

43e jaargang nummer 2

juni 2010

Onvrijwillige liefde

Schakingen in klassieke mythen



LAMPAS

tijdschrift voor classici

LAMPAS

Tijdschrift voor classici
Jaargang 43 nummer 2, juni 2010

Redactie

dr. Bert van den Berg (Antieke Filosofie, Universiteit Leiden), prof.dr. Gerard Boter (Grieks, Vrije Universiteit Amsterdam), dr. Casper de Jonge (voorzitter; Grieks, Universiteit Leiden), dr. Hugo Koning (klassieke talen, St. Stanislascollege Delft), prof.dr. Caroline Kroon (Latijn, Vrije Universiteit Amsterdam), drs. Suzanne Luger (klassieke talen, vcn, het 4e Gymnasium, ILO/POWL), dr. Stephan Mols (Klassieke Archeologie, Radboud Universiteit Nijmegen), dr. Frits Naerebout (Oude Geschiedenis, Universiteit Leiden), prof.dr. Ruurd Nauta (Latijn, Rijksuniversiteit Groningen), drs. Kokkie van Oeveren (klassieke talen, Vrije Universiteit Amsterdam / St. Ignatiusgymnasium Amsterdam), Maruulke Prins, MPhil (redactiesecretaris, Vrije Universiteit Amsterdam), dr. Rolf Strootman (Oude Geschiedenis, Universiteit Utrecht), prof.dr. Gerry Wakker (Grieks, Rijksuniversiteit Groningen)

Redactieadres

Redactiesecretariaat Lampas / M.U. Prins
Vrije Universiteit – Faculteit Letteren, afdeling Oudheid
De Boelelaan 1105
1081 HV Amsterdam
lampas@verloren.nl

Voor reacties op of ideeën over de inhoud van Lampas: lampas@verloren.nl

Uitgever, administratie en abonnementen

Uitgeverij Verloren BV
Torenlaan 25, 1211 JA Hilversum
telefoon 035-6859856, fax 035-6836557
e-mail bestel@verloren.nl
www.verloren.nl

Nederlands
uitgeversverbond
Groep uitgevers voor
vak en wetenschap

Lampas verschijnt vier keer per jaar.

Prijzen voor 2010: Jaarabonnement €39,-; Studentenabonnement €25,- (stuur a.u.b. een kopie van de collegekaart naar de uitgever); Abonnement voor instellingen en bibliotheken €53,-; Losse nummers €11,-
Betaling gaarne binnen 30 dagen na toezending van een rekening door de uitgever. Abonnementen worden aangegaan voor een jaargang en automatisch verlengd, tenzij bij opgave uitdrukkelijk anders wordt aangegeven. Opzegging dient te geschieden bij de uitgever vóór ingang van de nieuwe jaargang, dus vóór 1 januari van het nieuwe jaar.

ISSN 0165-8204

Van de redactie

Een van de belangrijkste factoren die bepalend zijn voor hoe wij als mensen in de wereld staan, is onze geslachtelijkheid. De afgelopen decennia heeft men in de sociale en geesteswetenschappen daarvoor het begrip ‘gender’ gemunt, om duidelijk te maken dat de verhoudingen tussen de geslachten en de omgang met seksualiteit, hoezeer er ook een biologische basis aan ten grondslag ligt, in hoge mate sociale constructies zijn. Dat impliceert dat alles wat te maken heeft met geslachtelijkheid en seksualiteit niet beschouwd moet worden als onveranderlijk gegeven, maar in beginsel beïnvloedbaar is. In feite zien we dan ook dat samenlevingen uit heden en verleden in dit opzicht flink van elkaar kunnen verschillen. Dat in het overgrote deel van de gevallen mannen min of meer de baas zijn, doet aan die constatering niets af.

Dat de verhoudingen tussen de seksen vrijwel altijd een zekere mate van spanning vertonen, valt bij uitstek waar te nemen bij een verschijnsel dat men eeuwenlang als ‘schaking’ heeft aangeduid. Het betreft hier een eufemisme voor wat we tegenwoordig misschien eerder kidnapping of verkrachting zouden noemen. Uit de Griekse mythologie, maar ook uit de legenden van het oude Rome, zijn tal van verhalen bekend waarin meisjes of jonge vrouwen of mooie jongens door brute mannen te grazen worden genomen; men denke aan Persephone, Ganymedes en de Sabijnse maagden. In het voorjaar van 2009 werd er voor alumni van de Universiteit van Amsterdam een middag georganiseerd waarop de ‘schakingen’ uit de Oudheid centraal stonden. De lezingen die toen werden gehouden zijn in dit *Lampas*-nummer verzameld, aangevuld met een lesbrieff die hetzelfde onderwerp betreft.

Lucinda Dirven opent het nummer met een inventarisatie van schakingsscènes op Attische vazen. Na een inleiding over de aard van mythen in het algemeen laat zij zien dat er in afbeeldingen van schakingen verschillende typen zijn te onderscheiden, die in het verleden lang niet allemaal in verband werden gebracht met seksueel geweld. De manier waarop verhalen over schakingen in de loop der tijd werden geïnterpreteerd en afgebeeld, kan niet los gezien worden van sociale ontwikkelingen in Athene. De mythe van Eos en Tithonus speelt in de argumentatie een voorname rol.

In het artikel van Irene de Jong wordt een recentelijk gecompleteerd gedicht van Sappho gepresenteerd. De Jong demonstreert hoe de tekst stap voor stap gereconstrueerd is en hoe men het gedicht zou kunnen interpreteren. Eos en Tithonus duiken hier opnieuw op, thans als mythologische parallel. De verrassende conclusies van De Jongs betoog bewijzen eens te meer hoe spannend minutieuze filologie kan zijn.

Piet Gerbrandy neemt het onvoltooide epos *De raptu Proserpinae* van Claudius Claudianus onder de loep. Hij stelt dat de vierde-eeuwse dichter het verhaal van Persephone op eigenzinnige wijze naar zijn hand zet, waarbij zowel psychologische als kosmologische, misschien zelfs politieke aspecten op de voorgrond treden. Hoe dan ook blijkt het epos rijk aan symbolisch en allegorisch potentieel.

Hein van Eekert heeft zich gebogen over de antieke schakingsmythen voor zover ze gebruikt zijn in opera's aan het hof van Lodewijk XIV, met name door de rasintrigant Jean-Baptiste Lully. De mate waarin librettist en componist zich vrijheden hebben veroorloofd ten aanzien van de traditioneel gegeven plots van de verhalen is opvallend, hetgeen zeker samenhangt met het feit dat hun opera's betrokken konden worden op de actualiteit, en dan vooral op het turbulente liefdesleven van de Zonnekoning, die overigens soms zelf in de stukken mee danste.

In de didactische rubriek, ten slotte, doen we een voorstel voor een les of een serie lessen naar aanleiding van de *Homerische hymne aan Demeter*, waarvan een prozavertaling in de lesbrief is opgenomen.

De gastredactie,
Lucinda Dirven & Piet Gerbrandy

‘Neen’ betekent soms ‘Ja’

Erotische achtervolgingscènes op Atheens roodfigurig aardewerk*

LUCINDA DIRVEN

Summary: So-called ‘scenes of erotic pursuit’ were popular on Athenian red-figure pottery in the fifth century BC. These representations, in which a deity hunts down a beautiful youth or girl, illustrate the sexual encounters between gods and humans that play a prominent role in Greek myths. In the past, both the stories and their illustrations were interpreted as instances of rape. As such, they were considered evidence of the oppressed position of women in classical Athens. This article argues that the latter interpretation neglects the iconographic tradition of scenes of erotic pursuit and overrates the literal sources of the myths. It follows from the analyses of three classes of different scenes of erotic pursuit – gods pursuing youths, gods pursuing girls and the goddess Eos pursuing youths – that it makes more sense to interpret them as courting scenes. The ambiguous pose of the girls and boys in these representations – who run away but concomitantly show signs of consent – reflect the social conventions of courting in fifth century Athens.

Inleiding

Griekse mythen staan bol van verhalen waarin verslag wordt gedaan van amoureuze betrekkingen tussen goden en mensen. De manier waarop de klassieken deze liefdesperikelen beschrijven zal de meeste moderne lezers niet meer aanspreken. Griekse goden en godinnen jagen voortdurend op schone stervelingen die hun begeerte hebben opgewekt en ze eigenen zich de lichamen van deze jongens en meisjes ongevraagd toe. Als het niet goedschiks kan, dan maar kwaadschiks. De verhalen waarin de goden er door middel van geweld of door list en bedrog in slagen seks te hebben met stervelingen zijn zeer talrijk. Zo sleurt Hades zijn nichtje Persephone met medeweten van haar vader Zeus mee naar de onderwereld. Wanneer Zeus zelf op zijn beurt de beeldschone Trojaanse prins Ganymedes ontvoert, vraagt hij hem niet eerst of hij er wel voor voelt de goden tot in eeuwigheid op de Olympus te bedienen. De

* Dit artikel heeft enorm geprofiteerd van Herman Brijders kritische blik en fenomenale kennis van het Griekse aardewerk. De auteur is uiteraard zelf verantwoordelijk voor de hier voorgestelde interpretaties en voor alle resterende fouten en onvolkomenheden.

meisjes die Zeus door list en bedrog voor zich weet te winnen zijn niet op de vingers van twee handen te tellen. Zo vermomt hij zich als stier om de prinses Europa te kunnen ontvoeren, neemt hij bezit van Leda in de vorm van een gewonde zwaan, komt hij tot Danäe in de vorm van gouden regen en verleidt hij de kuise Callisto door zich voor te doen als de door haar geliefde Artemis. Hoewel het aantal veroveringen van de machtige Zeus ongeëvenaard is, is hij zeker niet de enige god die seksueel geïnteresseerd is in jonge mensen. Over nagenoeg alle Griekse goden en een aantal godinnen worden dergelijke verhalen verteld.

Tot het midden van de jaren tachtig van de vorige eeuw keek niemand hier van op en sprak men eufemistisch over schaking, roof of ontvoering. De antieke bronnen werken dergelijke omfloerste omschrijvingen in de hand. Geen van de overgeleverde verhalen geeft een gedetailleerde beschrijving van de agressieve seksuele daad en Griekse mythen hebben nauwelijks oog voor de emoties van de partners van de goden. De nadruk ligt op de verovering die aan de vrijage voorafgaat en op het resultaat van de seksuele ontmoeting. Het in de regel eenmalige samenzijn van Griekse goden met sterfelijke vrouwen resulteert namelijk bijna per definitie in mannelijk nageslacht.¹ Sinds Eva Keuls in 1985 haar controversiële boek *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens* publiceerde, hebben veel historici en archeologen dit verdeckte taalgebruik echter laten varen en is het gebruik geworden om te spreken over verkrachting. Indien we verkrachting definiëren als ‘onvrijwillige en met geweld afgedwongen seks’, dan is er veel voor te zeggen om de relaties tussen goden en stervelingen zoals die in de mythen worden beschreven, aldus te typeren.

Sinds de tweede feministische golf bestaat er een tendens om de liefdesperiodes van de Griekse goden aan te passen aan de ideeën van onze tijd.² Een prachtig voorbeeld hiervan is de animatiefilm *Persephone and the Winterseeds*, een aflevering uit de serie *Mythic Warriors*, die eind jaren negentig in Canada werd geproduceerd. Demeter is hier een hardwerkende, alleenstaande moeder, die haar opgroeiende dochter Persephone met haar overdreven bezorgdheid verstikt. Om aan haar moeder te ontsnappen, besluit het meisje met Hades mee te gaan, die haar uitnodigt om enige tijd met hem in de onderwereld te leven. Persephone kiest er uiteindelijk zelf voor om een deel van het jaar bij hem te blijven.

Vanuit literair-historisch oogpunt is het misschien verwerpelijk om de Griekse mythen zo ingrijpend aan te passen aan eigentijdse denkbeelden. Vanuit mythologisch oogpunt is er echter veel voor te zeggen. Feitelijk gebeurt hier niet veel anders dan er in de loop van de geschiedenis altijd al gebeurde. Mythen werden immers voortdurend aangepast aan het publiek omdat ze een

1 Killinski (1998: 42) en Lefkowitz (1998: 32-33).

2 Voor de relatie tussen mythen en gender zie Doherty (2001).

significante rol vervulden binnen de maatschappij waarin ze werden verteld. Fritz Graf, een van de belangrijkste onderzoekers van klassieke mythen van dit moment, definieert een mythe als een traditioneel verhaal.³ Het woord traditie is afgeleid van het Latijnse *tradere*, wat zoveel betekent als 'overleveren'. Mythen zijn dus verhalen die van generatie op generatie worden overgeleverd. Ze worden doorverteld omdat ze sociaal relevant zijn. Enerzijds zijn ze een afspiegeling van bepaalde waarden en normen die gangbaar zijn in de maatschappij, anderzijds leveren ze een belangrijke bijdrage aan het tot stand brengen van die waarden en normen. Mythen zijn dus zowel een afbeelding van, als een voorbeeld voor de werkelijkheid. Dit betekent dat mythen dynamische verhalen zijn. Betekenis en vorm van mythen zijn voortdurend in verandering, afhankelijk van de tijd, de plaats en de mensen aan wie ze worden verteld.

Dit brengt ons bij de vraag naar de betekenis die men in het klassieke Athene gaf aan de verhalen over de seksuele veroveringen van de goden. Indien het zo is dat de interpretatie van mythen voortdurend aan verandering onderhevig was, dan impliceert het feit dat goden in Griekse mythen ongevraagd seks hebben met jongens en meisjes niet noodzakelijk dat verkrachting een geaccepteerd gegeven was. Anderzijds moet het feit dat dergelijke verhalen werden verteld en afgebeeld, in verband staan met de man-vrouw verhoudingen in deze periode. De vraag is dus op welke manier verhalen over schakingen of verkrachtingen in het vijfde-eeuwse Athene werden ingezet in het sociaal-culturele discours. Helaas werpt de literaire mythologische traditie weinig licht op de verschillende betekenissen die men in het klassieke Griekenland aan deze verhalen toekende. Er is simpelweg te weinig materiaal overgeleverd om deze dynamiek op basis van mythologische teksten te reconstrueren.

De verbeelding van mythologische verhalen op Attisch aardewerk kan wel enig inzicht verschaffen in de wisselende betekenissen die men aan mythen toekende. Het voordeel van deze iconografische bron is dat we de beschikking hebben over een grote hoeveelheid materiaal dat afkomstig is uit een specifiek gebied en dat over een lange periode bewaard is gebleven. Daarenboven zijn we naar verhouding redelijk goed geïnformeerd over het publiek dat dit aardewerk gebruikte.⁴ Dit betekent dat we de ontwikkeling van een bepaald thema vrij precies kunnen traceren. Met behulp van de grote hoeveelheid contemporaine afbeeldingen op aardewerk kunnen we bovendien een poging doen de tijdsspecifieke beeldtaal van de afbeelding te achterhalen.

In het korte bestek van dit artikel is het onmogelijk alle vijfde-eeuwse afbeeldingen te bespreken die verhalen illustreren waarin goden mensen tot seks dwingen. Ik beperk mij daarom tot de analyse van een iconografisch thema dat in de periode 490-425 v. Chr. bijzonder populair was op Atheens rood-

3 Graf (1993: 1-7). Graf benadrukt terecht dat de definitie van een mythe een zeer omstrede zaak is. Voor een recente discussie van de vele mogelijkheden, zie Csapo (2005).

4 Webster (1972).

figurig aardewerk: de zogenoemde erotische achtervolgingsscène.⁵ Evenals de verhalen die ze verbeelden, zijn deze voorstellingen door onderzoekers als Eva Keuls, Christiane Sourvinou-Inwood en Andrew Stewart aangevoerd als bewijs voor de onderdrukte positie van de vrouw in het klassieke Athene. In wat volgt wil ik allereerst laten zien dat deze interpretatie onvoldoende rekening houdt met de eigenheid van het iconografische materiaal en te veel stoelt op de literaire traditie. Vervolgens zal ik drie typen van achtervolgingsscènes beschrijven en analyseren. De beeldtraditie laat zien dat het hier niet gaat om illustraties bij seksueel geweld, maar om verleidingsscènes, waarin de begeerde persoon nee zegt, maar eigenlijk ja bedoelt. Achtervolgingsscènes zijn dus veel meer dan afbeeldingen van mythen en geven aan hoe geliefden in het vijfde-eeuwse Athene met elkaar om dienden te gaan.

Geschiedenis van het onderzoek

Goden die stervelingen achtervolgen worden omstreeks 490 v.Chr. voor het eerst afgebeeld op Atheens roodfigurig aardewerk en blijven ongeveer driekwart eeuw een populair onderwerp. In totaal kennen we ruim vijfhonderd van dergelijke voorstellingen, die te vinden zijn op nagenoeg alle vormen van roodfigurige keramiek. Evenals hun literaire tegenhangers, zijn dit geen expliciete voorstellingen van seksueel geweld, maar verbeelden ze de gebeurtenis die hieraan vooraf gaat: het najagen van de begeerde persoon. Het iconografisch schema van deze afbeeldingen is vrij standaard. We zien hoe een godheid een jonge vrouw of jongeling achtervolgt, die hard wegloupt.⁶ Dikwijls kijkt het slachtoffer achterom en is er sprake van oogcontact tussen jager en prooi. Op basis van de belangrijkste figuren in de afbeeldingen kunnen we drie groepen onderscheiden: voorstellingen waarin goden jonge meisjes achtervolgen, afbeeldingen waarin jongens achtervolgd worden door goden en voorstellingen waarin de godin Eos haar zinnen heeft gezet op jonge mannen. Daarnaast zijn er voorstellingen waarin een anonieme epebe een jonge vrouw achtervolgt. Hoewel deze laatste groep strikt genomen niet tot hetzelfde type achtervolgingsscènes behoort – de achtervolger is immers een sterveling en geen god –

5 In het Engels spreekt men traditioneel over ‘scenes of erotic pursuit’, wat door mij is vertaald als ‘achtervolgingsscènes’.

6 In een aantal gevallen heeft de god zijn slachtoffer reeds ingehaald en grijpt hem of haar bij de arm. Of en hoe de mate van lichamelijk contact de betekenis van achtervolgingsscènes beïnvloedt, heeft nader onderzoek. Mogelijk heeft de ruimte die de schilder tot zijn beschikking had hier ook een rol gespeeld. Dit geldt bijvoorbeeld voor de medaillons aan de binnenzijde van drinkbekers (afb. 1 en 3). Wanneer de god de jongen of het meisje daadwerkelijk oppakt, spreekt Kaempf-Dimitriadou (1979: 11) niet langer van achtervolging, maar van ontvoering. Behalve van Zeus en Ganymedes zijn er ook afbeeldingen bekend van Eos en Eros die hun geliefden vastpakken en wegdragen.

is deze voorstelling overduidelijk geïnspireerd op afbeeldingen van goden.⁷

De populariteit van goddelijke achtervolgingsscènes op vijfde-eeuws Attisch aardewerk is door onderzoekers verschillend verklaard, maar geen uitleg is bevredigend. De eerste die de afbeeldingen systematisch onderzocht was Sophia Kaempf-Dimitriadou. In 1979 verzamelde zij 395 achtervolgingsscènes in *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr.* Vreemd is dat zij afbeeldingen van de god Eros die een jongen of meisje najaagt buiten beschouwing laat. Waarschijnlijk is dit te wijten aan het feit dat afbeeldingen van Eros geen illustratie zijn bij een specifieke mythe.⁸ Het gaat echter om een groot aantal afbeeldingen, die bovendien een belangrijke bijdrage leveren aan de interpretatie van de achtervolgingsscènes.⁹ De interpretatie die Kaempf-Dimitriadou voorstelt is weinig overtuigend. Ze suggereert dat de afbeeldingen uitdrukking geven aan de macht van de goden om in te grijpen in het leven van de mensen.¹⁰ Vreemd is echter dat de mensen bang voor hen zijn en wegrekken.

Een aantal van de achtervolgingsscènes op Attisch aardewerk is in verband gebracht met een funeraire context. Zo zou de afbeelding van Eos en Tithonus een symbolische weergave zijn van de jongeling die voortijdig uit dit leven werd weggegrist.¹¹ Iets soortgelijks zou gelden voor uitbeeldingen van de mythen van Zeus en Ganymedes en Hades en Persephone. Hoewel het zeker mogelijk is dergelijke mythen in een funeraire context te gebruiken, gaat deze vlieger voor het vijfde-eeuwse aardewerk niet op. We vinden deze voorstellingen namelijk op tal van keramiekvormen en niet alleen op aardewerk dat speciaal voor een funeraire context was gemaakt, zoals witgrondige lekythen.¹² Hoewel het meeste aardewerk gevonden is in graven, is de funeraire functie waarschijnlijk secundair. Dus hoewel een aantal van de verhalen goed past binnen een funeraire context en inderdaad als zodanig is gebruikt, levert het geen bevredigende verklaring voor de populariteit van de voorstelling in het Athene van de vijfde eeuw.

Volgens Eva Keuls zijn de afbeeldingen waarop een god een meisje najaagt feitelijk verkrachtingsscènes.¹³ Verkrachting, zo stelt zij, draait om macht, en

7 Sourvinou-Inwood (1991). Interessant is dat juist deze voorstelling wordt afgebeeld op aardewerk dat door vrouwen werd gebruikt: Reeder (1995: 339). Cf. Stewart (1995: 88) voor een tabel waarin hij deze voorstellingen heeft verzameld. Voor afbeeldingen van satyrs die maenaden achtervolgen, zie noot 37.

8 Kaempf-Dimitriadou (1979: 6) stelt dat ze afbeeldingen van deze god niet heeft opgenomen omdat Eros slechts als bode optreedt van zijn moeder Aphrodite.

9 Het Beazley Archief bevat 80 voorstellingen van een jagende Eros, een zesde van het totale aantal achtervolgingsscènes. Voorstellingen van Eros zijn vooral belangrijk voor een goed begrip van afbeeldingen van de godin Eos. Zie de bespreking van Eos voor een verdere uitwerking van dit argument.

10 Kaempf-Dimitriadou (1979: 44). Haar interpretatie wordt overgenomen door Weiss (1986: 777).

11 Reeds weerlegd door Kaempf-Dimitriadou (1979: 57).

12 Slecht 8% van de voorstellingen van Eos zijn te vinden op witgrondige lekythen.

13 Keuls (1985: 47-55). Stewart (1995: 74-90), zet de nodige kritische kanttekeningen bij Keuls' in-

het is dan ook niet verwonderlijk dat dit thema zeer populair was in het klassieke Athene, dat in haar optiek geheel en al werd gedomineerd door mannen. Keuls stelt dat Atheense mannen deze mythologische verhalen over verkrachting gebruikten om de seksuele en sociale onderdrukking van hun vrouwen en dochters te legitimeren. Het meest dramatische voorbeeld is in dit verband volgens haar de mythe van Zeus en Semele. Deze mythe, waarin Semele haar relatie met Zeus met de dood moet bekopen en Zeus de ongeboren vrucht van hun liefde inpikt, is volgens Keuls “een mythologische blauwdruk van de relatie tussen de seksen in het klassieke Athene”. Het verhaal illustreert volgens haar de macht van de Atheense man, die slechts trouwt om nageslacht te verwekken, zijn vrouw vervolgens buiten spel zet en zich het nageslacht toe-eigent.¹⁴ Keuls denkt overigens niet dat verkrachting in Athene een geaccepteerde zaak was. Dat was het zeker niet. Keuls wijst er echter op dat verkrachting niet door de Atheners werd verworpen uit medeleven met de vrouw, maar omdat het een belediging was voor haar *kyrios* (meester – *i.e.* vader, echtgenoot of voogd) die de eer van de familie op het spel zette.¹⁵

Ook Christiane Sourvinou-Inwood ziet afbeeldingen van goden of mannen die meisjes najagen als een afspiegeling van de ongelijke machtsverhoudingen tussen mannen en vrouwen.¹⁶ Zij geeft echter een meer symbolische uitleg van deze scènes. Huwbare, maagdelijke meisjes werden gezien als ambivalent en bedreigend omdat ze zich verzetten tegen de maatschappelijke status quo en zich aan hun moederrol probeerden te onttrekken. Om die reden zouden jonge meisjes vaak zijn vergeleken met wilde dieren.¹⁷ Het achtervolgen van de meisjes herinnert daarom aan de jacht en heeft tot doel ze te vangen en te domesticeren. Om deze reden zouden achtervolgingsscènes vergelijkbaar zijn met het huwelijk, dat eveneens de overgang van meisje naar vrouw markeert.¹⁸ Voortbordurend op deze interpretatie benadrukt Robin Osborne de asymmetrie tussen afbeeldingen van de godin Eos die jongens achtervolgt en afbeeldingen van goden die meisjes najagen.¹⁹ Terwijl laatstgenoemde afbeeldingen de bestaande verhoudingen tussen de seksen weerspiegelen en bevestigen, zouden de afbeeldingen van Eos juist laten zien dat vrouwelijke begeerte in werkelijkheid onmogelijk is en desastreuze gevolgen heeft.

terpretatie van achtervolgingsscènes als verkrachtingsscènes. Helaas bestudeert hij in zijn artikel alleen heteroseksuele achtervolgingsscènes, waardoor hij niet tot een overtuigende alternatieve verklaring komt.

14 Keuls' typering van de man-vrouwverhoudingen in Athene en de wijze waarop zij vaasschilderingen interpreteert om dit te onderbouwen, heeft behalve bijval ook veel kritiek ondervonden. Zie bijvoorbeeld Shapiro (1986: 361-363), die helaas niet nader ingaat op haar interpretatie van de achtervolgingsscènes.

15 Dover (1973: 62); Cole (1984: 97-113).

16 Sourvinou-Inwood (1991: 29-98).

17 Reeder (1995: 299-300).

18 Stewart (1997: 168).

19 Osborne (1996).

Al deze verklaringen nemen het onderwerp van de voorstelling en de teksttraditie als vertrekpunt en hebben te weinig oog voor de beeldtraditie van achtervolgingsscènes. Zowel Keuls als Sourvinou-Inwood als Stewart betreft de afbeeldingen waarop goden jongens achtervolgen niet in hun interpretatie. Afbeeldingen van de godin Eos die jongens achtervolgt lijken bovendien in strijd te zijn met de door hen voorgestelde verklaringen. Osbornes idee dat de vleugels van de godin de onmogelijkheid van de vrouwelijke begeerte verbeelden, houdt geen rekening met soortgelijke afbeeldingen van Eros. Er is geen enkele aanleiding om te denken dat de afbeeldingen waarop deze gevleugelde god een jongen of meisje najaagt onmogelijke of onwenselijke situaties verbeelden. Integendeel. Op een aantal vazen uit de periode 470-460 v.Chr. wordt de jongen die Eros achtervolgt bij name genoemd en als *kalos* (mooi, goed, voorbeeldig) bestempeld.²⁰ De persoonsnaam op zo'n vaas correspondeert ongetwijfeld met een historische persoon en het is aannemelijk dat die het object van iemands begeerte was.²¹

Voorstellingen waarop goden meisjes achtervolgen zijn niet los te zien van de variaties op dit thema uit dezelfde tijd: goden die jongens najagen en Eos die Cephalus, Tithonus of andere jongens achtervolgt. Interpretaties die zich beperken tot een van deze onderwerpen gaan uit van een scheiding tussen hetero- en homoseksualiteit die in het klassieke Griekenland niet bestond. Dat dit onderscheid niet werd gemaakt blijkt uit vazen waarop zowel de achtervolging van een jongen als van een meisje wordt afgebeeld.²² De overeenkomsten en de mogelijke verschillen tussen de drie groepen van voorstellingen kunnen ons veel leren over de betekenis van de afbeeldingen. Overeenkomsten tussen de afbeeldingen hebben bij de toeschouwers ongetwijfeld soortgelijke associaties opgeroepen. Onderlinge verschillen kunnen echter ook belangrijke betekenisdragers zijn geweest. Behalve dat we de drie groepen met elkaar moeten vergelijken, is de manier waarop de gehele groep zich verhoudt ten aanzien van andere erotische thema's in de vaasschilderkunst van groot belang. Ten slotte moet ook de vorm van het aardewerk waarop de afbeeldingen staan worden meegenomen in de interpretatie. Het is bekend dat bepaald aardewerk bestemd was voor specifieke doeleinden en gebruikt werd door

20 Charmides Schilder: Londen, BM 1896.7-23 (ARV² 647.13); Oinokles Schilder: Londen, BM E 297 (ARV² 647.13) en Charlecote, Fairfax-Lucy XXXXo.7544 (ARV² 648.32).

21 Zie voor het gebruik van *kalos* en persoonsnaam op vazen, e.g. Webster (1972: 43-46).

22 Bijvoorbeeld de *kantharos* van de Brygos Schilder, Boston 95.36. Aan een kant staat Zeus die Ganymedes achtervolgt en op de andere kant is Zeus afgebeeld die een anoniem meisje achterna loopt (ARV² 381.182; Kaempf-Dimitriadou 1979: nos. 1 en 204, pl. I.1-2). Hetzelfde geldt voor een drinkschaal van de Penthesileia Schilder uit ca. 460-450 v.Chr. met dezelfde onderwerpen: Parijs, Cabinet des Medailles, 820 (ARV² 888.146; Kaempf-Dimitriadou: 1979, no. 35, pl. 4.2.4). Ook voorstellingen van de achtervolgende Eos worden gecombineerd met Zeus en Ganymedes op een *stamnos*, Rouen, 359 (ARV² 259.2) of met Zeus en een vrouwelijke geliefde op drinkschalen uit Wenen en vroeger Luzern van de Penthesileia Schilder: Wenen, 3700 en Kaempf-Dimitriadou (1979: no. 241), (ARV² 882.42, 883.46).



Afb. 1 Zeus achtervolgt en grijpt Ganymedes. Binnenkant van een drinkschaal van de Penthesileia Schilder, Ferrara 9351, 460-450 v.Chr. (Beazley Archief 211576). Tekening L. Dirven.

verschillende sociale groepen. Uit de vorm kan dus worden afgeleid welke mensen naar deze afbeeldingen keken en in welke context dit gebeurde.²³

Goden en jongens

De vroegste afbeeldingen van goden die jongens achterna lopen stellen Zeus en de Trojaanse prins Ganymedes voor. Meer dan de helft van de afbeeldingen van goden die jongens najagen heeft betrekking op dit paar.²⁴ Zeus ach-

²³ Webster (1972: 98-104).

