



Orsolya Varga

Martinus Nijhoff, de literaire vertaler

Abstract

Martinus Nijhoff (The Hague 1894–1953), the Dutch poet, playwright, literary translator and essayist is today considered the greatest modern Dutch poet and is probably the best known. Apart from his original work, he is the best-known literary translator of his time, and his approach to language is most vividly expressed in his translations. Translation is not just a sideline activity: he sees it as a rebirth of the poem. In this paper, I will attempt to outline his approach to translation, based on both his translation critiques and his own translations.

Keywords: literary translation, translation theory, translation history, translation critique

Inleiding

Martinus Nijhoff (Den Haag 1894–1953), de Nederlands dichter, toneelschrijver, literair vertaler en essayist wordt vandaag de dag beschouwd als de grootste moderne Nederlandse dichter en hij is waarschijnlijk de bekendste. Met alleen al analyses van zijn beroemdste gedichten zou een bibliotheek gevuld kunnen worden.

Hij kwam uit een familie van boekverkopers, uitgevers en bibliografen. Hij studeerde rechten in Amsterdam en later literatuurwetenschappen in Utrecht. Met het modernistische karakter van zijn eerste dichtbundel (*De wandelaar*) markeerde hij 1916 de grens tussen het hiernamaals van de Tachtigers en het ontluikende expressionisme van de jonge dichters. Zijn ‘overgangsrol’ werd bepaald door het merkwaardige feit dat hij een strakke, bijna classicistische vorm combineerde met nieuwe, eigentijdse

thema's, en de waarneembare romantische elementen werden in zijn gedichten in een modern-decadent jasje gestoken. In zijn gedichten deden treinen en auto's voor het eerst hun intrede in de Nederlandse literatuur. Dankzij zijn constante zelfkritiek heeft de kwaliteit van Nijhoffs poëzie nooit ingeboet, maar deze blijft ook nooit eentonig. Opmerkelijk is dat elke bundel de uitdrukking lijkt te zijn van een nieuwe fase in zijn leven. In zijn bundel *Vormen* (1924) past hij zijn poëtische expertise en ambacht nog bewuster toe, zodat de gedichten lezen als autonome werken, bijna onafhankelijk van de auteur. Hij was redacteur van *De Gids* van 1926 tot 1933 en werkte lange tijd als recensent voor de Nieuwe Rotterdamse Courant.

Zijn meest omvangrijke gedicht, *Awater*, in de bundel *Nieuwe gedichten* (1934), en zijn grote gedicht *Het uur U*¹ (1936) vangen het mysterie van het alledaagse leven in nieuwe, bijna volmaakt gewone taal, ook op verschillende symbolische niveaus. Het is hier vermeldenswaardig dat twee Nobelprijswinnende schrijvers, T. S. Eliot (1948) en Josef Brodsky (1988) ook hun bewondering voor Nijhoffs poëzie hebben uitgesproken. Na het lezen van *Awater* (vertaald door James Holmes) verklaarde Eliot dat Nijhoff wereldberoemd zou zijn geweest als hij in het Engels had geschreven, en Brodsky schreef dat *Awater* een van de grootste gedichten van zijn eeuw was.²

Nijhoff probeerde de geheimen uit de taal te wringen, sprak met schijnbare eenvoud over de meest complexe situaties in het leven, en was tegelijkertijd vroom en profaan. Christelijke motieven zijn te vinden in veel van zijn gedichten en domineren zijn drie bijbelse toneelstukken, die in 1950 werden gepubliceerd in een bundel getiteld *Het heilige hout*. In Hongarije zijn vertalingen van enkele van zijn gedichten verschenen in verschillende bloemlezingen.³

Naast zijn oorspronkelijke werk is hij de bekendste literaire vertaler van zijn tijd, en zijn benadering van taal komt het meest levendig tot uiting in zijn vertalingen. Vertalen was niet zomaar een nevenactiviteit voor hem: hij zag het als een wedergeboorte van het gedicht. (Zie de lijst van zijn vertalingen aan het einde van dit artikel.)

In 1953, het jaar van zijn dood, kreeg Nijhoff postuum de Constantijn Huygensprijs, de hoogste Nederlandse literaire onderscheiding, voor zijn levenswerk. In hetzelfde jaar, toen zijn verzamelde vertalingen die de omvang van zijn oorspronkelijke werk overtroffen, werden gepubliceerd, werd de meest prestigieuze vertaalprijs van Nederland naar hem vernoemd. De Nijhoffprijs wordt jaarlijks uitgereikt aan binnen- en buitenlandse literaire vertalers, hetzij voor de vertaling van een literair werk in het Nederlands of

uit het Nederlands in een andere taal, hetzij voor hun vertaalwerk als geheel.⁴

Externe en interne vertaalopvattingen

Het poëtische model van Sötemann (1985) en Van den Akker (1985) – dat uitgaat van een onderscheid tussen enerzijds poëtische opvattingen, ofwel de *ars poetica*, en anderszijds de eigenschappen van de teksten zelf – kan volgens Dorleijn (1989) worden toegepast op vertalen. Het is mogelijk dat twee dichters dezelfde poëtische opvattingen hebben en toch heel verschillende poëzie produceren, en omgekeerd. De (mogelijk statische) *ars poetica* en de (dynamische) tekstuele fenomenen zijn dus niet noodzakelijkerwijs onlosmakelijk met elkaar verbonden.

In de vertaalgeschiedenis kan deze relatie enerzijds worden omgezet naar het niveau van de kijk van de dichter op de vertaling en anderzijds naar het niveau van de tekst van de vertaling. Er kan een kloof zijn tussen de twee, maar het is ook mogelijk dat er weinig verschillen zijn. Terwijl Sötemann en Van den Akker een onderscheid maken tussen deze twee niveaus met betrekking tot de literatuur, gebruikt Gillaerts in zijn studie over Nijhoff al de terminologie van externe (extern) en interne (intern) vertaalpoëtica (1988). We zullen deze terminologie met enkele aanpassingen overnemen: we gebruiken de termen externe en interne vertaalopvattingen.

Het ‘vertaalperspectief’ verwijst naar de visie van de vertaler op het proces, het resultaat en de functie van het vertalen in de literatuur en cultuur van de doeltaal. De term ‘extern vertaalperspectief’ verwijst naar de opvattingen van de vertaler buiten zijn of haar eigen vertalingen: we vinden deze bronnen in recensies, vertaalkritieken, voor- en nawoorden bij vertalingen, inleidingen, essays, studies. De term ‘interne vertaalopvatting’ verwijst naar opvattingen die voortkomen uit de eigen vertaalpraktijk van de vertaler. Deze liggen impliciet in de vertalingen verscholen: de onderzoeker moet het origineel en de vertaalde werken met elkaar vergelijken en uit de verschuivingen en vertaaltransformaties conclusies trekken over de aanpak van de vertaler.

