

‘Waarom de oudheid ons nog almaar zoveel doet’

Marjoleine de Vos

Ze staan gewoon op de bus, als plaatsnamen: Argos en Mykene (oud en nieuw staat erachter). Wie in die bus stapt, in het mooie, beetje Italiaans aandoende stadje Nafplion, rijdt door een rommelige streek een stad binnen die eruitziet alsof hij nog niet zo lang geleden door een bom verwoest is en in grote haast weer is opgebouwd: Argos. Dat is het nu, de eens zo machtige burcht. Ergens achter in de stad ligt een niet geheel uitgegraven slordig stukje ruïne, waar zo verschrikkelijk veel fantasie bij nodig is dat het moedeloos stemt. Argos is een bestemming van niets.

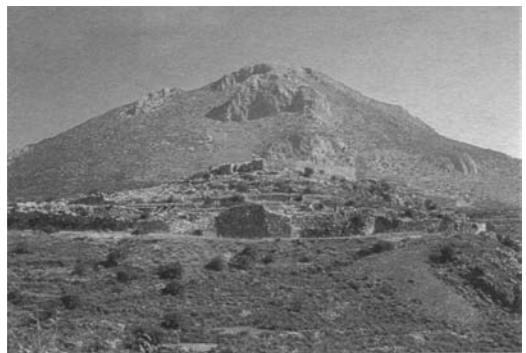
Beter kan de reiziger blijven zitten tot de eindbestemming van de bus, Mykene – dat wil zeggen het oude. Het nieuwe bestaat bijna niet. Er is wel iets dat Mykene heet, maar dat is meer een verzameling faciliteiten voor toeristen: camping Atreus, café-bar Elektra, restaurant Klytaimnestra en hotel De schone Helena van Menelaos verdringen zich langs de weg. Er is niets nagelaten om de resten van de burcht, die grotendeels uit de 13de eeuw v.Chr. stamt, door te laten gaan voor de resten van de woonplaats van de mythische Atriden. Mythe en historie houden hier voor de gelegenheid elkaars hand vast, want wat de jaartallen betreft zou het kunnen. Troje werd, neemt men aan, in ongeveer 1180 v.Chr. verwoest, dus er konden gemakkelijk al enkele generaties Atriden op de burcht gewoond hebben om als afschrikwekkende voorvaders van Agamemnon en Menelaos te dienen.

De Atriden, de naam klinkt al naar bloed. Het is het geslacht van Tantalos die zijn

kind Pelops slachtte en opdiende aan de goden; van Atreus en Thyestes, de broers die elkaar jarenlang bestreden, waarbij ook al kinderen werden opgegeten; het geslacht van Agamemnon zelf, die eigenhandig zijn dochter Ifigeneia offerde teneinde een gunstige wind voor het leger te verkrijgen zodat men naar Troje op kon trekken, en van zijn zoon Orestes, die zijn vader wreekte door zijn moeder te vermoorden. Een leuke familie.

Het is overigens niet helemaal duidelijk waar ze precies woonden: in Aischylos' *Oresteia* is wel sprake van Argos maar niet van Mykene. Op andere plaatsen wordt Mykene weer genoemd. Maar het is wèl duidelijk dat men vandaag de dag geen behoefte heeft aan twijfel: van Mykene staat veel overeind, dus daar leefden ze, de Atridische koningen, niet in dat bergje ongeregeld puin in Argos. Dat zou al te jammer zijn voor de bezoekers.

De burcht die er nu ligt, druipt natuurlijk niet meer van het bloed, zoals de Trojaanse Cassandra hem zag toen ze er heen werd



Afb. 1. Mykene, de burcht (dia T.L. Heres).

gebracht als slavin van Agamemnon. Voor de poort staand sprak ze angstig over: 'Een slachthuis voor mensen, vloeren die baden in bloed'. Wie nu uit de bus stapt, ziet, behalve veel toebussen en toeristen, een kleine burcht die bijna niet opvalt in het landschap, omdat de stenen de kleur hebben van de rotsen rondom (afb. 1). De enorme, cyclopische muren schermen de woonplaats af van de heuvels met olijfbomen en van de steilere hellingen met gemeen prik-kende, ondoordringbare begroeiing. Buiten de burcht liggen de zogenaamde koningsgraven, in de grond verzonken grafkoepels uit de bronstijd, die nu natuurlijk 'graf van Agamemnon', 'graf van Klytaimnestra' en 'graf van Aigisthos' heten.

Toen de wachter het licht zag

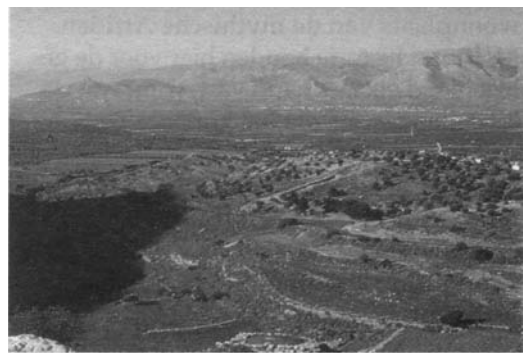
Loop dan nu naar de poort gemaakt van reusachtige steenblokken met de twee leeuwen erboven. Sta daar. Kijk uit. Dan



244 Afb. 2. Mykene, de Leeuwenpoort (dia T.L. Heres).

komt er, voor wie Aischylos las, of modernere dichters die steeds weer opnieuw het oude verhaal verteld hebben, iets tot leven (afb. 2).

Daar ligt de vlakte waarover het terugkerende leger van Agamemnon getrokken moet zijn, helemaal vanaf zee. Klytaimnestra kon het uit de verte zien aankomen. Al eerder heeft op het dak van deze burcht een wachter gewaarschuwd dat hij lichten zag. Het dak is er niet meer, maar nog steeds kun je vanaf de hoogte ver uitkijken (afb. 3). Die lichten waren het eerste signaal van de val van Troje, ze werden, zo wil het verhaal, doorgegeven van heuvel tot heuvel, wie er in de verte een zag ontstak ook het eigen vuur en zo verplaatste het bericht van het eind van de oorlog zich van Klein Azië tot helemaal hier in Argolië. Het was heugelijk nieuws: 'O welkom, schijnsel in de nacht dat daglicht aankondigt en overal in Argos het zingen en dansen van koren om deze gebeurtenis te vieren. Hoera, hoera,' laat Aischylos de wachter zeggen die het 'heldere houtvuur' in de verte voor het eerst ziet. Wij, die het verhaal kennen, weten dat dit bericht de inleiding was van veel ellende. Agamemnon werd niet verheugd ingehaald door zijn vrouw, integendeel, met behulp van haar minnaar vermoordde Klytaimnestra hem in zijn bad. Zij op haar beurt werd weer vermoord door haar eigen zoon, die op zijn beurt, achtervolgd door de wraakgodinnen, jarenlang gek van angst rondzwierf, tot uiteindelijk



Afb. 3. Mykene, de vlakte (dia T.L. Heres).

Apollo en Athene de ban ophieven.

De Griekse dichter Kavafis heeft een schitterend gedicht geschreven: 'Toen de wachter het licht zag'. Daarin staan de regels:

Wanneer het geluk
gekomen is, geeft het minder blijdschap
dan wat een mens verwacht. Maar duidelijk
is dit gewonnen: we zijn bevrijd van het hopen
en
van verwachtingen

waarmee hij het licht van de wachter tot een algemeen menselijk licht maakte. Want dat geldt bijna altijd, dat geluk waarop lang gewacht is, niet meteen veel vreugde schenkt, maar wel realiteit, anders dan het onrealistische hopen en verlangen. Kavafis schrijft ook nog:

En laat ons wensen dat alles wel gaat. Maar Argos kan het ook zonder Atreus' zonen stellen. Oude huizen zijn niet eeuwigdurend.

Zo is het, koningshuizen zijn niet eeuwigdurend, stenen huizen zijn niet eeuwigdurend, Argos is er nog maar de Atriden zijn een verhaal geworden. Verhalen kunnen wel eeuwigdurend zijn.

En omdat het verhaal nog bestaat, staan we hier bij de poort en denken, niet omdat het waar is maar omdat we het graag willen denken: hier stond Klytaimnestra dus en sprak haar welkomstwoorden tot Agamemnon die ze haatte. En wie de burcht opgaat, en zeker wie het geluk heeft daar eens buiten het seizoen en de bijbehorende drukte te komen, die kan aan de achterkant uitkijken over de zwijgende muren, het zwijgende landschap waar niets dan gesuisel van de wind te horen is, waar niets in eeuwen veranderd lijkt, want weg en parkeerplaats zijn er onzichtbaar (afb. 4), en die kan zich de stille indedenken waarin Klytaimnestra leefde, jaren en jaren lang,



Afb. 4. Mykene, uitzicht vanaf de burcht (dia T.L. Heres).

treurend om haar dochter die door haar eigen man vermoord was, onzeker over de afloop van de oorlog, omgeven door ogen die elke beweging van haar in de gaten hielden. Ze was van de goden en iedereen verlaten. Want zelfs de goden waren in Troje, druk aan het doen op het slagveld.

Op zulke momenten doet de oudheid mij enorm veel moet ik eerlijk zeggen. Op zulke momenten vind ik de oudheid van een grote, eeuwige en ontroerende kracht – zowel door de woorden en mythen, als door de resten en hun locaties.

Kniehoog puin

Dat werkt lang niet altijd. Mykene is een oudheid met een verhaal en heeft daarom veel voor op andere oudheden. Want zonder verhaal is er vaak niet zo heel veel te zien – in Mykene is eigenlijk ook niet zo veel te zien. Er zijn die indrukwekkende muren, er is de uitgesleten drempel van de poort waar de sporen van wagenwielen nog in te zien zijn, maar verder is er eigenlijk niets. Wat kniehoog puin, wat weinig wijzer makende bordjes van de soort waar de Grieken in uitblinken. *Mégaron* staat er dan ergens op een stenen vloer (afb. 5) en de bezoeker kan niet veel meer denken dan 'oh'. Of er staat *magaziá*, 'winkels' – maar wat voor winkels, hoe zagen die er uit, wat kocht men er, wie waren dat die er kochten, hoe zagen die mensen eruit – oudheden bezoeken valt niet mee. Reconstructies helpen niet echt, op de aquarellen



Afb. 5. Mykene, *mégaron* (dia T.L. Heres).

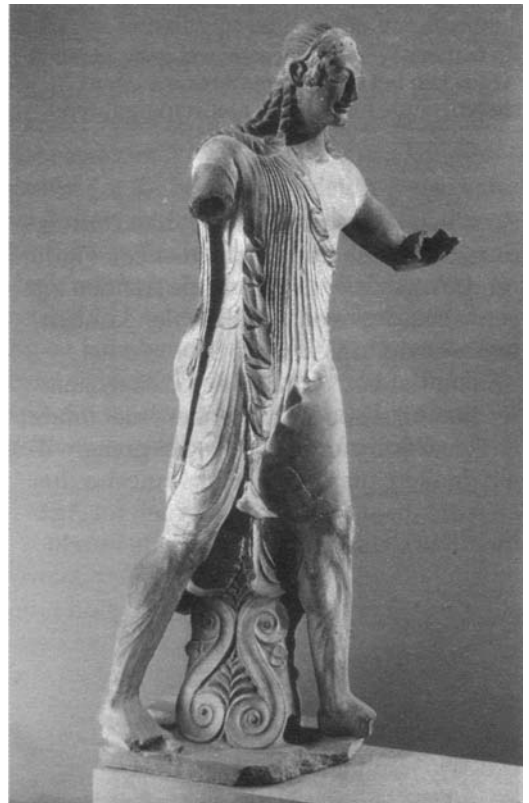
of maquettes waar de steenbrokken weer in oude glorie hersteld zijn, ziet alles er altijd zo spiksplinternieuw, zo schoon en levenloos uit. Wat je hoopt te vinden is toch eigenlijk ook iets mythisch, een spoor van de goden, het gevoel voor het noodlot, de donderende stem van Zeus. Of het echte leven, de handen die de inscripties in de stenen gebeiteld hebben, de gezichten van de mensen die die verbazende potten en vazen maakten, stemmen die een koorlied zingen. Je zou wel eens het stampen van de voeten willen horen waarvan altijd sprake is in de tragedies als de meisjes gaan dansen. Maar dat is allemaal weg.

Tegelijkertijd is ongetwijfeld ook één van de dingen die ons aan de oudheid fascineren, het feit dat ze voorbij is. Niets verwarrender dan het heden. Elke beschaving, hoe complex en duister ook, lijkt overzichtelijker als ze verdwenen is. Je kunt er dingen over denken en beweren die niet tegelijkertijd door de praktijk gelogenstraft worden. Er is een vrijere omgang mogelijk, juist omdat het allemaal zo ver weg is, en zo diep zit. In een bepaald opzicht leven wij vanuit de oudheid, de mythen zijn een taal waarin we ons kunnen uitdrukken. Wie 'Apollo' zegt, zegt meer dan een naam, die verwijst naar talloze verhalen.