²⁴ Kaempf-Dimitriadou (1979: 76-79) geeft 38 voorbeelden van deze afbeeldingen, die dateren uit

tervolgt een naakte of schaars geklede jongeling, die van hem wegrent en achterom kijkt. In een aantal gevallen heeft de god de jongen ingehaald en pakt hij hem vast bij zijn arm of middel. Zeus is dikwijls naakt en draagt een scepter of staf, terwijl de jongen een haan of hoepel vasthoudt (afb. 1). Bijna even populair op Atheens aardewerk uit de vijfde eeuw zijn afbeeldingen van de gevleugelde god Eros die een jongen achtervolgt. Eros wordt afgebeeld als een naakte jongen met vleugels, die achter de door hem begeerde persoon aan vliegt of loopt. De god houdt een zweep vast of draagt een krans of lint in zijn uitgestrekte hand.²⁵ In tegenstelling tot Ganymedes wordt de jongen die Eros achtervolgt nooit afgebeeld met een haan of een hoepel. In een aantal gevallen draagt hij een lier of wordt hij vergezeld door een hond.²⁶

Hoewel Eros in de vijfde eeuw veelal geldt als de verwekker van homoseksuele verlangens, is er geen mythe bekend die vertelt over zijn voorliefde voor jongens. Het verhaal van Zeus en Ganymedes was daarentegen wijdverbreid en Ganymedes belichaamde de ideale homo-erotische geliefde.²⁷ De teksten spreken over de roof of de ontvoering van Ganymedes. Met geen woord wordt er gerept van het feit dat Ganymedes aan Zeus probeert te ontsnappen. Het najagen en ontvluchten van god en jongeling is dus een inventie van vijfde-eeuwse vaasschilders. Het iconografisch schema dat men voor de achtervolgsscènes gebruikt, doet denken aan jachtvoorstellingen. Er zijn tal van afbeeldingen bekend waarop een jager achter een dierlijke prooi aanrent.²⁸ De staf of speer die veel van de achtervolgende goden op hun slachtoffer richten versterkt deze associatie met de jacht. Een voorstelling van een jagende Eros op een halsamfoor in het British Museum laat er geen twijfel over bestaan dat de jonge man inderdaad de prooi van de god is. De jongen is op deze vaas vervangen door een vluchtend haasje, dat door de bijgevoegde inscriptie wordt geïdentificeerd als 'mooie Timochsenos'.²⁹

Het motief van de erotische achtervolging was al lang voor de vijfde eeuw bekend in de Griekse literatuur en vaasschilderkunst en is door schilders in de vijfde eeuw in een nieuwe context gebruikt. De vraag is waarom zij het motief van de jacht gebruikten om de liefde van goden voor jonge mannen en

de periode 490-440 v.Chr. De 16 overige afbeeldingen verbeelden de goden Poseidon, Dionysus, Hermes en Pan.

25 Zweep: ARV² 1560. De zweep is symbool voor de kracht van de liefde. Lint: ARV² 888.152 (toegeschreven aan de Penthesileia Schilder).

26 Lier: ARV² 888.152 (toegeschreven aan de Penthesileia Schilder).

27 Shapiro (1992: 58).

28 Hoffman (1977).

29 Londen, BM 207613 (ARV² 1611). De *amfora* toegeschreven aan de Charmides Schilder wordt gedateerd omstreeks 475-450 v.Chr. Afbeeldingen waarop Eros een haas najaagt blijven in de vijfde eeuw niet beperkt tot dit voorbeeld en hebben dikwijls een homo-erotische betekenis. De haas was, naast de haan en andere dieren, het geschenk dat jongens van hun volwassen minnaars en bewonderaars kregen. Eros jaagt hier dus op het geschenk dat de minnaar nodig heeft om zijn geliefde in te palmen. Dit impliceert dat hij hier zelf als minnaar optreedt: Hemelrijk (1985: 122-123).

vrouwen te verbeelden en wat ze hiermee wilden uitdrukken. De nauwe relatie tussen jacht en erotiek vinden we al in de archaische lyrische poëzie van Sappho en Theognis, waarin sprake is van *diokein* (van de *erastes*, de oudere liefhebbende persoon) en *pheugein* (van de *eromenos*, de jonge geliefde).³⁰ Dit vluchten van de *eromenos* voor de *erastes* maakt onderdeel uit van een erotisch spel en sluit aan bij de relatie van de *erastes* en de *eromenos* zoals die er in de ogen van de Atheners uit diende te zien. In Plato's *Symposium* spreekt Pausanias over de goede en slechte *erastes*. Omdat er zoveel *erastai* zijn die oneerbiedwaardige bedoelingen met de *eromenos* hebben en niet echt van hem houden, moet de *eromenos* eerst vluchten.³¹ Een *eromenos* die zichzelf zonder meer gewonnen gaf, werd gezien als eerloos en daarom met argwaan bekeken. Het feit dat de *eromenos* wegloopt, geeft dus blijk van de afwerende en bescheiden houding die van hem verwacht werd. Er zijn dan ook nauwelijks afbeeldingen te vinden waarop de *eromenos* het initiatief neemt of waarop hij uitdrukking geeft aan seksuele opgewondenheid. De *eromenos* behoorde geen seksuele opwinding te kennen.³² Waarschijnlijk hangt dit samen met het feit dat het als oneerbaar werd gezien om in een homoseksuele relatie de passieve rol te vervullen.

De zogenoemde 'Affecter Schilder', een schilder van zwartfigurige vazen die actief was in de periode 550-520 v.Chr., gebruikte het iconografisch schema van de achtervolging incidenteel om de verleiding van de *eromenos* door de *erastes* voor te stellen.³³ Op een zwartfigurige amfoor in Boston rent een *erastes* achter een *eromenos* aan die van hem wegrent en omkijkt naar zijn belager.³⁴ Conform de regels van de homo-erotiek zijn ook de figuren op deze vaas niet seksueel opgewonden en houdt de jongeman de boot af.

Het beschaafde karakter van achtervolgingsscènes waarin goden jonge mannen of meisjes najagen, wordt duidelijk wanneer we ze vergelijken met hun iconografische voorloper, voorstellingen van satyrs die maenaden achtervolgen.³⁵ Terwijl de satyrs tekenen van lichamelijke opwinding vertonen, zijn de jagende goden nooit afgebeeld met een erectie.³⁶ De goddelijke achtervol-

30 Voor de erotische betekenis van de jacht zie Barringer (2001: 70-124).

31 Plato, *Symp*, 183e-184°.

32 Dover (1973: 65-66); Dover (1978: 67); Skinner (1995: 90-91). Hupperts (2000: 331-332) wijst er terecht op dat de praktijk er dikwijls anders uitzag en dat de *eromenos* wel degelijk ook zelf actief in het proces betrokken was.

33 Zie de studie van H. Mommsen (1975) over deze schilder.

34 Boston Z61 (Hupperts 2000, deel 1: 132-136 en 2001, deel 3: ill. 32a/b).

35 Dergelijke voorstellingen zijn al populair op zwartfigurig aardewerk vanaf het begin van de zesde eeuw v.Chr. Uiteraard spelen satyrs die maenaden achtervolgen met name in op de heteroseksuele fantasieën van mannen. Dat neemt echter niet weg dat het erotische karakter van deze achtervolgingen bepalend is geweest voor het schema en de betekenis van latere achtervolgingsscènes. Het feit dat laatstgenoemde een hetero- of homoseksueel karakter konden hebben doet in dit verband niet ter zake: het gaat immers om de associaties die een bepaald iconografisch schema oproep en niet om de precieze betekenis van de voorstelling.

36 Kaempf-Dimitriadou (1979: 43-45) suggereert dat het motief van de achtervolging is geïnspireerd door de satyrspelen. Het erotische karakter van de jacht was mijns inziens zo wijd verbreid dat

gers onderscheiden zich zo van de satyrs, die ongebreidelde lust personifiëren en gelden als tegenpolen van geciviliseerd gedrag.³⁷ Dit impliceert dat vijfde-eeuwse afbeeldingen waarop goden jongens achtervolgen geen weergave zijn van seksuele agressie, maar van hofmakerij.

Het idee van verleiding komt het duidelijkste naar voren in afbeeldingen van goden die jongens achtervolgen. Op veel afbeeldingen houdt Ganymedes een haan vast of biedt Eros zijn geliefde een krans aan. De haan was in het verleidingsspel het dier dat de *erastes* aan de *eromenos* gaf om hem te verleiden en voor zich in te palmen. Indien de *eromenos* dit geschenk aannam, betekende dit dat hij op de avances wilde ingaan.³⁸ Kransen en linten zijn eveneens gebruikelijke geschenken in de homoseksuele hofmakerij in de vijfde eeuw.³⁹ Het feit dat de jonge man deze geschenken nog niet van Eros heeft aangenomen, betekent dat het accent van de afbeelding van de achtervolgende Eros vooral op het verleiden van de *eromenos* ligt. Het oogcontact tussen god en jongen versterkt de erotische betekenis van de afbeelding. Volgens de Grieken speelde de blik een belangrijke rol in het opwekken van passie. Indien twee geliefden elkaar aankijken, betekent dit dat er sprake is van hartstocht en emotioneel contact tussen beiden.⁴⁰ Hoewel de jongens de god ontvluchten, maken oogcontact en aangenomen geschenken duidelijk dat dit vluchten slechts bedoeld is om de vreugde over de verovering te vergroten.

Als we alle motieven in ogenschouw nemen, moeten we dus concluderen dat het weglopen van de jongens helemaal geen teken van afkeer of onwil is, maar dat het onderdeel uitmaakt van het verleidingsritueel zoals Atheense mannen dat in de vijfde eeuw graag zagen. Als homo-erotische verleidingsscènes horen deze goddelijke achtervolgingen bij Beazley's zogenoemde 'courtship-vazen', vazen die het verleidingsritueel tussen oudere mannen en jongens verbeelden.⁴¹ Deze homo-erotische voorstellingen waren vooral populair in de periode tussen 550 en 450 v.Chr. en zijn vooral te vinden op aardewerk dat tijdens symposia werd gebruikt. Ook voorstellingen waarop goden jongens achtervolgen zijn veelal te vinden op vaatwerk dat tijdens drinkgelagen werd gebruikt.⁴² In navolging van Beazley veronderstelt een aantal onderzoekers dat voorstellingen die homo-erotische hofmakerij tussen mensen verbeel-

dit geenszins noodzakelijk is. De afbeeldingen van de satyrs vinden we met name op aardewerk dat bedoeld is voor de symposia, de latere achtervolgingsscènes met goden of helden komen voor op nagenoeg alle vaasvormen.

37 Isler-Kerényi (2004).

38 Hupperts (2000: 157).

39 Koch-Harnack (1983).

40 Baggio (2004: 228-232) en Frontisi-Ducroux (1996: 83).

41 Beazley (1947). Voor een bespreking van deze categorie afbeeldingen, zie Shapiro (1981: 133-143).

42 Het motief van Eros die een jongen achtervolgt is opvallend populair op drinkschalen (15 maal; de helft van de gevallen), gevolgd door amforen (5 maal). Zie hiertoe het Beazley Archief online, 'Eros pursuing'.

den omstreeks 500 door afbeeldingen van goddelijke achtervolgingen werden verdrongen.⁴³ Charles Hupperts heeft in zijn proefschrift echter laten zien dat het thema van de homo-erotiek tot 450 populair blijft op roodfigurige vazen.⁴⁴ De achtervolgingsscènes zijn dus een aanvulling op dit thema, geen vervanging. Wel blijven goden-achtervolgingen iets langer populair dan hun menselijke pendant.

Goden en meisjes

De oudste afbeeldingen waarop een god een jonge vrouw najaagt dateren uit 490-80 v.Chr. Dit valt samen met de eerste afbeeldingen van Zeus en Ganymedes en het is veelzeggend dat de oudst bekende afbeeldingen van beide voorstellingen op dezelfde *kantharos* van de Brygos Schilder te vinden zijn.⁴⁵ De afbeeldingen waarop goden meisjes achtervolgen blijven wel ongeveer vijftientig jaar langer in zwang dan die met hun mannelijke pendanten.⁴⁶ Het iconografisch schema is nagenoeg identiek aan dat van goden die jongens achtervolgen. Ook hier achtervolgt een (schaars) geklede godheid met uitgestrekte handen het object van zijn begeerte (afb. 2). De god draagt dikwijls een wapen in zijn rechterhand, dat hij op het meisje richt. Zijn linkerhand strekt hij naar haar uit. Ieder teken van lichamelijke opwinding ontbreekt. Evenals de jongens kijkt het wegrennende meisje om naar haar belager. In tegenstelling tot de jongens zijn de meisjes volledig gekleed. Terwijl we de goden dikwijls kunnen identificeren op basis van hun attributen, is dit voor de meisjes meestal onmogelijk. Ze zien er allemaal uit zoals voor Atheense meisjes in de vijfde eeuw gebruikelijk was. Naast afbeeldingen van Zeus, Poseidon, Dionysus, Hermes, Hades en Boreas, zijn afbeeldingen van de gevleugelde god Eros opvallend populair in deze categorie. Met uitzondering van Eros bieden de goden de meisjes geen geschenken aan. Ook hebben de meisjes niet zoals Ganymedes geschenken van de goden geaccepteerd.

De overeenkomsten tussen het iconografisch schema dat wordt gebruikt voor de goddelijke achtervolgingen van jongens en meisjes, de gelijktijdige ontwikkeling van het motief en de analogiewerking die uitgaat van het gebruik van beide afbeeldingen op eenzelfde vaas of schaal, suggereren dat we ook hier te maken hebben met een verleidingsscène en niet met een voorstel-

43 Beazley (1947). Hij wordt gevolgd door Dover (1978: 95, n. 66) en Shapiro (1981: 142 en 1992: 58).

44 Hupperts (2000, deel 1, hoofdstuk 6).

45 Kaempf-Dimitriadou (1979: pl. I.1-2 nos. 1 en 204).

46 Stewart (1995: 87) geeft in de periode 450-425 v.Chr. 65 voorbeelden van afbeeldingen waarop een god een meisje achtervolgt. Kaempf-Dimitriadou (1979) levert voor deze periode slechts twee voorbeelden van goden die jongens achtervolgen. Zelfs als we dit aanvullen met de twaalf afbeeldingen uit deze periode die bewaard zijn in het online Beazley Archief waarop Eros een jongen najaagt, blijft het verschil opmerkelijk.



Afb. 2 Zeus achtervolgt een meisje. Amfoor van de Providence Schilder, Amsterdam, Allard Pierson Museum 1754, 460-450 v.Chr. (Beazley Archief 207362). Foto APM.

ling van een gewelddadige overheersing. Dit wordt bevestigd door het contrast van deze afbeeldingen met contemporaine vaasschilderingen die seksueel geweld wél onomwonden verbeelden. Voorstellingen van de 'kleine' Ajax die zich vergrijpt aan Cassandra zijn in dit opzicht bijzonder illustratief.⁴⁷ Het arme meisje wordt in de regel naakt afgebeeld en kijkt weg van haar belager. In de achtervolgingsscènes, daarentegen, zijn de meisjes gekleed en hebben ze oogcontact met hun achtervolger. In een aantal gevallen pakt het meisje haar sluier als was het een bruidssluier en draagt ze een (bruids)krans.⁴⁸ Terwijl afbeeldingen van goden die jongens achtervolgen veelal te vinden zijn op aardewerk dat tijdens het symposium werd gebruikt, vinden we afbeeldingen van goden of helden die meisjes najagen ook op aardewerk dat specifiek door vrouwen werd gebruikt. Evenals mannen zagen vrouwen deze voorstellingen op aardewerk dus als metaforen voor hofmakerij.

Het feit dat een zelfde type afbeelding werd gebruikt om het verleiden van

47 Touchefeu (1981: 339-347).

48 Reeder (1995: 339).

jongens en meisjes te verbeelden is opmerkelijk en duidt mogelijk op een toegenomen rol van vrouwen in de hofmakerij tussen de seksen in Athene in de vijfde eeuw. Hoewel de erotiek tussen volwassen mannen en jongens een geliefd thema was op zwartfigurig aardewerk vanaf het midden van de zesde eeuw v.Chr. zijn er geen soortgelijke afbeeldingen van mannen en vrouwen bekend uit de periode voor 500. Wel kennen we uit de periode 575-450 v.Chr. afbeeldingen van geslachtsverkeer tussen mannen en vrouwen.⁴⁹ Het merendeel van deze voorstellingen getuigt van distantie en weinig emotioneel contact tussen mannen en vrouwen. Dit weerspiegelt niet alleen de ongelijke verhouding tussen de seksen in deze periode. Het verschil is ook ingegeven door het verschil in sociale positie van de mannen en de vrouwen die worden afgebeeld. Terwijl homo-erotische schilderijen mannen afbeelden die behoren tot dezelfde sociale bovenlaag, gaat men ervan uit dat de vrouwen die in seks-scènes figureren hetairen waren, die niet tot de Atheense burgerij behoorden.⁵⁰

Het feit dat de meisjes in achtervolgingsscènes het spel op dezelfde manier meespelen als de jongens, is vooral opmerkelijk wanneer we de gangbare opvattingen over vrouwelijke seksualiteit uit de klassieke literatuur in ogenschouw nemen.⁵¹ In tegenstelling tot onze moderne cultuur, waarin een preoccupatie met seksualiteit vooral aan mannen wordt toegeschreven, waren de Grieken overtuigd van de tomeloze lust van de vrouw. Deze ongebreidelde lust was, zo meenden mannen, het gevolg van haar natuurlijke vochtige gesteldheid. Men meende dat vrouwen door die aangeboren vochtigheid gevoelig waren voor weekmakende emoties. Vooral de emoties van eros waren vloeibaar en maakten ook vloeibaar. Mannen namen daarom aan dat vrouwen meer openstonden voor erotische gevoelens dan mannen en dat ze eenmaal opgewonden onverzadigbaar waren. Een lange traditie over vrouwelijke wel lust gaat uit van deze aanname.⁵²

Indien mijn interpretatie van de achtervolgingsscènes juist is, dan getuigt de reactie van de wegluchtende meisjes wel degelijk van zelfbeheersing. Evenals jongens werden meisjes geacht hun bewonderaar op afstand te houden om zo zijn goede bedoelingen te testen.⁵³ Deze houding verhoogde de aantrek-

49 Brendel (1970: 3-107); Sutton (1981: 72-144).

50 Sutton (1992: 7); Shapiro (1992: 35); Stewart (1997: 156-157).

51 Dover (1973: 59-63); Carson (1990: 135-169).

52 De lijst is lang. Aeschylus waarschuwt voor het verzengende oog van een vrouw die eenmaal een man heeft gekend (fr. 243 Nauck). Volgens Sophocles blijft een vrouw die geen kinderen baart seksueel onbevredigbaar (fr. 932P). Aristophanes maakt veelvuldig grappen over de promiscuïteit van vrouwen (*Thesm.* 504ff.; *Ekk.* 468-70; 616-20; *Nub.* 553ff.; *Lys.* 553ff. – cf. Dover (1973: 60-63). Alciphron karakteriseert vrouwelijke lust als Charybdis en waarschuwt een andere man dat zijn hetaire hem geheel en al zal verslinden. Zowel Hippocrates (*De Morb. Mul.* 1) als Plato (*Tim.* 91c) hangt de theorie aan van de zwerfende baarmoeder. Dit zou een verklaring zijn voor vrouwelijke hysteria die samenhangt met onbevredigbare behoefte aan seks. Aristoteles ziet vrouwelijke ontrouw als een natuurlijk gegeven (*EN* 7.7. 1150b6) en noemt dit als reden om meisjes niet later dan hun achttiende jaar uit te huwelijken (*Pol.* 7.14.1335a29).

53 Een soortgelijke conclusie trekt Shapiro (1992: 63).

kelijkheid van de meisjes en speelde een belangrijke rol in de hofmakerij. Afbeeldingen van goden die jongens en meisjes achtervolgen suggereren dus dat de Griekse man van goed opgevoede jongens en meisjes precies hetzelfde ingehouden en bescheiden gedrag verwachtte.

Eos en Tithonus, Cephalus of een andere jongeling

Minstens even populair als de afbeeldingen van goden die jongens of meisjes achtervolgen, zijn afbeeldingen waarop de altijd naar mannen smachtende godin van de dageraad Eos achter mannelijk schoon aanrent. Bijna de helft van alle voorstellingen die Kaempf-Dimitriadou verzamelde verbeeldt deze godin.⁵⁴ Apollodorus vertelt dat Eos door Aphrodite met nymfomanie werd geslagen omdat ze het had gewaagd met Ares te slapen. Al in de *Ilias* en de *Odyssee* wordt ze geassocieerd met de Trojaanse prins Tithonus, en de zevende-eeuwse *Homerische hymne aan Aphrodite* noemt het als de tegenhanger van het verhaal waarin Zeus Ganymedes rooft.⁵⁵

Het iconografisch schema van deze afbeeldingen is nagenoeg identiek aan de afbeeldingen die behoren tot de twee groepen die hierboven beschreven zijn. De volledig geklede godin loopt met uitgestrekte armen een jongeman achterna die van haar wegrent. In een aantal gevallen grijpt ze hem vast (afb. 3). Ze wordt bijna altijd afgebeeld met vleugels. De schaars geklede jongen draagt dikwijls een lier of wordt begeleid door een jachthond. De jonge man met de lier wordt in de regel geïdentificeerd als Tithonus. De jager zou Cephalus verbeelden. De vleugels onderscheiden Eos van de meeste goden die jonge mannen of vrouwen achtervolgen.⁵⁶ Er bestaan daarentegen opvallende overeenkomsten tussen afbeeldingen van Eos en Eros. Evenals Eos wordt Eros voorgesteld met vleugels en net als zij biedt hij zijn geliefde dikwijls geschenken aan. Dat beide voorstellingen in de oudheid met elkaar in verband gebracht werden blijkt uit voorstellingen van de achtervolgende Eros die elementen aan afbeeldingen van Eos ontleend hebben. Eros jaagt een jongen met lier na die in enkele gevallen wordt begeleid door een hond. Het lijkt geen twijfel dat beide attributen zijn ontleend aan de immens populaire voorstellingen van Eos.

Toch bevatten afbeeldingen van Eos elementen die suggereren dat deze si-

54 Kaempf-Dimitriadou (1979: 81-93) verzamelt meer dan tweehonderd voorbeelden op roodfigurig aardewerk. Vergelijk ook de tabel in Stewart (1993: 87), die tussen 475-425 v. Chr. 70 voorstellingen van Eos en Cephalus en 78 afbeeldingen van Eos en Tithonus telt.

55 Voor de literaire traditie rondom de godin, zie Gantz (1993, 1: 36-37) en de bijdrage van Irene de Jong in dit *Lampas*-nummer.

56 Osborne (1996) stelt dat de vleugels van Eos aangeven dat we hier met een onmogelijke en onwenselijke situatie te maken hebben. Deze uitleg is echter moeilijk te combineren met afbeeldingen waarop de gevleugelde Eros een jongen of meisje achtervolgt. In het geval van Eros lijkt het immers geen twijfel dat een wenselijke situatie wordt voorgesteld.



Afb. 3 Eos achtervolgt Tithonus. Binnenkant van een drinkschaal van de Penthesileia Schilder, Londen, BM E72, ca. 460 v.Chr. (Beazley Archief 211658). Tekening L. Dirven.

tuatie – hoe verleidelijk ook – niet past binnen de Atheense conventies.⁵⁷ Hoewel de jongen naar Eos omziet, bevat een aantal afbeeldingen motieven die erop wijzen dat de jongen zich verzet. Op een kelkkrater in Londen bedreigt de ongelukkige jager de godin met een steen⁵⁸ en op een *hydria* in San Francisco heft de jongen zijn lier naar de godin op.⁵⁹ Op een krater in Palermo verdedigt hij zich met een stok.⁶⁰ Op andere afbeeldingen staan omstanders

57 Kaempf-Dimitriadou (1979: 17-18). Voor de dubbele lading, zie Reeder (1995: 398).

58 Londen, BM E466 (Kaempf-Dimitriadou 1979: no. 117, pl. 9).

59 San Francisco, M.H.De Young Memorial Museum L.74.46.6. *Hydria* toegeschreven aan de Barclay Schilder, 450-40 v.Chr. (Kaempf-Dimitriadou 1979: no. 170, pl. 11).

60 Palermo, Mus.Arch.Regionale 2365. Kelkkrater uit de omgeving van de Talos Schilder, 430-20

de jongen bij in zijn strijd⁶¹ en op een amfoor in Berlijn bedreigt de hond van Cephalus de godin.⁶²

Eos is de personificatie van de ongetemde vrouw; ze is de vleesgeworden vrouwelijke lust. Het feit dat een vrouw een jongen achtervolgt die jonger is dan zijzelf, breekt met alle Atheense conventies. In feite neemt zij immers de rol over van de *erastes*. Hoewel er elementen zijn die laten zien dat dit een onwenselijke situatie was, doet de populariteit van de voorstelling vermoeden dat hier voor de overwegend mannelijke toeschouwers ook een grote aantrekkingskracht van uitging. De nadruk ligt ook in deze voorstelling op de verleiding. Niet duidelijk is of de afbeelding tevens waarschuwt voor de gevolgen van een te grote vrijheid van vrouwen in de liefde. Dit hangt af van het belang dat de toeschouwer hechtte aan de slechte afloop van het verhaal zoals dat wordt verteld in de *Homerische hymne aan Aphrodite*. Irene de Jong laat in haar bijdrage in deze bundel zien dat veel dichters meer oog hadden voor de geneugten die Tithonus dankzij Eos genoot. Dat zou de overeenkomsten tussen de afbeeldingen van de jagende Eos en Eros goed verklaren.

Conclusie

Voorstellingen van goden die meisjes of jongens achtervolgen zijn geïnspireerd op mythen die gemakkelijk te lezen zijn als verhalen over seksueel geweld van goden jegens mensen. Dit wil echter geenszins zeggen dat deze afbeeldingen ook zo door Atheense toeschouwers werden gelezen. De beeldtraditie laat zien dat het metaforen waren voor hofmakerij. Van zowel jongens als meisjes verwachtte men dat ze terughoudend op seksuele avances zouden reageren. 'Neen' zeggen verhoogde de aantrekkelijkheid van de geliefde en hoorde bij het ritueel van verleiding dat gangbaar was in de vijfde eeuw. Als zodanig illustreren achtervolgingsscènes de steeds veranderende betekenis van Griekse mythen.

Leerstoelgroep Oude Geschiedenis, Spuistraat 134, 1012 VB Amsterdam
L.A.Dirven@uva.nl

v.Chr. (Kaempf-Dimitriadou 1979: no. 125 = Reeder 1995: 263, no. 72).

61 Florence 3995 (Kaempf-Dimitriadou 1979: no. 136). Stamnos, 470-60 v.Chr.; Oxford 1937.983 (Kaempf-Dimitriadou 1979: no. 119). Kelkkrater toegeschreven aan de Dinos Schilder, 430-20 v.Chr.

62 Berlijn, F2352 (Kaempf-Dimitriadou 1979: no. 104, pl. 8). Amfoor toegeschreven aan de Nausikaa Schilder, 450-40 v.Chr.

Bibliografie

- ARV² = Beazley, J.D. 1963 (2de ed.). *Attic Red-figure Vase-Painters*, Oxford.
- Baggio, M. 2004. *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.*, Roma.
- Barringer, J.M. 2001. *The Hunt in Ancient Greece*, Baltimore & London.
- Beazley, J.D. 1947. *Some Attic Vases in the Cyprus Museum* (Proceedings of the British Academy 33), London.
- Brendel, O. 1970, 'The Scope and Temperament of Erotic Art in the Greco-Roman World', in Bowie, T. & C.V. Christenson (eds.), *Studies in Erotic Art*, New York, 3-107.
- Carson, A. 1990. 'Putting her in her Place: Woman, Dirt and Desire', in D.M. Halperin, J.J. Winkler & F.I. Zeitlin (eds.), *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton, 135-169.
- Cohen, A. 1996. 'Portrayals of Abduction in Greek Art. Rape or Metaphor?', in Kampen, B.N. (ed.), 1996, 117-135.
- Cole, S.G. 1984, 'Greek Sanctions against Sexual Assault', *Classical Philology* 79, 97-113.
- Csapo, E. 2005. *Theories of Mythology*, Malden & Oxford.
- Doherty, L.E. 2001. *Gender and the Interpretation of Classical Myth*, London.
- Dover, K.J. 1973. 'Classical Greek Attitudes to Sexual Behaviour', *Arethusa* 6, 59-73.
- Dover, K.J. 1978. *Greek Homosexuality*, Harvard, Cambridge Mass.
- Frontisi-Ducroux, F. 1996. 'Eros, Desire and the Gaze', in Kampen, B.N. (ed.), 1996, 81-100.
- Gantz, T. 1993. *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. 2 vols., Baltimore & London.
- Graf, F. 1993. *Greek Mythology. An Introduction*, Baltimore & London.
- Harris, E.M. 1990. 'Did the Athenians regard Seduction as a worse Crime than Rape?', *Classical Quarterly* 40, 370-377.
- Hemelrijk, J.M. (ed.) 1985. *Venus te lijf. Liefde en verleiding in de oudheid*, Amsterdam.
- Hoffmann, H. 1977. *Sexual and Asexual Pursuit. A Structuralist Approach to Greek Vase Painting*. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Occasional Paper no. 34.
- Hupperts, C. 2000. *Eros Dikaios. De praktijk en de verbeelding van homoseksualiteit bij de Grieken*, Proefschrift Amsterdam.
- Isler-Kerényi, C. 2004, *Civilizing Violence. Satyrs on 6th Century Greek Vases*, Freiburg & Göttingen.
- Kaempf-Dimitriadou, S. 1979. *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Bern.
- Kampen, B.N. (ed.) 1996. *Sexuality in Ancient Art. Near East, Egypt, Greece and Italy*, Cambridge.
- Keuls, E.C. 1985. *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*, New York.
- Kilinski II, K. 1998. 'Greek Masculine Prowess in the Manifestations of Zeus', in F. van Keuren (ed.), *Myth, Sexuality and Power. Images of Jupiter in Western Art*, Louvain la Neuve, 29-43.

- Koch-Harnack, G. 1983. *Knabenliebe und Tiergeschenke. Ihre Bedeutung im pädagogischen Erziehungssystem Athens*, Berlijn.
- Lefkowitz, M. 1998. 'Seduction and Rape in Greek Myth', in A.E. Laiou (ed.), *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*, Washington, 17-38.
- Lissarrague, F. 1990. 'The Sexual Life of Satyrs', in D.M. Halperin, J.J. Winkler & F.I. Zeitlin (eds.), *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton, 53-81.
- Osborne, R. 1996. 'Desiring Women on Athenian Pottery', Kampen, B.N. (ed.), 65-80.
- Reeder, E.D. 1995. *Pandora. Women in Classical Greece*, Princeton.
- Shapiro, H.A. 1981. 'Courtship Scenes in Attic Vase-Painting', *American Journal of Archaeology* 85, 133-143.
- Shapiro, H.A. 1986. Review of 'The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens by Eva Keuls', *American Journal of Archaeology* 90, 361-363.
- Shapiro, H.A. 1992. 'Eros in Love: Pederasty and Pornography in Greece', in A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New York & Oxford, 53-72.
- Skinner, M.B. 2005. *Sexuality in Greek and Roman Culture*, Oxford.
- Sourvinou-Inwood, C. 1991. *Reading Greek Culture: Texts and Images, Rituals and Myths*, Oxford.
- Stewart, A. 1995. 'Rape?', in Reeder, E.D. 1995, 74-90.
- Stewart, A. 1997. *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge.
- Sutton, R.F. Jr. 1981. *The Interaction between Men and Women portrayed on Attic Red-Figure Pottery*, Diss. University of North Carolina at Chapel Hill.
- Sutton, R.F. Jr. 1992. 'Pornography and Persuasion on Attic Pottery', in A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York & Oxford, 3-35.
- Touchefeu, O. 1981. 'Aias II' in H.C. Achermann, J.R. Gisler e.a. (eds.), *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* I.1, 339-347, Zürich & München.
- Webster, T.B.L. 1972. *Potter and Patron in Classical Athens*, London.
- Weiss, C. 1986. 'Eos', H.C. Achermann, J.R. Gisler e.a. (eds.), *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, 759-779, Zürich & München.

