

Ik, Caesar

De vreemde stijl van Julius Caesar¹

1. Zoals je een vroegere geliefde ook na tien jaar nog van honderd meter afstand aan haar manier van lopen herkent, zoals een stem of handdruk binnen enkele seconden kan bepalen of je iemand aardig gaat vinden, zo maakt de stijl van een schrijver in een paar zinnen duidelijk wat voor vlees je in de kuip hebt. De wijze waarop hij zijn woorden kiest, zinnen opbouwt en gebruik maakt van muzikale effecten, is het onvervreemdbare handschrift waaraan je hem direct herkent. Wie de Nederandse literatuur de laatste twintig jaar een beetje gevolgd heeft, zal, geconfronteerd met anoniem afgedrukte passages, na een paar regels kunnen vaststellen of het proza van Gerard Reve, Willem Brakman of Arnon Grunberg c.q. Marek van der Jagt betreft.

Kijken we naar de literatuurkritiek, dan moeten we constateren dat aandacht voor stijl bij de meeste critici niet de hoogste prioriteit heeft. Misschien komt het doordat het gros van de Nederlandse schrijvers kleurloos proza produceert waarover domweg niets valt te zeggen. In elk geval komt stijlanalyse er vaak bekaaid af. Zegt de recensent er iets over, dan is het meestal in vrij algemene termen. Het is me meermalen overkomen dat ik op grond van een lovende of op zijn minst welwillende kritiek een roman kocht, die ik vervolgens na drie bladzijden terzijde moest leggen omdat ik nog niet één pakkende zin was tegengekomen. Sterker nog, boeken waarvan de stijl zonder overdrijving abominabel genoemd kan worden, zoals die van Connie Palmen, werden tot voor kort door heel wat critici gewoon *au sérieux* genomen, alsof stijl een bijzaak zou zijn. Voor de lezer die ik ben, is stijl echter het doorslaggevende criterium waarop een auteur beoordeeld dient te worden. Al het andere is bijzaak.

Een mogelijke oorzaak van het gebrek aan een fatsoenlijke stijlkritiek zou kunnen zijn dat het de recensenten aan een goed instrumentarium ontbreekt. Hoe doe je dat, iets over stijl zeggen zonder dat het in zweverig impressionisme ontaardt? We moeten op zoek naar harde criteria die meetbare gegevens opleveren. Niet dat daarmee het geheim van de aantrekkingskracht die bepaalde schrijvers op hun lezers uitoefenen definitief opgelost zou zijn – ook de vermeende schoonheid van de Venus van Milo kan niet bewezen worden door de opsomming van haar maten – maar het zou zeker helpen de discussie erover op een hoger peil te brengen.

Nu we ons tot taak hebben gesteld de stijl van Caesar te beschrijven, een stijl die niet direct als indrukwekkend bekendstaat, kunnen we ons waarschijnlijk het beste wenden tot de antieke stijltheorieën. Daarover zal ik eerst iets zeggen. Tegelijkertijd zal ik laten zien hoe een klassieke stijltypologie toegepast kan worden op Nederlandse literatuur, iets wat van belang is als we jonge lezers enig stijlbesef willen bijbrengen.

Daarna zal ik een poging doen de gewonnen inzichten aan te wenden bij het bespreken van vijf capita uit het vierde boek van *De Bello Gallico*. In dat kader zullen we kort stilstaan bij de vraag welk genre Caesar nu eigenlijk beoefent. Tenslotte trekken we een paar conclusies, die overigens verre van eenduidig zullen blijken te zijn.

2. Van belang voor de beoordeling van antieke stijltheorieën is het feit dat ze tot het domein van de retorica behoren. Alle stijlkritiek, ja alle literatuurkritiek werkt in de Oudheid binnen een retorisch kader. Zelfs wie over historiografie of poëzie schrijft, zoals Dionysios van Halikarnassos en Pseudo-Longinus doen, gaat stilzwijgend uit van het reusachtig gebouw dat retorica heet. Opmerkelijk is dat reeds Homeros de retorische kwaliteiten van enkele personages raak weet te typeren. Wanneer uit Odysseus' borst het diepe stemgeluid opklonk 'en zijn woorden als winterse sneeuwvlokken dwarrelend daalden', dan zou geen andere sterveling zich met hem kunnen meten (*Ilias* III. 221–223). Menelaos daarentegen sprak 'vloeiend, weinig, maar helder. Woordenrijk was hij niet, maar elk woord was op zijn plaats' (*Ilias* III. 213–215). Nestor, tenslotte, 'was een bekoorlijk spreker, helder van stem, wiens taal van de lippen vloeide zoeter dan honing' (*Ilias* I. 248–249). Hier zien we in een notendop wat door latere retoren is uitgewerkt tot een wetenschappelijke stijltypologie.

230

De eerste van wie wordt aangenomen dat hij een gefundeerd onderscheid heeft aangebracht tussen een verheven en een sobere stijl, met daartussenin, als aristotelische gulden middenweg, een vloeiend taalgebruik, is Theophrastos, maar diens werk is niet bewaard gebleven. Onze vroegste bron is het alleraardigste boekje van Demetrios, een verder onbekende Griek die ruim een eeuw voor het begin van onze jaartelling leefde, nog vóór Cicero dus. Allereerst maakt Demetrios onderscheid tussen evenwichtig geconstrueerde volzinnen die hij 'perioden' noemt, en wat lossere opgebouwde zinnen die 'aaneengeregen' zijn. Als voorbeelden van het tweede type, dat voor een retor als Demetrios minder interessant is, noemt hij Hekataios en Herodotos. In het Nederlands zou je kunnen denken aan Nescio: 'Den uitvreter, die je sigaren oprookte, en van je tabak stopte en je steenkolen verstookte en je kasten nakeek en geld van je leende en je schoenen opdroeg en een jas van je aantrok als-i in den regen naar huis moest.' Het is de 'en toen, en toen-stijl' die ons op de basisschool wordt afgeleerd. Zoeken we naar een extreem voorbeeld, dan kunnen we kiezen voor het slot van *Ulysses*, waarvan Demetrios geen seconde zou hebben overwogen hem als literatuur te beschouwen: 'ja toen ik zoals de meisjes van Andalusië die roos in mijn haar stak of draag ik een rode ja en hoe hij me onder de Moorse muur kuste en ik dacht toen ach hij of een ander en toen vroeg ik hem met mijn ogen het nog es te vragen en toen vroeg ie me of ik ja zei ja mijn bergbloem en eerst sloeg ik mijn armen om hem heen ja en trok hem op me neer zodat ie mijn borsten voelde een en al geur ja en zijn hart sloeg als een gek en ja zei ik ja zeker Ja.'

De periode, die gedefinieerd kan worden als een fraai opgebouwde samengestelde volzin, is het handelsmerk van onderling zeer verschillende auteurs als Thoukudides, Demosthenes, Cicero en Livius. Ook het vormen van dit type zinnen wordt leerlingen op de basisschool en in de basisvorming afgeraden, enerzijds omdat de kans dat je er fouten in maakt, groot is, anderzijds omdat veel docenten zelf niet in staat zijn een welgevormde periode op papier te zetten. Hoe dan ook, kinderen vinden Cicero moeilijk omdat ze niet aan complexe zinnen gewend zijn en die zelfs raar vinden. Toch worden ook in het Nederlands prachtige volzinnen gewrocht: *‘Zoals u zich zult herinneren, had die buurjongen in het eerste hoofdstuk dat schaakbord in de tuin en dat hemelbed in de salon gemaakt, en koesterde ik jegens hem gevoelens, misschien wel van liefde maar in ieder geval van begeerte, en verlangde ik er naar hem te mogen koesteren, tegen mij aan te drukken en aan zijn nobele jongenslichaam mijn wil te bedrijven.’* De zin als geheel bestaat uit drie, door ‘en’ met elkaar verbonden hoofdzinnen, waarvan de laatste een heus climactisch tricolon behelst, waarop zelfs het bekende ‘Gesetz der wachsenden Glieder’ van toepassing is. Ook de auteur die tegenwoordig A.F.T. heet, maar in het verleden de namen Patrizio Canaponi en A.F.Th. van der Heijden droeg, schrijft fraai voortrollende perioden die uitblinken door een aangename en ondanks de lengte steeds transparante volheid: *‘Daar sloten, door krimping van de oude planken, de messingen zo slecht in de groeven, dat de vloer op plaatsen waar overdag een voet zwaar was neergezet soms tot diep in de nacht bleef nakraken, alsof er nog altijd iemand rond liep.’* Ingewikkelder voorbeelden vindt men uiteraard bij Proust en Schopenhauer.

Los van het onderscheid tussen een aaneengeregen en een periodenstijl, staat de door Demetrios voorgestelde indeling in vier stijltypen. Hoewel wat Demetrios zegt niet op alle punten direct toepasbaar is op Latijn en Nederlands, met name waar hij de woordvoeging behandelt, volg ik hier zijn indeling, omdat zijn uiteenzetting helderder en uitvoeriger is dan die van de zogeheten Auctor ad Herennium (een tijdgenoot van Cicero), Cicero zelf en Quintilianus.³ Trouwens, muzikale woordschikking, subtiele ritmische patronen, het al of niet vermijden van hiaat zijn geen verschijnselen waarop onze oren getraind zijn. Alles wat een Griek of Romein daarover te berde brengt, blijft ook voor de geleerdste classicus niet meer dan theorie, laat staan dat wij onze leerlingen zo zouden kunnen africhten dat ze in zwijm vallen bij een geslaagde clausula. In het vervolg zal ik daaraan dan ook geen aandacht besteden. Dat Romeinse pubers hier overigens anders tegenover stonden, blijkt uit deze passage bij Quintilianus: *‘De uiterst kwalijke gewoonte – die men tegenwoordig beleefdheid noemt – om elkaar wederzijds met elke kleinigheid, ongeacht de kwaliteit ervan, te feliciteren, is niet alleen ongepast, aanstellerig en vreemd aan strak georganiseerde scholen, maar ook de meest dodelijke vijand van de studie. (...) Tegenwoordig zitten ze echter niet alleen*

met opgeschort gewaad in de startblokken om bij iedere clausula op te springen, maar ze rennen zelfs naar de spreker toe en beginnen in een ongepaste jubelstemming door elkaar heen te schreeuwen' (II. 2. 10–12).

Demetrios hanteert bij zijn indeling drie criteria: de zinsbouw, de woordkeus en datgene waarover de zinnen gaan. Op grond daarvan komt hij, zoals gezegd, tot vier stijltypen: het grootse, het elegante, het sobere en het krachtige type. Vermenging van de stijlen is mogelijk. Bovendien kent elk type een mislukte variant. De grootse stijl kan kil-hoogdravend worden, de elegante gekunsteld, de sobere droog, en de krachtige kan tegenzin gaan wekken. In de indelingen van de Auctor ad Herennium, van Cicero en Quintilianus ontbreekt het krachtige stijltype, wat, denk ik, jammer is.³

232 De grootse stijl behandelt grootse onderwerpen. De woordkeus is poëtisch en wordt gekenmerkt door lange, samengestelde woorden. Metaforisch taalgebruik is essentieel. De perioden zijn imposant van opbouw en omvang, zonder dat het geheel een al te gladde of al te bestudeerde indruk wekt: precisie is namelijk banaal. De zinnen mogen best mooi klinken en lange lettergrepen zouden in de meerderheid moeten zijn, maar een zekere lelijkheid is op zijn plaats. Ook kan een zorgvuldig gedoseerde beknoptheid wonderen doen. Het klinkt ook goed als binnen een zin naar een climax wordt toegewerkt. De kernwoorden die de Auctor ad Herennium gebruikt, zijn *amplificatie* en *gravitas*. Volgens Cicero en Quintilianus is deze stijl met name geschikt voor het in beroering brengen van de gemoederen van het gehoor. Dit type, 'dat rotsblokken meesleurt, "geen brug duldt" en zelf zijn oevers bepaalt, zal, vol en bruisend, zelfs een rechter die tegenstribbelt meeslepen en hem dwingen zich stroomafwaarts mee te laten trekken' (Quintilianus XII. 10. 61). Wanneer deze stijl wordt gebruikt om een alledaagse inhoud te verwoorden, of wanneer de schrijver gewoon te ver gaat, wordt de taal kil-hoogdravend: hoogdravendheid is een vorm van bluf.

Het valt niet mee in Nederlands proza voorbeelden van de grootse stijl te vinden. In de naoorlogse literatuur wordt alles wat zich verheft gewantrouwd, en wie een bijbels idioom hanteert, doet dat nog zelden zonder ironie. Dit is echter een mooi geval: 'Op één been stond ik ook dat long weekend aan de grens van de speelplaats tegen de muur van de drukkerij geleund, een stilte beluisterend die ik daar nooit had gehoord, ik telde de uren, de kwartieren, de minuten, de keren dat ik adem haalde per minuut, harts-tochtelijk kijkend naar het overvaren van de wolken en de boodschappen lezend die ze mij aandroegen, ik dacht: men zal zich mij later nog herinneren, ik dacht: van mijn schrijverij zal ik maken één opeenstapeling van allerverschrikkelijkste haat, ik dacht: wie mij niet lief heeft, straf ik.' Deze pathetiek, van Jeroen Brouwers, is zeldzaam. Gemakkelijker is het een poëtisch voorbeeld te vinden, iets wat Demetrios en Quintilianus ook voortdurend doen – en als zij het doen, mogen wij dat ook. In de recente bundel *Schuldsanering* van Henk van der Waal staat dit gedicht:

Sinds jij
het vocht van
nachtdoorstraalde
ogen en de onophoudelijke
ontboezeming van de roerseling
van mijn buik met je stem
bezwoer en de woordzee
onbedaarlijk naar
me op begon te
zwepen,

en de
onmiddellijkheid
die van huid tot huid ligt opgetast
opzoog met je lispelende mond die
je ter afkoeling liet klotsen tegen
mijn geblakerd middenschip,
dat gedrenkt in waterrode
kleverigheid mij in
schoonheid heeft
gebenedijd,

ben ik in tweeheid tot jou bevrijd.

Ook bij Lucebert en Jacques Hamelink kan men menige grootse strofe aantreffen. De leukste voorbeelden van kille hoogdravendheid zijn te vinden bij Jan Frederik Helmers en bij Lodewijk Mulder (1822–1907), die Helmers parodieert. Het volgende fragment van Mulder komt uit een gedicht waarin het tienjarig jubileum van een tegelfabriek wordt bezongen:

Tien jaren! – tien seconden of tien eeuwigheden –
Zijn neergesabeld in het nevelzwart verleden
Door 't vliegend vlamvend zwaard des aardgeests – dat
Tot wijzer strekt, om de aethervluchtige uren
Op de eeuwenplaat, in blinkend goud gevat,
Te merken! – Tien! ja tien! o tien! neen tien!
Wat sterfelijk oog, ja zelfs met Hegels bril gewapend,
Zal 't wagen, droomend, vakend, wakend, slapend,
Naar 't vroeger 'zijn of niet zijn' van die tien te zien?

Het tweede type, de elegante stijl, is aantrekkelijk, spiritueel en geestig. Muzikaal gezien verlopen de zinnen vlot en gladjes, de onderwerpen zijn leuk of licht erotisch,

harde en grove woorden zijn uit den boze. Parallele zinsconstructies en binnenrijm dragen bij aan het verfijnde effect. Isokrates' redevoeringen zijn het schoolvoorbeeld van dergelijk proza. Cicero spreekt in dit verband over *facilitas* en *aequabilitas* (soepelheid en evenwicht) en trekt een vergelijking met een bloemenkrans waarin ter verhoging van de schoonheid extra strengen worden ingevlochten (*Orator* 6. 21). Deze manier van spreken, die vooral is gericht op het *delectare* (*Orator* 21. 69), 'bevat meer metaforen [dan het sobere type] en is aantrekkelijk door stijlfiguren, lieflijk door uitweidingen, zit muzikaal goed in elkaar en streelt het oor door haar sententiën; zij stroomt rustig als een rivier waarvan het water helder is maar door welig begroeide oevers overschaduwd wordt' (Quintilianus XII. 10. 60). Het is *l'art pour l'art*, zoals bedreven door Thomas Rosenboom, hier in een passage waarin een jonge moeder toeziet hoe een merrie gedekt wordt: 'Het glundere gelach om de paarden gold nu stellig ook het vragende kind, maar oneindig meer nog de jonge vrouw in haar verlegenheid: iedereen zag dat zij vol begrip naar de dekking keek, iedereen wist waar zij op dit moment aan dacht, welke handelingen, ooit door haar in dwaze verrukking uitgevoerd, haar weer scherp voor ogen stonden en wat zij daar nu bij ervoer, zomaar op de markt, in het openbaar, terwijl iedereen het kon zien, opdat een ieder het zou zien – ja waarachtig was het een schouwspel, eenzaam en onwillekeurig door haar geboden, een vrouw, verzonken in eigen geslachtelijkheid, ten bewijze waarvan zij het kind voor zich vasthield als een diploma, ja zelfs een voorstelling was het, nu zij immers staan bleef en niet wegging, gevangen al in het licht uit aller ogen, zich daarmee strelend als een schun met veren,⁴ zo peilloos obscene, allang niet meer om te lachen: het verborgen, eigenwettige lichaam brak deze vrouw uit als een zweet; de geest doofde, het lichaam ging aan, eerst als een lamp, toen als een machine – bewoog zij al, biezend onder haar rokken, tochtig als een koe? - beierde haar pruim al rond onder haar heupen als een klepel in een klok?' Aan het slot van dit citaat blijkt duidelijk hoe dicht elegantie naast gekunstelde mooischrijverij ligt: een lichaam dat iemand uitbreekt als zweet? een vrouwelijk geslacht als een klepel? Dat lijkt me onzin.

