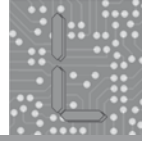


Van Paludes naar Moer



Nijhoff, Gide en de tekst als Europese ruimte

Mathijs Sanders

1. Inleiding

Geen oeuvre uit de moderne Nederlandse letterkunde is zo veelvuldig becommentarieerd als dat van Martinus Nijhoff. Zijn poëzie ligt stevig verankerd in de canon van de Nederlandse literatuur en blijkt nog telkens andere inzichten en nieuwe duidingen uit te lokken. Bij alle aandacht die Nijhoffs werk ten deel is gevallen, is de geringe belangstelling voor zijn vertalingen opmerkelijk. ‘Als iemand ooit pogen wil het wezen van Nijhoffs dichterschap te analyseren, zullen de vertalingen onmisbaar blijken,’ schreef Pierre H. Dubois in 1955.¹ Het verschijnen van het derde deel van zijn Verzameld werk in 1954 en 1982, noch een in 1994 uitgebrachte bloemlezing uit Nijhoffs proza met drie vertaalde libretti, hebben echter tot een opleving van de aandacht geleid.² De reputatie en kwaliteit van Nijhoffs vertalingen zijn evenwel onbetwist. Niet toevallig is de meest prestigieuze Nederlandse vertaalprijs, ingesteld in 1953, naar hem vernoemd.

Oorzaken van deze geringe aandacht zijn vermoedelijk de traditionele visie op vertalingen als ‘bijwerk’ naast het oorspronkelijke oeuvre en het al even traditionele denken over vertalen in termen van ‘verlies’, een visie die pas de laatste jaren verdrongen wordt door vertaalwetenschappers die een meer positieve kijk prefereren en een vertaling beschouwen als ‘een document van een creatieve ontmoeting met het origineel, dat daardoor verandert.’³ Dat een vertaling doorgaans niet werd beschouwd als een autonome literaire tekst, verklaart mogelijk de bescheiden belangstelling voor vertalingen in de hoogtijdagen van de ergocentrische literatuurbenaderingen. Maar de veronachtzaming van Nijhoffs vertalingen moet mijns inziens vooral worden toegeschreven aan de sterk nationale oriëntatie van de Nederlandse literaire historiografie. Het is een eenvoudige observatie dat twintigste-eeuwse Nederlandse literaire tijdschriften, critici, uitgevers, vertalers en bemiddelaars – om maar enkele spelers in het literaire veld te noemen – vaak grote belangstelling hadden voor literatuur uit de omringende landen. Ook in het Inter-

bellum bestond de Nederlandse literaire markt voor een zeer groot deel uit vertaalde en onvertaalde buitenlandse teksten, besteedden literaire tijdschriften aandacht aan buitenlandse literatuur en bewogen auteurs, uitgevers, critici en vertalers zich in Europese literaire en culturele netwerken. In de vele programmatische teksten die in de jaren twintig en dertig verschenen, werd de noodzaak benadrukt om de Nederlandse literatuur op een Europees plan te brengen door haar te ijken naar de beste buitenlandse literatuur. 'De vrees dat een literatuur haar eigen karakter zou kunnen verliezen naarmate zij europeescher van visie wordt, van cultuur en niveau, is een kinderachtige vrees, en nogmaals een provinciale,' schreven Marsman en Du Perron in 1935. Wilde de Nederlandse literatuur tussen de klippen van het provincialisme doorschieten, dan was aandacht voor het buitenland geboden.⁴

De internationale dynamiek van de Nederlandse literaire werkelijkheid is in de literair-historiografische praktijk nauwelijks zichtbaar. Afzonderlijke deelstudies over de ontvangst van individuele buitenlandse schrijvers hebben vooralsnog niet geresulteerd in systematische aandacht voor de presentie van buitenlandse opvattingen en teksten in het Nederlandse literaire systeem en voor de wijze waarop die literatuur in Nederland functioneerde. Ook recente handboeken en overzichtswerken perken de Nederlandse literatuur met grote vanzelfsprekendheid in tot de literatuur die binnen de landgrenzen is geproduceerd door Nederlandse auteurs, waarbij veelal terloops aan mogelijke buitenlandse invloeden wordt gerefereerd. De beschrijving van het literaire verleden langs louter autochtone lijnen staat echter op gespannen voet met de internationale kleuring van de Nederlandse literaire repertoires en van de Nederlandse literaire dynamiek. Wanneer de grenzen van het nationale onderzoekskader worden overschreden, openen zich nieuwe perspectieven. Onderzoek naar de presentie en receptie van buitenlandse literatuur in het Nederlandse literaire systeem in de vorm van signalementen, recensies, vertalingen, poëtische verbindingen en intertekstuele verwerkingen is dan geboden.⁵

Door Nijhoff te plaatsen in de context van het literaire Modernisme hebben Sötemann, Fokkema, Bronzwaer, Van Halsema, Dorleijn, Van den Akker en Vaesens een opening gemaakt naar bestudering van Nijhoffs oeuvre in een internationaal perspectief.⁶ Een benadering waarbij analyse van teksten wordt gecombineerd met onderzoek naar de infrastructuur van het literaire leven en naar het 'literair-sociaal gedrag' van de auteur lijkt de aangewezen weg om Nijhoff in de Europese ruimte te situeren. Langs die twee lijnen ontstond in de jaren negentig het beeld van Nijhoff als een traditiebewuste Modernist met een uitgesproken ambachtelijke visie op het dichterschap.⁷

Een overzicht van Nijhoffs verzamelde vertalingen versterkt het beeld van de auteur als een 'klassicist-modernist'.⁸ De traditie bleek voor Nijhoff een onuitputtelijk reser voir van vormen en motieven. Niet toevallig putte de vertaler Nijhoff bij voorkeur uit de antieke en canonieke Europese traditie: Euripides' *Ifigenia in Taurië*, Menanders *Het scheidsgerecht*, Shakespeares *De storm* en het in 'Awater' opgenomen sonnet van Petrarca. Een tweede groep vertalingen bestaat uit teksten van

tijdgenoten die zich als vernieuwers nadrukkelijk schatplichtig verklaarden aan die Europese traditie: Ramuz' De geschiedenis van den soldaat, Stravinsky's Het verhaal van den vos, De cocktailparty en enkele gedichten van T.S. Eliot en André Gide Paludes, dat onder de titel Moer in 1929 voor het eerst verscheen.⁹ In het navolgende zal deze laatste vertaling worden belicht. Welke perspectieven opent onderzoek naar deze vertaling op Nijhoffs werk en op de verbanden tussen de Nederlandse en buitenlandse literatuur? Achtereenvolgens zal aandacht worden besteed aan Nijhoffs ontmoeting met het werk van Gide, zijn vertaling van Paludes en aan de creatieve impuls die Nijhoff van Gide heeft ondergaan. Bestudering van de gedeelde infrastructurele en intertekstuele ruimte van deze twee schrijvers maakt het mogelijk iets zichtbaar te maken van de internationalisering van de Nederlandse literaire cultuur in het Interbellum.

2. Nijhoff over Gide

In het najaar van 1922 verbleef de achtentwintigjarige Nijhoff voor de tweede maal in zijn leven een aantal weken in Parijs.¹⁰ Op 10 oktober had hij zijn intrek genomen in het Hotel Des Grands Hommes aan het Place du Panthéon. In de Franse hoofdstad ontplooidde de jonge dichter-criticus zich als literair bemiddelaar. Hij ondernam pogingen om werk van Nederlandse schrijvers in het Frans vertaald te krijgen en legde als een volleerd netwerker contacten met Parijse uitgevers, vertalers en tijdschriftredacties. Met klaarblijkelijk gemak bewoog hij zich in de kringen van de hoofdstedelijke avant-garde. Met zijn al even kosmopolitische echtgenote op afstand, Netty Nijhoff-Wind, onderhield hij een levendige correspondentie. De kennismaking met André Gide speelt in deze Parijse brieven een prominente rol. Nijhoff volgde het werk van Gide al jaren op de voet. Op 11 oktober 1922 vroeg hij bij het bureau van de Nouvelle Revue Française naar het adres van Gide. Daar werd hem te verstaan gegeven dat hij zich schriftelijk tot de NRF moest richten, die de brief vervolgens naar de auteur zou doorsturen.¹¹ Een week later schreef de dichter heet van de naald aan zijn vrouw:

Amice,

Je kunt je mijn schrik niet voldoende indenken! Ik stond half-zes in mijn overhemd me te waschen, om te gaan eten. Ik was net een schoone boord uit de kast halen. Alles lag overhoop in mijn wanordelijke kamertje: vest en jas op het bed, open boeken kris-kras op de tafel, overal rommel, en een rook om te snijden, want ik had den heelen middag zitten lezen op mijn kamer. – Enfin, er wordt geklopt. Ik roep: Entrez. – En de deur gaat open en op den drempel staat een stevig heer van middelbare lengte, met een glimlachend lang-ovaal gezicht, in een lange grijs-groene pellerien. Hij zegt: 'Vous êtes M. Nijhoff.' Ja, zeg ik, komt u binnen. 'Mijn naam is André Gide, u heeft me geschreven en hier ben ik.' Ik viel letterlijk achterover tegen het bed.

