

# IV Een potje schaken, r. 77-110

## *The Waste Land*, deel II (eerste tafereel)

Onno Kusters

'A Game of Chess', zoals de tweede akte van *The Waste Land* heet (nadat Eliot het eerst 'In the Cage' had genoemd), bestaat uit drie tafereelen: een verbeelding van een door luxe hebbedingetjes en cosmetica omringde eenzame schoonheid achter de kaptafel in haar door haardvuur verwarmd en door hardstuk verlucht boudoir; een dialoog onder hoogspanning tussen twee echtelieden die beiden een zenuwinzinking nabij zijn; en een kroegscène: een monoloog van een volks type in een Londense pub die haar vriendin deelgenoot maakt van de huwelijksperikelen van weer een andere vriendin. In de drie scènes draait het om krachtenvelden niet ongelijk aan die in het schaakspel: de koningin is het sterkste stuk en staat centraal; de koning is het belangrijkste stuk, maar staat machteloos.

In het eerste deel (r. 77-110) is de koning afwezig (al herinnert een muurschildering aan de perverse seksuele macht van koning Tereus van Thracië); in het tweede (r. 111-38) wordt de nerveuze monoloog van de echtgenote af en toe onderbroken door een lijdzaam zinnetje dat de echtgenoot er met moeite nog tussendoor weet te wringen. In het derde (r. 139-72) vertelt de spreker dat ze haar vriendin Lil heeft aangespoord zich een beetje mooi te maken voor haar echtgenoot. Die arme stakker, net teruggekeerd van het front, moet een beetje verwend worden en als zij het niet zelf doet, dan zijn er zat anderen die de honneurs wel willen waarnemen.

### II Een schaakpartij

De Stoel waarin zij zat, gloeide als een troon  
van vuur op het marmer; de spiegel, rustend  
op staanders die wijnranken verbeeldden  
waaruit een gouden Cupidon gluurde 80

(een tweede verborg met een vleugel zijn blik),  
verdubbelde de vlammen van menora's,  
het licht op de tafel weerkaatsend versmolt  
met de glans die glom uit haar juwelen,  
uit satijnen buideltjes vorstelijk stroomde.  
In flacons van ivoor en kleurig glas school  
onbelemmerd haar duister synthetisch reukwerk:  
crèmepjes, poedertjes, parfums – het verstoorde,  
verwarde, bedwelmde verstand met geuren;  
gewekt door het briesje door het open raam 90

wakkerde het de langgerekte vlammen aan,  
joeg hun walm tot het cassettenplafond,  
wekte daarop de figuren tot leven.  
Reusachtig scheepshout beslagen met koper  
brandde groen en oranje, door rode steen omlijst,  
en in dat droevig licht zwom een dolfijn.  
Op de antieke schouw was afgebeeld  
als door een raam met uitzicht op dat woudtafereel  
de metamorfose van Philomela, zo brutoot verkracht  
door de barbarendvorst; toch klomk doorheen 100

de wildernis haar onschendbare nachtegaalstem,  
klonk voortdurend haar klacht, klinkt voortdurend de jacht,  
'Tjoep-tjoep' aan hitsige oren.  
Ook verhaalden de wanden van andere  
verschrompelde stompjes tijd; starende gestalten  
bogen voorwaarts, bogen, deden verstommen het belegerde boudoir.  
Zachte stappen op de trap.  
Onder het haardschijnsel, onder de borstel haar haar,  
in vuurrode puntjes uitgewaaierd;  
het gloeide op tot woorden, viel dan steeds wreedaardig stil. 110

### **Eliots aantekeningen** [bij dit eerste stuk]:

'Een schaakpartij'

77. Vgl. *Anthony and Cleopatra*, II. ii, 190.

78. Laquearia ['cassettenplafond']. Zie *Aeneis*, I, 726:  
dependent lychni laquearibus aureis

incense, et noctem flammis funalia vincunt

98. Sylvan scene ['woudtafereel']. Zie Milton, *Paradise Lost*, IV, 140.

99. Zie Ovidius, *Metamorphosen*, VI, Philomela.

100. Vgl. Deel III, 204.

De dame achter de kaptafel is zowel de gelijke van [Kleopatra](#) zoals haar intocht per staatsschip wordt bezongen door Enobardus in Shakespeare's *Anthony and Cleopatra* (1607; zie ook *Cymbeline*), als van Belinda uit *The Rape of the Lock* van Alexander Pope (finale versie 1717): een parodie op vrouwelijke ijdelheid in een satire over menselijke ijdelheid. Haar boudoir wordt verder gekleurd door herinneringen aan Dido, zo deerlijk verlaten door Aeneas, en aan een muurschildering die de verkrachting en gedaanteverandering tot nachtegaal verbeeldt van Philomela in Ovidius' *Metamorfosen*. Haar *rape* is als die van Lucretia – zie Shakespeare, opnieuw: *The Rape of Lucrece* (1594) – en van Belinda's grootste schat: een lok van haar haar. Banaal en verheven, komedie en tragedie gaan hand in hand.

