

**Alles wat je altijd al over Paris en Helena had willen weten:
Colluthus' *Roof van Helena***

*Summary: When Homer describes Paris and Helen, the Trojan War is already in its tenth year. But what kind of man is Paris and what kind of woman is Helen? And what exactly happened ten years previously when Paris arrived in Sparta to abduct Helen from Menelaus' palace? Was she a passive victim or did she play an active part in her own abduction? Several encounters between the pair in the Iliad and the Odyssey seem to hint at Paris' and Helen's first meeting. In these passages, the characters 'replay' or 'reenact' their own past, as it were. Such scenes provide authors who want to reconstruct the beginnings of the Trojan War with suitable poetic material. This article focuses on a late antique epyllion entitled *The Rape of Helen* by the Egyptian poet Colluthus (6th cent. CE) and its intertextual relationship with Homer's Iliad and Odyssey. It offers an analysis of the way in which Colluthus picks up cues from the Homeric scenes suggesting 'replay' or 'reenactment', using them to write his own 'Antehomerica'.*

Waarom voeren mensen oorlog? De oorzaak van de Trojaanse oorlog is duidelijk: het begint allemaal met de bruiloft van Peleus en Thetis, met het Parisoordeel en met de roof van Helena, 'the face that launched a thousand ships'. Wat is Paris voor man en wat is Helena voor vrouw? Hoe is hun verhouding na tien jaar huwelijk in oorlogstijd? Hoe moeten we ons de roof van tien jaar daarvóór voorstellen? In hoeverre was Helena object en slachtoffer of actief en verantwoordelijk? Magistraal verteller als hij is, laat Homerus hierover slechts met mondjesmaat en uit verschillende perspectieven iets los. Wanneer zij elkaar in het tiende oorlogsjaar ontmoeten in de intimiteit van hun slaapkamer, komt hun verhouding het duidelijkst naar voren. Deze 'slaapkamerscène' begint in *Ilias* 3, nadat Paris door Aphrodite rechtstreeks uit het duel met Menelaus naar zijn slaapkamer is getransporteerd en Helena door Aphrodite van de stadsmuur is gehaald om met Paris de liefde te bedrijven. De episode eindigt in *Ilias* 6 wanneer Hector het slagveld verlaat en in vol ornaat de slaapkamer binnenkomt om zijn broer over te halen deel te nemen aan de strijd.

Homerus' genuanceerde maar coherente beeld van Paris en Helena geeft veel ruimte aan de fantasie van zijn publiek. 'De schuldvraag' is dan ook een zeer geliefd thema in de latere literatuur. Sommigen stellen Helena in staat van beschuldiging, zoals Alcaeus, die haar in fragment 283 Paris uit eigen beweging actief laat volgen; of Euripides, die haar in zijn *Trojaanse Vrouwen* het onderspit laat delven in een vurige *agon* met Hecuba; of Ovidius met Paris' verleidingsbrief (*Heroides* 16), waarop Helena eerst furieus en dan steeds weifelender antwoordt, om Paris uiteindelijk openlijk uit te nodigen haar te roven (*Heroides* 17). Velen maken net als Homerus gebruik van 'doppelte Motivation', waarbij een deel van de verantwoordelijkheid bij Aphrodite en een deel bij Paris of bij Paris en Helena samen ligt, zoals in Sappho's beroemde fragment 16. Weer anderen pleiten haar volledig vrij, zoals Stesichorus, die om van zijn blindheid te genezen in zijn *palinodie* zijn eerdere kwalijke uitspraken over Helena terugneemt en haar plaats in Troje laat innemen door een *eidolon* –een voorbeeld dat Euripides later in zijn *Helena* zou navolgen; of Gorgias en Isocrates die met hun *Encomium Helenae* een hele verdedigingsrede aan haar wijden.

In dit artikel belicht ik de relatie tussen Paris en Helena aan de hand van de epen van Homerus en het laatantieke epyllion *De Roof van Helena* van de Egyptische dichter

Colluthus. Bepaalde homerische passages suggereren veel van de voorgeschiedenis van het paar en vormen af en toe als het ware een heropvoering van scènes uit hun begintijd. In haar recente boek *Helen of Troy. Beauty, Myth and Devastation* noemt Ruby Blondell dit soort terugverwijzingen 'reenactment' of 'replay'. Het moment dat Aphrodite in *Ilias* 3 Paris uit het duel met Menelaus heeft weggetoverd en zij Helena van de stadsmuur wegroept om zich tegen haar zin bij hem te voegen, dus het begin van de slaapkamerscène, is daar een mooi voorbeeld van:¹

When the goddess summons Helen on Paris' behalf, she is recapitulating her role in rewarding Paris for the Judgment by assigning Helen to his bed. It is true that Helen's opinion of Paris seems to have changed for the worse since that first meeting. She bitterly recalls him boasting that he was stronger than Menelaus (3.430-31) – a boast more plausibly attributed to the time of the original seduction than to the more recent past. Nevertheless, the scene clearly reenacts the original seduction, in which Aphrodite «led» Helen to Paris as she does here. It thus provides our best Homeric «evidence» for Helen's state of mind at that time.

Dergelijke scènes wekken nieuwsgierigheid naar de voorgeschiedenis van Paris en Helena. Zij bieden latere dichters interessante 'cues' die als uitgangspunt kunnen dienen voor hun eigen 'reconstructie' van die voorgeschiedenis. Eén zo'n 'reconstructie' is Colluthus' epyllion uit de 5^e-6^e eeuw na Chr.

In het eerste deel van dit artikel bespreek ik een aantal relevante homerische scènes: eerst de aanloop naar de slaapkamerscène in *Ilias* 3, daarna de slaapkamerscène in *Ilias* 3 en 6 zelf, en tot slot 'plaats delict', het paleis van Menelaus en Helena in Sparta in *Odyssee* 4 en 15. In het tweede deel van dit artikel zal ik laten zien hoe deze dichter in zijn mini-epos *De Roof van Helena* de dialoog aangaat met de archaische Epen van 'De Dichter'. Ik bespreek welke momenten van 'reenactment' of 'replay' hij heeft aangegrepen om de eerste ontmoeting van Paris en Helena te 'ensceneren' en welk antwoord hij op de bekende schuldvraag geeft.

Deel I: Homerus

Paris en Helena op weg naar de slaapkamer

Paris voldoet niet aan het mannelijke ideaal van de *kalos kagathos*, maar benadert eerder het idee van het vrouwelijke beeld van de *kalon kakon*. Terwijl Achilles Helena's mannelijke tegenpool vertegenwoordigt, mooi en stoer, is Paris haar mannelijke evenbeeld, mooi en zacht – té zacht. Zijn entree op het slagveld in het begin van *Ilias* 3 laat dat meteen al goed zien: in vol ornaat, met zijn pantervel, zijn boog, zwaard en lans, daagt hij iedereen uit; maar bij het zien van Menelaus vlucht hij onmiddellijk, als

¹ Blondell (2013: 69). De term 'replay' komt in deze context ook al voor bij Austin (2007: 52). De volgende vijf scènes kunnen als het gaat om de relatie tussen Paris en Helena volgens Blondell als 'replay-scènes' worden opgevat (Blondell 2013: 69-72): (1) in de *Ilias* 3.383-420 neemt Aphrodite Helena weer mee naar Paris; (2) in 3.427 draait Helena haar ogen weg zoals bij haar eerste ontmoeting met Paris (m.i. discutabel); (3) in 3.442-446 verlangt Paris nog meer naar Helena dan in het begin; (4) in 3.447 volgt Helena Paris gewillig naar zijn bed; (5) in het begin van *Odyssee* boek 4 komt de jonge Telemachus in Sparta aan net als jonge Paris dat jaren eerder deed.

iemand die schrikt bij het zien van een slang. Hektor stelt hem publiekelijk verantwoordelijk, zoals ook anderen dat doen, zowel van Griekse als van Trojaanse zijde. Paris stelt daarop een duel met Menelaus voor.