Het Beazley Archief online: <http://www.beazley.ox.ac.uk>

Eos en Tithonus in de nieuwe Sappho (en bij andere dichters)

IRENE J.F. DE JONG

But thy strong Hours indignant work'd their wills,
And beat me down and marr'd and wasted me,
And tho' they could not end me, left me maim'd
To dwell in presence of immortal youth,
Immortal age beside immortal youth,
And all I was in ashes...
(Lord Tennyson, *Tithonus*)

Summary: This paper discusses Sappho 58, in its new shape based on the recently published Köln-papyrus. After a brief sketch of the history of this poem, I evaluate the suggestions which have been made for the intriguing ἔφοντο and offer as my own interpretation the idea of the 'Alexandrian footnote'. Next, I go into the question of the function(s) of the Eos and Tithonus story, drawing in for comparison the *Hymn to Aphrodite*. It illustrates both the inevitability of old age and – perhaps – offers solace to poets who may become immortal through their poetry. I end with a brief discussion of the way in which Ovid (*Heroides* 16) and Propertius (*Elegy* 2.18) have used the Eos and Tithonus paradigm.

Het thema van dit Lampas-nummer, schakingen, vormt een mooie aanleiding om aandacht te vragen voor een spectaculaire papyrologische publicatie uit 2004, een gedicht van Sappho waarin de mythe van Eos en Tithonus centraal staat. De papyrus heeft niet een geheel nieuw gedicht opgeleverd maar verschaft wel belangrijke aanvullingen op een tot dan toe zeer fragmentarisch overgeleverde tekst. Mijn bijdrage zal uit vier delen bestaan. Ik begin met een korte schets van de geschiedenis van dit gedicht van Sappho, ga dan in op de inbedding en de functie van het verhaal van Eos en Tithonus, en eindig met een uitstapje naar twee intrigerende Romeinse variaties daarvan, die duidelijk reageren op de Griekse versie(s).

in zijn studie over het thema van de ouderdom. Hij wijst er op dat dit gedicht veel uit andere Sappho-gedichten bekende elementen bevat: het begint met een oproep tot gezang, gericht tot jonge meisjes. Dat kennen we ook uit het fragmentarische gedicht 21, waar we lezen: ‘pakkend (de lier?) bezing voor ons de violetboezemige (Aphrodite?)’. Dan volgt een opsomming van uiterlijke kenmerken die aan de bekende reeks uit gedicht 31 doet denken (‘mijn tong is gebroken, een fijn vuur heeft zich onder mijn huid verspreid, ik zie niets met mijn ogen, mijn oren suizen, het zweet breekt me uit, ik sidder, en ben groener dan gras’). Sappho roept zichzelf tot de orde, zoals ze dat ook doet bijvoorbeeld in gedicht 31 (‘maar alles moet of kan verdragen worden’). Om haar onmacht iets aan de ouderdom te veranderen te illustreren volgt dan de mythe van Eos en Tithonus, en hier kunnen we denken aan andere mythologische exempla in haar gedichten, zoals de mythe van Helena in Sappho 16.² Ten slotte komt dan Sappho met haar eigen oplossing op de proppen, dat wil zeggen Preishshofen komt met een bepaalde interpretatie van de verzen 25-26 die ik zo weinig begrijpelijk vind dat ik deze, om redenen die hieronder duidelijk zullen worden, niet eens probeer uit te leggen.³

Dan wordt in 2004 door twee Keulse papyrologen, Gronewald en Daniel, een nieuwe Sappho-papyrus gepubliceerd, die duidelijk met het reeds bekende fragment 58 te verbinden is. Deze papyrus lost aan de ene kant problemen op doordat we van het centrale deel van het gedicht nu hele verzen over hebben, maar creëert ook weer nieuwe problemen. De papyrus opent met 9 regels die niet lijken op de regels waarmee de Oxyrhynchus-papyrus begint. We hadden al gezien dat Campbell de eerste vier regels eruit gegooid had, en ook de door hem nog aan 58 toegewezen fragmentarische regels 5-9 blijken nu tot een ander gedicht te behoren. Ook aan het eind is er onduidelijkheid: na regel 21, eindigend met ‘onsterfelijke echtgenote’, volgen twee zeer slecht te lezen regels, maar duidelijk niet de vier die we uit de Oxyrhynchus-papyrus kennen. Gronewald en Daniel gaan ervan uit dat hun Keulse papyrus een verkorte (bloemlezing) versie van het gedicht bevat, dus dat de echte versie vier verzen langer was, de vier verzen van de Oxyrhynchus-versie die ook Campbell nog aangehouden had (regels 22-25). De reden waarom ze vasthouden aan de lange versie is omdat een van de eerste uitgevers, Lobel, bij regel 25 een coronis in zijn tekst gezet had, dat wil zeggen een indicatie dat hier het gedicht eindigt, een coronis evenwel die niet op de papyrus te vinden is. West zal later

2 Vergelijk verder bijvoorbeeld 17, 23, 44, 68, 142, 155.

3 Om een idee te geven: Preishshofen (1977: 64): “Die Entdeckung einer Ordnung in den für ihre Welt bestimmenden Dinge “befreit” die alternde Sappho von sich und der Zeit. Das Einzelding – jung oder alt – steht in dieser Ordnung. Damit ist der Bruch zwischen der alternden Sappho, und ihrem jugendlichen Kreis aufgehoben.” Di Benedetto (1985) suggereert dat Sappho in deze slotverzen polemiseert met Mimnermus 7, die schreef (in de vertaling van Paul Claes): ‘Wie leeft verblijd zonder de gouden Aphrodite? Ik was nog liever dood dan niet te dromen van geheime hartstocht.’

spreken van ‘Lobel’s naughty coronis’.⁴

Al met al is Sappho 58 in de nieuwste versie nog een stuk korter geworden (ik geef de nieuwe nummering, met daarnaast de oude van de Oxyrhynchus-band en Campbell om de vergelijking te vergemakkelijken):⁵

- (1) = 10 [ἰ]οκ[ό]λπωρ κάλα δῶρα, παῖδες,
[φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν.
[ποτ' ἐ]όντα [χρο]ά γῆρας ἦδη
[ἐ]γένοντο τρίχες ἐγ μελαίναν,
- (5) = 14 βάρυς δέ μ' ὁ [θ]ῦμος πεπόηται, γόνα δ' οὐ φέροισι,
τὰ δὴ ποτα λαίψηρ' ἔον ὄρχησθ' ἴσα νεβρίοισιν,
- (10) = 19 †τα† στεναχίζω θαμέως. ἀλλὰ τί κεμ ποεῖν;
ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γένεσθαι'.
- (12) = 21 καὶ γάρ π[ο]τα Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων
ἔρωι δέπας εἰσάνβαμεν' εἰς ἔσχατα γᾶς φέροισαν
ἔοντα [κ]άλον καὶ νέον, ἀλλ' αὐτον ὕμωσ ἔμαρψε[
χρόνωι πόλιογ γῆρας ἔχ[ο]ντ' ἀθανάταν ἄκοιτιν.

- (1) = 10 mooie geschenken **van de violetgeboezemde Muzen**, kinderen,
de zangliefhebbende heldere lier
de eens ? zijnde huid de ouderdom reeds
[wit] zijn mijn haren [ge]worden in plaats van zwart.
- (5) = 14 **Mijn hart is zwaar geworden**, mijn knieën dragen mij niet,
die eens soepel waren om te dansen, gelijk herten.
Deze situatie betreurt ik vaak, maar wat kan ik doen?
Voor een mens is het niet mogelijk nooit oud te worden.
Want net zo vertelde men dat ooit de roodarmige Eos
- (10) = 19 uit liefde de zonnepok besteed, **Tithonus** naar de **uitersten** der aarde
dragend, **mooi en jong zijnde**, maar toch beving **hem**
- (12) = 21 **mettertijd de grijze ouderdom**, hebbend een **onsterfelijke**
echtgenote.⁶

We zien dat deze papyrus mooi de linkerhelft van de oudere papyrus aanvult. Het epitheton ‘violetgeboezemd’ van de Muzen blijkt nu de juiste keus. In regel 3 lijkt het niet de ‘hele’ huid te zijn (πάντα), maar de ‘eens ? zijnde’ huid (ποτ' ἐόντα). Helaas is het bijbehorende werkwoord nog steeds niet zichtbaar. In regel 5 vinden we μ', ‘mij’, en weten nu dus zeker dat Sappho over zichzelf praat. In regel 6 wordt de aanvulling ‘om te dansen’ (infinitivus ὄρχησθαι) bevestigd. Ook maakt de naam Tithonus in regel 10 zeker dat het om Eos en

4 West (2005: 4).

5 Het metrum is aeolo-choriambisch.

6 Ik druk de tekst af van Gronewald en Daniel (2004b), waarin ze door de vondst van een extra fragment op enkele punten tot een andere lezing komen dan in Gronewald en Daniel (2004a). Mijn vertaling wijkt op enkele punten af van de hunne, om redenen die verderop duidelijk zullen worden.

hem gaat. In diezelfde regel willen Gronewald en Daniel δέπας lezen en denken dan aan de zonnebeker, waarover we voor het eerst in Stesichorus PMGF S17 horen. Ten slotte blijken ook de aanvullingen ‘uitersten’, ‘ouderdom’, en ‘onsterfelijk’ juist.

Na deze sensationele vondst stortte iedereen zich natuurlijk op het gedicht en vooral de kwestie van het slot heeft de gemoederen hevig beroerd. Moeten we er inderdaad van uitgaan dat de Keulse papyrus een verkorte versie is en moeten we dus de verzen uit P. Oxyrhynchus eraan plakken? Of mogen we ervan uitgaan dat het gedicht eindigde in regel 12? In dat geval zou Sappho haar gedicht afsluiten met het mythologisch exemplum en niet meer naar haar eigen *hic et nunc* terugkeren. Hiervoor zijn de nodige parallellen in de Griekse en Romeinse lyriek, en ook bij Sappho zelf. Algemeen wordt bijvoorbeeld aangenomen dat Sappho 44 eindigt met de zin ‘en zij [de Trojanen] zongen een hymne voor de godgelijke Hector en Andromache’.⁷ Ik wil verder over deze kwestie van het einde niet meer ingaan (ik ga uit van de korte versie)⁸ en verwijs naar een bundel die binnenkort over de nieuwe Sappho zal verschijnen en waarin onder anderen André Lardinois zijn licht over dit probleem zal laten schijnen.⁹

Bij wijze van afsluiting van dit eerste deel van mijn bijdrage presenteer ik de volledige reconstructie door Martin West van wat hij de ‘Tithonus poem’ noemt:

- (1) [You for] the fragrant-bosomed Muses’ lovely gifts
[be zealous] girls, [and the] clear melodious lyre:
[but my once tender] body old age now
[has seized;] my hair’s turned [white] instead of dark;
- (5) my heart’s grown heavy, my knees will not support me,
that once on a time were fleet for the dance as fawns.
This state I oft bewail; but what’s to do?
Not to grow old, being human, there is no way.
Tithonus once, the tale was, rose-armed Dawn,
- (10) love-smitten carried off to the world’s end,
handsome and young then, yet in time grey age
o’ertook him, husband of immortal wife.¹⁰

7 Zie voor dit verschijnsel van het open einde, dat wil zeggen einde met exemplum en niet met *hic et nunc* van het lyrische ‘ik’, Bernsdorff (2005), die gek genoeg Sappho 44 niet noemt. Een mooie parallel die hij wel noemt is Horatius *Ode* 1.8.

8 Ook West gaat uit van de korte versie en beschouwt de duistere ‘slotverzen’ als het begin van een nieuw gedicht, hetgeen ze gelijk een stuk minder duister maakt. Zie West (2005: 7-9).

9 Greene-Skinner (2009).

10 We zien dat West onder andere de lezing δέπας van Gronewald en Daniel verwerpt.

2 Het verhaal van Eos en Tithonus: de inbedding

Alvorens nader in te gaan op het exemplum van Eos en Tithonus wil ik beginnen met een detail dat mij enorm intrigeert: ἔφοντο in regel 9. Waarom deze inbedding van het verhaal? Waarom zegt Sappho niet gewoon: ‘want net zo heeft Eos ooit Tithonus geschaakt’? En waarom de verleden tijd ἔφοντο in plaats van het gebruikelijke φασί?

Dit is wat geleerden tot nu toe met dit detail gedaan hebben:

1) Gronewald en Daniel verbinden π[ο]τα met ἔφοντο (‘eens zei men dat’, in plaats van ‘men zei dat eens’) en halen Sappho 166 als parallel aan (φαῖσι δὴ ποτα Λήδαν ὑακίνθιον. . . ὄιον εὐρην πεπυκάδμενον, ‘Ze zeggen dat Leda ooit een hyacinth-kleurig ei vond, bedekt’). De verleden tijd verklaren ze als ‘Attraktion’.¹¹ Ze leggen dit verder niet uit en de vraag rijst: attractie met wat? Ze schaatsen hier ook vrolijk heen over het feit dat in Sappho 166 ποτα bij de infinitivus hoort.¹²

2) Di Benedetto suggereert dat Sappho door deze toevoeging aangeeft het verhaal niet voor haar rekening te willen nemen.¹³ Hij geeft hiermee wel een – mogelijke – verklaring voor de inbedding, maar niet voor de verleden tijd.

3) Edmunds wijdt een heel artikel aan de kwestie van ἔφοντο. Hij komt met een lijst van gevallen waar in Homerus, lyriek, en historiografie een mythologisch exemplum wordt ingeleid door ‘ze zeggen’, nooit ‘ze zeiden’. Hij stelt dan voor de uitzonderlijke verleden tijd te verklaren in samenhang met het contrast aan het begin van het gedicht: Sappho was jong – is nu oud; ze had zwarte haren – heeft nu witte haren; was goed in het dansen – is nu stijf. Toen ze het verhaal van Eos en Tithonus in haar jeugd hoorde, begreep ze niet de ware portée – nu ze zelf oud is begrijpt ze pas echt de harde waarheid, namelijk dat ouderdom onontkoombaar is.¹⁴

Geen van deze drie verklaringen is mijns inziens bevredigend. De vertaling van Gronewald en Daniel, die π[ο]τα bij ἔφοντο neemt in plaats van bij de infinitivus, is door niemand overgenomen. Als je deze analyse toch wilt volhou-

11 Gronewald en Daniel (2004b: 2): “ἔφοντο mit Attraktion statt φασί”.

12 In Gronewald en Daniel (2004a: 8) hadden ze nog ὡς γάρ (in plaats van καὶ γάρ) gelezen, vertaald als ‘denn [wie] man einst glaubte ... dass den Tithonus die Eos ... immer zum jungen Brautigam hatte’, en wel een verklaring gegeven: “Indem Sappho alle und nicht Eos allein zum Subjekt der falschen Annahme macht, entlastet sie diese fromm vom Vorwurf der Torheit, der ihr h. Ven. 223f. gemacht wird.”

13 Di Benedetto (2004: 6): “Saffo si defila en non si espone”. Hij brengt de ἔφοντο-formule – naar mijn smaak niet overtuigend – in verband met het soort Homerische speeches dat ingeleid wordt door ὅδε δέ τις εἶπασκε (e.g. *Od.* 2.324). Vergelijk ook Bernsdorff (2005: 2): “... distanzierende Effekt”.

14 Edmunds (2006: 24): “ἔφοντο contrasts implicitly, (1) what Sappho used to hear about old age but did not grasp, with (2) what she now understands about old age in general, or (1) what she *used to hear and thought* that she understood, with (2) her *present, contrasting view* of her own old age.”

den, zou je hem kunnen verdedigen door te wijzen op een passage als *Ilias* 18.288-9:

πρὶν μὲν γὰρ Πριάμοιο πόλιν μέρορες ἄνθρωποι
πάντες μυθέσκοντο πολύχρυσον πολύχαλκον.
νῦν δὲ δὴ ἔξαπόλωλε δόμων κειμήλια καλά.

Vroeger noemden alle stervelingen de stad van Priamus
rijk aan goud en rijk aan brons,
maar nu zijn de rijkdom en de pracht van de huizen verloren gegaan.

In deze opvatting is ἔφαντο niet zozeer een teken van inbedding van een mythologisch verhaal, *als wel zelf onderdeel van dat verhaal*: ooit zei men dat Eos Tithonus omdat hij zo mooi was schaakte (≈ ooit was Tithonus heel erg mooi), maar ook hij werd oud en lelijk. Het ligt evenwel meer voor de hand om π[ο]τα bij de infinitivus te nemen en als markerings van het begin van het mythologische exemplum te zien. Dit is een veelvoorkomende gebruikwijze van dit woord, niet alleen bij Sappho (fr. 166) maar ook bijvoorbeeld bij Pindarus.¹⁵

De interpretatie van Di Benedetto is mijns inziens ook onhoudbaar. Hij verklaart niet *waarom* Sappho afstand tot het verhaal zou willen houden. Als de dichteres een mythologisch exemplum aanhaalt om een punt te maken, is het vreemd dat ze door het invoegen van ‘ze zeiden’ weer afstand van haar eigen voorbeeld zou nemen. Dat ondergraaft immers de kracht van het exemplum. Bovendien hoeft ‘ze zeggen’, zoals Mathieu de Bakker in zijn proefschrift over Herodotus heeft laten zien, ook niet per se een afzwakking te betekenen.¹⁶ Soms is het juist een versterking: niet alleen ik zeg het maar anderen ook. Precies dit verschijnsel vinden we ook bij Homerus, bijvoorbeeld in *Ilias* 19.95-6:

Want ook Zeus zelf is ooit door ἄτη getroffen, waarvan men toch
zegt (φασί) dat hij de voortreffelijkste van mensen en goden is.

Ook de verklaring van Edmunds is niet erg overtuigend. Om te beginnen legt hij wel erg veel in ἔφαντο (ze zeiden *en ik dacht*), en verder is het moeilijk voor te stellen hoe Sappho ooit de harde waarheid van het Tithonus verhaal *niet* gezien kan hebben.

Ik ben er niet echt uit maar heb een mogelijke oplossing bedacht, die ik later ook bij twee andere geleerden gevonden heb. Mijn idee is om ἔφαντο op te vatten als wat wel een Alexandrijnse voetnoot genoemd wordt.¹⁷ Als een Hellenistisch of Romeins dichter schrijft ‘er wordt gezegd’ of ‘ze zeggen’, is dit in

15 Voor discussie en lijst van Pindarische gevallen, zie Pfeijffer (1999: 113).

16 De Bakker (2007: 160-78).

17 Hardie (2005: 28): “backed by self consolation in the form of an exemplary myth drawn from the poetic tradition (implied in ἔφαντο, 9)”; Rawles (2006: 3): “I wonder whether this should be inter

feite een verkapt verwijzing naar een heel specifieke, geschreven tekst.¹⁸ Wellicht was dit verschijnsel veel ouder dan tot nu toe gedacht en verwijst Sappho hier door middel van ἔφροντο naar een eerdere, literaire versie van de mythe van Eos en Tithonus.

Nu wil het toeval dat we zo'n eerdere versie hebben: het verhaal wordt namelijk ook verteld in de *Homerische Hymne aan Aphrodite*, een tekst die Sappho volgens de meeste geleerden gekend kan hebben.¹⁹ In deze hymne wordt verteld hoe Aphrodite, door Zeus nu eens zelf met liefde voor een sterfeling getroffen, de Trojaanse prins Anchises verleidt. Na de daad vertelt ze hem dat hij niet bang hoeft te zijn voor nare gevolgen, integendeel dat het een voorrecht is om met een godheid geslapen te hebben. Deze eer viel ook al twee andere Trojaanse prinses te beurt, Ganymedes en Tithonus (*Hymne aan Aphrodite* 218-38, mijn vertaling):

Precies zo schaakte ook Eos met de gouden troon Tithonus,
lid van jullie familie, gelijkend op de goden.
Ze ging naar de donkeromwolkte Zeus om te vragen
of hij onsterfelijk zou kunnen zijn en alle dagen leven.
Zeus knikte en vervulde haar wens.
De dwazin, want de machtige Eos dacht er niet aan in haar hart
om ook om jeugd te vragen en om het afschaven van de ellendige ouderdom.
Zolang als de zeer begeerlijke jeugd hem nog aankleefde
vond hij zijn plezier in Eos met de gouden troon, in de vroegte geboren,
en woonde bij de stromen van de Oceanus aan het einde van de wereld.
Maar toen eenmaal zijn haren grijs naar beneden goldfen
van zijn mooie hoofd en edele kin,
hield de machtige Eos zich verre van zijn bed;
maar ze hield hem in haar paleis, vertroetelde hem
met voedsel en ambrozijn en gaf hem mooie kleren.
Maar toen de vreselijke ouderdom helemaal op hem drukte
en hij geen ledemaat meer kon bewegen of optillen,
leek dit haar het beste plan:
ze zette hem in haar slaapkamer en deed de glanzende deuren dicht.
Zijn stem stroomt onophoudelijk, maar er schuilt geen kracht meer
in zijn gekromde ledematen, zoals vroeger.

Gaandeweg blijkt dat Aphrodite dit verhaal vertelt om duidelijk te maken dat ze Anchises niet met zich mee zal nemen naar de Olympos. Immers, hem zou

pretend as a marker of allusion, and Sappho intended to remind her audience of a poem or poems of the past in which Tithonus was treated (perhaps the hymn which we have)."

18 Zie onder anderen Horsfall (1990).

19 Zie Meyerhoff (1984: 189-98), West (2005: 6, noot 8), Rawles (2006: 3). Smith (1981: 34-5) en Faulkner (2008: 270) vinden de overeenkomsten tussen Sappho en de *Homerische hymne aan Aphrodite* niet specifiek genoeg en willen liever uitgaan van een – niet bewaard – gemeenschappelijk model voor beide gedichten.

alleen maar hetzelfde lot beschoren zijn als Tithonus (*Hymne aan Aphrodite* 239-48):

Ik zou er niet voor kiezen dat jij zo temidden der goden
onsterfelijk zou zijn en alle dagen zou leven.
Als jij net zo mooi als je nu bent
zou kunnen blijven leven en mijn echtgenoot genoemd zou worden,
dan zou ik niet verdrietig zijn.
Maar de realiteit is dat de vreselijke ouderdom jou weldra zal omhullen
de meedogenloze, die mettertijd (alle) mensen bereikt,
de vervloekte, uitputtende, die zelfs de goden haten.
En ik zal temidden van de onsterfelijke goden bespot worden
alle dagen lang, vanwege jou, ...

Helemaal aan het eind komt de aap dus uit de mouw: niet alleen staat Anchises op één lijn met Tithonus maar ook identificeert Aphrodite zich met Eos, en realiseert zich dat Anchises ooit een blok aan haar been zal worden en haarzelf tot onderwerp van spot zal maken. Het is vooral daarom dat ze hem niet met zich mee wil nemen.

Het interessante is dat men wel gesuggereerd heeft dat de hymne-dichter deze versie van het verhaal, dus een Tithonus die wel onsterfelijk is maar steeds ouder wordt, zelf verzonnen heeft.²⁰ Het is inderdaad opvallend dat bij Homerus Tithonus wel de echtgenoot van Eos genoemd wordt maar dat er nooit iets gezegd wordt over zijn ouderdom. Hij ligt altijd gezellig naast haar in bed wanneer zij opstaat om het daglicht aan stervelingen te brengen (*Ilias* 11.1-2 en *Odyssee* 5.1-2.). Stel nu eens dat het waar is dat de hymne-dichter deze nieuwe versie niet zo lang geleden gedicht had, dan zou Sappho via ἔφαντο impliciet naar deze tekst verwijzen. In dit verband is het relevant er op te wijzen dat ook Mimnermus (in zijn gedicht 4) deze – wellicht nieuwe – versie van het Tithonus-verhaal echoot: ‘hij [Zeus] gaf Tithonus oneindige ellendige ouderdom, vreselijker dan de ellendige dood’. De recente hymne had blijkbaar de aandacht getrokken, juist vanwege de nadrukkelijke bespreking van het thema van de vreselijke ouderdom, een thema dat archaische dichters zeer aan het hart gaat.

Blijft natuurlijk het punt van de verleden tijd. Hier zou ik willen wijzen op het feit dat Herodotus, die vaak verhalen of informatie via ‘ze zeggen’ (φασί, λέγουσι) inbedt, heel soms ook een verleden tijd gebruikt, bijvoorbeeld (2.20):

Maar sommige Grieken, die zich een reputatie van geleerdheid wilden verwerven, brachten drie meningen ten aanzien van die rivier te berde (ἔλεξαν)...

20 Meyerhoff (1984: 194) en de geleerden genoemd door Faulkner (2008: 270), die dit idee zelf “possible” noemt maar niet dwingend noodzakelijk.

Het interessante is dat volgens de commentatoren Herodotus hier feitelijk verwijst naar Thales van Milete. We hebben dus wederom een verkapte voetnoot, en wel in de verleden tijd.

Ik geef toe dat een en ander nogal speculatief is, maar in ieder geval zou ik willen volhouden dat ἔφοντο geen scepsis uitdrukt en ook niet aangeeft dat Sappho het Tithonus-verhaal toen ze jong was anders interpreteerde dan nu. Ze suggereert dat het een algemeen bekend verhaal is, iets dat ze misschien zo nadrukkelijk adverteert juist omdat het feitelijk een nieuw verhaal is. Het doet denken aan het fenomeen dat bij Homerus mensen die een leugenverhaal vertellen stevast verzekeren dat ze de volledige waarheid zullen vertellen. Ik zal op de *Hymne aan Aphrodite* nog terugkomen.

3 Het Eos en Tithonus-verhaal: functie

De essentie van de functie van het exemplum is wel duidelijk, en al bijvoorbeeld door de hierboven genoemde Preissshofen uiteengezet:²¹ Tithonus illustreert het gegeven dat schoonheid vergankelijk en ouderdom onvermijdelijk is. Zelfs deze legendarische beau, die vanwege zijn schoonheid door Eos geschaakt werd, werd ooit oud. Op dezelfde manier is ook Sappho, ooit zwart-harig en lenig, nu grijs en stijf.²² Sappho identificeert zich dus met Tithonus. De vraag is welke emotie met deze vergelijking gepaard gaat.

West zoekt de sleutel in de laatste woorden van het gedicht:

The final phrase gives a poignant edge to the whole. Old age overtook Tithonus, ἔχοντ' ἀθανάτων ἄκοιτιν. He lived on, growing ever more grey, frail and decrepit, while ever beholding, and measuring himself against, the unfading beauty of his consort – even as Sappho grows old in the face of a cohort of protégées who, like undergraduates, are always young.²³

In deze interpretatie valt het Sappho dus zwaar om als oude vrouw steeds maar weer geconfronteerd te worden met jonge meisjes, maar troost ze zich met de gedachte dat ze hierin niet alleen staat: ook Tithonus moet steeds te-

21 Ik laat hier interpretaties die uitgaan van de lange versie buiten beschouwing.

22 Vergelijk bijvoorbeeld Preissshofen (1977: 61, noot 16) (“Da selbst Eos, die rosenarmige, Tithonus vom Alter nicht befreien konnte, darf der ‘normale’ Mensch nicht Unerreichbares verlangen”). Alleen Rawles (2006: 3) verwerpt deze interpretatie (“Tithonus would seem a good exemplum to illustrate the harshness of old age, but not a very good one to illustrate its inevitability (which would naturally be perceived as holding for all mortals; one who is given immortality might reasonably expect to keep youth as well, as Ganymede”), mijns inziens ten onrechte; de juxtapositie van Ganymedes en Tithonus in *de Homerische Hymne aan Aphrodite* heeft nu juist duidelijk gemaakt dat onsterfelijkheid en eeuwige jeugd *geen* automatische combinatie is.

23 West (2005: 6). Zijn visie wordt gedeeld door Hardie (2005: 28).

gen een jonge vrouw aankijken.²⁴ Deze suggestie doet mij een beetje denken aan de film *All about Eve*, waarin een oude actrice, Bette Davis, langzaam maar zeker eruit gewerkt wordt door een jonge actrice, Eve. Ik vind dit idee niet erg waarschijnlijk en zal straks met een andere suggestie voor de rol van de meisjes komen.

Ik zou zelf de slotwoorden anders interpreteren. West neemt ἔχοντ' ἀθανάτων ἄκοιτιν temporeel: 'terwijl hij een goddelijke echtgenote heeft' ("while ever beholding, and measuring himself against, the unfading beauty of his consort"). Ik voel meer voor: '(ook Tithonus kreeg de ouderdom in zijn macht,) *hoewel* hij een onsterfelijke echtgenote had'. Zelfs een godin kan niets aan de ouderdom van stervelingen veranderen, laat staan dat Sappho daar iets aan kan doen. Het gaat Sappho dus nog steeds om het punt van de onvermijdelijkheid van de ouderdom. Maar is dat alles wat ze wil zeggen met dit exemplum?

Het lijkt me geen toeval dat Sappho juist deze mythe kiest. Waar boeken over 'schaking' in de oudheid, bijvoorbeeld dat van Deacy en Pierce (1997), uitsluitend stilstaan bij schakingen van vrouwen door goden, tonen de Griekse mythologie en vaaskunst ook heel wat godinnen in de actieve rol. Eos met name kon er wat van: ze heeft liaisons met Orion, Cleitus, Cephalus, Actaeus en Phaethon.²⁵ Het lijkt me geheel in de lijn van Sappho te liggen dat ze een mythe kiest over een sterke vrouw, die haar erotische zin krijgt. Denk aan fragment 16 waar ze Helena aanvoert als voorbeeld van een vrouw die kiest voor de stem van haar hart. Het is daarbij minder relevant dat de liefdesgeschiedenissen niet altijd gelukkig aflopen. Waar het Sappho op aankomt is de kracht van vrouwelijke eros.²⁶ In die zin heeft het exemplum Eos-Tithonus naar mijn smaak dus ook een positieve ondertoon en is er ook sprake van identificatie (door Sappho en haar lezeressen) met Eos.

Misschien kunnen we zelfs nog wat verder gaan. In een studie over poëtologische beeldspraak in de archaïsche lyriek had Nünlist er in 1998, dus voor de publicatie van de nieuwe Sappho-papyrus, al op gewezen dat de toehoorders bij het horen van de naam van Tithonus in gedicht 58 wellicht ook den-

24 Vergelijk ook Rawles (2006: 3): "the singer's sense of loss and regret for her youth and the feelings of this sort provoked in her by the sight of the girls, still of the age of beauty and dancing, would have led her to feel that her emotional state, and perhaps her sense of alienation from youthful pleasures such as they can still enjoy, make her analogous with the figure of Tithonus, who would likewise feel trapped by his old age and alienated from the pleasures of his former youth."

25 Zie Lefkowitz (1993) en (2002). Het is wel aardig om te zien dat Kenney in zijn *Heroides*-commentaar met nauwelijks verholten verontwaardiging spreekt over Tithonus als "only one of her victims" (1996: ad 201-2).

26 Een andere benadering is gevolgd door Stehle (1996), die wèl het mislukken van de relaties 'meeneemt' en dan suggereert (1996: 225): "The pattern of a goddess with a young man is thus a model for women's loves: it validates the location of love and desire apart from the established social structures, analogizes the woman to a goddess to support her claim to subjectivity and active desire, and acknowledges the impossibility of retaining the relationships formed there in the face of the social demands on the woman."

ken aan diens metamorfose in een krekel: steeds ouder en zwakker geworden verandert hij uiteindelijk in een krekel, een dier dat in de oudheid vaak gezien werd als symbool van de dichter, in het bijzonder de oude dichter.²⁷ Probleem bij deze suggestie is dat we niet weten of het verhaal van Tithonus' metamorfose ten tijde van Sappho (of de *Homerische Hymne aan Aphrodite*) al bekend was. De meningen hierover zijn verdeeld.²⁸ De oudste verwijzing die we over hebben stamt (pas) uit de vijfde-eeuwse geschiedschrijver Hellanicus (*FGrH* fr. 140).