Denk eens aan: Gide in de Gr. Hommes op mijn kamer! Ik liet hem zitten op mijn eenige stoel en ging als een haas mijn boord aandoen. Hij zat te lachen om mijn verlegenheid, en verontschuldigde zich. Hij is een alleraardigste man. Hij had niet veel tijd, kwam alleen maar om een brief af te geven (waarin een rendez-vous stond) en was, hoorende dat ik thuis was, even naar boven geklommen. Wij hebben toen samen gewandeld tot St. Sulpice, waar hij afscheid nam en in een tram naar St. Cloud stapte. Vrijdagmorgen zal ik hem weer zien, op de Place de l'Odeon. Dan gaan we samen naar zijn uitgever, om de voorwaarden van de Hollandsche vertaling te bespreken.¹²

In de dagen die volgden sprak Nijhoff met Gide over de mogelijkheid een deel van diens oeuvre in Nederlandse vertalingen te laten verschijnen bij Elsevier, Meulenhoff, Querido of de Wereldbibliotheek. Gide toonde zich op zijn beurt behulpzaam en zegde toe zich sterk te zullen maken om werk van Van Genderen Stort in de NRF geplaatst te krijgen. Ook bracht hij Nijhoff in contact met Charles du Bos van uitgeverij Plon-Nourrit, met wie Nijhoff een overeenkomst sloot: ieder jaar zou één Nederlands boek bij deze uitgeverij verschijnen, waarbij Nijhoff werk aanbeval van Van Genderen Stort (Kleine Inez), Couperus (De komedianten), Coster (Marginalia) en zijn eigen echtgenote (Afstand).¹³ 'De naam van Gide is hier goud waard,' schreef Nijhoff op 26 oktober.¹⁴

Uit de aangehaalde brief blijkt dat Gide bij Nijhoff een mentale en zelfs fysieke schok veroorzaakte die wellicht een tweede 'schok der herkenning' was, na de eerste kennismaking met Gides teksten. Wie op zoek gaat naar een pakkende visie op Gide in Nijhoffs essays en kritieken komt evenwel bedrogen uit. In enkele recensies uit de jaren 1920-1922 van zijns inziens minder geslaagde psychologische romans van Karel Wasch, Emmy van Lokhorst en Jo van Ammers-Küller, attendeerde hij de lezers van Het nieuws van den dag op 'het kleine maar volmaakte werkje' *La porte étroite* en op *Isabella* als geslaagde specimina in dit genre.¹⁵ Al even terloops was vijftien jaar later de allusie op *Paludes* in de lezing 'Over eigen werk' uit 1935, waarin Nijhoff ook in waarderende zin en al even terloops refereerde aan Cocteau, Eliot, Proust, Lawrence, Joyce en Woolf.¹⁶ Wat eerder is opgemerkt met betrekking tot Nijhoffs schaarse uitspraken over Eliot lijkt ook hier geldig: juist wat verzwegen wordt is van belang.¹⁷ De ontmoeting met Gide was natuurlijk ook en vooral een ontmoeting op papier en deze ontmoeting heeft diepe sporen getrokken in het werk van Nijhoff, dieper dan de terloopse referenties aan Gide in de kritieken doen vermoeden.

In de jaren twintig en dertig werkte Gide als een katalysator in het Nederlandse literaire debat. In hun visie op Gide stonden Greshoff en Du Perron, die de Franse auteur tot ijkpunt maakten van hun uitgesproken elitaire en individualistische opvattingen, lijnrecht tegenover de levensbeschouwelijke idealisten van katholieke en ethisch-humanitaire signatuur als Gerard Bruning en Dirk Coster, die Gide schuldig verklaarden aan de morele ontworteling van de Westerse cultuur en maatschappij.¹⁸ In het strijdgewoel over Gide in het Nederlandse literaire veld heeft

Nijhoff, afkerig van literaire polemiek, zich niet gemengd. Voor hem was Gide in de eerste plaats een creatieve factor.

3. Gide over Nijhoff. Van Paludes naar Moer

Nijhoff moet de behoefte gevoeld hebben zich Gides werk creatief eigen te maken en besloot een van diens vroege werken, *Paludes* (1895), te vertalen. Anders dan in het geval van *De geschiedenis van den soldaat* was er geen sprake van een opdracht. Nijhoffs vertaling van *Paludes* was de tweede Nederlandse Gidevertaling die het licht zag (de eerste verscheen in 1928 bij Van Gorcum in Assen: F.J. de Jongs vertaling van *Le retour de l'enfant prodigue* onder de titel *De terugkeer van den verloren zoon*). Dat de eerste vertaling pas 37 jaar na Gides debuut en entree in de Nederlandse literatuurkritiek verscheen, zal verschillende oorzaken hebben. De veronderstelling ligt voor de hand dat wie Gide las, het Frans voldoende machtig was om zijn teksten in de oorspronkelijke taal te lezen en aan een vertaling geen behoefte had.¹⁹ Onder literatoren die Gide vroeg lazen, zoals Van Deyssel in de late jaren negentig, bestond aanvankelijk nog geen behoefte om zich de auteur eigen te maken door zijn werk te vertalen: die creatieve krachtmeting zouden Martinus en Netty Nijhoff, Marsman en Last in de jaren twintig en dertig aangaan. Bovendien zagen uitgevers ongetwijfeld meer brood in vertalingen van werk van canonieke oudere auteurs als Balzac, Dumas père en Zola en van populaire schrijvers dan in dat van de niet voor een groot publiek toegankelijke Gide.

De tekst- en publicatiegeschiedenis van Nijhoffs *Moer* kende een grillig verloop. Naar eigen zeggen schreef Nijhoff zijn vertaling in september 1928, na jarenlang met het plan te hebben rondgelopen.²⁰ In 1929 verscheen de vertaling in drie afleveringen van het maandblad *De stem*.²¹ Die publicatie was opmerkelijk. Aanvankelijk koesterde Nijhoff sympathie voor redacteur Dirk Coster en werkte hij met een zeker enthousiasme mee aan het in 1920 opgerichte tijdschrift dat een alternatief zocht voor het door velen als steriel er varen estheticisme. Maar al na twee jaar was Nijhoffs waardering voor Costers ethisch-humanisme danig bekoeld en in 1924 had hij zich met zijn dubbelrecensie van *Nieuwe geluiden* expliciet tegen Costers poëtica verzet.²² Opmerkelijk was de publicatie in *De stem* ook gezien de afwijzing van Gide door Coster en de zijnen. Gides werk en opvattingen beantwoordden niet aan de eis van 'bewogen menselijkheid' die Coster aan de schrijver en diens werk stelde.²³ Eén van de vaste medewerkers van *De stem*, de romanist Johannes Tielrooy, had al in de eerste jaargang fundamentele kritiek geuit op de elitaire mentaliteit van 'den Parijschen lettré' en op het gebrek aan 'vastheid' in Gides levensvisie:

Niet steeds kan men blijven roepen dat men toch zoo vol van 'ferveur' is; de banden die men wil 'verbreken'... breken werkelijk ten slotte, en wie steeds weer 'vertrekt', moet eindelijk toch ergens aankomen en blijven. Ergens toch moet voor ieder een vastheid zijn. Ergens moet een

plek zijn, van waar uit men iets anders ziet dan zichzelf alleen, de plek waarop men slechts heeft te verwijlen, om doorstroomd te worden van het verrukkende besef eener gemeenschap en maatschap.²⁴

Dat Moer desondanks in *De stem* verscheen, en niet in *De gids* (waar in 1926 Nijhoffs vertaling van *L'histoire du soldat* en in 1928 van *The Tempest* waren verschenen) heeft mogelijk te maken met een oude toezegging aan Coster uit de beginjaren van diens tijdschrift.