Helena wordt ondertussen naar de stadsmuur gehaald om het duel gade te slaan. Geen enkele sterfelijke vrouw kan tippen aan ‘de mooiste vrouw op aarde’. Dus kan iedere afbeelding of uitbeelding die men van Helena maakt eigenlijk alleen maar tegenvallen. Op het witte doek is de actrice die Helena speelt het bijna altijd nét niet, omdat ze een beetje te modellerig is, zoals Rossana Podestà (1956), Sienna Guillory (2003) en Diane Kruger (2004), of omdat ze misschien iets teveel zichzelf is, zoals Liz Taylor (1967). Maar tegen Irene Papas (1971) kan wat mij betreft niemand op (zie illustratie 1).² Ook op vaasafbeeldingen uit de Oudheid heeft Helena geen duidelijk herkenbare persoonlijkheid (zie illustratie 2 en 3). De literatuur beschikt wat dat betreft over veel meer mogelijkheden. Over het algemeen wordt de schoonheid van Helena – afgezien van een aantal epitheta als ‘blankarmige’, ‘stralende onder de godinnen’, ‘dochter van Zeus’, ‘met haar lange peplos’ – bij Homerus niet direct beschreven, maar wel het effect daarvan op anderen. Als het duel tussen Paris en Menelaus gaat beginnen, wordt Helena door Iris opgehaald. De oude mannen die haar op de muur zien aankomen fluisteren naar elkaar dat ze zich maar wat goed kunnen voorstellen dat er om haar, die op een onsterfelijke godin lijkt gestreden wordt, maar dat het beter zou zijn als ze naar huis ging. Helena wordt ondertussen vervuld van verlangen naar ‘haar eerste man, haar ouders en haar stad’. Even later heeft zij het over haar verlangen ‘naar haar slaapkamer, haar enige kind en haar geliefde vriendinnen’.

Voor de jongere mannen is Helena als *casus belli* bijzonder veel waard: zij strijden om haar en verwerven zo hun felbegeerde *kleos*. Dit maakt tegelijkertijd dat zij haar niet openlijk kunnen beschuldigen. Dan zou Helena namelijk haar waarde verliezen en zichzelf daarmee hun roem.³ Voor de Trojaanse vrouwen ligt dat anders, die hebben alleen maar onder de oorlog te lijden, voelen geen solidariteit met Helena en beschuldigen haar dus wel openlijk. Alleen met Priamus en Hector heeft Helena, ook meer een ‘mannenvrouw’ (een ‘allumeuse’ zoals de Fransen dat zo mooi zeggen), een ander soort band: zij beschuldigt zichzelf uitsluitend ten overstaan van hén (en eenmaal terug in Sparta ook ten overstaan van Menelaus en Telemachus). Zij maakt zichzelf uit voor ‘hond’ of ‘teef’ zoals Patrick Lateur κύων krachtig vertaalt, en gebruikt de werkwoorden ἔπομαι, λείπειν, βάινω, ἔρχομαι als het gaat om haar vertrek met Paris, waarbij zij óók de goden en de ἄτη van Paris verantwoordelijk stelt. Daardoor hoeven Priamus en Hector haar zelf geen verwijten meer te maken en kunnen zij haar als gerehabiliteerde vrouw, die blijk geeft van σωφροσύνη, hun bescherming bieden.

Ruth Blondell noemt Helena een ‘serial monogamist’.⁴ Zij heeft achter elkaar verschillende echtgenoten - Menelaus, Paris en Deiphobus, maar nooit meer dan één man tegelijk. De term is misschien niet helemaal geschikt om een vrouw uit de archaïsche tijd mee te kenmerken, maar feit is wel dat Helena een soort eeuwige bruid blijft, een keer op keer huwbare παρθένος - zo wordt ze bij Homerus en Colluthus

² Over Helena in de film zie ook Maguire (2009) en Nikoloutsos (2013). Voor een kort receptieoverzicht van Helena, zie Blondell (2013: 247-249). Een greep uit boeken over Helena in al haar rollen (epische heldin, cultusheldin, godin) uit alleen al deze eeuw: Cassin (2000); Gumpert (2001); Meagher (2002); Hughes (2005).

³ Blondell (2013: 39).

⁴ Blondell (2013: 37).

overigens nooit genoemd, wel *νύμφη* (bruid)⁵. Zij behoudt deze status misschien ook makkelijker omdat ze maar één dochter heeft gebaard (die pas in de *Odyssee* een naam krijgt, namelijk Hermione). Dat haar schoonheid ontmanlijkend werkt is te zien aan al haar drie echtgenoten: Menelaus neemt haar bijvoorbeeld niet mee naar *zijn* Argos, zoals een bruidegom bij zijn bruid hoort te doen, maar komt naar *haar* Sparta toe. Dat verleent haar een speciale machtspositie. Volgens sommigen rende hij bij het weerzien na al die jaren zijn overspelige vrouw tegemoet en in plaats van haar te doden, liet hij daarbij zijn zwaard van vreugde op de grond vallen. Paris presteert beter in de slaapkamer dan op het slagveld en laat zich door Helena de les lezen. Hij is keer op keer ‘de echtgenoot van de Helena met de mooie haren’, terwijl Helena nooit ‘de vrouw van Paris’ is. Als Helena aan het eind van de oorlog, met het lot van de Grieken en Trojanen in handen, de poorten van de stad uit loopt op weg naar het paard, gaat Deiphobus haar niet voor, maar volgt hij haar.

De Slaapkamerscène

Wanneer Melenaus Paris bijna met zijn geborduurde helmband wurgt, grijpt Aphrodite in. Zij licht hem uit de strijd (3.380 ἐξήπραξ’, een werkwoord waarin de ontvoering, ἀρπαγή, van Helena weerklinkt) en brengt hem naar de slaapkamer. Zoals we al hebben gezien is de manier waarop Aphrodite Helena, zij het met de nodige tegenzin, in de armen van Paris drijft een soort ‘reenactment’ van tien jaar daarvoor. Aphrodite, dit keer met het uiterlijk van een vertrouwde Spartaanse (!) slavin, vertelt Helena dat Paris stralend op haar ligt te wachten, alsof hij net van een dansfeest terugkomt en niet uit de oorlog. Helena’s hart bonst,⁶ en als ze Aphrodite herkent, haalt zij fel uit. Ze is niet bereid weer meegevoerd te worden, naar een nieuw avontuur: Aphrodite mag Paris wat haar betreft hebben. Maar als de godin dreigt haar gunsten om te zetten in tegenwerking, verandert Helena van gedachten en gaat ze toch, gestuwd door de godin én met eigen instemming, mee naar de slaapkamer (hier worden de werkwoorden βάλω en εἶμι voor Helena gebruikt en ἄρχω en ἄγειν voor Aphrodite). In de slaapkamer wordt ze door Aphrodite op een stoel voor Paris neergezet – als voorspel op hun samenzijn. Het is een stille vooruitwijzing naar de stoel die Helena in boek 6.354 zelf, in diezelfde slaapkamer, uitnodigend aan Hector zal aanbieden.

Helena wijst Paris eerst terecht. Dan uit zij haar waardering voor de dappere Menelaus, gevolgd door een doodswens aan het adres van Paris, om daarna plotseling van idee te veranderen en Paris aan te sporen juist *niet* meer naar de strijd terug te keren. Paris’

⁵ Helena en Penelope worden bij Homerus beide een keer *νύμφη* genoemd in de zin van ‘relatief jongere vrouw’ (*Ilias* 3.130 en *Odyssee* 4.743 respectievelijk). Helena wordt bij Colluthus meerdere malen *νύμφη* genoemd, in de zin van ‘bruid’ of ‘jonge vrouw’ (en wellicht ‘nimf’); door de externe verteller in vv. 12-13, v. 278, v. 315 en v. 390 en door Paris in v. 295, die vertelt dat Aphrodite hem een *νύμφην ἱμερόεσσαν* beloofde. In v. 342 verwijzen Hermione’s dienaressen naar Helena’s vriendinnenschare met de woorden *νυμφάων ἐς ὀμήγουριν ἄγρομενάων*. Het gebruik van de ambigue term *νύμφη* lijkt te zijn bedoeld om het feit dat Helena is getrouwd te verdoezelen (zie ook Paschalis 2008: 145-147). Prauscello (2008: 178) legt de nadruk op Helena als naïeve nimf in een pastorale setting.

