

Een ruïne die staat als een huis

The Waste Land opnieuw vertaald

Wie T.S. Eliots meesterwerk *The Waste Land* (1922) of een vertaling ervan wil bespreken, moet niet alleen aandacht besteden aan de tekst, maar ook aan de context van het gedicht. Zijn tekst en context in minder problematische, minder canonieke teksten vaak al moeilijk te scheiden, in *The Waste Land* wordt de poging die scheiding aan te brengen uiterst complex. Eliots perceptie van de onvruchtbaarheid, dorheid, doodsheid van zijn persoonlijke leven en van de westerse cultuur na de Eerste Wereldoorlog gaat bijvoorbeeld hand in hand met een heilsboodschap die gaandeweg het gedicht wordt gesuggereerd. Zelfs in de openingsstrofe van *The Waste Land* klinkt voor de goede verstaander de hoop op verlossing mee: Eliot begint met een echo uit de proloog van Chaucers *Canterbury Tales*, waarin een groep pelgrims in de veertiende eeuw van Londen naar Canterbury reist, 'the hooly blisful martir' St Thomas Becket 'for to seke / that hem hath holpen whan that they were seke.'¹ In het laatste deel krijgt de positieve lading meer expliciet vorm in een mystieke oproep tot vrede. In het verlengde hiervan: het onmiskenbaar persoonlijke, autobiografische karakter van het werk lijkt in schril contrast te staan met Eliots poëtica dat alle poëzie 'ontpersoonlijkt' moet zijn.²

Naast de positieve 'boodschap' die Eliot *The Waste Land* impliciet meegeeft, belichaamt het gedicht een keerpunt in de Engelstalige poëzie. Eliot gaf bijvoorbeeld tekstuele en conceptuele allusies een zodanig prominente rol in het werk, dat de lezer op een in eerste instantie ogenschijnlijk ondoordringbaar woud van referenties stuit.³ Sommige daarvan worden weliswaar door Eliots eigen noten tot op zekere hoogte uitgelegd, maar toch is het geen sinecure je er een weg doorheen te banen.⁴ *The Waste Land* is mede door zijn moeilijkheidsgraad, receptie en invloed een mijlpaal in de literatuur van het begin van de twintigste eeuw, net als bijvoorbeeld het in hetzelfde jaar gepubliceerde *Ulysses* van Joyce, de *Tractatus* van Wittgenstein en Rilkes *Duineser Elegien*. Een vraag waar we niet onderuit komen is dan ook: wat doet de canonicisering van *The Waste Land* met onze perceptie en waardering van het gedicht?

Ten slotte ontkomen we er ook niet aan de 'grootsheid' van het gedicht, de canonieke status, af te zetten tegen het feit dat de literaire powers that were, onder wie Ezra Pound, de betere ambachtsman aan wie Eliot het gedicht opdroeg, als expliciet punt op hun agenda hadden: het creëren van een Picasso voor de moderne letterkunde in de persoon van T.S. Eliot.⁵

Al dit soort aspecten lijkt soms als een *firewall* om het gedicht heen te staan, waardoor veel lezers vaak bij voorbaat afhaken in de veronderstelling: er is alleen nog context, waar is ook weer het gedicht? In drie door mij bestudeerde, welwillende tot juichende besprekingen van Paul Claes' nieuwe vertaling en interpretatie van *The Waste Land* (*Het Barre Land*, De Bezige Bij, 2007) lijkt de poëzie ook een beetje te zijn zoek-

geraakt. In die besprekingen worden welgeteld 35 vertaalde regels uit het gedicht zelf geciteerd. In aanmerking genomen dat zowel Kees Fens (*de Volkskrant*) als Ilja Leonard Pfeiffer (NRC) deel IV in zijn geheel citeren (tien regels) en zowel Graa Boomsma (*Groene Amsterdammer*) als Pfeiffer de vier openingsregels van deel I, kunnen we stellen dat slechts 21, oftewel minder dan 5% van de 433 regels die *The Waste Land* telt in de drie besprekingen (kritiekloos) worden geciteerd.⁶ Dat is, ofschoon vriendelijk, niet erg ruimhartig voor een gedicht dat zo vol van stemmen is, zo kleurrijk, en zulke spannende en krachtige poëzie biedt, die aan haar vertaler de allerhoogste eisen stelt. Het overgrote deel van de besprekingen gaat over de overkoepelende thematiek van het werk, Eliots eigen annotaties, de vroege en latere receptie, de intertekstuele verbanden en, vooral omdat vertaler Paul Claes hierin beweert de beslissende 'sleutel' tot het werk te hebben gevonden, over de biografische component. Deze ingrediënten hebben ontegenzeggelijk hun nut, maar opmerkelijk is wel dat in de besprekingen de kwaliteit van de vertaling nauwelijks aan bod komt.

Ikzelf zal mij hier juist op dat laatste concentreren, maar ontkom er voor ik dat doe uiteraard niet aan het een en ander over Claes' specifieke benadering van *The Waste Land* te zeggen. Die is namelijk allesbepalend voor zijn vertaling, al heeft deze er tegelijkertijd niet veel 'last' van. Claes vertaalt over het algemeen wat er staat, en doet dat meestal heel scherp.