Externe vertaalopvattingen

De vertaalcriticus

Nijhoff als vertaalcriticus kan de problematiek van een enkele vertaling vaak verbreden tot een algemene kwestie. Zijn belangrijkste vertaalkritieken, die de legpuzzel vormen van zijn (externe) vertaalopvattingen, zijn als volgt:

- Dante Alighieri: Het goddelijk spel. De vertaling van Albert Verwey (1924)
- Dante Alighieri: Het Inferno. Vertaling door Frederica Bremer (1941)
- De sonnetten van Louise Labbé, vertaald door P. C. Boutens (1926)
- G. Chaucer: De Canterbury Vertellingen. Vertaling door A. J. Barnouw (1931)
- F. Rabelais, complete uitgave. Vertaling door J. A. Sandfort (1932)
- H. G. Andersen: Sprookjes en verhalen. Vertaling door M. Nijland-van der Meer de Walcheren (1932)
- De Odyssee van Homerus, vertaald door P. C. Boutens (1938).
- De vertellingen van J. de La Fontaine, Plato: Timaeus. vertaald door Jan Prins (1941)
- De passie van Mattheus Bach in het Nederlands. Vertaling door Jan Engelman (1948).

Interessante verwijzingen naar zijn vertaalopvattingen zijn ook te vinden in andere bronnen, bijvoorbeeld in de openingstoespraak van de Maatschappij van de Nederlandse Letterkunde in 1941, of in zijn commentaren op zijn vertalingen.

Het is opmerkelijk dat zijn eerste vertaalkritiek op hetzelfde moment werd geschreven als zijn eigen eerste vertaling. In zijn recensie uit 1924 van Albert Verwey's vertaling van de *Divina Comedia* van Dante formuleert Nijhoff het duidelijkst de opvattingen die later in zijn andere geschriften zouden verschijnen. Hij begint zijn analyse met het beschrijven van Verwey's persoonlijkheid. Volgens hem was Verwey van de Tachtigers in de minste mate een geboren dichter, maar niemand paste zijn talenten zo productief toe, en niemand stelde zijn hart en ziel zo in dienst van de Muze.⁵ Door zijn hele analyse heen is Nijhoff gevoelig voor het argument dat deze vertaling Verwey's Dante is.

‘Men moet zulk een zwaren, gepredestineerd ondankbaren arbeid met de grootste welwillendheid tegemoet treden, men moet zich door alle mogelijke taalbochten en stijlkronkels niet laten ergeren, men moet zeker de vertalersvrijheid ruimer stellen dan de zoogenaamde dichterlijke vrijheid [...]’.⁶

Deze vergelijking tussen vrijheid van de vertaler en dichterlijke vrijheid is een hoeksteen van Nijhoffs benadering van het vertalen. En hoewel Verwey volgens hem nergens de krachtige dictie van het gedicht van Stefan George benadert, die fragmenten uit de *Komedie*⁷ vertaalde, maakt hij dit goed door een complete en in zijn geheel leesbare Dante in de handen van de lezer te leggen.

Ondanks al deze loftuitingen heeft de criticus echter ook een aantal bezwaren. Over ambivalentie gesproken: Nijhoff noemt Verwey's vertaling de beste Nederlandse Goddelijke Komedie, of in ieder geval de minst onbevredigende. Zijn eerste opmerking betreft het ontbreken van aantekeningen. Hij verwijst naar Dante zelf, 'die tijdens zijn tocht voortdurend den pas inhoudt om aan zijn geleider verklaring te vragen van hetgeen hij niet verstaat',⁸ en hij gelooft dat Dante zeker aantekeningen aan de tekst zou hebben toegevoegd als hij verantwoordelijk was geweest voor de editie. Hoe is het mogelijk dat Verwey niet vond dat deze niet in de vertaling mochten ontbreken? Dante zonder uitleg is dikwijls niet alleen onduidelijk voor ons, maar volkomen onbegrijpelijk. Volgens Nijhoff kan niemand het met Verwey eens zijn als hij schrijft dat het onbegrip van Dantes toespelingen van ondergeschikt belang is. De noodzakelijke aantekeningen mogen naar Nijhoffs maatstaven niet meer ruimte innemen dan de tekst zelf, en met dit in gedachten schetst hij de ideale vertaling als volgt:

[...] op de rechterbladzijden de tekst, op de linkerpagina's de daarop betrekking hebbende aantekeningen. Want om telkens naar het slot van de zang, zoals bij Kok, of naar de laatste bladzijen van het boek, zoals bij Boeken, te moeten omslaan, zonder dat dan meestal nog ter plaatse in den tekst daarnaar verwezen wordt, zoals bij Rensburg, is storend voor wien het er vooral om te doen is den gang van het gedicht te blijven volgen.⁹

Nijhoffs voorbeeld is Passerini's editie van Dante, waarin niet alleen wordt aangegeven welke zang we lezen, maar ook in welke kring van de *Hel*, of welke omgang van de *Louteringsberg* we ons bevinden, en wie de dichter daar ontmoet; dit alles ontbreekt bij Verwey. Nijhoffs tweede opmerking betreft de rijmkeuze. Verwey heeft gelijk dat alleen een vertaling die het werk als rijmend gedicht waardeert acceptabel is, en zelfs een onvolledige uitvoering van dit punt is superieur aan de andere keuzes. Noch Boekens prozavertaling, noch Koks rijmloze vertaling, zelfs als deze de originele tekst in metrische vorm volgt, is namelijk in staat 'de lezer in gespannen, in zekere zin in opgetilde staat'¹⁰ te houden, wat zeker nodig zou zijn om langere passages in één keer te lezen. De uitdrukking 'opgetilde staat' is

bovendien zeer kenmerkend voor Nijhoffs vertaalopvattingen: in zijn eigen vertaalpraktijk probeert hij aan zijn eigen eisen, hoe subjectief dan ook, te voldoen. Op welke manier hij dat doet, proberen we te achterhalen in het gedeelte interne vertaalopvattingen.

