

Aantekeningen van de vertaler – een kijkje in de keuken waar de hersenpan pruttelt op het vuur van het nachtelijk uur

Titel: Barnes kon niet kiezen tussen *Nightwood* en *Anatomy of the Night* (ze was een groot bewonderaar van Burtons *Anatomy of Melancholy*). Haar vriendin, meeleezer en mederedacteur van het boek, Emily Coleman, had een voorkeur voor de laatste. Zij stelde voor de keuze aan T.S. Eliot te laten, in zijn hoedanigheid van redacteur en uitgever bij Faber & Faber, bij wie ze het boek met succes onder de aandacht had gebracht, nadat Barnes het zelf vergeefs bij vele andere uitgevers had geprobeerd. Pas heel laat kwam Barnes erachter dat de naam van haar grote liefde, Thelma Wood, als Robin Vote de spil van het boek, in de titel verstopt zat: ‘Nigh T. Wood’. Bijna T. Wood! *Very odd!* Nog weer veel later zei ze dat ze de titel had gebaseerd op de tweede regel van *The Tyger* van Blake (‘Tyger! Tyger! Burning bright/in the forests of the night...’ [Tijger! Tijger! Vlammenvuur/in het woud van ’t nachtelijk uur...]) en dat die niets maar dan ook hoegenaamd helemaal niets met Thelma’s achternaam te maken had. *Odder en odder!* Om ons niet in het schier eindeloze en onontginbare terrein van het on- en onderbewuste te verliezen: waarom heeft ze het boek dan niet *Nightforest* genoemd? Om de klank, misschien? *Nightwood* klonk haar als ‘night-shade, poison and night and forest’ in de oren ‘tough, in the meaty sense, and simple, yet singular,’ schreef ze in een brief aan Coleman (23 juni, 1935). Hoe het ook zij, *Nightwood* had de voorkeur van de grote baas, Eliot, dus dat werd hem.

Dylan Thomas was zo’n grote fan van het boek (zie: zijn recensie in *Dark and Light*, mei 1937, en Gene Montague, *Dylan Thomas and "Nightwood"* in: *The Sewanee Review*, Vol. 76, No. 3, zomer 1968) dat het hem misschien geïnspireerd heeft tot de titel voor zijn eigen meesterwerk: *Under Milkwood*. Barnes zelf was ervan overtuigd dat het een rechtstreekse ‘rip off’ was (zie: James B. Scott, *Reminiscences*, in: *Silence and Power*, p. 343.) Hoe het ook zij, schrijver dezes heeft *Under Milkwood* vrij letterlijk, letterlijk vrij vertaald als *Onder het Melkbos* (Athenaeum, Polak & Van Gennep, 2020), om ‘woud’ als vertaling te reserveren voor ‘forest’. Met andere woorden: vertaalprobleem nummer 1: *Nachtbos* of *Nachtwoud*? Qua klankgelijkenis ligt de tweede misschien meer voor de hand, maar dat is a. eigenlijk van zichzelf al een reden om er niet voor te kiezen en b. te makkelijk enerzijds en c. te plechtstatig anderzijds. We gaan immers naar het bos, of het bos in. Geen mens gaat tegenwoordig nog met goed fatsoen het woud in. En d. de vorige Nederlandse vertaling droeg ook al die titel. Alleen al uit respect voor het werk van je voorganger of –gangster zou je met iets anders op de proppen moeten komen. Edoch! Om dichterbij de achternaam van Barnes’ Muze te blijven heeft vertaler dezes na rijp beraad en veel wikken en wegen en knarsen van vertalerstanden toch maar besloten om het op ‘*Nachtwoud*’ te houden. Even diende de optie *Nachthout* zich nog aan, als mogelijk reminiscentie aan ‘driftwood,’ het nachtelijke menselijke wrakhout waarover het boek gaat, maar dat was me toch weer iets te uitleggerig en interpreteerderig. We houden het dus op *Nachtwoud*. In het Duits is het *Nachtgewächs* geworden (in de vertaling van Wolfgang Hildesheimer, ‘Nachtgewas’), in het Frans *Le Bois de la Nuit* (in de vertaling van Pierre Leyris, ‘Het bos van de nacht’), in het Italiaans *La foresta della notte* (in de vertaling van Giulia Arboria Mella, ‘Het woud van de nacht’).

Opdracht: Peggy Guggenheim (1898-1979), puissant rijke kunstverzamelaar en vriendin en mecenas van Barnes. *Nightwood* werd grotendeels geschreven op haar gehuurde buiten in Engeland, het 14^{de}-eeuwse Hayford Hall, in Devon.

John Ferrar Holms (1897-1934), criticus, niet-schrijvende schrijver, een van de vele minnaars van Guggenheim. Volgens haar was Holms ‘as strong as a bull and had killed four Germans by hammering them on the head when he had surprised them breakfasting under a tree.’ (Een verhaal dat wel iets wegheeft van het verhaal dat de dokter vertelt over een zekere MacClusky in een van de ‘geschrapte passages’, zie noot onder p.125.) Maar ook: ‘I always thought of

him as a ghost. He was definitely a frustrated writer, although at one period in his life he had had a great success in London writing criticism, and he still received letters begging him to write articles. He could not get himself to write at all any more.' (Peggy Guggenheim, *Out of the Century*, 1979). Holms was te gast in Hayford Hall toen Barnes daar aan het werk was.

I

p.7: Buig diep ('Bow Down'): oorspronkelijk bedoeld als titel voor het hele boek, ontleend aan een 17^{de}-eeuwsw *murder ballad*, *The Two Sisters* (of ook wel *The Twa Sisters*, in het originele Schots), over de jaloeuze zuster die haar jongere zusje in het water duwt en verdrinkt. Als het dode meisje later aanspoelt wordt er een muziekinstrument van haar gemaakt. Van het lied zijn honderden versies en uitvoeringen bekend (o.a. van Tennyson, Lizzie Maguire, Peggy Seeger, Christina MacAllister, Bob Dylan en Tom Waits), vaak met de steeds terugkerende regel 'Bow down, bow down'.

p.7: veld, 'field' : bedoeld wordt m.i. het veld in heraldische zin ('de oppervlakte van het wapenschild'), niet het slagveld, zoals Gerardine Franken meende [*Nachtwoud*, BB1, p15, BB2, p.17]

p.8: hem omzwachtelde ('binding him about'): als een mummie; andere vertaaloptie: 'omgordde,' met een verwijzing naar de 'yellow dressing gown, ungirdled' ('gele kamerjas, ongegord') van Buck Mulligan bekend van de eerste alinea van *Ulysses* (bekend van de bumpersticker: *Ik heb de eerste alinea van Ulysses helemaal gelezen*). Na het lezen van *Ulysses* vroeg Barnes zich of er iemand was die ooit nog een letter op papier zou durven zetten. In 1922 interviewde ze Joyce voor *Vanity Fair* (april 1922). Met o.a. deze schitterende beschrijving – Barnes en Joyce in één notendop: 'For a moment there was silence. His hands, peculiarly limp in the introductory shake and peculiarly pulpy, running into a thickness that the base gave no hint of, lay, one on the stem of the glass, the other, forgotten, palm out, on the most delightful waistcoat it has ever been my happiness to see. Purple with alternate doe and dog heads. The does, tiny scarlet tongues hanging out over blond lower lips, downed in a light wool, and the dogs no more ferocious or on the scent than any good animal who adheres to his master through the seven cycles of change.'

p.8: rasherinneringen: een beetje een bedenkelijk woord maar het kwam voor, vgl. b.v. Frederik van Eeden die het in zijn dagboeken heeft over het 'rasgeheugen,' onder invloed van de psycholoog Gustav Theodor Fechner ('Het menselijk instinct: 't verstand der soort; muziek: de taal der Stamziel; de bewuste ervaringen der individuen blijven bewaard als Rasgeheugen.' S.M. Noach, *Iets over de achtergrond van Fr. Van Eeden's de Nachtruide.*, in: *De Nieuwe Taalgids* (Jaargang, 32, 1938). Slauerhoff heeft ergens in zijn aantekeningen voor *Het leven op aarde* over 'rasherinnering'(zie: W. Blok en K. Lekkerker, *Het China van Slauerhoff. Aantekeningen en ontwerpen voor de Cameron-romans*, 1985, p.243: 'Toch hadden de nakomelingen hun helleensche zeden (- bewaard) /weer teruggevonden, in hun rasherinnering of door later gekomenen./'

p.8: luidkeels getuigde van de verordening ('cried aloud of the ordinance'): een schreeuwende zakdoek, of zijn het schreeuwende kleuren? Misschien is het een verwijzing naar Jesaja 58:1-2, waarin ook sprake is van 'verordeningen': 'Roep luidkeels, houd niet in, verhef uw stem als een bazuin en maak mijn volk zijn overtreding bekend en het huis van Jakob zijn zonden. Wel zoeken zij Mij dag aan dag en hebben zij een welgevallen aan de kennis mijner wegen, als een volk dat gerechtigheid doet en het recht van zijn God niet veronachtzaamt. Zij vragen Mij rechtvaardige verordeningen, zij hebben er een welgevallen aan tot God te naderen.' (Nederlandsch Bijbelgenootschap, 1972)

p.8: Pietro Barbo: Paulus II, paus van 1464 tot aan zijn dood in 1471. De schandelijke anti-semitische verordening werd uitgevaardigd in 1466. Het foutieve jaartal ontleende Barnes volgens Jacqueline A. Pollard aan *Roba di Roma*, een reisverhaal van William H. Story, uit

1887, waarmee deze passage ook andere details gemeen heeft: 'It was Pope Paul II (Pietro Barbo), however, who in 1468 first ordained the races of this wretched people in the Corso, and gave form and law to the cruelty of the mob [. . .] Noble ladies, and purple-robed cardinals and *monsignori* applauded this degrading spectacle, while the Pope himself looked down from his decorated balcony, and smiled his approval, or shook his holy sides with laughter [. . .] a piquancy was afterward added to it by forcing the Jews to run with a rope round their necks and entirely naked, save where a narrow band was girt round their loins.' Zie: Barnes, *Nightwood & 1468, a source for Barnes's 'Ordinance of 1468*, japollard.com/barnes-nightwood/project-notes/.

p.8: de Corso: Via del Corso, hoofdstraat van Rome, 1500 meter lang, van de Piazza Venezia naar de Piazza del Popolo..

p.8: Piazza Montanara: pittoresk pleintje, in 1929 gesloopt door de fascistten, dus allerminst 'an obscure square name, either fictitious and of no historical importance,' zoals Plumb ons wil doen geloven in haar verklarende eindnoten bij de Dalkey Archive Press-editie (1995, p. 212). Er zijn inmiddels mensen opgestaan die *Nightwood* opvatten als een allegorische en profetische aanklacht tegen het fascisme, zie b.v. Bonnie Roos, *Djuna Barnes's Nightwood, The World and the Politics of Peace*, Bloomsbury, 2016.

p.8: Roba vecchia!: Vodden!

p.10: onderscheiding: eerste voorbeeld van een stilistische eigenaardigheid (en vertaalmoeilijkheid) van het werk van Barnes: haar neiging om een woord, een paar zinnen, een alinea, een bladzijde of een paar bladzijden later, en soms veel later, terug te laten keren in een andere betekenis, soms met een lichte betekenisverschuiving, soms met een zware, soms in een verwant woord. In dit geval het woord 'distinction,' dat we eerder (Faber & Faber [hierna F&F], p.12) tegenkwamen in zijn letterlijke betekenis, terwijl het hier een figuurlijker zweem heeft, meer in de richting van gedistingeerdheid, 'distinctie'. Andere sprekende voorbeelden: 'immense *chic*' (p.11) ('massive *chic*,' F&F, p.16) en 'drie immense piano's' (p.12) ('three massive piano's,' F&F, p.18); 'heraldieke' (p.10) ('heraldic,' F&F, p.16) en 'heraldiek' (p.12) ('heraldry,' F&F, p.18).; 'optelsom van kledij' (p.13) ('accumulation of dress,' F&F, p.13), 'de optelsom (p.15)' ('the accumulated,' F&F, p.22) en 'optelsom van die hardheid' (p.17) ('accumulation of that toughness,' F&F, p.23); 'verwachtte' (p.13) ('expecting,' F&F, p.18, met misschien zelfs de suggestie dat ze in verwachting is van de vogel) en 'verwachtte' (p.15) ('expecting,' F&F, p. 21). En heel ver uit elkaar: 'zich hoopt te reconstrueren' (p.61) ('thinks to reconstruct himself,' F&F, p.81) en 'de zin hoopte te reconstrueren' (p.123) ('hoped to reconstruct the sentence,' F&F, p.160). M.a.w: dit is geen toeval, maar een patroon, een zeer typerend onderdeel van Barnes' buitengewoon poëtische en muzikale proza. Het zal je als vertaler niet altijd lukken om er wat mee te doen. Soms kan je het compenseren door hetzelfde spel met andere woorden te spelen (zoals met 'sleep' en 'zich voortsleepte', p.13). Maar het helemaal onder het tapijt vegen (ik noem geen namen) is natuurlijk uit den boze. Vorm en inhoud gaan hier hand in hand. Het Nachtleven waar het in dit boek om gaat, is immers niet alleen schimmig en duister, het speelt zich voor een deel af op Verboden Terrein, met zaken die het Daglicht niet verdragen en een Liefde die haar naam niet vermag te zeggen: 'words constantly slide into alternative meanings, so that the bawdy, the obscene, and the blasphemous are not ways of grasping a deeper (or more knowing) meaning [...] the literal refuses to work as such in *Nightwood*, which speaks in similes and 'in metaphors' because its density allows no transparency.' (Daniela Caselli, *Improper Modernism: Djuna Barnes's Bewildering Corpus*, 2008, p. 158.)

p.10: heraldieke wind ('heraldic wind'): als een gevleugelde heraut, een voorbode, Hermes, vgl.: 'An icy dew had chilled his face, and immediately upon arousing he curled farther down into his blanket. He stared for a while at the leaves overhead, moving in a heraldic wind of the day.' (Stephen Crane, *The Red Badge of Courage* (1895), XIV, p. 139)

p.10: een vrouw die aan de natuur als voorbeeld werd voorgehouden: vgl. ‘art is a mirror held up to nature,’ *Hamlet*, III.2.

p.12: ‘opengespreide’: ‘overt,’ een term uit de Heraldiek.

p.14: zijn dertigste: de leeftijd die traditioneel wordt toebedeeld aan Ahasverus, de Wandelende Jood.

p.14: na ‘gesignaleerd’ een door Eliot geschrapte passage die niet op ander typoscripten werd doorgehaald, vandaar dat Plumb hem heeft ‘gerestaureerd’: ‘Iemand zei dat hij tegen hem aan was gelopen toen hij de trap van de St. Patrick besteeg; iemand anders dat hij Felix had zien punteren op de Thames; en de derde dat het niet kon omdat hij zelf net uit Florence was vertrokken, waar Felix was opgemerkt bij het bewonderen van de primitieven in de Uffizi.’ (zie: Plumb, p. 8, 187) Een ander argument voor restauratie zou zijn het herstel van de tweeslag ‘primitive’ (F&F, p.18) (‘primitieve,’ p. 13)–‘primitives’ (‘primitieven’). En zonder deze toevoeging komt de opmerking uit de vorige zin (dat ‘er altijd wel drie of meer mensen’ waren ‘die bezworen dat zij hem de week daarvoor tegelijkertijd in drie verschillende landen hadden gesignaleerd’) een beetje in de lucht te hangen. Waar? Daar!

p.16: Madame de Sévigné: Marie de Rabutin-Chantal (1626-1696), markiezin, beroemd om haar brieven aan haar dochter, de favoriete lectuur van de oma en de moeder van de verteller van *À la Recherche du Temps Perdu* van Proust, een van de literaire helden en voorbeelden van Barnes (zie ook noot bij p.100).

p.16: Goethe: woonde een tijdje aan de Via del Corso (zie noot bij p.8).

p.16: Loyola: Ignatius van Loyola (1491-1556): stichter van de orde der Jezuïeten, de strenge leermeesters van o.a. James Joyce (zie noot bij p.8).

p.16: Brantôme: Pierre de Bourdeille, bijgenaamd Brantôme, bijgenaamd de ‘*valet de chambre*’ oftewel de ‘butler van de Geschiedenis’ (ca. 1540-1614). Schreef memoires o.a. *Les vies des dames illustres de son temps* en *Les vies des dames galantes de son temps*.

p.18: Prinses Nadja: verwijzing naar André Bretons surrealistische collage-roman *Nadja* (1928). Slotwoorden: ‘de schoonheid zal spastisch zijn, of zij zal niet zijn.’ [in de vertaling van Laurens Vancrevel en Renée de Jong-Belinfante, Meulenhoff, 1973, p.134: ‘De schoonheid zal CONVULSIEF zijn of zal niet zijn.’]

p.18: Carnavalet: museum in het derde arrondissement, gewijd aan de geschiedenis van de stad.

p.21: *Wir setzen an dieser Stelle über den Fluss*: ‘Hier steken we de rivier over,’ vermoedelijk verwijst Frau Mann hier naar de oversteek van de Rubicon door Julius Caesar.

p.21: widow’s peak: <https://rogerabrahams.nl/vermoeden-bevestigd-het-engels-kent-geenwoord-voor-inham-en-het-nederlands-niet-voor-die-ene-pluk-haar/>.

p.21: dokter Matthew O’Connor: gemodelleerd naar de Iers-Amerikaanse Daniel A. ‘Dan’ Mahoney (ergens eind jaren 1880 geboren in San Francisco, ergens begin 1959 overleden in Parijs), een vriend van Barnes, heelkundige van twijfelachtige allure, huisdealer in de vriendenkring van Barnes en een bekende (en beruchte) paradijsvogel op de Linkeroever, vermaard om zijn oeverloze monologen en maquillage. ‘Barnes would sit for hours listening to him, often taking copious notes, which became the basis for O’Connor’s monologues in her novel. Sometimes the two of them would dance to a Louis Armstrong recording, for the good doctor was a fine dancer; more often they would just drink and talk. Of her solitary nature, he would say, “Djuna, you were the tree that was meant to stand alone.”’ (Phillip Herring, *Djuna, The Life and Work of Djuna Barnes*, Viking, 1995 [hierna: Herring], p. 210.) Barnes liet hem ook al optreden in haar familieroman *Ryder*, uit 1928.

p.21: Pacificstraat: in San Francisco heb je de Pacific Avenue. De Pacific Street is in New York, in Brooklyn.

p.23: Nikka, de nikker: ‘Nikka, the nigger’. Wederom een moeilijk te verteren woord, maar het staat er, het werd gebruikt, het kwam voor. Het is de taak van de schrijver te wereld te

laten zien zoals hij *is* of *was*, en niet zoals hij *zou* of *had moeten zijn*. Met alle schandalige rottigheid van dien. En de vertaler moet de tekst presenteren zoals hij is, met alle rottigheid van dien. Een gekuiste, politiek correcte versie zou het alleen maar racistischer en bedenkelijker maken, omdat je weet wat er verbloemd wordt ('Nikka, de man van kleur').
p.23: ruwmolen: 'gig-mill,' bedoeld om de noppen in het weefsel naar boven te halen, zie <https://textielmuseum.nl/de-wollendekenfabriek>.