Leesgids

Het *Barre Land* bestaat achtereenvolgens uit een inleiding op het werk, een overzicht van een aantal tekstcorrecties die Claes aanbrengt, de tweetalige vertaling van gedicht en noten, een commentaar van 116 pagina's, een nawoord van nog eens twintig bladzijden en een bibliografie. De inleiding biedt een nuttig overzicht van de genese, de vroegste publicatiegeschiedenis en receptie van de meest bekende en relevante duidingen. Ook behandelt de inleiding puntsgewijs het typisch modernistische karakter van het gedicht.⁷ Daarnaast biedt Claes zes 'leessleutels', die voor de lezer evenzovele (meer zelfs: het zijn combinatiesleutels) deuren openen waardoor hij het werk kan betreden: de indeling van de tekst in vijf delen (of bedrijven, zou ik daaraan willen toevoegen: de klassieke dramatische structuur van het werk – expositie, intrige, climax, catastrofe, resolutie – blijft door Claes onbesproken); het leidmotief (bv. het verdrinkingsmotief, het drietal); de mythische methode (de vegetatiemythe); het syncretisme ('het versmelten van personages uit verschillende tijden en plaatsten', 19); de allegorie ('Op letterlijk vlak bestaat het gedicht uit direct aansprekende beelden, op figuurlijk vlak worden de beelden objectieve correlaten van emoties, op moreel vlak vormen ze maatschappelijke stellingnames', 20); en de intertekstualiteit ('geen gepronk met andermans veren, maar een manier om zich suggestiever, complexer en synthetischer uit te drukken', 21). Een zevende leessleutel is de biografische, die Claes bewaart voor het nawoord van zijn gids. Deze behelst de 'vondst' als zou Claes voor het eerst bewijzen dat Eliot in *The Waste Land* zijn status van bedrogen echtgenoot vorm gaf.⁸

Een van de verdiensten van deze uitgave is dat Claes zijn commentaar bij elke afdeling op dezelfde wijze vorm geeft: hij verklaart respectievelijk titel, opbouw, thematiek en techniek van de afdeling en leidt vervolgens iedere afzonderlijke scène nog eens apart in met een korte samenvatting en duiding.

Zelf 'waagt' Claes het zijn aantekeningen (commentaar plus nawoord) 'baanbrekend' te noemen (73). 'Dit commentaar legt zo veel verbanden bloot, verklaart zo veel verwijzingen en lost zo veel raadsels op dat de samenhang van het gedicht nu voor het eerst duidelijk wordt' (idem). Dat is inderdaad nogal een waagstuk: Claes' bibliografie telt 185 titels waarin, aldus de vertaler in een interview met Philip Hoorne in het Belgische *Knack*, niemand ooit eerder heeft opgemerkt dat *The Waste Land* handelt over vruchtbaarheid en onvruchtbaarheid en over de onvruchtbaarheid in Eliots eigen huwelijksleven. Om daar schielijk aan toe te voegen: 'Bepaalde commentatoren hebben wel hints gegeven die in die richting wezen, maar die aanwijzingen bleven altijd vaag en onuitgewerkt.' Tja. Dat hangt er natuurlijk een beetje vanaf hoe je 'vaag en onuitgewerkt' definieert. Er is wel degelijk in vele publicaties gespeculeerd over deze thematiek in *The Waste Land*, waarbij men niet vergeten is bewijzen ervoor uit de tekst te distilleren. Deze interpretaties zijn echter over het algemeen hand in hand gegaan met andere (parallele of tegenstrijdige) duidingen.⁹ De rijkdom van *The Waste Land* en meestal ook de ingenieuze wijze waarop Claes het gedicht heeft vertaald laten juist de veelzijdigheid, de meerduidigheid, de openheid van het werk zien en bevestigen dat het meer is dan een 'biecht over zijn echtelijke zorgen' (interview in *Knack*; 'biecht over zijn echtelijke zorgen' is wel weer erg slappes uitgedrukt).¹⁰

Op naar *Het barre land* dan, dat prachtedicht dat wordt voorafgegaan door de woorden van de arme Sibille van Cumaë, 'Ik wil sterven', is opgedragen aan Ezra Pound ('For Ezra Pound', door Claes merkwaardig genoeg onvertaald gelaten), opgedeeld in vijf boeken en afgesloten door Eliots eigen notenapparaat. Maar laten we *The Waste Land* niet in eerste instantie lezen om Eliots noten of Claes' specifieke duiding. Laten we het lezen omdat *The Waste Land* een sterk, spannend, uitdagend, complex, actueel, steeds weer verrassend gedicht is. Is het dat in het Nederlands van Claes ook? Jazeker. Paul Claes heeft in een mooi verzorgde band een prima vertaling van *The Waste Land* afgeleverd. Mijn algemene indruk is die van een goed leesbaar, ritmisch en naar klankkleur knap aan het origineel beantwoordende vertaling. Met zijn enorme kennis over de dichter en zijn werk en zijn grote ervaring als vertaler, dichter, schrijver en wetenschapper heeft Claes een vertaling gemaakt die vele jaren meekan. Hieronder als voorbeeld een fragment uit 'Wat de donder zei', waarin de vertaler erin slaagt van de vertaling Nederlandse poëzie te maken:

Who is the third who walks always beside you?
 When I count, there are only you and I together
 But when I look ahead up the white road
 There is always another one walking beside you
 Gliding wrapt in a brown mantle, hooded

I do not know whether a man or a woman
– But who is that on the other side of you?

