

V Een potje schaken, r.111-138

The Waste Land, deel II (tweede tafereel)

Onno Kusters

Het middenstuk van de triptiek die 'Een schaakpartij' is, kunnen we zien als het portret van een (mislukt, of mislukkend) huwelijk. Er zijn sterke aanwijzingen dat de conversatie is gebaseerd op de spanningen tussen Eliot en zijn vrouw Vivien, met wie hij in 1915 vrij onverwacht trouwde. Zij wordt tot op zekere hoogte ook al verbeeld in het eerste stuk, als de dame achter haar toilettafel, belegerd door mythen en demonen.

'Ik heb vreselijk de zenuwen vanavond. Ja, vreselijk. Niet weggaan.
Zeg wat. Waarom zeg je nooit wat. Zeg iets.
Waar denk je aan? Waaraan denk je? Waaraan?
Ik weet nooit waaraan je denkt. Denk wat!'

Ik denk: we zitten als ratten in de loopgraaf
waar de dode mannen hun gebeente ontviel.

'Wat is dat geluid?'

De wind onder de deur.

'En dat geluid dan? Wat doet die wind?'

Niets zei ik al niets.

120

'Weet

je dan niets? Zie je dan niets? Herinner je je dan
niets?'

Ik herinner me

Parelgans waar de ogen blonken.

'Leef jij eigenlijk wel? Zit er dan niets in je hoofd?'

Alleen

O O O O that Shakespeherian Rag –

It's so elegant

So intelligent

130

'Wat moet ik nou? Wat moet ik?

Ik ren zo zonder make-up en met m'n haar los
de straat op, hoor. Wat gaan we morgen doen?

Wat gaan we ooit nog doen?'

Om tien uur warm water.

En als het regent, om vier uur een wagen met vaste kap.

En dan spelen we een partij schaak, de vingers

op lidloze ogen, wachtend op een klop op de deur.

Eliots aantekeningen [bij dit stuk]:

r. 115 Vgl. deel III, 195.

r. 118 Vgl. Webster: 'Is the wind in that door still?'

r. 125 Vgl. deel I, 39, 48.

r. 137 Vgl. de schaakpartij in Middletons *Women beware Women*.

Een lastige kwestie hier is dat we verschillende stemmen horen. Dit is dan ook een goed moment

om ons te herinneren: de oorspronkelijke titel van Eliots gedicht luidde: 'He Do the Police in Different Voices', naar een citaat (een stem) uit Charles Dickens' roman *Our Mutual Friend*. Die stemmen manifesteren zich hier zowel in de dialoog (twee personages met hun eigen idiolect en in het geval van de – zwijgende – mannelijke partij, zeer particuliere associaties) als in de allusies naar Londen begin jaren twintig, de Eerste Wereldoorlog, Shakespeare en een Shakespeare-medley.

**'My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me.
'Speak to me. Why do you never speak. Speak.
'What are you thinking of? What thinking? What?
'I never know what you are thinking. Think.'**

Ik kies hier voor 'zenuwen' (Van Baaren: 'Mijn zenuwen zijn in de war'; Joyce & Co.: 'Ik ben zo gespannen'; Vendrickx 'op van de zenuwen', Claes 2022: 'doodnerveus'; Otten: bloednerveus), in het verlengde van de inmiddels archaïsche term 'zenuwarts' (Van Dale: '(verouderd) medisch specialist op het gebied van zenuwziekten (dit specialisme is nu opgesplitst in neurologie en psychiatrie)'). "Nerves" was a fashionable term for hysteria, but underlying that word (with its etymology of the womb) was Vivien's hormonal imbalance leading to menstrual problems that her fastidious young husband could not cope with', Ackerley 49). En Matthew Hollis beschrijft hoe Vivien's wankele gezondheid – mentaal en fysiek – de artsen voor raadsels stelt: '[...] the doctors had never seen such a case, and had done nothing at all to help her. "Vivien has been lying in the most dreadful agony with *neuritis* in every nerve, increasingly – arms, hands, legs, feet, back." *Dreadful* agony, *screaming* agony: he wasn't sure how much of it her body could take. [...] "Nerves" was the condition attributed to both Vivien and Eliot by doctors and friends, and even to each other' (244).

