

# HERMENEVS

32<sup>e</sup> JAARGANG, AFL. 9 — 15 mei 1961

---

## De archaische glimlach II.

Op dit punt kan een moeilijkheid rijzen. Wij spraken tot nu toe over de archaische glimlach als over de glimlach van goden die zich aan de mensen openbaren en hun gans andere vorm voor een deel afleggen, om de mens meer nabij te kunnen zijn.

Maar, zo zal men zeggen, toch niet alle archaische beelden, welke deze glimlach vertonen, zijn godenbeelden. Wel is het typerend, dat men een zeer grote groep daarvan, de archaische jongelingsstatuen, graag Apollo's noemt; maar iedereen ziet toch wel de onjuistheid daarvan in. Inderdaad, men vindt de glimlach ook bij menselijke figuren. Dat zijn op de eerste plaats de bekende, ietwat stijve en paal-achtige jongelingsfiguren, waarvan zoveel voorbeelden bekend zijn, en waarvan de zgn. Croesus wel een van de mooiste is.

Het is duidelijk, dat ook hier de glimlach een uitdrukking is van verhevenheid en het verkeren in een andere wereld. Deze andere wereld is de wereld van de doden. Deze jongelingen moeten nl. voor een zeer groot deel wel worden opgevat als heroën, afgestorvenen, die goddelijke proporties hebben aangenomen. De glimlachende jongeling is een vergoddelijkte dode. Het beeld heeft zich waarschijnlijk ont\ 'ikk^kl uit de graf stele en komt vaak in relief daarop voor. Dit verklaart ook zijn stijfheid.

De dode is voorgesteld als een jongeling; dat is een idealisering. De dood, geïdealiseerd tot het definitieve bestaan van de heros, is een bestaan in de kracht van het leven, het bestaan van een jongeling. Het sterven is het aannemen van een definitieve gestalte en deze gestalte moet de ideale gestalte zijn, de jeugdige. Want er is geen krachtiger ontkenning van de dood en de sterfelijkheid dan de dode voor te stellen in de kracht van zijn leven, als jonge man, zover mogelijk verwijderd van de dood. En stervend wordt dan de dode, hoe oud hij ook is, tot een jongeling en gaat zo het eeuwige leven, het definitieve bestaan in: op zijn hoogtepunt gaat het leven over in de dood en de eeuwigheid.

Dit anders worden van de dode is het treden buiten het levensritme van de stervelingen. Dit ritme, waarin op speelse en dialect-

tische wijze alle menselijke virtualiteiten beurtelings en tegelijk naar een onbereikbaar hoogtepunt van actualiteit worden opgestuwd, valt nu stil. Het maakt echter, in de idealisering van het sterven, geen val en valt niet terug in de loutere potentialiteit. Neen, de heroïsering van de dode bestaat juist hierin, dat men in zijn nagedachtenis, zijn cultus alles als voltooid beschouwt wat in aanleg aanwezig was en dus in de stroom van zijn levensritme betrokken werd. Men gunt de dode en alleen de dode alles te zijn wat hij had kunnen worden en dat is zijn bevoorrechte positie. Zijn bestaan is definitief in die zin, dat de dode door zijn dood en de dodencultus — die de rituele bevestiging van zijn sterven is — alles wordt, wat hij in zijn leven misschien nooit geworden zou zijn, maar wat hij had kunnen worden. Daarom lijkt de dode niet meer op de mens,, die hij bij zijn leven was en is zijn stele geen portret, geen Cleobis of Croesus, maar een generaliserende en idealiserende en daarom glimlachende voorstelling van de mens in de kracht van zijn leven en de volheid van zijn mogelijkheden.

De dood beëindigt het leven en dit beëindigen is in het Grieks tegelijk een voltooiën en een inwijden. De dode wordt voltooid, krijgt een definitieve gedaante en wordt ingewijd in de andere wereld, waaruit geen terugval meer mogelijk is. De voltooiing van zijn leven geeft aan de dode bovenmenselijke proporties. Door te sterven groeit de mens uit boven de proporties, die hem bij zijn leven beschoren waren en ook deze proporties spreken van zijn behoren tot een andere wereld.