Vermoedelijk over woog A.A.M. Stols al in 1929 om Moer op de markt te brengen, maar tot een uitgave kwam het niet.²⁵ Dat juist Stols belangstelling koesterde voor Nijhoffs vertaling is niet verwonderlijk. Aan het firmament van deze éditeur-lettré, die medio jaren twintig een positie wilde veroveren op de Franse bibliofiele markt met uitgaven van werk van onder anderen Larbaud en Valéry, was Gide een grote ster.²⁶ Nadat hij in 1926 toegang had gekregen tot Gide, onder patronaat van Valery Larbaud, kreeg Stols in 1928 toestemming een herdruk uit te geven van *Le voyage d'Urien*, versierd met vignetten van Alfred Latour. Twee jaar later maakte hij voor de Éditions de la Nouvelle Revue Française van Librairie Gallimard in opdracht van André Malraux een luxe editie van *Paludes* met etsen van Alexandra Grinevsky.²⁷ In 1935 stelde Du Perron aan Stols voor om Moer op te nemen in de serie *Kaleidoscoop*, 'gegeven de tegenwoordige beroemdheid (ook in Holland) van Gide', waarbij Du Perron refereerde aan Marsmans vertaling van *L'immoraliste* die kort daarvoor bij Querido was verschenen.²⁸ Het zou echter tot 1944 duren voordat Moer in boekvorm verscheen bij Stols, als clandestiene uitgave in een oplage van 125 exemplaren en geantedateerd 'Brussel 1929'. Vanzelfsprekend circuleerde deze uitgave uitluitend in kleine kring, volgens het colofon die van 'den vertaler, den drukker en hunne vrienden'.²⁹ In 1947 kondigde uitgeverij De Driehoek een herdruk van Moer aan, maar deze uitgave vond geen doorgang.³⁰ Voor het grotere publiek kwam de tekst pas in 1954 beschikbaar in het derde deel van Nijhoffs *Verzameld werk*, waarvan vooral de eerste twee delen de aandacht zouden trekken.³¹

3.1 Een spel met teksten

Toen Moer in 1929 verscheen was *Paludes* vierentwintig jaar oud. André Gides *Paludes* verscheen in mei 1895 bij de Librairie de l'Art indépendant, nadat delen van de tekst waren voorgepubliceerd in *Le Réveil*, *La Revue Blanche* en *L'Oeuvre sociale*.³² *Paludes* is het verhaal van een naamloze ik-verteller die zich beweegt in de literaire kringen rond zijn vriendin Angèle en werkt aan een verhaal, getiteld 'Paludes', over het personage Tityrus uit de Bucolische gedichten van Vergilius. Het verhaal-in-wording wordt door de gasten die de salon van Angèle frequenteren doorlopend van commentaar voorzien.³³ De uitkomst van het avontuur dat het schrijven voor deze verteller is, ligt alles behalve vast; het gevaar van een creatieve impasse ligt om iedere hoek.

Paludes wordt veelal gelezen als een amusante satire op de literaire saloncultuur in Parijs ten tijden van het Symbolisme en derhalve als een satire op een deel van Gides eigen literaire verleden in de kringen rond Mallarmé.³⁴ Een tweede constante in de beschouwingen over Paludes betreft de moderniteit van de tekst. Gide brak met de naturalistische romanconventies door contingentie in het handlingsverloop te laten prevaleren boven causaliteit en lineairiteit en door de auctoriale verteller of vertelinstantie te vervangen door observerende subjecten in de vertelde wereld. De personages zijn in de eerste plaats bewustzijnsformaties: personae die gemakkelijk van rol en identiteit wisselen en door wie de tekst een polyfoon geheel van stemmen wordt. Identificatie van de lezer met de vertelde wereld wordt daarvoor systematisch geblokkeerd. Gide experimenteerde in Paludes met de stream of consciousness-techniek³⁵ en met metafictionaliteit: de lezer leest het verhaal over een verhaal dat een schrijver schrijft (een techniek die Gide typeerde met de aan de heraldiek ontleende term *mise en abyme*). Door de afwisseling van genres en vormen - journal intime, dramatische dialogen, essayistische en aforistische notities en fragmenten poëzie - maakt de tekst een hybride indruk. Paludes heeft een minimaal handlingsverloop: de vertellende schrijver en zijn eveneens dagboekschrijvende personage Tityre zijn observerende en contemplatieve naturen die het isolement verkiezen boven de gemeenzaamheid, waar zij overigens wel bij vlagen naar lijken te verlangen. Het handelen van de verteller(s) is het schrijven. De centrale tekst eindigt met een variant op het begin:

A six heures entra mon grand ami Hubert; il revenait du manège.

Il dit: "Tiens! Tu travailles?"

Je répondis : "J'écris Paludes."³⁶

A six heures, entra mon grand ami Gaspard.

Il revenait de l'escrime. Il dit :

"Tiens ! Tu travailles?"

Je répondis : "J'écris Polders..."³⁷

In de tussenliggende hoofdstukken, die telkens één dag beslaan (van dinsdag tot en met zondag), is de lezer getuige van de creatieve ups en downs van de schrijver, die vaardiger blijkt op papier dan in het leven: de reis die hij met Angèle onderneemt om aan de verstikkende salon te ontkomen, loopt uit op een reisje van niets ('le petit voyage').

Paludes is een spel met teksten, een spel voor spelende lezers die over een niet geringe intertekstuele competentie beschikken. De krachtigste intertekst is die van Vergilius' *Bucolica*, waarmee Gide zijn werk verankert in de klassieke literaire traditie en waarmee de thematische opposities in het verhaal worden versterkt: de sedentair versus de nomade, observeren versus handelen, stad versus land.³⁸ Gide transformeerde de *locus amoenus* van Vergilius' eerste ecloge in het moeras waar

zijn Tityre uit het ingebedde verhaal een toren bewoont die hem van de bewoonde wereld scheidt en van waaruit hij zijn omgeving observeert.

Gides tekst stuurt aan op ontregeling van de lezer en in deze ontregeling spelen de periteksten een dirigerende rol.³⁹ De titel *Paludes* opent reeds diverse betekenismogelijkheden. De titel kan via het Latijnse ‘palus/paludis’ betrokken worden op het moeras waar Gides Tityre zich bevindt. Maar uit de titel kan ook het Latijnse ‘ludus’ (spel, spot, scherts) worden afgeleid, waarmee op het ludieke karakter van de tekst wordt geattendeerd maar meteen ook op het tegendeel: pas-ludes. Onmiskenbaar spelen ook het Italiaanse ‘paludamento’ en ‘paludare’ mee, dat onder meer respectievelijk ‘apenpak’, of ‘omhaal (van woorden)’ en ‘opsieren’ betekent. Dan volgt de opdracht: ‘A mon ami Eugène Rouart j’écrivis cette satire de quoi’. De bevriende auteur en landbouwkundige (!) krijgt een ‘satire’ voorgelegd over ‘iets’ (‘de quoi’). Het is aan de lezer om het object van de satire te bepalen: de literatuur, de saloncultuur, de soms door pseudoniemen versleutelde auteurs die in de tekst figureren? Al even raadselachtig is het motto ‘Dic cur hic (L’autre école.)’, dat kan worden vertaald als ‘zeg mij [Dic] waarom [cur] hier [hic]’. ‘L’autre école’ zou een verwijzing kunnen zijn naar de symbolistische kringen van rond de eeuwwende 1900. Op het motto volgt een kort opschriftloos voorwoord (door Bertrand het ‘Avertissement’ genoemd):

Avant d’expliquer aux autres mon livre, j’attends que d’autres me l’expliquent. Vouloir l’expliquer d’abord c’est en restreindre aussitôt le sens ; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. – On dit toujours plus que CELA. – Et ce qui surtout m’y intéresse, c’est ce que j’y ai mis sans le savoir, - cette part d’inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu. – Un livre est toujours une collaboration, et tant plus le livre vaut-il, que plus la part du scribe y est petite, que plus l’accueil de Dieu sera grand. – Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres.⁴⁰

Het voorwoord keert het traditionele pact tussen auteur en lezer om, door de lezer tot betekenisgever te promoveren en daaraan een principieel pleidooi te verbinden voor poly-interpretabiliteit. Met deze opvatting stond Gide bepaald niet alleen. In zijn ‘Commentaires de Charmes’ (1928) noteerde Paul Valéry, die zich evenals Gide verzette tegen de fixatie van het voltooid kunstwerk: ‘Mes vers ont le sens qu’ on leur prête. Celui que je leur donne ne s’ajuste qu’à moi, et n’est opposable à personne.’⁴¹ Ook Nijhoff meende dat het ogenschijnlijk voltooid gedicht ‘slechts’ een hypothese was. Na publicatie was de lezer aan zet. De tekst, die geen zekerheden maar mogelijkheden biedt, was een partituur die door iedere individuele lezer telkens opnieuw tot klinken kon worden gebracht. Het is niet toevallig dat Roland Barthes, die zeventig jaar na *Paludes* in zijn beroemde essay ‘De dood van de auteur’ proclameerde, een groot bewonderaar was van Gides tekst.⁴²

De periteksten die volgen op de hoofdtekst nemen de draad van het ‘Avertissement’ op. Het ‘Envoi’, een gedicht in elf disticha, is een parodie op enkele topoi

van de symbolistische lyriek (de muziek als ideaal, de maan als buitenwereldlijk toevluchtsoord, de dichter als profeet) en benadrukt het échec van het schrijven in het laatste distichon:

Nous avons bâti sur le sable
Des cathédrales périssables.⁴³

Ook het daaropvolgende ‘Alternative’ staat in het teken van de onvoltooidheid: de anonieme verteller benadrukt de nutteloosheid van zijn onderneming en het vervliegen van zijn gedachten. De laatste peritext is een ‘Table des phrases les plus remarquables de Paludes’, waarin twee tekstplaatsen uit het verhaal met paginaverwijzingen worden geciteerd en die eindigt met een reeks puntjes, gevolgd door de voetnoottekst met een Sterneaanse wending:

Pour respecter l’idiosyncrasie de chacun, nous laissons à chaque lecteur le soin de remplir cette feuille.⁴⁴

Waarna auteur, vertellers en personages door de achterdeur ontsnappen. De tekst is ontgrendeld en het is aan de lezer om het veld van betekenis mogelijkheden te exploreren.

