



**Universiteit
Leiden**

The Netherlands

Achter de geraniums: een literair-historische excursie

Westerweel, B.

Citation

Westerweel, B. (2004). Achter de geraniums: een literair-historische excursie. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/4513>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4513>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Achter de geraniums: een literair-historische excursie

Afscheidscollege uitgesproken door

Prof. dr. B. Westerweel

op 10 december 2004

Achter de geraniums: een literair-historische excursie

Dames en heren,

Zoals u weet, dient de wetenschap ertoe om verwarring te zaaien waar zekerheid heerst en om zekerheid te scheppen waar verwarring heerst. Als zelfs de oudste tekst die wij in het Nederlands meenden te kennen tot het oud-Engels gerekend zou kunnen worden, een bericht dat onlangs enig stof in de media deed opwaaien, voel ik mij vrij om op een cultuurhistorisch punt van een minstens zo groot maatschappelijk belang de vastigheid onder uw voeten te ondermijnen.¹ Daarbij zeg ik u toe dat mijn verhaal u uiteindelijk toch weer voldoende helderheid zal verschaffen om op zijn minst in een rechte lijn de receptieruimte te bereiken. Tot zover strekt mijn verantwoordelijkheid voor u vanmiddag.

Hoewel het grootste deel van de excursie die ik de komende drie kwartier met u wil ondernemen een papieren tocht betreft, moet ik u toch vragen om mij allereerst even naar buiten te vergezellen. Want als we de algemeen gangbare betekenis van het eerste deel van de titel van dit college proefondervindelijk willen toetsen, moeten we ons toch ergens aan de straatzijde van een raam posteren, waar we in koor en met een toon van afgrijzen kunnen uitroepen: “Kijk daar, daar achter de geraniums, daar zit er één”. We wijzen dan gezamenlijk op een stille, grijze figuur, zichtbaar achter een aantal op de vensterbank geposteerde rood of roze bloeiende planten. Kennelijk roept de combinatie van geranium en niet-actieve oudere een mengsel van weerzin en medelijden op. De geranium is de verzinnebeelding van de scheidslijn tussen de werkende mens die zich vol positieve energie dagelijks nuttig maakt voor de samenleving enerzijds en de uitgerangeerde gepensioneerde die eenzaam en doelloos achter het raam zit anderzijds. Of dat beeld iets met de werkelijkheid van doen heeft, doet niet ter zake. Meestal wordt dat beeld van buitenaf, door degenen die buiten het raam staan, gehanteerd, zeer frequent bijvoorbeeld in de recente onderhandelingen tussen vakbeweging, werkgevers en regering over vervroegde pensioenen. Soms eigent de oudere zich zelf dat beeld toe, bijvoorbeeld in de smachtende contactadvertentie die ik onlangs op Marktplaats.nl aantrof: ‘Welke lieve man haalt mij achter de geraniums vandaan?’ Meestal tonen de ouderen echter een juiste vorm van zelfironie. Zo wordt jaarlijks op 1 oktober, ouderendag, de Gouden Geranium uitgereikt aan een persoon die laat zien dat ouder worden helemaal geen narrige, negatieve bedoening hoeft te zijn.²

Er zou een aardige doctoraalscriptie te schrijven zijn over de beeldvorming in de afgelopen twintig jaar van de gepensioneerde mens. Mijn inschatting zou zijn dat, waar de geraniums in de afgelopen vijf jaar een onweerstaanbare opmars gemaakt hebben in het politieke en sociale debat, het in de tijd dat de niet-werkende staat nog salonfähig was eerder beelden waren van sportbeoefening, natuurwandelingen, actieve vakanties en nuttig vrijwilligerswerk die de uittreder juist moesten verlokken om

na het werkend leven een vrijer maar toch vervullend bestaan te gaan leiden. Het is in dit verband zowel relevant als merkwaardig te constateren dat aan het begrip ‘ont-haasting’ alleen een positieve betekenis wordt toegekend in het kader van een overvol werkend bestaan en dat het woord onmiddellijk zijn glans verliest zodra die context verdwijnt.

Met wetenschappelijk vastgestelde ervaringen van de betrokkenen heeft dit alles nauwelijks te maken. Veel meer met de manipulatieve kracht van het beeld, van de metafoor. Het woord manipulatie is afgeleid van het Latijnse ‘manipulus’, dat ‘een handvol’ betekent. Een ‘manipel’ is een groep Romeinse soldaten die bij dezelfde standaard hoort. De standaard was veelal omwikkeld met een handvol hooi of stro. Het woord ‘manipulus’ werd echter ook op het individuele vlak gebruikt en verwijst dan naar stukjes metaal die door atleten in de hand werden gehouden om daarmee het momentum van een worp of een sprong te vergroten.³ Manipulatie als doping ‘avant la lettre’. In taal zijn retorische middelen en metaforen de stukjes metaal die de reikwijdte van een tekst aanzienlijk vergroten. “Reality is a cliché from which we attempt to escape by metaphor”, schreef de Amerikaanse dichter en criticus Wallace Stevens.⁴

Zoals ik steevast mijn eerstejaars studenten in een kleine preek voorhield, is één van de belangrijkste functies van de bestudering van complexe teksten de ontwikkeling van het vermogen om te leren doorzien wat een tekst met ons voorheeft.

Wanneer we aannemen dat poëzie één van de meest complexe tekstsoorten is die een mens kan voortbrengen, zal wie eenmaal in staat is om poëzie adequaat in al zijn gelaagdheden te analyseren en begrijpen zich niet gemakkelijk meer om de tuin laten leiden door de over het algemeen veel eenvoudigere manipulatie door politiek, krant en kansel. Het bestuderen van literatuur en van poëzie in het bijzonder is dus niet alleen uit historisch of kunstzinnig oogpunt van belang maar heeft tevens een maatschappelijke functie omdat het de geest scherpt zoals geen andere tekstsoort dat kan.

Maar, zult u zich afvragen, terwijl u nog steeds, inmiddels licht verkleumd, door het raam van de seniorenflat naar binnen tuurt, als we dan niets verstandigs kunnen zeggen over de gemoedstoestand van de stille grijsaard, hoe staat het dan met die arme vrolijke, dankbare en langbloeiende kamerplant die wij geranium noemen. Want laten we wel wezen, die geranium heeft het gedaan in het eerste deel van mijn titel. We laten ons manipuleren, verleiden om de gepensioneerde als een uitgerangeerde sufferd te zien via onze perceptie van die kamerplant. Die perceptie is ernstig aan een herwaardering toe, gebaseerd als zij is op een combinatie van gebrek aan kennis en inzicht. Immers, wat wij geranium noemen, is al in 1787 door de Franse botanist L’Heritier als een apart geslacht beschreven onder de naam *Pelargonium*. Sindsdien draagt de belangrijkste ondersoort dan ook de naam *Pelargonium zonale* l’Héritier. Alleen al om u iets meer respect bij te brengen voor de onbegrepen pelargonium, citeer ik uit het Verkade album *Kamerplanten* van A.J. van Laren uit 1928, met illustraties van o.m. Voerman:

Wist ge dat ook de Pelargonium zonale l'Hérit., gemeenlijk Geranium genoemd, zulk een dankbare winterbloeister kan zijn? Maar, dan moet ge de plant in den zomer goed zonnig zetten, goed bemesten en hare krachten sparen, door ze te beletten te bloeien, wat men doet als in den zomer steeds de bloemknoppen worden weggeplukt. Zet ze dan in het eind van September voor een zonnig venster, zoodat ze gedurende den winter van elk zonnestraaltje kan profiteren, dan zult ge zien hoe dankbaar ze in dien donkere tijd in de verwarmde kamer kan bloeien.⁵

Hier is sprake van een levensloopbeleid dat zijn tijd ver vooruit is en waarbij de hedendaagse ouderenzorg schriek afsteekt.

