

De horizon voorbij

*Het ruiterbeeld van
Marcus Aurelius*

F. L. Bastet

Eeuwenlang zijn bezoekers van Rome spoedig na hun aankomst het Capitool opgeklommen, recht op het ruiterbeeld af dat sinds 1538 het bovenplein beheerst. Het is een grootse ervaring. Wie heeft daarna niet altijd weer een diep verlangen gevoeld er terug te keren? We staan op de belangrijkste van de zeven oude heuvelen, waar zich in de oudheid de tempel van Jupiter Optimus Maximus bevond. Rome ligt voor ons. Aan de andere kant van het Capitool treft ons het panorama van Forum, Palatijn en Colosseum. Dichterbij verrijst daar de ereboog van Septimius Severus, massief en indrukwekkend. Wij zien de kerk van Santa Maria in Ara Coeli, de bogen van het Tabularium, de bultige oude stenen van de Clivus Capitolinus. Waar moeten we het eerst naar kijken, naar al die oude gebouwen, het uitzicht of naar het imposante ruiterbeeld dat de wereld hier als het ^vare beheerst, de heuvels en de horizon voorbij? - Zo was het tot voor kort.

Anno 1987 staan we er wat verwezen bij. Want Marcus Aurelius is sinds enkele jaren vertrokken. Leeg is zijn sokkel, na vier en halve eeuw. Trillingen, luchtvervuiling en verwaarlozing hebben hun werk zoals overal grondig gedaan. Het is bovendien zeer de vraag of de keizer-wijsgeer hier ooit zal terugkeren. Een copie dan misschien?

Niet onmogelijk. Maar dat is niet het zelfde. Onwillekeurig besluit ons het wat verdrietige gevoel dat wij zelf langzamerhand historie beginnen te worden, in die zin dat wie zeggen kan 'hier heb ik hem nog met eigen ogen gezien' zichzelf daarmee dreigt te afficheren als fossiel per definitie.

*Bronzen ruiterstandbeeld van keizer Marcus Aurelius.
Rome, Capitool.*



Het is niet anders. Wij hebben het maar te aanvaarden. Intussen moeten wij ons er dan toch over verheugen dat het ruitersbeeld in de restauratieateliers een goede opknopbeurt krijgt en ons vroeg of laat herboren in al zijn luister weer zal toeblinken, zij het dan ook misschien voortaan in een museumzaal. Daarin zijn een reeks andere bronzen Marcus Aurelius trouwens al voorgegaan. Niet pas vandaag of gisteren, maar reeds lang geleden.

De oudste berichten

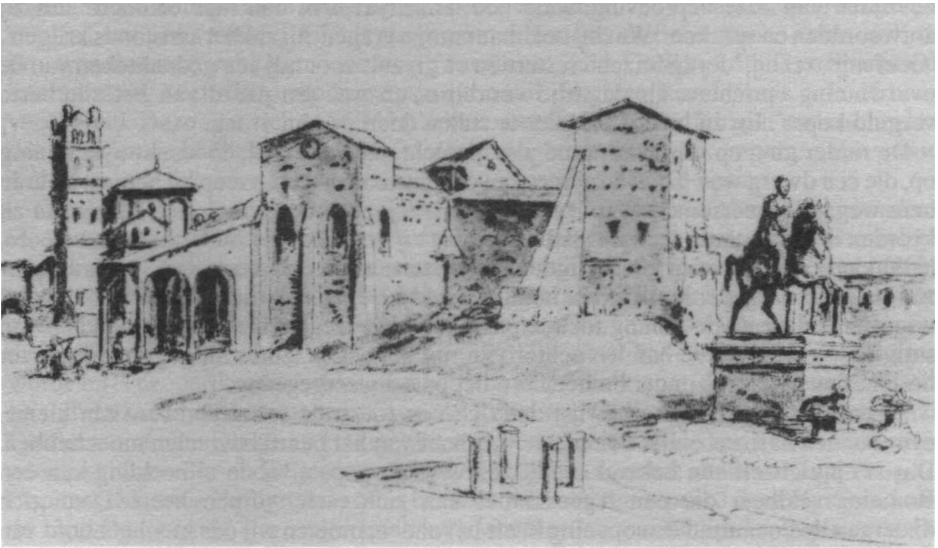
Bij antieke beelden denken wij doorgaans meteen aan spectaculaire opgravingen, zonder ons rekenschap te geven dat zij lang niet altijd onder de grond zijn geraakt. De Karyatiden van het Erechtheion te Athene, de reliëfs die de Zuil van Trajanus sieren, het beeldhouwwerk van het monument in het provinciale Igel, zijn slechts een paar voorbeelden die aantonen dat zowel in de grote hoofdsteden als ook elders belangrijke kunstwerken uit de klassieke tijd altijd zichtbaar zijn gebleven, hoe vreemd men er soms ook mee is omgesprongen en al horen wij er uit middeleeuwse geschreven bronnen vaak weinig of niets over.

Zo is het ook met dit ruitersbeeld. Wij weten dat het in elk geval in de tiende eeuw na Christus - en vermoedelijk al veel eerder - niet ver van het Lateraan heeft gestaan. Naar de plaats waar het in de oudheid stond kunnen we alleen maar gissen. Gegevens ontbreken ten enenmale. Voor de opvatting dat het zich toen ook al in de buurt van het Lateraan bevonden kan hebben pleit het feit dat Marcus Annius Verus, de grootvader van Marcus Aurelius door wie hij is opgevoed, ergens in die omgeving zijn woning had.

Overigens wist in het jaar 966, toen op bevel van paus Johannes XIII de prefect van Rome eraan werd opgehangen, niemand meer dat de bronzen ruitersbeeld Marcus Aurelius voorstelde: men sprak van de *^Caballus Constantini*. Het beeld heeft de middeleeuwse smeltovens kunnen ontgaan doordat men het graag aanzag voor een aan Constantijn, de eerste christelijke Romeinse keizer, gewijd monument. Dit neemt niet weg dat er steeds ook andere namen zijn opgedoken, zoals Hadrianus, Antoninus Pius, Lucius Verus, Commodus, Septimius Severus. Ja zelfs Theoderik. De volksmond noemde hem wel *'il gran Villano*, de grote Boer. Een hardnekkige traditie heeft er bovendien nog Marcus Curtius in willen zien, de heldhaftige Romein van wie Livius ons vertelt dat hij op heroïsche wijze de Romeinse staat zou hebben gered door zich met paard en al in een gapende aardspleet te storten. De sage werd verbonden met de Lacus Curtius op het Forum Romanum.

Het desbetreffende terrein bij het Lateraan was in de Middeleeuwen berucht door de terechtstellingen die er plaatsvonden. In 985 trof men voor het beeld het naakte lijf van Bonifatius VII aan. We kennen de plek vrij nauwkeurig, doordat een plattegrond uit de twaalfde eeuw het paard met zijn ruitersbeeld daar duidelijk heeft ingetekend. Het is niet onmogelijk dat het beeld er in 1187 zijn definitieve plaats heeft gekregen onder Clemens III, als wij tenminste het gegeven dat deze toen *'en bronzen paard liet maken'* wat vrij mogen interpreteren in die zin, dat Clemens, toen hij het Lateraans paleis vergrootte, het oude en eerbiedwaardige monument daarheen heeft laten verslepen. Het werd er op vier zuilen geplaatst. Wij kunnen die waarschijnlijk nog herkennen in de zuiltjes op een tekening, gemaakt door Maarten van Heemskerck tijdens diens verblijf te Rome tussen 1532 en 1536 (zie afbeelding). Het paard was er toen alweer afgehaald en stond wat terzijde. Van Heemskerck is de laatste kunstenaar geweest die Marcus Aurelius nog bij het Lateraan heeft gezien.

Een van de aardigste, heel vroege beschrijvingen vinden we bij de Anglo-Normandische dichter Robert Wace. In zijn *Roman de Rou*, een romance over Robert de Eerste, hertog van Normandië, vertelt hij dat zijn held Rollo



Maarten van Heemskerck, ruiterstandbeeld van Marcus Aurelius hij het Lateraan. Berlijn, Prentenkabinet.

‘Saw Constantine in Rome display’d
 In manly shape, of copper made,
 Of copper is the horse also,
 No wind nor rain them overthrow.
 Such is the fame and the honour
 Of Constantine the Emperor.’

In diezelfde jaren heeft ook de joodse reiziger Benjamin van Tudela - hij moet omstreeks 1170 te Rome zijn geweest - in de bronzen ruiter de eerste christelijke keizer herkend, ‘die de naar zijn naam Constantinopel genoemde stad bouwde; zijn beeld met het paard is van verguld koper’. Hij zou het ruiterbeeld nog op zijn meest oorspronkelijke plek gezien kunnen hebben, dat wil zeggen, voor het op de vier zuilen geplaatst werd.

Hoeveel antieke sculpturen er toen in Rome uit de oudheid over waren is niet bekend. Nog in de zesde eeuw na Christus heeft Cassiodorus er zoveel gezien, dat volgens hem de stad op een ‘kunstmatige bevolking, bijna gelijk aan zijn werkelijke’ kon bogen. Veel ervan moet in de daaropvolgende eeuwen hetzij in de kalkoven terecht zijn gekomen - van het moer werd op die manier metselkalk gemaakt -, hetzij omgesmolten zijn tot oorlogsmateriaal en al datgene waar goed brons nog meer voor kan dienen. Wat er in de twaalfde eeuw, een periode waarin men te Rome technisch noch artistiek meer in staat was zulke kunstwerken te vervaardigen, nog aan beelden overeind stond, maakte zoveel indruk dat men van wonderwerken sprak. Uit die tijd dateren beschrijvingen als de *Mirabilia* - de naam is welsprekend genoeg - en de *Graphia aurea urbis Romae* (Gulden beschrijving van de stad Rome). Dat hierin uitgesproken fantastische verhalen werden opgedist zal niemand verbazen. Zo tracht de schrijver van de *Mirabilia* zijn goedgelovige lezers het volgende wijs te maken. In de tijd der consuls en senatoren kwam een zeer machtig koning uit de landen van het oosten naar Italië. Hij belegerde Rome aan de kant van het Lateraan, en teisterde het Romeinse volk met veel slachtingen en oorlog. Toen stond er een zeker Heer van grote schoonheid en deugd op, stout en listig, die tot de consuls en senatoren sprak: ‘Zo er iemand ware die U zou

bevrijden van deze beproeving, waar zou de senaat hem dan mee belonen?’ En zij antwoordden en spraken: ‘Wat hij ook maar moge vragen, hij /al het aanstonds krijgen’. ‘Geef mij’, zei hij, ‘dertigduizend sestertiën en gij zult voor mij een gedenkteken van de overwinning oprichten, als de strijd voorbij is, en wel een paard van het allerbeste verguld koper’. En zij beloofden alles te zullen doen wat hij vroeg.

De ridder ging op weg, vermomd als rijknecht, zonder zadel, en wachtte de koning op, die een dwerg was. Toen deze met zijn edelen voorbij reed, greep hij hem en sleurde hem weg, alle weerstand ten spijt. De Romeinen joegen de vijand op de vlucht, en zij keerden in glorie terug naar de stad. En al wat zij voornoemde ridder hadden beloofd, betaalden en volvoerden zij: dertigduizend sestertiën, en een paard van verguld koper zonder zadel als gedenkteken voor hem, met de man er zelf op rijdend, zijn rechter hand uitgestrekt daar hij de koning toch te pakken had gekregen. De koning, die klein van stuk was, werd, met de handen achter zijn rug gebonden, zoals hij gegrepen was, ter herinnering eveneens onder de hoof van het paard weergegeven.

Deze laatste toevoeging bewijst dat zich nog tot in de twaalfde eeuw een kleine, overwonnen barbaar onder de rechter voorhoef van het paard bevonden moet hebben. Dat is op zichzelf een bekend motief, dikwijls toegepast bij de uitbeelding van een Romeins veldheer die een tegenstander aan zich onderworpen heeft. Daar zich onderaan de hoof altijd een opening heeft bevonden, moeten wij ons hier het hoofd van de geknevelde barbaar denken, die ongetwijfeld in het stof geknield heeft gelegen. Wanneer deze figuur weggenomen is, kunnen wij moeilijk uitmaken. In elk geval voor de verplaatsing van het ruiterbeeld naar het Capitool.

Magister Gregorius

Van de groep wordt ook uitvoerig gewag gemaakt door een Engelse reiziger die Rome in de twaalfde of dertiende eeuw bezocht heeft (het precieze tijdstip is niet bekend: omstreeks 1200?), en die ons een beschrijving van zijn wederwaardigheden heeft nagelaten: Magister Gregorius. Diens *Narracio de mirabilibus urbis Rome*, een rijke bron, is pas in 1917 teruggevonden. Het kleine handschrift werd toen in St. Catharine's College te Cambridge ontdekt door M. R. James. Sindsdien is het bij herhaling intensief bestudeerd. Helaas weten wij over deze Gregorius zelf niet veel meer dan dat hij een ontwikkeld man was, die een zorgvuldig vocabularium hanteerde en tamelijk belezen moet zijn geweest in een aantal klassieke auteurs. Dat hij werkelijk uit Engeland kwam, staat wel min of meer vast. Het gaat hier namelijk om een van oorsprong Engels handschrift, terwijl ook de enige schrijver die hem in de veertiende eeuw citeert een Engelsman was: Ranulph Higden.

Gregorius toont zich zeer enthousiast over wat hij in Rome allemaal bezocht heeft. Enerzijds maakte hij zich kwaad over de manier waarop er met de oudheden werd omgesprongen, anderzijds vatte hij bewondering op voor heidense beelden waar de inwoners van Rome zelf zich nu niet bepaald aan vergaapten, ja, die zij om christelijke redenen zelfs verachtten. Zo liet Gregorius zich onder de bekoring brengen van een Venus, wier ‘magica quaedam persuasie’, een zekere magische overtuigingskracht, hem tot een regelmatig herhaald omweggetje wist te verleiden, hoe slecht hem dat gezien de afstand ook uitkwam. Zo beweert hij althans.

Gregorius was een waardig representant van het protohumanisme, dat zich in de twaalfde eeuw vooral in Engeland, Noord-Frankrijk, West-Duitsland en de Nederlanden begon te manifesteren. Voor het eerst sinds eeuwen keken geleletterden in deze streken weer terug naar het antieke verleden, en dit met groot ontzag. Zij besteedden aandacht aan klassieke mythen, aan het schrijven van goed Latijn - proza zowel als poëzie -, en gingen soms zelfs al oudheden verzamelen. Zo bracht de bisschop van Winchester, Henn van Blois, uit Rome een aantal ‘idolen’ mee om die in zijn paleis op te

stellen. De bisschop van Le Mans op zijn beurt, Hildebert van Lavardin, ging Romeinse Tuïnes bezingen, waarbij hij als dichtvorm klassieke disticha koos. Zoals ook de protorenaissance, waar men in de twaalfde eeuw in Zuid-Frankrijk, Italië en Spanje van kan spreken, heeft dit protohumanisme toen al de grote Renaissance min of meer Voorbereid. Deze zou zich echter hierin van voorafgaande stromingen onderscheiden, dat toen pas de oudheid als een afgesloten, vroegere periode werd ervaren, een groots weleer dat als het ware een heimwee naar verloren schittering opriep.

Gregorius hoorde nog tot degenen die de oudheid zagen als een enorm oerwoud vol ideeën en vormen, waarin alle paden nog moesten worden opengekap. Griezelige, mysterieuze of alleen maar curieuze verhalen nam hij gretig in zich op. Wat vertelt hij ons nu over het befaamde ruiterbeeld bij het Lateraan? Hij geeft er blijk van het heel goed geobserveerd te hebben. Het is van brons, zegt hij, en het staat voor het paleis van de heer paus. Het paard is enorm en zijn berijder zit er bovenop: 'Door de pelgrims wordt hij Theoderik genoemd, maar het Romeinse volk zegt dat het Constantijn is, terwijl de kardinalen en de heren van de Romeinse Curie hem hetzij Marcus, hetzij Quirinus noemen. Dit gedenkteken, dat met bewonderenswaardige kunstvaardigheid gemaakt is, stond in oude tijden op vier bronzen zuilen voor het altaar van Jupiter op het Capitool. Maar de Heilige Gregorius heeft de ruiter en diens paard daar afgegooid, om de zojuist genoemde vier zuilen in de kerk van Sint Jan van Lateranen te plaatsen. De Romeinen hebben de ruiter op zijn paard voor het paleis van de heer paus gezet. Zowel het paard als de ruiter en ook de zuilen waren op prachtige wijze helemaal verguld, maar op verscheidene plaatsen heeft de Romeinse hebzucht het goud er deels afgeschraapt, terwijl deels ook de ouderdom het naar de maan heeft geholpen.

De ruiter nu, zit met zijn rechterarm uitgestrekt, alsof hij bezig is het volk toe te Spreken of bevelen te geven. Met zijn linkerhand houdt hij de teugels in, waardoor hij het hoofd van het paard schuin naar rechts laat afwenden, alsof hij op het punt staat het dier van richting te doen veranderen. - Tussen de oren van het paard bevindt zich voorts ten vogeltje dat ze de koekoek noemen, en de een of andere dwerg zit onder de hoof van het paard in de verdrugging, treffend weergegeven met de expressie van iemand die stervende is en in doodsnood verkeert.

Wel, het lot heeft dit bewonderenswaardige kunstwerk niet alleen verschillende namen toebedeeld, maar ook worden er verschillende oorzaken betreffende het ontstaan van de groep opgegeven. Aan dat wat de pelgrims en de inwoners van Rome over deze kwestie aan ijdele verzinsels opdissen zal ik geheel en al voorbijgaan. Ik zal daarentegen de oorsprong van het beeld vermelden, zoals de ouderen, kardinalen en zeergeleerde lieden, het mij hebben diets gemaakt'.

Voor wij Gregorius verder volgen in zijn verhaal een paar opmerkingen. Hoe goed hij ook gekeken heeft, er zit geen koekoek tussen de oren van het paard. Hij heeft zich in de luren laten leggen door een rechtop staand plukje manen van het dier, waar een hardnekkige volkstraditie nu eens een koekoek, dan weer een uiltje in heeft willen zien. De vermeende uil leidde zelfs in de achttiende eeuw nog tot de veronderstelling, dat het ruiterbeeld dus zeker door een Grieks kunstenaar m Athene moest zijn gemaakt...! Het 'vogeltje' en de schaarse sporen van verguldsel hebben samen stof gegeven tot een sinds onheugelijke tijden bestaande voorspelling: als op miraculeuze wijze het hele beeld zijn gouden glans herwonnen heeft - er zou zich een goudader in bevinden, waardoor het edele metaal heel langzaam naar de oppervlakte kan komen -, zal het uiltje zingen. Dat is het ogenblik waarop de aarde vergaat en het Laatste Oordeel aanbreekt. (Een variatie hierop wil, dat dit zal gebeuren als het laatste verguldsel juist verdwenen is.)

Dat Gregorius zeer geïmponeerd was door het beeld is geen wonder. Paard en ruiter zijn ruim vier meter hoog, de totale lengte is iets minder dan vier meter, en de hoogte van het keizerportret alleen al meet bijna zestig centimeter. Tot het gieten van een dergelijk groot kunstwerk volgens het eire perdue procédé was men in zijn tijd te Rome

zeer zeker niet meer in staat. Reeds in de oudheid is het een technisch hoogstandje geweest. Natuurlijk zijn keizer en paard wel afzonderlijk gemaakt. Ook de kop van Marcus Aurelius, met ogen en al, en voorts het geheven rechter voorheen van het dier zijn apart gegoten en aangezet.

Gregorius heeft de Constantijn-overlevering niet willen volgen, maar vertelt in het verdere verloop van zijn 'narracio' eerst het verhaal van de Marcus-traditie. De koning der Miseni, een dwerg, zeer bedreven in zwarte magie, belegerde Rome en wist stand te houden doordat hij elke morgen voor zonsopgang ver weg in het veld geheimzinnige tovenarij ging bedrijven. Een zekere Marcus beloofde daar maar eens een eind aan te maken. Hij wachtte op de roep van de koekoek die de morgenstond aankondigde, overviel de dwerg tijdens diens magische praktijken, sleurde hem de stad binnen en vertrapte hem daar ten aanschouwen van iedereen onder de hoeven van zijn ros. Een uitval in het vijandelijke kamp bracht vervolgens niet alleen de overwinning, maar bezorgde Rome ook nog rijke buit. Marcus kreeg een kostbaar monument waaraan men alle elementen van de geschiedenis duidelijk kon aflezen. - In dit romantisch verdichtsel zitten vermoedelijk, zo heeft H. S. Versnel aannemelijk gemaakt, heel wat verhaspelde antieke elementen verscholen. Waarzeggende dwergen herinneren aan Etruskische legenden, de naam Marcus kan zowel op Marcus Aurelius teruggaan als ook ontleend zijn aan andere Marci uit de Romeinse geschiedenis, terwijl het hele gebeuren op zichzelf overeenkomsten vertoont met wat eens tijdens een belegering van Veii geschied zou zijn. Hoe dit ook zij, een echt middeleeuws verdichtsel én samenraapsel is het in alle opzichten!