What is that sound high in the air
Murmur of maternal lamentation
Who are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth

Ringed by the flat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal (r. 366–376)

Wie is die derde die steeds naast je loopt?
Als ik tel, lopen enkel jij en ik hier
Maar als ik uitkijk over de witte weg
Is er steeds een ander die naast je loopt
En verhuld in een bruine kapmantel meeglijdt
Ik weet niet of het een man is of een vrouw
– Wie is dat toch daar aan je andere zij?

Wat is dat voor geluid hoog in de lucht
Misbaar van jammerende moeders
Wie zijn die krioelende horden in kapmantels
Die strompelen over eindeloze vlaktes van gebarsten aarde
Alleen omringd door de vlakke einder
Wat is dat voor stad achter de bergen
Die barst en vervormt en splijt in de paarse lucht
Vallende torens
Jeruzalem¹¹ Athene Alexandrië
Wenen Londen
Onwezenlijk

Binnen het gedicht zelf wordt Claes' vermogen tot her- of hincininterpretatie bijna nergens hinderlijk. En ook als je Eliots of Claes' noten niet consulteert, blijken veel intertekstuele verbanden goed over het voetlicht te komen, zoals de stilzwijgende aanwezigheid van de Emmaüsgangers, die in bovenstaande passage meewandelden.

Ook de interne coherentie van het gedicht, waar Claes in zijn interpretatie op hamert, komt in de vertaling over het algemeen goed tot haar recht. Overigens is de coherentie die ondanks het fragmentarische karakter van het gedicht ontstaat niet

Claes' vondst of verdienste. De dichtheid van het werk, het netwerk van intratekstuele verwijzingen en echo's is sinds de publicatie van *The Waste Land* in 1922 een veel bestudeerd en gewaardeerd aspect van het werk: het werk zelf genereert zijn eigen coherentie. Eliot zelf geeft expliciet aan: het lyrische ik mag ons dan een hoop gebroken beelden te bieden hebben, het mag ons dan vrees in een handvol stof laten zien, de gebroken beelden, de stofkorrels zijn 'fragments I have shored against my ruins': 'Met deze brokstukken schoor ik mijn ruïnes' (r. 430; cursivering OK). In het verlengde hiervan: *The Waste Land* is geen huis, maar een zelfgebouwde, zorgvuldig met de hand afgewerkte, eclectische, in 1922 opgeleverde en feestelijk in gebruik genomen ruïne.

Brokstukken

Het gedicht werd tweemaal eerder in zijn geheel vertaald: door Theo van Baaren in 1949 en door Claes' landgenoot Jan Venderickx in 1979 (boekuitgave 1986). Joyce & Co. vertaalden deel I en II; die fragmenten werden in 1974 in *Maatstaf* gepubliceerd. In mijn bespreking van Claes' vertaling gebruik ik waar dat relevant is de vertalingen van Van Baaren en Venderickx als vergelijkingsmateriaal.¹²

The Waste Land begint met de invocatie van een dor voorjaar, in regels die bij eerste verschijning ogenblikkelijk klassiek werden. Hieronder respectievelijk Van Baarens, Venderickx' en Claes' vertalingen van die openingsregels. De belangrijkste verschillen heb ik in cursief aangegeven.

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers. (r. 1-7)

Wreedste der maanden is April, drijvend
Seringen uit dood land, mengend
Herinnering en verlangen, roerend
Stomme wortels met voorjaarsregen.
Winter hield ons warm, dekkend
Aarde onder zorgeloze sneeuw, voedend
Een weinig leven met dorre knollen.
(Van Baaren)

April is de *gruwelijkste* maand, ze teelt
Seringen uit het dode land, vermengt
Herinnering en *begeren*, port
Fletse wortels op met *lenteregen*.

De winter verwarmde ons, bedekte
De aarde met achteloze sneeuw, voedde
Een restje leven met droge knollen.
(Venderickx)

April is de grimmigste maand, hij wekt
Seringen uit het dode land, vermengt
Herinnering en verlangen, port
Lome wortels op met lenteregen.
De winter hield ons warm, hulde
De aarde in vergetele sneeuw, voedde
Een restje leven met verdorde knollen.
(Claes)

De openingsregels staan als een huis. Ze roepen het paradoxale uitgangspunt van het gedicht op: april (vrouwelijk bij Venderickx, mannelijk bij Claes en ook volgens de Van Dale), is de lentemaand, maar het blijkt een wrede, koude maand (*cruel weather* is ook 'guur weer'). Er is weliswaar sprake van enige vruchteloze vruchtbaarheid, maar het verlangen naar de voorbije winter waarin we ons konden schuilhouden onder de beschutting van de sneeuw is groot.

