

T.S. Eliot

Het Barre Land

*The Waste Land*

Vertaling, commentaar en nawoord  
Paul Claes



2009

DE BEZIGE BIJ

AMSTERDAM

# Inleiding

*Death is life and life is death*  
T.S. Eliot, *Sweeney Agonistes*

1922 was een wonderjaar voor de westerse literatuur. Drie meesterwerken vestigden toen het modernisme: de roman *Ulysses* van James Joyce, de bundel *Duineser Elegien* van Rainer Maria Rilke en het gedicht *The Waste Land* van T.S. Eliot.

Het tijdsclimaat kon nauwelijks ongunstiger zijn. De Grote Oorlog had tien miljoen mensenoffers geëist. Op de slagvelden was een hele generatie weggemaaid. Vluchtelingen vulden de wegen van Midden- en Oost-Europa. De vrede van Versailles betekende de genadeslag voor Duitsland. De overwinnaars verging het nauwelijks beter. Twee miljoen Britten waren op zoek naar werk, fascistische falanxen marcheerden naar Rome, in Rusland grepen de bolsjewisten de macht.

De Oude Wereld leek te wankelen. Terwijl de aristocratie haar zwanenzang zong, eisten arbeiders en vrouwen hun rechten op. Scepticisme, pessimisme en nihilisme beheersten de tijdgeest. Ludwig Wittgenstein besloot zijn *Tractatus Logico-Philosophicus* met een mystieke stilte, Sigmund Freud ontdekte na het lustprincipe de doodsdrijf en Oswald Spengler profeteerde de ondergang van het Avondland. Het fin de siècle overleefde zijn flirt met de decadentie niet. De dood van Marcel Proust luidde het symbolisme uit, de dodecafonie brak met de tonale traditie, dadaïsten afficheerden het einde van de kunst. Nooit eerder had de Europese cultuur een zo diepgaande crisis gekend.

## *The Waste Land*

Het gedicht dat het embleem van deze barre periode werd, was het product van een persoonlijke crisis van zijn auteur. Thomas Stearns Eliot werd op 26 september 1888 geboren in Saint Louis, een industriestad aan de Mississippi in de Amerikaanse staat Missouri. Hij was het zevende en laatste kind van een gefortuneerde baksteenfabrikant en een dichtende lerares. Als schooljongen zeilde hij tijdens zomervakanties voor de kust van New England. Aan de Harvard University viel hij op als een getalenteerde en getormenteerde dandy.

De master in de filosofie reisde met een studiebeurs naar Europa. Tijdens het academiejaar 1910-1911 woonde hij vijf lezingen van Henri Bergson bij in het Parijse Collège de France. In juli 1911 bezocht hij München. Hij keerde terug naar Harvard, werd er wetenschappelijk medewerker en verdiepte zich enkele jaren in Sanskriet, Pali en Indische filosofie. De Eerste Wereldoorlog brak een zomers studieverblijf in het Duitse Marburg af.

In Londen moedigde de drie jaar oudere Amerikaanse dichter Ezra Pound zijn poëtische experimenten aan. Dankzij hem verscheen het langere gedicht 'The Love Song of J. Alfred Prufrock' in het tijdschrift *Poetry*. T.S. Eliot vertrok in oktober 1914 naar Oxford om er te werken aan zijn proefschrift over de idealistische filosoof F.H. Bradley. In maart 1915 ontmoette hij daar een knappe vrouw, Vivienne Haigh-Wood, de zevenentwintigjarige dochter van een welgestelde kunstschilder. Zij noemde zichzelf Vivien, naar de fee die Merlijn de tovenaars verleidde. Ondanks ouderlijk protest trouwden de geliefden al op 26 juni. Eliot liet een academische carrière in de vs varen en werd leraar en criticus in Engeland. Dankzij zijn talenkennis kreeg hij in 1916 een baan bij de buitenlandse afdeling van de Lloyds Bank in Londen.

Het overhaaste huwelijk met de begaafde, maar onevenwichtige vrouw werd een fiasco en een beproeving. Vivien leed aan migraine, slapeloosheid, maagkrampen en menstruatiestoornissen. Overmedicatie verergerde haar psychosomatische klachten, die uiteindelijk zouden leiden tot een zenuwziekte. Op 10 januari 1916

schreef de jonggehuwde aan zijn Amerikaanse vriend, de dichter Conrad Aiken, dat hij in zes maanden genoeg stof had opgedaan voor wel twintig lange gedichten. De zorg voor de chronisch zieke Vivien en het kantoorwerk op de bank bleken moeilijk te combineren met creatief en kritisch werk. Op 7 januari 1919 verloor hij zijn zesenzeventigjarige vader zonder dat hij zich met hem had kunnen verzoenen. Een langdurig bezoek van zijn moeder, zijn broer Henry en zijn zus Marian in de zomer van 1921 was niet bevorderlijk voor zijn gemoedsrust.