De Quintus Quirinus-traditie, die Gregorius vervolgens vertelt, gaat van een heel andere situatie uit. Ten tijde dat een zekere Quintus Quirinus Rome beheerst zou hebben, ontstond er een scheur in de aarde waaruit afschuwelijk stinkende dampen stegen die een dodelijke pestilentie teweegbrachten. De god Apollo liet door een orakel weten dat er maar één remedie was: een Romein moest zich opofferen en in de spleet springen. Quintus Quirinus nam hier zelf het initiatief toe toen anderen zich daarvoor minder enthousiast betoonden. Hij wierp zich op zijn paard en stortte zich met rijdier en al in de diepte. Vrijwel tegelijkertijd vloog daar een koekoekachtige vogel uit op. De kloof sloot zich, de pest verdween. Daarop richtte Rome een standbeeld voor ruiter, paard en koekoek op. - Het is duidelijk dat deze lezing weinig kon beginnen met de barbaar onder de rechter paardehoef. Maar daar viel wel wat op te verzinnen! De vertrapte dwerg had een heel eigen betekenis, zo eindigt Gregorius zijn verhaal. De griezel had dit lot moeten ondergaan omdat hij stiekem met de vrouw van Quintus Quirinus naar bed was geweest... (Als het waar is dat het woord cocu afgeleid is van coucou, heeft Q. Q. dus verder niet te klagen gehad.) Gregorius lijkt deze noodoplossing overigens ontleend te hebben aan een antieke roddel die over de vrouw van keizer Constantijn verteld werd: zij zou haar echtgenoot met een mismaakte kerel bedrogen hebben, waarop Constantijn de aterling door zijn paard liet vertrappen.

De Quirinus-historie is ongetwijfeld afgeleid van de Romeinse sage die Marcus Curtius' wederwaardigheden behelst: deze zou zich in een overeenkomstige aardspleet op het Forum geworpen hebben, eveneens met paard en al. Ook in dit geval dus weer een herinnering aan bestaande antieke verhalen, op schilderachtige wijze door elkaar gehutseld en kleurrijk opgesmukt met tot de verbeelding sprekende details. Waarom Gregorius zo weinig van de, toch vrij algemeen aangehangen, Constantijn-overlevering heeft willen weten, is moeilijk te zeggen. Vond hij misschien domweg de andere verhalen veel mooier en interessanter? Daarin kunnen wij hem dan zeker geen ongelijk geven.

De latere Middeleeuwen

In de latere Middeleeuwen blijven wij bij herhaling over het wonderbaarlijke ruitersbeeld horen. Zo vernemen wij bijvoorbeeld dat Cola di Rienzo op het hoogtepunt van zijn macht het monument heeft misbruikt om, ten gerieve van het plebs, wijn en water uit de neusgaten van het paard te laten stromen. Of dit de conserveringstoestand ten goede is gekomen valt te betwijfelen. Een aardig idee was het natuurlijk wel.



Cyriacus van Ancona (?), ruitersstandbeeld van Marcus Aurelius bij het Lateraan. Princeton, Universiteitsbibliotheek.

Honderd jaar later verkeerde het beeld in een dusdanig erbarmelijke staat dat een ingrijpende restauratie nodig was. Het was toen 'vetustate quassatus et collabens', wat moeilijk anders gelezen kan worden dan als 'geschokt door ouderdom en op het punt van omvallen'. Onder paus Sixtus IV werden gedurende acht jaren zeshonderdvijfzeventig gouden florijnen betaald om het kunstwerk weer op te knappen. Dit gebeurde in een houten schuur ter plekke. Wij weten namelijk dat er toen een timmerman, Franciscus Antonius Sanctini uit Florence, gefinancierd werd om een noodatelier op te trekken 'waarin het paard bij Sint Jan van Lateranen weer in elkaar gezet' kon worden. Hoe het er kort voordien bijstond, laat een grappige, zij het wel wat erg geïdealiseerde tekening van Cyriacus van Ancona ons zien: laag op de grond geplaatst, op een door leeuwen getorste eenvoudige plint, (zie afb.)

Het is in deze periode dat Sixtus IV tevens is overgegaan tot de stichting van wat men wel het oudste museum van de Renaissance heeft genoemd. Een trotse, in marmer gehouwen inscriptie vermeldt dat hij in 1471 'ten teken van zijn onbegrensde welwillendheid besloot aan het Romeinse volk de aanzienlijke bronzen beelden terug te geven en over te dragen, die eenmaal in deszelfs midden waren ontstaan, als een monument van vroegere uitmuntendheid en voortreffelijke eigenschappen'. Een aantal nog altijd wereldberoemde oudheden ging toen van kerkelijk in staatsbezit over, van Lateraan naar Capitoel: de Etruskische wolvin (waar later de kinderbeeldjes aan toegevoegd zijn van Romulus en Remus, dorstig reikend naar de uiers), de Doornuitrekker, een bronzen jongelingsfiguur die doorgaans de Camillus genoemd wordt, voorts het enorme hoofd, de linkerhand en een bol die de resten zijn van een eenmaal keizer Constantius II voorstellende bronzen kolos, en tenslotte een eveneens in brons gegoten inscriptie: de *lex de imperio Vespasiani*. Tot de schenking behoorde bovendien nog een marmeren beeld dat Karel van Anjou op een troon voorstelt, gemaakt door Arnolfo di Cambio.

Het ruitersstandbeeld van Marcus Aurelius was er niet bij. Beter gezegd: het ruitersbeeld, zogenaamd van Constantijn. Dit had zijn redenen. Het stond immers dicht bij het Baptisterium van het Lateraan. Constantijn zelf was daar tot Christen gedoopt. De doopkapel, zo mogen wij W. S. Heckscher citeren, werd daardoor als het symbool van de christelijke wedergeboorte in het westen beschouwd. Constantijn te paard kon

niet weggenomen worden zonder dat men ernstig afbreuk deed aan de gedachte dat het Lateraan toch de christelijke wereldnavel was.

Dit veranderde evenwel toen men in het laatste kwart van de vijftiende eeuw wat systematischer en nauwgezetter antieke keizermunten ging vergelijken met de kop van de bronzen ruiter. Op 20 oktober 1498 werd het monument voor het eerst aangeduid als 'statua Aureliana vulgariter Constantiniana', dat wil dus zeggen: het Aureliaanse beeld, in de volksmond dat van Constantijn. Al werd deze identificatie, voorgesteld door de bibliothecaris van Sixtus IV, de humanist Bartolomeo Platina, pas een eeuw later als onomstotelijk juist aanvaard, dit neemt niet weg dat ook in een gezantschapsbericht van 23 mei 1537 reeds gesproken wordt van 'equus aeneus videlicet (natuurlijk) M. Aurelius Antoninus'.

Eerdere plannen dan die uit 1537/8 om het beeld naar het Capitool te doen verhuizen zijn er kennelijk wel geweest. Pas toen men in de ruiter geen keizer Constantijn meer zag, leek niets een overbrenging naar het centrum van Rome meer in de weg te staan. Desondanks horen wij van sterke weerstanden, nog in 1498, bij de kanunniken van het Lateraans kapittel. Zelfs toen veertig jaar later het beeld goed en wel op het Capitoolsplein was aangeland - overigens tegen het advies van Michelangelo in, die vond 'dat het er beter uitzag waar het was' -, moesten deze kanunniken op elke verjaardag van de verplaatsing steeds weer worden gekalmeerd door middel van een ruiker bloemen. De heren zelf hielden dan een rouwvergadering op de lege plek bij het Lateraan... Een eeuw lang hebben zij vergeefs geprobeerd het gedenkteken terug te krijgen.

De datum van overbrenging staat vast: 18 januari 1538. Het was paus Paulus III Farnese die er zijn naam aan heeft gehecht. Precies een week later kwam hij zelf eens kijken hoe het ruiterbeeld het op het Capitool deed. Michelangelo zou er een voetstuk voor ontwerpen dat gehouwen werd uit een antiek stuk marmer, afkomstig van het Trajanusforum. Dit blok plaatste hij op een rechthoekige sokkel met een trede. Hij zorgde ervoor dat het ruiterbeeld precies op het snijpunt der middenassen van Senatoren- en Conservatorenpaleis kwam te staan. Niet eerder dan 1561 was dit alles voltooid. Behalve de wapens van Paulus III en de Romeinse Senaat werden op het voetstuk twee inscripties aangebracht: de ene memoreert de plaatsing van het monument op het Capitool, de andere huldigt Marcus Aurelius als een groot keizer. Michelangelo, die zich in het plaveisel een forse ster had gedacht - het beeld moest daar het centrum van vormen - heeft de uitvoering van dit detail niet meer beleefd. Het zou zelfs nog tot 1940 duren voor het oorspronkelijke ontwerp met zulk een ster van travertijn geheel werd gerealiseerd.

Invloed op beeldende kunst

Langs nieuwe, aan de noordwestkant van het Capitool aangebrachte trappen zijn sedert de zestiende eeuw de bezoekers van Rome keizer Marcus Aurelius tegemoet gegaan, daar waar hij uitzag over een herboren Rome. In artistiek opzicht kreeg het monument nooit eerder zoveel aandacht als toen. Het ligt voor de hand dat het voorbestemd was grote invloed op de nieuwe beeldende kunst uit te gaan oefenen. Had omstreeks 1450 of iets eerder Antonio di Filarete het ruiterbeeld al nagevolgd in een kleine statuette, zo liet daarna ook Andrea del Verrocchio zich er sterk door beïnvloeden bij zijn creatie van de condottiere Colleoni's ruiterstandbeeld in Venetië. Verrocchio begon er in 1481 aan, maar stierf zeven jaar later zonder het te hebben voltooid. Pas in 1496 werd het door Alessandro Leopardi in brons gegoten. Wie het ter plekke ziet staan, naast de SS. Giovanni e Paolo, wordt onmiddellijk aan het beeld van Marcus Aurelius herinnerd, ook al heeft Verrocchio zadel en stijgbeugels toegevoegd en liet hij het paard zich niet naar links maar naar rechts wenden.

Voor koning Frans de Eerste van Frankrijk heeft men een kopie in gips afgegotemde naar Fontainebleau werd gestuurd. Ook Leone Leoni, de vertegenwoordiger van de maniëristische sculptuur in Lombardije, ontving er zo een. Een later afgietsel kwam tegen het eind van de zeventiende eeuw te Parijs in het Palais Royal te staan. In de achttiende eeuw kon de vierde graaf van Pembroke in de tuinen van zijn paleis, Wilton House, bogen op een bronzen repliek. Hoe populair het beeld toen was, blijkt onder meer uit schilderijen van Giovanni Pannini, die het als herinnering aan Rome graag plaatste tussen andere beroemde monumenten, door hem naar eigen smaak gearrangeerd tot een aantrekkelijk geheel.

Van verschillende kunstenaars - Pietro da Cortona. Gian Lorenzo Bernini, Cario Maratta - wordt de anecdoten overgeleverd dat zij, getroffen door de kwaliteit van Marcus Aurelius' paard vooral, uitgeroepen zouden hebben: 'Ga voort dan! weet gij niet dat gij een levend wezen zijt?' Niettemin hebben anderen ook wel eens kritiek geuit. Zij vonden het dier dan te zwaar, te log, te dik van buik, en toen in 1746 uit de opgravingen van Herculaneum het slanke, sierlijke ruitersbeeld van Nonius Balbus te voorschijn kwam. werden de hoedanigheden daarvan soms boven die van het monument op het Capitool te Rome gesteld. Edward Gibbon schreef er in 1764 over dat paardenkenners de hengst weliswaar bewonderden, maar dat anderen zo hun bedenkingen hadden. J. J. Winckelmann, die in dat zelfde jaar zijn beroemde en baanbrekende boek *Geschiede der Kunst des Altertums* zou publiceren, waarin hij voorde Romeinse kunst - door hem beschouwd als kenmerkend voor een periode van steeds voortschrijdend verval in de antieke beschaving - weinig goede woorden over had, meende dat de Romeinen nu eenmaal geen betere paarden gekend hadden en dat men daar dus zijn artistieke oordeel op moest afstemmen.

Het zware Pannonische ros mag dan plomp zijn, het is ontegenzeggelijk een feit dat de massiviteit ervan de monumentaliteit van de groep in zijn geheel niet weinig versterkt. Bovendien moet men rekening houden met het ideale punt van kijken. De maker van het beeld is ervan uitgegaan dat men schuin links voor het monument staande dit het best in zijn totaliteit overschouwt. Het oog vat dan alle partijen in één blik te zamen, en het paard ziet er fors maar tevens lenig genoeg uit.

Keizer Marcus Aurelius, in tunica en paludamentum, zijn troepen groetend na de gelukkige afloop van een grote veldslag, helt ietwat vreemd naar rechts over. Het is te hopen en te verwachten dat daar bij de nieuw uit te voeren restauratie het nodige aan gedaan zal worden. Deze verzakking moet namelijk op rekening van een oudere restauratie of misschien van de tand des tijds worden gesteld. Zijne Majesteit zal dus wellicht nog heroïscher herrijzen dan hij zich toch al aan ons voordoet. - Wie overigens aanstoot wil nemen aan de uitstaande benen bedenke, dat stijgbeugels in die tijd evenmin bestonden als een zadel. Verrocchio moest deze bij de condottiere Colleoni wel toevoegen. Het zijn latere verfijningen in de ruiterkunst geweest. De keizer zit daarom slechts op een eenvoudige, met een kartelrand versierde schabrak. Zo heeft hij zonder twijfel ook in werkelijkheid zijn paard bereden.

Marcus Aurelius

Voor welke gebeurtenis is het ruitersstandbeeld gemaakt? In welk jaar kunnen wij het dateren? - Om dit vast te stellen moeten wij in de eerste plaats de biografie van Marcus Aurelius te hulp roepen.

Een gemakkelijk leven heeft hij niet gehad. Hij stamde uit een aristocratische Spaanse familie. In 121 werd hij geboren. Niet zijn ouders, de jong gestorven Marcus Annius Verus en Domitia Lucilla, hebben hem opgevoed, maar zijn grootvader. Keizer Hadrianus koesterde grote belangstelling voor hem en liet hem al op zijn achtste jaar tot Salisch priester wijden. Een uitstekende educatie werd zijn deel. Zorgvuldig gekozen

leraren, de beste van die tijd, onderwezen hem in filosofie, retorica, grammatica en rechten. Toen Hadrianus als zijn aanstaande opvolger Antoninus Pius adopteerde, nam deze op zijn beurt de jonge M. Annius Verus als zoon aan, die zich Marcus Aelius Aurelius Verus Caesar zou gaan noemen. Ook zijn broer Lucius Verus werd geadopteerd.

In 145 trouwde hij met de dochter van de keizer, Faustina de Jongere. Na het overlijden van zijn adoptiefvaderin 161 volgde hij, zoals bekend, deze op. Maar Marcus Aurelius liet ook aan zijn broer de titel Augustus verlenen, zodat Rome voor het eerst in de geschiedenis van het keizerrijk door twee Augusti geregeerd werd. In de praktijk kwam het bestuur overigens hoofdzakelijk op de schouders van Marcus Aurelius neer, Lucius Verus hield meer van een gemakkelijk en vooral ook prettig leven... Het zou een kort leven zijn, daar hij al in 169 stierf.

De jaren van Marcus Aurelius' regering, van 161 tot aan zijn dood in 180, worden gekenmerkt door een voortdurende onrust en bovendien door economische achteruitgang. Opstand in Engeland, invallen van de Chatten, een invasie van de Parthen in Armenië en Syrië, telkens weer oploeiende ongeregelde heden waar de Quaden en de Marcomannen in de Donauprovincies schuldig aan waren, dit alles zorgde voor niet aflatend wapengekletter, hoe afkerig de keizer zelf ook was van oorlog en geweld. De elegische toon van zijn dagboekbladen laat hem zien als een tragische figuur. Vreugdevolle gebeurtenissen, zoals de met Lucius Verus gedeelde triomf na het overwinnen van de Parthen in 166, werden steeds meteen weer overschaduwd door nieuwe ellende: de terugkerende troepen uit het oosten brachten de pest met zich mee, en tot ver in het daaropvolgende jaar decimeerde de zwarte dood niet alleen de bevolking van Rome maar zelfs die van half Europa. De keizer kreeg tot overmaat van ramp een maagkwaal. Hij at maar eenmaal per dag en leefde op streng dieet.

In het noorden van Italië drongen de barbaren zelfs tot Verona door. Uiteindelijk werden zij door Marcus Aurelius verslagen. Bij dit alles raakte de schatkist vrijwel geheel leeg. Om de dure en durende oorlogen te kunnen betalen moest de keizer veel van zijn eigen kostbaarheden verkopen. Het Romeinse rijk toonde in deze jaren maar al te duidelijk vele zwakke plekken in de afgelegen grensgebieden. In 169 vielen de Chatten aan de bovenloop van de Rijn binnen, de Chauken stormden op de Belgische contreien los, andere volkeren invadeerden Griekenland en ontzagen zich niet daar zelfs het roemruchte heiligdom van Eleusis te verwoesten. Moren uit Noord-Afrika drongen in Zuid-Spanje door waar de keizer zelf nog bezittingen had die ernstig gevaar liepen. Maar het hevigst woedde tussen 170 en 174 de strijd tegen Quaden en Marcomannen. Marcus Aurelius bevocht deze met succes: op 23 november 176 vierde hij te Rome opnieuw een triomf. Aan de voet van het Capitool, op het kruispunt van Clivus Argentarius en Via Lata, werd bij die gelegenheid een ereboog met drie doorgangen voor hem opgericht.

Zijn populariteit mocht dan groot zijn, rust werd niet zijn deel. Nog daargelaten de opstandige Avidius Cassius, die zich tot tegenkeizer liet uitroepen - hij werd spoedig daarop door een centurio gedood -, laaiden steeds weer nieuwe gevechten aan de grenzen op. In 177 werd er hevig gestreden in Pannonië. Marcus Aurelius meende zijn gezag te zullen versterken door zijn zoon Commodus in de heerschappij te betrekken. Dat deze zich als een gedegenereerd monster zou ontpoppen heeft hij helaas niet voorzien.

Wederom moest hij de Marcomannen te lijf. Op 17 maart 180 heeft Marcus Aurelius tenslotte uitgeput het tijdelijke met het eeuwige verwisseld. Geestelijk was hij hierop, zoals zijn zelfbespiegelingen duidelijk maken, voorbereid. Misschien keek hij er zelfs met een zeker verlangen naar uit. Volgens de ene lezing is hij in Sirmio overleden, volgens de andere te Vindobona (Wenen), wat waarschijnlijker is. Op zekere ochtend

kwam een officier zijn veldheerstent binnen om hem het wachtwoord te vragen. De keizer wees toen naar Commodus en zei: 'Vraag het aan de opgaande zon'. Van dat ogenblik af weigerde hij voedsel. Zes dagen later stierf hij.

Marcus Aurelius werd diep betreurd, zij het ongetwijfeld niet door de christenen, in navolging van Nero en Trajanus heeft hij die vervolgd, zoals dat misschien ook wel van hem verwacht werd. Maar hij wordt toch gerekend tot de kleine reeks van goede keizers. Postuum heeft men voor hem in de Curia te Rome een gouden beeld geplaatst. Uit de periode na zijn dood ook dateert de tussen 180 en 192 opgerichte erezuil die aan zijn consecratie herinnert en tot op heden toe Piazza Colonna beheerst. De reliëfs van de drieëntwintig windingen illustreren de met de Germanen gevoerde oorlog van 171 en de strijd met de Sarmaten tussen 173 en 175. In de kunstgeschiedenis van de keizertijd speelt dit monument een belangrijke rol, omdat de reliëfstijl voor het eerst tendensen vertoont die de zogenaamde 'Spatantike' inluiden. De glanzende luister waar de Zuil van Trajanus nog door wordt gekenmerkt, maakt dan plaats voor een veel minder beweeglijke en schilderachtige kunst.