In deze eerste 34 regels zijn we getuige van Eliot op de toppen van zijn lyrisch kunnen. Hij speelt met echo's uit de wereldliteratuur – naast Shakespeare, Pope en Ovidius, Vergilius (*Aeneis*), Milton, Webster, Cowper, Baudelaire en vele anderen: zie Ricks & McCue's commentaar in *CP* – en creeërt daarmee een rijk palet aan stemmen en een moeilijk te duiden sfeer. Charles Martindale noemt de hele scène een intertextuele 'hall of mirrors', een spiegelpaleis.<sup>1</sup> Een bijzondere rol is weggelegd voor Thomas Middleton (1580-1627). De titel van deel II van *The Waste Land* verwijst naar zijn toneelstuk *A Game at Chesse*, een politieke allegorie uit 1624 waarin zwart (de Spaanse troon) wordt verslagen door wit (het Engelse koningshuis). Eliot verwijst in zijn noten expliciet naar Middletons toneelstuk *Women beware Women* (1621), waarin iemand zo verdiept is in een schaakpartij dat haar ontgaat dat haar schoondochter overspel pleegt. Voor een heldere uiteenzetting van het belang van Middleton voor Eliot en *The Waste Land*, zie Todd Williams [artikel](#) 'Eliot's Alteration of Renaissance Drama through Frazer in *The Waste Land*'. Williams merkt onder meer op: Eliot 'is among the most important critics of Thomas Middleton. His admiration for the playwright is evident when he refers to him as "one of the best, dramatic writers of his time".'

Wat betreft prosodie is de sequentie als volgt onderverdeeld: 24 regels volgen in grote lijnen het patroon van de vijfvoetige jambe. Zes daarvan volgen voet voor voet de daartoe behorende regels, daarnaast wijkt Eliot uit naar regels van negen, tien en elf lettergrepen waarin de jambe de

boventoon voert, maar ook regelmatig verrassende antimetrieën zijn te vinden. Drie regels hebben twaalf lettergrepen, twee zes, één zeven en één acht. Waar (mij) mogelijk en het niet in het soort dreunende regels resulteert waar de Nederlandse jambe nogal eens de neiging toe heeft, heb ik de jambische voet gebruikt, maar ik ben er ook vaak van afgeweken als het ritme van de Nederlandse regel daarom vroeg.

**A Game of Chess** ‘Een schaakpartij’ is wat formeler dan ‘a game of chess’, dat ook gemakkelijk in de spreektaal kan worden gebezigd. In levend Nederlands zeg je eerder: ‘een partij schaken’ of ‘een potje schaken’ (dat laatste is me dan weer té spreektaalig). Verderop in ‘A Game of Chess’ (r. 137) wordt ook daadwerkelijk aangekondigd dat ‘we’ gaan schaken (want dát is uiteindelijk de meest voorkomende formulering: zullen we gaan schaken? *Shall we play a game of chess?*). Toch, met Middletons toneelstuk in het achterhoofd als (literaire) bron voor de titel, houd ik het op ‘Een schaakpartij’, al weet ik nu al dat ik bij de vertaling van r. 137 spijt ga krijgen van deze beslissing.

**r.77-78 The Chair she sat in, like a burnished throne,/ Glowed on the marble, where the glass** Vrijwel rechtstreekse overname uit *Anthony and Cleopatra*: ‘The barge she sat in, like a golden throne / Glowed on the waters [...]’ (zoals Eliot in zijn noot bevestigt; maar ook Pope zal hier dus een rol gaan spelen). Ik gebruik weer de prachtvertaling van Willy Courteaux: ‘[...] De bark waarin / Ze zat brandde op het water als een troon / Van vuur’ (1115).

**r.79-85 Held up by standards wrought with fruited vines  
From which a golden Cupidon peeped out  
(Another hid his eyes behind his wing)  
Doubled the flames of sevenbranched candelabra  
Reflecting light upon the table as  
The glitter of her jewels rose to meet it,  
From satin cases poured in rich profusion.**

Toneel: kaptafel met daarop de spiegel, rustend op door kunstig houtsnijwerk versierde staanders, waarin twee ‘Cupidons’ (‘beau’ of ‘Adonis’, volgens de *Oxford English Dictionary*, met een verwijzing naar Byron) zijn te zien: een durft niet te kijken, de ander gluurt om een hoekje. Lees erin wat u wil. Het beeld is complex: het licht van de zevenarmige kandelaars (menora’s: het exotisme is niet ver weg en Claes tekent aan: ‘De gewijde kandelaar die in de tempel van Jeruzalem het Goddelijk licht droeg, is hier een werelds boudoirelement’, 114) wordt weerspiegeld in het marmeren blad van de kaptafel en bovendien versterkt door de glinstering van de sieraden die verspreid op tafel liggen en uit satijnen zakjes puilen. Al googelend levert ‘satin cases’ vooral satijnen kussenslopen op – *pillow cases* – en ‘satijnen kistjes’ met satijn beklede doodskisten voor kinderen. ‘Satijnen kistjes’ zijn met satijn gevoerde kistjes (de kistjes zelf zijn uiteraard van steviger materiaal); hier lijkt het dus meer voor de hand te liggen dat het om zakjes of buideltjes gaat.

