

23 april 2016

Shake-scenes – Aflevering 4

Shakespeare's Sonnets – de vivisectie van het verlangen

‘Shakespeare’s sonnets are hard to think about.’

Stephen Booth<sup>1</sup>

Ook voor Shakespeare was de vierde maand minstens een keer de wreedste. Eind april 1616, toen net als nu een schrikkeljaar, gaf de schrijver de geest en werd hij begraven, in het graf in de Holy Trinity Church van Stratford waarop we vierhonderd jaar later nog steeds de waarschuwing kunnen lezen die Shakespeare kort voor zijn dood zelf zou hebben opgesteld:

Good friend for Jesus sake forbear,  
To dig the dust enclosed here.  
Blessed be the man that spares these stones,  
And cursed be he that moves my bones.

Recent archeologisch onderzoek bevestigde het vermoeden dat minstens een iemand de vloek uit het laatste vers van Shakespeares epitaaf moet hebben genegeerd.<sup>2</sup> Op het eind van de 18e eeuw zouden grafschenders aan de haal zijn gegaan met de schedel van de Bard, het lichaamsdeel waarin zijn onsterfelijke verzen voor het eerst vorm kregen. Mogelijk kan dat het werk zijn geweest van een dokter, die aan de vorm van de schedel de genialiteit van de auteur wilde aflezen (geen ongewone gedachte in die tijd), maar even goed ging het om ordinaire dieven die hoopten voor veel geld een relict van de dode schrijver te kunnen doorverkopen. Dat soort jacht naar dichterlijke overblijfselen was overigens niet nieuw. Al in het midden van de zeventiende eeuw raakte in kringen van humanisten bekend dat onverlaten in Italië het graf van Petrarca hadden opengeboken. Toen was het niet de schedel van de schrijver waarop de dieven aasden, maar de hand die ooit de roemruchte sonnetten aan Laura had neergepend.<sup>3</sup>

Eind april 1616 begon hoe dan ook het postume leven van Shakespeare. Intussen beslaat dat leven alweer vier eeuwen en talloze volle boekenkasten, in openbare en privébibliotheken

zowel als in boekhandels en speciaal aan zijn leven en werk gewijde instituten. Tijdens zijn leven was Shakespeare logischerwijze veel minder object van bewondering en studie dan vandaag het geval is. Zo mogen we niet vergeten dat de tijdgenoten van de Bard niet eens in staat waren om al zijn teksten te lezen, om de eenvoudige reden dat niet al die teksten tijdens zijn leven werden gedrukt. Verschillende van de toneelstukken kregen voor het eerst in de postuum gepubliceerde *First Folio* een papieren bestaan: teksten voor het toneel moesten immers in de eerste plaats *gespeeld* worden, niet gelezen. Wel konden lezers uit Shakespeares tijd die daarvoor interesse en de nodige middelen hadden zich zijn poëzie aanschaffen. Vooral de langere narratieve gedichten blijken populair te zijn geweest. Van *Venus and Adonis*, waarvan de eerste druk in 1593 verscheen, kwamen tijdens Shakespeares leven niet minder dan tien edities uit en van *The Rape of Lucrece* (eerste druk 1594) zes.<sup>4</sup> De gedichten waarmee Shakespeare in onze ogen zijn plaats aan de top van de dichterscanon verdient – de 154 sonnetten waarover ik het deze maand wil hebben – waren indertijd veel minder bekend en geliefd bij het grote publiek.<sup>5</sup> Ze verschenen voor het eerst in boekvorm in 1609, maar sloegen blijkbaar niet zo sterk aan als de uitgever had gehoopt. Daarna bleef het wachten tot 1640 voor ze in een tweede (overigens sterk van het origineel verschillende<sup>6</sup>) uitgave op de boekenmarkt kwamen – de *First Folio* bevat zoals bekend enkel Shakespeares toneelwerk, niet de gedichten.

Ik had me voorgenomen om in deze reeks elke maand een scène uit een van Shakespeares stukken te bespreken en zal het nu dus over de sonnetten hebben. Daarmee ben ik inderdaad aan het zondigen tegen een nochtans eenvoudig principe dat ik mezelf had opgelegd. De sonnetten *zijn* geen toneel, al hebben we wel een aantal stukken van Shakespeare waarin er sonnetten voorkomen. Zo bevat *Love's Labour's Lost*, een van de vroege liefdeskomedies, een scène waarin verschillende mannelijke personages hun liefde verwoorden in de vorm van een sonnet (IV, 3) – ze doen dat niet tegenover de geliefde, maar al lezend bij zichzelf. De sonnetten die ze zelf hebben geschreven, doen hen ten volle beseffen (misschien beter: *geloven*) dat ze werkelijk verliefd zijn. *Romeo and Juliet*, waarvan zowel de proloog tot het hele stuk als die tot het tweede bedrijf de vorm van een sonnet aannemen, bevat zelfs een bekende scène waarin Shakespeare in de vorm van een sonnet speelt met de centrale conventie van dit lyrische subgenre. Als toonbeeld van de lyriek is een sonnet in de regel een tekst waarin een spreker aan het woord is en waarin die spreker – één en slechts één, daarop is de spreeksituatie van het genre gebaseerd – zich uitlaat over de eigen gedachten en gevoelens. In de bewuste scène in *Romeo and Juliet* (I, 5, 92-105) verdeelt Shakespeare het sonnet over de stemmen van de twee jonge geliefden die bij hun eerste ontmoeting in het stuk in elkaars aanwezigheid hun wederzijdse liefde voor elkaar belijden. Dit zijn de eerste veertien verzen die

we de 'star-crossed lovers' (proloog, vers 6) tot elkaar horen richten, als voorafname op hun eerste kus – het spel dat Shakespeare hier speelt met de gelijkschakeling van religieuze en fysieke liefde is een duidelijke knipoog naar de traditie van het sonnet:

ROMEO (*to Juliet, touching her hand*)

If I profane with my unwortheiest hand  
This holy shrine, the gentler sin is this:  
My lips, two blushing pilgrims, ready stand  
To smooth that rough touch with a tender kiss.

JULIET

Good pilgrim, you do wrong your hand too much,  
Which mannerly devotion shows in this.  
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,  
And palm to palm is holy palmers' kiss.

ROMEO

Have not saints lips, and holy palmers, too?

JULIET

Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

ROMEO

O, then, dear saint, let lips do what hands do:  
They pray; grant thou, lest faith turn to despair.

JULIET

Saints do not move, though grant for prayers' sake.

ROMEO

Then move not, while my prayer's effect I take.

*He kisses her*

Ik heb me zonet nodeloos tautologisch uitgedrukt ('in elkaars aanwezigheid', 'wederzijds', 'voor elkaar') om meteen duidelijk te kunnen maken hoe structureel het spel met de conventies van het genre is dat Shakespeare in dit specifieke sonnet speelt. Centraal in de traditie van het liefdessonnet staat de afwezigheid van de geliefde, in minstens twee betekenissen van dat woord. De liefdeslyriek die zich al vanaf het einde van de dertiende eeuw rond het sonnet kristalliseert (de sonnetten van Dante en Petrarca aan respectievelijk Beatrice en Laura zijn de eerste hoogtepunten in een traditie die in de vroegste jaren van Shakespeares carrière opnieuw stevig bloeide, na de postume publicatie van Sir Philip Sidneys *Astrophil and Stella* (1591)) haalt voedsel uit wat we in een hedendaags psychoanalytisch georiënteerd referentiekader de onvervulbaarheid van het verlangen zouden noemen. Die onvervulbaarheid zorgt ervoor dat de geliefde in het sonnet voor altijd afwezig blijft en ook afwezig *moet* blijven. Talrijke sonnetten zijn inderdaad gewijd aan een geïdealiseerde geliefde die onbereikbaar is, hetzij omdat de sociale en/of fysieke afstand van de spreker tot de aanbeden vrouw te groot is (Sir Thomas Wyatts 'Whoso list to hunt' is daar een mooi voorbeeld van<sup>7</sup>), hetzij omdat de geliefde intussen al overleden is (dat laatste is het geval in het tweede deel van Petrarca's *Canzoniere*, vanaf gedicht nummer 264, maar ook bij Constantijn Huygens' 'Cupio Dissolvi', het onvergetelijke sonnet voor de overleden 'Sterre' van Baerle). In het sonnet uit *Romeo and Juliet* dat ik zopas citeerde, is van de onvervulbaarheid van het verlangen geen sprake, integendeel: het vormt een expliciete aanmoediging om dat verlangen stante pede te gaan realiseren. Na de kus krijgt het sonnet nog een staartje van een extra kwatrijn, waarop meteen ook een tweede kus volgt.

ROMEO

Thus from my lips, by thine my sin is purged.

JULIET

Then have my lips the sin that they have took.

ROMEO

Sins from my lips? O trespass sweetly urged!

Give me my sin again.

*He kisses her*

JULIET

You kiss by th' book. (I, 5, 106-109)

De aanwezigheid van de geliefde is in het sonnet dat Romeo en Julia onder elkaar verdelen zelfs letterlijk een gegeven geworden: ze bevinden zich samen in eenzelfde ruimte (in de mooie verfilming van Baz Luhrmann is dat in een lift die uitgaat op de rijke feestzaal van de Capulets) en ze spreken ook tot elkaar. Daarmee treedt Shakespeare in deze passage de beginselen van het sonnet op een tweede manier met voeten. In zijn *Theory of the Lyric*, een van de meest overtuigende pogingen die ik ken om tot een werkbare definitie van het lyrische gedicht te komen (en daarmee dus ook van het sonnet dat binnen die traditie een vooraanstaande plaats inneemt), beklemtoont Jonathan Culler dat dit soort gedichten niet alleen thematisch maar ook structureel bepaald wordt door de afwezigheid van degene die aangesproken wordt. Het is de afwezigheid van de aangesprokene die ervoor zorgt dat de spreker spreekt, aldus Culler. Het is diezelfde afwezigheid die ervoor zorgt dat *wij* horen wat er gezegd wordt, en niet degene die of datgene wat door de dichter wordt aanroepen. Lyriek werkt op basis van ‘indirection’, zo betoogt Culler:<sup>8</sup> het gedicht is bedoeld om door ons gelezen of gehoord te worden (zelfs om door ons uitgesproken te worden), maar wij zijn het in de regel niet die aangesproken worden.<sup>9</sup> Omgekeerd zal degene die in het gedicht wel wordt aangesproken niet de woorden te horen of te lezen krijgen die het gedicht uitmaken. Het is op grond van de ‘indirecte’ communicatie die het gedicht tot stand brengt dat een liefdessonnet niet kan functioneren zoals een liefdesbrief – de verhouding tussen zender en geadresseerde ligt in beide communicatievormen gewoonweg anders. De liefdesbrief is ‘for your eyes only’, terwijl het liefdessonnet zoals Culler dat analyseert ‘definitely not for your eyes’ is,<sup>10</sup> in de noodzakelijke ambivalentie van dat bezittelijk voornaamwoord bovendien. Degene tot wie het gedicht echt gericht is, krijgt de woorden niet te lezen of te horen, terwijl degene die het leest getuige is van iets dat niet voor hem of haar bedoeld is, een ‘utterance that is overheard’, zoals Culler zegt – hij ontleent de formulering aan Northrop Frye die ze op zijn beurt bij John Stuart Mill haalt.<sup>11</sup>

Het teken bij uitstek van de indirectheid van het gedicht vinden we volgens Culler in de apostrof, de al dan niet met een ‘O’ gemarkeerde aanspreking van een persoon of een object (een bloem, de wind, een abstract ideaal, het vaderland, noem maar op, in het gedicht uit *Romeo and Juliet* is het de ‘trespass’, de overtreding die de kus uitmaakt) die in zoveel lyrische gedichten expliciet aan bod komt. Ook gedichten waarin geen expliciete apostrof aanwezig is, worden volgens Culler impliciet door deze retorische figuur bepaald. Een lyrisch gedicht *is* gewoon apostrofisch, zo kunnen we op grond van *Theory of the Lyric* besluiten: iemand of iets wordt aangesproken en in die aanspreking manifesteert zich datgene wat we poëzie noemen. Volgens sommige literatuurwetenschappers is de ‘apostrofische’ kwaliteit van het gedicht een

teken van de verhevigde emotie van de spreker die zich in dergelijke teksten manifesteert, maar Culler ziet dat anders.<sup>12</sup> Voor hem is de apostrof in de eerste plaats ‘a mark of poetic vocation’<sup>13</sup> en opnieuw moeten we in die omschrijving verschillende dingen tegelijk zien. Het is Culler in de eerste plaats te doen om de roeping van de dichter (door gedichten te schrijven manifesteert de dichter zijn dichterschap, niet zelden in verzen die het schrijven van verzen thematiseren), maar deze roeping houdt tegelijk de *aan*-roeping in. Het gedicht is van de orde van de ‘vocatief’ zegt Culler herhaaldelijk: van diegene die of datgene wat in het gedicht expliciet geadresseerd wordt, wordt ook een respons verwacht. Vaak gaat het om iets wat in de empirische wereld onmogelijk is: objecten *kunnen* geen daden stellen, om maar iets te zeggen (de natuur *kan* buiten de wereld van het gedicht niet gehoorzamen aan de roep van de dichter). Maar ook van de lezer wordt in Cullers theorie van het lyrische gedicht een ‘poëtische’ respons verwacht. Die respons houdt in dat het gedicht als gedicht wordt (h)erkend, en niet als iets anders – als een gewone vorm van communicatie bijvoorbeeld of als een onderdeel van een toneeltekst.