Overziet men zijn negentien bewogen regeringsjaren, dan kan men alleen maar vaststellen dat het vrijwel onmogelijk is met zekerheid het tijdstip te bepalen waarop het ruitersbeeld gemaakt moet zijn. Schriftelijke gegevens erover ontbreken ten enenmale. Zoals wij al zagen heeft Marcus Aurelius in Rome tweemaal een officiële triomf gevierd, samen met Lucius Verus op 12 oktober 166 en tien jaar later alleen. Natuurlijk kan het monument onafhankelijk van deze triomfen zijn gemaakt. De portretten, zoals die ons van vele muntedities sinds 139 goed bekend zijn, pleiten niet voor 176. Veeleer moeten wij aan een vroegere datum denken.

De munten die het eerst zijn geslagen staan nog sterk in de classicistische Hadrianische traditie. De periode daarop laat een meer uitgesproken baarddracht zien. Ook de pupillen krijgen dan een sterker dramatisch accent. Het officiële keizerportret van 161 toont Marcus Aurelius in de volle kracht van zijn veertig jaren, met grote ogen en weelderige krullen. Onderzoek heeft uitgewezen dat de munten die tussen 164 en 166 geslagen zijn het meest overeenkomen met de kop van het ruitersbeeld. Het is dus niet onmogelijk dat het monument op het Capitool uit 166 dateert en gemaakt is naar aanleiding van de triomf over de Parthen uit dat jaar. Indien de gekromde 'nanus' onder de rechter paardehoef bewaard was gebleven, hadden wij aan diens uitrusting of attributen misschien kunnen vaststellen of dit werkelijk juist is.

Een opvallend kenmerk dat bijna alle portretten van Marcus Aurelius vertonen - zelfs de schitterende gouden, in Avenches gevonden kop -, wordt gevormd door een zekere treurigheid, zwaarmoedigheid, een diepe ernst die voortkomt uit zijn in zichzelf gekeerdheid. Dat wij hierin inderdaad een hoofdkenmerk van zijn wezen mogen herkennen bewijst het belangrijkste werk dat deze filosoof op de troon ons heeft nagelaten: de in het Grieks geschreven zelfbespiegelingen *Ta eis heauton*. Zij dateren uit zijn tien laatste levensjaren. De filosofische visie die eruit spreekt is geheel stoïsch en sterk ascetisch van aard, niet erg oorspronkelijk misschien, maar ondanks haar traditionaliteit toch innig doorvoeld. Zoals reeds Seneca dagelijks gewetensonderzoek had aanbevolen, zo legde ook Marcus Aurelius steeds opnieuw aan zichzelf rekenschap af van dat waarin hij had gefaald, of integendeel juist was gegroeid en geestelijk sterker geworden. De twaalf boeken die de vrucht zijn van zijn overpeinzingen vormen altijd opnieuw weer evenzovele openbaringen van wijze berusting, bevochten op eigen bittere levenservaringen.

Grote delen ervan zijn in het legerkamp, tijdens de oorlogen of in de korte onderbrekingen daarvan geschreven. Wie ermee vertrouwd is geraakt, zal naar het ruitersbeeld voorgoed met andere ogen opkijken: in eerbied en bewondering, hoe neerslachtig 's keizers levensopvattingen ook mogen zijn, hoe negatief zelfs zijn

verwachtingen van de medemens ook steeds gekleurd mogen blijven. Het is hier niet de plaats indringend op Marcus Aurelius' - vooral door Epictetus beïnvloede - filosofie in te gaan. Een paar citaten, ontleend aan de vertaling door Nico van Suchtelen, mogen volstaan. In de eerste paragraaf van het achtste boek schrijft hij:

'Ook dit maant u ijdele roem te verzaken: dat het u niet mogelijk geweest is uw ganze leven, of althans van uw jongelingschap af, als wijsgeer te leven, maar aan tal van anderen en niet minder aan uzelf duidelijk hebt doen blijken hoe verre ge nog van de wijsheid verwijderd zijt. Ge hebt gefaald en het is dus niet meer zo gemakkelijk voor u de roep eens wijsgeers te verkrijgen. Bovendien is de grondslag van uw leven daarmede in strijd.

Zo ge nu naar waarheid hebt ingezien hoe de zaak staat, laat dan varen (de gedachte aan) wat anderen over u denken, maar laat het u genoeg zijn de rest van uw leven door te brengen zoals uw eigen aard dit verlangt. Overweeg dus wat hij eist en laat u er door niets meer van afbrengen. Ge hebt velerlei beproefd, en bij al uw omzwervingen toch nergens levensgeluk gevonden. Niet in de redeneerkunst, niet in rijkdom, niet in roem, niet in zingenet ... nergens. Waarin is het dan gelegen? In te doen datgene wat de menselijke natuur van u eist. En hóe moet men dat doen? Door zijn streven en handelen te doen ontspringen uit vaste beginselen. Welke beginselen? Die betrekking hebben op goed en kwaad, volgens welke niets goed is voor de mens zo het hem niet rechtvaardig, bezadigd, moedig en vrij maakt en niets kwaad zo het hem niet maakt tot het tegendeel van dit alles'. - In het laatste boek schreef hij:

'Wat wilt ge toch? Langer leven? Om te blijven waarnemen, u te bewegen, te groeien en weer stil te staan, uw stem te gebruiken, te denken? Wat van dit alles lijkt u zo begerenswaard? Maar als dit alles stuk voor stuk uw verachting verdient, volg dan liever als laatste doel de Rede en God. Maar het is in strijd met de eerbied voor dezen zich te bedroeven over het feit, dat men door zijn dood van al die zaken wordt beroofd.

Welk een klein deeltje van de oneindige, onpeilbare tijd is elk van ons toegewezen! In een oogwenk is het in de eeuwigheid verdwenen! Welk een klein deeltje van het stoffelijk Heelal; welk een klein deeltje van de Wereldziel! Op welk een armzalig kluitje aarde kruipt ge rond. Overpeins dit alles en ge zult niets meer voor belangrijk houden behalve: doen waartoe uw eigen natuur u drijft en lijden wat de AI-Natuur mee-brengt'.

Wie eenmaal begint met Marcus Aurelius te citeren, dreigt er niet meer mee op te kunnen houden. Zijn zelfbespiegelingen hebben schrijver dezes al meer dan vijfendertig jaren begeleid en waren dikwijls zijn richtlijn en wet. Het moet omstreeks 1953 zijn geweest dat, na een tweede of derde bezoek aan Rome, het volgende gedicht werd geschreven, opgedragen aan de berijder van het bronzen paard in het hart van de Eeuwige Stad:

Stralend in glorie na behaalde zege,
de arm gestrekt, de benen wijd gespreid,
het rechte lichaam louter majesteit,
heeft hij gelijk een god zijn paard bestegen.

En toch - hij houdt het grijze hoofd genegen,
vermoeid, onmerkbaar haast, en niet bevrijd:
niet enkel triomferend na de strijd
maar wrokkend tevens, tegen macht en degen.

In 't centrum rijst hij van het Capitool,
keizer en wijsgeer, pool en tegenpool,
en houdt de wacht. Ik weet hem achter mij

en voel zijn blikken langs de Dioscuren
over de kerken en de koepels turen,
de heuvels en de horizon voorbij.

Dit artikel verschijnt ook in de bundel *De horizon voorbij. "Wandelingen door de klassieke oudheid, deel V,* Querido 1987.

Marcus Aurelius in Zuid-Limburg

Henk van Gessel

In het voorjaar van 1979 werd een bomaanslag gepleegd in Rome. Doelwit was de hoofdingang van het Senatorenpaleis op het Campidoglio. Er vielen geen slachtoffers, maar bij een grondig onderzoek naar alle materiële schade op het plein kwam aan het licht, dat het ruitersstandbeeld van Marcus Aurelius letterlijk 'op zijn laatste benen liep'. Het beeld stond op instorten. Schuldig hieraan was niet de bom van de Rode Brigade, maar de verzuring van het milieu.

In 1981 werden paard en ruiters voorzichtige van hun sokkel gehesen en overgebracht naar het Istituto Centrale per Restauro. Het was voor iedereen duidelijk, dat het beeld in een deplorabele toestand verkeerde en dat het wellicht nooit meer naar zijn plek op het Campidoglio zou terugkeren. Het befaamde ruitersstandbeeld, het enige van de talrijke bronzen ruitersmonumenten uit het oude Rome dat bewaard is gebleven, leed aan corrosie. Een leven van 1500 jaar had zijn vernietigende sporen nagelaten. Het oorspronkelijke beeld bestaat uit 26 delen en op de plaatsen waar de stukken aan elkaar gezet waren, werden onedele metalen zoals lood gebruikt. Dat maakte het beeld in later tijd kwetsbaar voor corrosie.

Bij latere restauraties werd het beeld open gezaagd. Om de gaten te dichten werd materiaal gebruikt dat veel lood bevatte: daardoor werd het zachter en gemakkelijker te hanteren om de stukken hecht aaneen te sluiten. De restaurateur sloot tot zijn voldoening het gat en de gevolgen werden nu zichtbaar. Onder invloed van de verzuring van het milieu treden chemische reacties op. Wat als bronzen beeld bekend staat, is geen beeld van zuiver brons. Het bevat talrijke onedele metalen, zoals het lood van de lassen en de restauraties. Die onedele metalen lossen op in de zuren en het 'bronzen' beeld stort langzaam maar zeker in elkaar.

Arthur Spronken

In 1954 studeerde de Limburgse beeldhouwer Arthur Spronken, nu 56, bij Marino Marini in Milaan. *'Ik was toen vaker in Rome',* zegt hij, *'Dagen achtereenvolgend zat ik bij het beeld van Marcus Aurelius. Ik was toen en ik ben nog steeds een paardenfokker en ik was enorm geïnteresseerd in dat ruitersbeeld.'*

De geweldige proporties van het beeld spraken hem in het bijzonder aan. *'In die maatvoering is het beeld van Marcus Aurelius het mooiste dat er is. Let wel, ik zeg niet dat het het mooiste paard is. De proporties kloppen niet naar onze maatstaven. De hals is enorm korten de benen zijn zeer fijn. Als je met zo'n hengst naar de keuring gaat, wordt hij*

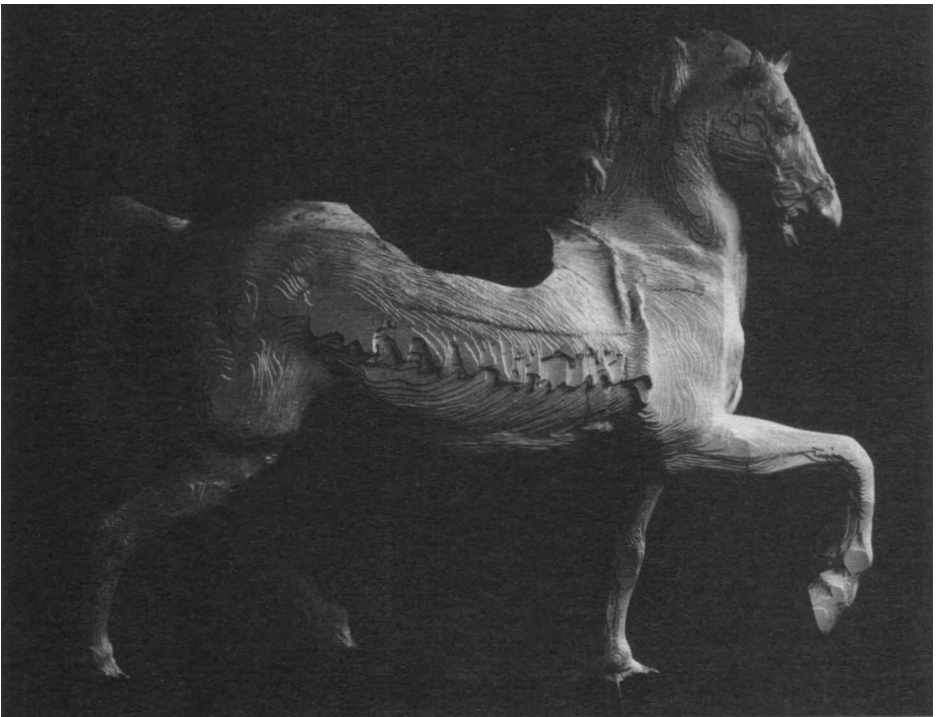
afgekeurd. Maar we hebben het niet over een paard, we hebben het over een beeld'.

Oorspronkelijk stond het beeld veel hoger opgesteld. De perspectivische verkortingen kunnen bewust ingecalculleerd zijn. Op het Campidoglio stond het beeld op ruim 2 meter hoogte, dan zijn de vertekeningen opvallender.

'De man die dat beeld heeft gemaakt moet een paardenkenner zijn geweest', zegt paardenkenner Arthur Spronken, *'Wij hebben het over extraverte en introverte beelden, Als je achter het paard staat en je kijkt naar de rechterkant, dan kijkt het paard naar zijn ruiter, hij is als het ware naar binnen gericht. Aan de linkerkant zijn oor en neusgat gespist op wat vóór hem gebeurt. Een ruiter weet dat. Het paard luistert naar hem, maar past er tegelijkertijd voor op dat hij niet struikelt.*

Fötogrammetrische methode

Toen Spronken hoorde van de situatie rond het beeld in Rome, besloot hij een poging te wagen om een replica van het beeld te maken. Gouverneur J. Cremers van Limburg was onmiddellijk voor het plan gewonnen. Mede dankzij zijn impulsen werd de Stichting Marcus Aurelius in het leven geroepen. Er werd contact gelegd met het Istituto Centrale per Restauro in Rome. Eerste probleem was het maken van een model. Gewoonlijk wordt met een mal gewerkt, die op het origineel wordt vervaardigd. Deze methode kon men bij het ruiterstandbeeld van Marcus Aurelius niet toepassen. Elk contact dat met het origineel gemaakt zou worden, zou het goud en het patina van het beeld doen loslaten. Dr. Georgio Accarda en Mario Micheli ontwikkelden een nieuwe techniek voor het maken van een model, de zgn. fotogrammetrische methode.



Afb. 1. Plexiglas/node 1 van het paard (1 : 5), naar de fotogrammetrische methode.



Afb. 2. Origineel en model van het hoofd-halsgedeelte.

Via een groot aantal meetpunten brachten ze het beeld in kaart door middel van hoogtelijnen. Alle afstanden van het beeld ten opzichte van een referentievlak werden zeer nauwkeurig bepaald. Toen eenmaal de methode was ontwikkeld, werd het eerste

model gemaakt, een fotogrammetrisch model van 1: 5. Op basis van de berekeningen werden talrijke schijven van 1 mm dik plexiglas gezaagd, die vervolgens op elkaar werden geplakt. Naar het model werd een bronzen paardje gemaakt, dat diende voor belastingproeven (afb. 1).

Hoofd-hals-project

Inmiddels was een hechte samenwerking ontstaan tussen de Italiaanse deskundigen van het Istituto Centrale per Restauro en het Zuidlimburgse kunstenaarsduo, beeldhouwer Arthur Spronken uit Kelmond-Beek en brongsieter Pie Sijen uit Geverik.

Zij begonnen in 1986 aan een nieuwe uitdaging: de replica van het hoofd-hals-gedeelte (afb. 2). De fotogrammetrische methode leverde het model op ware grootte. Omdat het beeld door de giettechniek 6% in lengte, hoogte en diepte zal inkrimpen, was een aanpassing aan het model met 18% extra volume noodzakelijk.

Hoe komt dan het bronzen beeld tot stand? Ruwweg zijn er vier fasen te onderscheiden. Eerste stap is het vervaardigen van een wasmodel op het model van plexiglas. Vervolgens wordt op het wasmodel een siliconenmal gemaakt van 1,5 cm dikte. Die siliconenmal - derde fase - wordt 'ingepenseekt' met een waslaag van 1 cm dikte; uiteindelijk zal deze bij het gieten volgens de methode van de eire perdue verdwijnen. Als de waslaag klaar is, wordt de siliconenmal verwijderd en gaat de laatste fase in. Het wassen beeld wordt in vuurvast materiaal ingevormd en de aangiet-, afvoer- en ontluuchtingskanalen voor het gieten worden aangebracht.

Het brongsieter kan beginnen.

In maart 1988 wordt het hoofd-halsgedeelte officieel gepresenteerd in het gloednieuwe Maastrichts Expositie en Congres Centrum (MECC). Het beeld van Spronken zal niet leiden tot een slaafse kopie, dat kan ook niet. *'Een perfecte kopie behoort tot de perfecte onmogelijkheid'*, zegt Spronken, *'Het beeld is in brons gegoten, maar het wassen model was zeker anders. Het wassen beeld krimpt. Als je het beeld perfect in was kopieert, krijg je door het gieten toch een heel ander bronzen beeld terug. Bovendien kun je jezelf niet wegcijferen. Je moet als kunstenaar de vrijheid hebben er iets van jezelf in te leggen. Je hebt te maken met de sentimenten van de maker en de brongsieter. Ik kan bijvoorbeeld aan een beeld zien, of de gieter zelf het gegoten heeft of zijn knecht'*, aldus Spronken.



Afb. 3. Arthur Spronken aan het werk



Afb. 4. Beeldhouwer Arthur Spronken (links) en brongsieter Pie Sijen (midden).

Giettechniek

Bronsgieter Pie Sijen uit Geverik staat garant voor het giettechnische gedeelte van het project. Hij heeft een methode ontwikkeld die de oppervlakte van het beeld gaaf laat. Vroeger moesten aangiet- en ontluuchtingskanalen weggeciseleerd worden van de buitenzijde van het beeld. Sijen werkt van binnenuit. Pie Sijen: *'De beeldhouwer zegt altijd: 'Blijf van mijn buitenkant af. Wij werken aan de binnenkant, wij tasten het geboetserde gedeelte niet aan'.*

Het oorspronkelijke ruiterstandbeeld van Marcus Aurelius bestaat uit 26 delen. *'Dat waren erg veel platen',* zegt Pie Sijen, *'die aan elkaar gezet werden. Het was in feite een reliëf. Het beeld bestond uit zoveel delen, dat ze daarbij alle gietpunten aan de binnenkant konden houden'.* In de opzet van Sijen en Spronken wordt de replica uit 13 delen samengesteld. *'Wij gieten nooit platen',* zegt Sijen, *'Dat gaat ten koste van de spanning van het beeld. Wij gieten volumes, zodat de spanning veel hoger wordt'.*

Het kanalsysteem voor het gieten van het brons zit aan de binnenkant. Bij een beeld van dit formaat is er altijd wel een punt, waar de giet- en ontluuchtingskanalen geplaatst kunnen worden, zonder dat dit de buitenkant van het beeld aantast. Zo gaan de toevoerkanalen van het hoofd-halsgedeelte door de opening van de hals naar binnen.

Het vergulden

Het vergulden is een hoofdzaak apart, nog afgezien van de Middeleeuwse legende die wil dat de wereld vergaat als het beeld geheel met goud bedekt is. Toepassen van bladgoud heeft belangrijke nadelen. Het is zeer kostbaar en het laat snel los.

Men gaat te werk volgens de zgn. 'amalgammethode', gebaseerd op een mengsel van kwik en goud (amalgam). Er wordt een papje gemaakt van zes delen kwik op één deel goud. Hiermee wordt het beeld ingestreken.

Dan komt de gevaarlijkste fase uit het proces. Het beeld wordt verhit tot 340 graden Celsius en meer, waarbij kwikdampen vrijkomen die schadelijk zijn voor mens en materiaal. Daarom wordt deze gehele operatie uitgevoerd in een volledig glazen kooi. Het kwik verdampt tijdens de verhitting en zo'n 1/10e mm goud blijft achter op, of eigenlijk in, de oppervlakte van het beeld.

De Stichting Marcus Aurelius

Het gehele project wordt ondersteund door de Stichting Marcus Aurelius, in 1983 opgericht in de paardestal van Spronkens woning in Kelmond-Beck. Het Stichtingsbestuur: *'Onze Italiaanse vrienden zijn de bewindvoerders over een overweldigende erfenis uit de antieke oudheid. Een erfenis zo omvangrijk dat zij slechts met steun van andere Europese volkeren in stand is te houden. Nederland en andere Europese landen zijn mede-verantwoordelijk voor het behoud van universele kunstschaten, die hoogtepunten vormen van de Europese cultuur. Het totale project gaat vele miljoenen kosten en moet worden gezien als een geschenk aan het Italiaanse volk, afkomstig van mede-erfgenamen van de Romeinse cultuur'.*

Op vele fronten is de Stichting actief; informatie hierover via antwoordnummer 20454, 6230 WB Bunde. Tevens is een Kring van Vrienden van Marcus Aurelius in het leven geroepen om de benodigde financiën bijeen te brengen. Men wordt lid door storting van f 25,- of meer op postrek. 1058180 t.n.v. Spaarbank Limburg, nr. 85.88.00.888.