Hoe beperkt ons gezichtspunt tot nu toe is, wordt pas duidelijk wanneer we de blik nu afwenden van het raam, de pelargonium en de bloeiende oudere daarachter. We draaien ons om, trekken een paar stevige wandelschoenen aan en bevinden ons nu midden in het mooiste stukje van het Groene Hart, niet ver van het riviertje de Meije. Onze gids, die ik hier vertegenwoordig, ontvangt u bij een oude, witte boerderij. Hij kent uw sinds kort gewekte belangstelling voor de geranium en vertelt u daarom eerst, om een beetje indruk te maken, dat de orde van de geranium-achtigen, de geraniaceae, niet minder dan 360 soorten omvat, verdeeld over 11 geslachten, waarvan de al besproken pelargonium er een is.⁶ Hoewel de meeste soorten in gematigde streken voorkomen, zijn exemplaren gevonden van de Noordelijke poolstreken tot in Antarctica. De twee geslachten die het meest frequent in Nederland voorkomen, zowel in het wild als in de tuin, zijn de ooievaarsbek en de reigersbek. Zij omvatten al meer dan twee derde van alle soorten. Sommige hebben intrigerende namen, zoals 'Zwarte Weduwe', 'Johnson's Blue', 'Ballerina' en 'Bloedooievaarsbek'. Onze gids laat u zien dat er alleen al in de typische boerentuin rondom het witte boerenhuis zeven soorten ooievaarsbek groeien. Een wandeling in de omgeving – Branderpad, Hollandse Kade, het drassige natuurgebiedje 'De Haeck' – levert nog eens acht soorten op, waaronder de vrij zeldzame beemdoeivaarsbek en de bosooievaarsbek. Geranium is afgeleid van het Griekse 'geranos', dat kraanvogel betekent. Pelargonium is gevormd naar het eveneens Griekse woord voor ooievaar, 'pelargos'. Beide geslachten dragen hun naam vanwege de vruchtbeginsels en stijlen die na de bloei uitgroeien tot een vogelkop met een lange snavel.⁷

U ziet, spreekt de gids, associërend en belerend, dat er in de taxonomie van de bejaarde medemens meer omgaat dan u dacht, als u maar de goede kant opkijkt, d.w.z. met de blik van de gepensioneerde mee, van binnen naar buiten, in plaats van andersom. Keren wij nu, gesterkt door de buitenlucht en bevrijd van enkele op niets gebaseerde vooroordelen, terug van het veenweidegebied naar dit academiegebouw, deze oude tempel van wetenschap. Wij kunnen die overstap maken zonder de draad van het verhaal te verliezen, omdat de eerste geranium die Europa bereikte waarschijnlijk al vóór 1600 nu juist in de Leidse Hortus direct achter dit gebouw werd geplant, de *Pelargonium triste*.⁸ We zijn nu voldoende voorbereid om de stap naar de

poëzie te maken, de spiegel bij uitstek tussen binnen- en buitenwereld.

Engelstalige dichters hebben geen last van de taxonomische haarkloverij die zojuist aan de orde was. Zij schreven en schrijven onbekommerd en veelvuldig over de geranium, terwijl duidelijk de pelargonium bedoeld wordt en dat terwijl er juist in Engeland een vereniging bestaat die het onderscheid fier in het vaandel draagt: 'The British Pelargonium and Geranium Society'. In de poëzie blijkt vooral de roodbloeiende geranium tot de verbeelding te spreken. Beelden van de geranium komen voor in de poëzie van zulke verschillende dichters als Emily Dickinson (1830-86), Amy Lowell (1874-1925), T.S. Eliot (1888-1965), Ogden Nash (1902-1971), Sylvia Plath (1932-1963) en Adrienne Rich (1929). Ik beperk me hier tot twee gedichten waarin de geranium op verschillende manieren maar heel nadrukkelijk de boventoon voert.

Het eerste gedicht werd een jaar na het Verkade album waaruit ik eerder citeerde geschreven, "Red Geranium and Godly Mignonette" (1929) van D.H. Lawrence (1885-1930), maar dat is dan meteen ook de enige overeenkomst tussen de liefdevolle maar gezapige tekst van Van Laren en de beeldenbestormende intenties van de non-conformist Lawrence:

Imagine that any mind ever *thought* a red geranium!
As if the redness of a red geranium could be anything but a sensual experience
and as if sensual experience could take place before there were any senses.
We know that even God could not imagine the redness of a red geranium
nor the smell of mignonette
when geraniums were not, and mignonette neither.
And even when they were, even God would have to have a nose
to smell at the mignonette.
You can't imagine the Holy Ghost sniffing at cherry-pie heliotrope.
Or the Most High, during the coal age, cudgelling his mighty brains
even if he had any brains: straining his mighty mind
to think, among the moss and mud of lizards and mastodons
to think out, in the abstract, when all was twilit green and muddy:
"Now there shall be tum-tiddly-um, and tum-tiddly-um,
hey-presto! scarlet geranium!"
We know it couldn't be done.
But imagine, among the mud and the mastodons
God sighing and yearning with tremendous creative yearning, in that dark
green mess
oh, for some other beauty, some other beauty
that blossomed at last, red geranium, and mignonette.

Het is één van de laatste gedichten die Lawrence schreef en tegelijk het geestigste en meest compromisloze dat ik over de geranium ben tegengekomen. Hoewel de romans en poëzie, en zeker de essays, van Lawrence lang niet meer zo'n prominente plaats

innemen in de universitaire curricula als zo'n twintig jaar geleden – toen de befaamde films van Ken Russell naar *Women in Love* (1969) en *The Rainbow* (1984) nog vers op het netvlies stonden, en de zouteloze versie van *Lady Chatterley's Lover* met Sylvia Kristel uit 1981 al weer vergeten was –, blijft zijn werk een volstrekt eigen plaats in de groep van Modernisten innemen die in de eerste decaden van de twintigste eeuw het literaire spectrum in Engeland bepaalden.

