunstenaar die wil improviseren met de werking van de taal en Meijer schrijft dat Brassinga’s gedichten meer taalervaringen zijn dan teksten. Tevens zegt Meijer dat Brassinga *dolt met de traditie* en een onderzoek doet naar het taalmateriaal zelf. Wat het effect is van haar *woordverliefdheid* laat Meijer in het ongewisse. Om daar achter te komen is de bijdrage van Brems nodig. Brems tilt de analyse naar een hoger niveau, door te zeggen dat de vertaalde gedichten *een echo* zouden activeren die tijd en afstand opheft. De formulering van bovenstaande literatuurwetenschappers wekt de indruk dat Brassinga met de vertaalde gedichten de werking van de taal wil laten zien. Het reeds gedane onderzoek biedt echter nog onvoldoende fundering om daar zeker van te zijn.

1.2 Probleem- en doelstelling

In eerder onderzoek benoemen Meijer (2005), Heynders (2006) en Brems (2009) dat dichteres Anneke Brassinga gebruikmaakt van intertekstuele verwijzingen en dat ze onderzoek doet naar het taalmateriaal zelf. Dat Brassinga’s vertaalachtergrond een rol speelt in haar gedichten wordt ook wel genoemd, maar staat nog niet centraal in onderzoek. Dit roept de vraag op: wil Brassinga met de opname van vertaalde gedichten in haar dichtbundels haar kennis over literatuur tentoonspreiden of wil ze het taalmateriaal onderzoeken? Anders geformuleerd vraag ik mij af: neemt Brassinga een bad in de taal of een bad in de literatuur? Deze kwestie bleef in eerder onderzoek nog onbeantwoord. Daarom stel ik in deze masterscriptie de volgende hoofdvraag:

Wat is de wisselwerking tussen de vertaalde gedichten en de eigen gedichten in de drie dichtbundels *Huisraad* (1998), *Verschiet* (2002) en *Het wederkerige* (2014) van dichteres Anneke Brassinga (1948)?

Met ‘wisselwerking’ wordt in deze scriptie bedoeld op de ‘dialog’ die tekst, intertekst en lezer met elkaar kunnen aangaan. Een wisselwerking heeft iets ‘wederkerigs’: het gaat om een uitwisseling met iets of iemand. Het doel van deze scriptie is, om te de onderlinge relatie tussen de zelfgeschreven gedichten van Brassinga en de toegevoegde vertaalde gedichten te duiden. Tevens wordt onderzocht welk effect de opname van vertaalde gedichten in Brassinga’s poëzie heeft op de lezer. Middels analyse van een beperkt aantal dichtbundels waarin vertaalde gedichten een belangrijke rol spelen, tracht ik deze onderzoeksvraag te beantwoorden. Verwacht wordt dat er een bad wordt genomen in de taal en dat de literatuur een middel is om dat taalspel te bereiken.

1.3 Afbakening

Object van onderzoek zijn *Huisraad* (1998), *Verschiet* (2002) en *Het wederkerige* (2014). De ratio voor de keuze van deze drie dichtbundels is erin gelegen dat zij direct vertaalde gedichten bevatten die zijn opgenomen in aparte secties. Daarnaast wordt in deze drie dichtbundels veelvuldig verwezen naar het dichten en de taal als materiaal. De argumentatie achter deze afbakening is te vinden in hoofdstuk 3: ‘Beschrijving van het onderzoeksobject en argumentatie voor de materiaalkeuze’.

Hoofdstuk 2

Theoretisch en methodologisch kader

Dit hoofdstuk biedt een theoretisch fundament voor de analyse van Brassinga's gedichten. Vertrekpunt vormt het boek *Draden in het donker: intertekstualiteit in theorie en praktijk* (2013). Daarin schrijven De Pourcq en De Strycker (2013: 17): 'het begrip intertekstualiteit impliceert dat een individuele tekst in relatie staat tot andere teksten.' Auteurs die hebben geschreven over het talige en de omgang met intertekstualiteit vormen het theoretisch fundament. Aan bod komen Riffaterres methode om intertekstualiteit te gebruiken, Jakobsons theorie over de autonomie van de taal, de dialogische opvattingen van Bakhtin en Korstens theorie over de uitwerking van een tekst op de lezer.

2.1 Motivering theoretisch kader

Gekozen is voor een meerduidige onderzoeksopzet, waarmee Brassinga's poëzie vanuit verschillende perspectieven benaderd wordt. Het belangrijkste argument voor deze brede onderzoeksopzet, is dat deze scriptie verkennend van aard is. Tot nu toe zijn er, in de woorden van Meijer (2005), nog 'nauwelijks serieuze studies van langere adem over haar werk' gedaan. Analyse van Brassinga's poëzie is dus een avontuur, waarin de onderzoeker van alles kan aantreffen. Toepassing van meerdere theorieën zorgt ervoor, dat de onderzoeker goed uitgerust, voorzien van genoeg bagage, te werk kan gaan.

De redenering achter de keuze voor deze theorieën is als volgt. Allereerst is er een praktische begrippenapparaat nodig, waarmee intertekstualiteit in Brassinga's poëzie geanalyseerd kan worden. Riffaterres benadering is daar geschikt voor, omdat hierin 'veel nadruk [wordt gelegd] op de interpretatieve activiteit van de lezer, maar tegelijk de tekst structuralistisch [beschouwd wordt] als een organisch geheel met een "semantische kern".' (Van Dijk 2013: 185). Op systematische wijze worden intertekstuele patronen blootgelegd.

Daarnaast is er een theorie nodig die uitwijst of Brassinga een bad neemt in de taal, of een bad neemt in de literatuur. Het vermoeden is dat in Brassinga's poëzie sprake is van de eerste optie: een gerichtheid op de uitdrukking. Aangezien Jakobsons theorie zich hier specifiek over uitlaat, is deze theorie als tweede toegepast. Geverifieerd moet worden of Brassinga inderdaad 'geen directe mededeling doet, wil doen, als er andere mogelijkheden zijn.' (Heynders 2006: 202).

Ten derde is er de uitspraak van Brems (2009), dat Brassinga's poëzie 'veelstemmig' is. Via de vertaalde gedichten zou de tekst zich *openen* voor mee-echoënde andere 'stemmen'. Het vertalen bevordert volgens Brems (2009: 68) 'de dialoog tussen verschillende auteurs en teksten, het maakt intertekstuele verbanden zichtbaar.' Tegelijk zegt Brems dat Brassinga zich *niet* vereenzelvigd met andermans teksten, maar dat ze er als vertaalster mee aan de slag gaat. Concepten zoals 'stem' en 'dialoog' dienen geoperationaliseerd te worden. Vanwege de ruime aandacht voor veelstemmigheid en de opvatting dat de auteur één van de vele meeklinkende stemmen is, werd de theorie van Michail Bakhtin toegepast. Bakhtin gaat er in zijn dialogische theorie vanuit dat literatuur meerstemmig is. Tot slot is de affectenstudie van Frans-Willem Korsten toegepast. Met zijn theorie wordt ingegaan op het effect dat een tekst kan hebben op de lezer. Aanleiding voor betrekking van deze theorie is dat Meijer (2005: 7) Brassinga's poëzie eerder 'taalervaringen' noemde dan teksten.

2.2 Operationalisering van modellen en concepten

Om ervoor te zorgen dat de gedichtanalyse op een zo systematisch mogelijke wijze verloopt, is een model opgesteld. Het model bevat drie onderscheidbare fases. Ieder gedicht wordt volgens deze drie fases geanalyseerd: 1) de beschrijvende fase; 2) de interpretatiefase en 3) de resonatiefase. Op die manier verlopen de gedichtanalyses volgens eenzelfde procedé. Tevens zorgen de fases ervoor dat duidelijk is op welke manier de theoretische modellen en concepten zich tot elkaar verhouden. Geëxpliciteerd wordt voor iedere fase, op welke manier de theorieën van Riffaterre, Jakobson, Bakhtin en Korsten worden toegepast.

2.2.1 De beschrijvende fase

Deze fase dient ter oriëntatie op de te analyseren gedichten. Het doel van deze fase is om alle intertekstuele onderdelen te beschrijven die in de gedichten gebruikt zijn. Geanalyseerd wordt welke intertekstuele verwijzingen zijn gemaakt, zoals verwerking van een spreekwoord, liedje of een citaat uit een andere literaire tekst. Ook wordt bekeken hoe de interteksten zich tot elkaar verhouden. Ook wordt bekeken of het gedicht volledig overgenomen is van een andere auteur, zoals bij een vertaald werk, of dat er slechts een regel uit een songtekst is verwerkt.

De intertekstualiteitstheorie van Riffaterre leent zich voor deze oriënterende fase. Juist deze theorie is geschikt, omdat zij een praktisch hulpmiddel is om intertekstuele poëzie te analyseren. Riffaterre heeft een aantal leesniveaus opgesteld en daarmee is zijn theorie 'operatorisch': de interpreter probeert 'vanuit een theoretisch kader oplossingen te bieden voor concrete vragen bij een tekst.' (De Pourcq en De Strycker 2013: 21). Daarnaast is deze theorie

is geschikt omdat Riffaterre (1979: 9) de lezer een grote rol toedicht: ‘Intertekstualiteit is ‘de waarneming, door de lezer, van verbanden tussen een werk en andere teksten die daaraan voorafgaan of daarop volgen.’ (De Pourcq en De Strycker 2013: 39). Deze opvattingen sluiten aan bij de manier waarop deze scriptie intertekstualiteit behandelt, namelijk vanuit het perspectief van de lezer. Kortom stelt Riffaterres begrippenapparaat en methode de interpreter in staat, om complexe taal in intertekstuele poëzie te analyseren.

Toepassing van de theorie van Michael Riffaterre

De Frans-Amerikaanse structuralist Michael Riffaterre (1924-2006) publiceerde in 1978 het boek *Semiotics of Poetry*, waarin hij zijn visie uitte op het intertekstuele karakter van poëzie. Bij gedichtanalyse is volgens hem een ‘omweg’ via de intertekst noodzakelijk: ‘Teksten zijn gemaakt van andere teksten, en moeten daarom ook via de omweg van andere teksten worden gelezen.’ (Meijer 2013: 135). Het analyseren wordt een groot avontuur, want iedere literaire tekst verwijst weer naar een of meer andere teksten. Interpreten houden zich dus bezig met het begrip en het ontcijferen van de literaire taal. Intertekstualiteit is namelijk: ‘de waarneming door de lezer, van verbanden tussen een werk en andere teksten die daaraan voorafgaan of daarop volgen’ (geciteerd in De Pourcq en De Strycker 2013: 39). Met behulp van de poëzie van Anneke Brassinga zal ik uiteenzetten hoe volgens Riffaterre een lezing via de ‘omweg’ van de intertekst en via de lezer als betekenisgever, mogelijk is.

Een belangrijk onderdeel van Riffaterres methode is zijn visie op de relatie werkelijkheid – literatuur. Volgens Riffaterre (1978: 150) zijn poëzie-interpretaties niet te relateren aan ‘iets uit de werkelijkheid’: ‘the poem carries meaning only by referring from text to text.’ (Meijer 2013: 134). Literatuur is geen nabootsing (anti-mimetisch) of verwijzing naar iets bestaands (anti-referentieel), maar een non-referentieel, autonoom veld. In het gedicht ‘Signalement’ uit de bundel *Verschiet* (2002) wordt bijvoorbeeld verwezen naar spreekwoorden: ‘Ik ben de kat die krabt de krullen van de trap,’ regel 1 en in regel 5-6: ‘de appel ben ik / die zichzelf verslond, zich terughangt aan de tak.’ Bij analyse gaat het niet zozeer om de referentiële, werkelijke betekenis van de fysieke kat en appel in de natuurlijke taal, maar analyse moet volgens Riffaterre gaan over het literaire spel van teksten; in dit geval over de verwijzing naar spreekwoorden in een gedicht.

Daarnaast neemt de lezer een actieve rol in. Volgens Riffaterre (1979: 9) is de lezer in staat om verbanden te ontdekken tussen teksten en om dit web te ontrafelen. De interpretatie ‘is geen idee of thema, maar een *proces* dat de lezer ondergaat, een spel dat hij speelt, een ontdekkingstocht.’ (Meijer 2013: 134-135). Als voorbeeld noem ik een strofe uit Brassinga’s

vertaalde gedicht ‘Samuel Beckett / Watt’ uit dichtbundel *Verschiet* (2002): ‘van het komen tot / van het toeven in / van het gaan vandaan / de woonst van Knott’ (regel 4-7). Vanwege de verschillende locatieaanduidingen is de lezer zoekende: waar komt het personage vandaan en waar gaat hij heen? De lezer moet ontdekken waar de verwijzing naar Knott vandaan komt. Via de titel van het gedicht krijgt de lezer een eerste aanwijzing; hij zoekt welke romans en gedichten Samuel Beckett heeft geschreven en hij ontdekt dat Beckett in 1953 de roman *Watt* schreef, waarin het personage mister Knott voorkomt. ‘Literatuur lezen lijkt daardoor bij Riffaterre sterk op het oplossen van een raadsel’ (De Pourcq en De Strycker 2013: 40). De lezer beweegt zich als een spin in het intertekstuele web.

In Riffaterres methode doorloopt de lezer twee fases, te weten de ‘heuristische’ fase en de fase van het *second level* of ook wel *higher system*. In de eerste lezing gaat de lezer op zoek naar passages in de poëzie die ‘echt’, in de werkelijkheid, kunnen voorkomen: dingen die men kan zien en voorwerpen die men vast kan pakken. Riffaterre noemt dit niveau ook wel een ‘model’ of een ‘heuristische lezing’: een speurtocht naar elementen die refereren aan de werkelijkheid. ‘Je ziet de tekst in eerste instantie als *representation of reality*’ waarbij er gaten vallen en onduidelijkheden blijven. (Meijer 2013: 119). Dat er gaten vallen bij deze ‘werkelijkheidslezing’ is volgens Riffaterre een inherent kenmerk van de poëzie. De betekenis van een gedicht is volgens hem namelijk te vinden in de non-referentiële lezing van poëzie.

Na de eerste lezing van Riffaterre volgt een tweede, derde en eventueel vierde lezing. Van ‘mimese’, oftewel een directe weergave van de realiteit, wordt overgegaan op het tweede betekenisniveau, dat Riffaterre ‘significance’ noemt: ‘Aan kennis van de werkelijkheid lijk je weinig te hebben, want voor poëzie geldt volgens Riffaterre dat onder de woorden geen werkelijkheid zit, maar slechts meer woorden.’ (134). Het gaat om de secundaire semantiek: de woorden die niet in het woordenboek te vinden zijn. ‘De lezer verzamelt alle momenten waarbij hij ging twijfelen aan de werkelijkheidsillusie.’ (120). Riffaterre noemt dit ook wel ‘ongrammaticaliteiten’. Zij voeren de lezer via indirecties en een omweg, naar ‘een *second level* en in een *higher system*.’ (120). Er is dus een verschil tussen de betekenis van taal in de realiteit en de ‘hogere’, poëtische betekenis: ‘Een gedicht is een ontwijkende, indirecte manier van vele malen hetzelfde zeggen; zo bereikt de lezer het paradigma van de tekst.’ (120). Het ‘paradigma’ is het hele systeem van ongrammaticaliteiten. Een ander begrip dat Riffaterre hier hanteert is ‘hypogram’. Dit is een poëtisch overgedetermineerd woord: ‘De lezer herkent het, omdat het een echo is van één of meer andere literaire teksten, een taalcliché of een citaat.’ (120). Een hypogram wordt ook wel ‘het geschrevene onder het geschrevene’ genoemd. Een ‘in de taal bestaande uitdrukking vormt het hypogram voor de woorden in het

gedicht.’ (De Feijter 1991: 90). Zo kan een gedicht bijvoorbeeld een verwijzing naar een in de natuurlijke taal bestaande uitdrukking bevatten. In dat geval is het een potentieel hypogram. Wanneer een fragment in een gedicht verwijst naar een eerdere tekst, dan heet dit een actueel hypogram. Beide verwijzen naar een eerder gebruikte uitdrukking. De ‘matrix’ is de hypothetische kern van een gedicht en de ‘significantie’ is de achterliggende betekenis van het gedicht. Aan de lezer is het de taak om via het systeem van ongrammaticaliteiten en hypogrammen een gezamenlijke ‘kern’-betekenis te destilleren.

2.2.2 De interpretatieve fase

In deze fase vormt de onderzoeker een beredeneerd oordeel over de betekenis van de eerder gedane observaties. De theorie van Roman Jakobson uit het Engelse ‘Linguistics and poetics’ uit 1960 doet dienst als verklarende theorie. Jakobson poogde antwoord te geven op de vraag ‘wat literatuur is’, door taal te beschouwen in al haar functies, van linguïstische tot literaire verschijnselen. Zijn theorie is geschikt als verklarende theorie vanwege de ‘definitieve’ subjects- en taalopvatting. Een definitieve leeswijze ‘probeert een uitspraak te doen over het wezen van literatuur en [...] daarom [is ze] in de eerste plaats filosofisch.’ (De Pourcq en De Strycker 2013: 21). Jakobsons equivalentieprincipe stelt de interpreter in staat om verschijnselen in de poëzie zoals fonologie, ambiguïteit, metaforen, en morfologie generalistisch te bestuderen. Tevens maakt de definitie van de ‘poëtische functie’ het mogelijk om op een wetenschappelijke manier gedegen onderzoek te doen naar tekstinterne kenmerken van poëzie. Toepassing van Jakobsons theorie kan verduidelijken op wat voor manier (het wezen van) de *taal* in Brassinga’s poëzie *werkzaam* is.

Interpretatie met behulp van Roman Jakobsons theorie

Roman Osipovitsj Jakobson (1896-1982) was linguïst en literatuurwetenschapper. Hij bedacht een universeel model om poëzie in welke taal dan ook ter wereld te beschrijven. Opmerkelijk is dat Jakobson zich niet afzette tegen heersende opvattingen, maar dat hij zijn bevindingen *integreerde* in de reeds bestaande kennis over poëzie. Ook vond hij dat er geen strikte scheidslijnen waren tussen linguïstische verschijnselen en literaire modellen:

‘There is a close correspondence, much closer then critics believe, between the question of linguistic phenomena expanding in space and time and the spatial and temporal spread of literary models.’
(Jakobson 1960: 351).

De taalkunde en literatuur hebben volgens Jakobson meer overeenkomsten en verwantschap dan tot dan toe gedacht werd. Taal zou volgens hem onderzocht moeten worden in al haar functies. Jakobson introduceerde zes basisfuncties van verbale communicatie, waarmee hij pleitte voor een combinatie van poëtische met linguïstische elementen:

Jakobsons ‘poëtische functie’ was gebaseerd op het idee dat teksten zes mogelijke functies hebben die gerelateerd zijn aan verschillende elementen die bij communicatie een rol spelen: de wereld, de zender, de ontvanger, het contact, het medium en de tekst [...] Teksten [hebben] meestal verschillende functies, al worden zij in de regel door één daarvan gedomineerd. (Brillenburger Wurth 2006: 49).

Een zender houdt rekening met zijn publiek, de boodschap, het contact dat hij maakt, de context en welke code – bijvoorbeeld vaktaal of spreektaal – hij gebruikt. Afhankelijk van deze factoren kiest de spreker ervoor om bepaalde functies te gebruiken. Een boodschap bevat meerdere functies, waarvan er één de dominante rol aanneemt.

De referentiële, fatische, metalinguale en poëtische functie van Jakobson laten zich als volgt beschrijven. De focus bij de referentiële functie ligt bij de referentie aan de werkelijkheid: ‘the so-called referential, “denotative”, “cognitive” function – is the leading task of numerous messages’ (Jakobson 1960: 353). Het is praktische taal met als doel om informatie over te brengen. Een bijsluiter van een medicijn of het nieuws in de krant en op de televisie en radio zijn uitdrukkingsvormen van de referentiële taalfunctie. Oriëntatie op de factor ‘contact’ levert de fatische functie op. Het zijn dialogen om de communicatie gaande te houden: ‘entire dialogues with the mere purport of prolonging communication [...] to check whether the channel works, to attract the attention.’ (355). Als iemand bijvoorbeeld tijdens een gesprek aan de telefoon vraagt: ‘Hallo, hoor je mij nog?’ gaat diegene na of de verbinding nog steeds bestaat en treedt de fatische functie in werking. Van meta-taal is sprake wanneer ‘informatie verschaft wordt over de gebruikte taal. [...] Woordenboeken en grammatica’s zijn voorbeelden van meta-taal [taal waarmee iets over de taal zelf wordt gezegd].’ (De Feijter 1991: 67). Ten slotte is er de laatste functie: de poëtische, of ook wel de esthetische functie. ‘Bij oriëntatie op de [...] boodschap zelf, manifesteert zich de poëtische functie.’ (De Feijter 1991: 67). Deze basisfuncties zijn een middel om communicatiepatronen te beschrijven.

Voor de poëzie is met name Jakobsons definitie van de poëtische functie van belang geweest. Jakobson omschreef de ‘poëtische functie’ of ‘poëticiteit’ voor het eerst in het Engelse *Linguistics and poetics* uit 1958. Om tot een beter begrip van de ‘poëtische functie’ te komen, is een sprong terug in de tijd nodig. In het jaar 1921 gebruikte hij al een voorloper, namelijk het begrip ‘gerichtheid op de uitdrukking’ – in het Duits ‘Ausrichtung auf den

Ausdruck’ genoemd. Dit begrip omschrijft Jakobson als hij een Russische monografie schrijft over de futurist Velimir Chlebnikov. In deze monografie *Selected Writings III* uit 1921 is al te zien dat de ‘poetische functie’ een herformulering is van ‘de gerichtheid op de uitdrukking’:

Poeticity is present when the word is felt as a word and not a mere representation of the object being named or an outburst of emotion, when words and their composition, their meaning, their external and inner form acquire a weight and value of their own instead of referring indifferently to reality (Jakobson 1921: 750, geciteerd in De Feijter 1991: 64-65).

Een woord is volgens Jakobson niet direct een representatie van de realiteit – bijvoorbeeld van een voorwerp, handeling of eigenschap uit de werkelijkheid. Juist de interne en externe vorm van het woord krijgen gewicht en waarde. Dat kan gebeuren door de bijzondere klankstructurering, betekenis of compositie. Anders gezegd vestigen woorden eerst de aandacht op zichzelf: ze hebben een ‘gerichtheid op de uitdrukking’.

De werking van het begrip ‘Aurichtung auf den Ausdruck’ laat zich het makkelijkst beschrijven met een voorbeeld. Stel, men hoort of leest een gedicht dat woorden met veel klinkers bevat, zoals *pruttelende przewalskipaarden*, of een reeks lange woorden zoals *zomervakantieskioordkinderopvanglocatie* of het gedicht bevat tegenstellingen zoals *met zonder saus*. De lezer raakt verrast door de bijzondere klanken, de lengte van woorden en door de dubbele ontkenning in het gedicht. De verrassing ontstaat doordat de woordbouw tegen de regels van de natuurlijke taal ingaat. De Feijter (1991: 65) beschrijft dit als volgt: ‘door procedés als het ingaan tegen syntactische regels, klankstructurering en experimenten met de vorming van woorden, ontstaat gerichtheid op de uitdrukking waarbij een woord zich als woord doet voelen.’ Hetgeen we horen of lezen valt zodanig op, dat we allereerst bezig zijn met de vorm van de woorden, in plaats van met de betekenis. Oftewel, de aandacht van een lezer of toehoorder gaat uit naar de uitdrukking – der Ausdruck – van de poëzie.

Jakobson doelt op de ervaring van het horen van de klanken, het ritme en de beelden van taal. Een fragment uit het gedicht ‘De duinen door’ van Anneke Brassinga in de dichtbundel *Het wederkerige* (2014: 13) illustreert de werking van de poëtische functie: ‘In het voorbijgaan giechelvont hun hoon: lek / is de liefdesband en nimmermeer te plakken. (regel 6-7)’ Neem hieruit het woord *giechelvont*. In een zin als ‘de vriendinnen giechelen tijdens de les’ verwijst *giechelen* naar een bepaalde handeling; in een zin als ‘Emma giechelt altijd’ verwijst *giechelen* naar een bepaalde eigenschap. Een gedichteleemt als *giechelvont* verwijst niet op deze manier:

‘Het dient niet als “loutere representatie van de genoemde zaak”, maar vestigt de aandacht op zich en op zijn relatie tot overige gedichtelementen, om pas daarna te functioneren als een teken dat naar iets buiten zich zelf en zijn onmiddellijke context verwijst.’ (De Feijter 1991:65).