Dat in de toekomst ooit het beeld van Spronken en Sijen op het Campidoglio zal staan, is niet alleen een kwestie van Limburgs enthousiasme. Naar aanleiding van het hoofd-hals-project zullen de Italiaanse instanties hun oordeel vormen en het wachten is op de nu al jaren durende discussies in de Romeinse gemeenteraad. Daar vormt de



Afb. 5. Reconstructie van het ruiterstandbeeld van Marcus Aurelius, naar de fotogrammetrische methode.

vraag naar het al dan niet terugkeren van het oorspronkelijke ruiterstandbeeld onderdeel van een veel bredere discussie over wat men met de verkeerssituatie in het centrum van Rome aan moet.

De Stichting is vol goede moed. 'Wij zijn ervan overtuigd', zegt secretaris Drs. L. P. J. de Bruyn, 'dat de Italianen de unieke kans om te kunnen beschikken over een recreatie van hun nationale monument als geschenk over de landsgrenzen met beide handen zullen aangrijpen'.

Het levende woord van Aristoteles' *Poetica*

*Een inleiding annex
boekaankondiging*

S. Wiersma

Mimesis en de literatuur

De kunstenaar geeft vorm aan de werkelijkheid die zich aan hem voordoet. Deze eenvoudige zin, die sommige lezers zullen ervaren als een gemeenplaats, behelst in feite een reeks vooronderstellingen die door toedoen van Aristoteles theoretisch bespreekbaar zijn geworden. Kunst is niet slechts afspiegeling maar (concrete) uitbeelding van de (abstracte) werkelijkheid van gevoelens, voorstellingen en gedachten die in ons wordt opgeroepen bij het waarnemen van 'de dingen'. In die zin heeft kunst voor Aristoteles een mimetisch karakter: als uitbeelding van het mogelijke, het algemeen geldende, het universele. Plato zag in het kunstwerk een afspiegeling van 'de werkelijkheid daarbuiten' die voor ons mensen een nieuwe visie op die werkelijkheid vertegenwoordigt. Was voor hem mimesis vooral *her-interpretatie*, Aristoteles denkt eerder aan *her-schepping*.

Bij zijn systematisch onderzoek naar de werking van deze mimesis had Aristoteles er behoefte aan om kunstwerken in het algemeen en literaire kunstwerken in het bijzonder te onderwerpen aan een verhelderende ordening, gebaseerd op een onderscheid in toegepaste middelen, gekozen onderwerp en wijze van behandelen. Blijkens de *Poetica* betekent dit voor de literaire kunst: de dichter kan gebruik maken van de *middelen* ritme, taal en melodie, hij kan als *onderwerp* een menselijke handeling kiezen van voorbeeldige dan wel verwerpelijke aard, terwijl het voor de *wijze van behandelen* bepalend is of de dichter de vertelinstantie al dan niet laat samenvallen met handelende personages.

Men zou verwachten dat met dit 'open' en flexibel model in de *Poetica* de gehele Griekse literatuur werd beschreven. Aristoteles is echter selectief te werk gegaan. Het grootste gedeelte van de overgeleverde tekst handelt over de tragedie terwijl daarnaast slechts het epos aan de orde komt, en dan nog als een ander soort drama: van geringer gehalte dan de tragedie, die immers een grotere concentratie van handeling en bovendien eenheid van uitbeelding kent. Het is wel zeker, op grond van uitlatingen bij Aristoteles zelf en enkele andere gegevens, dat tot de oorspronkelijke *Poetica*-stof ook een verhandeling over de komedie behoorde. Alles wijst er evenwel op dat Aristoteles in het kader van zijn literatuur-theoretische uiteenzettingen over het hoofdgenre lyriek met geen woord gesproken heeft.

Men heeft verondersteld dat hij zich exclusief zou hebben geconcentreerd op de in

zijn tijd meest beoefende vormen van dichtkunst, en zo de lyriek buiten beschouwing zou hebben gelaten. Deze verklaring houdt echter geen steek. Een meer principiële overweging moet hebben geleid tot het uitsluiten van lyriek. De meest waarschijnlijke verklaring kan worden ontleend aan Aristoteles' hierboven aangeduide theoretische visie op (literaire) kunst. Poëzie die, hoe algemeen-menselijk geformuleerd ook, uitdrukking geeft aan incidentele en individuele emoties en ervaringen kan voor Aristoteles geen vorm van mimesis zijn. Het begrip mimesis is immers (in technische zin) gekoppeld aan de uitbeelding van menselijk handelen waarbinnen de samenhang moet kunnen worden begrepen in termen van 'waarschijnlijkheid en noodzakelijkheid'. Anders gezegd: 'In zoverre als hij zelf aan het woord is, is een dichter geen uitbeelder (*mimētês*)' (*Poet.* 1460^a 7-8).

Mimesis en de tragedie

Niet alleen op het niveau van de indeling in soorten, ook op het niveau van de soorten zelf is Aristoteles' analyse gericht op de elementen die in combinatie met elkaar het mimetische gestalte geven. Ook hier, bij zijn beschrijvingen van afzonderlijke genres, laat Aristoteles zich leiden door het onderscheid naar middelen, onderwerp en wijze van behandelen, of, om het op zijn eigen manier te zeggen: ook bij het bestuderen van iedere soort van (literaire) mimetische uitbeelding gaat het om het *waarmee*, het *waarover* en het *hoe*.

Een uitgewerkte toepassing van de theorie vinden we alleen in de beschrijving van de tragedie. Zes elementen worden opgesomd die de tragedie maken tot de vorm van mimesis die zij is: met gebruikmaking van taal (1.) en liedkunst (2.) geeft de tragediedichter een uitbeelding van een samenhangende handeling (3.) door in hun karakter (4.) en denken (5.) bepaalde personages, het geheel verwerkt tot een indrukwekkend schouwspel (6.). 'Schouwspel' wordt bedoeld in brede zin: '... het feit dat men mensen ziet handelen houdt alles in: zowel karakter en plot als taal en lied alsook het denken' (*Poet.* 1450^a 13-15).

Centraal in deze opsomming van bouwstenen staat de samenstelling van het handelingsverloop: de plot dient te voldoen aan de eisen van totaliteit en eenheid en stelt de toeschouwers voor ogen wat zou kunnen gebeuren naar normen van waarschijnlijkheid en noodzakelijkheid (zie hierboven), in onderscheid met de geschiedschrijving die zich volgens Aristoteles slechts zou bezighouden met wat feitelijk gebeurd is, of dat nu een samenhang vertoont of niet. In zijn neiging tot inventariseren heeft Aristoteles ook weer de plot in elementen verdeeld, een onderscheid gemaakt in soorten van herkenning, de tragedie-tekst opgesplitst in segmenten (proloog, episode, etc.), etc. Dat alles laat ik hier rusten om niet de aandacht af te leiden van wat hij eigenlijk wil zeggen: een geslaagde plot wordt gekenmerkt door een voor zichzelf sprekende klaarblijkelijkheid die de toeschouwers uittilt boven de willekeur van alledag en hun een blik gunt op de werkelijkheid.

Door het opwekken van medelijden en angst biedt de tragedie het publiek ét toegankelijkheid om zich te identificeren met de handeling en met de handelende personen, daardoor 'het element van weerzinwekkendheid' aan 'de vreselijke gevallen van lijden tue haar onderwerp bij uitstek vormen' wordt ontnomen, dan wel de toeschouwers worden ontlast van 'de hevige emoties die door het tragische gebeuren zijn opgeroepen'. Beide interpretaties kunnen worden gerechtvaardigd vanuit het betreffende origineel, waarin Aristoteles het heeft over een proces van 'reiniging', *catharsis*, helaas zonder dit begrip (een *cause célèbre* in de literatuurwetenschap) in deze context nader toe te lichten.

Binnen de literaire kunst belichaamt volgens Aristoteles de tragedie *in optima forma* het mimetische, dat immers wordt opgevat als een herschikking van feiten om de

werkelijkheid zichtbaar te maken. Zijn analyse van dit mimetisch genre dient te worden gezien als onderdeel van zijn *descriptief* wetenschappelijk onderzoek. Een enkele maal komt een formulering voor die wij *normatief* (prescriptief) zouden noemen. Aan deze soort van uitspraken is in de loop van de geschiedenis meermalen onevenredig veel waarde gehecht.

Het voortleven van de *Poetica*

Elders in dit nummer behandelt O. J. Schrier enkele treffende voorbeelden van misverstanden over de inhoud, plaats (binnen Aristoteles' denken) en bedoelingen van de *Poetica*. Mijn notities, waarin ik probeer samen te vatten wat we tegenwoordig lezen in dit 'technisch geschriftje uit de oudheid', zijn mede bedoeld als inleiding op zijn stuk.

In Aristoteles' onderwijsprogramma maakte literatuur-theorie deel uit van het retorica-onderwijs, een vooral op de praktijk georiënteerde vorming die, zoals Quintilianus weet te vertellen, 's middags werd georganiseerd nadat de meester 's morgens college had gegeven over abstracte en 'duistere' onderwerpen. Binnen een dergelijk verband laat de *Poetica* zich plaatsen als een technisch-theoretische poëzie-handleiding, een compositieleer van de dichtkunst, gebaseerd op een zorgvuldige studie van de bestaande werken en gericht tot haar beoefenaars en anderszins geïnteresseerden.

Men mag veronderstellen dat de opvallende verschillen in interpretatie waartoe de *Poetica*-tekst in de loop van de tijd aanleiding heeft gegeven onder meer zijn teweeggebracht door de taal waarin het geschrift gesteld is. De stijl wordt gevormd door een combinatie van bondige notities en genuanceerde volzinnen, kenmerkend voor de z.g. 'esoterische' werken die waren bedoeld voor intern gebruik binnen de kring van rond Aristoteles verzamelde onderzoekers en studenten. Er is veel gespeculeerd over de precieze status en functie van deze werken. Met W. J. Verdenius kan men concluderen dat het eigen college-dictaten betreft, waaraan Aristoteles gestaag verder werkte en die ter inzage in het Lyceum beschikbaar waren. De *Poetica* was een dergelijke 'werktekst', door de vele lapidaire formuleringen vatbaar voor verschillende uitleg.

Sinds het begin van de Renaissance tot lang nadien heeft de *Poetica* gefunctioneerd als toetssteen bij literaire creatie en interpretatie. Zoals Schrier stelt dacht men ten onrechte dat Aristoteles 'strikte regels gaf waaraan goede poëzie moest voldoen'. Dat neemt echter niet weg dat onder meer door het werk van de renaissance-humanisten Aristoteles' ideeën zichtbaar zijn gebleven in een eeuwenlang proces van literair-kritische wisselwerking tussen tekst en uitleg. Het kost weinig moeite om met voorbeelden duidelijk te maken dat deze ideeën nog niets aan actualiteit hebben ingeboet.

Ik beperk me tot het Nederlandse taalgebied en wijs op enkele denkbeelden die we tegenkomen in theoretische publikaties van W. F. Hermans en Gerard Reve. Ik laat in het midden of deze auteurs de Aristotelische signatuur van hun gedachtegang hebben onderkend. In *Het sadistische universum* stelt Hermans dat de klassieke roman wordt gekenmerkt door een ver doorgevoerde samenhang van alles met alles: er valt in een dergelijke roman zelfs 'geen mus van het dak zonder dat het een gevolg heeft', en een dergelijke gebeurtenis mag alleen dan zonder gevolg blijven, 'wanneer het de bedoeling van de auteur geweest is, te betogen dat het in zijn wereld geen gevolg heeft als er mussen van daken vallen'. De hier verwoorde opvatting doet natuurlijk denken aan Aristoteles' eis van logische samenhang binnen een drama, duidelijk uiteengezet in *Poet.* 8. Zoals er in alle kunsten bij één onderwerp telkens sprake is van één uitbeelding, zo moet ook de 'handeling een geheel vormen, d.w.z. moeten de delen van de handeling in een zó nauwe samenhang zijn gebracht dat bij verplaatsing of verwijdering van een

deel het geheel zijn verband verliest en in beweging komt. Wanneer de aanwezigheid of afwezigheid van iets voor het geheel geen merkbaar verschil maakt, is het er geen deel van'.

Wanneer Gerard Reve in zijn *Zelf Schrijver Worden* (= de tekst van de Albert Verwey-lezingen uit 1985) met nadruk naar voren brengt dat vanuit het gezichtspunt van de schrijver de werkelijkheid dikwijls te onwaarschijnlijk is om waar en geloofwaardig te zijn, draagt ook hij Aristotelische traditie uit (vgl. *Poet.* 9, waar het fundamentele onderscheid tussen dichter en geschiedschrijver wordt aangeroerd, en vgl. W. Hottentot in *Vrij Nederland* - Boekenbijlage 11 april 1987).

Een nieuwe Nederlandse vertaling

Tot voor kort dateerde de meest recente integrale Nederlandse vertaling van Aristoteles' *Poetica* uit 1780. Weinigen zullen dat boek nog raadplegen bij het bestuderen van Aristoteles' theorieën. Inmiddels hoeft dat ook niet meer. Van de hand van de classici Bremer en Van der Ben is een versie in eigentijds Nederlands verschenen die als zelfstandige tekst én als ondersteunende tekst bij de bestudering van het Grieks nog tot in lengte van jaren (twee eeuwen?) velen van dienst zal zijn (*Aristoteles Poetica*: vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door N. van der Ben & J. M. Bremer, Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Genneep, 1986, 215 p. f 42,50 geb., ISBN 90 253 1581 X).

Veeleer dan slechts een Vertaling' behelst het boek een proeve van interpretatiekunst die kan dienen als richtsnoer bij het weergeven van klassieke theoretische teksten. Waar de grondtekst dit vereist (en mogelijk maakt) hebben de vertalers zich op doeltreffende wijze bediend van verduidelijkende (en als zodanig gemarkeerde) toevoegingen, terwijl de directe weergave van Aristoteles' Grieks volop recht doet aan diens onomwonden en onopgesmukte manier van spreken. In hun versie van *Over de dichtkunst* gaan tekst en uitleg naadloos in elkaar over.

Het vertalen van een zo heterogene tekst als Aristoteles' *Poetica* lijkt een onbegonnen werk. Van der Ben en Bremer hebben hun onderneming tot een meer dan goed einde gebracht. Daartoe draagt niet alleen de gelukkige verbinding van tekst en uitleg in de vertaling zelf bij. De nagestreefde duidelijkheid wordt daarnaast aanzienlijk bevorderd door een commentaar die is wat een commentaar moet zijn: ondersteuning en verrijking van de lectuur in plaats van vertoon van op zichzelf staande geleerdheid. Voorzien van alle toelichting (essays en annotaties) kan deze editie van *Over de dichtkunst* worden beschouwd als standaard voor een weergave die recht doet aan het origineel en het idioom van de andere taal geen geweld aandoet (er zijn een paar triviale smetten, die bij een herdruk misschien kunnen worden verwijderd: zo is bijv. 'die' tegelijk object en subject in 'In de tweede plaats zijn daar de herkenningen die de dichter ongemotiveerd heeft aangebracht en daarom niet op de dichtkunst zijn gebaseerd', p. 58). Hierboven heb ik steeds geciteerd naar Van der Ben-Bremer.

Tot slot geef ik een langer *Poetica*-fragment dat kenmerkend is voor de vertaaltechnisch bereikte graad van uitdrukkelijkheid en dat tevens enkele reeds eerder -afzonderlijk geciteerde passages toont in hun zinsverband. Het betreft de beroemde (en beruchte) definitie van de tragedie:

'... de tragedie is een uitbeelding

- van een ernstige en volledige handeling die een zekere omvang heeft

- in verfraaide taal waarvan iedere soort zich apart voordoet in de onderscheiden delen van het stuk

- door mensen die bezig zijn met handelen en niet door middel van een vertelling

- die door zo te werk te gaan dat ze medelijden en angst wekt de vreselijke gevallen van lijden die haar onderwerp bij uitstek vormen ontdoet van het element van weerzinwekkendheid of (variant-vertaling:)
- die doordat zij medelijden en angst wekt bij de toeschouwers deze bevrijdt van de hevige emoties die door het tragische gebeuren zijn opgeroepen' (*Poet.* 1449^b 24-).

Literatuur

- C. J. van Rees & H. Verdaasdonk, 'Literatuurwetenschap en literatuuropvattingen', in: Ch. Grivel (red.), *Methoden in de literatuurwetenschap*, Muiderberg 1978, 27 - 42.
- W. J. Verdenius, 'The nature of Aristotle's scholarly writings', in: J. Wiesner (Hrsg.), *Aristoteles Werk und Wirkung*, 1. Band: *Aristoteles und seine Schule*, Berlin/N.Y. (De Gruyter) 1985, 12 - 21.
- R. Janko, *Aristotle on Comedy: Towards a reconstruction of Poetics II*, London 1984.

De *Poetica* van Aristoteles

*De geschiedenis van een
misverstand*

O. J. Schrier

Wie wel eens een boek leest, een roman of een dichtbundel, weet dat de klassieke oudheid steeds weer, ook in de moderne Europese letterkunde, een bron van inspiratie en legitimatie is. Om dat in te zien hoef je niet eens te denken aan erkende grootheden als Joyces *Ulysses* of Sartres *Les mouches*, aan Vestdijk, Hermans, Mulisch of Claus; ook debutanten als Hedda Martens (voortreffelijk) of, iets eerder, Kester Freriks kunnen zich niet onttrekken aan de fascinatie die literaire, mythologische en filosofische elementen uit de oudheid uitoefenen. De telken j are in Hermeneus verschijnende, bladzijden lange lijst van klassieke motieven in de moderne Nederlandse letterkunde wijst geïnteresseerden op dit terrein enigszins de weg. Natuurlijk wil dit niet zeggen dat genoemde auteurs slechts in stille eerbied de klassieke schatten willen uitstallen voor een bewonderend publiek. Aan een recent, theoretisch uitstekend doordacht betoog over de antieke intertekstualiteit (zo heet dat tegenwoordig) in het werk van Hugo Claus heeft de auteur, Paul Claes, de veelzeggende titel *De mot zit in de mythe* (diss. Leuven 1981; handelseditie Amsterdam 1984) meegegeven. Wat bewondering afdwingt, roept ook verzet op.

Daarnaast moet duidelijk zijn dat in de meer dan duizendjarige geschiedenis van de oudheid ook veel rommel geschreven is, net als tegenwoordig. Onze eeuw kan de oudheid niet als voorbeeldig zien, zoals men dat bijvoorbeeld in de tijd van de Renaissance of aan de negentiende-eeuwse universiteiten in Duitsland zonder veel terughoudendheid deed. Veel heeft 'slechts' historische waarde. Dat geldt ook voor wat op technisch-wetenschappelijk gebied in de oudheid geschreven is. Hoe interessant Euclides' *Elementen* ook is, niemand leert daar meer wiskunde uit. Wonderlijk genoeg is er echter één technisch geschriftje uit de oudheid dat nog steeds door vakmensen geraadpleegd en geciteerd wordt, en wel de *Poetica* van Aristoteles. Moderne literatuurtheoretici als Weltek en Warren en, recenter, de Fransman Genette bijvoorbeeld, betrekken Aristoteles als vanzelfsprekend in hun discussies, een merkwaardig fenomeen.

Oudheid

Nog wonderlijker is het gesteld met wat tegenwoordig de receptiegeschiedenis van de *Poetica* heet, d.w.z. met de geschiedenis van de waardering die de *Poetica* ondervonden heeft bij de tijdgenoten van de auteur en bij latere generaties (vroeger sprak men, minder nauwkeurig, van het *Nachleben* van een auteur). In de oudheid

schijnt de *Poetica* nauwelijks gelezen te zijn. In elk geval vinden we, als we afzien van mogelijke reminiscenties bij Aristoteles' direkte leerling Theophrastus, geen citaten uit of verwijzingen naar de *Poetica* vóór de derde eeuw n. C., ook niet in literair-theoretische geschriften waar men zo iets wel verwachten zou. Evenmin is het mogelijk vóór die tijd een auteur aan te wijzen wiens werk onmiskenbaar door de *Poetica* beïnvloed is. De eerste van wie we weten dat hij de *Poetica* geciteerd en dus waarschijnlijk gekend heeft is de Neoplatonicus Porphyrius, die de lezers van dit blad bekend is vanwege zijn onlangs hier besproken *De grot van de nimfen* (jrg. 57, p. 253). We moeten dus aannemen dat de *Poetica* zo'n vijf eeuwen vrijwel onopgemerkt gebleven is (Porphyrius stierf ± 305 n. C.).