'What are you thinking?': 'Waar denk je aan?' behoeft geen betoog: daarin klinkt uiteraard het thematisch verwante '[Laat mij maar alleen](#)' van Klein Orkest mee! ('En niemand die er zeurt / Wat ben je stil, waar denk je aan' / Niemand die er zeurt / Wat ben je stil, waar denk je aan / Niemand die er zeurt!')

What thinking? Hans Kloos suggereert de interessante optie: 'Welk denken?'

Merkwaardig in Claes 2022 is dat in deze strofe, in tegenstelling tot de geautoriseerde versie in Ricks & McCue, de eerste en derde regel twee tabs inspringen en de tweede en de vierde één. In Ricks & McCue geldt die opmaak alleen voor de twee strofen ná de volgende.

**I think we are in rats' alley
Where the dead men lost their bones.**

De conversatie is tamelijk eenzijdig: om de reactie van de andere partij, de echtgenoot, staan geen aanhalingstekens.¹ Zijn antwoorden geeft hij alleen in zijn hoofd (geen wonder dat de echtgenote steeds 'hysterischer' – zie Ackerley, hierboven en Badenhausen, hieronder – wordt). Deze specifieke twee regels roepen de loopgraven aan het front op ('Rats Alley was a trench in the Somme sector, taken over from the French by the British in 1916', Eliot 2015, 632). Een interessante lezing van wat er tussen de twee echtelieden gaande is, las ik bij Richard Badenhausen. Hij ziet de rol van geweld in het algemeen en de Eerste Wereldoorlog als een centraal thema in *The Waste Land*:

The poem self-consciously evokes the catastrophic First World War that had ended a few years earlier, yet it does not engage those events directly, instead choosing to contemplate the devastating effects of the conflict on individual bodies and minds and the deadened landscape they inhabit. The many allusions in the poem – themselves a product of violent action, cut off from their original textual bodies and repositioned to serve Eliot's aims – also educe a consistent narrative of extratextual trauma and violence. (147)

'The devastating effects of the conflict on individual bodies and minds' zien we ook terug in deze

gespannen, óverspannen dialoog:

The dramatic dialogue in part II gets underway when an unnamed female confesses to having bad “nerves” (111), code at the time for a hysterical condition. She uses the excuse to demand that her male partner remain at her side. The complaint quickly turns, however, to a condemnation of the companion’s inability to speak and share his thoughts: “What are you thinking of? What thinking? What? / I never know what you are thinking. Think” (113–4). This might initially seem like a petty grievance that occasionally surfaces in most marriages [‘Wat ben je stil, waar denk je aan?’], but *this male character has shut down emotionally and is failing to communicate as a result of some significant trauma*. His reply only confirms that sense: “I think we are in rats’ alley / Where the dead men lost their bones” (115–6). The apparent non sequitur, even though he picks up on the earlier word “think,” actually fits when understood as surfacing out of the dislocation often experienced by traumatized veterans. (154-55; mijn cursivering)

De mannelijke, zwijgzame partij in deze dialoog ziet Badenhausen als de representatie van een oorlogsveteraan die het onmogelijk is, na wat hij meemaakte in de loopgraven, te spreken over wat hij meemaakte in de loopgraven. In Albert, in deel drie van de triptiek, zien we nog veel explicieter de veteraan terugkeren van het front.

Where the dead men lost their bones Mijn vertaling, ‘waar de dode mannen hun gebeente ontviel’, is wellicht net wat te plechtig. Ik kies voor ‘gebeente’ en ‘ontviel’ omdat het enkelvoud en de bijbehorende werkwoordsvorm de regel ritmisch sterk maakt (ik wil de regel op een benadrukte lettergreep laten eindigen: ‘kwijtraakten’ of ‘verbeurden’ hebben dat niet).

‘What is that noise?’

The wind under the door.

‘What is that noise now? What is the wind doing?’

Nothing again nothing.

120

‘Do

‘You know nothing? Do you see nothing? Do you remember

‘Nothing?’

I remember

Those are pearls that were his eyes.

‘Are you alive, or not? Is there nothing in your head?’