Gelet wordt op de bijzondere woordcombinatie van *giechelvonken* en pas daarna op de referentie naar de werkelijkheid. In andere woorden stelt Jakobson de poëzie allereerst voor als een op zichzelf gerichte, tekstinterne talige aangelegenheid. Vervolgens wordt gekeken naar de tekens die naar iets buiten zichzelf – bijvoorbeeld de dichtbundel waarin het gedicht staat – verwijzen. Daarna wordt pas gekeken naar een bredere context. Bijvoorbeeld de relatie tussen de tekstinterne kenmerken van een bundel en het oeuvre van een dichter. Als interpretern in die volgorde te werk gaan volgen zij het pad van de uitgestelde verwijzing – steeds een stapje verder verwijderd van de brandende haard der poëzie.

Een tweede begrip dat Jakobson introduceerde is equivalentie. Dit principe is een belangrijk hulpmiddel om literaire werken op een wetenschappelijke manier te analyseren. Jakobson (1960: 358) schrijft: ‘equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence’. In vertaling kan gezegd worden dat equivalentie ‘zich ontpopt als het opbouwende principe van een combinatie of opeenvolging’. (De Feijter 1991: 71). Deze combinatie of opeenvolging vindt plaats op alle linguïstische niveaus, zoals syntaxis, morfologie of fonologie. Een voorbeeld van dit principe is *horrible Harry*:

A girl used to talk about “the horrible Harry.” “Why horrible?” “Because I hate him.” “But why not *dreadful, terrible, frightful, disgusting?*” “I don’t know why, but *horrible* fits him better.” Without realizing it, she clung to the poetic device of paranomasia (Jakobson 1960: 357).

Uit een voorraad mogelijke elementen – *horrible, dreadful, terrible* – kiest de spreker woorden met klankequivalentie. De term ‘paranomasia’ betekent dat ‘woorden met een verschillende betekenis maar bijna gelijke klankstructuur bij elkaar worden geplaatst’ (Van Bork 2012). In het voorbeeld zijn twee fundamentele wijzen van rangschikken in verbaal gedrag gebruikt, namelijk ‘selectie’ en ‘combinatie’. Jakobson (1960: 358) licht de twee begrippen toe:

‘The selection is produced on the basis of equivalence, similarity and dissimilarity, synonymy and antonymy, while the combination, the build-up of the sequence, is based on contiguity’.

Selectie gebeurt op basis van principes zoals synonieme (overeenkomstige betekenis) en antonimie (teggengestelde betekenis). Anders gezegd is ‘selectie’ het keuzeproces dat de spreker doorloopt: ‘de keuze of selectie van elementen uit een voorraad van mogelijke

elementen.’ (De Feijter 1991: 68). De spreker kiest één alternatief, in dit geval *horrible*. Combinatie is een opbouwend principe van opeenvolging en gaat om ‘de verbinding of combinatie van mogelijke elementen tot een woordgroep of een zin.’ (68). De spreker maakt bijvoorbeeld een combinatie van de woorden ‘horrible’ en ‘Harry’. Bij de keuze voor deze twee woorden hield de spreker rekening met fonologische kenmerken.

Nu rijst de vraag: heeft het optreden van equivalentie semantische relaties tot gevolg? Volgens Jakobson heeft equivalentie inderdaad op enig linguïstisch niveau gevolgen voor de betekenis: ‘equivalence in sound, projected into the sequence as its constitutive principle, inevitably involves semantic equivalence.’ (Jakobson 1960: 368). Ter illustratie volgen twee voorbeelden. In de vierde strofe van Brassinga’s vertaalde gedicht ‘Samuel Beckett / Watt’ uit dichtbundel *Verschiet* (2002): ‘van het lege hart / van de lege handen’ is sprake van syntactische equivalentie. Twee keer volgen voorzetsel, lidwoord, bijvoeglijk naamwoord en zelfstandig naamwoord elkaar op. Deze vergelijking zorgt ervoor dat de spreker gaat zoeken naar de semantische relatie tussen de gedichtelementen, tussen *hart* en *handen*. In het tweede voorbeeld uit Brassinga’s gedicht ‘Harth Crane – Aan Brooklyn Bridge’ uit *Huisraad* rijmt *profeet* op *kreet*. De woorden hebben semantisch geen overeenkomst, maar omdat ze rijmen leidt dit tot een vergelijking tussen de twee gedichtelementen. De aanwezigheid van rijm heeft volgens Jakobson dus een semantische relatie tot gevolg. Om uit te leggen hoe dit komt, is het nodig om het begrip ‘toenadering tussen twee eenheden’ te behandelen.

De door Jakobson geformuleerde equivalentie heeft een voorloper: de toenadering tussen twee eenheden. Neem de openingsregel van de *Mei* van Gorter: *Een nieuwe lente / een nieuw geluid*. Beide helften van de versregel komen overeen qua syntactische structuur. Ze zijn syntactisch equivalent. Als gevolg van de overeenkomsten rijst de vraag of er ook een semantische relatie is tussen *lente* en *geluid*. Anders gezegd: de plaats van *lente* en *geluid* in de zin zorgt ervoor, dat de woorden op semantisch niveau ‘naar elkaar toe trekken’. Dit procedé noemt Jakobson de toenadering tussen twee eenheden: ‘het tot stand brengen van toenadering tussen verschillende eenheden of gedichtelementen.’ (De Feijter 1994: 18). In het Duits werd dit ook wel de *Annäherung zweier Einheiten* genoemd:

Uit de toenadering tussen eenheden resulteert wat Jakobson ‘approximatieve overeenkomst’ noemt. Het procedé van het tot stand brengen van toenadering tussen twee verschillende eenheden mondt weliswaar uit in overeenkomst, maar het gaat hierbij om een overeenkomst die zich aftekent tegen een achtergrond van contrast. Jakobson poneert dat overeenkomst in poëzie altijd een kwestie van benadering blijft en daarom aangeduid moet worden als ‘approximatief’ (De Feijter 1994: 18).

Bij het naderen van verschillende eenheden of gedichtelementen ontstaat dus een overeenkomst tegen de achtergrond van contrast. In het voorbeeld van de *Mei* van Gorter, is er een overeenkomst in de syntactische structuur: *Een nieuwe* + zelfstandig naamwoord / *Een nieuw* + zelfstandig naamwoord. De woorden *lente* en *geluid* hebben in eerste instantie geen verwantschap met elkaar: ze zijn in contrast. Maar doordat ze in een overeenkomstige syntactische structuur zijn komen te staan, vindt die toenadering plaats – en ‘ontwikkelt zich een proces op het terrein van de betekenis, dat door Jakobson voorzichtig omschreven wordt als een krachtenspel van overeenkomst en contrast.’ (18). In het voorbeeld: *lente* en *geluid* gaan ineens tot hetzelfde semantische veld behoren.

Zojuist hebben we een voorbeeld gezien van toenadering op het niveau van de syntaxis en semantiek, maar het procedé kan zich op ieder talig niveau voltrekken. Of het nu een morfologisch experiment is of een alliteratie van ‘horrible Harry’, ze gedragen zich volgens eenzelfde procedé. Ze worden ‘allemaal samengevat onder één algemene noemer: het procedé van de toenadering tussen twee verschillende eenheden.’ (De Feijter 1991: 64). De toenadering tussen verschillende eenheden wordt door herhaling op fonologisch, morfologisch, semantisch of syntactisch niveau tot stand gebracht. Het is een fundamenteel procedé voor de poëzie. Het resonantieprincipe van Frans-Willem Korsten bevat overeenkomsten met dit procedé. De betekenissen die elkaar naderen, zitten immers voor een deel op het niveau van de associatie. Daarbij geldt dat de eenheden nooit volledig tot elkaar kunnen komen. Woorden kunnen elkaar wel naderen, maar niet volledig samensmelten – dan worden ze immers één woord. Het blijft altijd een beweging naar elkaar toe.

2.2.3 De resonatiefase

In de muziek is ‘resonantie’ een bekend begrip dat betekent: het meeklinken van de toon op een voorwerp of de terugkaatsing van geluid. Wanneer dit vergeleken wordt met de literatuur, kan het *voorwerp* gezien worden als *de tekst* en de *toon* als de andere *stemmen*. In deze derde en laatste fase van het onderzoek wordt geanalyseerd wat er gebeurt als meerdere ‘stemmen’ tegelijkertijd werkzaam zijn. Onder ‘resonantie’ wordt in dit onderzoek verstaan; alle tekstuele onderdelen die ‘meeklinken’ en een effect of uitwerking hebben op de lezer. De theorie van Korsten en de dialogische opvattingen van Bakhtin worden hiervoor toegepast.

Korstens theorie is een aanvulling op het theoretisch kader, omdat intertekstualiteit

vanuit de ‘ervaring’ benaderd wordt en het affect centraal staat. Aangezien in deze scriptie onderzoek wordt gedaan naar zowel de gedichten op zichzelf als de effecten daarvan op de lezer, levert Korstens theorie de essentiële handvaten om die effecten te onderzoeken. In zijn theorie wordt concreet gemaakt, wat voor uitwerking de vertaalde gedichten en het taalspel hebben op de lezer. De meerwaarde is de ruime aandacht voor de *functie* en het *effect* van interteksten. Interteksten *resoneren* volgens Korsten mee en kunnen tegelijkertijd met de tekst werkzaam zijn. Korstens theorie sluit direct aan bij wat Heynders opmerkte: teksten bevinden zich op een continuüm en spelen daardoor mee als een onafgebroken dialoog. Voor hem is het van ondergeschikt belang om te bestuderen welke aanpassingen de intertekst onderging ten opzichte van de originele tekst; het belangrijkste is het proces van betekenisgeving. ‘Juist met de manipulatie van de brontekst worden betekenseffecten bereikt.’ (Van Dijk & De Pourcq 2013: 9). In feite krijgt de lezer een belangrijke rol als de ‘betekenisgever’ van een tekst. In analogie met Korstens onderzoek wordt in deze scriptie het proces van betekenisgeving in kaart gebracht. Een vergelijking tussen de intertekst-brontekst wordt – zoals Korsten voorstaat – achterwege gelaten. Het is voor de vraag naar wisselwerking tussen vertaalde en eigen gedichten immers niet erg belangrijk om het vertaalproces vast te leggen. De aandacht zou dan uitgaan naar het werk van Brassinga *als vertaalster* van gedichten. Eerder is het voor de onderzoeksvraag in deze scriptie interessant, om te onderzoeken hoe interteksten tegelijkertijd – in Brassinga’s dichtbundels – meeresoneren. Op die manier wordt meer inzicht verkregen in de vraag over de wisselwerking tussen vertaalde en eigen gedichten.

Daarnaast vraagt de eerder gesignaleerde ‘veelstemmigheid’ in Brassinga’s poëzie om theoretische onderbouwing. Brems (2009) schreef namelijk dat Brassinga’s gedichten zich via vertaald werk *opent* voor mee-echoënde andere ‘stemmen’. Het vertalen bevordert volgens Brems (2009: 68) ‘de dialoog tussen verschillende auteurs en teksten.’ Men zou kunnen zeggen dat andere stemmen ‘meeresoneren’. Toepassing van de theorie van de Russische literatuurwetenschapper Michail Bakhtin, zorgt ervoor dat er een analyseinstrument is om concepten als ‘stem’ en ‘dialoog’ te analyseren. Gekozen is voor Bakhtin en niet voor bijvoorbeeld Kristeva of Barthes, omdat de andere twee theoretici zich minder toespitsen op de dialoog en de betekenis van veelstemmigheid. Barthes’ theorie richt zich eerder op het vraagstuk of de auteur belangrijk is bij analyse. Kristeva’s theorie over interteksten als weefsel van citaten, is ook interessant, maar overlapt al veel met Riffaterres theorie. Betrekking van Bakhtins dialogische theorie biedt zodoende een theoretische handvat om de veelstemmigheid in Brassinga’s gedichten te analyseren.

Interpretatie met behulp van Michail Bakhtins dialogische theorie

De Russische filosoof en literatuurwetenschapper Michail Bakhtin (1895 – 1975) schreef in het boek *The Dialogical Imagination*, waarin hij uiteenzet dat iedere roman of gedicht bestaat uit een diversiteit aan stijlen en ‘stemmen’. Net zoals Jakobson vond hij dat taalkundige en literaire modellen meer geïntegreerd moesten worden. Onder ‘dialogoog’ verstaat Bakhtin de unieke combinatie van eerdere teksten (stemmen), waardoor een nieuwe, originele roman of gedicht ontstaat:

For the prose writer, the object is a focal point for [...] voices among which his own voice must also sound; these voices create the background necessary for his own voice, outside of which his artistic prose nuances cannot be perceived, and without which they ‘do not sound.’ (Bakhtin 2008: 278).

Zelfs met een individueel perspectief zijn er altijd meerdere stemmen en perspectieven simultaan werkzaam. De taal die gebruikt is in een specifieke tekst, is immers ontleend aan anderen. De originaliteit zit hem in de combinatie; niet in de afzonderlijke onderdelen:

There is a constant interaction between meanings, all of which have the potential of conditioning others. Which will affect the other, how it will do so and in what degree is what is actually settled at the moment of utterance. (Bakhtin 2008: 426).

De stem van de auteur is niet de enige ‘stem’, maar er is ‘dialogische interactie’: een altijd doorgaande, keten van betekenissen die constant hernieuwd en herboren wordt. Een dialogisch werk komt tot stand door inmenging van andermans ‘stem’. Op het moment van de uiting bundelen alle betekenissen zich tot een nieuwe betekenis, die voortkomt uit de interactie van al deze (inter)teksten. Door inmenging van andermans ‘stemmen’ komen een dialogisch werk tot stand.

Toepassing van de theorie van Frans-Willem Korsten

Korsten (1959-) leverde een bijdrage aan *Draden in het donker* uit 2013 met het artikel: ‘De ervaring van intertekstualiteit: de intensiteit van wat ‘raakt’: de simultane werking van tekst en intertekst in Tonnus Oosterhoff’. Bij de aanwezigheid van tekst en intertekst kun je de vragen stellen: Wat zijn teksten? Waartoe zijn ze in staat? Welke werking heeft een tekst op de lezer? Tot nu toe lag de nadruk bij intertekstualiteitsonderzoek vooral bij het opsporen van de ‘bron’ van een verwijzing – en ging de aandacht uit naar het in kaart brengen van het ‘web’ aan interteksten. Korsten merkt op dat het huidige onderzoek erom draait om ‘kennis’ op te doen van het te bestuderen object en om dit object rationeel te begrijpen. De ‘ervaring’ van

een tekst en hoe interteksten ‘meettrillen’ is zelden object van onderzoek. Anders gezegd ‘heeft het onderzoek zich minder gericht op de manier waarop teksten simultaan werkzaam zijn’ (Korsten 2013: 307). Met zijn theorie wil Korsten laten zien wat voor fysieke, motorische en emotionele uitwerking een gedicht op de lezer kan hebben.

Simultaan betekent ‘tegelijktijdig’ en heeft te maken met het moment van waarnemen. Bij het lezen van een tekst doen tekst en intertekst tegelijk mee: ‘ze zijn evenzeer werkzaam aan de tekstuele oppervlakte.’ (Korsten 2013: 307). Het verschil met andere benaderingen van tekst en intertekst zit hem in de wil tot herleiden naar een oorsprong, versus de wil om weer te geven welke teksten er tegelijkertijd ‘meebewegen’:

De vraag is niet waar iets begint of vandaan komt, maar wat er gelijktijdig meebeweegt en voor wie. Deze vorm van intertekstueel onderzoek legt daardoor de nadruk op de affectieve werking van kunst, en in het verlengde daarvan neemt het empathie en participatie als uitgangspunt, in plaats van afstand (Korsten 2013: 322).

Het lezen van een gedicht kan een affectieve reactie teweegbrengen. Volgens dit citaat van Korsten zou de affectieve werking van kunst – waar poëzie toe behoort – betrokken moeten worden in een analyse. Empathie en participatie liggen in het verlengde van deze affectieve werking. Ook wil ik aandacht besteden aan de verwoording ‘voor wie’ en ‘participatie’ in dit citaat. Er wordt bedoeld op een ontvanger, de lezer duikt op. Bij het ‘gelijktijdig meebewegen’ van tekst en intertekst is de lezer de waarnemer, die actief mee ‘participeert’. In andere woorden gaat het bij resonantie om het resultaat van de dialoog van de lezer met het werk. Het wetenschappelijke begrip ‘resonantie’ kan behulpzaam zijn om te onderbouwen waarom de affectieve werking van kunst de aandacht van het onderzoek waard is. Bij resonantie gaat het erom dat tekst en intertekst gelijktijdig bijna fysiek aanwezig zijn:

Resonantie is altijd ‘aanwezig’, voelbaar, als een vorm van presentatie, doordat het materie nodig heeft: lucht, hout, ijzer, een lichaam, een membraan. [...] Resonantie impliceert zintuiglijkheid, doordat iets in beweging wordt gebracht, en vervolgens verder gaat, aanrakend en doorwerkend (Korsten 2013: 312).

Let hierbij op het woord *doorwerkend*: als Korsten zegt dat taal resoneert, is zij aan het *werken*. We zouden het kunnen vergelijken met de bestudering van een machine die aan het werk is. Niet de herkomst van schroefjes en andere machineonderdelen is interessant, maar de ervaring die het ronken van de motor oproept, wat er gebeurt bij het zien van de wielen die in beweging worden gebracht en wat het geluid van klikkende schakels bij de toeschouwer

oproept. Ik wil een uitstapje maken naar Jakobsons theorie over de autonomie van de taal. Korstens theorie over resonantie raakt namelijk aan wat Jakobson beschrijft. Hij wijst op de belangrijke rol van het talige: '[het gaat om] de autonomie van de taal, om een gebruik van de taal waarbij taal zich als zodanig doet voelen.' (De Feijter 2009: 204). Het is in Jakobsons optiek geen prioriteit om te weten waarnaar taal in de werkelijkheid verwijst, of naar welke 'brontekst'. Nee, het gaat om bestudering van de 'taal als zodanig'. In andere woorden is de taal – of in de woorden van Korsten de tekst en intertekst – het fysieke materiaal dat een lezer kan bestuderen.

Afsluitend wil ik terugkomen op het woord *doorwerkend* uit het blok citaat hierboven. *Werken* komt van het Duitse woord *Wirkung*, wat gevolg of effect betekent. Het 'effect' van het bestuderen van taalmateriaal kan zijn, dat een lezer een affect ervaart. In onderzoek à la Korsten stelt men dus de vraag, welke affectieve werking de aanblik of bestudering van het zintuiglijke, talige materiaal – het kunstwerk – oproept.

Stel, we gaan ervan uit dat de lezer van het object van onderzoek een wetenschappelijk onderzoeker is. In dat geval zou de indruk gewekt kunnen worden, dat onderzoek naar de 'ervaring' een subjectieve aangelegenheid is die niet wetenschappelijk onderbouwd kan worden. Immers, doorgaans 'participeert' een onderzoeker niet zelf in het onderzoek. Toch is deze participatie van een onderzoeker mogelijk volgens Korsten.

Als er onderzoek gedaan wordt waarbij de onderzoeker participeert, is het vaak een cultuuranalyse en is het onderzoek onderdeel van een dynamisch proces: 'cultuuranalyse is altijd werk-in-uitvoering, inclusief een analyse van het 'zelf'.' (Korsten 2013: 322). Het 'zelf' is in dit geval de gedaante van de onderzoeker. Bij het onderzoek naar zowel het object als het 'zelf of eigenlijk de relatie tussen die twee, weet 'zo'n wetenschapper daardoor niet meer over een tekst maar *door* een tekst.' (322). De onderzoeker doorleeft de tekst en intertekst en neemt dat mee in het onderzoek. Neem bijvoorbeeld twee historische teksten uit de zeventiende en twintigste eeuw over de Molukken. De onderzoeker vraagt zich af: 'heb ik [...] gesnapt, affectief, hoe die teksten tegelijkertijd door elkaar spreken? Heb ik me laten *raken* door de manier waarop de leefwereld van de Molukken in [beide eeuwen wordt neergezet]?' (311). Anders gezegd is het de taak van de onderzoeker om de eigen ervaringen (affectief) die de te bestuderen tekst bij hem oproept niet per definitie te negeren, maar om die ervaringen op een kundiger manier te integreren in de analyse van de tekst in kwestie.

Zoals sommigen vast opgevallen is, wordt in deze scriptie een breed spectrum aan theorieën toegepast. De onderzoeker is van mening dat theorievorming altijd in beweging is en dat

theorieën elkaar kunnen aanvullen, in plaats van dat ze elkaar uitsluiten. Vraagstukken die oprijzen in de geschiedenis zijn vaak al eerder aan de orde geweest. Het teruggrijpen naar het verleden is dan een verrijking voor het beantwoorden van een modern vraagstuk. Daarnaast is dit onderzoek verkennend en zorgt betrekking van diverse theorieën voor een houvast.

Hoofdstuk 3

Beschrijving van het onderzoekobject en argumentatie voor de materiaalkeuze

Vanaf 1984 begint Brassinga gedichten uit te brengen. De eerste vier dichtbundels verschenen in beperkte oplage bij uitgeverij De Lange Afstand en haar officiële debuut als dichteres volgde in 1987 met de bundel *Aurora*, uitgegeven door De Bezige Bij. Tot en met 2014 publiceerde ze volgens het bibliografisch dossier van de Koninklijke Bibliotheek maar liefst eenenveertig poëziebundels – en wie weet hoeveel er nog zullen volgen. Duidelijk moge zijn dat Brassinga een zeer productief dichteres is.

Gedeeltelijk is Brassinga's poëzie gepubliceerd bij uitgevers in de marge. De hier uitgebrachte boeken verschijnen in kleine oplages van maximaal vijftig exemplaren en de inkomsten komen binnen via donaties. Gedeeltelijk zijn de dichtbundels uitgebracht bij de reguliere uitgeverij De Bezige Bij. Vermeldenswaard is dat enkele van Brassinga's dichtbundels vertaald zijn. Onder andere vertaalde Maison de la Poésie, onderdeel van een poëziecentrum in de Franse regio Nord-Pas de Calais, gedichten van Brassinga. De dichtbundel draagt de naam *Descendence* (1993). Andersom verwerkte Brassinga ook vertaalde gedichten in haar dichtbundels.

Al aan de inhoudsopgave is te zien dat Brassinga vertaalde gedichten opneemt in haar bundels. De vertaalde gedichten zijn apart gezet én tegelijkertijd geïntegreerd in de dichtbundels. Apart staan ze, omdat de vertaalde gedichten ondergebracht zijn bij een speciaal daarvoor ingeruimde afdeling. De gedichten zijn geïntegreerd, omdat ze als volwaardige gedichten zijn opgenomen in Brassinga's dichtbundels. Ze hangen er niet bij als slechts een soort addendum of extraatje, maar ze bevatten net zoals Brassinga's eigen gedichten ook eigen titels. Zo is de bundel *Huisraad* (1998) een onderverdeling gemaakt met de afdelingen 'Hic iacet bic', 'Muziekend', 'Gevonden voorwerpen' en 'Aantekeningen'. In de afdeling 'Gevonden voorwerpen' zijn uitsluitend vertaalde gedichten opgenomen. Om precies te zijn staat hier één vertaald gedicht van Hart Crane in en één vertaald gedicht van Sylvia Plath.