Wreedheid

Niet dat die verhalen zo makkelijk met elkaar in overeenstemming te brengen zijn. Neem Apollo, de god die zijn naam gaf

aan het 'apollinische' levensgevoel in tegenstelling tot het 'dionysische'. Apollinisch staat dan voor maat, evenwicht, zelfinzicht, beheersing. Maar het was Apollo die Cassandra strafte door haar de gave van de helderziendheid te geven en er tegelijkertijd voor te zorgen dat ze nooit geloofd werd (afb. 6). Uit kwaadheid deed hij dat, omdat ze hem niet als minnaar wilde. Het was erg wreed. Niet voor niets is in het vat van Pandora van alle kwaden één ding blijven zitten: het voorgevoel van rampen en ziekte. Als de mensen zouden weten wat ze allemaal gaat overkomen, zou het leven ondraaglijk worden. Cassandra had die troost van de onwetendheid niet en daardoor was haar de mogelijkheid om van het ogenblik te genieten, ontnomen. De Poolse dichteres Wislawa Szymborska vond woorden voor haar, waarin Kas-



Afb. 6. Apollo van Veii (dia Museo di Villa Giulia, Rome).

sandra het verschil tussen zichzelf en de andere mensen benadrukt:

Ik hield van ze.

Maar vanuit de hoogte.

Van boven het leven.

Vanuit de toekomst. Waar het altijd leeg is,
en wat is makkelijker dan daarvandaan de
dood te zien.

Het spijt me dat mijn stem zo hard was.

Beschouw uzelf vanaf de sterren – riep ik –
beschouw uzelf vanaf de sterren.

Ze hoorden het en sloegen hun ogen neer.

Zij leefden in het leven.

Door grote wind doorwaaid.

Gedoemd.

Vanaf hun geboorte in hun afscheidslichaam.

Maar in hen zat een of andere vochtige hoop,
een vlammetje door eigen flikkering gevoed.

Zij wisten wat het ogenblik was,

ach, één ogenblik alsjeblieft, wat voor een ook
maar

voordat –

Zó, in staat om iemand de hoop te ontnemen, was Apollo dus ook en niet alleen Cassandra heeft onder hem te lijden gehad. De kinderen van Niobe schoot hij neer met zijn pijlen; hij zaaide de pest onder de Grieken die voor Troje lagen; hij achtervolgde de onwillige Dafne die in een laurier veranderde om aan hem te ontkomen (nog steeds noemen de Grieken de laurier *dáfni*, zoals de cypres *kiparíssi* heet naar een andere ongelukkige die Apollo ontvluchtte); hij wilde de ongelukkige Marsyas levend omdat die het had gewaagd zichzelf een betere muzikant te vinden dan de stralende god; Coronis, de moeder van zijn zoon Asklepios liet hij ombrengen omdat ze een andere man begeerde, alleen haar kind redde hij uit haar buik.

De maat van de eeuwigheid

De goden zijn verschrikkelijk, het is niet voor niets dat geen mens ze in hun ware gedaante kan aankijken zonder te verschroeien. Alleen vermomd tonen ze zich onder ons. Cesare Pavese schrijft daar in

zijn *Gesprekken met Leuco* over, over de verschrikkelijke onsterfelijkheid van de goden, over hoe vernietigend ze zijn voor de mens die hen te dicht nadert. Het duidelijkste voorbeeld daarvan is Semele die aan Zeus vraagt om zich aan haar te tonen: 'zoals ook Juno u in haar armen houdt, als u met haar aan Venus plengt'. Hij doet het – en zij verbrandt door zijn oogverblindende aanblik.

Dat heb ik altijd een juiste voorstelling van zaken gevonden. Men kan het goddelijke niet in het gelaat zien, het is te groot voor ons, te onbegrijpelijk. Ook in de bijbel ziet niemand God. Er is een suizelig windje, Mozes ziet God op zijn rug, men hoort een stem – meer niet.

Het veel grotere is niet alleen maar mooi en eeuwig. In het eeuwige, het niet-menselijke schuilt voor het wel-menselijke ook alles wat ons bestaan vernietigt. Dat laat Szymborska goed zien in haar Cassandra-gedicht: wie niet in het ogenblik kan leven maar vanuit de eeuwigheid kijkt, die beschikt niet over zoiets menselijks als hoop, en dus ook niet over levensvreugde. De goden zijn de ontkenning van het menselijk geluk, hun vreugde is van een heel andere aard.

Cesare Pavese laat Eros en Thanatos een dialoog voeren over de dood van Hyacinthus, de jongen die door Apollo werd bemind, een paar dagen lang, en toen door de goddelijke discus tussen de ogen werd getroffen. Wat er van hem overbleef was de hyacint. 'Als een god een sterveling benadert, volgt er altijd iets wreeds,' zegt Eros. Thanatos legt uit dat dat komt omdat de Olympiërs vergeten zijn 'dat het nodig is te sterven om geboren te worden'. 'Zij blijven voortbestaan in een wereld die voorbijgaat. Zij bestaan niet: zij zijn. Iedere gril van hen is een noodlottige wet. Om vorm te geven aan een bloem, vernietigen zij een mens.'

Toch proberen de Dood en de Liefde ook de gunstige kant van deze zaak te zien. Eros vraagt: 'maar moeten we eigenlijk geen rekening houden met de waardevolle gedachten waar Hyacinthus mee in aanra-

king kwam? Die gespannen verwachting die zijn dood werd, werd ook zijn geboorte. Hij was een nog onbewust levende jongen (-) wat zou hij ooit geweest zijn zonder de gast van Delos?

Thanatos antwoordt: 'Een mens onder de mensen, Eros.'

Eros houdt vol: '(-) Hyacinthus heeft zes dagen geleefd in de schaduw van een licht. Aan de volmaakte vreugde ontbrak zelfs het onverwachte en bittere einde niet. Het einde dat de Olympiërs en de onsterfelijken niet kennen. Wat zou je hem nog anders willen toewensen Thanatos?'

Dan volgt het schitterende slot. Thanatos zegt: 'Dat de Stralende hem beweende, zoals wij.' Eros antwoordt: 'Je vraagt te veel, Thanatos.'

En dat is waar. Het is teveel gevraagd dat de goden de mensen zouden bewenen, dat kan niet, dat zou de goden verkleinen tot onze maat, de maat van wie voorbijgaan, die nooit de maat van de eeuwigheid kan zijn.

Mythologieën zijn waar

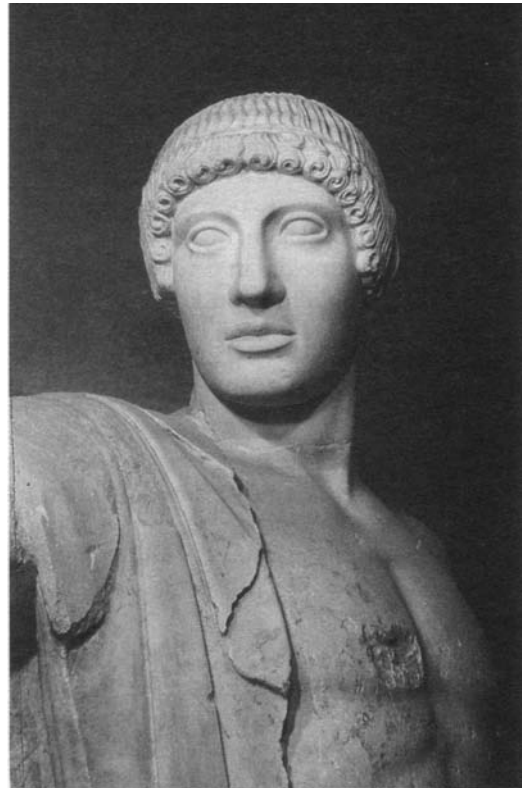
Het is de mensen dus niet gegeven de goden aan te zien, en de oude heiligdommen zullen hun geheimen nooit meer prijs geven. Toch zijn we in de gelegenheid om iets van de goden te zien: in de tragedies, in de vroege zogenaamde *Homerische hymnen*, in de *Theogonie* van Hesiodos, bij Homeros en in alle latere verwerkingen van en referenties aan de oude mythen, de oude godenvoorstellingen die zoveel schoonheid en waarheid bevatten. Christine D'haen, de Vlaamse dichteres, schreef eens:

Alle mythologieën en alle religies zijn waar (al is de ene beter dan de andere). Het zijn gedachten en beelden: zo stelt de mens zich voor dat de antwoorden op zijn vragen zouden kunnen zijn. Als de Beelden verdwijnen, verdwijnen alle rijke zielsinhouden waaruit wij leven.

Voor de Griekse mythen geldt dat zeer in het bijzonder, dat ze zielsinhouden uit-

drukken van waaruit wij leven. Het leven zou een stuk armoediger worden als we niets meer van die beelden wisten.

Dus reizen we naar Delfi om daar te proberen een glimp op te vangen van wat Apollo ook was – de helderziende, de evenwichtige. De Apollo van Delfi is de archetypische, die van 'Ken u zelf' en van 'Niets teveel', dat is de Apollo die het tegenovergestelde van Dionysos is (afb. 7). Al zegt de Italiaan Roberto Calasso in zijn verrukkelijke boek *De bruiloft van Cadmus en Harmonia*, dat die tegenstelling tussen Apollo en Dionysos heel wat minder groot is dan wel eens wordt voorgesteld. Beide goden, zegt hij, houden van de vervoering, zij weten dat vervoering de hoogste vorm van kennis en macht is. Maar de aard van hun vervoering is heel verschillend. Bij Dionysos is het de roes op zichzelf, bij Apollo



Afb. 7. Apollo, westpediment Zeustempel te Olympia (dia Museum Olympia).

wordt de roes meteen bedwongen door taal. De Pythia mag onverstaanbaar schreeuwen, de orakelspreuken waren vervat in mooie hexameters. 'De voor ons zo storende tegenstelling tussen vervoering en briljante vorm bestond voor hem [Apollo] niet' schrijft Calasso. Die vormgegeven extase maakt Apollo tot een kunstenaar – het is de kunst die de hevigste gevoelens vastlegt in briljante vormen. In Apollo's geval de kunst van het woord, door Calasso 'het hoogste, het onoverwinnelijke' genoemd.

Het lijkt net of je dat aan het landschap van Delfi al kan zien, want daar spreken de stenen, de bomen, de bergen (afb. 8). De bergen zijn er bijna blauw, als in de Cevennen, de rotsen zijn er hoog, het uitzicht naar beneden ver, en achter de stad liggen de ongenaakbare bergwanden met hun diepe spleten, uit een waarvan de Kastalia bron opwelde. Geen betere plaats voor een heiligdom dan juist Delfi. De Poolse dichter Zbigniew Herbert noemde Delfi 'de stenen kroon op het Griekse landschap' en dat moet iets met die schitterende ligging tegen de hellingen van de voet van de Parnassos te maken hebben.

Op de Parnassos woonden dan weer de Muzen, de nauw met Apollo verbonden kunstgodinnen, zodat alles hier mooi samenkomt.

Dat wil zeggen: als je erover leest of praat. Wie gaat kijken ziet natuurlijk het



Afb. 8. Delfi.

landschap en de plek, maar die staat niet zozeer in vervoerende dampen als wel in die van de uitlaten van honderden touringcars, hij ziet een smakeloos dorp dat uit één grote groeps lunch tegen woekerprijzen bestaat, veel te dikke, veel te blote, roodverbrande mensen die geen greintje animo kunnen opbrengen om langs de zogenaamde heilige weg naar boven te klauteren en verder weer tamelijk veel nietszeggend puin, al staat er heel wat meer overeind dan in Mykene (afb. 9).

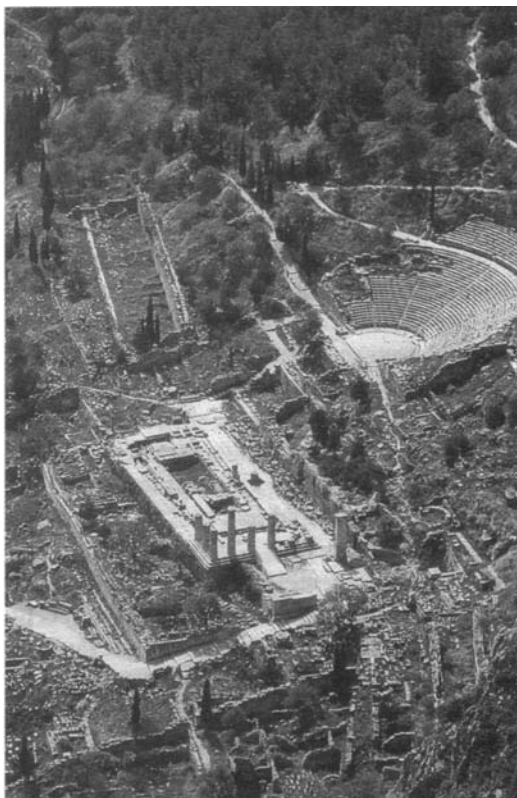
Ook in Delfi heeft men woorden nodig en verbeeldingskracht om iets van de heiligheid en de betovering van ooit terug te vinden. Zoals overal zijn ook hier de beelden weggehaald vanwaar ze stonden om in musea tentoongesteld te worden, hier en daar staat een pilaar overeind, maar veel voormalige schatkamers komen niet verder dan de bekende kniehoogte – een wild verlangen naar een tijdmachine bespringt de bezoeker.

De hymnes zwijgen

Misschien is de kracht van Delfi vooral, dat het laat zien hoe verdwenen een wereld kan zijn. De hymnes zwijgen, de heilige plaats is ontwijfd, of zoals het laatste orakel het zei:

Zeg de keizer: ineengestort is de mooigemaakte hal. Niet langer heeft Phoibos een huis, ook geen inspirerende laurier meer, noch een voorspellende bron. Haar water is verstomd.