p. 23: voor de symboliek van de tatoeages in het licht van slavernij en zwarte magie, zie: Jane Marcus, *Laughing at Leviticus: Nightwood as Woman's Circus Epic*, in: *Silence and Power, A Reevaluation of Djuna Barnes*, Edited by Mary Lynn Broe, Southern Illinois University Press, 1991: 'The black man's body is a text of Western culture's historical projections and myths about race. The angel from Chartres represents the myth of the black as angelic, innocent, and childlike during the early days of slavery; the book of magic refers to Europeans' fears of African religions. The Rothschild rose from Hamburg may suggest money made in the slave trade. The caravel suggests a slave ship, and the elegant wrists the ladies who benefitted from slavery.' (p. 225)

p.23: jansenistische theorie: genoemd naar Cor Jansen (1585-1638), bisschop van Ieper. Hij beleed een rotsvast geloof in de predestinatie, gebaseerd op de ideeën van Augustinus: alleen Gods genade kan je bevrijden van de zonde. Je hebt daar zelf geen enkele invloed op. Vrije wil is onzin, of hooguit een projectje van de baarlijke Duivel. En de mens is rot op het bot – in de eeuwige strijd tussen goed en kwaad trekt het kwaad altijd aan het langste eind. Daar is geen kruid tegen gewassen. We zijn hier op aarde om te lijden en dat in te zien. Dus. Bid en werk, eet en vergeet, meer kun je niet doen. Een bekende aanhanger van het jansenisme was Blaise Pascal, het grote voorbeeld van Toon Hermans.

p.24: één word: 'merde' ('shit,' 'kut'), volgens Jane Marcus. Barnes zelf beweerde dat ze het vergeten was.

p.24: Klein Klein Kaffertje (in het origineel: Tiny M'Caffery): 'the word is one the doctor uses for both himself and his member... a 'camping' word... passing for a number of things.' (Barnes in een verklarende brief aan de Duitse vertaler Hildesheimer, 17 juli 1959).

p.24: hygiëne: verwijzing naar *Notre Dame de Paris* van Victor Hugo, met zijn uitweidingen over de deplorabele sanitaire staat van het Parijs van zijn tijd. Barnes ging ervanuit dat iedereen bekend was met het werk van Hugo.

p.26: Rutebeuf: dichter-jongleur met een vlijmscherpe pen, bijgenaamd Rudeboeuf (ca.1230-1285). Schreef o.a. *Dit de l'Herberie*, monoloog voor kwakzalver. Bezongen door Leo Ferré, Joan Baez en Nana Mouskouri, ('Pauvre Rutebeuf).

p.27: *fine*: Franse brandewijn.

p.28: *pecca fortiter*: uitspraak van Luther, opgetekend in een brief aan zijn rechterhand, Philipp Melanchton, gevolgd door *sed crede fortius*: zondig er duchtig op los, maar geloof dan nog flinker.

p.28: zijn ziel [...] masseert]: 'satisfies his (sexual) soul' (uitleg van Barnes aan Hildesheimer).

p.29: lichten ('lights'): licht, zn.: long (orgaanvlees van geslachte dieren). Ook Brabants en Vlaams *licht(e)*. Mnl. *lichte* 'long', Vnnl. *lichte*, *lichte lever*, *longer*, *loose* 'long, lichte lever' (Kiliaan). Ook Me. *lihte*, mv. van *liht* 'licht', E. *lights* 'the lungs of sheep, pigs, bullocks, used as a food'. Substantivering van het bn. *licht* 'niet zwaar', vanwege het lichte gewicht van de long. Vgl. *lichte lever* (De Bo, LC), *leve iecur* (Kiliaan). Vgl. ook Oudiers *scaman* 'licht, longen', Wels *ysgyfaint* 'longen' < *ysgafn* 'licht'.

p.31: Boul "Mich": algemeen aanvaarde koosnaam voor de Boulevard St. Michel, ook zo genoemd in *Ulysses* ('Just say in the most natural tone: when I was in Paris; *boul' Mich*', I used to.')

p.34: Wittelsbach: familienaam van Ludwig II, de ‘gekke’ koning van Beieren (1845-1886), bekend van zijn idolate voorliefde voor Wagner, zijn Disney-paleis Neuschwanstein en de verfilming van zijn tragische levensverhaal door Visconti, met Helmut Berger in de titelrol.

p.35: ‘Hij is zo dol op titels.’: Hierna kwam de volgende passage, die werd geschript door Eliot, wegens een teveel aan ‘doctor’s stories’ (Plumb, p.189); de passage werd gerestaureerd door Plumb omdat Barnes het er eigenlijk niet mee eens was. Ze heeft zich er alleen maar bij neergelegd. (En alleen al om de wat mij betreft klassieke woorden gewijd aan de zelfmoord is deze tekst zeer de moeite waard.): ‘En terecht, in zekere zin,’ zei Dokter O’Connor. ‘Aan iets groots denken, ook al *gaat* het alle kanten op, is beter dan aan niets denken, allemaal netjes weggestopt. En Ludwig kende de dood, onder andere. De dood is zoiets als je duim uit een kom soep halen; het *moet* een gat achterlaten, maar dat doet het niet. Dus hoe zit het met Ludwig? Zwak genoemd omdat hij alles had behalve een vrouw en een kraag van kant – en dat van die kraag van kant zou ik niet eens met zekerheid durven zeggen – hoewel het waar is dat hij Sophia bijna had gepakt, totdat hij hoorde dat een Bürgermeister hem voor was geweest (het model van zijn hoofd hebben ze nog steeds bij een hoedenmaker in München), dus daarop wierp deze Wittelsbach de buste van Sophie (marmer) pardoes uit het raam van het *Residenz Schloss* en op de binnenplaats, gevaarlijk dichtbij het *Odeonsplatz* – en wat een mooi slaapkamerraam was dat inderdaad! Het plafond was van gedraaid geel satijn met een knop in het midden die straalde als de stralen van de zon – wat zoveel wilde zeggen als ‘Welkom, mijn duifje!’ Nou ja, hij viel aan gruzelementen (de buste) daar op de koer, en wat een geweldig gonzend geluid maakte dat, alsof hij zoveel wilde zeggen als: ‘Straks ben ik iets wat niemand ooit gewild heeft!’ – en toen was hij in het groene gras heel erg veranderd. Dus ik denk vaak, wat voor aard had deze man, die daar zat in zijn Wintertuin waar hij – helemaal alleen – naar muziek luisterde, die rondobberde op zijn meer verkleed als Lohengrin in een boot die eruitzag als een zwaan. Wat is daar zo geschift aan? Als het waanzin is om een theater helemaal voor jezelf te willen hebben, dan ben ik waanzinniger dan de meeste mensen; en als schreeuwen de wereld leeg zou maken, dan zou ik schreeuwen tot ik brak. Hebben ze het na zijn dood niet gesloopt? Waarom? Het blauwe water van de fontein druppelde in de balzaal – over water gesproken,’ voegde hij eraan toe terwijl hij zijn hoofd omdraaide – ‘Waar blijven onze drankjes? Dus toen vloog ik weg door zijn kamers,’ vervolgde hij, ‘zo dood als het verleden, en de duiven buiten op de *Platz* de kerk maar wit maken en het trottoir en de zondagse hoedjes van de *Fräuleins*, met hun haver van gisteren. De kamers waren een en al blauwe pluche en krullige glitter: een blinde zou er zijn hele leven voor nodig hebben om dat bij elkaar te verzinnen. Ik kwam in zijn slaapkamer met het koninklijke porselein om zich in te wassen – zijn inktstel was vastgespijkerd en zo groot en uitgedijd als de hand van een hoer. Op een estrade stond daar het bed dat een *objet d’art* was geworden, omdat er sinds het overlijden niet meer in geslapen was. De houten reling liep er helemaal voor langs om de mensen weg te houden (de mensen laten graag overal in de geschiedenis eierschalen achter). Ik had zo over de reling heen kunnen springen, als er een reden voor was geweest. Dus daar stond ik dan te peinzen over wat er door hem heen ging toen hij Wagner liet komen – zie je Wagner niet voor je, hoe hij de trap op kruipt en zijn hart in zijn keel bonst, met het script van een opera onder zijn arm? Dan kan ik niet anders dan mijn blik vestigen op een kruis dat verzonken is in het parket, daar neergezet om de Gekke Koning eraan te herinneren dat hij zich op een dag te buiten was gegaan en met een hand zijn ware aard had beroerd, waarop zijn rozenkrans was gevallen en hij daar had liggen huilen. Hij had hem laten inleggen en telkens als hij de drang voelde om de hand aan zichzelf te slaan, zette hij zijn beste beentje voor en boven dat teken en bad hij als een goede Wittelsbach dat zijn hand mocht worden weerhouden. Mijn God, was dat waanzin? Ik vroeg aan de goede vrouwen van München waarom ze dachten dat hij geschift was – ze zeiden dat hij ‘een hele tijd huilde en toen zo werd.’ Ze hielden heel erg veel van hem, ze zeiden: ‘Hij gaf zijn bedienden met de zweep.’

Waarom niet? Ze zeiden: ‘Om middernacht liet hij altijd zijn sleden voorrijden en dan ging hij brullend de bergen in.’ Ze zeiden: ‘Een koning heeft alle privileges, maar hij mag ze niet gebruiken.’ ‘Klinkt als liefde,’ zei ik, ‘alle liefde van de wereld en niets ervan wordt aangesproken.’ Hij had, mogelijkwijs, dezelfde conclusie getrokken. Hij kreeg voortaan zijn maaltijden via een traplift en at zijn noedels en *schnitzel* helemaal in zijn eentje. En is dat nou gek? Mijn hele leven heb ik dat eenzaamheid genoemd.’ De dokter zuchtte, met zijn ellebogen op tafel – met zijn handen over elkaar. ‘Nou ja, hij heeft er een einde aan gemaakt,’ vervolgde hij, ‘door de wateren van Starnberg over zich heen te trekken, daarna kon hij alles doen wat hij wou. Kom met je buik of met je rug omhoog naar boven en er is niemand die nog nee tegen hem zei, tot ze hem er bij de haren uit sleepten en hem op correcte wijze neerlegden met zijn gezicht tegen de muur die het graf wordt genoemd. En het is vreemd en akelig hoeveel mensen er zijn die alleen maar kunnen doen wat ze willen van een dak af, of aan een touw, of onder water of nadat het schot heeft geklonken. Daar in het paleis zwerft een bediende rond door de grote lege kamers met hun pluche stoelen en zuilen, de troonzaal en de balzaal (die lijkt op een vreselijk eindstation waar geen treinen binnenkomen), die hem zich nog kan herinneren en voor een mark vertelt hij hoe hij voor hem werkte als zijn lijfknecht – en je kijkt uit een ooghoek om te zien of hij weet wat dat zou kunnen betekenen – en als hij het wist, of hij het zich kon herinneren. Hij zei dat de koning zo lang was dat hijzelf, een meter negentig, op het puntje van zijn schoenen moest staan om bij zijn stropdas te komen. Dus plotseling kwam ik zelf op mijn tenen overeind, midden in die grote prachtige ruimte en fluisterde: ‘Was hij groot?’ en dat echode en bulderde door al die kamers als een grote stier die almaar kwader werd naarmate hij harder rende; die plek was zo lang verstoken geweest van grandeur dat de echo niet kon worden tegengehouden. Ik stond daar helemaal verstomd, mijn ogen werden bang en hij zei: ‘O, heel groot!’ maar wist hij wat ik bedoelde of dacht hij aan karakter? Om hem af te leiden fluisterde ik zacht: ‘Nu, beste man, waar zijn de toiletten? Lieve hemel, ik zie nog niet eens een terrine of een theetrommel, laat staan een pot.’

‘Lesen Sie Österreichische Geschichte,’ zegt ie en kijkt me vol minachting aan. Een stukje keizerlijke en geheime toiletstoelpraktijk waar ik niets vanaf zal weten, dacht ik bij mezelf; ‘maar de aardewerk kachels zijn allemaal betegeld,’ zegt ik, ‘waarom worden die van buiten gevoed, dat wil zeggen vanuit de gang?’ Al die Düsseldorfse wichten trippelend in de weer met hun geheime aswerk waar het keizerlijke oog er niet mee geconfronteerd wordt –

‘Dat is een onderwerp om het met Felix over te hebben voor het geval hij het is vergeten,’ bracht de ‘hertogin’ in het midden, ‘of het niet weet –’

‘Wat op hetzelfde neerkomt,’ grijnsde de dokter.

Frau Mann zei: ‘Het zal de arme stakker een gevoel van macht geven.’

p.35: een vuur omver geschopt: verwijzing naar de koe die een lamp omver schopte en zo de grote brand van Chicago veroorzaakte? (1871, maar dat was in oktober).

p.35: na ‘ook al zijn ze dood’ deze passage, gerestaureerd door Plump, omdat die waarschijnlijk geschrapt werd vanwege de openlijke verwijzingen naar homoseksualiteit, uit overwegingen van censuur of angst voor de censuur dus. (Plumb, p. 189):

‘Halt!’ zei de dokter, ‘ik weet nog dat ik een keer aan het rondsuffelen was op de vliering van ons paleisachtige herenhuis (destijds Spaans genoemd), en dat ik rijen oude zijden jurken zag die zelfstandig overeind konden blijven – ze konden zo de oorlog in. Er zat nog genoeg pit in die oude stoffen om te worden neergeschoten en zij waren de enige voorstelling die ik had van metempsychose, aan de manier waarop de kontvogelkooien van de Queues de Paris stonden kon je zien dat ze elke dag van hun leven goede katholieken waren geweest, al sinds de dagen van sakkerloot, en niet bang voor de liefde, ongeacht wat er ook aan de hand was. En over de liefde gesproken,’ zei hij, ‘ik hou van de natuur als de eerste de beste, dingen die allemaal rustig opgroeien, opgebruikt raken en doodgaan en niets zeggen, daarom eet ik sla – wat me brengt op de avond dat ik Klein Klein tevoorschijn haalde om hem te verlossen van

zijn drankinname, toen iets met donkere handen hem omsloot alsof het zijn laatste levensasem uit hem wilde knijpen en plotseling voelde ik die andere, minder aangename hand, de hand die hoorde bij de sterke arm der wet, op mijn schouder en werd ik in de nor gesmeten, in de cel van Marie Antoinette zelve; en ik dacht: ‘Nu ja, als deze latrine goed genoeg was voor haar, dan hou ik op met janken,’ en ik dacht: ‘De schaal van de eucharistie, de laatste waarvan zij genomen had, als mij die nu getoond wordt zoals die getoond wordt in de Notre Dame, dan zou ik gewoon sterven!’ Wij, de twee gelasterde *queens*, zij tweemaal gelasterd, want was het in haar tijd niet de regel dat een zwangere koningin moest bevallen te midden van al het falderappes dat ze het koninklijk gevolg noemen? Daar had je ze, ze verdrongen zich om een blik te kunnen werpen op haar fortuin, ze gingen op haar navelstreng staan alsof zij een bokswedstrijd was en geen dame; en ‘Dat,’ zei ik bij mezelf, terwijl ik werd meegesleurd, ‘is mij bespaard gebleven,’ en toen ik daaraan begon te denken, begon ik te huilen en te smijten met mijn robing*, overal omringd door het duister waarin de vleermuizen rondfladderden. ‘Toen kwam de brigadier, die mij naar de procureur zou brengen na die pikzwarte vreselijke rit in de blauwpijper**, en hij stak zijn hand uit en dat was om mij in de boeien te slaan, maar ik begreep het niet, dus ik pakte gewoon zijn hand, en daarop zuchtte hij en gaf hij het op en zei, terwijl hij mij bij de hand nam: ‘O, in Godsnaam!’ en toen ik naast hem liep, had ik een beetje het gevoel alsof ik een moeder had, een afgeslankte moeder, maar nog steeds een moeder – ik had er altijd eentje gewild helemaal voor mijzelf! Ze gooiden brood in mijn cel en dat was gemaakt van hout en ze zeiden: ‘Als je water wil, haal je het maar waar je het zelf maakt!’ en daarmee lieten ze me achter tot de rechtbankscène de volgende ochtend, en ik totaal verbijsterd maar om me heen kijken naar een plek waar ik m’n hoofd kon neerleggen die het verkeer niet zou stilleggen. Nu ja, de volgende ochtend werd ik voortgejakkerd – ik moest mijn broek ophouden, omdat ze de bretels hadden doorgeknipt uit angst voor zelfmoord. Dus daar ging ik, bedekt met sneeuw en schande, voortschuifelend in een broek die ik moest ophouden, mijn hart op het punt van breken, voortschuifelend in een losse schoen en in nog een losse schoen – ze hadden de veters eruit getrokken ook uit angst dat ik me eraan zou verhangen – en ik maar naar links en naar rechts kijken van onder mijn wenkbrauwen – in tranen en beschaamd, in tranen op zoek naar een vriend en doodsbang dat ik er eentje zou zien. Mijn God, om in zoiets terecht te komen vanwege iets dat minder was dan liefde! Gewoon een ongelukje, ik had er helemaal niets mee te maken, en dan een beschuldiging. Ik geloof niet dat er iets permanent is op deze aardbol, en liefde al helemaal niet, en hier had ik iets wat ik nooit zou vergeten! O God! Ik was over mijn toeren, mijn hart bloedde en mijn lange goudblonde krullen raakten verstrikt in mijn Franse hakken! Ik, met een gezicht als dat van een eekhoorn, alleen geschikt om noten in te bewaren! Als ik eraan denk hoe lelijk Hij mij gemaakt had (en dat terwijl ik een sopraan had willen zijn om een cadens te kunnen zingen in een vroeg-Keltische tuin) dan kon ik wel janken om het onrecht! Nu ja, toen keek ik omhoog en daar stond boven de rechter *Notre Dame de la Bonne Garde* die op mij neerkeek alsof ik, in nood, een van haar problemen was. Ik begon terstond te bidden en nog steeds mijn broek ophoudend zei ik zachtjes: ‘Als jij mij hieruit redt, schatje, dan zeg ik dertig dagen lang recht onder je neus een rozenkrans!’ En dat wordt een geschift gebedje dat ik voor haar ga opzeggen, want ik ben zo’n mannetje dat gelooft dat je met die mensen moet praten. Als ze daarboven je vrienden niet zijn, wat zijn ze dan wel? Dus waarom zou ik niet op die manier met haar praten?’

Frau Mann knikte, ze wilde iets zeggen, maar ze wist dat ze het kon vergeten.

‘Dus ik zei: “Waarom kreeg je mij als je me niet wilde”,’ ging de dokter verder, ‘en als je niet van plan was me te helpen in het uur mijner nood?’ En daar hing ik, gedrapeerd over de reling, één hoopje ellende, met een zwaarder gemoed dan mijn achterlicht van Adamswege***. En daarop leek die *Notre Dame de la Bonne Garde* mij een soort van knipoog van boven te geven, en de rechter liet mij toch nog gaan! Dus toen ik langs hem liep,

fluisterde ik: ‘Ik dank u en ik hou erg veel van u, *de tout mon coeur!*’ Hij antwoordde, met zachte, lage stem, terwijl hij het vloeipapier doorboorde met een potlood; ‘*C’est le coeur d’une femme!*’ ‘Oui!’ zei ik zachtjes, dus misschien heb ik er wel een vriend gevonden.’

*robing: *robin*, een variant van robing, ook in het Nederlands gebruikte term uit de 18e eeuw voor decoratief garneersel in de vorm van banden of strepen op een gewaad of een japon. De eerste aanwijzing dat de Dokter een travestiet is, of misschien een transvrouw (zie: Katie Paulson, *Eden Re-Lost: Djuna Barnes’ Nightwood as a Reinterpretation of Genesis*, in: *Paper Shell Review*, lente 2017; en: Andreea Moise, “*A Soul in Physical Stress*”: *Transgender Epistemologies in Nightwood*, in: *[Inter]sections*, 24 (2021), p. 132-156.). En natuurlijk een aankondiging van Robin. Het woord komt verder niet in het boek voor (ook het vogeltje niet trouwens), alleen al daarom onbegrijpelijk dat Eliot deze passage geschraapt heeft.