But

O O O O that Shakespeherian Rag—

It’s so elegant

So intelligent

130

Naarmate de dialoog vordert, wordt deze gejaagder: dat wordt hier ook zichtbaar gemaakt in de vormgeving van deze strofe. Is het paranoia dat de vrouw doet vragen: ‘What’s that noise’ [...] ‘What is that noise now? What is the wind doing?’ Eliot verwijst in zijn aantekeningen bij r. 118 naar *The Devil’s Law Case*, een toneelstuk van John Webster (1623), waar ‘What’s that noise’ wordt gebruikt om de zucht te beschrijven van een man van wie men dacht dat hij dood was. Door mijn toevoegingen met pragmatische partikels (viermaal ‘dan’, eenmaal ‘eigenlijk’) beoog ik de dwingende toon van de spreektaal in het Nederlands overtuigender te maken.

‘What is that noise now? What is the wind doing?’ ‘En dat geluid dan? Wat doet die wind?’ Met dank aan Hans Kloos

Anders dan bij Claes 2022, die een witregel invoegt tussen r. 123 en 124, vormen bovenstaande regels één strofe (zie Eliot 2015, 59), wat bijdraagt aan het dramatische, ‘heftige’ karakter van het gesprek. We horen het niet alleen, we zien het voor onze ogen gebeuren, als een scène uit een

toneelstuk.2 Met mijn 'Niets zei ik al niets' voor 'Nothing again nothing' beoog ik de oorverdovende stilte van het grote Niets te benadrukken, het Niets van de met stomheid geslagen veteraan, het Niets dat zo huiveringwekkend iets kan zijn: wat hij zegt is *Niets*.

Those are pearls that were his eyes. Uit *The Tempest*; zie 'Het begraven van de doden', r. 48. Eliot verwijst ook naar l.39, '[I could not] / speak and my eyes failed', een herinnering aan de hyacintentuin.

De overgang vervolgens naar de 'Shakespeareian Rag' middels het voegwoord 'But' roept vragen op. Van Baaren: 'Dan'; Joyce & Co.: 'Maar'; Venderickx: 'Maar'; Claes 2022: 'Niets dan'; Otten: 'Alleen'. Claes maakt een heldere keuze: op de vraag 'Is there nothing in your head?'/ 'Heb je niets in je hoofd' luidt het zwijgzame antwoord: 'Niets dan / O O O O die Shakespeareiaanse Rag – / Die's zo amusant / Zo interessant'. Hierin klinkt ook mooi het zo zwaarwegend 'Niets' mee, waar ik het eerder over had. Ik volg het net wat minder nadrukkelijke 'Alleen' (tenslotte is er in de brontekst alleen sprake van een geïmpliceerd 'Nothing' ['Nothing but']), waar ook Otten voor koos. Ook dat legt een verband tussen de vraag en het liedje dat zich in zijn hoofd afspeelt (de andere keuzes blijven tamelijk vaag).

Hoog en laag, verheven en vermakelijk worden in '**O O O O that Shakespeareian Rag / It's so elegant / So intelligent** weer in één laconieke beweging met elkaar in verband gebracht. '**O O O O**' zijn de laatste zuchten van Hamlet:

HAMLET O, I die, Horatio!
The potent poison quite o'ercrows my spirit.
I cannot live to hear the news from England.
But I do prophesy th' election lights
On Fortinbras; he has my dying voice.
So tell him, with th' occurrents, more and less,
Which have solicited—the rest is silence.
O, O, O, O! (V.ii)