In zijn kritiek op Verwey's vertaling stelt Nijhoff dat de kwaliteit van een gedicht voorafgaat aan het probleem van de rijmvoorraad. Verwey stelt terecht dat Dantes rijmen uit twee lettergrepen bestaan. Maar:

[...] tweelettergeregij rijm in het Italiaansch is niet hetzelfde als in het Nederlandsch. Het verschil schuilt vooral hierin, dat de lettergreep die het rijm slepend maakt, in het Nederlandsch bijna aanhoudend door een stomme e, daarentegen in het Italiaansch door alle vocalen van het alphabet gevormd wordt. Waarbij men nog dient in 't oog te houden dat de Nederlandsche stomme e meestal een gesloten, de Italiaansche volle klinker meerendeels in een open syllabe optreedt. Die eindeloze herhaling van stomme e's in de tweede lettergreep werkt, ondanks den grootsten voorraad van klankwisseling in de eerste, voor een gevoelig oor op den duur onherroepelijk eentonig.¹¹

Nijhoff verwijst naar oudere Franse en Nederlandse vertalingen waarin alexandrijnen voorkomen, en zowel Racine als Vondel wisselen paren van staand en slepend rijm regelmatig af. Het slaafs vasthouden aan de rijmvorm is in dit geval dus niet toe te juichen. Als Verwey ook de vrouwelijke rijmen had afgewisseld met de mannelijke rijmen, had de kracht van het Nederlandse rijm zich ten volle kunnen ontplooiën en had het niet onder hoeven te doen voor het Italiaanse origineel.

Zijn derde opmerking gaat over de grenzen van de 'vertalersvrijheid'. Hij interpreteert deze vrijheid ruim; zo vindt hij de archaïserende vorm 'vraagde' toelaatbaar in plaats van het reguliere 'vroeg'. Vervelender vindt hij germanismen als 'versteuren', 'zwimmen', 'stork-geklapper', of het gebruik van de woorden 'bevreemden', 'pramen', maar zeker afstotelijk het weglaten van het woordje 'te' in werkwoordverbindingen als 'wenscht verkrijgen'. Naar zijn mening maakt deze oplossing de taal van Verwey vormeloos en stijf.

In zijn vierde commentaar verwijst hij naar Verwey's vage omschrijvingen van toespelingen. Het is vaak zo dat Dante – die beweert een grondige kennis van de Bijbel en de oude geschiedenis te hebben – vrij duidelijke verwijzingen maakt naar een bijbels of Grieks verhaal en gangbare termen gebruikt, terwijl Verwey slechts een zeer vage beschrijving geeft: op veel plaatsen is hij onduidelijker voor de lezer dan Dante zelf. Dante heeft het

bijvoorbeeld op één plek over een Samaritaanse vrouw, terwijl Verwey het vertaalt als ‘t vrouwtje aan de bron van Thimnat’.

Tot slot bekritiseert hij kort een specifieke passage. In de zesentwintigste zang van de Louteringsberg ontmoet Dante een Provençaalse dichter die in het Provençaals spreekt. Stefan George heeft deze regels in het Nederlands weergegeven, om het verschil in taal te laten voelen. Volgens Nijhoff had de Nederlandse vertaler na George de acht regels in kwestie in het Duits moeten vertalen, in de geest van wederkerigheid. Hoewel Nijhoff stelt dat hij het diepste respect heeft voor het werk van Verwey, richt zijn kritiek zich op de elementen die voor Verwey het belangrijkste zijn. In zijn rijmbezwaren beroept hij zich juist op de argumenten die het mogelijk maken om de vertaling te zien als ware het een origineel gedicht, los van het origineel. Dat wil zeggen, precies zoals Verwey gewild zou hebben dat zijn vertaling gelezen werd.

Nijhoff is blijkbaar een meedogenloze criticus. Maar voor vertalingen die niet tot doel hadden ‘taalmonumenten’ te worden, is Nijhoff toegeeflijker. De term ‘taalmonument’ komt voor in een van Nijhoffs andere kritieken op P. C. Boutens’ vertaling van de *Odyssee*. Dit is misschien wel het hoogtepunt van Nijhoffs vertaalkritiek.

In zijn kritiek maakt hij onderscheid tussen vertalers die de inhoud van de brontekst reproduceren en degenen die de voorkeur geven aan het ‘hoe’ en het oorspronkelijke werk direct in hun eigen taal laten spreken. Deze wat vage formulering komt volgens mij eigenlijk overeen met de twee basisstrategieën van het vertalen die als een rode draad door de vertaalgeschiedenis lopen: de vervreemdende (brontaalgerichte of adequate) en de naturaliserende (doeltaalgerichte of acceptabele) strategieën. Nijhoff vergelijkt het ene type vertaler met een fotograaf wiens verdiensten niet te onderschatten zijn ten opzichte van cultuurverspreiding, en de andere is een type dat juist de poging tot schepping waagt. Nijhoff wijst trouwens de zogenaamde ‘dienende’ vertaling niet af, die als leeshulp naast het origineel gebruikt kan worden (zie Nijhoffs artikel over Frederica Bremers vertaling van *De Hel* van Dante).

In een langere studie over Boutens’ vertaling van de *Odyssee* koppelt Nijhoff bij wijze van inleiding de internationale geschiedenis van de hexameter en de ontwikkeling van de Griekse literatuur aan de geschiedenis van de Nederlandse vertalingen van Homerus. Hij gaat ervan uit dat de moderne mens al inherent ongelukkiger is, omdat hij/zij in de perfectie van het Griekse moment een verloren levensgevoel bespeurt. De vertaler wil terugkeren naar de perfectie, maar hij is zich ervan bewust dat hij het geluk van het

origineel alleen maar kan benaderen. De vertaler staat daarom voor de on-dankbare taak om naar het ‘perfecte monument’ te kijken en vervolgens een wanhopige poging te doen om het te benaderen. ‘Tot zelfs in de keuze van zijn ontleend materiaal, de versvorm, moet bij zich van tevoren verdedigen tegen de spottende critiek van tijdgenoten die Homerus liever in de verte Homerus laten.’¹² Nijhoffs lof voor het origineel, ‘het wonder van de mensheid’, is zo hoog dat het niet benaderd kan worden. Hij vergelijkt Boutens’ werk met de vertalingen van Homerus die hem zijn voorgegaan en concludeert dat zijn voorgangers, ‘Vosmaer en Burgersdijk zijn schitterende fotografen, ik wil hun verdiensten geenszins onderschatten ten opzichte van de cultuurverspreiding, maar hun werk is en blijft een procédé, het leeft niet tot in ieder woord van iedere regel, het is, kort en goed, geen taalmonument.’¹³