⁶ Helena’s reactie op Aphrodite’s woorden in *Ilias* 3.395 en Penelope’s reactie op Telemachus’ verslag over Odysseus in *Odyssee* 17.150 worden op dezelfde manier verwoord: ὡς φάτο, τῆ δ’ ἄρα θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι ὄρινε. Het is dus geen indicatie van verholen erotische opwinding, zoals Ruth Blondell beweert (2013: 69). Deborah Steiner (2010) noemt Penelope’s reactie een ‘powerful emotional response... consistent with her dawning optimism in book 17’.

verlangen van de begintijd toen hij Helena roofde (hij gebruikt hier *zelf* de term ἀρπάξας) is er nog steeds, het is zelfs nog sterker dan voorheen (*Ilias* 3.441-446):⁷

‘ἀλλ’ ἄγε δὴ φιλότῃτι τραπέομεν εὐνηθέντε·
οὐ γὰρ πῶ ποτέ μ’ ὄδ’ ἔρωσ φρένας ἀμφεκάλυψεν,
οὐδ’ ὅτε σε πρῶτον Λακεδαίμονος ἐξ ἐρατεινῆς
ἔπλεον ἀρπάξας ἐν ποντοπόροισι νέεσσι,
νήσῳ δ’ ἐν Κραναῇ ἐμίγην φιλότῃτι καὶ εὐνῇ,
ὥς σεο νῦν ἔραμαι καὶ με γλυκὸς ἴμερος αἰρεῖ.’

‘Kom laten wij ons nu maar op ons bed
neervlijen en genieten van de liefde.
Nog nooit bedwelmde het verlangen zó
mijn zinnen, zelfs die eerste keer niet, toen ik
je schaakte uit het lieflijke Sparta,
meervoerde op mijn schepen die de zee
doorklieven, op het eiland Cranaë
met jou het bed mocht delen en de liefde.
Nog méér smacht ik van liefde nu naar jou,
een zoet verlangen houdt me in zijn greep.’

In de beschutting van hun geparfumeerde slaapkamer bedrijven zij de liefde tegen de achtergrond van het oorlogsgeweld. Pas in *Ilias* 6 komt Hector in vol ornaat Paris in zijn slaapkamer halen, wanneer Paris zijn niet-zo-stoere wapen (een boog waarmee je alleen van ver kan schieten) zit op te poetsen en Helena verwoed met haar dienaressen aan het weven is. Een prachtige, uiterst geladen scène: Paris, die zowel door zijn geïrriteerde vrouw als zijn grote broer in zijn echtelijke slaapkamer wordt terechtgewezen; een zelfbewuste Helena, spelend met hun poëtische potentieel, die zichzelf, Paris en de goden beschuldigt, maar tegelijkertijd flirt met de stoere Hector, door hem als betere huwelijkskandidaat voor te stellen en hem een stoel aan te bieden; en Hector, die zijn missie volbrengt zonder zich te laten verleiden door mooie woorden en veelbetekenende gebaren en op weg gaat om voorgoed afscheid te nemen van zijn eigen trouwe echtgenote en van zijn jonge zoon (*Ilias* 6.343-344 en 349-360)⁸:

τὸν δ’ Ἑλένη μύθοισι προσηύδα μελιχίοισι·
‘δᾶερ ἐμεῖο κυνὸς κακομηχάνου ὀκρυόεσσης,
...
αὐτὰρ ἐπεὶ τάδε γ’ ὄδε θεοὶ κακὰ τεκμήραντο,
ἀνδρὸς ἔπειτ’ ὄφελλον ἀμείνονος εἶναι ἄκοιτις,
ὃς ἦδη νέμεσίν τε καὶ αἴσχεα πόλλ’ ἀνθρώπων.
τούτῳ δ’ οὐτ’ ἄρ νῦν φρένες ἔμπεδοι οὐτ’ ἄρ’ ὀπίσσω
ἔσσουνται· τῷ καὶ μιν ἐπαυρήσεσθαι οἴω.
ἀλλ’ ἄγε νῦν εἴσελθε καὶ ἔζεο τῷδ’ ἐπὶ δίφρῳ
δᾶερ, ἐπεὶ σε μάλιστα πόνος φρένας ἀμφιβέβηκεν
εἵνεκ’ ἐμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἕνεκ’ ἄτης,
οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὡς καὶ ὀπίσσω

⁷ Ed. Allen (1931), vertaling Lateur (2010), zoals bij alle Homerus-passages in dit artikel.

⁸ Zie voor deze scène ook het commentaar op de betreffende verzen en de inleiding van Graziosi & Haubold (2010: 41-44).

ἀνθρώποισι πελώμεθ' αἰδίμοι ἐσσομένοισι.
Τὴν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα μέγας κορυθαίολος Ἴκτωρ·
'μή με κάθιζ' Ἑλένη φιλέουσά περ· οὐδέ με πείσεις...'

... Helena

sprak hem met vriendelijke woorden aan:
... Mijn zwager, ik ben toch een teef die onheil
en huiver brengt ...
Maar nu de goden deze rampen zo
hebben beschikt, had ik dan toch de vrouw
kunnen geweest zijn van een beter man,
die alle ergernis en hoon van mensen
wist aan te voelen. Een standvastig hart,
dat heeft hij niet en zal het ook nooit hebben.
En ik vermoed dat hij ervan zal lusten.
Maar kom toch binnen, zwager, zet je neer
op deze stoel, op jou weegt nog het meest
de last wegens mijn onbeschaamd gedrag
en de verblinding van je broeder Paris.
Onzalig is het lot dat Zeus ons gaf,
opdat wij ook bij latere geslachten
de inhoud van hun zangen inspireren.'
De grote Hektor met de fonkelende
helm gaf haar toen als antwoord: 'Helena,
hoe aardig ook, vraag mij niet te gaan zitten.
Me overhalen doe je niet...'

Het kost nog het nodige gedraai, maar eenmaal buiten galoppeert Paris vrolijk als een trotse hengst die lang op stal heeft gestaan naar de stadsmuur. Hij lukt hem Hector mild te stemmen en gebroederlijk keren ze terug naar het slagveld.

Plaats Delict

Het verhaal is inmiddels tien jaar verder. In *Odyssee 4* is Telemachus op zoek naar zijn vader. Zijn ontvangst in Sparta loopt natuurlijk in eerste instantie vooruit op Odysseus' ontvangst bij de Phaeaken⁹: de gast die zijn identiteit nog niet heeft onthuld, maar bij het horen van verhalen die hemzelf aangaan zijn tranen achter zijn mantel probeert te verbergen. In de ontmoeting is echter ook Paris' aankomst in Sparta van twintig jaar eerder voelbaar, ook al wordt er over Paris zelf in alle toonaarden gezwegen. Er is sprake van *replay* waarbij de kaarten anders zijn geschud.

Er worden juist twee bruiloften gevierd, die van Menelaus' bastaardzoon Megapenthes ('Groot-leed') en die van de Aphrodite-gelijke Hermione, die eindelijk bij name wordt genoemd. Menelaus' schildknaap komt vragen of hij de gasten, die te paard zijn aangekomen, moet ontvangen of wegsturen. Maar Menelaus speelt de ideale gastheer: hij verzwijgt als een echte gentleman zijn slechte ervaring en onderstreept telkens weer het belang van de gastvrijheid, waarvoor Telemachus hem ook uitdrukkelijk bedankt.

⁹ Zie voor de opbouw van dit soort 'visit' type-scenes De Jong (2001: 90).