De eersterangs schrijver verdwijnt in zijn werk, hij laat de kunstenaar ster ven, opdat het kunstwerk leeft. Dat was Nijhoffs reactie op de enquête onder Nederlandse schrijvers over onderschatting en overschatting die in november 1934 op initiatief van Menno ter Braak door Het vaderland werd georganiseerd.⁴⁵ Nijhoffs verklaring consoneerde met de opvattingen over vorm en inhoud die eerder door T.S. Eliot waren verwoord in zijn essay ‘Tradition and the Individual Talent’ uit 1919, waarin Eliot het belang van ‘depersonalization’ benadrukte: ‘The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.’⁴⁶ Deze opvatting moet Nijhoff ook in Gides Paludes herkend hebben.

3.2 Nijhoffs vertaling

Naar de typologie van Paul Rodenko kan Nijhoff een ‘agonistische vertaler’ worden genoemd. ‘De agonistische vertaling – van agoon, wedstrijd – is die waarin de vertaler zich als het ware met de schepper van het te vertalen gedicht meet, het is een krachtproef in de vorm van een dichterlijk spel, een poëtisch, “scheppend” dispuut.’⁴⁷ Nijhoffs vertaalopvattingen (door Ton Naaijens geditteerd uit de verzamelde vertaalkritieken) is direct te verbinden met diens poëtica waarin vormbewustzijn, ambachtelijkheid en transformatie kernbegrippen zijn. Een goede vertaling was in Nijhoffs optiek een creatieve krachtmeting met een anderstalige tekst, waardoor nieuwe betekenis mogelijkheden van die tekst konden worden

geopend. Nijhoff beschouwde (zijn) vertalingen dan ook niet als ‘bijwerk’, maar als een volwaardig deel van het creatieve oeuvre. Bovendien moest een vertaling bijdragen aan de ontwikkeling van de Nederlandse taal en literatuur. Terwijl hij met groot technisch vernuft stijl, syntaxis en versificatie van de bronteksten intact liet, schuwde Nijhoff de naturalisering niet waar het de transpositie van personages en verhaallocaties betrof, zoals nog zal blijken. Met Moer boog Nijhoff Gides Paludes zo ver om naar de Nederlandse literaire traditie en actualiteit, dat de vertaling grensde aan een herschrijving. Niet iedereen toonde zich enthousiast over Nijhoffs eigenzinnige bewerking. In een van de schaarse recensies van Nijhoffs vertalingen merkte H.A. Gomperts bij alle waardering voor Nijhoffs vertaalwerk op dat Moer als ‘een weergave’ van Paludes, een ‘al te grote zelfstandigheid’ had.⁴⁸

Het voert te ver om hier een gedetailleerde vergelijkende structuuranalyse van Paludes en Moer uit te voeren. In het navolgende zullen enkele bewerkingsmomenten worden belicht met bijzondere aandacht voor de in de vorige paragraaf genoemde periteksten.⁴⁹

Een in het oog springende transpositie betreft de speelruimte van het verhaal. Nijhoff verplaatst de handeling van Parijs naar Amsterdam. Het Luxembourg, de Pont Solférino en Montmorency worden het Vondelpark, de Sarphatibrug en Aalsmeer. Een vergelijkbare omzetting maakte Nijhoff in zijn expliciet als ‘Nederlandse bewerking’ gepresenteerde vertaling van L’histoire du soldat, waarvan de handeling in Zeeland wordt gesitueerd.⁵⁰ Opmerkelijker nog is de transpositie van persoonsnamen. De personages in Paludes worden herdoopt. Vaak zocht Nijhoff naar een direct Nederlands equivalent (Angèle wordt Engeltje), maar enkele personages kregen een biografische referent. Zo wordt Ildevert in Moer Groenhoff genoemd, waardoor een verbinding met Greshoff voor de hand ligt. Barnabé le moraliste wordt Heuvelaar, de moralist, waarmee Nijhoff uiteraard doelde op Just Havelaar, mede-oprichter en redacteur van De stem, van wie Nijhoff een onverholen afkeer had. Tancrède wordt Ravenbosch, een naam die via het pseudoniem John Ravenswood te herleiden is tot Slauerhoff. Vermakelijk en typisch Nijhoviaans is het optreden van de auteur als personage in zijn eigen fictie. Gides Martin uit Paludes wordt herdoopt in Martinus, die zich in de entourage van de salon van Engeltje ontpopt tot een literaire tegenspeler van de verteller: tegenover Martinus verdedigt de verteller de noodzaak van het vertrekken uit dat wat vertrouwd en benauwend is. Nadat Martin/Martinus zich heeft aangediend – met het leitmotiv ‘Tiens! Tu travailles!’ - tracht de verteller al schrijvend en schrappend zijn gedachten te ordenen, tot een andere salonbezoeker komt opdagen: de filosoof Alexandre/Sander (‘Tiens! Vous travaillez?’), waarna de verteller en Martin/Martinus hun beschreven velletjes uitwisselen en blijkt dat zij in vrijwel identieke formuleringen tegengestelde (en nogal diffuse) sofismen noteerden over blindheid en (on)geluk.

Behalve de namen van de personages worden ook die van enkele schrijvers aan wie in Paludes wordt gerefereerd naar de Nederlandse literatuur(geschiedenis) omgebogen. Pailleron wordt Emants, Huysmans wordt Boutens, Trarieux wordt [Van de]

Woestijne, Mallarmé wordt eerst Gorter en vervolgens ‘Mijnheer Roland Holst’ en ‘Monsieur Barrès, “le disputé”’ wordt ‘Van Looy, [...] een der Tachtigers’.

Gides uitnodiging aan de lezer om het spel van betekenisgeving te spelen heeft Nijhoff van harte aangenomen. Uit een vergelijking van de periteksten in Paludes en Moer blijkt hoezeer Nijhoff zijn tekst omhoog naar de Nederlandse taal en cultuur. De titel Moer genereert – net als Paludes – een reeks betekenis mogelijkheden. Het woord betekent veenturf, maar leidt fonetisch ook naar ‘moeras’ en morfologisch naar het Franse ‘moeurs’ (zedes), waardoor de tekst als een moderne zedenschets kan worden gelezen. Zinvol is ook een verbinding met het Zuid-Nederlandse ‘meuren’: stinken, gezien de drassige omgeving van Tityrus en de bedompte sfeer in de salon van Angèle (waartegen de kleine ventilator ‘voor letterkundigen’ niet opgewassen is). Maar ‘moer’ leidt ook naar ‘moeder’, en wel via het door Nijhoff toegevoegde ‘Motto der vertaling’: ‘Gezegent is dat lant / Daar ’t kint zijn moer verbrant.’ Het motto, dat het Latijnse motto vervangt, is afkomstig van de door Nijhoff bewonderde Vondel, die speelt met de dubbele betekenis van moer als ‘turf’ en, via ‘kint’, met ‘moeder’.⁵¹ Met het Vondelcitaat ent Nijhoff zijn vertaling in de Nederlandse literaire traditie.

Een toevoeging is eveneens de ondertitel ‘Narrenspel’, waarmee het spelelement van de tekst wordt benadrukt en dat tevens fungeert als genre-aanduiding. Paludes moest het in 1895 stellen zonder subtitel (in manuscript luidde de ondertitel *Traité de la contingence* – opnieuw een ontregeling van lezersverwachtingen, want een ‘verhandeling’ was Paludes niet). Vanaf 1914 duidde Gide zijn ‘satire de quoi’ samen met een groep andere teksten (waaronder *Les caves du Vatican*) aan als een sotie, een middeleeuws profaan zottenspel, een mengvorm van klucht en moraliteit, waarin hoofdrollen zijn weggelegd voor de ‘zotten’ en andere stereotype figuren die veelal suggestieve namen hebben en soms indirect verwijzen naar bestaande personen.⁵²

Met Moer trad Nijhoff in het voetspoor van de bewonderde Gide. In en met Paludes reflecteerde Gide op enkele thema’s die ook Nijhoff in de jaren twintig niet onberoerd lieten. De Gide van Paludes speelt een spel met perspectieven, legt een mozaïek van teksten, voert een maskerade op en situeert zijn verhaal in een tijd-ruimtelijke setting vol drempels en overgangsmomenten.⁵³ De poëzie in Moer had in Nijhoffs dichtbundels *De wandelaar* (1916) en *Vormen* (1924) niet misstaan. Wanneer de verteller aan het einde van de eerste dag, thuisgekomen na een bezoek aan Angèle, de aanhef van zijn verhaal over Tityre in versvorm pooft te gieten, levert dat het volgende, naar de vorm traditionele kwatrijn op:

De ma fenêtre j’aperçois
 Quand je relève un peu la tête
 La lisière d’un petit bois
 Qui ne s’est jamais mis en fête.⁵⁴

In Moer :

Vanuit mijn venster neem ik waar
En hoof daartoe slechts op te kijken
Een groepje boomen bij elkaar
Dat ik nog nooit in bloei zag prijken.⁵⁵