In zijn uitwerking van de lezersrespons vraagt Culler veel aandacht voor wat hij in *Theory of the Lyric* ‘voicing’ noemt.<sup>14</sup> De term slaat op die aspecten van de lyrische tekst die ons de indruk geven dat er in het gedicht een spreker aan het woord is, met een eigen stem (‘voice’), eigen gevoelens en eigen gedachten die door die stem aanwezig worden gesteld. Voor Culler is het evenwel van belang dat de lezer het gedicht niet reduceert tot de stem van de spreker – ‘voicing’ is niet hetzelfde als ‘voice’. Wanneer we dat doen, dreigen we onze respons op het gedicht immers te beperken tot datgene wat Culler net wil vermijden. We gaan ons dan enkel afvragen wie de spreker is, in welke precieze omstandigheden hij of zij de uitspraak doet die in het gedicht gedaan wordt, en van welk breder verhaalcomplex die omstandigheden een onderdeel zijn. We gaan het gedicht daardoor niet alleen als een soort van mini-roman beschouwen,<sup>15</sup> vindt Culler, we gaan het ook te eenzijdig hermeneutisch lezen. We gaan ons immers teveel richten op de betekenis van de tekst en te weinig oog (en oor) hebben voor die aspecten ervan die ons aanzetten om zelf de woorden te gaan formuleren die het gedicht ons in de mond wil leggen. Ook dat is voor Culler een belangrijk aspect van de ‘voicing’ van het lyrische gedicht: de woorden die op papier staan, moeten we volgens hem ook gaan beschouwen als instructies voor ons eigen spreken, als uitnodigingen om van de op zich niet-levende letter een levende klank te maken. Een gedicht moet luidop worden gelezen, vindt ook Culler, maar niet alleen omdat op die manier de klankmaterie waaruit de tekst bestaat beter tot zijn recht komt (hetzelfde kun je immers zeggen van literair proza en van toneelteksten), maar ook met het oog op wat hij het ‘ritualistische’ karakter van de lyrische tekst noemt. Dat begrip slaat op de verwachting dat de lezer de tekst niet zomaar tot zich neemt (hem op een passieve manier

ontvangt, zoals in gewone communicatie), maar de tekst zelf actief opnieuw tot uitvoering brengt – in de woorden van Culler: ‘that he or she come to occupy, at least temporarily, the position of speaker and audibly or inaudibly voice the language of the poem’.<sup>16</sup>

Intussen zal duidelijk zijn dat Jonathan Culler er allesbehalve voor pleit om gedichten te zien als stukken toneeltekst. Om die reden mogen we het ‘sonnet’ uit *Romeo and Juliet* ook niet echt als een sonnet beschouwen. Het heeft er wel de uitwendige vorm van, maar het functioneert anders, om redenen die ik hiervoor in Cullers eigen termen uiteenzette. Niet alleen de spreek situatie is overigens anders, ook die van de ontvanger verschilt. Wanneer we een toneeltekst tot ons nemen, dan kijken en luisteren we doorgaans naar personages die zich in de regel los van onze aanwezigheid uitspreken. Ze kunnen zich in het theater op sommige momenten ook wel expliciet tot het aanwezige publiek richten, maar doorgaans regeert nog het beginsel van de vierde wand: de personages zijn aanwezig in onze wereld, maar het omgekeerde is in principe niet het geval. Er is een muur die onze wereld van die van hen scheidt, een muur waar wij doorheen kunnen kijken, maar zij niet. Hoe dan ook worden we verondersteld te zwijgen wanneer de personages aan het woord zijn, terwijl we volgens Culler bij de rituele lectuur van het gedicht net degene moeten worden die spreekt. Ook wanneer we de toneeltekst lezend tot ons nemen en vanuit onze leesstoel zelf de woorden activeren die op papier staan, plaatsen we onszelf in de regel niet in de positie van het personage. Wanneer ik tijdens een dergelijke lectuur de woorden van Hamlet of Richard III uitspreek, ontstaat niet het soort fusie dat Culler typerend lijkt voor de lezing van een gedicht. Integendeel, Hamlet en Richard blijven iemand anders, ook al ben ik het die zegt wat zij zeggen.

Het is in het licht van dat laatste dat iets duidelijker wordt waarom Culler in zijn uiteenzetting van de ritualistische lezing aangeeft dat lyrische teksten voor hem niet onder de vlag van de fictie varen. Voor een goed begrip van die bewering is het natuurlijk van belang om te begrijpen wat Culler precies verstaat onder fictie: centraal in zijn opvatting van de term staat niet alleen de vraag of het personage van de spreker als een verzonnen (niet echt bestaande) persoon wordt beschouwd (als een lyrisch persona veeleer dan als een afspiegeling van de dichter zelf), maar ook de daaraan gerelateerde vraag naar de kennis die fictionele teksten opleveren. Nogal wat denken over fictie beklemtoont dat het gaat om een bijzondere vorm van kennisverwerving die verloopt via de ervaring van een ander: volgens deze theorieën slagen we er bij fictie in de wereld door de ogen van iemand anders te zien en te ervaren,<sup>17</sup> en dat is iets wat buiten de wereld van de fictie niet mogelijk is. Anders gezegd: van de ervaringswereld van Emma Bovary kunnen we ons een veel beter beeld vormen dan van de ervaringswereld van de mensen rondom ons – niet alleen omdat Emma Bovary niet echt bestaat, maar ook omdat de

fictie waarvan ze deel uitmaakt ons het soort bewustzijnsinformatie levert dat in de wereld buiten de fictie niet op dezelfde manier voorhanden is: we krijgen quasi-rechtstreeks toegang tot haar gedachten en gevoelens.

Ik heb me hier vanzelfsprekend niet uitgebreid ingelaten met Cullers boek om vervolgens te gaan besluiten dat ik op grond van zijn bevindingen het in deze reeks over memorabele scènes in Shakespeares werk dan toch maar beter *niet* over diens sonnetten kan hebben. We zullen Cullers *caveat* nog nodig hebben bij de analyse van een aantal gedichten later in deze aflevering, maar laten we toch eerst even duidelijkheid krijgen over waarom het wel degelijk zinvol is Shakespeares sonnetten als scènes te lezen, geen scènes uit een huwelijksleven weliswaar, maar scènes *nevertheless*. Samen – en in de volgorde waarin ze in de editie van 1609 worden gepresenteerd – geven de 154 sonnetten momenten weer uit een overkoepelend verhaal, ‘a disturbing, half-occluded story’ in de woorden van David Mikics.<sup>18</sup> In hun beschrijving van dat verhaal maken de meeste critici die over de sonnetten hebben geschreven gebruik van het adjectief ‘dramatisch’, niet alleen om daarmee uitspraken te doen over het existentiële gewicht van de in de gedichten aangehaalde gebeurtenissen, maar ook omdat die gebeurtenissen in de gedichten worden voorgesteld als het resultaat van interacties tussen mensen. Het verhaal kent ook in die meer neutrale, literair-technische term een dramatische ontwikkeling, waarin bijgevolg ook een aantal *dramatis personae* betrokken zijn.<sup>19</sup> Drie figuren staan in het verhaal van de sonnettencyclus centraal en een van hen is in elk van de gedichten aan het woord. De andere twee horen of zien we dus niet; van hun doen en laten, van hun gedachten en verzuchtingen, kunnen we ons enkel een beeld vormen in en door de woorden die de spreker over hen formuleert en tot een van hen beiden richt.

Laat ik misschien eerst kort de drie protagonisten voorstellen. De spreker manifesteert zich al vrij snel in de cyclus expliciet als een dichter: voor het eerst gebeurt dat in sonnet 17 (‘Who will believe my verse in time to come’), waar een motief wordt ingezet dat in nogal wat latere sonnetten in de cyclus verder wordt ontwikkeld: hoe kunnen de verzen van de dichter de schoonheid van de geliefde weergeven en levend houden, ook nadat de geliefde al is overleden? Het motief komt ook bij Petrarca en bij Sidney voor, waardoor het voor de hand ligt dat we ook in dit geval de spreker identificeren met de maker van deze verzen, al betekent dat natuurlijk niet dat we de gedichten als transparante autobiografische uitingen van William Shakespeare over William Shakespeare moeten zien.

In de eerste 126 sonnetten richt de spreker zich tot een jonge man, de ‘Fair Youth’ zoals die in de receptie van de teksten wordt genoemd. In de voorbeelden van sonnettencycli die Shakespeare zal hebben gekend – naast de al genoemde van Petrarca en Sidney kunnen we ook



nog wijzen op Samuel Daniels *Delia* (1592), Thomas Lodges *Phyllis* (1593), Michael Draytons *Ideas Mirrour* (1594) en de *Amoretti* van Edmund Spenser (1595) – zijn de gedichten standaard gericht aan een vrouw, het enige object van de dichterlijke affectie. Bij Shakespeare is dat niet het geval:<sup>20</sup> de eerst aangesprokene is wel degelijk ‘object of affection’, maar ontegensprekelijk een man, en vermoedelijk tegelijk de mecenas van de dichter. In de eerste 17 van die 126 sonnetten formuleert de spreker een reeks aanmoedelingen die de jonge ‘patron’ moeten overtuigen zich voort te planten en dus een huwelijk aan te gaan (ze staan in de literatuur over de sonnetten bekend als de ‘Procreation Sonnets’). Maar vanaf sonnet 18 (het bekende ‘Shall I compare thee to a Summer’s day?’) verandert de verhouding tussen de spreker en de ‘Fair Youth’ nogal drastisch. Van de geëngageerde afstandelijkheid uit de eerste sonnetten gaat het vanaf nu snel naar expliciete en enthousiaste uitingen van vriendschap, bewondering en liefde, niet alleen van het platonische soort overigens. Ook al is dat gegeven voor de Shakespeare-critiek lange tijd een heikele kwestie geweest (ik kom daar nog op terug), de gedichten laten er voor de meeste hedendaagse lezers weinig mysterie over bestaan dat de verhouding tussen de spreker en de ‘Fair Youth’ er vanaf sonnet 18 een van het erotische type is, homo-erotisch dus. In sonnet 20 noemt de spreker de schone jongeling, die blijkens dit sonnet een androgyn uiterlijk moet hebben gehad, ‘the Master-Mistress of my passion’ (20.2), en in sonnet 26 zelfs ‘Lord of my love’ (26.1).