In een fameuze brief die hij in 1916 schreef, neemt Lawrence afstand van de zgn. Georgian poetry van zijn tijd (George V was toen koning van Groot-Brittannië), genoemd naar een reeks poëziebundels die tussen 1912 en 1922 verschenen en waaraan Lawrence, samen met vele andere vooraanstaande dichters van de periode (o.m. Rupert Brooke, John Masefield, Siegfried Sassoon en Robert Graves), aanvankelijk ook gedichten bijdroeg. De pastorale teneur van veel van deze poëzie werd met name door Ezra Pound en T.S. Eliot scherp gekritiseerd en als escapisme terzijde geschoven. Hoewel Lawrence in zijn door de natuur geïnspireerde poëzie wel past in de thematiek van de Georgians, is zijn aanpak totaal verschillend :

The essence of poetry with us in this age of stark and unlovely actualities is a stark directness, without a shadow of a lie, or a shadow of deflection anywhere. Everything can go, but this stark, bare, rocky directness of statement, this alone makes poetry, today.⁹

Dit, midden in de eerste wereldoorlog geschreven, poëtische credo verklaart veel over de hardnekkige weigering van Lawrence om te vervallen in een puur esthetische of contemplatieve beschrijving van de natuur. In "Red Geranium and Godly Mignonette" is de benoeming van de zintuiglijke zeggingskracht van de natuur even absoluut als de sarcastische afwijzing van een abstracte duiding of zingeving. De kleur van de rode geranium en de geur van de reseda ('mignonette') raken de zintuigen, niet de denkende geest: "Imagine that any mind ever *thought* a red geranium!/As if the redness of a red geranium could be anything but a sensual experience ...". Waar kleur of geur in meer conventionele natuurpoëzie veelal worden omschreven met behulp van suggestieve adjectieven die de hoedanigheid van het rood (fel, dapper, woedend, vol schaamte) of de geur (zoet, bedwelmend, verleidelijk) bepalen, wordt hier het rood alleen als 'red' beschreven en de geur als 'smell'. 'A rose is a rose is a rose', schreef tijdgenoot Gertrude Stein in een vergelijkbare reactie tegen het bijna ontembare verlangen van dichters tot uitweidingen of vergelijkingen, die de aandacht verleggen van waarneming naar subjectieve beleving.¹⁰

Bij Lawrence raakt deze opvatting direct aan de schepping en aan de rol van de schepper daarin. Het gedicht is een religieus manifest – maar dan buiten de gebaande paden van een stereotiep Christendom ("We know that even God ... We know it couldn't be done"). Voordat de zintuigen geschapen waren, kon kleur eenvoudigweg niet gezien, geur niet geroken worden. Na de absurditeit van God als een soort Ti-ta Tovenaar geschetst te hebben ("Now there shall be tum-tiddly-um, and tum-tiddly-

um,/ hey-presto! scarlet geranium!”), volgt de wending in het gedicht: als kleur en geur dan niet bedacht of verbeeld kunnen worden, rest God niets anders dan te verlangen, “with tremendous creative yearning”, naar de schoonheid die de kale schepping zijn sensuele lading geeft, “red geranium, and mignonette”.

In “The Geranium” (1964) van Theodore Roethke (1908-1963) is de geranium, anders dan bij Lawrence, vooral aanleiding voor uiterst persoonlijke ontboezemingen:

When I put her out, once, by the garbage pail,
She looked so limp and bedraggled,
So foolish and trusting, like a sick poodle,
Or a wizened aster in late September,
I brought her back in again
For a new routine -
Vitamins, water, and whatever
Sustenance seemed sensible
At the time: she'd lived
So long on gin, bobbie pins, half-smoked cigars, dead beer,
Her shriveled petals falling
On the faded carpet, the stale
Steak grease stuck on her fuzzy leaves.
(Dried-out, she creaked like a tulip.)

The things she endured!-
The dumb dames shrieking half the night
Or the two of us, alone, both seedy,
Me breathing booze at her,
She leaning out of her pot toward the window.

Near the end, she seemed almost to hear me-
And that was scary-
So when that snuffling cretin of a maid
Threw her, pot and all, into the trash-can,
I said nothing.

But I sacked the presumptuous hag the next week,
I was that lonely.

Waar Lawrence koste wat kost de pure schoonheid van de geranium wil loskoppelen van gemakkelijke en voor de hand liggende associaties, is bij Roethke de geranium juist onderdeel van zijn meest intieme gevoelens. Sterker nog, de verwaarloosde plant wordt vanaf de eerste regel gepersonifieerd en bijna als alter ego van de dichter gepre-

senteerd op wie hij zijn eenzaamheid projecteert. Hij doet een halfhartige poging van de plant af te komen (r. 1-5) om haar toch maar weer binnen te halen, overmand als hij is door empathische emoties. Waar Lawrence elke vorm van vergelijking vermijdt, krijgt de geranium bij Roethke de volle laag van zijn geprojecteerde gevoelens. ‘Limp’, ‘bedragged’, ‘like a sick poodle’, etc., wie zou dit arme verweesde levende organisme de deur kunnen wijzen? Als een heuse patiënt wordt de plant verpleegd, met vitamines, water en andere sterkende voeding. Vroeger moest de plant geduldig de bijproducten van een liederlijk leven over zich heen laten gaan, ze moest op ‘gin’, ‘dead beer’ en andere resten zien te overleven. In strofe twee krijgt de geranium meer en meer menselijke trekken: ‘Wat ze niet moest doorstaan’ (“The things she endured”). De opgewonden kreten van de bedgenoten van de dichter bijvoorbeeld (“dumb dames shrieking ...”) of de brakke toestand van dichter en plant tijdens eenzame nachten (op geraffineerde wijze wordt met “both seedy” gesuggereerd dat er sprake is van gelijkwaardigheid tussen plant en dichter). Wanneer de geranium in strofe drie bijna de rol van geweten toebedeeld krijgt (“she seemed almost to hear me”) om vervolgens door de werkster in het vuilnisvat gemikt te worden, wordt de werkster op staande voet ontslagen en komt de emotionele aap in de laatste regel van het gedicht uit de mouw: “I was that lonely”.

De gegeven parafrase doet geen recht aan Roethke’s knappe gebruik van poëtische middelen. Regels 11, 12 en 13 bijvoorbeeld beschrijven de gevolgen van de misselijk makende ‘voeding’ waarmee de geranium moet zien te overleven:

Her shriveled petals falling
 On the faded carpet, the stale
 Steak grease stuck to her fuzzy leaves.

De regels laten een grote klankrijkdom zien: gevarieerde klinkers in r. 11 en 12, alliteratie en het gebruik van spiranten. In het woordje ‘fuzzy’ komt zowel de pluizigheid van het blad als de algehele toestand van beneveldheid tot uitdrukking. Tegen het eind van het gedicht is de geranium zodanig vermenselijkt en als een spiegel geworden van het innerlijk van de dichter, dat ook de lezer onwillekeurig huivert bij het idee dat de ongevoelige werkster de verpieterde plant zonder pardon in de afvalbak heeft gekieperd. Haar ontslag en de heftige taal waarmee dat gepaard gaat (“... I sacked the presumptuous hag the next week”) is dan ook poëtisch zorgvuldig voorbereid. De laatste, korte regel komt vervolgens als een volslagen verrassing: “I was that lonely”, zo eenzaam was ik. Je hebt de neiging het gedicht onmiddellijk terug te lezen om de aanzetten voor deze ultieme troosteloosheid in het gedicht te vinden. En die zijn er, in frases als “the two of us”, de betoonde zorg om de plant weer tot leven te brengen, de herhaling van het vrouwelijke “she” en “her”, etc. Een geranium als levenspartner, dat is pas eenzaamheid.

Wat bij Lawrence geen, bij Roethke wel een rol speelt, is dat de geranium waarover we het hier hebben, een kamerplant is die, anders dan de ooievaarsbek, niet in de

volle grond maar in een pot staat. Dat beeld zal ook wel een rol spelen bij de uitdrukking die de aanleiding voor dit deel van mijn verhaal vormt. Roethke gebruikt die pot effectief: de geranium doet vergeefse pogingen aan haar situatie te ontsnappen: “She leaning out of her pot toward the window” en tenslotte moet de pot het lot van de geranium delen: “that snuffling cretin of a maid/Threw her, pot and all, into the trash-can”.

