Op het omslag:
Een helm uit de vierde eeuw v. C., gevonden in het graf van een Thracische hoofdman. Nu in het Nationaal Museum voor Oudheden te Boekarest.

ISBN 90 263 0945 7
Copyright © 1989 by Uitgeverij Ambo bv, Baarn
Omslag Harm Meijer
Verspreiding voor België: Uitgeverij Westland nv, Schoten
4.89.857
Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Mineke Schipper (red.)

ONSTERFELIJKE ROEM

Het epos in verschillende culturen

Ambo/Baarn

Inhoud

Woord vooraf 7

Mineke Schipper
Inleiding 9

Herman L. J. Vanstiphout
Het *Gilgamesj*-epos 19

J. Ensink
Mahābhāratā, de grote strijd der Bharatiden 35

S. R. Slings
De *Ilias:* wrok en medelijden 49

Norbert Voorwinden
Het Germaanse heldenepos. Een verleden in dienst van een heden 62

Jan de Vries
Vroege Ierse epiek: de helden van Ulster en Finn 81

R. E. V. Stuip
Het *Chanson de Roland* en de Franse epische traditie 95

Willem F. H. Adelaar
Het epos in de Andes 112

W. L. Idema
China: het epos als volksvermaak 128

Mineke Schipper
De levende traditie van het epos in Afrika 146

Over de auteurs 161
Register 163

Als iemand sterft en veel goud nalaat,
dan heeft hij geen erfenis nagelaten.
Als iemnand sterft en veel geld nalaat,
dan heeft hij evenmin een erfenis nagelaten.
(...)
De echte nalatenschap van de mens bestaat
uit zijn heldendaden die barden van vader
op zoon zullen doorgeven aan de oren
van zijn kinderen en kleinkinderen.
Waa Kamissoko

Woord vooraf

De afgelopen jaren was er geen toegankelijk boek over het epos in verschillende culturen voorhanden. *Heldenlied en heldensage* van Jan de Vries (1959) was al sinds de jaren zestig uitverkocht, en ook het Amerikaanse boek *Heroic Epic and Saga* (1978) is niet meer verkrijgbaar. Deze bundel wil in dit gemis voorzien door middel van een selectief overzicht over heldenepiek die oorspronkelijk mondeling werd overgeleverd. Selectief, want er is natuurlijk veel meer. Terecht zullen sommigen de afwezigheid van een bijdrage over *Beowulf, Kalevala* of *Edda* missen. Even terecht zullen anderen vinden dat *Rāmāyaṇa, Sjâh-name, Mwindo* of *Popol Vuh* ook uitvoerig aan de orde hadden moeten komen. Na wikken en wegen is, om de uitgave ook voor studenten betaalbaar te houden, gekozen voor een beperkt representatief aanbod binnen het Westen zowel als daarbuiten.

Graag wil ik een aantal mensen bedanken. In de eerste plaats uitgever Ivo Gay, die vanaf mijn prille voorstel het plan voor deze bundel met groot enthousiasme gesteund heeft. Ook ben ik veel dank verschuldigd aan Eric Hoogcarspel van de Vereniging voor Onderwijs, Kunst en Wetenschap. Het was zijn initiatief om een lezingenreeks over 'Het epos in de wereldliteratuur' op te zetten in het Rotterdamse Museum voor Land- en Volkenkunde, en dankzij hem kwam ik in contact met enkele andere deelnemers aan die reeks, de heren Adelaar, Idema, Ensink en Vanstiphout, die toezegden hun eerder gehouden lezingen te bewerken voor deze bundel. Ook mijn bijdrage over Afrika is in eerste opzet in die Rotterdamse reeks gepresenteerd. De overige stukken werden speciaal voor dit boek geschreven, op één na. Toen Doris Edel door onvoorziene omstandigheden in een laat stadium moest afzeggen, dreigde een lacune: het Keltische epos. Om de uitgave van de bundel niet aanzienlijk te vertragen is als oplossing gekozen voor een enigszins bewerkte bijdrage over dit onderwerp van dr. Jan de Vries uit zijn eerder genoemde boek *Heldenlied en heldensage*. Voor toestemming tot overname ben ik Uitgeverij Het Spectrum (Utrecht) erkentelijk.

Ten slotte wil ik de andere medewerkers aan dit boek danken voor de plezierige samenwerking. Zonder hen was *Onsterfelijke roem* er nooit gekomen.

M.S.

Mineke Schipper

Inleiding

In westerse woordenboeken wordt het epos meestal omschreven als een lang verhalend gedicht met veel nadruk op het heroïsche, waarbij het Griekse heldendicht onvermijdelijk als voorbeeld wordt gegeven. Vanuit andere culturen worden weleens vraagtekens geplaatst bij de vanzelfsprekendheid waarmee Homerus als graadmeter wordt aangehouden om vast te stellen in hoeverre andere culturen 'het' epos wel of niet bezitten. Zo citeert de Indiase professor Nabaneeta Dev Sen (1985: 71v.) niet zonder ironie enkele westerse eposspecialisten. Een van hen is Jan de Vries, die in 1959 (zij citeert de Engelse vertaling van 1963) in alle oprechtheid schreef:

> Op de Westerse mens maken de voortbrengselen der Oosterse cultuur vaak een bizarre indruk. Dit geldt van de Indische plastiek, maar ook van het Indische denken en van de Indische letterkunde. Alles dreigt de weelderigste vormen van een tropisch oerwoud aan te nemen [...] Ook de epiek der Indiërs doet ons vreemd aan. In de Ilias voelen wij ons thuis; daar is een edele ruimteverhouding; daar heerst een zin voor beperking en schone orde, die ons het wezen van alle echte klassieke kunst schijnt te zijn. Maar als wij in het Mahābhārata lezen, dan [...] raken [wij] verstrikt [...]. (De Vries 1959: 96)

Dev Sen verbaast zich erover dat de verschillen tussen de Indische epen en de epen in het Westen zo worden benadrukt en vraagt zich af waarom dit gebeurt. Is er werkelijk alleen maar verschil op te merken tussen Oost en West in het epos, zoals De Vries beweert? Krijgt in het *Mahābhārata* 'een Oosterse mentaliteit de overhand' (De Vries, *ibid.*), waardoor dit epos zich absoluut onderscheidt van epen als de *Ilias*, het *Chanson de Roland* of het *Nibelungenlied*, die volgens hem tot een geheel andere wereld behoren, namelijk de westerse? Volgens Dev Sen wordt in deze redenering enerzijds de afstand tussen oosterse en westerse epen ernstig overdreven en ziet hij anderzijds de verschillen tussen westerse epen onderling voor het gemak over het hoofd. Van haar kant stelt zij vast dat de orale traditie in de hele wereld een bepaalde compositiestijl gemeen heeft en dat er eerder sprake is van intense verbondenheid dan van duidelijke verschillen tussen epen uit de gehele wereld. Die verbondenheid is vooral te vinden in de compositie en in de thematische overeenkomsten, waarover straks meer.

Het benadrukken van de verschillen tussen de westerse cultuur en andere culturen heeft in het verleden meer dan eens geleid tot het ontkennen van het bestaan van 'echte' epen in de gebieden waar de homerische criteria leken te ontbreken. Hoe wordt een genre gedefinieerd? Het antwoord kan niet eenvoudig zijn 'een reeks werken met een aantal gemeenschappelijke kenmerken', want in ons geval doet de vraag zich voor of het mogelijk is kenmerken te vinden die intercultureel houdbaar zijn en op grond waarvan is vast te stellen of werken tot hetzelfde genre behoren. Dat gebeurt van buitenaf door de wetenschapper die meestal in een andere tijd leeft en door andere literaire tradities is gevormd dan de barden en hun publiek. Idealiter zou de classificatie altijd moeten worden getoetst aan genrecriteria uit de lokale context. Voor het epos, dat in veel culturen een genre is uit een voorbije tijd, is dit in de meeste gevallen onmogelijk. Voorzichtigheid is dan ook geboden (vgl. Victorio & Payen 1988). Het onderscheid tussen van binnenuit (*emic*) en van buitenaf (*etic*), dat voor antropologen allang vanzelfsprekend is (vgl. o.a. Rossi 1980), is in het eposonderzoek nog niet erg aan de orde geweest. De eposonderzoekers waren grootgebracht met de klassieken en ze wisten niet beter dan dat Homerus uniek en niet te evenaren was in vergelijking met welke andere culturele traditie dan ook. Logisch dus dat hij als uitgangspunt diende bij het onderzoek.

Al zijn verdiensten ten spijt weet ook Albert B. Lord (1960: VI) zijn persoonlijke bewondering voor Homerus niet los te maken van zijn wetenschappelijke uitspraken:

> [Homer] is our Singer of Tales. Yet, in a larger sense, he represents all singers of tales from time immemorial and unrecorded to the present [...] Each of them, even the most mediocre, is as much part of the tradition of oral epic singing as is Homer, its most talented representative. Among the singers of modern times there is none equal to Homer [...] Narrowness has never been excusable, whether it be ethnic, geographic, religious, social or even academic, least of all in the space age. Of the epic songs of the past (or of the present for that matter) Homer's have always been recognized as supreme.

Erkend van waaruit en door wie, zou je Lord kunnen vragen. Terwijl hij nadrukkelijk waarschuwt tegen het gevaar van benepenheid, blijft hij blind voor de beperktheid van zijn eigen perspectief. Niettemin is het onderzoek van Lord en diens leermeester Parry bij de Joegoslavische barden van belang geweest voor meer inzicht in het orale karakter van de vroege Griekse literatuur en van andere epen in de westerse wereld.

Geleidelijk werd, dankzij nieuwe onderzoeksresultaten, het eposbegrip losgekoppeld van de geschreven tekst en vergeleken met andere traditionele orale poëzie. Milman Parry (1928) heeft als eerste de kloof tussen orale poëzie en de

gevestigde literaire en culturele reputatie van Homerus overbrugd. De term folklore verwierp hij als denigrerend. Zijn stelling was dat de homerische poëzie in vrijwel alle opzichten het resultaat is van mondelinge compositiemethoden. Deze konden dan gereconstrueerd worden door de verzen zorgvuldig te onderzoeken. De woordkeus is volgens hem afhankelijk van het metrum binnen de hexameterregels. Het revolutionaire van Parry's ontdekking was dat hij de hypothese dat metrum en ritme bij de compositie vooral afhangen van het genie van de dichter, ontkrachtte door te laten zien dat Homerus in veel opzichten werkte met 'prefab' materiaal (cf. Ong 1982: 21), erger nog, met elementen die verdacht veel weg hadden van clichés, standaardformules en standaardthema's, zoals later door Lord (1960) is aangetoond.

Met haar kennis van de oosterse orale traditie en een comparatistische benadering stelt ook Dev Sen (1985) vast dat het toepassen van vaststaande formules, liederen en thema's, zoals bijeenkomst, vertrek, aankomst, feest, maaltijd, uitdaging, strijd en overwinning en dergelijke, als kapstokken gebruikt worden om het verhaal aan op te hangen, overal in de orale literatuur gebeurt. Natuurlijk wordt ook in geschreven literatuur van thema's gebruik gemaakt, maar daarbij zijn de mogelijkheden veel gevarieerder en minder dwingend.

De discussie gaat dan ook over de vraag hoe een tekst die zo vol clichés staat, desalniettemin tot Literatuur met een hoofdletter L kon worden gerekend, een hinderlijke kwestie voor classici met een blinde bewondering voor Homerus.

Het is interessant dat ten slotte inderdaad die link tussen orale literatuur en de zogenaamde Literatuur gelegd werd. Dit maakte het mogelijk om minder eurocentrisch naar orale literatuur buiten de westerse cultuur te kijken. De kennis daarvan was lange tijd onderontwikkeld, zoals ook Idema met betrekking tot China constateert (zie p.128). Westerse geleerden praatten elkaars standpunten en opvattingen dikwijls na zonder daarvoor argumenten aan te dragen. Hun visie op het epos in Afrika is in dit opzicht kenmerkend en ik ga er iets uitvoeriger op in, omdat het als levend epos van belang is voor onderzoek naar mondelinge aspecten van de eposoverlevering in het algemeen.

In Europa is men er tot aan de jaren zestig vrij algemeen van uitgegaan dat het epos niet bestond in Afrika. Daarbij baseerden onderzoekers zich op het indrukwekkende, maar ook vooringenomen werk van het echtpaar Chadwick, *The Growth of Literature* (drie delen, 1932-1940), zoals ook Sir Cedric Maurice Bowra nog deed in zijn bekende handboek *Heroic Poetry* (1952), dat lang (en misschien nog wel) is beschouwd als een standaardwerk op eposgebied, althans in Europa. Dat de Chadwicks en Bowra niets wisten van het epos in Afrika, weerhield hen er niet van te noteren dat er geen reden was 'om aan te nemen dat Afrika over zulk rijk literair materiaal beschikte' (cf. Chadwick & Chadwick III: 501 en 750; Bowra 1952: 3v.).