Om tot een consistent corpus te komen, is een zorgvuldige selectie van gedichten gemaakt. Belangrijk is hierbij het onderscheid in soorten interteksten. Dat de gedichten in Brassinga's poëzie vol zitten met intertekstuele verwijzingen blijkt wel uit enkele

gedichttitels: neem uit *Landgoed* (1989) het gedicht ‘Appels van Cézanne’ dat verwijst naar een schilder, of uit *Verschiët* (2001) de titel ‘Sextus Empiricus’ *Grondslagen van het Scepticisme* toegepast op de liefde’ die verwijst naar werk van een natuurkundige en filosoof uit de oudheid. Ook uit *Het Wederkerige* (2014) bevat talloze verwijzingen, zoals naar de schrijver T.S. Eliot in de titel: ‘Denkend aan Eliot ga ik in rook op’. Hoewel veel gedichten barsten van de intertekstuele verwijzingen, is er een onderscheid te maken tussen 1) gedichten die intertekstuele verwijzingen bevatten, maar oorspronkelijk en hoofdzakelijk geschreven zijn door de auteur Anneke Brassinga en 2) vertaalde gedichten, die in de brontekst een andere auteur hadden. Zo wordt bij de vertaalde gedichten expliciet vermeld wie de auteur is en bij intertekstuele verwijzingen in Brassinga’s eigen gedichten gebeurt dat niet. Door deze opvallende scheiding van vertaalde gedichten ten opzichte van de eigen gedichten, wordt in het vervolg van deze scriptie steeds deze tweedeling gehanteerd.

Achterin iedere dichtbundels noteert Brassinga per gedicht waar het eerder verschenen is, aan welke vriend of bekende het gedicht opgedragen is en voor welke gelegenheid ze een gedicht of reeks schreef. Dit doet ze in de afdeling ‘Aantekeningen’. Tevens vermeldt Brassinga hier uit welke editie of bron ze intertekstuele verwijzingen heeft gebruikt. Iedere dichtbundel die bij De Bezige Bij is uitgegeven, bevat namelijk zo’n aparte afdeling ‘Aantekeningen’. Opmerkelijk is wel, dat niet iedere intertekst wordt toegelicht. Het lijkt erop dat naar eigen inzicht gekozen is om de ene intertekst wel- en de andere intertekst niet toe te lichten. Wellicht ook dat hieruit blijkt dat ze sommige interteksten bewust heeft verwerkt; andere zouden misschien onbewust meespelen. In ieder geval deelt ze met de ‘Aantekeningen’ veel achtergrondinformatie met de lezer, over de totstandkoming van de gedichten.

Aangezien de hoofdvraag gaat over de wisselwerking tussen dichten en vertalen, is het van belang om zowel vertaalde- als eigen gedichten te analyseren. Gekozen is voor een zo gelijk mogelijke opbouw: precies evenveel vertaalde als eigen gedichten werden aan analyse onderworpen. Dit alles is in het belang van de betrouwbaarheid van het onderzoek. Hoe meer gelijkwaardigheid, des te eenduidiger de uitkomst zal zijn.

Tot slot zijn de volgende afbakeningen gemaakt. Er is gekozen om het proza, de brieven en de vele essays van Brassinga buiten beschouwing te laten. Hoewel Brassinga’s eigen uitspraken over haar poëzie bij zullen dragen aan beter inzicht in haar werk, past dit niet binnen de doelstellingen van deze scriptie. Een misschien wel belangrijkere afbakening is de volgende. In deze scriptie wordt een vergelijking tussen de vertaalde gedichten en het origineel achterwege gelaten. Eerder onderzoek van Brems (.....) betrok deze vergelijking

wel; vertaalde gedichten werden geanalyseerd in analogie met het oorspronkelijke gedicht. Nu is ervoor gekozen om dat niet te doen, omdat de analyse zich dan teveel zou toespitsen op vertaaltheoretische zaken. De focus op de poëzie op zichzelf stelt de onderzoeker in staat om gefundeerde, zuivere en gestructureerde uitspraken te doen over het onderzoeksobject; de gedichten op zichzelf. Wél meegenomen wordt de manier waarop de tekst en intertekst tegelijk werkzaam zijn – meetrillen, zoals Korsten dat noemt. Met het benoemen van alle interteksten zullen in dit onderzoek al genoeg zijwegen bewandeld worden.

Tijdens de analyse wordt gerefereerd aan dichtregels uit een gedicht in kwestie. Verwijzing naar die dichtregels gebeurt als volgt: de dichtregel(s) worden geciteerd en omsloten door aanhalingstekens. Alle hoofd- en kleine letters worden precies zoals in het originele gedicht overgenomen. Wanneer een citaat meer dan één dichtregel lang is, wordt middels dit teken ‘/’ aangegeven dat er een nieuwe dichtregel aanvangt. Achter het citaat wordt steeds het regelnummer of de regelnummers vermeld. Dat ziet er zo uit: ‘Met stenen vuist heb ik geperst de korrels, ze gezift / in eigen wan. Toch raakt geschift de pan.’ (1-2) uit de bundel *Verschiet*. Op deze manier is te herleiden hoe de dichtregels opgeschreven zijn. In de bijlagen van deze scriptie zijn kopieën van alle geanalyseerde gedichten opgenomen.

Hoofdstuk 4

Analyse gedichten

In dit hoofdstuk worden achtereenvolgens de drie dichtbundels van Brassinga geanalyseerd, te weten: *Huisraad* (1998), *Verschiët* (2002) en *Het Wederkerige* (2014). Per dichtbundel worden eerst de eigen en dan de vertaalde gedichten geanalyseerd. Daarmee is de chronologische ordening uit de dichtbundels gehandhaafd.

4.1 Analyse *Huisraad* (1998)

‘Orfeo’

In de dichtbundel te lezen op pagina 37

De titel van het gedicht Orfeo verwijst naar Monteverdi’s opera L’Orfeo. De opera *Orfeo* van Monteverdi is gebaseerd op een libretto van Alessandro Striggio. Dit libretto verwijst naar de mythe van Orpheus en Eurydice, een mythe die onderdeel uitmaakt van Ovidius’ *Metamorfosen*. Het gedicht telt twaalf regels, opgedeeld in vier strofes. Allereerst zijn zeer diverse interteksten verwerkt. Zo correspondeert de titel met een operatekst, terwijl de naam Theo uit de eerste dichtregel associaties op van een nabije, Hollandse vriend oproept. Dat sprake is van een misvatting over Theo versus ‘Orfeo’ blijkt in strofe 1. Lange tijd dacht de ik-figuur namelijk dat er in de opera van Monteverdi ‘my Theo’ gezongen werd, terwijl het ‘mai piu’ was. Deze misvatting komt doordat de ik-figuur iets anders hoort in de operatekst dan er daadwerkelijk gezongen wordt. Beide echo’s spelen mee als een onafgebroken dialoog: de eerste stem is de operatekst, waardoorheen de tegenstem van vriend Theo klinkt. Ik sluit aan bij Brems’ constatering (2009: 73): door te dichten over de misinterpretatie van ‘mai piu’ ‘[lijkt Brassinga] in het gedicht ‘Orfeo’ [...] zelf een commentaar verwerkt te hebben op het subjectieve karakter van intertekstualiteit en echo.’ De functie van de intertekst is om te laten zien hoe subjectief interpretatie is: voor iedere lezer echoën andere interteksten mee.

Elders in het gedicht herken ik een verwijzing naar een lied van De Sjonnie: ‘*Ja, dans je de hele nacht met mij*’ (7). De regel is ook zo cursief genoteerd in het gedicht. Twee regels later dicht Brassinga: ‘Alle nachtmerries zijn waar. Alle dagdromen ook’ (9). Een stellende uitspraak, die een reactie blijkt te zijn op het refrein uit de songtekst van De Sjonnie: ‘Als dit een droom is dan droom ik jou erbij / En voor de zon komt heb jij allang gezegd / Ja, die droom van jou en mij is echt!’ Zowel het gedicht als de songtekst gaan over de waarde van

dromen, waarin alles mogelijk is. Interessant is nu om te zien dat de twee interteksten in Brassinga's gedicht in dialoog zijn met elkaar. De stem van Orfeo krijgt namelijk een tegenstem van De Sjonnie. Neem de verhaallijn van de mythe van Orpheus en Eurydice. Orpheus heeft Eurydice bijne terugveroverd uit de onderwereld, maar verbreekt de belofte door al vóórdat hij het zonlicht ziet naar Eurydice om te kijken. In het gedicht van Brassinga wordt gesproken over het zonlicht: 'Er was eens, totdat de zon opkwam' (8). Overigens wordt met 'er was eens' terloops gerefereerd aan het sprookjesgenre. Let op de overeenkomst tussen het betekenisaspect van de 'zon die opkomt' in De Sjonnie en 'het zonlicht' waar Orpheus op moet wachten. De stem van Orpheus en de tegenstem van De Sjonnie zijn in dialoog met elkaar.

In 'Orfeo' hebben de interteksten de functie van een vooruitwijzing. Door de betrekking van de twee interteksten ontstaat een nieuwe betekenis voor de lezer. Ineens is de laatste dichtregel te begrijpen in een ander licht. Deze regel: 'hoe melkwegen en onderwerelden ver uiteen wij waren, hoe dicht ook, dansend bijeen' (11-12) refereert namelijk naar de dansende mensen uit de songtekst van De Sjonnie en de ver van elkaar verwijderde Eurydice en Orpheus. Het contrast dichtbij-ver weg is te verklaren door het verloop van de interteksten.

In het gedicht 'Orfeo' wordt de individuele rol van de lezer tot thema gesteld. De misvatting laat de lezer ervaren hoe subjectief interteksten kunnen zijn. Drie stemmen zijn met elkaar in dialoog, waarbij een intertekstuele ordening of hiërarchie ontbreekt. Het gevolg van het gebrek aan ordening, is dat alle interteksten meeresoneren en *simultaan* werkzaam zijn. Voor de lezer heeft dit als effect dat er een soort *still* ontstaat – een stilstaand filmbeeld – waar hij alle mee-echoënde teksten tegelijkertijd waarneemt.

'Berichten'

In de dichtbundel te lezen op pagina 47

Het gedicht 'Berichten' bestaat uit eenenveertig regels die opgedeeld zijn in tien strofes, waarbij de laatste regel apart staat. Het gedicht is autobiografisch, wat blijkt uit de tot in detail uitgewerkte herinneringen. Wie anders dan Anneke Brassinga gaat er gewapend met een potloodstompje op de uitkijk zitten, alle letters lezend, bang om iets te missen? Elke Brems (2009: 72) deed al eerder deze constatering: 'Het [het gedicht 'Berichten'] is een min of meer verhalend gedicht waarin ze [Anneke Brassinga] beschrijft hoe ze toen ze zes was en pas had leren lezen en schrijven op de loer lag om de nummerplaten van auto's te noteren.' Uit angst om letters en cijfers te missen, prent het kind de tekens driftig in haar hersentjes: 'gewapend /

met potloodstompje, opschrijfschrift. / die zeldzame, aanstormende letters en cijfers / buit te maken, zich inprentend met een urgentie / hooguit geëvenaard door die der lucifermerken' (9-13). Ze neemt de wereld waar vanuit een talig perspectief: 'woorden eten / als boterhammen, letters lezen als hemelse hagelslag' (2-3) en: 'lezend / de richtingen die afgewaaide takjes wezen' (23-24). Dit 'eten' van woorden of 'in de richting van afgewaaide takken lezen' kan niet in de realiteit, maar wel in poëtische taal. Tevens krijgt het eikenblad dat langs de rijksweg aan de bomen hangt eigenschappen van een schrift toebedeeld: een 'overjarig, dofbruin eikenblad / (onbeschreven, maar met nerf gelinieerd en druk ritselend)' (7-8). De precieze beschrijving zorgt ervoor dat de woorden de aandacht op zich vestigen. Het zesjarig kind in dit gedicht heeft een grote fascinatie voor taal. Alles wat ze waarneemt relateert ze aan taal, waardoor ze een eigen, authentiek 'universum' creëert.

Tevens kenmerkt dit gedicht zich door de vele ontkenningen. Het morfeem 'ont' is meermaals aanwezig: '**on**beschreven eikenbladeren' (7-8) en: 'de berichten werden **veron**trustend **on**verstaanbaar / en **on**weerstaanbaar dwingend' (27). De ontkenningen maken dat er een afwezigheid ontstaat: alsof de woorden er niet willen zijn. Ook dit fragment is ontkennende geformuleerd: 'Sommigen zullen **nooit** inzien dat er grenzen zijn. / Dat **niet** elk bericht definitief is' (32-33). Ik vraag mij af of de uitspraak dat 'grenzen niet door iedereen opgemerkt of geaccepteerd worden' over Brassinga zelf gaat. Dat zou heel interessant zijn. Het zou betekenen dat ze grenzeloos dicht en dat haar gedichten onderdeel uitmaken van een oneindig intertekstueel weefsel. Tevens volgt uit regel 32-33 dat niet elk bericht definitief is. Er zijn dus berichten die onaf zijn – nog niet voltooid. Brems' (2009: 72) analyse over dit fragment onderbouwt mijn bevindingen: 'In de twee laatste strofes komt er [...] het besef '[d]at niet elk bericht definitief is', dat er willekeur is en 'tasten'. Die opvatting van elk taalgebruik als 'voorlopig' en 'dynamisch', is cruciaal, niet enkel in haar poëzie, maar ook in haar vertaalpraktijk: 'Een vertaling is nooit af' (2002a:193)'. Het is een aanwijzing om de Brassinga's poëzie te zien als onaf: er wordt voortdurend aan gewerkt.

Tot slot valt mij op dat een afzender of persoon achter een bericht onbelangrijk is en dat het gaat om de 'mededeling': 'wat zich meedeelt **zonder** afzender: een **niet** elders / aanwijsbare maar doorluchtige wereld' (39-40). Ook hier is de regel ontkenning geformuleerd. Er wordt verwezen naar een op zichzelf gerichte poëzie, waarin de tekst bestaat 'zonder afzender' (39). Het lijkt een pleidooi voor poëzie waarin de auteur afwezig is. Wel bevindt de tekst zich in een 'doorluchtige wereld' (40), een wereld die wij niet kennen. Zou het een toenadering zijn tot de brandende haard der poëzie?

Dit gedicht 'Berichten' is een beschouwing die verder gaat dan nostalgisch

terugblikken. De ik-figuur neemt de wereld waar vanuit een talig perspectief, maar daarin spelen elementen uit de werkelijkheid – zoals de nummerplaten van auto's – wel een rol. Zo blijft een beschrijving van de kleur of vorm van het nummerbord achterwege en is enkel de talige functie van deze 'aanstormende letters' (11) van belang. Er ontstaat dus een spel met de referentiële taalfunctie. Daarnaast constateer ik een relatie met de poëtische functie van Jakobson. Beschreven wordt hoe een kind zodanig gefascineerd raakt door taal dat er een eigen, authentiek 'universum' ontstaat. Brassinga lijkt over zichzelf te spreken als ze het letterminnend zesjarig kind beschrijft. Interessanter nog is zijn de uitspraken over grenzeloosheid van poëzie. Taal is eigenlijk nooit af en een bericht hoeft niet definitief te zijn. Daaruit volgt dat taal dynamisch, veranderlijk en in beweging is. Aannemelijk is dat Brassinga hiermee haar eigen visie op taal uit. Dat een tekst nooit af is, wordt ondersteund door de ontkenningen: onaf, onvoltooid, niet compleet. Zij benadrukken wat er níet is. Steeds kan er nog iets bijkomen of weggehaald worden. Alle breichten die toegevoegd of weggehaald worden zijn in dialoog met elkaar. Door de dynamiek ontstaat een wisselwerking – wederkerige invloed – van tekst en intertekst.

Vertaalde gedichten in *Huisraad*

De laatste afdeling van de dichtbundel draagt de titel 'Gevonden voorwerpen' en hier zijn de vertaalde gedichten ondergebracht. De titel van de afdeling doet vermoeden dat de voorwerpen onbedoeld achtergelaten zijn. Net zoals in het dagelijks leven zijn het spullen die door niemand worden opgemerkt. Zouden de vertaalde gedichten ook onterecht vergeten zijn?

'Harth Crane – Aan Brooklyn Bridge'

In de dichtbundel te lezen op pagina 50

Het gedicht bestaat uit vierenzeventig regels die opgedeeld zijn in elf strofen. Allereerst valt op dat de oorspronkelijke historische context van de 'Brooklyn Bridge' in de vertaalde variant is verdwenen. De Brooklyn Bridge is een hangbrug in New York die Brooklyn met Lower Manhattan verbindt. Het woord 'jakobsadders' valt op: het is een elektrisch fenomeen dat een continue serie vonken omhoog laat rijzen. Dit woord legt nadruk op de werking van de machine.

Mij vallen de zintuiglijke formuleringen op: 'witte ringen slakend van tumult, opbouwend / hoog boven gekluisterd water' (2-4) en 'bioscopen, trucage-panorama's' (9), 'een zaagtand van acetylene lucht' (22) en de 'hijskranen zwenken de hele dag in wolkenjacht' (23). De woorden roepen geuren, geluiden en associaties op. De werkwoorden

duiden op een fascinatie voor beweging: ‘de meeuw gevleugeld tuimelen en zwieren’ (2), ‘in onaangerande boog ons ontgaan / immaterieel als zeilen, overstekend’ (5), ‘vanaf een metro-luik [...] wankelt een oogwenk, schel hemd opbollend’ (17-19). Om met Korsten te spreken zien we hier een uitingsvorm van resonantie: visuele prikkels zorgen ervoor dat de beeldspraak ‘meettrilt’ en een ervaring van activiteit teweegbrengt bij de lezer.

Daarnaast valt op dat er een tegenstelling is tussen het verkeer en het ‘onversplinterde’ woord: ‘het schichten van verkeer tegen uw gezwind / onversplinterd **idioom** [...] verdichte eeuwigheid’ (33-34). Het idioom is tijdloos, ‘verdicht’: nauw, aaneengesloten en moeilijk doordringbaar. Een ‘onversplinterd’ idioom heeft ook iets tijdloos, terwijl de haast en de hectiek van verkeer voorbij flitst. Hoe hard de alledaagse hectiek ook op ons inwerkt, het *idioom* – de bijzondere uitdrukkingen en het eigenaardig gebruik van woorden in een taal – is onverwoestbaar. Let ook op de fonologische equivalentie van de /i/-klank in deze regel. De taal is zelfs een middel om tot God, het hoogste, te komen: de ‘immense drempel naar het woord van de profeet, gebed van het schorem, van minnaars de kreet’ (31-32). De armen hopen dat hij neerdaalt en maken een mythe van hem: ‘scheer op ons armzaligsten ooit neer, daal / en van het boogschip verleen mythe aan God’ (43-44).

Let ook op de ontkenning in ‘onversplinterd idioom’ (33). Deze ontkennende morfemen zijn in grote getalen aanwezig: ‘**ona**angerande boog ons oog **ont**gaan’ (5) en: ‘**on**ontsluierd maar altijd **om**stuw’d’ (11) en ‘een snier **ont**trolt de sprakeloze karavaan’ (20) en ‘**on**versplinterd idioom, **ong**erepte sterrenzucht’ (34). Het lijkt wel alsof de taal iets wil onthullen, zich van iets wil ontdoen, zich van iets wil onttrekken. Het morfeem ‘ont’ lijkt de werkwoorden ‘aanranden’, ‘gaan’, ‘versplinteren’, ‘rollen’ te ontcrachten: het morfeem ‘ont’, ontnemt de woorden hun uitdrukkingskracht. Alsof de werkwoorden niet uit mogen voeren wat hen te doen staat: ze zijn verlamd, ontheven in hun functie. Enkel trekt de karavaan voort, zonder iets te zeggen.

Welbeschouwd gaat dit gedicht over activiteiten rondom de New Yorkse brug Brooklyn Bridge. De originele associaties met New York en Amerika zijn uitgevaagd en in de vertaling is de nadruk komen te liggen op het *zintuiglijke* schouwspel van de hectische verkeersdrukte. De keuze voor opname van dit gedicht in de bundel *Huisraad* is er mogelijk in gelegen dat Brassinga was getroffen door de zinneprikkelende activiteiten van mens, brug en dier. Dit staat in contrast met de tijdloosheid en ondoordringbaarheid van woorden die hun oorsprong vinden in God. Mogelijk willen de woorden in hun ontkennende vorm, eenmaal *ontdaan* van poespas en bombarie, iets zintuiglijks *ont-hullen*.

‘Sylvia Plath – Bramenplukster’

In de dichtbundel te lezen op pagina 52

Het gedicht heeft een verschijningsvorm van drieëndertig regels, opgedeeld in drie strofes van ongelijke regellengte. Begonnen wordt met een ontkennende vorm: ‘Niemand op het pad, en niets, niets dan bramen, / bermenvol bramen’ (1-2). Tevens is er een contrast tussen de ‘bramen’ versus ‘het niets’. Let ook op de uitdrukking: ‘niets dan bramen’ (1): het is een ontkennende vorm om te zeggen dat er juist heel veel bramen zijn. Elders zetten deze ontekenningen door: ‘ik zie de zee hier niet verschijnen’ (14), ‘ze hebben geen weet van zout’ (27), ‘uitziend op niets, niets dan een immense ruimte’ (30) en ‘onhandelbaar metaal’ (33). Wat zou hiermee bedoeld zijn en wat is het effect ervan op de lezer? In ieder geval komt de nadruk te liggen op wat er *niet* is.

De tweede strofe is gesitueerd in de natuur, met vogels, groene weiden, heuvels en vliegen. In de derde strofe schuurt de wind tussen twee heuvels door; de ik-figuur blijft het graspad volgen en belandt in een ‘immense’ ruimte waar in de verste verte niets te zien is. Aan het eind van het gedicht kijkt de ik-figuur dus uit over een weids landschap en hoort diegene zilversmeden die hameren op ‘onhandelbaar metaal’ (33). Riffaterres eerste actualisering wijst uit dat de ik-figuur door een landschap reist. Diegene ziet bramen en allerlei ander natuurschoon en lijkt aan het eind weer terug bij af te zijn: in het niets, luisterend naar zilversmeden die metaal bewerken.

Tevens is het bijzondere woordgebruik en de beeldende taal opvallend. Hier zie ik Jakobsons poëtische functie in werking. De woorden vestigen namelijk door de bijzondere klankstructurering en compositie eerst de aandacht op zich. Neem ‘bloedzusters’ (8) ter beschrijving van bramen en ‘de kauwen, zwarte zwermende kakofonie - / flarden verkoold papier, dwarrelend in vlagende lucht’ (11-12). De taal in deze regel is zintuiglijk: ‘de steile groene weiden gloeiden als van binnenuit verlicht’ (15). De vliegen hebben ‘blauwgroene buikjes en hun vleugelglas gehangen’ (18). De wind waait en ‘slaat zijn spooklakens in mijn gezicht’ (25). Ten slotte is er het uitzicht ‘van witte en tinnen lichtjes, rinkinkende razernij / van zilversmeden’ (31-32). Hier is sprake van fonologische equivalentie van de i-klank. Tevens is het woord ‘rinkinkend’ bijzonder, omdat het niet vaak voorkomt in de natuurlijke taal. Het doet archaïsch aan en betekent: een helder klinkend geluid geven, bijvoorbeeld van metalen of glazen voorwerpen. Zo bezien, is de taal in dit gedicht detaillistisch en zintuiglijk.

Op de lezer heeft dit gedicht als effect dat hij zich betrokken voelt. Als lezer zie ik de bramen haast voor me: ‘bramen / groot als de muis van mijn hand / dof als ebben ogen in de

hagen, puilend / van blauwrood sap' (4-7). Door het doffe ebbenhout te benoemen, wordt de taal beeldend. Ik *voel* de wind haast langs mijn wangen gaan: 'tussen twee heuvels door schuurt plots de wind / en slaat zijn spooklakens in mijn gezicht' (24). De analogieën veroorzaken een zintuiglijke taal die de zintuigen prikkelt. Tevens zorgt de focalisatie vanuit de ik-persoon ervoor dat de lezer zich erg betrokken voelt: 'boven mijn hoofd zijn de kauwen, zwarte zwermende kakofonie - / [...] Ik stuit op een struik met bramen zo rijp / dat het een struik vliegen is' (9-18). Het lijkt wel een 'live' verslag te zijn van de belevenissen. De ik-verteller die zoveel waarnam, belandt uiteindelijk in een leeg en weids landschap. Al met al valt op dat sprake is van veel ontkenningen, beeldende taal en bijzonder lexicon.