Maar zelfs als het element van de metamorfose later dan de *Homerische Hymne* of Sappho is, blijft het interessant dat er in *de Homerische hymne* van Tithonus gezegd wordt dat zijn stem onophoudelijk stroomt (φωνὴ ῥέει ἄσπετος: 237), een uitdrukking die zeer sterk lijkt op wat Hesiodus over de Muzen zegt: τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδή, 'van hen stroomt de stem onvermoeibaar' (*Theogonie* 39). De suggestie die uitgaat van deze formulering is dat de oude Tithonus niet *spreekt* maar *zingt*. Het is op dit punt relevant dat de geschaakte Tithonus op vazen vaak afgebeeld wordt met een lier in zijn hand: blijkbaar was hij een zanger en bleef hij, hoe oud ook, altijd doorzingen. Rawles heeft in een artikel uit 2006 dit idee opgepakt en zich sterk gemaakt voor het idee dat Sappho suggereert dat zij zich verzoent met de ouderdom omdat ze in ieder geval nog haar dichtkunst heeft. Zij identificeert zich dus ook met Tithonus in zijn gedaante als "perpetual singer, who refuses to allow age to silence his song".²⁹

Als we dit vasthouden kunnen we het idee van West, dat Sappho gefrustreerd wordt doordat ze steeds weer jonge meisjes om zich heen ziet, ontzenuwen. Het lijkt me dat dit haar juist tevreden stemt: zolang jonge meisjes haar gedichten voordragen zal ze onsterfelijk zijn.³⁰ Dit is een thema dat bij Sappho en andere archaische dichters, eigenlijk bij alle dichters voorkomt. Zo is er bijvoorbeeld het prachtige gedicht van Kavafis (*Heel zelden* (1913), vertaling G. Blanken):

- 27 Voor krekel als symbool van dichter, zie bijvoorbeeld Pratinas 709 en Plato *Phaedrus* 259b-c. Naar het helder/aangenaam 'zingen' van de krekel wordt al verwezen in Hesiodus, *Erga* 582-4 en Alcaeus fr. 347. Nünlist, en met hem vele anderen, is geneigd om de vergelijking met krekels van de oude mannen van Troje, die nog wel kunnen praten maar niet meer vechten, in *Ilias* 3.149-52 als een 'Vorstupe' van deze symboliek te zien.
- 28 Al bekend in Homerus: Nünlist (1998: 47), niet bekend bij Homerus of de *Homerische Hymne aan Aphrodite*: Faulkner (2008: 276). Crane (1986: 270, noot 6) wijst op de mogelijkheid dat de Eos-Tithonus-mythe is gemodelleerd naar verhalen van Ishtar die ook diverse minnaars in dieren verandert. Dan zou de metamorfose toch wel oud kunnen zijn (en typisch uit zijn tekst weggelaten door Homerus die onrealistische zaken zo veel mogelijk uitbant).
- 29 Rawles (2006: 6).
- 30 Dit lijkt ook de opvatting van Hardie (2005: 28), die evenwel van twee walletjes eet en ook, met West, denkt dat er iets akelig schuilt in het contrast tussen Sappho en de meisjes.

Hij is een oude man. Uitgeput en krom,
 afgetakeld door de jaren, en door onmatig leven,
 gaat hij langzaam lopend door het straatje.
 En toch, als hij zijn huis in gaat om daar
 de armzaligheid van het oud zijn te verbergen, denkt hij
 over het aandeel dat ook hij nog aan de jeugd heeft.
 Jonge mannen declameren nu zijn verzen.
 Aan hun levendige ogen gaan zijn beelden nu voorbij.
 Hun gezonde, sensuele geest,
 hun welgevormde, sterk gebouwde lichamen
 worden door zijn openbaring van de schoonheid nu ontroerd.

Het probleem bij deze interpretatie is natuurlijk wel dat het positieve, poëtologische aspect dat verborgen zou zitten in de Tithonus-figuur, geheel impliciet blijft.

Samenvattend zou ik willen voorstellen dat Sappho het verhaal van Eos en Tithonus gekozen heeft 1) omdat het over een erotisch actieve vrouw gaat, 2) omdat het in navolging van de *Homerische Hymne aan Aphrodite* het verhaal bij uitstek is om de onvermijdelijkheid van de ouderdom mee te illustreren, en, met een flinke slag om de arm, 3) omdat de figuur van Tithonus symbool is van de oude maar onvermoeibare, ja zelfs onsterfelijke zanger.

4 Eos en Tithonus bij Ovidius en Propertius

In het laatste deel van mijn bijdrage wil ik nog twee intrigerende passages uit de Romeinse poëzie kort bespreken waarin ook Eos en Tithonus een rol spelen en waarbij de twee Griekse teksten die de revue gepasseerd zijn zeer waarschijnlijk als intertext hebben gefungeerd. Het eerste is een passage in Ovidius *Heroides* 16. Dit is een brief die Paris schrijft aan Helena en waarin hij haar probeert te bewegen met hem mee te gaan naar Troje. Op een gegeven moment zegt hij (*Heroides* 16.197-204, mijn vertaling):

Geef je nu vlot aan mij en wijs mij niet af als echtgenoot,
 zelf een meisje van het Therapnische platteland, een Phrygiër.
 Een Phrygiër en geboren uit ons geslacht was hij die nu
 te midden van de goden nectar met water mengt om te drinken.
 Een Phrygiër was Aurora's gemaal, die hem schaakte,
 godin die een eind maakt aan de reis van de nacht.
 Een Phrygiër was ook Anchises, met wie de moeder der gevleugelde Amores
 zich verheugt geslapen te hebben op de Idaïsche berg.

Het aardige, intertekstuele spel dat Ovidius hier speelt is dat hij Paris gebruik laat maken, niet alleen van de twee mythologische exempla die Aphrodite

in de *Homerische hymne aan Aphrodite* noemde (Ganymedes en Tithonus) maar ook van de situatie binnen de hymne zelf: ook Anchises en Aphrodite zelf zijn inmiddels voor Paris een mythologisch exemplum geworden.³¹ Waren de exempla voor Aphrodite nog gemengd positief, Paris maakt er een uitsluitend positief rijtje van: er zijn al heel wat Trojanen door godinnen bemind, dus Helena zou wel gek zijn als ze hem versmaadt.

De tweede passage is nog intrigerender. Het betreft Propertius *Elegie* 2.18.4-15 (vertaling W.A.M. Peters, met aanpassingen):

Zul je nog houden van mij als ik oud word, mijn haren vergrijzen,
groeven zich als een web spreiden over mijn wang?
Eos had voor Tithonus, hoe oud ook, bepaald geen aversie,
liet hem niet liggen alleen in haar huis,
heeft hem, terug van haar taak aan de hemel, vaak even geknuffeld,
vóór zij haar paardengespan plichtsgetrouw roskant en wast
Als zij, ver in het oosten, hem vasthield in een omhelzing,
klaagde zij dat de dagen weer te snel terugkwamen.
Als zij haar wagen besteeg, dan noemde ze de goden onbillijk,
deed ze met weezin haar plicht in de gang van de natuur.
Dat Tithonus zo oud nog in leven bleef gaf haar meer vreugde
dan dat zij rouwde omdat zij haar zoon Memnon verloor.

Wat doet Propertius hier? Om te beginnen kiest hij – zeker op basis van de *Homerische Hymne aan Aphrodite* – Tithonus als hét symbool van de oude mens. Het zou mij niet verbazen als regels 4-5 mede geïnspireerd zijn door Sappho 58.3-4; in beide gevallen gaat het om het wit worden van de haren en het rimpelen van het gezicht.³² Verder maakt hij een opmerkelijk gebruik van het beeld van Eos die Tithonus in bed achterlaat als ze de dageraad aan de mensen gaat brengen. Dit is, zowel in de Griekse als in de Romeinse literatuur, vanaf Homerus een topos:

Ilias 11.1-2 = *Odyssee* 5.1-2

Eos rees op uit haar bed, waar ze sliep naast de fiere Tithonus,
om aan de goden en sterfelijke mensen het daglicht te brengen.

Callimachus, *Aetia* 21

Maar toen Tito [Eos] ontwaakte om het juk op de os te plaatsen,
het bed gedeeld hebbend met de zoon van Laomedon [=Tithonus]

31 Dit intertekstuele spel wordt niet vermeld in het meest recente commentaar op de *Heroides*: Kenney (1996).

32 Het commentaar van Fedeli (2005) noemt alleen de *Homerische Hymne aan Aphrodite*. Daar is wel sprake van witte haren en krachteloosheid der ledematen maar de rimpels ontbreken. Volgens Stephen Heyworth (persoonlijke communicatie) was Sappho geen onbekende voor Propertius (of Ovidius).

Lycophron, *Alexandra* 16-19
 De Dageraad vloog juist over de steile berg Phegium...
 Tithonus in bed dichtbij Cerne
 achterlatend

Vergilius *Georgica* 1.446-7
wanneer een bleke
 Aurora oprijst, het saffraankleurige bed van Tithonus verlatend

In al deze passages is het gegeven dat Tithonus inmiddels zijn dagen slijt als oude man, door Eos uit haar slaapkamer verbannen, zoals we dat met name uit de *Hymne aan Aphrodite* kennen, afwezig. Als deze uitbreiding van het verhaal inderdaad van de hymnedichter stamt, kon Homerus hem nog niet kennen, maar dat kan natuurlijk niet meer gelden voor de latere dichters. Hun verlangen om op dit punt Homerus na te volgen lijkt voorrang te hebben boven strikte logica.

Propertius is de enige die deze topos gebruikt en daarbij *wel* nadrukkelijk de ouderdom noemt en bovendien schrijft dat Eos ondanks die ouderdom nog steeds heel veel van Tithonus houdt. Hij herschrijft dus op krachtige wijze de mythologie en dan vooral het gebruik dat in de *Hymne aan Aphrodite* van het verhaal van Eos en Tithonus gemaakt wordt, namelijk als het voorbeeld van een minnaar die wanneer hij eenmaal oud is door zijn eeuwig jonge gade aan de kant gezet wordt. Helaas is het moeilijk de precieze rol van het exemplum in Propertius' gedicht te bepalen, omdat geleerden het niet eens zijn hoe dat gedicht er uitziet, bijvoorbeeld hoe lang het is. Maar het lijkt er toch wel sterk op dat Propertius hier Cynthia ontrouw verwijt, en dat terwijl hij nog helemaal niet zo oud is. Het paradigma van Eos en Tithonus is dan dus een contrastief paradigma geworden; Eos was wél trouw aan haar oude minnaar. Hubbard spreekt toepasselijk van een "wish-fulfilling scenario of the speaker's thwarted fancy".³³ De spreker Propertius projecteert zijn eigen verlangens op het aloude verhaal en maakt er daardoor een heel nieuw exemplum van.

Deze fantasierijke herschrijving van het verhaal van Eos en Tithonus is een mooie afsluiting van mijn verhaal. Zoals zo vaak zijn mythen voor antieke auteurs kneedbaar en flexibel, en kunnen ze ze inzetten (of hun personages laten inzetten) voor hun eigen specifieke doeleinden.

Leerstoelgroep Klassiek Grieks, UvA, Spuistraat 134, 1012 VB Amsterdam
 i.j.f.dejong@uva.nl

33 Hubbard (1986: 302). Vergelijk ook al eerder Camps (1967: 139): "the account of Aurora's conduct ... is *probably imagined by Propertius* rather than supplied by legend", mijn cursivering. Fedeli (2005: *ad locum*) zegt dat Propertius een "versione passionale e 'romantica'" heeft willen maken.

Bibliografie

Sappho 58 (chronologisch)

- Grenfell, B.P., Hunt, A.S. 1922. 'New Classical Fragments', *The Oxyrhynchus Papyri* 25, London, 28-9, 42.
- Page, D. 1955. *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford.
- Preisshofen, F. 1977. *Untersuchungen zur Darstellung des Greisenalters in der frühgriechischen Dichtung*, Wiesbaden.
- Meyerhoff, D. 1984. *Traditioneller Stoff und individuelle Gestaltung, Untersuchungen zu Sappho und Alkaios*, Hildesheim.
- Di Benedetto, V. 1985. 'Il tema della vecchiaia e il fr. 58 di Saffo', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 48, 145-63.
- Stehle, E. 1996. 'Sappho's Gaze: Fantasies of a Goddess and Young Man', in E. Greene, *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Berkeley-Los Angeles-London, 193-225.
- Nünlist, R. 1998. *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart-Leipzig.
- Gronewald, M., Daniel, R.W. 2004a. 'Ein neuer Sappho-Papyrus', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 147, 1-8.
- Gronewald, M., Daniel, R.W. 2004b. 'Nachtrag zum neuen Sappho-Papyrus', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 149, 1-4.
- Di Benedetto, V. 2004. 'Observazioni sul nuovo papiro di Saffo', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 149, 5-6.
- West, M.L. 2005. 'The New Sappho', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 151, 1-9.
- Bernsdorff, H. 2005. 'Offene Gedichtsschlüsse', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 153, 1-6.
- Hardie, A. 2005. 'Sappho, the Muses, and Life after death', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 154, 13-31.
- Edmunds, L. 2006. 'The new Sappho: EPHANTO (9)', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 156, 23-6.
- Rawles, R. 2006. 'Notes on the Interpretation of the 'New Sappho'', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 157, 1-7.
- Greene, E., Skinner, M. (eds.) 2009. *The New Sappho on Old Age*, Cambridge MA.

Andere genoemde werken (alfabetisch)

- Bakker, M.P. de 2007. *Speech and authority in Herodotus Histories*, dissertatie UvA Amsterdam.
- Camps, W.A. 1967. *Propertius Elegies Book II*, Cambridge.
- Crane, G. 1986. 'Tithonus and the Prologue to Callimachus' *Aetia*', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 66, 269-78.
- Deacy, S., Pierce, K.P. 1997. *Rape in Antiquity*, London.
- Faulkner, A. 2008. *The Homeric Hymn to Aphrodite. Introduction, Text, and Commentary*, Oxford.
- Fedeli, P. 2005. *Properzio: Elegie Libro II*, Cambridge.
- Heyworth, S.J. 2007. *Cynthia. A Companion to the Text of Propertius*, Oxford.

- Horsfall, N. 1990. 'Virgil and the Illusory Footnote', *Papers Leeds Institute Latin Seminar* 6, 49-63.
- Hubbard, J.K. 1986. 'Speech, Silence, and the Play of Signs in Propertius 2.18', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 116, 289-304.
- Kenney, E.J. 1996. *Ovid Heroides XVI-XXI*, Cambridge.
- Lefkowitz, M.R. 1993. 'Seduction and Rape in Greek Myth', in A. Laiou (ed.), *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*, Washington, 17-37.
- . 2002. "'Predatory" Goddesses', *Hesperia* 71, 315-44.
- Pfeijffer, I.L. 1999. *Three Aeginetan Odes of Pindar. A Commentary on Nemean v, Nemean iii, and Pythian viii*, Leiden.
- Smith, P. 1981. *Nursling of Mortality: A Study of the Homeric Hymn to Aphrodite*, Frankfurt.

Een bloedige schittering

Claudianus' onvoltooide epos over Proserpina

PIET GERBRANDY

Summary: *De raptu Proserpinae*, the apparently unfinished epic by Claudius Claudianus (ca. 400), has long been considered an uninspired, artificial poem in which the brilliant poet shows his awesome command of the Latin literary tradition and his irresistible inclination to powerful rhetoric. However, over the last two decades extensive scholarship made efforts to interpret the epic as a work of profound engagement in cosmology, politics, and religion. This paper gives an overview of *De raptu Proserpinae* and its cultural background. It argues that we should take the epic seriously as an attempt to charge the old myth with new meaning. The story of the rape may be read as a statement on the delicate balance between chaos and order, both seen cosmologically and politically, as well as being a moving portrait of the relationship between a loving mother and a girl on the threshold of adulthood.

Een oppervlakkig gedicht?

Wanneer op een zonovergoten lentemorgen de vier halfzusjes Venus, Diana, Minerva en Proserpina op pad gaan om bloemen te plukken, richt Moeder Aetna zich tot Vader Zephyrus met het verzoek haar hellingen en valleien met bloeikracht te bezielen. De vulkaan hoopt het waard te zijn 'door goddelijke vingers geplukt te worden' (*diuino pollice carpi*). De vochtige Zephyrus voldoet graag aan haar verzoek en 'huwt de kluiten met vruchtbare dauw' (*fecundo rore maritat*), waarop de bos van de lente zich in volle hevigheid openbaart: de hele bodem zwelt tot vegetatie en de hellingen liggen bloot onder de strakblauwe hemel. 'Hij drenkt de rozen met bloedige, de hyacinten met donkere schittering en schildert viooltjes met zoete roestkleur.' Terwijl de meisjes bezig zijn hun mandjes met bloemen te vullen, splijt de aarde open, het vurige vierspan van de hellevorst Dis stormt tevoorschijn en Proserpina wordt door haar gulzige oom gegrepen, teneinde in de Onderwereld zijn vrouw te worden.

Het is een overbekend verhaal, dat vaak afgedaan wordt als het zoveelste geval van goddelijke frivoliteit, van het type dat we zo goed kennen uit de *Metamorfosen* van Ovidius. Wat heeft Claudianus, lofdichter aan een christelijk

hof, er omstreeks het jaar 400 toe gebracht juist deze mythe te kiezen als onderwerp voor een epos? Behelst *De raptu Proserpinae* meer dan een vingeroefening in virtueuze intertekstualiteit? Pakweg vijftien jaar geleden schreef Peter Connor nog neerbuigend (1993: 247): “Claudian’s poem soon begins to resemble several school exercises placed together end on end: a list ticked off as each item was completed: *concilium*: yes; dream: yes; and so on.” En (251): “Claudian gives every sign of being at the mercy of every poetic practice from every genre that preceded him.” De dichter laat, aldus de geleerde, zien wat hij kan, maar heeft in feite niets te melden. In de inleiding bij de recent verschenen vertaling van Marietje d’Hane-Scheltema komt het gedicht er niet veel beter van af. Volgens haar vertoont het epos ‘ondanks verschillende mooie scènes weinig diepgang’ (Claudianus 2008: 15):

De dichter heeft er waarschijnlijk wel diepere verbanden of bedoelingen in willen leggen, door bijvoorbeeld de zoektocht van moeder Ceres te combineren met het belang van voedsel voor de mens, maar is daar in blijven steken of niet aan toegekomen. Er zijn moderne literatuurwetenschappers die in de ‘Roof’ wel degelijk meer actuele of symbolische bedoelingen vermoeden, maar ik vind daar geen aanknopingspunten voor.

Los van het feit dat auteursintenties onkenbaar, en hoe dan ook irrelevant zijn voor de lezer, denk ik dat de symbolische lading van het zojuist aangehaalde voorjaarstafeel er zo dik bovenop ligt dat je wel blind moet zijn om het niet te zien. De natuur bloeit op tot een vrouw die geplukt gaat worden, en dat is precies wat Proserpina te wachten staat. Haar nerveuze bos van schroom én opwinding aan het eind van boek 1 (272-275), waar ze bezoek krijgt van haar ondernemende zusjes, correspondeert met die van het landschap in boek 2 (90). De ‘bloedige schittering’ (*sanguineo splendore* 2.92) van de rozen kondigt de onvrijwillige defloratie van het meisje ondubbelzinnig aan. *De raptu Proserpinae* is een epos over verkrachting. Het geeft te denken dat dit verhaal eeuwenlang is gelezen als een amusant sprookje.

Claudianus schreef in een tijd die verzet was op symbolen en allegorieën.¹ Het is niet moeilijk voorbeelden aan te halen van literaire werken uit de vierde en vijfde eeuw waarin personages en situaties opzichtig zijn opgetuigd met filosofische, theologische of politieke betekenissen – men denke aan de *Psychomachia* van Prudentius of de figuur van de stadsgodin Roma bij Ammianus, Claudianus zelf, Symmachus en Ambrosius. Maar belangrijker dan de vraag of een passage van meet af aan symbolisch of allegorisch van karakter is, lijkt de alomtegenwoordigheid van de allegorese bij lezers uit de Late Oudheid. Zo nieuw was dit verschijnsel overigens niet, want, om een paar voorbeelden te geven, Homerus werd al in de zesde eeuw v.Chr. allegorisch gelezen, Quintilianus citeert als iets vanzelfsprekends de politieke interpretatie van

1 DNP 13 (1999: 75-86) s.v. ‘Allegorese’, ‘Allegorie’.

een beroemd gedicht van Horatius over een schip (*carmen* 1.14), en Bijbelteksten stonden, zeker sinds het werk van Origenes (eerste helft derde eeuw), bloot aan duidingen van ongekende inventiviteit. Macrobius laat in *Saturnalia*, vermoedelijk in het begin van de vijfde eeuw, de allegorische methode los op Vergilius. Wat Claudianus ook met het epos gewild heeft, hij moet beseft hebben dat zijn lezers ermee aan de haal zouden gaan, en het zou vreemd zijn als hij daar geen rekening mee heeft gehouden. Inderdaad lijkt de dichter tal van hints te hebben gegeven om een symbolische of allegorische lezing uit te lokken, hetgeen, zoals D'Hane opmerkt, moderne geleerden tot verstrekkende interpretaties heeft aangezet. In het vervolg zal ik eerst, na iets gezegd te hebben over het tijdsgewricht waarin Claudianus productief was, een indruk geven van het verhaal en de structuur van *De raptu Proserpinae*. Daarna weeg ik een paar mogelijke interpretaties.

Dichter in een roerige tijd

Claudianus' carrière is te volgen tussen januari 395, wanneer hij te Rome in smetteloos Latijn de nieuwe consuls bezingt, en januari 404, wanneer hij een gedicht wijdt aan het zesde consulaat van keizer Honorius.² Afkomstig uit Egypte moet hij zich aanvankelijk ontwikkeld hebben tot Griekstalig dichter – er zijn onder meer enkele fragmenten van zijn Griekse *Gigantomachia* bewaard gebleven – maar kennelijk was het lucratiever op het Latijn over te stappen. Als hofdichter in dienst van de Vandaalse generaal Stilicho zette hij zich in om zijn broodheer te bewieroken en diens vijanden zwart te maken, hetgeen hem in 400 een standbeeld op het Forum van Traianus opleverde. Na 404 verdwijnt hij spoorloos. Aangenomen wordt dat Stilicho, die in 408 door Honorius uit de weg zou worden geruimd, er zorg voor heeft gedragen dat Claudianus' werk werd verzameld en uitgegeven.

Toen Theodosius in 395 plotseling overleed, waren zijn zoons Arcadius en Honorius nog heel jong. De eerste werd keizer over het Oosten in Constantinopel, de laatste vestigde zich als vorst van het Westen in Milaan (de residentie werd in 402 naar Ravenna verplaatst). De broers, en dus ook de helften van het Rijk, verkeerden in een permanente staat van conflict, terwijl de Visigoten op de Balkan precies deden waar ze zin in hadden. Stilicho voerde enkele oorlogen met deze barbaren, maar wist hen niet op de knieën te dwingen; in 410 zouden ze Rome plunderen. In 397 sloot de Libische stadhouder Gildo de graantoevoer naar Italië af. Ook al werd hij verslagen, zijn opstand maakte pijnlijk duidelijk hoe kwetsbaar de economie van het West-Romeinse Rijk was.

Theodosius had alle niet-christelijke culten verboden. Dat zijn maatregelen

2 Het beste overzicht van Claudianus' carrière is nog altijd dat van Cameron (1970).

konden rekenen op steun van grote delen van de bevolking, bleek bijvoorbeeld toen fanatieke christenen in 391 het Serapeion te Alexandrië verwoestten. In 396 werd, eveneens zonder bevel van hogerhand, het terrein van de mysteriën van Eleusis bezet. Blijkbaar waren er nog steeds inwijdelingen die de oude rituelen in praktijk brachten, hetgeen serieuze christenen een doorn in het oog was. Maar mochten deze incidenten doen vermoeden dat vertegenwoordigers van de oude en de nieuwe religie lijnrecht tegenover elkaar stonden, dan klopt dat niet helemaal. Voor veel Romeinen met gevoel voor traditie was het christelijk geloof wellicht een interessante aanvulling op hun vaak diffuse levensbeschouwing, terwijl dichters die in naam christen waren – waarschijnlijk gold dat ook voor Claudianus – er geen been in zagen het Grieks-Romeinse pantheon als stoffering voor hun werk te gebruiken. Dat neemt niet weg dat er zeker Romeinen waren die de dominantie, en vooral het gebrek aan tolerantie van de christelijke geloofsovertuiging ten diepste betreunden. De invloedrijke senator Aurelius Symmachus (ca. 340-402) behoort tot deze snel slinkende groep nostalgische intellectuelen, evenals de dichter Rutilius Namatianus en de veelweter Macrobius.³

Binnen het overwegend uit gelegenheidsgedichten bestaande oeuvre van Claudianus neemt *De raptu* een bijzondere plaats in, omdat het niet te koppelen is aan een specifieke aanleiding. Stilicho noch Honorius, Alaric noch Gildo wordt ook maar één keer genoemd, bovendien speelt het gedicht zich af in een mythisch landschap, dat slechts in de verte overeenkomt met het reële Sicilië. Er is veel gespeculeerd over de exacte datering van het gedicht, maar dat heeft niet geleid tot een consensus. Wat de interpretatie eveneens bemoeilijkt, is het feit dat het werk overduidelijk niet voltooid is. De drie boeken tellen respectievelijk 288, 372 en 448 verzen, hetgeen al onevenwichtig is, bovendien breekt het verhaal halverwege af. Daar komt bij dat zowel het eerste als het tweede boek voorafgegaan wordt door een proloog (*praefatio*) in elegische disticha (Claudianus leidt zijn hexametrische gedichten vaak in met een korte elegie), waarvan de tweede, gericht tot een zekere Florentinus (vermoedelijk de *praefectus Vrbi* van 395-397), suggereert dat de dichter het werk na voltooiing van boek 1 een tijd heeft laten liggen voordat hij aan boek 2 toekwam. Ten slotte lijkt het epos enkele inconsistenties te bevatten, waarop ik hier niet zal ingaan. Alles bij elkaar dwingt dit tot de conclusie dat wat ons is overgeleverd beschouwd moet worden als *work in progress*. In dat opzicht valt *De raptu* te vergelijken met de *Pharsalia* van Lucanus, de *Argonautica* van Valerius Flaccus, de *Achilleis* van Statius, en zelfs met de *Aeneis* van Vergilius. Het door Claudianus vertelde verhaal komt in hoofdlijnen overeen met versies die we kennen uit – om de belangrijkste teksten te noemen – de *Homerische hym-*

3 In de roman *Een nieuwer testament* (1966) van Hella Haasse verkeert Claudianus in kringen van de heidense oppositie. Voor een dergelijk engagement bestaan geen historische bronnen.

ne voor *Demeter* en de *Metamorfosen* en *Fasti* van Ovidius,⁴ maar de dichter heeft de plot op beslissende punten naar zijn hand gezet.

Synopsis van het epos

In de twaalf verzen tellende *praefatio* voor boek 1 wordt geschetst hoe de eerste zeeman zich aanvankelijk voorzichtig het water op begaf, om allengs meer zelfvertrouwen te krijgen en uiteindelijk, toen stapsgewijs zijn durf tot roekeloosheid was uitgegroeid (*paulatim praeceps audacia crevit; praefatio* 1.9), de volle zee op te zeilen. Claudianus legt de allegorie niet uit, maar het is duidelijk dat hij zijn episch project als een waagstuk beschouwt. Boek 1 begint met een dramatische, in Eleusis gesitueerde inleiding, waarin de spreker, als een orakelpriester, de huiveringwekkende epifanie van goddelijke krachten ondergaat, die hem zullen helpen zijn gevaarlijk lied te concipiëren. Het *prooemium* begint, in mijn vertaling, als volgt (1.1-11):

De rover uit de hel, zijn paarden, hoe zijn wagen
de sterren toeblaast en het duister slaapvertrek
van Diepe Juno prijs te geven in vermetel
gezang is wat ik moet. Terug, u ongewijden!
Bezetenheid verdreef mijn menselijke zinnen
en puur Apollo is het zuchten rond mijn hart.
Ik zie de tempel schokken op zijn fundamenten
en hoe de drempels in een helder licht de komst
aankondigen van god; van onder uit de aarde
weerklinkt een groot lawaai, de tempel bij Athene
loeit luid, Eleusis heft haar heilige flambouwen.

Dan verschijnen achtereenvolgens Triptolemus, Hecate en Iacchus of Bacchus, waarna de dichter ook nog alle onderwereldgoden aanroept om hem van correcte informatie te voorzien. Het onderwerp van het epos wordt aldus geïntroduceerd (1.25-31): ‘met welk vuur Amor Dis wist te paaien; op welke wijze de woeste Proserpina werd meegesleurd en als bruidsschat de Chaos in handen kreeg, en hoe groot het gebied was waarover haar bezorgde moeder in angstige vaart rondzwierf; waarna (of: ten gevolge waarvan) de mensen het graan ontvingen, voortaan van het eten van eikels afzagen en de eik van Dodona moest wijken voor het ontdekte koren’. Aangezien het epos afbreekt waar Ceres aan haar zwerftocht begint, wordt wel aangenomen dat er na boek 3 nog ten minste één boek had moeten komen, waarin de godin haar dochter zou hebben teruggevonden en de landbouw zou hebben geïntroduceerd. Een geheel van vier boeken zou dan fraai corresponderen met de structuur van

4 Ovidius, *Metamorfosen* 5.341-661, *Fasti* 4.417-618.

Vergilius' *Georgica*, die immers thematisch verwant is.

In boek 1 wordt verteld dat Dis, geïrriteerd om het feit dat hij het in zijn toch al onaangename woonplaats zonder vrouw en kinderen moet stellen, dreigt de wereldorde te zullen verstoren (*patefacta ciebo Tartara*, 1.113-114) als zijn broer Jupiter hem niet ter wille is bij het vinden van een bruid. Bang voor een totale chaos zegt deze toe hem een maagd te zullen bezorgen. Hij stuurt zijn listige dochter Venus op pad om samen met haar halfzusters Diana en Minerva, die niet van het complot op de hoogte worden gebracht, op bezoek te gaan bij Proserpina. Haar moeder Ceres, die er niet toe bewogen kan worden het meisje voor een huwelijk af te staan, heeft haar in een paleis aan de voet van de Etna onder huisarrest geplaatst, maar is vreemd genoeg zelf naar Klein-Azië afgereisd om deel te nemen aan de extatische rituelen van haar eigen moeder Cybele. Het is Venus' opdracht Proserpina naar buiten te lokken, opdat ze geschaakt kan worden door haar oom. Nadat Venus, Minerva en Diana bij hun kleine zusje zijn aangekomen, zien we het vierspan van Dis vol ongeduld bij de poorten van de Onderwereld staan trappelen. Boek 2 wordt ingeleid met een *praefatio* waarin de dichter zijn eigen positie vergelijkt met die van Orpheus, die na een lange periode van creatieve luwte weer tot zingen wordt bewogen door de heldendaden van Hercules. Het boek zelf verhaalt hoe Proserpina tijdens het bloemen plukken wordt geschaakt; het eindigt met haar feestelijke intocht in de Onderwereld en een door de Nacht aangeheven *epithalamium*.