Ruth Finnegan lijkt nog door deze opvattingen beïnvloed, al is haar conclusie voorzichtiger, namelijk dat het epos 'in de normale betekenis van het woord' Afrika vreemd is (Finnegan 1970: 108v.). Maar wat is dan die 'normale' beteke-

nis? Wat zijn de criteria op basis waarvan een eposdefinitie tot stand komt? Het optekenen van epen in Afrika is inderdaad relatief laat begonnen en de publikatie ervan vond voornamelijk plaats na de jaren vijftig. Het weinige dat daarvóór op schrift was gezet, bleef meestal onbekend buiten een kleine kring van antropologen. Er is ook nu nog veel ongepubliceerd en dus ontoegankelijk materiaal en er zijn epen die in onze tijd pas voor het eerst zijn opgetekend. Hier wreekt zich het gebrek aan interdisciplinaire samenwerking. De Afrika-specialisten die zich met orale literatuur bezighielden, hadden meestal geen literaire vorming en de literatuurspecialisten in Europa waren niet op de hoogte van het bestaan van epen in Afrika.

Proza of poëzie?

Intussen heeft het onderzoek niet stilgestaan. Een eerste standaardwerk op het gebied van het epos in Afrika is verschenen, van de hand van de Nigeriaan Isidore Okpewho. De auteur is classicus en heeft als zodanig de Europese klassieken grondig bestudeerd en de discussies over de oraliteit van Homerus en dergelijke nauwkeurig gevolgd. Bovendien heeft hij zich uitvoerig beziggehouden met het epos in Afrika. Hij combineerde zijn kennis van beide terreinen in het boek *The Epic in Africa. Toward a Poetics of the Oral Performance* (1979). Zijn eposdefinitie, die uitgaat van de orale situatie, luidt: 'Een mondeling verteld epos is een gezongen lied/vertelling over de fantastische daden van een man (mannen) begiftigd met meer dan menselijke kracht en werkzaam in een meer dan menselijke wereld, verteld of uitgevoerd tegen de achtergrond van muziek door een gewoonlijk ongeletterde zanger die alleen werkt of wordt bijgestaan door een groep muzikale begeleiders' (p. 172).

Een van de punten in de discussie of het epos in Afrika wel epos mag worden genoemd, was dat het meer op proza zou lijken dan op poëzie (cf. Finnegan 1970; Knappert 1967). Daar moet met de kennis over oraliteit die we vandaag hebben tegen in worden gebracht dat een absoluut onderscheid tussen poëzie en proza in orale literatuur niet is aan te brengen, zeker niet voor vertellingen die muzikaal begeleid worden. In orale literatuur bestaat meer nog dan in geschreven literatuur een groot gebied waar proza en poëzie zich met elkaar vermengen door ritme, metrum, muziek en zang. Dit gebeurt inderdaad vaak bij de eposvoordracht. Dikwijls is er geen principieel maar een gradueel verschil tussen proza, poëzie en drama, en die gedachte heeft de epos/genre-discussie veranderd. Onze westerse indelingen zijn problematisch gebleken omdat ze vooral gebaseerd zijn op onze door eigen geschreven literatuur ingegeven visie op oraliteit. Een terugblik op de Europese middeleeuwse situatie leert ons dat de term poëzie vroeger ook van toepassing was op fabel en fictie, op verbeeldingsliteratuur in het algemeen. Pas in de achttiende eeuw werd, in Engeland, *poetry* van *prose* onderscheiden en werden beide tegenover elkaar gezet als *metrical* en *nonmetrical* (Tedlock 1977:

512v.). Het is voor ons heel moeilijk in te denken, onderstreept ook Ong (1982), dat proza niet bestaat los van geschreven of gedrukte bladzijden. Tedlock stelt daarom voor de term 'dramatische poëzie' te introduceren als benaming voor orale vertelling. Een van de formele kenmerken is dan het herhalingspatroon, dat varieert van woorden tot zinnen of hele episoden. Dergelijke herhalingen zijn meer eigen aan wat wij poëzie noemen dan aan wat wij gewend zijn proza te noemen. De indeling in regels hangt af van de adempauzes die de verteller/zanger aanbrengt. Deze kunnen emotionele effecten teweegbrengen en de dramatische spanning in de vertelling vergroten. Het is totaal ander proza dan wij uit de geschreven literatuur kennen. Of, in de woorden van Ibn Rashik (geboren in 1000 n.C., Algerije) in zijn encyclopedie van de dichtkunst:

> Alle spraak was proza. Toen wilden de nomaden hun nobele zeden en afstamming bezingen, hun roemrijke heldendaden en hun verre vaderlanden vermelden en hun dappere helden en vrijgevige edelen, om zichzelf tot nobel gedrag te bewegen en hun kinderen op goede eigenschappen te wijzen. Zo verzonnen zij metra, als maten voor hun uitspraken, en toen dat voltooid was noemden zij het poëzie, omdat zij het intuïtief begrepen. (in: Idema 1983: 23)

Muziek

Het epos wordt dikwijls gedeeltelijk verteld en gedeeltelijk gezongen. De muzikale begeleiding wijst ook sterk in de richting van wat wij poëzie zouden noemen. Het behoeft dan ook niet te verbazen dat Okpewho serieuze studie bepleit van de muzikale begeleiding van de orale presentatie van het epos. Immers, de muziek beïnvloedt de vertelling voortdurend. Barden benadrukken dat ze het moeilijk vinden om hun epen te vertellen zonder muziek. De bestudering van de levende eenheid tussen beide opent nieuwe perspectieven en zal zeker nieuwe inzichten opleveren in het cultuurgebonden normonderscheid tussen proza en verzen, zoals dat ontstaan is op basis van geschreven teksten in Europa. Na de studies van Parry en Lord over de orale compositie van Joegoslavische barden, kan het onderzoek nu ook ruim profiteren van nieuwe gegevens over memorisatie en improvisatie in de eposvoordracht in Afrika.

In letterlijk getranscribeerde epen zijn dikwijls opmerkingen te vinden aan het adres van de musicus, bijvoorbeeld in *Kambili* (Bird 1974; geciteerd door Okpewho 1979: 60v.), een epos uit West-Afrika: 'Hé, harpist, je vertraagt mijn woorden!' of: 'Als je de snaren versnelt, kan ik niet meer meekomen' en: 'Ah! Ritme-man, ritme-man. Een beetje langzamer. Spreken is niet gemakkelijk, niet kunnen spreken is niet gemakkelijk!' Of het verwijt: 'Slaap heeft je ogen zwaar gemaakt! Let op het ritme.' Het zijn waarschuwingen aan het adres van de musici die het vertellen begeleiden: ze maken duidelijk dat het ritme van belang is voor de verteller om de draad van het verhaal vast te houden. De muziek zet hem weer

op het goede spoor als hij in de war raakt, zijn verbeelding hem op een dwaalspoor brengt of als hij elementen van de plot verwart en details daardoor hun betekenis dreigen te verliezen. De muziek ondersteunt de voorstelling en knoopt de losse eindjes weer aan elkaar (Okpewho 1979: 59v.).

Formules

In de bijdragen aan deze bundel wordt steeds weer melding gemaakt van formules. Lange composities – en epen hebben dikwijls een lengte van duizenden regels – kunnen niet mondeling worden verteld zonder gebruikmaking van vaststaande elementen als formules enerzijds en improvisaties anderzijds. De improvisaties worden verbonden door vaste structuurelementen die de bard in zijn hoofd heeft, bijvoorbeeld de personages en hun rollen, en de ontwikkelingslijn van de elkaar opvolgende verplichte gebeurtenissen. Een geroutineerd auteur zal traditionele formules met grote vaardigheid toepassen. Het is een onmisbare steun bij de presentatie en er wordt gretig gebruik van gemaakt. Formules zijn groepen woorden, uitdrukkingen, soms hele of halve zinnen die regelmatig gebruikt worden om eenzelfde idee uit te drukken in dezelfde metrische omstandigheden. Het kunnen ook thematische beschrijvende passages zijn of handelingen die op dezelfde manier gepresenteerd worden in enigszins verschillende contexten, of liederen die terugkomen in vergelijkbare verhaalsituaties. Voorbeelden daarvan vinden we in alle omvangrijke mondeling overgedragen epen. Barden kunnen nu eenmaal niet zonder deze kunstgreep. Dev Sen (1985: 73) vond in het Indische *Rāmāyaṇa* dezelfde formulaire technieken als die in westerse epen zijn aangetoond door Parry, Lord, Bowra en anderen; ook blijkt de formulaire compositiestijl van Valmiki, de mythische oorspronkelijke auteur van het *Rāmāyaṇa*, te verschillen van de klassieke schrijfstijl van de Sanskriet dichter Kalidasa, zoals de 'orale' stijl van Homerus verschilt van de 'schrijf'-stijl van Vergilius (*ibid.*).

Soms worden in hetzelfde epos verschillende variaties op eenzelfde thema of gebeurtenis ingelast, bijvoorbeeld de twee gevechten die Beowulf achtereenvolgens levert met het monster Grendel en met de moeder van het monster. Of in het *Gilgamesj*-epos, de twee kansen die de held krijgt om eeuwig leven te verwerven. Ook Odysseus' avontuurlijke ontmoetingen met Calypso en Circe zijn een voorbeeld van thematische herhaling (vgl. Bowra 1952: 318).

Heldenleven en heldendood

Ondanks verschillen in tijd en cultuur, blijkt het heldenleven overal in de wereld opvallende overeenkomsten te vertonen, zoals al menigmaal is opgemerkt sinds Johann Georg von Hahn in *Arische Aussetzungs- und Rückkehr-Formel* daar in

de negentiende eeuw op had gewezen met betrekking tot de westerse context (zie o.a. Raglan 1936; Campbell 1949; De Vries 1959; Bowra 1952; Dev Sen 1985). De epen waarover in de volgende hoofdstukken wordt gesproken, vormen daarop geen uitzondering: er is een min of meer vast patroon te vinden rondom geboorte, leven en dood van de held. Omdat er al zoveel literatuur over dit onderwerp bestaat, wordt deze levenslijn alleen kort samengevat, met een paar voorbeelden uit de hier behandelde epen.

1. *De held is een man*. Dit punt wordt door de meeste onderzoekers vanzelfsprekend gevonden. Wanneer er vrouwelijke helden voorkomen, kan hun heroïek als gevaarlijk of *rücksichtslos* voorgesteld worden: Edel (1986) geeft daarvan voorbeelden uit de Keltische *Tain*. Ze vraagt zich af of de vrouwvijandige interpretaties van koningin Medb als heldin in dit epos misschien zijn ingevoegd door de bewerkers die het op schrift hebben gesteld, omdat overal in het vroeg-middeleeuwse Europa de schriftcultuur nauw met de kerk was verbonden, die 'over het algemeen geen hoge dunk van de vrouw' had (Edel 1986: 80). Ook Bowra (1952: 476v.) gaat in op de positie van de vrouw in het epos: hij onderscheidt daarbij, op evolutionistische wijze, drie stadia in de ontwikkeling van het epos, waarbij de *Volksgeist* aard en grenzen van het genre zou bepalen: *a*. het primitieve epos van de nomadenvolken die geen vast huis bezitten en waarvan de leden dezelfde belangen binnen hun maatschappij hebben; *b*. de proletarische lijn, die ontstaat wanneer een overheersende kleine groep de gewone mensen onderdrukt (ze zijn ongeletterd en hebben hun eigen helden); *c*. de aristocratische, aan vorsten en hoven gebonden vorm.

Bij dit onderscheid is volgens Bowra de houding ten aanzien van de vrouw een belangrijk criterium. In het primitieve stadium is de vrouw het centrale punt in de familie en het huiselijk leven. Ze kan ook tovenares zijn of profetes, maar ze vervult tegelijkertijd haar huiselijke taken. Als de situatie dat vraagt, kan ze opeens in actie komen, deelnemen aan de strijd en haar kracht tonen.

In het proletarische stadium van de heldenepen zorgen vrouwen en moeders voor hun mannen, die ze ook proberen te redden van de gevolgen van hun roekeloze heldendaden. De vrouwen hebben veel vrijheid en invloed, maar die gebruiken ze niet om eigen roem te verwerven maar tot meerdere glorie van hun mannen. In feite doen ze dan alleen nog maar wat hun mannen zeggen, aldus Bowra; ze voeren zelf geen strijd meer en verliezen ook hun rol als profetes.

In het derde stadium blijft de oorspronkelijke eerbied voor de vrouw aanwezig. Ze behoudt iets van de oude profetische grandeur en dwingt ontzag af. Als in het primitieve stadium blijft ze de scepter voeren over de huishouding, maar het leven is complexer geworden en dat brengt nieuwe taken met zich mee: ze wordt een uitstekende gastvrouw, zoals Homerus beschrijft, en vooral in die rol liggen dan ook haar verantwoordelijkheden.