Analayse Verschiet (2002)

Analyse van de gedichten uit *Verschiet* (2002) van Anneke Brassinga

- ‘Merelloos’ (eigen)
- ‘Proteron hysteron’ (eigen)
- ‘Signalement’ (eigen)
- ‘Malende’ (eigen)
- ‘Samuel Beckett – Watt’ (vertaald)
- ‘Ingeborg Bachmann – Mijn vogel’ (vertaald)
- ‘Ingeborg Bachmann – Alle dagen’ (vertaald)
- ‘Ingeborg Bachmann – Aan de zon’ (vertaald)

‘Merelloos’

In de dichtbundel te lezen op pagina 14

Dit gedicht bestaat uit vierentwintig regels die opgedeeld zijn in acht strofes van drie regels. Allereerst valt op dat de kastanjeboom menselijke trekken krijgt aangemeten: ‘de kastanje die krankzinnig is’ (1) en de esdoorn krijgt een lichaam: ‘staat goddank haveloos, volslagen kaal / het takkelijf van moeder esdoorn lief / te wenken’ (13-15). In de zesde regel wordt verwezen naar de aronskelk uit 1, Kronieken 23,13 uit de Bijbel: een verhaal over de toverstaf van Aäron waaruit op een goede dag bloemen groeiden. “Aäron werd uitgekozen, hij en zijn zonen voor altijd, om gewijd te worden als een hoogheilig persoon, die altijd wierook moest branden voor de Heer.” Aäron dankt zijn naam aan de eerste hogepriester van het uitverkoren volk, de broer van Mozes. De staf van Aäron bleek een toverstaf te zijn, waaruit op een goede dag bloemen bloeiden. Via de omweg van interteksten volgens Riffaterre, signaleer ik dat ook in de intertekst weer de natuur – de bloemen – een rol speelt. Met de intertekstuele verwijzing en de personificatie van bomen geeft Brassinga ruimte aan *andermans woorden* laat Brassinga de natuur spreken.

Het tweede dat opvalt is de ontkenkende manier van dichten. Al meteen tref ik in de titel het morfeem ‘loos’ aan, wat duidt op *gebrek* of het ontbreken van iets. In dit geval ontbreekt het aan merels. Daarnaast lijkt het wel alsof er geen bloemen en klokjes mogen zijn, volgens de passage: ‘geen kelken Aärons / geen klokjesblommen’ (6-7). Ontkenningen signaleer ik ook in de volgende passage. De ik-figuur spreekt zichzelf vermanend toe: ‘Kind,

kop op! Al haast weer // winter! Schrale jij ontroost, mompel ik, / ontroostbaar besprongen door heimwee / naar vroeger, toen voorjaar bestond // zonder mij' (15-19). De ik-figuur vindt zichzelf een *ontroostbaar* kind dat verlangt naar het voorjaar van vroeger. Opvallend is dat de ik-figuur zich onttrekt uit het gedicht: 'zonder mij' (19) staat in de volgende strofe, afgezonderd van de rest van de dichtregel. Het lijkt wel alsof de ik-figuur er niet wil zijn, of zichzelf niet belangrijk genoeg acht om een rol te spelen in het gedicht.

Ten derde bevat het gedicht volle klanken en binnenrijm Volgens Jakobson analyseer ik het gedicht met aandacht voor de taal op zich. De dichtregels bevatten fonologische equivalentie van de /a/- en /k/-klank in: 'Achter de *kastanje* die *krankzinnig* is' (1). In de regel 'komt *allen* nu *samen* / met blus dan wel *spade*' (5-6) keert de /a/-klank terug. Ook is deze regel opgebouwd volgens het ritme van de dactylus (-vv). Bij het uitspreken of lezen valt de lezer haast over de rijk gevulde woordenstroom, bijvoorbeeld in: 'die als een *baltsende* jezusboom van top / tot bijkans teen zijn *mansdeelrijzige* kaarsen walmzoet en al lekkend heeft ontstoken' (10-13). Let op de bijvoeglijke naamwoorden *baltsende*: dat refereert aan de paringsdans van vogels en *mansdeelrijzige*: dat refereert aan het fallische. De zeldzame woorden en de ongebruikelijke woordcombinaties geven de dichtregel *body*. Tevens varieert Brassinga met het potentieel hypogram: 'van top tot bijkans teen' (10-11) op de bestaande uitdrukking van top tot teen, wat blijkt geeft van een vrijelijke omgang met de taal. In de volgende regel ontstaat een beeld van parels en stralen die uit een knikker komen: 'Maar van weeromstuit rollen uit mijn knikkers weke parels en stralen / sterren in hun bloeddoorlopen breken' (19-21). Een vergelijking van knikkers met sterren die bloeddoorlopen breken, zet een bij de lezer een toverachtige voorstelling in gang, met sterren van bloed en klonterpap van modderdonker. De woorden worden inventief gecombineerd tot nieuwe betekenisvelden: deze nieuwe combinaties zullen we in de natuurlijke taal nooit tegenkomen en zijn zo kenmerkend aan poëtische taal.

Zo bezien, betreft Brassinga alle uithoeken van de taal. Via interteksten en personificaties van de natuur laat 'Merelloos' *anderen* spreken en onttrekt de ik-figuur zich aan het gedicht om de taal te laten gebeuren. De lezer maakt kennis met een toverachtige 'taalcompositie' die door nieuwe, originele klank- en betekeniscombinaties in gang wordt gezet.

‘Proteron hysteron’

In de dichtbundel te lezen op pagina 19

Dit gedicht bestaat uit zes dichtregels die samen één strofe vormen. De titel ‘Proteron hysteron’ duidt op een Grieks stijlfiguur waarbij dat wat eerder gebeurde, later wordt genoemd. Met andere woorden: de chronologie van de feiten wordt omgekeerd. De thematiek van dit gedicht is opgebouwd volgens eenzelfde structuur. Eerst wordt verteld dat de gaves van een dichter platgewalsd worden, terwijl daarna blijkt dat het dichtersbloed kruipt waar het niet gaan kan.

In de eerste regel staat een uitspraak van dichter en socialist Herman Gorter (1864-1927): ‘Je dicht, daar moet je bijna dood aan gaan / zei Gorter’ (1-2). Gorter was een dichter, socialist en een van de hoofdfiguren in de Beweging van Tachtig, met als belangrijkste blad *De Gids*. Hij is bekend geworden door zijn 4.000 verzen tellende gedicht de *Mei*. Opvallend is dat de aanspreekvorm ‘je’ wordt gebruikt, net zoals in regel 4: ‘zwakjes hoor je nog je gave ruisen’ en regel 6: ‘Waar je niet kruipen kon ben je gegaan’. Deze aanspreekvorm is enerzijds veralgemeniserend: iedereen zou die ‘je’ kunnen zijn. Anderzijds voelt de lezer zich direct betrokken, omdat het een aanspreekvorm is. Dan volgt een bevel in de gebiedende wijs: ‘schrijf’ (2) dat er een kind onder de wals komt. Deze uitspraak is een potentieel hypogram, afkomstig van de uitdrukking ‘iemand of iets platwalsen’, wat betekent: alle tegenstand verpletteren, overbluffen. Het kind ziet daarna zwart voor ogen: ‘En zwart voor ogen wordt ‘t’ (3) en kan dus niets meer zien: een logisch gevolg van het platwalsen. Hier is sprake van figuurlijk taalgebruik. Zelfs nadat het kind *figuurlijk* tussen een pers werd gedrukt, stromen de gaven van dit kind ‘door al die dichtersaderen naar buiten’ (5). In de laatste twee regels zit een potentieel hypogram verborgen: het bloed kruipt waar het niet gaan kan. De significantie van dit gedicht is erin gelegen dat de gaven van iemand altijd naar buiten zullen komen, ongeacht hoezeer die gaven onderdrukt – figuurlijk ‘geplet’ – worden. Een dichter zal de voorliefde voor zijn vak toch nooit verloochenen.

Een laatste punt van aandacht betreft de klankstructurering. Vanwege de frequente herhaling van ‘je’ ontstaat ook een fonologische equivalentie zoals in de regel: ‘Zwak**jes** hoor **je** nog **je** gave ruisen’ (4). Tevens is sprake van fonologische equivalentie van de /ui/-klank in de laatste woorden van de dichtregels 4: ‘**ruisen**’ en 5: ‘**buiten**’ en van fonologische equivalentie van de /d/-klank en de /g/-klank in de regel: ‘Je **d**icht, **d**aar moet je bijna **d**ood aan **g**aan / zei **G**orter’ (1-2). Als gevolg hiervan ontstaan woordvelden die ook wat betreft betekenis naar elkaar toe trekken.

Welbeschouwd gaat het gedicht over een dichter die ondanks ontmoedigende reacties of poging tot kleineren van zijn gaven, toch zijn werk zal blijven doen. De hypogrammen en klankstructurering zorgen voor een verdiepende laag in de taal. Ten slotte voelt de lezer zich direct aangesproken door de je-vorm: alsof Gorters woorden direct aan hem gericht zijn.

‘Signalement’

In de dichtbundel te lezen op pagina 22

Dit gedicht bestaat uit dertien regels die opgedeeld zijn in zes paren van twee en eindigt met één dichtregel in isolatie. De titel ‘Signalement’ betekent: een gedetailleerde beschrijving van iemands uiterlijk. In dit gedicht zou het kunnen duiden op een gedetailleerde beschrijving van de taal. Daarnaast zijn er talloze in de natuurlijke taal bestaande uitdrukkingen – hypogrammen – verwerkt, zoals te zien is in figuur 1. Er wordt gespeeld met de in de taal bestaande uitdrukkingen. De dieren en voorwerpen uit de hypogrammen worden wezens met gevoel, zoals te lezen is in regel 3 en 4. De gevangen mug is machteloos en de koude steen lijkt emotioneel tekort gekomen: het zijn allemaal voorbeelden van personificatie. In regel 5-6 is sprake van omkering van het spreekwoord. De appel wil zichzelf terughangen aan de boom.

Tabel 1: Hypogrammen in Signalement

Regel	Hypogram	Onderliggend spreekwoord of gezegde
1	‘Ik ben de kat die krabt de krullen van de trap,’	De tongbreker: de kat krabt de krullen van de trap
2	‘struikelblok’	Iets is moeilijk, waardoor iemand bijv. een toets steeds niet haalt
3	‘Ik ben de mug, gevangen in mijn blote vuist: ik steek’	In de blote vuist. Met blote handen iets aanpakken. Diegene heeft er veel voor over om iets voor elkaar te krijgen
3-5	‘de steen [...] des aanstoots’	‘de steen des aanstoots’. Deze uitdrukking is ontleend aan 1 Petrus 2 vs. 7 en Jes. 8 vs. 14 en staat voor ‘een bron van ergernis’. Oorspronkelijk is het een steen waaraan men de voet stoot en wordt ‘Christus [...] een rots der ergernis’ genoemd, op de tweede [plaats] heet God voor Juda en Israël [...] een rotssteen der struikeling’ (Stoett 2003: 1).
5	‘te grabbel’	iets weggooien, wegsnijten, oftewel je reputatie te grabbel gooien

5-6	‘de appel ben ik / die zichzelf verslond, zich terughangt aan de tak’	De appel valt niet ver van de boom. Kinderen lijken wat betreft karakter veel op hun ouders
7-8	‘Ik ben het grondeloze water waar ik volgen zal / alwie in mij verdronk’	Stille waters hebben diepe gronden. Achter mensen die wat stiller zijn, steekt meer dan men vermoedt. Het gaat om ongunstige eigenschappen zoals listigheid en argwaan
8-9	‘Ik ben het licht / in uitgestoken ogen’	Iemand de ogen uitsteken. Dit is een uitdrukking om te zeggen dat men iemand jaloers maakt op iets wat diegene niet heeft

De ik-figuur stelt zichzelf gelijk met uiteenlopende dieren en voorwerpen: ‘Ik ben de kat die..’ (1) en ‘Ik ben de mug..’ (3) en zelfs met het ‘grondeloze water’ (7). Deze directe associatie met dieren en voorwerpen gaat echter nog verder. Aangezien de dieren en voorwerpen onderdeel uitmaken van de hypogrammen, vereenzelvigt de ik-figuur zich niet alleen met dieren en voorwerpen maar ook met de talige uitdrukkingen. De formulering ‘ik ben’ wijst erop dat de ik-figuur zich vereenzelvigt met de taal: de ik *is* taal.

De grammaticale structuur van dit gedicht kenmerkt zich door herhaling: vijf keer begint een dichtregel met ‘Ik ben’ (1; 3; 4; 7; 8). Dit heeft een soort ritmisch, bezwerend effect. Daarnaast is sprake van fonologische equivalentie van de /a/-klank, de /kr/- en de /tr/-klank in ‘de kat die **k**rapt de **k**rullen van de **t**rap / het **s**truikelblok dat me de benen **b**reekt’ (1). Tevens is sprake van klinkerrijm aan het eind van de dichtregels: ‘**b**reekt’ (2) en ‘**s**teek’ (3) en de /a/-klank in ‘trap’ (1), ‘warmt’ (4), ‘tak’ (6), ‘zal’ (7) en ‘dag’ (11). Tot slot zorgen de enjambementen in regel 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11 en 12 en de isolatie van de woorden in regel 13 voor een gerichtheid op de uitdrukking. Vóórdat de lezer verder kan gaan, moet hij namelijk een leespaauze nemen. Tevens is sprake van ‘toegankelijke’ interteksten: de onderliggende spreekwoorden zijn gemakkelijk te herkennen. Als gevolg hiervan echoot er van alles mee en bevindt de lezer zich midden in de taal.

Concluderend speelt het gedicht zodanig met syntactische, fonologische en intertekstuele elementen dat er een focus ontstaat op de woorden op zich. De taal gaat ‘zelf’ aan de gang, zoals de appel die zichzelf verslindt en terughangt aan een tak. ‘Signalement’ laat niet alleen de taalrijkdom van het Nederlands zien, maar de ik-figuur *vereenzelvig*t zich met de taal: de ik-figuur *is* taal.

‘Malende’

In de dichtbundel te lezen op pagina 49

Het gedicht telt tien regels die opgedeeld zijn in vijf strofen van twee dichtregels. Al meteen valt op dat het gedicht gericht is aan dichter J.C. Bloem (1887-1966). Onmiskenbaar is ‘Malende’ een reactie op het gedicht ‘Het brood’, dat J.C. Bloem in 1913 onder pseudoniem Z.D. publiceerde in de Utrechtse studenten Almanak. Brassinga publiceerde een reactie op Bloem met het gedicht ‘Malende’ voor het eerst in een bibliotheek editie met 125 exemplaren in 2000 in: ‘Malende: aan J.C. Bloem en voor Jan Keijser.’ Het gedicht bevat een aanhef: *aan J.C. Bloem*. In briefvorm schrijft Brassinga haar gedicht, als een reactie op Bloems gedicht ‘Het brood’ uit 1913. Hierdoor ontstaat een dialoog, alsof deze dichter het nog zou kunnen lezen.

Er wordt geschreven over een pan met gedachten en gepeinsd wordt over welk broodbeleg het beste zou zijn. Overigens verwijst de titel ‘Malende’ naar twee zaken: 1) het fijnmalen van meel in de molen en 2) niet goed bij het hoofd zijn, langdurig en vruchteloos nadenken: tobben. Zowel het bakkersaspect als de tobberige gedachten komen dus naar voren.

Laten we verder ingaan op het gebakken roggebrood. Oorspronkelijk dichtte J.C. Bloem over het brood als zijnde een product van de bakker. De dichter Bloem blikt nostalgisch terug op het werk dat deze arbeiders verrichtten. In Brassinga’s gedicht krijgt dit brood een andere functie: het is een analogie geworden voor de rondspokende gedachten in iemands hoofd: ‘mijn gedachten zwart als roggebrood’ (3). Tevens geeft het zwart een negatieve bijklank: het gaat om donkere piekergedachten. Zodoende echoën de woorden van de gestorven dichter niet alleen mee, maar ontstaat er een dialoog of gesprek tussen de woorden uit de twee gedichten. Verder nog wordt gegaan: Brassinga’s gedicht fantaseert over welk broodbeleg er lekker op zou zijn: ‘wat beginnen zonder ui en smeltkaas / als beleg’ (5). Op de intertekst wordt vrijelijk doorgefantaseerd en deze wordt gebruikt als een bodem om op voort te bouwen.

Ten tweede analyseer ik de equivalentie van dit gedicht. Opvallend is de analogie van gebakken roggebrood dat staat voor gedachten in iemands hoofd. Het semantische veld van de ‘gedachten’ (3) en het semantisch veld van ‘de pan’ (2) met brood, ‘zwart als roggebrood / gebakken’ (3-4) trekken naar elkaar toe. Deze combinatie wordt uitgewerkt als de ‘gebakken’ gedachten in een koekenpan. Daarnaast zijn de woorden ‘**ik**’, ‘**gegift**’ (1) en ‘**in**’ en ‘**geschrift**’ (2) fonologisch equivalent vanwege de opeenvolging van de /i/-klank. Tevens bevatten de woorden ‘**goud in ene morgenstond, onopgeschort**’ (6) fonologische equivalentie vanwege de

sequentie van de /o/-klank en de /g/-klank. Ten slotte zorgt het tegenwoordig deelwoord in ‘zwoegend in aanpalende belending’ (8) ervoor dat de lezer dat hij het gevoel krijgt *in het nu* te zijn en zich midden tussen de woorden bevindt. *De handeling is onvoltooid en nog steeds gaande.*

Nu vraag ik mij af of in ‘Malende’ andermans taal wordt ‘ingevlogen’ om speelse toespelingen te maken, of dat de intertekst fungeert als middel om te dichten in literair hoogstaande taal. Het lijkt erop dat situatie 1 het geval is: de verwijzingen naar Bloem zijn speels, lichtvoetig en met een knipoog. Dit blijkt uit de combinatie van roggebrood en gedachten. Het getuigt van creativiteit en fantasie om die twee te combineren. Taal en betekenis worden een bonte kleurenpracht die met elkaar gaan spelen.

Al met al laat ‘Malende’ zien dat de aanwezigheid van een intertekst verrijking biedt op taalkundig en semantisch niveau. Het gaat er niet om het complete verhaal over het brood uit een eerder gedicht te vertellen, maar eerder is Bloems gedicht een soort ‘landbouwgrond’ waar Brassinga haar taalrijkdom vandaan haalt en waarop ze voortbouwt. Niet de thematiek van eerdere teksten, maar het *simultaan* gebruik – het laten meeklinken van andermans gedachtegoed – om zo een vruchtbaar, talig gedicht te kweken staat centraal.

Vertaalde gedichten

In de dichtbundel *Verschie* zijn in de laatste afdeling ‘Andermans’ drie gedichten van Ingeborg Bachman en één gedicht van Samuel Beckett opgenomen. De titel van de afdeling geeft al aan dat de gedichten zijn geschreven door ‘andermans’ hand, zie voor een model van de plek in de dichtbundel ook tabel 2.

Tabel 2 Plaats van de vertaalde gedichten in dichtbundel *Verschie* (2001)

Afdeling	Sectie	Titel gedicht	Oorspr. auteur
Andermans	Samuel Beckett	Watt	Samuel Beckett
*	Ingeborg Bachmann	Mijn vogel	Ingeborg Bachmann
*		Alle dagen	*
*		Aan de zon	*

Vanwege het onderscheid tussen de gedichten van Samuel Beckett versus die van Ingeborg Bachmann, is ervoor gekozen om de gedichtanalyses van de twee auteurs apart te behandelen. Het gedicht van Samuel Beckett wordt apert en op zichzelf staand behandeld en de drie gedichten van Ingeborg Bachmann worden samen behandeld.

‘Samuel Beckett – Watt’

In de dichtbundel te lezen op pagina 57

Dit gedicht bestaat uit zesentwintig korte dichtregels die opgedeeld zijn in zeven strofes van ongeveer gelijke regellengte. Het gedicht bevindt zich midden op de pagina met aan beide zijden witruimte. Uit de titel maak ik op dat het gedicht ‘Watt’ oorspronkelijk een roman was, geschreven is door de Ierse toneelschrijver Samuel Beckett (1906-1989).¹

Allereerst merk ik op dat er onder de regel ‘dat is van wat / geen jota Watt / wil beknot’ (24-26) het potentiële hypogram ‘ergens geen jota van snappen’ verscholen zit. Mijns inziens kunnen de strofes op twee manieren worden geïnterpreteerd. Optie 1: de persoon Watt wil er *geen jota* van snappen. Blijkens het lege hart en de lege handen (r. 12-13) is er geen jota te willen. Optie 2: het personage Watt heeft het dwalen, ‘[...] het kort verpozen’ (r. 9) en het reizen met een ‘[...] lange terugweg’ (r. 10) lief. Volgens de tweede optie wil Watt er ‘niks van beknot zien’, oftewel: hij wil hier geen afstand van doen. Net zoals in Becketts roman ‘Watt’ vertoeft het hoofdpersoonage Watt enige tijd in het huis van meneer Knott.² Daarnaast valt op dat de locatieaanduidingen een donkere en sombere betekenis hebben. Het afleggen van een lange weg (r. 8-9), een leeg hart en lege handen (r. 12-13), een schemergeest op pad (r. 14), dorre landen (r. 15), een vlam met donkere wind (r. 16) en een door het donker dwalende geest (r. 22) roepen mistroostigheid op. Het klinkt als een donkere zoektocht langs schimmige paden.

Ten tweede behoeft de grammaticale structuur aandacht. Dichtregels beginnen met voorzetsels en bevatten veel werkwoorden die een beweging aanduiden: ‘van het komen tot / van het toeven in / van het gaan vandaan / de woonst van Knott’ (4-7). Tevens zorgt de korte regellengte voor een *staccato* ritme, zoals in de korte dichtregels: ‘van het lege hart / van de lege handen / van de schemergeest op pad / door dorre landen’ (12-15). De syntactische structuren hebben een hypnotiserend effect: er ontstaat een cadans waarbij de aandacht uitgaat

¹ De titel ‘Watt’ verwijst naar een van Becketts roman die verschen in 1953 en die hij schreef tijdens zijn verblijf in Frankrijk in de Tweede Wereldoorlog.

² Het woord ‘de woonst van Knott’ (r. 7) is de Belgische benaming voor het Nederlandse equivalent ‘huis’.

naar de *vorm* en uitspraak van de woorden. Getuige de verschillende locatieaanduidingen is het personage Watt zoekende – en de lezer ook. Daarnaast vallen de drie werkwoorden ‘omringd / uitgaand / uitgegaan’ (17-19) op. Ze hebben hun syntaxis overeenkomstig, maar ook trekt de semantische betekenis naar elkaar toe: eerst wordt iets omringd, daarna gaat iets uit en dan is iets uitgegaan. Als het ware wordt er uitgezoomd vanaf het moment van samenzijn (omringen), tot het afscheid nemen en weg zijn. Tevens zijn de drie woorden omringd door witruimte. Door de summiere beschrijving in de laatste strofe: ‘dat is van wat / geen jota Watt / wil beknot’ (24-26), is het lastig om te begrijpen wat hier staat. De woorden richten de aandacht op zich – ze worden een eigen woordveld in de brandende haard der poëzie.

Welbeschouwd is dit gedicht een reactie op – of een echo van Samuel Becketts roman *Watt*. De thematiek is dubbelzinnig en het draait om de vraag: is er wel iets te willen? Een alternatieve lezing zegt dat Watt de omzwervingen uit het gedicht niet wil missen. De *staccato* dichtregels met sterke fonologische en syntactische overeenkomsten veroorzaken een aandacht voor de woorden op zichzelf en een cadans zonder eindbestemming. Het onderweg zijn lijkt het doel van de reis te zijn.

Drie gedichten van Ingeborg Bachmann

Achtereenvolgens analyseer ik de gedichten van Ingeborg Bachmann ‘Mijn vogel’ (1956), ‘Alle dagen’ (1952) en ‘Aan de zon’ (1956). De analyses van de drie gedichten geschiedt op basis van de onderdelen: thematiek, lexicon, strofebouw en ritme en het effect op de lezer.