De contemplatieve kunstenaar, die door een venster de buitenwereld (die niet beweegt, niet 'bloeit') observeert zonder aan die wereld deel te nemen: het is een kleine stap van Paludes/Moer naar gedichten als 'De wandelaar', waarvan de vijfde strofe luidt:

Toeschouwer ben ik uit een hoogen toren,
Een ruimte scheidt mij van de wereld af,
Die 'k kleiner zie en als van heel ver-af,
En die ik niet aanraken kan en hooren.⁵⁶

Gide en Nijhoff presenteren lege subjecten; hun verteller is een man zonder eigenschappen wiens identiteit bestaat uit de rollen die hij speelt in het 'narrenspel' van de tekst en die leeft in zijn gedachtenexperimenten, met de pen op papier, waar het leven getransformeerd wordt tot een autonome vorm. Van scherp omlijnde, coherente en eenduidig identificeerbare subjecten is geen sprake. Wat Bronzwaer aantoonde in het gedicht 'De wandelaar' geldt onverkort voor Moer: de dwangmatige fixatie van het overbewuste subject op het gedistantieerd observeren van de werkelijkheid maakt ieder handelen in die werkelijkheid onmogelijk.⁵⁷ Zoals Tityrus zich bij Vergilius heeft afgewend van het actieve bestaan, zo hebben de personae van Gide en Nijhoff zich teruggetrokken in de taal. Het echte avontuur is dan ook dat van het schrijven, een avontuur dat voortdurend op een eche dreigt uit te lopen maar dat resulteert in een verhaal: een even Gideaanse als Nijhoviaanse paradox. Door Paludes om te buigen en op Nederlandse literaire bodem te enten, maakte Nijhoff een emulatieve beweging. Het resultaat van zijn creatieve krachttoer roept een volgende vraag op: hoeveel Gide zit er in Nijhoff?

4. De pen op papier

De eerder aangehaalde brief van Nijhoff uit Parijs wekt minstens het vermoeden dat van Gide een krachtige creatieve impuls uitging op de Nederlandse dichter en criticus. Wie Nijhoffs werk uit de jaren twintig leest tegen de achtergrond van Gide kan tot de conclusie komen dat Gide diepe sporen heeft getrokken door Nijhoffs oeuvre. Het is interessant om delen van Nijhoffs werk te lezen met Gide als zoeklicht en zo de Europese dimensie van zijn werk nader te duiden.

Een ars poetica in de vorm van een verhaal over een observerende schrijver die in een impasse verkeert en die uitsluitend op papier tot nieuwe, tijdelijke inzichten komt; een samenspel van journal intime en dialoog; een ontstaanspoëtische obsessie die wordt verwoord in een metafictionele verhaalstructuur; een experiment met persoonsverdubbelingen en ongefixeerde standpunten: zo zou het signalement van Paludes/Moer kunnen luiden. Het zijn tevens ingrediënten van Nijhoffs beroemde verhaal *De pen op papier* uit 1926. Als Gide zich ergens in Nijhoffs oeuvre laat gelden, dan is het in deze tekst.⁵⁸ In de literatuur over Nijhoff wordt aan *De pen op papier* veelal een centrale plaats toebedeeld als manifest van zijn autonomistische en ambachtelijke poëtica.⁵⁹ Evenals Paludes behelst *De pen op papier* een afwijzing van het Symbolisme en een keuze voor het aardse schrijverschap als avontuur. De protagonisten in beide teksten zijn schrijvers met een uitgesproken ambachtelijke visie, het zijn makers.

Zelf duidde Nijhoff *De pen op papier* aan als een ‘novelle’.⁶⁰ De tekst is, evenals Paludes, een mengvorm van verhaal en essay. Zoals Nijhoff zichzelf liet optreden in Moer (‘Martinus’), zo figureerde hij ook in *De pen op papier*, nu als ‘Nijhoff’, de ik-verteller die het relaas doet van een ‘avontuur’ dat zich achter zijn schrijftafel zal ontrollen. ‘Nijhoff’ blijkt een gedesintegreerde persoon, wiens hoofd (denken) en handen (schrijven) van elkaar zijn losgeraakt. Deze dissociatie van hoofd en handen (‘ik ben vervreemd’) leidt tot een depersonalisatie: ‘Nijhoff’ neemt zichzelf waar, zittend achter de schrijftafel waar zich het ‘avontuur’ zal moeten voltrekken, een avontuur waar de schrijver met zijn rede geen vat op heeft. Het schrijven wordt een ‘fysiek genot’ genoemd. Het tweede deel van *De pen op papier* behelst het avontuur dat in het eerste deel was aangekondigd:

Nadat ik nog enige uren zonder resultaat aan mijn schrijftafel had zoek gebracht, begaf ik mij des nachts, met de laatste tram, naar de stad en bevond mij, iets na middernacht, op de Vijverberg in Den Haag.

In nachtelijk Den Haag ontmoet ‘Nijhoff’ niemand minder dan de Rattenvanger van Hamelen. Met hem bespreekt ‘Nijhoff’ de creatieve impasse waarin hij verkeert. Vervolgens ontvouwt de Rattenvanger een poëtica die volledig consoneert met de onpersoonlijke opvattingen van Modernisten als Eliot, Valéry en Nijhoff zelf. De kunstenaar moet buiten zichzelf treden en zijn eigen emoties buiten het werk houden. Thuisgekomen ziet ‘Nijhoff’ zichzelf aan zijn schrijftafel zitten: ‘het was ik die daar zat. Hij hield zijn pen nog in de hand en van het schuimwit papier vóór hem was de bovenhelft met golvende regels dicht beschreven.’

De pen op papier wordt doorgaans beschouwd als Nijhoffs reactie op *De afspraak* van A. Roland Holst uit 1923, eveneens een poëtische uiteenzetting in de vorm van een fictief verhaal. Waar Roland Holst zijn alter ego situeert in het verre rijk aan gene zijde van de wereld en een in het metafysische verankerde visie op poëzie presenteert, daar wandelt Nijhoffs dubbelganger in Den Haag en loopt hij rond met het idee een gedicht te schrijven over de Vijverberg.⁶¹ Terwijl Roland Holst een gesloten

wereldbeeld verbeeldt in een gesloten vorm en een helder omlinjende visie op het dichterschap, koos Nijhoff in *De pen op papier* voor een open einde: het verhaal biedt geen uitzicht op een oplossing; 'Nijhoff' ontwaakt weliswaar aan het einde van het verhaal, maar of zijn ervaring (het nachtelijk avontuur) tot een creatieve impuls leidt is onduidelijk, al wordt die suggestie wel gewekt, doordat aan *De pen op papier* een gedicht werd toegevoegd: 'De twee duiven', Nijhoffs vertaling van de fabel 'Les deux pigeons' van Jean de la Fontaine. Opnieuw leverde de traditie een tekst die als klankbord kon fungeren voor het eigen werk. De twee duiven disputeren immers over een te maken reis, die door de een als een avontuur en door de ander als een gevaar wordt gezien. De avonturier besluit de reis te maken om er bij terugkeer over te kunnen verhalen. Belaagd door gevaren keert hij huiswaarts, waarna de moraal van het verhaal uit de doeken wordt gedaan: het is beter thuis te blijven ('Bepaalt u tot elkaar, de rest heeft toch geen waarde'). Het gedicht is te verbinden met het 'avontuur' in *De pen op papier* en met 'le petit voyage' die de verteller in *Paludes* onderneemt met Angèle, een reisje dat letterlijk in het water valt en de reisgenoten snel weer naar huis doet keren. Het 'avontuur' in *De pen op papier* kan bovendien nog in verband worden gebracht met Gides *Le voyage d'Urien* (1893), waarin het hoofdpersonages Urien met enkele gezellen een hallucinatoire reis maakt die uiteindelijk, na hun ontwaken, een reis op papier blijkt te zijn geweest (een voyage du rien): ze lazen een boek.