Intussen was hij begonnen aan het ambitieuze gedicht dat *The Waste Land* zou worden. Oudere fragmenten, sommige zelfs al uit 1914, werden ingepast in een mozaïekstructuur. Op de variëteit van toon wijst de werktitel *He Do The Police In Different Voices*. Het gaat om een citaat uit hoofdstuk xvi van Charles Dickens' roman *Our Mutual Friend*: 'Sloppy leest prachtig uit de krant voor. Hij doet in verschillende stemmen de politie na.' De overwerkte en overspannen dichter nam eind 1921 een rustkuur in de Engelse badplaats Margate en vervolgens in het Zwitserse Lausanne. Terwijl hij er van zijn depressie herstelde, voltooide hij een eerste versie van het gedicht.

In januari 1922 legde hij het resultaat aan Pound voor. Aangezien zijn vriend dichten als condenseren definieerde, schrapte die alles wat hem niet gebald en beeldend genoeg leek. Drie lange verhalende stukken vielen weg: in deel I een monoloog over een braspartij in Boston, in deel III een pastiche op Pope en in deel IV het relaas van een fataal zeilavontuur. Zo werd de tekst van 835 tot 433 regels gereduceerd. Later bekende Eliot in het tijdschrift *Purpose* (1938) dat Pound 'uit een warboel van goede en slechte passages een gedicht had gemaakt'. Hij schonk het door zijn vriend bewerkte typescript aan de New Yorkse jurist en mecenas John Quinn. Door diens vroege dood in 1924 was het decennia lang zoek. De postume facsimile-uitgave bevestigde dat Pound bij deze moeilijke bevalling inderdaad, zoals hij in een epigram beweerde, de keizersnede had uitgevoerd.

*The Waste Land* verscheen viermaal kort na elkaar. Eliot publiceerde het gedicht zelf in het eerste nummer van *The Criterion* (ok-

tober 1922), het Engelse tijdschrift waarvan hij hoofdredacteur was geworden. Dankzij Pound verscheen het een maand later in het Amerikaanse tijdschrift *The Dial*. Als deel van zijn honorarium kreeg de dichter de ‘Dial Award’, een literaire prijs ten bedrage van 2000 dollar (in die tijd een klein fortuin). De New Yorkse uitgeverij Boni & Liveright bracht op 15 december 1922 de eerste boekuitgave. Het jaar daarop verscheen een handgezette editie bij de Hogarth Press van Leonard en Virginia Woolf. In de verzamelbundel *Poems 1909-1925* droeg Eliot het gedicht op aan Ezra Pound: *il miglior fabbro* ‘de betere vakman’.

Omdat de besnoeide tekst te kort uitviel voor een plaquette van 64 pagina’s, voegde de dichter aan beide boekuitgaven een vijftigtal noten toe. Daarin identificeerde hij, mede om het verwijt van plagiaat te ontgaan, een aantal citaten. De niet steeds even serieus bedoelde aantekeningen leidden tot misverstanden. Samen met de regelnummering gaven ze het geheel de allure van een klassieke tekstuitgave. In *On Poetry and Poets* (1957) merkte de dichter ironisch op dat ze haast populairder waren geworden dan het gedicht zelf. Hoewel hij meer dan eens had overwogen dat ‘vertoon van pseudo-wetenschap’ te schrappen, was hij ervoor teruggeschrokken omdat de noten een onlosmakelijk deel van de tekst waren geworden.

De Amerikaanse dichter John Peale Bishop las het gedicht direct na de publicatie en noemde het in een brief aan Edmund Wilson (3 november 1922) ‘groots, prachtig, geweldig’. Sommige recensenten kraakten het werk af: E.M. Forster vond het ‘een mystificatie’ (*a hoax*), Amy Lowell ‘waardeloze troep’ (*a piece of tripe*), Louis Untermeyer een ‘pompeus vertoon van eruditie’ (*a pompous parade of erudition*). Pound (brief 8 juli 1922) beschouwde het als ‘de rechtvaardiging van ons moderne experiment.’ De meeste critici lazen het als een werk dat de verwarring en ontgoocheling van een verloren generatie verwoordde.

Meer nog dan op dichters maakte *The Waste Land* indruk op romanciers. Daaronder bevinden zich meesters als F. Scott Fitzgerald (*The Great Gatsby*, 1925), Ernest Hemingway (*The Sun also rises*, 1926), Aldous Huxley (*Point Counter Point*, 1928), William Faulkner

(*Sanctuary*, 1931), Graham Greene (*Brighton Rock*, 1938) en John Barth (*Giles Goat-Boy*, 1966), maar ook fantasy-auteurs als Iain Banks (*Consider Phlebas*, 1987), Stephen King (*The Waste Lands*, 1991) en Tim Powers (*Last Call*, 1992). Nog in 1972 noemde Raymond Oldeman de typische personages van de Amerikaanse roman uit de jaren zestig ‘Wastelanders’: machteloze, verveelde, ontwortelde figuren die gekweld door duistere begeerten en wanhopig schuld bewustzijn rondwaren in een wereld zonder zin.