Thematiek

Opvallend is dat alle drie de gedichten een zekere tragiek in zich dragen. De vogel in ‘Mijn vogel’ is de enige steun en toeverlaat van de ik-figuur; ‘Alle dagen’ vertelt over de offers die men in grote getalen deed als soldaat in de Tweede Wereldoorlog en ‘Aan de zon’ gaat over hoe de ik-figuur langzaam blind wordt. Tevens valt op dat ruimte is voor veel fantasie.

Mijn vogel De ik-figuur spreekt over mogelijke vervelende scenario’s in de toekomst, waarbij de vogel een persoonlijke beschermer is in ‘de verwoeste wereld’ (1). Ook de bezitsaanduiding in de titel duidt erop dat de vogel de rol heeft van beschermer: ‘wat ook geschiedt: jij weet je uur / mijn vogel’ (6-7), ‘mijn ijsgrauwe schoudergezel, mijn wapen’ (12), ‘mijn vogel, mij bijstaand, ’s nachts’ (25), ‘mijn vogel van goede trouw en geloof! /

daagt in het licht de uitkijk' (35-36). Het lijkt wel alsof de ik-figuur zich wanhopig vastklampt aan de vogel. De bescherming is nodig, want de ik-figuur zal in vuur en vlam staan: 'als ik gehelmd met de rook' (23), 'als ik in vuur en vlam ben in de nacht / knistert het in de opstand / en sla ik uit mij de vonk' (26-28), 'als ik vurig blijf ontvlammen' (29). In alle vurigheid biedt de vogel hoop. Ook in de wereld is van alles gaande; 'de verwoeste wereld / zinkt in schemering terug' (1-2) en: 'tot het hars uit de stammen welt / op de wonden druipt en warm / de aarde inspint' (31-33). Als de wereld en de ik-figuur ontvlammen, biedt de vogel hoop.

Alle dagen beschrijft het voortduren van een oorlog waarin gevochten en gedeserteerd wordt. Al meteen herkent de lezer in regel 1 'de oorlog wordt niet meer verklaard' de referentie aan de Tweede Wereldoorlog. Het bepaalde lidwoord 'de' in 'de held' (3) en 'de zwakke' (4) duidt op een veralgemenisering: de held en de zwakke zijn *exemplarisch* voor alle helden en zwakken uit de oorlog. Het contrast tussen helden en zwakken verwijst tevens naar het nijpende verschil tussen soldaten en commandanten: onder de soldaten zullen het meest slachtoffers vallen en de leiders komen er het meest positief uit.

Aan de zon bevat volgens de theorie van Jakobson een aantal betekenisvelden: 1) licht en de zon, die daaraan semantisch verwant is; 2) ogen 'verwijden zich nog meer en schitteren, branden zich wond' (24); 3) de planeten, het heelal, de sterren en de natuur met vissen en vogels; 4) de jij-figuur in 'je jurk, klokkend en blauw! Mooi blauw, waarin de pauwen slenteren en buigen' (20-21). De ogen zien de zon en het prachtige licht dat schijnt op de dieren, het water, op de figuur in het blauwe rokje. In eerste instantie lijkt het gedicht 'Aan de zon' een lofzang te zijn op de mooie eigenschappen van de zon. Ze geeft licht en je kan er de dieren in het water en op het land beter door zien. Later blijkt echter dat de zon is ingezet als analogie: de ik-figuur zal namelijk blind worden. Het heeft een lange adem nodig voordat duidelijk is dat de ogen van degene die spreekt langzaam achteruit gaan: 'het onafwendbare verlies van mijn ogen' (29). Daarnaast blijkt er een jij-figuur te zijn: 'je jurk, klokkend en blauw!' (20). De aangesprokene in het blauwe rokje is nóg mooier (overtreffende trap) dan de zon. Vanwege het contrast tussen de schoonheid van de zon en het afnemende zicht van de ik-figuur, wordt het nog tragischer dat de ik-figuur niet meer zal kunnen zien.

Lexicon

Kenmerkend aan het woordgebruik in Bachmanns gedichten, is het chique en creatieve taalgebruik. Tevens is sprake van een spel met contrasten, zoals in 'Alle dagen' met de oorlogsheld versus de zwakkere en in 'Aan de zon' met de tegenstelling zon versus niks zien.

Mijn vogel Veel woorden komen niet voor in het woordenboek. Neem bijvoorbeeld ‘verspieden’ (9), dat een combinatie is van ‘bespieden’ en het morfeem ‘ver’. Met ‘verspieden’ komt een nieuwe betekenis tot stand, zoals: stiekem heel ver weg kijken. Ook de woordcombinatie ‘ijsgrauwe schoudergezel’ (12) valt op. Let op ‘van de naaldendans onder de boom’ (16): de naalden die gaan dansen onder de boom en de struik ‘en brengt me de heuphoge struik / met kruidig blad in verzoeking’ (17-18) die de ik-figuur in verzoeking brengt. Verzoeking’ is een hypogram van het Onzevader, een gebed dat dateert uit de 1^e eeuw. Het fragment luidt: en leid ons niet in verzoeking, maar verlos ons van het kwade. Overigens is dit een protestantse versie: in de katholieke versie wordt het synoniem ‘beproeving’ gebruikt. Bijzonder is hier dat de natuur menselijke vermogens krijgt om te dansen en om iemand te verleiden. Daarnaast komt het woord ‘sterrengruis’ (21) niet voor in de natuurlijke taal en wordt ‘geflakker’ (19) meestal niet zo zelfstandig gebruikt. Brassinga gaat een eigen weg in de taal: ze ontketent nieuwe betekenissen en geeft de natuur menselijke vermogens.

Alle dagen Opvallend is hier dat de grammaticale structuur in dienst lijkt te staan van de semantiek. Bepaalde lidwoorden ‘het’ (2; 6; 9; 15) en ‘de’ (1; 3; 4) keren steeds terug, waardoor ervan uitgegaan wordt dat iedere lezer weet waar het over gaat. Vanwege de syntactische structuur trekken gedichteenheden naar elkaar toe. Het veralgemeniserende karakter van de lidwoorden en de titel ‘Alle dagen’ zorgen ervoor dat het gedicht één herinnering wordt aan de ellende in de oorlog. Tevens merk ik op dat de dichtregels allerlei semantische contrasten bevatten: ‘niet meer verklaard, / maar voortgezet’ (1-2), ‘het ongehoorde / is alledaags geworden’ (2-3), ‘de held [...] blijft weg’ (3-4), ‘de zwakke / is naar de vuurlinies opgerukt’ (4-5). Ze laten zien dat de oorlog vol met tegenstrijdigheden zit en uitersten in een mens naar boven halen.

Aan de zon bevat chique woorden, zoals in: ‘geadeld licht’ (1), ‘het gesternte, de beroemde orden van de nacht’ (2), ‘geranseld door schaduw, vlieden onder mijn ooglid’ (12) en ‘een zending van licht’ (18). Daarnaast valt op dat de formulering ‘mooi’ en ‘mooier dan...’ steeds terugkeert. Door de trappen van vergelijking ontstaat een spanningsopbouw met de vraag wat het allermooiste dan is. Tevens bemerk ik dat er enkele hypogrammen zijn. Zowel de regel ‘Niets mooiers onder de zon dan...’ (15) als het ‘toeval aan de horizon’ (23) bevatten een potentieel hypogram dat komt van de uitdrukking: ‘niets nieuws onder de zon’ – oftewel – alles is al eerder vertoond. Let op de herhaling van ‘wat ook geschiedt’ (1; 6; 39). Het gedicht krijgt daardoor een bezwerend karakter.

Alle dagen bestaat uit twintig regels die opgedeeld zijn in drie strofes van ongelijke regellengte. Door de zich herhalende syntactische structuur in: ‘voor de desertie,/ voor de

dapperheid tegenover de vriend,/ voor het verraden van [...]’ (16-19) ontstaat een plechtige toon: alsof er tijdens Dodenherdenking een lange reeks aan slachtoffers opgelezen wordt.

Aan de zon bestaat uit negenentwintig regels die opgedeeld zijn in strofes variërend in lengte van één regel tot en met zes regels.

Effect op de lezer

Mijn vogel De lezer ervaart het dreigende onheil van een wereld die staat te schudden op haar grondvesten. Als gevolg daarvan klampt de ik-figuur zich angstig – of juist vol vertrouwen? – vast aan de trouwe vogel. De lezer ervaart ofwel wanhoop omdat de ik-figuur alle hoop vestigt op één vogel. Ofwel ervaart de lezer dankbaarheid en lof, omdat de ik-figuur zo blij is dat met de bescherming van de vogel. Door de bezwerende toon en de beeldende taal raakt de lezer direct betrokken. Hij hoopt op een goede afloop in spannende tijden. Let hierbij op de beeldspraak van bomen met hars en sterren in het heelal. Samen met de syntactische equivalentie van werkwoorden – verwoesten, terugzinken, storten – die heftige beweging aanduiden, komen de dichtregels groots en verheven over.

Alle dagen Onder andere door de veralgemeniserende toon en de vele herhalingen van klank en ritme komt dit gedicht plechtig over op de lezer. De gebeurtenissen uit de Tweede Wereldoorlog echoën mee. Ook de semantiek, fonologie en het plechtige ritme geven het gedicht meer ‘lading’.

Aan de zon In dit gedicht vraagt de lezer zich ten eerste af wat er mooier is dan de zon. De zich herhalende formulering van de overtreffende trap: ‘mooier dan’ (1; 2; 3) en: ‘tot iets veruit mooiers geroepen dan elke andere ster’ (4) wekken nieuwsgierigheid op. Er ontstaat een spanningsboog, omdat het een lange adem is naar de kern van het gedicht. Uiteindelijk blijkt de ik-figuur blind te zijn. Ten tweede duidt de formulering ‘mooi’ en ‘mooier dan’ op een lofzang op de zon. Tevens wordt het gedicht levendig door de personificatie in onder andere: ‘omdat de nacht met kometen pronkt en in mij zijn nar zoekt’ (27). Neem ten slotte de regel: ‘mooi blauw, waarin de pauwen slenteren en buigen / blauw van de verten [...]’ (21-22). Dit is haast op een schilderdoek voorstelbaar. Door de vergelijking en beeldende, voorstelbare en chique taal krijgt dit gedicht iets schilderachtigs. Er is zorgvuldig omgegaan met beschrijvingen, zodat ze echte waarnemingen worden met kleur, perspectief en karakter. De machine van de waarneming is werkzaam en de lezer mag kijken hoe zij werkt.

Analyse Het Wederkerige (2014)

‘Romantisch’ (eigen)
‘Het ware leven’ (eigen)
‘Over en weer’ (eigen)
‘Aan zee’ (eigen)
‘Aquila desiderii erasmi (eigen)
‘Trapeze’ (eigen)
‘De verlossing’ (eigen)
‘Hooien’ (eigen)
‘Bezem’ (eigen)
‘Tijd brengt...’ (eigen)

‘Romantisch’

In de dichtbundel te lezen op pagina 6

Brassinga’s gedicht ‘Romantisch’ is het eerste gedicht in de bundel *Het Wederkerige* en bestaat uit elf versregels van ongelijke regellengte. Allereerst is het gedicht een speelse, lichtvoetige ‘geschiedenis’ van de poëzie. De volgende passage geeft blijk van een bepaalde beweeglijkheid, die wordt opgeroepen door de vele plaats- en locatieaanduidingen en de actieve werkwoorden: ‘Achter de waterval, over ruisende velden gaand, / gehurkt boven flesjesmos, springend van klippen / bij springtij’ (1-3). Niet alleen getuigt de passage van beweeglijkheid, maar ook van lichtvoetigheid: ‘Lichter dagen / doorwandelde het ondermaanse toen er poëzie / rooskleurig aan de takken hing’ (6-7). Een vergelijking van poëzie met rozen aan takken is sierlijk en allesbehalve lomp. Er is nog iets opmerkelijks aan deze dichtregel. Neem het woord ‘rooskleurig’ (7). In combinatie met de titel ‘Romantisch’ refereert dit woord aan de liefde, waar de roos een symbool voor is. Ik constateer dat het gedicht verwijst naar de Romantiek.

Een tweede observatie betreft de aandacht voor de natuur, blijkens de woorden: ‘waterval’ (1), ‘flesjesmos’ (2) en ‘bomen’ (11). Ook de aandacht voor de natuur kan in verband gebracht worden met de Romantiek (Korsten 2009: 179). Daarin raakte men overweldigd door de natuur en kreeg men een ervaring van het sublieme. Elders in het gedicht

staat een passage die ook romantische kenmerken bevat: ‘nog altijd wachten schanddaad en vertwijfeling / ons op achter de bomen’ (10). Het is een vreemde gewaarwording om opgewacht te worden door emoties, maar het gebeurt hier wel. De personificatie van ‘schanddaad’ en ‘vertwijfeling’ brengt een ervaring van verwondering – hoe kunnen emoties menselijke trekken krijgen? – met zich mee. ‘Schanddaad’ betekent: een daad die indruist tegen alle gevoel van eerbaarheid. ‘Vertwijfeling’ betekent: wanhoop. Beide refereren naar menselijke emoties. Net zoals in de Romantiek dient de verbeelding als expressiemiddel van de innerlijke gemoedstoestand (Korsten 2009: 183). Toch wordt er in Brassinga’s gedicht ‘Romantisch’ een zekere afstand gehouden tot het gevoel. Het zijn immers geen personages die hun gemoedstoestand uitdrukken, maar twee gepersonificeerde abstracte begrippen. Zo bezien, is sprake van een speelse toespeling op de Romantiek.

Een derde observatie betreft de dichtregel ‘in wederkerigheid van woorden’ (9). Dit is een directe verwijzing naar de titel van de dichtbundel ‘Het Wederkerige’. Grammaticaal is dit een bezitsuitdrukking: de wederkerigheid is het bezit *van* de woorden. Wat betreft de betekenis heeft ‘wederkerig’ een temporele connotatie, die van terugkeren, herhalen. ‘Wederkerig’ gaat ook om een uitwisseling met iets of iemand. In dit geval gaat het om een uitwisseling met de *woorden*. Semantisch gezien hebben *woorden* juist een bepaalde eigenheid. Wederkerig’ betekent: wederzijds. In de taalkunde komt het voor als wederkerig voornaamwoord. Het is een analogie van ‘elkaar, elkander’ wat weer betekent: ieder ander, elk ander persoon. ‘Woord’ betekent: een groep van spraakklanken met een eigen betekenis. Dit gaat om de originaliteit of eigenheid van een woordgroep. Doordat de woorden eigen zijn en wederzijds – een verbinding met elkaar aangaan – ontstaan nieuwe poëtische betekenissen. Deze woordgroep is dus een uitingvorm van de originaliteit van poëzie.

Tevens gaat het gedicht over spreken versus zwijgen. Over het *zwijgen* lees ik in de dichtregel ‘nog altijd wachten schanddaad en vertwijfeling / ons zwijgend op achter de bomen’ (10-11). Let ook op de fonologische equivalentie van de /ij/-klank in ‘vertwijfeling’ en ‘zwijgend’ (10-11). Het *spreken* tref ik aan in de regel ‘je zag ze vroeger overal, in ieder gedicht pittoreske passanten die oreerden, / converseerden, desnoods schreeuwden’ (4-5). Semantisch gezien is er sprake van equivalentie: alle drie de woorden gaan over *manieren van spreken*. De regel zou kunnen verwijzen naar de rederijkerspoëzie uit de Gouden Eeuw, waarmee het gedicht terugblijkt op eerdere tijden. Op speciale rederijkersavonden droegen de rederijkers hun poëzie voor. De dichter met de beste voordracht kreeg een prijs. Deze hernieuwde belangstelling voor het verleden is ook kenmerkend aan de Romantiek. In de regel ‘oreerden, / converseerden, desnoods schreeuwden’ (5) is sprake van fonologische equivalentie van de

/e/-klank. Klankovereenkomst van de /p/-klank is eveneens te vinden in ‘pittoreske passanten’ (4) en de /w/-klank van ‘in wederkerigheid van woorden’. Tot slot zijn de woorden ‘rooskleurig aan de takken hing’ (6) semantisch equivalent met het ‘ontluiken’ (7).

Voor de lezer zorgen de voorzetsels ‘onder’ en ‘achter’ en de werkwoorden ‘hurken’ en ‘springen’ (1-2) voor een levendig effect. Tevens wekken de orerende, converserende, schreeuwende passanten in de poëzie van vroeger de indruk zeer bedrijvig en druk te zijn. De komma’s in het gedicht zorgen ervoor dat de lezer in één tempo doorleest. Ten slotte roept de bewoording van de ‘lichter dagen’ en de poëzie ‘die aan takken hangt’ een gevoel van sierlijkheid op: beide staan namelijk voor iets dat aan een tak bungelt en kan zwieren omdat het niet zwaar is.

Afsluitend wil ik iets opmerken over het gebruik van werkwoordstijden in dit gedicht. Het tegenwoordig deelwoord wordt maar liefst drie keer gebruikt is: ‘gaand’ (1), ‘springend’ (2) en ‘zwijgend’ (11) en in regel 10 staat: ‘nog altijd wachten’. Mede door de fonologische equivalentie van de /w/ in ‘wederkerigheid’, ‘woorden’, ‘wachten’, ‘vertwijfeling’ en ‘zwijgend’ moet de lezer deze woorden *vertraagd* uitspreken. Letterlijk articuleert de lezer dan met ronde lippen en beweegt het achterste deel van zijn tong naar het zachte verhemelte achterin de mond, dat vooral bestaat uit weefsel en spieren. Deze formuleringen hebben als effect dat *de staat van zijn* onvoltooid is. De klanken worden nog eens – en nog eens uitgesproken. Iets is nog steeds gaande en zal ‘nog altijd’ doorgaan, steeds in de hoedanigheid van het *nu*.

Resumerend is het gedicht een lichtvoetige geschiedenis van de poëzie. De nadruk ligt op verwijzingen naar de Romantiek waarin de poëzie als plantenknoppen ontluikt en waarin ze lichtjes aan de bomen hangt. Uitingvormen hiervan zijn de aandacht voor de natuur en de expressie van het gemoed. Het spreken versus zwijgen stipt ook de thematiek van de gesproken taal aan. Daarnaast zorgt de verwijzing naar de titel van de dichtbundel ‘Het Wederkerige’ voor een focus op de woorden op zichzelf. Tot slot heeft het tegenwoordig deelwoord een vertragend effect, alsof de woorden voor eeuwig in het *nu* willen zijn.

‘Het ware leven’

In de dichtbundel te lezen op pagina 7

Het gedicht is opgedeeld in drie strofen van vier regels. Allereerst valt mij op dat de eerste twee strofen contrasteren. Strofe 1 beschrijft dat men onterecht denkt dat spreken bijdraagt aan inhoudelijk belangrijke zaken. Zoals de titel suggereert zou de taal een substantiele en toegevoegde waarde hebben in het ‘echte’ leven. Daartegenover staat de tweede strofe, waarin

staat dat de taal zich niet zou bekommeren om de wereld maar alleen om zichzelf. De derde strofe beschrijft wat er gebeurt als de woorden zich niets aantrekken van de wereldse realiteit. Overigens wordt geschreven voor mensen in het algemeen: ‘hoe mensen erin slagen’ (1) en ‘Wat niemand weet’ (5), wat de indruk wekt dat de uitspraken op iedereen van toepassing kunnen zijn.

Dit gedicht heeft als effect op de lezer dat hij verwonderd raakt door de magie en de levendigheid van de taal. Door de formulering van ‘[wordt] miraculeus geopenbaard’ (7) en ‘ongehoorde glans’ (9) en ‘bovenaardse buit’ (11), ontstaat die magische wereld. Daarnaast zorgt de vergelijking van woorden – glanzende knikkers ervoor dat de taal lijfelijk wordt. Overigens is ook sprake van een semantische overeenkomst tussen ‘knikkers als speelgoed’ en ‘woorden’, waarmee geëxperimenteerd kan worden. ‘[De woorden] laten zich daarbij door ons gepondereer niet storen’ (11-12). Zoals Korsten dat beschreef, is sprake van resonantie: de lezer kan zich de van glas gemaakte knikkers levendig voorstellen. De visuele kracht van dit gedicht is kortom enorm sterk. Door deze materialiteit is het lezen van dit gedicht ook een fysieke ervaring.

Ten tweede signaleer ik een semantische tegenstelling tussen het taalgebruik als spontaan experiment enerzijds: dan ‘knikkeren de woorden in hun eigen ongehoorde glans’ (9-10). Anderzijds zijn er de zogenaamd inhoudelijk belangrijke zaken die mensen uitspreken: dit berust op ‘de nergens op gestoelde onderstelling’ (2), er gebeurt niets bijzonders ‘zodra iemand maar wat kletst’ (8). Overigens ontbreekt het morfeem ‘ver’ in het woord ‘onderstelling’ (2). Wellicht benadrukt Brassinga met ‘onderstelling’ dat dit idee een fundament vormt, een onderstel, voor menselijk gedrag. De sympathie lijkt te liggen bij het gedachtegoed van Novalis – dat zo behandeld wordt – waarin er maar wat gekletst worden omwille van de conversatie. Toch blijkt ook dat in dit gedicht weldoordacht geformuleerd is. Neem bijvoorbeeld de fonologische equivalentie van de /a/-klank in ‘bewonderenswaard’ (4), ‘van aard’ (6), ‘geopenbaard’ (7). De taal lijkt weloverwogen neergepend: de woorden klinken wat plechtig, wellicht omdat ze afkomstig zijn uit een wat ouder vocabulaire.

Ten derde ga ik meer expliciet in op de verwijzing naar de Duitse romantische denker en dichter Friedrich von Hardenberg (1772-1801). Hij is bekend geworden onder zijn pseudoniem Novalis. Door hem direct te citeren middels ‘zei hij’ (5), wordt de lezer haast direct in contract gebracht met Novalis’s gedachtegoed. Het gedicht bevat een vertaald fragment uit het oorspronkelijk Duitse ‘Monoloog’ waarin Novalis uitlegt wat volgens hem taal is:

‘Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. Der lächerliche Irrthum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen--sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigenthümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimniß,-- daß wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht.’

Dit citaat is afkomstig uit Friedrich von Hardenbergs ‘Monoloog’ uit *Das philosophisch-theoretische Werk*. De vertaling van het Duitse fragment is: ‘Het is eigenlijk raar gesteld met spreken en schrijven: het ware gesprek is een puur woordenspel. Je kunt de belachelijke vergissing alleen maar bewonderen, dat mensen menen dat ze spreken omwille van de dingen. Het bijzondere van de taal is dat ze zich alleen maar om zichzelf bekommert, en dat weet nu juist niemand. Daarom is het zo'n wonderbaarlijk en angstwekkend geheim – omdat juist iemand die praat om maar wat te zeggen, de heerlijkste en origineelste waarheden spreekt.’ Novalis vond het geen goede zaak als taal enkel ‘gebruik’ wordt. Liever zag hij dat mensen zomaar spontaan wat zeggen om maar wat te zeggen. Kletsen omwille van de conversatie: dáár gaat hem om. Wanneer mensen zich *door de taal zouden laten gebruiken*, zou dat tot de meest originele waarheid leiden.

Al met al ontstaat er een taalspel – gevoed door Novalis’ gedachtegoed – over de vraag of woorden een originele waarheid bevatten of dat er maar wat gekletst wordt omwille van het kletsen. Het doel in ‘Het ware leven’ lijkt niet te zijn om uitsluitsel te geven over of het één nu beter is dan het ander. Eerder gaat het om het aanjagen van deze discussie. Wellicht dat er een middenweg is: dat het in het échte leven draait om de fysieke ervaring van de talige, op zichzelf gerichte woorden. De opname van een vertaald fragment uit Novalis’ werk laat in ieder geval zien dat Brassinga veel ruimte geeft aan andermans gedachtegoed en het heeft als effect dat Brassinga’s gedicht een nieuwe dimensie, oftewel extra uitdrukingskracht krijgt.

‘Over en weer’

In de dichtbundel te lezen op pagina 12

Het gedicht bestaat uit drie niveaus: een dialoog, de toelichting op het gesprek en een reflectie op metaniveau over wat het betekent om bijeen te komen: dit ‘behoeft geen kunst van conversatie’ (r. 6). Wat dat laatste betekent zal ik in de analyse verduidelijken. De titel duidt op een heen en weer gaande beweging tussen twee mensen of dingen.