Ik laat deze visie voor rekening van Bowra; de hele stadiatheorie is een negentiende-eeuws overblijfsel waarvoor weinig steekhoudende argumenten

zijn aangedragen. Het zou natuurlijk wel interessant zijn de verschillen en overeenkomsten tussen mannelijke en vrouwelijke personages in het epos verder te bestuderen aan de hand van meer recent en controleerbaar gereedschap uit de narratologie.

2. *Afkomst en geboorte van de held.* De held is van bijzondere afkomst, bijvoorbeeld zoon van een god(in) en een mens. Van Gilgamesj wordt gezegd dat hij twee derde god en één derde mens is. Achilles is de zoon van de zeegodin Thetis. Andere helden zijn koningskinderen: de helden in het *Mahābhārata* of *Sunjata*; of minstens van aristocratische afkomst: Roland is van adel.

Van bijzondere verwekking is sprake bij de held Cúchulainn, zoon van de god Lug en van de zuster van Conchobar:

> Tijdens het feest kreeg Dechtire dorst, en zij gaven haar een beker wijn, en terwijl zij dronk, vloog een haft in de beker, en zij slikte hem met de wijn in. Spoedig daarna ging zij met haar vijftig maagden haar zonnige vertrek binnen, en zij viel in een diepe slaap. En in die slaap verscheen haar Lug met de Lange Hand, en hij zei: 'Ik was de haft die in uw beker vloog, en het is met mij dat ge nu weg zult gaan, en met uw vijftig maagden.' En hij veranderde hen in een zwerm vogels, en zij vlogen met hem zuidwaarts. (Gregory 1974: 26)

Ook in het Quecha-epos vindt een miraculeuze geboorte plaats, als Pariacaca geboren wordt door toedoen van zijn eigen zoon Huatyacuri. Vanaf zijn geboorte (uit vijf eieren) bestaat hij tegelijkertijd uit een en uit vijf personen (zie Adelaar, p.112).

3. *De jeugd van de held.* Hij wordt bedreigd of gedwongen in ballingschap te gaan; is kwetsbaar (of wordt al jong onkwetsbaar gemaakt, op een zwakke plek na) gedurende zijn jeugd; of hij is al heel jong (soms in de baarmoeder) opvallend sterk en moedig. Achilles' moeder, de zeenimf Thetis, zou hem onkwetsbaar hebben gemaakt door hem te zalven met ambrozijn en zijn sterfelijkheid in het vuur te verbranden. Volgens een andere versie dompelde zij hem in de Styx, waarbij ze hem vasthield aan de hiel: als gevolg daarvan was dat zijn kwetsbare plek. Siegfrieds onkwetsbaarheid is te danken aan een hoornhuid (met een zwakke plek op de rug, die hem onvermijdelijk fataal wordt). Ook de Ierse held Fer Diad heeft zo'n huid.

De aard van de held kan tegelijkertijd zijn sterkte en zijn zwakte inhouden, zoals in het geval van Roland: hij is moedig en trots, onstuimig en opvliegend. Daardoor schuwt hij het gevaar niet, maar schat hij soms ook de risico's verkeerd in. Een voorbeeld van bedreiging en trage ontwikkeling in de jeugd vinden we bij de kleine Sunjata: nadat hij door zijn vader tot erfgenaam is aangewezen, spreekt een jaloerse stiefmoeder een vloek over hem uit en kan hij zeven jaar lang niet lopen. Hij moet ook een aantal jaren in ballingschap doorbrengen voordat hij, na

het leveren van moedige strijd, in zijn rijk kan terugkeren. Ook de Indische Pandava's leven een tijd in ballingschap, evenals de Chinese held Liu Zhiyuan.

4. *De held en zijn tegenstanders*. Helden zijn mensen met bijzondere kwaliteiten. Ze hebben bovenmenselijke mogelijkheden, maar munten ook en vooral uit in menselijke gaven. Er is vaak sprake van een combinatie van magische en menselijke kracht. Een discussiepunt is soms de vraag geweest of magische gaven 'wel mee mogen tellen' bij echte helden. Daarbij speelt opnieuw de cultuurgebondenheid van de onderzoeker een rol. Wanneer de God van het christendom aan de kant van de held staat (zoals in het *Chanson de Roland*), wordt dat niet als magische hulp opgevat, terwijl andere soorten van bovennatuurlijke assistentie wel onder die noemer worden gebracht. Trouwens, waar blijft de *Ilias* als de (magische) inmenging van de goden eigenlijk 'niet kan', omdat die in het epos hoort plaats te maken voor specifiek menselijke daden?

De geleerden zijn het erover eens dat het in het epos gaat om de held die andere mensen overtreft in kwaliteiten die allen in zekere mate ook tot hun beschikking hebben. In culturen waarin magie tot de alledaagse werkelijkheid behoort, kan iedereen daar in meerdere of mindere mate over beschikken, en vormt zij een algemeen menselijke kwaliteit. De grootste helden zijn de beste strijders. Soms wordt ook hun grote schoonheid geroemd, zoals in het geval van Gilgamesj of Achilles, maar vaker wordt over hun uiterlijk gezwegen. De nadruk ligt op hun daden, die sterk op elkaar lijken, ook al verschilt het doel. De helden moeten een spectaculaire taak te vervullen hebben en, om hun voortreffelijke kwaliteiten des te beter te laten uitkomen, hebben zij geduchte (bijna) even sterke tegenstanders nodig.

De rollen van held en heer zijn in een aantal epen gescheiden. Soms is de heer echter zelf ook held en in die hoedanigheid kan hij zijn leven geven voor zijn volk. De helden die in dienst zijn van een heer, vechten voor hem tot de dood erop volgt. Daarmee vervullen zij hun roeping. Gevoeligheid op het punt van eer is inherent aan het held zijn en leidt tot het ingaan op de uitdaging van de tegenstander. De held sterft vaak jong, zoals gebeurt met Achilles, Siegfried, Cúchulainn en Roland. Of hij keert terug als overwinnaar na adembenemende strijd en wordt heer over een groot rijk, dat vrede en welvaart kent onder zijn heerschappij, zoals Sunjata. Zo verwerven helden de roem die hen tijdens hun leven, maar meer nog door hun dood, onsterfelijk heeft gemaakt.

Bibliografie

Bowra, C.M., 1952, *Heroic Poetry*, London, Macmillan.
Campbell, J., 1949, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Bollingen Series no. 17.
Chadwick, H.M. & N.K. Chadwick, 1932-1940, *The Growth of Literature*, 3 vols., Cambridge, University Press.

Dev Sen, Nabaneeta, 1985, *Counterpoints. Essays in Comparative Literature*, Calcutta, Prajñā.

Edel, Doris, 1986, 'Tussen mythe en werkelijkheid. Koningin Medb van Connacht en haar beoordelaars, vroeger en nu', in: Fokkelien van Dijk-Hemmes (red.), *'t Is kwaad gerucht, als zij niet binnenblijft. Vrouwen in oude culturen*, Utrecht, HES, p. 61-94.

Finnegan, Ruth, 1970, *Oral Literature in Africa*, Oxford, Clarendon Press.

Greene, Thomas, 1963, *The Descent from Heaven. A Study in Epic Continuity*, New Haven/London, Yale University Press.

Gregory, Lady Augusta, 1974, *Cuchulain van Muirthemne*, Antwerpen, Standaard Uitgeverij (vert. van *Cuchulainn of Muirthemne*, New York 1970, Oxford University Press).

Idema, W.L. (red.), 1983, *De vorsten van het woord. Teksten over dichterschap en poëzie uit Oosterse tradities. Studies en vertalingen*, Amsterdam, De Oosterse Bibliotheek, Meulenhoff.

Knappert, J., 1967, 'The Epic in Africa', in: *Journal of the Folklore Institute*, vol. VI, p. 171-190.

Lord, Albert B., (1960) 1971[3], *The Singer of Tales*, Cambridge Mass., Harvard University Press.

Okpewho, Isidore, 1979, *The Epic in Africa. Toward a Poetics of the Oral Performance*, New York, Columbia University Press.

Ong, Walter J., 1982, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London/New York, Methuen.

Parry, Milman, 1928, *L'épithète traditionelle dans Homère*, Paris, Soc. Ed. Les belles lettres.

Raglan, Lord, (1936) 1965, 'The Hero of Tradition', in: Alan Dundes (red.), *The Study of Folklore*, London, Prentice Hall Inc.

Rossi, Ino (red.), 1980, *People in Culture. A Survey of Cultural Anthropology*, New York, Praeger.

Tedlock, Dennis, 1977, 'Toward an Oral Poetics', in: *New Literary History*, vol. III (3), p. 507-520.

Victorio, Juan, & Jean-Charles Payen (red.), 1988, *L'épopée*, Turnhout, Brepols.

Vries, J. de, 1959, *Heldenlied en heldensage*, Utrecht/Antwerpen, Het Spectrum (Engelse vertaling, 1963, *Heroic Song and Heroic Legend*, London).

Herman L.J. Vanstiphout

Het *Gilgamesj*-epos

Beklim dan de muur, en wandel rond Oeroek!
Onderzoek de grondvesten, en bekijk de tichels.
Zijn zij niet van baksteen?
Is niet de grondslag gelegd door de 7 Wijzen?

Deze dwingende raadgeving wordt de lezer – of toehoorder – van het *Gilgamesj*-epos toegevoegd bij het begin van het verhaal, namelijk in de verzen 16-19 van de eerste zang, als deel van de inleiding. Echter, de identieke passage keert terug, en wel helemaal aan het einde van de elfde zang, die, zoals we zullen zien, eigenlijk het einde van het epos bevat. De passage maakt daar deel uit van het verhaal zelf – zij wordt door Gilgamesj gesproken tot de schipper Oersjanabi, die de held vergezelt op diens terugtocht naar de stad Oeroek na talrijke omzwervingen. Uit deze herhaling kunnen we alvast drie voorlopige conclusies trekken over vorm en intentie van het epos: er is een zeer sterk uitgesproken vormbesef; er is een duidelijke intentie *van* het epos ten opzichte van het publiek; er dringt zich een interpretatielijn op *in* het epos zelf.

1. Maar wat is dit *Gilgamesj*-epos nu eigenlijk? In zijn rijpste en laatste vorm (zie voor de verschillende stadia in de ontwikkeling onder 1.3) is het een lang, verhalend gedicht dat uit vermoedelijk rond de drieduizend versregels bestond. Wij bezitten op dit ogenblik ongeveer zestienhonderd versregels, dus iets meer dan de helft, maar op basis van eerdere stadia in de ontwikkeling, en tevens van extrapolaties op grond van waarschijnlijk parallelle passages, kunnen wij veel meer reconstrueren. Deze laatste vorm van het epos wordt meestal verbonden met de naam van *Sîn-leqi-unninnī* ('O Sîn [= Maangod], verhoor mijn gebed!'), die het epos in deze vorm geredigeerd zou hebben rond 1200 v.C. in Babylonië, en wel in twaalf zangen, op twaalf tabletten (zie onder 1.2). Daarom spreekt men ook wel van het Twaalf-tabletten-epos. Aangezien echter de belangrijkste tabletten voor deze vorm van het epos gevonden zijn in de koninklijke bibliotheek van koning Assoerbanipal (ca. 668-627 v.C.), die zich in Ninive bevond, spreekt men ook wel van de Ninivitische versie. Deze versie, die verder aan deze bijdrage ten grondslag ligt, vindt men in de monumentale uitgave van Campbell Thompson (1930), die zelf voortbouwde op de eerste grote uitgave van Haupt (1884). Er is echter sinds 1930 zoveel nieuw materiaal ontdekt, dat een nieuwe uitgave noodzakelijk is. Deze wordt nu in Engeland voorbereid. De bestaande

vertalingen zijn in wezen gebaseerd op Campbell Thompson (1930), maar de meest recente vertalingen hebben toch reeds het sindsdien ontdekte en uitgegeven materiaal opgenomen.

1.1. Onze versie bestaat zoals gezegd uit twaalf tabletten, die overeenkomen met twaalf zangen. Om deze indeling in tabletten, als articulaties van het *verhaal*, te onderscheiden van de tabletten als materiële voorwerpen, zal voor tablet in de zin van 'zang' het symbool T. worden gebruikt. De tabletten schijnen overigens ongelijk in lengte te zijn geweest. Een niet volstrekt zekere, maar toch erg waarschijnlijke, verdeling is als volgt: T. I t/m V: telkens 280 tot 300 verzen; T. VI: 190 verzen; T. VII t/m XI: telkens 280 tot 300 verzen; T. XII: 150 verzen.