Van Baaren is de enige die de parallellie *breeding / mixing / stirring; covering / feeding*, die ritme, toon en sfeer van de openingregels bepaalt, heeft behouden. De vraag is uiteraard hoe geslaagd Van Baarens vertaling is. Het tegenwoordig deelwoord komt in het Nederlands gekunsteld over, in het Engels is het een gebruikelijke vorm. In Venderickx en Claes wordt de parallellie wel gesuggereerd, maar verdwijnt ze naar de achtergrond. Het halfrijm van Claes' 'hij wekt / vermengt' werkt het best, maar 'port' (Venderickx en Claes) ondermijnt het klankpatroon. Een in klank gelijkend woord dat het woord *stirring* adequaat vertaalt is niet snel gevonden. Het ritme zou behouden hebben kunnen worden door te kiezen voor een woord van twee lettergrepen: 'beroert', vrij naar Van Baaren, bijvoorbeeld. De twee regels over de winter leveren minder problemen op, daar representeren Claes' 'hulde' en 'voedde' de door Eliot benadrukte parallellie.

Analyse van de vertaling van deze openingsregels bewijst maar weer eens hoe ondankbaar het vertalen van poëzie is: het Engels kan beginnen met een krachtige trochee, *April*. Van Baaren houdt deze middels de inversie 'Wreedste der maanden is' in stand, waarmee echter de connotatie van A met alfa, begin, verloren gaat. Bovendien komt ook de inversie, zeker in modern Nederlands, gekunsteld over.

Ritmisch zitten de regels in het Engels met een ijzeren regelmaat in elkaar en vormen de door de tegenwoordige deelwoorden gevormde ingezette enjambementen een ketting van beelden waar je de rest van het gedicht niet uit zult loskomen:

<u>April</u> is the <u>cruellest</u> <u>month</u> , <u>breeding</u>	/- /- /- /, /-
<u>Lilacs</u> <u>out</u> of the <u>dead</u> <u>land</u> , <u>mixing</u>	/- /- -//, /-

<u>Memory</u> and <u>desire</u> , <u>stirring</u>	/- - -/, /-
<u>Dull roots</u> with <u>spring rain</u> .	//- //

Het Nederlands van Claes' vertaling scandeert anders, maar weet toch een zelfde urgentie als in het origineel over te brengen. De inversie ten opzichte van het Engels in telkens de laatste versvoet, van trochee naar jambe, compenseert de onvoltooide deelwoorden en effectueren een vergelijkbaar enjambement. Claes' laatste regel is, ofschoon anders van ritme, even krachtig als Eliots laatste regel:

<u>April</u> is de <u>grimmigste maand</u> , hij <u>wekt</u>	-/-//-, -/
<u>Seringen</u> uit het <u>dode land</u> , <u>vermengt</u>	-/- - /- /, -/
<u>Herinnering</u> en <u>verlangen</u> , <u>port</u>	-/- - - /-, /
<u>Lome wortels</u> <u>op</u> met <u>lente</u> <u>regen</u> .	/-/-//--/

Over de eerste zeven regels van deel I, 'Het begraven van de doden' ('Het begraven der doden', Van Baaren; 'De begrafenis van de doden', Venderickx), merkt Claes zelf op dat 'De natuur herleeft, maar voor Eliot blijft alles dor. In de vierde regel is er sprake van "dull roots", duffe wortelen. Nu moet je weten dat "roots" een Engels slangwoord is voor penis' (interview met Hoorne).¹³ Claes werkt de implicaties van deze mogelijke betekenis in de vertaling van het gedicht gelukkig echter niet verder uit: evenmin als Van Baaren en Venderickx ontkomt hij er aan roots te vertalen met 'wortels'. En vruchtbaarheid genoeg zo lijkt me, in 'wortels', nuancering van die vruchtbaarheid genoeg zo lijkt me, in het adjectief dull / 'lome' (dus niet 'duffe').

De deur in het slot

Waar Claes zijn eigen interpretatie wel expliciet uitwerkt in de vertaling, kun je je afvragen of dat altijd het beste resultaat oplevert. Neem de volgende regel: 'The broken fingernails of dirty hands' (r. 303; 'Gebroken nagels van vuile handen', Van Baaren; 'De gebroken nagels van een vuile hand', Venderickx) wordt bij Claes: 'De gebroken nagels van geile handen'. Dat lijkt me te eenduidig, ook al tekent Claes aan: 'De handen zijn blijkens de kladversie die van de verleider' (157). Al zit de betekenis 'geile' verpakt in Eliots 'dirty', mij lijkt het voor de hand liggender voor een vertaling van 'dirty' te kiezen, bijvoorbeeld inderdaad 'vuile', of 'vieze', die tevens, zoals het Engelse dirty, 'geile' (maar dan weer alleen in een negatieve betekenis) zou kunnen betekenen.

Nog een sterk voorbeeld van hoe de interpretatie van de vertaler de overhand krijgt is te vinden in de passage uit deel V waar de lamenis brengende donderbui wordt geïntroduceerd:

In this decayed hole among the mountains
 In the faint moonlight, the grass is singing
 Over the tumbled graves, about the chapel
 There is the empty chapel, only the wind's home.

It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one.
Only a cock stood on the rooftree
Co co rico co co rico
In a flash of lightning. Then a damp gust
Bringing rain (r. 377–384)

In dit verzakte gat tussen de bergen
In het matte maanlicht zingt het gras
Over de gekantelde grafstenen rond de kapel
Daar is de lege kapel waarin alleen de wind huist.
Er zijn geen ramen en de deur klappert,
Dorre beenderen deren geen mens.
Alleen een haan verrees op de nokbalk
Co co rico co co rico
In een bliksemflits. Daarna een klamme winddruk
Die regen brengt.