**r.85 ‘poured in rich profusion’**: wat [*is*] *poured* hier; oftewel wat ‘stroomde’ hier of wordt hier ‘gegoten’? William Empson stelt dat het de ‘cases, jewels, glitter, or light’ kunnen zijn: ‘[...] while some of the jewels are pouring out light from their cases, others are poured about, as are their cases, on the dressing table’ (77). Daar komt bij dat als *poured* naar *glitter* verwijst, aldus Empson, ‘poured may, in any case [grapje, meneer Empson?] be a main verb as well as a participle’ (idem). In mijn ‘het licht daarvan op de tafel versmolt/ met de glans die glom uit haar juwelen,/ uit satijnen buideltjes vorsteljk stroomde’ probeer ik niet zozeer die meerduidigheid na te bootsen (de werkwoordsvormen in het Nederlands geven daar geen gelegenheid voor), maar wel het effect van de overdaad (‘a dazzled luxury’, zegt Empson) aan te scherpen door de syntaxis overdadig poëtisch en de /o/ klank leidend te maken. Aanvankelijk had ik ook nog gekozen voor ‘klom’ in plaats van ‘stroomde’, maar daarover merkte Hans Kloos op: ‘Rijmt wel leuk, maar klimmen is toch wel vreemd, struikelde ik ook echt over, samen met dat vorsteljk – ik zou het meer richting uitpuilen, stromen zoeken’ (e-mail). Daar kon ik het alleen maar mee eens zijn. ‘[V]orsteljk’ is mijn

eerbetoon aan koningin Kleopatra die in Eliots knipoog naar Shakespeare opgloeit: in alle opzichten het tegendeel van de 'barbarous king' Tereus, wiens misdaad verderop wordt beschreven.

**r.86-89 In vials of ivory and coloured glass  
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,  
Unguent, powdered, or liquid—troubled, confused  
And drowned the sense in odours;**

Puur Pope (en Poe, en Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, als we Ricks & McCue mogen geloven), deze (en de volgende) regels. Ook hier regeert weer de ambiguïteit:

[G]lass may stand alone for a glass bottle or may be pared with *ivory* ("vials of glass"; and *unstoppered* may refer only to *glass*, or to *vials and glass*, or to *vials of glass and of ivory*; till *lurked*, which is for the moment taken as the same grammatical form, attracts it towards *perfumes*. It is because of this blurring of the grammar into luxury that the scientific word *synthetic* is able to stand out so sharply as a dramatic and lyrical high light. (Empson 77-78)

**r.87 Unstoppered:** de flacons staan open, de dopjes of stopjes zitten er niet op waardoor de geuren onbelemmerd in de ruimte kunnen vervluchtigen (werkwoord: 'stopper': 'afsluiten; een stop doen op', *Van Dale*).

**r.88 [L]iquid:** 'Het Engelse liquid zinspeelt in combinatie met *odours* in v. 89 op *liquidis odoribus* 'met vloeibare geuren' uit *Carmina* I, 5 van Horatius' (Claes 115); Claes vertaalt het als 'essence'.

**r.89 [S]ense:** verstand, vermogen tot rationeel handelen/duiden, betekenis/duiding, etc. óf gevoel, zinnen, zintuigen? Alle eerdere vertalers kiezen voor dat laatste; ik voor het eerste: het is het vermogen tot rationeel denken (*sense*, enkelvoud), zo bevestigt ook Eliot-specialist David Pascoe, dat door olfactorische prikkelingen vertroebeld raakt: '[...] **troubled, confused / And drowned the sense in odours**'. *Troubled, confused* en *drowned* kunnen als hoofdwkwoord en als adjectief worden gelezen. In het eerste geval was het reukwerk het verstand aan het vertroebelen (actief); in het tweede is het verstand vertroebeld. Zie opnieuw Empson (78). Ik heb gepoogd zoveel mogelijk van die dubbelzinnigheid na te bootsen. '– [H]et verstoorde', niet '– verstoorde', om syntaxis en antecedent ('reukwerk') nog enigszins navolgbaar te houden. '[V]erstand' zonder lidwoord komt wat geforceerd over, maar als ik dat er wél in zou fietsen, ondergraaf ik de dubbelzinnigheid. *Van Dale* geeft bij 'bedwelmen' 'zijn slachtoffer bedwelmen met drugs' als voorbeeldzinnetje, iets dat ook hier van toepassing lijkt. Ik aarzel nog; 'bedwelmen' werkt goed wat betreft het beoogde effect, maar het motief van verdrinking is een belangrijk gegeven in het gedicht als geheel: 'drowned' moet daarom wellicht toch 'verdrank' worden.