** blauwpijper: a ride in the Maria, zie: *A Dictionary of Slang, Jargon & Cant*, samengesteld door Albert Barrère & Charles Leland, The Ballantyne Press, Edinburgh, 1890, p.43; https://en.wiktionary.org/wiki/Black_Maria: boevenwagen: blauwpijper, schoorsteenwagen, zespijper.

*** achternicht van Adams wege: ‘Adam’s off ox’: ‘It’s one of a whole set of expressions of which the basic and oldest form is *not to know somebody from Adam*, meaning that the person is entirely unknown to the speaker. That form is recorded from Britain in a report of a court case at the London Sessions as far back in 1784: “Some man stopped me, I do not know him from Adam”. It’s almost certainly older in the spoken language.

This expression has so long been a familiar idiom that people have felt the need to make it more emphatic. Speakers in various parts of the US have at times commented they don’t know somebody from *Adam’s housecat*, *Adam’s brother*, *Adam’s foot*, and *Adam’s pet monkey*. *Adam’s off ox* is easily the most puzzling of these variations to us today, because the days of ox teams are now long past. The off ox was the one on the off-side of the vehicle. If you stood behind the team looking forwards it was the one on the right-hand side. The driver walked on the left-hand side of the team, with the near-side ox at his right shoulder. He would get to know the personality and idiosyncrasies of this ox very well. However, the off ox was hidden behind the near-side one, and was yoked to it so that it could do nothing but follow it. So the off ox was — figuratively at least — less well known.’ (www.worldwidewords.org)

p.35: na ‘in haar onvaste hand’ deze passage, door Eliot geschraapt, gerestaureerd door Plumb (p. 190): ‘U houdt er zeer merkwaardige ideeën op na, nietwaar?’ vroeg ze.

‘Dat klopt,’ zei de dokter, ‘ik geloof dat dit een vreselijke wereld is – die extremiteit, die slecht uitgevoerde sprong in het duister die we leven noemen. Dus ik dacht, waar zijn alle vogels en bloemen gebleven? Hoe dan ook, daar zaten we dan, als een rij Byzantijnse latrines, met mijn handen tegen mijn lip zei ik: ‘Tragedie,’ zei ik: ‘Gruwel,’ zei ik: ‘Geweld!’ Stille, moge zij mijn mond terzijde staan – let op de Griek in die houding, het theatrale gebaar! Op dat moment was ik, van ellende, zo gesneld van detail als een marmeren beeld uit Carthago. Als ze je dan moeten straffen omdat je jezelf te buiten bent gegaan – alsof dat van zichzelf al geen straf genoeg is,’ zei hij peinzend, ‘waarom komen ze dan niet in het donker naar je huis, als niemand kijkt, om je onderbroek uit te trekken en je af te ranselen? Voor de trots van het ras zou dat beter zijn.’

p.35: na ‘slaperig’ deze passage, ook geschraapt door Eliot: ‘Luister naar de muziek,’ zei ze. ‘Waarom zou ik,’ antwoordde de dokter, ‘ik heb de muziek der muzieken gehoord, *Córdoba* van Albeniz onder de vingers van mijn vriend die het zachtjes speelde. Op de schemer gonzend ging het, op het maanlicht ging het, met zijn hoofd achterover gegooid zodat zijn oren horizontaal stonden, hij zei tegen me, terwijl hij over schouder keek: ‘Zie je al die gewichtige Franciscanen en andere monniken uit Córdoba niet zitten op de Piazza met die enorme Spaanse kammen in hun haar!’ En ik zei: ‘Jazeker, maar op dit moment liggen er twee koningsslangen op de drempel de liefde te bedrijven, tenminste zo ziet het eruit, als ik mag

afgaan op de manier waarop ze elkaar aan het verzwelgen zijn.’ Hij schreeuwde min of meer en deed zijn handen voor zijn ogen en ik zei: ‘Speel nu iets.’

II

p.36: La Somnambule: verwijzend naar *La sonnambula*, opera van Bellini uit 1831, over jaloezie en trouw. Wanneer staat er een hedendaagse Bellini op om van *Nightwood* een opera te maken? Het materiaal leent zich er prima voor: uitvergroete personages en hoog oplopende emoties te over. Drama en catharsis gegarandeerd! (Om met operaregisseur Marcel Sijm te spreken: ‘opera is emotie’.) De slaapwandelaarster in het boek is Robin, gemodelleerd naar de grote liefde van Barnes, Thelma Wood. In een brief aan Natalie Barney, van 23 mei 1934 schreef Barnes over haar: ze was ‘dreadfully bored I think, so bored that she is continually in a state of sleep.’ Overigens schreef ze in een andere brief, aan Coleman (5 mei, 1935): ‘I still do not think La Somnambule the perfect title – Night Beast would be better except for the debased meaning now put on that nice word beast.’

p.36: *Café de la Mairie du VI^e*: horeca-monument van de Rive Gauche, legendarisch café aan het Place Sainte Sulpice, met uitzicht op de kerk. In 1974 schreef Georges Perec er een groot deel van zijn *Tentative d’épuisement d’un lieu parisien* (*Poging tot uitputtende beschrijving van een plek in Parijs*, vertaald door Kiki Coumans, Vleugels, 2017).

p.36: *parloir*: ‘parlour,’ staat er in het origineel, maar omdat het woord gecursiveerd is, neem ik aan dat er een Frans woord bedoeld wordt, en dat zou dan ‘parloir’ moeten zijn, voor ‘ontvangstkamer, spreekkamer’ – ‘parlour’ bestaat niet in het Frans. Barnes was notoir slordig met haar spelling.

p.37: ‘Is het geen plaatje?’ (‘Aren’t you the beauty?’): ‘The manner in which a man like the doctor accosts another man.’ (Barnes in een brief aan Hildesheimer, 17 juli, 1959.)

p.38: zo lelijk als Figuurisma die achterom gaat: as ugly as Smith going backward: uitgevonden door Barnes voor de dokter. Het is dus geen idioom (vgl. ‘lelijk als de nacht’, *Nachtwood*, Franken, BB1, p.48, BB2, p.50) – m.a.w. je moet er wat mee doen, als vertaler. Andere optie: Achterom Lelijk (naar analogie van Rendom Lelijk, ‘miezerig mannetje,’ zie drs. Enno Endt, *Bargoens woordenboek*, p.121-2, Rap, 1979 (1972)); of misschien iets met ‘achter de kramen om/langs’?

p.40: Bundel van Sis: ‘Bundle of Hiss,’ vermoedelijk een sissende, masculiene, aan de slang in het Paradijs herinnerende woordspeling op de naam van Wilhelm His Jr. (1863-1934), een Zwitserse cardioloog en anatoom die in 1893 zijn eponieme Bundel van His ontdekte: het weefstel in het hart dat gespecialiseerd is in het doorgeven van de elektrische signalen uit de atrioventriculaire knoop, zodat de ventrikels regelmatig kunnen samentrekken. Maar het kan ook een ordinaire spelfout zijn, en dan is de stilzwijgend verbeterde vertaling gewoon de Bundel van His. ‘Heart’ wordt ook wel gebezigd als eufemisme voor ‘erectie’.

p.45: rasgeheugen: ‘Wij sterven af als individuen, maar al onze waarnemingen blijven als herinnering in het groote rasgeheugen bestaan. Er gaat dus niets verloren van wat wij zouden willen behouden. Ook niet ons persoonlijk gevoelen, ons geluk, onze stemmingen, onze kennis. Alleen het waarnemingsvermogen vervalst en gaat over aan nieuwe individuen.’ (Frederik van Eeden, *Dromenboek*, 20 november, 1907, p. . 402, zie ook: ‘rasherinneringen,’ p.8 en ‘rasgeheugen,’ p.130).

p.45: gangpad van bomen (‘aisle of trees’): vgl. Dylan Thomas, *Under Milkwood*, Dent, 1954, p.1: ‘Young girls lie bedded soft or glide in their dreams, with rings and trousseaux, bridesmaided by glowworms down the aisles of the organplaying wood.’ (*Onder het Melkbos*, p. 7: ‘Jonge meisjes liggen zacht te bed of zweven in hun dromen, met ringen en uitzet, door glimwormbruidsmisjes begeleid door de gangpaden van het orgelende bos.’)

p.45: de convergerende helften van een gebroken lot: door Barnes als volgt voor vertalers nader verklaard: ‘This seems too plain to me that I don’t know how to make it plainer. Robin has been

mentioned as Somnambule, sleepwalking in life, it has been hinted that she feels ‘without home’ [zie: p.63]; her very nature makes her incomplete... in short the face of one who is sleeping, that face and that sleep seeking itself... in time... and time takes time.’(brief aan Hildesheimer, 17 juli 1959). Wat weer een beetje doet denken aan Bob Dylan: ‘How does it feel? To be without a home, like a complete unknown, like a rolling stone?’

p.51: Baronin: net als Elsa Plötz, alias Baronin Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927), dichteres, performancekunstenaar, levend kunstwerk, pionier, avant-garde van de avant-garde, schepper van de eerste ready-made (*God*, 1913) en vermoedelijk ook van *Fountain*, het urinoir van Duchamp (1917). Bevriend met Barnes en door haar vereeuwigd in de collage die het personage Robin Vote eigenlijk is (zie ook: Irene Gammel, *Baroness Elsa, Gender, Dada and Everyday Modernity, A Cultural Biography*, The MIT Press, 2002). Om Elsa financieel te kunnen ondersteunen, verkocht Barnes haar door Joyce geschonken, gesigeneerde exemplaar van *Ulysses*, Voor \$150 (Hank O’Neal, *Reminiscences*, in: *Silence and Power*, p. 351). Heden heb je er al een in huis voor \$300.000.

p.53: uitgedijd: ‘engrossed’: ‘thickened, swollen (obsolete)’ (Oxford English Dictionary).

p.54: het klooster van *L’Adoration Perpétuelle*: ‘unidentified,’ zegt Plumb in haar noten (p.220). Maar het is het ‘Petit-Picpus convent’ dat Barnes kende uit Isabel F. Hapgoods vertaling van *Les Misérables*, boek VI, hoofdstuk 2: ‘The Bernardines-Benedictines of Martin Verga practise the Perpetual Adoration, like the Benedictines called Ladies of the Holy Sacrament, who, at the beginning of this century, had two houses in Paris,—one at the Temple, the other in the Rue Neuve-Sainte-Genève. However, the Bernardines-Benedictines of the Petit-Picpus, of whom we are speaking, were a totally different order from the Ladies of the Holy Sacrament, cloistered in the Rue Neuve-Sainte-Genève and at the Temple.’

p.54: ontvolkte: ‘unpeopled’: ‘The house of the Petit-Picpus was becoming rapidly depopulated.’ (zie: *Les Misérables*, boek VI, hoofdstuk 11).

p.54,55: Louise de la Vallière, Madame de Maintenon: maîtresses van Lodewijk XIV.

p.55: Het citaat over de zeer opofferingsgezinde mevrouw de Sade komt niet uit de autobiografie van de goddelijke markies (want die bestaat inderdaad niet, daar heeft Plumb gelijk in, ‘the reference is puzzling,’ zie Plumb, p. 220), maar uit: *La Marquis de Sade et son temps, Études Relatives à l’Histoire de la Civilisation et des Moeurs du xviiième Siècle* van Dr. Eugène Duehren, met een voorwoord van Octave Uzanne, vertaald door dr. A. Weber-Riga, H. Barsdorf, Berlijn, 1901/A. Michalon, Parijs, 1901, p. 283.

III

p.58: Nora: de voornaam van een goede vriendin van Barnes, mevrouw Nora Joyce, *née* Barnacle: Behalve de eerste vier gelijklopende letters van hun achternaam, ‘they shared a philosophy of life – that women are no good but men are much worse – and were not dissimilar in appearance with their height, red hair, deep voice and confident laugh. Perhaps Nora, with the trace of lesbianism that Joyce had detected, recognized Djuna’s bisexuality.’(Brenda Maddox, *Nora, the Real Life of Molly Bloom*, Mariner Books, 2000 (1988), p.216). Barnes noemde haar later ‘a great martyr’ en haar man ‘something of a burden to everyone who knew him well’ (Hank O’Neal, *Reminiscences*, in: *Silence and Power*, p. 351). En er zijn natuurlijk meer *clues* in het boek die naar Joyce verwijzen: ‘Joyce is recalled in O’Connor’s chamber pot, in the naming of Nora, and in Nora’s flat in the rue de Cherche-Midi, the home of the eye clinic where Barnes visited Joyce after his many operations.’ (Jane Marcus, *Laughing at Leviticus*, in: *Silence and Power*, p. 230.) Later zou Barnes een van Joyce’s doopnamen (‘Augusta’) gebruiken als naam voor de moeder in haar toneelstuk *The Antiphon* (1958).

p.58: terwijl Nora met haar hand op haar jachthond zat te luisteren en het haardlicht haar schaduw en die van hem hoog tegen de muur op liet vallen: deze passage komt in de Faber-

editie in licht gewijzigde (minus ‘en die van hem’(‘and his high’), en ‘hond’(dog’) i.p.v. ‘jachthond’(‘hound’)) en uitgebreide vorm terug op p. 79, zodat die tweede passage een soort schaduw wordt van de eerste: ‘And in the midst of this, Nora – sitting still, her hand on her dog, the fire-light throwing her shadow against the wall, her head in shadow, bending as it reached the ceiling, though her own stood erect and motionless.’ Plumb schrapt de herhaling, evenals Leyris in zijn Franse vertaling. Hier wordt de Faber-editie gevolgd, net als in de Duitse vertaling van Hildesheimer.

p.58: dat hout in aanwas in het woud; de boom die in haar naar voren trad: Barnes wilde dit later schrappen, toen ze het boek nalas en corrigeerde in het exemplaar van haar moeder, maar het is in elke editie blijven staan (zie: Plumb, p. 193).

p.59: Drummer Boy: de kleine tamboer, kind-soldaat, onmisbaar in de entourage van de legers die de Amerikaanse Burgeroorlog uitvochten. Het kerstlied *The Little Drummer Boy*, o.a. gezongen door de Familie Von Trapp, Bing Crosby en David Bowie en Gert en Hermien, is van later datum (1941).

p.59: Fort Sumter: met de aanval op dit fort begon de Amerikaanse Burgeroorlog.

p.59: Er zit een gat in de ‘wereldpijn’ waar het unicum voortdurend en altijd doorheen valt; een lichaam dat valt in de waarneembare ruimte: een vraag hierover van de Franse vertaler werd door Barnes, in een brief van 17 juni 1954, eerst parenthetisch afgeserveerd als: ‘(the very reason one writes a book is in order *not* to answer such a question!),’ en vervolgens toch keurig beantwoord met deze nadere verklaring, die een heel eind komt, mede dankzij de schitterende beeldspraak die zichzelf desalniettemin uiteindelijk toch weer onderuit haalt: ‘I think it means something like this: – the force of mystery that keeps, like a cork on a geyser, an impermeable [sic] body dancing on the top of what it would drown in – bliss? Beatitude? The knowledge of the unknowable? (un-know-able)? In other words, state of un-gifted.’ (Zie: Plumb, p.220-1).

p.60: waardoor ze immuun bleef tegen haar eigen neergang: ‘immune to her own descent,’ en dus niet ‘from,’ zoals de Faber & Faber-editie nog heeft. Zie Plumb, p. 193: het was nog ‘from’ in het typoscript en Barnes ‘means that Nora is “not affected by” a given influence, rather than “not subject to an obligation.”’

p.60: de *détraqués*: de gestoorden, verwarden, gemankeerden.

p.63: toen wilde ze weg: ‘then she wanted to go,’ geschrapt op aanraden van Coleman, niet door Plumb gerestaureerd (zie: Plumb, p. 194). Het is een van de ingrepen van Coleman die, ook al heeft Barnes zich erbij neergelegd, m.i. de tekst onduidelijker maken: je vraagt je immers af waar dat ‘yet’ en die ‘separation’ vandaan komen in de tweede zin erna: ‘Yet they were so “haunted” of each other that separation was impossible.’ Om Stephen Dedalus te parafaseren: ‘there can be no separation, if there has been no wanting to go’.

p.64: *rue du Cherche-Midi*: zie noot bij p.58; Barnes woonde in de Rue St. Romain, die uitkomt op de Rue du Cherche-Midi.

p.65: intaglio: ‘verdiept gesneden steentje, bijv. kornalijn of agaat, voorstellend bijv. eene buste, of een andere figuur, enz. Ital. *intaglio* of *intagliatura* = insnijding, houtsnede, gravure; van *intagliare*, uit *in* en *tagliare* (snijden). Intagli staan t.o. cameën of scarabeën, steenen waarop de figuren in reliëf voorkomen.’ (Taco H. de Beer en Eliza Laurillard, *Woordenschat, verklaring van woorden en uitdrukkingen* (ed. Ewoud Sanders). Verba, Hoevelaken 1993 (facsimile van uitgave 1899).

p.65: flarden: ‘snatches’: het woord ‘snatch’ komt 11 keer, in 3 gedaanten voor in het boek (‘snatching’ (2x), ‘snatched’ (8x) en ‘snatches’ (1x)), maar niet één keer in de primaire vulgaire betekenis (‘scheur,’ ‘pruim,’ ‘flamoes,’ ‘vleestulp,’ vul maar aan, de lijst is schier eindeloos), hoewel die betekenis op de achtergrond van deze ‘lesbische liefdesroman’ wel degelijk meespeelt – en terwijl de auteur, nooit te beroerd om de kleinburgerlijke goegemeente te choqueren, in haar vuistje zit te gniffelen, zit de vertaler met zijn handen in

het haar en met het schaamrood op de kaken omdat hij die seksuele betekenislaag ook wil (moet) (mag) verdisconteren. Je kunt het soms elders, het liefst er niet al te ver vandaan, compenseren, zie b.v. op p.64: 'speeldozen,' i.p.v. het meer voor de hand liggende 'muziekdozen' en vervolgens het lemma 'speeldoos' in: Heidi Aalbrecht en Pyter Wagenaar, *Woordenboek van Platte Taal*, BZZTÔH, Den Haag, 2007, p.247). Of zie b.v. 'gescheurd' op p.66.

p.67: wormhoop: 'cast,' door Barnes als volgt uitgelegd: 'this word 'cast' means the same here, for the rising of the human body, as it means for the earth cast up around the worm emerging from the earth.'(brief aan Leyris, 17 juni, 1954, zie: Plumb, p. 221).

p.67: 'Je hoeft niet op me te wachten,' zei ze: oorspronkelijk nog gevolgd door 'I may be late,' 'het zal wel laat worden,' 'het wordt een latertje,' 'ik zal het wel laat maken,' of zo'n andere goedbedoelde doodoener. Op aanraden van Coleman geschrappt. Waarschijnlijk omdat het 'went without saying'. En Robin was niet het type om vooraf excuses te maken.

p.67: uitgeleefd: 'Robin might return to her, Nora, as at least one adventure she had not lived through... the one lover, in short, she had not known of that whole night.' (Barnes in een brief aan Hildesheimer, 17 juli, 1959, zie: Plumb, p.221).

p.69: 'verrichtingen' ('function') en 'verrichting' ('function', allebei F&F, p.91): mooi voorbeeld van de typisch Barnesiaanse dubbelslag: dezelfde woorden, met een andere betekenis. In dit geval wordt de vertaler een handje geholpen door de auteur, die haar eigen stilistische hebbelijkheid even vergat of zich kennelijk stoorde aan de herhaling: in latere edities wilde zij de tweede 'function' vervangen door 'activity'. Uiteindelijk kreeg ze het voor elkaar in de Farrar, Strauss & Cudahy-editie, uit 1962 (zie: Plumb, p. 161, 194). Voor de vertaling maakt het niet uit.

p.70: stond ze op en wandelde ('she would get up and walk'): vgl. sta op en wandel (Mattheüs, 9:5; Johannes, 5:8 ('de genezing van een verlamde')).

p.70: Grootmoeders kamer: Barnes had als kind een min of meer incestueuze relatie met haar oma, Zadel (1841-1917). Veelzeggend genoeg (of niet) sneuvelde in deze alinea de zin: 'Nora had loved her grandmother more than anyone of her family.' (Zie: Plumb, p. 194.) Voor de doorslaggevende invloed van Zadel in wier voetsporen Barnes zou treden als dichter, journalist en verhalenschrijfster, zie Herring, p.52-59. 'Djuna Barnes sometimes wondered if she had not become her grandmother, so indelible was the imprint of the woman's influence and her fascinating life.'(Herring, p.1.)

p.73: illuminatie: Barnes bewonderde Rimbaud: 'Really the world is (to my sight) a place filled with terrible and awful people. Then they say my writing is strange and mad. Why, great heaven, any life truly written in fact the least life, is simply appalling. Literature, and the child's lie told at the mother's knee is the only standard and decent life, as it is called, no man's such in full truth and laid bare. I begin to feel like Rimbaud, I am about to the point where I don't even care to try to write about it anymore.'(Brief aan Coleman, 12 december, 1935.)