De gasten worden gebaad en gevoed en Menelaus aarzelt (4.117 μερμήριξε) of hij naar hun identiteit zal vragen -- totdat Helena binnenkomt. Helena beweegt zich ogenschijnlijk als een volledig gedomesticeerde echtgenote, overdag bij de maaltijd en 's nachts in bed aan Menelaus' zijde. Ze is keurig bezig met haar handwerk, maar is tegelijkertijd nogal doortastend en voortvarend. Direct (4.137 ἀτίκα) na binnenkomst vraagt zij Menelaus of de identiteit van de gasten bekend is en herkent zij Odysseus' trekken in Telemachus. Zij dient de gasten kalmerende middelen toe en begint als eerste te vertellen hoe zij Odysseus, toen hij als bedelaar verkleed Troje was binnengeslopen, als enige herkende en uitvoerig ondervroeg. Op dat moment wilde zij al naar haar dochter en naar huis – zegt zij, terwijl ze niet alleen zichzelf beschuldigt (net zoals zij dat in de *Ilias* tegenover Priamus en Hector deed) maar ook Aphrodite verantwoordelijk stelt. Menelaus geeft ze een gepast compliment, maar over Paris rept ze uiteraard met geen woord...

Telemachus laat de volgende ochtend weten dat hij snel naar huis terug wil, maar vertrekt uiteindelijk pas in *Odyssee* 15 na een waarschuwing van Athene. De ideale gastheer Menelaus houdt hem niet langer tegen en hij krijgt geschenken mee. Niet alleen van Menelaus, maar ook van Helena, die actief in het circuit van het uitwisselen van giften meedoet. Zij geeft een zelf geweven huwelijkscadeau aan de jongeman -- ongevaarlijk, want het is haar bedoeling dat Telemachus' moeder het tot aan zijn huwelijk voor hem bewaart, maar niet onbeladen.

Op het moment van vertrek doet zich een voorteken voor met een adelaar en ganzen, dat Telemachus door Menelaus wil laten duiden. Maar ook hier aarzelt Menelaus weer nét iets te lang (15.169 μερμήριξε, zoals eerder in 4.117) en is Helena hem opnieuw voor (15.171 ὑποφθαμένη) met een interpretatie die later feilloos blijkt te zijn. De jonge held Telemachus, opnieuw geconfronteerd met de prachtige en razendsnelle Helena, blijft verstandig (15.179 πεπνυμένος) als altijd, en belooft dat hij haar, als blijkt dat ze gelijk heeft, als godin zal eren -- met gepaste afstand dus.

Wanneer hij bij thuiskomst de ontmoeting in Sparta voor zijn moeder samenvat, neemt Telemachus Helena's versie van de schuldvraag slechts gedeeltelijk over: hij legt de verantwoordelijkheid namelijk niet bij Helena en Aphrodite, maar bij 'de goden' in het algemeen (17.118-119 en 259-264). Daarnaast strijkt hij het bezoek aan het echtpaar te Sparta nog op een andere manier glad, door te zeggen dat Menelaus hem 'meteen' ondervroeg. Hij gebruikt daarbij het woord ἀτίκα, een woord dat zoals we hebben gezien helemaal niet bij Menelaus' maar juist bij Helena's gedrag past. In feite vond de ondervraging door Menelaus niet direct bij aankomst maar pas de dag erna plaats. De jongeman is kennelijk toch niet ongevoelig gebleven voor de charmes van Helena...

Deel 2: Colluthus

De Roof van Helena

Colluthus schrijft zijn *Roof van Helena* in 394 hexameters in hetzelfde genre als Homerus, zij het dan in het miniatuurformaat van het epyllion, met een alwetende verteller die af en toe personages aan het woord laat. Het effect is daardoor anders dan bij hen die *over* Helena spreken (zoals Sappho, Alcaeus, Gorgias en Isocrates) of haar

zonder commentaar aan het woord laten (zoals Euripides en Ovidius). Colluthus stond helemaal aan het einde van een literaire traditie en had een grote hoeveelheid literaire voorgangers, waarvan allerlei invloeden in zijn werk te vinden zijn.¹⁰

Colluthus' werk doet archaïserend aan. Zijn metriek, taal en stijl vallen binnen de 'epische code'. De externe verteller manifesteert zich meteen aan het begin met zijn Muzenaanroep als een echte epische dichter – ook al zijn de Muzen eerder 'bucolische Muzen': de nimfen van de berg Ida.¹¹ Zijn hexameters volgen niet de praktijk van het vijfde eeuwse Egypte -- die ook wel de school van Nonnus wordt genoemd, naar zijn belangrijkste exponent Nonnus, de auteur van onder andere de *Dionysiaca*, een mythologisch epos in 48 boeken. Colluthus' hexameters gaan eerder terug op die van Homerus. Hij ontleent veel woordcombinaties aan Nonnus, maar ook hele passages aan Homerus. Nonnus' voorkeur voor nominale constructies deelt hij niet, maar zijn neiging tot scenische opbouw wel.¹² Colluthus wijkt op een opvallende manier van zijn grote voorganger 'De Dichter' af: in *De Roof van Helena* is maar één homerische vergelijking en typische scènes komen in het geheel niet voor. Hij maakt eerder gebruik van metaforen en ander vormen van vergelijking die in retorische praktijk van de Late Oudheid gangbaar waren. Ook de invloed van de *ethopoiia* is in het stuk voelbaar: een retorische oefening waarbij de spreker zich in een ander moest verplaatsen, 'Wat zou Paris gezegd hebben als...?', 'Wat zou Helena gezegd hebben als...' of 'Wat zou Hermione gezegd hebben als...'¹³

Wat Colluthus graag doet, is spelen met publieksverwachtingen. De vraag is daarbij natuurlijk welke teksten en iconografie hij bij zijn publiek bekend veronderstelde. Hij lijkt te mikken op het leesplezier van een redelijk geschoold publiek met kennis van Homerus en mythologie. Fijnproevers konden er naar wens méér uit halen.¹⁴ Elisabeth Jeffreys schat dit soort poëzie in als een 'meesterproeve': '<a polished specimen> of an artist's, or perhaps better an artisan's skills to demonstrate his competence for future

¹⁰ Sinds de eerste moderne edities van de *Roof van Helena* van bijna 50 jaar terug (Livrea 1968 met Italiaanse vertaling en commentaar en Orsini 1972 met Franse vertaling), is de herwaardering van dit epyllion langzaam op gang gekomen. Inmiddels is er flink wat literatuur over beschikbaar, zie bijvoorbeeld het aan Colluthus gewijde themanummer van *Ramus* uit 2008, met een artikel over de grotere structuur en terugkerende motieven (Paschalis), over de literaire kwaliteit (Magnelli), over mogelijke bucolische aspecten (Pauscello). De artikelen vormen een uitgebreide herwaardering na het vernietigende oordeel van West uit 1970. 'Colluthus manages to revitalise what had been an old, trivialised topic in literature and art', aldus Paschalis in zijn conclusie (2008: 147).

¹¹ Pauscello (2008) en Harries (2006) gaan nogal ver met hun interpretatie van de bucolische passages van het gedicht (eerst verbonden met Paris, dan met Hermione), en hebben het over 'the poet's mourning for a literary mode' (Pauscello 2008: 173) en 'the lament of the lost innocence of Pastoral' (Harries 2006: 547). Ik sluit me aan bij Magnelli, die het verlies van de pastorale wereld niet in Paris terugvindt: 'I am inclined to believe that the poet aimed at depicting Paris as a quite unpleasant, sometimes ridiculous character in the first part of the poem as well... He is a cowherd, but above all a coward.' (Magnelli 2008: 154-155). De eerste die ironie in het stuk zag, was Giangrande (1969). Ook Paschalis (2008) en Magnelli (2008) besteden aandacht aan ironie, vooral in de verteltechniek en de omgang met mythologische traditie.

¹² Zie Livrea (1968).

¹³ Zie bijvoorbeeld Agosti (2005).