De pen op papier is in verband gebracht met poëtische verhalen van A. Roland Holst (*De afspraak*, 1923), Arthur van Schendel (*Fratilamur*, 1928) en H. Marsman ('De bezoeker', 1931). Van den Akker stelt dan ook dat Roland Holst met *De afspraak* 'bijna een nieuw literair genre heeft geïntroduceerd, dat een aantal auteurs tot creatieve wedijver heeft aangespoord.'⁶² Een blik op het buitenland maakt evenwel nog andere en oudere verbandingen mogelijk. Ook *Paludes* immers is een in verhaalvorm gegoten poëtische vertelling (evenals bijvoorbeeld *Ein Brief* van Hugo von Hofmannsthal uit 1902, net als *Paludes* een afwijzing van de symbolistische esthetica). Het genre bood talrijke mogelijkheden, niet alleen om poëtische overwegingen in fictie te vangen, maar ook om de zo gewenste vernieuwing van het proza te bevorderen. Zoals Gides *Paludes* een breuk markeerde met de realistisch-naturalistische romanconventies en het begin vormde van een 'recherche du roman moderne' die vanaf 1913 in de *Nouvelle Revue Française* zou worden ondernomen, zo werd *De pen op papier* door Marsman en Du Perron (die zowel *Paludes* als *De pen op papier* meesterlijk vond) ingezet in hun streven het polderlandse proza te bevrijden van de ongewenste erfenis van naturalisme en de impressionistische beschrijvingskunst.⁶³ Nijhoffs verhaal kreeg dan ook een plaats in de door Marsman en Du Perron samengestelde bloemlezing die als een antwoord op de traditie van woordkunst en provinciaal 'huiskamerrealisme' was bedoeld, *De korte baan* (1935).⁶⁴

Kan de relatie van Nijhoff tot Eliot beschreven worden in termen van 'creatieve wedijver'⁶⁵, Nijhoffs verhouding tot Gide draagt vooral de kenmerken van literaire verwantschap. In zijn vroege werk had Gide zich bekend tot een aardse en levensaanvaardende metafysica (het meest expliciet in *Les nourritures terrestres*), die ook in

Nijhoffs werk is aangewezen. In de Gide van Paludes moet Nijhoff niemand minder dan zichzelf en zijn eigen poëtische obsessies hebben herkend. Uit zijn Parijse brief blijkt dat die ontmoeting een schok der herkenning teweeg bracht, in de betekenis die Gomperts daar later aan gaf.⁶⁶ Wat Paludes voor Nijhoff aantrekkelijk maakte was vermoedelijk ook het 'schrijfbaar' karakter van de tekst: de realistische illusie wordt in Paludes systematisch verstoord, waardoor de lezer in de actieve houding van betekenisgever wordt gedreven: de lezer wordt schrijver.⁶⁷ Met 'Awater' schreef Nijhoff terug naar Joyce en Eliot, met De pen op papier naar Gide. Op auteurs die met hun paradoxale, polyfone, 'schrijfbaar' teksten uitnodigden tot terugschrijven reageerde Nijhoff niet in de eerste plaats met essays en kritieken, maar met vertalingen en poëzie. Zo is het betekenisvol dat de enige zeer terloopse verwijzing naar Paludes te vinden is in de Enschedese lezing 'Over eigen werk', een tekst die Nijhoff niet voor publicatie bestemd had, en dat hij uiteindelijk afzag van het voornemen, in 1922, om voor De gids een essay over Gide te schrijven.⁶⁸ Door met Moer en De pen op papier Gides Paludes te betrekken op de eigen ontstaanspoëtische problematiek en door het gebeuren in Paludes te naturaliseren en te actualiseren, creëerde Nijhoff in zijn vertaling ruimte voor het eigen dichterschap.

5. Besluit: spel met en zonder grenzen

De moderne letterkundige neerlandistiek was en is nog altijd sterk nationaal georiënteerd, zo concludeerden Joosten en Vaessens in het themanummer van TNTL over 'toekomstperspectieven in de studie van de Nederlandse letterkunde'.⁶⁹ Deze 'klacht' kan de uiting zijn van een crisisbewustzijn in het vakgebied, maar is ook op te vatten als een uitnodiging om het interpretatieve en literair-historische onderzoek in een comparatistisch kader te verrichten. Onderzoek naar de receptie van buitenlandse literatuur in Nederland is onder meer interessant omdat dergelijk onderzoek de internationale dynamiek en kosmopolitische aard van een relatief klein literair polysysteem zichtbaar maakt. Literatuurgeschiedschrijving wordt zo een spel met en zonder grenzen. De Romantiek dicteerde de onverbreekelijke band tussen literatuur en nationale identiteit en poneerde een originaliteitscriterium waarin vertaald werk kon gelden als 'onoorspronkelijk'. Hoe sterk deze romantische premissen in de literaire historiografie door werkten, blijkt uit het gegeven dat van de overvloedige aanwezigheid en beschikbaarheid van buitenlandse literatuur in Nederland in de handboeken weinig is terug te vinden. Het is veelzeggend dat Ton Anbeek in het nawoord van zijn in 1990 verschenen Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1885-1985 de wens uitsprak dat het onderzoek naar de geschiedenis van de Nederlandse literatuur in een Europese context zou worden verricht...en dat hij deze wens in de herziene editie van negen jaar later woordelijk moest herhalen.⁷⁰ In een internationaal perspectief is de nationale literatuur geen vanzelfsprekend afgebakende en gesloten eenheid meer, maar een open systeem dat voortdurend in verbinding staat met andere, buitenlandse systemen.

Zowel Paludes als Moer maakten deel uit van de literatuur in Nederland, waar (edities van) deze teksten werden geproduceerd, gedistribueerd, vertaald en gelezen en waar schrijvers en critici teksten van Gide inzetten in hun eigen positioneringsstrategie. Een samenspel van literatuurwetenschappelijke benaderingen (receptie-onderzoek, poëticastudie, editie- en vertaalwetenschap en onderzoek naar vormen van intertekstualiteit) kan het letterkundig onderzoek verder op een internationaal plan tillen. Dat vertalingen daarbij een prominent object van onderzoek zullen vormen is vanzelfsprekend.

Bijlage: bewerkingsmomenten in Moer

Gide (ed. 2003)	Nijhoff (ed. 1982)
Paludes	Moer
X	Narrenspel
Pour mon ami Eugène Rouart j'écrivis cette satire de quoi	X
Dic cur hic (L'autre école)	Motto der vertaling: Gezegent is dat lant Daar 't kint zijn moer verbrant
[Voor woord]	[Voor woord]
[Hoofdstekst]	[Hoofdstekst]
Personage + dagaanduiding	Dagaanduiding + personage
Hermogène (22)	Weermuis (447)
Pailleron (33)	Emants (452)
le Luxembourg (39)	het Vondelpark (456)
le pont Solférino (53)	de Sarphati-brug (464)
[de vers] je les réussissais mal (60)	[verzen] omdat ik toch geen vormgevoel had (466)
Martin (66, 67, 69, 92)	Martinus (470, 471, 472, 485)
le philosophe Alexandre (68)	de wijsgeer Sander (472)
(un menu type) :	(een model-dieet) :
Monsieur Huysmans (71)	Boutens (473)
Monsieur Barrès (71)	Shakespeare (473)
Monsieur Gabriel Trarieux (71)	[Van de] Woestijne (473)
Monsieur Mallarmé (71)	Mallarmé (473)
Monsieur Oscar Wilde (71)	Wilde (473)
Ildevert (74, 84)	Groenhoff (475, 481)

Celui qui est à tout le monde (75)	Elckerlyc (475)
Barnabé le moraliste (79, 135)	Heuvelaar, de moralist (478, 506)
Tancrède (87, 135)	Ravenbosch (483, 506)
Nicodème (88)	Nico (483)
Monsieur Mallarmé (116)	Gorter (497)
Monsieur Mallarmé (118)	Mijnheer Roland Holst (499)
Monsieur Barrès, 'le député' (119)	Van Looy, 'een der Tachtigers' (499)
misère (div.)	gemoer (div.)
Montmorency (141)	Aalsmeer (510)
Evoi	Opdracht
Alternative	Dilemma
Table des phrases les plus remarquables de Paludes	Lijst van de opmerkelijkste volzinnen in Moer

Bibliografie

- Akker, W.J. van den**, 'Gedachten of gedaanten. Arthur van Schendels Fratilamur en de literaire context', in: *Literatuur*, jrg. 1, 1984, p. 65-71.
- Akker, W.J. van den**, Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poetica, twee delen, Veen, Utrecht, z.j. [1985].
- Akker, Wiljan van den**, Dichter in het grensgebied. Over de poëzie van M. Nijhoff in de jaren dertig, Bert Bakker, Amsterdam, 1994.
- Anbeek, Ton**, Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1885-1985, Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen, 1990.
- Anbeek, Ton**, Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985, Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen, 1999.
- Anten, Hans**, Van realisme naar zakelijkheid. Proza-opvattingen tussen 1916 en 1932, Reflex, Utrecht, 1982.
- Barnard, Willem**, 'Toeschouwer ben ik... Nijhoff als vertaler', in: *Literama*, 24 april 1984, p. 602-612.
- Barthes, Roland**, *S/Z*, translated by Richard Miller, Blackwell, Oxford, 1990.
- Barthes, Roland**, 'De dood van de auteur', in: Roland Barthes, *Het werkelijkheidseffect*, samenstelling Rokus Hofstede en Jürgen Pieters, Historische Uitgeverij, Groningen, 2004, p. 113-122.
- Bel, Jacqueline**, 'Modernisme in de Nederlandse literatuur', in: Jan Baetens e.a. (red.), *Modernisme(n) in de Europese letterkunde 1910-1940*, Peeters, Leuven, 2003, p. 45-66.
- Bertrand, Jean-Pierre**, *Paludes d'André Gide*, Gallimard, Paris, 2001.
- Bronzwaer, W.**, 'Een verstrooid zelfportret: Nijhoff's "De wandelaar" en het modernisme', in: W. Bronzwaer, *Het eerste spoor. Opstellen over literatuur en moderniteit*, Ambo, Baarn, 1991, p. 106-119.
- Bulhof, Francis**, 'Gide in polderland. Immoralist of kameleon met ethische bezorgdheid?', in: *De pelduiker*, jrg. 10, 2005, nr. 4/5, p. 45-60.