Dit alles is zeer duidelijk te zien op het heroënrelief uit Sparta, daterend uit de zesde eeuw voor Christus. De beide adoranten zijn zeer klein afgebeeld. Dat betekent, dat de doden in vergelijking met de levenden, buitengewoon groot zijn. Dezelfde eigenschap hebben ook de goden en helden uit de voortijd. Wanneer Athene Odysseus aantrekkelijker wil maken om te zien, maakt zij hem groter. Dat wil niet zonder meer zeggen, dat de Grieken het langzijn esthetisch mooi vonden; de grotere lengte vertegenwoordigt een hogere werkelijkheid en demonstreert een meer intense wijze van bestaan, die op een groter stuk ruimte aanspraak maakt.

De heroën op het relief zijn door het plotselinge vervuld worden van al hun mogelijkheden ver uitgegroeid boven hun menselijke maat. Zij zijn zaligen geworden en hun zaligheid bestaat juist in het vervuld worden van hun mogelijkheden, in hun groei naar goddelijke proporties. Het Griekse woord voor zalig in de religieuze betekenis,

nl. *makar*, is waarschijnlijk verwant met het woord voor lang nl. *makros*. Men kan hiermee het Latijnse *maiores* vergelijken, hetgeen betekent „de groteren”, maar bij voorkeur gezegd wordt van de voorouders. De voorouders zijn groter, langer. Het verleden is hier normatief; de mensen uit het verleden, de heroën waren beter dan die uit de tegenwoordige tijd en dit beter-zijn wordt ook uitgedrukt door het groter-zijn.

De gehele voorstelling van het reliëf duidt op het vertoeven van het echtpaar in een andere wereld, in een definitief bestaan. De adoranten reiken hun een granaat-appel, het symbool van leven en onsterfelijkheid, en een liaan, wachter aan de drempel van een nieuwe dageraad of nieuwe periode en verkondiger van het definitieve bestaan. Door dit offer drukken de adoranten uit, dat er een identiteit bestaan tussen de heroën en de symbolen, dat de onsterfelijkheid hun dus toekomt. Ook de slang, die zich van onder af over de troon van het echtpaar kronkelt, heeft haar betekenis in de symboliek van levensvernienwing en onsterfelijkheid.

Op deze troon zit het echtpaar. Zitten is niet staan; het verhoudt zich tot het staan als het definitieve, gevestigde, tot het moeizaam zich handhavende. Het zitten is de houding van degene, die iets bereikt, veroverd, verworven heeft en in het be-zitten daarvan rust: De heroën zitten, zij rusten, zij zijn aangekomen, zij zijn er. En zij zitten niet op een bankje, gereed om weer op te staan, maar zij zitten definitief nl. op een troon. Zij tronen. En tronen is geen gewoon zitten; tronen is plechtig, uitdrukkelijk zitten; tronen is het zitten van goden, op een verhoging, hoog boven het gewone leven.

De man op het reliëf die een beker in de hand houdt, vertoont op typische wijze de archaische glimlach. Wil men deze glimlach interpreteren in overeenstemming met het geheel van de voorstelling, dan moet men hem zien als de uitdrukking van de vergoddelijking en de onsterfelijkheid van de heros. Deze glimlach spreekt de toeschouwer van de zaligheid van de gestorvene. Hij komt uit de andere wereld, richt zich bijna uitdrukkelijk naar de beschouwer, schijnt hem toe te spreken vanuit die andere wereld en hem daarmee in contact te brengen. De dode demonstreert nog in zijn glimlach het immanente geluk van het wezen, dat zijn definitieve toestand bereikt heeft. Het is de glimlach vanuit een Jenseits, een andere wereld, die het voorland is van iedere sterveling. Er is daarom een verstandhouding tussen de doden en de levenden. De glimlach van de

dode is het antwoord op de cultus van de levenden, die hem offers brengen en hem heroïseren; het is de bezegeling van een tot stand gekomen of nooit onderbroken contact.