¹⁴ Alle auteurs van *Ramus* 2008 tonen literair spel aan met Griekse auteurs als Homerus, Euripides, Callimachus, Apollonius Rhodius, Lycophron, Theocritus, Lucianus, Quintus van Smyrna en Nonnus en wellicht ook (maar moeilijk te bewijzen, zie o.a. Rocca 1997) met de Latijnse dichters Catullus, Ovidius en Dracontius. Zie ook Miguélez-Cavero (2008: 28-29). De zoektocht naar parallellen wordt door sommigen naar mijn idee hier en daar nogal ver doorgevoerd.

employers and patrons.¹⁵ Misschien was er in een tijd waarin de Epische cyclus niet meer bestond een nieuwe drang naar volledigheid, een wens om het homerische verhaal dat in *medias res* begint aan te vullen met niet alleen een *Val van Troje* (Triphiodorus, 3^e eeuw na Chr.) en een *Posthomerica* (Quintus van Smyrna, 4^e eeuw na Chr.), maar ook met een *Antehomerica*.¹⁶ De nadruk die Colluthus legt op de terugkeer naar het begin, op het aetiologische aspect van het verhaal, is dan ook opvallend.¹⁷

Ik zal nu het epyllion tot aan de ontmoeting tussen Paris en Helena kort samenvatten en daarna bespreken hoe Colluthus voor de relatie tussen Paris en Helena gebruik zou kunnen hebben gemaakt van de scènes in de *Ilias* en de *Odyssee* die ‘replay’ of ‘reenactment’ suggereren.

Vóór de ontmoeting

Colluthus bouwt zijn werk op in scènes.¹⁸ Hij begint in zijn proloog (vv. 1-16) met het aanroepen van de Trojaanse nimfen als zijn Muzen en ooggetuigen, die de gedachten van de herder Paris en de oorzaak van de Trojaanse oorlog moeten bezingen. Vervolgens wordt de bruiloft van Peleus en Thetis beschreven (vv. 17-77). Het verhaal wordt bekend verondersteld. Zó bekend, dat de tekst op de appel, ‘voor de mooiste’, niet eens wordt genoemd. Wel wordt de appel meerdere malen door de verteller als het ‘begin van de oorlog’ omschreven. Het heeft de christelijke lezers van de 6^e eeuw na Chr. vast en zeker aan ‘die andere appel’ doen denken als begin van alle kwaad. Maar dat is dan ook het enige motief in het stuk met een mogelijk christelijke connotatie.

Daarna gaan de drie godinnen in vol ornaat op pad, bergopwaarts achter Hermes aan, op weg naar Paris (vv. 78-120). Ze vinden hem terwijl hij gehuld in een lang geitenvel temidden van zijn slaperige gemengde kudde fluit zit te spelen, zoals wel vaker zijn plichten verzakend. Hoewel Paris bij Homerus nergens als herder wordt beschreven, komt deze nonchalance ten opzicht van zijn verplichtingen helemaal overeen met het homerische beeld. Hij schrikt zich een ongeluk als hij Hermes over de top van de berg Ida ziet aan komen lopen, maar vermant zich snel. Glimlachend bekijkt hij de godinnen van top tot teen (vv. 121-189): ogen, nek, opsmuk, hielen en voetzolen van de godinnen. Die zijn dus alledrie gekleed, in ieder geval totdat Aphrodite Paris’ glimlach beantwoordt en haar draperieën laat vallen... De uitkomst is bekend.

Paris, Δύσπαρις, zoals hier de verteller en in de *Ilias* Hector hem noemt, vertrekt meteen naar Sparta, naar zijn ‘nog ongeziene liefde’ (vv. 190-246). De reis wordt door de ogen van Paris beschreven. De voortekens die hij onderweg krijgt, negeert hij stuk voor stuk.

De ontmoeting

¹⁵ Jeffreys (2008: 131).

¹⁶ De epische cyclus *Cypria* schijnt al in de 3^e eeuw te zijn verdwenen, ‘so that poets like Quintus and Triphiodorus had to do the job again’ (West 1970: 658).

¹⁷ Zie voor het idee van aetiologie ook Paschalis (2008: 139-140).

¹⁸ 1-16: Proloog; 17-77: Bruiloft Peleus en Thetis; 78-120: Prelude op het Parisoordeel; 121-189: Parisoordeel; 190-246: Paris in Sparta; 247-325: Ontmoeting Paris en Helena ; 326-386: Hermione’s Klacht; 387-392: Paris en Helena naar Troje.

Na zijn zeereis stapt Paris aan land - een zwaar aangezette variant op de vrouwelijke Paris die Homerus schetste en die de literaire traditie is ingegaan. En de tegenpool van de met zoutkorsten overdekte naakte Odysseus op het strand van de Phaeaken (vv. 230-234):¹⁹

Αὐτὰρ ὁ χιονέοιο λοεσσάμενος ποταμοῖο
ᾧχετο φειδομένοισιν ἐπ' ἵχνεσιν ἵχνος ἐρείδων,
μὴ πόδες ἰμερόεντες ὑποχραίνοντο κονίης,
μὴ πλοκάμων κυνέησιν ἐπιβρίσαντες ἐθείρας
ὄξύτερον σπεύδοντος ἀναστέλλοιεν ἄηται.

En nadat hij zich in de kristalheldere rivier had gebed,
ging hij voetje voor voetje voort, voorzichtig, uit angst
dat zijn lieflijke voetzolen met stof besmeurd zouden raken
en de wind, als hij te veel vaart maakte, hard
tegen zijn hoed²⁰ zou blazen en zijn haarlokken op zou doen waaien.

Paris kijkt rond in de stad. De spreekwoordelijke gastvrijheid van Sparta (die we ook al in boek 4 en 15 van de *Odyssee* zagen) en van Menelaus' huis wordt meerdere malen met steeds pijnlijker wordende ironie benadrukt (φιλόξεινος vv. 235, 252, 323). Paris komt echter onderweg niemand tegen. Tenslotte staat hij voor de deur van het paleis van Menelaus -- die niet thuis blijkt te zijn! Hij wordt zelfs pas in v. 299 voor het eerst genoemd. Hierin wijkt Colluthus af van de meeste andere versies, waarin Paris door Menelaus wordt onthaald totdat zijn gastheer naar Kreta moet vertrekken. Colluthus doet dat waarschijnlijk niet zozeer om een bekend verhaal kort te maken (ook wel als 'elliptisch narratief' genoemd) maar veeleer uit strategisch oogpunt. Zo kan hij zich volledig op de handeling tussen Paris en Helena concentreren.²¹

En inderdaad, in vv. 247-325 draait alles om de ontmoeting met Helena. Vanaf dat moment verandert ook plotseling het perspectief en kijkt niet Paris vanaf de drempel het paleis in, maar ziet Helena vanuit het paleis een vreemdeling voor de deur staan (vv. 247-257):

Ἦδη δ' ἀγχιδόμοισιν ἐπ' Ἀτρείδαο μελάθοις
ἴστατο θεσπεσίησιν ἀγαλλόμενος χαρίτεσσιν.
Οὐ Διὶ τοῖον ἔτικτεν ἐπήρατον υἴα Θυώνη·
ἰλήκοις, Διόνυσε· καὶ εἰ Διός ἐσσι γενέθλης,

¹⁹ De editie die ik voor dit artikel heb gebruikt is die van Orsini (1972), de Nederlandse vertalingen zijn van mijn hand. Deze aankomst-scène wijkt af van Homerische 'landing' type-scene, De Jong (2001: 317). Meer over de topos van Paris' 'sightseeing' (met of zonder begeleiding), die overigens vergelijkbaar is met de aankomst van Odysseus bij het paleis van Alcinous en die van Telemachus bij het paleis van Menelaus, zie Rocca (1997) en Cuartero i Iborra (2003: 192s.).

²⁰ Ik vertaal 'hoed', omdat een reishoed hier meer op zijn plaats is dan een helm. West (1970: 660) stelt voor κυνέησι ... ἐθείραις te lezen, 'schandelijke lokken'. De verteller gebruikt echter nergens dit type morele veroordeling bij Paris (wel: ongeluks-Paris, aanstichter van het kwaad, bovenmatig trots, etc.).

²¹ Paschalis (2008: 137-140) betoogt overtuigend tegen het idee van 'elliptisch narratief', zie p. 138: 'The delayed disclosure is deliberate and serves a very specific purpose: playing with the expectations of the readers who, as they reached the moment when Paris 'stood before the palace of the Atride (247f.), would have remembered that in the 'canonical' version Menelaus entertained Paris for some time before setting sail for Crete.'