Wat betreft de beschikbare poëtische vormen merkt hij op dat de Nederlandse poëzie de poëtische vorm mist die bij de epische stijl hoort (zoals Vondels onbeholpen alexandrijnen laten zien in zijn metrische vertaling van Vergilius). Toch bepaalt het buitenlandse model de poëtische vorm van het Nederlandse werk. ‘In onze taal ligt niets gereed. Onze taal niet alleen, maar ook onze letterkunde, verkeren in een staat van voortdurend aanmaak. Daar is niets tegen, maar het biedt meer kans aan het kleine, dan aan het grote.’¹⁴ Nijhoff was blijkbaar nogal sceptisch over de Nederlandse hexameter, maar Boutens’ vertaling overtuigde hem van de mogelijkheden ervan. Want Boutens

eist vrijheid voor zich op, ook in de taal, terwille van de hexameter om Homerus’ stem van in het Nederlands te horen. Ging bij Coomhert de oorlog om lettergrepen, bij Boutens gaat de oorlog om woordverband en syntaxis. Gij hoeft slechts twee regels van Boutens’ vertaling te lezen, om u al minstens tweemaal verbaasd te hebben over een ongebruikelijke wending, een vreemde inversie, een al te gemeenzame spreekwoordelijke woordkoppeling, en dergelijke schijnbaar onbeholpen eigengerechtigde woordverbindingen.¹⁵

Volgens Nijhoff is het Boutens’ doel om de Nederlandse zinsbouw volledig te ontleden en vervolgens stap voor stap opnieuw op te bouwen op basis van het hexameterschema. De vertaler hoopt dat de gebroken syntaxis het oor aandachtig zal houden; de lezer zal steun zoeken en pas houvast vinden in de geleidelijk tastbare metrische stroom van de hexameter als hij verder leest en zich overgeeft aan de taalkundige wendingen. Het is alsof je op stenen onder water stapt om een rivier over te steken, zo luidt Nijhoffs vergelijking (Nijhoff 1982: 853). Boutens rekent op een nietsvermoedende

lezer: hij verwacht dat zijn passieve, ongewapende, gevoelige leespubliek vertrouwt op de diepte van de taal die onder de onsamenhangende Nederlandse constructie vandaan zal komen. Boutens is zich ervan bewust dat de taak van de vertaler dubbelvoudig moeilijk is: de tekst ontbinden volgens het ene schema en weer opbouwen volgens het andere. Ondanks al zijn kritiek vindt Nijhoff dat Boutens met zijn vertaling een ‘taalmonument’ heeft toegevoegd aan de Nederlandse literatuur. Door het Nederlands te vervreemden en een nieuwe taal te creëren, zet Boutens een stap naar een ‘diepere’ taal, een stap dichterbij de oorspronkelijke taalkundige staat van de mensheid. Nijhoff gebruikt de term ‘diepere taal’: het gaat niet om het Grieks, noch om het Nederlands, maar om een derde taal. Deze derde taal is in sommige opzichten vergelijkbaar met de ‘derde’ taal die Walter Benjamin noemt in zijn essay *De taak van de literaire vertaler* uit 1923.¹⁶ Het moet worden vermeld dat Nijhoff als vertaler zelf liever naturaliserend heeft gewerkt (zie sectie 1.1.2).

Als er echter een taal van de waarheid bestaat waarin de laatste geheimen waar al het denken zich voor inspannt, spanningloos en zelfs zijgend bevaard zijn, dan is deze taal van de waarheid – de ware taal. En juist deze taal, in wier divinatie en beschrijving de enige volkomenheid ligt waarop een filosoof kan hopen, is intensief in de vertalingen verborgen.¹⁷

Met andere woorden, ze formuleren allebei dat wanneer we vertalen van de ene taal naar de andere, proberen we de pre-Babylonische toestand te herstellen, proberen we een stap te zetten naar de oorspronkelijke taal.¹⁸

Deze gedachtengang doet denken aan een andere ‘derde-taaltheorie’ uit de literatuur van vertaalstudie, namelijk het begrip van de zogenaamde translationese. Dit begrip dient niet als model voor verhevenheid of zuiverheid van de taal, integendeel. Translationese is de hypothese dat vertaalde teksten, ongeacht de taal, kunnen worden onderscheiden van de originele teksten op basis van linguïstische factoren, d.w.z. dat ze bepaalde gemeenschappelijke kenmerken hebben. Het is in ieder geval een feit dat veel literaire vertalers er niet voor terugschrikken om taalkundige structuren, zinswendingen en neologismen te gebruiken die zij in hun eigen oorspronkelijke teksten niet zouden gebruiken.

Nijhoff slaat ook een nieuwe weg in in de Nederlandse vertaalgeschiedenis door de ontwikkeling van taal en literatuur te verbinden aan de geschiedenis van het literair vertalen. Vertalen is voor hem niet een mechanische schrijfoefening, maar beweegt mee met de ontwikkeling van taal en literatuur, en kan die zelfs sturen. Literair onderzoek laat namelijk zien dat

de poëzie en vertalingen van de Tachtigers een aanzienlijke invloed hebben gehad op latere vertalingen, bijvoorbeeld Lodewijk van Deysse met zijn controversiële vertaling van Akedysserill.¹⁹

In sommige van zijn vertaalkritieken breidt Nijhoff een specifiek probleem uit tot een algemene kwestie. In zijn kritiek op Barnouws vertaling van Chaucers *The Canterbury Tales* (Vertellingen van de pelgrims naar Kantelberg), gepubliceerd in 1931, laat Nijhoff uiteindelijk zien dat Barnouw veel van de technische moeilijkheden van het Nederlandse gedicht nauwelijks onder de knie had. Hij schrijft deze tekortkomingen ook toe aan de specifieke kenmerken van de Nederlandse taal, die de vertaler niet kon overwinnen. In zijn kritiek komen belangrijke standpunten naar voren, die hij als eisen formuleert: hij accepteert alleen vertalingen die gewicht hebben in de doeltaalcultuur, dat wil zeggen die bijdragen aan de ontwikkeling van de Nederlandse taal en literatuur. Een vertaling wordt pas belangrijk als het de aandacht van de lezer kan trekken, en dat kan alleen als de vertaler niet gevangen zit in een formatechnische tredmolen. Barnouws vertaling van *The Canterbury Tales* werd overigens gepubliceerd met een lovend voorwoord van Huizinga. Terwijl Nijhoff zich meer bezighoudt met de techniek van het vertalen, richt Huizinga zich op de culturele en historische betekenis van het vertalen en wijst hij erop, net als Benjamin, dat het naleven van grote werken niet compleet is zonder een corpus van vertalingen.

Nijhoff ging in zijn openingstoespraak voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde in 1941 ook in op de formele problemen die voortvloeien uit het specifieke karakter van de Nederlandse taal. Hij heeft het over de 'langere' woorden – voornamelijk bijvoeglijke naamwoorden – die in jambische verzen in een prominente rol worden gedwongen. Dit is vaak het geval omdat 'wij tweeënhalve keer zoveel twee- en meerlettergrepige woorden gebruiken als het Engels.' In jambische verzen wordt meestal een bepaalde 'breedte' in de tekst gecreëerd wanneer de trochee zijn intrede doet. De ernstigste fout is volgens Nijhoff de gevaarlijke breedte van de formulering, die niet goed is voor Nederlandstalige poëzie. Hij geeft ook een praktisch recept voor schrijvers en vertalers: gebruik rijm om het gewicht van de trocheeën te neutraliseren.