Pas in de vijfde en zesde eeuw bestaat er ruimere belangstelling voor de *Poetica*, maar wel uit een heel andere hoek dan men zou verwachten. Een van de punten waarover Neoplatonische filosofen uit Alexandrië en Athene met elkaar discussiëren blijkt dan te zijn de plaats die de *Poetica* hoort in te nemen in de logica. Het was in die tijd een uitgemaakte zaak dat de logica het onmisbare instrument (Gr. *organon*) was dat men moest beheersen voor men aan de eigenlijke taak, de bestudering van Plato en een 'neoplatoniseerde' Aristoteles, kon beginnen. Streng logisch denken, wat destijds wilde zeggen: denken in syllogismen¹, kon men alleen leren, ook daarover bestond geen verschil van mening, door bestudering van Aristoteles' logische geschriften, voorafgegaan door die van een *Inleiding* van de hand van de hierboven al genoemde Porphyrius, of liever, door bestudering van de steeds wassende stroom van commentaren die steeds nieuwe generaties docenten op deze werken schreven. Tot de vaste canon van basisgeschriften, later het *Organon* genoemd, behoorden nu ook, per traditie, naast de *Categoriae* etc., Aristoteles' *Rhetorica* en *Poetica*, en een van de geschilpunten tussen de Aristotelescommentatoren betrof de vraag wat deze twee geschriften nu precies in het *Organon* moesten. Welk type syllogisme kon men nu toch uit de *Rhetorica* en de *Poetica* leren? Diverse oplossingen werden voor dit probleem aangedragen, de laatste door de Christelijke filosoof Elias (± 580), die meende dat de door Aristoteles in het *Organon* behandelde syllogismen onderling verschillen in de mate waarin zij tot kennis leiden, waarbij in de *Poetica* de meest ongeldige syllogismen behandeld zouden zijn. Wie bijvoorbeeld bij Achterberg leest: 'ik ben een lege schuur', kan volgens Elias uit de *Poetica* leren dat een syllogisme waarbij van een dergelijke propositie gebruik gemaakt wordt, geen betrouwbare kennis biedt.

De syrisch-arabische traditie

Verrassend is nu dat eeuwen later de Arabische filosoof al-Farabī, de eerste van de grote Moslim-denkers die in de ban raakte van Aristoteles' denkkraft, aan de *Poetica* exact dezelfde positie toekent. Voor al-Fārābī (gest. 950 n. C.) en zijn terecht veel bekendere volgeling Avicenna (± 1000 n. C.) is de *Poetica* een logisch geschrift, dat weliswaar, vanwege de geringe geldigheid van de daarin behandelde syllogismen, een zeer lage status heeft, maar toch tot de basisgeschriften behoort. Dit betekent niet dat al-Fārābī of Avicenna Grieks kenden. De Arabieren hebben de Griekse filosofie en wetenschap leren kennen via Syrisch sprekende Christenen. Al voor de verovering van het Midden Oosten door de Islam toonden de Syriërs een bijzondere belangstelling voor wat de Grieken hadden voortgebracht aan nuttige wetenschappen: logica, theologie, filosofie, wiskunde, medicijnen en andere 'natuurwetenschappen' (aan de Griekse, heidense, letterkunde hechte men uiteraard weinig belang). Deze interesse resulteerde in een werkelijk gigantische vertaalwerk uit het Grieks in het Syrisch, een ontwikkeling die nog versterkt werd toen de nieuwe Arabische heersers het belang van de Griekse wetenschap in het oog kregen en bevorderden dat de Griekse geschriften uit het Syrisch in het Arabisch werden vertaald. De grootste van deze vertalers is Hunain

ibn Ishāq geweest, een Syrisch Christen (± 850), lijfarts van de kalief van Bagdad en hoofd van het wetenschappelijk centrum annex vertaalafdeling aldaar, die talrijke werken van o.a. Aristoteles en de arts Galenus in het Syrisch en/of Arabisch vertaald heeft en in een autobiografie vertelt hoe hij lange reizen maakte om Griekse manuscripten op te sporen, deze zo mogelijk onderling vergeleek om tot een zo goed mogelijke tekst te komen en dan pas tot vertalen overging. Binnen deze context is het begrijpelijk dat op een nog onbekend tijdstip ook de *Poetica* in het Syrisch vertaald en later door Abū Bishr Mattā, ook een Syrisch Christen uit Bagdad (gest. 940), uit het Syrisch in het Arabisch overgezet werd.

Gemakkelijk hebben de vertalers het zeker niet gehad. Zij lazen de *Poetica*, zoals wij zagen, met een verkeerde bril op, als was het een logisch geschrift. Bovendien hadden ze er geen idee van wat een tragedie is, en het is nu juist aan de Griekse tragedie dat Aristoteles in de *Poetica* de meeste aandacht besteedt. De Syriërs kenden het genre van de toneelliteratuur niet, de Arabieren uit de klassieke tijd evenmin (de eerste toneelstukken in het Arabisch dateren pas uit de vorige eeuw en zijn in Egypte onder Westerse invloed ontstaan). Onder deze omstandigheden is het geen wonder dat de Syrische vertaler van het Grieks van Aristoteles niet veel begrepen heeft en de Griekse tekst vaak maar woord voor woord, zonder enige samenhang, overgezet heeft. Abū Bishr stond dan ook voor een vrijwel hopeloze taak. Zijn Arabische vertaling is daardoor vaak niet meer dan abacadabra, tot grote wanhoop van de moderne Arabisten. Tragedie geeft hij weer met *al-madih*, lofdicht. De Arabische geleerden als, al-Fārābī Avicenna zijn het er over eens dat het om een dichtvorm gaat waarin goede daden van grote koningen geprezen worden, de hoorders/lezers ten voorbeeld. Een tragediedichter is in de Arabische opvatting dus iemand die, zij het met behulp van ongeldige syllogismen, zijn voor streng-logisch redeneringen niet bevattelijk publiek wil opvoeden tot edele mensen door te vertellen van de grote daden van goede koningen. Dit moge een mooi doel zijn, uit logisch oogpunt stelt het weinig voor, en het is daarom wel te verklaren dat de Arabische filosofen de *Poetica* niet hoog aansloegen. Maar omdat het werk nu eenmaal tot Aristoteles' logische geschriften behoorde, zagen de grote Aristoteleskenners Avicenna en Averroes (12e eeuw, in Spanje) zich genoopt ook de *Poetica* in hun werk te betrekken en van commentaar te voorzien.

Een boeiende figuur hierbij is vooral de onafhankelijke Averroes, die zich nog het verst van zijn traditie durft te verwijderen en de *Poetica* als een poëticaal geschrift tracht te benaderen. Hij meent dat Aristoteles daarin die elementen in de poëzie beschrijft die alle volkeren gemeenschappelijk hebben en citeert dan ook talrijke passages uit de Koran en de Arabische poëzie om 'Aristoteles' bedoeling' te illustreren.

De commentaren van Averroes en Avicenna en de vertaling van Abū Bishr zijn bewaard gebleven, de Syrische vertaling waarop zij berusten is echter verloren gegaan, op één bladzij na, die geciteerd wordt in een soort encyclopedie uit de 13e eeuw.

De Latijnse Middeleeuwen

In het Westen is de *Poetica*, als zoveel Griekse geschriften, pas bekend geworden via de Arabische geleerden. In 1256 vertaalde Hermannus Alemannus in Toledo Averroes' commentaar, en het is langs deze weg (dus via een Latijnse vertaling van een Arabisch commentaar op een Arabische vertaling van een Syrische vertaling van de Griekse tekst, bent U daar nog?), dat de Middeleeuwen kennis hebben kunnen nemen van de *Poetica*. Uiteraard maakte zij geen enkele indruk. Zelfs Thomas van Aquino besteedde nauwelijks aandacht aan de *Poetica*, hoewel hij, zoals bekend, zeer in Aristoteles geïnteresseerd was. Aardig is dat Thomas' visie op de *Poetica* nog geheel identiek was aan die welke Elias meer dan zeshonderd jaar eerder naar voren gebracht had: ook volgens Thomas bezette de *Poetica* de laatste plaats in de hiërarchie van Aristoteles'

logische werken (een fraaie illustratie van de nauwe banden tussen de middeleeuwse scholastici en hun Arabische en antieke voorgangers).

De *Poetica* is in de Middeleeuwen zelfs nog een keer in het Latijn vertaald, en wel rechtstreeks uit het Grieks, door niemand minder dan Willem van Moerbeke, Thomas' 'lijfvertaler'. Thomas heeft deze vertaling niet meer kunnen raadplegen, want zij kwam in 1278 tot stand, enkele jaren na Thomas' dood. Er was blijkbaar niemand meer die zich voor dit resultaat van Willems inspanningen interesseerde, want de vertaling bleef geheel onopgemerkt en werd pas in onze eeuw, in 1931, uit de bibliotheken opgedolven. Intrigerend is dat Willem zijn vertaling afsloot met de woorden *primus Aristotilis de arte poetica liber explicit*, "dit is het einde van Aristoteles' eerste boek over de dichtkunst. Willem wist dus nog dat de *Poetica* uit meer dan één boek bestaat heeft. Het tweede boek, dat over de komedie handelde en waarschijnlijk een analyse van de humor bevatte, is verloren gegaan, waarschijnlijk in de Middeleeuwen (een schitterende fantasie over het hoe en waarom hiervan kennen de lezers van Eco, *De naam van de roos*²),

Renaissance en Nieuwe Tijd

Dit stiefkind van de geschiedenis, onbekend en onbegrepen, wachtte echter een schitterende toekomst. In de 15e eeuw al worden talrijke handschriften van de *Poetica* vervaardigd, en als de tekst eenmaal gedrukt is, is er al spoedig geen houden meer aan. Herdruk op herdruk, commentaar op commentaar verschijnt: de renaissance ontdekt de *Poetica*. De Oudheid is normatief, en wie zou niet rechtstreeks van Aristoteles willen leren hoe je poëzie moet schrijven en beoordelen? Nauwgezet bestuderen de dichters deze schat, daarbij geholpen door de commentatoren natuurlijk. Zo bewaart men in Parijs nog het exemplaar van de *Poetica* dat Racine bezeten en van aantekeningen voorzien heeft. Helaas, ook de dichters lazen verkeerd. Men zag de *Poetica* niet langer als een logisch werk, maar meende wel dat Aristoteles aan de poëzie een ethische doelstelling toekeende en dat hij strikte regels gaf waaraan goede poëzie moest voldoen. Zo had een van de commentatoren, Castelvetro (1570), gedacht dat Aristoteles leerde dat een tragedie zich op één plaats moest afspelen, binnen één etmaal, en één centrale handeling moest uitbeelden. Eeuwen lang is dit nagepraat. De lezers van dit blad zullen wel weten dat deze leer van de drie eenheden, van tijd, plaats en handeling, gewoonweg niet in de *Poetica* voorkomt.

Wat zegt Aristoteles dan wel hiervan? Over plaats spreekt hij helemaal niet. De eenheid van tijd is geconstrueerd uit een passage waarin Aristoteles constateert (niet: voorschrijft!) dat een tragedie, in tegenstelling tot een epos dat een onbepaalde tijd bestrijkt, meestal één zonneomloop omvat. De eenheid van handeling wordt wel door Aristoteles geleerd, en wel zeer nadrukkelijk. In de plot van een goede tragedie, zegt hij, vertonen de handelingen een noodzakelijke of waarschijnlijk te achten samenhang, en hij kritiseert dichtwerken waarin de gebeurtenissen uit het leven van één man, bijv. Herakles, achtereenvolgens uitgebeeld worden: in een reeks gebeurtenissen die één mens betreffen heerst niet automatisch een noodzakelijke of waarschijnlijk te achten samenhang. Goed vindt hij de *Oedipus* van Sophokles, waarin we zien hoe een gerespekteerd en groot koning onontkoombaar verandert in een wrak.

Maar Aristoteles kan zeggen wat hij wil, men wenste in de Renaissance en het classicisme in hem een regelgever te zien aan wiens verordeningen men zich nauwgezet had te onderwerpen. Dichters als Racine en, ten onzent, Vondel houden zich strikt aan de veronderstelde voorschriften. Corneille probeert ze soms enigszins op te rekken. Maar Aristoteles' woord blijft wet. Onthullend is de titel van een Franse vertaling van de *Poetica*, van de hand van Dacier (1692): *La Poétique d'Aristote contenant les règles les plus exactes pour juger du poème héroïque et des pièces de théâtre, la tragédie et la comédie*.

Pas aan het einde van de 18e eeuw maakte de Romantiek, met haar nadruk op het genie van de kunstenaar en haar afkeer van vaste regels, een einde aan deze vorm van Aristotelesverering. Het stemt tot bescheidenheid te zien hoe eeuwen lang een tekst is misverstaan: wat zullen latere generaties van onze interpretaties denken?

NOTEN

1. Een syllogisme is een type redenering dat bestaat uit twee uitspraken (proposities) en de daaruit voortvloeiende conclusie. Bekend voorbeeld van een geldig syllogisme:
1) alle mensen zijn sterfelijk } Socrates is sterfelijk
2) Socrates is een mens
2. Uit historisch oogpunt is het onaannemelijk dat angst voor de humor de ondergang van *Poetica* II heeft veroorzaakt: de meest uitgebreide analyse van de humor die we uit de oudheid kennen is te vinden in Ciceró's *De oratore* II, en dit werk is gewoon keurig overgeschreven door monniken die de Waarheid niet minder liefgehad hebben dan Jorge van Burgos. De roman is er niet minder om.

Orpheus en Eurydice

Ovidius Metamorphosen
X 1-77

Vertaling: Rik Deweerdt

Vandaar vloog door de eindeloze ether
god Hymenaeus in een mantel van
saffraangeel naar het land der Cicones
en tevergeefs riep Orpheus' stem hem aan.
Hij was er wel, maar bracht geen plechtig woord,
geen blij gezicht, geen teken dat geluk
voorspelt naar 't huwelijk van Orpheus en
Eurydice. De bruiloftsfakkelt die
hij droeg, deed tranen van de rook en siste
en vatte ondanks al 't gezwaai geen vlam.
Het liep nog erger af dan was voorvoeld,
want toen de jonge bruid aan 't stoeien was
in 't gras tesamen met een groepje nimfen,
sderf ze: een slang gaf in haar hiel een beet.

De zanger van de Rhodopeberg heeft
voldoende bij de hemel over haar
geweend, maar schuwde ook de schimmen niet,
en daalde naar de Styx af door de poort
van Taenarum. Doorheen de lichte lijkenvolken,
doorheen gedaanten van begravenen
bereikte hij Persephone en ook
de heer die heerst over 't onzalig rijk
der schimmen-, hier weerklonk zijn citer, hij
zong zo: 'O goden van de wereld die
diep onder de aarde ligt en waarin wij,
die allen moeten sterven, wederkeren,
indien ik spreken mag en leugentaal,
gehuichel laten varen, zeggen wat
ik meen: ik daalde af naar hier, niet om
het duister van de Tartarus te zien.
noch om 't Medusa-achtig monster, dat
drie halzen heeft vol adders, vast te binden;
ik kwam omwille van mijn vrouw,
een slang waarop zij trapte, spoot vergif

in haar en nam haar jonge leven af.
Ik wou dat ik mijn leed kon dragen en
ik heb dat geprobeerd, 'k ontken het niet;
maar Liefde won. Bij ons is deze god
wel goed bekend; of hij het hier ook is,
dat weet ik nog zo zeker niet; maar toch
vermoed ik dat hij 't hier ook is; en als
't verhaal over de schaking van weleer
niet is verzonnen, dan was 't Liefde die
ook U verenigd heeft. Bij deze oorden
die vol ontzetting zijn, bij deze Chaos
groot en de stilte van dit lege rijk,
ik smEEK U, spin de levensdraad opnieuw
van mijn Eurydice, die al te vroeg
is afgeknapt. Aan U komt alles toe
en na heel even gaan wij vroeg of laat
met grote haast naar deze ene woning.
Wij trekken allen hier naartoe; dit is
ons laatste huis en U zwaait over dit
geslacht van mensen 't allerlangst de scepter.
Ook zij hier zal, wanneer haar tijd komt en
zij 't juiste aantal jaren heeft geleefd,
uw wet gehoorzaam zijn; geen gift vraag ik,
maar in de plaats ervan het vruchtgebruik.
En als mijn vrouw die gunst niet krijgt van 't lot,
dan staat het vast voor mij: dan blijf ik hier:
verheug U dan maar om de dood van twee'.

Terwijl hij bij die zang zijn snaarmuziek
liet klinken, weenden alle geesten die
geen bloed meer hebben mee en Tantalus,
hij taalde niet meer naar het wijkend water,
en stil is 't rad van Ixion gaan staan,
niet langer vraten vogels aan de lever
van Tityos en de Beliden lieten
hun waterkruiken staan en Sisyphus,
jij was gaan zitten op je zware steen.
Toen zijn voor 't eerst, zegt men, de Eumeniden
bezweken voor gezang en op hun wangen
verschenen tranen. Ook de koningin
en haar gemaal die in de diepte heerst,
zijn niet bij machte nee te zeggen na
dit smekend lied; Rurydice wordt dus
geroepen. Bij de nieuwe schimmen was ze,
haar stap was wegens de verwonding traag.
Met haar kreeg Orpheus van de Rhodope
ook het bevel niet om te kijken tot
hij de Avemische valleien had
verlaten of de gunst verviel voorgoed.

Het pad doorheen de doodse stilte steeg,
was steil en duister, dikke zwarte nevel
hing er; en bijna hadden zij de rand
van 't oppervlak der aarde al bereikt.

Hier was het dat de vrees hem overviel
haar te verliezen en hij wou haar zien,
hij keek verliefd naar haar, gelijk is zij
teruggeleden; hij steekt nog zijn arm
uit, wil haar grijpen, wil zich laten grijpen,
niets heeft de arme Orpheus meer gevoeld,
behalve dan een wazig windje, en
terwijl zij nogmaals stierf, ging geen verwijt
van haar naar hem (want elk verwijt moest zij
hem doen: dat hij van haar gehouden had?);
haar laatste afscheidswaarden, die hij nog
maar amper hoorde, sprak zij uit en naar
dezelfde plaats is zij teruggezonken.

Versteend stond Orpheus bij die tweede dood,
zoals de man die in paniek keek naar
de halzen van de Hellehond, toen die
geketend was; de angst verliet hem niet
voordat hij in een rots veranderd was,
of nog als Olenos die alle schuld
op zich nam, zelf de dader lijken wou
in jouw plaats, ongelukkige Lethaea,
die al te veel vertrouwde op je schoonheid;
hun harten klopten vroeger voor elkaar,
nu zijn het stenen op de Idatop.

En Orpheus bad, probeerde tevergeefs
een tweede maal de Styx over te steken:
de veerman hield hem tegen; zeven dagen
nochtans bleef hij er zitten op de boord,
verzorgde hij zich niet en at hij niet
van Ceres' gaven; liefde, zieleleed
en tranen: daarmee heeft hij zich gevoed.
De goden van de Erebus zijn wreed,
zo klaagde hij, toen hij terugtrok naar
de Rhodope en naar de Haemus, die
gegeseld wordt door harde noordenwinden.

Avernische valleien: de onderwereld, zo genoemd
naar het Avernusmeer bij Cumae in Italië, waar een
ingang tot de onderwereld was.

Beliden: beter bekend als de Danaïden, die in de
onderwereld ten eeuwiggen dage water in een
bodeloos vat moesten gieten.

Ceres: godin van land- en graanbouw; haar gaven
zijn graan, veldvruchten, brood.

Cicones: Thracisch volk.

Erebus: (de duisternis van) de onderwereld.

Eumeniden: wraakgodinnen.

Haemus: gebergte in Thracië.

Hymenaeus: god van het huwelijk.

Ida: naam van een berg bij Troje en van een berg op
Kreta.