Onderzoekers werden door de ingewikkelde structuur en de gezochte allusies veeleer aangelokt dan afgeschrikt. Dit summum van modernisme behoorde weldra tot het academische curriculum. De 433 regels werden de meest becommentarieerde uit de twintigste-eeuwse poëzie. Er kwamen vertalingen: in het Frans door Jean de Menasce (1926) en Pierre Leyris (1947), in het Duits door E.R. Curtius (1927), in het Italiaans door Mario Praz (1932), in het Grieks door Yorgos Seferis (1936), in het Nederlands door de theoloog Theo van Baaren (1949). De populariteit van het gedicht blijkt uit pastiches als die van James Joyce (brief aan Harriet Weaver, 15 augustus 1925), Maurice Bowra (*Old Croaker*, 1941), Victor Purcell (alias Myra Buttle, *The Sweeniad*, 1957), Martin Rowson (*The Waste Land*, 1999) en Christopher T. George (*The Waste Land by Orson Welles*, 2002). De Nobelprijs literatuur die Eliot in 1948 ontving ‘voor zijn baanbrekend werk op het gebied van de hedendaagse dichtkunst’ bekroonde niet in de laatste plaats *The Waste Land*.

### *Een mythisch gedicht*

Een eerste poging om *The Waste Land* te interpreteren vinden we in Eliots noten. Hier werpt de auteur zich op als lezer van zijn eigen gedicht. In een inleiding wijst hij erop dat de werken van Frazer en Weston de opbouw en de symboliek ervan verklaren. Veel commentatoren hebben de wenk in dank aanvaard en het gedicht gelezen als een moderne vegetatiemythe.

In het begin van de twintigste eeuw was *The Golden Bough* van de classicus James G. Frazer een hype bij de intelligentsia. Het

twaaftdelige compendium van antropologisch materiaal bood een rationele verklaring van primitieve vruchtbaarheidsgebruiken die in de moderne tijd voortleven. Volgens Frazer vertonen natuurritten over de gehele wereld een vast patroon. De vegetatiecyclus met het ontkiemen van het zaad, de bloei van het gewas, de oogst van de vruchten en de barre periode wordt voorgesteld als de wedergeboorte, het leven, het lijden en de dood van een natuurgod. Zijn aardse vertegenwoordiger is de priester-koning, die door zijn magische kracht de vruchtbaarheid van het land in stand houdt, maar door zijn aftakeling de dorheid van de natuur veroorzaakt.

Deel iv behandelt de vruchtbaarheidsgoden uit het Nabije Oosten. De Fenicische Adonis, de Frygische Attis en de Egyptische Osiris behoren tot het type van de stervende en verrijzende god. Volgens de mythe leiden ze ondanks de liefde van de aardgodin een kortstondig leven: Adonis wordt dodelijk verwond, Attis opgehangen en Osiris verdrinkt. In ritën worden hun dood en hellevaart be-treurd en hun terugkeer en wedergeboorte gevierd.

Frazer wijst op hun verwantschap met de christelijke Verlosser, die als Gehangen God aan het kruis sterft en na zijn driedaagse neerdaling in de Hel verrijst. Evenals de oosterse mythe gebruikt het evangelie inderdaad agrarische beeldspraak om het mysterie van leven, dood en verrijzenis te verwoorden: Johannes 12:24 'Waarachtig, ik verzeker u: als een graankorrel niet in de aarde valt en sterft, blijft het één graankorrel, maar wanneer hij sterft draagt hij veel vrucht'; 1 Korinthiërs 15:36 'Als u iets zaait, moet dat eerst sterven voordat het tot leven kan komen'; 15:44 'Er wordt een aards lichaam gezaaid, maar een geestelijk lichaam opgewekt.' De choquerende boodschap van Frazer luidt dat het christendom in wezen een heidense vegetatiegodsdienst is.

De gang van de seizoenen ritmeert de vijf delen van Eliots gedicht. Deel i vangt aan met een ongewenste lente, vervolgt met de herinnering aan een zomerbui, roept een dorre zomer op, suggereert lentelijke bloei en eindigt op een winterochtend. In deel ii zingt de nachtegaal, de traditionele bode van de lente, in een woesteni-j. Deel iii gaat van de herfst over in de winter, maar voorspelt al de lente. Deel iv verbeeldt het winterseizoen als een verdrinking in

zee. Deel v begeleidt de dood van de vruchtbaarheidsgod met de lentedonder en kondigt na de dorre zomer met een bliksemflits de herleving van de natuur aan.

Dorheid en vruchtbaarheid symboliseren dood en leven. De in deel I begraven lijken zullen misschien niet meer tot leven komen omdat hun terugkeer ongewenst is. Het onvruchtbare echtpaar in deel II is levend dood, de volkswrouw pleegt abortus. In deel III wachten skeletten op hun opstanding, zoals die in het Dal van de Beenderen bij de profeet Ezechiël. De ondergang van de Fenicische koopman in deel IV is in feite een hellevaart. Evenals de vader uit het lied van Ariël in Shakespeares *The Tempest* verandert de verdrinkene 'in iets rijks en vreemds', vooraleer uit de dood te verrijzen. In deel V laten geruchten uit de ether een gebroken man een ogenblik herleven.