**r.89-93 [...]; stirred by the air  
That freshened from the window, these ascended  
In fattening the prolonged candle-flames,  
Flung their smoke into the laquearia,  
Stirring the pattern on the coffered ceiling.**

Eliot krijgt geen genoeg van het spelen met ambiguïteit, vooral op het niveau van werkwoorden die meerdere antecedenten kunnen hebben en ook als adjectief kunnen worden gelezen. '[S]tirred [...] these' kan als onderwerp hebben '*perfumes, sense, and odours* (from which it could follow on without a stop); there is a curious heightening of the sense of texture from all this dalliance; a suspension of all need for active decision' (Empson 78). Ook *ascended* kan volgens Empson worden gelezen als zowel werkwoord als deelwoord, 'in order that no climax, none of the relief of certainty, may be lacking to the last and indubitable verb *flung*' (idem). Aangezien in mijn vertaling *perfumes* (meervoud) om redenen van compactheid, ritme en betekenis (onder 'parfum[s]' vallen doorgaans niet 'crèmepjes, poedertjes en parfums') 'reukwerk' (enkelvoud) werd, is de veelzijdige dubbelzinnigheid minder nabij.

**r.89** en **r.93: stirred** en **Stirring**; in beide hoort de lezer onmiddellijk een echo van regel 3-4: 'stirring / Dull roots with spring rain'. Concordant daarmee vertalen is hier bij uitstrek op z'n plaats, vandaar: 'wekte' / 'wekte'.

'**[F]reshened**' heeft niks, rechtstreeks althans, met frisse lucht te maken (Venderickx, Otten): *freshen* 'in kracht toenemen, aanwakkeren – *the wind freshened from the north quarter*: de wind nam in kracht toe vanuit het noorden/wakkerde uit het noorden aan' (*Van Dale*). '**[P]rolongued**' is zowel lang als langdurig, maar de nadruk lijkt op de langgerekte vorm te liggen (zie ook Ricks en McCue 626).

'**[L]aquearia / Stirring the pattern on the coffered ceiling.**' Eliot verwijst in zijn noot naar de beschrijving van het banket dat Dido voor Aeneas organiseert (*Aeneis* I.723-30). Het gaat om een plafond dat bestaat uit aan elkaar gemonteerde panelen, een 'cassettenplafond', zoals Piet Schrijvers het vertaalt in zijn *Aeneis* ('Gesprekken weerklinken, gedruis weerkaatst door de ruime feestzaal, / aan het vergulde cassettenplafond hangen luchters te branden', 17). Van Baaren: 't Patroon der vlakken' [van de 'zoldering']; Joyce & Co.: 'gestuct plafond'; Venderickx: 'laquearia'; Claes: 'laquearia', Otten: 'gekaderd plafond'. Vooralsnog houd ik het bij 'cassettenplafond', maar ik zal uiteindelijk wellicht toch zwichten voor 'laquearia', al was het maar omdat de *OED* het woord sinds 1971 heeft opgenomen, met als enige verwijzing: *The Waste Land*...

**r.94-96 Huge sea-wood fed with copper  
Burned green and orange, framed by the coloured stone,  
In which sad light a carved dolphin swam.**

In het haardvuur wordt met koper beslagen 'sea-wood' gestookt. De allusie is wellicht naar Dido's klacht dat het beter was geweest als ze het bevel had gegeven Aeneas' vloot in brand te steken (*Aeneis* 4.604). '[F]ed with' is een variant op het gebruikelijkere 'fitted with' (beslagen met); het koper, in Eliots regel, 'voert' het hout (Claes: 'Gevoed met koper'; Van Baaren: 'verzaad [verzadigd] met koper'), waardoor de vlammen groen en oranje uitslaan. Die actieve vorm is in het Nederlands minder overtuigend weer te geven. Het effect van de vlammen draagt bij aan de verbijstering van het verstand: het reukwerk doet de greep op de realiteit verliezen, het koper doet de vlammen groen en oranje uitslaan. Ik volg Claes in het vertalen van **coloured** als 'rode': '*coloured* betekent hier roodgekleurd (door het vuurschijnsel)' (116). Hierdoor wordt het tafereel nog kleurrijker en vooral: omineuzer. Op de 'haardlijst' (Claes 117) of misschien zelfs tegen de achterwand van de haard zelf is de beeltenis van een dolfin uitgehouwen.

**r.97-103 Above the antique mantel was displayed  
As though a window gave upon the sylvan scene  
The change of Philomel, by the barbarous king  
So rudely forced; yet there the nightingale  
Filled all the desert with inviolable voice  
And still she cried, and still the world pursues,  
'Jug Jug' to dirty ears.**

Het tafereel uit Ovidius' *Metamorfosen* dat hier is afgebeeld stelt de verkrachting van Philomela voor, door de '[b]arbaarse schoft' (vert. d'Hane Scheltema 156), de Thracische koning Tereus (die haar vader had beloofd als een vader over haar te zullen waken...). Philomela verandert in een nachtegaal nadat zij en haar zus Procne op gruwelijke wijze wraak hebben genomen (gaat dat lezen!).