Het is intussen wel opvallend, dat deze voorstelling van de dood geheel verschilt van die welke wij bij Homerus aantreffen. De dode is hier niet een wezenloze schim, maar integendeel een levende van grotere proporties, een heros. Men heeft hier dan ook niet zozeer te doen met een als objectief bedoelde voorstelling van het verblijf in de dodenwereld of het hiernamaals als wel met een idealisering van de persoon van de overledene zelf: deze idealisering gaat uit van de levenden en blijft als het ware aan deze zijde van het graf staan. De heros is nog op aarde; zijn glimlach rekt en bestendigt het afscheid.

Wat in de archaische glimlach niet zonder meer duidelijk wordt, is misschien te zien in de mysterieuze glimlach van I/Inconnue de la Seine. In dit dodenmasker zijn de trekken bewaard van een meisje, wier lichaam uit de Seine werd opgehaald en die men niet nader kan identificeren. Hier wordt het duidelijk, dat de glimlach van de dode geheel onafhankelijk is van geluk of ongeluk tijdens het leven en wellicht evenzeer van de voorstelling die men heeft van het hiernamaals. Geen aards geluk of hemels geluk ziet men hier, maar de ontspanning in het uiteindelijke bestaan, hoe dat ook moge zijn en wat daar ook aan vooraf gegaan moge zijn. Misschien was dit meisje het slachtoffer van een moord of van haar eigen wanhoop. Een gelukkig leven kan zij bijna niet gehad hebben. Maar in haar dood glimlacht zij. Wij weten niet waarom zij glimlacht en toch begrijpen wij deze glimlach. Of misschien is deze glimlach, deze om duistere biologische oorzaken op het gelaat van de stervende verschijnende trek, voor ons niet te begrijpen en grijpen wij hem slechts aan om onze voorstelling omtrent de dood te idealiseren. Daarom schijnt de glimlach van de dode een contact met de levenden te zijn, de dunne en rimpelende wand, die aan beider woningen gemeenschappelijk is. Hij heft het isolement van de overledene op, maar ook dat van de dode. Er is, zoals tussen goden en mensen, contact en reserve, bijeenzijn en afscheid. De glimlach is de gezamenlijke poging van doden en levenden om het afscheid te bezweren, om te voorkomen, dat het overgaat in een definitief gescheiden zijn. Hij bestendigt het afscheid en de stemming van het scheiden. Hij is een wal die het leven opwerpt om te voorkomen, dat het een uitzicht krijgt op de dood in zijn barre en eigenlijk gedaante;

hij houdt de dood mysterieus. Als de dode glimlacht te dat niet een persoonlijke daad van de dode alleen/maar eerder een bijna onpersoonlijk gebeuren, iets dat hem door het leven of de genius van de soort wordt afgedwongen als laatste tol aan een collectieve illusie, of misschien ook het produkt van een ontmoeting tussen ons, de levenden en hen, de doden.

De glimlach is dus te zien als een uitdrukking van wederkerige nabijheid tussen deze en de andere wereld, leven en dood, levenden en doden. In het archaische jongelingsbeeld, dat men Cleobis noemt, is dit nog vanuit de literatuur te illustreren. Cleobis is, zo verhaalt Herodotus, samen met zijn broer Biton als beloning voor zijn pieuze gedrag tegenover hun moeder — zij hadden met eigen kracht de ossewagen, waarop hun moeder gezeten was, naar de tempel van Hera te Argos getrokken — in de tempel slapende de dood ingegaan. De slaap is de minst pijnlijke weg naar de dood, die beter is dan het leven. De slaap, het verstilde leven, is volgens antieke opvatting een broeder des doods. Deze geïdealiseerde dood is niet gewelddadig maar ontspannend, goed en zacht als de slaap. Men verzet zich niet ertegen, maar geeft zich over. De glimlach van de ontslapen mens getuigt nog van de goedheid van de dood „wiens zin ver pijpen door 't verstilde leven boort”, zoals Boutens het zegt. Het sterven is ontslapen, een volkomen ontspanning, ingaan tot een meer eigenlijk bestaan.