De theosofische mediëviste Jessie L. Weston schreef onder meer *The Quest of the Holy Grail* (1913) en *From Ritual to Romance* (1920). In deze studies knoopte ze aan bij Frazer door de Graallegende als een Keltische vegetatiemythe te duiden. De middeleeuwse auteurs Chrétien de Troyes, Robert de Boron, Wolfram von Eschenbach en Thomas Malory vertellen over de zoektocht van Perceval/Parzival naar de Heilige Graal. Dat levengevende voorwerp is de beker die Jezus Christus bij het Laatste Avondmaal gebruikte of de schaal waarin Jozef van Arimathea bij de kruisafneming het bloed van de Verlosser opving. Bij Wolfram von Eschenbach is het een wonderbare steen.

De Graal wordt in een burcht bewaakt door koningen die afstammen van Jozef van Arimathea. De bekendste zijn Titurel, Pelles en Amfortas. Een seksuele verminking van de bejaarde Graalkoning legt een vloek op het land. Als Visserkoning (Frans *Roi Pêcheur*) hoopt hij een vis te vangen die zijn vruchtbaarheid herstelt. De enige die hem kan genezen is een jonge ridder die moet vragen wat zijn kwaal is. Als de jonge Parzival dat nalaat, moet hij op een zoektocht of queeste een aantal beproevingen doorstaan. Verleidelijke vrouwen proberen de dolende ridder van zijn opdracht af te brengen. De beslissende beproeving is een nachtelijke wake in de Gevaarlijke Kapel, waar hij de dood zelf trotseert. Uiteindelijk kan de Graalrid-



der de koning van zijn wond genezen en de vruchtbaarheid in het land herstellen. Zo wordt hij de volgende Graalkoning.

Volgens Weston is de Graalbeker een vorm van de Keltische toverkamel, die onbeperkt voedsel schenkt. Hij is een vruchtbaarheidssymbool, zoals de vis die de Visserkoning wil vangen. De bejaarde Graalkoning incarneert de oude natuurgod. Zijn impotentie legt een doem op de natuur. Het Barre Land (*Waste Land*) symboliseert het dorre seizoen uit de vegetatiemythen. De Graalridder is de jonge natuurgod, die de vruchtbaarheid moet herstellen. Zijn nacht in de Gevaarlijke Kapel is de legendarische versie van de initiatieriten waarin de inwijdeling een hellevaart ondergaat. In haar studie behandelt Weston ook de symboliek van het tarotspel. Volgens occulte auteurs als Court de Gébelin (*Monde Primitif*, 1781) en Papus, pseudoniem van Gérard d'Encausse (*Le Tarot des Bohémiens*, 1889) kwamen de tarotkaarten uit Egypte, waar ze de vruchtbare Nijloverstroming moesten voorspellen.

Eliot ontleende de titel van zijn gedicht aan de Graallegende en de interpretatie ervan aan Weston. Het motief van het Barre Land is alomtegenwoordig. De tarotkaarten van de helderziende Madame Sosostrijs weerspiegelen de vegetatiesymboliek. Het Rad symboliseert de cyclus van de seizoenen. De Fenicische zeeman, de Eenogige Koopman en de Gehangene zijn vormen van de stervende en vrijzende god. Belladonna is de gevaarlijke godin die de held verleidt en ten onder brengt. De man met de drie staven is de oude Visserkoning en dus een metamorfose van de onvruchtbare natuurgeest.

Deel I zinspeelt op het fatale zwijgen van de held en deel II op de fatale verleidster. In deel III hengelt de Visserkoning in een troosteloos kanaal naar geestelijk voedsel. Andere personages verloochenen de vruchtbaarheid door zich over te geven aan steriele seks. In deel IV verdrinkt de Fenicische zeeman, die de heilsboodschap uit het Oosten moest brengen. Deel V zinspeelt op de beproeving van de Graalridder in de Gevaarlijke Kapel. Aan het eind van het gedicht keert de Visserkoning het dorre land de rug toe om in zee de Vis te vangen die het symbool is van de Graal.

De natuursymboliek is verwerkt in een modern stadsgedicht. Het Barre Land verbeeldt de geestelijke armoede en het zinloze be-

staan van de mens. Anders dan voor Dante is de Hel voor Eliot een dagelijkse realiteit: Londen is een dodenstad, waarvan de inwoners doelloos als schimmen ronddolen. De vervreemding van de enkeling, zijn gebrek aan communicatie en solidariteit, de liefdeloze relatie tussen man en vrouw zijn symptomen van een maatschappelijke crisis. De moderne mens is moreel dood omdat hij het contact met de oude mythen, de religieuze waarden en de culturele traditie verloren heeft. Zijn narcistische seksualiteit mist de sacrale dimensie van de gemeenschappelijke vruchtbaarheidsriten. Een wedergeboorte is slechts mogelijk als hij bereid is zijn dorre bestaan op te geven en een symbolische dood te ondergaan.

De paradoxale grondgedachte van het gedicht is dat ons leven een dood is die we alleen kunnen ontgaan door geestelijk te sterven. Deze moraal sluit zowel aan bij de christelijke bekeringsleer die vraagt de oude mens af te leggen (Paulus' Brief aan de Efeziërs 4:22) om opnieuw geboren te worden (Johannes 3:3) als bij Goethes humanistische leefregel *Stirb und werde* 'Sterf om te worden'.