καλὸς ἔην κἀκεῖνος ἐπ’ ἀγλαΐῃσι προσώπου.
Ἦ δὲ φιλοξείνων θαλάμων κληΐδας ἀνεῖσα
ἔξαπίνης Ἑλένη μετεκίαθε δώματος αὐλήν·
καὶ θαλερὸν προπάροιθεν ὀπιπεύουσα θυράων
ὡς ἴδεν, ὡς ἐκάλεσσε καὶ ἐς μυχὸν ἤγαγεν αὐλῆς
καὶ μιν ἐφεδρήσσειν νεοπηγέος ὑψόθεν ἔδρης
ἀργυρέης ἐπέτελλε·

Eindelijk stond Paris stil voor het paleis van de Atride vlakbij <de tempels>, trots op zijn goddelijke charmes. Zo knap was de zoon niet die Thyone Zeus baarde -- vergeef me, Dionysus: jij bent weliswaar een nazaat van Zeus, maar ook *hij* was mooi met de schittering van zijn gelaat. Nadat zij de deur van de gastvrije slaapvertrekken had geopend doorkruiste plotseling Helena de binnenhof en werd zij de jongeling voor de deur gewaar: zodra ze hem zag, riep ze hem, leidde hem het paleis binnen, en gebod hem plaats te nemen op een pasgemaakte zilveren stoel...

Paris, de mooie jongen, en Helena, de voortvarende – zoals we haar uit Homerus kennen. Helena nodigt haar gast uit en laat hem plaats nemen op een stoel – een gebaar dat we meerdere malen in erotische context bij Homerus hebben gezien. Anders dan bij Homerus, waar Helena goden en mensen moeiteloos herkent, ook al zijn ze vermomd of ziet ze ze voor het eerst, weet ze nu niet meteen welke ‘godheid’ ze voor zich heeft en zoekt naar attributen. Misschien is het de invloed van de christelijke zesde eeuw, maar het is opvallend on-homerisch en heeft iets van een mythologisch handboek. Wellicht is hier invloed van de iconografie merkbaar. In ieder geval is het liefde op het eerste gezicht (vv. 257-266):

... Κόρον δ’ οὐκ εἶχεν ὀπωπῆς,
ἄλλοτε δὴ χρύσειον ὀισαμένη Κυθρείης
κοῦρον ὀπιπεύειν θαλαμηπόλον· ὄψε δ’ ἀνέγνω,
ὡς οὐκ ἔστιν Ἔρωσ· βελέων δ’ οὐκ εἶδε φαρέτρην.
Πολλάκι δ’ ἀγλαΐῃσιν ἐυγλήνοιο προσώπου
παπταίνειν ἐδόκευε τὸν ἡμερίδων βασιλῆα·
ἀλλ’ οὐχ ἡμερίδων θαλερῆν²² ἐδόκευεν ὀπώρην
πεπταμένην χαρίεντος ἐπὶ ξυνοχῆσι καρήνου.
Ὅψε δὲ θαμβήσασα τόσην ἀνενείκατο φωνήν·
Ἐεῖνε, πόθεν τελέθεις; ἐρατὸν γένος εἶπε καὶ ἡμῖν.’

... Ze kreeg er geen genoeg van naar hem te kijken; nu eens meende ze dat misschien de gouden jongen van Aphrodite voor haar stond, de kamerdienaar – maar dan bedacht ze dat het Eros niet was: ze zag geen koker met pijlen. Herhaaldelijk dacht zij naar de koning van de wijnstok te kijken door de schittering van zijn sprankelende oogopslag –

²² -ὄν lijkt een drukfout voor -ῆν in Orsini (1972).

maar ze zag geen zwellend fruit van druiventrossen
gedrapeerd over de kruin van zijn charmante hoofd.
Uiteindelijk bracht zij in haar verbazing het volgende uit:
'Vreemdeling, waar komt u vandaan? Vertel ook mij van uw lieflijke afkomst!'

Hier geen typische scène met baden, eten en andere beleefdheden, maar onmiddellijke actie: vertel me wie u bent! Helena noemt alle plaatselijke helden op die zij kent, om tot de conclusie te komen dat de man die voor haar staat een vreemdeling is. Haar verliefdheid zorgt niet voor een verlegen fluistertoon, maar in haar verlangen (ποθέουσα) spreekt ze met heldere stem (λιγύθροος), en Paris antwoordt haar zoetgevooid (μελιχίην ... γῆρυν). Of ze Troje misschien kent, waar Poseidon en Apollo de muren hebben versterkt? vraagt (kort samengevat) Paris vol trots en vooral ook zonder de hele Trojaanse voorgeschiedenis te vertellen: 'Ik ben, vrouw, de geliefde zoon van Priamus, rijk aan goud. Ik ben een Dardanide, en Dardanus stamde van Zeus af. De goden werken voor ons ... Bovendien, koningin, ben ik scheidsrechter van godinnen'.

Over Paris' schoonheid en de indruk die hij op Helena maakt wordt veel gezegd, maar van Helena's schoonheid en het effect daarvan op Paris wordt nauwelijks gerept: er valt niets te bespeuren van verwachting, van verwondering, of van verlangen, zoals in *Ilias* 3.²³ Paris gaat recht op zijn doel af en weet wat hem toekomt. Wel vleit hij Helena in de derde persoon en prijst vervolgens vooral zichzelf aan (vv. 292-295):

‘ή δὲ περικλήιστον, ἐμῶν ἀντάξιον ἔργων,
νύμφην ἱμερόεσσαν ἐμοὶ κατένευσεν ὀπάσσαι
ἦν Ἑλένην ἐνέπουσι, κασιγνήτην Ἀφροδίτης,
ἧς ἔνεκεν τέτληκα καὶ οἷδατα τόσσα περῆσαι.’

'En Aphrodite beloofde mij als beloning voor mijn daden
een alomvermaarde begerenswaardige bruid te geven,
die ze Helena noemen, zuster van Aphrodite,
voor wie ik heb zelfs gewaagd zoveel golven te doorklieven.'

Niet als de schipbreukeling Odysseus na vele omzwervingen, niet als de zwemmer Leander die de Hellespont overstak, maar toch, hij is van verre gekomen om zijn bruid op te eisen. Uit de proloog weten wij dat hij als herder geen ervaring met schepen had en wij hebben zijn hele zeereis gevolgd.

Bij Colluthus wordt de schuldvraag dus beantwoord door middel van 'doppelte Motivation': we hadden eerst de appel, toen het aanbod van Aphrodite, en nu ook de handelingen van Paris en Helena die dat 'bevel' zonder al te veel tegenstribbelen opvolgen.

Paris uit zijn trots op zijn eigen afkomst en beledigt Menelaus – precies het gepoch dat Helena hem later in de slaapkamerscène verwijt (*Ilias* 3.430-431, zie het citaat van Blondell hierboven) – een vorm van zelfoverschatting waarmee hij voor het duel nog

²³ Bij Colluthus noemt Aphrodite haar lieflijk (v. 164 ἐρατήν); in v. 305 is haar blik lieflijk (ἐρόεσσαν ... ὀπωπήν) en in v. 317 heeft ze mooie enkels (καλλίσφυρος).

wel weg kon komen, maar daarna niet meer.²⁴ Colluthus maakt hier dus gebruik van wat Homerus 'aangeeft' (vv. 296-299):

‘Δεῦρο γάμον κεράσωμεν, ἐπεὶ Κυθήρεια κελεύει·
μή με καταισχύνεις, ἐμὴν μὴ Κύπριν ἐλέγξης.
Οὐκ ἐρέω... Τί δὲ τόσσον ἐπισταμένην σε διδάξω;
Οἴσθα γάρ, ὡς Μενέλαος ἀνάλκιδός ἐστι γενέθλης...’

‘Kom, laten wij ons in een huwelijk verbinden, omdat de Cytherische het beveelt.
Maak me niet te schande en stel mijn Cyprische niet op de proef.
Ik wil niet zeggen... Maar wat moet ik jou die zoveel weet vertellen?
Want je weet dat Menelaus uit een zwak geslacht voortkomt.’