1.2. Het verhaal, dat zoals gezegd mede gereconstrueerd is op basis van ouder materiaal, ziet er dan als volgt uit:

T. I Na een proloog wordt ons voorgesteld Gilgamesj, de jonge vorst van de Zuidmesopotamische stad Oeroek. Hij is van gemengd goddelijke en menselijke afstamming. In zijn onstuimigheid tiranniseert hij de stad, door constant de jonge mannen op te roepen voor krijgsdienst, en aldus onder meer de meisjes en vrouwen last te bezorgen. De bevolking smeekt de goden hieraan iets te doen. Overwegend dat het vooral de onstuimigheid van Gilgamesj is, of zijn overtollige energie, die voor problemen zorgt en die hem zo stoer en zo arrogant – wellicht: zo jong nog – maakt, kiezen de goden voor een psychologisch erg effectieve oplossing: zij scheppen een wezen dat zich door kracht, energie en uniek karakter met Gilgamesj kan meten: de natuurmens Enkidoe. Deze natuurmens wordt dan ook op geraffineerde wijze met Gilgamesj in contact gebracht. Op een dag wordt Enkidoe bij toeval door een jager ontdekt te midden van de wilde dieren, waarna Gilgamesj van zijn bestaan op de hoogte wordt gebracht. Een meisje van plezier wordt uitgestuurd om Enkidoe 'tot mens te maken'; zij slaagt hierin; Enkidoe verliest zijn natuurlijke, wilde, staat en gaat met het meisje mee naar Gilgamesj.

T. II Na een gevecht waarin Enkidoe overwint, sluiten zij eeuwige vriendschap. Maar zij voelen zich ongelukkig, omdat naar hun gevoel hun leven zin ontbeert. Zij besluiten op te trekken naar het geheimzinnige Cederwoud, om daar ceders te vellen en de bewaker van het woud, een buitennatuurlijk wezen genaamd Hoewawa, te verslaan.

T. III/V De tocht wordt voorbereid, aangevat, en beschreven. De tekst is hier erg slecht overgeleverd, maar wij weten wel dat de tocht onder meer gepaard gaat met omineuze dromen en uitmondt in een gesprek waarin Hoewawa om genade smeekt, maar op aandrang van Enkidoe, en blijkbaar tegen de zin der goden, gedood wordt. De helden keren in triomf terug naar Oeroek. Een onderdeel van hun triomfantelijke intocht in

Oeroek is dat Gilgamesj zich optooit voor het feest dat hun overwinning moet vieren.

T. VI De godin Inanna of Isjtar ziet de aldus opgetooide Gilgamesj en wordt verliefd op hem. Zij doet hem een aanzoek: als hij haar huwt, zal zij hem rijkdom schenken, evenals een voorspoedig leven en een dito regering. Gilgamesj weigert echter. En niet alleen weigert hij: hij slingert haar verwijten naar het hoofd, waaruit zijn verachting voor haar duidelijk spreekt, maar ook een beetje zijn angst voor haar vrouwelijke charmes en de mogelijke gevolgen voor wie zich daardoor laat betoveren. Immers, haar vroegere minnaars zijn allen slecht aan hun einde gekomen. De woedende Isjtar wendt zich tot haar vader, de oppergod Anoem: mag zij de Hemelstier naar de aarde sturen om als straf voor Gilgamesj' arrogantie zijn stad – en het Land Soemer – te vernietigen? De oppergod stemt toe, maar de helden weten ook dit monster te overwinnen, alhoewel bij zijn eerste gesnuif een gat in de aarde ontstaat waarin honderd Oeroekezen verdwijnen, en nog eens tweehonderd bij het tweede. Zij hebben nu tegelijkertijd de goden getart en een bovennatuurlijk monster verslagen. In het besef dat zij samen tot alles in staat zijn, slingert Enkidoe Isjtar het dijbeen van de gedode stier in het gelaat. Nu is de maat werkelijk vol.

T. VII De goden besluiten nu dat Enkidoe moet sterven. Hij voorziet dit zelf in een omineuze droom, wordt ziek, betreurt zijn nutteloze leven en sterft.

T. VIII De ontroostbare Gilgamesj beweent zijn vriend, en richt waarschijnlijk een plechtig begrafenisritueel aan. In het diepste ongeluk gedompeld, begint hij zich weer af te vragen wat de zin van het leven is, en of men aan de zinloze dood kan ontsnappen.

T. IX Hij wil daarom op zoek naar het eeuwige leven; dit kan hij alleen maar bereiken door Oetnapisjtim te vinden, die immers de Zondvloed overleefde en daarom van de goden het eeuwige leven kreeg. Daarvoor moet hij echter eerst het Rijk der Duisternis doorkruisen, dat zich bevindt aan de grens van de aardse werkelijkheid. Alleen zo kan hij de Tuin der Goden bereiken.

T. X Hij komt aan bij de Tuin der Goden. De kroeghoudster Sidoeri tracht hem te weerhouden verder te gaan, door te wijzen op de zin der algemeen menselijke ambities en verlangens. Hij weigert echter en trekt verder tot hij de schipper Oersjanabi ontmoet, die hem dan over de rivier van Leven en Dood voert tot bij Oetnapisjtim.

T. XI Oetnapisjtim legt hem echter uit dat zijn zoektocht zinloos is. Als voorbeeld voegt hij hieraan toe het verhaal van de Zondvloed, waaruit duidelijk blijkt dat de dood onontkoombaar en hijzelf (Oetnapisjtim) daarop werkelijk de enige uitzondering is. Ten slotte laat hij toch toe dat Gilgamesj een proef ondergaat waaruit zal blijken of hij onsterfelijk kan worden: als hij zeven dagen en nachten kan waken, is er een kans.

Gilgamesj stemt toe en valt prompt in slaap. Toch wil Oetnapisjtim nog iets voor hem doen. Er is op de bodem van de zee een kruid dat de jeugd bestendigt. Gilgamesj weet dat kruid te bemachtigen, maar laat het zich weer ontfutselen door een slang. Nu ziet hij in dat alle moeite vruchteloos geweest is – of toch niet? Hij legt er zich immers bij neer dat zijn onsterfelijkheid zal liggen in zijn roem als vorst van Oeroek, waarvan zijn woorden tot Oersjanabi getuigen.

T. XII Dit tablet is een appendix. Gilgamesj heeft een gesprek met Enkidoe, die in het Dodenrijk is terechtgekomen en dit niet meer kan verlaten. Zo komt Gilgamesj te weten hoe het in dit Dodenrijk gesteld is: zeer triest. Slechts een vader van zeven kinderen heeft een enigszins aanvaardbaar leven na de dood.

1.3. Hoe is deze stof nu tot ons gekomen? Het antwoord is tweeledig. Het materiële aspect is hier niet onbelangrijk, aangezien het een duidelijke invloed heeft op het vormaspect van deze traditie. Het moge bekend zijn dat het oude Mesopotamië de bakermat is van het schrift. Dit werd in Mesopotamië uitgevonden ergens vóór het begin van het derde millennium. Als materiaal gebruikte men de twee grondstoffen die in het alluviale Mesopotamië overvloedig aanwezig zijn: klei, gevormd tot een min of meer rechthoekige, platte en dikke plaat – een tablet –, en een schuin afgesneden stukje riet, waarmee men in de weke klei figuurtjes aanbracht. Aanvankelijk bestaat een aantal van deze tekeningen nog uit lineaire voorstellingen – wel steeds zeer gestileerd – van voorwerpen, maar toch ook al vanaf het begin abstracte en dus uiteraard arbitraire tekens (cirkel, vierkant, kruis enzovoort). Door het materiaal – het is moeilijk ronde lijnen in de zachte klei te tekenen zonder dat de lijn gaat brokkelen – worden de tekens al vroeg opgelost in combinaties van rechte streepjes. Aangezien met het rietstokje aan het begin van de indruk in de klei een diepere en bredere impressie ontstaat, voert het materiaal zelf tot de zo typische wigvormige 'kop' van de streepjes: vandaar de naam 'spijkerschrift'. Het systeem was gemengd, in die zin dat men zowel *woordtekens* gebruikt (tekens die een bepaald woord als geheel weergeven, niet een 'idee' zoals in verkeerstekens) als *klanktekens* (tekens die een klank weergeven, zonder relatie tot de betekenis). Overigens waren de klanktekens niet alfabetisch: zij stonden niet voor één taalklank maar voor een lettergreep. De Soemeriërs, die het schrift uitvonden, gaven dit reeds bij het begin van het tweede millennium door aan de Akkadiërs, zodat de schriftelijke cultuur in Mesopotamië ook nog tweetalig was. Het Soemerisch is intussen nog steeds niet met succes in verband gebracht met een andere taal, maar we kunnen het wel voldoende lezen om zijn (zeer rijke) literatuur te leren kennen. We kunnen het lezen omdat het Akkadisch een Semitische taal is, en dus tot een zeer goed bekend type behoort, hetgeen de ontcijfering heeft vergemakkelijkt, en omdat door de gehele Mesopotamische culturele geschiedenis het Soemerisch de literaire en religieuze en wetenschappelijke taal naast het Akkadisch is gebleven. De

Akkadiërs moesten het zelf ook leren, zoals wij nu het Latijn. En daardoor heeft men vrij vlug via het Akkadisch ook het Soemerisch kunnen ontcijferen, hierbij geholpen door het feit dat het schrijfsysteem natuurlijk in wezen, hoewel niet in detail, hetzelfde was. Maar er is nog een ander materieel aspect dat voor de overlevering van de literatuur nog veel belangrijker is. Het materiaal, in de zon gedroogde of gebakken klei, is vrijwel onverwoestbaar. Daarom bezitten wij van een aantal grote literaire werken, zoals van het *Gilgamesj*-epos, ook gewoon materieel gezien de *voorgeschiedenis*.

Deze voorgeschiedenis kan men heel ruw in drie fasen verdelen, waarbij steeds in het oog moet worden gehouden dat dit geen hypothesen zijn, maar dat zij gewoon het bestaande materiaal beschrijven. Schematisch kan men in grote trekken de evolutie volgen in een studie van Lambert (1987). Tigay (1982) schreef een monumentale studie van die evolutie. Men begint met een Soemerische fase, die bestaat uit een cyclus van epische verhalen rond de figuur Gilgamesj en zijn vriend of dienaar Enkidoe. Een centraal verhaal in deze cyclus beschrijft de tocht van de helden naar het Cederwoud. Een ander, losstaand, verhaal gaat over hun overwinning op de Hemelstier, en een derde over het gesprek tussen Gilgamesj en de dode Enkidoe. Het is duidelijk dat deze verhalen terug te vinden zijn in het latere epos. Twee andere verhalen, *Gilgamesj en Agga* en *De dood van Gilgamesj*, schijnen uit de traditie te zijn verdwenen. Daar komt echter nog bij dat er in het Soemerisch ook los van de Gilgamesj-stof een verhaaltraditie over de Zondvloed bestond. Nu zijn deze composities weliswaar losstaande verhalen, maar het is niet onmogelijk dat met name de verhalen over Gilgamesj toch reeds als een 'biografisch' geordende, heroïsche cyclus in strikte betekenis werden opgevat. De tweede fase vertoont dan vrijwel zeker nog drie momenten; allereerst wordt naar alle waarschijnlijkheid een aantal van de Soemerische verhalen in het Akkadisch vertaald, of veel beter: in het Akkadisch naverteld. Het is nog onzeker of deze werkzaamheid in de Oudbabylonische periode (tussen 1800 en 1700 v.C.) reeds leidde tot het scheppen van een soort eenheidsepos, maar in elk geval worden de reeds bestaande teksten geconsolideerd vóór 1600 v.C. Vanaf die datum vinden we immers het derde moment van die tussenperiode: een aantal weliswaar fragmentarische teksten uit het gebied buiten Mesopotamië, die in elk geval de stof van het epos behandelen, en dit zowel in het Akkadisch als soms in de eigen landstaal (in Anatolië: Hettitisch en Hoerritisch). Vermoedelijk tussen 1300 en 1200 v.C. heeft dan wellicht *Sîn-leqi-unninnī* zijn canonieke versie gecomponeerd, die ons dan vooral, maar niet uitsluitend, bereikt heeft in de vorm van bibliotheektabletten vanaf circa 750 v.C. De jongste exemplaren daarvan stammen uit ongeveer 200 v.C. Nogmaals, dit alles berust op feitelijke gegevens en concrete voorwerpen. Hoewel nog niet algemeen erkend, zou het voor aspecten van overlevering omwille van de aard van het materiaal een voorbeeldfunctie moeten hebben.

2. Het is natuurlijk in dit bestek ondoenlijk alle, of zelfs maar alleen de belang-

rijke, aspecten van het epos te belichten. Een keuze dringt zich op, en het komt mij voor dat het meeste begrip voor het kunstwerk nog zou kunnen ontstaan door een min of meer samenhangende behandeling van drie aspecten, te weten de *vorm* (wat is eigenlijk het formaat van het werk en welke zijn de vormgevende principes?), de *intentie* (waarom werd het geschreven en gewaardeerd?) en de *status* (wat is het voor een werk?).