Met 'O, O, O, O!' omarmt Hamlet het grote Niets.³ Naadloos gaat het doodsgereutel over in een zingbare weergave van de eerste drie regels van het refrein van 'That Shakespeareian Rag', een populair ragtime liedje uit de varietéshow de *Ziegfield Follies* uit 1912. Erg grappig: uitvoering [hier](#); tekst [hier](#). Gewetenskwestie: wel of niet vertalen? De meest gebruikelijke strategie is Engelstalige citaten wel te vertalen (Shakespeare!) en anderstalige niet, maar niet alle vertalers zijn consistent in hun keuzes (dat hoeft ook niet). Claes 2022 vertaalt de regels wel, maar niet in deel V van *The Waste Land* 'London Bridge is falling down falling down', een van de vele fragmenten waarmee des dichters ruïnes worden geschoord ('These fragments I have shored against my ruins', r. 426). Ook Venderickx laat die regel onvertaald en doet een gooi naar een vertaling van de 'Shakespeareian' Rag. Van Baaren vertaalt beide. Otten ook. Ik vermoed dat bij Claes en Venderickx de veronderstelde bekendheid van het London Bridge-versje een rol speelt om deze niet te vertalen. (Aan het eind van deel V van *The Waste Land* kom ik uitgebreid terug op de kwestie: citaten vertalen, ja en/of nee?) Door de expliciete (grafische en inhoudelijke: '**Shakespeareian Rag**'); in de opname horen we Eliot het uitspreken als 'Shakespee-heerian') aanduiding hier en de twee volgende regels die ook voor de lezer die ze niet direct kan thuisbrengen herkenbaar zijn als flarden uit een liedje, ligt de keuze ook deze niet te vertalen voor de hand.

Dan volgt een witregel (ontbreekt in Claes 2022) en hervat het gesprek zich:

**'What shall I do now? What shall I do?
'I shall rush out as I am, and walk the street
'With my hair down, so. What shall we do tomorrow?
'What shall we ever do?'**

De gejaagdheid bereikt een hoogtepunt als we de vrouwelijke stem horen dreigen het huis uit te stormen, zonder make-up (**'as I am'**) zonder iets aan haar haar te hebben gedaan (**'with my hair**

down, het haar niet opgestoken: los), als de eerste de beste sloerie over straat te gaan lopen – de betekenis ‘tippelen’ is niet ver weg door de uitdrukking ‘walk the street’, die een ‘streetwalker’, een prostitué oproept. (Alle pogingen dat op even suggestieve wijze in het Nederlands te verwerken, liepen uit op veel te expliciete vertalingen; Venderickx’ ‘de baan op’ komt wellicht in de buurt.) En wat te doen met ‘, **so**’? Dat klinkt als een Anglo-Ierse wending, waar ‘so’ aan het eind van een zin van alles kan betekenen, maar niet ‘zo’ (Van Baaren, Joyce & Co., Venderickx, Otten; Claes 2022 heeft ‘ja’). Vivien, Eliots echtgenote sprak voor zover mij bekend keurig King’s English, maar, zo weten we uit de aantekeningen die ze zelf maakte bij het volgende en laatste deel van ‘A Game of Chess’, had een uitstekend oor voor dialect. Het is niet onwaarschijnlijk dat ze, zeker in tijden van psychische nood, dit ook zelf bezigde. Deze ‘, so’, in deze lezing, interpreteer ik dus als een dreigement: als je niet gauw wat zégt, dan zweer ik, dan storm ik zo het huis uit!

The hot water at ten.

And if it rains, a closed car at four.

And we shall play a game of chess,

Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door.

Intrigerend is dat in het typoscript tussen ‘hot’ en ‘water’ iemand ‘bottle’ heeft geschreven. Daaruit valt af te leiden dat het om een warmwaterkruik gaat, maar om dat nou te expliciteren. (Otten maakt ervan het tamelijk hilarische: ‘Om tien uur een warm bad’). In de ‘**closed car at four**’ moet ‘closed’ wél geëxpliciteerd worden: auto’s met een vaste kap waren eerder uitzondering dan regel begin jaren twintig (zie Eliot 2015, 636).⁴

En dan volgt de regel die aanleiding was voor de aankondiging dat ik spijt zou krijgen van mijn vertaling van de titel van deel II van *The Waste Land*, ‘Een schaakpartij’. ‘En dan spelen we een schaakpartij’, het bekt niet; dat zeg je alleen in de zin: we spelen een schaakpartij *na* (analyseren ‘m). ‘Dan spelen we een partij schaak’ is al beter, ‘potje’ voor ‘partij’ is (en loopt) nog beter, maar ‘potje’ misschien net té spreektaalig hier; ‘dan gaan we schaken’ is de meest natuurlijke optie, maar net té natuurlijk hier en té ver weg van de titel. Concordant vertalen is geen wet, maar het is met een bedrukt hart dat ik hier voor niet-concordant kies. Grote kans dat ik op die beslissing terugkom.