Ook het oververzorgde proza van Hafid Bouazza en Willem Brakman zou door Demetrios als gekunsteld zijn afgewezen. Dit zijn twee zinnen van Bouazza: 'De schrik sloeg vader om het hart. Het was hem, een vergeetachtige man, vaker overkomen dat hij van een wandeling met zijn zoon alleen thuiskwam, om dan in amechtige en wangen-schuddende paniek, waartoe alleen dikke mensen in staat zijn, terug te rennen naar elke plek die hij, voor zover hij zich kon herinneren, had bezocht en zelfs alle plekken die hij niet had bezocht, om zijn telg dan in de speeltuin terug te vinden, kijkend naar twee drukspelende meisjes, een en al vliegende vlechtjes en onbevangen slipjesvertoon.'

In de sobere stijl worden de zinnen gekenmerkt door bondigheid, helderheid en het vermijden van overdrachtelijkheid. De woorden betekenen gewoon wat ze geacht worden te betekenen, de onderwerpen zijn eenvoudig en concreet. Neologismen en archaïsmen worden geweerd. Terwille van de aanschouwelijkheid kunnen herhalingen

geen kwaad. Vooral voor bewijsvoeringen en uiteenzettingen is dit het geëigende stijltype. Door zo te spreken wekt de redenaar de indruk zich slechts om de inhoud, niet om de woorden zelf te bekommeren. Cicero vergelijkt het sobere type met de frisse schoonheid van een niet opgemaakte en niet met de krultang onder handen genomen vrouw (*Orator* 23. 78–79). Zou je in het Nederlands voorbeelden zoeken, dan kun je het best gewoon de Volkskrant of de NRC nemen. In dit voorbeeld uit de NRC van 26 oktober 2000 valt op dat hoofdzinnen nooit meer dan één bijzin hebben en dat sfeerbepalende adjectieven geheel ontbreken: ‘In oktober 1997 pleegde een klein groepje aangeschoten soldaten onder leiding van een zekere kapitein Solo een coup in Zambia tegen president Frederick Chiluba. Ze hadden de nacht ervoor met veel bier tot de staatsgreep besloten en reden in de ochtenduren naar het radiostation in Lusaka. Ze wekten de slaperige diskjockey, sloten hem op in het toilet, grepen de microfoon en wekten de bevolking met het bericht dat Chiluba ten val was gebracht. De zwaar religieuze wedergeboren christen Chiluba ging daarop in zijn slaapkamer in het presidentiële paleis op zijn knieën en bad en bad en bad. Het hielp (of het was niet nodig). Enkele uren later kon Chiluba zelf op de radio bekendmaken: “De vijand is verslagen. De overwinning is aan ons, in Jezus’ naam.” De zinsnede ‘en bad en bad en bad’ valt direct op als niet-journalistiek.

Een stijl kan ook te sober worden, met een dodelijke saaiheid als gevolg. Naar mijn smaak is dat het geval bij auteurs als Bernlef en Voskuil, wier taalgebruik dermate kleurloos is dat ik mijn ogen er niet bij open kan houden. Gezien de verkoopcijfers van hun romans is mijn smaak niet die van het grote publiek. Maar iemand zou mij eens moeten uitleggen waarom een geletterd mens zinnen als de volgende tot zich zou moeten nemen: ‘De kamer van Beerta werd verlicht door een staande schemerlamp met een perkamenten kap met grote, rode bloemen en door een kleiner lampje met een rood kapje en een franje van kraaltjes op de schoorsteenmantel.’

Het laatste door Demetrios onderscheiden type lijkt op het sobere, maar is beknopter en neigt naar lelijkheid. In woordkeus en onderwerpen ligt deze krachtige stijl dicht tegen de grootse aan, maar de emotionele lading is groter, want meer ingehouden. Veel gedichten van Nachoem Wijnberg zijn bars en hard; bijvoorbeeld:

OK

Zij breken elkaars armen, benen,
veel te langzaam,
kijken niet naar wie zich uitkleedt om zich een plezier te doen, te oud, te moe,

of kijken wel, even, pupillen in de ooghoeken,
en schreeuwen: ‘Wij zien je nog, ok?’

Wat is er te zien, wat is er te zien?

Maar de fraaiste voorbeelden biedt natuurlijk Bordewijks Bint: ‘De Bree zijn denken was hoekig en nors. De lucht lag laag morsig roetig. Novemberochtend. De wind danste lomp om de hoeken.’

236

3. Het wordt hoog tijd ons tot Caesar te wenden. Hoewel iedere tekst, ongeacht de bedoelingen die de maker ermee had, in een bepaalde stijl is geschreven en dus aan stilistische analyse onderworpen kan worden, lijkt het toch verstandig de vraag te stellen tot welk genre Caesars *Commentarii* eigenlijk behoren. Het woord *commentarii* geldt als vertaling van het Griekse *hupomnêmata*: notities, rapporten, memoires eventueel. Door Romeinse literatoren wordt het nooit als apart genre genoemd. De duidelijkste aanwijzing voor de gevoelswaarde van het woord vinden we in twee contemporaine passages bij Cicero en Hirtius. In zijn *Brutus* suggereert Cicero dat *commentarii* gewoonlijk gebruikt werden als bron of basis van historiografisch werk, maar dat die van Caesar zo puur en aantrekkelijk zijn, dat stilistische stroomlijning ze alleen maar zou kunnen verpesten (*Brutus* 75. 262).⁵ Of Cicero hier ook maar een letter van meent, mag overigens betwijfeld worden; de hier aangeprezen *brevitas* strookt niet met Cicero's voorkeuren in het algemeen, en de *Brutus* werd in de winter van 47/46 v.Chr. geschreven, een periode waarin Cicero er goed aan deed Caesar niet tegen de haren in te strijken. De andere plaats is het voorwoord bij Hirtius' achtste boek van *De Bello Gallico*:

‘Konden de lezers maar beseffen hoezeer ik het tegen mijn zin op me heb genomen deze *Aantekeningen* op schrift te stellen. Dan was ik gemakkelijker verlost van het verwijt van domheid en aanmatiging, nu ik mezelf midden tussen Caesars geschriften zet. Want het staat voor iedereen wel vast dat er geen werk met zoveel zorg door anderen is geschreven of het wordt door de verzorgde stijl van Caesars *Aantekeningen* overtroffen. De uitgave ervan had tot doel dat het geschiedschrijvers niet zou ontbreken aan kennis over zulke grote zaken. De *Aantekeningen* krijgen echter zo'n brede waardering dat het lijkt of voor geschiedschrijvers de weg eerder versperd is dan gebaad. De bewondering die wij ervoor hebben is nog groter dan die van andere mensen. De rest weet namelijk hoe goed en vlekkeloos hij ze heeft gemaakt, maar wij weten bovendien hoe moeiteloos en snel' (VIII. prohoemium. 3–6). Dat ook Hirtius niet objectief is, spreekt vanzelf, maar evenals Cicero gaat hij ervan uit dat *commentarii* in principe niet voor publicatie bedoeld zijn. Ook op de eeuwigheidswaarde van Caesars boek valt in zoverre wel wat af te dingen, dat Quintilianus, die toch de meest uitvoerige literatuurgeschiedenis van het Latijn op zijn naam heeft staan, de *Commentarii* niet eens noemt, en dat terwijl hij zeer lovend spreekt over Caesars stijl als redenaar: ‘Als Julius Caesar meer tijd voor het Forum gehad had, zou hij het als enige Romein tegen Cicero hebben kunnen opnemen; zo groot is zijn kracht, scherpzinnigheid en heftigheid, dat het duidelijk is dat hij met hetzelfde vuur heeft gesproken als waarmee hij oorlogen heeft gevoerd.

Niettemin verfraaide hij dat alles met een verbazingwekkend smaakvolle stijl, iets waarop hij bij uitstek gespitst was' (X.I.II4).⁶

Het ligt voor de hand de *Commentarii* als een vorm van geschiedschrijving te beschouwen. Toch moeten we met dat predikaat voorzichtig zijn. De eisen die in de Oudheid aan historiografie gesteld werden, waren andere dan een modern historicus zou hanteren. De meest onthullende definitie van historisch proza staat bij Quintilianus: 'Ook geschiedschrijving kan de redenaar voeden met volle en heerlijke melk. Maar ook als we die lezen moeten we ons [net als bij poëzie] realiseren dat de meeste kwaliteiten ervan voor een redenaar niet bruikbaar zijn. Geschiedwerken zijn immers verwant aan poëzie en zijn een soort proza-gedichten. Hun doel is vertellen, niet bewijzen, en hun enig oogmerk is niet het toerusten tot een actie of het direct leveren van een gevecht, maar de herinnering van het nageslacht en de roem van hun talent. Daarom tracht de verteller verveling te voorkomen door minder gangbare woorden en meer gewaagde figuren te gebruiken' (X. I. 31). Even later suggereert hij een overeenkomst tussen de opgeblazen spierbundels van bodybuilders en historiografie enerzijds, en de tanige kracht van soldaten en forensische welsprekendheid anderzijds.

Het maakt nogal wat uit of we Caesars *Commentarii* zien als notities of als poëzie. Poëzie lees je immers met een andere instelling dan een ambtelijk rapport. Een poëzie-lezer let op ieder woord, een rapportlezer gaat het om de feitelijke informatie. Daar komt nog bij dat wij classici geleerd hebben vooral bij poëzie niet alleen op ieder woord te letten, maar daar ook betekenis aan toe te kennen. Iedere woordherhaling, ieder hyperbaton bij Horatius of Vergilius wordt geacht betekenisvol te zijn. Heeft het zin die benadering op Caesar toe te passen? Of zoeken we dan spijkers op laag water?

We gaan het gewoon proberen. Ik lees *De Bello Gallico* IV. 23–27 en vestig de aandacht op zinnen en woorden die in mijn ogen opmerkelijk zijn. Maar voordat we naar de woorden kijken, wil ik nog even de gebeurtenissen doornemen. Want wat er in deze capita wordt verteld is heel vreemd. Zoals altijd doet Caesar het voorkomen alsof er onvoorzien grote moeilijkheden ontstaan, die dan door hemzelf energiek uit de weg worden geruimd. Wat hij er nooit bij vertelt, is dat die moeilijkheden doorgaans door hemzelf worden veroorzaakt. Dat is in deze episode wel heel sterk het geval. De expeditie naar Britannia wordt namelijk dermate slecht voorbereid, dat onze eigen escapades in Srebenica daarmee vergeleken buitengewoon goed georganiseerd waren.

Het plan is al halfslachtig: de zomer loopt ten einde, en daarmee het oorlogsseizoen, maar de expeditie wordt niet uitgesteld. Mocht veroveren niet lukken, dan kunnen de Romeinen in ieder geval eens even rondkijken op het eiland (caput 20). Volusenus wordt erop uitgestuurd om de havens te gaan verkennen, maar keert na enkele dagen terug zonder van boord te zijn gegaan (caput 21). De Atrebaat Commius wordt als gezant vooruitgezonden, maar er wordt niet afgewacht of hij enig succes

heeft. Pas wanneer de vloot de Britse kust bereikt (caput 23) komt Caesar eindelijk op het idee de officieren van zijn plannen en van de risico's op de hoogte te stellen. Vervolgens blijkt dat de vrachtschepen waarop de legioenen vervoerd worden, te groot zijn om binnen redelijke afstand van het strand te landen (caput 24). De legionairs zijn geen mariniers en hebben noch de training, noch de uitrusting om in het water te vechten. Pas als alles helemaal mis lijkt te gaan (caput 25) zet Caesar oorlogsschepen in. De ontscheping verloopt volstrekt chaotisch, want is niet van tevoren doorgesproken (caput 25, slot). En wanneer de manschappen in de pan gehakt dreigen te worden (caput 26), bedenkt Caesar dat het misschien zinvol is hen te ondersteunen door op sloepen en verkenningstvaartuigen versterkingen aan te voeren. Tenslotte, wanneer – tot ieders verbazing – de vijanden in slechts negen woorden worden weggejaagd, blijkt dat Caesar even vergeten was dat de ruitery nog niet was gearriveerd: die hadden kennelijk een afslag gemist.

Het is duidelijk: als een Nederlandse politicus zo te werk was gegaan, zou hij zich nergens meer kunnen vertonen. Maar het paradoxale van de situatie is natuurlijk, dat Caesar ons persoonlijk al deze informatie geeft. Had zijn voorlichter hem daar niet op kunnen wijzen? Mijn eerste indruk van dit verhaal kan geen andere zijn, dan dat de auteur zijn verslag in grote haast heeft geschreven; had hij er langer over kunnen nadenken, dan zou hij alle stomiteiten verzwegen hebben.

238

4. Met deze *res* in het achterhoofd wenden we ons tot de *verba*. Enkele feiten zijn algemeen bekend:⁷ Caesars woordenschat is uitermate beperkt, de hoofdfiguur wordt afstandelijk als 'hij, Caesar' aangeduid – een truc die Caesar van Xenophon moet hebben overgenomen – en de tekst staat vol met moeizame ambtelijke wendingen van het type 'een dag, op welke dag', 'hierom, omdat' en 'om deze redenen, dat'. Het vaak overbodige woord *res* ('zaak') wordt om de haverklap ingezet. Ook het overvloedig gebruik van de ablativus absolutus – tien keer zo vaak als bij Cicero – heeft vermoedelijk een ambtelijke oorsprong, evenals de indirecte rede: denkt u maar aan krantenartikelen, notulen en processen-verbaal.

In de vijf capita waarover we nu spreken, telt een zin gemiddeld ongeveer 23 woorden. In vergelijkbare passages bij Sallustius bedraagt de gemiddelde zinslengte ongeveer 18, bij Livius ongeveer 36 woorden.⁸ Als Caesars zinnen 30 woorden of meer tellen (in deze passage is dat vijfmaal het geval), is er inhoudelijk steeds iets speciaals aan de hand. Het aantal bijzinnen is beperkt, bijzinnen in bijzinnen komen alleen voor in de indirecte rede. Van de gebruikelijke woordvolgorde subject-object-verbum wordt zelden afgeweken. De hoofdwerkwoorden staan vrijwel allemaal in het perfectum; alleen waar het spannend wordt, treffen we enkele imperfecta aan, maar praesens historicum ontbreekt. Adjectieven of adverbia die een waardeoordeel uitdrukken zijn er nauwelijks ('snel', 'onstabiel' 23. 5, 'gelukkig' 25. 3, 'fel', 'krachtig' 26. 1; in drie van

de vijf gevallen betreft het een vorm van indirecte rede). Ook substantiva die een moreel oordeel inhouden zijn zeldzaam. Afgezien van het woord ‘barbaar’, dat driemaal, en ‘vijand’ (*hostis*) dat negen keer voorkomt, kan ik slechts wijzen op ‘levendigheid’ (*alacritas*) en ‘toewijding’ (*studium*) in 24. 4, ‘schande’ (*dedecus*) in 23. 5 (waar de opvattingen van de soldaten beschreven worden) ‘geluk’ (*fortuna*) in 26. 5 en ‘schuld’ en ‘onverstand’ in 27. 4–5, waar Caesar de Britten citeert. Kijken we verder naar de woordkeus, dan moet u eens opletten hoe vaak het woord ‘schip’ (*navis*) gebruikt wordt: 18 keer. Een andere schrijver zou dat vermeden hebben, maar voor Caesar is een schip gewoon een schip, en geen boot, bark, vlot of vaartuig. Tenslotte: metaforisch taalgebruik ontbreekt, op een enkel versteend beeld na, volledig.⁹

Onze eerste indruk, gebaseerd op de telling van een paar eenvoudige gegevens, is er één van betrekkelijke kleurloosheid, zoals je in een feitelijk verslag of een journalistiek verhaal zou verwachten. Caesar hanteert, zo te zien, de sobere stijl. Bekijken we de tekst meer in detail, dan wordt deze indruk enerzijds versterkt, anderzijds juist ontkracht. Ik noem de meest opvallende verschijnselen, die men zelfs kan constateren zonder al te veel Latijn te kennen. Caput 23 begint en eindigt met een vorm van het werkwoord *constituere*. Het participium *nactus* komt tweemaal voor, evenals het adjectief *idoneus* en het werkwoord *administrare*. Moeten we daar waarde aan hechten, of gaat het om gedachteloze herhaling? Opmerkelijk is misschien het chiasme *rei militaris...maritimae res* (‘van de militaire zaak...zaken van de zee’; met variatio) in 23. 5: Caesar citeert hier zijn eigen redevoering. Opvallend vind ik ook het frequent gebruik van alliteratie, dat soms de functie lijkt te hebben afzonderlijke woordgroepen aan elkaar te koppelen (bijvoorbeeld *nactus-navigandum, tempestatem-tertia, portum-progredi, se-sequi-iussit* 23. 1).