IV

p.74: Dit hoofdstuk zou oorspronkelijk na het volgende komen, maar die volgorde werd gewijzigd op verzoek van Coleman en Eliot. Barnes legde zich erbij neer, maar vond het wel jammer: 'the Jenny chapter can go before 'Watchman, What of the Night?' Only its such a let down (I think) from the 'Ah' in the last chapter, the 'Night Watch.' (brief van 8 november, 1935, Plumb, p. xxiii.)

p.74: titel: in een latere editie op verzoek van Barnes tussen aanhalingstekens gezet. (Plumb, p. 162.)

p.74: Jenny Petherbridge: meedogenloos gemodelleerd naar Henriette McCrea Metcalf (1888-1981), een rijke Amerikaanse weduwe, geschoold in Parijs en Dessau, bevriend met Colette,

twee keer getrouwd geweest, vertaalster met een ‘encyclopedische’ kennis van het theater (‘ik heb Sarah Bernhardt nog gekend’) en een bijgelovige klets-kous die op haar oude dag zorgde voor wezen en zieke, noodruftige en aan hun lot overgelaten dieren. Uiteindelijk was zij degene die er met Thelma Wood vandoor ging, terug naar de States. Barnes vroeg zich later af of ze *Nightwood* had geschreven als ze had geweten wat het haar zou ‘kosten’. ‘I would not be at all surprised if Henriette stuck me in the back with a knife, hers is the best reason, for her I did not write of with love or one or other of its odd faces... she is the *only* person not made something by the forgiving (usually unforgiving) excellence of imagination.’ (Barnes in een brief aan Coleman, 5 januari, 1939.)

p.74: Haar lichaam zuchtte onder zijn dagelijkse kost, lachen en kruimels, misbruik en bevrediging: ‘abuse and indulgence, herself, and others – both, all’ (Barnes’ uitleg voor de Franse vertaler, Plumb, p. 222).

p.75: La Duse: Eleonora Duse (1885-1924), Italiaanse diva, vermoedelijk een van de actrices die Metcalf ‘nog gekend had’. Debuteerde in een toneelversie van *Les Misérables* en speelde veelvuldig en met verve de rol van Nora Helmer in Ibsens *Een poppenhuis*. Minnares van D’Annunzio, die toneelstukken voor haar schreef en haar vereeuwigde in de roman *Il Fuoco* (volgens Joyce zijn beste). Stierf in het harnas op de planken van een theater in Pittsburgh, PA.

p.76: *La Dame aux Camélias*; door hemzelf bewerkte toneelversie van de roman van Alexandre Dumas jr., die in première ging op 2 februari 1852 en waarin o.a. Sarah Bernhardt en La Duse hebben geschitterd. Het stuk werd door Metcalf vertaald in 1931. (Herring, p.163.)

p.79: en zat daar, met haar kleine wasachtige handen fragiel van het prille leven als een kommetje in haar schoot: had geschrapt moeten worden, op verzoek van Barnes, maar haar brief (14 december, 1949) bereikte de uitgever te laat, zie Plumb, p. 196.

p.82: Gans zoete hoerenvoet: ‘Christ’s sweet foot’: een door de dokter bloemrijk verfraaide ‘Christ’s foot’: discreet afgekort tot ‘sfoot een typisch 17^{de} eeuwse verwensing, zoals die gebezigd werd in het Jacobijnse theater, zie b.v. ook *Hamlet* (‘sblood, ‘swounds); maar kennelijk was het toch nog te choquerend en te kwetsend en te veel voor Coleman die de uitdrukking schrapte in een poging tot censuur, zie: Plumb, p. 196. Voor hoerenvoet: zie P.G.J. van Sterkenburg, *Vloeken*, Sdu/Standaard, 1997, p. 408: ‘In de historische eedformule *bij Gods voeten* worden *God* en zijn *voeten* tot getuigen aangeropen dat men de waarheid spreekt. Het ijdel gebruik van die eedformule maakt haar tot vloek, die om anderen niet te kwetsen, verbasterd en dus afgezwakt kon worden. Hieruit is vóór de 17^{de} eeuw waarschijnlijk *gans hoerenvoet* ontstaan.’

p.82: het zoete woud: de dokter doelt op het Bois de Boulogne, en verwijst in één moeite door naar een gedicht van sir Philip Sidney, op muziek gezet door John Dowland en in 1600 gepubliceerd in zijn *Second Booke of Songs or Ayres*:

O sweet woods! The delight of solitariness!

O how much do I love your solitariness!

p.82: occulte: vanwege de ‘vloek van Kerry’, even verderop? De vloek is wellicht die van het toepasselijke verhaal van de Torc Waterfall, in de Ring of Kerry, over iemand die ’s nachts verandert in een zwijn: ‘The word Torc is from the Irish translation of a "wild boar", and the area is associated with legends involving wild boars. One legend is of a man who was cursed by the Devil to spend each night transformed into a wild boar, but when his secret was revealed by a local farmer, he burst into flames and disappeared into the nearby *Devils Punchbowl* on Mangerton Mountain from which the Owengarriff River emerged to hide the entrance to his cave beneath the Torc Waterfall.’ Mensen die in beesten veranderen en vice versa is een terugkerend thema in *Nightwood*.

p.83: iemand die in de volksmond een ‘flikker,’ een ‘mietje,’ en ‘nicht’ wordt genoemd: ‘one who was in common parlance a ‘faggot,’ a ‘fairy,’ a ‘queen.’ Ten prooi gevallen aan de censuur van Coleman en/of Faber & Faber-redacteur Morley, en daarom ook in de vertaling hersteld, zie Plumb, p. 197.

p.84: en niet als een meisje en: ‘and not a girl, and’: zie Plumb, p.164: in een typoscript geschrapt door Barnes zelf; ik zou haar geadviseerd hebben het te laten staan, onder het motto: wrijf het maar in.

p.85: De liefde, dat erge ding: ‘Love, that terrible thing’: oorspronkelijk gevolgd door ‘does not exist!’ Deze afmaker was de dokter kennelijk niet vergund. In de volgende alinea werd hij hysterisch beantwoord door Jenny: Wel waar! Wel waar! (‘It does! It does!) Maar kennelijk was haar die bevestiging van het bestaan van de liefde ook niet vergund. (Zie: Plumb, p.197.)

p.85: ‘hou ermee op!’ oorspronkelijk gevolgd door: ‘Mij degraderen met je verlangen een slaaf te zijn’ (‘stop it!: Degrading me with your passion to be a slave’): idem, wederom een fraai contrasterend en verhelderend zinnetje na de vorige zin, maar door Barnes in twee typoscripten geschrapt, ten teken dat ze zich neerlegde bij de schrapping (Zie: Plumb, 164).

V

p.87: titel: ‘Watchman, what of the Night?’: ontleend aan Jesaja, 21:7-11, waarin verslag wordt gedaan van de val van Babylon. In de versie van de Statenvertaling:

En hij zag een wagen, een paar ruiters, een wagen met ezels, een wagen met kemels; en hij merkte zeer nauw op, met grote opmerking.

En hij riep: Een leeuw, Heere! ik sta op den wachttoreen geduriglijk bij dag, en op mijn hoede zet ik mij ganse nachten.

En zie nu, daar komt een wagen mannen, en een paar ruiters! Toen antwoordde hij, en zeide: Babel is gevallen, zij is gevallen! en al de gesneden beelden harer goden heeft Hij verbroken tegen de aarde.

O mijn dorsing, en de tarwe mijns dorsvloers! wat ik gehoord heb van den HEERE der heirscharen, den God Israëls, dat heb ik ulieden aangezegd.

De last van Duma. Men roept tot mij uit Seir: Wachter! wat is er van den nacht? Wachter! wat is er van den nacht?

Geheel terzijde maar wel interessant: Bob Dylan, Nobelprijswinnaar, en dus niet van de straat, ontleende aan deze Bijbelverzen ook de stof en enige woorden voor *All along the Watchtower*, nadat hij in *Visions of Johanna* al had gezongen over de nacht (‘Ain’t it just like the night to play tricks when you’re tryin’ to be so quiet?’) en over de wachter: ‘We can hear the night watchman click his flashlight/Ask himself if it’s him or them that’s insane’. Iemand vroeg ooit aan Barnes, geen Nobelprijswinnaar, maar ook niet van de straat, of zij wist wie Bob Dylan was. ‘Not wishing to appear uninformed, she answered, “Isn’t he the best at what he does?”’ (Herring, p. 298.) Dylan en Barnes waren praktisch burens: ze woonden destijds allebei in Greenwich Village, zij op Patchin Place 5, hij op een halve mijl, 12 minuten lopen daarvandaan, in de MacDougal Street, nummer 94 (voordat hij de drukte van garbologisten en andere koekeloerende toeristen zat was en vertrok naar Malibu). Barnes had in die tijd ook nog op de koffie kunnen gaan bij Johh en Yoko, op 11 minuten lopen, in de Bank Street 105.

p.88: De lichtvoetige Dan Mahoney, die model stond voor de dokter, kon niet alleen goed dansen en, in mindere mate, aborteren, hij was naar verluid ook een niet onverdienstelijk profbokser geweest en in de jaren twintig en dertig nog steeds ‘a redoubtable barroom fighter: I actually saw him break the wrist of a young American who had been gibing him in the Dingo bar on the rue Delambre. He was regarded as dangerous for his terrible temper,’ aldus John Glassco in aantekeningen die hij maakte voor zijn *Memoirs of Montparnasse* (1973), waarin de dokter optreedt onder het doorzichtige pseudoniem Maloney, ‘the famous Dr. Maloney, the most-quoted homosexual in Paris, a man who combined the professions of

pathic, abortionist, professional boxer and quasi-confessor to literary women.’ (*Memoirs*, p.24)

p.88: smidse, ‘smithy’: wellicht te vergelijken met de enigszins vervuilde smidse van de ziel van Stephen Dedalus in het *Zelfportret van de kunstenaar als jonge man* van Joyce (vertaling Bindervoet & Henkes, Athenaeum, Polak & van Gennep, 2014, p.297-8): ‘Welkom, O leven! Ik ga om voor de miljoenste keer de werkelijkheid van de ervaring tegemoet te treden en in de smidse van mijn ziel het ongeschapen geweten van mijn ras te smeden.’

p.88: na ‘nachthemd voor vrouwen’ oorspronkelijk nog deze opmerkelijke passage: ‘wat een vernuft van zijn brein om niet alleen het vrouwelijke, maar ook het incestueuze gewaad te kiezen, want een flanelen nachtjapon is onze moeder’ (‘with what cunning had his brain directed not only the womanly, but the incestuous garment, for a flannel night dress is our mother’). Helaas geschrappt, op aanraden van Coleman: ‘I do not think it fits here to say it is our mother – and a bit smarty.’ (Plumb, p. 197.) Plumb heeft de zinsnede niet gerestaureerd, terwijl het toch best wel een grappige, pijnlijke, veelzeggende en rake formulering is, eigenlijk, want ja: een flanelen nachtjapon, dat *is* onze moeder! En gelet op de familiegeschiedenis van Barnes en omdat Nora’s liefde voor Robin op een gegeven moment ‘incestueus’ genoemd wordt, zou je de zin zelfs als een sleutelzin kunnen opvatten.

p.88: munitiekleurige, ‘gun-metal’: ‘Er gaan veel verhalen de ronde over wat gunmetal nu precies is. De naam van het materiaal geeft eigenlijk aan dat we het hier hebben over het metaal dat wordt gebruikt voor het vervaardigen van pistolen, of vuurwapens, maar is dit echt zo? De naam van het materiaal is afkomstig uit het verleden, omdat het overeenkomt met het materiaal dat ook werd toegepast voor het maken van munitie in vroegere tijden.’ (www.sanitairkiezer.nl) In die ‘vroegere tijden’ was munitie van koper, dus ‘koperkleurig’ zou ook kunnen, als vertaling, maar dan ben je de link met de oorlogszuchtige munitie kwijt.

Wikipedia houdt het op ‘guns’ die ervan gemaakt werden: ‘Gun metal, also known as red brass in the United States, is a type of bronze – an alloy of copper, tin, and zinc. Proportions vary but 88% copper, 8–10% tin, and 2–4% zinc is an approximation. Originally used chiefly for making guns, it has largely been replaced by steel for that purpose.’ (Ander woord voor gunmetal: gunsmoke.) Het was deze beschrijving van zijn uiterlijk die Mahoney nog het meeste stak. Toen hij verhaal ging halen bij Barnes, een jaar na de publicatie van het boek, werd hij gewelddadig en sloeg haar tegen de vlakte, een goede reden om een relatie te beëindigen. ‘I’ve been through a great deal with him, but that was the end – I shall never speak to him or see him again. I thought I had paid for ‘Nightwood’ but perhaps the price goes on forever.’ (Herring, p.215) Helaas, maar als we destijds al *sensitivity readers* hadden gehad, was het hele boek er waarschijnlijk nooit gekomen. En je kunt veel zeggen van de ingrepen van Coleman en Eliot – dat het boek er moest komen stond buiten kijf.

p.89: of je me alles kunt vertellen: tell me everything: vgl. *Finnegans Wake*, p. 196, het begin van het *Anna Livia Plurabelle*-hoofdstuk: Tell me all etc.

p.89: na ‘de nacht’ (‘the night’) oorspronkelijk ook nog: ‘about her, about Felix, about Robin’. Geschrappt in overleg met Coleman (zie: Plumb, p.165, p.198). Maar waarom? Het abstracte ‘de nacht’ blijft in de lucht hangen zo, en het is niet half zo grappig dat de dokter alleen daarop doorgaat. Ik zou het er dus in houden.

p.90: De Bijbel liegt, ‘The Bible lies’: het aloude probleem van de doodgraver in *Hamlet: to lie*, is dat liggen of liegen? Of allebei? De vertaler moet kiezen. Met ‘liggen’ blijf je op de vlakte, maar met ‘liegen’ doet het personage een anti-clericale uitspraak. En daar was de dokter niet vies van.

p.90: Hoewel sommigen de nacht ingaan, ‘Though some go into the night,’ vgl. Dylan Thomas (‘Do not go gentle into that good night...’); maar vgl, ook (i.v.m. het hart als ‘duistere plek’) zijn Barnesachtige gedicht *How shall my animal* (1930-38):

‘Lie dry, rest robbed, my beast./You have kicked from a dark den, leaped up the whinnying light,/ And dug your grave in my breast.’ In dat gedicht ook deze regels (i.v.m. de ‘hoorns’ die een ‘droog gehuil’ produceren): ‘Never shall beast be born to atlas the few seas/Or poise the day on a horn.’

p.90: knoesel: enkel, voor ‘hock,’ spronggewricht.

p.91: Nymphenburg, in München, zomerresidentie van het Beierse koningshuis.

Geboorteplaats van Ludwig II.

p.92: voorling: furlong (ongeveer 210 meter)

p.94: *charter mortalis*: zou eigenlijk ‘*carta mortalis*’ moeten zijn, maar er zijn wel meer dingen waar de goede dokter een potje van maakt. Het gaat om zoiets als de *magna carta*, waarin de koning vrijheden vergunde aan zijn leenheren, maar dan om een verordening waarin het principe van de menselijke kwetsbaarheid wordt vastgelegd, met de mens uiteindelijk altijd onderhevig aan, onderdaan van de Dood.

p.95: het maakt iemand anders van Robin, ‘it is making Robin somebody else’: zie Plumb, p. 166, niet door haar gerestaureerd, want geschrapt door Barnes zelf in het typoscript. Terwijl het m.i. opnieuw een verhelderende toevoeging is. Door het noemen van de naam Robin alleen al wordt het er wat persoonlijker op. Ik had het laten staan.

p.95: vond het en gaf het aan hem, ‘found them and gave them to him’: zie Plumb, p. 166, maar niet door haar gerestaureerd; geschrapt door Barnes in het typoscript, waarschijnlijk omdat het zo’n typische logistieke roman-mededeling is, eigenlijk overbodig omdat uit het vervolg wel blijkt wat er gebeurd is. Toch dacht ik bij het vertalen: hier ontbreekt iets, hier is iets weggefallen, en verdomd als het niet waar is, dat bleek ook zo te zijn. Ter mijn verdediging: het is uiteindelijk toch meer een roman dan een ‘lah-de-dah prose poem’ (*dixit* Dylan Thomas).

p.96: Een man die kleur verzaakt, vindt zijns gelijke niet, en vindt hij hem wel, dan is het een vuurtje voor een andere woedegloed, ‘A man who has to deal in no colour cannot find his match, or, if he does, it is for a different rage’: voorwaar een dichte kluwen aan associaties en beelden: ‘deal’ en ‘colour’ verwijzen misschien naar het kaartspel (Thelma en Djuna hebben heel wat afgekaart) en ‘match’ kan ook, en niet ondenkbaar in deze pyromane context, ‘lucifer’ betekenen. Woedegloed: zie: Van Eeden, *Van de koele meren des doods*, W. Versluys, Amsterdam 1900, p. 373: ‘Hij ontsloot de deur van binnen door de gebroken ruit. Daar hij iemand naar boven hoorde komen riep hij: ‘Geen licht! geen licht meenemen! Er is gas ontsnapt!’ Hij was geheel van woede-gloed bekoeld en handelde welberaden.’ (Vgl. ook de orewoet van Hadewych.)

p.96: treden, ‘tread’: paring bij vogels, b.v. duiven (‘Waarin uit zich de paringsstemming? Tot aan de copulatie dagen doffers hun duivinnen constant uit met kopknikken, vleugeltikken, liefkozen, snavelen en symbolisch voeren. Veelvuldig voorspel verhoogt de stemming bij de duivinnen. Ze drukken zich tenslotte neer, trekken de kop in en heffen de vleugels licht op. Met steile staart en met naar achteren uitgestoken cloacagebied wachten ze op het treden. Aldus geprikkeld springen de doffers op hun paringsbereide duivinnen, om zich, licht vleugelslaand, met hun duivinnen geslachtelijk te verenigen.’ (www.luchtmeijer.com/paargedrag, over sierduiven).