Tegenover het religieuze en poëtische manifest van de autonomie van de zintuiglijke waarneming bij Lawrence staat de geranium bij Roethke als drager van de diepste menselijke wanhoop. Ook bij Roethke vormt de wijze van uitdrukken onderdeel van bewuste poëtische opvattingen. Zijn sterk persoonlijke poëzie maakt hem een voorloper van de groep Confessional Poets, waartoe ook Robert Lowell, John Berryman, Sylvia Plath, Anne Sexton, James Merrill, Allen Ginsburg en Adrienne Rich gerekend worden.

Met Roethke zijn we in zekere zin terug bij het botanische begin van dit verhaal. Roethke's vader en grootvader waren bloemkwekers en Roethke groeide op met het klimaat van de plantenkassen, waarin hij als kind speelde: “De schemerige, jungleachtige wereld van de kassen wordt voor Roethke een microcosmos, waarin alle drama's van leven en dood zich afspelen ...”.¹¹

Zoals al eerder opgemerkt, werd de eerste geranium in Europa rond 1600 naar de Leidse hortus gebracht. Nadat de oudste ‘botanical garden’ van Engeland in 1621 in Oxford was geopend ontstond er een levendige uitwisseling van kennis en plantenmateriaal tussen Leiden en Oxford. Daarna duurde het nog tot 1631 voordat John Tradescant enkele zaden van de geranium uit Parijs naar Engeland bracht. Voor Shakespeare, de schrijver die ik nu aan de orde wil stellen, was het toen te laat. Hij was immers in 1616 overleden. In zijn werk zullen we dan ook geen geranium aantreffen. Voor de samenhang van dit college is dat niet van groot belang. Per slot is het onderwerp vandaag niet de cultuurgeschiedenis van de geranium in zijn botanische en literaire hoedanigheden, maar, zoals in de eerste zin van mijn verhaal werd aangegeven, het bieden van een ander perspectief op algemeen gedeelde en ogenschijnlijk vanzelfsprekende opvattingen. Ik ben vol vertrouwen dat ik die vanzelfsprekendheid ten aanzien van de uitdrukking “Achter de geraniums” inmiddels voorgoed bij u heb weggenomen. De wereld van de flora blijft overigens de rode draad die de verschillende elementen van mijn betoog ook in het vervolg met elkaar verbindt.

Geen andere auteur heeft in zijn werk zo uitbundig en gevarieerd gebruik gemaakt van de wilde flora van Engeland als Shakespeare. Zoals Lawrence voor het overdadige gebruik van natuurbeelden in zijn poëzie en romans in de vroeg twintigste eeuw kon putten uit de rijke natuur rond het troosteloze mijnwerkersstadje Nottingham, waar hij zijn jeugd doorbracht, zo gold dat voor Shakespeare en de omgeving van het landelijke Stratford in het Warwickshire van de zestiende eeuw. In zijn poëzie en toneelwerk komen dan ook vooral inheemse planten en kruiden voor, ongeacht de geografische situering van het betreffende werk. Shakespeare gebruikt de flora globaal gesproken op twee onderscheiden manieren. In de eerste plaats bepalen

de wilde planten en bloemen mede de sfeer of ondersteunen de karaktertekening. Bovendien werd aan de meeste planten naast praktisch nut ook een symbolische of allegorische waarde toegekend: “There’s rosemary, that’s for remembrance - pray you, love, remember. And there is pansies, for thoughts”, zegt Ophelia in *Hamlet* kort voor haar verdrinkingsdood (IV, v, 173-175).¹² In dit beeld komt de aan rozemarijn toegekende geneeskrachtige werking samen met de symbolische taal der bloemen. Perdita gebruikt het beeld van de rozemarijn op vergelijkbare wijze in *The Winter’s Tale*:

For you there’s rosemary and rue; these keep
Seeming and savour all the winter long;
Grace and remembrance be to you both.
(IV, iv, 74-76)¹³

Nicholas Culpeper wijdt in zijn boek *The Complete Herbal and English Physician* (1652) een hoofdstuk aan de rozemarijn, waarin hij onder meer schrijft: “It helps a weak memory, and quickens the sense”. Culpeper leeft tot vandaag voort in de drogistenketen die zijn naam draagt en zijn werk heeft grote invloed gehad op de herleving van de belangstelling voor de heilzame werking van kruiden in de tweede helft van de vorige eeuw. Naast de geneeskrachtige werking verwijst rozemarijn symbolisch naar ‘fidelity in love’. En dan is er ook nog de veronderstelde zuiverende werking van rozemarijn die om die reden in Elizabethaanse huizen veelvuldig in het vuur werd geworpen om de bedompte lucht te verdrijven. En zo hebben bijna alle bloemen in Shakespeare’s werk een dubbel of driedubbel gelaagde betekenis. Anders dan voor een hedendaags publiek had bijna elk plantje of bloemetje in Shakespeare’s werk voor het Elizabethaanse publiek dat de theaters bevolkte zowel een dagelijkse gebruikswaarde als medicinale kracht en symbolische betekenis. De ‘pansies’ van Ophelia zijn de drie-kleurige viooltjes, die ook wel ‘heart’s ease’ worden genoemd. ‘Pansy’ is afgeleid van het Franse ‘pensée’. De bloem zou gedachten aan de geliefde opwekken. In het knoopsgat gedragen verzekert het de drager van de trouw van de beminde. Vandaar de benaming ‘heart’s ease’. De magische liefdesdruppels waarmee Puck de zinnen begoochelt van de twee verliefde stellen in *A Midsummer Night’s Dream* zijn geperst uit het driekleurig viooltje. Oberon, de elfenkoning, geeft de opdracht aan Puck om de bloem te vinden:

Fetch me that flower; the herb I showed thee once:
The juice of it on sleeping eyelids laid
Will make or man or woman madly dote
Upon the next live creature that it sees.
(II, i, 169-172)

Direct voorafgaand aan deze passage wordt de ‘pansy’ ‘love-in-idleness’ genoemd, een naam die in Warwickshire nog steeds gebruikt schijnt te worden.¹⁴

Yet mark'd I where the bolt of Cupid fell:
It fell upon a little western flower,
Before milk-white, now purple with love's wound:
And maidens call it 'love-in-idleness'.
(II, i, 165-168)

Oberon vertelt hier een verhaal over de pogingen van Cupido om een Vestaalse maagd, waarmee ongetwijfeld de toen heersende vorstin Elizabeth I, de 'Virgin Queen', wordt aangeduid, met zijn pijlen te raken. De poging mislukt en de pijl valt neer op de 'pansy', die vanaf dat moment niet langer wit is, maar 'purple with love's wound'.