Caput 24 lijkt een cyclische opbouw te hebben: *in proeliis uti consuerunt* 24. 1 correspondeert met *uti proeliis consuerant utebantur* in 24. 4. De lange zin die in 24. 2 begint bevat een prachtige, chiastisch opgebouwde antithese: *ignotis locis, impeditis manibus* (‘op onbekend terrein, zonder de handen vrij te hebben’) tegenover *omnibus membris expeditis, notissimis locis* (‘met al hun ledematen vrij, op zeer goed bekend terrein’), waarbij de tweede helft bovendien veel sterker is dan de eerste. Voorts zien we een polysyndetisch en parallel tricolon: *et de navibus desiliendum et in fluctibus consistendum et cum hostibus erat pugnandum* (‘men moest én van de schepen springen én in de branding blijven staan én met de vijanden vechten’). Verder wijs ik op de tegenstelling *in alto/in arido* (‘in het water/op het droge’ 24. 2–3) en de woordspeling *perterriti/imperiti* (‘hevig verschrikt/ongeschikt’ in 24. 4). Het hyperbaton *quo in pedestribus uti proeliis consuerant utebantur* (*pedestribus* hoort bij *proeliis*) in de laatste zin is waarschijnlijk bedoeld om *uti* (‘gebruiken’) wat verder van *utebantur* af te plaatsen, of om de alliteratie *pedestribus proeliis* wat af te zwakken. Maar je vraagt je af waarom Caesar niet een ander werkwoord heeft gekozen.

Als we het bij poëzieanalyse min of meer heilige adagium willen toepassen, dat woordherhalingen altijd een inhoudelijke functie hebben, moeten we constateren dat het in caput 25 om beweging en gewoonte gaat. Vijfmaal lezen we een woord dat met *movere* verband houdt (*motus, removeri, summoveri, motu, permoti*), viermaal *usus* of een afgeleide ervan (*inusitator, usum, usui, inusitato*). Betekenisvol of slordig? Ik weet het niet. Een poëzielezer zou nog kunnen wijzen op de echo van *species* (aanblik 25. 1) in *conspexissent* aan het eind ('hadden gezien' 25. 6). Wel opvallend, en zeker van betekenis, is de bij Caesar niet bepaald frequente directe rede.¹⁰ Het is een literaire truc, en hier des te merkwaardiger omdat het ogenschijnlijk heldhaftig gedrag van de vaandrig, die zijn krijgsmakkers oproept in zee te springen, een chaos veroorzaakt. Caesar kan 's mans woorden niet gehoord hebben, anders zou hij hem zeker hebben tegengehouden. Nog afgezien van enkele fraaie poly- en asyndeta is dit een caput waaraan enige zorg lijkt te zijn besteed.

240

Dat geldt ook voor caput 26. Het allereerste woord ('gestréden werd er') hakt er meteen in en *acriter* ('fel') staat op een ongewone positie. Jammer is misschien de frase *quod cum animadvertisset Caesar* ('en toen Caesar dat gemerkt had' 26. 4), omdat ook 25 al begint met *quod ubi Caesar animadvertit*. Vreemd is de herhaling van vormen van *sequi*: *subsecuti* en *subsequi* (25. 6, 26. 1), *consecutis* (26. 5), *prosequi* (26. 5). Ook vormen van *posse* worden herhaald (26. 1 en 5), evenals *signa/signis* (26. 1) en *conspicere* (26. 2 en 4). Aardig zijn de antithesen *plures/paucos* ('meer/weinigen' 26. 3) en *singularis/universos* ('afzonderlijk/allen tegelijk' 26. 2-3). Maar het opmerkelijkst vind ik het feit dat de uiteindelijke aanval en overwinning – ik zei het al – in slechts negen woorden wordt afgehandeld, alsof het een peuleschil is.

Na de betrekkelijk spannende capita 24 tot en met 26 volgt een caput dat van diplomatieke clichés aan elkaar hangt. Het woord *hostes*, waarmee het hoofdstuk opent, wordt daarna niet meer gebruikt: de overwonnenen zijn geen vijanden meer. Ik wijs op de herhaling van *daturos* (27. 1 en 6), *pax* (27. 1, 4 en 5), *petere* (27. 4 tweemaal in één zin, 27. 5), *imprudentiam... ignosceretur* en *ignoscere imprudentiae* (met chiasme; 27. 4-5), en vier vormen van *mittere* (27. 1, 2, 3, 5). Ronduit onbeholpen klinkt het viervoudige eindrijm op *-erunt* in de laatste twee zinnen. De zinsnede *bellum sine causa* ('een oorlog zonder aanleiding' 27. 5) lijkt me uit Caesars mond niet minder dan een gotspe.

5. Welke conclusies kunnen we nu aan deze aanzet tot een close-reading verbinden? Ik constateer een discrepantie tussen kleurloze woordkeus, ambtelijke wendingen, losse aaneenrijging van zinnen en zo te zien uit slordigheid voortkomende herhalingen enerzijds, en – vooral als het spannend wordt – zorgvuldig opgebouwde perioden van enige omvang. De meest voor de hand liggende verklaring is wellicht dat Caesar, zoals

ook Hirtius vertelt, het werk in grote haast heeft geschreven zonder dat hij gelegenheid had het bij te vijlen. Omdat Caesar echter een bekwaam redenaar was, ging het bouwen van perioden min of meer vanzelf. Met de door Quintilianus beschreven poëtische stijl van een historiograaf heeft dit proza weinig te maken. Eerder zou je de andere kant van Quintilianus' uitspraak moeten benadrukken. Ik herhaal de woorden hier even: 'Geschiedwerken zijn verwant aan poëzie en zijn een soort proza-gedichten. Hun doel is vertellen, niet bewijzen, en hun enig oogmerk is niet het toerusten tot een actie of het direct leveren van een gevecht, maar de herinnering van het nageslacht en de roem van hun talent.' Caesars *Commentarii* hebben wel degelijk het doel iets te bewijzen en tot actie aan te zetten. Caesar is geen dichter, geen historiograaf, maar een redenaar die wil winnen. Dat verklaart waarom hij zich in het grootste deel van zijn werk van de sobere stijl bedient.

Zijn deze vijf capita representatief voor *De Bello Gallico* als geheel? In grote lijnen wel, vermoed ik, al geeft het werk een geleidelijke ontwikkeling van dor naar retorisch proza te zien. Zo blijkt vanaf boek V het gebruik van het praesens historicum toe te nemen; hetzelfde geldt voor de directe rede. De ethnografische excursen van boek IV, V en VI staan geheel in de traditie van Herodotos en Xenophon. Maar over het algemeen kan de passage over de invasie in Britannia uitstekend als voorbeeld dienen om te laten zien hoe Caesar schrijft.

Tenslotte vragen we ons af wie Caesar nu eigenlijk is. Aan het begin van mijn betoog beweerde ik immers dat iemands stijl zijn persoonlijkheid verraadt. Een antwoord op die vraag is, hoe kan het ook anders, niet eenvoudig te geven. Caesar was in veel opzichten een paradoxale persoonlijkheid, zoals vooral Leeman in een recent artikel heeft laten zien.¹¹ Neem alleen al zijn ongebruikelijke sexuele gedrag: Suetonius citeert Curio, die Caesar '*omnium mulierum virum et omnium virorum mulierem*' (man van alle vrouwen en vrouw van alle mannen) noemt (*Divus Iulius* 52. 3). Ook de wijze waarop hij in zijn laatste maanden het koningschap afwees, is niet ondubbelzinnig, hetgeen ook geldt voor zijn houding tegenover zijn aangekondigde dood (Suetonius, *Divus Iulius* 78–80, 86–87). Maar als we ons tot zijn proza beperken, leren we hem niet veel beter kennen. Zoals we hebben gezien, heeft Caesar een hybride prozawerk in het leven geroepen, een werk dat op een onevenwichtige wijze kenmerken van militaire *debriefing* en historiografie met elkaar verbindt. Daar komt bij dat hij weliswaar de lezer manipuleert, maar hem tegelijkertijd voldoende middelen in handen geeft om het betoog te kunnen ondergraven.

De conclusie moet zijn dat er meer dan één Caesar was. Nergens blijkt dat duidelijker dan in IV. 27. 2, waar de raadselachtige woorden staan: *quem supra demonstraveram a Caesare in Britanniam praemissum* ('van wie ik hierboven heb verteld dat hij door Caesar vooruitgezonden was naar Britannië'). Caesar en de verteller staan hier

naast elkaar, wat des te opmerkelijker is omdat de woordgroep *a Caesare* strikt genomen overbodig is. Wie is Caesar, wie is de verteller?

Het is verleidelijk deze zin te vergelijken met het achtste gedicht van Catullus, waarin tenminste drie verschillende Catulli voorkomen: de spreker, de aangesprokene in regel 1–11 en 19 (Catullus richt het woord tot zichzelf), en de Catullus die in de derde persoon wordt beschreven (regel 12–13). Schijnbaar zijns ondanks bezigt de dichter in regel 5 het woord *nobis* ('door ons bemind'), alsof hij zich vergist. Maar dat doet hij niet: er zijn inderdaad verschillende Catulli, zoals er ook verschillende Caesares zijn. Niet voor niets zegt Catullus over zijn tijdgenoot Caesar: *Nil nimium studeo, Caesar, tibi velle placere, / nec scire utrum sis albus an ater homo* ('Ik doe er niet overdreven mijn best voor, Caesar, om bij u in de smaak te vallen, / noch om erachter te komen of u wit dan wel zwart bent'; *carmen* 93).

Korte bibliografie

Verantwoording van de Nederlandstalige citaten.

242

Homerus, *Ilias*, vert. M.A. SCHWARTZ, Salamander Klassiek (Amsterdam 1998 [1956]).

Demetrius, *De juiste woorden*, ingeleid en besproken door DICK M. SCHENKEVELD (Groningen 2000).

NESCIO, *De uitvreter*, in: *Verzameld werk I* (Amsterdam 1996) 9.

JAMES JOYCE, *Ulysses*, vert. Paul Claes & Mon Nys (Amsterdam 1994) slot.

GERARD REVE, *Het Boek Van Violet En Dood* (Amsterdam/Antwerpen 1996) 14.

A.F.TH. VAN DER HEIJDEN, *Advocaat van de hanen* (Amsterdam 1990) 4.

Quintilianus, *De opleiding tot redenaar*, vert. PIET GERBRANDY (Groningen 2001).

JEROEN BROUWERS, *Voorjaarsmoetheid*, in: *De Bierkaai. Kladboek 2. Schotschriften en beschouwingen* (Amsterdam 1980) 258.

HENK VAN DER WAAL, *Schuldsanering* (Amsterdam 2000) 27.

LODEWIJK MULDER, 'Iets uit den tijd dat ik nog een lief vers maakte', in: *Afdrukken door den Ouden Heer Smits en zijn vriend Mulder* (Schiedam 1854) 222–223.

THOMAS ROSENBOOM, *Publieke werken* (Amsterdam 1999) 286–287.

HAFID BOUAZZA, *Momo*, (Amsterdam 1998) 5–6.

J.J. VOSKUIL, *Meneer Beerta, Het Bureau I* (Amsterdam 1996) 5.

NACHOEM M. WIJNBERG, *Alvast* (Amsterdam 1998) 11.

F. BORDEWIJK, *Bint* ('s Gravenhage/Rotterdam 1949) aanhef.

Caesar, *Oorlog in Gallië*, vert. VINCENT HUNINK (Amsterdam 1997).

Noten

- ¹ Dit is de aangepaste tekst van een lezing die in november 2000 in het kader van een nascholingscursus voor classici aan de Vrije Universiteit werd gehouden. Enkele fragmenten verschenen eerder in *De Groene Amsterdammer*.
- ² *Rhetorica ad Herennium* IV. 8–11; Cicero, met name *Orator* 5. 20–6. 22, 21. 69 en 23. 75–28. 99; Quintilianus, *Institutio oratoria* XII. 10. 58–65.
- ³ Cicero, *Orator* 5. 20 maakt binnen de grootse stijl onderscheid tussen een ruig, somber type en een gepolijste variant; dat eerste type komt vermoedelijk overeen met het krachtige type van Demetrios.
- ⁴ Volgens WNT en Van Dale is een schun een smeerlap.
- ⁵ Evenals in *Orator* 23. 78 noemt hij de verderfelijke werking van de krultang.
- ⁶ Een zeldzame vermelding van de *Commentarii* als historiografisch werk trof ik in Tacitus' *Germania* 28, waar Caesar zelfs 'summus auctorum' (topauteur) genoemd wordt. Tacitus doelt daar op Caesars geografische uitweidingen.
- ⁷ Ik ontleen gegevens aan A.D. Leeman, *Orationis ratio. The stylistic theories and practice of the Roman orators, historians and philosophers* (Amsterdam 1963) 156–59; M. von Albrecht, *Geschichte der römischen Literatur* I (München/New Providence/London/Paris 1994) 326–47; E. Norden, *Die antike Kunstprosa* I, [Berlin 1909] (Darmstadt 1983) 209–11.
- ⁸ Ik vergeleek met Livius, *Ab urbe condita* XXII. 4–6. 4 en Sallustius, *Iugurtha* 11–13.
- ⁹ Misschien kunnen we *se proiecit* in 25. 4 ('hij wierp zich') nog als metafoor beschouwen.
- ¹⁰ In de loop van *De Bello Gallico* neemt het gebruik daarvan overigens toe, met als hoogtepunt de redevoering van Critognatus in boek VII.
- ¹¹ A.D. Leeman, Caesar als paradoxale persoonlijkheid, *Lampas* 33. 4/5 (dec. 2000) 325–34.

Een tempel voor Mithras in de vicus van Tienen

Deo Invicto Mithrae Tullio Spuri Votum Libens Solvit Merito
 Aan de onoverwinnelijke god Mithras, Tullio (zoon of slaaf) van Spurius heeft zijn gelofte gaarne en met rede ingelost

Een bronzen plaatje met dit opschrift werd aangetroffen in 1997 bij noodopgravingen* in de Gallo-Romeinse *vicus* van Tienen, tussen de kiezels van een weg (afb. 1 en 2). Het gaat hier om een zogenaamde votiefinscriptie, waarin Tullio zijn offer aan de god Mithras gedenkt. Dit offer werd uitgevoerd als dank voor een gunst die de god hem verleend had.

Een jaar na de vondst van het bronzen plaatje werd op het Grijpenveld in Tienen een cultuscomplex voor de god Mithras opgegraven. Deze ontdekking was een grote verrassing. Dit is het eerste *mithraeum* aangetroffen in de Benelux. Het gebouw werd opgericht in de pottenbakkerswijk aan de rand van de Gallo-Romeinse nederzetting.