Cleobis wordt tot een heros verheven. De heros is een sterveling, die goddelijke proporties heeft aangenomen. Hij heeft de verschrikking van de dood overwonnen; daarom glimlacht hij en wordt hij glimlachend vereeuwigd. Zijn glimlach is het zegel van zijn overwinning en zijn daardoor verworven status van heros. Hij is de herinnering aan een strijd, die met succes gestreden is, de verzaliging om het hogere levensniveau, dat door de overwinning bereikt is.

Heros wordt ook de overwinnaar in een wedstrijd, zoals misschien de reeds besproken ruiters van de Acropolis en de bekende discusswerper. Zijn grafstèle (*afb. 1*) toont hem op het moment van zijn verzaliging, wanneer goddelijke en menselijke wereld in hem ineenvloeien en resulteren in een glimlach. De overwinning in een wedstrijd is, zoals de zegezangen van Pindarus aantonen, een gebeurtenis van religieuze betekenis. Volgens Kristensen betekenen deze overwinningen de overwinning van het leven op de dood. De heros, de overwinnaar is een mens, die het leven bevordert en het op een hoger niveau brengt. Zijn overwinning bestaat hierin, dat hij het

leven over een kritiek punt heen trekt. Zijn grafstèle is zijn overwinningsmonument, de plaats, van waaruit hij verrijst en vereeuwigd wordt. Zijn onsterfelijkheid is zijn vertoeven in het Jenseits van een overwonnen crisis, waarvan de dood het symbool is; zijn glimlach is de herinnering aan deze overwonnen crisis.

Niet de dode, maar de stervende glimlacht eigenlijk; en zijn glimlach is onafhankelijk van de wijze, waarop hij sterft, als een overwinnaar of als slachtoffer. Zeer mooi is dit te zien op een afbeelding van een ineenzijgende jongeling uit de zesde eeuw voor Christus. Van deze afbeelding weet men niet of het een grafstèle of een overwinningsmonument is en of het nu de instorting van een soldaat dan wel de aankomst van een hardloper voorstelt. Omdat de jongeling is afgebeeld in het zgn. loop-schema, heeft men er een hardloper in gezien, die op het punt staat aan te komen. Maar van de andere kant schijnt het, alsof de jongeman naar zijn wonden tast. En het loop-schema is hier misschien beter te interpreteren als het Homerische verslappen van de knieën, als een sneuvelen dus. Ook de helm kan erop wijzen, dat men met een soldaat te doen heeft, ofschoon hij ook bij bepaalde wedstrijden gedragen werd. De sneuvelende soldaat, de overwinnaar wordt tot heros; waarschijnlijk is daarom de jongeman afgebeeld in de voor heroën typische naaktheid. Voor beide opvattingen zijn dus argumenten aan te halen; maar het merkwaardige is, dat de indruk dezelfde blijft, of men nu een sneuvelende soldaat of een overwinnaar meent te zien. Er is hier iemand die de dood overwint. Tot heros wordende krijgt de sneuvelende of de overwinnaar zijn definitieve betekenis; zijn sneuvelen is zijn aankomen aan de grens van zijn definitieve bestaan, de overwinning van een crisis. Ook hier drukt de glimlach de vergoddelijking, het contact met de andere wereld uit en het afscheid van de wereld, waarin de mens leeft. Het is de glimlach van het levensritme, dat op het punt staat uit te monden in de oceaan van het boventijdelijke. De vermoeide krijger ontspant zich in de eeuwige rust; zijn glimlach is het preluudium op die ontspanning. In deze glimlach geeft de gespannenheid van het individuele bestaan, zo vol van plannen en eigen initiatieven, zich over aan het fatum en wordt daardoor boven zich zelf uitgeheven tot de rust van het andere leven. Men kan hiermee vergelijken de uitdrukking van de sneuvelende krijgsman, die een van de hoek-figures van de oostgevel van de tempel te Aegina vormt (*afb. 3*). Ook hier schijnt de glimlach het contact met en de overgang naar de andere wereld uit te drukken. Hier, zoals elders, is de archa-

ische glimlach de aanzet tot een mysterieuze ontmoeting tussen twee werelden, de goddelijke en de menselijke wereld, definitieve en wordende wereld, en een synthese tussen de twee even tegenstrijdige als onvermijdelijke sentimenten van levensvreugde en melancholie en daarom echt Grieks.