‘**Pressing lidless eyes**’: een complex beeld. Van Baaren: ‘Ogen zonder leden drukkend’; Joyce & Co.: ‘Drukkend op ooglidloze ogen’; Venderickx: ‘Knippen de wakkere ogen dicht’; Otten: ‘Vechten tegen de slaap’; Claes 2022: ‘Drukken op onze slapeloze ogen’. Ik kan me niet vinden in de veel te uitleggerige (en dan kun je je ook nog afvragen of ze wel het juiste uitleggen) vertalingen met ‘slaap’ of slapeloosheid (of juist het tegenovergestelde, ‘wakkere ogen’). Ackerley tekent aan: ‘In [Eliots gedicht] ‘The Death of the Duchess’ [...], the man’s inability to respond is displayed more graphically, but ends with the same images of the closed carriage, a game of chess, lidless eyes (Bedouin torture, eyelids cut off, staked out in the sun) and waiting for a knock upon the door (destiny? or any distraction at all?)’ (52). ‘Lidless eyes’ kent vele bronnen: ‘Prometheus Unbound’ (Shelley); *To Our Ladies of Death* (Thomson); *Outsong in the Jungle* (Kipling) (zie Eliot 2015, 637).

In het laatste deel van de triptiek hierna: nog een huwelijk onder vuur.

Met dank aan Hans Kloos.

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).

Badenhausen, Richard. 2015. ‘Trauma and Violence in *The Waste Land*’. *The Cambridge Companion to The Waste Land*. Cambridge UP, 2015, blz. 147-61.

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://tselotsociety.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.)
- Hollis, Matthew. 2022. *The Waste Land: A Biography of a Poem*. London: Faber & Faber.
- 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. 2023. '[I De eigenstandige ruïne - Een nieuwe vertaling van The Waste Land r. 1-18](#)', Dossier Webfilter (juni) (geraadpleegd 1 december 2023).
- Kosters, Onno. 2023. '[II De eigenstandige ruïne - Een nieuwe vertaling van The Waste Land r. 19-42](#)', Dossier Webfilter (september) (geraadpleegd 2 december 2023).
- Kosters, Onno. 2023. '[III De eigenstandige ruïne, r. 43-76 – Hypocriete lezers: Madame Sosostri en slapie Stetson](#)', Dossier Webfilter (september) (geraadpleegd 11 december 2023).
- Kosters, Onno. 2024. '[IV Een potje schaken, r. 77-110. The Waste Land, deel II \(eerste tafereel\)](#)', Dossier Webfilter (februari).
- 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. [The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark](#). Folger Shakespeare Library. (geraadpleegd 17 januari 2024).
- 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 De inmiddels niet meer gangbare conventie voor het plaatsen van aanhalingstekens wordt aangehouden door Ricks & McCue; ik moderniseer. Wellicht overigens dat ik daar, mede

geïnspireerd door Robbert-Jan Henkes' pleidooi voor het respecteren van idiosyncratische interpunctie, [hier](#), uiteindelijk op terugkom.

2 In de kantlijn van het typoscript staan naast de dialogen in het handschrift van Vivien enthousiaste kreten: 'wonderful', '& wonderful'; 'Yes' (Eliot 1971, 13).

3 Nog meer Niets in Hamlet: OPHELIA: 'I think nothing, my lord' (III.ii); HAMLET: 'Do you see nothing there?' QUEEN: 'Nothing at all; yet all that is I see.' HAMLET: 'Nor did you nothing hear?' QUEEN: 'No, nothing but ourselves' III.iv). Om maar te zwijgen van King Lear: 'Nothing will come of nothing' (I.i).

4 'Though it suggests the seduction vehicle in *Madame Bovary*, the closed car is based [...] on a time in Torquay when Vivien complained of her nerves, and Eliot took her for an afternoon drive in a hired car. Eliot originally wrote 'closed carriage' but Pound scrawled '1880' on the manuscript; he accepted 'closed car' when Eliot insisted he could not use 'taxi' more than once (*Facsimile*, 126).' (Ackerely 52).

©Onno Kusters

Bron: <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/nieuwe-vertaling-van-the-waste-land/2023-2024/v-een-potje-schaken-een-nieuwe-vertaling-van-the-waste-land-r-111-138/>