**r.100-102 yet there the nightingale / Filled all the desert with inviolable voice / And still she cried, and still the world pursues,** Werkwoordstijden en interpunctie leveren obstakels op die de toch al lastig te volgen regels nog verder compliceren. Om te parafaseren:

**yet there the nightingale / Filled all the desert with inviolable voice** de onschendbare stem van de nachtegaal, ondanks alles wat Philomela werd aangedaan, klonk ('*filled with voice*', verleden tijd) in de afgebeelde wildernis

**And still she cried**, en (je zou in de brontekst een komma verwachten na r. 101 *voice*) *still* keer op keer en/of desondanks **riep** zij<sup>2</sup>

, **and still the world pursues**, In het typoscript staat **and still the world pursues** tussen haakjes, wat het enigszins helderder maakt:

*and still she cried* [...] / 'Jug Jug'

EN, TROUWENS, TUSSEN HAAKJES:

*and still the world pursues* / 'Jug Jug': nog immer **jaagt** (*pursues*, tegenwoordige tijd) de wereld haar stem na.

Wat mij betreft behoren deze drie regels tot de meest complexe van *The Waste Land* en zeker van 'A Game of Chess.' De twee 'stills' echoën en versterken elkaar, maar kunnen in het Nederlands niet concordant worden vertaald (dat gebrek moet ik met andere herhalingen compenseren): de eerste duidt erop dat ze ondanks alles *blijft* roepen (zingen, klagen, wenen...); de tweede wijst erop dat desondanks 'de wereld' dat wat haar is aangedaan *blijft* najagen: seksuele lust is ontembaar; de roep van de nachtegaal is een lokroep voor wie 'dirty ears' (r. 104) heeft. De verwerpelijke verkrachting die eraan ten grondslag ligt wordt genegeerd. Haar lijden is voor niets geweest.<sup>3</sup>

Zo ongeveer mijn lezing. Ik heb twee Eliot-specialisten geraadpleegd om er enige grip op te krijgen: David Pascoe (hoogleraar moderne Engelse letterkunde Universiteit Utrecht) en Mark Ford (dichter, vertaler, verbonden aan University College London). Ook las ik het hoofdstuk over Eliot in de door Ricks & McCue aangeraden monografie van John Lennard, *But I Digress: The Exploitation of Parentheses in English Printed Verse*. Een hele opluchting was het dat ook deze drie kenners mij niet precies konden vertellen wat er gaande is. Om Ford te citeren, na zijn uitgebreide bespiegeling in antwoord op mijn verzoek tot enige nadere uitleg: 'That's the best I can do – as a translator I would just create versions of Eliot's formulations and let the reader make what can be made of it. In other words, I don't see how a translation could or should interpret or solve these puzzles – it should recreate them.'<sup>4</sup> Waarvan – hoop ik – akte.

**r.102 And still she cried, and still the world pursues**: 'too penty', aldus Ezra Pound in het typoscript: te nadrukkelijk een (jambische) pentameter (Eliot 1971, 110). Eliot trok zich er niks van aan deze keer.

**r.103 'Jug Jug'** Een Elizabethaanse conventie om de zang van de nachtegaal na te bootsen: 'An imitative representation of one of the notes of the nightingale, and some other birds, usually repeated as jug, jug; hence, used as a name for this note' (*OED*). 'Jug' (zelfstandig naamwoord) wordt ook gebruikt voor 'weinig aantrekkelijke vrouw' en 'jugs' in Australisch slang voor 'female breasts' (idem). 'Jug Jug' heeft dus ook seksuele, zo niet schunnige bijklanken. Daarop baseer ik mijn 'Tjoep tjoep'. 'Tjoep': **tepel**: Seksuele volkstaal: bandenplakker, friemeltje, nipple-nippel, **tjoep**, sjoepap (van soupape (Fr.) = ventiel) (Vlaams)) (encyclo.nl). Na diverse nachtegalen via YouTube aan me voorbij te hebben laten gaan, hoor ik daar ook een aannemelijk onomatopee voor diens zang in. **Jug Jug** en **dirty ears** blijven vertalers voor uitdagingen stellen. Vooral de vertaalkeuzes van 'Jug Jug' door Venderickx en Otten springen eruit:

(Van Baaren) Dzju Dzju / vuile oren

(Joyce & Co.) Tsjuk Tsjuk / vuile oren

(Venderickx) Tjok Tjok (ik hoor hier eerder een kip) / vuige oren

(Claes) Tjuk Tjuk / geile oren

(Otten) Fuut Fuut (op z'n minst een ondervertaling) / gore oren

**r.104-10 And other withered stumps of time**

**Were told upon the walls; staring forms**

**Leaned out, leaning, hushing the room enclosed.**

**Footsteps shuffled on the stair.**

**Under the firelight, under the brush, her hair**

## Spread out in fiery points

### Glowed into words, then would be savagely still.

De (anti-)climax van dit eerste deel is van grote lyrische schoonheid en draagt bij aan het spel van geuren en kleuren, licht en warmte dat zo valselijk de schoonheid van deze eenzame dame in luister zet.