Vorm en inhoud

Nijhoff zet tegenover de reproductieve opvatting van vorm van de jaren tachtig een creatieve opvatting van vorm. Vorm is voor hem meer dan een formule, het is een linguïstische uitdrukking van inhoud. Nijhoff presen-

teert het als iets ‘lichamelijks’, ‘materieels’, met een eigen inhoud. Wat het gedicht uiteindelijk zal onthullen, hangt in grote mate af van deze vorm. In zijn verhandelingen over andere dichters geeft Nijhoff meestal ook een technische analyse van het vers, waarbij hij vaak gedetailleerd ingaat op rijm, strofevormen en metrische aspecten. In zijn vertaalkritieken speelt de ontleding van formele elementen dus een even belangrijke rol. Zijn eigen vertalingen passen qua problematiek, interpretatie en vaak ook vorm perfect in zijn oorspronkelijke werken, zoals we zullen zien in de paragraaf over zijn interne vertaalopvattingen.

Theun de Vries maakt de merkwaardige opmerking dat zijn hertalingen *formeel* op één lijn staan met zijn oorspronkelijke poëzie.²⁰ Nijhoff geeft expliciet de voorkeur aan eenvoud, de spreektaal van zijn tijd, en verafschuwt typisch poëtisch taalgebruik. Helderheid en begrijpelijkheid staan voorop. Het gedicht is een organisme dat een eigen leven gaat leiden, onafhankelijk van de maker. Onpersoonlijkheid is volgens Nijhoff echter het vermogen van de schepper om bekend te zijn met de rijkdom van de poëzie-tradities: wie de klassieken van zijn eigen cultuur niet kent, blijft een amateur.²¹ Zijn opvattingen over poëzie vertonen hier een opvallende gelijkenis met zijn poëtica van het vertalen: niet alleen begint het oorspronkelijke werk een eigen leven te leiden, onafhankelijk van de schepper, maar dat geldt ook voor de vertaling van het werk, nu los van de oorspronkelijke schepper en vertaler. We zullen zien hoe deze visie zich ontvouwt in zijn eigen vertaalpraktijk.

Om Martinus Nijhoffs externe benadering van vertalen samen te vatten, kunnen we de volgende opmerkingen maken:

- Hij benadrukt voortdurend het belang van vertalen voor de literatuur en cultuur van de doeltaal.
- Vertalen is een interpretatie van de brontekst; de vertaler is ook een lezer.
- Hij gaat het meest in detail in op verstechnische kwesties: een vertaler is ook een schrijver. Het is echter essentieel dat de vorm geen routine wordt.
- De vrijheid van de vertaler is groter dan die van de dichter; er zijn natuurlijk grenzen.

Interne vertaalopvattingen

Hoewel Nijhoff in zijn kritische proza (zie zijn kritiek op Boutens’ vertaling van de Odyssee) de vervreemde, exotische Nederlandse taal accepteert, en accepteert dat de vertaler soms niet terugschrikt voor taalvernieuwing, voor het opnieuw opbouwen van de taal, volgt hij als vertaler zelf

deze methode niet: een naturaliserende vertaling staat dichterbij hem. Hij vindt dat de tekst in de doeltaal moet functioneren als een autonome, authentieke (re)creatie, alsof hij door een Nederlandse auteur is geschreven. Zijn ideaal is dat de tekst wordt aangepast aan de Nederlandse werkelijkheid, dat de vertaling een Nederlandse nationaliteit krijgt, dat het niet wordt gezien als een vertaalde tekst. In zijn kritiek op de vertaling van *De Canterburyvertellingen* krijgen we ook een idee van zijn praktische vertalersideaal: het hoogste doel van de vertaler is om een echt Nederlands werk te maken. Kortom, we moeten onderscheid maken tussen de aard van Nijhoffs vertalingen en sommige van zijn theoretische reflecties over vertalen.

In de praktijk was Nijhoff dus een voorstander van het naturaliseren van vertalingen. Een bijzonder en extreem voorbeeld hiervan is de vertaling van *De geschiedenis van den soldaat* (1926) van Ramuz: Nijhoff plaatst het hele verhaal, alle personages, namen en toespelingen in een authentieke binnenlandse context. 'Op den straatweg van Sas naar Sluis / een soldaat op weg naar huis' luidt in het Nederlands, terwijl het origineel is 'Entre Denges et Denezzy / Un soldat qui rentre chez lui.' Met andere woorden, de plaats van handeling is verplaatst van Frankrijk naar de Nederlandse provincie Zeeland! 'Madame Chappuis' en 'Louis' worden 'moeder van Dam' en 'Bram' genoemd. Nijhoffs Ramuz-vertaling is inderdaad een 'herscheping, een transpositie in de eigen Hollandse sfeer, met die eigen kleur en stoffering die alleen door een gelijkwaardig kunstenaar als de dichter van het oorspronkelijke kan worden gewaagd.'²² Nijhoff was een groot vormgever, zoals blijkt uit zijn oorspronkelijke werken en zijn vertalingen. Het moet voor hem een ware lust zijn geweest de tekst van *De geschiedenis van den soldaat* zo te formuleren dat de Nederlandse lettergrepen qua lengte en in aantal precies pasten op de muzieknoden van Igor Stravinsky's partituur.²³ Velen zullen beweren dat zijn meesterlijke hervertelling het origineel in bijna elk opzicht overtreft. 'Nijhoff heeft het origineel, dat geheel op de volkstaal was afgestemd, vaak zonder vaart en overal poëtisch onbetrokken, gevuld met een meer gebonden, bijzonder soepele ritme en poëzie. Zijn vertaling zit bovendien vol persoonlijk vernuft', aldus Spillebeen.²⁴

Hier komen we terug op de constatering dat zijn vertalingen passen bij zijn oorspronkelijke werken. Want de soldaat van Ramuz is een typisch Nijhoff-personage: 'de incarnatie van een man van eenvoudige daden, hoewel enigszins weerloos tegen het leven, doch dapper en goedmoedig.'²⁵ Ook Nijhoffs vertalingen van drama en poëzie herscheppen het origineel, in die zin dat zijn teksten vaak de indruk van een oorspronkelijke werk wekken, bijvoorbeeld zijn vertaling van Gide's *Paludes* waarbij Parijs

Amsterdam werd, 'le Luxembourg' en 'le pont Solferino' in Vondelpark en Sarphatibrug werden getransformeerd.²⁶ De vertaler besteedt veel zorg aan het goed laten werken van zijn teksten voor het doeltaalpubliek. De vervreemdende vertaalmethode die hij in het geval van Boutens waardeert, wordt door hem dus niet toegepast.