Het is in de traditie van het sonnet wel vaker het geval dat de spreker zich in de feodale logica van de hoofse liefde onderwerpt aan de geliefde Vrouwe, maar hier is die geliefde dus een jongeman. Bovendien lijkt het effect van de onderwerping ook anders: wanneer Dante of Petrarca zich aan de voeten van de geïdealiseerde geliefde wanen, dan moeten we die ondergeschikte positie niet alleen zien als een literaire conventie, maar ook als een bron van zelfverheffing – het voorafgaande besef dat de geliefde op een afstand *moet* blijven zorgt ervoor dat de liefde een bron van kracht wordt. In de sonnetten van Shakespeare is dat niet langer het geval: hier is de onderwerping aan de geliefde vooral een bron van zelfkastijding en zelfvernietiging, zeker wanneer blijkt dat de jongeman niet standvastig is in zijn liefde. In een reeks sonnetten die begint met sonnet 34, en verdergaat in 35, 40, 41 en 42, wordt duidelijk dat de ‘Fair Youth’ een relatie is begonnen met de minnares van de spreker (ook *zijn* liefde is dus niet standvastig), aan wie, zoals we zo meteen zullen zien, het laatste kwart van de cyclus gericht is. Het is evenwel niet het einde van de liefdesverhouding tussen de spreker en de ‘Fair Youth’. De gevoelens blijven opflakkeren en met de overgave die daarmee gepaard gaat, komt opnieuw de dialectiek van het verlangen op gang die het drama van de sonnettencyclus bepaalt. De spreker heeft de (ge)liefde nodig omdat die zijn leven waarde geeft, maar in eenzelfde

beweging neemt diezelfde (ge)liefde hem zijn eigenwaarde af – terwijl hij zichzelf vindt in de liefde, verliest hij ook zichzelf. (In de reeks sonnetten die loopt van 78-86 wordt dit noodlottige mechanisme ook nog eens gekoppeld aan het schrijverschap: de spreker alludeert in deze reeks sonnetten herhaaldelijk op het feit dat er nog een of meer andere dichters zijn – ‘Rival Poets’ noemt de Shakespeare-kritiek ze – die indien niet naar de genegenheid dan toch zeker naar de financiële steun van de ‘Fair Youth’ streven.)

Van sonnet 127 tot sonnet 152<sup>21</sup> verschuift de aanspreking van de jongeman naar een vrouw, de ‘Dark Lady’ zoals ze in de literatuur over de sonnetten wordt genoemd.<sup>22</sup> Het adjectief slaat mogelijk ook op de kleur van haar huid, maar sowieso op die van haar haar en haar ogen, die als ‘Raven black’ (127.9) worden omschreven en ‘nothing like the sun’ (130.1).<sup>23</sup> De ‘Dark Lady’ – volgens Catherine Belsey een ‘Victorian misnomer’,<sup>24</sup> aangezien de gedichten haar duidelijk niet als een ‘dame’ voorstellen, maar als een vrouw van lichte zeden – is in vele opzichten een anti-Laura: de liefde die de spreker voor haar voelt, is weliswaar de aanzet tot het schrijven, maar de geliefde wordt hier gediaboliseerd veeleer dan geïdealiseerd. De passie van de spreker is duidelijk vermengd met een stevige dosis misogynie: zijn vrouwbeeld komt aardig in de buurt van het beeld dat Othello op het einde van het naar hem genoemde stuk van Desdemona heeft – de vrouw is een wezen waaraan de man kapot gaat, tenzij hij sterk genoeg is om zelf met haar af te rekenen. In sonnet 147 stelt hij zijn liefde als een letterlijk ziek en zieker makende koorts voor (een verwijzing naar syfilis ligt voor de hand) en in het bekende sonnet 129 gaat het niet langer over liefde, maar over ‘lust’, verlangen dat gek maakt, ‘Mad in pursuit, and in possession so’ (129.9).

Een aanzienlijk deel van de literatuur over de sonnetten is vanzelfsprekend gewijd aan de vraag of het zinvol is achter de ‘Fair Youth’ en de ‘Dark Lady’ (om maar te zwijgen van de ‘Rival Poet(s)’) echte personen te zoeken en, zo ja, wie dat dan wel mogen zijn. De slotsom van die literatuur is dat we het niet weten en wellicht ook nooit *zullen* weten, al blijft het wel zinvol om de meer ‘educated guesses’ naar de ware identiteit van de twee geliefden van de sprekers in de sonnetten even kort te overlopen. Wat de ‘Fair Youth’ betreft, zijn er twee ‘major contenders’, waarbij de keuze voor deze dan wel gene meteen ook een verschil in datering van de teksten inhoudt. De eerste kandidaat is Henry Wriothesley, de (third) Earl of Southampton (1573-1624), aan wie Shakespeare zowel zijn *Venus and Adonis* (1593) als *The Rape of Lucrece* (1594) opdroeg. Als Southampton de mecenas was van die twee gedichten, waarom zou hij dan niet eenvoudigweg ook degene kunnen zijn die werd genoemd in de mysterieuze opdracht vooraan in de publicatie van de *Sonnets* in 1609? Die opdracht luidt als volgt: ‘To the only begetter of these ensuing sonnets Mr. W.H. all happiness and that eternity promised by our ever

living poet wisheth the well-wishing adventurer in setting forth T.T.’ De laatste initialen, zo neemt men aan, staan voor Thomas Thorpe, de uitgever van het boek, die ook werk van Ben Jonson en George Chapman uitgaf en wiens naam vermeld wordt in de vermoedelijke ‘entry’ in de Stationer’s Register die hem op 20 mei 1609 de toestemming verleende voor het laten drukken van dit boek. Wriothesley (van wie de initialen in de opdracht worden omgekeerd, mogelijk om diens identiteit enigszins te maskeren) zou dan degene zijn die de sonnetten bij de dichter heeft ‘verwekt’.<sup>25</sup> Bij het begin van de jaren 1590 (het moment waarop volgens degenen die deze theorie volgen de eerste sonnetten tot stand zouden zijn gekomen) was Wriothesley inderdaad het onderwerp van druk becommentarieerde pogingen om hem aan een echtgenote te binden. De jongeling lag zelf dwars en zowel zijn moeder als zijn voogd (William Cecil, de belangrijkste adviseur van koningin Elizabeth, een mogelijk model voor Polonius in *Hamlet*) ondernamen hardnekkige pogingen om Southampton op andere gedachten te brengen. De beoogde bruid was dan ook niet de minste. Het ging om Elizabeth de Vere, dochter van de Earl of Oxford en kleindochter van Cecil zelf. Volgens velen werd ook Shakespeare ingeschakeld in de huwelijkscampagne die Southamptons moeder en voogd op het getouw zetten. De 17 ‘Procreation Sonnets’ waarmee de sonnettencyclus opent, zouden een onderdeel van deze campagne zijn geweest. Volgens Ted Hughes kunnen we zelfs *Venus and Adonis* in deze context lezen: de ‘Adonis’ van dat lange gedicht wordt door ‘Venus’ immers beschuldigd van teveel zelfliefde wanneer hij weigert haar te kussen. Hij is zoals Narcissus in Ovidius’ *Metamorfosen*,<sup>26</sup> de tekst die Shakespeare ook het materiaal leverde voor zijn lange gedicht: hij zit niet in dat liefde pas liefde is als ze op een ander gericht wordt. Hughes koppelt de sonnetten heel sterk aan *Venus and Adonis* volgens een dichterlijke logica die weinig Shakespeareanen heeft overtuigd maar die wel een ‘poëtisch’ punt maakt: in de sonnetten, zo beargumenteert Hughes, wordt Shakespeare zelf de Venus die achter Adonis aan zit. In de periode die het schrijven van sonnet 17 scheidde van het daaropvolgende, zo besluit Hughes, ‘Shakespeare has fallen in love with this powerful, unstable, tempestuous, ambitious, unpredictable, extravagant nobleman’<sup>27</sup> – het schrijven van de gedichten heeft van de poëzie werkelijkheid gemaakt en de sonnetten 18 tot en met 126 zijn voor Hughes een weergave van die werkelijkheid.

Voor Hughes is er dus geen twijfel mogelijk: de mysterieuze W.H. van de opdrachtpagina in de editie van 1609 is Henry Wriothesley en Shakespeare was echt verliefd op hem. Met deze theorie gaat ook een visie op de datering van de teksten samen: aangezien de sonnetten scènes uit de liefdesgeschiedenis tussen de dichter en zijn mecenas vormen, moeten ze volgens Hughes geschreven zijn in de jaren waarin die geschiedenis zich voordeed. Het begin van de zich tot liefde ontwikkelende vriendschap met Wriothesley moet zijn inziens worden

gesitueerd 'some time late in 1592'.<sup>28</sup> Tussen juni 1592 en mei 1594 waren de Londense theaters bijna permanent gesloten ten gevolge van de pest die in de stad woedde. Hughes ziet dat als de belangrijkste reden waarom Shakespeare zich aan het dichten zette: het had economisch gesproken alvast geen zin om op dat moment voor het theater te schrijven. Om die reden zocht hij ook de financiële steun van een 'patron', die bij voorkeur ook een verblijf buiten de stad had. Over het einde van de verhouding met Southampton spreekt Hughes zich minder duidelijk uit: het vermoeden is dat de vriendschap al sterk bekoeld was toen Southampton in de problemen raakte door zijn betrokkenheid bij de opstand die zijn goede vriend Essex beraamde tegen de koningin in 1601. Hij zou mogelijk degene geweest zijn die Shakespeares gezelschap vroeg om als aanloop naar de verhoopte volksopstand *Richard II* herop te voeren, het stuk over de afzetting van de koning. De opstand mislukte evenwel en Essex stierf op het schavot; Southampton werd gevangen gezet en pas gerehabiliteerd na het aantreden van de nieuwe koning in 1603.

Hughes gaat er in zijn lectuur van de sonnetten van uit dat Shakespeare niet betrokken was bij de publicatie van de bundel uit 1609.<sup>29</sup> De schaamteloze uitstorting van onbeschaamde gevoelens die in sommige sonnetten zonder veel omhaal worden verwoord, doet hem vermoeden dat de auteur van deze gedichten ze enkel bedoelde voor de ogen van degene voor wie hij ze schreef, hoogstens voor een klein gezelschap van gelijkgestemden. We weten inderdaad dat er in 1598 al 'sugred Sonnets' (gesuikerde, zeemzoete sonnetten) van Shakespeare circuleerden 'among his private friends',<sup>30</sup> maar een dergelijke verspreiding van gedichten in de vorm van handschriften was in die tijd nog steeds normaal.<sup>31</sup> Ook W.H. Auden was ervan overtuigd dat 'Shakespeare must have been horrified' toen in 1609 zijn sonnetten zomaar aan de wereld werden prijsgegeven.<sup>32</sup>

Dat laatste is zeker niet de visie van een van de standaard-edities die vandaag van de bundel op de markt zijn.<sup>33</sup> In haar editie voor de Third Series van de Arden Shakespeare is Katherine Duncan-Jones ervan overtuigd dat Shakespeare wel degelijk de publicatie van de gedichten heeft overzien en dus ook verantwoordelijk is voor de volgorde waarin de teksten in het boek werden gepresenteerd.<sup>34</sup> Ook schuift Duncan-Jones een andere 'Fair Youth' naar voren. Volgens haar moeten we achter de mysterieuze W.H. William Herbert (1580-1630) vermoeden, de (third) Earl of Pembroke, wiens naam de tweede is die doorgaans wordt vermeld als mogelijke 'addressee' van de eerste 126 sonnetten.<sup>35</sup> Aan hem is samen met zijn broer Philip de *First Folio* opgedragen, en ook hij heeft een publieke geschiedenis van afgeslagen huwelijken. Tot drie keer toe weigerde hij tussen zijn vijftiende en zijn negentiende in het huwelijk te treden, waardoor de 'Procreation Sonnets' wel degelijk ook op hem van toepassing

kunnen zijn geweest. In dat geval zouden de vroegste gedichten volgens Duncan-Jones wel van latere makelij zijn, van april 1597 meer bepaald.<sup>36</sup> In de datering die zij verder nog voorstelt, speelt de sluiting van de theaters in periodes van pest overigens ook een rol: zo gaat Duncan-Jones ervan uit dat Shakespeare in latere theaterluwe periodes (van 1603 tot april 1604 en van augustus 1608 tot mei 1609) aan de bundel werkte. Dat werk hield onder meer herschrijvingen in van eerdere versies van gedichten: in 1599 werden in de anonieme (door uitgever William Jaggard indertijd foutief aan Shakespeare toegeschreven) bundel *The Passionate Pilgrim* licht verschillende versies opgenomen van wat in de editie van 1609 uiteindelijk de sonnetten 138 en 144 zijn geworden.<sup>37</sup>