p.96: zijn naadje naaien: zie F.A. Stoett, *Nederlandsche spreekwoorden, spreekwijzen, uitdrukkingen en gezegden*. W.J. Thieme & Cie, Zutphen 1923-1925 (vierde druk): ‘Zijn naad (of naadje) naaien. Eene dial. uitdr. voor zijn gang gaan, zonder veel vertoon (of gerucht) zijne zaken drijven.’

p.97: ‘Precies,’ zei hij: “‘Exactly,” said the doctor,’ zie: Plumb, p. 166, maar niet gerestaureerd. Het zou nochtans de dialoog wat vloeiender maken, ook door de verwijdering van de hobbel ‘he said’ verderop, midden in de zin, tussen ‘the night into which his beloved

goes' en 'that destroys his heart' ('de nacht waarin zijn geliefde opgaat die zijn hart verwoest').

p.97: Of gaat ze met de kont omhoog (maar met nog steeds de draad van de frivolité aan haar lijf) te biecht bij een priester met het gezicht van een slager, en met de vinger van onze eigen rechterhand daar waar die het meest gerieft?, 'Or is confessing bottom up (though keeping the thread in the tatting), to a priest who has the face of a butcher, and the finger of our own right hand placed where it best pleases?': zie Plumb, p. 199: vermoedelijk geschrapd door zedenmeester Eliot. 'However, the deletion reflects an attempt to soften the sexual and anticlerical theme, It is restored to his edition.' (Plumb, idem)

p.98: zelfs de belachelijke, 'even the ridiculous': Plumb, p. 166, maar door haar niet gerestaureerd, want geschrapd door Barnes zelf. Zonde, want een relativerende, grappige schakel naar het absurde van wat komen gaat.

p.99: nou, 'now': vermoedelijk door Coleman geschrapd, door Barnes en Plumb geaccepteerd (Plumb, p. 199). Terwijl de dokter het toch al eerder zo gezegd heeft (p.95). Nog er even van afgezien dat de *repetitio* een algemeen erkend stijlfiguur is – het is ook de smeerolie van een betoog, helemaal in deze alle kanten op schietende tirade van de dokter, en helemaal als de hartenklop juist in zulke kleine ogenschijnlijk onbeduidende wegwerpwoordjes als 'now' zit. En dus helemaal als ze herhaald worden, en helemaal in dit boek waar de herhaling van woorden met een al of niet lichte betekenisverschuiving zo'n cruciale stilistische ritmische muzikale rol speelt (zie ook de noot bij p.69). Om nog een voorbeeld uit deze *mer à boire* aan te halen: 'essential' op deze bladzijde, 'essential wit' ('luchthartige snedigheid') en in de volgende alinea 'essential oils' ('vluchtige oliën').

p.100: schriftuur, 'page': 'Writing, record; (formerly) spec. †an author's work or collected work (obsolete). Also: a memorable event or episode such as would fill a page.' (OED)

p.100: mijn thuishaven is de waterplaats, 'my house is the pissing port': over urineren als vorm van verzet, zie: *Tiresian Poetics: Modernism, Sexuality, Voice, 1888-2001*, Ed Madden, Fairleigh Dickinson University Press, 2008.

p.100: heugenis der gedane zaken: ontleend aan Sonnet 30 van W. Shakespeare (in de vertaling van Bas Belleman, Athenaeum, Polak & Van Genneep, 2020, p. 46); 'remembrance of things past,' zoals de frase in het origineel luidt, werd gebruikt als titel voor de eerste Engelse vertaling van *À la Recherche du Temps Perdu* van Proust, door C.K. Scott-Moncrieff. Franken gebruikte grappig genoeg *la recherche du temps perdu* op haar beurt weer als vertaling voor 'remembrance of things past' [BB1, p. 117, BB2, p.117]. Zodat het cirkeltje weer mooi rond gezaagd was. Maar dat Barnes beïnvloed is door Proust en zijn *roman fleuve* (m.n. het deel *Sodome et Gomorrhe*) staat buiten kijf, met haar messcherpe vivisectie van adellijke aspiraties en daaruit voortvloeiend ressentiment. Beide auteurs trokken de parallel tussen Joden en homoseksuelen als door de dominante christelijke heterocultuur vervolgd minderheid. Zie ook: Jullie L. Abrahams, 'Woman Remember You': *Djuna Barnes and History*, in: *Silence and Power*, p. 252-268 en noten, p. 401-402.

p.101: Jehova, Sabaoth, Elohim, Eloi, Helion, Jodheva, Shaddai: een wonderlijk allegaartje van namen – namen voor de Israëlitische Godheid, behalve Eloi, volgens Plumb (p.223-4), de naam voor de verwende aristocraten in de *Time Machine* van H.G. Wells (maar ook bekend uit de aanroep van Jezus aan het kruis: eloi, eloi, lama sabachtani!) en Helion, volgens Plumb de naam van 'een zonnegod' (maar dan een genderneutrale, want de zonnegod is Helios); voor: Jodheva, zie H.P. Blavatsky, *Isis Unveiled*, the Aryan Theosophical Press, 1919, p. 462, waar zij, interessant in O'Connors context, ook de 'juiste' vertaling geeft van enige verzen uit Genesis, tussen rechte haken: '1. And God [Elohim] created man in his [their] own image... male and female created he [they] them [him] – ch. 1.27. 2. Male and female created he [they] them [him]... and called their [his] name Adam. v. 2.' M.a.w.: God was een 'they,' niets nieuws onder de zon!

p.101: 'op zoek naar mijn man' ('in search of my man') en even verderop de pendant 'dat zocht naar haar vrouw' ('looking for her woman'): geschrapd door het kousblauwe potlood van Eliot, nog zo'n 'instance of pressure to soften the homosexual openness of the text'. (Plumb, p. 199).

p.101: Hooglandse Mary: uit *The Sands of Dee* (1850) een gedicht van de auteur van *Westward Ho*, Charles Kingsley. De arme koeienhoedster Mary verdween jammerlijk in de golven, maar de schippers horen nog steeds haar stem die de koeien maant naar huis te gaan. De laatste strofe:

They rowed her in across the rolling foam,
The cruel crawling foam,
The cruel hungry foam,
To her grave beside the sea:
But still the boatmen hear her call the cattle home
Across the sands of Dee.

p.101: De Heetste Krochten van de Hel, 'the Hobs of Hell': 'Also *hubs of Hades*, ~ *hell*, ~ *heck*, *hugs of hell*. The hottest part of hell. [...] This simile, to my own personal knowledge, is at least half a century old and was frequently used by the volunteers of '98 to describe the hard-tack issued to the Army during the Spanish-American War.' (*Dictionary of American Regional English*, /dare.wisc.edu/words/word-of-the-month-archive/hobs-of-hell). Een zeer veeg teken dus dat de 'in de regio' op te richten centra voor uitgeprocedeerde asielzoekers 'hubs' worden genoemd.

p.101: Bannybrook-paraplu: 'ontsproten aan de wilde fantasie van de dokter,' aldus Barnes in een brief aan Hildesheimer (11 maart 1959, Plumb, p. 224). Of was het toch meer de fantasie van James Joyce? Bannybrook bestaat en bestond namelijk niet. Donnybrook wel, en dat is een buitenwijk van Dublin, berucht om zijn Donnybrook Fair, gezellige Ierse heibel en chaos en knokken gegarandeerd, en dat komt voor in *Finnegans Wake*, verbasterd tot Donkeybrook (FW, p.537) en, dichterbij Bannybrook, tot Bonnybrook (FW, p.514) – wat trouwens wel degelijk ook buiten de literatuur bestaat: het is een gemeente ten noorden van Dublin, vlakbij het vliegveld. Het kan dus natuurlijk gewoon weer een spelfout van Barnes zijn, maar ook een goed gemikte woordspelige hommage aan Joyce. Of allebei. Want wat doet een paraplu anders dan water ('brook,' broek, beek, stroompje) uitbannen? De vraag stellen is nog meer vragen oproepen. (Joyce schreef het al: 'love me, love my umbrella'.) En natuurlijk maakt Barnes, bekend om haar hoedjes ('bonnets'), ook haar opwachting in de *Wake*: het woord 'barnets' komt er twee keer in voor, en 'barnet' één keer. *Tit voor tat!* Nu we het er toch over hebben: de dokter heeft wel wat van Joyce, qua woordenvloed, lichtvoetige vrouwelijkheid, zwaarmoedige vrolijkheid, en Ierse herkomst en dito drankzucht. Een mogelijke *clue* vinden we in iets wat het model voor de dokter, Dan Mahoney, placht te zeggen over Joyce: 'James Joyce? Just a fart in a gale of wind.' (Herring, p.212.) Dit zijn precies de woorden waarmee de dokter zichzelf (*spoiler alert*) straks zal karakteriseren, op p.106: 'ik ben een scheet in een windvlaag'.

p.101: huisjes van plezier, 'cottages of delight': het plezier-aspect geschrapd door een van de redacteurs, in 'an attempt to suppress the suggestion of pleasure with respect to homosexual acts,' (Plumb, p. 199).

p.102: dat je een vogeltje hebt uitgekozen, 'that you have picked a bird': tussen blauwe potloodhaakjes gezet, dus vermoedelijk weer door Eliot, die 'appears to have been avoiding references to homosexual invitation' (Plumb, p. 200).

p.102: Jut en Jot: Jed en Jod in het origineel. Reïncarnaties van de elkaar eeuwig heen- en wederstrevende gebroeders Mutt en Jute alias Mutt en Juut alias Shem en Shaun in *Finnegans Wake*? Nog een beleefde en bewonderende knik naar Joyce, dit keer naar zijn initialen?

p.102: petropous: 'stenen voet'.

p.102: vrouw in de schoen: versje van Moeder de Gans:

There was an old woman who lived in a shoe.
She had so many children, she didn't know what to do.
She gave them some broth without any bread;
And whipped them all soundly and put them to bed.

In de kuise, betrekkelijk geweldloze Nederlandse versie, zonder de zweep:

Er was eens een oude vrouw, die woonde in een schoen;
Ze had wel dertig kinderen, ze wist niet wat te doen;
Doordat de schoen zoo vol was, scheurde soms het leer,
Dan haalde zij een lapper, die lapte hem weer.

(Marie Hildebrandt, *Moeder de Gans. Baker- en kinderrijmpjes*. Van Holkema & Warendorf, Amsterdam z.j. [1915])

p.102: *formidable*: glas waar 1 liter bier in kan.

p.102: zegt ik, zeg ik: 'says I': colloquiaal, zoals gebezigd op straat, en dus ook in *Ulysses* en *Finnegans Wake* (passim).

p.103: Wat moet er van ons worden?, 'What is to become of us?': door Barnes zelf geschrapt in een typoscript, dus door Plumb niet gerestaureerd (zie Plumb, p. 167). Maar de eerste vraag, wat moet ik doen?, had Nora al eens gesteld (op p.94). De uitbreiding maakt het m.i. wanhopiger en persoonlijker, dus beter. Het getuigt ook van de zorgen die zij zich maakt om haar geliefde, zoals ook blijkt in het vervolg, p.107: 'what will become of her?' – 'wat zal er van haar worden?'

p.104: roerloze, kalme plek: 'still, quiet place': komma na 'still,' zie Plumb, p. 200; in een later stadium wilde Barnes 'now I can rest,' 'nu kan ik rusten,' schrappen, maar dat is nooit doorgekomen. We laten het nu ook maar staan.

p.104: *mortadella*'s: in de marge van het typoscript een opmerking, in het blauwe potlood van een verontruste redacteur: 'Think this over.' (Plumb, p.200.)

p.105: weduwvogel: 'widower bird' of 'wida,' zangvogel, broedparasiet, uit de familie der *Viduidae*. Over de vogelbeeldspraak van de alchemist O'Connor, zie Kate Armond, *Modernism and the Theatre of the Baroque*, Edinburgh University Press, 2018, p. 72-73: 'The image of the bird was used repeatedly in alchemical writing, as the wing represented the volatile state of liquids, and stages of transmutation associated with sublimation. The pelican denoted techniques of cyclic distillation, the peacock was used to suggest the stage between 'nigredo' end 'albedo', while the dove flying upwards or downwards represented the eternal process of sublimation. This peculiar affection for bird imagery is continued by *Nightwood*'s alchemist, as he uses the image of a sighing widower bird to describe lovers, profligates and drunks as they enter the night-world state, changing their appearance to the anonymity of an 'unrecorded' look.' (Zie ook: een vogeltje dat snel gevlogen is, 'a bird with a light wing,'

p.102.)

p.105: 'Ja!' zei Nora: aankondiging van een clustertje verwijzingen naar Joyce, in dit geval het welbekende ja tegen het leven uit de slotmonoloog van Molly Bloom, die voor een deel gebaseerd was op de vrouw van Joyce, Nora (zie noot bij p.58). (Waarover Nora zelf trouwens opmerkte, toen haar gevraagd werd of zij Molly Bloom 'was': – No, she was much fatter!)

p.106: Chrysostomos: een van de patriarchen van de Griekse kerk (345?-407), om zijn welsprekendheid de 'goudgebekte' genoemd, of 'de man met de gulden mond,' wat ook de bijnaam was van een Griekse redenaar (ca.50-ca.117); de naam valt ook op de bij iedereen welbekende eerste bladzijde van *Ulysses*.

p.106: een scheet in een windvlaag: zoals Joyce kort maar krachtig werd gekenschetst door het alter ego van de dokter zelf, Mahoney zie noot bij p.101, onder 'Bannybrook-paraplu':

Dat is: geen toeval, zo vlak na de vermelding van Chrysostomos en het nadrukkelijke ja! van Nora.

p.106: God beware me, 'Godamercy': als in W. Shakespeare's *Henry IV, part I*, III.3, Burgersdijk, *De Werken van William Shakespeare*, 1885, deel III, p. 209. Evt.: Goeie genade! Shakespeare: volgens Nora Joyce de enige 'fellow' die haar echtgenoot nog voor zich moest dulden. Barnes was het daar waarschijnlijk wel mee eens.

p.106: *Parsifal*: laatste opera van Wagner, door Joyce bewonderd (om zijn muziek).

p.106: de Lelie van Killarney, the Lily of Killarney: opera van Jules Benedict, gebaseerd op *The Colleen Bawn*, een toneelstuk van Dion Boucicault (1862), dat in allerlei vormen en gedaanten voorkomt in *Ulysses* en *Finnegans Wake*.

p.106: Pape Matje ('Prester Matthew'): naar analogie van Pape Jan, (Latijn: *rex et sacerdos of indorum rex*; ook wel priester Johannes, priester-koning, presbyter of prester Johannes genoemd), een legendarische middeleeuwse 'koning van India', die over een groot en machtig christelijk rijk in het oosten van Azië zou hebben geheerst (maar nooit bestaan heeft); ook: Johannes was de lieveling van Jezus (Johannes 19:26) ('de discipel die hij liefhad'). John Stanislaus was de broer van Joyce (genoemd naar hun vader).

p.107: jodenharp: *Ulixes*, p. 805.

p.107: Ik word er stapelgek van: 'it's driving me crazy': zie Plumb, p. 167, p.200. Geschraapt door Coleman, die Barnes' vervanging van 'crazy' door 'mad' ook niet kon pruimen. Hier gehandhaafd vanwege de herhaling van 'crazy' (zie begin vorige alinea).

p.107: onze vitaalste levenskracht, 'our most vital spirit': levenskracht: Burton? Paracelsus? Qi?

p.107: op de proef gesteld, 'essayed': met een knipoog naar Montaigne, die ter sprake komt in de volgende zin. (essai = proefstuk).

p.107: Montaigne, *Essays*, Boek III, hoofdstuk 5, p. 1035 (vertaald door Frank de Graaf, Boom, 1993): 'een open veld in het volle daglicht'.

p.107: Donne: uit 'A Sermon Preached to the Lords upon Easter-day, at Communion, the King being then dangerously sick at New-Market' (1619) Newgate was een gevangenis en Tyburn de plek waar de gevangenen werden geëxecuteerd.

p.108: *saltarello*: springerige Italiaanse dans, zeer populair in de middeleeuwen.

p.110: geen pot om in te pissen: typisch Engelse uitdrukking voor 'geen nagel hebben om je reet te krabben,' maar we hebben hem ook in het Nederlands:

'k Heb een Thuyn zeer net beplant:

Honderd Morregens Land:

En een Pot om in te Pissen,

Honderd Morregens Land:

Tang en Asschop aan de Wand.

(uit: *Boere Vryagie, tussen Krelis van Breukelen, en Kniertje van Maarssen*, in: *De kweelende godin, of de zingende leyster*, 1750).

p.110: besloten hoven: gesloten tuin, *Hortus conclusus*, vgl.: Hooglied 4:12: 'Mijn zuster, o bruid! gij zijt een besloten hof, een besloten wel, een verzegelde fontein.' (Statenvertaling)

p.111: en verveeld, 'and annoyed': geschraapt door Coleman, niet gerestaureerd door Plumb (zie Plumb, p. 168), terwijl er toch een fraai chiasme door gesloopt wordt: sleeping/troubled en amazed/annoyed. Nog los van het feit dat het een detail is op het portret van Robin dat we al kennen: zie de noot bij p.36, onder 'Somnambule'. Over het algemeen krijg je de indruk dat Barnes vergat hoe goed haar eerste ingevingen waren. (Probleem van wel meer schrijvers: en maar pielen, en maar schaven! Dat hoort zo! ~~Zo moet het!~~ Nee, zo kan het!)

p.111: akker: vrouwelijk geslachtsdeel, vanwege 'oats'/ 'get one's oats': 'aan zijn trekken komen (m.b.t. seks)' (Van Dale). Tevens een hommage aan Kathy Acker.

p.112: van schaamhaar, 'of pubic hairs': tussen vierkante gezet door het preutse blauwe potlood van Eliot 'Since the phrase was undoubtedly deleted because of censorship fears, it is restored in this edition.' (Plumb, p. 201)

p.113: gemoed zo zwaar als mijn achternicht van Adamswege: komt ook voor in een geschrapte passage in hoofdstuk I (zie: Plumb, p. 28. En de noot bij de geschrapte tekst op p.35.)

p.113: aarden vaten: evt. uit de klei getrokken goegemeente, grauw, plebs; 'common clay': 'aarden vaten' (2 Corinthiërs 4:7), 'gelijk leem in de hand des pottenbakkers, alzo zijt gijlieden in Mijn hand, o huis Israëls!' (Jeremia, 18:6), 'as the clay is in the potter's hand, so are ye in mine hand, O house of Israel' (King James' Version) 'En dat gij gezien hebt ijzer vermengd met modderig leem: zij zullen zich wel door menselijk zaad vermengen, maar zij zullen de een aan den ander niet hechten, gelijk als zich ijzer met leem niet vermengt.'