Tamelijk interessant is wat Nijhoff schrijft over Jan Engelmanns vertaling van de Matthäus-Passion, waarin hij het initiatief en het muzikale gevoel van de vertaler prijst. Critici in die tijd zagen de vertaling aan de ene kant als een soort heiligschennis, aan de andere kant accepteerden ze het, omdat in die tijd, kort na de Tweede Wereldoorlog, de Duitse taal nogal onaangenaam klonk voor Nederlandse oren. Maar Nijhoff schrijft: een tekst als de Matthäus Passion moet gezongen worden in de taal van de toehoorders, het publiek, anders wordt het liturgische werk een concertstuk. De tekst van de Passion werd dus opgevat als een tekst die een liturgische functie moest vervullen in de gemeenschap, d.w.z. het moest een authentieke Nederlandse tekst worden.²⁷ Nijhoff zelf speelde een prominente rol in het werk van de groep auteurs die was opgezet om de psalmen te hertalen of te 'berijmen', door zeven psalmen te bewerken. De beroemdste daarvan was zijn bewerking van Psalm 150. Hij benadrukte de eenheid van vers en melodie en had oog voor de invloed van de volkstaal op de kerkelijke stijl. Volgens Kamphuis leidt Nijhoffs Psalm 150 'ons naar de grens van godsdienstgeschiedenis en literatuurgeschiedenis.'²⁸ Zijn anti-retorische benadering was een reactie op de overdreven retoriek van de negentiende-eeuwse dominee-poëzie. Eenvoud en soberheid kenmerken ook de teksten van zijn psalmvertalingen.

Nijhoff en T. S. Eliot

Nijhoffs vertaling van Eliot verdient een aparte subparagraaf, omdat er veel verschillende essays bestaan over de relatie tussen Nijhoff en de poëzie van T. S. Eliot. Meerdere auteurs hebben parallellen getrokken tussen de twee auteurs, en veel artikelen hebben zelfs gewezen op de overeenkomsten tussen hun poëzie en poëtica²⁹ waarbij de nadruk lag op het minimaliseren van poëtisch taalgebruik, de vermenging ervan met alledaagse elementen en de daaruit voortvloeiende ironie. Volgens Wiljan van den Akker komen de poëtische opvattingen van Nijhoff en Eliot zo sterk overeen dat de Nederlandse dichter Eliot gekend moet hebben toen hij in 1935 het gedicht *Awater* schreef.³⁰ Nijhoff noemt Eliot slechts in één zin in een lezing die hij in 1935 in Enschede gaf.

Nijhoff vindt dat T. S. Eliot en Cocteau hun eigen versvorm als een ruit hebben gebroken. Hij voelde ook dat de emotionele versvorm niet langer geschikt was, maar was eerder op zoek naar oorsprongen in plaats van extremen, dus besloot hij een oude Europese vorm te kiezen, het Rolandlied.

In zijn essays komen we de naam van de Engels-Amerikaanse dichter pas tegen in 1952, als hij schrijft over zijn vertaling van *Cocktailparty*. Theo D'Haen geeft echter een aantal argumenten – met name in relatie tot Nijhoffs vertaalwerk – dat de Nederlandse dichter Eliot vlak na de Eerste Wereldoorlog gekend moet hebben.³¹ Dat er buitenlandse voorbeelden en parallellen in zijn werk worden aangetroffen, doet natuurlijk niets af aan de artistieke waarde ervan. Zijn eigen poëzie werd juist vollediger door het vertalen, door zichzelf krachtiger te ontdekken bij de ontdekking van anderen.³² Nijhoffs ambitie is dezelfde als die van Eliot – het verleden en het heden verenigen in een soort nieuw, modern bewustzijn – het gedicht heeft een eigen tijd. Beiden gebruiken ironie als wapen. Ze werden zelfs vergeleken wat betreft hun uiterlijk en manieren, bijvoorbeeld door Van den Akker, die zegt dat ze beiden onberispelijk geklede heren zijn die zich voor hun tijd nogal ‘onpoëtisch’ gedragen.³³

‘Ik ben momenteel Eliot’s *Cocktailparty* aan het vertalen. Een hels karwei’, schreef hij in oktober 1950 aan zijn vrouw.³⁴ In *Cocktailparty* wil Nijhoff alle uitdrukkingen vernederlandsen: hij zoekt en vindt een Nederlandse sfeer voor elk Engels begrip, zinswending en situatie.³⁵

Wat kan Nijhoff ertoe gebracht hebben om dit toneelstuk te vertalen? De tekstuele kwesties waarmee Eliot opereert, speelden natuurlijk een aantrekkelijke rol. Maar het gaat er natuurlijk niet alleen over. De figuur van de onbekende gast, die hem deed denken aan Awater en de mannelijke figuur van *Het Uur U*, de reis naar het onbekende leven op aarde, de mystificerende sfeer van het hele stuk, de bijna obsessieve gerichtheid op het probleem van de menselijke missie – dit alles maakt deel uit van Nijhoffs geest (vgl. Knuvelde 1953).

De vertaler creëert poëzie

Nijhoffs vertaalopvattingen kunnen worden afgeleid uit zijn opvattingen over poëzie. Hij benadrukt de autonomie van het gedicht, dat het gedicht een fenomeen is dat onafhankelijk van de dichter bestaat: een goed gedicht heeft volgens Nijhoff niet de persoonlijkheid van de dichter. Het gedicht is een organisme dat zijn eigen leven gaat leiden, onafhankelijk van de maker. Volgens Nijhoff is het gedicht geen subjectieve weerspiegeling van emo-

ties, maar een entiteit die onafhankelijk is van zijn schepper, dankzij de perfectie van zijn techniek. De kern van zijn poëtica is de scheiding van dichter en gedicht. Het transformerende en creatieve werk van de taal en het professionele werk van de dichter, die zich zoveel mogelijk probeert aan te passen aan de wetten van de taal, spelen de hoofdrol in de totstandkoming van het gedicht. Het is daarom begrijpelijk waarom Nijhoffs aandacht uitgaat naar de technische aspecten van het vertalen. Nijhoff hield nooit met hand en tand vast aan één enkele poëtische prestatie; hij beoordeelde en evalueerde zijn eigen werk voortdurend. Hij streefde altijd naar een perfecte poëtische techniek. Hij streefde naar harmonie tussen vernieuwing en traditie in zijn oorspronkelijke poëzie en in zijn werk als vertaler.