We weten niet eens erg goed wat er precies in Delfi gebeurde, hoe het orakel werkte. Onderzoekers veronderstellen dat de meeste overgeleverde orakelspreuken fantasie zijn, dat het orakel meestal iets veel eenvoudigers antwoordde, iets dat neerkwam op 'ja' of 'nee'. Er zal nooit meer iemand komen die het ons kan vertellen. Toch staan we daar, omdat we uit zijn op, zoals Zbigniew Herbert dat beschreef:



Afb. 9. Delfi, Heilige Weg en Apollotempel.

De dialoog met het verleden, het de oren spitzen voor de stemmen van hen die ons verlaten hebben, het aanraken van de stenen waarop half uitgewiste inscripties zijn achtergebleven die vertellen van trieste lotgevallen van eertijds, het bezweren van de schimmen zodat ze kunnen leven van ons medelijden...

Het lot en de dood staan vast

Anders dan het Christendom beloven de meest gangbare antieke religies geen wederopstanding. In allerlei geschriften wordt steeds weer benadrukt dat het einde het einde is, dat het komt en dat daar niets aan te doen is, ook niet door de goden. Het zijn de schikgodinnen, die duistere wezens, die onverschillig en onvermurwbaar onze levensdraad weven en afknippen, het lot en de dood staan vast. Of, zoals Achilles het zegt in de *Ilias*:

Een koe en een schaap kan men roven, ketels en paarden kopen, maar dat de adem van een mens terugkeert als hij eenmaal de tanden voorbij is, dat is niet te koop, die buit kunnen wij niet behalen.

En niet alleen wij mensen niet, zelfs Zeus niet. *Moir*a, het lot, *Ananke*, de noodzaak, *Nemesis*, de wraak, ze horen bij de oudere goden, de voor-Olympische, en al hebben de nieuwe goden de wetten aangepast, er zijn zaken waaraan ze niet kunnen tornen. 'Alles is zoals het is en gaat zijn voorbestemde gang' wordt er in de *Oresteia* gezegd. Voor *Ananke*, de noodzaak, worden geen altaren opgericht, aan haar worden geen offers gebracht, zij is een onvermurwbare godin.

Toch is er natuurlijk soms iemand die probeert een dode weer tot leven te wekken – Asklepios is voor een dergelijke poging met de dood gestraft. Orfeus was het bijna gelukt, maar hij aarzelde. Pavese laat hem zeggen dat hij inzag dat het menselijkerwijs niet kon. Als een Bacchante hem verwijtend zegt dat Eurydice bijna was herboren antwoordt hij:

Om later opnieuw te sterven (-). Om het schrikbeeld van de Hades in haar bloed mee te dragen en dag en nacht met mij te beven. Je weet niet wat het niets is.

Apollo zag kans de Moiren een keer dronken te voeren om de dood van zijn geliefde Admetos uit te stellen, en hij ontsnapte maar ternauwernood aan kerkering in de Tartaros als straf. Want ook de goden mogen die grens niet overschrijden.

Het is misschien daarom dat een foto die gemaakt is bij de opgravingen in Delfi me zo buitengewoon trof (afb. 10). Je ziet er een van de twee kouroi op die nu in het museum in Delfi staan als 'Kleobis en Biton', de twee gelukkigste jongens ter wereld, over wie Herodotos schrijft. Op de foto komt



Afb. 10. Delfi, opgraving van een kouros.

Kleobis, of Biton, nog maar net uit de zwarte aarde, hij staat, ondersteund door een houten paal voor een rommelige rest oude muur. Eeuwen heeft hij bedolven gelegen onder aarde en puin, nu is hij, wit zoals het een ondergronds wezen betaamd, aan de buitenlucht blootgesteld. Je verwacht bijna hem te zien knippen met zijn ogen tegen het licht. Het is een inkijk in een andere wereld, er is iets terugkomen wat al verdwenen leek, het lijkt of de wederopstanding toch begonnen is. De wederopstanding van een wereld waarvan zo vaak nauwelijks te geloven is dat hij echt bestaan heeft. Maar die foto is een bewijs: de beelden zijn niet verzonnen, ze zijn uit de grond gekomen.

Zo'n foto roept ook jaloezie op, op de reizigers die dan tenminste veel eerder dan wij naar Griekenland konden. Delfi is pas een eeuw geleden opgegraven, maar de Akropolis kon je eeuwen geleden ook zien,

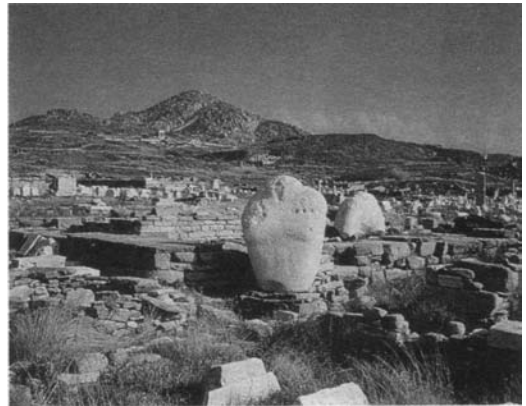
en het lijkt net of dat toch echter was, minder voorbij, dan nu. Op gravures zie je wel eens het 18de-eeuwse Athene, een dorp van niets, met de hoogoprijzende rots in het midden waarop de tempelruïnes. Het is erg onlogisch om jaloers te zijn op die reizigers, maar ik ben het toch, omdat het lijkt alsof zij nog net de hand konden leggen op het echte, wat dat dan ook mag zijn. En dat echte is nu weg. Je zal maar als 17de-eeuwer op Delos aangekomen zijn en daar de nog half rechtoppe resten van het kolosale Apollo-beeld uit de verte hebben zien staan (afb. 11 en 12). Nu ligt er nog een hand, en een deel van het bekken, en de tors zonder hoofd, en die zijn zo netjes neergelegd tussen ook al zulk keurig puin – daar is niet zo heel veel meer aan te beleven.

Wijzelf zijn het puin

Het moderne Griekenland bestaat uit heel veel puin en resten. De grote Griekse dichter en Nobelprijswinnaar Jorgos Seferis



Afb. 11. Delos, 17de-eeuwse gravure.



Afb. 12. Modern Delos.

dicht daar nogal eens over, over al die resten. 'Wijzelf zijn het puin', schreef hij eens en hij vraagt zich af wat we ons kunnen herinneren, 'zwerfend tussen brokken steen, drie of zesduizend jaar/ zoekend in ingestorte gebouwen die mogelijk onze eigen huizen waren/ pogend ons jaartallen en heldendaden te herinneren;/ zullen we het kunnen?'

In een ander gedicht doet hij een poging om iets terug te vinden van iemand die helemaal verdwenen is, op zijn naam na. In Homeros' *Ilias* komt in de zogenaamde 'schepenlijst' de naam 'Asine' voor, 'En Asine' staat er 'En Asine'. Alleen maar dat. Asine is een kaap in Argolië, niet heel ver van het duistere Mykene en het bloedige Argos. Er is een muur, een 'cyclopische', waarvan je niet snapt hoe het mogelijk is dat mensen, ooit, zoiets prachtigs en volmaakt wonderbaarlijks hebben weten te maken. Die muren zijn een van de zichtbare wonderen van de oudheid. Maar behalve die muur is er eigenlijk niets in Asine, echt niets (afb. 13). Wat waaierend gras op een kaap boven zee, wat vormeloze stenen. Nog niet eens een halve recht-opstaande zuil wordt ons vergund. Seferis vaart in zijn gedicht 'De koning van Asine' in een bootje langs de rotsen, hij dwaalt



252 Afb. 13. Asine (dia Archeologisch Centrum, Leiden).

rond tussen de stenen en vraagt zich af:

Bestaan ze echt
tussen deze gebroken lijnen punten spitsen hol-
tes en bogen

bestaan ze echt
hier waar regen wind en verval elkaar in het
voorbijgaan treffen
bestaan ze, de ontroering op het gezicht de trek
van tederheid
bij degenen die zo vreemd oplossen in ons leven
bij hen die bleven als schimmen van golven en
gedachten met de onmetelijkheid van de open
zee
of bleef misschien niets dan de last
de weemoed om de last van een levend bestaan

Een prachtig gedicht, geschreven voor een lege plek, voor een naam weggemoffeld in een dichtwerk van bijna drieduizend jaar oud.

Het feit dat we Homeros kunnen lezen alleen al, vind ik een van de dingen die de oudheid ons doet, dat het mogelijk is om gedachten, woorden, opvattingen, dromen zelfs, te kennen van personages die zo lang geleden verzonnen zijn. Het is toch een wonder dat je lacht om sommige dialogen tussen koor en protagonisten van Aischylos, dat je aangedaan bent door de klacht van Hekabe zoals Euripides die heeft opgeschreven, dat het afscheid tussen Hektor en Andromache in de *Ilias* zo hartbrekend dichtbij lijkt alsof we ze kennen, dat Vergilius ook voor ons geschreven lijkt te hebben, dat er maar weinig mensen zijn die de naam Odysseus niets zegt.

Homeros laat Zeus medelijden hebben met de paarden van Achilles als hij ziet hoe ze huilen om de dood van Patroklos. Zeus betreurt het dat hij deze onsterfelijke dieren heeft weggegeven om ze tussen de mensen te laten leven en zegt: 'Van al wat op aarde ademt en beweegt is niets zo rampzalig als een mens.' Zulke uitspraken hoor je vaker opklinken uit de epen, hymnen en tragedies. Maar wat ons troost is het feit dat die uitspraken opgeschreven

zijn, dat er kunst van gemaakt is, dat de Muzen zo welwillend geweest zijn om de dichters te onderwijzen wat zij weten. En dat is veel, nee alles. Voor goden en muzen is de wereld onverhuld, zij kunnen kennen 'van aangezicht tot aangezicht'. Zij zijn zo goed geweest om talloze dichters te laten delen in hun kennis.

Zo weten wij van de onbegrijpelijke goden, van de bloedige koningen en de beeldschone prinsessen, zo zijn wij in staat om de beelden, de vazen, de woorden, de landschappen, te horen spreken met verre stemmen die ons een waarheid vertellen die te groot voor ons is en die ons tegelijkertijd past als geen andere.

* Dit artikel is gebaseerd op de lezing die Marjoleine de Vos, redacteur van *NRC-Handelsblad*, hield na de Algemene Ledenvergadering van het Nederlands Klassiek Verbond, op zaterdag 27 maart 1999 in het Allard Pierson Museum te Amsterdam.

KORTE BIBLIOGRAFIE

- Aischylos. Het verhaal van Orestes.* Vert. Gerard Koolschijn (Amsterdam 1995).
Roberto Calasso, De bruiloft van Cadmus en Harmonia. Vert. Els van der Pluym (Uitg. de Wereldbibliotheek 1991).
Christine D'haen, Morgane (Amsterdam 1995).
Zbigniew Herbert, Im Vaterland der Mythen. Griechisches Tagebuch. Hrsg. Karl Dedecius (Uitg. Suhrkamp, 1970).
Hesiodus. Werken en dagen. Vert. W. Kassies (Uitg. Dimensie, 1989).
Homerus. Ilias. In vijf akten samengevat door Gerard Koolschijn (Amsterdam 1993).
K.P. Kaváfis, Passies & Dagen van weleer. Vert. en ingel. door G.H. Blanken (Amsterdam 1978).
Ovidius. Metamorphosen. Vert. M. d'Hane-Scheltema (Amsterdam 1993).
Cesare Pavese, Gesprekken met Leuco. Vert. C. van Gruting-Venlet en E. Tavanti-Van Gruting (Uitg. de Bezige Bij, 1987).
Yorgos Seferis, Op de wijze van Y.S. en andere gedichten. Vert. Hans Warren en Mario Molegraaf (Uitg. Bert Bakker, Amsterdam 1992).
Wisława Szymborska, Uitzicht met zandkorrel. Vert. Gerard Rasch. (Uitg. Meulenhoff, 1997).

In de voetsporen van Anakreon

John Nagelkerken

De tand des tijds heeft op weinig terreinen in de Griekse literatuur zo vernietigend gewerkt als in de monodische lyriek, de lyrische poëzie die niet door een koor, maar door één persoon zingend werd voorgedragen. Van de groten uit de 7de en 6de eeuw v.Chr., Sapfo, Alkaios en Anakreon, hebben we slechts fragmenten over, die ons enig inzicht geven in hun thema's en de uitwerking daarvan. De invloed van Sapfo strekt tot in onze tijd, die van Anakreon is al lang geleden gaan tanen. (Zie ook: W.J.H.F. Kegel, *Anacreon en de Anacreontea*: een merkwaardige receptiegeschiedenis, *Lampas* 13, 5 (1980) 372–388.)

Anakreon werd circa 570 v.Chr. geboren in Teos, een Griekse stad aan de kust van Klein-Azië ten noorden van Samos. Toen deze stad door de Perzen werd veroverd, vluchtte hij met vele medeburgers naar Abdera in Thracië. Later is hij werkzaam geweest op Samos tijdens de regering van Polykrates en in Athene onder Hippias en Hipparchos. Hij moet circa 475 gestorven zijn.