De passage waarin Oberon het viooltje als 'love-in-idleness' bestempelt, is een voorbeeld van de tweede manier waarop wilde planten en bloemen in Shakespeare's werk figureren, als onderdeel van een metamorfose binnen een mythologisch verhaal, al dan niet van eigen makelij. *A Midsummer Night's Dream* is zelfs geheel geconstrueerd rondom het idee van de metamorfose. Ook onze dierbare geranium is een product van een metamorfose. De hoge status van de plant in Turkije, één van haar plaatsen van herkomst, blijkt wel uit het verhaal dat ze zou zijn ontstaan toen een gewone malva ofwel kaasjeskruid, dat daar als onkruid groeit, door het kleed van Mohammed werd aangeraakt.¹⁵

De metamorfose bij Shakespeare gaat terug op Ovidius, de klassieke auteur aan wie hij het meest schatplichtig is. Zo is de metamorfose van het viooltje in *A Midsummer Night's Dream* ontleend aan het verhaal van Pyramus en Thisbe in Boek IV van de *Metamorfosen*. Daar is het een moerbeiboom waarvan de witte vruchten donkerrood worden gekleurd door het bloed van Pyramus die zich zojuist jammerlijk met het zwaard van het leven heeft beroofd.¹⁶

Dergelijke metamorfosen onderstrepen het idee van de natuur als een cyclus waarin de dood altijd weer leidt tot een nieuwe cyclus van geboorte-leven-dood, zij het in een andere gedaante. Het scharnierpunt is de aarde. Daarin vloeit het bloed van de zojuist gestorvene. Daaruit ontspruit een plant, bloem, boom. De laurier, het riet langs de waterkant, de anemoon, allemaal hebben ze hun oorsprong in een al in Ovidius beschreven metamorfose. Bij de metamorfose die tot het ontstaan van de anemoon heeft geleid, wil ik nu even stilstaan, maar dan in de versie die Shakespeare schreef in zijn verhalende gedicht *Venus and Adonis* uit 1592/93:

By this the boy that by her side lay killed
Was melted like a vapour from her sight,
And in his blood that on the ground lay spilled
A purple flower sprung up, chequered with white,
 Resembling well his pale cheeks, and the blood
Which in round drops upon their whiteness stood.

She bows her head the new-sprung flower to smell,
Comparing it to her Adonis' breath;
And says within her bosom it shall dwell,
Since he himself is reft from her by death.
 She crops the stalk, and in the breach appears
 Green-dropping sap, which she compares to tears.
(*Venus and Adonis*, ll. 1165-1176)¹⁷

Venus knielt hier bij het lichaam van de door het wilde zwijn gevelde Adonis, de wonderschone jongeling die bij de godin van de liefde zo'n diepe passie had gewekt. Ze steekt de geplukte bloem in haar gewaad en verlaat het smartelijke toneel. Bij Ovidius wordt de bloem expliciet anemoon genoemd (X, 731-739). De laatste strofe van Shakespeare's gedicht is van een wonderbare en intrigerende lichtheid:

Thus weary of the world, away she hies,
And yokes her silver doves, by whose swift aid
Their mistress, mounted, through the empty skies
In her light chariot quickly is conveyed,
 Holding their course to Paphos, where their queen
 Means to immure herself and not be seen.
(ll. 1189-1194)

De lichtheid aan het eind van het gedicht contrasteert nogal met de manier waarop Venus eerder in het gedicht gepresenteerd werd. Het verhaal is bekend. Venus, godin van de liefde, wordt verliefd op de schone jongeling Adonis. Ondanks haar waarschuwingen gaat Adonis op jacht, wordt door een wild zwijn aangevallen en door diens slag tanden dodelijk gewond. Venus arriveert te laat, beweent haar dode geliefde, waarna de genoemde metamorfose plaatsvindt. Wat in Shakespeare's versie opvalt, zijn de niet aflatende pogingen van Venus om Adonis te verleiden. Ze gaan gepaard met ellenlange monologen, waarin alle hoogstandjes van de seksuele verleiding aan bod komen, maar ook met welhaast brute kracht. Regelmatig weet Venus Adonis in een houdgreep te krijgen, ligt dan weer boven, dan weer onder, maar weet hem nochtans niet te bewegen haar avances doeltreffend te beantwoorden. Vanaf het allereerste begin van het gedicht worden de onderlinge rollen verdeeld tegen de achtergrond van een natuurlijk landschap dat als een metaforisch verlengstuk van de twee protagonisten beschouwd mag worden. De zon beschijnt de rozenkleurige wangen van de mooie Adonis, terwijl Venus de rol krijgt toebedeeld die in dergelijke liefdespoëzie gewoonlijk aan de man is voorbehouden:

Even as the sun with purple-coloured face
Had ta'en his last leave of the weeping morn,
Rose-cheeked Adonis hied him to the chase;

Hunting he loved, but love he laughed to scorn.
Sick-thoughted Venus makes amain unto him,
And *like a bold-faced suitor* 'gins to woo him.
(ll. 1-6; cursivering toegevoegd)

In de tweede strofe wordt de vergelijking tussen mens en natuur uitgewerkt in de eerste van de vele monologen die de godin van de liefde afsteekt. Adonis wordt "The field's chief flower" genoemd en later wordt zijn natuurlijke bloesem nog eens met rozen vergeleken. De rolwisseling ten opzichte van de conventionele verhoudingen tussen de sexen wordt ook met betrekking tot Adonis aangescherpt, die "more lovely than a man" wordt genoemd. In de laatste twee regels wordt de geboorte van Adonis in een paradoxale hyperbool als het einde van de wereld beschreven, omdat zijn schoonheid zo groot is dat elke andere schepping daarmee zinloos is geworden:

'Thrice fairer than myself,' thus she began,
'The field's chief flower, sweet above compare,
Stain to all nymphs, more lovely than a man,
More white and red than doves or roses are;
Nature that made thee with herself at strife
Saith that the world hath ending with thy life.
(ll. 7-12)

In de derde strofe wordt het paard van Adonis, dat een belangrijke parallele rol in het gedicht zal spelen, voor het eerst genoemd. Venus wil de daad bij het woord van het liefdesspel voegen en haar aanpak blijkt uit de volgende passage waarin zij zich laat kennen als een potige tante:

Being so enraged, desire doth lend her force
Courageously to pluck him from his horse.

Over one arm the lusty courser's rein,
Under the other was the tender boy.
Who blushed and pouted in a dull disdain,
With leaden appetite, unapt to toy;
She red and hot as coals of glowing fire,
He red for shame, but frosty in desire.
(ll. 29-36)

De liefdespassie geeft de godin onvermoede krachten. Het contrast tussen de energie van Venus ("enraged", "red and hot") enerzijds en de passiviteit van Adonis ("dull", "leaden") anderzijds culmineert in het typisch petrarchistische beeld van het gloeiende vuur van Venus tegenover de ijzige houding van Adonis ("frosty in desire"), met

dit verschil dat in de conventionele petrarchistische liefdespoëzie de gepassioneerde rol steevast aan de man, de afwijzende aan de vrouw wordt toebedeeld.