### *Een modernistisch gedicht*

Eliots protest tegen de moderne maatschappij ligt in de lijn van de romantici, die een terugkeer naar de verloren waarden van het verleden predikten. Opmerkelijk genoeg kreeg deze antimodernistische boodschap een modernistische vorm. Meestal wordt die negatief bepaald als een gebrek aan samenhang. Het gedicht heeft immers geen klassieke opbouw, geen duidelijke verhaallijn, geen enkelvoudige verteller, geen klassieke personages, geen eenheid van ruimte, tijd of stijl. Positief is de vorm te karakteriseren als een complexe structuur. De voorstellingswijze is beurtelings narratief, lyrisch, dramatisch en descriptief. Tijd, ruimte en gezichtspunt wisselen voortdurend. Talen, registers, stijlen en stemmen vormen een polyfonie. Analogie en contrast creëren een heterogene coherentie: de *concordia discors* van een maniëristisch modernisme.

Eliot verdedigt deze complexiteit in *The Metaphysical Poets*, een essay uit hetzelfde jaar als zijn gedicht. De poëzie van deze tijd, zo

stelt hij, kan niet anders dan moeilijk zijn omdat de moderne cultuur zo verscheiden en ingewikkeld is. Dat verplicht de dichter er toe zich steeds omvattender, allusiever, indirecter uit te drukken en zo zelfs de taal te ontwrichten. In *The Three Voices of Poetry* (1953) formuleert hij het zo: 'Als u betreurt dat een dichter duister is en u blijkbaar miskent als lezer, of zich enkel tot een beperkte kring van ingewijden richt – bedenk dan dat hij wellicht iets onder woorden heeft willen brengen wat niet anders te zeggen viel en dat in een taal die misschien het leren waard is.'

Het meest typische kenmerk van het gedicht is het naast elkaar plaatsen van discontinue elementen. De techniek lijkt oppervlakkig gezien op de montage, assemblage, collage of bricolage uit de moderne kunst. De gevarieerde inhoud doet denken aan de Menippeïsche satire, die dicht en on dicht, ernst en luim, hoog en laag met elkaar vermengt. Eliot combineerde nieuwe elementen met vreemde citaten en recycleerde tekstfragmenten van eigen hand. Pounds schrapwerk maakte de tekst strakker, maar niet gemakkelijker. Lezers moeten zelf hun weg zoeken in een labyrintische constructie. Gelukkig reikt de dichter hun een aantal sleutels aan.

### *Zes sleutels*

Een eerste leessleutel is de *tekstindeling*. Het gedicht bestaat uit vijf delen. Opvallend is dat vier van de vijf titels verwijzen naar de klassieke natuurelementen: i. *Het begraven van de doden* (aarde); iii. *De vuurrede* (vuur); iv. *Verdrinkingsdood* (water); v. *Wat de donder zei* (ether). Logischerwijs zou ii. *Een schaakpartij* naar de lucht moeten verwijzen. Dat deel heette eerst *In the Cage* 'In de kooi': wellicht dacht de dichter aan de in de lucht hangende vogelkooi van Philomela.

De vijf elementen vindt men overal terug: aarde (v. 6, 369), vuur (v. 82, 91, 95, 108, 109, 308, 311, 427); water (v. 55, 135, 182, 201, 257, 334, 335, 338, 346, 349, 358); lucht of wind (v. 31, 89, 118, 119, 174, 286, 320, 372, 382, 388); ether (v. 415). De dorre aarde en het verterende vuur zijn negatief gemarkeerd, de verkoelende lucht, het vruchtbare water en de hemelse ether positief.

Hoewel een duidelijke verhaallijn ontbreekt, is er toch een evolutie van de negatieve naar de positieve pool. Deel I staat in het teken van de onvruchtbare aarde. Deel II projecteert die onvruchtbaarheid op de steriele verhouding tussen man en vrouw. Deel III beschrijft het vuur van de zinnen en wijst de weg naar ascese. Deel IV verbeeldt de zuivering door water. Deel V brengt na de verschroeiende aarde ten slotte de verkoelende wind, het vruchtbare water, het zuiverende vuur en de verlossende stem uit de ether.

De vijf delen bestaan uit heterogene scènes, die meestal door een witregel gescheiden worden. In elk deel wordt het hoofdthema door tegenstellingen gevarieerd. Zo evoceert deel I de dorheid in de winter en in de zomer, op het land en in de stad. In deel II krijgen we vormen van huwelijksellende in diverse milieus. Deel III plaatst steriele relaties in een eenheidsdecor: het Theemslandschap in heden en verleden. Deel IV bestaat door het schrappen van een zeilavontuur uit één scène: verdrinking. In deel V staat de moeizame zoektocht naar vruchtbaarheid centraal.