Daarna is er enige aarzeling -- hier slaat Helena voor het eerst haar ogen uit verlegenheid neer en weet zij zich lange tijd geen raad. Maar ze herneemt zich weer snel en in vv. 303-305 -- spreekt ze tot 'de vreemdeling'. Geen morele overpeinzingen, geen lofrede voor Paris, maar een verlangen naar kennis en naar het onbekende. Parafraserend komen haar woorden op het volgende neer: 'hebben Poseidon en Apollo echt die muren gebouwd? Dat wil ik wel zien, en ook die muziek van Apollo horen.' De passage wordt op verschillende manieren geïnterpreteerd: als teken van bucolische naïviteit, maar ook als teken van geleerdheid van de verteller of van slimheid van Helena. Zij refereert hier namelijk aan twee verschillende versies bij Homerus over de inbreng die de twee goden bij de bouw van de muur gehad zouden hebben.²⁵

Helena spreekt van meenemen (κομίζω, zie ook 323), volgen (ἔπομαι), en ook van een bevel van Aphrodite (κελεύει). De verteller noemt Helena's voorstel een 'verbond' (vv. 312-315):

‘Ἄγρέο νῦν Σπάρτηθεν ἐπὶ Τροίην με κομίζων.
Ἔπομαι, ὡς Κυθήρεια γάμων βασιλεια κελεύει.
Οὐ τρομέω Μενέλαον, ὅτ' ἐν Τροίῃ με νοήσῃ.
τοίην συνθείην καλλίσφυρος ἔννεπε νύμφη.

‘Kom, neem me snel mee van Sparta naar Troje,
Ik zal volgen, zoals Cythereia, de koningin van het huwelijk, beveelt.
Ik ben niet bang voor Menelaus, wanneer hij mij in Troje weet.’
Zo'n verbond stelde Helena met de mooie enkels voor.

Het contrast tussen Sparta en Troje als woonplaats voor Helena speelt naar mijn idee geen onbelangrijke rol. Ten eerste heeft Helena in tegenstelling tot andere vrouwen haar geboortestad nooit verlaten. Menelaus kwam zoals eerder gezegd tegen de gewoonte in

²⁴ Magnelli (2008: 158-159) vindt het feit dat Paris Menelaus een lafaard noemt 'ridiculous at the highest level', maar dat komt omdat hij de chronologie omdraait. Het geoch past op dit moment in het verhaal heel goed bij Paris. Hij weet hier immers nog niet hoe zijn toekomstige confrontatie met Menelaus (in het bijzonder hun duel zoals beschreven in de *Ilias*) zal verlopen en zijn uitspraken zijn derhalve alleen met kennis achteraf belachelijk te noemen.

²⁵ Zie *Ilias* 7.452s. en 21.443-449. Paschalis (2008: 141-142) ziet in deze passage een combinatie van nieuwsgierigheid en geleerdheid van Helena zelf, Prauscello (2008: 178-179) ziet er enerzijds 'bucolische naïviteit' van Helena in (sightseeing in een stad) en anderzijds een vertoon van kennis van de verteller (het bespreken van een Homerische crux).

bij zijn echtgenote wonen, niet andersom. Helena kent daarbij het verschijnsel stadsmuren niet, want het heldhaftige Sparta heeft nooit muren gehad. In dit epyllion is de stad echter onbewaakt en té gastvrij, en in die zin voor Helena onveilig. Het ommuurde Troje zou wel eens een dubbele aantrekkingskracht op Helena kunnen uitoefenen. De lezer weet echter dat Helena bedrogen zal uitkomen. Menelaus zal binnen de kortste keren met een leger voor de muren staan en ook aan haar Odysseus-achtige nieuwsgierigheid zal een einde komen. Hiervan getuigt het lijstje dingen waarnaar Helena bij Homerus na al die jaren zegt terug te verlangen: haar eerste man, haar ouders en haar stad, haar slaapkamer, haar enige kind, haar vriendinnen (zoals ik al eerder heb uiteengezet).

Vertrek naar Troje

Dan volgt de nacht, ‘met zijn dromen, die door de hoornen en de ivoren poort gaan, waar zijn of bedriegen’ (zie *Odyssee* 19.562ff). En als een stel dieven in de nacht gaat het liefdespaar er vandoor (vv. 322-325):

Αὐτὰρ ὁ ποντοπόρων Ἑλένην ἐπὶ σέλατα νηῶν
ἐκ θαλάμων ἐκόμισσε φιλοξείνου Μενελάου·
κυδίων δ' ὑπέροπλον ὑποσχασίῃ Κυθερείης
φόρτον ἄγων ἔσπευδεν ἐς Ἴλιον ἰωχμοῖο.

En hij nam Helena op de banken van de zeevarende schepen mee,
uit de vertrekken van de gastvrije Menelaus,
en bovenmatig trots op de belofte van de Cytherische,
haastte hij zich met zijn oorlogsbuit²⁶ naar Troje.

Wat is de status van dat wat zich in het duister afspeelt? Het lijkt allemaal een droom waar niemand vat op kan krijgen. In ieder geval loopt het beeld van de ware en bedrieglijke dromen (vv. 316-321) alvast vooruit op de droom die Hermione iets later krijgt over de gebeurtenissen die zich gedurende de nacht hebben afgespeeld.²⁷

In het laatste deel van het epyllion (vv. 326-386) verschijnt Hermione dus ten tonele, een personage dat niet vaak wordt belicht. Bij Homerus kwam ze er bekaaid vanaf, naamloos in de *Ilias*, zwijgend uitgehuwelijkt in de *Odyssee*. Hier wordt ze uitgebreid geportretteerd, huilend en jammerend om haar moeder, naast wie ze die nacht nog achter slot en grendel in het bed van haar vader lag te slapen. Een intiem detail en de enige keer waarin Helena in de rol van zorgende moeder voorkomt. Het bed doet ook aan het huwelijksbed denken waarin Helena en Menelaus in de *Odyssee* weer samen liggen te slapen. Hermione wordt omringd door dienaressen, die ineens van alle kanten aan komen (het huis is dus toch bevolkt!) en haar proberen gerust te stellen. Maar zij is ervan overtuigd dat er een ongeluk is gebeurd, want haar moeder - en hier komt Helena opnieuw niet als naïeve vrouw over - kent de omgeving op haar duimpje. Hermione huilt zichzelf in slaap en krijgt een bedrieglijk droombeeld (v. 369: ἀλητεύουσα δολοφροσύνησιν ὄνειρων) van haar moeder die tegen haar spreekt (vv. 377-378):

²⁶ Magnelli (2008: 159): ‘ironic «plunder gained by war» or proleptic «plunder leading to war».’

²⁷ Livrea (1968) plaatst in navolging van Abel (1880) deze droomverzen tussen vv. 368-369, maar Orsini (1972) neemt deze transpositie m.i. terecht niet over.

‘Τέκνον ἀκηχεμένη, μὴ μέμφοο δεινὰ παθούση·
ὁ χθιζὸν με μολῶν ἀπατήλιος ἤρπασεν ἀνήρ.’

‘Bedroefd kind, verwijt me niets omdat ik vreselijke dingen heb doorstaan:
die onbetrouwbare man die gisteren is gekomen heeft mij geroofd.’

Het woord ἤρπασεν in v. 378 echoot, eindelijk, de titel van het werk: Ἀρπαγὴ τῆς Ἑλένης. Maar de droom is bedrieglijk, dus wat de droom-Helena Hermione voorhoudt is niet waar.²⁸ Hermione neemt de droom echter serieus en maakt het nieuws wereldkundig. Zij schreeuwt het uit en stuurt meteen meeuwen naar Kreta om aan Menelaus te vertellen dat ‘het huis is kapotgemaakt door een wetteloze man (v. 383 ἀθεμίστιος)!’ Zo wordt de ware toedracht van Helena’s vertrek met Paris, die zich al in het ambiguë duister van de nacht had afgespeeld, nog eens extra in nevelen gehuld.