Martinus Nijhoff heeft als geen andere Nederlandse dichter met zijn *hele oeuvre* deelgenomen aan de West-Europese poëzie. Hij begon als een bewonderend individualistisch dichter van de Tachtigers, en ontwikkelde zich later tot een kunstenaar die zijn poëzie steeds kon vernieuwen door enerzijds terug te grijpen naar de gewone spreektaal en anderzijds naar de oude vertaaltraditie.³⁶

Twee belangrijke aspecten van Nijhoffs interne vertaalopvattingen³⁷ zijn dus als volgt:

1. zijn interesse in het vertaalproces en de techniek van het vertalen;
2. zijn zorg om een vertaling te produceren die aanvaardbaar is voor de doeltaalcultuur, waarbij hij expliciete vertaling, verklarende invoeging, volledige transformatie, concretisering niet schuwt.

Toneelvertalingen:

Het verhaal van de soldaat (*Histoire du Soldat* van C. F. Ramuz, met muziek van Igor Stravinsky), voor het eerst gepubliceerd in *De Gids* in 1926.

The Tempest (Shakespeare: *De Storm*), voor het eerst gepubliceerd in *De Gids* in 1928.

Iphigenia in Tauris (Euripides), gepubliceerd in 1951, maar hij begon met vertalen in 1936.

The Cocktail Party van T. S. Eliot, gepubliceerd in 1951.

Zijn vertaling van *The Court of Arbitration* (Menander: *Epitrepontes*) bleef onvoltooid na Nijhoffs dood.

Proza vertalingen:

The Fox's Tale (Ramuz's bewerking van Renard, *histoire burlesque*, naar Stravinsky's origineel), gepubliceerd in 1933.

Moeras (André Gide's *Paludes*), voor het eerst gepubliceerd in *De Stem* in 1929.

Poëzievertalingen:

Hugo Wolff 1925, Jean de La Fontaine 1927, Heinrich Heine 1932, Charles d'Orléans 1943, Alfred de Musset, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Gérard de Nerval 1944, Nicholas G. Lély, postume publicatie 1954, gedichten van Edgar Lee Masters, postume publicatie in het literaire tijdschrift *Maatstaf* 1954, zeven bijbelse psalmen, postume publicatie in het Nijhoff herdenkingsnummer van *Maatstaf* 1954. Vertaling van gedichten van T. S. Eliot, gepubliceerd in *De Gids* in 1950.

Conclusie

Samenvattend kunnen we zeggen dat Nijhoff zoals daarvoor geen ander een verband legt tussen de doeltaal, de doeltaal-literatuur, en de geschiedenis van het literair vertalen. Hij benadrukt voortdurend het belang van vertalen voor de literatuur en cultuur van de doeltaal: de vertaling moet een taalmonument worden en deel gaan uitmaken van de Nederlandse literatuur.

Hij beschouwt de vertalers-vrijheid ruimer dan de dichterlijke vrijheid. Deze vergelijking is een hoeksteen van zijn vertaalopvattingen.

We kunnen ook stellen dat zijn externe en interne vertaalopvattingen nogal verschillend zijn. Aan de ene kant bewondert Nijhoff bijvoorbeeld Boutens' vervreemdende vertaling en gelooft dat het een stap is naar een 'diepere' taal, aan de andere kant is Nijhoff in de praktijk een extreme voorstander van de naturaliserende vertaalmethode. De vervreemdende strategie die hij in het geval van Boutens waardeert, wordt door hem zelf dus niet toegepast.

Hij gaat het meest in detail in op verstechnische kwesties: volgens hem is een vertaler ook een schrijver, en vorm is een linguïstische uitdrukking van inhoud. We moeten ook zijn interesse in het proces en de techniek van het vertalen benadrukken, evenals zijn zorg om een vertaling te produceren die aanvaardbaar is voor de doeltaalcultuur.

En nu keren we terug bij het beginpunt van de conclusie: zijn vertalingen sluiten qua problematiek, interpretatie en vaak ook vorm perfect aan bij zijn oorspronkelijke werken.

Noten

- ¹ Militaire terminologie gelijkwaardig aan het Engelse H-our.
- ² D'Haen, *Mapping Modernism*; Brodsky, *Conversations* 68.
- ³ István Bernáth: Bloemlezing van dichters uit de Duitse Lage Landen Boedapest: Móra, 1965; Dékány Károly: Nederlandse dichters van Gorter tot heden I–II, Amstelveen: Uitgeverij Forum, 1986.
- ⁴ De prijs heeft ook Hongaarse connotaties: in 1981 werd hij toegekend aan Erika De-dinszky voor haar vertaling van Hongaarse gedichten in het Nederlands, in 1990 aan Béla Szondi, en in 1994 aan de Nederlandse vertaler Henry Kammer, in het bijzonder voor zijn vertaling van Péter Nádas' roman *Het boek der herinneringen*.
- ⁵ Nijhoff, *Verzameld werk*, 220.
- ⁶ Nijhoff, *Verzameld werk*, 225.
- ⁷ S. George: Dante. Die Göttliche Komödie. Übertragungen. 1988, Klett-Cotta Verlag.
- ⁸ Nijhoff, *Verzameld werk*, 226.
- ⁹ i.d.
- ¹⁰ i.d. 227.
- ¹¹ Nijhoff, *Verzameld werk*, 228–229.
- ¹² i.d. 849.
- ¹³ i.d. 851.
- ¹⁴ i.d. 852.
- ¹⁵ i.d.
- ¹⁶ Bronzwaer, 'Nijhoff als vertaler' 607.
- ¹⁷ Benjamin, 'De opgave van de vertaler' 64.
- ¹⁸ Bronzwaer, 'Nijhoff als vertaler' 607.
- ¹⁹ Naaijkens, 'Martinus Nijhoff en de opgetilde staat' 131.
- ²⁰ De Vries, 'Nijhoff's experiment', cursivering door mij.
- ²¹ Bregman, *De stem uit de oneindigheid*.
- ²² Roelants, 'De dingen waarop men leeft' 298.
- ²³ zie Akker, *Dichter in het grensgebied*.
- ²⁴ Spillebeen, *De geboorte van het stenen kindje* 127.
- ²⁵ i.d.
- ²⁶ zie Naaijkens, 'Nijhoffs debuut als vertaler'.
- ²⁷ zie Nijhoff, *Verzameld werk* 994–995.
- ²⁸ Kamphuis, 'Nijhoff op weg naar een nieuwe tijd' 10.
- ²⁹ zie Dijkhuis, Wenseleer, Meeuwesse, Vaessens
- ³⁰ zie Akker, *Dichter in het grensgebied*.
- ³¹ zie D'Haen, *Mapping Modernism*.
- ³² zie Gossaert, *Martinus Nijhoff* 47.
- ³³ zie Akker, *Dichter in het grensgebied* 37.
- ³⁴ Nijhoff, *Brieven aan mijn vrouw* 242.
- ³⁵ zie Poortere, *Martinus Nijhoff* 33.
- ³⁶ zie Kamphuis, 'Nijhoff op weg naar een nieuwe tijd' 68.
- ³⁷ Hoe dat in de praktijk wordt gebracht, kan men lezen in mijn artikel 'Gekoelde wijn of sorbet? Parallele vertalersbeschrijvingen: Martinus Nijhoff (1894–1953) en István

Vas (1910–1991)’. In Engelbrecht, W. & Hamers, B. (reds.) *Neerlandistische ontmoetingen*. Trefpunt Olomouc. 2010. 313–329.