244

De *vicus* van Tienen werd rond het midden van de 1ste eeuw n.Chr. gesticht langs de weg Tongeren-Kassel (Frankrijk), de hoofdsteden van respectievelijk de *Civitas Tungrorum* en de *Civitas Menapiorum*. Vanuit het centrum van de *vicus* vertrokken secundaire wegen naar andere *vici* zoals Grobbendonk, Elewijt, Baudecet en Taviërs. De *vicus* kende een maximale uitbreiding op het einde van de 1ste eeuw en het begin van de 2de eeuw. Gedurende de 3de eeuw kende de nederzetting een nieuwe bloei, die echter van korte duur was. Rond het midden van de 3de eeuw werd het gebouw voor de Mithrascultus gebouwd langs een kiezelweg aan de zuidwestelijke rand van de nederzetting. De tempel werd opgericht in vakwerk, een bouwtechniek die gebruik maakt van leem en houten balken. Het gebouw heeft een oost-west oriëntatie met een lichte afwijking, omdat het op de kiezelweg ervoor gericht is. Aan twee zijden werden rond het *mithraeum* sporen van een afsluiting met houten palen teruggevonden. Binnen deze afsluiting werd parallel met het gebouw een aantal kuilen met rituele inhoud teruggevonden. Dit zijn kuilen waarin cultusvoorwerpen en resten van rituele feestmaaltijden werden begraven.

Afb. 1.
 Votiefplaatje in
 brons met
 opschrift voor
 Mithras.



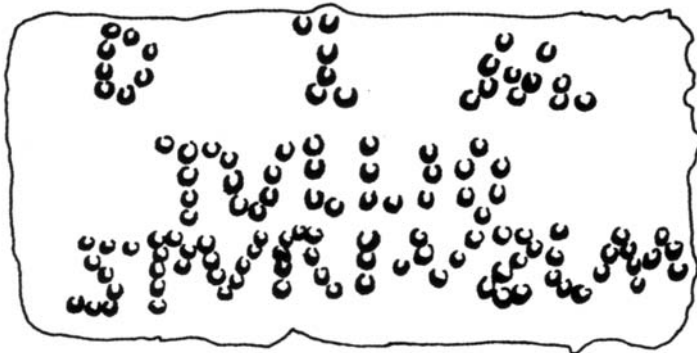
De liturgie en de inwijdingsrituelen van de Mithrascultus

Weinig van de ons uit de Oudheid overgeleverde raadsels is zo fascinerend als de Mithrascultus. Zoals de andere uit het oosten afkomstige Romeinse mysteriëngodsdiensten was de inhoud van de Mithrascultus geheim. Enkel de ingewijden waren op de hoogte van de mysteriën. Er zijn dan ook bijzonder weinig teksten over de cultus bekend. Onze kennis van de cultus is vooral gebaseerd op archeologische overblijfselen: tempels, inscripties en iconografische bronnen. Om in de cultusgemeenschap opgenomen te worden moest men bepaalde inwijdingsrituelen doorstaan. In totaal waren er zeven hiërarchische graden te bekomen. De namen van de graden worden vermeld in teksten van Hiëronymus (EP CVII.2 *ad Laetam*). De symbolen voor deze graden staan ook afgebeeld op de vloermozaïek van het *mithraeum* van Felicissimus in Ostia. Van laag naar hoog ging het van de *corax* (raaf) naar de *nymphus* (bruidegom), *miles* (soldaat), *leo* (leeuw), *perses* (pers), *heliodromos* (zonneloper), met als hoogste graad die van *pater* (vader). Elke graad had een eigen specifieke klederdracht en functie binnen de cultusgemeenschap. Het bekomen van een hogere rang vereiste telkens een zwaardere proef. Van enkele graden is de kleding en proef bekend door oude geschriften en afbeeldingen. Zo weten we dat de *corax* een masker in de vorm van een ravenkop en vleugels droeg (Ambrosius, *Quaestiones veteris et novi testamenti* 113, 11). De *miles* werd gekniel en geblindoekt gekroond. De kroon werd met een zwaard op het hoofd gezet (Tertullianus, *De corona* 15). Ambrosius vermeld een ander inwijdingsritueel voor deze graad. De ingewijde moest naakt, de handen op de rug gebonden met kippendarmen, een water oversteken. Aan de overkant hakte de *pater* de kippendarmen door met een zwaard (Ambrosius, *Quaestiones veteris et novi testamenti* 113, 11).

De groep van de ingewijden was altijd zeer beperkt. De *mithraea* waren ook veel te klein om meer dan twintig personen in onder te brengen. De meeste tempels zijn gemiddeld tussen tien en twaalf meter lang en tussen drie en zes meter breed.

In tegenstelling tot wat vroeger gedacht werd, kwamen de aanhangers van de Mithrascultus uit alle lagen van de bevolking, van legerofficier tot slaaf. Dit blijkt uit de studie van votiefinscripties ter ere van de god.

Zoals reeds gesteld tasten we over de liturgie en de inwijdingsrituelen grotendeels in het duister. De enige bekende schriftelijke bronnen zijn van de hand van christenen



Afb. 2.
Tekening van
votiefplaatje
met opschrift.

en de objectiviteit van deze bronnen kan in twijfel getrokken worden. Zo spreekt Gregorius van Nazianze over folteringen, verbrandingen en orgieën in *mithraea* (*Orationes IV Adv Julianum*, LXXX; *Orationes XXXIX In sancta lumina*, V en *Ad Nemesium*, VII, 265). De reden om de mithrascultus in een slecht daglicht te stellen was dat deze één van de belangrijke concurrenten van het christendom was. De grote verspreiding van de cultus blijkt eens te meer uit de aanwezigheid van het *mithraeum* te Tienen. Vroeger werd aangenomen dat *mithraea* alleen aanwezig waren in grote steden en militaire kampen. Recente opgravingen hebben echter ook *mithraea* opgeleverd in landelijke nederzettingen in alle uithoeken van het Romeinse Rijk. Van het christendom zijn in deze vroege periode in onze gebieden zelfs nog geen sporen bekend.

Theorieën over het ontstaan van de cultus

246

Mithras is de Romeinse naam voor de Indo-Iraanse god Mitra. De naam Mithra, zoals de god door de Perzen genoemd werd, komt voor het eerst voor in een schriftelijke bron omstreeks 1800 v.Chr. Mithra is één van de goden ondergeschikt aan Ahura-Mazda in het pantheon van Zoroaster. De god wordt onder andere geassocieerd met het licht van de zon en als bemiddelaar bij afsluiting van contracten. In het pantheon van het Hindoeïsme wordt de god Mitra genoemd. Vóór de Romeinse tijd heeft de godheid nooit een eigen cultus gekend. In de Romeinse wereld werd de naam Mithras voor het eerst vermeld in de 1ste eeuw v.Chr. door Plutarchus in zijn beschrijvingen van het leven van Pompeius (*Pompeius* 24). De schrijver beweert dat Cilicische piraten bepaalde mysteriën uitvoerden voor de god Mithras. De eerste sporen van de Romeinse cultus dateren pas uit de 1ste eeuw n.Chr. De cultus kende een bloei in de 2de en 3de eeuw en hield grotendeels op te bestaan in de 4de eeuw.

Het ontstaan van de cultus blijft een raadsel. De eerste grote Mithrasonderzoeker was de Belg F. Cumont, die op het eind van de 19de eeuw de hypothese lanceerde dat de Romeinse Mithrasmythe in Iran ontstaan was. Deze hypothese hield zeventig jaar lang stand. De laatste decennia werd echter duidelijk dat de Romeinse Mithrascultus heel verschillend is van de oorspronkelijke cultus in Perzië.

De sleutel tot de oplossing van het onderzoek naar de oorsprong van de cultus ligt wellicht in de zogenaamde stierdodingscène. Dit was de centrale afbeelding in de Mithrascultus. Ze bevond zich altijd vooraan in het cultusgebouw in de vorm van een wandschildering of een sculptuur in hout of steen. In deze scène wordt Mithras steeds met de blik naar het oosten afgebeeld. Met een mes of kort zwaard doodt hij de stier. Mithras wordt altijd uitgebeeld in Perzische klederdracht met de typisch Frygische puntmuts. Onder de stier worden meestal een hond, een leeuw, een slang, een schorpioen en een *krater* (mengvat) afgebeeld. Rechts en links van dit tafereel bevinden

zich twee figuren, eveneens in Perzische klederdracht. De ene houdt een fakkel naar boven gericht (*Cautes*) en de andere een fakkel naar beneden (*Cautopates*). De laatste dertig jaar steken allerlei andere theorieën over het ontstaan van de cultus en de stierdodingscène de kop op.

Een recente en plausibele theorie is die van D. Ulansey. Door deze geleerde wordt het ontstaan van de cultus van Mithras gesitueerd in de Romeinse provincie Cilicië in het huidige Turkije. In de provinciehoofdstad Tarsos bevonden zich in de laatste eeuwen voor onze jaartelling de voornaamste filosofenscholen van de antieke wereld. In die tijd waren filosofie en astrologie nauw verbonden. Omstreeks de 1ste eeuw v.Chr. werd Perseus, de hoofdgod van de stad, met de god Mithras geïdentificeerd. De figuren, afgebeeld op de stierdodingscène blijken sterrenbeelden te zijn van het toenmalig gekende hemelspansel. De hond, de scorpioen, de *krater*, de slang, de raaf en de stier zijn namelijk de sterrenbeelden van de hemelequator tussen de lente- en de herfstequinox. Het sterrenbeeld van Perseus, die het Gorgonenhoofd afsnijdt, bevindt zich net boven dat van de stier. Er is ook een grote iconografische gelijkenis tussen Perseus en Mithras. De astronomische dimensie van de cultus blijkt ook uit de sterrenbeelden van de dierenriem, die meestal in een boog boven de stierdodingscène zijn aangebracht. Meestal wordt ook een sterrenhemel aan de binnenkant van de mantel van Mithras afgebeeld. De sterrenbeelden van de stierdodingscène worden vaak ook afzonderlijk of gecombineerd op cultusvoorwerpen afgebeeld. Zo hebben de archeologen in een van de rituele kuilen van het *mithraeum* van Tienen een deksel teruggevonden met daarop afgebeeld een slang, een *krater* en het hoofd van de god Jupiter (afb. 3).



Verbeterde opgravingmethoden en interdisciplinair onderzoek zullen in de toekomst waarschijnlijk ook nieuwe inzichten brengen in de inhoudelijke aspecten van de Mithrascultus. Een vergelijkende studie van de vondsten in en rond *mithraea* zal ongetwijfeld ook een schat aan informatie opleveren over de liturgie van de mithrascultus.

Afb. 3. Deksel met slang, *krater* en hoofd van gebaarde godheid (foto: Harrie Spelmans).

De verspreiding van de Mithrascultus

Over het hele Romeinse Rijk kent men een 480-tal *mithraea*. De eerste schriftelijke bronnen over de geromaniseerde Mithrascultus dateren uit de 1ste eeuw v.Chr. Een eeuw later was de cultus reeds verspreid over het hele Romeinse Rijk. Vroeger werd aangenomen dat de troepen van het Romeinse leger door hun grote mobiliteit verantwoordelijk waren voor de snelle verspreiding van de cultus. Een recente studie van epigrafische bronnen maakt echter duidelijk dat de cultus vanaf het vroegste stadium evenzeer overgedragen werd door kooplui en Romeinse overheidsambtenaren. Een andere hardnekkige misvatting is de gedachte dat de aanhangers van de cultus vooral afkomstig waren van de hogere klassen van de bevolking en legerofficieren. Epigrafisch onderzoek heeft uitgewezen dat de aanhangers van de Mithrascultus uit alle lagen van de bevolking komen.

Het feit dat in de Romeinse wereld zoveel *mithraea* gekend zijn, is te danken aan de bouwwijze van de tempels. De gebouwen werden namelijk gedeeltelijk in de grond uitgegraven, omdat ze de legendarische grot van Mithras moesten uitbeelden. Ze zijn goed bewaard omdat ze dieper in de grond uitgegraven zijn en dus minder onderhevig aan verwoesting door erosie en latere constructiewerken dan andere gebouwen.

248

Aan de hand van boringen kunnen we het oorspronkelijk loopvlak op de plaats van de tempel voor Mithras in Tienen bepalen. Verdere berekeningen wijzen uit dat het gebouw 1,20 m diep was uitgegraven. Het centrale gedeelte van *mithraea* was meestal dieper dan de hoger gelegen zijbeuken. Op de hoger gelegen podia konden de aanwezigen aanliggen en de liturgie in het centrale dieper gelegen deel volgen. Het centrale gedeelte van de tempel in Tienen was nog maar bewaard over een diepte van 30 cm. Het was opgevuld met bouwpuin en overblijfselen van het laatste gebruik van de tempel. Omwille van hun diepte zijn overblijfselen van *mithraea* dus minder gedoemd te verdwijnen. Hun inhoud is dan ook vaak goed bewaard. Dit maakt van de Mithrascultus één van de archeologisch best gedocumenteerde verschijningen.

Vaak zijn in deze contexten namelijk reliëfs, beschilderde muurpleister, en sculpturen bewaard gebleven. Hierbij is te denken aan het *mithraeum* van Santa Maria Capua Vetere en het *mithraeum* onder de kerk van Santa Prisca in Rome. De hogere kans op bewaring van deze cultusplaatsen zou wel kunnen leiden tot een relatieve oververtegenwoordiging ten aanzien van andere cultussen.

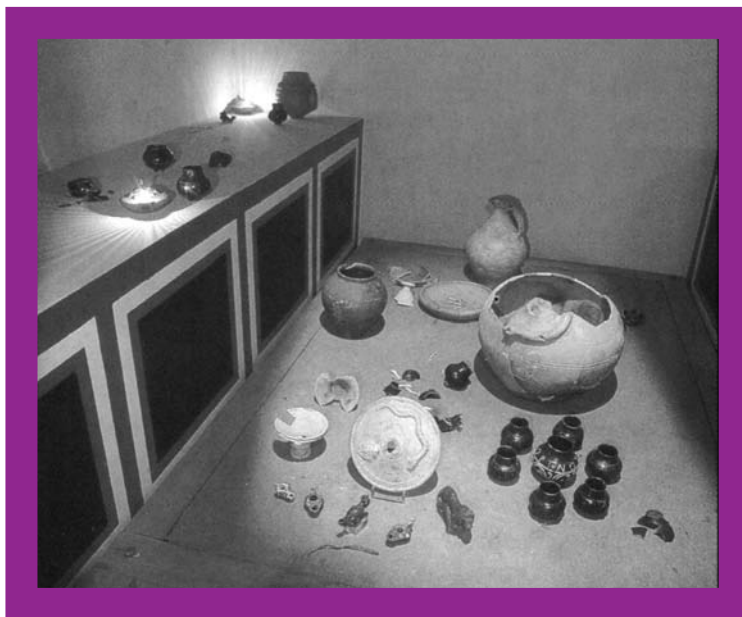
De rituele kuilen rond de tempel van Mithras in Tienen

Het *mithraeum* van Tienen was een gebouw in vakwerk. Alles wat van het gebouw is overgebleven zijn paalgaten, een klein vloertje met terracotta tegels en een haardje afgezet met Romeinse dakpannen. Naast het cultusgebouw bevond zich echter een



reeks kuilen gevuld met overblijfselen van rituele activiteiten. De bodem van de belangrijkste kuil was toegankelijk met trappen, uitgegraven in de leem. Op de bodem werden talrijke voorwerpen gedeponeerd. Het gaat om wierookkelken, olielampjes in brons en in aardewerk, slangenvaten, een vat met op één handvat een leeuw en op het ander een slang (afb. 4), wijnbekers met of zonder opschriften, en de overblijfselen van offerdieren. Deze voorwerpen verwijzen naar bepaalde cultushandelingen, maar ook naar de rituele feestmaaltijden die gehouden werden na de inwijdingsrituelen. Deze feestmaaltijden symboliseren de legendarische maaltijd van Mithras met de god Sol, die op de meeste cultusvoorstellingen van Mithras met de stier afgebeeld wordt. De overblijfselen van meer dan honderd kippen verwijzen wellicht naar offerriten, maar ongetwijfeld werd het overgrote deel van de dieren daarna opgegeten. Gevogelte komt zeer vaak voor in rituele contexten en meestal ook bij *mithraea*. In dezelfde kuil zijn ook de beenderen van biggen en lammeren teruggevonden. Aan de hand van kaakbeenderen van deze lammeren kon men vaststellen op welke leeftijd de dieren geslacht waren. Zo hebben de archeozoölogen afgeleid dat de vulling van deze specifieke kuil en dus het ritueel dat eraan vooraf ging, heeft plaatsgevonden rond eind juni. Deze datum komt goed overeen met één van de twee belangrijkste feesten van de cultus, namelijk de langste dag van het jaar of de midzomernacht.