Wat er ook van zij, Southampton en Pembroke zijn de namen die het vaakst worden vermeld als degenen die de ‘echte’ Fair Youth zouden kunnen zijn. Sommige kenners van de teksten – zoals Stephen Greenblatt – gaan er op hun beurt van uit dat de eerste 126 sonnetten niet noodzakelijk aan een en dezelfde persoon moeten zijn gericht en dat bijvoorbeeld de vroegst geschreven gedichten voor Southampton kunnen zijn geschreven en de latere voor Pembroke.<sup>38</sup> Er zijn overigens nog andere theorieën. Zo laat Oscar Wilde in zijn mooie en vaak aangehaalde verhaal over de identiteit van de Fair Youth (‘The Portrait of Mr. W.H’ (eerste versie 1889, uitgebreide versie 1893)) de verteller van zijn tekst zich door een vriend overtuigen van de theorie dat de jongeman in het echt naar de naam van Willie Hughes luisterde. Het zou om een *boy actor* uit Shakespeares gezelschap gaan, op wiens bestaan de *believers* in deze theorie een allusie vinden in het zevende vers van sonnet 20 (‘A man in hue, all *Hues*<sup>39</sup> in his controlling’). Wildes verhaal is natuurlijk fictie, maar de auteur baseerde zich wel op bestaande studies, waarvan de conclusie al werd bereikt in de achttiende eeuw, voor het eerst in een publicatie van de classicus Thomas Tyrwhitt. Ze kreeg vooral bekendheid door Edmond Malones bekende editie van *The Plays and Poems of William Shakespeare* uit 1790, die ook de aandacht vestigde op het bestaan van Willie Hughes. Anderen geloven dan weer dat de tweede letter van ‘W.H.’ een zetfout was: de ‘H’ moest een ‘S’ zijn, ‘W(illiam) S(hakespeare)’ dus. Germaine Greer oppert de mogelijkheid dat de initialen kunnen wijzen op William Hathaway, de broer van Shakespeares vrouw, die een manuscript van de sonnetten al dan niet met medeweten van zijn schoonbroer aan Thorpe bezorgde.<sup>40</sup> De in mijn ogen meest inventieve, maar niettemin ook overtuigende lezing van de initialen vond ik in een essay van Stephen Orgel, die de suggestie toeschrijft aan de boekhistoricus Arthur Freeman: ‘Mr.W.H.’ staat voor ‘Mr. W(hoever) H(e May Be)’.<sup>41</sup>

Ook over de identiteit van de ‘Dark Lady’ bestaan er uiteenlopende theorieën. De donkerharige dame zou een van de volgende vrouwen kunnen geweest zijn:

- Mary Fitton, een van Queen Elizabeths Maids of Honour. Ze had ooit een affaire met de hiervoor genoemde William Herbert, die haar zwanger maakte en zelfs in de gevangenis belandde toen hij weigerde met haar te trouwen.<sup>42</sup>
- Emilia Lanier, née Bassano, echtgenote van de hofmuzikant Alfonso Lanier en minnares van Henry Carey, de latere Lord Chamberlain.<sup>43</sup> Over haar ging het hier ook al in de aflevering over *The Merchant of Venice*.
- Aline Daniel, zus van de dichter Samuel Daniel (die ook wel eens wordt genoemd als Rival Poet) en echtgenote van John Florio. Florio, geboren uit een naar Engeland verhuisde Italiaanse vader was niet alleen ‘tutor’ bij de Earl of Southampton, maar ook in de Pembroke-familie. Hij gaf later ook les Italiaans aan James I en is vooral bekend als vertaler van de *Essais* van Montaigne, een vaak gebruikte bron door Shakespeare, zoals we weten.<sup>44</sup>
- Lucy ‘Negro’ Morgan, een donkere prostituée die een bordeel had in Clerkenwell, in het Noord-Oosten van Londen.<sup>45</sup>
- Winifred, de echtgenote van Richard Burbage, de steracteur van Shakespeares gezelschap, die alle grote rollen uit het toneeloeuvre van de Bard voor zijn rekening nam.<sup>46</sup>
- Jane Shepherd, de moeder van de toneelschrijver William Davenant, die van zichzelf beweerde dat hij meer was dan zomaar de ‘littéraire’ zoon van Shakespeare.<sup>47</sup>

Gekoppeld aan de vraag wie in de sonnetten wie zou kunnen zijn, komt in de literatuur vanzelfsprekend ook de vraag aan bod of deze gedichten überhaupt moeten worden gelezen als autobiografische commentaren op het liefdesleven van de dichter. Zoals Jonathan Bate in zijn korte receptiegeschiedenis van deze teksten aangeeft, leek het vooral vanaf de Romantiek steeds lastiger te worden om Shakespeares sonnetten *niet* op deze persoonlijke manier te lezen.<sup>48</sup> In de logica van de romantische literaturopvatting was een gedicht immers per definitie het onmiddellijke resultaat van het emotionele leven van de dichter en dus moest dat zeker bij de grootste der dichters het geval zijn. Ironisch genoeg zorgde die bewonderende autobiografische lectuur in het geval van de ‘Sonnets’ meteen ook voor een ernstig probleem, aangezien ze een oplossing moest weten te vinden voor de lastige vaststelling dat de dichter zijn liefde beleed voor een man, voor een erg jonge man dan nog wel – niet zomaar sodomie dus, maar zelfs pederastie. De Engelse dichter Samuel Taylor Coleridge, die met zijn *Lectures on Shakespeare* een belangrijk aandeel had in de studie van het werk van de Bard in de eerste decennia van de negentiende eeuw, loste het probleem op door te verkondigen dat de sonnetten in werkelijkheid

gericht waren aan een vrouw.<sup>49</sup> Het morele probleem dat men ook al vòòr Coleridges tijd met de eerste 126 sonnetten had, wordt goed samengevat door George Steevens, die in 1773 samen met Samuel Johnson een editie van het verzameld werk van Shakespeare op de markt bracht. Daarin gaf hij aan dat hij niet anders kon dan de sonnetten te lezen met ‘an equal mixture of disgust and indignation’.<sup>50</sup> Het probleem van Steevens en Coleridge verdween vanzelfsprekend niet in de Victoriaanse periode, waarin de gerechtelijke vervolging van homoseksuelen opnieuw hoog op de agenda kwam. Het is moeilijk om in die context niet aan Oscar Wilde te denken. En inderdaad, zijn verhaal over Shakespeares liefde voor de *boy actor* Willie Hughes werd uiteindelijk ook in Wildes eigen proces aangehaald als een bewijs voor de perverse zeden die de auteur van *The Picture of Dorian Gray* erop nahield.<sup>51</sup>

Vanzelfsprekend is het niet *nodig* om de gedichten ‘biografistisch’ te lezen. Ironisch genoeg toont de wat gekke stelling van Coleridge dat al aan. De gedichten zelf bieden in de meeste gevallen geen duidelijkheid over de vraag of ze nu aan een man gericht zijn dan wel aan een vrouw.<sup>52</sup> De oplossing voor dat ‘mysterie’ biedt de plaats van het gedicht in de genummerde reeks, niet de tekst zelf. Wie van ons heeft niet ooit op de middelbare school ‘Shall I compare thee to a summer’s day?’ gelezen zonder daarbij te moeten weten dat het in de logica van de bundel aan een man gericht is? Lezers die gedichten losmaken uit het persoonlijke leven van de dichter doen dat doorgaans om meer aandacht te kunnen besteden aan de vorm van het gedicht en aan het taalvernuft waarmee de dichter existentiële kwesties verwoordt, vervormt en maskeert. In het geval van Shakespeare is dat niet anders. Talloze lezers van de sonnetten hebben erop gewezen dat de sonnetten in de eerste plaats kunstwerken in taal zijn, in een vorm bovendien die geregeerd wordt door literaire conventies en niet door realiteitsprincipes. De al eerder genoemde W.H. Auden, zelf een dichter, is vanzelfsprekend een van hen, net als een aantal uitmuntende lezers van de sonnetten die in de traditie van het vroeg-twintigste-eeuwse formalisme werken en die traditie ook groot hebben gemaakt: Roman Jakobson, William Empson en Murray Krieger, om maar die te noemen.<sup>53</sup> Twee recentere erfgenamen van die vooraanstaande traditie zijn Stephen Booth en Helen Vendler. Die eerste (die later ook nog een editie van de *Sonnets* uitbracht<sup>54</sup>) publiceerde in 1969 *An Essay on Shakespeare’s Sonnets*, waarin hij aandacht besteedt aan de vele tekstuele patronen (vormelijk, syntactisch, semantisch, fonetisch, ...) die in de teksten kunnen worden waargenomen.<sup>55</sup> In *The Art of Shakespeare’s Sonnets* onderwerpt Vendler op haar beurt elk van de 154 gedichten aan een aandachtige tekstgerichte lezing, waarin net als bij Booth niet de seksuele geaardheid van de dichter maar diens taalkunstenarschap centraal staat.<sup>56</sup>

Ik sta nog even<sup>57</sup> stil bij twee recentere (maar heel verschillende) boeken over Shakespeares sonnetten die duidelijk maken dat een lectuur die aandacht heeft voor de taalkunst van Shakespeare en een meer biografische lectuur elkaar niet per definitie hoeven uit te sluiten. Het eerste van die twee boeken is van de hand van de Schotse dichter Don Paterson en heet *Reading Shakespeare's Sonnets*. In dat boek geeft Paterson commentaar bij elk van de 154 gedichten en hij doet dat met het oog van de dichter. Paterson weet heel goed hoe sonnetten in elkaar zitten: hij maakte een terecht gevierde vertaling/bewerking van Rilkes *Sonette an Orpheus* en heeft intussen ook een eigen bundel met sonnetten.<sup>58</sup> Op grond van die kennis leest hij Shakespeares werk niet alleen technisch zeer goed, maar geeft hij ook ongezoeten zijn mening over welke sonnetten naar zijn gevoel geslaagd zijn ('Another oft overlooked gem' (sonnet 26); 'What an elegantly balanced poem' (sonnet 35); 'a magnificent piece of verse' (sonnet 60)) en welke niet ('a mess in a dress' (sonnet 70); 'Let it go, man' (sonnet 80); 'Pretty average effort, really' (sonnet 111)).<sup>59</sup> Tussen de vele goede academische studies die er over de sonnetten bestaan, is het boek van Paterson een welkome afwisseling. Terwijl Vendler en Booth volgens sommigen de neiging hebben de teksten complexer te maken dan ze noodzakelijk zijn, slaagt Paterson erin Shakespeare voor te stellen als een dichter van herkenbare besognes en dagdagelijkse dilemma's. Wie zich voor het eerst in het weidse veld van de sonnetten begeeft, zal veel aan dit boek hebben. Samen met een meer klassieke editie als die van Duncan-Jones, Burrow of Kerrigan biedt het een uitstekend vertrekpunt voor een eerste exploratie van dit intussen zo grondig doorploegde veld.

Het tweede boek waarover ik het hier nog even wil hebben, is dan weer niet zo geschikt voor beginnende lezers. Terecht geroemd om zijn grote diepgang, maar tegelijk berucht om zijn niet minder geringe complexiteit is Joel Finemans *Shakespeare's Perjured Eye* (1986) het ene boek over de sonnetten dat ik niet graag zou moeten missen.<sup>60</sup> De ondertitel van het boek – *The Invention of Poetic Subjectivity* – geeft al iets weg van Finemans centrale, veelgelaagde these, die ik in de ruimte die mij hier rest ongetwijfeld te kort zal doen. Vertrekpunt van het boek is de vaststelling dat Shakespeare in zijn sonnetten een nieuwe 'persona' heeft gecreëerd, een 'ik' die aan het woord is en die we moeten zien als een effect van de tekst veeleer dan als de bron waaruit die tekst voorkomt (de persoon die de auteur is). Bij Fineman gaat het allerminst nog om de vraag wie de 'Fair Youth', de 'Dark Lady' en de 'Rival Poet(s)' in het echt zijn: dat doet er voor hem ook niet toe. Zijn stelling is dat de creatie van het lyrische subject dat in Shakespeares sonnetten aan het woord is voor de verdere geschiedenis van de literatuur in het algemeen en van de poëzie in het bijzonder van erg groot belang is geweest omdat er in deze sonnetten iets nieuws gebeurt, iets wat bij Shakespeares voorgangers in de traditie van het



sonnet (Dante, Petrarca, Sidney en Spenser) wel al onderhuids als mogelijkheid aanwezig is, maar wat bij Shakespeare resoluut op de voorgrond komt.