In de klassieke tijd verdwijnt, ook in de voorstelling van de stervende, de glimlach. Aan de gevallen soldaat op een Attisch grafmonument uit de vijfde eeuw is hoogstens een intense melancholie waar te nemen. In deze voorstelling wordt het leven, waarvan de dood het afscheid is, geïdealiseerd, niet het sterven zelf. Zelfs de drempel van het hiernamaals wordt niet betreden.

Deze lijn vanaf het glimlachje via de overheersing van de melancholie naar de uitdrukking van het pathos laat zich duidelijk doortrekken. Steeds is de glimlach verder afwezig en treedt het pathos duidelijker te voorschijn. De stervende Niobide, eveneens nog uit de vijfde eeuw, heeft haar mond half open, alsof zij een kreet van pijn slaakt. In haar gebaren van afweer is de tristesse om een leven, dat eigenlijk zonder reden beëindigd moet worden en dat zo bloeiend en aards is, dat het alle aansluiting bij de dood nog mist. Er is een tragisch pathos, dat zich verzet tegen het noodlot, alvorens erin te berusten.

De uiterste vorm van dit pathos in de afbeelding van stervenden vinden wij dan veel later in de stervende Laocoön: hier is alleen verzet, pijn en wil tot leven, geen gelatenheid, geen geloof meer in de heroïsering van de dode en zelfs geen idealiseren meer van het leven. De dode is alleen maar slachtoffer, dat zich hevig verzet en kronkelt onder de slagen van een onbegrijpelijk, maar almachtig noodlot. De archaische glimlach van de sneuvelende krijger is hier als het ware in zijn tegendeel omgeslagen en een eindpunt in de ontwikkeling van de gelaatsexpressie is bereikt.

Behalve op de beelden van goden, heroën en doden zien wij de archaische glimlach nog bij menselijke figuren, die op een of andere wijze in een religieuze situatie verkeren. Dit geldt op de eerste plaats van de talrijke votiefbeelden, beelden, die een offer zijn of waarin een offer afgebeeld of bestendig wordt. Vele jongelingsstatuen zijn geen grafbeelden, maar votiefbeelden. Het duidelijkst blijkt dit uiteraard, wanneer het offer of het offergebaar mede afgebeeld is, zoals dit b.v. het geval is bij de kalfsdrager van de Acropolis. Deze man treedt op de godheid toe, om haar zijn offer aan te

bieden. En hier zien wij als het ware het andere aspect van de wederkerigheid, die de glimlach is, de dynamiek, die van de mens uitgaat bij de ontmoeting tussen goden en mensen, het menselijke aandeel in deze ontmoeting. In de glimlach daalt de godheid af naar de mens en treedt de mens op de godheid toe. De mens treedt binnen in die andere wereld. Op het moment, dat hij daarin binnentreedt is hij vereeuwigd. De situatie, waarin de mens de godheid tegemoet treedt, is in het beeld bestendig. De jongeling stelt zich glimlachend aan de godheid voor of stelt zich op in de nabijheid van de tempel, om deel te nemen aan de wereld van de godheid. Deze deelname wordt dan in het beeld gecontinueerd en de glimlach van het beeld is de charme, die de mens aanwendt om in de nabijheid van de god te mogen blijven. Hij is de sluier, waarmee de sterveling het gelaat bedekt, wanneer hij op directe wijze met de godheid in contact treedt.

Het schijnt dat deze kourai en kouroi zich verwonderen, wanneer zij de godheid nabij zijn. Zien wij naar de Attische vrouwefiguur met de granaat-appel uit het begin van de zesde eeuw. Men weet eigenlijk niet, of het beeld een godin of een sterfelijke vrouw voorstelt, maar het is duidelijk te zien, dat het een religieuze betekenis heeft. Er werd dan ook door de Grieken zelf een grote betekenis aan gehecht, want toen het gevonden werd, was het in lood gewikkeld, blijkbaar om het tegen vernietiging te beschermen.