Wie de correspondenties en contrasten tussen de scènes natrekt, kan de logische en chronologische samenhang van de delen reconstrueren. In deel I bijvoorbeeld staan de lenteregen en wintersneeuw in het vlakke land van scène 1 tegenover de zomerregen en de wintersneeuw in de bergen van scène 2. Scène 3 legt een verband tussen de dorre wintertijd in het Westen en de dorre zomertijd in het Oosten. Scène 4 contrasteert deze laatste met een verfrissende lentewind en een liefdestuin. De onvruchtbare relatie tussen geliefden wordt verbeeld door de barre zee. In scène 5 blijkt de minnaar schipbreuk te hebben geleden. Daarom raadpleegt hij een helderziende die hem waarschuwt voor een verdrinkingsdood. De laatste scène leidt ons naar een dodenwereld die verrassenderwijs samenvalt met de schimmige wereld van de levenden. Gaandeweg ontdekken we een samenhang die berust op grondtellingen als leven en dood, vruchtbaarheid en dorheid, natuur en cultuur, communicatie en stilte.

De tweede sleutel is het *leidmotief*. In zijn essay 'The Music of Poetry' (1942) merkte Eliot op dat terugkerende thema's in poëzie even

gewoon zijn als in muziek. Evenals de romancier Thomas Mann ontleende hij de techniek van het leidmotief aan Richard Wagner. Niet toevallig zinspeelt *The Waste Land* op diens opera's *Tristan und Isolde*, *Der Ring des Nibelungen* en *Parsifal*. In het gedicht weerklinkt telkens weer muziek: het lied van Ariël, een ragtime, het bruiloftslied van Spenser, het soldatenliedje over Mrs. Porter en haar dochter, een kinderkoor, een grammofoonplaat, mandolinegetokkel, snaarmuziek, het kinderliedje 'London Bridge is falling down'. Het geluidsdecor wordt aangevuld met klank van water, geruis van gras, geluid van wind, krekel- en cicadegetjirp, nachtegaalenzang, beendergerammel, hoorngeschal, meeuwengekrijs, lijsterzang, hanengekraai, klokkengelui en de stem van de donder. Het geheel lijkt wel een luisterspel (al zou de in 1922 gestichte BBC zijn eerste radio-play pas twee jaar later uitzenden).

Maar de partituur bevat ook niet-muzikale leidmotieven. Een voorbeeld van thematische herhaling is de verdrinking: de dood van koning Ludwig II in de Starnbergersee, de schipbreuk van de Fenicische zeeman, de dood in het water waarvoor Madame Sosotris waarschuwt, de vermeende verdrinking van de vader in *The Tempest* en het ongeluk van Ophelia in *Hamlet*. Sommige verzen worden gevarieerd: *Under the brown fog of a winter dawn* (v. 60) wordt *Under the brown fog of a winter noon* (v. 208). Woordherhalingen klinken obstinaat: in de monoloog van de nerveuze vrouw wordt *what* elf keer herhaald en *do* negen keer, de bergtocht in deel v bestaat uit monotone repetities. Soms linken woorden scènes aan elkaar: bijvoorbeeld *dead* en *death* in deel I, *antique* in deel II, *hands* in deel III en *empty* in deel v.

Een opvallend leidmotief is dat van het drietal. Zo zijn er drie schaduwen (v. 25-29), een man met drie staven (v. 51), Belladonna en twee liefdesgodjes (v. 77-81), de vertelster en twee andere pubgasten (v. 170), Tiresias, de typiste en de klerk (v. 218-232), drie Theemsdochters (v. 292-305), drie Emmaüsgangers (v. 359-365), drie donderslagen (v. 400, 410, 417), drie scènes in deel II, drie thema's in deel v (noot van Eliot) en drie slotwoorden (v. 433).

Walter Pater schreef in 1873 dat elke kunst ernaar streeft muziek te worden. T.S. Eliot creëerde in 1922 met thematische en formele echo's een muzikale compositie in taal.

De derde sleutel noemde de dichter zelf de *mythische methode*. Zijn model was de roman *Ulysses* van James Joyce, die een dag uit het leven van een jood uit Dublin vertelde op het stramien van de *Odyssee*. Eliot was onder de indruk van de episodes die hij als proeflezer voor *The Egoist* onder ogen kreeg. In de recensie 'Ulysses, Order, and Myth' voor *The Dial* van november 1923 stelde hij dat het gebruik van een mythische parallel een manier was om 'vorm en betekenis te geven aan het onafzienbare panorama van doelloosheid en anarchie dat de hedendaagse geschiedenis biedt'.

In *The Waste Land* dient de vegetatiemythe als onderbouw. Anders dan bij Joyce levert de mythe minder een narratieve dan een thematische structuur. Eén voorbeeld slechts. In deel I wordt een paar verrast door een zomerbui van over de Starnbergersee. In dat meer verdronk de waanzinnige Beierse koning Ludwig II. De verdrinkingsdood kan mythisch geïnterpreteerd worden als de hellevaart van de vegetatiegod. De regenbui, een symbool van komende vruchtbaarheid, wijst erop dat het offer niet vergeefs is geweest. Helaas begrijpen de moderne protagonisten de beloftevolle boodschap niet en schuilen ze voor de vlag. Het mythische substraat geeft de anekdotisch lijkende scène een symbolische lading. Het is de taak van de lezers die te ontdekken en zo deel te nemen aan de queeste naar zin van de personages.