Ondertussen leidt νύμφιος Paris zijn νύμφη Helena naar de haven van Troje. Waar eerst Hermione het uitschreeuwde, trekt nu Cassandra, die hen vanaf de stadmuur ziet aankomen, zich de haren uit. Maar de poorten van de stad gaan open en Troje heet haar burger welkom ‘die het begin van alle kwaad is (v. 392 τὸν ἀρχέκακον πολίτην)’...

Conclusie

Als Homerus spreekt over Paris en Helena, laat hij ze soms hun persoonlijke voorgeschiedenis herbeleven. Er is sprake van ‘replay’ of ‘reenactment’ van eerdere fases uit hun relatie. Aan de hand van dit soort scènes is het mogelijk op zoek te gaan naar een specifieke vorm van intertextualiteit. Colluthus heeft duidelijk een aantal homerische passages als ‘cues’ gebruikt om zijn versie van de voorgeschiedenis van het lifdeskoppel te schrijven: de slaapkamerscène en plaats delict. De titel van zijn epyllion luidt ‘De Roof van Helena’. We verwachten dus dat er wordt geroofd, met of zonder tegenstribbelen. Bij Colluthus is Paris nog steeds dezelfde knappe dandy en zichzelf overschattende held als bij Homerus. Ook Helena blijft de voortvarende jonge vrouw die ze in de *Ilias* en *Odyssee* is: ze is tien jaar jonger en dus misschien wat minder ervaren, maar verre van naïef, niet in de dingen die ze zegt (in haar korte speeches aan Paris en in de bedrieglijke droomtekst aan Hermione) noch in de dingen die ze doet (Paris onmiddellijk een stoel aanbieden en zonder aarzeling met hem meegaan). Door de wisseling van perspectief bij de aankomst van Paris, waarbij niet Paris op de drempel door de poort naar binnen kijkt, maar Helena vanuit het binnenhof Paris ziet staan, is – helaas! – op het *moment suprême* niet te zien wat haar impact op Paris is. Wel wordt hierdoor Helena’s actieve aandeel in de roof voor de lezer bijzonder duidelijk.

Door de onverwachte afwezigheid van Menelaus, die in andere versies Paris ontvangt, lijkt het antwoord op de vragen uit het prooemium ‘hoe het allemaal heeft kunnen gebeuren’ een eenduidige causale reeks, een ongecompliceerde aetiologie van het ontstaan van de Trojaanse oorlog: eerst was er de appel, toen was er de belofte van Aphrodite, toen ging Paris Helena halen en toen ging Helena zonder problemen op zijn voorstel in. Maar volgens de rest van de literatuur ligt dit niet zo eenvoudig, en dat weet Colluthus ook. Dus op het laatste moment krijgt zijn aetiologie een staart. Voor de

²⁸ Vers 375 οὕτω καλλικόμοιο μεθ’ ἀρμονίην Ἀφροδίτης is problematisch. Het wordt door sommigen na vers 378 geplaatst en in de mond van Helena gelegd, in plaats van in de mond van Hermione.

buitenwereld zal het vanaf dat moment nooit meer duidelijk zijn wat er precies is gebeurd: volgde Helena Paris vrijwillig, of heeft hij haar tegen haar zin geschaakt?

Colluthus heeft met zijn Roof van Helena een *Antehomerica* geschreven. Een niet al te gecompliceerd mythisch verhaal in een archaïserende stijl. Waarschijnlijk voor een overwegend christelijk publiek dat geschoold was in Homerus, maar niet meer al te vertrouwd was met samenleven met pagane goden. Hij heeft met zijn epyllion op een verrassende en amusante manier antwoord gegeven op een vraagstuk dat sinds Homerus de gemoederen bezighoudt, door niet alleen te vertellen hoe het ‘werkelijk’ is gegaan, maar ook hoe de verwarring over de schuldvraag is ontstaan. Een aetiologie met alles, of bijna alles, wat we over Paris en Helena hadden willen weten.

Emilie van Opstall
Vrije Universiteit
Faculteit der Geesteswetenschappen, HG 14A-00
De Boelelaan 1105
1082 HV Amsterdam
e.m.van.opstall@vu.nl

Bibliografie

Gebruikte edities, commentaren, vertalingen Homerus:

- Allen, T.W. 1961-1964. *Homeri Opera*. Oxford: Oxford University Press (4e dr.).
Graziosi, B. & J. Haubold. 2010. *Homer, Iliad. Book VI*. Cambridge: Cambridge University Press.
Jong, I.J.F. de. 2001. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.
Lateur, P. 2010. *Homerus. Ilias. Wrok in Troje*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.

Gebruikte edities, commentaren, vertalingen Colluthus:

- Livrea, E. 1968. *Colluto. Il ratto di Elena*. Bologna: Riccardo Pàtron.
Mair, A.W. 1928. *Oppian, Colluthus, Tryphiodorus*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press (repr. 1963).
Orsini, P. 1972. *Collouthos. L'enlèvement d'Hélène*. Paris: Les Belles Lettres.
Schönberger, O. 1993. *Kolluthos. Raub der Helena*, Würzburg.

Secundaire literatuur:

- Agosti, G. 2005. 'L'etopea nella poesia greca tardoantica', in E. Amato & J. Schamp (eds), *ΗΘΟΠΟΙΙΑ: la représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque Impériale et tardive*. Salerno, 34–60.
Austin, N. 2007. 'The Helen of the Iliad', in H. Bloom (ed.), *Homer's The Iliad. Bloom's modern critical interpretations. Updated Edition*. New York: Chelsea House, 33-54.
Blondell, R. 2013. *Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation*. Oxford: Oxford University Press.

- Carvounis, K. & R. Hunter (eds) 2008. 'Signs of Life? Studies in Later Greek Poetry.' *Ramus* 37.1-2 (special issue).
- Cassin, B. 2000. *Voir Hélène en toute femme: D'Homère à Lacan*. Paris: Sanofi-Synthélabo.
- Cuartero i Iborra, F.J. 2003. 'Mitos en Nono de Panópolis y otros poetas del Alto Egipto', in J.A. López Férez (ed.), *Mitos en la literatura griega helenística e imperial*. Madrid, 175-195.
- Giangrande, G. 1969. Review of Livrea 1968. *JHS* 89, 149-154.
- Gumpert, M. 2001. *Grafting Helen: the Abduction of the Classical Past*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Harries, B. 2006. 'The Drama of Pastoral in Nonnus and Colluthus', in M. Fantuzzi & Th. Papanghelis (eds.). *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden: Brill, 515-547.
- Hughes, B. 2005. *Helen of Troy: Goddess, Princess, Whore*. New York: Knopf.
- Jeffreys, M. 2008. 'Writers and audiences in the Early Sixth Century', in S.F. Johnson (ed.), *Greek Literature in Late Antiquity: Dynamism, Didacticism, Classicism*. Ashgate: Aldershot 127-140.
- Magnelli, E. 2008. 'Colluthus' "Homeric" epyllion', in Carvounis & Hunter 2008, 151-172.
- Maguire, L. 2009. *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Meagher, R.E. 2002. *The Meaning of Helen: In Search of an ancient Icon*. Wauconda: Bolchazy-Carducci.
- Miguélez Cavero, L. 2008. *Poems in Context: Greek Poetry in the Egyptian Thebaid 200-600 AD*. Berlijn.
- Nikoloutsos, K. P. (ed.). 2013. *Ancient Greek Women in Film. Classical Presences*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Paschalis, M. 2008. 'The Abduction of Helen: a reappraisal,' in Carvounis & Hunter 2008, 136-150.
- Prauscello, L. 2008. 'Colluthus' Pastoral Traditions: Narrative Strategies and Bucolic Criticism in the Abduction of Helen', in Carvounis & Hunter 2008, 173-190.
- Rocca, S. 1997. 'Paride turista per caso,' in Ead. (ed.), *Latina Didaxis XII, Atti del Congresso Bogliasco, 22-23 marzo 1997: Presenze del mito (Genova)*, 169-177.
- Steiner, D. 2010. *Homer: Odyssey books XVII and XVIII*. Cambridge: Cambridge University Press.
- West, M.L. 1970. Review of Livrea 1968 in *Gnomon* 42.1, 657-661.