C.S. Lewis is de auteur van *English Literature in the Sixteenth Century*, het meest befaamde deel van de *Oxford History of English Literature*.¹⁸ Ik las deze literatuurgeschiedenis als student al met rode oortjes, omdat Lewis zo meeslepend en overtuigend wist te schrijven over ook de meest onbetekenende of in mijn ogen saaie literaire teksten. Op *Venus and Adonis* had hij het in het geheel niet begrepen. Over de geciteerde passage schrijft hij dat Venus als verleidster niet uit de verf komt. Ze wordt als zoveel groter en sterker verbeeld dan haar slachtoffer dat ze de teugels van zijn paard over de ene arm kan nemen en de arme Adonis onder de andere kan stoppen. Bovendien staat het Lewis tegen dat Venus dreigt hem te zullen verstikken met haar kussen (“I’ll smother thee with kisses” (l. 18)). Dan vervolgt hij: “Certain horrible interviews with voluminous female relatives in one’s early childhood inevitably recur to the mind” (p. 498). Hier lijkt een jeugdtrauma de leidraad te zijn van de literaire analyse. Op grond van ook de overige beschrijvingen van Venus in het gedicht komt Lewis tot de volgende conclusie: “And this flushed, panting, perspiring, suffocating, loquacious creature is supposed to be the goddess of love herself, the golden Aphrodite. It will not do” (p. 499). Zo kan een geleerde lezer een tekst in de weg staan. Lewis’ afschuw van Shakespeare’s beschrijving van de godin van de liefde is, in andere bewoordingen, nog vaak herhaald, betrekkelijk recent nog door Maurice Evans in zijn inleiding van de *Narrative Poems*. Na het citeren van een passage waarin de woeste, animale passie van Venus expliciet wordt uitgedrukt:

With blindfold fury she begins to forage;
Her face doth reek and smoke, her blood doth boil,
And careless lust stirs up a desperate courage;
(ll. 554-556)

schrijft Evans vermanend: “Such an urge may be permissible in Adonis’ horse with its ‘melting buttock’, but scarcely in a human being and still less in a goddess”.¹⁹ Toch komen we, zoals Evans zelf opmerkt, dergelijke uitspraken over de seksualiteit als een blinde, onpersoonlijke factor, vaker tegen in Shakespeare’s werk, in de toneelspelen, maar ook in de sonnetten zoals in nr. 129, dat een messcherpe analyse geeft van ‘lust in action’:

The expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action; and till action, lust
Is perjur’d, murderous, bloody, full of blame,
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust;
Enjoy’d no sooner but despised straight;
Past reason hunted; and no sooner had,
Past reason hated, ...
(ll. 1-7)²⁰

Erotiek speelt ook een onmiskenbare rol in wat meer bedaarde passages zoals de volgende waarin verleiding en landschap samenvallen in de wijze waarop Venus de cosmografie van haar lichaam beschrijft en Adonis uitnodigt zich daaraan te verlustigen en te laven:

‘Fondling,’ she saith, ‘since I have hemmed thee here
within the circuit of this ivory pale,
I’ll be a park, and thou shalt be my deer;
Feed where thou wilt, on mountain or in dale;
Graze on my lips, and if those hills be dry,
Stray lower, where the pleasant fountains lie.

‘Within this limit is relief enough,
Sweet bottom-grass and high delightful plain,
Round rising hillocks, brakes obscure and rough,
To shelter thee from tempest and from rain:
Then be my deer, since I am such a park;
No dog shall rouse thee, though a thousand bark.’
(ll. 229-240)

Het landschap, het klimaat, de flora en fauna doen overigens eerder aan Warwickshire dan aan Griekenland denken. Dergelijke vergelijkingen tussen menselijk lichaam en landschap waren niet ongewoon in de poëzie van die tijd. We komen ze bijvoorbeeld tegen in John Donne’s erotische gedicht “To His Mistress going to Bed” (Elegy 19), waarin de dichter bij het aanschouwen van het naakte lichaam van zijn geliefde in extase uitroept:

O my America, my new found land,
My kingdom, safeliest when with one man manned,
My mine of precious stones, my empery,
How blessed am I in this discovering thee!
(1633 ; ll. 27-30)²¹

Ze doen denken aan een anamorfose waarin het schilderij vanuit één gezichtspunt een menselijke gestalte of gezicht laat zien, vanuit een ander een landschap.

In een volgende episode tracht Adonis aan de overweldiging door Venus te ontsnappen door een vergeefse poging te doen zijn hengst te bestijgen. Ironisch genoeg doet het paard wat de meester nalaat: zijn natuurlijke impulsen volgen om het object van zijn dierlijke instincten, de willige merrie die plotseling uit het struikgewas komt opgedoken, te volgen:

Now which way shall she turn? what shall she say?
Her words are done, her woes the more increasing;
The time is spent, her object will away,
And from her twining arms doth urge releasing.
‘Pity,’ she cries, ‘some favour, some remorse!’
Away he springs, and hasteth to his horse.

But lo, from forth a copse that neighbours by,
A breeding jennet, lusty, young and proud,
Adonis’ trampling courser doth espy,
And forth she rushes, snorts and neighs aloud.
The strong-necked steed, being tied unto a tree,
Breaketh his rein and to her straight goes he.

Imperiously he leaps, he neighs, he bounds,
And now his woven girths he breaks asunder;
The bearing earth with his hard hoof he wounds,
Whose hollow womb resounds like heaven’s thunder;
The iron bit he crusheth ’tween his teeth,
Controlling what he was controllèd with.

.....

What reckoneth he his rider’s angry stir,
His flattering ‘Holla’ or his ‘Stand, I say’?
What cares he now for curb or pricking spur?
For rich caparisons or trapping gay?
He sees his love, and nothing else he sees,
For nothing else with his proud sight agrees.

Look when a painter would surpass the life
In limning out a well-proportioned steed,
His art with nature’s workmanship at strife,
As if the dead the living should exceed;
So did this horse excel a common one
In shape, in courage, colour, pace and bone.

Round-hoofed, short-jointed, fetlocks shag and long,
Broad breast, full eye, small head and nostril wide,
High crest, short ears, straight legs and passing strong,
Thin mane, thick tail, broad buttock, tender hide;
Look what a horse should have he did not lack,

Save a proud rider on so proud a back.
(ll. 253-270; 283-300)

De geciteerde passage is vol retorische hoogstandjes en verwijzingen naar conventies die Shakespeare wel, maar wij allerm minst meer bekend kunnen veronderstellen. Zo is daar het aloude beeld van het ongebreidelde paard dat de sexuele passie verbeeldt en alleen door de menselijke rede in toom kan worden gehouden. In rudimentaire vorm kennen wij het idee nog in enkele uitdrukkingen zoals “ongebreidelde eierzucht”, “de teugels laten vieren” of “zich intomen”.

Dit idee dat tot de *Phaedrus* van Plato teruggaat en in vele varianten in de Europese kunst en letterkunde van de vroegmoderne periode opduikt, wordt veelal in een moraliserende context gebruikt, maar is hier (ll. 283-288) van een bijna bevrijdende en doeltreffende a-moraliteit in vergelijking met het tot niets leidende gehannes van de godin en de jongeling. Shakespeare versterkt het positieve beeld van de paardenpassie nog door er in de volgende strofe (ll. 289-294) het even conventionele beeld van de *imitatio* aan toe te voegen. *Artis natura magistra*: de natuur is de leermeesteres van de kunst. De kunstenaar wedijvert met de natuur in het afbeelden van een goed geproportioneerd paard. Dan volgt een strofe (ll. 295-300) waarin een ideaalbeeld van het paard wordt geschetst dat zo uit een schildershandboek afkomstig zou kunnen zijn. Aan het eind van deze strofe wordt het contrast tussen paard en berijder nog eens extra aangezet: “Look what a horse should have he did not lack,/Save a proud rider on so proud a back”.