Ten eerste maak ik een model van welke gedichtelementen in de werkelijkheid kunnen

voorkomen. Het gedicht begint met twee personen die in het Italiaans tegen elkaar praten: ‘ti amo’ (ik hou van je) – ‘grazie’ (bedankt) (1-2). De titel ‘over en weer’ duidt op een interactie of een beweging of een dialoog tussen twee personen. Na het gesprek tussen twee mensen spreekt iemand over ‘een bikkelhard beschaafd gesprek’ (3) net vóór vertrek: het gesprek vindt plaats op het moment van weggaan. Let ook op het bijwoord ‘keigoed’ (3) en de bijvoeglijk naamwoorden ‘bikkelhard’ en ‘beschaafd’ (3). Door deze woorden wordt het taalgebruik meer beeldend. Dan gaat het over over ‘het bijeenkomen’ (5). Vanwege de zinsnede ‘op de valreep van je zoveelste vertrek’ (4) vraag ik mij af: is het wel zo bijzonder om ‘ti amo’ te zeggen? Na de zoveelste keer niet, als we de laatste twee versregels mogen geloven: ‘het altijd weer bijeenkomen behoeft geen kunst van conversatie’ (6). Het gedicht is kortom een reflectie op het gesprek tussen twee personen (geliefden?) die elkaar gedag zeggen met de zinsnede: ik hou van jou.

In de heuristische fase van Riffaterre bekijk ik in welke passages er gaten vallen in de werkelijkheidslezing: 1) ‘[een gesprek] op de valreep van je zoveelste vertrek’ (4). Blijkbaar is er iemand die voor de *zoveelste* keer vertrekt, maar wie is de ‘je-figuur’? En 2) wat betekent ‘*het altijd weer bijeenkomen*’ (5) en tot slot 3) ‘het altijd weer bijeenkomen behoeft geen kunst van conversatie’ (5-6). De moeilijkheid zit hem in de frase: ‘behoeft geen kunst van conversatie’ (5-6). Ik vraag mij af waarom iemand de deze conversatiekunst niet hoeft te beheersen bij een ontmoeting. Als ik passage 1 en 2 combineer constateer ik: de woorden ‘zoveelste’ uit passage 1 en ‘altijd weer’ uit passage 2 duiden op twee zich steeds herhalende handelingen. Er is een steeds terugkerend vertrek – én bijeenkomen van nog nader te bepalen figuren. Zou één van die figuren de anonieme ‘je-figuur’ zijn? Aangezien er nergens in het gedicht een andere figuur opduikt stel ik vast dat dat zo is. Dan kom ik op een volgende vraag: wie spreekt tot de ‘je-persoon’? Meestal wordt een tweede persoon enkelvoud gebruikt in een directe aanspreking. Het lijkt het meest aannemelijk dat de schrijver van dit gedicht de ‘je-persoon’ aanspreekt. Dan zouden de dichter en de ‘je-persoon’ vaker ‘bijeenkomen’ en niet converseren. Op basis van deze redenering constateer ik dat de laatste regel een uitspraak is van de schrijver van dit gedicht.

Ten derde analyseer ik ‘Over en weer’ met behulp van de theorie van Jakobson. De uitspraak ‘ti amo’ (1) dient om de communicatie op gang te zetten. ‘Grazie’ (2) is een functionele communicatiestap om iemand te bedanken. Tevens is zij bedoeld ook om te laten weten dat de boodschap aangekomen is. Vanwege die functionaliteit en vanwege het feit dat ‘grazie’ een *antwoord* is, lijkt het hier te gaan om wat Jakobson ‘de fatische taalfunctie’ noemt. Daarnaast zijn er meerdere equivalenties volgens Jakobson waar te nemen.

Equivalentie 1: ‘gesprek’ (3) en ‘zoveelste vertrek’ (4) staan semantisch in contrast: de ene woordgroep betreft een positieve- en de andere woordgroep betreft een negatieve betekenis. Tegelijkertijd hebben ze fonologische overeenkomsten: de /e/-klank en de sequentie /rek/ zijn beide te zien in /vertrek/ en /gesprek/. Deze klankovereenkomst veroorzaakt een toenadering tussen de twee eenheden, oftewel de approximatieve benadering. Ook is sprake van een combinatie tussen de woorden ‘bijeenkomen’ (5-6) en ‘vertrek’ (4) op semantisch niveau. Hoewel de eenheden fonologisch gezien in contrast staan – de klanken verschillen – trekken ze naar elkaar toe omdat ze semantisch gezien elkaars tegengestelde zijn. Ik benoem de woordgroep als equivalentie 2. Vergelijk de tegengestelde woorden ‘groeten’ en ‘afscheid nemen’: ondanks hun contrasterende betekenis bewegen ze naar elkaar toe omdat ze tot eenzelfde semantisch woordveld behoren. Tevens is sprake van een semantische equivalentie tussen ‘gesprek’ (3) en ‘conversatie’ (6). Beide woorden gaan over communiceren en het met elkaar praten en ik benoem dit als equivalentie 3. In regel 6 is ten eerste sprake van syntactische equivalentie: de woorden ‘altijd weer’ staan in contrast met ‘geen [kunst van conversatie]’ en daarom trekken de eenheden naar elkaar toe. Dit is equivalentie 4 in het gedicht ‘Over en weer’.

Nu kom ik terug op de betekenis van de laatste regel. Wat betekent: ‘Het altijd weer bijeenkomen behoeft geen kunst van conversatie’ (5-6)? De afzender is al wel bekend maar de betekenis van de boodschap nog niet. Met de analyse van Jakobson durf ik te stellen dat de laatste zin gaat over een gesprek tussen twee geliefden. Als zij elkaar vaker zien hoeven zij geen chique conversatie te houden, maar dan volstaat een kort gesprek. Ik ben tot deze betekenis gekomen vanwege de volgende redenering. Aangezien ‘bijeenkomen’ + ‘vertrek’ (zie equivalentie 2) & /vertrek/ + /gesprek/ (zie equivalentie 1) + ‘altijd weer’ (zie equivalentie 4) & ‘geen’ alle drie equivalent zijn constateer ik dat ‘bijeenkomen’ en ‘conversatie’ ook equivalentie bevatten. Specifieker gezegd bevatten zij een negatief verband: als je elkaar vaak ziet (+) hoef je geen hoogdravende gesprekken (-) te voeren. Met hulp van Jakobsons begrip ‘equivalentie’ heb ik aangetoond dat de woorden in de laatste regel elkaar naderen, approximatief zijn en dus ook equivalentie bevatten.

Tot slot bespreek ik welke ervaringen dit gedicht bij een lezer oproept. Na het lezen van regel 1 en 2 verwacht ik een liefdesgedicht, maar vanaf regel 3 verdwijnt die verwachting. Mede door de fonologisch hard klinkende klanken van de bijvoeglijk naamwoorden: ‘/k/eihard /b/i/kk/elhar/d/ /b/e/sch/aaf/d/ [gesprek]’ krijgt het gedicht voor mij een wat plat karakter. Vanwege de formulering van ‘je zoveelste vertrek’ (4) en ‘het altijd weer bijeenkomen’ (5-6) wordt deze ervaring versterkt. Het lijkt wel alsof de schrijver een beetje

ontdaan is of gedesillusioneerd is over de liefde: alsof het ‘bijkomen’ een soort routinematige handeling wordt. Tevens zorgt het afbreekstreepje in ‘bijkomen’ (5-6) ervoor dat ik een hortende en stotende beweging maak bij het lezen. Zo bezien krijg ik als lezer de ervaring van een schrijver die ontdaan is of lichtelijk verongelijkt is over de liefde. De formulering en fonologie (klankstructurering) in dit gedicht zorgen ervoor dat bij mij deze ervaring wordt opgeroepen.

Concluderend gaat het gedicht over een conversatie tussen twee personen. Op metaniveau gaat dit gedicht om wat Jakobson de fatische taalfunctie noemt: welke functionele communicatiestappen zijn er nodig om een gesprek te voeren? De dichter spreekt de ‘je-persoon’ direct aan met de boodschap: Als twee mensen die van elkaar houden vaker samenkomen/bijkomen is het niet nodig om een hoogdravende conversatie te voeren. Simpele woorden zoals ‘ti amo’ en ‘grazie’ zijn dan al genoeg. Al met al is het gedicht ‘Over en weer’ een reflectie op de werking van taal.

‘Aan zee’

In de dichtbundel te lezen op pagina 19

Dit gedicht bestaat uit twee strofen van ieder vier regels en ongelijke regellengte. Allereerst wil ik stilstaan bij regel 1: ‘de wind weegt de woorden’ (1). In deze eerste strofe is sprake van een personificatie. De in de natuur bestaande en niet-menselijke ‘wind’ krijgt menselijke eigenschappen toebedeeld. Zou de wind huilen en de woorden wege? Dit kan natuurlijk niet in de werkelijkheid, maar het is hier wel het geval. De wind ‘bevindt ze te licht’ (2) waarop de wind moet huilen (3) en de woorden wegveegt. Tevens is er sprake van een hypogram. De regel: ‘veegt woorden van tafel’ (3-4) is afgeleid van het spreekwoord. Het betekent zoiets als: een punt onbelangrijk verklaren, niet behandelen of afwijzen.

In strofe 2 *slikt* een stormvogeltje de woorden op: ‘het stormvogeltje dat ze opslikt’ (5), waarbij ik veronderstel dat ‘ze’ uit regel 5 refereert naar de ‘woorden’. Het ‘opslikken’ is een pleonasme, want de eigenschap van ‘op’ zit ook al in het woord slikken besloten. Zodra dat gebeurd is, zal het vogeltje ‘stijgen tot de hoogten van de reuzenalbatros’ (5-6). Dat het een voorspelling is, blijkt ook uit het woord ‘zal’ (6). Het ‘stijgen’ kan letterlijk zijn, maar het kan ook dat de hoogten refereren aan een hypogram van het spreekwoord: ‘tot grote hoogten stijgen,’ wat betekent dat men veel bereikt.

Het gedicht sluit af met een tweede mogelijke reactie van het stormvogeltje: ‘[het zal] alleen nog willen krijzen zoals ik, bestoven aap op stok’ (7-8). Waarom zou de vogel net zo kunnen worden als de ik-persoon en vooral: waarom zou de ik-persoon vergeleken worden

met een krijsende aap? Aangezien de aap uit een kinderliedje komt zou de krijsende aap gezien kunnen worden als een ik-persoon symboliseert die op een erg valse – krijsende – toon een liedje zingt. Overigens ligt in deze formulering een hypogram besloten dat is afgeleid van een oorspronkelijk negentiende-eeuws kinderliedje: ‘Er zat een aapje op een stokje, achter moeders keukendeur’.

Uit deze heuristische lezing van Riffaterre maak ik op dat de gepersonificeerde wind ‘het woord’ onbelangrijk verklaart. Het stormvogeltje zou op twee manieren kunnen reageren: ofwel zorgt de woordconsumptie ervoor dat het vogeltje veel bereikt, ofwel zal het vogeltje gaan krijsen en lelijke klanken uit gaan kramen. Het effect van de hypogrammen op de lezer is dat de taalkennis mee-echoot. In ‘Over en weer’ is rijkelijk gebruik gemaakt van de veelzijdige voedingsbodem van de literaire taal.

Tevens merk ik op dat meerdere keren sprake is van fonologische equivalentie. De /w/-klank in ‘de wind weegt de woorden’ (1) en ‘de wind huult, veegt de woorden’ (3). In strofe 1 de /i/-klank in ‘wind’ (1 en 3), ‘bevindt’ (2) en ‘licht’ (2) en ‘zicht’ (4). Tot slot zorgt de /ij/-klank in ‘stijgen’ (6) en ‘krijsen’ (7) ervoor dat de gedichteenheden naar elkaar toe trekken.

Welbeschouwd is dit gedicht een reflectie op de waarde van het woord. Door sommigen – zoals de wind – wordt het woord terzijde geschoven, maar anderen – zoals het stormvogeltje – nemen de woorden wel serieus. Het is afwachten of de woorden – en de taal in het algemeen – iets moois gaan vormen of dat zij degraderen tot ‘krijsende’ klanken.

‘Aquila desiderii erasmi’

In de dichtbundel te lezen op pagina 34

Het gedicht is geschreven in vrije verzen en bestaat uit negen regels die gegroepeerd zijn in strofen van drie. Het is een beschouwing over de scherpziende geest van Erasmus in contrast met de onkunde van de ‘wij’ op aarde. Bij het maken van een model in de eerste actualisering van Riffaterre stuit ik op een aantal in de werkelijkheid onmogelijke zaken. Het is onduidelijk naar wie ‘zijn zwevende geest’ in regel 1 en de ‘hij’ in regel 4 verwijst. Op basis van de titel zou ik verwachten dat het over Erasmus gaat, maar daarvoor is nadere analyse nodig. Ook zijn er meer onduidelijkheden: Wat is een ‘zeilende geest’ in regel 1-2 en wat betekent ‘op de modderige duistere bodem van de hemel’? Opmerkelijk is ook dat de aangesproken ‘wij’ vergeleken wordt met het dier de mol. De eerste lezing maakt in ieder geval duidelijk dat we te maken hebben met een ‘hij-figuur’ en een ‘wij-figuur’.

In de tweede actualisering ga ik op zoek naar het systeem van ongrammaticaliteiten, metaforen en hypogrammen. Allereerst noteert Brassinga in ‘Aantekeningen’ achterin de dichtbundel *Het Wederkerige*:

‘Het gedicht *Aquila desiderii erasmi*’ werd geschreven voor het project/boek Erasmus van Amsterdam, Neel van Korteweg. Het citaat is geplukt uit Erasmus van Johan Huizinga. (Brassinga 2014: 67).

Op basis van deze aantekening constateer ik drie dingen. Ten eerste vermeldt Brassinga direct en openlijk dat de intertekst van augustijner kannunik en filosoof Desiderius Erasmus (1466-1536) afkomstig is. Daarnaast vermeldt ze welke editie van Erasmus’ werk ze heeft geraadpleegd, namelijk die van Johan Huizinga (2001). Let ten derde ook op de bewoording: ‘het citaat is geplukt uit..’. Uit deze openheid maak ik op dat Brassinga een vrij nonchalante houding aanneemt jegens interteksten. De zin ‘*Aquila desiderii erasmi*’ is te vinden in hoofdstuk 18 van Erasmus op pagina 187. Hoewel Erasmus zich tussen heethoofden bevond die hun zin wilden doordrijven bleef hij zoeken naar een compromis: ‘Zijn zwevende geest, die nooit ten volle voor een volstrekt oordeel opteerde [...]’ Het zijn de eerste woorden die Brassinga in haar gedicht verwerkt. Tevens is het een verwijzing naar het vogelperspectief van de wijsheer die boven het gekonkel staat en daardoor ongebonden is. Dit sluit aan bij de titel van het gedicht. Het woord ‘*aquila*’ betekent namelijk ‘arend’.

Dan vervolgt het gedicht met de geest van Erasmus die ‘zeilend en scherpziender [is] dan de havik’ (2). Erasmus krijgt positieve eigenschappen toebedeeld, zoals het schenken van ‘gelukzaligheidswijn’ en het schenken van ‘ontferming’. In de vierde regel verwijst de ‘hij’ waarschijnlijk naar Erasmus. Hij biedt ontferming en zorgzaamheid – maar zelfs dan blijkt de onschuld van ons mensen te kort te schieten. Tegenover Erasmus blijven wij ‘mollen, klauwend en blind’ (9). De gewone mens op aarde zou niet in staat zijn om zo zuiver en scherpziend te zijn als Erasmus.

Nu bestudeer ik de taal als zodanig. Allereerst valt mij de formulering op van de ‘krop van zijn meedogenloos verstand’ (3). Eén van de betekenissen van ‘krop’ is: de ‘zakvormige verwijding van de slokdarm van vogels’. De krop dient om voedsel tijdelijk in op te slaan en het later aan de jongen te geven. ‘Krop’ bevat overeenkomsten qua betekenis met ‘vogels’ en ‘zingen’ uit regel zes en zeven. Vervolgens staat in de laatste regel: ‘wij mollen [blijven] klauwend en blind’ (9).

Semantisch gezien staan de vogels die in de lucht leven en de mollen die onder de grond leven in contrast. Ondanks dit contrast hebben de woordvelden ook overeenkomstig dat

de ‘mol’ en de ‘vogel’ allebei dieren zijn. Daarnaast betekent ‘klaus’ (9): de haakvormig omgebogen nagel van vele zoogdieren en vogels. De vogel en de mol hebben hun nagels dus ook overeenkomstig. In regel acht is sprake van overeenkomst tegen de achtergrond van contrast: een hemel kan niet modderig zijn, maar door het contrast trekken de woorden naar elkaar toe. We spreken hier trouwens over de leefgebieden van de vogel – de hemel – en van de mol – in de aarde. In het kort maakt de overeenkomst tegen de achtergrond van contrast de woordgroepen semantisch equivalent.

Naast de dierfiguren is er ook een semantische equivalentie te vinden in de ‘hij-figuur’ en de ‘wij-figuur’. Met de ‘zwevende, zeilende en scherpziende geest’ (1-2) en ‘verstand’ (3) wordt verwezen naar ‘hij-figuur’. Ook in regel acht: ‘op de modderige duistere bodem van de hemel’ is de ‘hij’ het onderwerp. Daartegenover staat de ‘wij-figuur’ die in dit gedicht verschijnt in de gedaante van meerdere mollen. In de laatste versregel blijkt dat de wij-figuur ‘klausend en blind’ blijft. Voorts is het interessant om te analyseren wat voor figuren de ‘hij’ en de ‘zij’ zijn. De ‘hij-figuur’ schenkt ‘ontferming’ (4) – ook wel bescherming uit medelijden – en ‘een klaarlichte dronk gelukzaligheidswijn’ (4). Beide handelingen lijken verzachtend en troostend te zijn. De ‘wij-figuur’ beschikt echter niet over genoeg ‘onschuld’ (6) – het niet schuldig zijn, argeloosheid – om volledig getroost te raken.

Volgens de analyse van Korsten bespreek ik het effect dat de intertekst(en) hebben op de lezer. Het gedicht laat de lezer ietwat ontluisterd achter, want de lezer associeert zich met de ‘wij-figuur’ oftewel de mollen die een stuk minder beduidend zijn dan de Erasmusfiguur die de wereld overziet in vogelperspectief.

Resumerend blijkt uit de lezing volgens Riffaterre, Jakobson en Korsten dat de mens-figuur van Erasmus en de dierfiguren in equivalentie te lezen zijn. De ‘wij-figuur’ is overeenkomstig met de mollen en de Erasmusfiguur is zelfs nog scherpziender dan de genoemde vogel in het gedicht. Uiteindelijk is de matrix – de hypothetische kern van het gedicht – te vinden in de vogel en de mol. Zij verbeelden het contrast tussen de hemel en de aarde, maar ook het contrast tussen kundige en onkundige mensen. Erasmus is de verheven geest die zich ontfermt over de beperkte mensen op aarde. De metafoor van de dieren en het voorbeeld van Erasmus versterken het nieuwe ‘beeld’ dat uit dit gedicht spreekt: een verheven, geestelijk figuur is in niets te evenaren door de mensen op aarde.

De dichtbundel *Het Wederkerige* bevat vijf vertaalde gedichten die zijn ondergebracht in de afdeling ‘II: Vijf vertalingen’. In het geval van de vertaalde gedichten gaat het om vier plus één: vier gedichten van Deborah Digges en één gedicht van Edna St. Vincent Millay. Digges’ gedichten vallen direct onder de afdeling ‘II: Vijf vertalingen’, maar ‘Tijd brengt...’ is ondergebracht bij de sectie: ‘Epiloog’, zie hiervoor ook tabel 3.

Tabel 3 Plaats van de vertaalde gedichten in dichtbundel ‘Het Wederkerige’ (2014)

Afdeling	Sectie	Titel gedicht	Oorspr. auteur
II Vijf vertalingen		Trapeze	Deborah Digges
*		De verlossing	*
*		Hooien	*
*		Bezem	*
*	Epiloog	Tijd brengt...	Edna St. Vincent Millay

Vanwege het onderscheid tussen de gedichten van Deborah Digges en dat van Edna St. Vincent Millay, is ervoor gekozen om de gedichten van de twee auteurs apart te behandelen. De vier gedichten van Deborah Digges worden meer samengevat behandeld en het vijfde gedicht wordt meer apart en op zichzelf staand behandeld.

Vier gedichten van Deborah Digges

Achtereenvolgens analyseer ik de gedichten van Deborah Digges ‘Trapeze’, ‘De verlossing’, ‘Hooien’ en ‘Bezem’. De analyses zijn geordend op basis van de analyseonderdelen: thematiek, lexicon, strofebouw en ritme en het effect op de lezer.

Thematiek

De gedichten van Deborah Digges hebben gemeen dat ze gaan over geliefden en de herinneringen aan vroeger. Deze herinneringen worden verteld via concrete handelingen of voorwerpen. Denk aan de acrobatische bewegingen op de trapeze (Trapeze), de geboorte van een stiertje (De verlossing), hooien (Hooien) en poetsen met de bezem (Bezem). Een tweede thematiek is die van de eeuwigheid versus sterfelijkheid.

Trapeze De eerste strofe gaat over het snelle verstrijken van de tijd: van de ene op de andere dag is ineens de nabije toekomst voorbij. Gespeeld wordt met allerlei termen om tijdsduur aan te duiden, zoals in: ‘en wegdraagt wat wij gisteren toekomst noemden’ (2). Vanaf de tweede strofe wordt een aantal vergelijkingen gemaakt om dit verstrijken van de tijd te illustreren. Neem bijvoorbeeld de regel: ‘O, de stervenden, wat een acrobaten zijn het’ (3). Ik merk op dat de titel ‘Trapeze’ – een zweefrek voor circusacrobaten – ook in de tweede, derde en vierde strofe terugkomt: ‘of de dwarsliggers grijpen van de brug, hand over hand. / Maar zij zeilen als een slinger tussen eeuwigheid en avond, // duiken, herwinnen zich, balanceren in lucht.’ (5-7). De doorgetrokken metafoor veroorzaakt een beeld van zwevende acrobaten: ze balanceren en spelen met de zwaartekracht; ze spelen zodanig, dat het heden in een mum van tijd verleden tijd wordt. Een andere metafoor die in regel 6 gebruikt wordt, is die van de overgang van avond naar nacht. Ook de metafoor van schommelende kinderen in de tiende regel en de ‘slijtplekken’ en ‘vliegtuigstrepen aan de hemel’ (12) versterkt het beeld van deze slijtage van tijd. Aan het eind zegt de dichter in de gebiedende wijs: ‘Roep ze niet terug, roep ze niet binnen voor het eten’ (11). Het is het een aanmoediging om spelend in de lucht te zweven en risico’s te nemen in het heden, voordat het voorbij is.

De verlossing gaat over hoe een stelletje in de auto op weg is naar een galadiner en stilhoudt bij een kermende koe die moet kalveren. Met opgerolde mouwen van zijn smokinghemd assisteert de man bij de bevalling: ‘om plaats te maken voor zijn grote, *sterfelijke* handen’ (12-13). Ook dit gedicht wekt de suggestie van sterfelijkheid, zoals ook te lezen in: ‘en hadden elkaar lief tegenover de eeuwigheid’ (31). Zodra de koe bevallen is waarschuwt hij de boer en daarna belandt het stel in de auto.