Het nieuwe aan Shakespeares gedichten is dat hij volgens Fineman de traditie van het lofdicht waartoe het sonnet behoort – het ‘epideiktische’ spreken, waarin iemand op een lovende manier wordt aangesproken – een stap verder brengt. Bij Shakespeares voorgangers is het sonnet een relatief ongecompliceerde lofzang op de geliefde. Het object van verlangen (Beatrice, Laura, Stella) wordt een object van lof en omgekeerd: naarmate de dichter de geliefde meer lof toezwaait, neemt ook het verlangen toe. In de 154 sonnetten van Shakespeare is evenwel niet zomaar sprake van lof (‘praise’), als wel van wat Fineman de ‘paradox of praise’ noemt. De activiteit van het lof toezwaaien wordt bij Shakespeare niet langer als vanzelfsprekend beschouwd. Integendeel, het lijkt alsof de standaard-conventie van het sonnet tegen die tijd finaal opgebruikt is. Om die reden wordt de conventie bij Shakespeare van alle kanten bekeken, geïroniseerd, gefileerd en omgekeerd.<sup>61</sup> Het loven van de geliefde is niet alleen het onderwerp van nogal wat van Shakespeares sonnetten – een vierde van de gedichten aan de ‘Fair Youth’ gaan expliciet over ‘praise’, aldus Fineman<sup>62</sup> – het is ook het dubbelzinnige mechanisme waaraan de spreker zijn niet minder dubbelzinnige identiteit ontleent. Hij wordt wie hij is door over de geliefde te zeggen wat hij zegt. Nu is dat bij Dante, Petrarca, Sidney en Spenser in zekere zin ook al het geval, maar in de sonnetten van Shakespeare komt volgens Fineman een ander soort individu op de voorgrond, een modern individu, van het soort dat voor ons nog steeds herkenbaar is. De taal van Shakespeares voorgangers valt volgens Fineman nog samen met het ideale beeld dat ze van de geliefde hebben: hun gedichten worden geregeerd door wat hij typeert als een visueel regime. De lovende verzen van hun liefdessonnetten beschrijven de geliefde en tonen hoe zij is en wie zij is. Bij Shakespeare is er iets anders aan de hand. Zijn lofdichten zijn volgens Fineman niet langer van de orde van het visuele maar van het talige. Zijn verzen wijzen voortdurend op een verschil tussen wat gezegd wordt en wat gezien wordt, zeker in de sonnetten voor de Dark Lady: de geliefde is niet wat ze lijkt en ze is zeker niet wat de dichter over haar zegt. Op die gedachte slaat de titel van Finemans boek, een frase uit het laatste gedicht voor de ‘Dark Lady’, sonnet 152: in de gedichten wordt meined gepleegd tegen het oog. Wat gezegd wordt verschilt van wat gezien wordt – niet noodzakelijk op een leugenachtige of ironiserende manier, maar in de volle ernst van het volle besef dat er tussen ons spreken en ons ‘zijn’ (alsook ons ‘zien’) een kloof gaapt, een kloof die ervoor zorgt dat we niet langer zeker zijn van de authenticiteit van onze gevoelens. ‘The result is a poetics of a double tongue rather than a poetics of a unified and unifying eye’, besluit Fineman, ‘a language of suspicious word rather than a language of true vision.’<sup>63</sup>

Met zijn stelling dat Shakespeares sonnetten in zekere zin de plaats zijn waar het moderne subject wordt uitgevonden, situeert Fineman zijn boek expliciet in de lijn van het denken van Freud en Lacan.<sup>64</sup> Ook zij hebben de moderniteit van Shakespeare gezocht in zijn voorstelling van personages die, zoals Hamlet, een cruciaal verschil ervaren tussen wie ze uitwendig lijken en wie ze inwendig zijn. De ervaring van dat verschil gaat verder dan het al bij al oppervlakkige gevoel dat we wel eens kunnen hebben wanneer we ons in verschillende omstandigheden verschillende personen voelen en sommige van die (sociale) persoonlijkheden als een 'rol' ervaren die verschilt van ons echte (private) 'zelf'. Het gaat in de liefdessonnetten om iets dat veel fundamenteeler is: het verschil in kwestie moet immers niet worden gezien als een vervelend maar occasioneel neveneffect van wat we als onze identiteit ervaren, maar als de (lege) kern ervan. Onze standaardopvatting van de liefde wil dat we via de ware geliefde ons ware zelf vinden, maar Shakespeares sonnetten plaatsen ernstige vraagtekens bij deze gedachte. Deze vraagtekens moeten niet worden gezien als een frivool spel met de conventies van een literaire traditie, maar als een scherpe reflectie op het wezen van het menselijke zijn. De sonnetten laten ons een 'ik' horen dat zichzelf niet alleen verliest in de liefde, maar in dat proces ook begint te beseffen dat 'verlies' en 'tekort' juist de kern zijn van wat het betekent om een eigen 'ik' te hebben. In de vivisectie van het verlangen die de sonnetten ensceneren, toont Shakespeare ons hoe we tegelijkertijd onszelf worden en onszelf verliezen in de verhouding die we nodig hebben tot anderen. 'Tegelijkertijd' is hier het cruciale begrip: met de spreker van de sonnetten laat Shakespeare een mens zien van wie de identiteit fundamenteel ambivalent is: hij wordt zichzelf door zichzelf te verliezen, en in dat bewustwordingsproces speelt de liefde (de fysieke liefde) een cruciale rol.<sup>65</sup> 'Falling in love is the discovery of what 'I exist' means', schrijft Auden in een van zijn besprekingen van de sonnetten en Fineman zal het daar om verschillende redenen mee eens zijn.<sup>66</sup> Die 'ik' die weliswaar 'bestaat', bestaat niet in de vorm van een stabiel gegeven; het is een steeds wisselende bundeling van uiteenlopende en tegenstrijdige gevoelens, gedachten en impulsen. Zo is het in elk geval met de 'ik' die zich in Shakespeares liefdessonnetten manifesteert: 'liefde' is een begrip dat hier staat voor een gamma aan verschillende en vaak tegengestelde emoties die het subject in de loop van de cyclus ondergaat: vertrouwen en jaloezie, deugddoende tederheid en pijnlijke lustgevoelens, broodnodige vervolmaking en vermijdbare verstikking – *l'amour, quoi*.

Bij Shakespeare is de liefde in de sonnetten een bron van fundamentele twijfel, niet alleen aan de authenticiteit van het gedrag of de woorden van de geliefde ('houdt hij/zij echt van mij'), maar ook aan de eigen gevoelens, waarvan de waarheid permanent onder druk lijkt te staan. De meest extreme uitdrukking van het probleem van de waarheid van de liefde vormt

wellicht sonnet 138, dat voor het in de uitgave van 1609 kwam ook al werd gepubliceerd in *The Passionate Pilgrim*, in een gewijzigde vorm, zoals ik hiervoor al aangaf. Dit is de versie die we in de meeste hedendaagse edities van de sonnetten kunnen vinden:

When my love swears that she is made of truth,  
I do believe her though I know she lies,  
That she might think me some untutored youth  
Unlearnèd in the world's false subtleties.  
Thus vainly thinking that she thinks me young,  
Although she knows my days are past the best,  
Simply I credit her false-speaking tongue;  
On both sides thus is simple truth suppressed.  
But wherefore says she not she is unjust,  
And wherefore say not I that I am old?  
O, love's best habit is in seeming trust,  
And age in love loves not to have years told.  
Therefore I lie with her, and she with me,  
And in our faults by lies we flattered be.

‘A depressing little poem’, vindt Don Paterson dit.<sup>67</sup> Het eerste adjectief klopt ongetwijfeld, maar het diminutief lijkt me te geringschattend voor een gedicht dat erin slaagt op zo’n compacte manier een kernwaarheid uit te drukken. De kwestie is niet dat de liefde moet worden gezien als een toestand waarin een mens zich soms anders voordoet dan hij in werkelijkheid is: dat zou een al bij al banale gedachte zijn. Het gaat hier om iets veel fundamenteleers: de liefde is een toestand waarin het onmogelijk wordt de waarheid van de leugen te onderscheiden – het is een toestand van permanente meened, om de juridische metaforiek van het eerste vers aan te houden die ook centraal staat in sonnet 152. Er worden dure liefdeseden gezworen waarvan de geadresseerde weliswaar weet dat ze niet waar zijn, maar die toch in alle ernst voor waar worden aangenomen. De spreker schenkt krediet aan haar ‘false-speaking tongue’ al weet hij dat wat er uit de mond van de geliefde komt niet waar is. De acceptatie van de leugen voor waarheid is bovendien geen gevolg van de jeugdige onbezonnenheid van degene die tot over zijn oren verliefd is: de spreker legt hier voortdurend de klemtoon op het feit dat hij geen jongeman meer is. Ook de geliefde weet dat, maar ze doet alsof. Ze negeert openlijk het feit dat ‘[his] days are past the best’ en dat ‘doen alsof’ wordt

tegelijk een mogelijkhedenvoorwaarde om de liefde te continueren en een obstakel dat diezelfde liefde ooit (maar wanneer?) tot een eind zal brengen. Het elfde vers vat deze paradox goed samen: de liefde gaat gekleed in een habijt van ‘seeming trust’, van hypocriet vertrouwen als we het negatief willen uitdrukken; van iets wat op vertrouwen lijkt als we het positiever willen uitdrukken, al blijft ook hier de ondertoon duidelijk: het is een vertrouwen dat in wezen geen vertrouwen is. Volgens Fineman is dit een van de sonnetten die doen denken aan de paradox van de Kretenzische leugenaar die op een stellige manier zegt dat hij nooit de waarheid vertelt. Ook deze leugenaar vertelt zijn waarheid op een dusdanig overtuig(en)d-ernstige manier dat de lezer niet anders kan dan hem slechts schijnbaar te vertrouwen.<sup>68</sup>

Sonnet 138 behoort tot de gedichten aan de ‘Dark Lady’. Zij is de geliefde met de leugenachtige tong over wie het hier gaat, maar het elfde vers verheft de concrete casus tot een algemene uitspraak: zo is *de* liefde, lezen we daar, een web van leugens waardoor we ons graag iets laten wijsmaken, zoals het in het slotvers klinkt. De woordspeling in het couplet is duidelijk genoeg: het Engelse werkwoord ‘to lie’ verwijst tegelijk naar de leugen en naar de seksuele daad (‘to lie’ zoals in ‘neerliggen, met iemand naar bed gaan’). Het is verre van het enige sonnet dat duidelijk maakt dat het bij Shakespeare – in tegenstelling tot bij nogal wat van zijn voorgangers in de traditie van het sonnet – allerminst om platonische liefde gaat.

Liefde leidt tot vernietigende wanhoop, maar evenzeer tot een tijdelijk troostende vorm van geluk, zegt het niet minder bekende sonnet 144, dat ook al in *The Passionate Pilgrim* voorkwam. Dit sonnet geeft als geen ander de driehoeksverhouding weer waarin de spreker zich bevindt:

Two loves I have, of comfort and despair,  
Which like two spirits do suggest me still.  
The better angel is a man right fair,  
The worser spirit a woman coloured ill.  
To win me soon to hell, my female evil  
Tempteth my better angel from my side,  
And would corrupt my saint to be a devil,  
Wooing his purity with her foul pride.  
And whether that my angel be turned fiend,  
Suspect I may, yet not directly tell;  
But being both from me, both to each friend,  
I guess one angel in another’s hell.

Yet this shall I ne'er know, but live in doubt  
Till my bad angel fire my good one out.