Aan het begin van boek 3 roept Jupiter de godenvergadering bijeen. Hij herinnert eraan dat hij na de Gouden Tijd, waarin zijn vader Saturnus de scepter zwaaide, een periode van *Verelendung* had afgekondigd, naar eigen zeggen om de mensen tot vindingrijkheid te bewegen – lezers herkennen dit motief uit het eerste boek van de *Georgica*. De opzet is, en hier wijkt Claudianus van Vergilius af, helaas niet geslaagd, want de mensen kwijnen weg in honger en behoeftigheid, zoals de godin Natura, die hun belangen behartigt, Jupiter verwijt. Nu heeft de god besloten Ceres (zij is de enige godin die geen convocaat voor de vergadering heeft gekregen) ertoe over te halen de landbouw in het leven te roepen, iets waartoe zij kennelijk niet uit zichzelf bereid is. Daarom heeft hij Proserpina laten schaken, opdat Ceres haar zal gaan zoeken en uiteindelijk, uit blijdschap om het terugvinden van haar kind, de mensheid het graan zal schenken. Om het plan niet te laten mislukken drukt hij de goden op het hart niets aan Ceres te vertellen. De speech van Jupiter is niet helemaal coherent, want het verband tussen Ceres' zoektocht en het geschenk van de landbouw blijft onduidelijk. Bovendien is zijn argumentatie voor de schaking hier een andere dan in boek 1, waar het offer van Proserpina werd ingegeven door pure angst voor oorlog met zijn broer. Te vrezen valt dat Jupiter zijn dochter onbesuisd heeft weggeschonken en nu halsoverkop een plan heeft verzonnen om zijn misstap te legitimeren.

Ceres domineert de rest van boek 3. Tijdens haar verblijf bij Cybele wordt ze gekweld door angstige voorgevoelens en verschijnt Proserpina haar in een droom, smekend om verlossing uit een schimmige kerker. Ceres keert terug naar Sicilië, waar ze het paleis in wanorde en verval aantreft. De voedster Electra stelt haar op de hoogte van de ontvoering door een onbekende geweldenaar. Wanneer Ceres op de Olympus inlichtingen wil inwinnen, krijgt ze nul op het rekest. Woedend begeeft ze zich naar het woud aan de voet van de Etna, een gruwelijk oord waar ooit de strijd tussen goden en giganten is uitgevochten; het biedt nog steeds de aanblik van een slagveld. De godin rukt twee bomen uit de grond, steekt ze met vuur uit de vulkaan in brand, en gewapend met deze fakkels trekt ze de wijde wereld in. Op dat punt breekt het epos af.

Wat betekent *De raptu*?

Tot voor kort werd *De raptu* door de meeste lezers beschouwd als een wat rommelige en vooral sterk retorisch gekleurde imitatie van enkele grootheden uit de Griekse en Latijnse literatuur. Het valt niet te ontkennen dat Claudianus zijn klassieken door en door kent, want de schatplichtigheid aan de *Hommerische Hymne voor Demeter*, Vergilius (met name de *Georgica* en boek 6 van de *Aeneis*), Ovidius' *Metamorfosen*, Lucanus, Statius en het anonieme leerdicht *Aetna* is onmiskenbaar.⁵ Dat moge zo zijn, het betekent niet dat daarmee alles is gezegd. Interpretatie is iets anders dan het aanwijzen van parallelplaatsen. Zelfs als de dichter gedachteloos een verzameling clichés achter elkaar zou hebben geplaatst, dan nog is het mogelijk aan het werk betekenis toe te kennen. Het is immers de lezer die bepaalt wat een gedicht te zeggen heeft, ongeacht de intenties van de dichter. Wil een interpretatie echter aanspraak maken op het predicaat 'wetenschappelijk', dan dient ze gestoeld te zijn op een reconstructie van wat de contemporaine lezers met de tekst gedaan zouden kunnen hebben. Het gaat er dan niet zozeer om wat er staat, als wel wat het beoogde publiek erin gelezen heeft. We bezitten daarover geen directe informatie, maar we weten wel iets van het tijdsgewricht.

Daar komt bij dat Claudianus als basis voor zijn gedicht een mythe heeft gekozen, een verhaal dat in de loop der millennia steeds weer nieuwe lezers en kunstenaars heeft gefascineerd en geïnspireerd.⁶ Wat dat aangaat staan we als moderne interpreten misschien niet heel ver af van de inwijdelingen in Eleusis, de lezers van Vergilius en Ovidius, en het in levensbeschouwelijk opzicht gemêleerde publiek van Claudianus. De elementen van de mythe zijn immers ijersterk: een onvrijwillige ontmaagding, medeplichtigheid van de vader, een afdaling in de onderwereld, de – misschien door schuldgevoel ingegeven – ra-

5 De bronnen zijn geïdentificeerd door Hall (1969) en Gruzelier (1993).

6 Over het begrip 'mythe' zie Coupe (2009).

deloosheid van een moeder, een herrijzing uit de dood, het wonder van een aarde die voedsel voortbrengt. Het is niet verbazingwekkend dat het verhaal steeds opnieuw verteld, afgebeeld en geïnterpreteerd is, waarbij steeds andere aspecten werden benadrukt. Zo is aannemelijk gemaakt dat het in archaïsche tijden gefunctioneerd heeft als scenario bij een initiatierite van meisjes, voorafgaand aan hun uithuwelijking.⁷ In Eleusis werd het, voor zover we kunnen nagaan, opgevat als belofte van een leven na de dood, terwijl ook het verband met de jaarlijks stervende en herlevende natuur werd gelegd. Twintigste-eeuwse antropologen zijn geconfronteerd met de interpretaties van Sir James Frazer (de 'Dying God'), Sigmund Freud (de oedipale driehoek), Carl Gustav Jung (archetypen uit het collectief onderbewuste) en misschien zelfs Karl Marx (utopie van een klasseloze maatschappij, waarin iedereen genoeg te eten heeft), terwijl ook een ecologische duiding zoals die van James Lovelock, met een uitgeputte Gaia die nu eenmaal om offers vraagt, heel goed mogelijk is.

De raptu is echter geen anoniem overgeleverde mythe, maar een epos. Welke betekenissen er aanvankelijk ook geresoneerd hebben in het brein van Claudianus en zijn tijdgenoten wanneer zij de naam Proserpina hoorden noemen, dit concrete gedicht presenteert de gebeurtenissen en personages op een manier die op bepaalde punten afwijkt van de literaire traditie (voor zover wij die kennen), hetgeen vragen oproept – vragen die niet afgedaan kunnen worden met de dooddoener dat het werk retorisch is, van citaten aan elkaar hangt, slecht gestructureerd of onvoltooid is. De laatste twee decennia is er veel onderzoek gedaan naar de mogelijke achtergronden en betekenissen van *De raptu*. Het lijkt me niet onwaarschijnlijk dat juist de incomplete en onevenwichtige staat van het gedicht daartoe een belangrijke motivatie is geweest. Schreef Eliot in het sterk door Frazer beïnvloede *The Waste Land* (1922) al 'these fragments I have shored against my ruins', met de ineenstorting van de Grote Verhalen, zoals geboekstaafd door denkers als Foucault, Derrida en Lyotard, zijn we er als de kippen bij wanneer we kunnen laten zien dat teksten wringen, zichzelf tegenspreken en blijkbaar voortkomen uit een onvermogen de wereld als een coherent geheel te begrijpen. 'I cannot make it cohere', zegt Ezra Pound. Deze fascinatie voor fragmentatie en het ontbreken van een zinvolle samenhang is ongetwijfeld ook niet vreemd aan het vele onderzoek dat de afgelopen veertig jaar is gedaan naar de Late Oudheid in het algemeen, die nu voor het eerst werkelijk *au sérieux* werd genomen, en niet slechts beschouwd als een betreurenswaardige periode van *Decline and Fall*. We menen ook zelf immers te leven in een tijd van verschuivende paradigma's, levensbeschouwelijke verwarring en wisselwerking tussen culturen die elkaar als vreemd ervaren. De recente belangstelling voor *De raptu* is dus alleszins begrijpelijk, maar brengt het gevaar met zich mee dat we onze eigen obsessies

7 Zie Richardson (1974), Lincoln (1979) en Foley (1994).

projecteren op een boek dat zestienhonderd jaar geleden werd geschreven. Afgezien van de vraag of dat erg is, denk ik dat het onvermijdelijk is. Iedere lezer interpreteert vanuit zijn eigen perspectief. Als dat verboden was, zouden we net zo goed kunnen ophouden met lezen.

Zoals eerder opgemerkt, zullen de eerste lezers van Claudianus, los van de associaties die het mythische verhaal toch al opriep, niet zijn teruggedeinsd voor allegorische duiding. In moderne studies gebeurt dat eveneens, en op goede gronden, omdat de dichter daartoe nogal wat aanknopingspunten aanreikt.⁸

Ten eerste ligt een politieke interpretatie voor de hand. Het gedicht stelt, althans in boek 1, een conflict tussen twee radicaal van elkaar verschillende werelden centraal, waarbij een precair evenwicht ieder moment kan plaatsmaken voor chaos, dood en verderf. Omdat Claudianus in *De raptu* ettelijke malen naar de Gigantomachie verwijst, die elders in zijn werk wel geassocieerd wordt met de strijd tussen Romeinen en barbaren,⁹ is het aannemelijk dat ook tijdgenoten dat verband hebben gelegd. Het feit dat Dis en Jupiter broers zijn, en dat Lachesis in boek 1 hun geschil aanduidt als een dreigende burgeroorlog (*ne pete firmatas pacis dissolvere leges / (...), neu foedera fratrum / civili conuerte tuba. cur inpia tollis / signa?* 1.63-66) zou daarnaast de associatie kunnen oproepen met de animositeit die er heerste tussen Honorius en Arcadius, tussen West en Oost. In beide gevallen valt de Proserpina-figuur niet gemakkelijk te duiden, maar misschien is dat ook niet nodig. Een oude mythe is dan door Claudianus gebruikt als aanleiding om de vigerende ongerustheid ten aanzien van de geopolitieke situatie op te roepen, met de hoopgevende suggestie dat er altijd oplossingen te bedenken zijn, mits men bereid is offers te brengen.

Er is ook getracht het epos in verband te brengen met de opstand van Gildo en de voedselschaarste in Italië die daarvan het gevolg was. Niet alleen is het dan merkwaardig dat Florentinus, de man die er als stadsprefect niet in slaagde de economische problemen het hoofd te bieden, de adressaat van boek 2 is, problematischer is het feit dat het voltooide gedeelte van *De raptu* niet of nauwelijks over graan gaat. Deze interpretatie is vooral gebaseerd op hypothesen betreffende een ongeschreven vierde boek. Wel zou men kunnen volhouden dat een voortdurend dreigende economische malaise een onderdeel was van de algehele politieke situatie, en als zodanig iets wat Claudianus' lezers moet hebben beziggehouden. Een in het oog springend thema van de overgeleverde tekst vormt dit echter niet.

Het gedicht zet hoog in, zoals we hebben gezien. De dichter benadrukt dat

8 Overzichten van moderne interpretaties vindt men in Kellner (1997: 12-37 en 274), en in Charlet (2000).

9 Zie Gruzelić (1993: 96), die ook verwijst naar de sculpturen van het Parthenon en het Pergamonaltaar, en Fauth (1988).

zijn lied gedurfd zal zijn, hij stelt zich in het *prooemium* op als een extatische sjamaan in Eleusis, hij roept de goden van de Onderwereld aan, en in de *prae-fatio* bij boek 2 suggereert hij een overeenkomst tussen hemzelf en Orpheus, de zanger die de dood doorleefde. Het epos heeft de hellevaart en verrijzenis van Proserpina tot thema, en dat in een periode waarin de verhouding tussen christenen en heidenen soms gespannen was, hetgeen zich onder meer manifesteerde bij de bezetting van Eleusis in 396. Zou Claudianus misschien iets hebben willen zeggen over de waarde van mythen, rituelen en mysteriën? En zo ja, wat dan precies? Hoewel het overgrote deel van Claudianus' oeuvre een onvervalst traditioneel Romeinse, en daarmee niet-christelijke indruk wekt, en hoewel Augustinus en Orosius hem een heiden noemen,¹⁰ heeft hij carrière gemaakt aan een overwegend christelijk hof. Een enkele keer conformeert hij zich, blijkbaar plichtmatig, aan de christelijke beeldtaal waarmee zijn broodheren vertrouwd waren, bijvoorbeeld wanneer hij de keizer een prettig paasweekeinde toewent.¹¹ Claudianus' werk is echter dermate van de literaire traditie doordrenkt, dat het onmogelijk is zijn ware gevoelens over geloof en hiernamaals te achterhalen. Maar wat er in de dichter is omgegaan is voor de lezer niet van belang. De vraag is of de tekst van *De raptu* aanleiding geeft om te veronderstellen dat tijdgenoten aan het epos een levensbeschouwelijke betekenis hebben kunnen hechten. Het gaat te ver om, zoals wel gedaan is, te beweren dat Claudianus de Eleusinische mysteriën als alternatief voor het oprukkende christelijk gedachtegoed heeft willen poneren.¹² Daarvoor zijn er te weinig concrete aanknopingspunten. Niettemin is het op zijn minst opvallend dat hij juist de mythe van Proserpina nieuw leven heeft ingeblazen.

Een religieuze lading wordt bovendien gesuggereerd door wat ik als een van de raadsels van het gedicht beschouw: de onverantwoorde reis van de in andere opzichten overbezorgde Ceres naar haar moeder Cybele, terwijl ze haar dochter op Sicilië achterlaat, ten prooi aan wellustige belagers.¹³ Bij haar vertrek voorvoelt ze al dat het weleens mis zou kunnen gaan, maar desondanks begeeft ze zich naar de Ida. Daar 'gaan groepen ingewijden verschrikkelijk te keer en jammert het krankzinnige heiligdom in een kakofonie van zangstemmen. De Ida joelt in Bacchische vervoering, haar Gargara-toppen doen hun gezwollen wouden meebuigen. Maar nadat men Ceres gezien heeft, remmen de drums het geloei af. De koren hielden op met zingen, de Corybanten met zich te mutileren.' (1.206-210)

Heeft Ceres een rustgevende invloed op de orgiastische rituelen, dan is het alleen tijdens de begroeting. Wanneer Ceres in boek 3 van Proserpina droomt,

10 Augustinus, *De ciuitate Dei* 5.26: 'poeta Claudianus, quamuis a Christi nomine alienus'. Paulus Orosius, *Historiae* 7.35: 'paganus peruiacissimus'.

11 *Carmina minora* 32, 'De Salvatore'.

12 Zie Kellner (1997: 30).

13 In de *Homerische hymne* wordt Demeters afwezigheid niet verklaard, evenmin als in Ovidius' *Metamorfosen*. In de *Fasti* (4.423-424) viert zij bij de nimf Arethusa een feest voor *matronae*.

verwijt deze haar moeder dat ze zich als een wilde aan dansen overgeeft en de Frygische steden met lawaai vervult (3.102-103).¹⁴ En als ze na het ontwakken Cybele haar vertrek aankondigt, zegt ze (3.130-131): ‘Wanneer ik op het bukshout probeer te blazen, jankt het doods, wanneer ik op de drums beuk, antwoorden de drums mij met jammerklachten’ (*tympana si quatiā, plānc-tus mihi tympana reddunt*). Ceres heeft dus actief deelgenomen aan de rituelen van Cybele. Waarom? Wellicht is de woeste overgave aan de cultus niet alleen verteltechnisch, maar ook psychologisch een voorwaarde voor de schaking van Proserpina. Als Ceres niet vertrokken was, had Jupiter geen gelegenheid gehad het meisje te laten ontvoeren. En door zich aan het ritueel over te leveren kan Ceres haar dochter loslaten. Ze moet eerst zichzelf verliezen om de wrede transformatie van maagd tot vrouw – in zekere zin ook een vorm van zelfverlies – die Proserpina moet ondergaan, mogelijk te maken.

Daarmee bevinden we ons op het terrein van de psychologie. Ik zou niet durven beweren dat Claudianus in alle opzichten een subtiel observator van de menselijke ziel is, maar met name de Ceres-figuur heeft een complexiteit die voor moderne, met de freudiaanse traditie grootgebrachte lezers beslist geloofwaardig is. Ik geef daarvan één voorbeeld. In boek 1 wordt verteld hoe angstvallig Ceres haar dochter beschermt. Ze wordt daar vergeleken met een moederkoe die haar kalfje geen moment uit het oog verliest (127-129). Wanneer Dis zich in boek 2 op het meisje stort, zegt de dichter dat hij zich gedraagt als een leeuw die zich ‘het sieraad van de stal en de bruid van de stier’ (*stabuli decus armentique iuuencam*, 2.209) toeëigent. In boek 3 droomt Ceres van haar dochter, die zich als volgt tot haar richt (97-107): “Ach, wrede moeder die niet aan haar weggerukte kind denkt! Ach, je karakter gaat nog verder dan rossige leeuwen! (...) Maar als je de moeder niet geheel uit je hart hebt verdreven, als, Ceres, ik inderdaad jouw kind ben, en niet een Caspische tijgerin me gebaard heeft, smee ik je me weg te halen uit deze ellendige diepten en me weer naar de bovenwereld terug te brengen.” Let wel, het is Ceres die dit droomt: onbewust heeft ze geweten dat ze door op reis te gaan zelf haar kalfje voor de leeuwen heeft gegooid.

Liminaliteit

Zoals gezegd vindt de mythe van Proserpina vermoedelijk zijn oorsprong in een archaisch Grieks initiatieritueel. Hoewel deze specifieke *rite de passage* voor Claudianus en zijn Romeinse lezers geen realiteit was, mag verondersteld worden dat de overgang van maagdelijkheid naar volwassenheid toch gepaard ging met een besef van sacraliteit en omgeven was met taboes en rituelen.

14 Zie ook 2.267-270, waar Proserpina zich, op het moment dat ze geschaakt wordt, een voorstelling maakt van wat Ceres op de Ida uitvoert.

elen, die ongetwijfeld van plaats tot plaats verschilden. Dat is in onze tijd niet anders. Het gaat immers om een gebeurtenis waarbij een vrouw zich moet overgeven aan iemand die fysiek bezit van haar neemt, teneinde nieuw leven voort te brengen. Antropologen als Arnold van Gennep en Victor Turner hebben in verband met de wereldwijd aangetroffen rituelen die de initiatie begeleiden, het begrip 'liminaliteit' ontwikkeld. Tussen de fase van de jeugd en die van de volwassenheid bevindt zich een niemandsland, een drempelgebied waarin de inwijdeling zijn of haar oude identiteit aflegt alvorens een nieuwe aan te nemen. Het is een fase die gekenmerkt wordt doordat alle categorieën die het sociale leven overzichtelijk maken tijdelijk zijn opgeheven: het onderscheid tussen goed en kwaad, ernst en spel, mens en dier, man en vrouw, heer en knecht vervalt. De initiatie is een *katabasis*, een sterven dat nieuw leven mogelijk maakt.

Of Claudianus zich van het bestaan van dergelijke, behoorlijk ingrijpende rituelen bewust is geweest, weet ik niet. Wel geloof ik dat het begrip liminaliteit bruikbaar is om te laten zien wat er in *De raptu* gebeurt. Ettelijke malen wordt gesuggereerd dat Proserpina zich in een overgangsfase bevindt: 'haar maagdelijkheid was door volheid van jaren naar het bed toegegroeid, de bruidsfakkelt prikkelde reeds haar kwetsbare schroom en verweven met angst beefde haar verlangen' (I.130-132). Wanneer de drie zusjes haar kamer binnentreden, bloost ze hevig (I.272-275), een bloes die, zoals we gezien hebben, later terugkomt in de symbolische natuurbeschrijving aan het begin van boek 2. En als Dis haar meesleurt, lijkt ze zich niet te verzetten, al houdt ze wel een korte redevoering waarin ze zichzelf, vreemd genoeg, vergelijkt met de opstandige Giganten (2.250-259). Met andere woorden: de stemming van Proserpina wordt gekenmerkt door ambivalentie, ze is bang én verlangend. Wat dat betreft corresponderen haar gevoelens met die van haar moeder, die, zoals we zagen, het grensgebied van de extase moet betreden om haar dochter te kunnen loslaten, en vervolgens een fase van rouwen en ronddolen moet doorleven om Proserpina als volwassen vrouw terug te vinden. Opmerkelijk is dat de eigenlijke ontmaagding niet beschreven wordt, maar aan het eind van boek 2 alleen aangekondigd. Het mysterie van de *passage* laat zich niet onder woorden brengen.

Vanouds is de vruchtbaarheid van vrouwen in verband gebracht met die van de natuur als geheel. Dat gebeurde in Eleusis, en Claudianus volgt die traditie. Daarbij gaat het niet zozeer om de cyclus van de seizoenen, waarin de sterfte van de winter een voorwaarde is voor de vruchtbaarheid van de zomer (de *katabasis* van Proserpina vindt immers in de lente plaats), als wel om de ontwikkeling die de natuur zou hebben doorgemaakt, van een onbezorgde jeugd, via een liminale fase van chaos en verwarring, naar een agrarische ordening die harde arbeid en offers vergt in ruil voor voedsel. Het concept van een wereldgeschiedenis die gekenmerkt wordt door een opeenvolging van orde, crisis en

nieuwe orde, is wijdverbreid; men denke aan de zondeval, de zondvloed (in het Gilgameš-epos, in de Bijbel, bij Ovidius), de apocalyps van Johannes en de marxistische utopie. Misschien is het speculatief, maar zou Claudianus niet het vermoeden gehad kunnen hebben dat hij in een overgangsfase van de geschiedenis leefde? Is de dreiging die in boek 1 van *Dis* uitgaat niet een beeld voor de chaos die de bestaande wereldorde bedreigt, waarbij nog niet duidelijk is hoe de toekomst eruit zal zien? Of is dat een moderne projectie, vanuit een aanvechtbare visie op wat we, met een omineuze term, gewend zijn de Late Oudheid te noemen?

Zeker is in elk geval dat Claudianus zijn epos situeert in een gebied dat alle kenmerken van een liminale locatie heeft. Ik ga nu niet in op de vele plaatsen in het gedicht waar sprake is van drempels, deuren en scharnieren,¹⁵ maar citeer alleen Claudianus' beschrijving van de Etna (1.163-170):

Nu braakt zij zelfgebaarde wolken uit, vervuult
pikzwart de dag, dan tart zij met afgrijselijk
geweld de sterren, voedt met eigen puin haar vuren.
Maar barst haar gloed ook los met overdaad van hitte,
toch is zij even trouw aan sneeuw als aan haar vonken:
het ijs verduurt onaangedaan de enorme warmte,
verdedigd door geheime vorst, en met vertrouwde
rook likt haar vlam onschuldig rijp die bij haar hoort.

De Etna is een ongrijpbaar oord waar vuur en ijs, hemel en aarde, leven en dood naast elkaar bestaan. Het is geen wonder dat Claudianus, om te kunnen spreken over gebeurtenissen die zich in die grensgebieden afspelen, zelf de drempel van de rationaliteit moest overschrijden, zoals we in het *prooemium* zagen. Natuurlijk bedient de dichter zich daar van clichés en retoriek, maar je kunt je afvragen hoe hij zo'n onderwerp anders had kunnen introduceren. Dit was nu eenmaal de beeldtaal die hem ter beschikking stond, en die heeft hij ten volle uitgebuit. Het resultaat is een gedicht dat, net als de rozen die Proserpina plukt, gekenmerkt wordt door een 'bloedige schittering' (*sanguineo splendore*).

Leerstoelgroepen GLTC/LTC van de UVA, Spuistraat 134, 1012 VB Amsterdam
p.s.gerbrandy@uva.nl

15 *De raptu Proserpinae* 1.270, 2.6, 3.147, 428 (scharnieren); 1.8, 1.90, 2.170, 2.321, 3.202 (drempels en deuren).

Bibliografie

- Cameron, A. 1970. *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford.
- Charlet, J.-L. 2000. 'Comment lire le *De raptu Proserpinae* de Claudien', in: *Revue des Études Latines* 78, 180-194.
- Claudianus 2008. *Verzamelde gedichten*, vert. M. d'Hane-Scheltema, Amsterdam.
- Connor, P. 1993. 'Claudian's *De raptu Proserpinae*', in: A.J. Boyle (ed.), *Roman Epic*, London/New York.
- Coupe, L. 2009. *Myth, The New Critical Idiom*, London/New York.
- DNP: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Band 13, Metzler, Stuttgart/Weimar 1999.
- Dupraz, E. 2003. 'Sur la différence des sexes dans le *De raptu Proserpinae* de Claudien', *Revue des Études Anciennes* 105, 251-266.
- Fauth, W. 1988. 'Concussio terrae. Das Thema der seismischen Erschütterung und der vulkanischen Eruption in Claudians *De raptu Proserpinae*', *Antike und Abendland* 34, 63-78.
- Foley, Helene P. (ed.). 1994. *The Homeric Hymn to Demeter. Translation, Commentary, and Interpretive Essays*, Princeton, New Jersey.
- Gennep, A. van 1909. *Les rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil* etc., Paris.
- Gerbrandy, Piet 2007. 'Een nieuwer testament', *Lampas* 40 nr. 4, 392-400.
- Gruzelier, C. (ed.) 1993. *Claudian, De raptu Proserpinae*, edited with translation, introduction and commentary, Oxford.
- Haasse, Hella S. 2004. *Een nieuwer testament (1966)*, Amsterdam.
- Hall, J.B. (ed.) 1969. *Claudian, De raptu Proserpinae*, edited with an introduction and commentary, Cambridge.
- Hall, J.B. (ed.) 1985. *Claudii Claudiani carmina*, Leipzig.
- Kellner, T. 1997. *Die Göttergestalten in Claudians De raptu Proserpinae. Polarität und Koinzidenz als anthropozentrische Dialektik mythologisch formulierter Weltvergewisserung*, Stuttgart/Leipzig.
- Lincoln, B. 1979. 'The Rape of Persephone: A Greek Scenario of Women's Initiation', *The Harvard Theological Review* 72 nr. 3-4, 223-235.
- Mertens, A. 1991. *Sluiproutes en dwaalwegen. Aspecten van een liminale poëtica toegelicht aan de hand van het werk van Jacq Firmin Vogelaar*, (diss.), Amsterdam.
- Richardson, N.J. (ed.) 1974. *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford.
- Rotoók, Z. 1994. 'Über Claudians *De raptu Proserpinae*', *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 35, 143-158.
- Turner, V.W. 1964. 'Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage', in: J. Helm (ed.), *Symposium on New Approaches to the Study of Religion*, Seattle, 4-20.
- Versnel, H.S. 1994. 'Een klassieke antropoloog en de klassieke wereld', *Antropologische verkenningen* 13 nr. 4, 46-55.
- Wheeler, S.M. 1995. 'The Underworld Opening of Claudian's *De raptu Proserpinae*', *Transactions of the American Philological Association* 125, 113-134.

Het ongeluk te begeerlijk te zijn: het schaken van vrouwen in de opera's van Lully

HEIN VAN EEKERT

Summary: This article explores the subject of involuntary love in French opera of the second half of the 17th century. The position of women in the lyric arts of the time as well as at the French court has some eye-catching similarities with the fate of some of the women in Graeco-Roman mythology: female singers often lived in dire circumstances and were hoping to be taken from the stage and into the lives of well-to-do members of the audience (preferably noblemen). At court, Louis XIV reigned like mighty Jupiter over his kingdom and the Queen's ladies-in-waiting. Composer Jean-Baptiste Lully and his librettist Philippe Quinault, who developed the art form of French opera in its early stages, picked up on these similarities in their musical dramas, most of which take their plot lines from classical literature. These *tragédies lyriques* or *tragédies en musique* present heroic or god-like protagonists closely modelled on the French King. In these early French operas, involuntary love and rape are looked upon as male weaknesses, which a good man should be able to conquer. Yet at the same time, the man is not quite the guilty party, as the woman's attractiveness is pointed out as the main and cause of her predicament.

“Ik kende de kracht van de liefdespijlen niet, die mij zo verrast hebben,” zegt heer van de schimmen Pluto tegen Proserpina, die hij tegen haar wil naar zijn onderaardse verblijf heeft meegenomen. “Mijn hart kende niets zachts of teders. Kan ik je niet leren wat je mij geleerd hebt?” Proserpina moet echter niets van hem hebben. Ongelukkige liefdesrelaties, veroveringen, weerstand, onmacht en overgave: ze geven kleur aan het muziekdramatische genre, want ze dagen de componist uit tot het schrijven van dan weer felle, dan weer tedere muziek die de woorden een extra lading mee kan geven. Dat wist tekstschrijver Philippe Quinault toen hij Pluto deze woorden in de mond legde met de bedoeling dat componist Jean-Baptiste Lully ze op muziek zou zetten. Pluto en Proserpina zingen elkaar aan het eind van een verschroeiend gesprek waarin ze niet nader tot elkaar gekomen zijn, wanhopig toe, met slechts een klein, maar essentieel verschil tussen hun beider hartenkretten:

Mon amour fidèle \ Ma douleur mortelle	Mijn trouwe liefde \ Mijn dodelijk verdriet
Ne touche point vôtre coeur?	Raakt uw hart helemaal niet?
Ah! Quelle rigueur!	O, welk een hardheid!

Zoals veel Franse opera's uit de tweede helft van de zeventiende eeuw, maakt deze opera van Quinault en Lully gretig gebruik van de rijkdom van de klassieke verhaalstof, met name van de *Metamorfosen* van Ovidius. Vooral verhalen over schakingen werden veel in deze eerste Franse opera's verwerkt. Deze verhalen raken de echte kern van de liefdesscène in het operarepertoire: het veroveren of ompraten van de aanvankelijk nog twijfelende of misschien totaal onwillige geliefde en het meevoeren van die geliefden naar nieuwe en onbekende oorden. Bovendien kon men met enige aanpassingen van het verhaal de liefdesperikelen van het Franse hof en Lodewijk xiv in de opera's verwerken. Het thema van dit *Lampas*-nummer is daarom een uitgelezen mogelijkheid dit verwaarloosde Franse repertoire eens voor het voetlicht te halen.

Voorgeschiedenis

De geboorte van de Franse opera, in de tweede helft van de zeventiende eeuw, is voor een deel een verhaal van Italianen in Parijs. Kardinaal Mazarin zwaaide de scepter over het hofleven en de jonge koning Lodewijk xiv. Hij zorgde voor Italiaanse invloed aan het hof en gebruikte opera als propaganda voor Italiaanse kunstenaars en voor de Italiaanse manier van denken. Mazarin haalde Francesco Cavalli (1602-1676) vanuit Venetië naar Parijs om een opera te schrijven voor het aanstaande huwelijk van Lodewijk. Deze opera over het liefdesleven van Hercules, *Ercole amante*, was niet op tijd gereed voor opvoering en werd twee jaar na de bruiloft, in 1662, in première gebracht.

De opera was een politiek kunstwerk: de proloog verheerlijkte onomwonden de nieuwe tijd die aan zou breken met de kersverse koning Lodewijk xiv en het Hercules-verhaal zelf zat vol met lovende en soms minder lovende verwijzingen naar de jonge vorst. Dat Hebe model stond voor de nieuwe koningin Marie-Thérèse was overduidelijk, maar werd Lodewijk niet ook gewaarschuwd voor zijn voorliefde voor andere vrouwen dan zijn echtgenote?¹ Cavalli's *Ercole amante* geeft een tweeledig beeld van de Hercules-figuur: hij is enerzijds de held die het slachtoffer wordt van het vergiftigde hemd van zijn echtgenote Dejanira; de sterke man die een *happy end* beleeft in de zevende hemel met zijn nieuwe bruid Hebe. Anderzijds is hij de schuinsmarcheerder, die zijn ogen niet af kan houden van de voor zijn zoon bestemde Iole.