Tot in Byzantijnse tijd zijn talloze dichters in zijn voetsporen getreden die zijn thema's verwoordden in gedichten die vaak aan Anakreon zelf werden toegeschreven. Uit deze gedichten is een bundel ontstaan die als de *Anacreontea* is overgeleverd. Standaardonderwerpen in die gedichten zijn vooral drank, het contrast ouderdom jeugd en liefde voor jongens en meisjes; vaak worden zelfs vrijwel al die thema's aangesneden in hetzelfde gedicht. Het heeft op Anakreon langdurig het etiket geplakt van een oude, op genot beluste,

dronken man, een beeld dat enige correctie verdient. Daartoe wil ik enkele fragmenten van Anakreon plaatsen naast gedichten van zijn navolgers die dezelfde onderwerpen behandelen.

De fragmenten van Anakreon tonen grote metrische variatie; ik heb in mijn vertaling getracht op de plaats van de lange lettergrepen een beklemtoonde lettergreep in het Nederlands te plaatsen. Ik heb geenszins de overtuiging dat ik het Grieks daarmee het meeste recht doe, want het muzikale accent kent geen equivalent in het Nederlands, en onze klemtoon is van andere aard dan de Griekse lang-kort-wisseling.

De *Anacreontea* tonen minder variatie, eigenlijk slechts twee hoofdpatronen van voornamelijk jambisch getinte regels. In sommige late gedichten valt al de verschuiving te constateren van het Oud-Griekse muzikale accent naar het Nieuw-Griekse intensiteitsaccent. Ik heb in mijn vertaling vooral gebruik gemaakt van (half)rijm en een grotere variatie in ritme toegepast dan het origineel laat zien.

De nummering van de fragmenten volgt die uit de nieuwe Loeb-editie *Greek Lyric II*, bezorgd door D.A. Campbell; de nummering van de *Anacreontea* sluit aan bij de meeste edities en wordt hier van de fragmenten van Anakreon onderscheiden door de A: bijvoorbeeld A 6.

Het openingsgedicht van de *Anacreontea*, A 1, zet direct de toon: een oude, dronken man wordt door Eros met de 'spreker' in contact gebracht, waarbij alle thema's even worden aangestipt:

Anakreon, de muzenzoon
van Teos, wenkte in mijn droom
en sprak op vriendelijke toon.
Zijn woorden stelden mij gerust,
ik gaf hem vlug een zoete kus.
Hij was een oude man, maar lief,
een mooie, lieve hartendief.
De geur van wijn hing rond zijn mond;
maar toen hij wankelend opstond,
greep Eros hem vlug bij de hand.
Hij pakte van zijn hoofd de krans
en wilde dat ik hem omwond.
Die geurde naar Anakreon.
Ik, arme dwaas, heb die aanvaard
en om mijn eigen hoofd gelegd.
Sindsdien word ik niet meer gespaard,
voor altijd ben ik Eros' knecht.

Drank

Dronkenschap komt nadrukkelijk aan de orde in A 9:

Ik smee je bij alle goden,
laat me ademloos drinken, drinken.
Ik wil in waanzin verzinken.
Alkmaion is gek geworden
en Orestes ging blootsvoets voort
nadat zij hun moeder vermoordden.
Maar ik heb niemand vermoord,
ik wil wijn, rode wijn blijven drinken
en zo in waanzin verzinken.
Ooit is Herakles gek geworden:
hij liet zijn afschuwelijke pijlen
van de boog van Ifitos ijlen.
Ook Aias is ooit gek geworden:
hij zwaaide zijn schild in het rond
en het zwaard dat Hektor hem schonk.
Ik wil met mijn drinkbeker klinken
en niet met de boog of het zwaard;
met een bloemenkrans om mijn haar
wil ik in waanzin verzinken.

(Commentaar: Alkmaion en Orestes vermoordden hun moeder; de betekenis van het woord 'blootsvoets' is onduidelijk. Herakles doodde zijn vrouw, zijn kinderen alsook zijn vriend Ifitos. Aias moordde een schaapskudde uit; het zwaard kreeg hij van Hektor na een duel tussen de twee dat geen winnaar kende.)

Als we daarnaast twee fragmenten van Anakreon zelf lezen komt een ander beeld over:

fr. 356A

Jongeman, vooruit, breng mij een
flinke beker om ad fundum
om te slaan: giet tien keer water,
vijf keer wijn in met je schepnap;
want ik wil mij vol beheersing
laten gaan als een Bakchante.

fr. 356B

Laten wij niet meer als Skythen
met geschreeuw en luid gedaver
bij de wijn ons drinkfeest vieren,
maar ons bij de drank beheersen
onder zang van fraaie hymnen.

De dichter spreekt met nadruk over zelfbeheersing en drinkt flink verdunde wijn. In plaats van de waanzin waarin de navolger met behulp van drank wil verzinken vinden we bij Anakreon een beheerste Bakchante en een sfeer waarin de goden worden bezongen; dronkemansgedrag wordt afgekeurd.

Ouderdom – jeugd

De verliefde oude man die de lachlust van de jeugd oproept komt voor in A 37:

's Nachts lag ik in slaap verzonken
onder een zeepurperen kleed
en droomde heerlijk beschonken
dat ik een spelletje deed:
ik vloog met jeugdige snelheid
achter meisjes aan in een wedstrijd.
Maar jongens, die nog zachter
dan Lyaïos waren, lachten
mij uit en bespotten me wreed
omdat ik met meisjes streed.
Toen ik een kus wilde geven
ontvluchtten allen mijn slaap.
Ik arme, alleen gebleven,
verlangde terug naar de slaap.

(Commentaar: Lyaïos is een cultusnaam van Bakchos, de Bevrijder.)

In A 51 roept hij veeleer medeleven dan lachlust op in zijn onbeantwoorde verliefdheid:

Waarom drijven mijn grijze haren
jou toch zo snel op de vlucht?
Je bent in de bloei van je jaren,
maar toon me niet steeds je rug

als ik, liefste, van liefde wil zingen.
Want ook in bloemenslingers
worden witte lelies gekozen
omdat ze passen bij rozen.

Ter vergelijking volgt fr. 358 van Anakreon zelf:

Weer raakt goudblonde Eros mij
met een purperen bal: hij wil
dat ik speel met de jonge vrouw
met de bonte sandalen.
Maar omdat ze van Lesbos komt,
heerlijk woonoord, veracht ze mijn
witte haar: ze vergaapt zich aan
iemand anders, een meisje.

De bespottelijke of beklagenswaardige oude man komt in de fragmenten niet voor. In fr. 358 vinden we slechts de constatering dat de dichter wordt afgewezen; de impliciete teleurstelling wordt vergoed door de pointe: het meisje lijkt zijn witte haar als smoesje te gebruiken. Volgens sommigen slaan overigens de Griekse woorden *allèn tina* in de laatste regel op het haar, en is het meisje dus op zoek naar iemand met andere haarkleur. Maar het balspel roept de sfeer op van een meisjeskring, zoals door Homeros Nausikaä en haar vriendinnen worden beschreven, en de combinatie met Eros en Lesbos maken de associatie met Sapfo en haar meisjes voor de hand liggend. Bovendien herinnert de eerste regel sterk aan een fragment van Sapfo zelf (Diehl fr. 50 in de vertaling van P.C. Boutens):

Weêr schudt Eros de ledenontbinder mij,
't Bitterzoete onweêrstaanbare wangewrocht -

Door dat alles wordt de gedachte aan lesbische liefde ondersteund. Zo speelt de jonge blonde Eros een spel met de grijze oude man door hem verliefd te maken op een onbereikbaar meisje.

Liefde voor jongens en meisjes

Liefde voor jongens komt aan de orde in de volgende twee fragmenten:

fr. 359
Kleoboulos is mijn hartendief,
Kleoboulos maakt mij dolverliefd,
Kleoboulos! Verder zie ik niets.

fr. 360
Jongenslief met je meisjesblik,
ik zoek jou, maar jij ziet het niet;
onbewust heb je van mijn ziel
alle teugels in handen.

De geliefde beeldspraak van de slotregel komt terug in het ontroerende, tot een meisje gerichte fragment 417:

Thrakisch veulen, waarom kijk je
schuins naar mij vanuit je ooghoek
om dan wreed te vluchten? Denk je
dat ik jou niet rijden kan?

Je moet weten dat ik jou het
bit vakkundig in kan brengen,
dat ik jou ook met de teugels
langs de eindpaal sturen kan.

Maar nu graas je in de weiden
waar je licht en dartel huppelt,
omdat jij geen vaardig ruiter
hebt die jou berijden kan.

De tedere sfeer is vergelijkbaar met A 18b; maar daar is geen sprake van de onbereikbaarheid van de geliefde:

Ik zal in de schaduw neerzigen
van Bathyllos, mijn heerlijke boom:
hij schudt met zijn tere blaadjes
aan zijn allerteerste twijgen.
En naast hem fluistert de bron
waaruit overreding stroomt.
Wie zou zo een plek passeren,
wanneer hij daar rusten kon?

Het gebruik van de tweede persoon in de fragmenten maakt dat de toehoorder/lezer zich aanwezig voelt bij het gebeuren, terwijl hij in A 18b een buitenstaander blijft die zich alleen door de retorische vraag aangesproken voelt; de directheid van de fragmenten wint het naar mijn smaak van de liefelijke woordkunst bij de navolger.

Wangedrag van Eros

Een ander aspect van de liefde komt regelmatig aan de orde: het slinkse gedrag van Eros, een topos in alle liefdespoëzie uit de oudheid. Anakreon kiest bij zijn beschrijving voor hardere woorden dan zijn navolgers. Bijvoorbeeld fr. 396:

Breng ons water, beste jongen, breng ons wijn, kom breng ons kransen
rijk aan bloemen; kom dan, breng ze, want ik wil met Eros boksen.

Waar Anakreon wijn drinkt om Eros te bestrijden, drinkt zijn navolger in A 6 Eros juist met de wijn in:

Ik vlocht eens een krans van rozen
waarin Eros zich had verscholen.
Ik tilde hem op aan zijn vleugels

en doopte hem in de wijn
die ik dronk met volle teugen.
In mijn lijf tinkelt nu zoete pijn,
want hij kietelt mij met zijn vleugels.

En in fr. 413 horen we:

Weer heeft Eros mij geslagen met een grote hamer
als een smid, en mij gedompeld in een koude bergstroom.

In A 13 wordt de niet te winnen strijd als volgt beschreven:

Nu ben ik tot liefde bereid.
Eros wilde me eerder al dwingen,
maar ik met mijn dwaze geest
liet me daar nog niet toe dringen.
Hij pakte zijn boog onverwijld
en de gouden koker met pijlen
en daagde me uit tot de strijd.
Ik heb toen zoals Achilleus
om mijn schouders het harnas gelegd,
met de lans en het schild in handen
zocht ik Eros voor het gevecht.
Zijn pijlen kon ik ontwijken.
Toen ze alle waren verstrooid
heeft hij in woede zichzelf
als een pijl in mijn hart gegooid.
Midden in mij is hij gekomen
en heeft mij mijn kracht ontnomen.
Mijn schild draag ik nu zonder reden:
wat moet ik buiten nog raken
als de strijd in mijn hart wordt gestreden.

'Bijchriften'

Aan Anakreon worden ook enkele epigrammen in elegische disticha toegeschreven; het gaat daarbij om grafschriften of opdrachtregels op wijgeschenken. Bijvoorbeeld fr. 113D:

Zij met de thyrsos is Helikonias, naast haar Xanthippe
en Glauke, allen op weg om na hun tocht van de berg
zich bij de reidans te voegen; ze brengen nu voor Dionysos
druiven, klimop en daarbij ook nog een stevige bok.

(Commentaar: de thyrsos is de met wijnrank en wingerd omwonden staf die door Bakchantes gedragen wordt; de bok is het typische offerdier voor Dionysos.)

Daarmee vergelijkbaar is het volgende A 54, waarin een schildering of een beeldhouw-
werk beschreven wordt:

Zie je die stier, beste jongen:
dat is Zeus zonder enige twijfel.
Hij draagt het Sidonische meisje
dat op zijn rug is gesprongen.
Kijk hoe hij het zeevlak berijdt,
met zijn hoeven de golven doorsnijdt.
Geen enkele andere stier
zou de kudde achter zich laten
voor een tocht over grenzenloos water;
dat doet alleen deze hier.

(Commentaar: het Sidonische meisje is Europa die door de verliefde Zeus wordt ontvoerd.)

In de *Anacreontea* komen meerdere gedichten voor die een kunstwerk beschrijven of aanwijzingen geven hoe een geliefde geportretteerd moet worden. Bij vele andere gedichten is het zeer wel voorstelbaar dat ze een schilderij beschrijven.

Een curiosum

Ter afronding volgt hier een fragment dat geen navolging vindt in de *Anacreontea*: een hekeldicht op ene Artemon, een onbekende nouveau riche. Het onderwerp past ook slecht bij de lichtvoetige gedichtjes in de bundel. Het is te fraai om het de lezer te onthouden (fr. 388):

Toen was zijn jas één smerig vod, en steeds droeg hij een wespenhoed,
bikkels van hout sierden zijn oren, en zijn middel hulde hij
in kale huiden van een koe,

smerige hoes, die een slecht schild ooit had bedekt; hij ging ook met
broodbaksters en lusthoeren om, die vuile schooier Artemon;
zijn levensdoel was slechts bedrog.

Vaak zat zijn nek vast in het schandblok, en hij lag vaak op het rad,
vaak werd zijn rug hard met een leren zweep geranseld, en zijn haar,
zijn baard werd vaak flink kaalgeplukt.