- Cotnam, Jacques**, *Bibliographie Chronologique de l'œuvre d'André Gide (1889-1973)*, G.K. Hall & Co., Boston, 1974.
- Dijk, C. van**, Alexandre A.M. Stols, 1900-1973, uitgever/typograaf. Een documentatie, Walburg Pers, Zutphen, 1992.
- Dorleijn, G.J.**, Terug naar de auteur. Over de dichter M. Nijhoff, de Prom, Baarn, 1989.
- Dorleijn, Gillis, Sjoerd van Faassen en Ageeth Heising (red.)**, Schepelingen van De Blauwe Schuit. Brieven van Bertus Aafjes, K. Heeroma, M. Nijhoff, S. Vestdijk en Hendrik de Vries aan F.R.A. Henkels, 1940-1946, Bas Lubberhuizen/Letterkundig Museum, Amsterdam/Den Haag, 2003.
- Dubois, Pierre H.**, 'Nijhoff en de kunst van het vertalen', in: *Het vaderland*, 5 maart 1955.
- Eliot, T.S.**, *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1999.
- Fokkema, Douwe**, 'Nijhoff's modernist poetics in European perspective', in: D.W. Fokkema e.a. (red.), *Comperative Poetics. In Honour of Jan Kamerbeek Jr., Rodopi, Amsterdam, 1976.*
- Fokkema, Douwe en Elrud Ibsch**, *Het Modernisme in de Europese letterkunde*, Arbeiderspers, Amsterdam, 1984.
- Genette, Gérard**, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, translated by Jane E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Gide, André**, "'Moer", vertaald door M. Nijhoff', in: *De stem*, jrg. 9, 1929, p. 214-230 (maart), p. 321-339 (mei), p. 435-454 (juni).
- Gide, André**, *Moer*, narrenspel. Vertaling van M. Nijhoff, A.A.M. Stols, Brussel, 1929 [1944].
- Gide, André**, *Paludes*, Gallimard, Paris, 2003.
- Gillaerts, Paul**, 'De vertaalpoetica van Martinus Nijhoff', in: R. van den Broeck (red.), *Literatuur van elders. Over het vertalen en de studie van vertaalde literatuur in het Nederlands*, Cahiers voor vertaalwetenschap, nr. 1, Acco, Leuven/Amersfoort, 1988, p. 129-137.
- Gomperts, H.A.**, *De schok der herkenning. Acht causerieën over de invloed in de literatuur*, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1959.
- Gomperts, H.A.**, *De geheime tuin*, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1963.
- Halsema, J.D.F. van**, 'Martinus Nijhoff in het licht van het Modernisme', in: J.B. Weenink (red.), *Modernisme in de literatuur*, VU Uitgeverij, Amsterdam, 1991, p. 99-132.
- Joosten, Jos en Thomas Vaessens**, 'Problemen en perspectieven van de modern-letterkundige neerlandistiek', in: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde*, jrg. 120, 2004, p. 340-355.
- Koffeman, Maaïke**, *Entre Classicisme et Modernité. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Rodopi, Amsterdam, 2003.
- Lefèvre, Frédéric**, 'Une heure avec Dirk Coster', in: *Les Nouvelles Littéraires*, 19 maart 1927.
- Levie, Sophie**, *Commerce 1924-1932, een internationaal modernistisch tijdschrift*, Amsterdam, 1988.
- Marsman, H. en E. du Perron (red.)**, *De korte baan. Nieuwe Nederlandsche verhalen*, Querido, Amsterdam, 1935.
- Naaijkens, Ton**, *De slag om Shelley en andere essays over vertalen*, Vantilt, Nijmegen, 2002.
- Nijhoff, Martinus**, *Verzameld werk, deel II: kritisch, verhalend en nagelaten proza, twee delen*, Bert Bakker/G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1961.
- Nijhoff, Martinus**, *Verzameld werk, deel III: vertalingen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1982.
- Nijhoff, M.**, *Verzamelde gedichten*, Bert Bakker, Amsterdam, 1990.

- Nijhoff, M.**, De pen op papier. Verhalend en beschouwend proza, dramatische poëzie, gekozen en ingeleid door Wiljan van den Akker en Gillis Dorleijn, Prometheus/Bert Bakker, Amsterdam, 1994.
- Nijhoff, M.**, Brieven aan mijn vrouw, samengesteld en ingeleid door Andreas Oosthoek, Bert Bakker, Amsterdam, 1996.
- Oosthoek, Andreas**, 'Martinus Nijhoff, een ondernemer in Parijs', in: Maatstaf 1987, nr. 11-12, p. 11-31.
- Rodenko, Paul**, 'Vertalen, verslaggeven en actualiseren', in: Paul Rodenko, Verspreide kritieken. Bezorgd door Koen Hilberdink, Meulenhoff, Amsterdam, 1992, p. 63-69.
- Sagaert, Martine**, 'Modernité de Paludes', in : Robert Kopp & Peter Schnyder (ed.), André Gide et la tentation de la modernité, Gallimard, Paris, 2002, p. 297-314.
- Sanders, Mathijs**, 'Door de zeef van vergetelheid. De ontvangst van Gide in Nederland na 1945', in: De parelduiker, jrg. 10, 2005, nr. 4/5, p. 111-128.
- Sanders, Mathijs**, 'Sporen van Proteus. De receptie van André Gide in Nederland tussen 1891 en 1940', in: Nederlandse letterkunde, jrg. 11, 2006, nr. 3 [themanummer over de receptie van buitenlandse literatuur in Nederland in de twintigste eeuw].
- Scholten, Harry**, 'Een nieuwe jeugd ging opwaarts in zijn ster. Reismotief en aankomstthema bij "jong-katholieken" in het interbellum', in: Harr y Scholten, Lyriek is de moeder der politiek. Opstellen over literatuur, de Prom, Baarn, 1989, p. 48-58.
- Snoek, Kees**, E. du Perron. Het leven van een smalle mens, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam, 2005.
- Sötemann, A.L.**, 'Non-spectacular modernism ; Martinus Nijhoff's poëzie in its European context', in : A.L. Sötemann, Over poetica en poëzie, samengesteld en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn, Wolters-Noordhoff, Groningen, 1985, p. 19-37.
- Tielrooy, Johannes**, 'André Gide', in : De stem, jrg. 1, 1921, p. 701-711.
- Vaessens, Thomas**, Circus Dubio & Schroom. Nijhoff, Van Ostajen en de mentaliteit van het Modernisme, Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen, 1998.
- Valéry, Paul**, Oeuvres I, Gallimard, Paris, 1962.
- Vergilius**, Bucolica. Herderszangen. Latijnse tekst. Met vertaling, inleiding en aantekeningen door Rob Brouwer, Primavera Pers, Leiden, 2003.
- Wilholt, Nanske**, Voor alles artieste. Uitgever Stols en het literaire leven in het Interbellum, Walburg Pers, Zutphen, 2001.
- Wispeleare, Paul de**, Van stem tot anti-stem. Een historisch beeld van het tijdschrift De stem als brandpunt van humanistische en vitalistische stromingen in de Nederlandse literatuur tussen de twee wereldoorlogen, Universitaire Instelling Antwerpen, 1974 (ongepubliceerde dissertatie).

Noten

- 1 Dubois (1955).
- 2 Nijhoffs vertalingen zijn verzameld in Nijhoff (1982). In Nijhoff (1994) zijn drie vertaalde dramatische gedichten opgenomen: De geschiedenis van de soldaat, Het verhaal van de vos en Heer Halewijn. De enige substantiële beschouwingen over Nijhoff als vertaler zijn Bronzwaers kanttekeningen in Barnard (1984), Gillaerts (1988) en Naaijken (2002), p. 165-176.