Ercole amante beleefde zijn uitvoering twee jaar na het huwelijk van Lodewijk en Marie-Thérèse. In de balletten voor de opera danste Lodewijk zelf mee, met zijn vrouw en met zijn toekomstige maitresse Madame de Montespan. De muziek voor die balletten was geschreven door een andere Italiaan, genaamd Lulli.

1 Schouten (2008: 22-23).

Een nieuw genre

Als Giovanni Battista di Lully was deze componist als jongeling in Frankrijk gearriveerd. Na een bliksemcarrière vol nietsontziende ambitie en uitermate valse intriges, kwam hij als tot Fransman genaturaliseerde Jean-Baptiste (de) Lully in de gunst van koning Lodewijk XIV en werd hij de belangrijkste musicus aan het hof. Hij was daarbij nog een begenadigd danser, choreograaf en acteur. Lully bouwde ervaring op als theatercomponist door de muziek te schrijven voor de *comédies-ballets* van Molière, maar zette de toneelschrijver buitenspel toen dat voor zijn carrière beter uitkwam. Hij sprak zijn afkeer uit over het ontstaan en doorbreken van de Franstalige opera, menend dat het Italiaans de enige taal was waarin het muziektheatergenre zou kunnen bloeien. Toen Franstalige opera's echter een succes bleken – kardinaal Mazarin was inmiddels overleden – eigende hij zich via Lodewijk XIV het monopolie op de kunstvorm toe. In tekstschrijver Philippe Quinault vond Lully een ideale partner: samen schreven zij een reeks muzikale tragedies voor het koninklijk hof, vanaf 1673 tot 1686 elk jaar één.

Lully en Quinault waren weliswaar niet de uitvinders van de Franse opera, maar worden wel betiteld als de architecten van het genre. Ze maakten school: hun stijl en opzet vindt men terug in werken van Charpentier, Marais en Rameau en hun invloed loopt door tot in de negentiende eeuw, want in de Franse *grand-opéra* van die tijd vindt men nog veel kenmerken van de *tragédie lyrique* terug, zoals de balletten, de aandacht voor het drama – zij het dat aria's, duetten en ensembles inmiddels de kern van het stuk vormen – en de grootse verhaalstof met veel personages, al lag die verhaalstof eerder op geschiedkundig dan mythologisch vlak (een uitzondering vormt *Les Troyens* van Hector Berlioz uit 1858).

De Italiaanse opera koos in toenemende mate voor historische onderwerpen, maar dit gebeurde niet bij de Franse variant: hier was men zich meer bewust van het onrealistische karakter van de kunstvorm en concentreerde men zich daarom op mythologische onderwerpen. Philippe Quinault werd in zijn tijd geprezen om het feit dat hij politieke thema's achterwege liet en zich richtte op de liefde, die zich zo leende voor muziek. Met zijn werk probeerde hij bovendien aan te leunen tegen de tragedie. De betiteling van het genre als *tragédie en musique* is in dezen veelzeggend. Muzikaal gezien wilde het zeggen dat de bouwstenen van de opera's van Lully en Quinault de recitatieven waren: de gezongen monologen en dialogen prevaleerden boven de in Italië steeds populairder wordende aria, het solostuk waarin de zanger of zangeres zijn vocale kwaliteiten kon exploiteren. Een tijdgenoot sprak van een *juste milieu entre le parler ordinaire et l'art de la musique*.² Een opera van Lully

2 'Een precieze middenweg tussen het gewone spreken en de kunst der muziek'. Het citaat is van een commentator genaamd Le Cerf de la Vieilleville, die regelmatig wordt aangehaald in

en Quinault bestaat, grofweg gesproken, uit gecomponeerde dialogen, korte aria's (vaak met een dansant karakter) en dansmuziek.

Hoewel Franse opera's in sterke mate geïnspireerd waren door klassieke verhalen, volgen de plots van de diverse *tragédies lyriques* en aan dit genre verwante operavormen niet altijd slaafs de klassieke mythen. In *Ulysse* (1703) van Jean-Féry Rebel (1666-1747), een leerling van Lully en een van Lodewijks favoriete musici, vinden we daarvan een voor klassici wellicht wat bevreemdend voorbeeld: Odysseus' huwelijk met Penelope en zijn liaison met de tovenares Circe worden er, om het wat onflatteus te zeggen, op één hoop gegooid. De nog altijd door liefde gedreven Circe probeert het laatste stadium van Odysseus' gang naar huiselijke rust en koningschap over Ithaca te dwarsbomen en ze loopt derhalve met haar toverkunsten en demonen in Odysseus' thuisland rond. Om Odysseus voor zich te winnen probeert ze Penelope aan de boosaardige koning Urilas te koppelen. Als de liefde van Odysseus en Penelope te standvastig blijkt te zijn, tracht ze hun zoon Telemachus te ontvoeren, maar die actie wordt door de goden verijdeld.

Een ander mooi voorbeeld van de vrijheid waarmee men met de klassieke verhalen omging is *Titon et l'Aurore* (1753) van Jean-Joseph de Mondonville (1711-1772). In deze *pastorale héroïque* – een mengvorm van opera en ballet op een pastoraal onderwerp – ontmoeten we de sterfelijke Tithonus en de onsterfelijke Aurora als een gelukkig liefdespaar. Hun idylle wordt verstoord omdat een tweede koppel tegen hen samenspannt: de godin Palès, die verliefd is op Tithonus en de windgod Aeolus, die Aurora voor zich wil opeisen. Van het schaken van Tithonus door Aurora is hier geen sprake: Palès vervloekt Tithonus door hem in een oude man te veranderen. In weerwil van haar reputatie in de literatuur blijft Aurora haar geliefde trouw en dat is voor Amor de reden om de jeugd van de sterveling te herstellen.

De aantrekkelijkheid van schakingen

Verrassend vaak wordt in het werk van Lully en zijn directe navolgers een vrouw of man uit zijn natuurlijke habitat weggerukt: in Lully's eerste muzikale tragedie *Cadmus et Hermione* (1673) spendeert de held veel tijd met het redden van zijn ontvoerde geliefde en zelfs in *Alceste* (1674) wordt een schaking verwerkt. Het motief keert in veel van de gezamenlijke opera's van Lully en Quinault terug. Ontvoering betekende verplaatsing naar andere oorden en daarmee de mogelijkheid voor het tonen van een nieuw decor. Dat was belangrijk, want het Franse publiek hield van oogstrelend spektakel: knap geconstrueerde machinerieën moesten zorgen voor metamorfoses, afdalingen vanuit de hemel en plotselinge verdwijningen op het toneel.

De manier waarop Harmonia (Hermione), Proserpina, Syrix, Psyche en Andromeda door mannen of monsters op het toneel werden belaagd, lijkt te verwijzen naar het dagelijks leven achter de schermen. Zangeressen waren nog lang niet de goed betaalde diva's die zich veel nukken konden veroorloven. Eerder waren zij slecht betaalde jongedames die samen op een kamer woonden en in één bed sliepen. Ze hoopten op het podium de aandacht te trekken van een adellijke man in de zaal, door wie ze onderhouden konden worden of die ze zelfs op een wat meer permanente manier aan de haak konden slaan. Ze zaten er als het ware op te wachten om geschaakt of anderszins weggehaald te worden. Niet altijd met succes; de escapades van 'les filles de l'Opéra' waren berucht. Componist François Couperin schreef een ballade over een van hen, Fanchon Moreau, met de veelzeggende titel *La femme entre deux draps* ('De vrouw tussen twee lakens'). Fanchon en haar zuster Louison zongen beiden aan de opera. Omdat artiesten slechts met hun achternaam vermeld werden, kon het gebeuren dat de Dauphin na een voorstelling Mlle Moreau per brief voor een ontmoeting in een *chambre séparée* uitnodigde, niet wetend dat er twee vocalistes met die naam bestonden. De brief werd verkeerd bezorgd, waarna eerst de niet-bedoelde en toen de juiste zus een tijdje als maîtresse van de prins fungeerde.³

Koning Lodewijk zelf was natuurlijk in dit opzicht geen heilige: in Cavalli's *Ercole amante* werd al gerefereerd aan de maîtresses van de vorst en in het werk van Lully vinden we vaak weinig subtiele verwijzingen naar hofdames als de invloedrijke Madame de Montespan, haar rivale Madame de Ludre en Madame de Maintenon, die na de dood van de koningin de tweede echtgenote van Lodewijk werd. De koning zag zichzelf graag terug in de verhalen op het podium en koos de mythische onderwerpen voor de opera's vaak zelf uit, waarbij telkens weer een ander aspect van zijn verheerlijkte koningschap in de schijnwerpers werd gezet. Daarbij speelde zijn liefde voor vrouwen, het overwinnen van die vrouwen of het overwinnen van die liefde niet zelden een rol. De drie nu volgende opera's laten dit ieder op hun eigen manier zien.

De standvastigheid van Alcestis

De held Hercules keert terug in de tweede opera die Lully schreef met zijn librettist Quinault. Quinault zorgde voor een bewerking van het Alcestis-verhaal waarin het thema liefde zodanig wordt uitgewerkt, dat niet alleen de opofferingsgezindheid van Alcestis aandacht krijgt, maar ook de dapperheid en onbaatzuchtigheid van de sterke halfgod, die met zijn aanwezigheid de Alcestis-figuur enigszins overvleugelt. In de *Alcestis* van Euripides trekt de zoon van Zeus veel aandacht naar zich toe met zijn prachtige ontouchteringscène

3 Somerset-Ward (2004: 24-27).

die leidt tot een gevecht met de Dood en het terugbrengen van de jonge koningin naar haar echtgenoot Admetus. In de opera van Lully krijgt Hercules nog meer aandacht: omdat Quinault zich in zijn libretti niet houdt aan een eenheid van plaats, volgen we Hercules naar de Onderwereld. Het lijkt erop dat de componist en de librettist een verbeterde versie van Cavalli's held hebben willen presenteren: een andere Hercules en daarmee een nieuw beeld van Lodewijk XIV. De nieuwe Hercules is meer meester over zichzelf en zijn innerlijke roerselen dan zijn verschijning in *Ercole amante*.

In de eerste scène van Quinaults *Alceste ou le triomphe d'Alcide* (1674) wordt direct duidelijk waar het in de opera om zal gaan en wat uiteindelijk 'de triomf van Alcides (Hercules)' zal behelzen: niet het overwinnen van de krachten van de onderwereld, maar het overwinnen van zijn eigen gevoelens. Hercules bekent op de dag van de bruiloft van Alcestis en Admetus namelijk aan zijn dienaar Lycas dat hij verliefd is op de bruid. Hij verontschuldigt zich direct voor die gevoelens: "Alceste est trop aimable; elle a trop su me plaire" ('Alcestis is te lieflijk; ze heeft me teveel bekoord'). Het lijkt een compliment voor de aantrekkelijkheid van de vrouw. Onder de oppervlakte broeit echter een verwijt dat het geweten van de verliefde man enigszins schoon lijkt te wassen: hij kan er niets aan doen dat hij verliefd is, want zij is de oorzaak.

De dienaar Lycas verbaast zich erover dat de liefde sterker kan zijn dan een held die alles en iedereen al overwonnen heeft. Hercules kan daar kort over zijn: "Elke held heeft zijn zwakheid." Het gesprek eindigt met een moraal, gezongen door Hercules en twee dienaren: "De liefde heeft vele kwade kanten, maar de ergste van alle is de kwelling van de jaloezie." Hercules neemt zich voor die kwelling te beheersen, maar een andere liefdesrivaal bezit die kracht niet: Alcestis wordt op haar huwelijksdag geschaakt door de eveneens hevig verliefde Lycomedes. Quinault introduceert hem in het verhaal als tegenhanger van de nobel handelende Hercules die zijn minnegevoelens zo onzelfzuchtig onderdrukt. Lycomedes neemt Alcestis mee naar het eiland Scyros. Ze is ontroostbaar, maar waar Hercules nog in enigszins bedekte termen laat weten dat Alcestis' aantrekkingskracht de oorzaak is van zijn liefde, gaat Lycomedes een stap verder: haar ontvoering is haar eigen schuld.

ALCESTE
Voyez la douleur qui m'accable.

ALCESTIS
Zie de pijn die mij kwelt.

LYCOMEDES
Vous avez sans pitié
regardé ma douleur;
Vous m'avez rendu misérable
Vous partagerez mon malheur.⁴

LYCOMEDES
U hebt zonder medelijden
mijn pijn aanschouwd.
U hebt mij ongelukkig gemaakt;
U zult mijn ongeluk delen.

4 Philippe Quinault, *Alceste ou le triomphe d'Alcide*. Tweede bedrijf, tweede scène.

Alcestis probeert dan uit te leggen dat haar gevoelens voor Admetus stammen uit hun beider jeugdijaren: ze begrepen eigenlijk nog niets van de liefde en zijn kracht op het moment dat het lot hen samenbracht. Lycomedes moet zich niet beledigd voelen als haar hart hem weigert omdat het al toebehoort aan iemand anders. Haar ontvoerder moet daar echter niets van hebben. “Nee,” zegt hij, “ik kan u niet vergeven voor het feit dat u zo mooi bent.”

LYCOMEDE

Que ne m'ont point couté
vos funestes attraits!
Ils ont mis dans mon coeur
une cruelle flamme:
Ils ont arraché de mon âme
l'innocence et la paix.
Non, ingrate! Non, inhumaine!
Non, quelle que soit votre peine,
Non, je ne vous rendrai jamais
Tous les maux que vous m'avez faits.⁵

LYCOMEDES

Wat hebben ze mij niet gekost
uw funeste charmes!
Ze hebben in mijn hart
een wrede vlam ontstoken:
Van mijn ziel hebben ze
de onschuld en de vrede ontnomen.
Nee, ondankbare! Nee, onmens!
Nee, wat uw pijn ook moge zijn,
Nee, ik zal er u nooit alle kwaden
mee kunnen teruggeven die u mij aandede.

Alcestis' echtgenoot Admetus en Hercules achtervolgen de ontvoerder Lycomedes naar het eiland Scyros. Daar verslaan ze zijn legers. Admetus raakt echter dodelijk gewond en vanaf daar (het eind van het tweede bedrijf van de opera) volgt het Alcestis-verhaal de bekendere versie: Apollo geeft Admetus een tweede kans om te leven als iemand zich voor hem opoffert en het is Alcestis die dat doet. Ze sterft en laat Admetus ontroostbaar achter.

Hercules biedt zich aan om haar te gaan halen, maar onder de voorwaarde dat Admetus zijn echtgenote aan hem afstaat. Admetus stemt toe: “De zoon van de machtigste god is meer waardig te bezitten wat ik heb verloren dan ik.”⁶ Hercules steekt in Charons boot de Styx over (waarbij hij een aantal schimmen ruw uit de boot duwt) en haalt Alcestis terug uit de onderwereld: een scène die de opera zijn enige echte *hit* bezorgde (Charons lied ‘Il faut passer tôt ou tard’ dat op het repertoire stond van grote twintigste-eeuwse baritons als Gérard Souzay en Fernando Corena) en zijn meest in het oog springende muzikale *special effect* (het blaffende koor als de helhond Cerberus).

Met zijn daad heeft de nog altijd verliefde Hercules Alcestis voor zichzelf gewonnen: “U zult zich aan mijn verlangens moeten overgeven, want het is door mij dat u het daglicht is teruggegeven.” Alcestis riposteert: “Ik kan het leven niet oppakken, zonder mijn liefde te hervatten.”⁷ En daarmee doet zij op haar liefde voor Admetus. Hercules vertelt haar dan dat Admetus haar heeft afgestaan. Het redden van de koningin uit het rijk der schimmen is hier-

5 Het hoofdlettergebruik in de Franse tekst geeft aan waar voor Quinault een nieuwe versregel begint. De opmaak van de Franse tekst is voor de indeling van het artikel en voor de overzichtelijkheid van de vertaling door mij iets aangepast.

6 Quinault, *Alceste*. Derde bedrijf, scène 7.

7 Quinault, *Alceste*. Vijfde bedrijf, scène 4.

mee feitelijk een vorm van schaken: ze is het ‘eigendom’ van de grote held geworden. Admetus probeert zijn handelwijze aan Alcestis uit te leggen, maar al snel ligt het paar zuchtend in elkaars armen. Dat laat Hercules niet onberoerd. Het is tijd om zijn laatste zwakheid te overwinnen:

Non, non, vous ne devez pas croire
 Qu'un vainqueur des tyrans
 soit tyran à son tour.
 Sur l'Enfer, sur la Mort
 j'emporte la victoire;
 Il ne manque plus à ma gloire
 Que de triompher de l'Amour.

Nee, u mag niet geloven
 Dat een overwinnaar van tirannen
 op zijn beurt tiran zou zijn.
 Over de Hades, over de Dood
 behaalde ik de overwinning.
 Er ontbreekt niets aan mijn glorie
 Dan de Liefde te overwinnen.

Hercules overwint zichzelf en de liefde: hij staat Alcestis af aan Admetus en is daarmee in alle opzichten een betere man dan Lycomedes. Het slot van de opera is een lofzang op zijn triomf en op het huwelijksgeluk van het echtpaar, vermengd met de aankondiging van ‘la saison d’aimer’ door Alcestis’ lichtzinnige, piepjonge dienaress Céphise – in feite de tegenpool van Alcestis, zoals Lycomedes dat was voor Hercules – die even eerder heeft gezegd nooit te zullen trouwen, omdat het huwelijk de ware liefde in de weg staat. Er moeten voor de heren in het publiek immers altijd meisjes blijven die ervoor voelen om rechtstreeks van het podium naar de slaapkamer te worden gebracht.

In Cavalli’s *Ercole amante* stond Hercules model voor de jonge koning Lodewijk. In Lully’s *Alceste* treffen we een Hercules die zijn leven gebeterd lijkt te hebben: zijn liefdes- of lustgevoelens voor Alcestis zet hij zo grootmoedig opzij dat hij de opofferingsgezindheid van de titelheldin er volledig mee overschaduwde. Er zijn nog wat komische kantjes aan zijn karakter, maar zijn besluit om Alcestis niet tegen haar zin mee te nemen en op te eisen als zijn geliefde, maken hem tot een nobele en opofferingsgezinde held.

De twijfel van Io

De merkwaardige driehoeksverhouding tussen Hercules (de koning), Alcestis (de begeerde vrouw) en Admetus (gereduceerd tot medeminnaar, die zijn rechten op zijn echtgenote aanvankelijk afstaat) keert terug in een volgende samenwerking tussen Quinault en Lully: de opera *Isis* (1677). Deze opera bevatte zoveel verwijzingen naar de realiteit dat Quinault ermee in de problemen kwam en een tijd als tekstschrijver door de koning buitenspel werd gezet. In *Isis* vinden we Lodewijk terug als een zeer begeerige Jupiter. Zijn nieuwe vlam, de hofdame Madame de Ludre, krijgt gestalte in Io en de jaloerse minnaress Madame de Montespan werd herkenbaar neergezet in de bijna onafgebroken furieuze en wraakzuchtige Juno (een interessante *casting*:

de haar rechten opeisende echtgenote van Jupiter voor wie niet de koningin, maar zijn maîtresse model heeft gestaan).

Io heeft in de opera al een aanbidder in de vorm van Hierax, maar ze reageert wat ambivalent op de uitingen van liefde van deze sterfelijke amant. Als Jupiter haar naar hoger sferen transporteert, laat hij er in een gesprek geen misverstand over bestaan dat het haar schoonheid is die haar tot zijn lustobject heeft gemaakt. Voor Hierax is het eervol dat hij, Jupiter, naar dezelfde vrouw verlangt (waarbij de medeminnaar met het veel betekenende woord *premier vainqueur* wordt aangeduid – minnaars zijn overwinnaars):

C'est une assez grande gloire	Het straalt met evenveel eer af
Pour votre premier vainqueur,	Op uw eerste overwinnaar
D'être encore dans votre memoire,	Dat hij nog steeds in uw gedachten is
Et de me disputer si longtemps	En zo lang met mij strijd voert
votre coeur. ⁸	om uw hart.

Jupiter is zeker van zijn zaak en meer verbaasd dan boos over Io's onwil om aan hem toe te geven: hij lijkt een zeker recht te voelen in zijn handelen en hoeft zich ook minder zorgen te maken om de effectiviteit van zijn avances. Zijn lage basstem straalt mannelijke kracht uit tegenover Io's lyrische sopraanstem. Het verweer van Io tegen Jupiter is aanmerkelijk minder direct dan dat van Alcestis tegen Lycomedes of Hercules. Ze smeekt Jupiter genoeg te nemen met het feit dat hij haar standvastigheid heeft verrast; laat hij er dan niet ook over willen triomferen. Waar hij spreekt over liefde, antwoordt zij met verwijzingen naar haar plicht als verloofde. Ze wil vluchten, maar de oppergod weet genoeg.

Io	Io
Je devais moins attendre;	Ik had minder lang moeten wachten;
Que ne fuyais-je, hélas!	Waarom vluchtte ik niet, helaas!
avant que de vous voir!	voordat ik u zag?

JUPITER	JUPITER
L'amour pour moi vous sollicite,	Uw liefde voor mij spreekt u aan,
Et je vois que vous me quittez.	En ik zie (toch) dat u mij ontvlucht.

Io	Io
Le devoir veut que je vous quitte,	De plicht wil dat ik u verlaat,
Et je sens que vous m'arrêtez.	En ik voel dat u me tegenhoudt.

Later, als de jaloerse Juno de onfortuinlijke Io onder bewaking heeft gesteld, zal de reus Argus haar vertellen dat ze haar eigen ellende heeft veroorzaakt. Zijn bewoordingen zijn inhoudelijk gelijk aan die van Lycomedes in *Alceste*:

8 Quinault, *Isis*. Tweede bedrijf, eerste scène.

Vous êtes aimable,	U bent beminnelijk,
Vos yeux devaient moins charmer;	Uw ogen zouden minder moet charmeren;
Vous êtes coupable	U bent schuldig
De vous faire trop aimer. ⁹	Aan het u te geliefd maken.

Argus wordt door Mercurius in slaap gebracht met een opvoering van het verhaal van Pan en Syrinx. In Syrinx zien we dan een vrouw die zich tot het uiterste blijft verzetten tegen de god en die dat bekoopt met een metamorfose tot riet. Argus valt in slaap en voor Io begint een lange vluchtweg over de aarde, achtervolgd door de wraak van Juno. Jupiter smeekt zijn echtgenote om een mildere opstelling ten opzichte van het meisje. Juno wijst hem dan op een zwakheid die hij zal moeten overwinnen. Haar woorden reflecteren de gevoelens van Hercules in *Alceste*:

De la terre et du ciel Jupiter est le maître,	Jupiter is de heer van hemel en aarde,
Et Jupiter n'est pas le maître de son coeur?	En Jupiter is zijn hart niet meester?

De oppergod zweert dan bij de Styx dat hij zichzelf zal beheersen. Eind goed al goed voor Io, die verandert in de godin Isis, maar niet voor Philippe Quinault: zijn tekstboek zat zo vol met verwijzingen naar het hofleven dat hij bij de koning en Madame de Montespan in ongenade viel. Zijn teksten waren niet langer welkom.

Voor een volgende opera van Lully op een klassiek onderwerp, *Psyché* (1678), werd de wijk genomen naar een bestaand stuk van Molière, zeven jaar eerder speciaal geschreven ter ere van Madame de Montespan. Het werd van *tragécomédie et ballet* omgewerkt tot *tragédie en musique* door Thomas Corneille: het was een onversneden eerbetoon aan Madame De Montespan, die de touwtjes weer volledig in handen had en haar rivale naar de zijlijn had gewerkt. In de opera wordt Psyché, net als Io, naar hoger sferen gevoerd – ze meent het slachtoffer te worden van een monster – alwaar het prille meisje van nimfen de raad krijgt zich open te stellen voor de liefde: “Souviens-toi seulement que lors qu'on est aimable, c'est un crime de n'aimer pas.” (‘Bedenk slechts dat wanneer men beminnelijk is, het een misdaad is om niet lief te hebben.’) Als Amor zich in menselijke gedaante aan Psyché toont, geeft ze zich echter zonder veel verzet over. De moeilijkheden beginnen als Venus zich met deze relatie tussen een sterveling (een gewone hofdame als De Montespan) en een god (koning Lodewijk) begint te bemoeien. Diverse hobbels worden overwonnen en het paar eindigt in elkanders armen.

Het verdriet van Proserpina en haar moeder

In 1680 is Philippe Quinault weer terug in de gunsten van het hof. Een voorstel dat hij in 1671 aan de koning had gedaan, maar dat destijds werd verworpen ten gunste van Molières *Psyché*, vindt nu doorgang: een *tragédie en musique* met als onderwerp Proserpina. Een verhaal dus, waarin het schaken van een vrouw het thema is. Of liever gezegd: zou moeten zijn, want Quinault besteedt in zijn tekst meer aandacht aan het leed van de moeder en de aan-uitrelatie van een secundair liefdespaar, dan aan de onwillige gang van Proserpina naar de onderwereld. De Proserpina-mythe was populair in het gesproken Franse theater. Alexandre Hardy bracht een *Le ravissement de Proserpine* uit in 1611 en Jean Claveret baseerde daarop zijn gelijknamige toneelstuk uit 1639, met spectaculaire effecten erin die de weg vrijmaakten voor de opvoeringspraktijk van de latere Franse opera. Er bestond bovendien een traditie van burleske versies van het verhaal in de vorm van een anonieme *Enlèvement de Proserpine* uit 1430 en een *Ravissement de Proserpine* uit 1556. In 1656, de tijd dat Quinault zijn eerste toneelstukken schreef, publiceerde Charles Coypeau d'Assoucy – dichter en componist die met zijn *Les amours d' Apollon et de Daphné* een voorloper schreef voor Lully's *tragédies en musique* – een burleske geversifiëerde vertaling van Claudianus' *De raptu Proserpinae*, ook *Le ravissement de Proserpine* geheten (dezelfde auteur had zes jaar eerder een *L'Ovide en belle humeur* het licht doen zien). De verhaalstof was inmiddels doorgedrongen in de muziek: de koning had in zijn jonge jaren al in een balletversie van de Proserpina-mythe gedanst. De roof van Proserpina, zoals verteld door Ovidius in zijn *Metamorfosen*, bood talloze mogelijkheden om lekker theatraal uit te pakken: het opensplijten van de aarde, het contrast tussen de pastorale scènes en de scènes in de hel en de metamorfosen van Cyane in een beek en Ascalaphes in een uil.

Philippe Quinault lijkt Ovidius als zijn uitgangspunt te hebben genomen voor zijn *Proserpine*. Wederom treffen we een gewezen minnares aan: Ceres kan niet langer rekenen op de liefde van Jupiter. Uiteraard zag men dit aan het hof als een verwijzing naar Madame de Montespan. Het zijn de besognes van Ceres die het eerste deel van de opera beheersen. Er wordt voor het overige veel aandacht besteed aan de liefdesperikelen van Arethusa en Alpheius, die bij Ovidius een redelijk grote rol spelen, maar in het werk van Claudianus niet worden genoemd. De manier waarop Pluto Arethusa bij zijn roof betreft – door haar de opdracht te geven Proserpina te halen, omdat hij haar 'even wil bekijken' – komt niet voor bij Ovidius en doet weer enigszins denken aan de rol van de godinnen in Claudianus' *De raptu Proserpinae*, die medeplichtig zijn aan de roof door met Proserpina te gaan wandelen. Het schaken van Proserpina vindt plaats in het tweede bedrijf. De jonge godin komt op en zingt van maagdelijke voorspoed: "Le vrai bonheur est de gar-

der son coeur” (‘Het ware geluk is je hart beschermen’). Ze beweert dat haar liefde voor de natuur volstaat en draagt haar vriendinnen op om zich te verspreiden en kransen te gaan vlechten voor Ceres. Dan slaat Pluto zijn slag. Er is weinig discussie: de meester van de onderwereld vraagt het meisje niet bang te zijn voor een god die door haar charmes is betoverd. Proserpina’s gezellin Cyane wordt bedreigd met stemloosheid als ze de roof zal verraden, Proserpina zelf roept vergeefs om hulp en het tweetal verdwijnt.

Pas in de onderwereld laat Pluto zich van zijn gevoelige kant zien: hij houdt daadwerkelijk van Proserpina. Deze scène toonde het publiek van die tijd een unicum: de lage basstem die een emotionele knieval maakt voor de hoge vrouwenstem. Blijft de eveneens bas zingende Jupiter in *Isis* nog superieur, hier horen we dan een smekende en tedere diepe stem in plaats van de voor liefdestaferelen gebruikelijke hoge tenor. Pluto toont een sensitiviteit die Jupiter vreemd is. Er is geen zelfverzekerd *machismo* in zijn woorden. Hij toont Proserpina de schoonheid van het verblijf van de *ombres heureuses*, laat merken hoe gelukkig hij zou zijn als zij zijn liefde zou beantwoorden en hij vraagt haar hem niets te verwijten:

Accusez-en l’amour que vous
m’avez donné.

Geef liever de schuld aan de liefde
die u in mij hebt opgewekt.

Hij is standvastig in zijn voornemen Proserpina’s kilte met liefde te beantwoorden. Om de daad bij het woord te zetten roept hij alle schimmen op om hun nieuwe koningin eer te bewijzen.

Opvallend is dat de liefde hier wordt genoemd als de reden van het schaken en niet langer de schoonheid van de vrouw. Pluto zoekt het veel meer bij zichzelf dan zijn broer deed in *Isis*. Proserpina wordt niet persoonlijk beschuldigd van het hebben van een onweerstaanbaar uiterlijk. Het lijkt of Quinault het onoorbare van de roof ditmaal enigszins af wil zwakken. Dat is niet voor niets. Jupiter moet een oplossing brengen voor het verdriet van moeder Ceres om haar geschaakte dochter en het is wederom Lodewijk XIV die model staat voor Jupiter: een godheid die een opstand van reuzen heeft neergeslagen (Lodewijk als vredebrengende vorst), als probleemoplosser in conflicten en als de bringer van harmonie. Als Pluto’s liefde oprecht en gevoelig is, lijkt het schaken van Proserpina minder erg.

Het lot van de vrouw doet niet echt ter zake in het bereiken van de harmonie. Ceres, aanvankelijk zo diep ongelukkig door het verdwijnen van haar dochter, verklaart zich in het vijfde bedrijf akkoord met Jupiter en van Proserpina vernemen we niets meer: we zien haar aan het slot van de opera zitten op haar troon in de onderwereld. Ze wordt toegezongen, maar zelf doet ze haar mond niet open. Dat maakt haar uiteindelijk tot een zwaar gemankeerde prima donna in de naar haar vernoemde opera. Ceres, de *bas dessus* (lage vrouwenstem) trekt de meeste aandacht en Arethusa, net als Proserpina een

dessus (hoge vrouwenstem), heeft meer te zingen gehad dan de titelheldin zelf. Aan de manier waarop Proserpina's huwelijk tot stand kwam – door schaking – wordt niet meer gerefereerd. Het gaat in deze opera dus uiteindelijk niet om de geschaakte vrouw of haar lot, maar om de almachtige oppergod en de manier waarop hij orde op zaken stelt. Jupiter-Lodewijk heeft op diplomatieke wijze vrede, rust en evenwicht gebracht in de situatie en daar onderwerpen Ceres en Proserpina zich aan. Er waren bij de opvoering van deze opera dan ook minder speculaties over wie er model had gestaan voor de jonge godin, maar wel werd er naar ongelukkige adellijke moeders die dochters of zonen uitgehuwelijkt zagen aan een in hun ogen verkeerde partij, verwezen als 'lijkend op een Ceres'.¹⁰

Conclusie

Het schaken van vrouwen wordt in deze vroege Franse opera's niet als een onomwonden slechte daad neergezet. Vrouwen zijn immers mooi en daar kun je als man niets tegen doen: met hun schoonheid lokken ze zelf een reactie uit. Je moet er achteraan. In *Alceste* en *Isis* wordt het overwinnen van de liefdesdrift echter als een waarlijk vorstelijke eigenschap gezien. Hercules en Jupiter beheersen zichzelf en behalen daarmee een grote overwinning. Voor de vrouwen blijft het echter behelpen. Alpheus en Arethusa zeggen het treffend tegen Ceres in *Proserpine*:

C'est quelque fois un grand malheur	Het is soms een groot ongeluk
Que d'être trop aimable.	Om te begeerlijk te zijn.