**r.106 Leaned out, leaning, hushing the room enclosed.** De personages in diverse andere wandschilderingen komen tot leven, buigen zich naar voren en en 'leg[g]en 'aan het vertrek het zwijgen op' (Van Baaren) / 'verstom[m]en de omsloten kamer' (Venderickx; jaloersmakend compact, maar grammaticaal niet correct: ze **doen** de ruimte **verstommen**), 'beg[e]ven het vertrek in rust' (Joyce & Co.), 'verstom[m] het vertrek' (Claes), 'leg[g]en zo de bedompte ruimte het zwijgen op' (Otten). Opmerkelijk is dat Van Baaren, Joyce & Co. (wiens 'begeven het vertrek in rust' onbegrijpelijk is: starende vormen 'begeven het vertrek in rust?') en Claes niets doen met 'enclosed'. Ottens 'bedompt' is wellicht ingegeven door 'close' (het weer of de lucht kan 'close' zijn, drukkend, benauwd, maar dat is iets anders dan 'enclosed', bovendien staat er een raam open). Een 'enclosed room' kan een 'in pandige ruimte' zijn, maar in het boudoir staat, als gezegd, een raam open, dus dat kan het ook niet zijn. Hier helpt het typoscript een handje: daar heeft Eliot 'staring forms / Leaned out, and hushed the room and closed it in' (11). '[C]lose in: omsingelen, omringen, insluiten' (*Van Dale*): het wordt een tamelijk bedreigende situatie (maar voor wie?). Mijn 'belegerd' is de (over)vertaling die ik afleidde uit deze interpretatie.

Eliots ijzersterke regel van slechts tien lettergrepen bewijst maar weer eens hoe compact het Engels kan zijn. Voor vrijwel ieder element heb ik meer lettergrepen nodig en dan is er ook nog de pesterige semi-herhaling 'Leaned'-'leaning': waartoe dient dat? Krijgt 'leaning' een actieve betekenis en heeft dat naar voren buigen, net als het 'hushing', het effect dat 'de kamer' (de toeschouwer, de lezer, de dame, de verhalen in de wandschilderingen?) er geïntimideerd het zwijgen toe doet? Mijn regel, 'bogen voorwaarts, bogen, deden verstommen het belegerde boudoir' (voor de reden achter deze geforceerde syntaxis: 'room enclosed' is eveneens niet heel gewoon [zie hieronder], en zie mijn noot bij 'stair/hair') is maar liefst achttien lettergrepen lang... Geen wonder dat anderen de semi-herhaling 'Leaned out, leaning' weglaten (Van Baaren, Joyce & Co., Claes, Otten).

**r.106 the room enclosed** Eliot plaatst op gezette tijden het bijvoeglijk naamwoord achter het substantief (vgl. 'young man carbuncular' in 'The Fire Sermon', deel III van *The Waste Land*). Het geformuleerde wordt daarmee metrisch sterker (vgl. de twee jamben in 'the ROOM enCLOSED' v. 'the enCLOSED ROOM') en wat archaischer en formeler.

**r.107 Footsteps shuffled on the stair.** Van wie zijn die voetstappen op de trap? Van de echtgenoot die in deel twee de nerveuze dialoog met zijn vrouw heeft? Zo lijkt [Tyler Malone](#) te suggereren, die 'A Game of Chess' interpreteert als een twee-, niet een driedig geheel: 'The second section, "A Game of Chess," juxtaposes two scenes, on opposite ends of the class spectrum, like opposing sets of chess pieces—or, perhaps, like the divergence within the set of chess pieces between the pawns and the pieces of higher orders'. Ik weet het nog zo net niet (en ook Pascoe schrijft: 'Can't see how the bisecting idea would work, to be honest', e-mail).

**r.107-108 [S]tair/hair:** het enige rijmpaar in deze sectie, zoals ook Claes opmerkt, die echter geen poging doet het rijmend te vertalen. Ik prijs me gelukkig met de (over?)vertaling 'boudoir' voor 'room', waarmee, het rijm anders verdelend, het klankspel 'boudoir' / 'haar haar' / 'uitgewaaierd' ontstaat.