Adonis mag dan mooi zijn, hij schiet op een voor de Renaissance wezenlijk terrein tekort. Hij heeft niet het benodigde overwicht op zijn paard om hem tot een voorbeeld van aristocratische adel te kunnen bestempelen.²² Shakespeare's tijdgenoten konden voor een modelruiter in deze zin teruggrijpen op het voorbeeld van de ideale hoveling Sir Philip Sidney, die in 1586 bij Zutphen om het leven was gekomen, of van het prachtige en beroemde ruiterstandbeeld van Verrocchio in Venetië dat Shakespeare in zijn beschrijving gedetailleerd lijkt te volgen. Nog dichterbij komt de beschrijving van de Red-Crosse Knight in de eerste strofe van Spenser's grote epos *The Faerie Queene* (1590), waarvan Shakespeare's tekst bijna een parafrase lijkt te zijn:

The iron bit he crusheth 'tween his teeth,
Controlling what he was controlled with.
(ll. 269-270)

schrijft Shakespeare. “His angry steede did chide his foming bitt,/As much disdayning to the curbe to yield”, dicht Spenser.²³

Venus and Adonis eindigt met de eerder geciteerde passage waarin de metamorfose van Adonis centraal staat. “The field's chief flower”, zoals Venus hem metaforisch noemde aan het begin van het gedicht, is nu werkelijk een bloem geworden, die

tevens een nieuwe metafoor is voor zowel de vergankelijkheid als het cyclische karakter van het leven.

Shakespeare lijkt in het gedicht van alles op zijn kop te zetten. Rolpatronen tussen man en vrouw, conventionele betekenissen van beelden en metaforen, ja zelfs de gangbare vorm van één van de bekendste Ovidiaanse mythen, ze worden alle op losse schroeven gezet. Anders dan sommige van de door mij geciteerde critici ben ik ervan overtuigd dat dit niet aan de jeugd van Shakespeare te wijten is of aan een gebrek aan evenwicht in zijn benadering van liefde en sexualiteit, maar dat hier sprake is van een zeer bewuste strategie. Kort gezegd komt mijn argument hier op neer. Shakespeare schreef zijn gedicht in 1592, toen de theaters waarin hij als acteur zijn brood verdiende een tijdlang gesloten waren vanwege een heersende pestepidemie. Het gedicht is geschreven binnen het genre van het zgn. 'erotic epyllion', een relatief kort en erotisch getint episch gedicht. Dat genre was korte tijd bijzonder populair in Elizabethaans Engeland. Thomas Lodge ging hem voor met zijn *Scyllae's Metamorphosis* (1589), eveneens op Ovidius geënt. Het gedicht bevat zelfs een verwijzing naar de dood van Adonis. Shakespeare's rivaal Christopher Marlowe schreef zijn *Hero and Leander* waarschijnlijk in 1593, min of meer gelijktijdig met Shakespeare's *Venus and Adonis*. Eén van de redenen voor Shakespeare om het gedicht te schrijven was dat er simpelweg brood op de plank moest komen en daarin slaagde hij ruimschoots. Het zou verreweg de meest populaire publicatie bij zijn leven worden en de enige waar hij behoorlijk mee verdiend zal hebben. Van de publicatie van de toneelstukken werd Shakespeare niet rijk. Dat hij bij terugkeer naar Stratford na zijn afscheid van het toneel het op een na grootste huis in zijn geboortestad kon kopen, was te danken aan zijn verdiensten als acteur en aandeelhouder van het toneelgezelschap waartoe hij behoorde. Van *Venus and Adonis*, echter, verschenen vanaf de publicatie in 1593 tot 1640 niet minder dan 15 herdrukken.

Maar dit alles verklaart nog niet de bijzondere aard van het werk zelf. Daarvoor lijkt een mogelijke verklaring te liggen in het gegeven dat Shakespeare een jaar na *Venus and Adonis* – de theaters waren nog steeds gesloten – een ander, aanzienlijk langer gedicht publiceerde, *The Rape of Lucrece* (1594), gebaseerd op het verhaal in Livius over de vrome Romeinse Lucretia, wier schoonheid de passie oproept van Sextus, de zoon van Tarquinius Superbus, koning van Rome (534-509 v. Chr). Ondanks het feit dat Lucretia gehuwd is, verkracht Sextus haar op gewelddadige wijze. Lucretia vertelt haar vader en echtgenoot wat er gebeurd is voordat ze zichzelf van het leven berooft. De Tarquiniï worden uit Rome verbannen wat het begin van de republikeinse tijd inluidt. Zowel *Venus and Adonis* als *The Rape of Lucrece* werden door Shakespeare opgedragen aan Henry Wriothesley, de jonge graaf van Southampton, een van de meest gewilde vrijgezellen in het koninkrijk. In *Venus and Adonis* had Shakespeare al een 'graver work' aangekondigd. Dat moet wel het zowel veel tragischer als conventioneelere gedicht *The Rape of Lucrece* zijn geweest. Hoofdzak is dat beide werken in elkaars verlengde zijn gecomponeerd en aan dezelfde jonge, ongetrouwde man opgedragen. Wat Shakespeare Southampton dus aan-

biedt, zijn twee visies op afgedwongen seksualiteit en de gevolgen ervan. De voor sommigen schokkend gebleken omkering van de mannelijke en de vrouwelijke rollen in *Venus and Adonis* creëert zo een krachtig contrast met de even schokkende maar meer conventionele seksuele overweldiging waarvan *The Rape of Lucrece* een voorbeeld is, met de man in de rol van dader en de vrouw in die van willoos slachtoffer. Zoals Hamlet in de beroemde ‘closet scene’ zijn moeder twee medaillons voorhoudt met de respectievelijke portretten van zijn geliefde vader en zijn gehate stiefvader, zo houdt Shakespeare zijn adellijke adressaat Southampton in deze twee gedichten de twee uitersten voor van door lust gedreven menselijke verhoudingen. Tussen die twee uitersten bevindt zich dan het hele scala aan mengvormen tussen lust en liefde die in het werk van Shakespeare steeds weer een van de voornaamste drijfveren van het handelen van zijn personages blijkt te zijn. De uitwerking van het idee van de ‘narrative poems’ als leidraad voor de benadering van de liefdesthematiek in zijn werk als geheel valt uiteraard buiten het bestek van deze middag.

Keren we tot slot, als een soort coda, een rustpunt, terug naar de dichter die mijn schreden op het pad van de Engelse letterkunde vanaf mijn doctoraalstudie verlicht heeft, George Herbert (1593-1633). Ook in zijn poëzie spelen bloemen een belangrijke rol. Maar waar in het heidense landschap van Shakespeare’s mythologische poëzie de troost voor de sterfelijkheid wordt gevonden in de natuurlijke cyclus van de metamorfose, een wedergeboorte als onderdeel van diezelfde natuur, is de natuur in de religieuze poëzie van Herbert onderdeel van God’s geopenbaarde Boek der Natuur, waar de ziel zijn uiteindelijke bestemming vindt in het hiernamaals. Dat neemt niet weg dat zintuiglijke genieting van de aardse natuur bij Herbert een belangrijke rol speelt, zowel vanwege de schoonheid van de door God gegeven natuur zelf als vanwege de lessen in sterfelijkheid die zij biedt. De twee voorbeelden waarmee ik onze excursie wil eindigen, illustreren deze opvatting. Zoals alle grote poëzie verdienen de gedichten het hardop voorgelzen te worden, omdat Herbert ook één van de grote meesters in het Engelse taalgebied is van klank en ritme.