Mooi vertaald, alleen struikel ik over ‘Over’ (ook ‘Over’ bij Venderickx, ‘Op’ bij Van Baaren): het gras zingt niet over gekantelde grafstenen, tussen of boven de graven zingt het gras. Maar vooral met ‘verrees’ heb ik moeite: het suggereert een beweging die er in het Engels niet staat. De metalen windhaan *stáát* immers, bovenop de kapel. Zelfs al zou de haan een echte haan zijn en werkelijk kraaien, niet alleen in de belevenis van de toeschouwer, dan nog ‘staat’ hij daar. Slaan we er vervolgens Claes’ noten op na, dan zien we waar ‘verrees’ vandaan komt: Claes leest de passage als een ‘geseksualiseerd landschap’, een ‘allegorisch procédé’ (177). Dat procédé doet het landschap veranderen in een

vrouwenslichaam met een *hole* (‘gat’) (vagina) tussen *mountains* ‘bergen’ (venusberg en dijen), *faint moonlight* ‘flauw maanlicht’ (billen, vgl. de *moon* van Mrs. Porter) en *grass* ‘gras’ (schaamhaar). De ‘lege kapel’ verbeeldt *wellicht* de onvruchtbare schoot. De mannelijke seksualiteit doemt op in een *cock* ‘haan’, waarvan de fallische betekenis ‘pik’ wordt geactiveerd door de *dry bones* ‘dorre beenderen’ (metaforisch ‘droge pikken’) en *stood* ‘ging (in erectie) staan’. (idem)

Vervolgens merkt Claes bij de ‘Dorre beenderen’ op: ‘De skeletten zijn verdord als in het visioen van Ezechiël 37:4 “Dorre beenderen luister naar de woorden van de Heer”’ (idem). Dat lijkt me in de onmiddellijke context van de passage meer dan een voetnoot bij de seksueel georiënteerde lezing waard.

Claes’ lezing van *The Waste Land* laat jammer genoeg hier en daar weinig ruimte voor minder eenduidige interpretaties. Hij verschaft zich in zijn vertaling middels de biografische sleutel soms toegang tot ruimtes die het verkennen waard zijn, maar slaat de deur vervolgens achter zich in het slot.¹⁴

Der liebe Gott

Wat verder opvalt is dat Claes er hier en daar ogenschijnlijk voor kiest om aanwijsbare intratekstuele verbanden of letterlijk echo's in de vertaling niet mee te nemen. Het eerder genoemde *stirring* van regel 3, vertaald als 'port ... op', keert terug in deel II, 'A Game of Chess', waar

her strange synthetic perfumes
[...]
[...] drowned the sense in odours; stirred by the air
[...] these ascended
[...],
Flung their smoke into the laquearia,
Stirring the pattern on the coffered ceiling. (r. 87-93)

Claes vertaalt *Stirring* hier met 'bewoog': de 'geuren' waarin het gevoel verdronk 'verzezen', 'Joegen hun walm de laquearia in / Tot het patroon van 't vakplafond bewoog' (cursivering OK). 'Opporren' had hier uiteraard misstaan, maar 'Beroerden het patroon van 't vakplafond' had hier, opnieuw vrij naar Van Baaren, ook gekund. Daardoor was de echo van r. 3 behouden gebleven.

Een zwaarwegender voorbeeld van een intratekstuele echo in dezelfde openingsstrofe van deel II is de volgende:

The Chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble, where the glass
[...]
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. (r. 77-85, cursivering OK)

Hier realiseert Eliot een krachtige connectie met de regels '[...] I will show you something different from either / Your shadow at morning striding behind you / Or your shadow at evening rising to meet you' (r. 27-29) uit deel I. Die laatste regel wordt door Claes mooi vertaald met 'Of je schaduw die 's avonds op je toekomst'. De echo gaat echter verloren wanneer Claes 'as / The glitter of her jewels rose to meet it' vertaalt met 'waar / De glans het tegenglom van haar juwelen' (cursivering OK).¹⁵

Een laatste voorbeeld van een zekere inconsistentie aan de kant van Claes (of wellicht van de zoveelste dienstdoende redacteur van De Bezige Bij):¹⁶ Shakespeares regel uit *The Tempest* 'Those are pearls that were his eyes' (r. 48, r. 125) wordt 'Die parels waren ooit zijn ogen' (r. 48), resp. 'Die parels waren eens zijn ogen' (r. 125). Het moge een onbetekenend detail lijken, maar om Claes zelf te citeren: 'Zoals in de iconologie geldt hier het woord van de kunsthistoricus Aby Warburg: *Der liebe Gott steckt im Detail*. "De lieve God zit in het detail"' (21).