Dit sonnet neemt in zijn eerste kwatrijn de vorm aan van een traditionele 'psychomachie': de spreker wordt, zoals in een middeleeuwse moraliteit, tussen goed en kwaad heen geslingerd. De goede liefde is die van de jonge man, die als een engel wordt voorgesteld en met het adjectief omschreven dat hem in deze cyclus zo vaak toekomt: 'fair' – hij is mooi, blond en van goede inborst. De andere liefde – de 'Dark Lady' – is in alles zijn tegendeel: geen engel, maar een duivel, niet 'fair' maar 'foul', niet blond maar 'coloured ill'. De verwachting die het openingskwatrijn oproept, is dat de spreker zich niet zal weten te verzetten tegen de kwalijke geliefde, en dat is wellicht ook zo, maar evenzeer blijkt de 'Fair Youth' niet bestand tegen haar duivelse verleidingen. Althans, dat vermoedt de spreker ('Suspect I may', 'I guess'), en het is die blijvende onzekerheid ('live in doubt') die zijn liefde niet alleen ten gronde bepaalt maar die er blijkbaar ook voor zorgt dat de duivelse liefde niet langer kan worden onderscheiden van de angelieke – op het einde van het gedicht zijn beide liefdes plots engelen geworden, een goede en een slechte weliswaar, maar de slechte is geen duivel meer. Daarmee ontslaat de spreker zichzelf in zekere zin van het maken van de keuze die de traditionele psychomachie kenmerkt: in dergelijke teksten (*Elkerlyc* is een goed voorbeeld) komt het hoofdpersonage doorgaans tot het soort inzicht dat hem in staat stelt het juiste te doen. Hier is dat allerminst het geval: als er al een beslissing wordt genomen, zal het duidelijk niet de spreker zijn die dat doet. (Het slotvers geeft opnieuw aan dat de driehoeksverhouding die in de sonnetten centraal staat seksueel van aard is: de allusie van de metafoor ('fire out') is alweer die van de geslachtsziekte (de 'hell' uit vers 12 slaat ook op het geslachtsorgaan van de duivelse vrouw).)

Dat de twee liefdes van de spreker onderling ook een relatie hebben, wist de lezer die de 154 sonnetten in de volgorde van de geijkte edities doorneemt, eigenlijk al. Vanaf sonnet 38 wijzen een aantal gedichten in die richting – sonnet 42 wellicht het duidelijkst van allemaal. De aangesprokene is hier de 'Fair Youth'. De boodschap die de spreker tot hem richt, biedt een goede, zij het perverse, illustratie van de 'seeming trust' waartoe de liefde blijkens sonnet 138 oproept: liefde is... zichzelf iets wijsmaken.

That thou hast her, it is not all my grief,  
And yet it may be said I loved her dearly;  
That she hath thee is of my wailing chief,  
A loss in love that touches me more nearly.

Loving offenders, thus I will excuse ye:  
Thou dost love her, because thou know'st I love her,  
And for my sake even so doth she abuse me,  
Suff'ring my friend for my sake to approve her.  
If I lose thee, my loss is my love's gain,  
And losing her, my friend hath found that loss:  
Both find each other, and I lose both twain,  
And both for my sake lay on me this cross:  
But here's the joy: my friend and I are one;  
Sweet flattery! Then she loves but me alone.

De spreker voelt zich ook hier in de wurggreep van zijn beide liefdes, en ook hier is de prioritering duidelijk, op grond van het eerste kwatrijn althans. Dat de 'Fair Youth' iets begonnen is met de 'Dark Lady' is voor de spreker minder een emotioneel probleem dan het omgekeerde. Haar te verliezen aan hem weegt minder zwaar dan hem te verliezen aan haar. Dat laatste is immers 'a loss in love that touches me more nearly'. In het tweede kwatrijn spreekt de 'ik' de beide geliefden aan en hij verontschuldigt hen voor de misstap die hun liefde logischerwijze moet zijn. Het is de centrale paradox van dit gedicht: zijn verontschuldiging houdt in dat hij datgene wat hij als verraad zou moeten ervaren als een daad van logische liefde voorstelt. Als ik van haar hou en jij van mij, dan is het toch logisch dat jij ook van haar houdt? Diezelfde redenering lijkt evenwel slechts in minder mate op te gaan voor de 'Dark Lady', van wie wordt gezegd dat ze misbruik maakt van de situatie ('abuse'). In het derde kwatrijn wordt de metaforiek van het verlies verder ontwikkeld: zijn dubbel verlies is voor elk van zijn geliefden winst. Wat hij is kwijtgeraakt hebben zij gevonden – liefde lijkt hier wel een item te zijn voor de afdeling 'lost and found'. In het afsluitende couplet zet de spreker de redenering op haar kop – de liefdeswaarheid die hij hier ontwikkelt is een leugen van formaat, een leugen letterlijk voor bestwil, die speels omschreven wordt als 'Sweet flattery'. Ik maak mezelf iets wijs, zo geeft die laatste aanspreking aan, maar het is een vorm van zelfbedrog die ik nodig heb, niet minder dan de liefde waarvoor ze staat. Aangezien mijn liefde en ik een en dezelfde persoon zijn, hoeft er van verlies eigenlijk geen sprake te zijn, besluit de spreker. Ze houdt van een ander, maar ik ben eigenlijk een met die ander: *ergo*, ze houdt van mij, en van mij alleen.

Sonnet 42 vormt een mooie illustratie van Jonathan Cullers these dat lyrische gedichten best kunnen worden gelezen als indirecte vormen van 'address', als aansprekingen van mensen of dingen die datgene wat gezegd wordt niet kunnen of zelfs niet mogen horen. We kunnen ons

inderdaad moeilijk voorstellen dat deze spreker de gedachten die in het gedicht verwoord worden zou uitspreken in de aanwezigheid van een van de geliefden over wie ze gaan. Een dergelijke uitspraak zou zonder meer de doodsteek zijn voor welke vorm van liefde ook. Opnieuw wordt het verschil duidelijk met de dramatische monologen die in Shakespeares toneelstukken zo vaak tot grote scènes leiden. Wanneer een personage in die gevallen zijn gedachten verwoordt, alleen op scène, dan gebeurt dat vaak in de geïmpliceerde aanwezigheid van een publiek (de toeschouwers) dat medeplichtig wordt gemaakt aan overwegingen die voor de andere personages verborgen moeten blijven: Iago maakt ons deelgenoot aan zijn duivelse overwegingen, net als Richard III. De lezer van een lyrisch gedicht bevindt zich in een andere positie, aldus Culler: niet in de positie van degene die luistert en kijkt, maar in die van degene die zelf het woord neemt. Gedichten moet je niet lezen, je moet ze uitspreken. Culler verwijst in dat opzicht naar het concept van de ‘thoughtwriting’ dat hij aan de Amerikaanse kunstfilosoof Kendall Walton ontleent: de dichter formuleert gedachten voor ons die wij vervolgens als sprekers van de tekst tot de onze maken – net zoals ‘speech-writers’ ‘speeches’ schrijven die andere mensen vervolgens in de mond nemen.<sup>69</sup>

Ook al zullen we sommige van de meer duistere gedachten over de liefde die Shakespeare in zijn sonnetten voor ons verwoordt uitermate herkenbaar vinden, ‘straightforward’ kunnen we zijn liefdesgedichten allerminst noemen. Ze worden nochtans vaak gelezen als onproblematische uitingen van een onproblematisch gevoel – verkeerdelijk, volgens sommigen, zoveel zal intussen duidelijk zijn. Een goed voorbeeld biedt het vaak gebloemleesde sonnet 116, dat in de Engelstalige wereld wel eens gebruikt wordt bij huwelijksinzegeningen of bij andere gelegenheden waar liefdesgeloften al dan niet publiekelijk worden verwoord. Het gedicht begint ook met een verwijzing naar de woorden uit de *Book of Common Prayer* die in Shakespeares tijd standaard werden gebruikt wanneer een huwelijk in de kerk werd voltrokken. Het huwelijk waar het hier over gaat, is evenwel een huwelijk van ‘geesten’, die beide bovendien toebehoren aan een man:

Let me not to the marriage of true minds  
Admit impediments. Love is not love  
Which alters when it alteration finds,  
Or bends with the remover to remove.  
O no; it is an ever fixèd mark  
That looks on tempests and is never shaken;  
It is the star to every wand’ring barque,

Whose worth's unknown although his height be taken.  
Love's not time's fool, though rosy lips and cheeks  
Within his bending sickle's compass come;  
Love alters not with his brief hours and weeks,  
But bears it out even to the edge of doom.  
If this be error and upon me proved,  
I never writ, nor no man ever loved.

Dit sonnet bevat inderdaad een poëtische beschrijving van de standvastigheid van de liefde waarvan het huwelijk een rituele vertaling beoogt, maar wie het in de context van de hele bundel leest zal snel de ironie begrijpen waarop dit gedicht finaal afklokt. De liefde waaraan de spreker zich laat onderwerpen, heeft zich in de voorafgaande sonnetten immers allerminst standvastig getoond. In de latere sonnetten van de cyclus wordt de wisselvalligheid van de liefde geïdentificeerd met de leugenachtige vrouw, die haar liefdeseden even snel verbreekt als verwoordt. Ze is wisselvallig en promiscue *omdat* ze een vrouw is, maar ze is o zo aantrekkelijk. We mogen evenwel niet vergeten dat de spreker zijn 'Fair Youth' in sonnet 20 heeft voorgesteld als een al bij al vrouwelijk wezen ('A woman's face with nature's own hand painted / Hast thou'), al haastte hij zich er daar wel voor om te beklemtonen dat de uitwendig vrouwelijke jongeman niet het karakter van een vrouw had (hij is 'not acquainted / With shifting change, as is false women's fashion'). Intussen weet de lezer natuurlijk al beter: ook de mooie jongeling is geen toonbeeld van trouw, evenmin als de spreker, *for that matter*.

Als het inderdaad zo is dat liefde geen liefde is '[w]hich alters when it alteration finds' dan kan men zich de redelijke vraag stellen of de liefde waartoe sonnet 116 oproept wel ware liefde *kan* zijn. Tegelijk houdt het sonnet een pleidooi in om de liefde niet te snel te beoordelen en al helemaal niet op grond van de dagdagelijkse wisselingen van het menselijke gemoed en het vlieden van de tijd – echte liefde staat boven stormen, of die nu door de natuur of door de mens worden veroorzaakt. En toch, de stelligheid die de spreker vanaf het tweede vers van dit sonnet tentoonspreidt in zijn definities van wat liefde is (en van wat ze niet is) worden in het couplet teruggebracht tot gereede twijfel. Als ik me zou vergissen, zo zegt de spreker, en als ik die vergissing aan den lijve zou ondervinden, dan kan ik alleen maar besluiten dat ik nooit over echte liefde heb geschreven en ze dus ook niet echt heb gekend.

Opnieuw worden we hier geconfronteerd met een spreker die zichzelf iets lijkt wijs te maken, of op zijn minst de mogelijkheid thematiseert dat dat wel eens het geval zou kunnen zijn, al klinkt de conclusie van dit sonnet niet in dezelfde mate zelfvernederend als bij sonnet



42 dat we hiervoor lazen. Fineman heeft het in zijn boek niet uitvoerig over dit gedicht, maar sonnet 116 illustreert naar mijn gevoel wel goed wat hij bedoelt met de ‘paradox of praise’ die volgens hem Shakespeares sonnetten met elkaar verbinden. Impliciet beoogt dit gedicht een lofdicht voor de geliefde te zijn, in de mate waarin die geliefde een voorbeeld is van de kwaliteiten die dé Liefde maken tot wat ze is. Maar tegelijk haalt de spreker in zijn spreken (ongewenst en ongewild, mogelijk) de beoogde argumentatie neer. Als wat ik zeg niet waar is, besluit hij, dan heb ik geen recht van spreken of van schrijven. Hij doet dat in een reeks van gedichten die zeer expliciet het leugenachtige waarheidskarakter van het liefdesspreken thematiseren. Dit sonnet volgt overigens op een sonnet dat begint met de stelling dat alle voorgaande verzen waarin stellingen werden geformuleerd (en dat zijn er veel) allerminst als waarheid mogen worden beschouwd: ‘Those lines that I before have writ do lie, / Even those that said I could not love you dearer.’ (115. 1-2) Deze verzen bieden een zoveelste voorbeeld van wat Fineman als de ‘Liar-paradox’ omschrijft: de impliciete gedachte is natuurlijk dat de spreker de geliefde nog liever ziet dan zijn woorden kunnen uitdrukken, maar de verwoording van die gedachte trekt tegelijk de aandacht op het blijvend ‘imaginaire’ karakter van de liefde. De geliefde kan uiteindelijk zeggen wat hij wil – en hij zegt veel – maar wat betekenen zijn woorden uiteindelijk echt? En wat betekent zijn liefde?