Van Riebeeckweg 104, 1212 ER Hilversum
h_vaneekert@hotmail.com

Bibliografie

- Norman, B. 2001. *Touched by the graces: the libretti of Philippe Quinault in the context of French Classicism*. Birmingham, Alabama.
- Schouten, M. 2008. 'Hercules verliefd: de bruiloftsopera voor Lodewijk XIV'. *Odeon. Magazine van De Nederlandse Opera* 71, 19^e jaargang.
- Somerset-Ward, R. 2004. *Angels & Monsters. Male and Female Sopranos in the Story of Opera, 1600-1900*. New Haven.

10 Norman (2001: 225-229).

Aanbevolen cd's

Bijna alle opera's van Lully zijn inmiddels op cd verschenen, maar ze zijn helaas niet allemaal gemakkelijk verkrijgbaar. De opnamen van Mondonvilles *Titon et l'Aurore* en Lully's *Alceste* zijn (tijdelijk) uit de catalogus verdwenen. Hieronder eerst de opera's van Lully die in het artikel ter sprake komen en die nog in de winkel te vinden zijn, dan nog een tweetal andere *tragédies lyriques* waarin het schaken een belangrijke of zijdelingse rol speelt:

Jean-Baptiste Lully, *Isis*. (Lully ou le musicien du Soleil, vol. VII.) Met Françoise Masset, Guillemette Laurens, Bernard Deletré, Howard Crook e.a. La Simphonie du Marais o.l.v. Hugo Reyne. Accord 476 8048.

Jean-Baptiste Lully, *Psyché*. Met Carolyn Sampson, Karina Gauvin e.a. Boston Early Music Festival Orchestra and Chorus o.l.v. Paul O'Dette en Stephen Stubbs. CPO 777 367-2.

Jean-Baptiste Lully, *Proserpine*. Met Salomé Haller, Stéphanie d'Oustrac, Cyril Auvity, João Fernandes e.a. Le Concert Spirituel o.l.v. Hervé Niquet. Glossa GCD 921625.

Marin Marais, *Sémélé*. Met Shannon Mercer, Hjørdis Thébault, Thomas Dolié e.a. Le Concert Spirituel o.l.v. Hervé Niquet. Glossa GCD 921614.

Jean-Féry Rebel, *Ulysse*. Met Stéphanie Révidat, Guillemette Laurens, Bertrand Chuberre e.a. La Simphonie du Marais o.l.v. Hugo Reyne. Accord 605003.

DVD

Cadmus et Hermione is niet de beste van Lully's *tragédies*, maar hij is op dvd verschenen in een prachtige reconstructie van de opvoeringspraktijk in Lully's tijd en dat maakt hem interessant voor bijvoorbeeld lesdoeleinden. In het menu kan worden geselecteerd voor Nederlandse ondertiteling:

Jean-Baptiste Lully, *Cadmus et Hermione*. André Morsch, Claire Lefilliâtre, Arnaud Marzorati, Jean-François Lombard e.a. Le Poème harmonique o.l.v. Vincent Du-mestre. Alpha 701.

Didactische Rubriek

Het verhaal van Demeter en Persephone

Mythen als spiegel van de relatie tussen de seksen

LUCINDA DIRVEN & PIET GERBRANDY

In dit themanummer over schakingen in klassieke mythen is meermalen ter sprake gekomen dat historische omstandigheden van grote invloed waren en zijn op de invulling en de interpretatie van mythen. Mythen weerspiegelen en bevestigen sociale verhoudingen. Ideeën over mannelijk- en vrouwelijkheid en de manier waarop beide zich ten opzichte van elkaar verhouden, vinden we dan ook terug in de manier waarop klassieke verhalen worden verteld. Dat geldt voor de mythen uit het verleden, maar dat geldt ook voor de manier waarop deze oude verhalen in onze moderne tijd worden herverteld. Om dit te illustreren, worden in deze lesbrief twee versies van de mythe van Demeter en Persephone met elkaar vergeleken: de zogenoemde *Homerische hymne aan Demeter* en *Persephone and the Winterseeds*, een aflevering uit de animatieserie *Mythic Warriors*. De afleveringen van deze tekenfilm zijn te vinden op You Tube.¹ Van de hymne is hieronder, na een introductie op de achtergrond ervan, een vertaling van de hand van Hilda Oudemans opgenomen. Daarnaast bieden we twee fragmenten in het Grieks en het Latijn aan, met uitvoerige annotatie. Het betreft passages uit de *Homerische hymne* en uit de *Fasti* van Ovidius; in beide leest men hoe het meisje door haar oom meegesleurd wordt.

1 <http://video.google.nl/videosearch?q=persephone+and+the+winterseeds&hl=nl&emb=0&aq=ff#> De drie afleveringen van het verhaal duren samen ongeveer 20 minuten.

Afhankelijk van het leerjaar en van de tijd die eraan besteed kan worden, zou de les of serie lessen de volgende elementen kunnen bevatten:

1. Introductie op het verhaal van Persephone en de *Homerische hymne*
2. Vertaling van de fragmenten uit de hymne en de *Fasti*
3. Het lezen van (delen van) de hymne in vertaling
4. Het bekijken van *Persephone and the Winterseeds*
5. Discussie over de verschillen in visie op de verhoudingen tussen de seksen die tot uitdrukking komen in de verschillende versies

De *hymne aan Demeter* stamt uit het einde van de zevende of het begin van de zesde eeuw v.Chr. en is een van de oudste versies van het overbekende verhaal van de roof van Persephone. De animatieserie werd in de jaren '90 van de vorige eeuw in Canada geproduceerd voor kinderen. De verschillen in de manier waarop in beide verhalen met de relaties tussen de seksen wordt omgegaan, zegt in eerste instantie iets over onze eigen, moderne tijd. Indien het oude verhaal bekend is, springen de afwijkingen in de moderne uitvoering onmiddellijk in het oog. Het is vaak niet moeilijk deze vernieuwingen naar onze moderne tijd terug te koppelen. Een overbezorgde moeder, een rebellerende puberdochter en een gevoelige minnaar; het sluit naadloos aan bij de manier waarop wij nu aankijken tegen gezin, liefde en seksualiteit.

Indien de moderne versie zoveel zegt over onze eigen tijd, dan betekent dit dat het oude verhaal ons iets kan leren over de relatie tussen mannen en vrouwen in de oudheid. Uiteraard is de *hymne aan Demeter* wat dit betreft moeilijker te lezen dan een moderne tekenfilm. Veel elementen uit de hymne zijn alleen te begrijpen met een flinke dosis achtergrondkennis over de hymne zelf en de periode waarin die is ontstaan.

Introductie op de *Homerische hymne aan Demeter*

De *hymne aan Demeter* behoort tot de zogenoemde *Homerische hymnen*, een groep van gezangen die te dateren is tussen de zevende en de vijfde eeuw v.Chr. Ze zijn naar Homerus vernoemd omdat ze evenals de *Ilias* en de *Odyssee* geschreven zijn in dactylische hexameters. Feitelijk zijn ze echter anoniem. De verzameling zoals die is overgeleverd werd mogelijk al samengesteld in de eerste eeuw v.Chr. en bevat drieëndertig hymnen, die op grond van hun lengte zijn onderverdeeld in vijf lange en achtentwintig korte hymnen. In tegenstelling tot de korte hymnen, die slechts een karakterschets zijn van een god of godin, zijn de vijf lange hymnen verhalend. Dikwijls vertellen ze hoe goden aan voor hen specifieke eigenschappen zijn gekomen of hoe bepaalde zaken zijn ontstaan.

De *hymne aan Demeter*, die te dateren is tussen 650-550 v.Chr., draait in de eerste plaats om het ontstaan van het heiligdom van Demeter in Eleusis, een havenplaats vlakbij Athene. Vanaf de zesde eeuw v.Chr. tot het einde van de vierde eeuw n.Chr. was dit de plaats waar men zich liet inwijden in de zogenoemde Eleusinische mysteriën. Hoe dit jaarlijks terugkerende ritueel, waaraan duizenden Demeter-vereerders deelnamen er precies uitzag, is niet bekend. We weten wel wat de mensen hier hoopten te vinden. De hymne vertelt dat mensen zich lieten inwijden opdat de godin hen rijkdom en voorspoed zou brengen in dit leven en het vooruitzicht zou geven op een beter leven na de dood (r. 480-489). Uniek is dat nagenoeg iedereen zich in de cultus kon laten inwijden: mannen, vrouwen, slaven, burgers, Grieken en niet-Grieken, iedereen was welkom. De enige voorwaarde die de priesters van Eleusis stelden was dat men Grieks kon spreken en geen moord had gepleegd.

De verhouding tussen de seksen is uiteraard maar een van de vele interessante aspecten van dit gedicht. De hymne weerspiegelt de man-vrouw verhoudingen in het laat-Archaische Griekenland.² Het gedicht laat duidelijk zien dat deze maatschappij uitgesproken patriarchaal was. Vaders stonden aan het hoofd van de families en bepaalden het leven van hun familieleden. In de hymne is het Zeus die, in overleg met zijn broer, besluit zijn dochter Persephone uit te huwelijken. Naar de mening van de moeder en de dochter wordt niet gevraagd. We weten uit andere bronnen dat dit inderdaad de normale procedure was in de Griekse wereld. Meisjes werden rond hun twaalfde levensjaar door hun vader uitgehuwelijkt en veelal trouwden zij, evenals Persephone, met een man die ten minste tien jaar ouder was dan zichzelf.

Kenmerkend voor de relatie tussen Zeus en Demeter in de hymne is dat ze niet met elkaar praten. Demeter beklagt zich niet bij de vader van haar kind, maar gaat alleen in haar tempel zitten mokken. Zeus zoekt haar daar niet zelf op, maar stuurt Iris, een vrouwelijke bode, om met haar te praten. Deze segregatie tussen de seksen zien we terug bij de vrouwen van Eleusis die in de hymne worden beschreven en we weten uit andere bronnen dat deze beschrijving overeenkomt met de historische situatie.³ Behalve de kleine Demophon zijn er geen mannen aanwezig in de groep van vrouwen waarin Demeter wordt opgenomen. De vrouwen van Eleusis verzorgen en beschermen elkaar en zijn politiek en economisch afhankelijk van hun mannen. Hoewel Demeter hen vraagt een tempel voor haar te bouwen, moeten ze hiervoor toestemming vragen aan hun echtgenoten en vaders.

Evenals Persephone, die op ruwe wijze uit haar vertrouwde omgeving wordt weggesleurd en meegenomen naar de onderwereld, moesten Griekse meisjes hun eigen familie verlaten en gingen zij deel uitmaken van de familie van hun man. In veel gevallen zal dit ook een reële scheiding zijn geweest.

2 Foley (1994: 103-141).

3 Reeder (1995) is een zeer heldere en toegankelijke introductie op dit thema.

Antropologisch onderzoek laat zien dat dochters in veel patriarchale maatschappijen worden gebruikt om banden tussen verschillende groepen mensen te creëren of te versterken. Antropologen spreken in dit verband ook wel van ‘traffic in women’. Omdat die groepen lang niet altijd in elkaars nabijheid leven, kan dit er voor zorgen dat de bruid wordt afgesneden van haar eigen familie. Het beeld van Hades die Persephone in zijn wagen tilt en met zich meeneemt, doet denken aan de Griekse bruidegom die zijn bruid met paard en wagen kwam halen en meenam naar zijn huis. Het is voorstelbaar dat een dergelijke ingrijpende gebeurtenis door vrouwen werd vergeleken met een verkrachting en werd voorgesteld als een symbolische dood. Op die dood volgde voor de bruid, evenals voor Persephone, een nieuw leven. Tenminste, als ze vruchtbaar bleek te zijn en in staat was nageslacht te produceren.

Persephone's lot wordt uiteindelijk bepaald door de zaadjes uit de granaatappel die ze van Hades te eten krijgt (r. 371-372). Ook dit doet denken aan het wereldse ritueel dat de bruid onderging. Wanneer het meisje aankwam bij haar nieuwe thuis, werd ze ontvangen met voedsel. Het paar werd eerst bestrooid met fruit en wanneer het meisje het huis betrad werd haar een mand met brood aangeboden. Het eten uit deze mand was een teken dat ze zich onderwierp aan haar man. Het feit dat Persephone aanvankelijk weigert te eten in de onderwereld, is veelzeggend. Het betekent de facto dat ze Hades niet als haar man erkent. Later vertelt ze haar moeder dat Hades haar gedwongen heeft te eten (r. 411-413). Uiteindelijk geeft ze haar strijd dus op en geeft ze zich over aan haar ontvoerder.

Het is niet overdreven te stellen dat de gehele hymne doortrokken is van een strijd tussen de seksen. In tegenstelling tot wereldse vrouwen, leggen de godinnen zich niet zonder tegenstand bij hun lot neer. Demeter verzet zich hevig tegen het verlies van haar dochter dat door de vader werd veroorzaakt en de dochter verzet zich tegen de voor haar gekozen echtgenoot. Demeters protest tegen dit gearrangeerde huwelijk kan worden gezien als een verzet tegen de patriarchale ordening van de godenwereld. Hoewel de godin de strijd ten dele wint moet ze uiteindelijk toch het onderspit delven en krijgt het huwelijk zijn beslag. Zo blijft de status quo uiteindelijk gehandhaafd.

Beknopte bibliografie

- Burkert, W. 1979. *Ancient Mystery Cults*. Harvard.
 Foley, H.P. 1994. *The Homeric Hymn to Demeter. Translation, Commentary and Interpretative Essays*. Princeton.
 Reeder, E.D. 1995. *Pandora. Women in Classical Greece*. Princeton.

Homerische hymne aan Demeter

vertaling HILDA OUDERMANS⁴

- 1 Demeter, de eerbiedwaardige godin met mooie haren, ga ik bezingen, en ook haar dochter met slanke enkels, die geschaakt werd door Hades. De zwaar donderende Zeus met ver reikende stem ging met hem akkoord, maar Demeter met gouden zwaard en schitterende vruchten was niet in de buurt.

In het gezelschap van Oceanus' dochters met golvende boezem was haar kind aan het spelen en aan het bloemen plukken in een malse wei: roosjes en krokussen en mooie viooltjes, en irissen en hyacinten.⁵ En ook een narcis, die Aarde had voortgebracht om het meisje, een bloem in de knop, te verschalken, om zo volgens Zeus' wens de gastheer van velen een genoeg te doen. Een schitterend wonder was die bloem, voor allen, onsterfelijke goden en sterfelijke mensen, verrukkelijk om te zien, want er ontsproten wel honderd bloemhoofdjes aan haar wortel: hun heerlijke geur stemde heel de wijde hemel daarboven en heel de aarde en de zilte zeegolven zo mild.

- 15 Persephone stond verbaasd en stak de armen uit om met beide handen het mooie speelgoed te vatten, maar de aarde, met wijde wegen doorsneden, scheurde open in de vlakte van Nysa, en Hades raasde voort met zijn onsterfelijke paarden, hij, de gastheer van velen, Cronus' zoon, die tal van namen draagt. Tegen haar wil werd zij geschaakt en in een gouden wagen weeklagend weggevoerd; schrille kreten weerklonken: zij riep om haar vader, de verheven en machtige zoon van Cronus, maar geen god of mens hoorde haar en ook niet de olijfbomen met schitterende vruchten.
- 24 Alleen Perses' dochter, de jeugdige Hecate met glanzende hoofddoek, hoorde het wel in haar grot, en ook de machtige zonnegod Helios, de schitterende zoon van Hyperion, hoorde het meisje roepen om vader Zeus. Die zat echter ver weg van de goden in een tempel, waar veel wordt gebeden: de mooie offergaven van de stervelingen nam hij in ontvangst.
- 30 Volgens Zeus' wil werd Persephone zo tegen haar zin meegevoerd met de onsterfelijke paarden van Cronus' zoon, de gastheer van velen die over

4 Gebaseerd op de tekstuittgaven met commentaar van Richardson, N.J. 1974. *The Homeric hymn to Demeter*, Oxford, en van Cassola, F. 1975. *Imi Omerici*, Verona. Gepubliceerd in *Hermeneus* 63.1 (1991), 1-13. Zie voor een Engelse vertaling en een zeer uitgebreid en gedegen commentaar Foley (1994: 1-64).

5 Schakingen vinden opvallend vaak plaats op het moment dat meisjes bloemen plukken. Het verlies van maagdelijkheid wordt dikwijls vergeleken met het plukken van een bloem. Het feit dat verkrachtingen buiten de gemeenschap plaatsvinden is ook veelzeggend.

velen heerst en tal van namen draagt, de broer van haar vader. Zolang de godin de aarde kon zien en de sterrenrijke hemel, de sterkstromende visrijke zee en de stralende zon, en ze nog verwachtte haar dierbare moeder terug te zien en de schare der eeuwig levende goden, zolang klampte zij zich dapper vast aan de hoop, hoe bedroefd zij ook was: de toppen der bergen en de diepten der zee weerkaatsten haar onsterfelijke kreten, en zo kreeg haar eerbiedwaardige moeder ze te horen.

- 40 Een felle pijn sloeg haar om het hart: zij scheurde de sluiers die om haar goddelijke haren zat, met haar handen wierp ze een donker gewaad om beide schouders. Als een vogel haastte zij zich over land en water om haar dochter te zoeken, maar niemand wilde haar de waarheid zeggen, geen god en geen sterfelijk mens, en ook geen enkele vogel kwam haar de waarheid verkondigen. Negen dagen lang zwierf de eerbiedwaardige Deo⁶ toen over de aarde, met brandende toortsen in haar handen; uit droefheid proefde zij geen ambrozijn meer of nectar, zo zoet om te drinken, en zij besprenkelde zich ook niet met badwater.
- 51 Maar toen zij voor de tiende maal de lichtende Morgenster zag opkomen, kwam Hecate haar met fakkels in haar handen tegemoet. Zij wou haar een boodschap brengen en sprak: “Eerbiedwaardige Demeter, die rijpe vruchten brengt en heerlijke gaven uitdeelt, wie onder de hemelse goden of de sterfelijke mensen heeft Persephone geschaakt en uw gemoed bedroefd? Ik heb kreten gehoord, maar ik kon niet met eigen ogen zien wie de dader was: ik vertel u meteen alles naar waarheid.” Dit had Hecate te zeggen; de dochter van Rhea met mooie haren antwoordde niet, maar ijldedadelijk met haar mee, de brandende toortsen in haar handen.
- 62 Zo belandden ze bij Helios, die toeziet op goden en mensen; zij bleven voor zijn paarden staan en de verheven godin zei: “Helios, als ik ooit je hart en gemoed met woord of daad heb verkwikt, heb dan respect voor mij, zoals het een god tegenover een godin betaamt. Het gaat om de dochter die ik heb gebaard, die zoete telg, zo heerlijk van gestalte... ik heb haar stem door het luchtruim horen galmen als deed men haar geweld aan, ik heb het echter niet met eigen ogen gezien. Maar met je stralen kun je natuurlijk vanuit de heldere hemel op heel de aarde neerzien: zeg mij naar waarheid of je mijn kind ergens gezien hebt, of iemand – een god of misschien wel een sterfelijk mens – haar tegen haar zin heeft meegenomen toen ik niet in de buurt was.”
- 74 Zo sprak zij en de zoon van Hyperion antwoordde haar: “Vorstin Demeter, dochter van Rhea met mooie haren, je zult het weten, want ik heb beslist een grote achting voor je en ik heb met je te doen nu je treurt om je dochter met slanke enkels. De schuldige onder de onsterfelijken is niemand minder dan Zeus, die de wolken verzamelt: hij heeft zijn eigen

6 Deo is een koosnaam voor Demeter.

- broer Hades toegestaan haar zijn bloeiende echtgenote te noemen. Hij is het die haar heeft geschaakt en met zijn paarden naar de duistere onderwereld voerde: zij schreeuwde luid.
- 82 Maar hou nu op met al dat jammeren, godin; je mag toch niet zomaar, zonder grondige reden, een onverbidde wrok koesteren. Als schoon-zoon is Hades, die over velen heerst, jou toch niet onwaardig te midden van de onsterfelijken: hij heeft dezelfde vader en moeder als jij. En zijn domein heeft hij gekregen toen aanvankelijk alles in drieën werd verdeeld: hij woont bij zijn onderdanen, over wie hij heer en meester is.” Na deze woorden spoorde hij zijn paarden aan; op zijn bevel trokken zij vlug de snelle wagen, als vogels met gespreide vleugels.
- 90 Nog pijnlijker drukte nu haar smart, haast ondraaglijk. Vertoorn op Cronus’ zoon, met de donkere wolken, verliet de godin daarom de vergadering van de goden op de hoge Olympus en ging naar de steden van de mensen en hun rijke akkers. Haar prachtige gestalte hield ze lange tijd verborgen: wie haar aankeek, herkende haar niet, geen man en ook geen vrouw met fraaie taille, tot haar aankomst in de woning van de wijze Celeus: hij was toen de heer van het geurige Eleusis.
- 98 Terneergedrukt zat zij dichtbij de weg aan de Maagdenbron, waar de stadsbewoners water haalden, in de schaduw, onder de takken van een olijfbom. Zij leek op een hoogbejaarde vrouw: de tijd van kinderen baren is lang voorbij en vervlogen zijn de gaven van Aphrodite die van kransen houdt; zulke vrouwen worden aangenomen als voedster voor de kinderen van de koningen die recht en wet handhaven, of als huishoudster in hun ruime woningen.
- 105 De dochters van Eleusius’ zoon Celeus zagen haar zitten, toen zij naar het opborrelende water kwamen om het in bronzen kruiken naar het huis van hun vader te dragen. Zij waren met z’n vieren, mooi als godinnen, in de fleur van hun jeugd: Callidike, Cleisidike, de lieflijke Demo en Callithoë, de oudste. Zij herkenden haar echter niet: Het is moeilijk voor stervelingen goden te onderscheiden. Zij bleven bij haar staan en spraken de gevleugelde woorden:
- 113 “Waar kom je vandaan, oudje, en wie ben je onder de bejaarde mensen? Waarom ben je van de stad weggegaan, in plaats van bij de huizen te blijven? In koele kamers zijn daar vrouwen zo oud zoals jij, en ook wel jongere, die je hartelijk zullen onthalen zowel met woorden als met daden.” Zo spraken zij en de machtige godin antwoordde: “Wat ook jullie plaats is onder de vrouwen, lieve meisjes, ik groet jullie en ik zal uitleg geven, het is heus niet misplaatst jullie vragen naar waarheid te beantwoorden.
- 122 Gave is mijn naam, want zo heeft mijn eerbiedwaardige moeder mij genoemd. Nu ben ik over de brede zeespiegel van Kreta gekomen, maar niet vrijwillig: met geweld en dwang hebben rovers mij tegen mijn zin

weggevoerd en daarna zijn zij met hun snel schip in Thoricos geland. Daar gingen de vrouwen allen samen aan wal en zij bereidden ook een maaltijd bij de tros van het schip, maar ik verlangde niet naar honingzoete spijzen. Heimelijk zocht ik mijn weg door het duistere vasteland en wist zo aan mijn brutale meesters te ontkomen: ze hadden mij niet gekocht en ze zouden voor mij geen verkoopprijs kunnen opstrijken.

- 133 Zo ben ik dan na mijn omzwervingen hier beland, maar ik weet niet precies waar ik ben en welke mensen in deze streek leven. Het is mijn vurigste wens dat alle goden die de Olympus bewonen, jullie een wettige echtgenoot schenken, en kinderen zoals ouders die verlangen te krijgen, maar in ruil daarvoor doe ik een beroep op jullie gevoelens van medelijden, meisjes. Naar welk huis zou ik kunnen gaan, lieve kinderen, welke man en vrouw zouden mij in dienst kunnen nemen voor het werk dat een oude vrouw past? Ik zou een pas geboren kind in mijn armen kunnen nemen en voortreffelijk verzorgen, het huis in het oog houden, achteraan in de goed gebouwde kamers het bed van mijn meester spreiden en de vrouwen hun taken aanleren.”
- 145 Zo sprak de godin en dadelijk nam het meisje Callidike, de mooiste van Celeus' dochters, het woord: “Moedertje, wij mensen zijn genoodzaakt te dragen wat de goden ons geven ook al gaan we eronder gebukt, want zij zijn toch veel machtiger. Maar op je vraag zal ik een duidelijk antwoord geven en de namen opsommen van de mannen die hier veel macht en gezag bezitten, de leiders van het volk, die de tinnen van de stad beschermen met hun beraad en rechtspraak.
- 153 De verstandige Triptolemus woont hier, ook Diodes en Polyxenus, de voortreffelijke Eumolpus, Dolichus en onze dappere vader, ieder met hun vrouw die de huishouding verzorgt. Niemand van hen zal op het eerste gezicht je voorkomen minachten en je van het huis verjagen: neen, ze zullen je ontvangen want je lijkt wel een godin. Maar wacht, als je wil; wij zullen eerst naar het huis van vader gaan en alles goed uitleggen aan moeder, Metaneira met fraaie taille. Misschien vraagt zij je naar ons te komen en geen ander huis te zoeken. Want er is nog een zuigeling in de goed gebouwde woning, haar jongstgeborene, een nakomelingetje, een vurig gewenst lief zoontje. Zo je hem grootbrengt tot hij volwassen is, dan zal iedere vrouw je wel benijden als ze je ziet; zo'n grote beloning zul je krijgen.”
- 169 Zo sprak zij en de godin knikte haar instemmend toe; de meisjes vulden hun mooi versierde kruiken met water en droegen ze fier. Fluks bereikten zij het grote huis van hun vader, waar zij snel aan hun moeder vertelden wat zij gezien en gehoord hadden; zij moesten de vrouw dadelijk gaan halen: een onmetelijk loon zou zij krijgen. Zoals in de lentetijd herten of kalfjes door de weide springen en hun buikjes vol eten, zo snelden

- zij langs de holle weg; de plooiën van hun bekoorlijke kleren schortten zij op en als een goudgele bloem wapperde hun haar om hun schouders.
- 179 Dichtbij de weg troffen zij de eerbiedwaardige godin aan, op de plaats waar zij haar kortgeleden hadden verlaten; toen gingen zij haar voor, op weg naar hun ouderlijk huis en zij volgde bedroefd, geheel in haar sluier gehuld, de donkere peplos fladderde om haar tere voeten. Weldra bereikten zij het huis van Celeus, bij Zeus geliefd. Zij gingen door de zuilengang: daar zat hun eerbiedwaardige moeder naast een steunpilaar van het stevig gebouwde huis te wachten met het kind op haar schoot, haar jongste spruit.
- 187 De meisjes kwamen op haar toegelopen, terwijl de vrouw de drempel opstapte: zij raakte met haar hoofd de zoldering en vulde de ingang met een goddelijke lichtglans. Ontzag en eerbied grepen Metaneira aan: bleek van vrees stond zij van haar zetel op en nodigde de vrouw uit te gaan zitten. Maar Demeter, die rijpe vruchten brengt en heerlijke gaven uitdeelt, wilde in de prachtige zetel niet gaan zitten; zij wachtte en zweeg, de mooie ogen neergeslagen, totdat de zorgzame Iambe voor haar een stevige stoel neerzette en er een zilverwitte vacht over uitspreidde.
- 197 Toen ging ze zitten en trok de sluier voor haar gelaat. Lange tijd zat ze daar in stilte te treuren, zonder taal of teken, zonder een glimlach, zonder eten of drinken. Want zij verging van verlangen naar haar dochter met fraaie taille, totdat de zorgzame Iambe begon te spotten en te schimpen: de eerbiedwaardige godin moest glimlachen, daarna lachte zij breeduit en kwam in een gunstige stemming; ook later deed Iambe haar trouwens genoeg met haar reacties.
- 206 Metaneira vulde een grote beker met honingzoete wijn en reikte hem de godin aan, maar zij weigerde: het was haar niet geoorloofd, zei ze, rode wijn te drinken; zij vroeg gerstemeel en water te mengen met fijne polei en haar dat als drank aan te bieden. De gastvrouw ging op dit verzoek in: zij bereidde het mengsel en gaf het aan de godin. De machtige Deo aanvaardde de drank om de rite in te stellen.⁷
- 212 Daarop nam Metaneira met mooie gordel het woord: “Gegroet, vrouwe, want ik denk dat u niet van geringe, maar van aanzienlijke ouders afstamt; uit uw ogen straalt immers eerbied en waardigheid, zoals bij koningen die recht en wet handhaven. Maar de mens kan niet anders dan dragen wat de goden hem geven, ook al lijdt hij eronder: het juk drukt op zijn nek. Nu u echter hierheen bent gekomen, zal mijn bezit u ten dienste staan: ik vertrouw u de opvoeding toe van dit kind, dat de goden mij laat en onverhoopt hebben geschonken. Hoe vurig heb ik ernaar verlangd! Zo u mijn zoon grootbrengt tot hij volwassen is, dan zal iedere vrouw u

7 Demeter initieert hier het drinken van de zogenoemde *kykeon*, waarmee ook de deelnemers aan de mysteriën hun vasten beëindigden.

zeker benijden als ze u ziet: zo groot is de beloning die ik u zal geven.”