Als hij nu reist, gaat hij per koets, en draagt hij gouden oorbellen;
hij, Kykes zoon, gaat nu op stap met een ivoren parasol
precies zoals de dames doen.

Besluit

Ook al lijkt het gevaarlijk conclusies te trekken uit het fragmentarische werk van Anacreon, toch mogen we stellen dat hij zich daarin presenteert als een wijze, oude man die de genoegens van het leven in gepaste mate weet te waarderen. Met name zijn gevoel voor maat en harmonie ontbreekt nogal eens in de *Anacreontea*, die een oppervlakkiger, luchtiger sfeer ademen. De kwaliteit van de navolgers mag dan zeer onregelmatig zijn, toch zijn er in de bundel genoeg juweeltjes te vinden die onze aandacht nog altijd verdienen.

De kalender in beeld

Kalenders en voorstellingen van kalenders uit de Romeinse tijd

Stephan T.A.M. Mols

Dit artikel loopt vooruit op de eerste Imago-kalender van het nieuwe millennium. De aanstaande wisseling naar het jaar 2000 heeft al veel stof doen opwaaien en heeft ook velen er toe gezet stil te staan bij het fenomeen tijd. Het leek de kalendercommissie van het Nederlands Klassiek Verbond een geschikt moment om juist in het jaar 2000 de kalender zelf eens aan bod te laten komen. Een aantal aspecten dat met tijd in de oudheid verband houdt, komt in die kalender ter sprake, zoals bijvoorbeeld de personificaties van maanden en seizoenen, en die van de tijd zelf.

Et duae tabulae in utroque poste defixae quarum altera si bene memini hoc habebat inscriptum: 'III. et pridie kalendas Ianuarias C. noster foras cenat', altera lunae cursum stellarumque septem imagines pictas; et qui dies boni quique incommodi essent distinguente bulla notabantur.

Tegen de deurposten waren twee houten borden opgehangen; op een van deze stond, als ik het me goed herinner: 'op 30 en 31 december eet onze C. buitenshuis'. Op de andere stond de baan van de maan en zeven afbeeldingen van de sterren. De 'juiste' en 'ongeschikte' dagen (namelijk voor de praetor om een proces te openen) werden met verschillende tekens aangeduid.

Van de borden in deze passage uit het *Satyricon* (30, 3–4) van Petronius lijkt het eerste op wat bij ons een 'memo' zou heten, ergens op een opvallende plaats in huis opgehangen. In combinatie met het tweede moeten we er ons eerder iets bij

voorstellen als een voorloper van wat wij een kalender noemen. Naast afbeeldingen van hemellichamen stonden er ook andere zaken op, die de dagen van het jaar betroffen.

Een kalender zoals wij die kennen is uit de Romeinse tijd niet in zijn geheel overgeleverd. Wel zijn er verschillende voorstellen gedaan om de twee systemen van jaartelling te reconstrueren die in de Romeinse tijd in zwang zijn geweest en die we zouden kunnen aanduiden als de republikeinse en de keizerlijke kalender. De overgang tussen deze twee systemen van tijdrekening wordt gevormd door de kalenderhervorming die in 46 v.Chr. door Julius Caesar is doorgevoerd. Het verschil tussen beide kalenders lag vooral in het aantal dagen van het jaar: de republikeinse kalender telde vermoedelijk slechts 355 dagen en was gebaseerd op de 12 maal per jaar dat er nieuwe maan was, in een terugkerende cyclus van 29,5 dag. Om nu het verschil met het zonnejaar dat $365\frac{1}{4}$ dagen duurt te overbruggen, voegde men eenmaal per twee jaar na de laatste dag van februari (die 23 dagen duurde), een tussenmaand van 27 of 28 dagen toe, de *mensis intercalaris*. Behalve deze twee genoemde tijdrekeningen is er misschien ook nog een veel oudere kalender geweest waarvan we weinig details kennen, en die volgens de overlevering door Romulus zou zijn ingevoerd. Deze zou uit slechts 10 maanden hebben bestaan; januari en februari zouden daarin ontbroken hebben. Jörg Rüpcke, die in 1995 een zeer lezenswaardig boek over de Romeinse kalender heeft gepubliceerd,

en Luigi Pedroni geven de discussie hierover weer (Rüpcke 1995, 192–202; Pedroni 1998). De eerste gelooft niet in een vooranger van 10 maanden, de tweede maakt het onderscheid weer wel. Hoe dan ook, in de republikeinse tijd begon het kalenderjaar in maart. Bij Macrobius, *Saturnalia* I 12, 5 lezen we hierover:

Haec fuit Romuli ordinatio, qui primum anni mensem genitori suo Marti dicavit

Dit was een verordening van Romulus, die de eerste maand van het jaar aan zijn vader Mars heeft gewijd

De kalenderhervorming van Julius Caesar bracht zonnejaar en kalender weer met elkaar in overeenstemming. In de loop van de tijd was namelijk het invoegen van extra maanden om de kalender en het zonnejaar weer gelijk te krijgen niet altijd consequent toegepast, waardoor ze zeer uit elkaar waren gaan lopen. We kunnen dit onder meer bij Cicero (*De legibus* 2. 29) lezen. In de jaren vijftig van de 1ste eeuw v.Chr. was de *intercalatio* bovendien wegens misbruik door verantwoordelijke magistraten tot een politiek machtsmiddel verworven. De *pontifex maximus*, die de beslissing moest nemen over het al of niet invoegen van een *mensis intercalaris*, had daarmee het middel in handen om de ambtstermijn van zittende en voor een jaar aangestelde magistraten met een aantal dagen te verlengen, wanneer hem dat schikte. Om orde op zaken te stellen werd na onderzoek door een commissie van mathematici en filosofen in 46 v.Chr. het jaar vastgesteld op 365 dagen met één schrikkel-dag die elke vier jaar werd toegevoegd. Eenmalig werden twee schrikkelmaanden van 67 dagen in totaal toegevoegd om vanaf het daarop volgende jaar weer de gewenste overeenstemming tussen de kalender en het zonnejaar te krijgen. De lengte van de afzonderlijke maanden werd

aangepast tot die welke wij nu nog kennen. Er bleef echter ook vanaf Julius Caesar een klein verschil tussen de kalender en het zonnejaar. Dit geringe verschil, ongeveer 3/4 dag per eeuw, leidde uiteindelijk in 1582 tot een nieuwe aanpassing op gezag van paus Gregorius XIII.

Fasti

Kalenderreconstructies zijn meestal gebaseerd op zogenaamde *fasti*, waarschijnlijk op te vatten als lijsten waarin de dagen van het jaar en hun bijzonderheden waren opgenomen. De bekendste *fasti* uit de antieke literatuur zijn wel als een afgeleide daarvan te beschouwen: in dichterlijke vorm behandelt Ovidius in zijn *fasti* de afzonderlijke dagen van het jaar.

Kalenders zoals wij die kennen, waarop dus alle dagen van het jaar waren aangegeven, zijn er zeker geweest, maar er is er niet één volledig bewaard. Wel zijn enkele fragmenten van kalenders teruggevonden en van andere weten we uit schriftelijke bronnen dat ze er zijn geweest. Verder is over dit onderwerp veel informatie te vinden bij Varro (*De lingua latina*, boek 6, vooral de capita 12–34), bij Censorinus (*De die natali*) en tenslotte bij Macrobius, die in zijn *Saturnalia* de kalender uitgebreid aan de orde laat komen, onder vermelding van vele oudere auteurs.

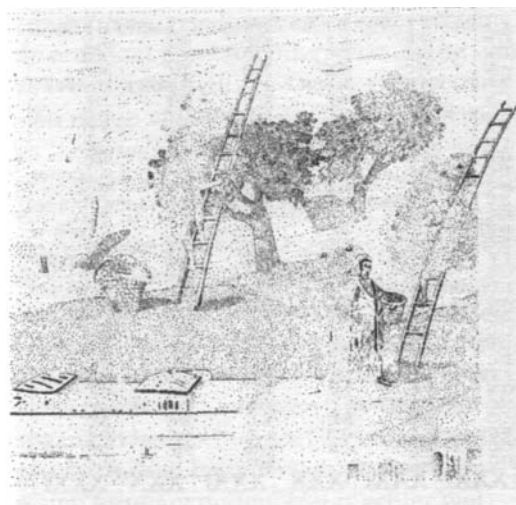
Zo weten we uit een passage bij Macrobius (*Saturnalia* I 12, 16; I 13, 21) dat de tempel van Hercules Musarum die in opdracht van M. Fulvius Nobilior in 179 v.Chr. in Rome op de zuidelijke *Campus Martius*, bij de *Circus Flaminius* was gebouwd, een kalender bevat moet hebben. De archeoloog Filippo Coarelli heeft enkele jaren geleden geopperd dat deze wel eens zou kunnen zijn aangebracht in nissen die waren uitge-spaard in het podium dat de tempel gedragen heeft. Van tempel noch podium zijn resten teruggevonden. Het is echter wel mogelijk het gebouw te reconstrueren als een ronde tempel op een hoog podium met daarin twaalf nissen, op basis van een van

eerste dag van de maand, meestal afgekort als *K* of *KAL*, en de *Idus* hebben bevat, waarvan de laatste al naar gelang de maand de dertiende of vijftiende dag aangaf. Tus- sen deze data in bevond zich de *Nonus*, meestal met de letters *NON* afgekort, overeenkomend met de negende dag, wanneer men vanaf de *Idus* terugrekent, wat neer- komt op de vijfde of zevende dag van de maand. Vanuit deze drie vaste dagen reken- de men terug, begin- en einddatum steeds meerekenend. We vinden de uitleg hiervan en van dat wat volgt over de verschillende soorten dagen onder anderen bij Varro, in diens *De lingua latina* 6, 29–31. Verder wa- ren met de letters *A* tot en met *H* de dagen van de week aangegeven die dus uit acht dagen bestond. Hiervan duiden de letters *A* op de *nundinae* of marktdagen. Soms gaven extra letters specifieke informatie, zoals de letter *C* die aangaf dat op die dag belangrijke volksvergaderingen mochten plaatsvinden (*Comitia*). De letters *F* (*Fastus*) en *N* (*Nefastus*) gaven aan of op die speci- fieke dag ten overstaan van de praetor al of niet een proces mocht worden geopend. Verder stond de afkorting *EN* voor *Endoter- cibus* (= *intercibus*), wat inhield dat de dag *nefastus* in de ochtend en avond was en *fastus* in de middag. Tenslotte konden ook feestdagen met een afkorting of korte om- schrijving zijn aangeduid. Afbeelding 1 geeft hiervan een goed beeld.

Geschilderde kalenders

Behalve de in marmer gebeitelde exem- plaren die vooral teksten bevat hebben, zullen er ook exemplaren zijn geweest met afbeel- dingen, enigszins vergelijkbaar met kalen- derplaten. Om hiervan een idee te geven, wordt eerst ingegaan op geschilderde ka- lenders. Daarna zullen kalenderafbeeldin- gen in andere media aan de orde komen. Er zijn in totaal vier geschilderde Romein- se kalenders teruggevonden, alle, zoals ook de ‘kalender’ die door Petronius beschreven is, uit een privé-context afkomstig. De oud- ste hiervan zijn de *Fasti Antiaties Maiores*,

die in 1915 zijn aangetroffen in een Villa in Antium, de antieke naam voor het moderne Anzio, 60 kilometer ten zuiden van Rome. Ze moeten in de jaren zestig of vijf- tig van de 1ste eeuw v.Chr. gedateerd wor- den. Uit Rome komen twee exemplaren die iets later dan het voorbeeld in Antium, maar nog steeds wel in de 1ste eeuw v.Chr. te dateren zijn: van de eerste, gevonden in 1880 bij de Piazza Fanti in Rome en daar- om bekend als *Fasti plateae Manfredo Fanti*, zijn slechts kleine fragmenten over. Een an- dere, gevonden in een huis op de Esquili- nus aan de Via Graziosa in 1849, waar ook de beroemde Odyssee-landschappen van- daan komen, is onlangs door Filippo Coarelli overtuigend rond 50 v.Chr. geda- teerd. Van het vierde en laatste exemplaar, nog steeds gedeeltelijk te zien op hetgeen rest van de wanden van een *peristylum* van een villa die in de jaren zeventig van deze eeuw onder de S. Maria Maggiore in Rome te voorschijn is gekomen, is bij recent on- derzoek door Eric Moormann en schrijver dezes een datering in de 2de eeuw n.Chr. vastgesteld. Bij het laatste voorbeeld was behalve de genoemde dagaanduiding met letters, in een band van 40 cm breed ook per



Afb. 2. Rome, villa onder de S. Maria Maggiore: geschilderde kalender; opgravings-tekening (detail) van agrarische werkzaamheden die betrekking hebben op de maand september (Foto: Musei Vaticani).