Ixion: was in de onderwereld aan een snel draaiend
rad gebonden.

Lethaea: verder onbekend.

Medusa-achtig monster: Cerberus, de Hellehond, die
de ingang van de onderwereld bewaakte en op zijn

drie koppen anders droeg i.p.v. haar, zoals
Medusa.

Olenos: verder onbekend.

Persephone: vrouw van Pluto, god van de
onderwereld, die haar had geschaakt.

Rhodope: gebergte in Thracië.

Sisyphus: moest in de onderwereld een rotsblok
tegen een berg opwentelen, dat bij de top telkens
weer naar beneden rolde.

Styx: (een rivier in de) onderwereld.

Taenarum: voorgebergte in het zuiden van
Griekenland, waar zich een ingang tot de
onderwereld bevond.

Tantalus: moest in de onderwereld eeuwige dorst
lijden in of bij water dat wegtrok, telkens hij ervan
wou drinken.

Tartarus: (een afgrond in) de onderwereld.

Tityos: reus, wiens telkens weer aangroeiende lever
in de onderwereld werd afgevreten door gieren.

Een psychoanalytische karakterbeschrijving van de Trimalchiofiguur uit Petronius' *Satyricon*

M. Kardaun

Over Trimalchio, de bekende antieke roman-figuur uit het *Satyricon* van Petronius, is in de loop der tijden heel wat geschreven. Bespiegelingen over bijvoorbeeld de betekenis van zijn naam, over zijn sociale achtergronden, over de 'functie' die hij in de roman vervult, zijn legio. Ook zijn karakter komt vaak ter sprake, en wordt soms (aan de hand van al dan niet nader geëxpliciteerde categorieën) uitvoerig besproken¹.

Het onderstaande nu is eveneens een poging om het petroniaanse personage Trimalchio in een karakterbeschrijving te 'vangen', maar dan, i.t.t. de manier waarop men dit eerder deed, op psychoanalytische wijze, dus volgens door Sigmund Freud en zijn school geïntroduceerde begrippen.

In een psychoanalytische observatie van een werkelijke of een fictieve mens wordt niet iets anders waargenomen dan in een andere beschouwingswijze, maar men doet wel iets anders met de gegevens. Trimalchio's smakeloosheid in het algemeen, zijn snobisme, zijn culinair wangedrag, zijn niet te stuiten woordenstroom, drank- en weeldezucht, banaliteit, opschepperij en ongegeneerde doodsfantasieën, komen in vrijwel iedere bespreking van deze figuur aan bod. Typisch voor de psychoanalytische benadering is het groeperen van deze en andere waargenomen gedragingen in een beperkt aantal basiskarakterelementen, waarbij deze basisvormen verondersteld worden samen te hangen met de libido-ontwikkeling in haar verschillende door Freud beschreven fasen. In het algemeen zal een momentopname uit iemands leven - in dit geval dus een serie tafelgesprekken - natuurlijk niet voldoende zijn om tot een karakterbepaling te komen. Een karakter is immers steeds een postulaat dat pas met enig recht kan worden opgesteld na een lange waarneming van iemands gedrag. T.a.v. een literaire fictie als het *Satyricon* vormt dit evenwel geen probleem. De auteur heeft het werk al voor ons gedaan. Hij zet de karakteristieken dicht op elkaar. Trimalchio is niet zomaar een mens die eens op zekere avond iets zegt, nee, hij is een karikatuur, een prototype, tot wiens karakterisering ieder woord van de *Cena* een bijdrage levert. Iedere zin is geladen. Zo gaan ook zijn slaven geroutineerd in op zijn absurditeiten - een duidelijke aanwijzing dat Trimalchio's gedrag als habitueel dient te worden verstaan.

Enige freudiaanse praeliminaria

Een paar woorden nu over de freudiaanse persoonlijkheidspsychologie. In de theorie van Freud wordt de menselijke psyche verdeeld in drie min of meer zelfstandig opererende instanties: het *id*, het *ego* en het *superego* (in het Duits *Es*, *Ich* en *Ueberich*). Onder het *id* verstaat Freud het geheel van blinde drijfkrachten die de mens als natuurgegeven eigen zijn. Het *id* bevat impulsen van verschillende aard, nl. *erosmatige* en *thanatosmatige*. Tot de *eroskant* van het *id* worden gerekend de orale, de anale, de fallische en de oedipale driftcomponenten. Deze vier categorieën worden, in de zojuist genoemde volgorde, 'ingevuld' tijdens de vroegste kinderjaren - men doorloopt dus achtereenvolgens de orale, de anale, de fallische en de oedipale fase. Treedt er een storing op

tijdens deze ontwikkelingen, dan kan de persoonlijkheid blijvend gekleurd zijn door een teveel of een teveel aan één of meer van deze vier *eroselementen*. Als tegenhanger van de tot de *eros* gerekende driften bevindt zich in het *id* een drang tot vernietigen en vernietigd worden, nl. de doodsdrijf, ook wel *thanatos* genoemd. Het *id* is verder in beginsel redeloos en a-moreel: het houdt geen rekening met wat er zedelijk geoorloofd, noch met wat er in feite mogelijk is.

De andere in de psyche aanwezige niet redenerende instantie is het *superego*. Daarin bevinden zich de gedeeltelijk onbewuste, verinnerlijkte normen van de buitenwereld. De inhoud van het *superego* wordt verkregen door de opvoeding in de ruimste zin van dit woord. Het *superego* bestaat uit een normatief ik-beeld (het zogenaamde ideale ik) met daarmee samenhangend een conglomeraat van geboden en verboden. Een overtreding van de *superego*-normen leidt tot schuldgevoel.

De instantie die *id* en *superego* met elkaar en met de buitenwereld in harmonie moet zien te brengen, is het *ego*, het bewuste, rationele, besluitvormende en uitvoerende orgaan van de psyche, het deel waar ook de (vrije?) wil huist. Om zijn rol van middelaar en verstandige uitvoerder zo goed mogelijk te vervullen, dient het *ego* naar vermogen kennis te nemen van de (in principe onbewuste) driften in de persoonlijkheid. Wanneer het *ego* niet in staat is om in een bepaald geval de aard van zijn driftmatige behoeften onder ogen te zien, kan het *ego* zijn toevlucht nemen tot een of andere vorm van afweer. De bekendste afweermechanismen, waarvan de namen en de noties al lang tot in het dagelijks spraakgebruik zijn doorgedrongen, zijn *verdringing*, *projectie*, en *sublimatie*.

In het bestek van dit artikel zal dit uiterst summiere theoretische overzicht moeten volstaan om de zo dadelijk volgende praktische psychoanalytische karaktertekening van enige achtergrond te voorzien. Niet alles van wat er in de praktische toepassing aan de orde komt, kon in deze inleiding vermeld worden. Voor wie behoefte heeft aan een ruimere oriëntatie, verwijs ik naar de bibliografie.

Het nut van een psychoanalytische karakterisering van Trimalchio

Wat kan er nu voor positiefs verwacht worden van een toepassing van freudiaanse categorieën op een romanfiguur als Trimalchio? Als we er van uitgaan dat het *Satyricon* niet ten onrechte tot de literatuur gerekend wordt, zullen we moeten veronderstellen dat het zich leent voor zingevende interpretaties. Het ligt voor de hand dat een interpretatie van het *Satyricon*, of van een deel daarvan, het werk méér zin verschaft, naarmate er méér elementen van de tekst ongedwongen vanuit het opgezette model verklaard en begrepen kunnen worden: iedere bijdrage aan een vergroting van de (intersubjectief begrepen) innerlijke samenhang van (een deel van) de tekst kan niet anders dan een vooruitgang zijn. Welnu, een beschrijving van Trimalchio in psychoanalytische termen bewijst zijn nut, wanneer door het psychoanalytische karakterpostulaat de interne consistentie van deze romanfiguur erop vooruitgaat. Ik hoop dat zal blijken dat dit inderdaad het geval is.

In dat verlengde van wat een psychoanalytische aanpak van één figuur uit het *Satyricon* kan opleveren, ligt nog een tweede, groter voordeel: wanneer men behalve Trimalchio nog andere *dramatis personae* van het *Satyricon* freudiaans zou analyseren, dan zou men in de psychoanalytische doorlichting een *tertium comparationis* hebben op grond waarvan men de verschillende figuren van het stuk met elkaar kan vergelijken. Hiermee zou uiteindelijk niet alleen een bijdrage geleverd kunnen worden aan een vergroting van de interne samenhang van het *Satyricon*, maar zou ook de 'betekenis' ervan op een nieuwe manier kunnen worden ingevuld.

Trimalchio's karakter

Nu dan de bedoelde psychoanalytische karakterisering van de figuur van Trimalchio. Bij de bespreking van zijn karaktercomponenten zal ik de volgorde van de freudiaanse

ontwikkelingspsychologische fasen aanhouden en beginnen' met het gebied dat correspondeert met de eerste van deze fasen, de oraliteit:

orale kenmerken

Trimalchio is zonder twijfel iemand met sterke orale behoeften. Hij drinkt wijn van het begin tot het einde van de *Cena*, en verkeert in een toenemende staat van dronkenschap. Hij praat aan één stuk door en trekt alle aandacht naar zich toe (orale zuiglust). Daarnaast kan hij ook agressief zijn met woorden, zoals in de scheldtirades tegen zijn vrouw Fortunata (oraalsadistische bijlust).

Over de hele linie genomen is hij wat oraliteit betreft het type van de optimistische oraal-verwende, die enerzijds vol verwachting uitzielt naar ieder nieuw oraal genoegen voor zichzelf, maar die het daarnaast ook royaal een ander gunt, 'er is immers genoeg'.

Ook het narcisme vindt in Trimalchio een 'waardige' representant. In primaire vorm uit zijn narcisme zich in alle overdreven comfort voor hemzelf, zoals - een voorbeeld - de *cervicalia minutissima* van 32.1, waarin hij na zijn binnenkomst onder muziek wordt geïnstalleerd.

anale kenmerken

*Id*componenten van anale oorsprong zijn in Trimalchio's karakter al even sterk vertegenwoordigd als zijn orale *Id*derivaties dat zijn.

Trimalchio's biologisch-anale preoccupaties zijn vooral te lezen in 47. In deze passage neemt hij publiekelijk en uitgebreid zijn eigen digestieve functioneren door, hetgeen tot gevolg heeft dat zijn gasten, om hun geproest te smoren, hun toevlucht moeten zoeken in *crebrae potiunculae* - vele slokken wijn².

Ook op symbolisch anaal gebied laat Trimalchio alles maar gaan. Hij heeft kennelijk geen *Retentionslust* en is uitermate kwistig in het gebruik van aardse goederen. Naast spilzucht beschikt hij evenwel over nog andere middelen om zijn anale behoeften symbolisch uit te leven. Ik bedoel nu het vele gesublimeerde geknoei met eten in de *Cena*. In opdracht van Trimalchio krijgen de gasten onder andere voorgeschoteld: bastaardnachttegaal in gepeperd eigeel, verpakt in pauweëieren van deeg (33.6-8); een schotel etenswaren die met bizarre humor zijn bedoeld als allegorische uitbeeldingen van de tekens van de dierenriem, waaronder dan bovendien weer een andere, ook al niet alledaagse creatie verborgen blijkt (35-36.3); een gang die, bestaande uit gemeste gans omringd door vissen en allerlei soorten gevogelte, in zijn geheel gefabriceerd is uit varkensvlees (69.8-70.1): etc. Overigens schijnt deze culinaire knutselzucht in de romeinse tijd minder ongebruikelijk te zijn geweest dan nu, maar Trimalchio gaat, gezien de verbazing van Encolpius en de andere gasten, toch ook in hun ogen erg ver.

Bij een opsomming als deze van anale manifestaties, zou men op zich genomen kunnen denken aan een anale fixatie. Toch zou dat in het geval van Trimalchio naar mijn mening niet juist zijn. Van een anale afweer is namelijk bij hem niets te merken, zodat hij klaarblijkelijk van een anale fixatie in neurotische vorm geen last heeft. En ook een psychopatische vorm van anale fixatie kan hem niet worden toegeschreven, aangezien zijn fallische ongeremdheid de anale zelfs nog verre overtreft. Het is dan ook Trimalchio's fallische karaktercomponent die hieronder een uitgebreidere behandeling zal krijgen.

fallische kenmerken

Trimalchio is het prototype van iemand met een fallische fixatie. Hij moet van zichzelf de absolute 'nummer één' zijn. Dit absolute en grenzeloze van zijn fallische wensen maakt hem niet alleen sociaal onmogelijk, maar blokkeert ook principieel de

bevrediging van deze wensen. Wie het onmogelijke verlangt, wordt immers per definitie gefrustreerd in zijn verlangen.

Trimalchio is blijven steken in een secundair-narcistische relatie tot de buitenwereld. De buitenwereld is voor hem van groot belang, maar alleen ter verhoging van zijn eigen eer en glorie. De wereld van een fallisch gefixeerde³ is een wereld waarin roem en schande, prestatiezucht en castratieangst, exhibitionisme en voyeurisme, machtsontplooiing en impotentie, heerszucht en onderwerping de doorslaggevende elementen zijn. Het is de wereld van de toegespitste rivaliteitsbeleving. Trimalchio rivaliseert tot in het absurde. Hij tyranniseert zijn gasten van het begin tot het einde en dringt ze van alles op: in 65.1-2, wanneer de maaltijd al ver gevorderd is, wordt het gezelschap bijvoorbeeld nog eens geprest om tegen heug en meug *singulae gallinae altiles* -per persoon een vetgemeste kip - en *ova anserina pilleata* - gepocheerde ganseëieren - te nuttigen. Verder doet Trimalchio voortdurend pogingen zijn gasten op onsubtiele wijze te kleineren. Een voorbeeld hiervan is zijn verklaring; ‘... *Verum Opimianum praesto. Heri non tam bonum posui, et multo honestiores cenabant*’. (34.7) - ‘... We hebben echte Falernische wijn op tafel. Gisteren heb ik niet zo’n goeie geschonken en toch had ik veel deftiger mensen te eten’. Er is werkelijk niets dat hij los kan zien van het rivaliteitsbeginsel, waarbij zijn eigen superioriteit van meet af aan buiten kijf moet staan. De hele maaltijd is één exhibitie van Trimalchio’s symbolische potentie. Trimalchio is ‘number one’ en dat zal hij iedereen onophoudelijk onder de neus wrijven.

Zijn ego en zijn *superego* gaan maar niet of nauwelijks in tegen deze overspannen groetheidswaan. Zelfs worden deze beide - zoals we nog zullen zien - ingeschakeld om, ieder op eigen wijze, de uitleving van zijn fallische *Id*-behoefte te bevorderen.

Trimalchio’s bedoelingen zijn al duidelijk in 31.8, vóór de aanvang van het diner, wanneer blijkt dat hij zichzelf *novo more* de heus *primus* heeft toebedeeld. Hij wil in elk opzicht bewonderd worden en iedereen de loef afsteken, en dat niet alleen met rijkdom en macht: ook op cultureel gebied moet en zal hij iedereen overtreffen en verstomd doen staan. *Lautitia, elegantia, imelligere, philologia*, op elk van deze terreinen zal hij zijn omgeving in het zand doen bijten. In het kader van zijn ‘kennis’ van de *philologia* tekent hij zijn houding tegenover zijn gasten op treffende wijze in de vorm van een klassieke freudiaanse *Fehlleistung*: ‘*Rogo, inquit, Agamemnon mihi curissime, numquid duodecim aerumnas Herculis tenes, aut de Ulixe fabulam, quemadmodum illi cyclops pollicem poricino extorsit?...*’ (48.7) - ‘Zeg, Agamemnon, kent u de twaalf werken van Hercules uit het hoofd, en het verhaal van Odysseus, hoe de Cycloop hem met een tang een duim uitdraaide?...’. Trimalchio is dus een Hercules, een cycloop wie het niet genoeg is de grootste te zijn, maar die bovendien nog het ‘fallusje’⁴ van zijn kleine bezoeker moet uitschakelen. Sullivan⁵ ziet deze *Fehlleistung* van Trimalchio overigens in een wat ander licht: ‘the underlying notion of castrating the father has been replaced by the more basic anxiety that the father will castrate oneself. Trimalchio’s mistake (...) is of considerable interest for the author’s psychology’. Deze suggestie dat aan Trimalchio’s vergissing een oedipale angst van Trimalchio (of van Petronius zelf) ten grondslag ligt, waarbij de betreffende zich dus vanzelfsprekend identificeert met het ‘kind’ Odysseus tegenover Polyphemus, de boze vaderfiguur, vind ik niet erg overtuigend, temeer daar er noch bij Odysseus, noch bij Trimalchio een vrouw in het spel is. Wanneer het al het geval zou zijn dat Trimalchio zich identificeert met Odysseus, dan zou m.i. de verklaring ‘fallische angst’ het meest voor de hand liggen. Het lijkt mij evenwel, gezien Trimalchio’s stupide groetheidswaan en het feit dat Polyphemus net als Trimalchio gastheer is, beter de Cycloop als Trimalchio’s identificatieobject te nemen, en de *Fehlleistung* dus op ‘fallische agressie’ te schuiven.

Trimalchio is dus fallisch gefixeed. Hij zet echter zijn fallische behoeften uitsluitend

symbolisch in daden om. Hij is een exhibitionist *pur sang*, maar op gesublimeerd, niet op biologisch niveau. Het dichtst bij een directe fallische uitleving komen nog zijn opschepperijen over zijn vroegere seksuele dienstbaarheid aan *ipsimus* en *ipsima* (75.11) en de aard van het laatste hoofdgerecht dat de gasten krijgen voorgezet, nl. een *Priapus a pistore factus* (60.4) - een Priapus in banketbakkerswerk. Het onverhuld-fallische treedt m.a.w. bij Trimalchio, vergeleken met de personages van de scènes buiten de *Cena*, weinig op de voorgrond; daarvoor neemt het symbolisch fallische bij hem echter een des te grotere plaats in.

oedipale kenmerken

Over het oedipale element in Trimalchio's karakter kunnen we kort zijn: het is er niet. Trimalchio heeft zich psychisch niet verder ontwikkeld dan tot en met de fallische fase. Al zijn betrekkingen met anderen zijn van secundair-narcistische aard. Gevoelens van genegenheid of tederheid zijn derhalve categorieën die voor hem niet bestaan, tenzij ze hemzelf betreffen of zijn vriendje Croesus, die m.i. niet méér is voor Trimalchio dan het *receptaculum* van zijn narcistische projecties. Emotioneel onderscheid tussen man en vrouw maakt hij niet. Ook vroeger niet: in zijn eigen relaas van zijn levensloop verklaart hij met trots van meneer en mevrouw beide het liefje te zijn geweest (75.11). Hij is verder weliswaar getrouwd, maar in zijn optreden tegenover zijn vrouw Fortunata heeft niet gevoelswarmte de overhand, maar eerder de behoefte om zijn absolute meesterschap over haar te demonstreren (74.13-75.9).

thanatos

De uitpattingen die de hierboven beschreven *eros*-elementen van Trimalchio's karakter zich veroorloven, vinden hun gelijkwaardige en noodzakelijke pendant in de extravagantie van zijn *thanatos*. Trimalchio is geobsedeerd door de dood en dat op twee manieren: de dood maakt hem verschrikkelijk bang, maar anderzijds voelt hij zich ook bijzonder door hem aangetrokken.

De twee tegenovergestelde driften *eros* en *thanatos* vullen elkaar niet alleen aan, maar tot op zekere hoogte versterken en bepalen ze elkaar ook. Enerzijds kan Trimalchio's woeste genotsjacht verklaard worden uit zijn obsessieve angst voor de dood; anderzijds is zijn doodsverlangen weer een logisch voortvloeisel van de infantiele en compromis-loze verabsolutering van zijn *eros*-wensen. Trimalchio wil dood omdat ondanks al zijn inspanningen de top van de Olympus te hoog voor hem blijkt. Hij hoort tot het alles-of-niets type. Zijn doodsverlangen is een vorm van rebellie tegen de onvolmaaktheid van zijn mensen-bestaan. En onvolmaakt, en dus waardeloos, is het leven voor hem al wanneer hij ook maar in één opzicht fallisch wordt teleurgesteld.

Zijn fascinatie voor de dood openbaart zich al meteen in het begin. Tussen het hors d'oeuvre en het eerste hoofdgerecht klaagt hij, met een zilveren geraamte spelend, in versvorm over het vooruitzicht door Orcus meegenomen te worden (34.10). Naarmate zijn dronkenschap vordert, treedt deze doodsobsessie allengs onverhulder naar buiten; eerst met de geestelijke constructie van een grootse fantasietombe voor zichzelf, en tenslotte culminerend in een volledige schijnbegraving in de vorm van een soort psychodrama (77.7-78.7).