Aan de hand van het aardewerk kon het *mithraeum* gedateerd worden rond de tweede helft van de 3de eeuw n.Chr. Het laatste woord over deze vondsten is echter nog lang niet gezegd. Het toekomstig onderzoek van de vondsten van het *mithraeum* van Tienen en de vergelijking met vondstencomplexen van andere *mithraea* zal misschien



250

Afb. 5. Reconstructie van het *mithraeum* in Museum 't Toreke, Tienen-B. (foto: Harrie Spelmans).

nog een tipje van de sluier van deze mysterieuze cultus oplichten.

Een reconstructie van het mithraeum in Museum 't Toreke in Tienen

De belangrijkste vondsten zijn na conservatie tentoongesteld in het nieuwe museum. In één van de voormalige gevangencellen is het interieur van het *mithraeum* van Tienen gereconstrueerd (afb. 5). De wanddecoratie met de beschilderde panelen is afgeleid van vondsten van grote stukken beschilderd pleisterwerk in en rond het gebouw. Een groot deel van de vondsten werden in dit gereconstrueerd *mithraeum* geplaatst. Zo komt 'het donkere hol van Mithras', zoals de gebouwen door de Christenen werden genoemd, terug tot leven. Tegen deze achtergrond komen de belangrijke vondsten van het mithraeum van het Grijpenveld tot hun recht.

* De opgravingen worden uitgevoerd door het Instituut van het Archeologisch Patrimonium van de Vlaamse Gemeenschap en de Stad Tienen, met medewerking van de Gewestelijke Ontwikkelingsmaatschappij voor Vlaams-Brabant.

Korte bibliografie

- M. CLAUSS, *Cultores Mithrae. Die Anhängerschaft des Mithras-Kultes* (Stuttgart 1992).
- D. CRAMERS, M. DE CLERCK, *Vicus Tienen. Eerste resultaten van een systematisch onderzoek naar een Romeins verleden* (Tienen 1983).
- F. CUMONT, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra I-II* (Bruxelles 1896–1898).
- T. DERKS, *Gods, Temples and ritual practices. The transformation of religious ideas and values in Roman Gaul* [Amsterdam Archaeological Studies 2] (Amsterdam 1998).
- M. MARTENS e.a., *Noodopgravingen op het Grijpenveld te Tienen, Archeologie in Vlaanderen VI* (in voorbereiding).
- J.R. MERTENS, *Tienen. Een Gallo-Romeinse nederzetting, Acta Archaeologia Lovaniensia 5* (1972) 119–27.
- D. ULANSEY, *Die Ursprünge des Mithraskults. Kosmologie und Erlösung in der Antike* (Stuttgart 1998).
- G. WOOLF, *Becoming Roman. The origins of provincial civilization in Gaul* (Cambridge 1992).

Ovidius, *Amores* I. 5, v. 17–26

Ut stetit ante oculos posito velamine nostros,
 in toto nusquam corpore menda fuit.
 Quos umeros, quales vidi tetigique lacertos !
 Forma papillarum quam fuit apta premi !
 Quam castigato planus sub pecore venter !
 Quantum et quale latus ! Quam iuvenale femur !
 Singula quid referam ? Nil non laudabile vidi
 et nudam pressi corpus ad usque meum.

Cetera quis nescit ? Lassi requievimus ambo.
 Proveniant medii sic mihi saepe dies !

Toelichting

252

Als er één ding is dat me altijd al is opgevallen aan de Latijnse en Griekse poëzie, dan is dat wel het beeldrijke aspect ervan: allerlei voorwerpen, landschappen, mensen, handelingen, enz. worden gevisualiseerd door middel van gedetailleerde beschrijvingen en uitvoerige vergelijkingen. Ook in dit gedicht, dat vorig jaar als opgave voor de vertaalwedstrijd van *Hermeneus* diende, viel me dat op, vooral dan in de derde strofe waar je de blik van de dichter als het ware over het vrouwenlichaam ziet glijden. Daarom heb ik besloten dit beeldrijke aspect wat dikker in de verf te zetten door het vrouwenlichaam dat Ovidius beschrijft te visualiseren in een figuurgedicht.

Zo belandde ik bij Guillaume Apollinaire (1880–1918) met zijn *Calligrammes*. Deze gedichten zijn als het ware gegoten in een tekening. Hiermee stelde Apollinaire zich in de aloude ‘ut pictura poesis’-traditie, maar toch bracht hij ook vernieuwingen aan. Lange tijd illustreerde het ideogram namelijk gewoon de tekst, maar vanaf de 19de eeuw trachtte men de figuur inniger te verbinden met de dichtelijke bedoeling van de auteur. Ook Apollinaire probeerde dit te verwezenlijken.

Voor mijn vertaling heb ik mij beperkt tot de derde strofe en de twee slotregels (voor de rest van het gedicht: zie de opgave van de vertaalwedstrijd van vorig jaar). Zoals ik reeds schreef, glijdt de blik van de dichter in deze derde strofe over het lichaam. En dat moeten we vrij letterlijk zien, aangezien Ovidius van boven naar beneden de schouders, armen, borsten, buik, heupen en dijen beschrijft. Wanneer ik nu mijn vertaling in een vrouwenfiguur giet, zal de lezer zijn blik over de tekening laten glijden. Bijgevolg ontstaat er een innige band tussen gedicht en figuur aangezien de lezer met behulp van de tekening zelf ook de ervaring van de dichter (namelijk het bekijken van het lichaam) ondergaat.

De gewaden
gleden van haar
lichaam en zo
stond ze daar voor
mijn ogen zonder
ook maar één
schoonheids-
foutje op haar
ganse lijf

de schouders en de armen die ik

zoo zank waren

kon zien en aanraken



hoe past was haar buik onder
haar priemende boezem

perfect pasten haar velgevonde
borstjes in

?



jongling haar zijnen

vroeg

borstjes in

hoe wel en hoe vermaakt waren haar heupen

als werkelijk alles adembereend was

Maar waarom sta ik deze dingen an van en op te nemen

Uitgroot velen uit in slaag
Kunnen or meer meer zulke middelen
Het of er iedereen moet wat ten volge
pompig haat raakt tegen mijn lichaam aan

Een moderne Psyche

Apuleius' Amor en Psyche bewerkt door Imme Dros

Dat de antieke mythen nog altijd veel belangstelling genieten is geen nieuws. Boeken over mythologie vinden gretig aftrek, antieke tragedies worden telkens weer opgevoerd en bewerkt, en ook hedendaagse kunstenaars en denkers laten zich onverminderd inspireren door de oude verhalen. De preutsheid en stijfheid waarmee de antieke mythen vroeger nogal eens benaderd werden is gelukkig weg. Dat is bijvoorbeeld te zien in het sympathieke boekje van Patrick De Rynck, *De kleine Griekse mythologie* (Amsterdam 2000), waarin de bekendste mythen worden naverteld met de nodige ironie en relativering, en vooral: op een frisse manier. Zodra je maar de moed hebt om het stof van de oude verhalen af te blazen komen er springlevende en sprankelende vertellingen tevoorschijn.

254

Wie van deze stelling nog niet overtuigd is zou ook eens te rade kunnen gaan bij een van onze meestgelezen schrijfsters, Imme Dros. Ze is bij classici vooral bekend door haar vertaling van Homerus' *Odyssee*, een publicatie waarmee ze voornamelijk hun toorn over zich afriep. De vertaling zou te weinig verheven van stijl zijn en de versvorm zou de hoge claims van de vertaalster (namelijk dat ze Nederlandse hexameters schrijft) niet waarmaken. Het gemopper van de vakmensen was dus niet van de lucht, maar het grote publiek, dat met de Oudheid doorgaans weinig op heeft, sloot Dros in zijn hart en schafte de vertaling in grote aantallen aan. Imme Dros heeft met haar vertaling waarschijnlijk velen enthousiast weten te maken voor die verre, vreemde Oudheid. Dat mag alleen al een grote verdienste heten.

Zet je de professionele (voor)oordelen even aan de kant, dan zie je al snel de grote kwaliteiten van Dros: ze is een meeslepend vertelster, die het antieke materiaal zo weet te brengen dat een hedendaags publiek er dadelijk door wordt aangesproken. Vanuit haar achtergrond als schrijfster van kinderboeken slaat Dros steeds een frisse, eenvoudige toon aan en ze heeft een feilloos oog en oor voor het pakkende detail, de gevoelige snaar, het juiste woord. Lezers die nog een beetje kind durven zijn en dus een mooi verhaal kunnen waarderen, geven zich vroeg of laat gewonnen, al was het maar voor de duur van een verhaal.

Meer mythen

Na de vertaling van de *Odyssee* en de erop volgende bewerking (*Odysseus, een man van verhalen*, 1994) kreeg Imme Dros de smaak van de Oudheid goed te pakken. Inmiddels is zij bezig aan een aanzienlijke onderneming: het bewerken van de belangrijkste antieke mythen en verhalen in Nederlandse verzen, in boeken bestemd voor jongeren.

De eerste vrucht van dit werk was *De huiveringwekkende mythe van Perseus* (Kinderboekenweekgeschenk in 1996). Twee jaar later volgde *De macht van de liefde* (1998), met navertellingen van de mythen van Pygmalion, Narkissos, Tereus, Orfeus en Helena. Daarna kwamen in nog hoger tempo *Ilios, het verhaal van de Trojaanse oorlog* (1999) en *Reis naar de liefde* (1999), waarvan het laatstgenoemde de mythe van het gulden vlies bevat. De productie van Dros is indrukwekkend: hier zijn alleen nog de titels genoemd van boeken die betrekking hebben op de Oudheid.

In de meeste gevallen hanteert Imme Dros ongeveer dezelfde werkwijze: ze vertelt de antieke mythe na in haar eigen woorden, en dus in pakkend, modern Nederlands. De versvorm lijkt doorgaans dezelfde als in haar Homerus-vertaling. Echte hexameters zijn het naar de letter van de wet vaak niet, inderdaad, maar er zitten duidelijk dactylische patronen in. Die geven de verzen wel degelijk een epische kleur, zonder in plechtstatigheid te vervallen. En niet zelden lopen verzen spontaan inderdaad als 'echte' hexameters. Twee voorbeelden uit *De huiveringwekkende mythe van Perseus* (blz. 11 en 27):

'Laat me je kussen met duizend kussen. Laat me je kussen.'

en

Delfi lag diep in het binnenland. Perseus kwam van een eiland.

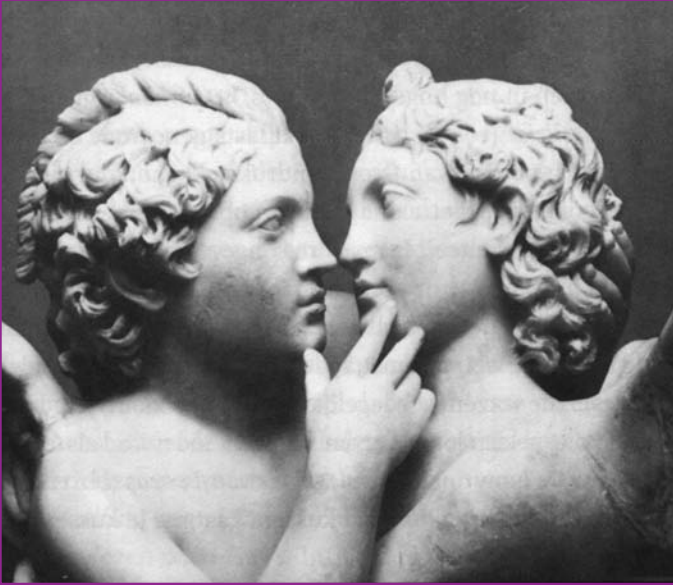
Laten we dus niet flauw doen en gewoon zeggen: Dros schrijft in een soort hexameter op zijn Nederlands, de 'Drossiaanse' hexameter.

Wat de verhaallijn betreft, staan de lezer die met het antieke materiaal bekend is, doorgaans weinig verrassingen te verwachten. Dros volgt eenvoudigweg de standaardversie van de mythen, al legt ze natuurlijk eigen accenten. Het is aannemelijk dat zij zich voor de 'mythologische feiten' baseert op oudere versies en bewerkingen van de verhalen, bijvoorbeeld via teksten van tragedies en van Ovidius' *Metamorfosen*, of via mythologische handboeken, overzichten en samenvattingen. Maar juist doordat ze doorgaans de standaard aanhoudt, is vanuit haar tekst niet na te gaan welke bronnen ze nu precies heeft gebruikt.

De gouden ezel

Onlangs verscheen alweer een nieuw deeltje van Imme Dros' mythenbewerkingen. Onder de titel *Liefde en wat ervoor doorgaat* (2000) vertelt zij hierin de verhalen van Medeia en Iason, Alkestis en Admetos, en Psyche en Eros. De drie verhalen hebben uiteraard gemeen dat ze een legendarische en bijzondere liefdesrelatie tussen een man en een vrouw betreffen. Maar er is ook een klein, belangrijk verschil. De eerste twee verhalen komen uit het brede reservoir van de antieke mythologie, waar Dros al zo vaak eerder uit heeft geput, waardoor het niet goed mogelijk is om er een specifieke brontekst naast te leggen. Bij het derde verhaal ligt dit helemaal anders.

Het verhaal van Amor en Psyche is uit de antieke literatuur voornamelijk bekend



uit een tekst van de Afrikaanse schrijver, redenaar en filosoof Apuleius, namelijk zijn grote roman *Metamorfosen* (ook wel: *De Gouden Ezel*), die dateert uit het eind van de 2de eeuw. Enkele eeuwen later werd het verhaal van een allegorische uitleg voorzien in een tamelijk obscure tekst van de schrijver Fulgentius (ca. 500), maar deze volgde daarbij Apuleius' versie op de voet. We bezitten dus maar één geschreven bron voor het verhaal. Deze omstandigheid biedt ons een unieke kans om Dros eens op de vingers te kijken, aangezien ze zich voor haar weergave uiteindelijk op Apuleius moet hebben gebaseerd. Dat maakt een nadere vergelijking van haar tekst met de antieke bron interessant. Zo'n vergelijking is misschien des te aardiger, omdat er een mooie Nederlandse versie is van het verhaal van Apuleius: zijn *Amor en Psyche* werd onlangs in een afzonderlijke uitgave vertaald door Emilie van Opstall (2000).

Hoe is het liefdesverhaal verweven in het geheel van Apuleius' roman? In de *Metamorfosen* worden de lotgevallen van een zekere Lucius beschreven. Deze hoofdfiguur is hoogst geïnteresseerd in magie en wil zich laten veranderen in een vogel. Dat mislukt jammerlijk, want hij verandert per ongeluk in een ezel. Na die gedaanteverandering maakt hij als ezel talrijke avonturen mee, om aan het eind van het boek terug te veranderen in een mens. Dat gebeurt wanneer hij, op aanwijzing van de godin Isis, tijdens een processie rozen eet uit de handen van haar priesters. In mensengestalte laat hij zich vervolgens inwijden in haar mysteriën, waarna hij als priester in dienst treedt bij haar tempel in Rome.

Afb. Amor en Psyche. Romeinse kopie naar een hellenistisch origineel.
Florence, Galleria degli Uffizi (foto: DAI Rome)

Het Amor en Psyche-verhaal staat middenin de roman als een ingelast verhaal. Het wordt verteld door de oude huishoudster van een stel rovers, tot troost en vermaak van een meisje dat door hen gevangen is genomen. Het verhaal behelst een nogal symbolisch getinte vertelling over de beeldschone Psyche en de liefde van de God Amor voor haar. Alleen al door de naam 'Ziel' wordt nadrukkelijk en vanaf het begin een diepere betekenislaag opgeroepen.

Koningsdochter

'De oude vrouw zuchtte diep toen het meisje zo zat te snikken. 'Laat de moed niet zakken,' zei ze. [...] 'Ik zal een aardig verhaal vertellen, een praatje van een oude vrouw, waarvan je meteen opvrolijkt.' En ze begon.

Met deze pakkende regels opent Emilie van Opstall haar vertaling van het Apuleius-verhaal. Daarmee wordt goed duidelijk dat het een binnenverhaal is in een groter geheel en bovendien dat we het misschien met een korreltje zout moeten nemen: de vertelster typeert haar verhaal nogal relativerend als 'een praatje van een oude vrouw' (al is het natuurlijk de vraag in hoeverre zij betrouwbaar is).