De vierde sleutel is het *syncretisme*: het versmelten van personages uit verschillende tijden en plaatsen. De figuren in het gedicht zijn veelsoortig: historisch (koningin Elizabeth van Engeland, de graaf van Leicester, barones Marie Larisch, de Prins van Aquitanië), mythisch (het hyacintenmeisje, Tiresias, Philomela), legendarisch (de Visserkoning, de Graalridder), literair (prins Ferdinand van Napels uit *The Tempest*), min of meer fictieel (Madame Sosostriis, Stetson, Mr. Eugenides, de typiste en de klerk, de Theemsdochter, de Fenicische zeeman), reëel (Londense kantoorbedienden, kroegbezoeksters, arbeiders van de vismarkt).

Volgens de noot bij vers 218 vallen de mannelijke personages met elkaar samen (bijvoorbeeld de eenogige koopman en de Fenicische zeeman) en zijn alle vrouwen een enkele vrouw. Het syncretisme

laat concrete verschillen vervagen en maakt van de personages archetypes. De mannen zijn gestalten van de vegetatiegod en de vrouwen gedaanten van de natuurgodin. De twee geslachten ontmoeten elkaar in Tiresias, die als alwetende verteller het eenzijdig mannelijk perspectief van de auteur doorbreekt.

In dit syncretisme vervloeien ook tijd en ruimte. Zo is de zoektocht in deel v tegelijk een oudtestamentische dooltocht door de woestijn, een nieuwtestamentische Emmaüstoelt, een middeleeuwse Graalqueeste, een pelgrimstocht in Azië, een poolexpeditie en een geestelijke zoektocht. Het vermengen van oud en nieuw, hoog en laag, eigen en vreemd weerspiegelt het bric-à-brac van onze moderne cultuur.

De vijfde sleutel is de *allegorie*. Wie deze verzen als surrealistische associaties of dadaïstische collages leest, begrijpt Eliots symbolische poëtica niet. In zijn Dante-essay uit 1929 onderstreepte hij de voordelen van de allegorische methode, waarin concrete beelden diepere betekenissen oproepen. Zoals de *Divina Commedia* werkt *The Waste Land* op diverse vlakken. Op letterlijk vlak bestaat het gedicht uit direct aansprekende beelden, op figuurlijk vlak worden die beelden objectieve correlaten van emoties, op moreel vlak vormen ze maatschappelijke stellingnames. Zo is het Barre Land een onvruchtbare plek, een weerspiegeling van een persoonlijke depressie en een kritisch beeld van de moderne wereld.

De allegoriserings vergt net als bij Dante een minutieuze lezing. E.R. Curtius (1950) stelt terecht: 'In *The Waste Land* is niets toeval of pure inspiratie.' Een goed voorbeeld is de eerste scène van deel II, waar een dame in een rijkelijk interieur zit. Elk onderdeel van het decor moet symbolisch worden geduid. Zo toont het schilderstuk boven het haardvuur de metamorfose van de verkrachte Philomela in een nachtegaal. De afbeelding verduidelijkt hoe de fatale dame zelf het slachtoffer is geworden van seksueel geweld, dat ze evenals haar mythisch model alleen indirect kan uiten. De stenen lijst maakt van de haard een schilderij: het brandende scheepshout symboliseert een vurige paring. Dat beeld was voorbereid door een suggestief decor vol glurende liefdesgodjes, vrouwelijk lokkend reukwerk

en mannelijk rijzende kaarsvlammen. Wie over die zinspelingen heen leest, mist de seksuele achtergrond van de scène. 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.’

De zesde sleutel is de *intertekstualiteit*. Samen met Joyce en Pound was Eliot de eerste modernist die systematisch de kunst van de allusie beoefende. In *The Sacred Wood* (1920) schreef hij: ‘Onrijpe dichters imiteren, rijpe dichters stelen; slechte dichters verminken wat ze overnemen en goede dichters maken het tot iets beters of althans iets anders.’

Het gedicht bevat citaten in zeven talen: Engels, Grieks, Latijn, Duits, Frans, Italiaans en Sanskriet. De literaire echo's komen uit teksten die de auteur tijdens zijn studie had leren kennen: de Indiase *Upanishads*, Vergilius' *Aeneis*, Petronius' *Satyricon*, het anonieme *Pervigilium Veneris*, Dante's *Divina Commedia*. De Franse symbolisten Nerval en Baudelaire ontdekte hij in *The Symbolist Movement in Literature* (1899) van Arthur Symons. Citaten uit oudere Engelse literatuur (Spenser, Kyd, Shakespeare, Webster, Middleton, Day, Marvell, Milton, Goldsmith) weerspiegelen de interesses van de docent en de criticus. Zelf identificeerde hij in zijn noten een aantal citaten. Volgens zijn essay *What Dante means to me* (1950) deed hij dat om ‘de lezer die de allusie herkende duidelijk te maken dat hij die hoorde te herkennen en de bedoeling miste als hij die niet herkende’.