Textielbaron

Bijzonder krachtig is Claes' vertaling van de prachtige openingsstrofe van deel III, *The Fire Sermon*, 'De vuurrede':

The river's tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.
Sweet Thames, run softly, till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.
And their friends, the loitering heirs of city directors –
Departed, have left no addresses.
By the waters of Leman I sat down and wept...
Sweet Thames, run softly till I end my song,
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.
But at my back in a cold blast I hear
The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear. (r. 173–186)

De riviertent is gebroken; de laatste vingers lover
Klampen zich vast en zinken in het oeverslik. De wind
Doorkruist het bruine land, ongehoord. De nimfen zijn vertrokken.
Theems lief, vliet zacht tot het eind van mijn zang.
Op de rivier drijven geen lege flessen, picknickpapier,
Zijden zakdoeken, kartonnen dozen, peukjes
Of andere zomerrestanten. De nimfen zijn vertrokken.
Net als hun vriendjes, de lummelende erven van Citydirecteuren –
Vertrokken, zonder adres achter te laten.
Bij de wateren van Leman zat ik neer en weende...
Theems lief, vliet zacht tot het eind van mijn zang.
Theems lief, vliet zacht, want ik spreek niet luid of lang.
Maar achter mij in een kille rukwind hoor
Ik botten rammelen en grinniken van oor tot oor.

Prachtig is de muziek van deze strofe in het Nederlands behouden gebleven. Woorden en frasen als 'lover', 'oeverslik', 'tot het eind van mijn zang', 'Theems lief, vliet zacht' en 'kille rukwind' roepen een heel specifieke sfeer op.

The Waste Land heeft ook een politieke lading. In het gedicht richt Eliot zijn pijlen bijvoorbeeld op 'Citydirecteuren' en andere gefortuneerden die ondanks de slachting aan het front gewoon doorgaan met geld verdienen; sterker nog: zich verrijken aan die oorlog. Eliot heeft dat bijzonder mooi verwoord, en Claes bijzonder geslaagd vertaald, in de beschrijving van de onverschillige, liefdeloze lust zoekende, lusteloze liefde ontvangende 'young man carbuncular', 'One of the low on whom assurance

sits / As a silk hat on a Bradford millionaire' (r. 231–234). 'De wolfabrikanten uit Bradford in Yorkshire maakten in de Eerste Wereldoorlog fortuin door hun leveringen aan het Britse leger. Deze parvenu's droegen de hoge zijden hoed van de landadel' (Claes, 146). Claes' vertaling: 'De jongeman, karbonkelrood, [...] / [...] / [...] al even zelfvoldaan / Als een hoge hoed op een textielbaron' (cursivering OK: prachtig).

Toch een enkele opmerking bij de vertaling van deze strofe: mijns inziens ontbreekt een komma in de eerste 'Theems lief, vliet zacht[,] tot het eind van mijn zang' (vgl. het Engels). De komma doet de oproep zelve zachtjes vlieden, evenals in 'Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long', waar Claes in zijn vertaling wél de komma invoegt: 'Theems lief, vliet zacht, want ik spreek niet luid of lang.' En 'hoor / Ik botten rammelen en grinniken van oor tot oor' bewijst maar weer eens hoe effectief de in het Engels meer gebruikelijke komma voorafgaand aan 'and' kan zijn: in het Nederlands zou je kunnen begrijpen dat de botten niet alleen rammelen, maar ook grinniken. Het zou in het 'Gothic' licht van de twee regels niet eens zo'n gekke gedachte zijn, maar in het Engels staat dat er niet.

Da-Da-Da

De laatste afdeling van *The Waste Land* is getiteld 'What the Thunder said'.¹⁷ Zoals in Dantes 'Paradiso' de pelgrim na door hel en vagevuur te zijn getrokken aan het eind van het lied een blik op de sterren wordt gegund, leidt Eliot zijn held in de incarnatie van een Graalridder naar een uitzicht op verlossing. Een en ander wordt door Claes in zijn opmerkingen betreffende de thematiek beknopt maar helder weergegeven (164–165). Tegen het eind van de tocht barst een onweer los waarin de donder met driemaal 'DA' zijn 'drievoudig morele boodschap' zal brengen: 'een oproep tot de mens om zijn leven te veranderen door overgave, inleving en bereidwilligheid' (178). De finale passage van 33 (toeval?) regels behoort tot de moeilijkste en tevens welluidendste uit de Engelse poëzie. Ze begint met het eerste 'DA' en eindigt met de geschakelde interpretaties van de drie 'DA's en de eerder genoemde oproep tot vrede:

Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shanti shanti shanti (r. 432–433)

De laatste twee regels Sanskriet vertaalt Claes in zijn aantekeningen als respectievelijk 'Geef, voel mee, beheers' en 'vrede, gemoedsrust', om te concluderen: 'In de Brahmaanse wijsheid klinkt al de christelijke boodschap van naastenliefde door' (187). Die boodschap vormt de zachte apotheose van een lange, moeizame reis.

Paul Claes' vertaling van *The Waste Land* onderscheidt zich van de twee eerdere vertalingen door een beter gevoel voor de lyriek van het werk en een stevigere greep op de mogelijke duidingen. Claes laat zich af en toe meeslepen door zijn eigenzinnige lezing van het werk, maar dit wordt zelden echt hinderlijk. Wel heb ik me gestoord aan een aantal belangrijke inconsistenties en slordigheden. Ook is er een aantal

beslissingen van Claes waar ik me niet in kan vinden en waarvan ik denk dat Venderickx of Van Baaren een betere oplossing hebben gevonden, of waarvoor ikzelf mogelijke alternatieven hoop te hebben geboden. Claes' inleiding en notenapparaat bieden een handzaam overzicht van de kennis die in de loop van tachtig jaar is verzameld over *The Waste Land*. Een personen- en zakenregister zou het boek in een volgende druk nog een enorme meerwaarde geven.