Dit laatste gedrag van Trimalchio is door commentatoren altijd bijzonder walgelijk gevonden - bijv. Schnur⁶: 'äusserste Geschmackslosigkeit'. Kennelijk wordt Trimalchio's schijnbegraving gelezen als een persiflage op iets waarmee men nu eenmaal niet de spot drijft. Ook voor de protagonist, Encolpius, is ondertussen de maat vol: *ibat res ad summam nauseam* -De geschiedenis begon ondragelijk te worden (78.5). Een moment later slaagt Encolpius er evenwel in te ontsnappen uit het feestvierend gezelschap en is de nachtmerrie over.

het *ego*

Het I als uitvoerend orgaan dat, d.m.v. toepassing van het *Realitätsprinzip*, *id*-impulsen en *superego*-opdrachten harmonieus in daden moet zien om te zetten, is Trimalchio's sterkste en tegelijkertijd zwakste kant.

Naar buiten toe, dus interpsychisch, zijn Trimalchio's *ego*-functies uitermate goed ontwikkeld. Hij heeft het van armoede en slavernij gebracht tot rijkdom en macht, en dat niet door toeval, maar via een lange weg van berekenend doorzetten, getuige zijn eigen weergave (75.8-77.6). Deze opmars heeft hij naar hij zelf meent te danken aan Mercurius (29.5 en 77.4), die als middelaar tussen boven- en onderwereld, god van handel en diefstal, god van het nuchtere compromis en de sluwe berekening, alle kenmerken in zich verenigt die maar van een personificatie van de *ego*-functies verlangd kunnen worden. Trimalchio is een handige jongen met een grote sluwheid in het doorvoeren van zijn ik-ideaal, waarvan inderdaad een boven verwachting groot deel gerealiseerd is.

Maar - en nu komen we bij Trimalchio's negatieve *ego*-zijde - als het erop aankomt dit ik-ideaal bij te stellen en aan te passen aan de realiteit, laat zijn wilskracht het volkomen afweten. Hij is niet bij machte een halt toe te roepen aan de inflatie van zijn overspannen fallische verwachtingen. Nuchter is hij alleen naar buiten toe; intrapsychisch kan hij zich niet handhaven, en dat maakt hem tot een mislukte persoonlijkheid.

het *superego*

Het zogenoemde *superego* - neerslag van cultuurbepaalde regels uit de buitenwereld - is natuurlijk qua inhoud per cultuur verschillend. We weten niet precies wat de romeinse gedragscodes toestonden en wat niet. Dat Trimalchio, ook volgens de toenmalige opvattingen, over de schreef gaat, ziet evenwel iedereen, al was het alleen maar aan de reacties van zijn publiek (47.7, 50.3, 78.5. *et al.*).

Het *superego* ontstaat volgens Freud door identificatie met de frustrator. Trimalchio imiteert volgzzaam zijn vroegere meesters, maar heeft daarbij geen weet van doseren. Fijnere samenhangen ontgaan hem nu eenmaal door de geringe dimensionaliteit van zijn fallische wezen.

Opvallend is ook dat in Trimalchio's *superego* taboes volledig ontbreken. Dit correspondeert goed met Freuds opvatting dat de taboes ontstaan door verdringing van het oedipus-complex⁷: aangezien Trimalchio de oedipale leerschool niet doorlopen heeft en pre-oedipaal gestructureerd is, is hij ook aan de vorming van taboes niet toegekomen.

Trimalchio kent dus geen taboes. Geboden zijn er echter wél te vinden in Trimalchio's *superego*. Dat bevat een meer dan gebruikelijke hoeveelheid *id*-geboden van pre-oedipale, en dan voornamelijk fallische oorsprong: bevrediging van zijn fallisch narcisme is bij Trimalchio van wens tot levensopdracht geworden. Daarvoor moet alles wijken. Deze fallisch-narcistische leefregel vormt welbeschouwd het enige bepalende bestanddeel van zijn *superego*, dat dan ook als zeer deficiënt beschouwd mag worden.

Dat tot het *superego* te rekenen voorschriften van orale of anale oorsprong ook ruimschoots voorhanden zijn, is met het zojuist beweerde allerminst in strijd, aangezien deze juist in dienst staan van fallisch bepaalde gedragscodes: de maaltijd, een oraal instituut, is bij Trimalchio niet zomaar een etentje onder vrienden, zoals iedere *rusticus* (47.10) kan aanbieden, maar de gelegenheid wordt aangegrepen om zijn gasten van de ene bewonderende verbluftheid in de andere te doen vallen. Iedereen moet paf staan. Ook de manier waarop bepaalde zindelijkheidsregels worden uitgevoerd dient het fallisch exhibitionisme: een zilveren schaalte dat op de grond is gevallen, mag niet meer

worden opgeraapt, maar moet met de *reliqua purgamenta* worden weggeveegd (34.2-3); de gasten krijgen de gelegenheid hun handen te wassen, maar met wijn en niet met water (34.4).

Orale en anale *superego*-codes zijn aldus door Trimalchio niet als zodanig begrepen en geïntegreerd, maar worden slechts toegepast in een in fallische richting geperverteerde variant. Het spreekt vanzelf dat bij een karakter als dat van Trimalchio bescheidenheidsregels (fallische ‘rem’) nog minder voedingsbodem vinden. Zijn *Non sum de gloriosis* (75.11) is dan ook ongetwijfeld bedoeld om zelfs met zijn ‘bescheidenheid’ nog op te scheppen.

samenvatting en filologische ondersteuning van de voorafgaande karakterbeschrijving aan de hand van 55.6

- Luxuriae rictu Martis marcent moenia.
Tuo palato clausus pauo pascitur
plumatu amictus aureo Babylonico
gallina tibi Numidica, tibi gallus spado.
- 5 Ciconia etiam, grata peregrina hospita
pietaticultrix, gracilipes, crotalistris,
auis exul hiemis, titulus tepidi temporis
nequitiae nidum in caccabo fecit modo.
Quo margarita cara tibi, bacam Indicam?
- 10 An ut matrona ornata phaleris pelagiis
tollat pedes indomita in strato extraneo?
Smaragdum ad quam rem viridem, pretiosum vitrum?
Quo Carchedonios optas ignes lapideos?
Nisi ut scintillet probitas e carbunculis?
- 15 Aequum est induere nuptam ventum textilem,
palam prostrare nudam in nebula linea?
- ‘Aan Marsstad’s muren knaagt het monster Weeldezucht.
Tot streling van uw tong wordt opgehokt
de pauw, zo kleurig als het Perzische tapijt
en wordt het parelhoen en de kapoen gefokt.
- 5 Ja zelfs de ooievaar, die blijverwachte gast,
die bestevaar, die langpootstapper -klepperaar,
die winterballing, waarop heel de lente vlast,
vindt nu zijn laatste nest al in een luxe-pan...
Waarom besteedt ge geld aan parels en koraal?
- 10 Ge maakt uw vrouw tot zeemeermin voor and’re man
door wie ze straks zich lustig beentje lichten laat.
Dat groene glanzen van smaragd, dat kostbaar glas,
die punische granaat -waarom die overdaad?
Om deugd te laten glanzen in hun schittering?
- 15 Nu kleedt zich een gehuwde vrouw zó luchtig aan
dat ze openlijk te kijk staat in een tulen ding.’

Dit door Trimalchio gedeclameerde gedicht heeft nogal uiteenlopende, en meestal negatieve, reacties bij commentatoren opgeroepen. Friedlaender⁸ beschouwt het als een *corpus alienum* voor het verloop van de Cena -‘... *dass zur Charakteristik seines Trimalchio nicht das geringste beiträgt*’, met geen andere functie dan die van een literaire imitatie stunt van Petronius. In Sullivan’s formulering: ‘... *Petronius allows him [Trimalchio] to step out of character in order to introduce another example of his poetic expertise*’⁹.

In een freudiaanse interpretatie evenwel kan naar mijn mening het gedicht ongedwongen worden geduid als nadere illustratie van Trimalchio's *triebhaftige Charakter*, en wel op de volgende manier:

Het gedicht vertoont een symmetrische opbouw en bestaat uit projecties van tweeërlei soort. In de eerste 8 regels wordt op felle toon betoogd, dat de toevoerder door zijn extravagante consumpties (opgesomd in r. 2-8) eraan schuldig is dat Mars' muren (van r. 1) slap zijn, m.a.w. dat de orale decadentie van de aangesprokene Rome's (fallische) strijd- en weerbaarheid aantast, in de tweede helft geeft vervolgens het lyrisch subject¹⁰ van het gedicht d.m.v. rhetorische vragen en ironische antwoorden een scherpe veroordeling van pracht en praal, overspel, exhibitie van secundaire prestige-objecten, kortom van decadent fallisch gedrag.

Orale en fallische decadentie vormen dus het doelwit van de projectie van het lyrisch subject. Dat het in dit gedicht om projectie gaat, is duidelijk uit de affectgeladen toon en de eenzijdigheid van de visie: er was in Rome ongetwijfeld nog wel wat meer waar te nemen dan hier vermeld wordt. Het lyrisch subject werpt zichzelf op als *superego* voor de gehele gemeenschap. Petronius ridiculiseert dit weer, waarbij als zoveelste dubbele bodem nog eens de schijnheiligheid komt van Trimalchio, wiens verwordenheden nl. geenzins voor die in het hekeldicht onderdoen.

Wat betreft de fallische metaforiek van r. 1, *Luxuriae rictu Martis marcent moenia*: het werkwoord *marcere* 'verwelkt/slap zijn', roept sexuele associaties op, niet in het minst door het begripsverband tussen 'verwelkt/slap zijn' en 'bloem', gezien nl. de bewezen relatie tussen 'flos' en geslachtsdeel¹¹. In dit gedicht is het overigens niet een bloem of een geslachtsdeel, maar zijn het de *moenia Martis* die zich in een toestand van slapheid bevinden. De uitdrukking *moenia Martis* is natuurlijk zoals in het commentaar van Perrochat gezegd wordt, een '*périphrase poétique pour désigner Rome*', maar naar Rome had op vele andere manieren verwezen kunnen worden. De gedachte agressieve weerbaarheid', die in dit *moenia Martis* vervat ligt, is een uitgesproken fallisch kenmerk en wordt door het lyrisch subject door de bijna oxymorische tegenstelling met de in de volgende 15 regels uitgewerkte en verfoeide *luxuria*, net zo hoog gewaardeerd als *luxuria* wordt afgekeurd. Hierbij kan nog worden opgemerkt dat niet alleen volgens Freud onbewust de begrippen strijdzucht en potentie ten nauwste met elkaar verbonden zijn, maar dat in 129.1, waar Achilles ter sprake komt i.v.m. zijn potentie, en in 140.12, waar Protesilaos om dezelfde reden ten tonele wordt gevoerd, een aanwijzing te lezen is dat ook in de wereld van het *Satyricon* dit verband - en wel vrij expliciet - gelegd werd.

Trimalchio spreekt aldus met deze 16 regels het verlangen uit naar een meer primaire uitleving van deze fallische *id*-behoefte: het gedicht is een pleidooi voor een terugkeer naar de gezonde fallische hoofddeugden, t.w. potentie (tegenovergestelde van *marcere*) strijdlust en weerbaarheid (*Inbegriff* van *moenia Martis*), en het vertonen van echte deugd (*probitas*, r. 14). Het gezond fallische moet, en alles wat volgens het lyrisch subject in de weg staat, nl. orale en fallische verwordenheid, mag derhalve niet. De overige bestanddelen van de libido, i.c. het anale en oedipale, zijn in dit verband niet van belang en komen daarom in de zedepreek niet aan bod.

Iemand als Trimalchio een heftige afweer tegen ziekelijke orale en fallische behoeften in de mond leggen werkt natuurlijk komisch door het schrille contrast tussen deze expliciete en Trimalchio's impliciete moraal. Maar contrast bestaat slechts bij gratie van overeenkomst: het de nadruk leggen op het fallische, ja zelfs denken dat dat het enige is waar het in het leven op aan komt, is Trimalchio's belangrijkste karaktereigenschap. In zijn onvermogen om aan de door hem tot levensroeping verheven verabsoluteerde fallische opdracht te beantwoorden, ligt nu juist de tragiek van zijn mislukte persoonlijkheid.

Noten

1. bijvoorbeeld in J. P. Sullivan, pp. 58-9 en 151-7. Verder, uitbreider, in het artikel Trimalchio' van de hand van Gilbert Bagnani. (zie bibliografie)
2. alle vertalingen in dit stuk zijn ontleend aan A. D. Leeman (zie bibliografie)
3. zie Reich(1933), pp. 226-33
4. Bij deze fallische interpretatie van de inhoud van Trimalchio's vergissing, sluit Ernouts vertaling van *pollicem*, 'le pouce', en ook Schnurs 'den Daumen' beter aan dan Leemans 'een duim'.
5. p. 248 (zie bibliografie)
6. p. 224 (zie bibliografie)
7. Freud, *Das Ich und das Es*, Ges. W. XIII, p. 263-4
8. p. 262 (zie bibliografie)
9. p. 192 (zie bibliografie)
10. 'Lyrisch subject' is de literatuurwetenschappelijke term voor de fictieve vertelinstantie van een gedicht. Het lyrisch subject moet niet worden verward met de werkelijke auteur van het gedicht, noch met degene die het reciteert. Dat er echter wél nauwe betrekkingen bestaan tussen de 'geest' van dit speciale gedicht en de psyche van Trimalchio, die het opzegt, moeten we aannemen als we er vanuit wensen te gaan dat dit gedicht in de Cena een zinvolle plaats inneemt. Voor het begrip 'lyrisch subject' zie: Jan van Luxemburg, Mieke Bal, Willem G. Westeijn, *Inleiding in de literatuurwetenschap*, Muiderberg 1981, pp. 121 en 185-188.
11. Dit verband (cf. defloratie) hoeft niet noodzakelijkerwijs archetypisch te zijn, maar werd in ieder geval in de Oudheid en meer in het bijzonder, bij Petronius gelegd. Zie D. Mulroy, 'An Interpretation of Catullus 11', *Class. World* 71 (1977/78), 237-247. Verder: Rudi van der Paardt, 'Door onze verzen jaagt hun heilige geest' - Over de Romeinse dichter Catullus', *Maatstaf* 32 (1984), 18-27, m.n. p. 25.

Bibliografie

Petronius

G. Bagnani, Trimalchio', in: *Phoenix* 8 (1954), 77-91

Ludwig Friedlaender, *Petronii Cena Trimalchionis*, Leipzig 1891

A. D. Leeman, *Schelmen en tafelschuimers*, Hilversum/Antwerpen 1966

R. Th. van der Paardt, 'Tot welk genre behoort Petronius' Satyrikon? Een nieuwe poging', in: *Hermeneus* 54 nr. 2, 10-23

P. Perrochat, Pétrone, *Le Festin de Trimalcion, Commentaire exégétique et critique*, Paris 1952 (2)

H.C. Schnur, *Petron, Satyricon*, Stuttgart 1979 (2)

J. P. Sullivan, *The satyricon of Petronius, A Literary Study*, Londen 1968

voor een uitgebreidere bibliografie van Petronius zie:

R. Th. van der Paardt, *op. cit.*

psychoanalyse en relatie psychoanalyse-literatuur

Anna Freud, *Das Ich und die Abwehrmechanismen*, Wien 1936

Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Frankfurt 1973 (6) (met een zeer uitgebreide index)

W. Schönau, 'Literatuurpsychologie'. in: *Vormen en literatuurwetenschap: moderne richtingen en hun mogelijkheden voor tekstinterpretatie*, R. T. Segers (red.), Groningen 1985, 87-113, met een lijst van werken over de relatie psychoanalyse-literatuur op pp. 110-112.

Lucretia en Tassoni

Frans van Dooren

De door Livius (*Ab urbe condita* I 57-58) beschreven figuur van Lucretia heeft zich ook na de klassieke oudheid in een grote belangstelling mogen verheugen. Talloze dichters, vertellers, filosofen, toneelschrijvers, schilders en componisten maakten haar tot thema of personage van hun werk. De Lucretia-passage behoort dan ook niet alleen tot de meest gelezen, maar ook tot de meest geciteerde, becommentarieerde en uitgebeelde klassieke teksten. In het literaire tijdschrift *De Revisor* (1985-1) heeft Piet Schrijvers aan het 'Nachleben' ervan een lezenswaardig artikel gewijd.

Ook in de Italiaanse literatuur is Lucretia alomtegenwoordig, zowel in serieuze als in komische zin: Dante plaatst haar in zijn *Divina Commedia* in het voorgeborchte van de hel, Petrarca neemt de Livius-episode bijna letterlijk over in zijn epos *Africa*, Machiavelli creëert een cynische anti-Lucretia in zijn *Mandragola*, en Tassoni geeft van de bewuste Livius-tekst een fraaie parodie in *La secchia rapita* (VIII 56-74).

Alessandro Tassoni (1565-1635) is een van de meest agressieve en polemische figuren van de Italiaanse barok. Hij is behalve door zijn iconoclastische *Pensieri diversi* vooral bekend door *La secchia rapita*, een heroïkisch epos over een oorlog tussen Modena en Bologna naar aanleiding van de diefstal van een houten emmer. In dit werk, waarin men een grootscheepse satire op de Homerische en Italiaanse heldendichten kan zien, komen ook kleinere burlesken voor. Een daarvan is de hier vertaalde parodie op bovengenoemde Livius-passage, een verhaal dat bij Tassoni overigens net voor de verkrachting en zelfmoord van Lucretia eindigt. De tien octaven bevatten alle ingrediënten van een parodie: registerwijzigingen, anachronismen, banaliseringen, halve citaten, uitweidingen, dubbelzinnigheden, hyperbolen enzovoorts. Als het waar is dat een stuk literatuur pas klassiek genoemd kan worden zodra het is geparodieerd, dan heeft Tassoni met zijn profanerende verzen een behoorlijke bijdrage aan de canonisatie van het Lucretiaverhaal geleverd.

LUCRETIA

De trotse koning der Romeinen lag
in 't kamp voor Turnus' Ardea te wachten,
terwijl zijn krijgsvolk 's nachts en overdag
de stad geheel omschanste en omgrachtte.
En ook zijn zonen lagen daar, maar ach,
die zaten zo te slempen met z'n achten
dat ze per dag al schransend met genoeg
een halve wijnkuip achterover sloegen.

Eens twistte men na 't eten om de vraag
wie er de kuiste echtgenote had.
En omdat ieder voor de zijne graag
een vijand overhoop geschoten had,
liep de discussie zo ontzettend traag
dat men aan 't eind nog niets besloten had.
Men vond dat men, om zekerheid te krijgen,
maar 't best meteen de paarden kon bestijgen.

Men had toen nog geen stijgbeugel of zaal,
zodat die prinsen laveloos bezopen
met sterretjes voor ogen allemaal
in 't bos verzeilden en van 't paard afkropen.
De een verloor zijn koffertje of sandaal,
de tweede trok zijn jas aan 't doornhout open,
een derde stond te pissen en te kotsen
en liet de drank dubbel naar buiten klotsen.

Bij hen was ook Tarquinius Collatinus,
wiens vrouw Lucretia in Collatia woonde.
Hij was geen broer, maar neef van de Tarquiners
die toen als koningen in Rome troonden.
Ze reden spoorlags naar de Palatinus
en vonden daar hun vrouwen, die hun toonden
hoe 't vuur hun kont met helse vlammen kranste
wanneer ze wulps bij 't zwoele fluitspel dansten.

Na een tarantella, die men ten paleize
nog nooit met zulk een felheid had gehoord,
zetten ze met kapoenen en patrijzen
de reis in 't donker naar Collatia voort.
Maar toen ze er arriveerden, bleek de poort
't gezelschap zwaar vergrendeld af te wijzen.
En jeminee, ze klopten heel wat af
voordat er binnen iemand antwoord gaf.

Na ruim een uur verscheen er in een nisje
hoog op 't balkon een dienstertje van 't huis.
Die zei rondloerend als een hagedisje:
'Wie klopt daar zo? Mijn meester is niet thuis!'
'Jawel', riep Collatinus, 'je vergist je!
Kom naar beneden, meid, je bent abuis!'
Waarna de slaven, die zijn stem herkenden,
holderdebolder naar de poort toe renden.