Bibliografie

- Akker, W. van den. 1985. *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica*. Utrecht: Veen. 53–56.
- Akker, W. van den. 1994. *Dichter in het grensgebied. Over de poëzie van Martinus Nijhoff in de jaren dertig*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Benjamin, W. 2004. ‘De opgave van de vertaler’ (vert. Henri Bloemen). Naaijken et al (reds.) *Denken over vertalen. Tekstboek vertaalwetenschap*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt. 59–69.
- Bregman, K. 2007. *De stem uit de oneindigheid. Over de talige vormgeving van preken in het licht van poëzie en poëtica van Martinus Nijhoff*. (proefschrift). Zoetermeer: Boekencentrum.
- Brodsky, J. 2003. *Conversations*. (Edited by Cynthia L. Haven). Jackson: University Press of Mississippi.
- Bronzwaer, W. J. M. 1984. ‘Nijhoff als vertaler’. Wim Ramaker (ed.) *Literama* 18 nr. 12 (april) Themanummer Martinus Nijhoff.
- Dijkhuis, Dirk W. 1964. ‘Nijhoff en Eliot/ Eliot en Nijhoff’ *Merlijn*. Jaargang 2/nummer 6. Amsterdam: Polak&Van Gennep.
- Dorleijn, G. J. 1989. *Terug naar de auteur. Over de dichter M. Nijhoff*. Baarn: Uitgeverij De Prom.
- D’Haen, Th. 2009. ‘Mapping Modernism: Gaining in Translation – Martinus Nijhoff en T. S. Eliot’. *Comparative Critical Studies*. Vol:6. issue:1. 21–41. Edinburgh: Edinburgh University Press.
<https://doi.org/10.3366/E1744185409000573>
- Gossaert, G. 1954. *Martinus Nijhoff*. Daamen N. V./G. A. Van Oorschot.
- Kamphuis, G. 1954. ‘Nijhoff op weg naar een nieuwe tijd’ *Martinus Nijhoff*. Daamen: N. V./G. A. Van Oorschot.
- Kamphuis, J. 1977. *M. Nijhoff – Dichter van een nieuwe Psalm 150*. Amsterdam: Uitgeverij Ton Bolland.
- Meeuwesse, K. 1967. ‘Aantekeningen bij Awater’ *De Nieuwe Taalgids*. 60:1, 33–41. 60:3, 171–176.
- Naaijken, T. 1996. ‘Martinus Nijhoff en de opgetilde staat’ T. Naaijken (red.) *Vertalers als erflaters – Staal kaart van een eeuw vertalen*. Bussum: Coutinho.

- Naaijkens, T. 2021. 'Nijhoffs debuut als vertaler'. Schoenaars et al (reds.). *Vertalen in de Nederlanden. Een cultuurgeschiedenis*. Amsterdam: Boom. 465–466.
- Nijhoff, M. 1931. 'Een vertaling van Dante' *Gedachten op dinsdag*. Brussel: M. Stols.
- Nijhoff, M. 1953. 'Over eigen werk' J. Engelman, M. Nijhoff en A. Roland Holst *Over Martinus Nijhoff*. 's-Gravenhage: Bert Bakker.
- Nijhoff, M. 1982. *Verzameld Werk. Deel 2*. Kritisch en verhalend proza. (ed. Gerrit Borgers & Gerrit Kamphuis) Den Haag: Bert Bakker.
- Nijhoff, M. 1982. 'Dante' *Verzameld Werk*, dl.2 'Kritisch proza', Den Haag: Bert Bakker. 220–230. Oorspronkelijk verschenen in *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 8 en 15 september 1924.
- Nijhoff, M. 1996. *Brieven aan mijn vrouw*. Samengesteld en ingeleid door Andreas Oosthoek. Amsterdam: Bert Bakker.
- Poortere J, de. 1960. *Martinus Nijhoff*. Brugge: Desclée De Brouwer.
- Roelants, M. 1953. 'De dingen waarop men leeft' *De Gids* 116. jg. April-Mei 1953. no. 4 en 5. Utrecht: Uitgeversmaatschappij W. De Haan N. V. 296–304.
- Sötemann, A. L. 1985. *Over poëtica en poëzie. Een bundel beschouwingen*. Groningen: Wolters-Noordhoff. 39–130.
- Spillebeen, W. 1977. *De geboorte van het stenen kindje. Thematische analyse van het scheppend werk van Martinus Nijhoff*. Nijmegen: Uitgeverij B. Gottmer, Brugge: Orion.
- Vaessens, Th. 1998. *Circus Dubio & Schroom. Nijhoff, Van Ostaijen en de mentaliteit van het modernisme*. Amsterdam/Antwerpen: Arbeiderspers.
- Varga, O. 2007. 'De vertaalopvattingen van Albert Verwey en Mihály Babits in het licht van hun vertalingen van de Divina Commedia' *Neerlandistiek in contrast. Bijdragen aan het Zestiende Colloquium Neerlandicum*. Amsterdam: Uitgeverij Rozenberg. 123–130.
- Varga, O. 2010. 'Gekoelde wijn of sorbet? Parallele vertalersbeschrijvingen: Martinus Nijhoff (1894–1953) en István Vas (1910–1991)' Engelbrecht, W. & Hamers, B. (reds.) *Neerlandistische ontmoetingen*. Trefpunt Olomouc. 313–329.
- Vries, Th. De. 1954. 'Nijhoff's experiment' *Martinus Nijhoff*. Den Haag/Amsterdam: Daamen N. V./G. A. Van Oorschot.
- Wenseleer, L. 1966. 'Awater' *Het wonderbaarlijk lichaam: Martinus Nijhoff en de moderne westerse poëzie*. Den Haag: Bert Bakker/Daamen. 158–228.