(Daniël, 2:43). En niet te vergeten: we zijn allemaal uit het 'stof der aarde' gemaakt (geformeerd, of gebeeld of gefatsoeneerd, 'gelijk een pottenbakker uit leem wat formeert (Genesis, 2:7); zie ook: Jesaja, 45:9 ('Wee dien die met zijn Formeerder twist!'); en Romeinen, 9:21: 'Of heeft de pottenbakker geen macht over het leem, om uit denzelfden klomp te maken, het ene vat ter ere, en het andere ter onere?' Vgl. ook: *Common Clay*, film uit 1930, met Constance Bennett, en *Clay*, een van de verhalen in *Dubliners* van Joyce.

p.114: Het citaat van Taylor, 'untraced' volgens Plumb (p.225), komt uit: *The Sermons of the Right Rev. Jeremy Taylor, Sermon XVIII, The Marriage Ring* (Philadelphia, 1845): 'If it be otherwise, the man enjoys a wife as Periander did his dead Melissa, by an unnatural union, neither pleasing nor wholly useless to all the purposes of society, and dead to content.'

p.114: genaakt. 'hent': grasp, take hold; reach, arrive at, occupy: *Measure for Measure*, IV.4.14; Plumb, p. 201: Eliot zei dat het 'niet in de O.E.D. stond' (nu staat het erin); genaakt, vgl.: *De Amsteldamsche Hecuba*, r.573: Soo sietmen ons na'et ende draeven./Die eens den stroom [waer by dat staeven/De Goon hunne eeden] heeft genaect,/Is nergens meer.

p.114: Montaigne, *Essays*, III (vertaald door Frank de Graaf, Boom, 1993), p. 1040.

p.114: En? Is dit ook geen nachtwerk?, 'What? Is this not nightwork also?': zie Plumb, p.169, 201. Plumb accepteert de schrapping van Coleman, vanwege de 'awkward repetition of the same sentiment two lines earlier.' Maar daar gaat het om iets anders en het past hier goed in de retorische en dramatische *flow*. Het is m.a.w. dus helemaal niet zo 'awkward'.

p.115: de oude Poniatowski: minnaar van Katherina de Grote, later door haar benoemd tot koning van Polen, dat vervolgens onder zijn troon opgedeeld werd onder de grootmachten.

p.116: maar hij ging door: voor dit 'maar,' zie Plumb, p. 169. Slechts te vinden in één typoscript, maar m.i. goed verdedigbaar. Coleman heeft zich heel actief bemoeid met het slot van dit hoofdstuk, soms met instemming van Barnes, soms niet. (zie: Plumb, p. 201-2).

VI

p. 118: titel: Prediker, 11:3: 'Als de wolken vol geworden zijn, zo storten zij plasregen uit op de aarde; en als de boom naar het zuiden, of als hij naar het noorden valt, in de plaats, waar de boom valt, daar zal hij wezen.'

p. 118: en aan rituelen, 'and ritual': in één typoscript, geschrapd door Barnes zelf, dus niet gerestaureerd, terwijl het zo'n mooie toevoeging is op het toch al hartverscheurende portret van de jongen, Guido, die vermoedelijk kampt met een obsessief compulsieve stoornis. (Plumb, p. 170).

p. 122: en dat hij het niet gehoord had, 'and that he had not heard him': Plumb, p. 170. In twee van de typoscripten geschrapd door Barnes. Was het misschien te uitleggerig? Vanuit modernistisch perspectief ('all sides of life should be represented') is de perspectiefwissel best interessant.

p. 124: het verleden heeft bedorven, 'spoiled the past': Plumb, p. 171. Geschraapt door Barnes, niet gerestaureerd. Te verhelderend?

p. 125: Waarom?, 'Why?': gezien de emotionele lading goed verdedigbare herhaling, nochtans geschraapt door Barnes, en niet gerestaureerd (zie: Plumb, p. 171)

p. 125: Na 'mijn leven in het duister,' op een nieuwe alinea, de volgende passage, geschraapt door Coleman, die bang was voor een teveel aan verhalen van de dokter. Barnes wilde wachten op Eliot. Die ook de 'korte versie' prefereerde. 'Barnes's concurrence does not appear then to be a matter of preference; the passage is restored to this edition.' (Plumb, p.202):

'En,' voegde hij eraan toe, terwijl hij de arm van de dokter vastpakte, 'wat ik me over haar soort mensen heb laten vertellen maakt het alleen maar ondoorgrondelijker.'

'O, het grote subtiele verschil,' zei de dokter, 'dat een hoofd maakt dat naar een ander is toegekeerd, zal je nooit weten; en over 'duister' en 'de rest van je leven' en dat soort van dingen meer gesproken, dat herinnert me aan het jaar dat ik (God vergeve mij mijn onwetendheid) niet wist hoe een meisjesachtige jongen zich zou houden in de oorlog, tot de oorlog daar was. De knaap in kwestie was een danser die een artiestennaam had aangenomen die klonk als een voorstad van Los Angeles, zijn echte naam was MacClusky. Hoge hoed en 'sponszakbroek'* waren vroeger nauwelijks genoeg voor hem. Zwierig ging hij door de straten van Londen, geurend naar gardenia, met een wandelstok stevig in de hand geklemd en zijn gezicht zo perfect opgemaakt dat je zou denken dat zijn moeder hem goed onder handen had genomen. Je had hem moeten zien als hij de stervende zwaan vertolkte, of door een hoepel sprong, met beide handen gespreid – hoepla, daar ging-ie, suizend door de lucht! Maar moet je hem zien na een dagmars! Met een tinnen helm over één oog en de mooie wiebeltand die hem een fortuin had gekost toen hij ergens in een Vlaams Veld lag (hij verdiende een slordige tweeduizend voordat mensen op het idee kwamen dat het wel lollig zou wezen om de wereld overhoop te schieten en een hele generatie naar de gallemiezen te helpen). Nou, daar lag-ie dus, onder de modder, en met dat hoofddekseel over zijn oog, en zijn voortand pleite, zijn klaagzangen opzeggen in een veld vol kanonnenvoer, in vol ornaat opdraven om te worden gedecoreerd voor moed, en wij met z'n allen naar hem grinniken omdat wij wisten hoe en waarom hij eraan was gekomen, door een gebrek aan benul van de generaal die niet wist onder wat voor geaardheid de knaap gebukt ging; en wij zeiden geen woord omdat MacClusky precies het type was dat elke dag voor het ontbijt een vrachtlading medailles voor de deur verdiende – dat arme geflipte sletje!

'Hij stond zich midden op een brug af te vragen waar de oorlog vandaan kwam toen er een vloedgolf aan Duitsers opdoemde, die de brug probeerde te halen, en daar stond-ie, het arme watje, woest met zijn verbijsterde verstand in het midden van de ponton, en in plaats van te schieten – waarom zou hij ook het ene uiteinde van een geweer kunnen onderscheiden van het andere – vloog hij er hol over bol op af en zwaaide met de geweerkolf in de rondte en begon hun koppen eraf te beuken. Ze gingen er als gekken vandoor, omdat ze dachten dat er een wildeman in hun midden was losgebroken. Dus hij hield het fort, de hele tijd om zich heen zwaaiend met het achterend van dat geval. Dus toen de generaal aan kwam paraderen om de uitverkorene iets op te spelden en te zoenen, stonden we allemaal stil en keken we met onze ogen op steeltjes naar Mac die net zo vervaarlijk kwam opdoemen als een paardenknot op een dienblad, een en al misère en glorie, tegelijk snel en traag denkend: 'Hier valt me iets in de schoot dat de schande van mijn verleden zal wegnemen, het merg van mijn aard zal opnieuw gevuld en glorieus worden,' want hij was zo ver heen geweest en in zijn binnenste zo afgerammeld vanwege 's werelds opvatting over hem – en iedereen heeft die, wat ze ook zeggen – dat hij vergeten was waar hij stond en waar hij op wachtte, toen het *crois** de guerre* vliegensvlug op zijn borst belandde, met een speld in zijn staart en daarop maakte hij een sprong naar achteren die hem wel een voet buiten de rij plaatste, en vervuld van grote

vreugde en erdoor voortgestuwd kwam hij weer in het gelid en uit hem kwamen de tranen er recht vooruit uitgespoten als uit een uitgeknepen citroen.

In mijn hele leven had ik nooit eerder zulke tranen gezien, hoewel dat de manier is waarop een jongen huilt die altijd van de verkeerde kant is geweest en plotseling aan de goede kant staat dankzij een algehele omwenteling in de rechtvaardigheid; en je wist dat al zijn *faux pas* onder dat stukje gietijzer licht waren geworden en dat het gewicht van dat kruis hem in één klap had uitgedost en opgedist met goedkeuring.'

De Baron was in de war. Hij wist nooit wat hij moest doen als de dokter zich in een van zijn reminiscenties verloor.

'Ja,' zei hij, terwijl hij een tafeltje uitkoos aan het meer waar de schaduwen zich donker aftekenden op het water. 'Ja, van alle mogelijke dingen kun je leren. Wij zouden allemaal meer moeten weten dan we doen en ik veronderstel dat dat betekent dat we allemaal meer zouden moeten doen dan we doen.'

*sponszakbroek: 'Sponge-bag trousers' is the name given, in both American and Etonian slang to the striped trousers worn with morning coats and similar formal daywear for gentlemen. The name apparently derives from the pattern of the cloth, of random width stripes, which was also traditionally used in sponge-bags. This stripe is 'Cashmere stripe' and has nothing to do with cashmere, nor with pin-stripes which are equidistant in width and separation.' (www.writingredux.com) Wij hebben er geen woord voor, dus een letterlijke vertaling is wel op zijn plaats, met aanhalingstekens eromheen om aan te geven dat het een exotisch begrip is dat wij niet kennen. Het kwam ook ter sprake in hoofdstuk 5 van *Orlando* van Virginia Woolf ('a portly gentleman wearing a frock-coat and sponge-bag trousers') en werd door vertaalster Franken vertaald of liever gezegd uitgelegd en van een interne voetnoot voorzien als 'een geruite pantalon' (*Orlando*, Orlando, 2019, p. 223). (Maar het is dus allesbehalve een ruitjesbroek.)

** *crois*: sic (i.p.v. *croix*): expres? I.v.m. '*je crois*'? Barnes was notoir slordig met spellen. p.125: nikker: je kunt je afvragen of de dokter een racist was of dat er meer sprake was van het 'campy' incrowd met geuzentermen doorspekte taalgebruik zoals rappers dat bezigen, zie b.v. de frase 'yo, niggah!'. Als transvrouw was hij immers een van de 'uitgestotenen'. Je kunt het je afvragen, maar toen hij Barnes aanviel ging dat wel gepaard met enkele uiterst bedenkelijke verwensingen: '- that I was a declassé bitch with lesbian friends no better - that I was a low form half-wit who had never "earned a cent in my life except by sleeping with dirty Jews"' (Herring, p.214). Maar de dokter wegzetten als een racistische transseksueel met PTSS doet hem ook weer tekort.

p.125: haast te hebben met iets wat ze nog niet voor elkaar had gekregen, 'hurried about something she had not yet achieved': de hele zin was geschraapt, 'by an unknown hand,' Barnes herstelde alleen 'She seemed hurried,' wat een beetje wezenloos en alledaags, on-Barnesiaans is zonder de rest. Misschien sprak het voor haar vanzelf dat de rest ook hersteld moest worden? (zie: Plumb, p.172, 203.)

p.126: erg ongemakkelijk gevoel, 'great uneasiness': 'great' slechts in één typoscript, maar de versterking was misschien op zijn plaats, omdat de hele situatie al ongemakkelijk *was* (Plumb, p. 172).

p.127: grinnikte de dokter, 'grinned the doctor': hier verwacht je wel iets dergelijks, maar desondanks niet gerestaureerd door Plumb (zie blz. 172).

p.128: in plaats van om haar te treuren, 'rather than to lament her': Plumb, p. 172. Idem

p.128: illuminaties: illuminatie: 'het verkrijgen van geestelijk inzicht van persoonlijke aard' (Van Dale, zie ook noot bij p.96.)

p.128: 'Ik hoop het.', 'I hope so.': zie Plumb, p. 172, maar niet door haar gerestaureerd, zodat het vervolg een beetje in de lucht blijft hangen. Immers, waar stopt de Baron mee? Met eten? Met praten? Met allebei? ('Niet praten met je mond vol!') Als hij met praten stopt, moet hij

eerst wat gezegd hebben. Om nogmaals Stephen Dedalus te parafraseren: ‘there can be no silence, if there has been no talking’.

p.129: maar misschien wel een erg mooie, ‘but perhaps a very beautiful one’: net als deze toevoeging zelf, zie Plumb, p. 173.

p.129: tenslotte, ‘after all’: idem.

p.129: Schoonheid is, na verloop van tijd, onfatsoenlijk; want wat, ‘Beauty, in time, is indecent; for what’: onduidelijk waarom dit aforisme geschrap is, misschien gewoon vergeten, overgeslagen? Toch beschouwd als teveel van het goede? (zie: Plumb, p. 173.)

p.130: misschien, ‘perhaps’: Plumb, p. 173. Niet gerestaureerd, maar het innemende woordje ‘misschien’ kan niet genoeg gebruikt worden.

p.130: rasgeheugen: zie noten bij p.8, 45.

p.130: stiltes, en daar gaf ze zich graag en vaak aan over: ‘silences, and she was very much given to them’: helaas gesneuvelde fraaie karakterisering (zie: Plumb, p. 173).

p.130: alsof spreken zwaar was en onhelder. Elke beweging had iets licht slepends: slepend en zwaar, vgl. de leeuwen in hoofdstuk III.

p.131: echter, ‘however’: Plumb, p. 173.

p.131: ter aarde geworpen, ‘prostrate’: oorspronkelijk stond er ‘upright’; pas veranderd in de Farrar, Strauss and Cudahy-editie (1962).

p.131: En God? Wat is God anders dan de op de hemel geworpen schaduw van alle beste mensen, ‘And God? What is God but the shadow cast on heaven of all the best people’: niet helemaal duidelijk waarom deze theologische wijsheid eraan moest geloven, te theologisch? Te wijs? Te prekerig? (zie: Plumb, p.173).

p.132: ‘Ah!’ riep de dokter uit., ‘‘Ah!’ the doctor exclaimed’: Plumb, p. 173. Logischer dan ‘said the doctor’ (wat het werd) – het is immers een uitroep.

p.132: als een kom: vgl. ‘Ik stelde mij voor dat ik mijn kelk veilig door een drom belagers droeg,’ ‘I imagined that I bore my chalice safely through a throng of foes,’ (James Joyce, *Araby*, een van de verhalen in *Dubliners*.)

p.132: Goed!, ‘Good!’: best wel welkome spreektaalige en verhelderende smeerolie, helaas geschrap (Plumb, p. 173).

p.132: ‘Ik zei toch dat u ooit voor de bijl zou gaan’: vgl. hoofdstuk I, p.27: De dokter hief de fles. ‘Dank u,’ zei Felix, ‘ik drink niet.’

‘Dat komt nog wel,’ zei de dokter.

p.134: in een duistere rede (‘darkly’): 1 Korinthiërs 13:12: ‘Want wij zien nu door een spiegel in een duistere rede, maar alsdan zullen wij zien aangezicht tot aangezicht; nu ken ik ten dele, maar alsdan zal ik kennen, gelijk ook ik gekend ben.’ (Statenvertaling): in gewoon Nederlands: ‘in raadselen’. Nog erger, ‘begrijpelijk’ Nederlands: ‘we weten niet precies wat we zien’.

p.134: De zakdoek was, merkte de dokter op, van zwart met geel linnen, ‘The handkerchief was, the doctor noticed, of black and yellow linen’: geschrap op verzoek van Coleman, die het maar ‘wreed’ vond van Barnes tegenover de Baron. Ondanks het antwoord van Barnes, per ommekeer post, – dat het met wreedheid niets te maken had, maar dat het een reminiscentie was aan zijn vader (‘you will notice if you look back to chapter one’, p. 12, van de Faber-editie, p. 8 van deze, , al zijn de kleuren omgedraaid). M.a.w. die zakdoek *staat* ergens voor, m.a.w. hier wordt een veelzeggende verwijzing de nek om gedraaid door iemand die dat klaarblijkelijk niet doorhad. Alle reden dus om het te restaureren, al heeft Plumb dat niet gedaan (ondanks het ‘stet’ in de kantlijn), zie Plumb, p. 174, 203. Vermoedelijk omdat ze te zeer onder de indruk was van het blauwe vraagteken van redacteur Eliot – en de doorhalingen van Barnes zelf. Zonde, het is m.i. een mooie en rake afsluiting van een zwaar beladen conversatie.

p.134: jolig, 'gay': de homoseksuele connotatie van het woord 'gay' kwam volgens de Oxford English Dictionary op in de jaren dertig van de vorige eeuw: het eerste gedocumenteerde citaat stamt uit 1934, wat betekent dat het al eerder rondgezongen zal hebben in de wandelgangen en kroegen. In *Nightwood* komt het woord zeven keer voor, meestal in verband met Frau Mann. 'Dartel,' 'uitgelaten,' 'lollig,' 'blij,' 'vrolijk,' 'jolig' dekt de lading niet helemaal (en dus eigenlijk helemaal niet), maar 'gay' ook niet.

p.135: en, te, 'and, too': Plumb, p. 174.

p.135: uiterst zorgvuldig, 'with extreme care': Plumb, p. 174.