Afb. 3. Rome, villa onder de S. Maria Maggiore: geschilderde kalender, dagaanduidingen behorend bij de maand oktober (Foto: Musei Vaticani).

maand een geschilderde impressie van gebeurtenissen die verband houden met de bewuste maand, vooral agrarische werkzaamheden, gegeven. Deze impressie besloeg een veld van 2,80 m breed. Het geheel was aangebracht over een hoogte van 1,80 m boven een marmeren sokkel van 1,70 m hoog. Volledig gereconstrueerd nam deze kalender een lengte van meer dan 38 m in. Helaas zijn deze schilderijen niet erg goed geconserveerd en moeten we genoegen nemen met de tekeningen die ervan bij de opgraving zijn gemaakt. De geschreven kalender heeft hier ten opzichte van de voorgangers in belangrijkheid moeten inboeten en is tot een soort kader van de figuratieve scènes geworden. Afbeelding 2 toont een opgravingstekening van de scènes die betrekking hebben op de

maand september en in afbeelding 3 is de tekst weergegeven die een aantal dagen van de maand oktober betreft. Is in de moderne tijd bij een kalender met platen de functie in eerste instantie het bijhouden van de tijd, in het voorbeeld onder de S. Maria Maggiore overheerste het decoratieve aspect.

Personificaties

In de Romeinse keizertijd zien we een nieuwe groep afbeeldingen opkomen die elementen die met tijd te maken hebben,



Afb. 4. Amsterdam, Allard Pierson Museum: bronzen plaatje met voorstellingen van goden en *genii*, inv.nr APM 11.972 (Foto: APM).



Afb. 5. Saint-Romain-en-Gal, Musée: mozaïek met personificaties en werkzaamheden die betrekking hebben op het jaar (drie details: olijvenogst, winter en zomer).

verbeelden. Van deze groep is een groot deel, maar zeker niet alle voorbeelden, in mozaïek uitgevoerd en de teksten die hierbij staan, zijn meestal veel beperkter dan die op de oudere kalenders. Het betreft vooral afbeeldingen van seizoenen en maanden, meestal gepersonifieerd en via allerlei kenmerken en attributen te identificeren. Soms ontbreken de teksten in het geheel, en moeten de afbeeldingen voor zichzelf spreken, zoals in de afbeelding van de vier seizoenen als *genii* van de vier jaargetijden op een bronzen plaatje in het Allard Pierson Museum in Amsterdam (afb. 4). Onder vier afbeeldingen van goden in de bovenste twee registers zijn in de onderste twee de jeugdige personificaties van lente en zomer en die van herfst en winter paarsgewijs weergegeven. Hetzelfde type *genii* komt ook veel voor op Romeinse sarcofagen, waar ze de jaarlijkse cyclus van vergaan en wederopbloei symboliseren. In een mozaïek in het zuid-Franse Saint-Romain-en-Gal dat tegen het eind van de 2de of in de 3de eeuw n.Chr. te dateren is, zijn zelfs verschillende aanduidingen om delen van het jaar aan te geven met elkaar gecombineerd (afb. 5): behalve *genii* en dieren om de seizoenen te verbeelden komen hier ook genretaferelen voor met werken die te maken hebben met

de verschillende maanden, vergelijkbaar met de scènes in de schilderijen onder de S. Maria Maggiore in Rome, maar in tegenstelling tot deze laatste slechts één scène per afbeelding. In het voorbeeld in Saint-Romain-en-Gal zijn 27 van de oorspronkelijk veertig afbeeldingen geconserveerd. Overigens staat dit soort afbeeldingen zonder een begeleidende tekst of op zijn minst een eenvoudige aanduiding van de dagen van de maand weer erg ver van wat wij onder een kalender verstaan.

Aan het genoemde soort personificaties van maanden en seizoenen zal in de 'Imagokalender' van 2000 uitgebreid aandacht worden besteed. De voorbeelden in mozaïek en de genoemde geschilderde kalender kunnen als de voorlopers van de boekkalender worden beschouwd die in de late oudheid en in de middeleeuwen erg populair was.

KORTE BIBLIOGRAFIE

- F. Coarelli, *Roma sepolta* (Roma 1984).
 F. Coarelli, *Il Campo Marzio. Dalle origini alla fine della repubblica* (Roma 1997).
 F. Coarelli, The Odyssey Frescos of the Via Graziosa: a proposed context, *Papers of the British School at Rome* 64 (1998) 21–37.
 F. Magi, Il calendario dipinto sotto Santa Maria Maggiore, *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Memorie* 3 ser. 10. 1 (1972).



Afb. 5.

A.K. Michels, *The Calendar of the Roman Republic* (Princeton 1967).

S.T.A.M. Mols, Goden, genii en vroege vogels, *Allard Pierson Museum Amsterdam. Mededelingenblad* 69 (1997) 20–22.

L. Pedroni, Ipotesi sull'evoluzione del calendario arcaico a Roma, *Papers of the British School at Rome* 64 (1998) 39–55.

G. Radke, *Fasti romani. Betrachtungen zur Frühgeschichte des römischen Kalenders* (Münster 1990).
J. Rüpke, *Kalender und Öffentlichkeit. Die Geschichte der Repräsentation und religiösen Qualifikation von Zeit in Rom* (Berlin/New York 1995).

M.R. Salzman, *On Roman Time. The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity* (Berkeley/Los Angeles/Oxford 1990).

A.E.S. Samuel, *Greek and Roman Chronology. Calendars and Years in Classical Antiquity* (München 1972).

H. Stern, Les calendriers romains illustrés, in: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 2.12. 2 (1981) 431–475.

In oktober 1999 verschijnt bij uitgeverij Ambo *De jaartelling* van de hand van A.W. Singor.

In het jaar 2000 zal een boek verschijnen over de opgraving onder de S. Maria Maggiore in Rome, met een bijdrage van Eric Moormann en schrijver dezes over de kalender die in schildering op de wanden van het *peristylium* was aangebracht.

* Ik dank Robert H. van Gent, Willian A. Loerts, Eric M. Moormann en Catrien Santing voor de op- en aanmerkingen tijdens het totstandkomen van dit artikel.

De ijselijke Phaedra van Sarah Kane

Vincent Hunink

Als in de afgelopen jaren de naam van de Engelse toneelschrijfster Sarah Kane in de publiciteit kwam, leidde dat nogal eens tot schrik-effecten. Begin 1999 gebeurde dat op een tragische manier. Op 20 februari kwam de 28-jarige, veelbelovende auteur onverwacht aan haar einde, op een manier die bij haar werk paste: ze sprong uit haar flat in zuidoost-Londen. Een jonge vrouw die zomaar haar leven afbreekt, terwijl ze succes en erkenning vindt, hoe is zo iets mogelijk?

In de vier jaren daarvoor zorgde Kane voor heel wat tumult in Engeland met een viertal toneelstukken vol geweld, vuiligheid en dood. In Nederland ontstaat er niet zo snel publiek protest tegen 'schokkend toneel'. Er moet hier al iets van racisme of kindermishandeling inzitten wil het de gemeederen werkelijk in beweging brengen. Maar in Engeland was men minder gewend en Kane's eerste stuk, *Blasted* (1995), leidde tot een golf van verontwaardigde protesten in de pers. Veel lezers en toeschouwers voelen ook persoonlijk een sterke afkeer van het extreme geweld en de seksueel expliciete taal en handelingen in Kane's stukken. Dit geldt ongetwijfeld ook in Nederland. (Met deze opmerking is de *Hermeneus*-lezer die aan dit artikel begint dus gewaarschuwd...)

In *Blasted* zien we een ernstig zieke Geheim Agent en een jonge vrouw op een hotelkamer elkaar het leven zuur maken, terwijl buiten een burgeroorlog woedt. Liederlijke taal van de man en kille seks-scènes wisselen elkaar af, totdat een soldaat van buiten binnendringt en de vrouw

vlucht. De man wordt door de soldaat bruut verkracht, waarna hem ook nog eens de ogen worden uitgezogen. De soldaat slikt ze door en schiet zich door het hoofd. En het gaat nog verder: zo graaft de blinde, op sterven na dode man in zijn wanhoop en honger een babylijkje op en eet daarvan. Aan het einde gloort er een sprankje hoop, doordat de vrouw op de kamer terugkomt en de man wat eten en drinken voert. Kane zelf zag in het bikkelharde stuk de hoopgevendende boodschap dat mensen in onleefbare omstandigheden toch nog kiezen voor verder leven.

Seneca

Elementaire conflicten, gruwel en dood. Een toneelschrijver die zich daarmee bezig houdt zal haast onvermijdelijk uitkomen bij klassieke tragedies. Bij de Griekse tragici is het immers ook moord en doodslag, misdaad en incest wat de klok slaat. Sarah Kane greep al in haar tweede stuk terug op de antieke tragedie en maakte een bewerking van het Phaedra-verhaal in *Phaedra's love* (1996). Tegen de achtergrond van haar eerste stuk wekt het geen verbazing dat het een nogal gruwelijke variant is. Daarvoor heeft ze, zoals trouwens vele voorgangers, haar inspiratie niet in eerste instantie gezocht bij Griekse modellen, maar bij de al vrij dik aangezette versie van de Romein Seneca. Door de stofkeuze en naamgeving stelt Kane zich automatisch in de lange traditie van het Phaedra-verhaal, maar met een aantal ingrepen weet zij er een eigentijds en eigenzinnig verhaal van te maken dat ook nieuwe elementen toevoegt.



Afb. 1. De liefdeszieke Phaedra. Détail van een sarcofaag (Florence, Uffizi, inv. 98).

Het verhaal is natuurlijk niet onbekend, maar misschien is het toch nuttig om de inhoud even samen te vatten. Voor de duidelijkheid volg ik hier de weergave van Seneca. Koningin Phaedra, de vrouw van de held Theseus, staat er al enige tijd alleen voor. Haar man is op een missie naar de onderwereld en ze wanhoopt aan zijn terugkeer. In die tijd wordt ze wanhopig verliefd op haar stiefzoon Hippolytus (afb. 1).



Afb. 2. Hippolytus offert aan Artemis. Détail van een sarcofaag (Vaticaanse Musea, inv. 10400).

Dat is op zichzelf al lastig, maar zeker omdat hij van vrouwen niets wil weten en zich vooral wijdt aan de jacht en het buitenleven. Voor Hippolytus telt niet Venus (Aphrodite), de godin van liefde en seksualiteit, maar Diana (Artemis), de godin van de jacht (afb. 2). Phaedra overlegt met haar vertrouweling, de voedster Oenone, die haar van haar foute liefde probeert af te houden. Als dat onmogelijk blijkt, gooien de dames het over een andere boeg: Oenone zal naar Hippolytus gaan en hem 'polsen' (afb. 3). Ze denkt dat toegeven aan Phaedra's verliefdheid misschien eerder een oplossing biedt dan onderdrukken. Het plan mislukt echter. Als Hippolytus vervolgens geconfronteerd wordt met de avances van Phaedra zelf, raakt hij erdoor ontzet en wijst hij ze categorisch af (afb. 4). Daarop veranderen Phaedra en Oenone opnieuw van plan. Uit wraak gaan ze Hippolytus beschuldigen



Afb. 3. Phaedra's voedster. Détail van een sarcofaag (Rome, Museo Nazionale, inv. 112444).



Afb. 4. Hippolytus wijst Phaedra radicaal af. Détail van een sarcofaag (Arles, Musée lapidaire; dia T.L. Heres).

gen van wat hij nu juist niet heeft gedaan: aanranding van Phaedra. Juist op dat moment komt Theseus uit de onderwereld terug. Hij krijgt deze geheel onware versie van het verhaal te horen en vervloekt zijn zoon (afb. 5). Hij roept de zeegod Neptunus (Poseidon) aan om zijn zoon ter dood te brengen. En zo gebeurt het ook. Aan de kust wordt Hippolytus in zijn wagen door een zeemonster aangevallen en verscheurd. Als Phaedra dat hoort, pleegt ze zelfmoord. Pas dan krijgt Theseus de ware toedracht te horen en in die ellende eindigt het verhaal.

Hamburgers

Seneca's stuk staat dus al bol van noodlottige verwickelingen, geweld en haat. Sarah Kane volgt deze versie van Seneca niet op de voet en brengt veel eigen accenten aan. Om te beginnen zijn er, zoals gebruikelijk



Afb. 5. Theseus hoort het verhaal. Ander détail van de sarcofaag van afb. 3.

in moderne bewerkingen van antieke stukken, allerlei aanpassingen in aankleding en materiaal.

Het stuk opent met een woordenloze scène waarin we Hippolytus voor een TV zien zitten, omringd met elektrische speelgoedautootjes en zakken chips en snoepgoed. Hij kijkt verveeld naar een geweldfilm, eet hamburgers en trekt zich daarbij af in een vuile sok. Een vieze Hippolytus als verveelde TV-junk: dat is meteen, nog voor er een woord is gezegd, een totaal ander beeld dan de sportieve, frisse Hippolytus uit de antieke traditie.

De eerste woorden worden, ook al typerend, in de mond gelegd van een dokter. Diens diagnose is kort maar krachtig: *He's depressed* (p. 61). In een puntige dialoog met de dokter geeft de vrouw uiting aan haar zorg voor Hippolytus: hij verwaar-

loost zich, er moet wat gebeuren, de dokter moet het maar zeggen. Maar deze laat merken dat hij doorheeft wat er eigenlijk speelt. En passant vraagt hij haar ineens of ze met Hippolytus naar bed gaat en of Hippolytus wel voldoende vrienden buiten de deur heeft. Ook suggereert hij nog dat de jongen zijn vader mist, of zijn echte moeder – psychologie van de koude grond, die inmiddels weinig meer dan cliché is. Maar de laatste woorden van de dokter tegen Phaëdra zijn een niet mis te verstaan advies: *Get over him* (64).