In het gedicht “The Flower” dient de menselijke ziel zich te spiegelen aan dat prachtige beeld van “flowers that glide”. Wie de tuin van de eeuwigheid wil genieten, dient trots en ambitie (‘Swelling through store’) los te laten en zonder gestribbel door het leven te glijden (‘glide’) zoals bloemen doen:

.....

And now in age I bud again,
 After so many deaths I live and write;
 I once more smell the dew and rain,
 And relish versing: Oh, my onely light,
 It cannot be
 That I am he
 On whom thy tempests fell all night.

These are thy wonders, Lord of love,
 To make us see we are but flowers that glide;
 Which when we once can find and prove,
 Thou hast a garden for us where to bide.
 Who would be more,
 Swelling through store,
 Forfeit their Paradise by their pride.
 (ll. 36-49)²⁴

“Life”, ten slotte, laat ik voor zich spreken. Het is een van de weinige gedichten die in elk eerstejaars college dat ik in de afgelopen 35 jaar gegeven heb, op het programma stonden, net als “Virtue”, waarmee ik in 1994 mijn inaugurele rede afsloot. Het is Herbert op zijn best: ogenschijnlijk eenvoudig, maar vol poëtisch raffinement en geladen met een wereld aan verwijzingen en religieuze en filosofische implicaties:

I made a posie, while the day ran by:
 Here will I smell my remnants out, and tie
 My life within this band.
 But time did beckon to the flowers, and they
 By noon most cunningly did steal away,
 And wither'd in my hand.

My hand was next to them, and then my heart:
 I took, without more thinking, in good part
 Times gentle admonition:
 Who did so sweetly deaths sad taste convey,
 Making my minde to smell my fatall day;
 Yet sugring the suspicion.

Farewell deare flowers, sweetly your time ye spent,
 Fit, while ye liv'd, for smell or ornament,
 And after death for cures.
 I follow straight without complaints or grief,
 Since if my sent be good, I care not, if
 It be as short as yours.

(George Herbert, “Life”)²⁵

We zijn, dames en heren, niet langer bezig de wereld achter de geraniums te verkennen, we zijn met Herbert de geraniums voorgoed voorbij.

Noten

- 1 Hier wordt verwezen naar de discussie, aangezwengeld door de Belgische hoogleraar Luc de Grauwe, over de befaamde regel ‘Hebban olla uogala nestas hagunnan ...’. Waar het fragment waarvan deze woorden onderdeel vormen al vanaf hun ontdekking door Kenneth Sisam in 1932 tot het Oudnederlands gerekend werden, opperde de Grauwe in 2004 dat de tekst waarschijnlijk in het Oudengels geschreven is.
- 2 Zo werd deze prijs in 2001 gewonnen door acteur Wik Jongsma die toen al tien jaar de rol van meneer Harmsen in de soap Goede Tijden Slechte Tijden had gespeeld.
- 3 Charlton T. Lewis & Charles Short, *A Latin Dictionary* (Oxford: Oxford University Press, 1879), p. 1109, s.v. manipulus.
- 4 Qu. in Heather Dubrow, *Captive Victors: Shakespeare’s Narrative Poems and Sonnets* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1987), p.21.
- 5 A.J. van Laren, *Kamerplanten* (Zaandam: Verkade’s Fabrieken, 1928), p.46.
- 6 *Encyclopaedia Britannica*, 11th ed., (1910), vol. 11, p.762.
- 7 F.A. Novak, *De Grote Encyclopedie van het Plantenrijk* (Haarlem: Uitgeversmaatschappij Holland, 1969), pp. 332-334.
- 8 <http://www2.arnes.si/~mstrli/history.html>. De plant kwam waarschijnlijk mee met een schip dat uit de Oost via Kaap de Goede Hoop naar Nederland terugkeerde.
- 9 Zie V. de S. Pinto, *Crisis in English Poetry, 1880-1940* (London: Arrow Books, 1961), p.178.
- 10 Zie ook J.I.M. Stewart, *Eight Modern Writers, Oxford History of English Literature 12* (Oxford: Oxford University Press, 1963), p. 590: “Lawrence’s creatures are at a farthest remove from being almost human. Bats are bats ...”.
- 11 Hans Bertens en Theo D’haen, *Geschiedenis van de Amerikaanse literatuur* (Amsterdam: Arbeiderspers, 1983), p. 275.
- 12 William Shakespeare, *Hamlet*, ed. Harold Jenkins (London & New York: Methuen, 1982), p. 359.
- 13 *Ibid.*, *The Winter’s Tale* (London: Methuen, 1963), p. 92.
- 14 Zie Jessica Kerr, *Shakespeare’s Flowers*, ill. Anne Ophelia Dowden (New York: Thomas Y. Crowell Co., 1969), p. 24; T.F. Thiselton Dyer, *Folk-Lore of Shakespeare*, (1883; rpt New York: Dover Publications, Inc., 1966), p. 215.
- 15 Zie Ivor H. Evans, ed., *Brewer’s Dictionary of Phrase and Fable*, 14th ed. (New York: HarperCollins Publ., 1991), p. 469.
- 16 Mary M. Innes, trans. & introd., *The Metamorphoses of Ovid*, Book IV, 143-184 (Harmondsworth: Penguin Books, 1955), p. 98.
- 17 Deze en alle volgende geciteerde passages zijn ontleend aan Maurice Evans, ed., *William Shakespeare: The Narrative Poems* (Harmondsworth: Penguin Books, 1989).

- 18 C.S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century, excluding Drama*, OHEL 3 (Oxford: Oxford University Press, 1954).
- 19 Evans, ed., *The Narrative Poems* (1989), pp. 17-18.
- 20 W.G Ingram & Theodore Redpath, eds, *Shakespeare's Sonnets* (London, etc: Hodder and Stoughton, 1964), p. 297.
- 21 A.J. Smith, ed., *John Donne: The Complete English Poems* (Harmondsworth: Penguin Books, 1971), p. 125.
- 22 Het literaire oermodel voor de handel en wandel van een hoveling in de Renaissance was Baldassare Castiglione's *Il libro del cortegiano* (1528). De dialogen van Castiglione hadden grote invloed op schrijvers als Sidney, Spenser en Shakespeare. Ze werden in 1561 door Sir Thomas Hoby als *The Courtyer* in het Engels vertaald.
- 23 J.C. Smith, ed., *Spenser's Faerie Queene* (Oxford: Oxford University Press, 1909), Book I, Canto I, i, ll. 6-7.
- 24 C.A. Patrides, ed., *The English Poems of George Herbert* (London: Dent, 1974), pp. 172-173.
- 25 *Ibid.*, p. 109; 'posie' (l. 1) betekent hier 'boeketje' of 'ruikertje', maar heeft ook de connotatie van 'bloemlezing' of 'dichtbundel'; 'sent' (l. 17) is 'geur', met de connotatie van 'spoor' of 'geurspoor', zoals in 'on the right scent', 'op het goede spoor'.