Intertekstualiteit is hier geen gepronk met andermans veren, maar een manier om zich suggestiever, complexer en synthetischer uit te drukken. Veel citaten en allusies functioneren als metaforen. Wie de oorspronkelijke context van een citaat kent, kan die in verband brengen met de nieuwe context. Een sprekend voorbeeld is het citaat in vers 431: *Hieronymo's mad againe*. Dat is de ondertitel van *The Spanish Tragedy* van Thomas Kyd. In die tragedie neemt Hieronymo wraak door krankzinnigheid te veinzen en een sleutel drama in diverse talen te schrijven. De gelijkenis met *The Waste Land*, het veeltalige gedicht van een overspannen schrijver, is duidelijk. Zoals voor Shakespeares *Hamlet* geldt hier: ‘Dit mag dan waanzin zijn, er zit methode in.’



### *Een nieuwe lezing*

Virginia Woolf was enthousiast toen ze Eliot het gedicht hoorde voorlezen, maar verzuchtte in haar dagboek (23 juni 1922): ‘Wat de samenhang is, weet ik niet zo zeker.’ De recensent in *Times Literary Supplement* (26 oktober 1922) postuleerde een diepere samenhang: ‘Eliots gedicht is een verzameling flitsen, maar geeft toch geen heterogene indruk doordat alle flitsen naar hetzelfde verwijzen en samen de totale levensvisie van deze dichter lijken uit te drukken.’ Maar in *The New Republic* (7 februari 1923) karakteriseerde Eliots vriend Aiken *The Waste Land* als een ‘schitterende en flitsende chaos’.

Deze uiteenlopende reacties zetten de toon voor de receptie van het gedicht. Zelden werd de samenhang van een tekst sterker op de proef gesteld, zelden hebben lezers zo wanhopig naar verband gezocht. Cleanth Brooks, de paus van het New Criticism, toonde in 1939 uitvoerig de eenheid van het gedicht aan. Andere critici achtten het gedicht mislukt omdat het geen eenheid vormde. Sommigen zagen in die incoherentie het symptoom van een verbrokkeld ik of een afspiegeling van de culturele chaos waarin de moderne mens leeft. De recentste commentatoren vinden de duisterheid van *The Waste Land* exemplarisch: weinig teksten zouden beter aantonen dat de lezer de betekenis veeleer maakt dan ontdekt.

Mijn commentaar neemt Hieronymo’s waanzin ernstig. De dichter heeft zijn boodschap verborgen in gewild hermetische figuren en allusies. De lezer moet alle details als betekenisvol beschouwen, geduldig hun onderliggende zin ontcijferen en ze als puzzelstukken samenpassen in het geheel. Ik gebruik de zes beschreven sleutels om de tekst systematisch te ontsluiten. Tal van passages die tot nu toe te oppervlakkig gelezen zijn krijgen zo een nieuwe interpretatie. Een zevende en laatste sleutel bewaar ik voor het nawoord: hij opent onverwacht een biografische toegang tot een onpersoonlijk lijkend gedicht.

## Tekstcorrecties

Daniel H. Woodward (1964) schetst de tekstgeschiedenis van het gedicht. Hij toont aan dat Eliot een vrij slordig proeflezer was. De tijdschrift- en boekedities uit 1922 en 1923 vertonen veel verschillen wegens drukfouten en andere anomalieën.

De dichter zelf beschouwde de bibliothele Mardersteig-editie (London: Faber & Faber 1961) als de standaardtekst. De uitgave van de *Collected Poems 1909-1962* (London: Faber & Faber 1963, vaak herdrukt) steunt daarop, maar vertoont tot op heden drukfouten, die door Woodward worden gesignaleerd. A.D. Moody (1979) stelt nog een aantal andere corrigenda voor.

De recente editie van Lawrence Rainey (2005) neemt als basistekst de versie van Boni & Liveright uit 1922. Helaas wordt zijn uitgave ontsierd door nieuwe slordigheden, die Jim McCue (2006) signaleert. Op basis van al deze tekstkritische aanmerkingen breng ik zelf de volgende correcties aan in de uitgave van 1963.

- v. 13: archduke's (i.p.v. arch-duke's)
- v. 32: *zu*. (i.p.v. *zu*)
- v. 42: *Öd'* (i.p.v. *Oed'*)
- v. 74: Oh (i.p.v. O)
- v. 112: *speak?* *Speak* (i.p.v.: *speak. Speak*)
- v. 131: *do?* (i.p.v. *do?*)
- v. 153: *said*, (i.p.v. *said*.)
- v. 180: *directors* – (i.p.v. *directors*;) )
- v. 202: *Et, O* (i.p.v. *Et O*)
- v. 298: *start''*. (i.p.v. *start''*)
- noot v. 64: *pianto* (i.p.v. *piante*)
- noot v. 196: *Mistress*. (i.p.v. *Mistress*)
- noot v. 366: *Über* (i.p.v. *Ueber*)
- noot v. 411: *sentì?* (i.p.v. *sentì*)
- noot v. 411: p. 346 (i.p.v. p. 306)
- noot v. 417: *guida* (i.p.v. *condus*)