Op een reeks details uit Claes' vertaling en commentaar valt mijns inziens wel het een en ander af te dingen, maar als geheel is deze vertaling van *The Waste Land* een prestatie van formaat.

Noten

- 1 In de vertaling van Barnauw bezoeken de pelgrims '[...] de volzaalge, heilige martelaar / Die hen in ziekte redde uit doodsgevaar' (Chaucer 1968: 32).
- 2 'The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality' (Eliot 1975: 40).
- 3 Dit alles geheel en al analoog aan Eliots eigen poëtische opvattingen, die neerkomen op een vorm van intertekstualiteit avant la lettre: 'No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism' (Eliot 1975: 38).
- 4 Eliots soms misleidende en in elk geval als wetenschappelijk apparaat volstrekt ontoereikende noten ('bogus scholarship', zoals hij ze zelf eens noemde [Eliot 1957: 109]) vormen thans een integraal deel van *The Waste Land* ('now they can never be unstuck, [ibid: 110]). Ze werden echter pas ná de eerste publicatie van het werk in *The Criterion* in Engeland en *The Dial* in de Verenigde Staten (beide oktober 1922) gepubliceerd. Eliots noten verschenen in de eerste boekpublicatie van *The Waste Land* in december 1922, en later in Virginia Woolfs Hogarth Press editie (september 1923). Eliot was overigens al acht maanden vóór de eerste publicatie van *The Waste Land* met de noten bezig, deels om zich in te dekken tegen mogelijke beschuldigingen van plagiaat.
- 5 Zie Rainey 1999, hoofdstuk 3: 'The Price of Modernism: Publishing *The Waste Land*'.
- 6 Fens' bespreking is juichend, maar hier en daar ook uiterst cryptisch: 'Ik heb het allemaal ademloos gelezen, verloor het gedicht voortdurend en eindigde met bewondering en een licht ongelooft (een poging tot redding) [...] De ontvoering, bij *The Waste Land* veelal bedreven, leidt vaak naar het dagelijkse of banale. Het grote en verleidelijke bedrog van de poëzie wordt ongedaan gemaakt. Tot het gedicht zich weer in zijn eerste gestalte aandient. In deze vertaling krijgt het gedicht die gestalte. Lees en vergeet. De kracht van de poëzie is groter dan die van zijn betekenis.'
- 7 Claes schaart onder de receptiegeschiedenis terecht ook een aantal pastiches op *The Waste Land*, waaronder 'Rouen is the rainiest place' (1925) van James Joyce, 'Old Croaker' (1941) van Maurice Bowra en het recentere *The Waste Land by Orson Welles* met de openingsregel 'Hollywood is the crudest place' en als laatste woord 'Rosebud', te vinden op <http://www.melicreview.com/archive/iss18/ctgeorge.html>. Opmerkelijk is dat Claes niet het door hemzelf vertaalde *Whoroscope* (1930) van Samuel Beckett noemt, dat duidelijke kenmerken van een pastiche op *The Waste Land* heeft, o.a. door het door Beckett toegevoegde duistere notenapparaat. Een recente pastiche is *The Waste Land* door strip-tekenaar Martin Rowson, die het gedicht heeft verstript tot een whodunit in Philip Marlowes Los Angeles (plus een uitstapje naar Londen). Op last van de erven Eliot mocht Rowson nagenoeg niets uit *The Waste Land* citeren, wat hem ertoe dwong het gedicht niet alleen in beeld maar ook in woord te herschrijven. De afbeelding bij dit artikel toont het omslag van Rowsons boek.
- 8 De term 'leessleutel' schiet Benno Barnard in het verkeerde keelgat: 'Het lijkt wel of Paul Claes gelooft dat de grote hermetische gedichten uit onze geschiedenis producten van een of andere geheimleer zijn, die vele decennia stof liggen te vergaren, in afwachting van hun ontsluiting door een Indiana Jones. Wat een raar, met de poëzie strijdig idee van poëzie draagt hij daarmee uit. De gedachte dat de lezer een gedicht moet oplossen – dat is nu net de onschuldige pathologie waar je