Hooien De eerste regels gaan over hoe jarenlang gehooïd werd. Nu kijkt de ik-figuur terug: ‘achterwaarts de tijd in gerold’ (1). Bijzonder aan deze formulering is *achterwaarts* en *gerold*. Beide woorden suggereren een *beweging*. Elders wordt dit terugkijken neutraler geformuleerd: ‘Al die jaren keken we hoe ze [de paarden] graasden’ (9). De ik-figuur doet een poging om via het hooien (een concrete handeling) dicht bij de overleden jij-figuur te komen: ‘zo nabij als ik kan komen hier op een bed van stro’ (37). Via het aardse – de grond, het mos, de stenen en het bed van stro – probeert de ik-figuur de overledene onder de grond te naderen: ‘Ik heb gelegen dwars over het kropaargras op je graf, / de diepte ruikend die jou bewaart’ (27-28) en: ‘vuurgroen mos gestreeld / dat heel de winter gloeit, zich vastklampt aan de steen, / en daar geslapen boven op je, zoals we vroeger zeiden, / stervensleugen, *waar je ook heengaat, ik ga met je mee.*’ (31-34). Let op de situering in de natuur, waarin de ik-figuur fysiek het lichaam van de overledene in de grond zo dicht mogelijk wil naderen. Door de

aardse, fysieke beschrijving wordt het verlies en de sterfelijkheid heel voelbaar. Tevens kan het gedicht opgevat worden als een vertelling van het cyclisch sterven van de natuur, de dood in het algemeen. Diezelfde dood maken we ook mee in het onomkeerbare sterven van dierbaren. De dood, in het algemeen en die van een dierbare, welk onderscheid bestaat daar precies tussen? Sterft een dierbare een andere dood dan alles dat sterft? En kun je die dode dierbare niet terugzien in hoe alles sterft, in het hooi? Het gedicht reflecteert op de sterfelijkheid van mens en natuur.

Bezem is een gedicht vol herinneringen van de ik-figuur – een moeder van twee zoons – over hoe de ouders elkaar ontrouw waren, over het zien opgroeien van de kinderen, over hoe ze haar huishoudelijke taken deed. Het gedicht doet denken aan een cyclische raamvertelling, zoals in oosterse tradities gebruikelijk is. Daarin worden meerdere korte verhalen omkaderd door één hoofdvertelling. De hoofdvertelling is gecentreerd rondom de bezem die de ik-figuur liefhad boven alles: ‘heb ik de bezem liefgehad, die ik ter hand nam’ (40). Net als in de raamvertelling zorgt de formulering ‘meer nog dan....’ ervoor dat het verhaal steeds doorgaat. De thematiek van de eeuwigheid manifesteert zich in de regel: ‘Ik dacht dat ik hier oud kon worden, veilig te midden van de geesten, elk verwelkomd, / ja, voorgoed terugverwelkomd, in dit huis, deze kamers’ (79-81). Met name het woord *voorgoed* veroorzaakt deze impressie van eeuwigheid. Tevens wekt de laatste regel de indruk altijd door te gaan: ‘verdwenen in de beweging, heen en weer, vegend’ (91). Met name het tegenwoordig deelwoord veroorzaakt deze indruk van eeuwigheid.

Lexicon

Opvallend is het hele specifieke lexicon. Woorden zijn soms archaïsch, maar op andere plekken juist een beetje plat. Daarnaast hebben de gedichten overeenkomstig dat ze beeldend en levendig geschreven zijn. In alle drie de karakteristieken herken ik de stijl van Brassinga, zoals ze die ook in de eigen gedichten gebruikt.

Trapeze Let op de twee semantische velden in het gedicht, die ik volgens de equivalentietheorie van Jakobson analyseer. Ten eerste is er de suggestie van *beweging* in de volgende passages: ‘wegdraagt’ (2), ‘acrobaten’ (3), ‘van de ene dag naar de volgende’ (4), ‘grijpen van de brug, hand over hand’ (5), ‘zeilen als een slinger’ (6), ‘duiken [...] balanceren in lucht’ (7), ‘meeuwen [...] spreeuwen’ (8), ‘wind van draaideuren of stromingen buiten de rivier’ (9). Tevens komt hier naar voren hoe beeldend de taal is. Ten tweede is er een semantische equivalentie op het gebied van *vergankelijkheid*: ‘het eerste donker’ (1),

‘wegdraagt naar wat wij gisteren de toekomst noemden’ (2), ‘de stervenden’ (3), ‘hier moet je [...] van de ene dag naar de volgende’ (4), ‘als een slinger tussen eeuwigheid en avond’ (6), ‘op dit uur’ (8) en ‘zie, slijtplekken maken ze’ (12). Nu wil ik verder ingaan op regel 3: ‘O, de stervenden, wat een acrobaten zijn het’. Er vindt een vergelijking plaats van twee semantisch contrasterende woorden die in één zin staan. Daardoor ontstaat er een overeenkomst tegen de achtergrond van contrast. Volgens dit principe zijn ‘de stervenden’ en ‘de acrobaten’ nu voor de rest van het gedicht semantisch aan elkaar geklonken. Dit past ook bij de passage uit regel vier: ‘Hier moet je de boot nemen van de ene dag naar de volgende’ (4). Dit refereert aan het verhaal uit de Griekse mythologie van de rivier de Styx, waar overledenen overheen moesten varen om rust te vinden in het rijk van Hades. Vergelijk het met de trapeze of de schommel: zo zwevend in de lucht, zo verloopt ook de overgang ‘naar wat wij gisteren de toekomst noemden’ (2). Bij de overgang van dag naar dag zou eenzelfde tocht gemaakt moeten worden. Als ik de vergelijking ‘stervende – acrobaat’ doortrek, vertelt dit gedicht over de wijze van overgang: dit zou al balancerend en al bewegend moeten gebeuren.

De verlossing Het lexicon van dit gedicht kenmerkt zich door een plastische, beeldende stijl. Hoe dat naar voren komt is te lezen in: ‘Toen sjarde hij en trok, de koe komde haar rug / totdat een stierkalf, in een guts bloed en vocht, / gaaf en doodstil op het gras viel.’ (19-21). Het is levendig voorstelbaar wat hier gebeurt. Dat er lichaamssappen bij komen kijken wordt nog eens uitgelicht: ‘onze handen bloederig en nat’ (22).

Hooien Het archaïsch woordgebruik is te herkennen in: ‘doddegras en dravik’ (4), ‘geruiterd’ (5), ‘losgehakt luzerne’ (7) en ‘kropaargras’ (27). ‘Kropaargras’ is een pollenvormende grassoort, die voorkomt in graslanden en aan wegbermen. Opvallend is ook het niet-kloppende gebruik van ‘passeren’ in: ‘Ik wil de dood passen om je te vinden’ (20). Het getuigt van vrijelijke omgang met de taal, om dit zo te formuleren. Tevens is in dit gedicht platte, plastische taal gebruikt: ‘die sleepten met manden van rijshout - / snoerden, tot hun vingers bloedden – het hoofd gebogen’ (17-18). Ook in de volgende regel is grove taal gebruikt: ‘onder de latten door geschopt om de fokmerries te voeden’ (26). In ongenueanceerde en directe taal wordt de handeling beschreven.

Bezem Het lexicon van dit gedicht kenmerkt zich door semantische tegenstellingen. De bezem in regel 40 wordt onder andere vergeleken met alle gehuurde huizen, de keukendeurposten, een liniaal, hoge schuiframen en meer. Anders dan in de andere gedichten tref ik hier geen plat taalgebruik aan, maar valt wel op dat de regels beeldend geschreven zijn: ‘meer dan de opengelaten deuren en de krakende treden / de opengeslagen boeken, als spiegels op de vloer, / en de gootsteen waar we ons gezicht wasten / en de bedden waarboven

onze driebuldige dromen botsten' (36-39). Tevens herken ik de aandacht voor zintuiglijkheid in de volgende regel: 'Ik stond te kijken naar een februarilucht. / Wanneer omhelsde me het licht, verzette ik me niet? / Er kwam toen een beeld / van mijzelf in een deuropening, bezem in de hand, / zeezand naar buiten vegend, zout, roet, / stuifmeel en dennennaalden, restant van decemberblad,' (53-58). Het is gemakkelijk voorstelbaar omdat de beschrijvingen tot in detail zijn uitgewerkt. Tot slot is sprake van archaïsch taalgebruik, zoals in: 'een rokje van berkenrijs en heide (47) en 'metselwespen' (59).

Strofebouw

De gedichten van Deborah Digges hebben een vrije omgang met strofebouw. Op 'Trapeze' na – dat is opgedeeld in strofeparen van twee – worden witregels nonchalant ingelast of helemaal weggelaten, zoals in 'Hooien' en 'Bezem'.

Trapeze Dit gedicht bestaat uit twaalf regels die opgedeeld zijn in zes paren van twee. De vele komma's zorgen ervoor dat het gedicht een stuwend ritme krijgt: de lezer moet steeds doorlezen totdat hij het einde van de zin bereikt. Een versterking van het ritmische effect wordt veroorzaakt door de fonologische equivalentie van Jakobson. Neem de regel 'Wie kan op dit uur **meeu**wen onderscheiden van **spreeu**wen,' (8), waarin de sequentie van de /eeu/-klank te herkennen is. Daarnaast bevat de regel 'Sommigen, als kinderen **op schommels**, zwoegen **hoger** en **hoger**.' (10) een opeenvolging van de /o/-klank. Ten slotte is sprake van syntactische equivalentie door het herhaald gebruik van de gebiedende wijs: 'Zie hoe....' (1) en 'Zie, slijtplekken maken ze...' (12). In de passage is zelfs sprake van herhaling van de grammaticale structuur in één regel: 'Roep ze niet terug, roep ze niet binnen voor het eten' (11). Dit herhaald heeft als effect dat er een cadans ontstaat.

De verlossing Het eerste dat opvalt aan dit gedicht is dat er geen strofes zijn: de drieëndertig regels lopen aan een stuk door, zijn van ongelijke regellengte en verdeeld over twee pagina's. Tijdens het lezen ontstaat een soort cadans, die wordt veroorzaakt door de syntactische structuur. Neem bijvoorbeeld het herhaald gebruik van de gebiedende wijs: 'Roep de namen af in de processie van geliefden / Roep uit het bloed de voorzaten op om hier te getuigen' (2-3). De syntactische herhaling zorgt ervoor dat er een ritme ontstaat. Ook de aanhoudende grammaticale structuur van de verleden tijd – bijvoorbeeld 'met zijn volle gewicht duwde hij het kalf terug in de moeder en greep het andere pootje' (r. 14-15) – zorgt voor een eenduidige syntactische structuur. Tevens is sprake van fonologische equivalentie vanwege de terugkerende /ie/-klank in: 'geliefden' (1) en 'stilhield' (3) en de zich herhalende

/e/-klank in: ‘**spreeuwen verbeeldde, / uiteenstuivend**’ (11-12) veroorzaakt fonologische equivalentie. Tot slot is sprake van rijm in de laatste versregels: ‘reden langzaam naar huis, zonder een **woord**. / En zetten daar de liefde **voort**’ (32-33). Deze overeenkomst in klankstructuur veroorzaakt fonologische equivalentie.

Hooien Het gedicht is rijk aan fonologische equivalentie. Zo is er overeenkomst in de /a/-klank en de /l/-klank in: ‘**losgehakt, luzerne, haver** verweven met **klaver**’ (7) en sequentie van de /ui/-klank, de /a/-klank en de /v/-klank in: ‘**uit** het ingek**u**ild voer voer de paarden’ (8). Elders in regel 29 is een sequentie van de /a/-klank, de /w/-klank en de /v/-klank: ‘iets uit mij **was weggegaan, verboden, verder weg dan vogelzang**’. Dit geeft blijk van een rijke klankstructurering.

Bezem Dit gedicht bevat strofes van ongelijke lengte, is maar liefst eenennegentig regels lang en beslaat vier bladzijden. De verhouding van de strofes is gebaseerd op de inhoud: iedere strofe heeft één voorwerp waarmee de bezem wordt vergeleken. Het is een lange adem naar het tweede deel van de vergelijking ‘meer dan’. Pas in regel 40 wordt de bezem genoemd. Onder andere gaat strofe 1 over de huizen waarin de ik-figuur heeft gewoond; strofe 2 gaat over de locatie aan zee; strofe 3 gaat over de keukendeurposten en strofe 4 over een liniaal. Alle voorwerpen ontkenen een stroom aan herinneringen. Door de herhaling van ‘meer dan’ (1; 13; 16; 23; 28; 36) ontstaat een overeenkomst van de syntactische structuur. Tevens bevat het gedicht fonologische equivalentie van de /ie/-klank en de /o/-klank in bijvoorbeeld: ‘**die** wateren **kliefde, kiel** en mast, **of** een werveling, / **rond** en **rond op** het achtergazon,’ (74-75). Ook in de volgende regel is sprake van een overeenkomst in de /b/-klank en in de /ou/-klank: ‘de bossen bezems werden, **bijeenkomen** / als toeschouwers, of voorouders.’ (77-78).

Effect op de lezer

Tot slot bespreek ik het resultaat van de dialoog van de lezer met het werk volgens Korsten. De lezer is bij de laatste gedichten van de bundel aanbeland – en kan het naderende eind al ‘ruiken’. Op ‘Trapeze’ na zijn de gedichten van Deborah Digges geschreven vanuit de ik-persoon, wat ervoor zorgt dat de lezer erg betrokken raakt bij wat er gezegd wordt.

Trapeze Het gedicht lijkt op een aftiteling van de dichtbundel ‘Het Wederkerige’. Waarom krijg ik die ervaring? Dit wordt veroorzaakt door de thematiek. Het gedicht vindt plaats in de avondschemering – het gaat over vergankelijkheid op een klein niveau van dag tot dag – in de overgang naar wat wij morgen al geen toekomst meer noemen. De metaforen van acrobatiek en schommelen en de intertekst van de rivier de Styx veroorzaken een gevoel stervend naar

het eind van de tijden te zweven.

De verlossing Het effect van de vertelling in de ik-vorm en de verledentijdsvorm is dat de lezer in het verhaal getrokken wordt, als in een ‘live’ verslag: ‘Ik keek toe hoe hij met beide armen binnendrong’ (10) en ‘Ik rende, haalde onze jassen, mijn cape van groen velours’ (25). Het gedicht is een verslaglegging van een spannende aangelegenheid. Tevens dukken de werkwoorden veel actie uit. Er gebeurt heel veel en de lezer wordt daar erg in betrokken.

Hooien Dit gedicht roept bij de lezer een gevoel van gemis op. Met name wordt dit opgeroepen door de verwoede pogingen die de ik-figuur onderneemt om de overledene te naderen: ‘Ik wil de dood passen om je te vinden’ (20), ‘Ik heb gelegen dwars over het kopraargras op je graf’ (27), ‘Ik heb je ijskorst opgelikt, je dooi’ (35). De ik-persoon *wil* heel veel en *heeft* er werkelijk alles aan gedaan.

Bezem roept nostalgie op bij de lezer. De talloze locatieaanduidingen in en rondom het huis die gelieerd zijn aan de vele herinneringen van de ik-figuur, zoals: ‘Ik stond te kijken naar een februarilucht’ (53) en ‘Ik dacht dat ik hier oud kon worden’ (79). De herinneringen worden nog eens dik aangezet middels de verschillende contrasten tussen bijvoorbeeld bezem – gehuurde huizen, bezem – raamkozijnen en andere huishoudelijke spullen. Pas in regel veertig volgt het tweede deel van de vergelijking: ‘heb ik de bezemsteel liefgehad, die ik ter hand nam’ (r. 40), waardoor sprake is van een spanningsopbouw. De concrete, detaillistische taal zorgt ervoor dat de lezer zich betrokken voelt bij de herinneringen. Het ritme heeft het gedicht een cadans waarin herinnering na herinnering wordt gedeeld. Tot slot is er het frequent gebruik van het tegenwoordig deelwoord: ‘verloren deinend, ruikend jou, / ruikend jouw gonzen, / verdwenen in de beweging, heen en weer, vegend’ (89-91). Dit heeft als effect dat het lijkt alsof de herinneringen *nu* met de lezer gedeeld worden.

‘Tijd brengt...’

In de dichtbundel te lezen op pagina 65

De titel ‘Tijd brengt...’ met de puntjes erachter doet al iets geheimzinnigs vermoeden. Het gedicht begint in regel 2 met een variatie op het spreekwoord ‘tijd heelt alle wonden’: ‘tijd brengt geen troost - / het was een leugen te beweren dat de tijd mijn wonden helen zou!’ (1-2). In regel 3 wordt duidelijk dat het gedicht gaat over liefdesverdriet. De ik-figuur vertelt hoezeer zij de hij-figuur mist en hoe alle plekken waar ze komt aan hem herinneren. Ze smacht naar hem en ze raakt zelfs ‘door herinn’ring weer beklemd’ (14). Volgens de eerste actualisering van Riffaterre is dus sprake van een ik-figuur die zich haar geliefde herinnert.

In de tweede actualisering ga ik op zoek naar de significantie oftewel de

achterliggende betekenis van het gedicht. In regel 3 wordt het missen van de ik-figuur vergeleken met ‘als het snikken klinkt van regen’ (3) en in regel 4 wordt het smachten vergeleken met ‘bij ’t krimpen van het tij’ (4). Dan ontstaat een tegenstelling tussen de smeltende sneeuw en het afgefallen blad in regel 5-6 met de liefde die voorbij is. Het wisselen van de seizoenen is tijdelijk, maar het liefdesverdriet ‘blijft op ’t hart / loodzware last, van onverzachte oude kwelling’ (7-8). Ook de herinneringen blijven komen; het maakt niet uit op welke plek de ik-figuur is. Steeds zijn daar weer de gedachten aan hem.

Volgens de theorie van Jakobson constateer ik dat meerdere keren sprake is van fonologische equivalentie. Allereerst komt de /t/-klank in de eerste twee regels vaker terug in ‘tijd’ (1), ‘troost’ (1), ‘te’ (2) en ‘tij’ (2). Ook allitereert de /s/-klank in de regels 3 tot en met 5 in ‘mis’ (3), ‘snikken’ (3), ‘smacht’ (4), ‘sneeuw’ (5) en ‘smelt’ (5). Een volgend fonologisch veld van de /v/-klank is te vinden in de regels 6 tot en met 10 in ‘verbrand’ (r. 6), ‘afgefallen’ (6), ‘voorbij’ (7), ‘blijft’ (7), ‘onverzachte’ (8), ‘zovele’ (9) en ‘vol’ (10). Tevens valt op dat de laatstgenoemde woorden allemaal in het semantisch betekenisveld van ‘vergankelijkheid’ vallen. Om deze grote hoeveelheid aan equivalenties te creëren, moest Anneke Brassinga bij vertaling vanuit het Engels er dus rekening mee gehouden dat het gedicht ook in het Nederlands een grote taalrijkdom bevat. Het lijkt wel alsof Brassinga een ‘ziel’ en een eigen ‘stem’ inweeft in dit gedicht: haar vocabulaire en inventief woordgebruik zet ze ruimschoots in.

Tevens bespreek ik de strofebouw en het ritme. ‘Tijd brengt...’ heeft maar één strofe die bestaat uit veertien regels van ongeveer gelijke lengte.

Wanneer ik het effect dat de tekst heeft op de lezer, dan valt mij de thematiek op. ‘Tijd brengt...’ gaat over missen, herinneringen en de tijd die geen troost zou brengen. Ook is het gedicht het allerlaatste van de dichtbundel. Op mij als lezer heeft dit tot gevolg dat ik ook een soort afscheid ervaar. De woorden zijn doortrokken van een gemis en pijn; weglopen voor deze herinneringen lukt niet. Het gedicht lijkt uit te zoomen naar een breed spectrum van tijdsbesef. Dierbare herinneringen kunnen niet uitgewist worden – en dat doet soms pijn en veroorzaakt wonden. Tevens ontstaat met het aansnijden van dit serieuze, grootse thema een plechtige toon. De vergelijkingen met de afstervende natuur zorgt ervoor dat het lijden om de liefde nog beeldender en levendiger wordt.

Resumerend gaat dit gedicht over een ik-figuur die op allerlei plekken steeds wordt herinnerd aan een mannelijk figuur die diegene heel erg mist. Breder getrokken zoomt dit gedicht uit naar een universeel menselijk thema dat we allemaal kennen: de herinneringen aan

een persoon die gemist wordt. Het ritme zorgt er tevens voor dat het gedicht een soort cadans krijgt.

Hoofdstuk 5

Vergelijking van- en wisselwerking tussen de vertaalde en de eigen gedichten van Anneke Brassinga

Uit de analyses is gebleken dat de vertaalde en eigen gedichten overeenkomsten en verschillen bevatten op semantisch, fonologisch en syntactisch vlak. Ook is sprake van wisselwerking: een onderlinge dialoog die tekst, intertekst en lezer met elkaar aangaan. Eerst wordt besproken wat voor overeenkomsten en wisselwerking is aangetroffen. Daarna volgt een overzicht van de verschillen tussen vertaalden en eigen gedichten. Steeds wordt het effect op de lezer meegenomen.

5.1 Overeenkomsten en wisselwerking tussen vertaalde en eigen gedichten

Vocabulaire: chique en platte taal door elkaar

In de vertaalde gedichten – die toch van origine een hele andere woordenschat hebben omdat iemand anders ze schreef – is juist het opvallende vocabulaire van Anneke Brassinga te herkennen. De woordenschat van Brassinga heeft zich *ingeweven* in de vertaalde gedichten. De lezer consumeert dus andermans werk *via* de woorden van Brassinga. Zo wordt in het vertaalde gedicht ‘Hooien’ de handeling in ongenueerde en directe taal beschreven: ‘onder de latten door geschopt om de fokmerries te voeden’ (26), terwijl in het vertaalde gedicht ‘Aan de zon’ juist chique woorden gebruikt zijn: ‘geranseld door schaduw, vlieden onder mijn ooglid’ (12). Andersom is in de eigen gedichten ook sprake van chique versus grof taalgebruik. Door de fonologisch hard klinkende klanken van de bijvoeglijk naamwoorden in ‘Over en weer’: ‘**kei**hard **bikkel**hard **beschaafd** [gesprek]’ krijgt het gedicht een wat plat karakter. Zowel de eigen als de vertaalde gedichten bevatten deze rijke, gedurfde, typerende woordenschat van Brassinga. Kortom toont deze grove en chique taal aan, dat ze beide manieren van dichten bij Brassinga’s stijl horen.

Inventief taalgebruik

In de gedichten van Brassinga worden woorden en morfemen op ongebruikelijke manieren

gecombineerd. Daardoor ontstaan ‘nieuwe’ poëtische betekenissen met een grote eigenheid en originaliteit. Voorbeelden van deze nieuwe betekeniscombinaties op woordniveau zijn: ‘koude klonterpap van modderdonker’ (23) uit het vertaalde gedicht ‘Aan de zon’; het woord ‘trommelvuur’ (11) uit het vertaalde gedicht ‘Alle dagen’; de woorden ‘naaldendans’ (16), ‘sterrengruis’ (21) en ‘gehelmd met rook’ (23) uit het vertaalde gedicht ‘Mijn vogel’; ‘mansdeelrijzige kaarsen / walmzoet’ (11-12) uit ‘Merelloos’. Dit zijn slechts enkele voorbeelden die illustreren dat sprake is van inventief taalgebruik. Dit heeft als gevolg, dat de poëtische functie in werking treedt. Hetgeen de lezer leest valt zodanig op, dat hij allereerst bezig is met de vorm van de woorden, in plaats van met de betekenis. Er ontstaat een gerichtheid op de uitdrukking, waarbij een opgeschorte of uitgestelde verwijzing naar de realiteit ontstaat. De woorden in de gedichten verwijzen allereerst naar zichzelf en elkaar.

Activiteit en beweging

De werkwoorden en voorzetsels zijn beeldend en specifiek, want ze duiden een concrete locatie of activiteit aan. Daarom hebben ze als effect dat er een suggestie ontstaat van beweging. Ze scheppen een ‘driedimensionale ruimte’ waarin de taal ‘gebeurt’. De lezer kan zich alle activiteiten levendig voorstellen. Illustratief is het vertaalde gedicht ‘Watt’, waarin dichtregels veel werkwoorden bevatten die een beweging aanduiden: ‘van het komen tot / van het toeven in / van het gaan vandaan / de woonst van Knott’ (4-7). Ook geven de voorzetsels ‘onder’ en ‘achter’ en de werkwoorden ‘hurken’ en ‘springen’ (1-2) in ‘Romantisch’ een suggestie van beweging. Het gedicht ‘Aan Brooklyn bridge – Hart Crane’ bevat ook deze werkwoorden die duiden op een fascinatie voor beweging: ‘de meeuw gevleugeld tuimelen en zwieren’ (r. 2), ‘in onaangerande boog ons ontgaan / immaterieel als zeilen, overstekend’ (r. 5), ‘vanaf een metro-luik [...] wankelt een oogwenk, schel hemd opbollend’ (r. 17-19). De taal is zodanig geschreven, dat zij wel een affectieve reactie oproept bij de lezer. De gedichten gaan niet per sé over een affectief geladen onderwerp, maar het taalgebruik roept dat wel op. Via de technieken van zintuiglijke formuleringen, personificaties zoals wanneer bomen menselijke trekken krijgen, locatie-aanduidingen en de actieve werkwoorden wordt de lezer affectief geraakt. Om met Korsten te spreken zien we hier een uitingsvorm van resonantie.