Elke stelling die in Shakespeares sonnetten wordt geponeerd, elke liefdeswaarheid die met veel bombarie wordt verkondigd, wordt op de een of andere manier (nu eens subtiel, dan weer ongeremd; nu eens zelfbewust, dan weer *stoemelings*) onderuit gehaald. We kunnen dat zeker voor een deel op het conto van de spreker schrijven (hij *is* nu eenmaal zo), maar ook wijten aan de ervaring die hij ondergaat – ook de liefde is zo: ze haalt tegelijk het goede en het slechte in de mens naar boven; ze verheft en vernedert; ze lijkt buiten de tijd te staan, maar is zo veranderlijk als de wind. Maar evenzeer is de structurele ambivalentie die door de sonnetten loopt het gevolg van het feit dat woorden niet ten volle samenvallen met datgene waarnaar ze verwijzen (de taal *is* zo), en zeker woorden in een gedicht niet (de poëzie *is* zo). Shakespeare toont zich in zijn sonnetten een meester in het creëren van een surplus aan betekenissen door woorden op verrassende manieren op elkaar te laten inspelen. Daardoor komt nieuwe betekenis vrij, betekenis waarvan we niet meteen zouden verwachten dat ze er is. Waarheid en leugen zijn in principe tegengestelde termen, maar geef Shakespeare veertien regels en hij zal rijmend en anderszins dichtend een tekst afleveren die ons doet inzien dat die begrippen in sommige gevallen dicht bij elkaar liggen en misschien zelfs inwisselbaar zijn.

Wanneer we al lezend aan het einde van de cyclus voor de ‘Dark Lady’ komen, kunnen we ons nog moeilijk voorstellen dat Shakespeare ook *bona fide* liefdessonnetten heeft

geschreven, sonnetten waarin de lof voor de geliefde *at face value* kan worden genomen. En inderdaad, terugkijkend vanuit de lectuur van de hele bundel is zelfs het meest bekende sonnet niet langer het onproblematische lofdicht dat het ooit leek:

Shall I compare thee to a summer's day?  
Thou art more lovely and more temperate.  
Rough winds do shake the darling buds of May,  
And summer's lease hath all too short a date.  
Sometime too hot the eye of heaven shines,  
And often is his gold complexion dimmed,  
And every fair from fair sometime declines,  
By chance or nature's changing course untrimmed;  
But thy eternal summer shall not fade  
Nor lose possession of that fair thou ow'st,  
Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,  
When in eternal lines to time thou grow'st;  
So long as men can breathe or eyes can see.  
So long lives this, and this gives life to thee.

Het is vooral in het afrondende couplet dat dit gedicht de weerhaken toont die zich bij een geïsoleerde lectuur van dit wellicht meest gebloemleesde Shakespeare-sonnet niet meteen laten vermoeden. Zowel W.H. Auden als Don Paterson vinden de coupletten in Shakespeares sonnetten vaak overbodig of zelfs een anticlimax.<sup>70</sup> Soms is dat misschien ook zo, maar in sonnet 18 geven de laatste twee regels niet alleen een bijkomende twist aan de redenering die in de rest van het gedicht wordt ontwikkeld, ze maken het gedicht ook interessant. De redenering is in dit geval aanvankelijk weinig verrassend: de dichter stelt zich de vraag waarmee hij de geliefde zou kunnen vergelijken en hij vindt geen vergelijk – de geliefde is immers mooier dan wie of wat dan ook, mooier dan de fenomenen waarmee dichters van sonnetten hun geliefde steevast vergelijken: een zomerdag, de zon, of andere mooie dingen in de natuur. De vergelijking gaat niet op omdat die mooie dingen immers niet altijd mooi zijn, en ze blijven ook niet mooi. Zomerdagen zijn soms kil, de zon gaat altijd weer onder en soms schijnt die zon ook veel te heet. Bij de geliefde is dat alles niet het geval: zijn schoonheid zal blijven bestaan in de verzen die de dichter aan hem wijdt. Die verzen zullen hem immers onsterfelijk maken en uit de schaduw van de Dood wegvoeren. Als het gedicht op het twaalfde vers zou eindigen, zou de

redenering in die betekenis ook ‘af’ zijn, en mogelijk zelfs een zekere overtuigingskracht hebben. In de laatste twee verzen speelt Shakespeare de redenering van de spreker evenwel tegen zichzelf uit. Ja, dit gedicht zal inderdaad de geliefde doen overleven, maar tegelijk worden aan die uitspraak voorwaarden gesteld die haar meteen problematiseren. Vooral de tweede voorwaarde (‘as long as eyes can see’) doet bij de lezer die de hele bundel heeft doorgenomen een belletje rinkelen. In meer dan een sonnet van de bundel is het oog immers een erg onbetrouwbare gids gebleken, een bron van blindheid meer dan van echt inzicht. Sonnet 46 is een van de meer sprekende voorbeelden: het oog ziet enkel schone schijn, lezen we daar; het kan niet vatten wat er echt van binnen zit. Nu eens ziet het oog wat het hart voelt, schrijft Shakespeare verder in sonnet 47, maar vaker zijn oog en hart met elkaar in een strijd verwikkeld. Hoezeer kunnen we dan nog vertrouwen op het oog van de mens, ‘the perjured eye’, zoals Shakespeare het in sonnet 152 omschrijft? (De homofonie tussen ‘eye’ en ‘I’ is er vanzelfsprekend een die Shakespeare niet nalaat te exploreren.)

De slotverzen van sonnet 18 bieden een zoveelste voorbeeld van Shakespeares vermogen om op een heel kort bestek permanent tegengestelde dingen te suggereren. De grammaticale structuur van deze verzen kan als een stellige voorspelling worden gelezen (‘zo lang zal dat inderdaad het geval zijn’, en aangezien mensen zullen blijven zien en ademen is het voor altijd), maar evenzeer als een voorbehoud: ‘so long’ betekent dan ‘op voorwaarde dat’, en aangezien deze voorwaarde niet noodzakelijk vervuld is – de mens ‘ziet’ immers niet echt en verzen geven bovendien niet echt leven, zoals we uit Shakespeares ondermijning van de duurzaamheid van de poëzie uit sonnet 17 mogen besluiten – vervalt meteen de stelligheid van de redenering. *Sweet flattery* inderdaad, al is die dit keer niet voor de dichter zelf bedoeld, maar voor degene aan wie hij een duurzaam bestaan in versvorm belooft. Dat we na vierhonderd jaar (een al bij al kleine voorafname op de eeuwigheid) niet langer weten over wie deze verzen gaan, beschouw ik als een passende ironie bij een gedicht dat deze persoon tegelijk de eeuwigheid belooft en die belofte in eenzelfde beweging meteen ook parodieert.

---

<sup>1</sup> Stephen Booth, *An Essay on Shakespeare's Sonnets*, New Haven and London: Yale University Press, 1969, 1.

<sup>2</sup> Een team archeologen van Staffordshire University stelde op grond van een ‘non-invasive ground-penetrating radar’-onderzoek vast dat de samenstelling van de aarde ter hoogte van de plek waar het hoofd lag verschilde van die in de rest van het graf. Zekerheid van de diefstal is er evenwel niet, aangezien de onderzoekers (nog) niet de toestemming kregen het graf te openen. (<http://www.theguardian.com/culture/2016/mar/23/shakespeare-stolen-skull-grave-robbing-tale-true>)

<sup>3</sup> Catharina Ypes, *Petrarca in de Nederlandse letterkunde*, Amsterdam: De Spieghel, 1938, 138 e.v. Zie ook Jürgen Pieters, *Historische letterkunde vandaag en morgen*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, 132-133.

<sup>4</sup> Stephen Orgel, ‘Mr. Who He?’, in: Michael Schoenfeldt (ed.), *A Companion to Shakespeare's Sonnets*, Oxford: Blackwell, 2010, 137.

---

<sup>5</sup> Katherine Duncan-Jones, 'Introduction', in: id. (ed.), *Shakespeare's Sonnets*, London: Bloomsbury, Shakespeare Arden – Third Series, 2010, 6-7.

<sup>6</sup> John Benson, de uitgever, veranderde de volgorde, gaf titels aan tot reeksen samengevoegde gedichten, en zette ook het merendeel van de aansprekingen aan de mannelijke geliefde om in aansprekingen voor een vrouw. Zie bijvoorbeeld Colin Burrow, 'Editing the Sonnets', in: Schoenfeldt (ed.), *A Companion*, 148-50.

<sup>7</sup> Het is het eerste sonnet dat besproken wordt in het fraaie boek van Stephen Burt & David Mikics, *The Art of the Sonnet*, Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 2010, 26-29. Wyatts sonnet is een creatieve imitatio van Petrarca's 'Una candida cerva sopra l'erba', nummer 190 in de *Canzoniere*. Voor een grondiger analyse van het sonnet (ook in vergelijking met Petrarca's origineel) zie Susan Brigden, *Thomas Wyatt. The Heart's Forest*, London: Faber & Faber, 2012, 154-163. Brigden gebruikt de term 'lontananza' voor het afstandelijke verlangen dat Petrarca in zijn sonnetten verwoordt (154).

<sup>8</sup> Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 2015, 34, zie ook 243.

<sup>9</sup> 'Triangulated address' noemt Culler het verschijnsel op pagina 8 van zijn boek.

<sup>10</sup> In de woorden van W.H. Auden, in de inleiding die hij schreef bij de Signet Classics-editie uit 1964 (de aanleiding is sonnet 57: 'Being your slave, what should I do but tend'): 'Can you imagine showing it to the person you were thinking of? Vice versa, what on earth would you feel, supposing someone you knew handed you the sonnet and said: 'This is about you?' W.H. Auden, 'Introduction', bij William Burto (ed.), *The Sonnets – The Signet Classic Shakespeare*, New York: New American Library, 1964, xxxv.

<sup>11</sup> Culler, *Theory of the Lyric*, 177. De verwijzing komt ook voor in Cullers eerdere reflecties op het onderwerp in het zevende hoofdstuk ('Apostrophe') van *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca: Cornell University Press, 2001 (oorspronkelijke editie 1981), 135-154, de verwijzing staat op 137.

<sup>12</sup> Zie bijvoorbeeld *Theory of the Lyric*, 213-216.

<sup>13</sup> Culler, *Theory of the Lyric*, 216.

<sup>14</sup> Culler, *Theory of the Lyric*, 31-32.

<sup>15</sup> Culler, *Theory of the Lyric*, 111. Culler brengt al deze ideeën in verband met de dominante leesmethode van het New Criticism in de naoorlogse periode.

<sup>16</sup> Culler, *Theory of the Lyric*, 37.

<sup>17</sup> Een mooi voorbeeld biedt het essay van David Grossman, *De ander van binnenuit kennen, of het verlangen Gisela te zijn*, Amsterdam: Cossee, 2003.

<sup>18</sup> In zijn bespreking van sonnet 2 in Burt & Mikics, *The Art of the Sonnet*, 61.

<sup>19</sup> Een lektuur van de hele cyclus in het licht van dat verhaal biedt Neil L. Rudenstine, *Ideas of Order. A Close Reading of Shakespeare's Sonnets*, New York: Farrar, Strauss & Giroux, 2014. Een meer thematische lezing van de bundel krijgen we in Dymphna Callaghan, *Shakespeare's Sonnets*, Oxford: Blackwell, 2007.

<sup>20</sup> Niet dat hij daar uniek of de eerste in is: Michelangelo's sonnetten waren gericht aan Tomasso Cavalieri. Zie daarvoor Callaghan, *Shakespeare's Sonnets*, 2.