- een onervaren poëzielezer van probeert te genezen. Een gedicht is een sleutel zonder huis erbij.’
- 9 Zie bijvoorbeeld het artikel van John Peter in *Essays in Criticism*, ‘A New Interpretation of *The Waste Land*’ (1952) over het thema van de homoseksuele liefde. De betreffende aflevering van *Essays in Criticism* werd onder juridische dreiging van Eliots advocaten uit de handel genomen en vernietigd. Peters artikel werd pas in 1969 opnieuw gepubliceerd. Ook Peter Ackroyds biografie van Eliot (1984) gaat in op biografische componenten, net als Lyndall Gordon in *Eliot’s Early Years* (1977) en Ronald Schuchard in *Eliot’s Dark Angel: Intersections of Life and Art* (1999).
 - 10 Claes nuanceert zijn claims overigens zelf, door in de coda bij het nawoord te stellen: ‘[...] dit gedicht [zou] een weinig beklijvend werk zijn als het alleen ging over [Eliots] huwelijksproblemen. In zijn essay ‘Shakespeare and the Stoicism of Seneca’ (1927) schrijft Eliot met een zinspeling op het lied van Ariël dat een modernistische dichter zijn ‘persoonlijke en particuliere kwellingen moet transmuteren in iets rijks en vreemds, iets universeels en onpersoonlijks’. Dat heeft hij zelf volmaakt en voorbeeldig gedaan in zijn meesterstuk’ (208).
 - 11 Oproep aan de Bezige Bij: corrigeert u hier voor de volgende druk ‘[vierkante haak]eruzalem’ in ‘Jeruzalem’!
 - 12 Van Baaren maakte een vertaling die in mijn ogen zo gebukt gaat onder de noodzaak betekenis(sen) te vertalen ten faveure van de poëzie, dat ze niet alleen ernstig gedateerd is, maar ook naar de maatstaven van 1949, zo maak ik me sterk, als poëzie onbevredigend zal zijn geweest.
 - 13 ‘Dat staat inderdaad in de Oxford English Dictionary; maar een kleine rondvraag onder een drietal Engelse vrienden leerde me dat het een term is die het in de Britse voetbalstadions vast niet goed doet. Niemand kende het woord in de Claesiaanse betekenis. En dat zou een bewuste codering zijn?’ (Barnard)
 - 14 Ook kun je door Claes’ interpretatie als het ware in een zelfs door hemzelf hopelijk onbedoelde richting worden gestuurd. Zo kun je gaan denken dat Claes ‘Ci.f. London’ (r. 211) met ‘Cif Londen’ (dus zonder puntjes) heeft vertaald om een klankassociatie met ‘sief’, syfilis, te suggereren.
 - 15 Daar komt bij dat Claes de regel vervolgt met ‘Die welig stroomden uit satijnen kistjes’, waar niet de juwelen stroomden, maar de glans ervan (‘the glitter of her jewels’) stroomde.
 - 16 In Claes’ rubriek ‘Glimpen 2006’ in de meest recente *Brakke hond* onder veel interessante reflecties n.a.v., neem ik aan, het bronnenonderzoek voor de vertaling ook de volgende: ‘Nu ik de obscene allusies in *The Waste Land* heb ontcijferd, bedenk ik dat het gedicht beter *Under the Waist* zou heten’ (95) en ‘14 december Mijn vijfde redacteur bij de Bezige Bij verlaat de uitgeverij’ (96).
 - 17 In de meeste edities van *The Waste Land* wordt ‘said’ merkwaardig genoeg met een onderkast s gegeven, hetgeen afwijkt van de Engelse conventie. De andere afdelingstitels in *The Waste Land* voldoen wel aan de voorgeschreven regel in titels alle hoofdwoorden met een kapitaal te laten beginnen.

Bibliografie

- Ackroyd, Peter. 1984. *T.S. Eliot*. London: Hamish Hamilton.
- Barnard, Benno. 2007. ‘Duffe wortelen’, <http://decontrabas.typepad.com/dekleinezaal/2007/03/duffe-wortelen.html>, laatst geraadpleegd 8 oktober 2007.
- Boomsma, Graa. 2007. ‘Vrees in een handvol stof’, *De Groene Amsterdammer*, 29 juni 2007, p. 41–43.
- Chaucer, Geoffrey. 1968. *De vertellingen van de pelgrims naar Kantelberg*, vertaald door A.J. Barnauw. Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum.
- Claes, Paul. 2007. ‘Glimpen 2006’, *De brakke hond*, 96, p. 85–97.
- Eliot, T.S. 1957. ‘The Frontiers of Criticism’, in: idem, *On Poetry and Poets*. London: Faber, p. 103–121.
- Eliot, T.S. 1975. ‘Tradition and the Individual Talent’, in: *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode. London: Faber, p. 37–44.
- Eliot, T. S. 1983. ‘Braakland’, vertaald door Theo van Baaren, in T.S. Eliot, *Gedichten. Keuze uit zijn poëzie met commentaren samengesteld door W. Bronzwaer*. Baarn: Ambo, p. 104–141.
- Eliot, T.S. 1986. *Het barre land*, vertaald door Jan Venderickx. Leuven: Kritak.
- Eliot, T.S. 2007. *Het Barre Land*, vertaling, commentaar en nawoord Paul Claes. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Fens, Kees. 2007. ‘Een stroming onderzee/ Kloof fluisterend zijn botten af’, *de Volkskrant Cicero*, 11 mei, p. 26.
- Gordon, Lyndall. 1977. *Eliot’s Early Years*. Oxford: Oxford University Press.

- Hoorne, Philip. 2007. 'Paul Claes ontdekt het geheim van T.S. Eliot', *Knack*, 22 februari <http://www.knack.be/nieuws/cultuur/paul-claes-ontdekt-geheim-van-t-s-eliot/site72-section44-article1568.html>, laatst geraadpleegd 8 oktober 2007.
- Peter, John. 1969. 'A New Interpretation of *The Waste Land*', *Essays in Criticism*, XIX, Spring, p. 140-175.
- Pfeiffer, Ilja Leonard. 2007. 'Wat dacht de dichter?', *NRC Handelsblad Boeken*, 11 mei, p. 29.
- Rainey, Lawrence. 1999. *Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture*. New Haven and London: Yale University Press.
- Rowson, Martin. 1999. *The Waste Land*. London: Picador.
- Schuchard, Ronald. 1999. *Eliot's Dark Angel: Intersections of Life and Art*. New York: Oxford University Press.