3. Het is in de inleiding al opgemerkt dat er aanleiding is te denken aan een sterk uitgesproken vormbesef. Deze sterke zin voor compositie is het duidelijkst aanwezig in de late versie, maar als er meer materiaal beschikbaar komt uit de Oudbabylonische en Middenbabylonische periode zou het goed mogelijk zijn dat een aantal van de hieronder genoemde vormkwaliteiten in feite veel vroeger ontstaan blijken te zijn. Met name de eerste, lineaire, structuur kan van veel vroeger dateren dan 1300.

3.1. De *lineaire structuur* is reeds door verschillende auteurs opgemerkt (zie bijvoorbeeld Jacobsen 1976). Het is immers voor iedereen duidelijk dat er een uitgesproken lijn van ontwikkeling in de avonturen verborgen ligt en dat deze op een dubbele manier uitgewerkt wordt. De *ambities* van de jonge held (of het heldenpaar) gaan immers vergezeld van onvrede bij het bereiken van de ambitie: de tocht naar het Cederwoud voert Gilgamesj wel tot de hoogste tevredenheid, maar hij heeft toch niet alles bereikt. Bovendien wordt de steeds stijgende lijn in de eerste helft (T. I t/m VI) in de tweede helft gevolgd door een steeds neergaande lijn (T. VII t/m XI). De lijn van geestelijke ontwikkeling van de held echter kan worden gezien als een hieraan tegengesteld verlopende structuur. Waar de overmoed, de *hubris*, steeds groter wordt, tot het ongekende hoogtepunt in T. VI (het beledigen der goden), volgt onmiddellijk hierop het debâcle (dood van Enkidoe, T. VII). Dit leidt weer tot het inzicht van de vergankelijkheid van de ambities, en zo tot de wijsheid die ligt in berusting (zie Jacobsen 1976; Stol 1981, en Foster 1987) en dus loutering van de held die met zijn woorden tot Oersjanabi werkelijk een heldenstatus op het morele vlak verwerft.

3.2. Echter, een nauwkeuriger lezing van de tekst en bestudering van de verdeling van de zangen leert dat er nog iets aan de hand is wat veel nauwkeuriger omschreven kan worden. Het is duidelijk dat het verhaal eigenlijk in twee hoofddelen kan worden gesplitst: A. de Cederwoud-episode, en B. de Oetnapisjtim-episode. Tussen beide bevindt zich de Isjtar-episode. Gaat men nu uit van een centrale positie van deze episode, dan wordt ook de formele distributie van de hoofddelen duidelijk. Immers, deze hoofddelen verlopen volstrekt parallel. Zowel A als B begint met twee zangen die het helden-*paar* als figuur betreffen. In A beschrijven T. I en II immers hoe Gilgamesj en Enkidoe elkaar ontmoeten en eeuwige vriendschap sluiten. In B beschrijven T. VII en VIII hoe de vriendschap door de dood vernietigd wordt. En merk op dat bijvoorbeeld Enkidoe in zijn

klacht (T. VII) duidelijk herinnert aan T. I: hij vervloekt de jager en de vrouw die hem uit zijn gelukkige natuurstaat haalden om hem het valse, want al te broze, mensenleven te leren kennen. Vervolgens bestaan A en B ook nog uit telkens drie zangen (T. III, IV en V; T. IX, X en XI) die een gevaarlijke tocht beschrijven. In A vinden we natuurlijk beide helden, en in B Gilgamesj alleen. Toch zijn er ook hier grote formele overeenkomsten. In A zowel als in B begint de tocht door een duister gebied (A: duister Cederwoud; B: Rijk van de [absolute] Duisternis), waarbij in beide gevallen de Zonnegod Sjamasj een transparante rol speelt (A: de helden vragen Sjamasj hen te begeleiden; B: Gilgamesj volgt Sjamasj op zijn weg aan de achterkant van de aarde). Tevens spelen in beide gevallen omineuze dromen een grote rol. Bovendien dient erop gewezen te worden dat hoewel in B Gilgamesj als held alleen de beproevingen doormaakt, hij toch telkens weer in contact komt met andere personen (Oersjanabi, Sidoeri, Oetnapisjtim). Men zou hier nog andere details kunnen toevoegen, maar een belangrijke slotopmerking is dat het tevens duidelijk is dat de relatie tussen de onderdelen van A en B dezelfde is: in beide gevallen voert de *relatie* tussen Gilgamesj en Enkidoe tot de reis. Zo zou men schematisch kunnen voorstellen dat de basisstructuur deze is:

A_1 (T. I en II) : A_2 (T. III, IV en V) :: B_1 (T. VII en VIII) : B_2 (T. IX, X en XI),
waarbij tevens A_1 parallel is aan B_1, en A_2 aan B_2.

Maar wat doen we dan met T. VI? Formeel zijn er al enkele interessante punten. Zo is T. VI het enige tablet dat maar een halve lengte heeft. Het is ook het enige waarin het initiatief niet van een der beide helden uitgaat. Het is het enige tablet dat in één afgesloten episode een geheel verhaal vertelt; en het is het enige tablet waarbij de actie plaatsvindt op twee plaatsen, te weten Oeroek en de Hemel. Ten slotte, inhoudelijk is het zonneklaar dat T. VI *volgt uit* A en *leidt tot* B. Tablet VI moet daarom gezien worden als een schakel die, of scharnier dat beide delen tegen elkaar afzet, maar ook met elkaar verbindt. Zo kan men dan de structuur ook nog vollediger weergeven als:

A_1 (I, II) B_1 (VII, VIII)
× (VI)
A_2 (III, IV, V) B_2 (IX, X, XI)

3.3. Toch kan het onmogelijk verdedigd worden dat de delen A en B formeel identiek zijn. De *distributie* van de gegevens uit de *lineaire structuur* gaat immers vergezeld van een manifeste *uitbreiding* of vergroting van de structuur, die overigens de ruimtelijke kaders van tabletlengte niet lijkt te doorbreken. Dit principe van expansie wordt als vanzelfsprekend teweeggebracht door het in stijgende (of dalende) lijn verlopen van de lineaire structuur. Zo wordt de lijn van de triomf die duidelijk in afdeling A aanwezig is, nog versterkt en zelfs letterlijk

op een hoger plan getild, door de overmoedige afwijzing van het aanzoek van Isjtar en de overwinning op de Hemelstier (T. VI). Ook is reeds opgemerkt dat de 'nederlaag' – eigenlijk geen passende uitdrukking in dit verband – van de held in deel B steeds groter wordt. In de allerlaatste episode dient het motief van het Kruid letterlijk te worden genomen. Het gaat hier niet om het Levenskruid: Gilgamesj kan nu immers reeds weten dat hij het eeuwige leven nooit zal bereiken. Hij heeft zelf zijn ambitie reeds teruggebracht tot het verwerven van blijvende jeugd. Het gaat hier over een verjongingskruid; de symboliek gelegen in het feit dat de *slang* hem ook dit laatste middel ontsteelt, is overduidelijk. Belangrijker is daarom de *opeenvolging* van teleurstellingen. De grote triomfen die hij samen met Enkidoe kon vieren, zijn hem tot groot verdriet geworden; zijn ontberingen om het eeuwige leven te bereiken hebben tot niets geleid. Zijn existentiële zwakheid, of in andere woorden: *la condition humaine* – in dit opzicht is de vertaling van du Perron als 'het menselijk tekort' wel zeer gevat – heeft hem doen inzien dat de queeste vruchteloos is geweest. En nu verliest hij ook nog zijn jeugd. Dit is van bijzonder belang, omdat zijn naam wellicht betekent 'De ouderling [is] een jonge man' of misschien 'de oudere jongere'. Zo wordt zijn naam zelfs tenietgedaan. Hij heeft alles verloren: vriendschap, leven, jeugd, 'goede' (in de typisch Mesopotamische zin van: effectieve) naam... Toch is er naast deze inhoudelijke schaalvergroting ook sprake van vormexpansie. In deel A zijn in feite de handelende personages de helden, en is Hoewawa slechts de te overwinnen vijand. In B hebben de overige personages een veel meer uitgewerkte rol: zij onthullen langzaam en geleidelijk aan Gilgamesj het geheim dat eigenlijk in hemzelf besloten ligt: de nutteloosheid van zijn zoektocht. Dit gebeurt dan ook op een verhaaltechnisch relevante manier. De drie personages geven telkens de gelegenheid tot een apart stukje in het grotere verhaal. Hoewel ze in elkaar overlopen, betreft het hier toch een reeks van afzonderlijke episoden, en dit in tegenstelling tot A, waar de Hoewawa-episode één enkel verhaal is. De tweede reis is inderdaad opgedeeld in vijf subepisoden: de tocht door het Rijk der Duisternis; het gesprek met Sidoeri; de episode met Oersjanabi; de episode met Oetnapisjtim; het verhaal over het Kruid; de Terugkeer. En vanzelfsprekend is in dit geheel van vijf in elkaar grijpende verhalen het vertellen van het Zondvloedverhaal door Oetnapisjtim een uitgesproken uitbreiding van de structuur.

3.4. Zo vertoont de structuur *parallellie* tussen de segmenten van de *lineaire ontwikkeling*, een ontwikkeling die zowel technisch als inhoudelijk gepaard gaat met *schaalvergroting*. Maar er is nog een vierde vormprincipe: de techniek van *entrelace*, goed bekend uit de middeleeuwse literatuur, wordt ook hier veelvuldig toegepast. Deze techniek bestaat uit het gebruik van bepaalde motieven op strategische punten in het verhaal; deze motieven kunnen als een rode draad door de tekst lopen en pas aan het einde een diepere betekenis krijgen. Op die manier geven ze dan in de meeste gevallen een bijzondere kleur aan het hele verhaal. Een mooi voorbeeld hiervan is het motief van de *Slaap*:

– In T. I kunnen de Oeroekezen niet slapen; Gilgamesj geeft hun geen rust.
– In T. III vraagt Gilgamesj' moeder aan de god Sjamasj waarom deze haar zoon een hart gaf dat niet kan rusten, zodat hij nu weer naar het Cederwoud wil trekken.
– Het is mogelijk dat de helden op hun tocht naar het Cederwoud niet slapen; zij slapen pas wanneer zij in het Cederwoud zijn aangekomen, en dan krijgen zij onheilspellende dromen. Dit is echter voorlopig nog onzeker.
– In T. VIII vraagt Gilgamesj aan het lijk van Enkidoe: 'Wat is deze slaap, die jou heeft overmand?'
– Het is waarschijnlijk, maar nog niet geheel zeker, dat Gilgamesj letterlijk een dodenwake houdt bij het lichaam van Enkidoe: hij waakt en weent bij het lijk 'tot een worm uit zijn neus [van Enkidoe] viel'.
– In T. X zegt Oetnapisjtim onder meer: 'De slapenden en de doden, zijn zij niet als broeders?'
– Ten slotte is er de proef die Gilgamesj moet ondergaan: hij zou misschien een kans hebben als hij zeven nachten niet zou slapen. Hij valt natuurlijk dadelijk in slaap. Hier is de symboliek zo duidelijk dat het haast geen referentieel motief meer is, maar de constatering van de werkelijkheid.

Het is duidelijk dat dit welhaast universele motief (zie onder meer *Ilias* XIV, 321; XVI, 672 en *Aeneis* VI, 278; overigens speelt de afloop van *Romeo en Julia* op een magistrale manier op dit motief in) hier bijzonder sterk en subtiel gebruikt wordt. En op een gelijkaardige manier kan men de draad van andere motieven vervolgen, zoals het motief van de houding van de stadvorst Gilgamesj tegenover de burgers van zijn stad: verdrukking, triomf, ontlopen van verantwoordelijkheid (eigenlijk was het zijn plicht met Isjtar, de stadgodin van Oeroek, het Heilige Huwelijk te sluiten), redding van de Hemelstier, trots over de stad.

3.5. Ten slotte is er nog een vijfde vormgevend principe. Het gehele epos is in zekere zin omsloten en bepaald door de *cirkelvorm*. Deze cirkel is natuurlijk verwant met de overige vormprincipes, maar verdient toch even apart belicht te worden. Ten eerste is het wel duidelijk dat de twee reizen die in feite de actiecode van het epos omsluiten, als cirkels moeten worden gezien. Immers, in het eerste geval gewild, in het tweede geval noodgedwongen, eindigen beide reizen bij het vertrekpunt: Oeroek. En merk dan op dat de enige episode die *buiten* dit dubbele reisschema valt, namelijk de Isjtar-episode, zowel in Oeroek als in de hemel plaatsvindt, en bovendien nog het eindpunt van de kleine reis en het beginpunt van de grote reis vormt. Ten tweede is het in ieder geval voor de Mesopotamiër vanzelfsprekend geweest dat Gilgamesj' tweede tocht – die immers het pad van de zon volgt – ook echt een cirkelbeweging beschrijft, en wel de grootst mogelijke cirkel in de natuur, die ook nog dagelijks observeerbaar is. Ten derde is ook nog het hele epos één grote cirkel. Gilgamesj is immers aan het einde van het verhaal in zekere zin even ver als aan het begin. Hij is gelouterd en wijs geworden, omdat hij alles gezien en doorgemaakt heeft.