Lucretia, die zo laat nog deugdzaam aan
't spinrokken zat, kwam naar haar echtgenoot
en wou haar armen om zijn hals heen slaan.
Maar toen ze 't manvolk zag dat hem omsloot,
bleef ze bedeesd en ingetogen staan
en haar gezicht werd als een roos zo rood.
En snel riep ze de vrouwen die daarbinnen
in stilte met haar hadden zitten spinnen.

En elke prins besloot, toen hij dat zag,
de kuisheid van Lucretia 't hoogst te prijzen.
Ze sliepen daar om bij de nieuwe dag
weer uitgerust naar 't kamp terug te reizen.
Maar ach, haar woorden en haar oogopslag,
die enkel maar op deugd leken te wijzen,
schonken de boze Sextus geenszins rust
en maakten hem tot speelbal van zijn lust.

Vijf dagen later reed hij via Rome
weer naar Lucretia terug, naar wie hij smachtte.
En 's avonds in Collatia aangekomen
vroeg hij of hij in 't huis mocht overnachten.
De mooie vrouw, die in haar kuise dromen
geen kwaad vermoedde, stemde toe en lachte.
Maar 's nachts sloop die boosaardige beramer
sluw uit zijn bed in nachthemd naar haar kamer.

Hij gooide woest de deur open en liep
naar binnen met een dolkmes in zijn hand.
Een oude vrouw, die daar op biezen sliep,
schrok zich kapot en schreeuwde moord en brand,
waarna ze snel, terwijl ze gilte en riep,
door 't raam naar buiten sprong aan de andere kant.
Lucretia huilde en krijste en ging te keer,
maar hij riep: 'Liggen, of ik steek je neer!'



Tarquinius en Lucretia (anonieme Florentijnse schilder; 17de eeuw)

Archanes: meer dan wijn alleen

W. van Loon

Inleiding

Griekse wijn is in ons land geen onbekende en bijgevolg geen onbeminde drank meer. Met name wijn afkomstig uit de streek van Archanes is gemakkelijk verkrijgbaar, en menige Griekenlandganger zal er met nostalgische gevoelens herinneringen bij ophalen. Het Kretenzische dorpje dankt er ongetwijfeld zijn grotere reputatie aan. In dit artikel staat echter niet de wijn in het middelpunt. Centraal thema vormen de opgravingen in datzelfde Archanes, dat is uitgegroeid tot een van de belangwekkende archeologische terreinen van de laatste jaren. Daarnaast is het van belang er nog eens op te wijzen, dat er op Kreta meer grote paleizen geweest zijn en dat er alle reden is voorzichtig om te gaan met de technische term 'Minoïsch paleis'. Immers, de vraag of zich in Archanes enen Minoïsch paleis bevindt, is al vaak gesteld, maar nog niet definitief beantwoord. En voorlopig zal dat antwoord ook nog niet gegeven kunnen worden.

Kreta en Homeros

Volgens Homeros (*Od.*, XIX, 172 vv.; *Ilias*, II, 646 vv.) woonden op Kreta, 'het land midden in de wijnrode zee', talloze mensen in vele steden. Bijna alle namen van die steden, waaronder die van Archanes, zijn met de ondergang van de Minoïsche



Kaartje van Kreta. Verklaring van de cijfers:

X Iraklion 1 Archanes 2 Knossos 3 Amissos 4 Mallia 5 Lyktos 6 Gournia 7 Agia Fotiá (Sitia) 8 Kato Zakros 9 Rytion 10 Gortys 11 Festos 12 Agia Triada 13 Lykastos 14 Tylissos 15 Kydonia (Chania)

beschaving (ca. 1100 v. Chr.) verloren gegaan. Slechts Knossos, Festos, Lyktos, Amnissos, Kydonia en Tylissos zijn tot op heden via de kleitabletten met Lineair B schrift overgeleverd. Knossos was ook in Homeros' tijd nog de grote stad. Homeros kent, behalve Knossos en haar havenstad Amnissos, nog een zestal steden bij naam: Festos, Lyktos, Milatos, Lykastos, Rytion en Gortys. Bovendien spreekt hij over de Kydones, waarschijnlijk de inwoners van Kydonia. Volgens traditie (Diodorus 5,78,2) zou Minos zelfde stichter van deze stad zijn. In het genoemde rijtje bevinden zich dus een aantal stedennamen uit de bloeiperiode van de Minoïsche Bronstijd (ca. 1600-1400 v. Cbr.).

Enige van de door Homeros vermelde namen stammen uit de post-Minoïsche tijd. Ze kunnen echter zeer goed een nederzetting aanduiden die reeds in de Minoïsche tijd, of nog eerder, bestond. Van de weinige overgeleverde steden met een naam is de ligging meestal vastgesteld, maar de zichtbare resten ervan stellen nogal eens hoge eisen aan het voorstellingsvermogen van de bezoeker. Soms zijn ze schaars en tot zo'n geringe hoogte behouden gebleven, dat bij het ontbreken van een plattegrond het niet gemakkelijk is de omtrekken in hun juiste samenhang te zien en de betekenis ervan te achterhalen; soms ook zijn de resten overwoekerd door struikgewas en met moeite te vinden. De hulp van de plaatselijke bevolking, zoals van die vriendelijke, zestigjarige, Kretenzer, die mij voorging in de klim naar het oude Lyktos, is dan onontbeerlijk. Omgekeerd hebben daarentegen de archeologen van een aantal van die door Homeros genoemde vele steden, kleine of grote gedeelten blootgelegd, die aan duidelijkheid nauwelijks iets te wensen overlaten. Deze opgravingsterreinen staan echter niet bekend met hun Minoïsche of oud-Griekse benaming, maar dragen een modern-Griekse naam. Voorbeelden zijn Kato Zakros, Mallia en Gournia.

Archanes behoort ook tot die groep van vele, naamloze, steden. Desalniettemin is de naam Archanes (Ἀρχάναι) zelf oud, waarschijnlijk prae-Grieks en dus Minoïsch. De oudste vermelding vinden we op een steen uit de vijfde eeuw voor Christus. In een overeenkomst tussen Knossos, Tylissos en Argos op de Peloponnesos, komt de naam Ἀρχάναι voor, waarmee zonder twijfel het huidige Archanes is bedoeld.¹ De zichtbare overblijfselen zijn ook hier goed herkenbaar.

Minoïsche paleizen

De paleisstad Knossos is ongetwijfeld het bekendste en grootste opgravingsproject op Kreta.² Sedert maart 1900 is door Engelse archeologen, Sir Arthur Evans voorop, een reusachtig zgn. Minoïsch paleis aan het licht gebracht, dat de kern heeft gevormd van een stedelijke nederzetting. Ook bij Festos en Mallia kwamen grote paleizen centra te voorschijn. Het beeld van een Kreta geregeerd vanuit drie grote paleizen zou mythologisch enige bevestiging kunnen vinden. De Griekse archeoloog S. Marinatos stelde in 1949 de drie mogelijke mythologische bewoners voor: koning Minos zelf bewoonde natuurlijk Knossos en zijn broers Radamanthys en Sarpedon hadden hun zetel in respectievelijk Festos en Mallia.³ De puzzel van de Kretenzische geschiedenis leek weer beter in elkaar te passen.

In de jaren veertig en vijftig rees echter al het vermoeden, dat er meer dan drie paleizen zijn geweest. Archanes, Kydonia, Kato Zakros en Lykastos kwamen en komen in aanmerking om het aantal te vergroten. Marinatos wees in bovengenoemde theorie eveneens op de Kretenzische traditie van koning Lykastos als vader van Sarpedon en Radamanthys. En bij een koning hoorde natuurlijk een paleis. De resten van het naar Lykastos genoemde vorstelijk verblijf kunnen echter niet met zekerheid als een paleis worden geïdentificeerd. Daarvoor zijn de verwoestingen te groot.⁴ Maar

door de opgraving sinds 1961 van het paleis te Kato Zakros door de Griekse archeoloog N. Platon werd het vermoeden daadwerkelijk bevestigd.

Twee berichten maakten de kwestie weer actueel. Eerst werden we op de hoogte gebracht van de ontdekking van weer een Minoïsch paleis. Het zou zich midden in het dorp Archanes bevinden en gezien zijn omvang - het zou slechts weinig kleiner dan Knossos zijn - in de categorie van de vier reeds gevonden complexen gevoegd kunnen worden. Hoewel de vondst van een vijfde paleis van een dergelijke omvang opzien-barend genoemd mag worden, werd er in de media verder geen aandacht aan besteed. Zoals hieronder nog zal blijken, terecht.

Meer aandacht kreeg onlangs wel de bekendmaking van de resultaten van een opgraving in Agia Fotiá, 5 km ten oosten van Sitia gelegen. 'Paleis ontdekt op Kreta', luidde de kop boven een krantebericht. Zou dat al het zesde zijn? Nadere bestudering van de persmededeling maakte duidelijk, dat het zo'n vaart niet zou lopen. Er werd namelijk gesproken over 'een voorloper van de gigantische paleizen'.⁵ Tijdens een kort bezoek aan deze nieuwe opgraving ben ik in de gelegenheid geweest vast te stellen, dat de pers toch wel hard van stapel was gelopen. Hoewel de overblijfselen op de 'heuvel waar de wind vrij spel heeft', een mooi en interessant complex vormen, doet weinig van die zichtbare resten ook maar enigszins denken aan een 'paleis' (afb. 1). Het is mogelijk, dat het gebouw een voorloper is van de grote paleizen, maar zeker is dat allerminst. De oppervlakte van de centrale hof bedraagt bijvoorbeeld slechts 60 m², bijna 1/20 deel van die van Knossos.⁶

De paleizen worden beschouwd als de economische, religieuze en culturele centra van de Minoïsche beschaving. Het architectonische hoofdkenmerk vormen de twee rechthoekige pleinen, het ene naast de westelijke façade, het andere centraal gelegen, als een grote binnenplaats. Daaromheen zijn de vertrekken en kamers gegroepeerd.

Dit criterium maakt het mogelijk bij een opgravingscomplex een onderscheid te maken tussen paleizen en steden. In een stad kan zich een (klein) paleis bevinden



Afb. 1. Agia Fotiá, noord-oostelijke vertrekken.

(Gournia) en rond een (groot) paleis kan zich een stad ontwikkeld hebben (Knossos). Genoemd criterium leidt vanzelfsprekend ook tot de constatering, dat er grote en kleine paleizen zijn. Als doorslaggevend mag hierbij de grootte van de centrale binnenhof beschouwd worden.⁷ En hoewel R. F. Willetts voorzichtig opmerkt, dat het onwaarschijnlijk is, dat er nog nieuwe paleizen van vergelijkbaar formaat (van de vier genoemde) worden ontdekt, onderschat hij misschien de mogelijke omvang van het complex in Archanes.⁸

De archeologische resten daar en vondsten wijzen langzaam, maar zonder twijfel, op een vorstelijke bewoning in de Minoïsche tijd. Zolang echter de centrale binnenplaats nog niet is gevonden, vermijden de opgravers de toch enigermate beladen term 'paleis'. Ze geven er de voorkeur aan te spreken van een paleisachtig gebouw.⁹ Daarom moet aan het hierboven aangehaalde bericht in zoverre afbreuk worden gedaan, dat de gebruikte terminologie, wetenschappelijk gezien, nogal voorbarig is. Op grond van de archeologische resultaten tot nu toe, lijkt het echter inderdaad heel goed mogelijk, dat zich in (of liever: onder de huizen van) het tegenwoordige Archanes een Minoïsch paleis bevindt.

Archanes

Wat zijn die resultaten? Het dorp Archanes, gelegen ca. 10 km ten zuiden van Knossos, en zijn omgeving staan reeds lang bekend vanwege hun Minoïsch verleden en oudheidkundige objecten (en hun wijn). In 1922 zag Evans de omvangrijke resten van een groot gebouw (Palace of Minos, II, p 64). Vanwege de bijzondere constructie meende hij, dat het moest gaan om het zgn. zomerpaleis van de priesterkoning van Knossos. De parallel met Festos en zijn zogeheten zomerpaleis te Agia Triada ligt voor de hand, hoewel die afstand slechts 3 km bedraagt. In de jaren vijftig hebben Marinatos en Platon op beperkte schaal opgravingen kunnen verrichten. Zij hebben Evans' mening geaccepteerd.

Eerst in 1964 werd het onderzoek naar de Minoïsche betekenis van Archanes geopend. Het archeologen-echtpaar J. Sakellarakis en E. Sapouna-Sakellaraki voert sinds dat jaar met onderbrekingen systematische opgravingen uit in het centrum van het dorp, met name in het dorpsdeel Tourkogeitonia. De onderbrekingen worden onder meer veroorzaakt, doordat de moderne huizen het verleden als een dikke deken afdekken. Graafwerkzaamheden kunnen alleen plaatsvinden in braak liggende stukken grond of in percelen waar huizen zijn afgebroken. Daarnaast is ook beperkte bestudering in kelders mogelijk.

Het onderzoek kwam bij toeval weer op gang. Werkzaamheden voor het leggen van waterleidingen brachten resten van een bouwwerk van grote omvang en scherven aardewerk aan het licht. De keramiek wees op een datering in de Laat-Minoïsche periode (LM I, ca. 1600-1450 v. Chr.) en bevestigde de tijdsbepaling van vroegere opgravingen. Hoewel de kwaliteit en de grootte van de vondst het belang ervan (en van de bewoner) aanduiden, meende Sakellarakis, in tegenstelling tot bovengenoemde collegae, dat er geen reden was voor een identificatie met een zomerpaleis van Knossos. Zelfs de term 'paleis' vermeed hij, en vermijdt hij nu, na 20 jaar, nog, tot het moment dat het gehele complex inclusief *αὐλή* (binnenplaats) zal zijn blootgelegd. Zolang blijft hij terecht de voorkeur geven aan het algemenere *ἀνακτορικὸ κτήριο* (paleisachtig gebouw). Desondanks spreken en schrijven veel collega-archeologen intussen over het 'grote paleis in Archanes'. En dat zal het misschien, ook in streng wetenschappelijke zin, nog wel eens worden, met of zonder stad eromheen.



Afb. 2. Archanes, zuidelijke ingang mei links op de voorgrond een (afgebrokkeld) gedeelte van de grote offertafel.

Ieder die het opgravingsterrein betreedt zal bevestigen, dat de ‘site’ de allure en grootsheid van een Minoïsch paleis uitstraalt (afb. 2). Wanneer de fylakas - op verzoek - het toegangshek heeft geopend, kun je van dichtbij de ongeveer 3500 jaar oude muren bewonderen, die in een uitstekende staat en niet zelden tot een hoogte van 2 meter behouden zijn gebleven. Ze zijn opgetrokken uit grote, rechthoekig bekapte, kalkstenen blokken, die zonder mortel ertussen ‘naadloos’ op elkaar aansluiten. Sommige hebben een lengte van 2 meter en een hoogte van 60 cm.

Een ingang is nog alleen aan de zuidelijke kant blootgelegd. Het is vrijwel zeker niet de hoofdingang, die, overeenkomstig de richting van het paleis te Knossos, in de noordelijk vleugel gezocht moet worden. Twee houten zuilen, waarvan ik de stenen bases nog in situ heb gezien, deelden de toegang in drieën (afb. 2). Behalve deze ingang vallen onder meer de restanten van een trap op, de bases van een colonnade en een voor Kreta kostbare marmeren vloer. Deze belangrijke objecten zijn overigens buiten het graafseizoen (de zomer) met een plastic zeil en zand afgedekt en beschermd.

Verder trekt, voor de zuidelijke façade, een rechthoekig stenen offertafel op zijn oorspronkelijke plaats de aandacht. De stenen (water)afvoerleiding die met het altaar verbonden is, wijst op de mogelijkheid van vloeibare offers. Andere vondsten, waaronder vier dubbelconcave altaartjes, resten van muurschilderingen, drievoetige offertafeltjes, stierhorens van stucwerk, bronzen vaasjes, onderdelen van ivoeren beeldjes, die waarschijnlijk een groep hebben gevormd (een voor de prehistorische Egeïsche wereld unieke vondst), en sokkels voor een labrys, wijzen, behalve op het bestuurlijke, ook op het sacrale karakter. Ze pleiten des te sterker voor een betekenis die een gewone Minoïsche villa (mègaron) te boven gaat.

Inmiddels is, door gestaag vorderende graafwerkzaamheden, vastgesteld, dat het gebouw minstens twee rijk met fresco’s versierde verdiepingen heeft gehad en dat het tot tweemaal toe in de LM I periode, net zoals het paleis van Knossos, is verwoest. De sporen van hevige branden wijzen daar op. Na de laatste grote brand, ca. 1450 v. Chr.,

die ook de andere belangrijke centra op Kreta in de as heeft gelegd, is alleen Knossos (gedeeltelijk) door Mykeense veroveraars herbouwd, zo wordt tot op heden aangenomen. Saillant mag daarom zeker de vondst te Archanes genoemd worden van enige scherven aardewerk uit de tijd na de laatste brand (LM II, ca. 1450-1400/1375 v. Chr.), het zgn. Paleisstijl aardewerk, dat tot aan deze ontdekking alleen te Knossos is opgegraven. Zouden ook te Archanes Mykeense Grieken hebben gewoond? Het antwoord op deze vraag vereist nog uitgebreide nadere studie, maar het belang van Archanes voor onze kennis van de Minoïsche Cultuur wordt er alleen maar door onderstreept.¹⁰

NOTEN

1. *Inscriptiones Creticae*, I, p 57; J. Chazidakis, *Αρχαίονα - Αρχάνες*, in: *Glotta* 12 (1923), p 150.
2. Hoewel Knossos meestal een paleis genoemd wordt, is het juist van een paleisstad te spreken, zeker wanneer het gehele opgravingsterrein wordt bedoeld.
3. S. Marinatos, *Les légendes royales de la Crète minoenne*, in: *Revue Archéologique* 6^es. 34 (1949), p 5 t/m 18.
4. Het vermoedelijke paleis wordt gezocht bij het tegenwoordige dorpje Kanli Kastelli, waar H. Brunsting (samen met Marinatos) in 1955 opgravingen heeft verricht. *Πρακτικά της Αρχαιολογικής Εταιρείας* (ΠΑΕ), 1955, p 306 t/m 309. Zie ook H. Brunsting, *Kreta en de Mythologie*, inaugurele rede, Groningen-Djakarta 1956, p 9-10.
5. Archanes: *Antike Welt* 16 (1985) 1, p 57; Agia Fotia: *NRC* 20 maart 1986, *Η Καθημερινή* 20 maart 1986. Het bijzondere van de opgraving bij Agia Fotiá zou ook een versterkende ommuring zijn, die op Kreta onbekend leek. Zie ook Brunsting, o.c. p 9-10.
6. Twijfel overheerst vooralsnog. De datering staat nog niet vast en de onderzoekster zelf spreekt van een 'raadselachtig gebouw'. Aldus een mededeling van de directeur van het Archeologisch Museum in Iraklion, dr. J. Sakellarakis.
7. De oppervlakten van de centrale binnenplaatsen (bij benadering): Knossos ca. 1325 m², Festos ca. 1144 m², Mallia ca. 1056 m², Kato Zakros ca. 360 m².
8. R. F. Willens, *The Civilization of Ancient Crete*, Berkeley-Los Angeles 1977, p 60. Bovendien wordt ook van het oude Kydonia veel verwacht. De huizen van het moderne Chania bemoeilijken het archeologisch onderzoek zeer.
9. Brief d.d. 14 januari 1986 aan de schrijver, maar ook al 20 jaar eerder in *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 20(1965), p 557 t/m 561. De gegevens zijn verder afkomstig uit de opgravingsverslagen die sedert 1967 onder de titel *Ανασκαφή Αρχανών* worden gepubliceerd in de ΠΑΕ.
10. De nekropool op de vlakbij gelegen heuvel Fourni is onafgebroken gebruikt van ca. 2400-1300 v. Chr. (VM II-LM IIIa). Dus ook ten rijke van de Mykeense aanwezigheid te Knossos!

Literatuur

- S. Alexiou, *Minoïsche Kultur*, Göttingen 1976.
 G. Cadogan, *The Palaces of Minoan Crete*, London-New York 1980.
 J. T. Hooker, *Linear B. An Introduction*, Bristol 1980, p 70 w.
 S. Marinatos, *Kreta, Thera und das mykenische Hellas*, München 19763.
 K. Gallas, *Kreta. Ursprung Europas*, München 1984.