Daarop volgt een tweede dialoog van Phaëdra, ditmaal met haar dochter Strophe. Ook het meisje heeft precies door hoe het zit: moeder is verliefd op Hippolytus en is verwonderd dat haar dochter hem niet aardig vindt. Zoals in de antieke voorbeelden, laat Phaëdra merken dat haar liefde niet te stuiten, niet te weerstaan is, en geeft de gesprekspartner vergeefs tegengas: wat zullen de mensen wel zeggen? En is er geen fatsoen en echtelijke trouw? Maar een nieuw element hierbij is dat Strophe laat doorschemeren dat ze aanzienlijk meer weet van Hippolytus dan een gemiddelde stiefzus. Hij is 'niet aardig voor vrouwen na de seks' en in het algemeen een *sexual disaster area* (69). Het gesprek levert minstens een goed voornemen van Phaëdra op. Als ze de vraag krijgt wat ze nu gaat doen, luidt haar antwoord: *Get over him* (69).

Cadeautje

Dat blijkt in de dan volgende, centrale scène niet zo erg te vlotten. Phaëdra bezoekt de nog altijd TV-kijkende en snoepende Hippolytus op zijn vervuilde kamertje, en ze heeft verjaardagscadeautjes voor hem bij zich. In de dialoog die zich tussen hen ontspint valt aanvankelijk vooral de grenzeloze verving van Hippolytus op. Zelfs de cadeautjes, gegeven door bewonderaars uit het volk, kunnen hem niet bekoren. Phaëdra ontlokt hem een paar bekentissen over avontuurtjes met mannen en vrouwen, maar ook hierin is van enige

spanning geen sprake. Het zijn voor Hippolytus niet meer dan mededelingen als alle andere. Dan stelt Phaëdra hem maar eens een rechtstreekse vraag, met een markante gedachtenwisseling als gevolg.

Ph Have you ever thought about having sex with me?

Hi I think about having sex with everyone.

Ph Would it make you happy?

Hi That's not the word exactly.

Ph No, but – would you enjoy it?

Hi No. I never do.

Ph Then why do it?

Hi Life's too long.

Ph I think you'd enjoy it. With me.

Hi Some people do, I suppose. Enjoy that stuff. Have a life.

Ph You've got a life.

Hi No. Filling up time. Waiting.

Ph For what?

Hi Don't know. Something to happen.

Ph This is happening.

Hi Never does.

Ph Now.

Hi Till then. Fill it up with tat. Bric-a-brac, bits and bobs, getting by, Christ Almighty wept.

Ph Fill it up with me.

Hi Some people have it. They're not marking time, they're living. Happy. With a lover. Hate them.

Ph Why?

Hi Getting dark thank Christ day's nearly over. (p. 74–75)

Zelfs Phaëdra's mededeling *I'm in love with you* brengt geen noemenswaardige reactie bij Hippolytus teweeg. Ze kan het beste weggaan, zegt hij. Na een paar momenten van stilzwijgend TV kijken besluit Phaëdra dat het tijd is voor haar eigen cadeautje aan Hippolytus. Ze knoopt zijn broek open en pijnigt hem, terwijl hij al snoepend verder TV kijkt. Daarna spreekt Hippolytus de ontnuchterende woorden: *There. Mystery over*. Als hij haar dan ook vertelt dat hij eerder met haar dochter heeft geslapen en tenslotte bruut vraagt wanneer hij nu zijn cadeautje krijgt, stijgt haar wanhoop ten top. *You're a heartless bastard* (79) is haar

voorstelbare conclusie. Daarna geeft de jongen haar ook nog de raad om naar een dokter te gaan, omdat hij aan een geslachtsziekte lijdt.

Vervolgens komt Strophe weer op het toneel en hoort Hippolytus uit. Heeft hij nu wel of niet met zijn stiefmoeder geslapen? Heeft hij haar nu wel of niet verkracht, zoals het gerucht gaat? Op een sarrende manier weigert Hippolytus opening van zaken te geven. Hij krijgt er zelfs plezier in: eindelijk gebeurt er eens wat. Hij een verkrachter? Misschien nog niet zo gek. Strophe belooft haar steun aan Hippolytus als hij het niet gedaan heeft: ze wil desnoods voor hem sterven. Maar na dit edelmoedig aanbod treitert de *heartless bastard*, zoals ook zij hem noemt (83), gewoon verder en besluit de titel *rapist* maar aan te houden.

Als Strophe in wanhoop vertelt dat Phaedra dood is, omarmen broer en zus elkaar even, maar echte warmte is er niet.

Hi What happened?

Str Hung.

(silence)

Note saying you'd raped her.

A long silence.

Hi She shouldn't have taken it so seriously.

Strophe bezweert hem te ontkennen, maar Hippolytus houdt enthousiast vol dat hij *absolutely fucking doomed* is (85) en gaat zijn zogenaamde verkrachting aangeven.

Van kwaad tot erger

In de volgende scène zien we de jongen in de gevangenis, in een dialoog met een priester. De zalvende woorden van de eerwaarde hebben geen enkel vroom effect op de jongen. Integendeel, hij volhardt in zijn zonden, zowel de vermeende zonde van de verkrachting als de omzichtig aangeduide 'allerergste zonde': het ontkennen van Gods bestaan en weigeren van zijn genade in het besef dat Hij bestaat. *Fuck God. Fuck the monarchy* (p. 90), is Hippolytus' kernach-

tige en misschien nogal Engelse reactie.

Het theologische debat kabbelt nog even door, met onder meer een veelzeggend zwijgen van de priester op de vraag of hij in God gelooft. Hippolytus volhardt koppig in het kwaad: God kan veel, maar hij kan hem niet tot een goed mens maken. Hippolytus wil helemaal geen vergeving en beroept zich op de vrije wil, het kenmerk bij uitstek van de mens: geen hypocriet gedoe, maar staan waar je voor staat, en eerlijk naar de hel! Het dierlijk gedrag laat hij over aan de priester. Die mag tot slot weer een nummertje orale seks op Hippolytus ten beste geven.

Daarna zijn de kaarten wel zo'n beetje geschud en komt het verhaal in een stroomversnelling. In een paar regels zien we hoe Theseus terugkomt, de brandstapel van Phaedra aansteekt en wraak op Hippolytus zweert. Een ijzingwekkende slotscène rondt de actie doeltreffend af. Theseus en Strophe staan incognito onder een groepje gewone mensen, die met de gebruikelijke stem des volks hun reactie op de gebeurtenissen geven. ('Dat doet maar van onze belastingcenten!', 'ze moesten ze tegen de muur zetten.') Koning Theseus doet dapper mee en geeft fel af op de verrotte monarchie. Als Hippolytus dan vrijgelaten wordt, wordt de jongen letterlijk door de mensen gelyocht.

Theseus laat dit vuile werk aan een ander over, maar stort zich wel op een meisje dat vergeefs vóór Hippolytus spreekt. In haar herkennen wij zijn dochter Strophe. Hij verkracht haar *en public* en snijdt haar de keel door. Hippolytus wordt uitgekled en men snijdt hem de geslachtsdelen af. Die worden op het vuur gegooid, als speelbal door kinderen naar elkaar overgegooid en uiteindelijk aan de honden gevoerd. Hippolytus wordt ook nog door Theseus met een mes opengereten en verder op alle mogelijke manieren mishandeld. Te laat beseft de koning dat hij inmiddels zijn dochter heeft verkracht en vermoord, en hij snijdt zichzelf de keel door.

Lijken en stilte alom. Het stuk eindigt met een staaltje van Kane's zwarte humor: met zijn laatste krachten richt Hippolytus het hoofd op. Hij ziet gieren en glimlacht flauwtjes. *If there could have been more moments like this* (97), zijn dan zijn laatste woorden, waarna een gier aan zijn lijk begint te knagen.

Gruwelen

Deze orgie van geestelijke en fysieke gruwelijkheden gaat een stuk verder dan het antieke model. Allereerst geldt dat het aantal sterfgevallen. Waar bij Seneca koning Theseus in leven blijft en er geen dochter is die het leven laat, eindigt Kane's stuk met louter lijken. De hele familie is gestorven, de één op nog gruwelijker wijze dan de ander.

Een tegenwoordig misschien voor de hand liggende, maar toch verrassende verandering zijn de seksuele motieven waarvan Kane het stuk voorziet. Ik doel niet zozeer op de seksueel expliciete scènes, waarin op het toneel 'echt' iets gebeurt. In modern theater is dat allang geen bijzonderheid meer. Maar het is toch wel een opmerkelijke wending dat Phaëdra tot op zekere hoogte krijgt wat ze wil: seks met Hippolytus. Waar in de antieke modellen Hippolytus als toonbeeld van kuisheid alle erotisch verkeer afwijst, figureert hij hier zelfs als een door seks geobsedeerd én verveeld wezen. Hij denkt de hele dag aan seks, maar het laat hem uiteindelijk koud, omdat het de eindeloze verveling niet kan verdrijven. Uit pure lamlendigheid laat hij Phaëdra maar even begaan, maar deze 'concessie' doet Phaëdra's heftige verlangens niet minder maar alleen erger worden. Hij onthoudt haar wat ze werkelijk wil, een beantwoording van haar liefde. De bange, kuis Hippolytus is dus vervangen door geheel een boven seks *uitgestegen* Hippolytus. Het effect is, merkwaardig genoeg, ongeveer hetzelfde: hij blijft ongenaakbaar, onbereikbaar.

De verkrachting van Strophe en het slot van de scène met de priester lijken minder

functioneel. Het zijn pure schokeffecten die het verhaal niet wezenlijk verder brengen en dus ook best gemist hadden kunnen worden. Kane's regieaanwijzingen suggereren dat alles, seks en geweld inclusief, direct op het toneel wordt getoond. Ook dat is een duidelijk verschil met de antieke tragedies, waar gruwelen wel uitvoerig aan de orde komen, maar vrijwel alleen in woorden, zoals in bodeverhalen of andere verslagen van ooggetuigen.

Inhoudelijk vallen nog wel meer verschillen op. De felle haat tegen hypocrisie en koningshuis, met name de hypocrisie van het koningshuis, doet meer denken aan de protesthouding van radicale Engelse jeugd dan aan iets uit de oudheid. En wie wil kan ook punten van kritiek op de TV- en massaconsumptiecultuur in Kane's stuk lezen, maar dat is toch niet echt verrassend of opzienbarend. Schokkender is de visie op het leven en de wereldbeschouwing die uit het stuk blijkt. Was er in *Blasted* nog een sprankje hoop, in *Phaëdra's love* is alles werkelijk inktzwart. Leven is verveling en er gebeurt nooit wat, behalve als we mogen sterven. Liefde, hoop, geloof: het betekent niets. Het sympathiekste personage, de nobele Strophe, bekoopt haar goede bedoelingen met het gruwelijkste lot van allemaal.

Hopeloos

De wereld van Kane lijkt een hel op aarde. In dit stuk is het zelfs te omschrijven als een soort sadistisch universum. Heel letterlijk komen de gedachten op De Sade in de door Kane toegevoegde scène tussen Hippolytus en de christelijke priester, die uit de aard der zaak niet in de antieke modellen voorkomt.

De scène doet sterk denken aan een minder bekend, klein werk van De Sade getiteld *Dialogue entre un prêtre et un moribond* (1782). In deze ultrakorte dialoog (zeker voor De Sade's begrippen) betuigt een op sterven liggende man tegenover een priester zijn spijt: hij heeft niet genoeg zijn driften gevolgd en gezondigd. De priester gaat

daar uiteraard met kracht tegenin, waarna de stervende man getuigt van zijn militante anti-christelijke houding en ferme overtuiging dat er na dit leven niets is. Angst en berouw werpt hij verre van zich: men moet eenvoudig zijn natuur volgen (want vrije wil is een fictie!) en zorgen ongestraft te blijven.

Maar vlak voor de man in De Sade's dialoog sterft voegt hij aan zijn betoog een principe van 'naasteliefde' toe: doe anderen niet nodeloos kwaad maar maak ze, indien mogelijk, zo gelukkig als je zelf wilt zijn. Als blijk hiervan geeft hij de priester zes mooie vrouwen, met wie de man Gods dan de aardse vergetelheid kan zoeken. De vrouwen weten de priester ook inderdaad te verleiden.

De overeenkomsten met de scène bij Kane zijn zo opvallend, dat ik de stelling wel aandurf dat het bewuste verwijzingen zijn. Maar tegelijk is het verschil in moraal merkant. In de dialoog van De Sade wordt godsdienst wel radicaal naar de prullenbak verwezen maar blijft er een soort rationeel, mild humanisme over. In Kane's toneelstuk echter is en blijft het beeld geheel zwart: een hardnekkig, strikt egocentrisch protest en een uitzichtloos cynisme.

Taal

Sarah Kane is zeker niet de eerste of enige die zulke radicale denkbeelden verwoordt. Er zijn talloze schrijvers die, zoals zij, een heel godsdienstige jeugd hebben gehad, waarvan zij zich in later jaren bruusk afwendden zonder er helemaal van los te komen. Agressie, zinloosheid en nihilisme, het pervers genoeg in de eigen ondergang (hier bij de figuur Hippolytus) en de kennelijke onmogelijkheid van menselijke communicatie, dat zijn allemaal geen oorspronkelijke thema's in moderne literatuur.