- 224 Tot haar sprak Demeter met mooie krans: “Ook ik groet u van harte, vrouwe, en mogen de goden u voorspoed schenken; gaarne zal ik op uw voorstel ingaan en voor uw kind zorgen: ik zal het opvoeden en ik geloof niet dat het ooit schade zal ondervinden van toverspreuken of giftige kruiden, want een dwaze voedster ben ik niet: ik weet een tegengif te bereiden dat veel sterker is dan dat van een kwakzalver en ik ken een doeltreffende bezwering tegen boze toverij.” Zo sprak zij en drukte het kindje met haar onsterfelijke handen aan haar geurige boezem tot vreugde van zijn moeder.
- 233 Zo zorgde zij in het paleis voor de opvoeding van Demophon, de schitterende zoon van de wijze Celeus, het kind van Metaneira met mooie gordel. En hij groeide gelijk een daimon, zonder dat hij eten kreeg of gezoogd werd: Demeter wreef hem in met ambrozijn, als was hij uit een god geboren, en blies zachtjes over hem terwijl hij aan haar boezem lag. 's Nachts borg zij hem als een fakkel in de vuurgloed, zonder dat zijn ouders het wisten: zij stonden erover verbaasd hoe snel hij opgroeide en naar voorkomen op de goden geleek.
- 242 En zij zou hem eeuwig jong gemaakt hebben en onsterfelijk, indien Metaneira met mooie gordel het niet had gemerkt op een nacht, toen ze onbezonnen haar bespiedde vanuit haar geurige kamer. Zij slaakte een kreet en sloeg zich op de dijen, zij vreesde het ergste voor haar kind en sprak jammerend de gevleugelde woorden: “Demophon, mijn kind, jou verbergt de vreemde vrouw in het grote vuur en mij levert ze over aan jammer en bittere zorgen.” Aan wanhoop ten prooi sprak zij zo, en de verheven godin hoorde haar.
- 251 Demeter met mooie krans was boos op haar, ziedend van woede nam zij het kind dat onverhoopt in het paleis was geboren, met haar onsterfelijke handen weer uit het vuur en legde het ver van zich weg op de grond. Dan richtte ze zich tot Metaneira met mooie gordel:
- 256 “Onervaren mensen, hebben jullie dan geen verstand om te zien of er een goed of slecht lot op komst is? Ook jij hebt je toch echt onherroepelijk laten verblinden door je dwaasheid! Het onverbiddelijke water van de Styx waarbij de goden zweren, mag het weten: ik was van plan je zoon voor altijd onsterfelijk te maken en eeuwig jong, en hem onvergankelijke eer te verlenen; nu echter kan hij de demonen van de dood niet meer ontlopen. Maar omdat hij op mijn knieën is geklommen en in mijn armen heeft geslapen, zal hij altijd onvergankelijke eer genieten: eeuwig en altijd zal de jeugd van Eleusis jaarlijks op een bepaalde datum schijngevechten opvoeren en onderling verbeterd strijd leveren.
- 268 Ik ben Demeter, hooggeëerd, de grootste bron van rijkdom en vreugde voor de onsterfelijken en de stervelingen. Welnu, laat heel het volk mij

- een grote tempel bouwen met vooraan een altaar, aan de voet van de hoog ommuurde stad, waar de heuvel boven de Callichorosbron uitspringt. De offerriten zal ik zelf bepalen, zodat jullie, door ze vroom te vieren, later mijn gunst kunnen terugwinnen.” Na deze woorden veranderde de godin haar gestalte en haar uiterlijk: zij stootte de ouderdom van zich af en straalde schoonheid uit, haar gewaad verspreidde een aantrekkelijke geur en over een grote afstand straalde er een glans van haar onsterfelijk lichaam, haar blonde haren groeiden tot aan haar schouders en het stevig gebouwde huis was vol licht als van een bliksemstraal.
- 281 Zo ging zij het paleis uit; met knikkende knieën bleef Metaneira lange tijd sprakeloos. Zij dacht niet meer aan haar dierbaar kind, om het van de grond op te rapen, maar zijn zussen hoorden het klagend geschrei van hun broertje en sprongen uit hun goed gespreide bed. Een van hen nam de baby in haar armen en drukte hem aan haar boezem, een andere wakkerde het vuur aan en een derde haastte zich met lichte tred om haar moeder de geurige kamer uit te leiden. Met vereende krachten probeerden ze hem te wassen, maar hij spartelde tegen; hoewel zij hem met tedere zorgen omringden, liet hij zich niet sussen want hij was in de handen van minder bekwame verzorgsters en opvoedsters.
- 292 Heel de nacht door poogden zij sidderend van angst de roemrijke godin gunstig te stemmen. Maar zodra het ochtend werd, vertelden zij de heerser Celeus naar waarheid wat Demeter met mooie krans hen had opgedragen. Zo riep hij dan zijn talrijk volk ter vergadering bijeen en gaf het bevel om op de heuveltop een rijke tempel te bouwen met een altaar, voor Demeter met mooie haren. Zij gehoorzaamden dadelijk en luisterden naar zijn woord: volgens zijn opdracht bouwden zij een tempel die orees zoals de godheid het beschikt had. En toen hij af was, staakten zij de arbeid en iedereen ging naar huis, maar de blonde Demeter bleef daar zitten ver van al de goden, verteerd door verlangen naar haar dochter met fraaie taille.
- 305 En zij maakte er een vreselijk, ja een hondslastig jaar van voor de mensen op de aarde, die velen te voeden heeft: de grond bracht geen zaad voort, want Demeter met mooie krans hield het verborgen; tevergeefs trokken de ossen vele gebogen ploegen over de akkers en viel er veel witte gerst in de aarde. En zo zou door haar toedoen heel het geslacht van de sterfelijke mensen door hongersnood zijn omgekomen: de bewoners van de Olympus hadden dan ook niet meer kunnen genieten van hun recht op geschenken en offers; maar Zeus had het gemerkt en was erover gaan nadenken.
- 314 Om Demeter met mooie haren, lieflijk van gestalte, terug te roepen, stuurde hij eerst Iris met gouden vleugels. Zij luisterde naar de woorden van Cronus' zoon, Zeus met de donkere wolken, en snelde met vlugge

voet door de ruimte. Zij bereikte de vesting van het geurige Eleusis, waar zij Demeter met donkere peplos in haar tempel aantrof; zij richtte zich tot haar en sprak de gevleugelde woorden: “Demeter, vader Zeus, die onwrikbare besluiten treft, vraagt u weer te keren naar de schare der eeuwig levende goden. Ga nu toch en sla de boodschap die ik u vanwege Zeus overbreng, niet in de wind.” Zo sprak zij smekend, maar de godin liet zich niet overhalen.

- 325 Zeus zond dan de gelukzalige eeuwiglevende goden allen naar haar toe; met vele prachtige geschenken gingen ze haar beurtelings bidden en smeken en zij bewezen haar de eer die zij te midden van de onsterfelijken wenste te ontvangen. Maar geen van hen allen kon de geest en het gemoed van de toornige godin vermurwen; zij wilde van hun woorden niet weten en hield koppig vol dat zij de geurige Olympus niet zou betreden en geen vruchten uit de aarde zou laten opschieten, zolang zij haar mooi ogende dochter niet met haar eigen ogen gezien had.
- 334 Zodra de zwaar donderende Zeus met ver reikende stem dit vernam, zond hij de doder van Argus, Hermes met gouden staf, naar de onderwereld.⁸ Hij moest Hades met vriendelijke woorden bepraten en de eerbiedwaardige Persephone vanuit het nevelige duister weer naar het licht brengen, te midden van de goden, opdat haar moeder haar met eigen ogen zou zien en haar woede laten varen. Hermes zei niet neen, dadelijk verliet hij het godenverblijf op de Olympus en stormde snel omlaag naar de diepten der aarde. Hij trof de heer van de onderwereld aan in zijn woning, waar hij samen met zijn geëerde echtgenote op een rustbed zat: erg tegen haar zin, want zij verlangde naar haar moeder.
- 346 De sterke doder van Argus ging dicht bij hen staan en sprak: “Hades met donkere haren, die over de afgestorvenen heerst, vader Zeus gebiedt mij de stralende Persephone uit de onderwereld weg te halen en naar de goden te brengen; zo kan haar moeder haar met eigen ogen zien en is het gedaan met de vreselijke wrok en toorn die de onsterfelijken zoveel na-deel berokkent. Want zij heeft het snode plan opgevat het krachteloze geslacht der mensen die op aarde zijn geboren, uit te roeien; daarom houdt zij het zaad in de aarde verborgen: zo wil zij de eerbewijzen aan de onsterfelijken onmogelijk maken. Zij voedt een vreselijke wrok: zij mijdt alle omgang met de goden en blijft afgezonderd in haar geurige tempel zitten, bij de citadel van Eleusis.”
- 357 Zo sprak hij en Hades, die over de doden heerst, glimlachte met zijn wenkbrauwen maar negeerde het bevel van koning Zeus niet. Dadelijk spoorde hij de wijze Persephone aan: “Ga naar je moeder met donkere peplos, Persephone; wees kalm en zie het niet al te somber in, want ik zal

8 Hermes is de enige van de Olympische goden die de onderwereld kan betreden. Hij staat daarom te boek als de begeleider van de zielen van overledenen (*psychopompos*).

- geen onwaardige echtgenoot voor je zijn, te midden van de goden, ik ben zelf de broer van vader Zeus. Als je ginder bent, zul je heersen over al wat leeft en beweegt en bij de onsterfelijken de grootste eerbewijzen ontvangen. Want wie onrecht heeft begaan, zal het voor altijd moeten ontgelden, als hij geen offers brengt om je gemoed gunstig te stemmen, als hij de heilige gebruiken niet respecteert en geen passende geschenken aanbiedt.”
- 370 Zo sprak hij en de verstandige Persephone was verheugd; van blijdschap sprong zij dadelijk op, maar haar echtgenoot keek heimelijk rond en gaf haar het honingzoete zaad van de granaatappel te eten: hij wilde niet dat zij voor altijd daar zou blijven, bij haar geëerde moeder met donkere peplos. Toen liet Hades, die over velen heerst, zijn onsterfelijke paarden voor de gouden wagen spannen, zij klom erop en naast haar nam de sterke doder van Argus de teugels en de zweep ter hand en joeg de dieren uit het paleis. Heel gewillig vlogen ze voort en met gemak legden zij de lange weg af; niets kon de onsterfelijke paarden in hun vaart tegenhouden, geen zee of rivierwateren, geen grasrijke dalen of bergtoppen, want zij doorkliefden de dichte lucht hoog daarboven.
- 384 En toen Hermes ze naar de plek had geleid waar Demeter met mooie krans verbleef, deed hij ze stilstaan voor haar geurige tempel; zodra zij haar dochter zag, snelde zij toe als een bacchante in het gebergte, waar het loofhout voor koele schaduw zorgt. En zodra Persephone het mooie gelaat van haar moeder zag, liet zij wagen en paarden voor wat ze waren: ze sprong van het voertuig, viel haar om de hals en omhelsde haar.
- 390 En terwijl Demeter haar lieve dochter nog in haar armen hield, kreeg ze plots in haar binnenste een voorgevoel, zij trilde heftig, liet haar kind los en vroeg dadelijk: “Liefje, je hebt toch daarbeneden niets speciaals gegeten, hoop ik, spreek op en verberg niets, we dienen het beiden te weten. Want dan zou je, nu je terug bent van de grimmige Hades, bij mij en bij je vader, Zeus met de donkere wolken, kunnen wonen, door alle goden geëerd.
- 398 Als je wel wat hebt gegeten, dan zul je weer afdalen en één derde van het jaar in de diepten der aarde doorbrengen en twee derde bij mij en de andere onsterfelijken. Maar zodra geurige bloemen van allerlei soort in de lente de aarde weer tooien, zul je uit de duistere onderwereld opstijgen: een wonderlijk schouwspel voor goden en sterfelijke mensen. En met welke list heeft de machtige gastheer van velen je misleid?”
- 405 De wondermooie Persephone antwoordde als volgt: “Moeder, ik zal je de hele waarheid vertellen. De snelle Hermes, de doder van Argus, kwam mij vanwege vader Zeus en de andere goden melden dat ik uit de onderwereld mocht terugkeren; “dan kan je moeder je met eigen ogen zien en is het gedaan met haar vreselijke wrok en toorn die de onsterfelijken zoveel

nadeel berokkent.” Dadelijk sprong ik op van vreugde, maar Hades stak me heimelijk het zaad van de granaatappel toe, die honingzoete spijs, en met geweld dwong hij mij ervan te eten, hoewel ik het niet wou.

- 414 Hoe hij mij ontvoerde met de steun van mijn vader, de zoon van Cronus, en met mij naar de diepten der aarde trok, dat is een heel verhaal: ik zal je alles uitleggen, zoals je mij hebt gevraagd. Allen waren wij aan het spelen in een lieflijke wei: Leucippe, Phaino en Electra, Ianthe, Melite, Iache, Rhodeia, Callirhoë, Melobosis, Tyche, Okyrhoë, een bloem in de knop, en Chryseïs, Ianeira, Acaste, Admete, Rhodope, Pluto en de bekoorlijke Calypso, Styx, Urania en de lieflijke Galaxaura, en Pallas, die de strijd uitlokt, en Artemis die pijlen afschiet.
- 425 Wij waren mooie bloemen aan het plukken, verschillende soorten door elkaar: de lieflijke krokus en iris, hyacinten, rozeknoppen en lelies, een wonderlijk schouwspel, en de narcis die de brede aarde even welig laat bloeien als de krokus. En ik plukte van louter plezier, maar onderaan begon de aarde te splijten en uit die kloof sprong hij omhoog, de machtige heer, de gastheer van velen. Hij nam mij in zijn gouden wagen mee onder de aarde, erg tegen mijn zin: ik slaakte schrille kreten. Vol droefheid vertel ik je dat alles naar waarheid.”
- 434 Zo deelden zij heel de dag hun gevoelens en door hun wederkerige liefde brachten zij elkaar weer volledig op krachten: hun verdriet ging voorbij en zij wisselden hun vreugde uit. Toen kwam Hecate met glanzende hoofddoek naar hen toe en betuigde haar genegenheid aan de dochter van de eerbiedwaardige Demeter. En van dat ogenblik af was die godin haar dienaars en volgeling.
- 441 En de zwaar donderende Zeus met ver reikende stem, zond toen Rhea met mooie haren naar hen toe om te bemiddelen, om Demeter met donkere peplos terug bij de schare der goden te brengen. Hij beloofde haar te midden van de onsterfelijken te overladen met de eerbewijzen die zij verkoos, en hij zegde toe dat zijn dochter voortaan één derde van het jaar in het nevelige duister zou verblijven en twee derde bij haar moeder en de andere goden.
- 448 Dat was de boodschap en Rhea negeerde Zeus' opdracht niet. Vlug snelde zij van de toppen van de Olympus naar beneden en kwam in de Rarische vlakte aan. Tevoren was dat een vruchtbaar en weelderig bouwland, maar op dat ogenblik was het helemaal niet vruchtbaar, er zat geen leven in, er was geen sprietje groen te zien: de grond hield de witte gerst verborgen, volgens de plannen van Demeter met mooie enkels. Maar met het vorderen van de lente zou dat land weldra fijne graanhalmen dragen, volop, en daarna zou de grond met zijn vette voren zware korenaren torsen, klaar om tot schoven te worden gebonden. Daar kwam Rhea het eerst aan, toen zij uit de onmetelijke ether neerdaalde, zij zagen elkaar vol

vreugde weer en waren blij van hart.

- 459 En Rhea met glanzende hoofddoek sprak tot Demeter als volgt: “Kom mee, kind; de zwaar donderende Zeus met ver reikende stem, verzoekt je naar de schare der goden te gaan, hij belooft je te midden van de onsterfelijken te overladen met de eerbewijzen die je verkiest. En hij zegde toe dat je dochter voortaan één derde van het jaar in het nevelige duister zal verblijven en twee derde bij haar moeder en de andere goden; hij bevestigde dat hij zijn belofte zou houden en bezegelde met een hoofdknik zijn woord. Kom nu, mijn kind, wees gehoorzaam en blijf niet zo boos op Cronus’ zoon met de donkere wolken: doe dadelijk het levenbrengende gewas voor de mensen groeien.”
- 470 Zo sprak zij, en Demeter met mooie krans zei niet neen: aanstonds liet zij het zaad uit de zware grond opschieten. Wijd en zijd tooide de aarde zich met bloemen en bladeren. Toen ging zij naar de koningen die recht en wet handhaven, naar Triptolemus en de paardenmenner Diodes, naar Eumolpus en de machtige legeraanvoerder Celeus, en zij toonde hen hoe zij de riten moesten voltrekken. Ook onthulde zij aan allen toen de heerlijke heilige mysteriën, die men onder geen beding mag leren kennen of meedelen, want eerbied voor de goden houdt de lippen verzegeld en dit verbod duldt geen overtreding.
- 480 Gelukkig is de aardse mens die ze heeft aanschouwd; maar wie niet in de mysteriën is ingewijd, wie eraan niet deelneemt, kent nooit hetzelfde lot, ook niet in het nevelige duister aan de overzijde van de dood. En toen de verheven godin alles had meegedeeld, begaf zij zich met de dochter op weg naar de Olympus, waar de andere goden bijeen waren: daar wonen zij bij Zeus, die de bliksem slingert, en genieten de eer die hen toekomt. De aardse mens die door hen graag gezien wordt, is beslist gelukkig. Dadelijk zenden zij Plutus naar zijn ruime woning: deze huisgod schenkt de sterfelijke mensen rijkdom.
- 490 Welnu godin die heerst over het geurige land van Eleusis, over Paros dat door water is omringd, en over het rotsige Antron, beloon mijn lied met een leven dat mijn hart verblijdt. Dan zal ik u, eerbiedwaardige vorstin Demeter, die heerlijke gaven uitdeelt en rijpe vruchten brengt, en ook uw wondermooie dochter Persephone, eveneens in andere zangen gedenken.

Homerische hymne aan Demeter 15-32, fragment ter vertaling

Demeter heeft haar dochter Persephone achtergelaten bij de vlakke van Nysa, een mythisch gebied dat niet te lokaliseren valt. Samen met de dochters van Okeanos gaat Persephone bloemen plukken. De dichter geeft een korte opsomming van de prachtige bloemen die er groeien, waarvan een reusachtige narcis het pronkstuk vormt: Gaia heeft die speciaal laten groeien om het meisje te verlokken, zodat Hades haar kan overweldigen.

- 15 ἡ δ' ἄρα θαμβήσασ' ὠρέξατο χερσὶν ἅμ' ἄμφω
καλὸν ἄθυρμα λαβεῖν· χάνε δὲ χθὼν εὐρυάγνια
Νύσιον ἅμ πεδίον τῆ ὄρουσεν ἄναξ πολυδέγμων
ἵπποις ἀθανάτοισι Κρόνου πολυώνυμος υἱός.
ἀρπάξας δ' ἀέκουσαν ἐπὶ χρυσέοισιν ὄχοισιν
- 20 ἦγ' ὀλοφυρομένην· ἰάχησε δ' ἄρ' ὄρθια φωνῆ
κεκλομένη πατέρα Κρονίδην ὑπατον καὶ ἄριστον.
οὐδέ τις ἀθανάτων οὐδὲ θνητῶν ἀνθρώπων
ἤκουσεν φωνῆς, οὐδ' ἀγλαόκαρποι ἐλαῖαι,
εἰ μὴ Περσαίου θυγάτηρ ἀταλά φρονέουσα
- 25 ἄϊεν ἐξ ἄντρου Ἐκάτη λιπαροκρήδεμνος,
Ἥελίος τε ἄναξ Ὑπερίονος ἀγλαὸς υἱός,
κούρης κεκλομένης πατέρα Κρονίδην· ὁ δὲ νόσφιν
ἦστο θεῶν ἀπάνευθε πολυλλίστῳ ἐνὶ νηῶ
δέγμενος ἱερὰ καλὰ παρὰ θνητῶν ἀνθρώπων.
- 30 τὴν δ' ἀεκαζομένην ἦγεν Διὸς ἐννεσίησι
πατροκασίγνητος πολυσημάντων πολυδέγμων
ἵπποις ἀθανάτοισι Κρόνου πολυώνυμος υἱός.

- | | | |
|----|-----------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 15 | ἡ
θαμβέω
ὠρέγομαι + inf.
ἅμα | zij (Persephone)
verbaasd zijn, versted staan
zich uitstrekken om
tegelijk |
| 16 | ἄθυρμα n.
χαίνω, aογ. (ἔ)χανον
χθών f.
εὐρυάγνια | stuk speelgoed, mooi ding (bedoeld is de narcis)
zich openen, gapen
aarde
met brede wegen (epitheton) |
| 17 | ἅμ
τῆ
ὄρουώ | = ἀνά
waar
opspringen, snellen |
| 18 | πολυδέγμων
πολυώνυμος | velen ontvangend
veelnamig, met vele namen |

19	ἀέκων, -ουσα ὄχοι pl.t.	onvrijwillig, tegen zijn/haar zin wagen
20	ἦγε ὀλοφύρομαι ἰάχῳ ὄρθια adv.	van welk werkwoord? jammeren luid schreeuwen hoog
21	κέλομαι, aor. (ἐ)κεκλόμην ὑπατος	roepen, aansporen hoogste
23	ἀγλαόκαρπος ἐλαίη	met schitterende vruchten olijfboom
24	εἰ μή ἀταλός	behalve onschuldig, lief, vrolijk
25	αἴω λιπαροκρήδεμνος	horen, vernemen met glanzende sluier
26	Ἵπερίων	een zonnegod
27	νόσφιν	op een afstand, afgezonderd
28	ἦμαι ἀπάνευθε + gen. πολύλλιστος νηός	zitten verwijderd van vol gebeden tempel
29	δέγμενος	ptc. aor. van δέχομαι
30	ἀεκαζόμενος ἐννεσίη	= ἀέκων inblazing, initiatief
31	πατροκασίγνητος πολυσημάντωρ	oom, broer van de vader velen gebiedend, meester over velen

Ovidius, *Fasti* IV. 425-450, fragment ter vertaling

De *Fasti* (Kalender) is een onvoltooid leerdicht, waarin Ovidius aan de hand van de Romeinse kalender allerlei rituelen en religieuze gebruiken behandelt, hetgeen de dichter steeds gelegenheid geeft om een mythologisch of legendarisch verhaal in te lassen. Het feest van de Cerealia op 11 en 12 april is voor Ovidius een aanleiding om over de schaking van Proserpina (= Persephone) te vertellen.

Wanneer de brongodin Arethusa alle moeders onder de godinnen heeft uitgenodigd voor een ritueel feestmaal, laat Ceres haar dochter Proserpina achter bij de stad Henna op Sicilië, waar zich haar favoriete paleis bevindt. Het meisje laat deze gelegenheid om er ongestoord met vriendinnen op uit te trekken, niet onbenut.

Metrum: elegisch distichon.

- 425 Filia, consuetis ut erat comitata puellis,
errabat nudo per sua prata pede.
valle sub umbrosa locus est aspergine multa
uvidus ex alto desilientis aquae.
tot fuerant illic, quot habet natura, colores,
430 pictaque dissimili flore nitebat humus.
quam simul aspexit, 'comites, accedite,' dixit,
'et mecum plenos flore referte sinus.'
praeda puellares animos prolectat inanis,
et non sentitur sedulitate labor.

In de verzen 435-442 worden alle soorten bloemen opgesomd die de meisjes plukken.

- Carpendi studio paulatim longius itur,
et dominam casu nulla secuta comes.
445 hanc videt et visam patruus velociter aufert
regnaque caeruleis in sua portat equis.
illa quidem clamabat: 'io, carissima mater,
aufedor!' ipsa suos abscideratque sinus.
panditur interea Diti via, namque diurnum
450 lumen inadsueti vix patiuntur equi.

- | | | |
|-----|-----------|-------------------------|
| 425 | consuetus | gebruikelijk, vertrouwd |
| | comitatus | vergezeld door |
| 426 | pratum | weide |
| 427 | umbrosus | schaduwrijk |

	aspergo, asperginis	het opspatten, opspattend water
428	uvidus	vochtig, nat
	desilio	naar beneden springen, neerklateren
430	pingo III, pinxi, pictum	schilderen, kleuren
	niteo	glanzen, blinken
	humus	<i>f.</i> aarde
431	simul	zodra
432	plenus + <i>abl.</i>	vol met
	sinus, -us	plooi in een jurk
433	praeda	buit
	puellaris	meisjesachtig, van meisjes
	prolecto I	aanlokken
	inanis	loos, onbetekenend, vergeefs
434	sedulitas, -tatis	ijver, toewijding
443	itur	men gaat, ze gaan
444	domina	<i>Proserpina</i>
	casu	toevallig
	secuta	<i>vul aan:</i> est
445	patruus	oom (<i>van vaderskant</i>)
446	caeruleus	donkerblauw, zwart
448	abscideratque	<i>vertaal</i> -que <i>alsof het aan ipsa gekoppeld is</i>
	abscindo III, -scidi	verscheuren, losscheuren
449	pando III	openen
	Dis, Ditis	= Pluto
	diurnus	dagelijks, van de dag, dag-
450	inadsuetus	er niet aan gewend

Auteursinformatie 43.2

Lucinda Dirven studeerde kunstgeschiedenis en theologie aan de universiteit van Leiden en promoveerde daar in 1999 aan de Faculteit der Godgeleerdheid op een proefschrift getiteld *The Palmyrenes of Dura-Europos. A Study of Religious Interaction in Roman Syria*. Haar onderzoek concentreert zich op de godsdienstgeschiedenis in de late Republiek en keizertijd. Momenteel doceert zij Oude Geschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam.

Irene de Jong is hoogleraar Klassiek-griekse letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Zij houdt zich vooral bezig met archaische en klassieke literaire teksten (Homerus, Herodotus, lyriek, drama). Ze is eindredacteur van een nieuwe, meerdelige, op narratologische leest geschoeide literatuurgeschiedenis, waarvan tot nu toe twee delen zijn verschenen (*Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature; Time in Ancient Greek Literature*, Leiden, Brill 2004 en 2007).

Piet Gerbrandy (1958) is docent Klassiek en Middeleeuws Latijn en Literatuurwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam, en daarnaast dichter en poëziecriticus. Hij promoveerde in 2009 op een studie over H.H. ter Balkt en Jacques Hamelink, waarin de rol van de lezer centraal staat. In 2007 verscheen *Het feest van Saturnus. De literatuur van het heidense Rome*. Momenteel werkt hij aan een vertaling van *De amore* van Andreas Capellanus (12^e eeuw).

Hein van Eekert schrijft toelichtingen over opera en vocale muziek voor programmaboeken van het Concertgebouw en De Doelen en voor tijdschriften als *Klassieke Zaken*, *Luister* en *Odeon*, het magazine van De Nederlandse Opera. Daarnaast geeft hij commentaar in het programma nps OperaLive op Radio 4 en bij de Zaterdagmatinee. Voor het Nederlands Klassiek Verbond gaf hij lezingen over onder andere *Ermione* van Rossini, *The Rape of Lucretia* van Benjamin Britten en over Helena van Troje als operaheldin.

Uitgeverij Verloren

Louis van den Hengel, **Imago**. Romeinse keizerbeelden en de belichaming van gender. 504 blz., ingenaaid, geïllustreerd, ISBN 978-90-8704-083-3, € 55,-

Portretsculptuur was in de antieke wereld een geijkt middel om het gezag van de heerser uit te dragen naar alle lagen van de samenleving. Het keizerportret wordt hier niet alleen bestudeerd als belichaming van politieke macht, maar ook als lichamelijk artefact. De betekenis van het portret hangt direct samen met de antieke visies op mannelijkheid en vrouwelijkheid.



Harmonisch labrynt. De muziek van de kosmos in de westerse wereld. Redactie Jacomien Prins en Mariken Teeuwen, 181 blz., ingenaaid, geïllustreerd, ISBN 978-90-6550-974-1, € 19,-

In de banen van de planeten (sferen) en de muziek die zij voortbrengen, komt de universele harmonie van de kosmos op de meest perfecte wijze tot uitdrukking. Dit door Pythagoras geformuleerde idee beïnvloedde tot ver in de zeventiende eeuw het denken over kosmos en muziek. Deze bundel exploreert het harmonisch labrynt dat deze denkbeelden samen vormen.

De tovenaer Vergilius. Een tekstuitgave van: Virgilius. Van zijn leven, doot, ende van den wonderlijcken wercken die hi dede by nigromancien ende by dat behulpe des duvels. Antwerpen, Willem Vorsterman, circa 1525. (MT 12), editie Piet J.A. Franssen, 143 blz., ingenaaid, geïllustreerd (deels kleur), ISBN 978-90-8704-146-5, € 19,-

De klassieke dichter Vergilius stond in de Middeleeuwen ook bekend als tovenaer. Er werden hem allerlei wonderlijke activiteiten toegeschreven. In 1525 drukte Willem Vorsterman een verzameling van dergelijke verhalen, die hier met commentaar wordt uitgegeven. De inleiding bij de teksteditie belicht de literaire en culturele context en de iconografische traditie.



Postbus 1741, 1200 BS Hilversum | t 035-6859856 | f 035-6836557 |
e-mail info@verloren.nl | www.verloren.nl |

Onze boeken zijn verkrijgbaar in de boekhandel.

Bij directe bestellingen worden de verzendkosten in rekening gebracht.

Auteursinstructies

Algemeen

Zend uw kopij per e-mail én post naar het redactieadres (zie binnenzijde voor zijde omslag). De streefomvang van artikelen bedraagt max. 6.000 woorden. Gebruik de officiële spelling. Gebruik zo min mogelijk afkortingen. Geef Griekse eigennamen in hun Latijnse vorm (Aeschylus, Thucydides, etc.). Vertaal Griekse en Latijnse citaten.

Structuur (in volgorde)

- a. *titel*, liefst kort en sprekend
- b. *subtitel*, indien gewenst
- c. *auteursna(a)m(en)*
- d. *summary*: max. 200 woorden
- e. *hoofdttekst*: moet zo duidelijk mogelijk worden geleed, met tussenkopjes of cijfermatige indeling
- f. *auteursadres*: werk of privé (naar dit adres worden drukproeven en overdrukken gestuurd), bijvoorbeeld:
 Leerstoelgroep Klassiek Grieks, UvA
 Spuistraat 134, 1012 vb Amsterdam
 i.j.f.dejong@uva.nl
- g. *bibliografie*
- h. *auteursinformatie*: functie, affiliatie, onderzoeksgebied(en), belangrijke publicatie, alles voor zover relevant voor het artikel; max. 70 woorden
- i. *bijbschriften* bij illustraties (indien van toepassing), inclusief bronvermelding

Opmaak

Houd de opmaak van de tekst zo eenvoudig mogelijk.

ad hoofdttekst:

- a. zet langere citaten (meer dan 40 woorden) als bloktekst, dat wil zeggen ingesprongen en door witregels van de hoofdttekst gescheiden
- b. zet kortere citaten uit secundaire literatuur tussen enkele aanhalingstekens

ad bibliografie:

- c. zet titels van boeken en tijdschriften gecursiveerd
- d. zet titels van artikelen tussen enkele aanhalingstekens
- e. gebruik voor titels van tijdschriften de afkortingen van *l'Année Philologique*

Voetnoten

Gebruik voor voetnoten de standaard voetnootfunctie van uw tekstverwerker.

Verwijzingen

Verwijs naar antieke auteurs en werken als in de *LSJ* (Grieks) en de *OLD* (Latijn). Verwijs in de hoofdttekst en voetnoten naar secundaire literatuur volgens het auteur-jaartal-systeem, bijvoorbeeld 'Janse (2003) 63'. Vermeld de volledige bibliografische gegevens alleen in de bibliografie (zie boven). Illustraties kunnen alleen geplaatst worden indien van voldoende grootte en kwaliteit; neem hiervoor contact op met de redactiesecretaris (zie binnenzijde voor zijde omslag).

Overige vragen

De verantwoordelijkheid voor het verkrijgen van toestemming voor overname van auteursrechtelijk beschermde illustraties ligt geheel bij de auteur; neem bij twijfel contact op met de redactiesecretaris.

	Van de redactie	129
LUCINDA DIRVEN	‘Neen’ betekent soms ‘Ja’. Erotische achtervolgings-scènes op Atheens roodfigurig aardewerk	131
IRENE J.F. DE JONG	Eos en Tithonus in de nieuwe Sappho (en bij andere dichters)	150
PIET GERBRANDY	Een bloedige schittering Claudianus’ onvoltooide epos over Proserpina	168
HEIN VAN EEKERT	Het ongeluk te begerlijk te zijn: het schaken van vrouwen in de opera’s van Lully	182
LUCINDA DIRVEN & PIET GERBRANDY	Didactische Rubriek Het verhaal van Demeter en Persephone. Mythen als spiegel van de relatie tussen de seksen	196