<sup>21</sup> De laatste twee sonnetten, die in de editie van 1609 gevolgd worden door een 329 verzen lang gedicht dat 'A Lover's Complaint' heet, zijn gewijd aan Cupido, 'The little love-god' (154.1), ook wel 'the general of hot desire' (154.7) genoemd.

<sup>22</sup> De traditionele verdeling van de sonnetten volgens deze logica (1-126: Fair Youth; 127-152: Dark Lady) danken we aan de belangrijke edities die Edmond Malone in 1780 en 1790 van de sonnetten maakte. Zie daarvoor het hoofdstuk over de sonnetten in Margreta De Grazia, *Shakespeare Verbatim. The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*, Oxford: Clarendon Press, 1991, 132-176. Zie ook James Schiffer, 'Reading New Life into Shakespeare's Sonnets: A Survey of Criticism', in: id. (ed.), *Shakespeare's Sonnets: Critical Essays*, New York: Garland, 1999, 19-24. In deze bundel staat ook een interessante bijdrage van Heather Dubrow uit 1996, die de breed geaccepteerde verdeling van de sonnetten over de 'Fair Youth' en de 'Dark Lady' problematiseert (113-134).

<sup>23</sup> Die laatste bekende frase is ook de titel van een fascinerende roman van Anthony Burgess, 'A Story of Shakespeare's Love-life', zoals de ondertitel aangeeft (1964).

<sup>24</sup> Catherine Belsey, 'Antinomies of Desire and the Sonnets', in: id., *Shakespeare in Theory and Practice*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, 73-93, citaat op 74.

<sup>25</sup> Als we ervan uitgaan dat Shakespeare zelf niet wou dat de sonnetten in druk verschenen, kan 'begetter' ook slaan op de persoon die Thorpe het manuscript bezorgde waarop de drukker zich moest baseren. Het vermoeden is sowieso dat de handschriftelijke bron niet in de hand van Shakespeare was – er zijn zo goed als geen autografen van de Bard, op de enkele uitzondering na (een scène uit een voor het overige verloren gegaan stuk over Sir Thomas More).

- 
- <sup>26</sup> In 1591 droeg John Clapham, een van Cecils secretarissen een in Latijnse hexameters geschreven gedicht op aan Wriothesley dat hij 'Narcissus' noemde: de door Cecil beoogde boodschap lijkt ook hier te zijn geweest dat Wriothesley moest ophouden alleen zichzelf graag te zien en zo snel mogelijk moest trouwen.
- <sup>27</sup> Ted Hughes, *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, London: Faber & Faber, 1992, 54.
- <sup>28</sup> Hughes, *Goddess of Complete Being*, 53.
- <sup>29</sup> Hughes, *Goddess of Complete Being*, 60.
- <sup>30</sup> De verwijzing is naar *Palladis Tamia: Wits Treasury*, een in 1598 verschenen werk van de Engelse antiquairdominee Francis Meres, waarin interessante uitspraken worden gedaan over het werk van Shakespeare en andere Engelse dichters. Meres vergelijkt zijn landgenoten met Griekse, Latijnse en Italiaanse dichters.
- <sup>31</sup> Zie Arthur F. Marotti, 'Shakespeare's Sonnets and the Manuscript Circulation of Texts in Early Modern England', in: Schoenfeldt (ed.), *A Companion to Shakespeare's Sonnets*, 185-203.
- <sup>32</sup> Auden, 'Introduction', xxxvi.
- <sup>33</sup> Duncan-Jones (ed.), *Shakespeare's Sonnets*. Andere goede geannoteerde edities zijn: Colin Burrow (ed.), *Complete Sonnets and Poems*, Oxford World's Classics, Oxford: Oxford University Press, 2002 en John Kerrigan (ed.), *The Sonnets and A Lover's Complaint*, London: Penguin, 1986.
- <sup>34</sup> Duncan Jones, 'Introduction', 33.
- <sup>35</sup> Duncan-Jones, 'Introduction', 52-69. Duncan-Jones is zeker niet de eerste om haar geld in te zetten op Pembroke. Diens naam wordt voor het eerst genoemd in 1837, in de editie van James Boaden, de 'first Pembrokian' in Duncan-Jones' woorden ('Introduction', 49). Ook Chambers kiest uiteindelijk voor Herbert: E.K. Chambers, *William Chambers. A Study of Facts and Problems*, Oxford: Clarendon Press, 1930, 567. Deze Pembroke is de man wiens standbeeld voor de Bodleian Library in Oxford staat. Naar hem is ook Pembroke College genoemd.
- <sup>36</sup> Duncan-Jones, 'Introduction', 55.
- <sup>37</sup> Burrow (ed.), *Complete Sonnets and Poems* geeft alle 20 gedichten van *The Passionate Pilgrim* (339-369), waarvan deze twee sonnetten nummer 1 en 2 zijn (341-342).
- <sup>38</sup> Stephen Greenblatt, *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*, New York: Norton, 2004, 232.
- <sup>39</sup> De kapitaal en de cursivering zijn ontleend aan de editie van 1609.
- <sup>40</sup> Germaine Greer, *Shakespeare's Wife*, London: Bloomsbury, 2007, 254.
- <sup>41</sup> Orgel in Schoenfeldt (ed.), *A Companion to Shakespeare's Sonnets*, 143.
- <sup>42</sup> De Ierse schrijver Frank Harris, vriend van Oscar Wilde en George Bernard Shaw, heeft verschillende boeken over Shakespeare geschreven waarin hij Fitton identificeert als de 'Dark Lady': zo onder meer *The Man Shakespeare and his Tragic Life Story* (1909). Net als Shaw (wiens *The Dark Lady of the Sonnets* (1910) uitgaat van de Fitton-theorie) schreef ook Harris een toneelstuk over haar: *Shakespeare and His Love: A Play in Four Acts and an Epilogue* (eveneens gepubliceerd in 1910). Voor Harris' bijdrage aan de biografische Shakespeare-studies (inclusief zijn discussies op dit punt met Shaw) zie Samuel Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*, Oxford: Clarendon Press, 666-680.
- <sup>43</sup> In zijn tweede biografie van de Bard (oorspronkelijk verschenen in 1973) gaat A.L. Rowse ervan uit dat hij met Lanier de identiteit van de 'Dark Lady' heeft ontrafeld: A.L. Rowse, *Shakespeare. The Man*, London: MacMillan, 1988, 74-99. Zie recenter ook John Hudson, *Shakespeare's Dark Lady: Amelia Bassano Lanier: The Woman Behind Shakespeare's Plays?* (Stroud: Amberley, 2014). Volgens Hudson is Lanier zelfs de auteur van het oeuvre van Shakespeare.
- <sup>44</sup> Zie bijvoorbeeld Aubrey Burl, *Shakespeare's Mistress. The Mystery of the Dark Lady Revealed*, Stroud: Amberley, 2012. Ook Jonathan Bate zet zijn kaarten in op Mrs. Florio: Bate, *The Genius of Shakespeare*, London: Picador, 1997, 56-58.
- <sup>45</sup> Duncan Salkeld, *Shakespeare among the Courtesans. Prostitution, Literature, and Drama, 1500-1650*, Routledge, 2012.
- <sup>46</sup> Muriel Bradbrook, *Shakespeare. The Poet in his World*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1978. Ik haal de verwijzing uit Richard Dutton, 'Shakespeare's Sonnets, Shakespeare's Sonnets, and Shakespearean Biography', in: Schoenfeldt (ed.), *A Companion to Shakespeare's Sonnets*, 121-136, 126.
- <sup>47</sup> Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*, 684 e.v. Davenant bewerkte in de tweede helft van de zeventiende eeuw verschillende stukken van Shakespeare.
- <sup>48</sup> Jonathan Bate, 'Shakespeare's Autobiographical Poems?', in: id., *The Genius of Shakespeare*, London: Picador, 1997, 34-64, vooral 37-38.
- <sup>49</sup> Peter Stallybrass, 'Editing as Cultural Formation: The Sexing of Shakespeare's Sonnets', in: Stephen Orgel and Sean Keilen (eds.), *Shakespeare's Poems.*, New York & London: Garland, 1999, 133-145, de verwijzing op 141. Zie ook David Bevington, *Shakespeare & Biography*, 43.
- <sup>50</sup> Geciteerd in Bevington, *Shakespeare & Biography*, 43.

- 
- <sup>51</sup> Stallybrass, 'Sexing the Sonnets', 144-145. Zie ook Rebecca Laroche, 'The Sonnets on Trial: Reconsidering *The Portrait of Mr. W.H.*', in Schiffer (ed.), *Shakespeare's Sonnets: Critical Essays*, 391-410.
- <sup>52</sup> Zie ook Callaghan, *Shakespeare's Sonnets*, 13.
- <sup>53</sup> Zie daarvoor Roman Jakobson & Lawrence G. Jones, *Shakespeare's Verbal Art in Th'Expench of Spirit* [sonnet 129], The Hague: Mouton, 1970; William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London: Chatto and Windus, 1930, passim; Murray Krieger, *A Window to Criticism. Shakespeare's Sonnets & Modern Poetics*, Princeton: Princeton University Press, 1964.
- <sup>54</sup> Stephen Booth, *Shakespeare's Sonnets, edited with analytic commentary*, New Haven and London: Yale University Press, 1977.
- <sup>55</sup> Booth, *An Essay on Shakespeare's Sonnets*.
- <sup>56</sup> Helen Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1997.
- <sup>57</sup> Ik kan hier vanzelfsprekend niet ingaan op elke studie over de sonnetten. Een goed overzicht van de recente receptiegeschiedenis biedt James Schiffer's uitvoerige inleiding op id. (ed.), *Shakespeare's Sonnets: Critical Essays*, New York: Garland, 1999, 3-73. Een mooie toevoeging aan de rijke bibliotheek over de sonnetten is Brian Boyd, *Why Lyrics Last. Evolution, Cognition, and Shakespeare's Sonnets*, Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 2012.
- <sup>58</sup> Don Paterson, *Orpheus. A Version of Rilke's Die Sonette an Orpheus*, London: Faber & Faber, 2006; Don Paterson, *40 Sonnets*, London: Faber & Faber, 2015.
- <sup>59</sup> Don Paterson, *Reading Shakespeare's Sonnets. A New Commentary*, London: Faber & Faber, 2010. De citaten op resp. 80, 106, 175, 202, 229 en 322 (cursivering in het origineel).
- <sup>60</sup> Joel Fineman, *Shakespeare's Perjured Eye. The Invention of Poetic Subjectivity*, Berkeley, Ca.: University of California Press, 1986.
- <sup>61</sup> Fineman, *Shakespeare's Perjured Eye*, 2 en passim.
- <sup>62</sup> Fineman, *Shakespeare's Perjured Eye*, 50.
- <sup>63</sup> Fineman, *Shakespeare's Perjured Eye*, 15. De titel is een frase uit sonnet 152 (152.13).
- <sup>64</sup> Fineman, *Shakespeare's Perjured Eye*, 46-47.
- <sup>65</sup> Ook Catherine Belsey leest in de sonnetten een voorafname op moderne theorieën van het subject, zowel die van Freud als die van Lacan ('Antinomies of Desire', 76-77). Ze betreft de sonnetten in haar essay ook kort op Roland Barthes' *Fragments d'un discours amoureux* (81-82), een verwijzing die ook bij Paterson voorkomt (*Reading Shakespeare's Sonnets*, 166-167).
- <sup>66</sup> W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare*, edited by Arthur Kirsch, Princeton: Princeton University Press, 2000, 88 (college van 4 december 1946).
- <sup>67</sup> Don Paterson, *Reading Shakespeare's Sonnets*, 421. Hij overloopt in verdere bespreking van dit sonnet ook alle wijzigingen tegenover de versie die in *The Passionate Pilgrim* voorkomt (422-424).
- <sup>68</sup> Fineman, *Shakespeare's Perjured Eye*, 166.
- <sup>69</sup> Culler, *Theory of the Lyric*, 119-120. Voor het oorspronkelijke essay zie Kendall Walton, 'Thoughtwriting – in Poetry and Music', *New Literary History*, 42, 2011, 455-476.
- <sup>70</sup> Auden, 'Introduction', xxv; Paterson spreekt van het 'Redundant Couplet Syndrome' (*Reading Shakespeare's Sonnets*, 91).