## r.108-110 Under the firelight, under the brush, her hair

### Spread out in fiery points

### Glowed into words, then would be savagely still.

De brontekst is goed te volgen: 'spread out in fiery points' wordt bijvoeglijk gebruikt bij 'her hair', en vervolgens wordt beschreven wat er gebeurt: dat in vuurrode puntjes uitgewaaierde haar

'glowed into words' (de boog van 'glowed' in r. 78 naar r. 110 wordt voltooid) en valt dan 'savagely' 'still'. Wanneer je in het Nederlands de syntaxis van de brontekst volgt, wordt het ongrammaticaal:

Onder het haardschijnsel, onder de borstel haar haar  
in vuurrode puntjes uitgewaaierd  
**gloeide op** tot woorden, zweeg dan wreedaardig.

(Om nog maar even te zwijgen van *would be*, niet 'was' [zie hieronder], en die finale *still* [Eliot gebruikt dat meerduidig woord veel te graag...], waarin zowel 'stilte' als 'roerloosheid' is verborgen.) '[G]loeide' zou direct voor 'haar haar' moeten komen:

Onder het haardschijnsel, onder de borstel **gloeide** haar haar,  
in vuurrode puntjes uitgewaaierd,  
**op** tot woorden, viel daarna wreedaardig stil.

Dat wordt een lelijke tangconstructie. Alternatief:

Onder het haardschijnsel, onder de borstel waaierde  
haar haar uit in vuurrode puntjes,  
**gloeide op** tot woorden, viel daarna wreedaardig stil.

Nogal opsommerig. Alternatief (en deze heeft op dit moment mijn voorkeur) is een verwijzwoord naar 'haar haar' in de laatste regel in te voegen en de interpunctie aan te passen:

Onder het haardschijnsel, onder de borstel haar haar,  
in vuurrode puntjes uitgewaaierd;  
het **gloeide op** tot woorden, viel dan steeds wreedaardig stil.

'[I]n vuurrode puntjes uitgewaaierd' fungeert nu net zo als bij Eliot als een bijstelling bij 'haar haar'; door de puntkomma na 'uitgewaaierd' leest de laatste regel als een conclusie (welke dat dan ook is) en dat is van toepassing (al ben ik er niet zeker van dat de tamelijk opzichtige puntkomma perse nodig is; deze zou in een volgende herziening wel eens een komma kunnen worden).

Er is, ten slotte, een belangrijke verschuiving op te merken in de brontekst: van 'glowed into' naar 'would be' (niet: 'was'). Mark Ford: "'would be" indicates I think that the hair brushing is a regular occurrence – it did this (glowed into words) and then after would do that (be savagely still). I detect here the rhythm of Vivien's behaviour! She would make a scene and then freeze him out! As in the earlier ['filled ... cried ... pursues'] passage, a past narrative is elided into the present continuous – *example from the past, merges into the present ...*' (e-mail aan mij). Prachtige observatie om mee af te sluiten: een contsante beweging in *The Waste Land*, die van verleden naar heden (en terug – en weer heen...).

Met veel dank aan Mark Ford, Hans Kloos en David Pascoe. Volgende episode: een huwelijk onder hoogspanning en een thuiskomst van het front.

## Cumulatieve bibliografie

- Ackerley, Chris. 2007. *'Prufrock' and The Waste Land*. Penrith: Humanities E-Books.  
Alighieri, Dante. 1999. *Mijn Komedie: Hel*, vert. Jacques Jansen (Nijmegen: SUN).  
Alighieri, Dante. 2021. *De goddelijke komedie*, vert. Herman Jansen (Utrecht: IJzer).  
Creekmore, Betsey B. 1982. 'The Tarot Wisdom in *The Waste Land*'. *ELH*, vol. 49, no. 4, blz. 908-28.  
Dickey, Frances. 2020. 'Disclosures (February-March 1931)', in: *Reports from the Emily Hale Archive*, The International T. S. Eliot Society, <https://tseliotociety.wildapricot.org/news/8499884>.  
*Eliot-Hale Letters*, The. <https://tseliot.com/the-eliot-hale-letters> (geraadpleegd 19 april 2023).  
Eliot, T.S. 1956. 'The Frontiers of Criticism'. *The Sewanee Review* vol. 64, no. 4, blz. 525-43.