- 3 Naaijken (2002), p. 15. Het nieuwe denken over vertalen is duidelijk zichtbaar in de reeks Nieuwe cahiers voor vertaalwetenschap (sinds 1992) en in Filter: Tijdschrift voor vertalen en vertaalwetenschap (sinds 1994).
- 4 Marsman en Du Perron (1935), p. 6.
- 5 Bovenstaande overwegingen liggen ten grondslag aan een onderzoeksproject dat door een groep onderzoekers van de Universiteit Utrecht, de Radboud Universiteit Nijmegen en het Huygens Instituut wordt ontworpen en waarvan de eerste resultaten zullen worden gepubliceerd in Nederlandse letterkunde 2006-3, een themanummer onder redactie van Els Andringa, Sophie Levie en Mathijs Sanders over de vroege receptie van het werk van Gide, Valéry, Woolf, Schnitzler en Borges in Nederland vanuit een gedeeld systeemtheoretisch kader.
- 6 Sötemann (1985), Fokkema (1976), Bronzwaer (1991), Van Halsema (1991), Dorleijn (1989), Van den Akker (1994), Vaessens (1998). Ook Fokkema en Ibsch (1984) en Bel (2003) plaatsen Nijhoff binnen het Modernisme, waarbij Fokkema en Ibsch gebruik maken van Nijhoffs vertaling van Paludes, maar zonder aandacht voor de relatie tussen beide auteurs of voor de vertaling zelf. Ik ga hier voorbij aan het gegeven dat bovengenoemde auteurs telkens een wat andere inhoud geven aan het begrip Modernisme.
- 7 Zie vooral Dorleijn (1989) en Van den Akker (1994).
- 8 Dorleijn (1989).
- 9 Nijhoff (1982), waarin de vertalingen naar genre zijn gegroepeerd. Ook de zeven psalmberijmingen kunnen tot de traditie in brede zin worden gerekend.
- 10 Zie Oosthoek (1987) en Nijhoff (1996).
- 11 Brief van Nijhoff aan Nijhoff-Wind, 11 oktober 1922, in: Nijhoff (1996), p. 102-103.
- 12 Brief van Nijhoff aan Nijhoff-Wind, 19 oktober 1922, in: Nijhoff (1996), p. 107-109.
- 13 Brief van Nijhoff aan Nijhoff-Wind, 26 oktober 1922, in: Nijhoff (1996), p. 109-112. Van Couperus zou niet De komedianten maar Psyche in 1923 verschijnen. De vertaling van Kleine Inez (1925) van Van Genderen Stort verscheen pas in 1936. Van Costers Marginalia zou geen vertaling verschijnen en de roman van Nijhoff-Wind waaraan in de brief gerefereerd wordt, zou onder deze titel nooit verschijnen. De correspondentie tussen Nijhoff en Gide is verloren gegaan volgens Oosthoek in Nijhoff (1996), p. 249.
- 14 Brief van Nijhoff aan Nijhoff-Wind, 26 oktober 1922, in: Nijhoff (1996), p. 110.
- 15 Nijhoff (1961), p. 46, 147, 175.
- 16 Nijhoff (1961), p. 1150-1174.
- 17 Van den Akker (1994), p. 30-42.
- 18 Over de receptie van Gide in Nederland, zie Bulhof (2005), Sanders (2005) en Sanders (2006).
- 19 Dit verklaart wellicht mede waarom in Duitsland veel eerder vertalingen van Gide verschenen dan in Nederland, waar het Frans als schoolvak een prominente plaats had. Zie www.gidiana.net en de lijst van Nederlandse vertalingen in Sanders (2005).
- 20 Brief van Nijhoff aan Batten, 27 januari 1944, in: Nijhoff (1982), p. 597.
- 21 Gide (1929).
- 22 Over Nijhoff en De stem, zie Dorleijn (1989), p. 37-43 en zeer uitvoerig De Wispelaere (1974), p. 191-193 en p. 249-332.

- 23 In een inter view met Frédéric Lefèvre in *Les Nouvelles Littéraires* van 19 maart 1927 liet Coster zich in negatieve zin over Gide uit : Lefèvre (1927).
- 24 Tielrooy (1921), p. 704. Interessant is dat Tielrooy zich in zijn essay op een vergelijkbare manier bedient van het reis- en aankomstmotief als de katholieke jongeren in het Interbellum, die 'motieven van reisavontuur [laten] uitmonden in een aankomst-thematiek.' Scholten (1989), p. 55.
- 25 Nijhoff (1982), p. 596.
- 26 Zie Van Dijk (1992), p. 98-100. Over Stols en de Franse letteren, zie Wilholt (2001), p. 55-109.
- 27 Zowel van de Stolsedities van *Le voyage d'Urien* (in 330 exemplaren) als van *Paludes* (in 360 exemplaren) bevindt zich een exemplaar in de Koopmancollectie van de KB. Zie voor gedetailleerde bibliografische beschrijvingen: www.kb.nl/bc/koopman. Eveneens in 1930 verzorgde Stols een heruitgave van *La symphonie pastorale*.
- 28 Brief van Du Perron aan Stols, 17 juli 1935, in: Du Perron (1979), p. 397-398.
- 29 Gide (1929/1944). Op 8 september 1944 schonk Nijhoff een exemplaar van het boek aan ds. August Henkels, redacteur van de clandestiene uitgeverij *De Blauwe Schuit* in Groningen. Zie Dorleijn e.a. (2003), p. 247-248.
- 30 De uitgave werd aangekondigd in *Het boek van nu*, jrg. 1, 1947, p. 77. Bij *De Driehoek* verschenen diverse vertalingen van Gide: zie Sanders (2005).
- 31 Voor de boekpublicatie van 1944 bewerkte Nijhoff de tekst van 1929. De belangrijkste uitbreidende variant betreft de in 1944 toegevoegde ondertitel 'Narrenspel'.
- 32 Cotnam (1974).
- 33 Ik maak gebruik van de meest recente heruitgave van *Paludes* in de *Folioreeks* van Gallimard: Gide (2003). Recente studies over *Paludes* zijn Bertrand (2001) en Sagaert (2002).
- 34 Paul Claudel noemde *Paludes* in een brief aan Gide (12 mei 1900) 'le document le plus complet que nous ayons sur cette atmosphère spéciale d'étouffement et de stagnation que nous avons respirée de 1885 à 1890.' Geciteerd naar Bertrand (2001), p. 167. Fokkema en Ibsch lezen *Paludes* als een afrekening met het Symbolisme, dat Gide met zijn *Traité du Narcisse* (1891) nog verdedigd had, en plaatsens de tekst in het *Modernisme*: 'Paludes is gebouwd op het thema dat ongereserveerde aanvaarding tot verstarring leidt en alles beter is dan stilstand.' Fokkema en Ibsch (1984), p. 147-155, citaat op p. 149.
- 35 Gide (2003), p. 95-99 en Nijhoff (1982), p. 487-489.
- 36 Gide (2003), p. 15.
- 37 Gide (2003), p. 144.
- 38 Vooral de eerste *Eclogie* van Vergilius – de dialoog tussen de herders Meliboeus en Tityrus - zingt in *Paludes* mee. Zie Vergilius (2003).
- 39 Meer specifiek richt ik de aandacht op wat Genette de autografische periteksten noemt: de door de auteur zelf aangebrachte 'drempelteksten' voor en na de hoofdtekst die de lectuur (receptie, interpretatie) van de hoofdtekst sturen. Genette (1997). Voor een gedetailleerde analyse van de periteksten in *Paludes*, zie Bertrand (2001), p. 29-44.
- 40 Gide (2003), p. 11.
- 41 Valéry (1962), p. 1509; zie over de verhouding tussen de modernistische auteur en de lezer ook Levie (1988), p. 73-74.

- 42 Het is uiteraard evenmin toevallig dat Barthes zijn idee over de dood van de auteur en de geboorte van de lezer herleidt tot de schrijftuur en poëtica's van Mallarmé, Valéry, Proust en de surrealisten. Barthes (2004).
- 43 Gide (2003), p. 148.
- 44 Gide (2003), p. 153.
- 45 Nijhoff (1961), p. 769.
- 46 Eliot (1999), p. 13-22, citaat op p. 17.
- 47 Rodenko (1992), p. 64.
- 48 Gomperts (1963), p. 110-111. De bespreking betreft de eerste druk van Nijhoffs Verzameld werk III uit 1954 en verscheen in 1955 in Het parool.
- 49 De mijns inziens belangrijkste transformaties van plaats- en persoonsnamen zijn weergegeven in de bijlage.
- 50 Nijhoff (1982), p. 7-36.
- 51 Het citaat is oorspronkelijk een opschrift van Vondel bij de haard in de regentenkamer van de schouwburg te Amsterdam.
- 52 Zie Bertrand (2001), p. 116-122.
- 53 Zie Van den Akker (1994), p. 71 over de liminale dominant in Nijhoffs teksten.
- 54 Gide (2003), p. 24-25.
- 55 Nijhoff (1982), p. 449.
- 56 Nijhoff (1990), p. 7.
- 57 Bronzwaer (1991).
- 58 Ik maak gebruik van de editie van De pen op papier door Van den Akker en Dorleijn, waarin ook gegevens zijn opgenomen over de publicatiegeschiedenis: Nijhoff (1994), p. 25-43 en p. 271-273.
- 59 Zie Van den Akker (1984), Van den Akker (1985), deel 1, p. 269-279 en Van den Akker (1994), p. 55-63.
- 60 Nijhoff (1994), p. 10.
- 61 Zie vooral Van den Akker (1984).
- 62 Van den Akker (1984), p. 70.
- 63 Over de romanopvattingen in de NRF, zie Koffeman (2003) en over de proza-opvattingen in Nederland tijdens het Interbellum, zie Anten (1982).
- 64 Marsman & Du Perron (1935). Aanvankelijk zou ook De afspraak worden opgenomen.
- 65 Van den Akker (1994), p. 39-42.
- 66 Gomperts (1959).
- 67 De concepten 'leesbare' en 'schrijfbaar' teksten zijn van Roland Barthes: Barthes (1990).
- 68 Brief van Nijhoff aan Nijhoff-Wind, 19 oktober 1922, in: Nijhoff (1996), p. 108.
- 69 Joosten en Vaessens (2004).
- 70 Anbeek (1990) p. 268 en Anbeek (1999), p. 266. De titelverandering bedoelde vooral de Vlaamse critici de wind uit de zeilen te nemen. Maar literatuur in Nederland omvat natuurlijk juist ook buitenlandse literatuur.