Het eigenlijke begin van de geschiedenis is dan het klassieke begin van een sprookje: 'Er waren eens in een stad een koning en een koningin'. Die hebben drie mooie dochters, van wie er twee al snel aan de man geraken. De derde is echter zo mooi dat ze als een soort Venus vereerd wordt en zelfs een stroom toeristen aantrekt. Als de zaak de 'echte' Venus ter ore komt, wordt de godin kwaad en zweert in een pathetische rede wraak. Ze beveelt haar zoon, de gevleugelde liefdesgod, om het meisje (dat nu pas, na vier bladzijden, Psyche wordt genoemd) te laten ontbranden in liefde voor een man van het laagste allooi, een ware ellendeling. Venus trekt zich dan terug in haar paleis, geëscorteerd door allerlei zeedieren en zeegoden.

Psyche zit intussen eenzaam thuis, want de mensen zien zo naar haar op dat niemand met haar durft te trouwen. Haar vader raadpleegt ten einde raad het orakel van Apollo, die hem opdraagt zijn dochter in rouwkledij achter te laten op een rots, als toekomstige bruid van een schrikbarend gevleugeld monster. Onder veel rouwmisbaar wordt ze uitgeleide gedaan en ze blijft eenzaam achter.

Dros' versie van deze openingsscènes van het verhaal is heel wat beknopter en opent in *medias res*:

Psyche was mooi, ze was zo mooi dat het niet meer gewoon was, mooi als Afrodite. Mannen vergaten dat Psyche menselijk was, ze vereerden haar als een godin. Haar vriendinnen en haar zusters trouwden, zij bleef in het huis van haar vader. Eerst leek dat geen probleem maar langzaamaan werd ze eenzaam, want er was niemand in haar omgeving met wie ze kon praten over de zoete geheimen waar meisjes van dromen.

Psyche wordt daarna liefdevol beschreven als een stralend meisje met een teder karakter: 'ze was ook nog zo lief als ze mooi was.' Vervolgens laat ook Dros een kwade Venus optreden, zij het in veel korter bestek. Interessant is daarbij de aanduiding van Eros. Bij Apuleius bleef de god ongenoemd, maar was wel onmiskenbaar Venus' zoon. Dros voegt hieraan wat extra gegevens toe, die de zaak meer diepte geven:

...Eros, volgens de oudste dichters
een van haar allereerste en allervurigste minnaars,
volgens dichters die later leefden één van haar zonen.

(In Apuleius' versie kust Venus haar zoon overigens op een 'on-moederlijk' begerige wijze, dus Dros' toevoeging komt niet uit de lucht vallen.)

Zo blijken uit de openingspassage direct enkele typische accenten die Dros legt. Lange beschrijvingen en tafereeltjes zijn zonder meer geschrapt of tot het minimum ingekort. Zo zijn ook de uitgebreide Apuleius-passages over het orakel en de bruiloft-annex-begrafenis teruggebracht tot een paar compacte regels. Verder maakt Dros meteen duidelijk om wie het haar gaat: Psyche, het meisje dat bij haar letterlijk als eerste genoemd wordt en dat centraal staat. Pas in tweede instantie komt Eros. Zelfs Venus krijgt niet meer dan een bijrol.

258

De belangrijkste toevoeging van Dros betreft hier haar aandacht voor Psyche's eenzaamheid en haar verlangen naar de liefde. Die zijn niet onverenigbaar met Apuleius' versie, maar de antieke auteur besteedt niet meer dan een enkele, vage regel aan de gevoelens van het meisje. Dros richt zich ook hier nadrukkelijk op Psyche en leeft zich helemaal in haar in, tot aan haar diepste verlangens toe. Jonge lezeressen zullen zich waarschijnlijk moeiteloos met deze nieuwe Psyche kunnen identificeren: wie van hen wil er niet praten over zoete meisjesgeheimen?

Bij Eros

Vanaf haar eenzame positie op de rots wordt Psyche bij Dros in luttele regels door de westenwind weggevoerd en naar een wit paleis in een bosrijke omgeving gebracht. Onzichtbare dienaren ontvangen Psyche, die alleen hun stemmen hoort. Ze helpen haar vriendelijk, maar zwijgen zodra Psyche vraagt naar de man met wie ze moet leven. Met dat laatste element voegt Dros weer wat toe, want bij Apuleius wordt zo'n expliciete en voor de hand liggende vraag juist niet gesteld.

De echtgenoot meldt zich al snel, 's nachts, en Dros beschrijft hun samenzijn in sterk sentimentele termen, die in zachtheid het Latijnse origineel duidelijk overtreffen:

Huilend werd ze wakker, maar zachte, tedere vingers
veegden de tranen weg van haar wangen. Ze lag in de armen
van een vreemdeling, die haar wiegde, kuste en streekte
tot ze alles vergat, haar land, haar vader, haar zusters.
Maar aan het eind van de nacht, bij het eerste ochtendlicht, was
haar minnaar weg en ze miste hem. Ook al was hij een monster
waar de eeuwige goden van gruwden, ze miste het monster.

Het 'monster' waar het orakel in vreselijke bewoordingen over had gesproken is nu voorwerp van Psyche's verlangen. Elke nacht komt hij terug, maar hij weigert zich te laten zien, ook al wil ze dat nog zo graag.

'Vraag me dat niet, liefste Psyche. Ik moet je verstoten als je weet wie ik ben. Ik heb iets gedaan dat het daglicht niet kan velen. Bewaar mijn geheim. Wanneer je voor mij voelt wat ik voor jou voel stel je geen eisen aan onze liefde.'

'Steek dan mijn ogen uit, maak me blind en blijf overdag bij me,' riep ze. Maar haar ogen waren hem daarvoor te dierbaar.

Deze nogal modern aandoende, romantische scène, die bij Apuleius geheel ontbreekt, levert een natuurlijke overgang naar een volgend tafereel. Psyche krijgt door lang zeuren van haar echtgenoot gedaan dat ze contact mag hebben met haar twee zussen. Eros voorspelt er weinig goeds van, maar Psyche laat haar zussen inderdaad door de westenwind ophalen.

In een levendige dialoog horen ze hun jonge zusje uit en geven ze blijk van hun jaloezie, leugenachtigheid en slechte karakter. Ze weten haar zover te krijgen dat ze instemt met een snood plan: 's nachts een lamp mee te nemen en 'het monster' met een dolk te doden. Als de zuster weg zijn blijkt Psyche toch maar half overtuigd:

Monsters azen op zwangere vrouwen en ik ben zwanger,
dacht ze. Als hij het merkt zal hij mij en mijn kindje verslinden.
Maar al is hij ook een monster, ik kan hem niet doden.
Ik wil alleen maar heel graag weten hoe hij eruitziet.

Ook in deze toevoeging aan het antieke verhaal valt op, hoe het element 'liefde' alles beheerst. De nadruk op Psyche's vrouwelijke en moederlijke gevoelens maakt de Nederlandse versie concreter en strakker, maar ook sentimenteler.

Daarentegen wordt de moordaanslag zelf nogal nuchter afgedaan. Omdat dit een van de meest treffende en bekende scènes uit het verhaal is, citeer ik een flink stuk uit de versie van Dros en daarna uit die van Apuleius.

Bevend stak ze de olielamp aan. In het goudachtig schijnsel zag ze geen monster maar een god. Het was Eros die bij de eerste aanblik van Psyche ten prooi was gevallen aan liefde voor dat aanbiddelijk mooie meisje. Hij wilde haar houden en hij hield haar. Maar geen mens of god mocht het weten, anders kwam Afrodite erachter en kreeg hij problemen. Hij had Psyche vertrouwd maar buiten de zusters gerekend, die haar met hun valse tongen zo hadden beïnvloed dat ze haar belofte vergat en hem stiekem bespiedde. Psyche staarde met bonzend hart naar de god en zuchtte overmand door liefde. Ze was niet bij machte haar ogen van hem af te wenden en merkte niet dat een druppel gloeiende olie neerviel op zijn glanzende schouder.

Hij schrok wakker en zag haar met de lamp in haar handen.
'Dwaze vrouw, nu weet je met wie je getrouwd bent, met Eros.
Waarom, waarom kon je ons geheim niet bewaren.
Alles tussen ons is voorbij want je hebt me bedrogen!
riep hij en kreunend van de pijn verliet hij de kamer.
Psyche bleef achter, ziek van verdriet.

In Apuleius' versie wordt juist nogal veel werk gemaakt van het *moment suprême* van de moordaanslag en vallen ook allerlei andere kleurrijke details op. Nadat Psyche de lamp heeft ontstoken, ziet ze de prachtige god, wiens schoonheid vervolgens heel uitvoerig wordt geschilderd. Maar ze prikt zich aan een van zijn pijlen die op de grond liggen, waardoor ze, natuurlijk, reddeloos verliefd raakt.

Zij bedekte hem met begerige en onstuimige kussen, haastig, omdat zij bang was dat hij wakker zou worden. Maar bij al haar opwinding over zoveel moois, bij alle verwarring in haar gewonde hart, liet die lamp – uit vuig verraad of genadeloze afgunst of omdat hij ernaar verlangde ook zelf zo'n lichaam aan te raken en als het ware te kussen – een gloeiend hete druppel uit zijn hoge opening op de rechterschouder van de god vallen.

260

Zeg! Brutale en roekelose lamp, verachtelijke slaaf van de liefde! Jij bezorgt de heerser over alle vuur zomaar een brandwond! Een minnaar heeft jou toch zeker als eerste uitgevonden om zolang mogelijk, ook 's nachts nog, van zijn geliefde te kunnen genieten?

Door die brandwond sprong de god op. En toen hij zag dat zijn vertrouwen beschaamd, nee, geschonden was, vloog hij meteen zonder een woord weg uit de liefdevolle omhelzingen van zijn diepongelukkige vrouw. Maar op het moment dat hij oprees, klampte Psyche zich terstond met beide benen aan zijn rechterbeen vast. Als beklagenswaardig aanhangsel op zijn vlucht omhoog bungelde zijn reisgenote in de lucht tussen de wolken achter hem aan, totdat zij zich uiteindelijk uitgeput op de grond liet vallen.

Maar haar goddelijke minnaar liet haar daar niet alleen liggen. Hij vloog naar een cipres dichtbij en sprak haar vanuit de hoge top hevig ontdaan toe: 'Ach, naïeve Psyche. Ik negeerde de geboden van mijn moeder Venus (...) Ik, de beroemde boogschutter, heb mezelf met mijn eigen pijl geraakt en jou tot mijn vrouw gemaakt (...) Ik heb je steeds weer met de beste bedoelingen gewaarschuwd (...) Jou straf ik slechts met mijn vertrek.

Apuleius' versie is duidelijk anders van toon en kleur. Opvallend bij hem is vooral de retorische aankleding, met de merkwaardige personificatie van de lamp, waaraan allerlei boze intenties worden toegeschreven. De lamp wordt zelfs vermanend toesproken door de verteller (de oude rovershuishoudster). In technische termen heet zo'n aanspreking van iets of iemand in het verhaal een 'apostrophe'. Het is een typisch

antiek procédé, en het wekt geen verbazing dat Dros zich er niet aan waagt. Dat geldt eigenlijk ook voor een paar andere elementen, zoals de sterke nadruk op de symboliek van vuur en liefdesvuur, waar antieke schrijvers zoals Apuleius altijd graag even bij stilstaan, al was het maar voor een woordgrapje. Verder is de aandacht voor 'eerste vindsters' van allerlei dingen een ware *topos* in de Griekse en Romeinse literatuur. Het wiel, het vuur, reizen: voor alles is iemand aan te wijzen die er het eerste mee begon. Hier gaat het om een tamelijk gezocht punt: degene die het eerst een lamp gebruikt tijdens liefdesnachten.

Zulke on-moderne literaire elementen laat Dros gewoon weg, maar ze voegt ook wat toe: zodra de lamp is aangestoken, vat de auteur van de Nederlandse versie de gebeurtenissen tot dan toe samen en geeft expliciet aan hoe de zaken ervoor staan. Daarmee wordt de argeloze of onoplettende lezer een dienst bewezen: die was de draad van het verhaal misschien kwijtgeraakt, maar is nu weer precies op de hoogte. Als je de Apuleius-passages doorleest, blijken er ook zulke samenvattende elementen in te zitten, met name wanneer Eros zich tenslotte tegenover Psyche uit. Maar in dat geval zijn de woorden vooral functioneel binnen het verhaal zelf: ze zijn niet gericht aan de lezer maar aan de naïeve Psyche.

Toch is ook Dros' weergave verteltechnisch geraffineerd: door de samenvatting te geven *nadat* de lamp is ontstoken, brengt de verteller een pauze aan in het verhaal. Zo krijgt Psyche ook in de beknopte versie van Dros als het ware een paar regels de tijd om naar de god te kijken. Pas wanneer ze een druppel hete olie morst gaat de actie verder.

Psyche wordt onmiddellijk door Eros toegesproken. Het amoureuze accent blijkt dadelijk in de aard van zijn verwijten: ze heeft het liefdesgeheim geschonden, het is uit, ze heeft hem bedrogen. Grappig genoeg is in Apuleius' versie eerst sprake van een ijzig zwijgen van Eros: 'zonder een woord' vliegt hij weg, en pas na een tijdje spreekt hij vanuit een boom.

Daarna volgt het merkwaardige tafereel van Psyche die zinloos aan zijn voeten blijft bungelen en tenslotte moet loslaten. Deze scène is veelzeggend als we het verschil tussen Dros en Apuleius willen formuleren. Dros heeft het vreemde tafereel misschien geschraapt als ongewenste 'slapstick.' Toch is het ook meer dan dat. Bij Apuleius heeft het tafereel naast de komische functie óók een zekere symbool-waarde. Het is verleidelijk (en voor antieke lezers onvermijdelijk) om er iets 'Platoons' in te lezen over de Ziel (*psyche*) die zich vastklampt aan de Liefde, in een opwaartse weg, maar dat niet volhoudt en terugvalt op de aarde. Apuleius heeft deze symboliek ongetwijfeld in zijn verhaal aangebracht, vermoedelijk niet als zwaar wijsgerig commentaar (het verhaal is duidelijk meer dan een intellectuele exercitie), maar wel als een van de mogelijke betekenislagen bij het lezen. Door deze symboliek te schrappen verlost Dros haar Psyche dus wel van een potsierlijke en vernederende val, maar haalt ze ook een iets diepere laag uit het

verhaal weg. Haar Psyche-verhaal is, bovenal, een liefdesverhaal. Een mooi, maar ook enigszins genormaliseerd sprookje.

Eind goed, al goed

Hoe gaat het verder met Psyche? Ze komt weer in contact met haar zusters (Dros laat haar zelfs door de wind tijdelijk naar het ouderlijk huis brengen) en gaat wanhopig op zoek naar haar echtgenoot. Volgens beproefd recept wordt het verhaal vervolgens flink gerekt door allerlei vertragende elementen: Psyche krijgt de meest uiteenlopende tests te doorstaan. Venus laat haar allerlei onmogelijke opdrachten vervullen. Tegen alle verwachting in brengt zij die tot een goed einde, meestal door hulp van natuurlijke elementen (zoals een rivier of dieren) die ze ontmoet.

Dros vertelt het verhaal met smaak en laat het, evenals de rest, helemaal gericht zijn op Psyche. Bij de laatste, moeilijkste opdracht moet Psyche de onderwereld in om aan Persefone een kistje met schoonheidsbalsem te vragen. De gedachte doet Psyche rillen:

262

Wie in het rijk van de schimmen was kwam nooit meer buiten.
Maar wat maakte het uit? Ze kon zonder Eros niet leven.
Als ze dacht aan al de lege dagen en jaren
die ze nog door moest stond haar hart stil...

Via de techniek van de vrije indirecte rede geeft Dros hier weer een indringend kijkje in de gedachten en gevoelens van Psyche. Het arme meisje krijgt natuurlijk weer hulp, dit maal van een behulpzame toren. Ze waagt zich de onderwereld in en krijgt het kistje mee. Maar ondanks alle waarschuwingen kan ze de verleiding niet weerstaan om het open te maken. Fout, natuurlijk, en ze valt ter plekke flauw.