- Eliot, T.S. 2015. *The Poems of T.S. Eliot*. Ed. Christopher Ricks & Jim McCue. Vol. I: *Collected and Uncollected Poems* (Londen: Faber & Faber). (Afgekort tot CP)
- Eliot, T.S. 1974. '[Het dode land](#)', vert. Joyce & Co., in *Maatstaf 22:4*, blz. 9-13 (geraadpleegd 12 december 2023).
- Eliot, T.S. 1949. *Braakland*, vert. Theo van Baaren (Amsterdam: Van Oorschot).
- Eliot, T.S. 1971. *The Waste Land: A Facsimile & Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, ed. Valerie Eliot (Londen: Faber & Faber).
- Eliot, T.S. Geen datum [1996]. *Het barre land*, vert. Jan Venderickx (Leuven: Kritak).
- Eliot, T.S. 2022a. *Het barre land*, vert. Paul Claes (Amsterdam: De Bezige Bij).
- Eliot, T.S. 2022b. *Het barre land*, vert. Marcel Otten (eigen beheer).
- Empson, William. 1930/1948. *Seven Types of Ambiguity* (Londen: The Hogarth Press).
- Encyclo.nl: tjoep (geraadpleegd 8 december 2023).
- Gordon, Lyndall. 2022. *The Hyacinth Girl: T.S. Eliot's Hidden Muse* (New York: W.W. Norton.)
- Joyce, James. 2012. *Ulixes*, vert. Erik Bindervoet en Robbert-Jan Henkes (Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genneep).
- Kosters, Onno. 2022. 'De ruïne opnieuw: Een herziene en een nieuwe vertaling van *The Waste Land*'. *Filter* 29.4, blz. 115-30.
- Kosters, Onno. '[I De eigenstandige ruïne - Een nieuwe vertaling van The Waste Land r. 1-18](#)', Dossier Webfilter, juni 2023 (geraadpleegd 1 december 2023).
- Kosters, Onno. '[II De eigenstandige ruïne - Een nieuwe vertaling van The Waste Land r. 19-42](#)', Dossier Webfilter, juni 2023 (geraadpleegd 2 december 2023).
- Kosters, Onno. '[III De eigenstandige ruïne, r. 43-76 – Hypocriete lezers: Madame Sosostriis en slapie Stetson](#)', Dossier Webfilter, 30 september 2023 (geraadpleegd 11 december 2023).
- Malone, Tyler. '[The Hearers to Collection: T.S. Eliot's The Waste Land](#)' (geraadpleegd 12 december 2023).
- Lennard, John. 1991. *But I Digress: The Exploitation of Parentheses in English Printed Verse* (Oxford: Clarendon Press).
- Martindale, Charles. 1990. 'T.S. Eliot and Virgil', *The Classical Review*, vol. 40, no. 2, blz. 457-58.
- Ovidius, 1999. *Metamorphosen*, vert. M. D'Hane Scheltema (Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genneep).
- Ricks, Christopher. 1994. *T.S. Eliot and Prejudice* (Londen: Faber & Faber).
- Shakespeare, William. 1987. *De storm*, vert. Willy Courteaux, in *Verzameld werk* (Kampen: Kok Agora), blz. 3-28.
- Shakespeare, William. 1987. *Anthonius en Cleopatra*, vert. Willy Courteaux, in *Verzameld werk* (Kampen: Kok Agora), blz. 1101-42.
- Vergilius, *Aeneis*. 1996. Vert. Piet Schrijvers. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Williams, Todd. 2004. '[Eliot's Alteration of Renaissance Drama through Frazer in The Waste Land](#)'. *Lisa*, vol. II, no. 5, blz. 59-72 (geraadpleegd 1 december 2023).

## Noten

- 1** In een recensie van Gareth Reeves' monografie *T.S. Eliot: A Virgilian Poet* schrijft Martindale: '[I]n 'A Game of Chess' the hall of mirrors reflects Shakespeare's Cleopatra and Imogen, Ovid's Philomela, and Pope's Belinda, as much as Virgil's Dido' (458).
- 2** Je zou hier 'cries' i.p. 'cried' verwachten; volgens Chris Ackerley is 'cried' eenvoudigweg 'in many editions' een 'error' (47), maar hij heeft hier, voor zover ik kan zien, geen bewijs voor. Alle edities die ikzelf heb kunnen raadplegen, inclusief het typoscript en Ricks & McCue, hebben het onlogische 'cried'.
- 3** Zie ook Lennard: 'The "still"s now emphasize one another: Philomel still cried even though her voice was birdsong, and the world still pursues her even though her voice is birdsong. The inverted commas around "Jug Jug"', and the changed proposition, make the term heard: those still capable of pursuing Philomel as nightingale do so because they hear even birdsong as sexual.

“Jug Jug” takes on a preponderantly sexual meaning, and the revised punctuation isolates it in a more obvious way as repellent and contaminating. The revisions intensify the diagnostic relevance of the mythic past’ (192).

**4** Mark Ford: ‘The brackets I read as enacting a time shift from the narrative of the painting in which Philomel is pictured (in the past tense) filling the desert with inviolable voice and keeping on crying despite her ability to tell her story through the tapestry, to the present – in which versions of her story keep happening despite her song. Perhaps more puzzling is what Eliot means by “and still the world pursues” – which is rather abstract. It has an Elizabethan feel to it [...] As far as translating goes – I would probably go with “over and over” or “again and again” for “still” – [...] the primary sense for the reader is that she keeps on crying and that is reinforced by the second “still” which may mean nothing more than despite this awful event the world goes on its merry way [...]’ (e-mail; mijn cursivering).

©Onno Kusters

Bron: <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/nieuwe-vertaling-van-the-waste-land/2023-2024/iv-een-potje-schaken-een-nieuwe-vertaling-van-the-waste-land-regel-77-110/>