Toch is het interessant om te zien hoe Kane deze thematiek gebruikt en verbindt met het oude Phaedra-verhaal. Kennelijk voelde ook zij de behoefte om zich in een lange literaire traditie te stellen en daarin

dan het eigen geluid te laten horen. Dit streven minstens stijgt toch al iets uit boven een absoluut nihilisme.

Wat Kane's stukken uiteindelijk het boeiendst maakt is de taal. De vele shokeffecten waaraan ze haar vijanden in Engeland te danken heeft kun je deels afdoen als te gemakkelijk effectbejag of puberaal protest. Maar zijn ze eenmaal weggedacht, dan blijft er nog een sterk stuk over, door het uitzonderlijk gebalde, strakke taalgebruik. Waar we bij Seneca en vele andere van Kane's voorgangers lange monologen en verhandelingen, gezwollen verhandelingen en pathetische toespraken lezen (hoewel bij Seneca ook vinnige, abrupt verlopende dialogen te lezen zijn), is het bij Kane tot op het bot uitgeklede taal, op het ongrammaticale af. In de messcherpe dialogen komen alle spanningen en conflicten extra krachtig naar voren. De boven geciteerde fragmenten spreken hier, hoop ik, boekdelen. *What happened? – Hung. – Note saying you'd raped her.* Acht woorden volstaan voor deze toch cruciale mededeling. We begrijpen die natuurlijk ook omdat we het verhaal al kennen. Want zo kan dat werken met intertextualiteit: een half woord is soms genoeg.

De vaak bijna lapidaire uitingen van de hoofdpersonen brengen de zaken letterlijk terug tot de kern. Werkelijk alle franje is geschrapt. Het hele toneelstuk omvat niet meer dan een goede 35 bladzijden tekst, en het meeste bestaat uit dialogen van drie, vier woorden, of hooguit een regel, per personage.

De sterke nadruk op de taal verbindt Sarah Kane met een andere omstreden toneelschrijver, Werner Schwab. Ook deze schreef zeer schokkende stukken over het menselijk bestaan (zoals de ook in Nederland door De Trust opgevoerde *Faecaliëndrama's*), en ook deze schrijver ervoer dit bestaan zelf als dermate onmogelijk dat hij de dood zocht. Alleen schreef Schwab een buitengewoon bloemrijk, deels zelfverzonnen Duits. Dat is dus het andere uiterste, vergeleken met de ijzige korthed van Kane.

De flexibele mythe

Kane's versie van het Phaedra-verhaal is een schokkende. Ze verbindt het oude verhaal met hedendaagse motieven en vooral met een radicale afwijzing van godsdienst. Haar universum is zinloos en uitzichtloos. Het is fascinerend om te zien hoe het antieke materiaal zelfs deze nihilistische duiding zonder problemen mogelijk maakt en toestaat. De mythen blijken flexibel. Het is misschien juist door die flexibiliteit dat ze blijven boeien. Zelfs een jonge, opstandige schrijfster als Kane heeft hun lokroep niet kunnen weerstaan.

Na *Phaedra's love* schreef Kane nog slechts twee stukken, *Cleansed* (1998) en *Crave* (eind 1998). In het eerste is de kracht van de liefde, ondanks talloze verschrikkingen, onbreekbaar en lijkt er dus nog een sprankje hoop te gloren. Maar in *Crave* is die hoop definitief geblust en bestaat er voor de personages slechts bevrijding in de dood.

Het is jammer dat deze getalenteerde auteur zo vroeg is gestorven. Als ze de moed en kracht had kunnen opbrengen om nog wat door te leven, had ze misschien nog veel moois geschreven. Minstens de *zeven* stukken die ze zelf ooit dacht te zullen gaan maken. En wie weet was er dan nog een andere, iets minder troosteloze bewerking van een antieke tragedie gekomen.

KORTE BIBLIOGRAFIE

Voor de tekst zie: Sarah Kane, *Blasted & Phaedra's love* (Methuen Drama, London 1996).

Seneca's *Phaedra* is in verschillende edities te vinden, zoals de bekende Loeb-serie. Een goede editie met Engelse vertaling en commentaar is uitgegeven door A.J. Boyle (Francis Cairns, Liverpool 1987). De bekendste Nederlandse bewerking van Seneca's stuk is die van Hugo Claus: *Phaedra; naar Seneca* (Bezige Bij Toneel, Amsterdam 1980).

De dialoog van De Sade is te vinden in onder meer: Sade, *Oeuvres* édition établie par Michel Delon, (Gallimard, Bibliothèque de La Pleiade, Paris 1990) 3–11.

Teksten van Werner Schwab zijn in het Nederlands vertaald door Tom Kleijn, (De Trust/International Theatre and Film Books, Amsterdam).

Twee stukken van Sarah Kane worden in 1999 ook in Nederland opgevoerd. Bij Het Nationale Toneel staat *Blasted* op het programma en het Maastrichtse gezelschap Het Vervolg speelt *Crave*. Wie waagt zich aan *Phaedra's love*?

* afb. 1–3 en 5 uit: H. Sichtermann/G. Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen* (Wasmuth, Tübingen 1975) cat.nrs. 27, 29 en 30).

Nogmaals Sappho

Naar aanleiding van het artikel van Mieke de Vos in Hermeneus 71, 1

Sappho: groener dan gras

Mieke de Vos vertaalt (in *Hermeneus* 71, 1 p. 18) *chlorotera pois* (Sappho, fr. 31) met 'bleker dan verdord gras'. Sinds R. Edgeworth (*Acta Classica* 27, 1984, 121–4) weten we dat die weergave fout is.

Om te beginnen is *po(i)a* zeker geen verdord gras, maar '(bloeiend) weidegras'. Zo kan Pindaros (*Pythische ode* 9, 37) het woord gebruiken in de seksuele metafoor *poian keirein* 'groen snijden', ontmaagden (vergelijk: een groen blaadje plukken).

Volgens E. Irwin (*Colour terms in Greek poetry*, 1974) is de grondbetekenis van *chloros* niet 'groen', maar 'vochtig'. Daarom kan het adjectief staan bij woorden als 'dauw', 'tranen', 'wijn', 'kaas' (kwark). Het Homeïrische *deos chloron* is geen 'bleke angst', maar 'klamme angst'. Bij 'gras' ligt een vertaling als 'fris, sappig' voor de hand.

In *The origins of European thought* (1951, p. 177n9) legt R.B. Onians een link tussen *chloros* en de planten- en lichaamssappen die in de oudheid zorgen voor jeugdige levenskracht en seksuele drift. Net als angst maakt verliefdheid klam, vochtig. Zo kan *chloros* in erotische context worden vertaald als 'geil'. De twee betekenissen 'weelderig groeiend' en 'wellustig' komen dicht bij het origineel.

Blijkens H. Heestermans' *Erotisch woordenboek* (1980) betekent 'groen' in ouder Nederlands ook 'geil'. Daarom vertaalde ik *chlorotera pois* in mijn Sappho-vertaling (1985) stoutmoedig als 'groener dan gras'.

Paul Claes

Hierop reageerde Mieke de Vos als volgt:

Sappho: bleker dan verdord gras

Paul Claes verdedigt zijn vertaling van de zinsnede *chlorotera pois* uit Sappho's fragment 31 met 'groener dan gras' met enkele verwijzingen naar de literatuur. Hij gebruikt de literatuur echter eenzijdig en zijn verwijzingen naar Onians en Heestermans zijn niet bepaald relevant voor de interpretatie van Sappho.

In Elisabeth Irwin, *Colour terms in Greek poetry* staat weliswaar dat de grondbetekenis van *chloros* vochtig is, maar ook dat het een heel breed kleurenspectrum kan aanduiden, van vaal en bleek via geel naar groen. Dit zijn de tinten die je in de gelige baan van de regenboog ziet, die dan ook in het Grieks met *chloros* wordt aangeduid. Overigens staat nergens geschreven dat je woorden alleen met hun grondbetekenis mag vertalen en Paul Claes doet dat dan ook niet door zelf voor 'groen' te kiezen. De betekenis van *chlorotera* is in de context van fragment 31 niet zo eenduidig als Paul Claes suggereert. De opening van het gedicht, de lichamelijke gewaarwordingen die de auteur beschrijft en het beschadigde slot verwijzen niet naar erotiek, maar eerder naar een gevoel van uit balans raken. In de zin die direct volgt op *chlorotera pois* staat: 'slechts een paar korte stappen nog en / ik lijkt te sterven'. Ook dit verwijst niet naar erotiek, tenzij wij het sterven als de kleine dood moeten opvatten. De context levert dus geen dwingende argumenten op om *chlorotera* met de grondbetekenis vochtig te vertalen, of met een woord

dat daar dichterbij zou liggen dan ‘bleker’.

In mijn artikel De dichteres van het ver-langen (*Hermeneus* 71, 1), waar Paul Claes op reageert, laat ik zien dat op de smalle basis van fragment 31, of op enkele wille-keurig gekozen woorden daaruit, brede theorieën worden gefundeerd. Het voor-beeld dat ik uitwerk is dat op grond van de *makarismos* formule uit de openingszin wordt gesteld dat het een bruidsgedicht zou zijn. Claes doet in zijn commentaar op mijn vertaling precies hetzelfde: omdat de grondbetekenis van *chloorotera* ‘vochtig’ is zou fragment 31 een erotisch gedicht zijn over een door geilheid geplaagde dame.

Vertalen is altijd een compromis tussen letterlijkheid en leesbaarheid. De Engels uitdrukking ‘It is raining cats and dogs’ kan men natuurlijk met ‘het regent katten en honden’ vertalen, maar beter Neder-lands is ‘het regent pijpenstelen’. De verge-lijking ‘groener dan gras’ heeft in modern Nederlands niet de connotatie van geil-heid, maar die van jaloezie of onnozelheid, als in de zin ‘hij is een groentje’ en die pas-sen niet in de context van fragment 31. ‘Groener dan gras’ is een mogelijke inter-pretatie, maar het is een in het Nederlands ongewenste vertaling vanwege de ver-keerde associaties en het onbegrijpelijke beeld die zij oproept.

In zijn reactie op mijn artikel laat Paul Claes zien hoeveel waarde hij hecht aan zijn interpretatie van fragment 31 van Sappho en hoe hij tot deze interpretatie is gekomen. Hij heeft echter geen enkel argu-ment tegen mijn zorgvuldig beredeneerde en in de context passende vertaling. In een poging enig gezag aan zijn betoog te geven beweert hij boudweg dat een andere ver-taling fout is.

In oktober 1999 verschijnt mijn nieuwe vertaling *Sappho, Gedichten* bij uitgeverij Athenaeum-Polak & Van Gennep in Amsterdam.

Mieke de Vos

Tenslotte een correctie van de redactie-secretaris

Een aantal lezers maakte mij erop attent dat de afbeelding bij het artikel van Mieke de Vos in *Hermeneus* 71, 1 – een schilderij van Gustav Klimt – niet Sappho betreft maar Danaë. Bij nadere bestudering blijkt het inderdaad om Danaë te gaan.

Mevrouw De Vos treft in het geheel geen blaam: het was mijn keuze. Ik werd echter op het foute been gezet: uitgeverij Anthos plaatste in A. Wildeboers Sapphovertaling, *Eros ontwortelt mijn hart*, dit schilderij zonder nadere titel op de omslag. Bij een Sap-phovertaling verwacht men immers geen Danaë...

Dank voor Uw scherpzinnigheid.

Thea L. Heres

Nogmaals: De *Humores*-leer en de Hippocratische Eed

Manfred Horstmanshoff

In het themanummer van *Hermeneus* dat gewijd is aan de patiënt en zijn artsen 71, 2 (1999) heb ik twee fouten ontdekt, waarvoor ik de lezer niet alleen excuses, maar ook een correctie schuldig ben.

De eerste betreft het schema van de leer van de lichaamssappen, de zogenaamde *humores*, op p. 65. Als titel staat daarboven: 'Vier-*humores*-schema volgens Hippocrates, *De natura hominis*.' Dat nu is onjuist. Het gepresenteerde schema geeft de gangbare opvatting weer, zoals die in de meer-

derheid van de antieke medische geschriften die de humoraalpathologie aanhangen te vinden is. Het Hippocratische geschrift *De natura hominis*, met name caput 7, is daarop echter een uitzondering. In dat traktaat wordt de ouderdom gekwalificeerd als koud en vochtig en de rijpe leeftijd als koud en droog, terwijl latere auteurs, zoals de invloedrijke Galenus, de ouderdom koud en droog noemen en de rijpe leeftijd bijgevolg koud en vochtig. Het schema van *De natura hominis* moet dus zijn:

Oerkwaliteiten	Element	Lichaamssap	Temperament	Seizoen	Levensfase
vochtig en warm warm en droog droog en koud koud en vochtig	lucht vuur aarde water	bloed gele gal zwarte gal flegma	sanguinisch cholerisch melancholisch flegmatisch	lente zomer herfst winter	kind (tot 25 j.) jeugd (25 tot 40) rijpe leeftijd (tot 60) oude dag

De tweede correctie betreft de vertaling van de Hippocratische Eed (p. 128). Daar staat als vertaling van het laatste deel van § 2: 'Tot de voorschriften, voordrachten en heel mijn verder onderwijs zal ik toelaten mijn zonen en die van mijn leermeester, en

aan de leerlingen die zich bij mij hebben ingeschreven en zich onder ede verbonden hebben aan de medische wet, maar aan niemand anders.' Het woord 'aan' in 'aan de leerlingen' moet vervallen.