Opnieuw bevat deze scène een veelzeggend gegeven: bij Apuleius wordt Psyche's laatste misstap toegeschreven aan 'onbedwingbare nieuwsgierigheid' (*temeraria curiositas*). Dat is in de Latijnse roman een hoofdmotief voor het hele verhaal: het is door *curiositas* dat Lucius, de hoofdpersoon, getypeerd wordt. En door diezelfde *curiositas* werkt hij zich telkens verder in de nesten, eerst met de metamorfose tot ezel, en daarna met verdere avonturen die hij beleeft in zijn ezelgestalte. Pas door de goddelijke genade van Isis zal Lucius uiteindelijk gered worden en weer veranderen in een mens.

Ook Psyche wordt uiteindelijk gered door een daad van goddelijke genade. Op Eros' verzoek laat Juppiter de woede van zijn moeder bedaren en neemt hij Psyche op onder de goden. Ze krijgt 'de eeuwige jeugd en het eeuwige leven', zoals het bij Dros heet, en ze trouwen.

Kort na het huwelijk werd hun dochter geboren, een meisje
zo ontwapenend dat het zelfs Afrodite bekoorde.
Zij verzoende zich met Eros en Psyche. Tenslotte
waren die twee een voorbeeld van de macht van de liefde!

In deze slotregels van de Nederlandse versie blijkt het eigene ervan eens te meer. De parallel tussen Lucius en Psyche, die volgens de meeste geleerden zo kenmerkend is voor Apuleius' roman, is geheel vervallen. Het kon misschien ook moeilijk anders, want Dros heeft het verhaal van Amor en Psyche uit de oorspronkelijke context gelicht en als apart verhaal uitgewerkt. Intertextuele verwijzingen naar een raamverhaal zijn daarmee, uit de aard der zaak, onmogelijk geworden.

Ook alle Apuleiaanse zinspelingen op de thematiek van 'ongeluk door eigen schuld' en van 'Ziel die zich verenigt met het Hogere dankzij de Genade' zijn afwezig. Een fascinerend detail is dat Apuleius iets specifiekker is over de dochter van Eros en Psyche. In de slotzin van het Latijnse verhaal valt namelijk haar naam: 'Wij noemen haar Genoegen'. Het Latijnse woord hier is *Voluptas*, een woord dat zwaarbeladen is met filosofische en andere associaties. *Voluptas* als product van de uiteindelijke vereniging van Ziel en Liefde: als dat nog geen diepere toespeling bevat...

Bij Dros is de aandacht duidelijk op andere dingen gericht. Het volle licht valt bij haar op de alles overwinnende liefde. Psyche en Eros zijn voor elkaar gemaakt en krijgen een lief dochtertje. Als ze al een symbool zijn, dan gewoon voor de liefde zelf. Het verhaal kón niet anders aflopen, suggereert ze zelfs.

Wanneer we Dros' verhaal lezen en overzien, is allereerst onmiskenbaar dat ze inderdaad een versie van Apuleius' origineel (of een correcte samenvatting ervan) heeft gebruikt. Maar haar verwerking is eigenzinnig en creatief: zij volgt het voorbeeld allesbehalve slaafs maar laat heel wat eigen accenten zien. Zij concentreert zich op Psyche en het wonderbare liefdesverhaal waarin het meisje verzeild raakt. Allerlei beschrijvingen en details blijven weg, en de allegorische, symbolische potentie van het verhaal is tot een minimum gereduceerd. Ook de goden zijn nóg gewoner en menselijker dan ze bij Apuleius al waren.

Dros vertelt bovenal een liefdesverhaal. Haar toevoegingen betreffen dan ook amoureuze elementen, vooral uitingen en gedachten waaruit gevoelens van liefde blijken. Je zou kunnen zeggen dat haar Psyche zich écht in de ziel laat kijken: je kunt de houding van de hoofdfiguur gemakkelijk begrijpen en identificatie met haar is steeds weer mogelijk.

Imme Dros is waarachtig niet de eerste die het aloude verhaal heeft bewerkt. Maar haar versie is fris en 'ontwapenend' als weinig andere. En ondanks alle veranderingen ten opzichte van het origineel zou je kunnen stellen dat ze toch de kern ervan te pakken heeft. Want draaien niet alle goede verhalen uiteindelijk om de liefde?

Korte bibliografie

Imme Dros' imposante productie aan mythe-bewerkingen verschijnt bij uitgeverij Querido te Amsterdam. Voor dit artikel is gebruik gemaakt van:

IMME DROS, *Liefde en wat ervoor doorgaat. De mythen van Medeia en Iason, Alkestis en Admetos, Psyche en Eros, met prenten van Harrie Geelen* (Amsterdam/Antwerpen 2000) 55–68.

Voor volledige bibliografie en andere informatie over Imme Dros zie onder meer:

www.querido.nl/Biografie/Dros.html

home.wanadoo.nl/richard.thiel/auteurs/idros.htm

Van Apuleius' roman zijn talloze edities en vertalingen beschikbaar. Een volledige Nederlandse vertaling is:

Apuleius, *De gouden ezel (Metamorphosen)*, vertaald door M.A. SCHWARTZ (Amsterdam 2000³).

264

Het verhaal van Amor en Psyche is vaak separaat uitgegeven. In dit artikel is steeds gebruik gemaakt van:

Apuleius, *Amor & Psyche*, vertaald door EMILIE VAN OPSTALL (Amsterdam 2000).

Via die recente uitgave is gemakkelijk enige andere literatuur over Apuleius te vinden. Ik noem hier nog slechts:

Apuleius, *Cupid & Psyche*, edited by E.J. KENNEY (Cambridge 1990); een handzame uitgave Latijn/Engels met Engels commentaar).

Een uitgebreid wetenschappelijk commentaar in twee delen op het Amor en Psyche verhaal is in voorbereiding bij de Apuleius-onderzoeksgroep van de RU Groningen.

Het eerste deel (4, 28 t/m 5, 31) verschijnt in 2002, in de *Groningen Commentaries on Apuleius*.

Apuleius op het Internet:

ccat.sas.upenn.edu/jod/apuleius

www.unisi.it/ricerca/ist/anc_hist/online/apuleio/apucover.htm

Imme Dros heeft van het Psyche-verhaal inmiddels ook een libretto voor een opera-voorstelling geschreven (de tekst is nog ongepubliceerd). In die versie, bedoeld voor kinderen (6+), wordt het verhaal gepresenteerd als een tijdloos sprookje over Zieltje, 'de ijdele prins' en 'de mooie, jaloerse koningin'. Veel elementen uit het traditionele verhaal hebben een plaats gekregen, maar gezien het eigen karakter en doel van de voorstelling zijn vooral de sprookjesachtige en dramatische elementen aangezet. Zo kent het verhaal geen orakel, maar wordt de vader van Psyche door de mooie koningin voor de keus gesteld: of zijn dochter uitleveren, of onthoofd worden. Voor wat extra

tragiek zorgen onder meer een ‘monster’, dat zich uiteindelijk voor Psyche liefdevol opoffert. Aan het slot op de bruiloft van Zieltje en de prins, danst de (verzoende) koningin zelfs met Psyche’s vader.

De familievoorstelling zal in het theaterseizoen 2001–2002 worden gespeeld door het Opera-gezelschap *Xyniks* uit Amsterdam. Tekst: IMME DROS, muziek: FONS MERKIES. Meer informatie over plaatsen en data: *Xyniks*, e-mail xyniks@xs4all.nl; tel. (020) 617 50 23.

* Ik dank Imme Dros voor de informatie over de opera-voorstelling en Rudi van der Paardt voor het kritisch lezen van dit artikel.

Oneindig glas

Is een leven zonder glas voorstelbaar? Als we glas weg denken uit onze omgeving – geen ramen in huis, geen glaswerk in de keuken of laboratoria, geen tv- en computerscherm, geen lampen, geen autoruiten en geen brillen, dan rijst de vraag hoe onze samenleving er zonder glas uit zou zien. De conclusie lijkt duidelijk: glas is onmisbaar.

Hoezeer dit ook voor de oudheid gold, kan men zien op de tentoonstelling *Antiek Glas, de kunst van het vuur* die tot 16 september in het Allard Pierson Museum te Amsterdam te zien is.

Zand, soda en kalk

Bij Plinius de Oudere (1ste eeuw n.Chr.) lezen we in zijn *Naturalis Historia* (XXXVI, 191) hoe glas werd ontdekt. Hij vertelt dat Fenicische handelaren in sodablokken eens op een strandje bij de monding van de rivier de Belus moesten overnachten. Zij konden geen stenen vinden en gebruikten daarom blokken soda om hun kookpotten op te plaatsen. Door het vuur mengde de soda zich met het zand en een glasachtige massa vloeide over het strand.

266

De kern van dit verhaal is, dat glas ontstaat door verhitting van kalkhoudend zand en soda. Maar tegen dit verhaal zijn ook enige bedenkingen aan te voeren. Zand heeft een hoog smeltpunt: pas bij temperaturen tussen de 900 en de 1500 graden Celsius. Op een open houtvuur is het onmogelijk deze hoge temperatuur te bereiken. En al zou men op het strand zo'n temperatuur bereikt hebben, dan zou het eten in elk geval verkoold zijn.

Grondstoffen

Tegenwoordig neemt men aan dat glas 3000 jaar v.Chr. in het Nabije Oosten voorkwam. Een voorwaarde voor het maken van glas was, behalve de aanwezigheid van genoemde grondstoffen, het voorhanden hebben van veel hout. Om de gewenste hoge temperaturen te bereiken en te houden stookte men in ovens. Wanneer echter scherven glas werden toegevoegd in de mengpot, daalde het smeltpunt en kon glas bij een lagere temperatuur gemaakt worden, wat een besparing aan brandstof opleverde.

De kwaliteit en de kleur van het glas hingen af van het zand dat men gebruikte, de toevoeging van kleuren (in de vorm van metaaloxiden) en de condities van de oven. Afhankelijk van de temperatuur maakte toevoeging van koperoxyde het glas blauw, donkergroen, robijnrood of ondoorzichtig rood. Kobalt kleurde de glasmassa donkerblauw, mangaan geel of violet en antimoon ondoorzichtig geel. IJzeroxyde gaf glas een lichtblauwe, flessengroene, barnsteenachtige of zwarte kleur. Glas kon door toevoeging van bruinsteen ontkleurd worden. Alleen met zeer zuiver kwartzand (zonder toevoeging) kon kleurloos glas gemaakt worden.

Glasfabriekjes

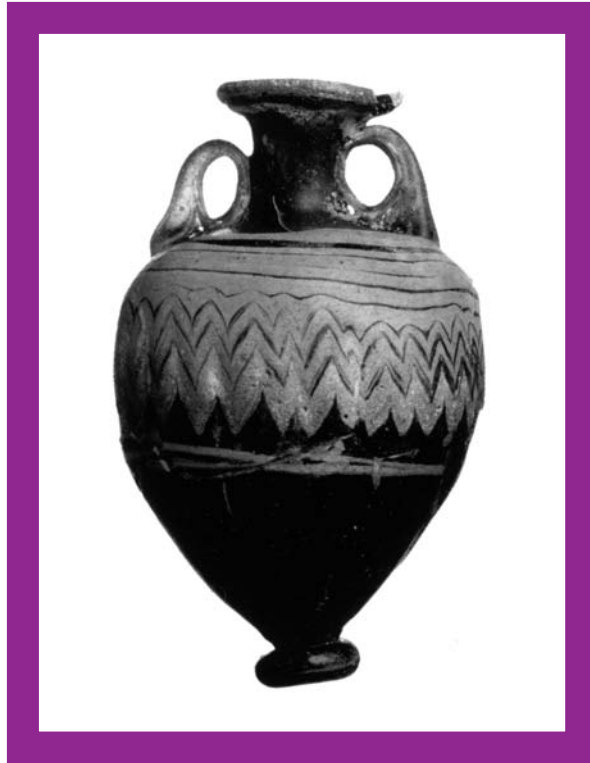
In de oudheid kende men glasfabriekjes, waar glas gesmolten en in grote blokken gegoten werd. Deze blokken werden verhandeld om op andere plaatsen verder verwerkt te worden. Een scheepswrak uit de 14de eeuw v.Chr., gevonden voor de kust van Turkije, had een lading van 175 ruwe glasblokken. Uit papyri weten we dat schepen met blokken glas van de Syrisch-Palestijnse kust over de gehele Middellandse Zee voeren. Een gigantisch blok glas van ongeveer negen ton zwaar werd in het noorden van Israël bij opgravingen in de jaren zestig van de vorige eeuw aangetroffen.

De blokken glas werden voor verwerking gebroken en opnieuw gesmolten om er voorwerpen van te maken. Het smelten van glas gebeurde in smeltkroezen van aardewerk, die op het vuur in de ovens werden gezet.

Het oudste glas

Glazuur en faience zijn eigenlijk de eerste toepassingsvormen van glas. Deze kleurrijke decoratie, die zijn naam dankt aan het veelkleurige geglazuurde aardewerk dat in de 15de eeuw n.Chr. in Faenza (Italië) werd gemaakt, werd in in Egypte en Mesopotamië al rond 3000 v.Chr. gebruikt. Vijfhonderd jaar later werden de eerste kralen van glaspasta gemaakt. De eerste holle flesjes verschenen rond 1500 v.Chr. Deze flesjes, het oudste glaswerk, noemt men ook wel kernglas. Het woord glas is in dit verband misschien misleidend. Het glas is ondoorzichtig en dik en het voelt aan als steen. De glazen voorwerpen werden niet geblazen, maar met de hand om een kern gevormd. Uit het vloeibare glas trok men dikke draden, zoals je met een lepel dikke draden stroop uit een strooppot trekt. Deze dikke buigzame draden van glas werden om een kern van klei en plantenresten gedraaid. Daarna werd het geheel over een gladde ondergrond glad en in vorm gerold. Vervolgens legde men hieroverheen verschillende draden gekleurd glas. Met een kam of haakje werden deze op en neer getrokken, zodat een zig-zag- of een golfpatroon ontstond. Het nog hete flesje werd opnieuw over een gladde ondergrond gerold, zodat de draden versmolten met de ondergrond. Uit het nog warme glas werden apart handvatjes getrokken en er werd eventueel een voetje aangebracht of uit het glas getrokken. Om afkoelen en daarmee het hard worden van de glaspasta te voorkomen moest men snel werken en herhaaldelijk het vaasje opnieuw verhitten. Als het klaar en afgekoeld was, krabde men de kern uit het omhulsel en had men een holle vorm. De afwerking van het flesje bestond uit polijsten.

Deze eerste langwerpige flesjes (zogenaamde *alabastra*) werden veelal gebruikt om geurige oliën, zalf of make-up in te bewaren. Door toenemende handelsactiviteiten verspreidde dit type glas zich snel over het Middellandse Zeegebied. In de loop van de 6de eeuw v.Chr. werden dergelijke flesjes ook gemaakt in de gehele antieke wereld. De techniek van dit latere kernglas was gelijk aan die van het vroege kernglas, maar



nu volgde men de typisch Griekse vaasvormen na: kannetjes en amfoortjes (afb. 1). En opnieuw werden veel van deze flesjes gebruikt voor het bewaren van geurige oliën of zalven.

Hellenistische periode (332–31 v.Chr.)

In deze periode waren glaswerkplaatsen in Alexandrië actief. Nieuw was de techniek om glas vloeibaar te maken en in vormen te gieten of te persen. Met deze methode lukte het om open vormen, zoals schalen, schotels en kommen, te maken. Het persen van glas geschiedde tussen twee vormen die in elkaar pasten. Met deze mallen van hout of terracotta werden bijvoorbeeld kommen in serie gemaakt. In de mallen bracht men eenvoudige versieringen aan, zoals groeven rondom of een stermotief in de bodem. Veel van deze indertijd luxe kommen zijn egaal van kleur: blauw, paars, goudbruin, donkergroen en zeegroen. Glaswerk van dit type kenmerkt de 2de en 1ste eeuw v.Chr.

De gegoten of geperste kommen werden afgewerkt op de manier waarop stenen voorwerpen werden afgewerkt, namelijk door slijpen en polijsten. Een van de Griekse namen voor glas, *lithos chutè* (gegoten steen), is in dit verband veelzeggend.

Afb. 1. Kernglas amfoortje voor cosmetica, ca. 4de eeuw v.Chr.
Allard Pierson Museum, Amsterdam, inv. 3301.