Het archaische lachje gaat hier, zoals zo dikwijls gepaard met de hoog opgetrokken wenkbrauwen, die wij als verwondering interpreteren. De glimlach en de wenkbrauwen spreken van verwondering over een nieuwe wereld die opengaat, een telkens nieuwe en geheel andere wereld, die aan de mens beloofd is en waarin hij aarzelend binnengaat. Deze verwondering is het geheim van de Grieken en van de Griekse beschaving; zij is het die haar nieuw maakt. Verwondering en glimlach horen bijeen; beide hebben in het archaische leven een religieuze betekenis. De verwondering, het gefascineerd zijn door het gewone, dat ongewoon en gans anders blijkt te zijn, is, voordat zij het begin van alle wijsbegeerte is, een religieuze houding n.l. de toewending tot het ganz Andere en de reactie op de doorbraak daarvan in het menselijke leven. De mens, die zich verwondert, beleeft in zijn eigen, schijnbaar zo vertrouwde wereld de andere wereld. De verwondering is de reactie op een openbaring, het zich open stellen daarvoor, een crisis, die door een plotselinge openbaring wordt uitgelokt. Door deze openbaring wordt de eigen wereld

openbaar als drager van religieuze betekenissen en krijgt aldus een goddelijk aanzien. Het ganz Andere blijkt niet lokaal verwijderd te zijn van het gewone en vertrouwde, een andere wereld achter een nauwkeurig te bepalen grens; het is een diepere laag van het vertrouwde of zelfs de kern ervan, maar dan ervaren als een ineffabel mysterie; het is het perspectief van oneindigheid, dat zelfs aan gewone dingen eigen is en dat alleen gezien wordt, wanneer in een crisis het banale voorbijzien overwonnen is. Tot dit mysterie krijgt de mens in de verwondering toegang.

Deze verwondering tekent zich ook af op het gelaat van de kourai, de vrouwelijke pendanten van de offerende jongelingen. Ook hier heeft de glimlach op de eerste plaats een religieuze betekenis. Deze kourai zijn trouwens geen gewone meisjes, maar verheven, adellijke jonkvrouwen of priesteressen. Hun glimlach is ook een kenmerk van hun adel, van het verzadigd zijn van hun bestaan, zoals bij de heroën. Deze meisjes zijn weergegeven in een religieuze situatie. Het zijn weer votiefbeelden, die door de voorstelling van het offer en van de offerende mens het offer aan de vergankelijkheid onttrekken en bestendigen. De afgebroken armen schijnen iets aan te bieden. In het offer ontmoeten de kourai de godheid en hun glimlach is het menselijke aandeel in de dynamiek van deze ontmoeting. Hij is het gebaar van de mens, die de toorn of de nijd van de goden en hun gans-anders-zijn tracht te bezweren. Hier is dus weer de wederkerige nabijheid van goden en mensen in een groot tijdperk.

Deze wederkerigheid kan een tijdperk beheersen en zijn uitdrukking, de glimlach kan aldus tot het typische kenmerk van een periode worden. Nu is de archaische kunst geheel religieuze kunst; het archaische lachje is het lachje van een god, die een mens of van een mens, die een god tegemoet treedt of zelfs: het is hun gezamenlijk lachje. De glimlach doordrenkt deze periode. Misschien is daarom het woord religieus, zoals wij dat geneigd zijn te verstaan, teveel beladen met de betekenis van een geïnstitutionaliseerde en verdogmatiseerde belijdenis en daardoor te eng om deze glimlach te kenmerken. Waar het goddelijke en het menselijke elkaar zo nabij zijn, dat hun glimlach de rimpeling is van één gemeenschappelijk ontmoetingsvlak, houdt eigenlijk de tegenstelling tussen religieus en profaan op en wordt de vraag of wij nu met godenbeelden dan wel met voorstellingen van mensen te doen hebben, minder belangrijk. Want de mens zelf treedt in deze glimlach met de godheid in een wederkerige relatie en wordt daardoor tot goddelijkheid verheven.