VII

p.136: titel: zoals Barnes meedeelde aan de Duits vertaler Hildesheimer ontleend aan de African American Spiritual 'Go down, Moses': 'Go down Moses/Way down in Egypt's land/Tell old Pharaoh/Let my people go.' Een lied dat op zijn beurt weer ontleend was aan Exodus 4:19: 'Ook zeide de HEERE tot Mozes in Midian: Ga heen, keer weder in Egypte, want al de mannen zijn dood, die uw ziel zochten.' En vervolgens aan Exodus 5:1: 'En daarna gingen Mozes en Aäron heen, en zeiden tot Farao: Alzo zegt de HEERE, de God van Israël: Laat Mijn volk trekken, dat het Mij een feest houde in de woestijn!' Maar 'go down' in combinatie met Mozes (en niet met 'go' of 'return') vinden we in de Engelse bijbels pas terug in Exodus 19:21, als Mozes wordt opgeroepen van de berg Sinaï af te dalen en de geboden te proclameren, in onze Statenvertaling: 'En de HEERE zeide tot Mozes: Ga af, betuig dit volk, dat zij niet doorbreken tot den HEERE, om te zien, en velen van hen vallen.' Vandaar.

p.137: hebben en houwen, 'quarters': 'looking at her parts, privy external organs of sex' (Barnes in een verhelderende brief aan Hildesheimer, 5 juni, 1959).

p.137: de Heilige Steen, alias de Stone of Scone, ook wel de Steen van het Lot genoemd, waarop de Keltische koningen werden gekroond voordat de steen naar de Abbey werd overgebracht, nadat hij veel eerder door een zekere Simon Brec of Symone Brake, en hier 'Brech' genaamd, naar Tara in Ierland was getransporteerd. Oorspronkelijk kwam de steen natuurlijk uit het Heilige Land. Het was de steen waarop Jacob als op een kussen zijn moede hoofd te ruste had gelegd en de droom kreeg die hem duidelijk maakte dat deze plek de poort des hemels moest zijn (Genesis, 28:11). 'En hij noemde die plaats Bethel, maar tevoren was de naam der stad Luz.' (Genesis, 28:19.)

p.139: schietwrijf: combinatie van schietschijf en schijtwrijf, kortom, een makkelijk doelwit en een wif om op te schieten. Vgl. Barnes' uitleg aan de Franse vertaler: "as the saying a sitting duck, a sitting hen – a thing easily caught and killed" en aan Hildesheimer: "sitting pigeon – vulnerable and a bitch". (Plumb, p. 227).

p.139: *papelero*: Spaans woord met diverse betekenissen: papierproducent, kantoorboekhandelaar, prullenbak, poseur, krantenverkoper, opschepper, *drama queen*. Desgevraagd liet Barnes weten dat ze ook niet meer wist wat het betekende: 'don't know, leave it as one of the doctors strange exclamations; no one else had asked about it.'

p.139: Madame de Staël: introduceerde en populariseerde de Duitse romantiek in Frankrijk met *De l'Allemagne* (1810). Zij was ook de auteur van *Sapho*, een toneelstuk over 'la femme géniale et incomprise qui finit par mourir de la douleur et d'amour' (1811) en *Réflexions sur le suicide* (1813).

p.139: het leven kop aan kont gelegd: 'Life laid end to end', vgl. deze paraprosookian van Dorothy Parker: 'If all the girls who attended the Yale Prom were laid end to end, I wouldn't be a bit surprised.'

p.139: Dat is de Amerikaanse pose. En hoe zit het dan met mij?, 'It's the American gesture. And what about me': zie Plumb, p. 175. Niet gerestaureerd, terwijl het toch de overgang naar het volgende wat soepeler maakt. Of was dat juist de reden om het te schrappen?

p.139: boek: het boek Gods, of het boek der natuur? Zie bv Thomas Browne, *Religio Medici*: ‘Er zijn twee boeken. Naast dat geschreven over God is er dat over zijn dienaar de Natuur. Dat universele en voor iedereen toegankelijke boek dat iedereen kan zien. Diegenen die Hem niet hebben ontdekt in het ene boek, kunnen Hem ontdekken in het andere.’

p.140: Ik kan het niet helpen – zij, ‘I can’t help it – she’: zie Plumb, p. 175. Ook hier: ‘She is myself,’ ‘zij is mijzelf,’ is op zichzelf nogal bruusk en plompverloren. Desalniettemin geschraapt door Barnes zelf en dus niet gerestaureerd.

p.141: gelukkig zijn zij die privacy onschuldig maakt: niet getraceerd door Plumb, maar het komt uit de *Hydriotaphia or Urn Burial and the Garden of Cyrus* (1685) van Sir Thomas Browne: ‘Happy are they whom privacy makes innocent, who deal so with men in this world, that they are not afraid to meet them in the next, who when they dye, make no commotion among the dead, and are not toucht with that poetically taunt of *Isaiah*.’ [Jesaja 14].

p.142: misschien, ‘perhaps’: Plumb, p. 175, zie onder noot bij p.130.

p.142: geabsolveerd, ‘pardoned’: ‘pardoned your vain notion of immunity – Death I imagine will be pardoned by the same identification – with everything –all the arrows of outrageous fortune.’ (Barnes in een brief aan een Franse vertaler.)

p.143: handen op mijn heupen: Barnes aan Hildesheimer: ‘he hopes he will get home without having given way to his unnatural behavior... hands on hips is a common ‘camping jesture’.’ (brief 25 juli, 1959).

p.143: naar beneden, ‘down’: per ongeluk weggelaten, zie Plumb, p. 204.

p.143: en lieten het jou doen, ‘letting you do it’: door het blauwe potlood geschraapt, door Barnes in een latere editie hersteld, dus ook door Plumb gerestaureerd. (zie Plumb, p. 204).

p.144: aan de voorkant, ‘in front’: deze hele passage (‘hun arme opgegeven rokken aan de voorkant hoog opgetrokken en naar achteren over hun kont gegooid’) werd door Eliot geschraapt, maar door Barnes hersteld, alleen werd daarbij ‘in front’ over het hoofd gezien. (zie Plumb, p. 204). Weer twee ingrepen van Eliot die de tekst deseksualiseren c.q. castreren.

p.144: pater Lucas: komt ook voor in *Ryder* van Barnes, hoofdstuk 32: *The Soliloquy of Dr. Matthew O’Connor (Family Physician to the Ryders) on the Way to and from the Confessional of Father Lucas* (p.135-140).

p.145: haalde Klein Klein Leutertje tevoorschijn, ‘took out Tiny O’Toole’: nog zo’n poging, vermoedelijk van Eliots collega Morley, de man met het rode potlood. Barnes verving ‘took out’ door ‘spoke to,’ ‘in response to a red pencil line under ‘took out,’ presumably an effort to sanitize the passage.’ Gerestaureerd en terecht, al is ‘spoke to’ ook best wel grappig, zie b.v. De Sade in de film van Topor, *Marquis*, waar de markies hele gesprekken voert met zijn *Heiratsgerät* dat luistert naar de naam ‘Colin’.

p.145: het Hemelaangezicht, ‘the face of Heaven’: *Romeo & Juliet*, III.2, uit Julia’s ode aan de nacht, die het vanwege het voor dit boek relevante onderwerp verdient wat uitvoeriger geciteerd te worden:

Kom, nacht! Kom, Romeo, jij dag in nacht,
 En schitter op de vleugels van de nacht,
 Witter dan verse sneeuw gevallen op een ravenrug.
 Kom, zachte nacht, kom, nacht die minnend zwart kijkt,
 Geef mij mijn Romeo, en als ik omkom,
 Neem jij hem op en maak je knipselsterren van hem
 Zodat hij ’t hemelaangezicht zal sieren
 En heel de wereld op de nacht verliefd wordt
 En eerbied voor de zonneglans verliest.
 (in de vertaling van schrijver dezes, De Nieuwe Toneelbibliotheek, p. 2016, p.62.)

p.145: er in katzwijn overheen in de andere, 'all the while Tiny O'Toole was lying', oorspronkelijk: 'holding the other with Tiny O'Toole lying across it' (zie Plumb, p. 176). In de vertaling is gekozen voor een collatie.

p.146: de vraag, 'the question': helaas geschrapte herhaling, zie Plumb, p. 176. Het gaat n.b. over een herhaling!

p.146: en kijken naar het arme manneke dat zo dood was als alleen een privézaakje kan zijn in het openbaar, 'still looking at the poor little fellow as dead as only a private matter can be in a public space,' geschrapt op verzoek van Coleman, die, afgezien van al haar andere kwaliteiten, kennelijk ook geen gevoel voor humor had.

p.147: Ze zei: 'Ze was mooi, hè?', 'She said: "She was beautiful, wasn't she?": op advies van Coleman geschrapt, als zijnde 'absolutely wrong. It is romantic.' (Plumb, p. 204). En dat wilde Barnes absoluut niet: geen sentiment of romantiek in mijn boek, tegen de regels! Alleen is het dan een raadsel waarom de dokter plotseling over Robin begint in het vervolg. M.i. door Plumb terecht gerestaureerd en of het romantisch is maakt de lezer zelf wel uit. Omdat het zo plompverloren na het melodrama van de vorige alinea komt, getuigt het eerder van het sentimentele en schrijnende egoïsme van de liefdesverdrietige.

p.147: mocht haar niet, 'didn't like her': zie Plumb, p. 205. De verleden tijd van het typoscript is logischer dan het 'I don't' van de Faber-editie.

p.148: bracht zijn handen bij elkaar, 'brought his hands together': een goed verdedigbaar religieus gebaar i.p.v. het inmiddels wel tamelijk uitgekauwde 'grinned' (F&F, p.191) en in een later stadium 'smiled', zie Plumb, p. 176, 205.

p. 150: na 'op een jongen lijkt' in een eerder stadium nog de toevoeging: en ooit voor mannen die nog kinderen waren, 'and once men who were children': Plumb, p. 177, 205. Door Barnes zelf geschrapt, terwijl het toch een extra wending en dimensie aan het verhaal van Nora geeft. Of was dat juist de reden om het te schrappen? Kwam het te dicht bij de autobiografie? Barnes had immers ook relaties met mannen gehad – 'I'm not a lesbian, I just loved Thelma,' zei ze, zoals bekend (zie: Field, p.37), op latere leeftijd, nog steeds, als geboren 'troublemaker' (zie: Martins, p. 108), niet bereid zich voor wat voor karretje dan ook te laten spannen: 'She said she hates lesbians and is rather unfeeling towards women in general, but she loved Thelma Wood in a very strong and passionate fashion, primarily because Thelma reminded her of her grandmother. She looked just like her, and the grandmother fended off Miss Barnes' father... He beat her with a whip but the grandmother kept him from doing it too often... It was clear she cared for Thelma Wood very much and lesbians in general very little. In fact, she said she felt all women were just a little too sentimental and sloppy for her and in general liked men more because they were not...' (Hank O'Neal, *Reminiscences*, in: *Silence and Power*, p. 351.) Een van haar geliefden, haar verloofde in de jaren 1914-1916, was Ernst 'Putzi' Hanfstaengl, die na zijn terugkeer in Duitsland een vertrouweling en de officiële pianist werd van Adolf Hitler. Putzi zou voor Barnes een interview met hem regelen, maar omdat Hitler twee dollar per woord vroeg ging het feest niet door. (idem, p. 354.)

p.150: de geïnverteerde, 'the invert': geschrapt door Eliot, maar door Barnes zelf hersteld.

p.150: schildering op de waaier: uitgelegd door Barnes aan de beoogde Italiaanse vertaler Bruno Maffi: 'Painting on the fan? Well the sexless Watteau sort of person.' (Plumb, p. 229)

p.151: verenigd, (evt, gehuwd, gekoppeld): 'wedded' voorheen 'welded' ('versmolten'), Plumb, p. 205.

p.151: details: aanhalingsteken sluiten na 'sinks crying' ('huilend wegzinkt), en komma na 'I know' ('dat weet ik') op de volgende regel [allebei niet in de Faber].

p.151: versnikkelijk: 'drearful,' staat niet in de OED, en de computer zet er ook een kringel onder. Combinatie van 'dreadful' (verschrikkelijk) en 'dreary' (treurig)? Of een ordinaire spelfout?

- p.151: *I Hear You Calling Me*, lied uit 1908 dat populair werd in de versie van de Ierse tenor John McCormick (ooit de winnaar van een zangwedstrijd waarin Joyce tweede werd).
- p.151: *Kiss me Again*, lied van Henry Blossom en Victor Herbert, uit de operette *Mlle. Modiste* (1905).
- p.151: de Ramblar: vermoedelijk bedoelt Barnes de Ramblas (La Rambla, Las Ramblas, Les Rambles) in Barcelona. ‘From Italy to Spain – just the irresponsible wandering of the doctor’s mind –’ (Plumb, p. 229).
- p.152: huilen en gieren door het gebeente, ‘howl en blow the bone’: vgl. ‘The ghost of 'lectricity howls in the bones of her face,’ Bob Dylan, *Visions of Johanna* (1966), dat we misschien beter *Visions of Djuna* kunnen noemen.
- p.152: de weet van iedereen: aan signor Maffi legde Barnes uit: ‘*Everybody’s know* means what everybody thinks they know, and which usually they do not know. Consequently everyone (more or less) is suffering in suffering without the slightest idea of good and evil, right and wrong.’ (Plumb, p. 229)
- p.152: de armzalig en licht verdoemden: ‘insufficient soul,’ verklaarde Barnes zich nader aan een Franse vertaler (Plumb, p. 229).
- p.152: – bijvoorbeeld Adam en Eva, totdat –.’, ‘– for instance Adam and Eve, until –.’ Plumb, p.153.
- p.153. M.a.w.: de dokter wordt onderbroken, wat wegvalt als je dit schraapt, met de onschuld van Adam en Eva,
- p.154: verkeerd, ‘wrong’: in een eerder stadium ‘heavy’ (Plumb, p. 178).
- p.154: nog deprimerender, ‘still more depressing’: Plumb, p. 178. Om maar even te verduidelijken dat ‘bruin,’ ‘lelijk’ en ‘donker’ ook al deprimerend waren.
- p.155: maar ze ging verder, ‘but she went on’: Plumb, p. 179. Was naar mijn idee verslechterd, pompeuzer gemaakt door er twee zinnen van te maken: ‘Nora’s voice broke. She went on.’ (F&F, p.201)
- p.156: Ze stopte even en ging toen verder, ‘She paused, then she continued’: Plumb, p. 179. Zo’n stoplap hebben we hier vreemd genoeg toch wel nodig.
- p.159: koude handen: ‘cold’: ontbrak plotseling op de drukproeven, gerestaureerd. (Plumb, p. 206)
- p.160: en dus, ‘so’: door de vertaler hersteld vanwege de herhaling. (Plumb, p. 180).
- p.160: verlamde man: kermisattractie op Coney Island.
- p.160: Waarom heeft ze zoveel mensen lief? Omdat ze ze voor lief neemt, daarom, ‘Why does she love many people? She doesn’t love them at all, that’s why’: Geschrapt omdat het te veelzeggend, te uitleggerig is, omdat de paradox er te dik bovenop ligt? Mwah, de retorisch flow van de dokter kan het hebben, m.i. (Plumb, p. 180.)
- p.161: Na ‘men zal zich jou amper herinneren’ in een eerder stadium nog: Het grootste geschenk van allemaal!, ‘The greatest gift of all!’: mooie uitsmijter, helaas ‘deleted by an unknown hand’ (Plumb, p. 180). Barnes had ‘gift’ nog veranderd in ‘peace’, maar dat compromis mocht kennelijk niet baten.
- p.161: met haar speelgoed te spelen, ‘playing with her toys’: ‘playing’ werd eerst nog voorafgegaan door ‘or’; het is een latere verandering van Barnes, die niet is doorgekomen (zie Plumb, p.180, 206).
- p.161: Ze wist het, ‘She knew it’: slechts in één typoscript, maar m.i. geen overbodige opmerking (Plumb, p. 180).
- p.161: haar jongenskleren, ‘her boy’s clothes’: ‘her’ geschrapt op advies van Coleman, met het argument dat dit al eerder voorkwam; dat is niet zo, alleen is er verderop sprake van ‘her boy’s trousers’ (p. 237); daarom heb ik het, anders dan Plumb, toch in ere hersteld, ook met het oog op die variant, die past in het subtiele patroon van herhalingen en echo’s. Nog afgezien van wat het *zegt*, zeg maar de betekenisnuance: zij *heeft* jongenskleren, ze staat daar niet in jongenskleren die ze toevallig *aanheeft*.

p.162: op het kopje, 'on its head': zie Plumb, p. 180, een verhelderende toevoeging, helaas geschrapd; had bijvoorbeeld de verwarring van de vorige Nederlandse vertaling kunnen voorkomen: 'zette haar voet op het poppelijf en probeerde het met haar hak te verbrijzelen' (BB2, p. 180).

p.162: de blauwe strik nu eens boven, dan weer onder, 'its blue bow now over, now under': later, voor de eerste Amerikaanse editie, geschrapd door Barnes – helaas, het is immers een fraai beeld. (In de Faber-editie staat hij er nog gewoon in, F&F, p.209.)

p.162: zachtjes, softly (Plumb, p. 180): helaas geschrapte, maar verhelderende toevoeging, die bijvoorbeeld de interpretatie van Franken had kunnen voorkomen: 'Met een klap sloeg de dokter zijn handpalmen tegen elkaar.' (BB2, p. 180). Daarom toch maar gehandhaafd. Tip voor vertalers: vertalen wat er niet staat is mooi, en soms zelfs noodzakelijk, maar dwaal niet te ver af met je gedachten. Vul niet teveel in. Ook zonder 'softly' stond er gewoon dat de dokter zijn handpalmen bij elkaar bracht. Die hele klap en dat slaan – nergens voor nodig.

p.162: een verdwaald meisje uit de tijd van Dante: m.a.w. een van de talloos veel vergetenen en onopgemerkten uit de geschiedenis die door schrijvers gezien moeten worden om voort te leven. Maar daar kun je twee kanten mee op: 'Dante, seeing a lost *girl*, might have made her Beatrice, the object of his love poetry, forever narrowly and safely defined. Or, seeing a *lost girl*, he might have remembered her only to record her as a lesbian, a sinner, making her a target forever in the appropriate circle of Hell.' (Julie L. Abraham, "*Woman Remember You*", in: *Silence and Power*, p. 260). Vgl. ook het gratis advies van Joyce aan Barnes: 'A writer should never write about the extraordinary. That is for the journalist.' (Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 470) Of ook wel: 'Never write about an unusual subject, make the common unusual.' (Herring, p.77)

p.162: zo, 'and': het archaische 'and' wel te verstaan, in de zin van 'if,'vandaar:'zo'.

p.163: grootmoeder: in alle edities staat 'grandfather,' niet in de typoscripten. Het is m.a.w. een (onverklaarbare en dus mogelijk freudiaanse) vergissing. En de restauratie door Plumb is dus terecht (Plumb, p. 207).

p.165: begijnenklooster, 'nunnery': zie *Hamlet*, III.1

p.166: met haar handen naar beneden, 'downward': Plumb, p.181. Verhelderende toevoeging. Vergeten? Gemist door iemand, in een stadium?

p.168: 'bij 't graf van hoop en vreugd vergaan', 'o'er graves of hope and pleasure gone': door Plumb niet getraceerd, maar het komt uit *The Bride of Venice*, een opera uit 1844 van Julius Benedict (ook de componist van *Lily of Killarney*, een opera gebaseerd op *The Colleen Bawn* van Dion Boucicault, geen onbekende voor de lezers van *Finnegans Wake*, en ook niet voor die van *Nightwood*, want zie noot bij p.106. Het lied in kwestie is *By the sad, sad waves*, bekend geworden in de uitvoering van Jenny (!) Lind (1820-1887), die ook wel de Zweedse Nachtegaal werd genoemd. Hans Christian Andersen werd zo verliefd op haar dat hij hele sprookjes aan haar wijdde. Ze zong o.a. in *La Sonnambula* (!!) van Bellini en maakte na haar vroegtijdige pensionering op negenentwintigjarige leeftijd succesvolle tournees in Amerika in het circus (!!!) van P.T. Barnum.

p.168: In om het even welk veld met madelieven grijpen ze eerst om het even welke mooie jongen voordat ze mij grijpen, 'They reach for any pretty boy in any daisy field before they reach for me': geschrapd door een rood potlood, maar Barnes 'was clearly acquiescing only because of editorial objections to the homosexual tones' en daarom terecht gerestaureerd door Plumb (p. 207).

p.168: de Godheid, 'the God': 'the' geschrapd, om religieuze redenen? (Plumb, p. 181).

p.169: *Chi vuol la Zingarella: Wie wil het zigeunermeisje?* Een aria op een tekst van Giuseppe Palomba uit *I Zingari in Fiera*, een *opera buffa* in twee bedrijven van Giovanni Paisiello uit 1789. Met de aangrijpende slotregels: 'A vecchi innamorati/Scaldar fo le cervella' ('De koppen van verliefde ouwe kerels kunnen ontvlammen.')

p.169: *Sonate au Crépuscule*: niet getraceerd door Plumb, maar vermoedelijk (het is geen sonate), gaat het om *Zwielicht* uit de liederencyclus van Schumann, die al eerder ter sprake kwam (zie p.110), Opus 39, op teksten van Joseph von Eichendorff.

p.169: *der Erlkönig*: gedicht van Goethe, op muziek gezet door Schubert.

p.169: *Wie is Sylvia?* Uit *Two Gentlemen of Verona*, o.a. op muziek gezet door Gerald Finzi en door Schubert, in de vertaling van Eduard von Bauernfeld.

p.169: hoofd, 'head': eerst stond er nog 'heart' (Plumb, p. 181).

p.169: abnormaal, 'peculiarly swung': 'unsound, irregularly pieced together – in short homosexual – peculiarly sexed,' (Barnes in haar uitleg aan een Franse vertaler, Plumb, p. 230).

p.170: als een pijl die terugkwam van het doelwit, 'like an arrow returned from the mark': Geen onaardig beeld, maar geschrap. Omdat het 'niet kan'? Niet gerestaureerd door Plumb (p.181)

p.170: Ik wil dat iedereen jolig is: Van mij mag iedereen jolig zijn (nieuwe versie).