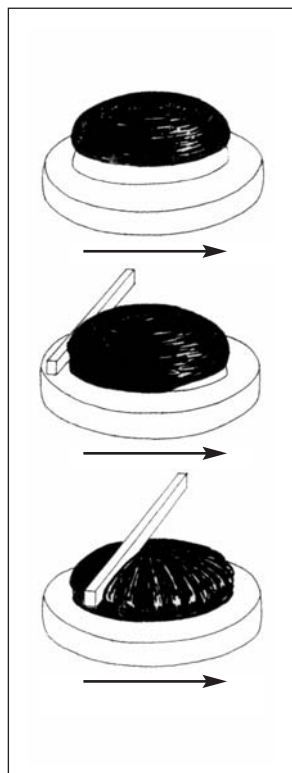


Afb. 2. Lichtgroene geribde kom, 1ste eeuw v.Chr., part. collectie.
Afb. 3. Glas op een draaischijf.
Tekening mevrouw Rosemarie Lierke.

Mal of draaischijf?

Speciale aandacht verdient de ribbenschaal (afb. 2). Dit type schaal ontleent zijn stevigheid aan de verdikkingen, zogenaamde ribben, die van de bodem tot de rand aan de buitenkant van de schaal zitten. Tot een kleine tien jaar geleden gold de theorie dat de ribbenschaal met twee vormen werd gemaakt. Een platte ronde vorm waarin ribben uitgespaard waren, zorgde voor een geribde pannenkoek die vervolgens over een bolle vorm werd gelegd. Met spatels drukte men hem in model.

Rosemarie Lierke lanceerde in 1993, met verwijzing naar Plinius' *Naturalis Historia* (XXXVI, 193) en naar de tot dan toe niet voldoende verklaarde afwerkingssporen op het glas, het idee dat met name de geribde kommen op een draaischijf zijn gemaakt. Volgens haar werd met behulp van een spatel nog vormbare glasmassa over een bolle vorm aangebracht, terwijl de draaischijf langzaam draaide. Vervolgens bracht men met een staafje ribben in de schaal aan (afb. 3).



In theorie lijkt dit idee dé oplossing. Immers, naast de nu voldoende verklaarde afwerkingssporen op het glas is zo ook de onregelmatige afstand tussen de ribben verklaard. In de praktijk echter stuit werken met een draaischijf op grote problemen. Twee Engelse glasblazers, David Hill en Mark Taylor, die replica's van Romeinse flesje op een (bijna) authentieke manier blazen, menen dat glasmassa op een draaischijf te weinig vormbaar is. Professionele blazers uit Leerdam, geconfronteerd met deze theorie, zien ook grote bezwaren. De grote vraag blijft namelijk wat nu precies de samenstelling van het oude glas was. Ook bestaat er geen duidelijkheid over de condities van de stookoven en natuurlijk het materiaal waarvan mallen gemaakt werden (klei, steen, hout, metaal of gips?). De snelheid waarmee het materiaal van de mal en het glas krimpen bij het afkoelen, kunnen verschillen, waardoor het glas kan knappen. Chemische analyses van het Romeinse glas kunnen een hulp zijn bij het ontrafelen van het productie-proces in de oudheid.

Geblagen glas

270

Het merendeel van het glas uit de oudheid is geblagen glas. De uitvinding van glasblazen is de belangrijkste stap in de ontwikkeling van glas. De huidige glasindustrie past deze, in oorsprong Romeinse, techniek nog steeds toe, al wordt het nu niet meer met de hand gedaan. Ergens aan de kust van het huidige Syrië of Libanon, dus binnen het Romeinse rijk, kwamen glasmakers in de 1ste eeuw v.Chr. op het idee om lucht in glas te blazen. Hierdoor kon bijna iedere vorm gemaakt worden.

De vondst van glazen buisjes bij opgravingen in Jeruzalem helpt ons te begrijpen hoe de allereerste geblagen flesjes zijn ontstaan. De glazen buisjes konden door bijvondsten van aardewerk en munten worden gedateerd in de tweede helft van de 1ste eeuw v.Chr.

Glazen buisjes kennen we van de fabricage van kralen. Een plak glas werd opgerold en uitgetrokken tot een dunne holle buis. Men knipte hiervan kralen. De buisjes die men in Jeruzalem aantrof, waren aan één kant dichtgeknepen. Bij sommige van deze buisjes had men lucht door de glazen buis geblazen, waardoor aan de dichtgeknepen kant een glazen ballonnetje was ontstaan. Vervolgens kon men de buis hierboven afknippen, zodat een vaasje met een hals ontstond. Door de onderkant van de resterende buis opnieuw dicht te knijpen en er vervolgens weer lucht in te blazen ontstond een nieuw flesje.

De eerste glasblazers bliezen dus op de glasbuizen zelf. Opvallend is aan deze vroege flesjes, die voornamelijk als cosmetica-flesjes gebruikt werden, dat er geen fabricage-sporen (afdrukken van tangen) of afwerkingssporen (schuren, slijpen, polijsten) te zien zijn.

Een teug adem

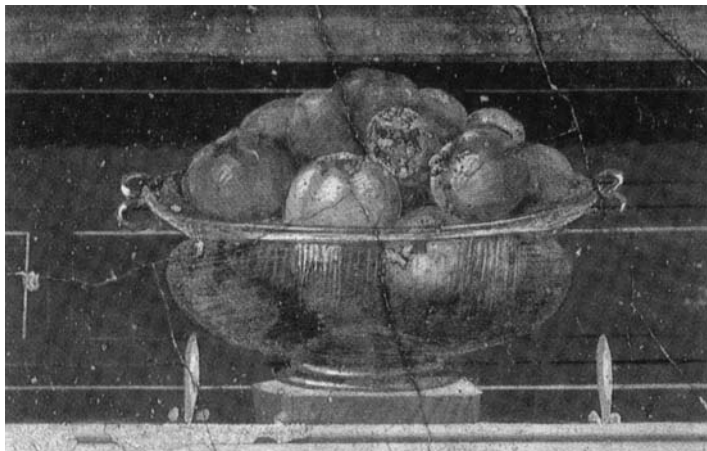
Terwijl bij de eerste kleine flesjes een glazen blaaspijp dienst deed, hanteerde men later bij andere vormen een blaaspijp van klei of metaal. Er zijn pijpen teruggevonden met een diameter van 1,5 cm en een lengte van 1 tot 1,5 meter. De glazen voorwerpen die met een blaaspijp gemaakt zijn, hebben vrijwel allemaal fabricage-sporen. Vloeibaar glas werd met de blaaspijp uit de smeltpot gehaald. De glasblazer rolde het kluitje glas uit op een stenen plaat om het voor te bewerken voor het blazen. Vervolgens blies hij een bel lucht in de klomp glas en door een combinatie van bewegen van de glaspip en blazen door de pijp ontstond een dunwandig glas. Dit glas zat echter vast aan zijn blaaspijp. De glasblazer of zijn gezelschap pakte met een tang het glas van de blaaspijp en plaatste dit op een metalen staaf, de pontil (afgeleid van het Italiaanse *pontello*, 'puntje'). Het glas zat dan gekleefd aan de pontil en de glasblazer kon het glas aan de rand waar het glas van de blaaspijp was gekomen, verder afwerken. Oren of versiering werden dan ook aangebracht. Tot slot werd het glas voorzichtig van de pontil getikt en kon het glas langzaam afkoelen. Daar waar het glas op de pontil had gezeten, bleef een klein litteken, het zogenaamde pontilmerk.

Van luxe tot gewoon

In het begin van de 1ste eeuw n.Chr. was glas nog een luxe product. In een brief aan Lucilius (XC, 31) schrijft Seneca (4 v.Chr.–65 n.Chr.), dat een glasblazer met zijn adem het glas in zoveel vormen kan blazen dat dit nauwelijks geëvenaard kan worden door welke vaardige hand dan ook (afb. 4). Seneca's waardering voor glas blijkt ook uit de opmerking in *Naturales Quaestiones* (I 6, 5) dat 'fruit zoveel veel mooier is in een met water gevulde glazen kom...'. Apuleius beschrijft in zijn *Metamorfosen* (II. 19) een luxe interieur met Citroenhouten tafels en ivoor en fraai gemodelleerd glaswerk en schitterend zilver. Dat glas niet alleen heel mooi kan zijn, maar ook voordelen in het gebruik heeft, lezen we in Petronius' *Satyricon* (51), waar hij Trimalchio laat zeggen dat hij liever uit glas drinkt, omdat glas niet ruikt. Keizer Gallienus (260–268 n.Chr.) weigerde daarentegen om uit glas te drinken: glas is te gewoon en daarom niet goed genoeg voor de keizer.

271

HERMENEUS LXXIII/II



Afb. 4.
Wandschildering
uit een villa in de
buurt van Napels,
ca. 40 v.Chr.



272

Afb. 5. In de vorm geblazen flesje in de vorm van een druiventros. Deze flesjes hebben dienst gedaan als parfumflesje. De naad van de mal is aan de zijkant nog zichtbaar, 1ste–2de eeuw n.Chr., part. collectie.

Afb. 6. In de vorm geblazen flesje in de vorm van een dadel. Deze flesjes hebben dienst gedaan als parfumflesje, 1ste–2de eeuw n.Chr. , part. collectie.

Afb. 7. In de vorm geblazen vierkante fles gevonden in Nijmegen. 1ste–2de eeuw n.Chr. Museum Het Valkhof, Nijmegen, inv. BCI 1.

Tussen de opmerkingen van Seneca en Gallienus zit een wereld van verschil. Aanvankelijk was glas een luxe product, maar toen men het blazen van glas combineerde met het gebruik van een vorm was produceren van series glaswerk eenvoudig. Glas werd bereikbaar voor de gewone man. Op grond van archeologische vondsten en literaire verwijzingen schat men, dat een gemiddeld huishouden aan het eind van de 1ste eeuw tussen de 40 en 80 glazen objecten in huis had. Dat betekent, dat de glasproductie bijzonder groot moet zijn geweest.

In de vorm geblazen glas

De stap van vrij blazen naar in de vorm blazen is een kleine stap, maar wel met grote gevolgen. Het werd immers nu mogelijk om glaswerk, gelijk in vorm en decoratie, in grotere hoeveelheden maken. Deze manier van produceren in series, kenmerkend voor glaswerk uit de 1ste eeuw n.Chr., is het begin van massaproductie.

De blazer gebruikte een vorm, waarin afbeeldingen van planten, dieren, mensen, gezichten en soms ook teksten of de naam van de blazer in reliëf waren aangebracht.



Afb. 8. Flesjes in de vorm van een tonnetje met horizontale ringen, 1ste eeuw na Chr. Museum Het Valkhof, Nijmegen, inv. BCI iii en BCI 134.

Afb. 9. In de vorm geblazen kopflesje van gelig glas. Oostromeins, 4de eeuw n.Chr. part. collectie.

Afb. 10. Beker met knoesten, een zgn. Herculesbeker, 1ste eeuw na Chr. Gemeentemuseum Den Haag, inv. OG 79-1954.

Het glas werd in de vorm geblazen, waarbij het erop aankwam dat het glas zich gelijkmatig in de vorm en in de reliëfs verspreidde. De vorm werd weggenomen en het glas kon op dezelfde manier als het vrij geblazen glas afgewerkt worden.

Net als bij de bovengenoemde mallen weten we niet van welk materiaal deze vormen zijn gemaakt. Tot nu toe zijn er geen vormen bij archeologische opgravingen teruggevonden. Informatie over de mallen moeten we derhalve aan de objecten zelf ontlenen. Verticale naden op het glas maakt duidelijk dat de vorm uit twee of meer delen heeft bestaan. Deze naden zijn bijvoorbeeld op de zijkanten van de druiventrosflesjes makkelijk te zien.

De diversiteit van het in vorm geblazen glaswerk is groot: de eerder genoemde druiventrosflesjes (afb. 5), flesjes in de vorm van een dadel (afb. 6), vierkante flessen (afb. 7), zeshoekige en achthoekige flessen, ronde flessen geïnspireerd op houten wijnvaten (afb. 8), de zogenaamde kopflesjes, waar twee of drie gezichtjes de buik van deze flesjes sieren (afb. 9) en drinkbekers met versieringen op de buik (afb. 10).



274

Afb. 11. Glazen vogeltje. Nijmegen, tijd van keizer Tiberius (14–37 n.Chr.). Museum Het Valkhof, Nijmegen.

Afb. 12. Tranenflesje of cosmeticaflasje (*balsamarium*), 4de eeuw n.Chr. Allard Pierson Museum, Amsterdam, inv. 119.

Afb. 13 Tranenflesje of cosmeticaflasje (*balsamarium*) met vier compartimenten en hoog oor, 4de eeuw n.Chr. part. collectie.

Afb. 14 Tranenflesje of cosmeticaflasje (*balsamarium*) met roerstaafje, 4de eeuw n.Chr. Allard Pierson Museum, Amsterdam, inv. 1110.

Vogeltjes en tranen

In 1996 werden in een grafkuil te Nijmegen een glazen vogeltje en een munt uit de tijd van keizer Tiberius (14–37 n.Chr.) gevonden. Dit uiterst fragiele vogeltje is geblazen uit lichtblauw glas (afb. 11). In het vogeltje zat nog poeder, waarschijnlijk talkpoeder. Het puntje van de staart van het vogeltje was open. Hier kon men voorzichtig de inhoud uit schudden. Deze parfumvogeltjes zijn ook bij andere opgravingen aangetroffen samen met bolvormige cosmeticahouders. Het vogeltje is een van de vele voorbeelden van het vakmanschap van de Romeinse glasblazers.

Een andere vorm die in onze ogen wat vreemd aandoet is een cosmeticaflasje uit de 3de–4de eeuw n.Chr. (afb. 12). Dit flesje bestaat uit twee buisjes aan elkaar. Aan de zijkanten is met glasdraad een versiering aangebracht. Vlak onder de bovenrand zitten twee oren. Er bestaat verdeeldheid over de vraag hoe dit flesje gemaakt is. Was het één glasbuis die dubbelgevouwen werd? Was het een brede buis waarin ‘tussenschotten’ waren aangebracht? Of zijn het twee afzonderlijk gemaakte buisjes die aan elkaar

gezet zijn? De hoeveelheid glas aan de onderkant van het flesje doet vermoeden, dat het twee losse buisjes zijn geweest. Immers, wanneer je een glazen buis dubbelvouwt, wordt het glas dunner op de vouw. De oren en sierdraad zijn als laatste aangebracht.

Ook over de functie van deze flesjes bestaat discussie. Aanleiding tot de verwarring zijn opmerkingen bij schrijvers als Ovidius en Tibullus dat bij rouwplechtigheden geplengde tranen gemengd werden met as, geurige oliën, wijn en honing. Lang heeft men gedacht dat tranen werden opgevangen in kleine flesjes (afb. 13) en dat de tranen van de overgebleven familie meebegraven werden met de as van de overledenen. Zo werd de naam 'tranenflesje' geboren. Onderzoek naar de restanten van de inhoud van deze flesjes leert, dat deze flesjes gevuld waren met geurige oliën of specerijen.

Glas: van pasta tot glasvezel

De ontdekking van het glasblazen door de Romeinen is een belangrijke en verstrekkende uitvinding geweest. Gebruikten de Romeinen glaswerk voornamelijk voor huishoudelijk gebruik, in latere eeuwen werden grote wetenschappelijke ontdekkingen gedaan door een bijzondere toepassing van glas. Roger Bacon, de 13de-eeuwse Engelse monnik en natuurgeleerde, stelde in navolging van Seneca (optische illusie, *Naturales Quaestiones* I 6, 5) vast, dat lichtstralen van richting veranderen als zij door geslepen glas vallen. De uitvinding van lenzen was nog maar een kleine stap. Met behulp van telescopen speurde Galilei eind 16de eeuw de hemel af. In de 17de eeuw ontdekten biologen onder de microscoop een nieuwe wereld.

Nu, in de 21ste eeuw, heeft glasvezel de toekomst; nog snellere internetverbindingen liggen in het verschiet. Op de tentoonstelling in het Allard Pierson Museum wordt glasvezel gebruikt voor de verlichting in een deel van de vitrines. Hiermee zien we het oudste glas ter wereld in één vitrine met de modernste glastechnologie. De toepassingen van glas lijken oneindig!

* Met dank aan René van Beek, conservator Allard Pierson Museum en organisator tentoonstelling *Antiek Glas, de kunst van het vuur*.

Korte bibliografie

C. ISINGS, *Roman Glass from Dated Finds* [Archaeologia Traiectina 2] (Groningen 1957). *Antiek Glas, de kunst van het vuur*, Tentoonstellingscatalogus Allard Pierson Museum 2001 [Mededelingenblad van de Vereniging van Vrienden van het Allard Pierson Museum, 80] (2001).