Inderdaad, verhevenheid is het kenmerk van deze archaische lach. Hij is een doorbreken van het andere, transcendente in de menselijke sfeer en tegelijk een opspringen van het menselijke voor het transcendente. Door deze wisselwerking of liever: door de nadrukkelijke uiting daarvan verschilt de archaische kunst geheel van de klassieke. De glimlach plaatst de mens boven de lagere wezens en tussen de hogere. Daarom heeft hij niet alleen een religieuze betekenis in de enge zin van het woord, maar ook een vitale. Hij is een spel van de geest rondom de mond van de mens. Wanneer wij kijken naar deze lachende kourai dan zijn wij geneigd deze glimlach eerder in de zuiver vitale sfeer dan als religieuze uiting te interpreteren (afb. 2). Niet de classicus zou hierover dan moeten spreken, maar de psycholoog. Maar wanneer wij als classicus hierover toch spreken en zelfs de overmoed hebben ettelijke pagina's lang over de glimlach te handelen zonder Buytendijk te citeren, dan gebeurt dat, omdat ons uitgangspunt van geheel andere orde is. Het zou immers niet juist zijn de glimlach van de kourai als een zuiver vitale uiting te beschouwen. Men zou daarmee de typiscli moderne fout begaan leven en religie te scheiden en tegenover elkaar te stellen, terwijl deze voor de archaische Grieken geheel in elkaars verlengde liggen, zozeer dat er zelfs geen apart woord is voor wat wij religie noemen. De religie is een aspect van het leven zelf of zelfs het leven in zijn hoogste vorm, maar niet iets wat daarbuiten staat en niet zelden daaraan vijandig lijkt.

Men kan dus veilig in het lachje van deze kourai een uiting zien van levensblijheid, gezondheid of het anderszins psychologisch duiden, maar men kan niet zeggen, dat het profaan is in de zin van: zonder religieuze betekenis. Het is zelfs niet te vergelijken met het lachen van een meisje in de Hoogmis. Want dat is iets wat eigenlijk niet past, een clandestien vertoon van opgewektheid en levensvolheid, die niet voortvloeit uit de situatie, maar uit iets wat daarbuiten ligt en die zich eigenlijk tegen de ernst van de situatie keert of een protest daartegen is. In de Oudheid kan het lachen zelf een religieuze betekenis hebben en zelfs tot een onderdeel van bepaalde magische rituelen worden, zoals bij de Romeinse Lupercalia. Misschien is dit ook hier het geval en is het lachje een magisch gebaar, dat de goden bezweert. Hoe dit ook zij, het is hier niet iets, wat zich tegen de ernst van de situatie keert, wat verschijnt ondanks de situatie, maar de bevestiging van die ernst. Het is niet een energie die aan de situatie onttrokken wordt, maar een adaequate reactie op de situatie



1



2



3



nl. op het ontmoeten van de godheid. Maar deze ontmoeting is hier tevens de hoogste vervulling van het eigen bestaan, een vergeestelijking, die niet verwezenlijkt behoeft te worden ten koste van vitale waarden, maar integendeel zelf een vitale betekenis heeft.

Hier openbaart zich de geest in een mens en komt een mens tot de bevinding dat hij geest is. Tot de bevinding komend een geest te zijn glimlacht de mens. Zijn glimlach is het zegel van zijn incarnatie, het teken, dat hier een bestaan tot aan de rand gevuld is en vanaf die rand, de lippen op het punt staat over te lopen en als het ware buiten zijn oevers te treden.

In de archaische glimlach zien wij dus de goden glimlachend mens worden en de mens zich aarzelend en vol verwondering tussen de goden bevinden. In de glimlach, in heel de archaische periode is de geest bezig zich te incarneren in de mens-stof. De mond is daarbij zijn poort van inval en zijn aangrijpingspunt. Of ook: de archaische kunst heeft de mond aangegrepen om deze incarnatie te verzichtbaren. De jongelingen en de kourai schijnen te ontdekken, dat zij er zijn en identiek zijn met zich zelf, dat er een wereld is die anders is en die toch hun wereld is, een wereld, waarover zij zich verwonderen en tot welke zij zich van harte toewenden. Deze toewending tot de wereld, is misschien het beste wat wij van de Grieken kunnen leren en wij leren het wellicht grondiger van de archaische dan van de klassieke Grieken.

*'s-Hertogenbosch.*

C. W. M. VERHOEVEN.