De proloog begint als volgt:

De man die alles zag, wil ik aan mijn land doen kennen;
Hij die alle dingen kent, en volledig begrijpt;
Die alle geheimen in één keer onderzocht;
De volmaakt wijze, die alles ervoer;
Wat verborgen was, zag hij, en ontdekte het verscholene;
Hij bracht ons kennis van wat was vóór de Zondvloed:
Toen hij terugkwam, vermoeid en gelouterd na de verre tocht,
Schreef hij neer op een *stela* al wat hij had beleefd.

En aan het einde bevindt hij zich weer in Oeroek, maar nu als een wijze en berustende vorst, die zijn doel toch in zoverre bereikte dat hij de werkelijke grootheid en roem, juist door zijn met ontberingen opgedane wijsheid, gevonden heeft.

3.6. Uit deze aanwijzingen kan men afleiden dat deze in elkaar grijpende, vormgevende principes inderdaad getuigen van een zeer uitgesproken vormbesef. Zij moeten worden gezien als een echte structuur, dus als een conglomeraat, en niet als een reeks van aparte stijlprincipes. Integendeel, deze samenwerkende strategieën geven de tekst reliëf op de verschillende niveaus, met als belangrijk effect niet alleen het scheppen van een architectonische en goed gearticuleerde vorm, maar tevens het geleidelijk en op verschillende vlakken tegelijk ontwikkelen of blootleggen van de bedoelde inhoud. De vormgeving gaat hand in hand met de ideologische ontwikkeling; eigenlijk vallen deze twee – zoals in alle grote literatuur – volledig samen. Hier is inderdaad een groot kunstenaar aan het werk.

4. Toch is het nuttig ook deze inhoudelijke ontwikkeling, of de *intentie* van het werk, apart te onderzoeken. Waarover gaat het epos eigenlijk? De lineaire vormgeving, besproken onder 3.1, wijst op de ambitie van Gilgamesj. Deze vormt een inhoudelijk zwaartepunt. Alle overige vormstrategieën maken in zekere zin deze lijn expliciet. Toch zijn er daarnaast ook nog andere intentionele lijnen in het geheel verweven.

4.1. Zo kan men ook zeggen dat het werk een epos van de *Vriendschap* is. Vriendenparen spelen trouwens vaak een rol in de heroïsche epiek: men denke aan Achilles en Patroclus, aan Gunther en Hagen, aan Roland en Olivier. In ons geval wordt deze vriendschap tot deelonderwerp van het gehele werk. Zij wordt weergegeven in haar ontstaan, haar hoogste triomfen, maar tevens – en dit wordt minder vaak opgemerkt, wordt het gevaar dat sluimert in het particuliere karakter van deze vriendschap tot een belangrijk element. Immers: 1. het is Enkidoe die Hoewawa doodt, tegen de wens van de barmhartige Gilgamesj; 2. het is Enkidoe die aan Isjtar de zwaarste belediging toevoegt; 3. misschien is het ook zo dat

Gilgamesj de van hem verwachte vorstelijke verplichting tot het Heilige Huwelijk met Isjtar niet vervult omwille van zijn exclusieve vriendschap met Enkidoe. Het vriendschapsmotief houdt dan tevens de diepe droefheid in over het teloorgaan van de vriendschap.

4.2. Als een tweede subthema zou men het epos ook enigszins kunnen lezen als een *dynastiek* epos, met paradigmatische bedoeling. Dit is alleszins verdedigbaar, want de relatie van Gilgamesj tot de stad Oeroek ontwikkelt zich van *onderdrukking* via het *verlaten* van de stad, en via een ambigue *redding* (de Hemelstier was immers gedeeltelijk door zijn eigen fout naar Oeroek gezonden), tot grote *zorg* voor de stad (hij wil het verjongingskruid aan Oeroek schenken) en tot aan het eindpunt: de goede *regering* door een rechtvaardig vorst.

4.3. Toch blijft het zo dat deze en wellicht nog andere subthema's slechts tot hun volle betekenis komen in het licht van het hoofdthema dat men inderdaad het best kan kenmerken als *het menselijk tekort*, of *la condition humaine*.

Dit is de echte kern van het epos: Gilgamesj zoekt een manier om zijn persoonlijk leven te verlengen en over te dragen aan het nageslacht, om een eeuwig leven te verwerven. Echter, dit is slechts één kant van de zaak. Zeker bij het begin van de ontwikkeling van de thematiek krijgt men meer dan eens de indruk dat wat hij in feite zoekt niet zozeer een bestendiging *an sich* van het leven is, maar eerder een zingeving, die door bestendiging automatisch tot stand zou komen. Hoewel cynisme de Mesopotamiërs niet vreemd is – waarvan het satirische dierenepos over de Vos een bewijs is –, valt het toch op dat zij de vreselijke doch welhaast onontkoombare logische conclusie uit onsterfelijkheid, die men zo duidelijk bij Swifts Struldbruggs aantreft, nooit getrokken hebben. De onsterfelijkheid is dan ook niet mogelijk in het epos, waardoor deze vorm van zingeving verdwijnt. Om deze interpretatie te verdedigen kan men het volgende opmerken:

1. In het begin weet Gilgamesj niet wat hij met zichzelf, zijn rusteloosheid en zijn tomeloze kracht en energie aan moet.

2. Met de verschijning van Enkidoe vindt hij verdieping en levenszin in de vriendschap.

3. Echter, de vriendschap op zichzelf voldoet hem niet. Hij is de instigator van de gevaarlijke tocht naar het Cederwoud. Dit kan men zien als het zoeken van een zin van het leven in militaire roem, maar wellicht evenzeer in het avontuur en de ontbering. Met andere woorden: met name Gilgamesj' barmhartige houding tegenover Hoewawa wijst erop dat het avontuur dient te worden vergeleken met de beklimming van de Mount Everest, eerder dan met de verovering van Mexico.

4. Op het hoogtepunt (T. VI) slaat hij ook de conventies in de wind. Hij wijst Isjtar, en daarmee het Heilige Huwelijk, af. Dit betekent natuurlijk ook dat hij *zelf* wil uitmaken wat voor hem en zijn vriend de zin van het leven is, en zich daarbij niet laat dicteren door de sociale en culturele structuren. Het opvallende is dat hij hierbij ook nog de overwinning behaalt, zij het dat hij ervoor gestraft wordt.

5. Toch maakt deze straf duidelijk dat ook dit – de persoonlijke, prometheaanse, levenszin – niet de diepere zin kan zijn. Enkidoe sterft immers, en nu gaat Gilgamesj de zin van het leven zoeken in de duurzaamheid ervan.

6. Wanneer dit ondanks alle ontberingen onmogelijk blijkt, en dus alle inspanningen vruchteloos blijken, blijft hem nog over, als een tweede optie, het verlengen van zijn jeugd.

7. De ommekeer komt wanneer hij inziet dat ook dit gedoemd is te mislukken. Hij keert terug, met het inzicht dat voor hem de ware zin van het leven ligt in de optimale vervulling van zijn vorstelijke opdracht. Filosofisch kan dit zo uitgelegd worden dat de zin van het leven voor een goed deel neerkomt op het accepteren van de werkelijkheid, of het universum.

Er zijn kleinere details die dit beeld bevestigen op een zodanige manier dat het ook tot uiting komt in de psychologische ontwikkeling die Gilgamesj doormaakt. Merk op dat hij slechts tweemaal weent: éénmaal als hij Enkidoe verliest, en de tweede keer als hij de kans op verlenging van zijn jeugd verliest. Tevens wordt dit beeld bevestigd door de opmerking van Jacobsen (1976) dat het epos eigenlijk over het volwassen-worden gaat. Gilgamesj ontwikkelt zich inderdaad van adolescentie via post-adolescentie tot volwassenheid. Ten slotte kan langs deze weg ook een gedeeltelijke uitleg worden gevonden voor het anorganische T. XII. Daar wordt meegedeeld dat slechts de vader van zeven kinderen in het Dodenrijk een enigszins draaglijk lot beschoren is. Misschien kan men de toevoeging van dit tablet zo begrijpen dat het in feite een alternatieve oplossing aandraagt voor het hoofdthema: tenslotte is niet iedereen vorst, zodat ook voor de gewone sterveling een oplossing moet worden voorgesteld.

4.4. Want inderdaad is het hoofdthema zo op te vatten dat het nalaten van grote werken de vorst onsterfelijkheid verleent, en dus het leven zin geeft. Dit wordt immers overduidelijk uit de herhaling van de identieke passage aan het begin en het einde van het epos. Hierbij kan men nog het volgende opmerken:

1. Het is volkomen geslaagd. Wat ik hier geschreven heb, en het feit dat ik hier schrijf, en de lezer leest, bewijst dit.

2. Deze overweging met betrekking tot het belang van het vorstelijke karakter van de held (Stol 1981) wordt nog bevestigd door tal van gegevens uit de overige Mesopotamische letterkunde en ook andere, meer officiële, bronnen.

3. Toch onderscheidt dit epos zich van de werkelijk dynastiek bedoelde epische literatuur, die men bijvoorbeeld terugvindt in de sagencyclus over vorsten van Agade. Hier, in het *Gilgamesj*-epos, overheerst het persoonlijke, individuele karakter van de held, die tevens vorst is. In de sagencyclus die men *gesta Accadorum* zou mogen noemen, overheerst het politieke, dynastieke en historiserende karakter: er wordt een schema voor het verloop van de universele geschiedenis onderkend.

4. Ten slotte, en dit is de belangrijkste vraag: wat is nu dit grote werk dat Gilgamesj ons naliet en zijn eeuwige leven verzekert? Is het de stad Oeroek? Zeer

zeker, maar toch wordt hierover gezegd dat reeds de Zeven Wijzen van vóór de Zondvloed de grondvesten ervan legden, zodat Gilgamesj' rol in elk geval niet exclusief is. We doen goed hier te denken aan Horatius, die kon zeggen '*non omnis moriar*' (ik zal niet helemaal sterven) omdat hij naliet een *monumentum aere perennius* (een monument duurzamer dan brons), waarbij we in deze context wel mogen denken aan de koperen tinnen van de muren van Oeroek. Want het monument van Horatius is natuurlijk zijn literair oeuvre. Ook in ons geval moet men dan wel besluiten, overigens met de proloog van het epos zelf, dat het voornaamste levenswerk van Gilgamesj bestaat uit het opschrijven van zijn lotgevallen voor het nageslacht. Dit wordt aan hemzelf toegeschreven: hij zelf is de auteur van de *stela* die de tekst bevat. Nu is dit een conventie die door de eeuwen heen druk beoefend werd; zij heeft als doel aan de tekst een zekere autoriteit te verlenen, gebaseerd op authenticiteit. Het valt op dat deze pseudo-authenticiteit met name voor romances gebruikt wordt: in de Engelse Gothic Novel wordt herhaaldelijk beweerd dat het werk gebaseerd is op een middeleeuws manuscript, en de meest fantastische roman uit de achttiende eeuw draagt zelfs als titel *Manuscrit trouvé à Saragosse*; ook in deze eeuw kan men wijzen naar Hesses *Tractat vom Steppenwolf*. Echter, in ons geval heeft deze zeer vroege vorm van pseudo-epigrafische conventie nog een belangrijke implicatie. De enige persoon die aldus de intentie en daardoor het gehele werk bepaalt, is de auteur, en dit is in ons geval *Sîn-leqi-unninnī* of zijn Oudbabylonische of Middenbabylonische voorbeeld. De boodschap van Zin-van-het-Leven door het nalaten van een groot werk wordt dan wel heel specifiek van betekenis. Het nagelaten grote werk is niet anders dan het literaire kunstwerk *zelf*. Dit bevat de zin van het leven.

4.5. Hoewel niet de enige, is dit dan toch de belangrijkste, de indringendste, boodschap of betekenis van het epos: het werk *zelf* als literair kunstwerk. Dit ontslaat ons enigermate van het verder uitdiepen van de moeilijke vraag of de kern van het epos pessimistisch is, of berustend, of hoopgevend, of hedonistisch..., aangezien deze vraag in dit licht niet van de eerste relevantie is. Aan de andere kant dwingt deze overweging ons het epos in de eerste plaats op te vatten als een *literair* kunstwerk.