Klank en ritme

In veel gedichten is sprake van semantische, syntactische en fonologische equivalentie. Betekeniseenheden trekken naar elkaar toe en er ontstaat een focus op de uitdrukking. Er ontstaat een ‘nieuw’ poëtische veld. Voorbeelden van equivalentie zijn te lezen in ‘Romantisch’: in de regel ‘oreerden, / converseerden, desnoods schreeuwden’ (5) is sprake

van fonologische equivalentie van de /e/-klank. Klankovereenkomst van de /p/-klank is eveneens te vinden in ‘pittoreske passanten’ (4) en de /w/-klank van ‘in wederkerigheid van woorden’. De woorden ‘rooskleurig aan de takken hing’ (6) zijn semantisch equivalent met het ‘ontluiken’ (7). De opvallende combinatie van het ontluiken van plantenknoppen en het woord ‘poëzie’ zorgt ervoor dat de woorden geen loutere representatie meer zijn van de werkelijkheid, maar dat ze verwijzen naar elkaar. Hier treedt de poëtische functie in werking.

In het nu

Het tegenwoordig deelwoord wordt zowel in vertaalde als in de eigen gedichten aangetroffen, bijvoorbeeld in ‘Malende’, ‘Romantisch’ en ‘Bezem’. Deze vorm duidt aan *hoe* iets of iemand iets doet. Het is ook een werkwoordstijd om aan te duiden dat iemand of iets op dit moment *bezig* is: de handeling is onvoltooid en nog steeds *gaande*. Het effect op de lezer is dat hij het gevoel krijgt *in het nu* te zijn en zich midden in de taal, tussen de woorden bevindt. Iets is nog steeds gaande en zal ‘nog altijd’ doorgaan, steeds in de hoedanigheid van het *nu*. Juist doordat het ‘altijd nu’ is, ontstaat de suggestie van eeuwigheid, alsof de woorden voor eeuwig in het *nu* willen zijn. De lezer voelt zich direct betrokken bij het gedicht. Hij voelt zich een nabije toeschouwer of *een intimus* – een vertrouweling – van wat er in het gedicht gebeurt.

Ontkennend dichten

Bijzonder is dat heel veel gedichten ontkenningen bevatten. Zo onttrekt de ik-figuur zich in ‘Merelloos’ uit het gedicht middels: ‘zonder mij’ (19). Het lijkt wel alsof de ik-figuur er niet wil zijn, of zichzelf niet belangrijk genoeg acht om een rol te spelen in het gedicht. In ‘Hart Crane – Aan Brooklyn bridge’ lijkt het wel alsof de taal zich van iets wil ontdoen, iets wil onthullen, zoals in: ‘**ona**angerande boog ons oog **ont**gaan’ (5) en ‘een snier **ont**trolt de sprakeloze karavaan’ (20) en ‘**on**versplinterd idioom, **ong**erepte sterrenzucht’ (34). Het morfeem ‘ont’ lijkt de woorden hun uitdrukingskracht te ontnemen. Alsof de werkwoorden niet mogen uitvoeren wat hen te doen staat; alsof ze ontheven worden in hun functie. In het gedicht ‘Bramenplukster’ komt door de ontkennende woorden de nadruk te liggen op wat er *niet* is. In ‘Berichten’ zorgen de ontkenningen ervoor dat er een afwezigheid ontstaat: alsof de woorden er niet willen zijn. Al met al lijkt de taal uitgekleeft te worden. Wellicht dienen de ontkenningen als ontwarringsmethode. Zodat midden in de taal, tot de kern – de brandende haard der poëzie – gekomen wordt.

5.2 Verschillen tussen vertaalde en eigen gedichten

Persoonlijke ervaring versus veelstemmigheid

In de vertaalde gedichten is het 'ik' als individu prominent aanwezig. Dat komt naar voren in alle drie de geanalyseerde dichtbundels. Zo komt in 'Mijn vogel' van Ingeborg Bachmann alle nadruk te liggen op de ik-figuur die bescherming wil van een vogel. In dichtbundel *Het Wederkerige* bevatten op 'Trapeze' na alle vertaalde gedichten een expliciet aanwezige ik-figuur. Neem bijvoorbeeld het gedicht 'Bezem', dat verslag doet van persoonlijke herinneringen van de ik-figuur over gezin, man, huishouden en kinderen. Ook de twee vertaalde gedichten in de dichtbundel 'Huisraad' bevatten een prominent aanwezige ik-figuur. In 'Harth Crane – Aan Brooklyn Bridge' spreekt de ik-figuur terwijl hij zich in drukke verkeershectic bevindt en in 'Sylvia Plath – Bramenplukster' bewandelt de ik-figuur een pad met bermen vol bramen. Een gevolg van de aanwezigheid van een ik-figuur, is dat de lezer via de vertaalde gedichten een inkijkje krijgt in de beleavingswereld van andere dichters.

Een ander gevolg van de aanwezigheid van een ik-figuur in de vertaalde gedichten, is dat er 'veelstemmigheid' ontstaat. Onder veelstemmigheid wordt verstaan, dat in ieder vertaald gedicht de 'individuele stem' van een andere dichter doorklinkt. Het woord 'klinken' is bewust gekozen, omdat het refereert aan Korstens begrip resonantie. De vertaalde gedichten zijn een vorm van intertekstualiteit die 'meeklinken' in de bundel. Tevens is hier een relatie met de dialogische theorie van Bakhtin, die zegt dat naast de auteur van een tekst, ook andere stemmen meedoen aan de dialoog. De dialoog ontsaat door de verschillende narratieven, die bedacht zijn door andere dichters.

Opmerkelijk is het individu in de eigen gedichten juist afwezig en onbelangrijk. Dit komt duidelijk naar voren in 'Merelloos', waarin de ik-figuur zich onttrekt uit het gedicht: 'zonder mij' (19) staat in de volgende strofe, afgezonderd van de rest van de dichtregel. Het lijkt wel alsof de ik-figuur er niet wil zijn en zichzelf niet belangrijk genoeg acht om een rol te spelen. Als er wél een ik-figuur aanwezig is, dan gaat het om een veralgemeniseerde ik-figuur, waarmee gereflecteerd wordt op algemene talige kwesties. Daarbij is in de eigen gedichten juist wél veel ruimte voor andermans woorden. Dit blijkt uit de grote hoeveelheid interteksten die in de eigen gedichten gebruikt zijn. Onder andere speelt de intertekst van Desiderius Erasmus (1466-1536) een belangrijke rol in het gedicht 'Aquila desiderii Erasmi' uit *Het Wederkerige* en refereert de titel van het gedicht 'Orfeo' aan Monteverdi's opera L'Orfeo. Ook bouwt het gedicht 'Malende' uit *Verschiet* voort op 'Het brood', dat J.C. Bloem in 1913 publiceerde. In briefvorm schrijft Brassinga haar gedicht, als een reactie in dialoogvorm en alsof deze dichter het nog zou kunnen lezen. Ook in het gedicht 'Proteron hysteron' is ruimte voor een dialoog: 'waar je niet kruipen kon ben je gegaan' (6). Dichter

Herman Gorter wordt direct aangesproken met 'je', alsof hij een nabije nog levende vriend is die dit gedicht nog kan lezen. Dit zijn slechts enkele voorbeelden die aantonen dat ook de eigen gedichten rijk zijn aan citaten van andere dichters.

Het blijft niet bij opname van citaten van andere dichters. Toepassing van Riffaterres leesmethode wees ook uit dat er ook veel andere intertekstuele verwijzingen in Brassinga's eigen gedichten te zitten. De verwijzingen betreffen kinderliedjes, fragmenten uit de Bijbel, uit opera's, mythes en popliedjes. Hierdoor interteksten echoot de taal uit spreekwoorden, gezegden en andere literaire taal mee. De lezer wordt ondergedompeld in de taal. Neem bijvoorbeeld 'Signalement' uit *Verschiet*. Door de verwerking van talloze in de natuurlijke taal bestaande uitdrukkingen – hypogrammen – ontstaat een taalspel. De ik-figuur associeert zich volledig met de taal, omdat er meermaals 'ik ben' (1; 3; 7) [+nader in te vullen spreekwoord] staat. Er is sprake van een vereenzelviging met de taal: de ik is taal en bestaat uit taal. Daarnaast zijn veel semantisch contrasterende woorden te herkennen, waardoor beide kanten van de zaak worden belicht. Bijvoorbeeld contrasteert 'dichtbij-ver weg' in 'Orfeo' uit *Huisraad*. Vergelijk de tegengestelde woorden 'groeten' en 'afscheid nemen' uit 'Over en weer' in *Het Wederkerige*. Daarnaast wordt met de vele semantische contrasten, zoals in 'Aquila desiderii Erasmi' de vogels-mollen, de twee uitersten benadrukt. Alle mogelijkheden van de taal worden getoond aan de lezer.

Dichten over de eeuwigheid versus reflectie op de werking van taal

In de vertaalde gedichten worden grote levensthema's van sterfelijkheid en eeuwigheid tot thema gesteld. Specifiek komt dit onderwerp terug in de gedichten 'Alle dagen' uit 'Verschiet' en 'Trapeze', 'Hooien', 'Bezem' en 'Tijd brengt...' uit *Het Wederkerige*. In 'Trapeze' wordt bijvoorbeeld gespeeld met allerlei termen om tijdsduur aan te duiden: 'en wegdraagt wat wij gisteren toekomst noemden' (2). De acrobaten spelen zodanig, dat het heden in een mum van tijd verleden tijd wordt: 'Maar zij [acrobaten] zeilen als een slinger tussen eeuwigheid en avond, // duiken, herwinnen zich, balanceren in lucht' (6-7). Het spelen is een remedie tegen het verstrijken van de tijd. Het gedicht 'Hooien' uit *Het Wederkerige* reflecteert op de sterfelijkheid van mens en natuur. De ik-figuur kijkt terug: 'achterwaarts de tijd in gerold' (1). Door de aardse, fysieke beschrijving wordt het verlies en de sterfelijkheid heel voelbaar. Het is geen toeval meer dat deze thematiek terugkeert, want gedichten van maar liefst drie auteurs – te weten Deborah Digges, Ingeborg Bachmann en Edna St. Vincent Millay – bevatten dit thema. Wellicht heeft dichteres Brassinga een persoonlijke voorkeur dit onderwerp, waardoor gedichten met dit thema in Brassinga's

dichtbundels zijn beland. Nader onderzoek naar de auteursintentie van Anneke Brassinga zou moeten uitwijzen of dit het geval is. Het effect van deze thematiek in de vertaalde gedichten, is dat de lezer wordt aangemoedigd om bewust na te denken over deze thema's van eeuwigheid en sterfelijkheid.

In de eigen gedichten lijkt niet de referentie aan grootse levensthema's centraal te staan, maar wordt gereflecteerd op de werking van taal. Besproken wordt bijvoorbeeld waar een goede dichter over moet beschikken, wat taal is of wat een goede conversatie inhoudt. Zo wordt in het gedicht 'Over en weer' de conversatie tussen twee personen naar een metaniveau getild, van wat Jakobson de fatische taalfunctie noemt. Het gedicht gaat over welke functionele communicatiestappen er nodig zijn om een gesprek te voeren. In de eigen gedichten wordt dus veel ruimte besteed aan andermans gedachtegoed. Ook in 'Het ware leven' ontstaat een taalspel – gevoed door Novalis' gedachtegoed – over de vraag of woorden een originele waarheid bevatten of dat er maar wat gekletst wordt omwille van het kletsen. Het doel in 'Het ware leven' lijkt niet te zijn om uitsluitsel te geven over of het één nu beter is dan het ander, maar het aanjagen van een discussie. Als dit wordt doorgetrokken naar deze scriptie, is het discussieren – het tegen elkaar afzetten van meningen – ook een vorm van dialoog en wisselwerking.

Hoofdstuk 6

Besluit

Het doel van deze scriptie was, om te de onderlinge relatie tussen de zelfgeschreven gedichten van Brassinga en de toegevoegde vertaalde gedichten te duiden. Tevens is onderzocht wat voor effect de opname van vertaalde gedichten in Brassinga's poëzie heeft op de lezer. De hoofdvraag luidde: Wat is de wisselwerking tussen de vertaalde gedichten en de eigen gedichten in de drie dichtbundels *Huisraad* (1998), *Verschiet* (2002) en *Het wederkerige* (2014) van dichteres Anneke Brassinga (1948-)? Uit deze drie dichtbundels werden tweeëntwintig gedichten geanalyseerd, volgens een gelijke verdeling van elf vertaalde gedichten en elf eigen gedichten. Tijdens de gedichtanalyse werden drie fases doorlopen, te weten de beschrijvende, interpretatie- en resonantiefase.

De belangrijkste bevindingen uit de gedichtanalyses zijn als volgt. In zowel de eigen gedichten als de vertaalde gedichten werden veel voorzetsels die een locatie bepalen en werkwoorden van beweging of activiteit aangetroffen. Dit leidt ertoe dat de betekenis van de woorden een zintuiglijke ervaring teweegbrengen bij de lezer. Er is sprake van resonantie, zoals Korsten het omschreef. Het geschrevene wordt visueel voorstelbaar, omdat er een beweging en locatie wordt gegeven. Daarnaast bleek dat de grammaticale structuur van het tegenwoordig deelwoord veelvuldig werd gebruikt. Deze structuur zorgt ervoor dat alles wat de lezer leest, in het nu plaatsvindt. Dit heeft als effect, dat de lezer een vertrouweling wordt van de tekst. In combinatie met het feit dat de vertaalde gedichten juist gaan over de eeuwigheid en het verstrijken van de tijd, wordt dit effect van 'in het nu zijn' versterkt. Alles waarover de lezer leest, kan hij in het nu overzien. Tevens bleek dat de eigen gedichten en de vertaalde gedichten veel ontkenningen bevatten. Dit vat ik op als een soort ontwarringsmethode waarmee de taal wordt 'uitgekleed', totdat de brandende haard van de poëzie bereikt wordt. Riffaterres begrippenapparaat, met bijvoorbeeld de significantie, bleek een effectief instrument om dit soort poëtische procedés te analyseren.

Een ander opvallend resultaat is dat zowel in de vertaalde gedichten als de eigen gedichten morfologische, semantische, syntactische en fonologische equivalentie (overeenkomst) bevatten. Klankovereenkomst werd daarvan het meest aangetroffen. Van

Jakobsons equivalentieprincipe was dus veelvuldig sprake. Daarnaast bevatten alle gedichten een rijke, gedurfde woordenschat. Woorden en morfemen worden op ongebruikelijke manieren gecombineerd, waardoor ‘nieuwe’ betekeniscombinaties ontstaan. Dit inventieve taalgebruik gaat tegen de regels van de natuurlijke taal in, waardoor de lezer zich volledig moet richten op de bijzondere combinaties. Hetgeen de lezer leest valt zodanig op, dat hij allereerst bezig is met de vorm van de woorden, in plaats van met de betekenis. Er ontstaat een gerichtheid op de uitdrukking, wat door Jakobson omschreven is als de *Ausrichtung auf den Ausdruck*. Analyse met behulp van Jakobson theorie over de poëtische functie en equivalentie, bleek een doeltreffende manier om aan te tonen, dat de aandacht van de lezer eerst en vooral uitgaat naar de vorm van de woorden. In combinatie met Korsten als affectdenker werd het mogelijk om zowel de leeseraving als de tekstinterne kenmerken van Brassinga’s poëzie te beschrijven. Begrippen zoals de *Annäherung zweier Einheiten* van Jakobson, zitten namelijk op het niveau van de associatie door de lezer.

Wat betreft de wisselwerking tussen de vertaalde en de eigen gedichten, wil ik het volgende opmerken. Doordat gedichten van andere auteurs zijn toegevoegd, worden tijd (chronologie) en afstand (de afstand ten opzichte overleden auteurs) verkleind. Voor de lezer wordt het mogelijk om in één dichtbundel te lezen over een dialoog tussen het dichterlijk ‘ik’ en de ideeën van reeds overleden auteurs. Er ontstaat een veelstemmigheid en dialoog tussen het werk van meerdere dichters die in het heden, op het moment van lezen, plaatsvindt. Het gevolg daarvan is dat deze dialoog zich bundelt tot één moment. De lezer neemt alle interteksten op hetzelfde tijdstip waar. Hieruit blijkt sprake te zijn van wat Korsten de simultane werking van interteksten noemt.

Concluderend werd aangetoond dat de poëtische functie werkzaam is in Brassinga’s poëzie. Daarnaast werd duidelijk dat de opname van vertaalde gedichten leidt tot veelstemmigheid. Meerdere interteksten – waartoe de vertaalde gedichten behoren – klinken tegelijkertijd mee. Deze twee principes breng ik als volgt in verband. De vertaalde gedichten zijn als het ware het ‘noodzakelijke water’ om als lezer in de taal ‘te badderen’. De vertaalde gedichten fungeren als ‘vruchtbare landbouwgrond’ om te taalspel op te laten plaatsvinden in de gehele dichtbundel. Bijvoorbeeld wordt de semantiek of syntaxis in een gedicht veel rijker, als er woorden of constructies uit andere talen betrokken zijn. Onder andere is het vertaald werk het materiaal voor een goed geoliede talige machine. De lezer is de aanschouwer van de werking van dit zuiver talige mechaniek.

De wisselwerking tussen tekst en intertekst verloopt volgens duizenden ‘draden in het donker’, een metafoor om aan te geven dat intertekstuele relaties eindeloos zijn. De indeling

van deze scriptie vroeg om een stricte scheiding tussen vertaald en eigen werk, maar de werkelijkheid is natuurlijk veel diverser en meer dynamisch. De resultaten zijn gebaseerd op een model – een construct – van de situatie. Tegen de uitkomsten kunnen andere resultaten worden afgezet die misschien net zo ‘waar’ zijn. In deze scriptie is dan ook getracht om meer begrip te krijgen voor één van de vele mogelijke invalshoeken van poëzie en vertaling.

Getracht is om een zo nauwkeurig en gefundeerd mogelijk de tekstinterne kenmerken van poëzie en de effecten daarvan op de lezer te onderzoeken. Uiteraard zijn de analyses in dit onderzoek niet definitief of compleet. Vervolgonderzoek zou zich kunnen richten op de relatie tussen vertaalde en de originele Engelstalige en Duitstalige gedichten. Ook zouden nog meer, of andere dichtbundels dan *Huisraad*, *Verschiet* en *Het wederkerige* onderzocht kunnen worden. Tevens vragen de illustraties en uitgavehistorie van haar dichtbundels om nader onderzoek. Ook is het interessant om Brassinga’s auteursintentie nader te bestuderen, zoals die in haar essaybundels en het tijdschrift ‘De Gids’ geuit is. Duidelijk moge zijn, dat de poëzie en vertaling van Anneke Brassinga een vruchtbaar onderwerp is dat zich leent voor nader onderzoek. Nog lang niet alles is gezegd.

Bibliografie

Bakhtin, Michail. ((1981) 2008) *The dialogic imagination*, Michael Holquist (ed.). Translated by Carol Emerson and Michael Holquist. Austin and London: University of Texas Press.

Brassinga, Anneke. (2014) *Het Wederkerige. Gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Brassinga, Anneke. (2002) 'Vertalen en dichten' in *De Gids*, jaargang 165, p. 271-272.

Brassinga, Anneke. (2002) *Verschiët. Gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Brassinga, Anneke. (1998) *Huisraad. Gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Brillenburger Wurth, Kiene en Ann Rigney. (2006) 'De veelzijdigheid van literatuur', in: *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam: Amsterdam University Press: 48-52.

Dijk, Yra van & Maarten de Pourcq. 'Voorwoord', in: *Draden in het donker*, Yra van Dijk, Maarten de Pourcq & Carl de Strycker (red.). Nijmegen: Vantilt: 7-13.

Feijter, Anja de. (2009) 'Wat is poëzie? Over Roman Jakobson', in: *Spiegel der Letteren*, 51, nr. 2: 204-207.

Feijter, Anja de. (1991) 'Poëzie-analyse', in: *Literatuur en context. Een inleiding in de literatuurwetenschap*, Peter Zeeman (ed.). Nijmegen: SUN: 59- 96.

Feijter, Anja de. (1994) *Luceberts Apocrief/de analphabetische naam: het historisch debuut in het licht van de intertekst van Joodse mystiek en Hölderlin*. Proefschrift Vrije Universiteit. Amsterdam: De Bezige Bij.

Heynders, Odile. (2006) 'Tussen vier vrouwen: Emily Dickinson, Eva Gerlach, Sylvia Plath en Anneke Brassinga' in: Idem, *Correspondenties. Gedichten lezen met gedichten*. Amsterdam: Amsterdam University Press: 177-204.

Huizinga, Johan. (2001) *Erasmus*. Rotterdam: Donker B.V., uitgeversmaatschappij Ad.

Jakobson, Roman. (1960) 'Closing Statement: Linguistics and Poetics', in: *Style in Language*, Thomas Sebeok (ed.). New York: Wiley.

Jakobson, Roman. (1981 (1921)) *Selected Writings, III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, Stephen Rudy (ed.). Den Haag, Parijs, New York: Mouton Publishers.

Korsten, Frans-Willem. (2013) 'De ervaring van intertekstualiteit: de intensiteit van wat "raakt": de simultane werking van tekst en intertekst in Tonnus Oosterhoff', in: *Draden in het donker*, Yra van Dijk, Maarten de Pourcq & Carl de Strycker (red.). Nijmegen: Vantilt: 307-323.

Korsten, Frans-Willem. (2009) 'Romantiek – het sublieme', in: Idem, *Lessen in literatuur*. Nijmegen: Vantilt: 179-194.

Mähl, Hans-Joachim en Richard Samuel. (2002) 'Das philosophisch-theoretische Werk', in: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. München/Wien: Carl Hanser.

Meijer, Maaïke. (2013) 'Michael Riffaterre & Voor wie ik liefheb van Neeltje Maria Min', in: *Draden in het donker*, Yra van Dijk, Maarten de Pourcq & Carl de Strycker (red.). Nijmegen: Vantilt: 117-138.

Meijer, Maaïke. (2005) 'Anneke Brassinga', in: *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige literatuur*. Groningen: Bohn Stafleu van Loghum, Houten/Martinus Nijhoff : 97.

Pourcq, Maarten de & Carl de Strycker. (2013) 'Geschiedenis van de moderne intertekstualiteitstheorie: opvattingen, denkers en concepten', in: *Draden in het donker*, Yra van Dijk, Maarten de Pourcq & Carl de Strycker (red.). Nijmegen: Vantilt: 15-59.

Rabinowitz, Peter J. 'Audience', in: *Narrative theory*. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. London & New York: 29-34.

Riffaterre, Michael. (1979) *La production du texte*. Parijs: Seuil.

Digitale bronnen

Bork, G.J. van, D. Delabastita, H. van Gorp, P.J. Verkruijsse en G.J. Vis. *Algemeen letterkundig lexicon (2012-2016)*. DBNL, 2012.

http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_031111.php (01-07-2016).

Brems, Elke. (2009) 'Dichten onder invloed. Vertaalde gedichten in het oeuvre van Anneke Brassinga,' in: *Filter* jg. 16, nr. 1: 66-74. <http://www.tijdschrift-filter.nl/jaargangen/2009/161/dichten-onder-invloed-66-74.aspx> (11-01-2016).

Koninklijke bibliotheek. Afdeling: Anneke Brassinga: bibliografisch dossier. <https://www.kb.nl/themas/nederlandse-poezie/moderne-nederlandse-dichters/anneke-brassinga/anneke-brassinga-bibliografisch-dossier> (11-2-2016).