p.170: geadoreerd worden, 'adored': 'adored' werd om een of andere reden veranderd in 'loved'. Maar 'adored' komt hier beter uit. (Plumb, p. 182)

p.171: desolate, 'desolate': toegevoegd omdat Barnes bij het schrijven pingpongede tussen 'desolate' en 'dissolute' en pas na veel vijven en zessen voor het laatste koos. Terwijl allebei toch ook kan. (Plumb, p. 182, 207).

p.171: Wacht, niet, 'Wait, not': Plumb, p. 182,

p.171: had gevonden, 'found': verbeterd in de drukproef van de Engelse editie; niet doorgekomen. Met het oog op de herhaling hersteld en naar mijn idee is het ook een verbetering (zie Plumb, p. 182). Aan de andere kant: in een van de typoscripten stond niet 'I found', maar 'they turned in my arms and I knew', vandaar deze collatie; 'maar als ze zich omdraaiden in mijn armen ondervond ik'.

p.172: verloren generatie, 'lost generation': veranderd in een drukproef, maar niet doorgekomen. 'It is unlikely that Barnes had in mind here Gertrude Stein's statement to Hemingway that this was a 'lost generation,' though Barnes herself belonged tot hat generation.' (Plumb, p. 182, p. 207, p.230).

p.173: na 'onze liefde' in een van de typoscripten ook nog deze vuurpijl: 'as a ruin gapes wider than the plan, so my heart gapes for Robin, who destroyed it,' 'zoals een ruïne een groter gapend gat is dan de plattegrond, zo is mijn hart een gapend gat om Robin die het heeft vernietigd.' (Plumb, p. 182).

p.173: Hij wist niet wat hij moest doen, 'He did not know what to do': zie Plumb, p. 182.

p.173: en zei: 'and' niet doorgekomen toevoeging op de drukproef. (Plumb, p. 182).

p.173: Hij wist niet wat hij moest doen, 'He did not know what to do': zie Plumb, p. 182; interessante, betekenisvolle herhaling, of was het niet helemaal duidelijk waar deze zin heen moest, waarna hij maar helemaal werd geschrap? (In de context met de zin hierna is hij wel op zijn plaats, 'het pad van de man in de mist').

p.174: lullig en, 'shitty and': geschrap door Eliot en/of Morley. Barnes reageerde net als Joyce toen er van uitgeverewege een paar 'bloody's' moesten sneuvelen in *Dubliners*: 'as for taking out a few 'shits'(really!)... if a bit of 'local colour' has to be shelved it does not much matter – dashes will do, tho no other word will.' (brief van 14 mei, 1936)

p.174: het instrument: signor Maffi kreeg op zijn vraag over de zinsnede 'it's the instrument gone flat' van Barnes het volgende korte en bondige en even verhelderende als verduisterende antwoord: 'emission of wind from the anus; otherwise if the G-string hadnt been lost the tune would have been correct. if he had been more as other men he would have done better' (Plumb, p. 231).

p.174: de gesmaalden en de lachwekkenden, 'the scorned and the ridiculous': doet een beetje denken aan *De vernederden en de vertrapten* van Dostojevski, zoals ook de titel van het

volgende hoofdstuk aan hem herinnert. Om nog maar te zwijgen van de meer en meer furieuze bijna religieuze vervoering waarin de dokter verzinkt.

p.174: een gevesteerde priester: nog een cameo van Joyce? Hij had de vrouwenhanden en de ringen, hij was alleen niet zo gezet. En hij is nooit priester geweest, natuurlijk. (Al had het niet zoveel gescheeld, zie *A Portrait of the Arist as a Young Man.*)

p.175: van mij, 'mine': toevoeging van Barnes in de drukproeven, niet doorgekomen (Plumb, p. 208).

p.176: Naai honderd broeken en ze noemen je nog steeds geen broekennaai, maar naai een broekie en je bent meteen een bruinwerker!, 'You can lay a hundred bricks and not be called a brick-layer, but lay a boy and you're a bugger!': geschrap na een blauw vraagteken in de marge. 'Because the deletion was a matter of censoring her language, the passage is restored.' (Plumb, p. 208)

p.177: stijfjes, stiffly: geschrap, niet gerestaureerd (Plumb, p. 183), maar daarmee verlies je wel de fraai contrasterende parallel met 'zei de ex-priester slapjes,' 'the ex-priest said lamely' (p.179) verloren.

p.178: Harlem: Plumb vermoedt dat dit Harlem moet zijn, omdat het 'more likely' is dat Barnes Harlem in New York bedoelde (Plumb, p.208). Het enige wat daarvoor pleit is dat er in de typoscripten 'Harlem' stond. Maar in alle edities is het 'Harlem' gebleven. Was het wellicht bedoeld als een reminiscentie aan de Vrolijke Drinker oftewel de Gay Drinker van Frans Hals?

p.179 Hij zocht naar een sigaret, vond hem en stak hem op.: oorspronkelijk gevolgd door: 'Stel nu dat je in Wabash zat waar ze er nog nooit van gehoord hebben? Dat is voorgekomen. Dus wat doet de rechter, die laat de dienstdoende bode komen en hij vraagt: 'John, wat geef ik zo'n soort man?' En de klerk antwoordt, zo snel als je jezelf op je bolle ogen kan slaan: 'Een dollar, anderhalve dollar, twee dollar.' Matthew grinnikte en beet op zijn lip, en hij draaide zich weer om. 'Zoals die ondergeschikte in de loopgraven op een avond, heus wel een lieve jongen, maar zo angstig, die wilde niet, omdat hij bang was dat hij elk moment voor zijn schepper kon staan – een echte Protestant! Zou hij paraat staan om een handje te helpen? Vergeet het maar. Dus in het heetst van de strijd, terwijl de kogels ons om de oren vlogen op zoek naar hun doelwit, riep ik, boven hun noodkreten uit: 'Mietje,' en dat hield ik vol, terwijl kameraad na kameraad van mijn arm af weggleed en in het niets verdween – en ik dacht aan de priester tussen de veedrijvers die zei: 'Het lijkt wel of jullie allemaal verbaasd zijn dat zondaars zondigen'.

Omdat 'it is likely that the homosexual references led Morley and Eliot to suggest the deletion and Barnes complied' (Plumb, p. 208), werd deze passage gerestaureerd door Plumb, maar vreemd genoeg de overgang naar de volgende niet (zie Plumb 208-9):

'In de ochtend moest ik van hogerhand het halve regiment besnijden. 'Stelletje klootzakken!' schreeuwde ik, 'waarom gebruiken jullie geen water?' en daarop sneed ik met een zwierig gebaar de laatste rondom af en steeg er een wolk van motten op.

'Neem de verbijstering als bron van inkomsten – dat is ook zoiets,' zei de dokter.

p.179: koningin Victoria: veranderd in Catharina de Grote. Kennelijk lag het te gevoelig voor Eliot en Morley. Logischerwijze wilden ze ook het bijvoeglijke Saksische ('Saxon') karakter van haar ruige overgave schrappen, maar dat is blijven staan, ook al was er weinig Saksisch aan Catharina de Grote – vandaar dat ik 'die verrekte ouwe moer van Edward VII' (zoals Joyce haar had willen noemen in *Dubliners* als hij ook niet met censuur te maken had gekregen) toch maar in haar oude glorie herstel. Ook klopt de volgende opmerking van de ex-priester dan beter – de dokter vergist zich maar een eeuw, en geen twee. (Catharina de Grote, 1729-1796).

p.179: flikkers, 'buggers': door Eliot veranderd in het wat neutralere, of in elk geval voor katholieken wat beter te pruimen 'boys'. Coleman schreef in haar dagboek: 'At one point,

Eliot changed the word buggers to boys. Djuna said to me, 'Imagine trying to wake Eliot up.' (Plumb, p. 209).

p.180: Caroline van Habsburg: de dokter doelt misschien op de enige niet-Habsburger in de crypte, en dus net zo'n 'misfit' als de personages uit *Nightwood*: Karoline Fuchs-Mollard, kindermisje, en later 'vertrouweling' van Maria Theresia. De andere bijgezette Caroline is Caroline Augusta van Beieren, echtgenote van Frans II.

p.181: alles, 'all of it': zie Plumb, p. 184.

VIII

p.182: titel: zie noot bij p.224. Barnes had een exemplaar van *The Possessed* in de kast. In het Nederlands heet het desbetreffende boek van Dostojevski *Boze Geesten, Duivels* of ook wel *Demonen*.

p.182: 'Zij zullen mij omringen – voorwaar, zij zullen mij omringen – zij zullen mij omringen als bijen.', 'They compass me about – yea, they compass me about – they compass me about like bees.': het gebed van Robin, vermoedelijk gebaseerd op Psalm 118:11-12, in de Statenvertaling: 'Zij hadden mij omringd, ja, zij hadden mij omringd; het is in den Naam des HEEREN, dat ik ze verhouwen heb. Zij hadden mij omringd als bijen; zij zijn uitgeblust als een doornenvuur; het is in den Naam des HEEREN, dat ik ze verhouwen heb.' En voor de toekomstige tijd op Psalm 142:8: 'Voer mijn ziel uit de gevangenis, om Uw Naam te loven; de rechtvaardigen zullen mij omringen, wanneer Gij wel bij mij zult gedaan hebben.'

Geschrapd op advies van Coleman, misschien om Robin echt en definitief het zwijgen op te leggen, als zwijgzame tegenhanger van de praatzieke dokter. (Plumb, p. 184, 209). Zonde!

p.183: die binnen haar handbereik kwamen, 'that passed under her hand': Plumb, p. 184.

p.183: kon Robin niet langer volgen omdat, 'no longer followed Robin because': Plumb, p. 185.

p.183: botste zij tegen het meubilair op, 'falling into the furniture': Plumb, p. 185. Helaas geschrapd, want daarmee vervalt een interessante parallel van Jenny met Nora op de volgende bladzijde, die (ook huilend overigens) 'plunged into the jamb of the chapel door' (F&F, p.237).

p.184: Met een vlug onbewust gebaar legde Nora haar handen op de vooruitgeschoven delen van haar benen, 'With a quick involuntary gesture Nora put her hands on the fore parts of her legs, bending': geschrapd op advies van Coleman, omdat het 'seksueel' zou zijn, en dat wilde Barnes toch niet? Dat moest ze niet willen. Volgens haar. Ze schreef: 'It isn't that publishers wouldnt like it – *it is that you do not want that idea there yourself*' [cursivering van haar] (zie Plumb, p. 185, 210).

p.185: hond: parallel met het paard in hoofdstuk III: 'Een zwart paard, trillend op achterbenen die beefden van ontzag voor de geheven voorhoeven, zijn mooie met linten getooide hoofd neerwaarts gericht en naar de zweep van de dresseur, paradeerde langzaam rond, de voorschenkels bibberend voor de zweep.'

p.185: geschrapd, in een latere editie, tussen 'neerwaarts' en 'afwaarts': 'Sliding down she went' (Plumb, p. 185).

p.185: geschrapd na 'en de hond,' 'and the dog': 'the model of what she was about and the terror of what she was to do,' misschien omdat het al te uitleggerig is? (Plumb, p. 185).

p.185: zijn tong -> de tong (Plumb, p. 185).

p.185: handen: was eerst 'vingers' (idem.)

p.185: Waar?' fluisterde ze. 'Waar? Waar?', 'Where?' she whispered. 'Where? Where?' (Plumb, p. 186). Geschrapd om Robin echt zo min mogelijk te laten zeggen? Of omdat het het verhaal ophoudt? Toch wel mooi dat ze hier ook echt dierlijk met een dier praat, zelfs in deze ietwat morbide en bestiale, om niet te zeggen beestachtige context. Volgens Kate Armond

blijkt uit dit hoofdstuk de sterke invloed van het Duitse expressionistische theater op Barnes, b.v. het toneelstuk *Die Wölfe* van Alfred Brust. (Armond, p.91)

p.185: zijn lippen opgetrokken: deze woorden werden door Barnes geschrapt in een latere editie ('how that ever got by I don't know', Plumb, p. 210).

p.185: 'ook jammerend,' 'Teruggedrongen': twee keer 'now' geschrapt in latere edities ('whimpering too now' en 'Backed now' (F&F, p. 238, zie Plumb, p. 186).

p.185: terwijl hij naar haar keek, uitvallend tegen de muur, als een klein paard; als iets dat iets afsmeekt van een vogel, een madam, een bazin, een meesteres, een maitresse, 'looking at her, striking against the wall, like a little horse; like something imploring a bord, a mistress': wederom een te 'seksuele' passage volgens Coleman. Barnes schreef haar dat ze het niet kon veranderen, alleen 'a mistress' kon er wel uit, wat ze vervolgens ook schrapte in twee van de typoscripten en de drukproeven (Plumb, p. 186, 210).

p.186: obscene, 'obscene': dit werd Eliot teveel, hij wilde het vervangen door 'unclean'. Maar Barnes hield voet bij stuk: 'Sample of T.S. Eliot's lack of 'imagination' (as he said)'. (Plumb, p. 210.)

p.186: Laag bij de grond, 'Crouching': Plumb, p. 186, p.210: toevoeging in latere edities; vervolgens werd 'to cry, running' veranderd in 'began to run' (Plumb, p. 186, 210).

p.186: oorspronkelijk kwamen er nog twee laatste woorden na de laatste: en in afwachting, 'and waiting': Coleman vond dat dit eruit moest en Barnes was het daar kennelijk mee eens. Ook al gaat de herhaling verloren van wat er op p.185 gezegd wordt over de hond ('whining and waiting'), moeten wij ons daar, met pijn in het hart, ook maar bij neerleggen, juist omdat het de laatste woorden van het boek zijn (of zouden zijn).

Bibliografie

- Ernst van Alphen, *Een pleidooi voor zelfverlies. Over Nightwood van Djuna Barnes*, in: *De Gids*, nr. 7, 1991.
- Kate Armond, *Modernism and the Theatre of the Baroque*, Edinburgh University Press, 2018. [Armond]
- Djuna Barnes, *Creatures in an Alphabet*, The Dial Press, 1982.
- Djuna Barnes, *De Beurtzang*, vertaald door Barber van de Pol, International Theatre & Film Books, 1995.
- Djuna Barnes, *Ladies Almanack*, vertaald door Martha Vooren, Furie, 1990.
- Djuna Barnes, *La foresta della notte*, vertaald door Giulia Arborio Mella, Adelphi, 1994.
- Djuna Barnes, *Le bois de la nuit*, vertaald door Pierre Leyris, Seuil, 1957.
- Djuna Barnes, *Nachtgewächs*, vertaald door Wolfgang Hildesheimer, Suhrkamp, 2022 (1959).
- Djuna Barnes, *Nachtwoud*, vertaald door Gerardine Franken, De Bezige Bij, (1963 [BB1], 1979 [BB2]).
- Djuna Barnes, *Nightwood*, Faber & Faber, 1985, 2007, met een inleiding van Jeanette Winterson.
- Djuna Barnes, *Nightwood, The Original Version and Related Drafts*, ed. by Cheryl J. Plumb, Dalkey Archive Press, 1995. [Plumb]
- Djuna Barnes, *Ryder*, Dalkey Archive Press, 1990.
- Djuna Barnes, *Smoke and Other Early Stories*, Virago, 1985.
- Djuna Barnes, *Spillway and other stories*, Faber & Faber, 1962.
- Djuna Barnes, *The Book of Repulsive Women and other poems*, Carcanet Press Ltd., 2003.
- Christel van Boheemen, *Incest en stijl*, Djuna Barnes' *The antiphon* als getuigenis, in: *De Gids*, nr.8, 1995.
- Daniela Caselli, *Improper Modernism: Djuna Barnes's Bewildering Corpus*, Routledge, 2009.

Michèle Causse, *Ontmoeting met Djuna Barnes*, vertaald door Barbara Jarczak en Marike Lindhout, Furie, 1989.

Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, 1977 (1959).

Andrew Field, *The Formidable Miss Barnes, The Life of Djuna Barnes*, Secker & Warburg, 1983. [Field]

Elsa von Freytag Loringhoven, *Body Sweats*, The MIT Press, 2016.

Irene Gammel, *Baroness Elsa, Gender, Dada and Everyday Modernity, A Cultural Biography*, The MIT Press, 2002.

John Glassco, *Memoirs of Montparnasse*, Viking, 1973 (1970). [Memoirs]

Abigail Hebert, *Sexual Fluidity: A Reading of Robin Vote as a Prostitute in Djuna Barnes's Nightwood*, in: *Vassar Critical Journal*, lente 2018.

Phillip Herring, *Djuna, The Life and Work of Djuna Barnes*, Viking, 1995. [Herring]

Kirsty Hewitt, *Gender and Sexuality in Djuna Barnes' Nightwood*, in: *The Modernist Review*, september 2019.

Sam Jordison, *Nightwood: a 'wonderful book' – or 'woven in conceit' to torment readers?*, in: *The Guardian*, 15 mei, 2018.

Louis F. Kannenstine, *The Art of Djuna Barnes: Duality and Damnation*, New York University Press, 1977.

Brenda Maddox, *Nora, The Real Life of Molly Bloom*, Mariner Books, 2000 (1988).

Susana S. Martins, *Gender Trouble and Lesbian Desire in Djuna Barnes's Nightwood*, in: *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 20, No. 3. University of Nebraska Press, 1999. [Martins]

Robert McAlmon & Kay Boyle, *Being Geniuses Together, 1920-1930*, Hogarth Press, 1984 (1970).

Andreea Moise, "A Soul in Physical Stress": *Transgender Epistemologies in Nightwood*, in: *[Inter]sections*, 24 (2021), p. 132-156.

Gene Montague, *Dylan Thomas and "Nightwood"* in: *The Sewanee Review*, Vol. 76, No. 3 (Summer, 1968).

Katie Paulson, *Eden Re-Lost: Djuna Barnes' Nightwood as a Reinterpretation of Genesis*, in: *Paper Shell Review*, Spring, 2017.

Georges Perec, *Poging tot uitputtende beschrijving van een plek in Parijs*, vertaald door Kiki Coumans, Vleugels, 2017.

Seven Expressionist Plays, Kokoschka to Barlach, vertaald door J.M. Ritchie en H.F. Garten, John Calder Riverrun Press, 1980 (1968).

Silence and Power, A Reevaluation of Djuna Barnes, Edited by Mary Lynn Broe, Southern Illinois University Press, 1991. [Silence and Power]

Barber van de Pol, *Pal in de ravage, als een vlag, over het vertalen van The antiphon*, in: *De Gids*, nr. 8, 1995.

Jacqueline A. Pollard, *Nightwood "Bow Down"*: japollard.com/nightwood-annotations/, z.j.

Bonnie Roos, *Djuna Barnes's Nightwood, The World and the Politics of Peace*, Bloomsbury, 2016.

Xandra Schutte, *Circus Nightwood*, in: *Lust & Gratie*, nr. 50, 1996-1997 [themanummer Djuna Barnes].

Margaret Vandenburg, *Aryan Mundus and Sexual Inversion, Eliot's Edition of Nightwood*, Cambridge University Press, 2009.

J.F. Vogelaar, *De nachtzijde van de geschiedenis en Rechtstreeks afgaan op de verschrikking*, in: *Kritieken en Kommentaren. Deel 2. Oriëntaties*, SUN, 1983.

Virginia Woolf, *Orlando*, vertaald door Gerardine Franken, gemoderniseerde vertaling, Orlando, 2019.