5. En ook op deze manier moeten we ons dan verder afvragen wat het *Gilgamesj*-epos eigenlijk is. Allereerst kan worden gevraagd of de term 'epos' eigenlijk wel gewettigd is. Hierover bestaan nogal eens misverstanden. Men schijnt ervan uit te gaan dat een epos een groot percentage aan krijgshaftige strijdtonelen dient te bevatten. Dit is misschien wat overdreven. De held dient krijgshaftig of alleszins heldhaftig te zijn, maar de strijdtonelen zijn op zichzelf niet een wezenlijk bestanddeel. Het heldhaftige karakter kan evengoed blijken uit andere vormen van bovenmenselijke prestatie. Men denke slechts aan de *Odyssee*, waarvan de inleiding trouwens sterk doet denken aan het *Gilgamesj*-epos. Maar wellicht nog

belangrijker is het feit dat in ieder geval een groot aantal epen in de inleiding duidelijk maakt dat het epische karakter van het werk nu juist gelegen is in een psychologische of gevoelsmatige karaktertrek van de held, die de ontwikkeling van het gebeuren tot gevolg heeft, of die zal blijken uit deze ontwikkeling. In de *Ilias* gaat het bijvoorbeeld niet om wapengekletter maar om de wrok van Achilles; de term *ellen fremedon* uit de inleiding van *Beowulf* toont aan dat het gaat om roemrijke daden op zich, van welke aard dan ook; ten slotte, zelfs Vergilius' *arma virumque* onderstreept dat naast de wapenfeiten de held, in dit geval als dynastieke figuur, het onderwerp is.

5.1. Nu zijn er in ons epos wel voldoende *buitengewone daden* te vinden. Gilgamesj overwint tenslotte twee vreselijke monsters; hij verzet zich tegen een godin; hij treedt werkelijk buiten de wereld, en bereikt zo de Tuin der Goden, en steekt zelfs het Water van Leven en Dood over.

5.2. Maar wellicht nog belangrijker zijn de vele *epische conventies* die in het werk terug te vinden zijn. Deze conventies worden hier voor zover wij weten *voor het eerst* gebruikt. Ten eerste gaat het over *mensen*. Buitengewone mensen weliswaar, maar toch mensen. En in ons geval is dit juist een van de aspecten van het hoofdthema. Ten tweede wordt de *alledaagse werkelijkheid* overschreden, zozeer zelfs dat de Held deze tijdelijk verlaat – overigens op dezelfde manier als later over Alexander de Grote zal worden verteld. Ten derde zijn de gebeurtenissen zelf van een niet-alledaagse *orde van grootheid*. De Stier kan bijvoorbeeld door twee maal snuiven driehonderd mensen ombrengen. De tocht naar het Cederwoud gebeurt met een onwereldse snelheid, en die naar Oetnapisjtim evenaart de tocht van de Zon zelf. Ten vierde spelen de *goden* een belangrijke maar secundaire rol. Ten vijfde maakt de held een tragische *ontwikkeling* door die hij met grote moed draagt. In feite komt hierdoor, zoals in bijna alle grote epen, zijn heroïsche karakter nog het best tot uiting. Ten zesde, zijn lotgevallen hebben weliswaar een symbolische maar toch specifieke relevantie voor een heel volk en de geschiedenis daarvan.

5.3. Toch blijft het zo dat ons epos een geheel eigen plaats inneemt. Zijn zeer *strakke compositie* doet veel meer denken aan een aan vaste vormgeving gebonden korter type van literatuur dan bij de meeste epen het geval is. Nu ben ik persoonlijk geneigd te denken dat hiervoor gedeeltelijk materiële omstandigheden verantwoordelijk zijn, zoals lengte van tablet en kolom. Maar dit verklaart niet helemaal de eveneens zeer strenge interne compositie. Deze moeten we wellicht toch zien als een typisch kenmerk van ons epos – maar misschien ook als een van de meestal niet onderkende algemene eigenschappen van Mesopotamische letterkunde. Maar de schrijver werd ook duidelijk beperkt door het hem ter beschikking staande materiaal. Zowel de Cederwoud-episode als de Isjtar-Hemelstier-episode als het Zondvloed-verhaal was bekend materiaal. Zijn genie ligt

dan in het in een formeel uitstekend gebalanceerd geheel verwerken van dit materiaal tot de drie dynamische kernpunten van het verhaal. En daarbij heeft hij in dit geheel dan ook nog een aantal onafhankelijke motieven vervlochten, waarvan we het afzonderlijke en dus onafhankelijke bestaan kunnen aantonen door te wijzen op hun voorkomen in allerlei andere literaire, maar vaak ook populaire tradities. Zo kan men wijzen op het motief van de *Goede Wildeman* Enkidoe. Ooit is geopperd dat we hier te maken hebben met een reminiscentie aan de orang-oetan. Aangezien deze echter alleen voorkomt in Zuidoost-Azië mag men aan de waarschijnlijkheid van deze idee twijfelen. Echter in verband met het *vriendschapsmotief* is deze figuur niet onbekend. Men denke slechts aan het Middelnederlandse *Ourson en Valentijn*. Aan de andere kant treft men de Wildeman ook wel aan met als functie het op de *proef* stellen van de Held; zoals Enkidoe in het epos Gilgamesj op de proef stelt, gebeurt dit ook in *Sir Gawain and the Green Knight*. En om even in Engeland te blijven kan ook nog gewezen worden op de talloze pubs die 'The Green Man' heten. Tevens wordt deze Wildeman in de populaire tradities ook vaak door mensenliefde *vermenselijkt*; men kan rustig stellen dat de humanisering van Enkidoe een minder kuise (of minder hypocriete) versie is van *la belle et la bête*. Tevens is bijvoorbeeld het verhaal over het *verjongingskruid* een voorbeeld van een eenvoudige *just so story* die het afwerpen van de oude huid door slangen uitlegt. En zo kan men nog wel een tijdje doorgaan (zie Gressmann 1911). Het gaat erom aan te duiden hoe onze auteur op een meesterlijke manier al deze motieven niet alleen op een volstrekt logische en naadloze manier, en dus *bewust*, tot een meesterlijk gecomponeerd eenheidswerk heeft vervlochten, maar ze tevens een nieuwe en diepere betekenis in het geheel van het epos heeft gegeven. En ook dit geniale hergebruik van verspreid materiaal – waartoe ook nog de historische tradities over Gilgamesj en zijn tijd, of de heersende culturele of politieke ideologie behoren – bepaalt het specifiek eigen karakter van het *Gilgamesj*-epos, waarin vorm en inhoud perfect op elkaar zijn afgestemd.

6. Tot besluit wil ik dan nogmaals benadrukken dat indien *Sîn-leqi-unninnī* werkelijk de in 4.5 voorgestelde ambitie heeft gehad, hij volkomen in zijn opzet geslaagd is. Zijn werk is inderdaad een hoogtepunt uit de wereldliteratuur. De roem ervan is eeuwig, zoals het zijn bedoeling was. Het ontbreken van een adequate Nederlandse vertaling is te betreuren, maar daarin is gemakkelijker te voorzien dan in de leemten van de tekst. De Assyriologen blijven, ondanks moeilijke omstandigheden, koppig verder zoeken naar de Mysteries van het Rijk achter de Bergen, om van het verjongingskruid nog maar te zwijgen.

Bibliografie

De belangrijkste en meest betrouwbare nieuwere vertalingen zijn: Heidel 1949; Speiser 1955; Sandars 1964; Labat 1970; Schott & von Soden 1982; Gardner & Maier 1984. Voor het Nederlands moeten we jammer genoeg nog steeds een beroep doen op Böhl 1941.

Het is ondoenlijk hier zelfs maar een selectieve literatuurbeschrijving te geven. Men vindt een goede bibliografie in Tigay 1982. Hier zijn slechts werken opgenomen die in het opstel vermeld zijn.

Böhl, F.M.Th., 1941, *Het Gilgamesj-epos. Nationaal Heldendicht van Babylon*, Amsterdam, H. Paris.

Campbell Thompson, R., 1930, *The Epic of Gilgamish. Text, Transliteration and Notes*, Oxford, Clarendon Press.

Foster, B., 1987, 'Gilgamesh: Sex, Love and the Ascent of Knowledge', in: J. Marks & R. Good (ed.), *Love and Death in the Ancient Near East. Essays in Honor of Marvin H. Pope*, Guildford, Conn., Four Quarters Publishing Comp., p. 21-42.

Gardner, J., & J. Maier, 1984, *Gilgamesh. Translated from the Sîn-leqi-unninnī Version*, New York, Alfred A. Knopf.

Gressmann, H., & A. Ungnad, 1911, *Das Gilgamesch-Epos*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Haupt, P., 1884, *Das babylonische Nimrodepos*, Leipzig, Hinrichs.

Heidel, A., (1946) 1949, *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels*, Chicago, University of Chicago Press.

Jacobsen, Th., 1976, *The Treasures of Darkness*, New Haven, Yale University Press.

Labat, R., 1970, *Les religions du Proche-Orient asiatique*, Paris, Fayard & Denoël.

Lambert, W.G., 1987, 'Gilgamesh in Literature and Art: The Second and First Millennia', in: A. Farkas e.a. (red.), *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds*, Mainz, Philipp von Zabern, p. 37-52.

Sandars, N.K., (1960) 1988, *The Epic of Gilgamesh*, Harmondsworth, Penguin.

Schott, A., & W. von Soden (1958) 1982, *Das Gilgamesch-Epos*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun.

Speiser, E.A., (1950) 1955, 'The Epic of Gilgamesh', in: J. Pritchard (red.), *Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament*, Princeton, University Press, p. 72-99.

Stol, M., 1981, 'De boodschap van het Gilgamesj-epos', in: *Akkadia* 23, p. 1-22.

Tigay, J., 1982, *The Evolution of the Gilgamesh Epic*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

J. Ensink

Mahābhārata, de grote strijd der Bharatiden

Epos van het oude Indië

Mahābhārata en Rāmāyaṇa

Hoewel het *Mahābhārata* ten volle een plaats verdient onder de grote heldendichten van de wereldliteratuur, is de keus van het onderwerp voor deze bijdrage toch subjectief. Het oude Indië kent twee grote epen: het *Mahābhārata* en het *Rāmāyaṇa*. En het *Rāmāyaṇa* doet eigenlijk alleen in omvang voor het *Mahābhārata* onder: het heeft circa vierentwintigduizend verzen tegen de ruim negentigduizend van het *Mahābhārata*. Uit een oogpunt van literaire compositie is dat geen nadeel; het *Rāmāyaṇa* is wat dat betreft superieur. Om het in enkele trekken te karakteriseren: Rāma, de held van het epos, is de volmaakte edelman, het ideaal van de wijze vorst; Sītā, zijn gemalin, de ideale vrouw. Na een strijd tegen demonen sluit het verhaal positief, met het herstel van het evenwicht en van de harmonie in de kosmos. De oriëntatie op het ideaal is typisch Indisch en het *Rāmāyaṇa* is in Indië dan ook altijd hoog gewaardeerd. Maar door de wel heel sterke nadruk op het volmaakte is het werk wat effen. Dat is niet alleen het oordeel van een Europeaan, ook uit Indische mond kan men het horen. Het heeft weinig aandacht voor het onvolkomene, het menselijk falen en de menselijke onmacht, waarvoor nu juist het *Mahābhārata*, niettegenstaande een idealistische instelling, aandacht te over heeft. Het is deze wrangheid die me in dit epos boeit en, in weerwil van schampere oordelen die er in Europa over geveld zijn, meen ik dat het, behalve een groot, ook een groots werk is.

Het Mahābhārata, epos naar vorm en stof

Het *Mahābhārata* is een epos volgens de formele kenmerken van de omvang en van de uniforme versmaat. Het overgrote deel van het werk is gedicht in een, op de tegenstelling lang-kort gebaseerde, strofe van viermaal acht syllaben (*śloka*):

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – – ⏑/ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –/

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – – ⏑/ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –//

Ook inhoudelijk is althans het hoofdverhaal typisch episch. Hoofdonderwerp is de strijd tussen helden, een broedertwist tussen afstammelingen van Bharata

(Sanskriet *Bhārata* is naar Grieks model te vertalen met Bharatide), enerzijds de honderd Kuru's, anderzijds hun neven, de vijf Pāṇḍava's. Beide partijen verwerven gaandeweg meer en meer aanhang, zodat bij de grote slag heel adellijk Indië in twee kampen verdeeld is, die elkaar uitmoorden.

Hoofdpersonen

De hoofdpersonen laat ik hier de revue passeren.

De ene partij, die der Kuru's, wordt gevormd door de honderd zonen van de blinde koning Dhṛtarāṣṭra en zijn gemalin Gāndhārī. Ik noem alleen de oudste, Duryodhana, een drijver die tot oorlog aanzet, en zijn broer Duhśāsana, die zijn oudere broer daarbij ijverig secondeert.

Aan de andere zijde vinden we dan de vijf Pāṇḍava's, zonen van Pāṇḍu, die lang vóór de grote strijd al gestorven is. De vijf zijn niet allen van dezelfde moeder. De drie belangrijkste zijn zonen van Kuntī: Yudhiṣṭhira, over het algemeen in de visie van het epos de rechtmatige troonpretendent, met een grote zorg voor de heilige norm; Bhīma, een onstuimig karakter, een krachtpatser en navenant een eter, een bokser, een knotsvechter; Arjuna, de elegante held, een knap boogschutter. De zonen van de andere gemalin, Mādrī, komen niet zo uit de verf. Zij zijn tweelingen, Nakula en Sahadeva.

De vijf Pāṇḍava's zijn getrouwd met één gemalin, Draupadī.

Kuntī heeft een voorkind, Karṇa, die in de loop van het verhaal met de andere kant, de Kuru's, gaat meedoen.

Last but not least: een verwant van de Pāṇḍava's is ook de centrale figuur van Kṛṣṇa, God op aarde verschenen.

Hoofdverhaal en lijstverhalen

Het episch hoofdverhaal neemt niet veel meer dan de helft van het gehele werk in beslag. De andere helft wordt gevormd door passages van zeer uiteenlopend karakter. Twee lijstverhalen omvatten dit bonte geheel.

Het eerste beschrijft hoe een episch zanger een bezoek brengt aan een groep kluizenaars in het bos en hun verslag doet van een slangenbezwering, een vreemdsoortig ritueel, dat aan het hof van koning Janamejaya, achterkleinzoon van Arjuna, is gehouden. Uitvoerig wordt ook verhaald hoe het tot die slangenbezwering is gekomen, stof voor verscheidene hoofdstukken (1.1-52).

In het tweede lijstverhaal, het relaas van de slangenbezwering zelf, interesseert ons nu vooral dat in de pauzes, zoals inderdaad bij veel Indische rituelen gebeurde, liederen voorgedragen worden. Bij koning Janamejaya's offer is aanwezig een brahmaanse ziener (brahmaans dat wil zeggen: uit de stand waaruit ook de priesters voortkomen) Vyāsa, die in drie jaar tijd het *Mahābhārata* gedicht heeft. Hij laat het door een leerling, Vaiśampāyana, bij het ritueel voordragen (1.53-56).

Andere verhalen

Bevatten de lijstverhalen al een respectabele hoeveelheid zeer gevarieerde stof, ook in het volgende komen telkens weer digressies en intermezzi voor. Herhaaldelijk is een vraag of verzuchting van één der hoofdpersonen aanleiding tot een op zichzelf staand verhaal. 'Is er ooit wel iemand ongelukkiger dan ik geweest!' verzucht Yudhiṣṭhira. 'Ja,' antwoordt een wijze, 'koning Nala.' Volgt het verhaal van koning Nala, die zijn gemalin verloor en eerst na veel avonturen weer terugkreeg (3.50-78; De Vreese 1948). Vervuld van bewondering voor de deugden van zijn gemalin roept Yudhiṣṭhira uit: 'Was er ooit wel zo'n trouwe gemalin als Draupadī!' 'Ja,' zegt een wijze, 'Sāvitrī.' Sāvitrī was zo deugdzaam dat ze haar gemaal uit de handen van de doodsgod terugkreeg (3.277-283, Vogel, z.j.). Op soortgelijke wijze wordt ook het *Rāmāyaṇa* in het *Mahābhārata* naverteld (3.257-275).

Didactische passages

Het is overigens niet alleen verhalende stof die zo haar plaats in het epos krijgt. Voor leerstof over uiteenlopende onderwerpen is een grote plaats ingeruimd. Lang en veelzijdig is het onderricht dat we te horen krijgen na het verhaal van de grote slag. Het koningschap is dan toegevallen aan Yudhiṣṭhira. Hij begeeft zich naar zijn oudoom Bhīṣma, die in het andere kamp gesneuveld is en, getroffen door talloze pijlen, op die pijlen als op een bed is blijven liggen waar hij gevallen is. (Hij kan zijn dood uitstellen en wacht de tijd af waarin hij ten hemel kan varen, het half jaar van winter- tot zomersolstitium.) Yudhiṣṭhira vraagt en krijgt van Bhīṣma onderwijs de taak die hem wacht. Het vult vrijwel geheel twee lijvige boeken (12 en 13) van de achttien waaruit het epos bestaat. Het ligt voor de hand dat de nieuwe koning wil horen over politiek en recht, maar Bhīṣma behandelt veel meer: kosmologie, godsdienst en wijsbegeerte. Ook de leer van de verlossing uit de wedergeboorte komt aan de orde. In deze leerstof zijn weer vertellingen als exempels ingebed. Bhīṣma's onderricht is wel de langste, maar geenszins de enige didactische passage.

Encyclopedie van het oude hindoeïsme

Zo is het *Mahābhārata* een encyclopedisch werk geworden. Dat hebben de dichters zelf ook beseft. Als hij voor koning Janamejaya het *Mahābhārata* inleidt, zegt Vaiśampāyana:

> 'Wat betreft norm, nut, genoegen en verlossing, wat men hier [dat wil zeggen: in het *Mahābhārata*] vindt dat vindt men elders; wat men hier niet vindt dat vindt men nergens.' (1.56.33)

Norm, nut, genoegen en verlossing: het hindoeïsme vat alle menselijk streven in die vier doelstellingen, namelijk: 1. de norm (*dharma*), dat zijn de zedelijke verplichtingen aan goden, mensen en andere wezens; 2. het nut (*artha*), dat is de

voorziening in de levensbehoeften en de veiligstelling van belangen; 3. het genoegen (*kāma*); 4. de verlossing (*mokṣa*) uit de wedergeboorte, hier onderscheiden van de norm omdat men het eeuwig heil van de verlossing in het algemeen alleen bereikbaar acht als alle banden met de wereld losgelaten worden, ook die welke de norm juist heiligt.

Auteur(s)

We zagen al dat het *Mahābhārata* zelf Vyāsa als zijn auteur noemt, maar met de manier waarop dat gebeurt heeft de filologische kritiek moeite. Ook de vermelding dat Vyāsa het werk van negentigduizend verzen in drie jaren voltooid heeft, wekt ten minste onze scepsis.

Op grond van intern en extern bewijsmateriaal kunnen we vaststellen dat er al vóór circa 400 v.C. een gedicht over de strijd der Bharatiden bestond en dat het *Mahābhārata* zijn volle omvang niet veel eerder dan 500 n.C. heeft gekregen; derhalve een ontstaanstijd van grofweg een millennium.

In dat licht wordt het begrijpelijk dat zeer heterogene delen in het geheel te zamen zijn gekomen en de samenhang zwak is, zozeer dat men van een *literarisches Unding* (Winternitz z.j.: 272) heeft gesproken. Anderzijds toont het hoofdverhaal wel degelijk lijn. De vertaler Van Buitenen (1973; I:XVI) spreekt van een design. Zo'n plan, meen ik, moet in een vroeg stadium gevormd zijn, is bij de bewerking en herbewerking gehandhaafd, ja, kan nog aangescherpt zijn.

Dit sluit niet uit dat de traditie in haar oorsprong op feitelijke gebeurtenissen teruggaat. Namen van personen uit het epos komen in oudere teksten voor als namen van contemporaine figuren of figuren uit een recent verleden. Dat we in het epos de weerklank horen van een conflict dat door de gemeenschap die het aanging, werd gevoeld als ingrijpend en fataal, lijkt me aannemelijk. Zeker is dat het beeld van de feiten in de loop der traditie uitermate vervormd is, hoezeer ook de overleveraars te goeder trouw waren. Algemene voorstellingen die bij opeenvolgende dichtergeneraties leefden, zullen een grote rol gespeeld hebben in het proces dat van historie sage maakte.

Streek van herkomst

Wat de streek van herkomst betreft, kunnen we afgaan op de geografie van het hoofdverhaal. Dit speelt in het Tweestromenland van Yamunā en Ganges. Het strijdperk van de grote slag, Kurukṣetra, ligt in het uiterste noordwesten van dat gebied. Kurukṣetra heeft al sinds de Veda (de oudste literatuur van Indië) een goede naam. Het wordt beschouwd als een gunstige plaats voor de uitvoering van het ritueel dat de Veda leert, de bevolking leeft er volgens de beste norm, de taal van de brahmanen daar is de standaard voor het Sanskriet.

Sociaal milieu

Het ligt voor de hand dat epische stof in de eerste plaats van interesse is voor 'de baronnen' (deze term in navolging van Van Buitenen voor Sanskriet *kṣatriya*, edelman). Het heldendicht dient voor hen vooral de verheerlijking van het voorgeslacht, een verheerlijking die op de nazaten afstraalt. Koning Janamejaya is een voorbeeld: wat bij het door hem geïnitieerde ritueel wordt voorgedragen, bezingt de *faits et gestes* van zijn eigen voorouders.

Overigens zien we niet de baron zelf als episch zanger optreden, maar zijn wagenmenner (*sūta*). Anders dan zijn Griekse collega ment de Indische epische held zijn paarden niet zelf, maar heeft op zijn wagen een menner, van lagere stand, maar een vertrouwd kameraad. Als niet-strijder vooraan in het strijdgewoel is de wagenmenner bij uitstek de man die later van de daden van zijn meester kan verhalen.

Herhaaldelijk zien we in het *Mahābhārata* de wagenmenner-bard optreden. De zanger van het eerste lijstverhaal, Ugraśravas, is een wagenmennerszoon. Het verslag van de grote strijd krijgen we in de eigen woorden van koning Dhṛtarāṣṭra's wagenmenner Sañjaya. Als de oorlog zal beginnen, biedt Vyāsa de blinde Dhṛtarāṣṭra aan hem ziende te maken opdat hij de strijd kan gadeslaan. Maar de koning antwoordt dat hij het bloedvergieten in zijn familie niet hoeft te zien, dat het hem genoeg is erover te horen. Daarop verleent Vyāsa aan Sañjaya 'het hemels oog', het vermogen alles te zien. Uit de mond van Sañjaya horen we dan het relaas van de oorlog.

Deze verhalen verwijzen klaarblijkelijk naar het feit dat het epos oorspronkelijk gevormd is in de kring der wagenmenners. Maar de functie moet vroeg verdwenen zijn, waarschijnlijk door wijzigingen in de oorlogvoering en de politieke organisatie. De zorg voor de epische traditie is overgenomen door brahmanen aan de adellijke hoven. Die overname mogen we weerspiegeld zien in het verhaal dat de brahmaan Vyāsa het verslag van de wagenmenner Sañjaya incorporeert in zijn grote heldendicht, het *Mahā-Bhārata*.

Traditietekst

Er is veel stof in het *Mahābhārata* die duidelijk uit brahmaanse koker komt: verhalen spelend in brahmaanse kring, in kluizenarijen bijvoorbeeld, verhalen die brahmaanse deugden illustreren, zoals de gehoorzaamheid van de leerling aan de meester. Zeker ook het grootste deel van de onderrichtende stukken zijn van brahmaanse herkomst.

Daarmee heeft het epos in de Indische cultuur een speciale functie gekregen. Door de vele leerstof van brahmaanse signatuur is het *Mahābhārata* een tekst met een godsdienstig gezag geworden.

Het hoogste gezag in godsdienstige kwesties blijft de Veda, die als directe

Openbaring (*śruti*) geldt. Maar het *Mahābhārata* – met het *Rāmāyaṇa* en de zogenaamde 'wetboeken' (*dharmaśāstra*) – wordt gezien als Traditie (*smṛti*).

Naar de strikte leer kan de Traditie toelichting en aanvulling op de Openbaring geven, mits zij niet in strijd met de Openbaring wordt uitgelegd. In feite zijn door de Traditieteksten nieuwe leringen, nieuwe gebruiken geïntroduceerd, zijn ook elementen verder ontwikkeld waarvan we in de Veda alleen maar de eerste aanzet zien. Zo is de verering van één hoogste God, of hij nu Viṣṇu, Kṛṣṇa of Śiva heet, in de Traditie onvergelijkelijk veel verder uitgewerkt en versterkt dan in de vedische teksten. Aan de ascese wordt meer aandacht besteed. De yoga wordt verder ontwikkeld. Nieuw is de cultus van beelden in tempels, nog onbekend in de Veda. Karakteristiek voor de verzoening van nieuwe elementen met de Veda is de wijze waarop het *Mahābhārata* de bedevaart introduceert. Kortom, in de godsdienstige uitwerking van het epos zien we de vedische godsdienst verbreed tot een complex van leringen, gebruiken en instellingen dat we nu hindoeïsme noemen. Het *Mahābhārata* is één van de oudste documenten van het hindoeïsme.

Thema's uit het hoofdverhaal

De troonopvolging

Het verhaal van het epos ga ik u niet vertellen. Liever haal ik enkele thema's naar voren, en dan ligt de kwestie van de troonopvolging voor de hand. Het is het eigenlijke thema waarmee het *Mahābhārata* opent, een uitermate hachelijk probleem.

De situatie die ongeveer een generatie vóór de grote strijd bestond, was dat twee broers pretendenten konden zijn, waarvan de één, Dhṛtarāṣṭra, blind is en de ander, Pāṇḍu, naar de jungle is getrokken en daar overleden. Het is moeilijk te zeggen wie de rechtmatige troonopvolger is. Van Buitenen (1973; I:XVI) meent ook dat het verhaal mede als een raadsel bedoeld is. Wel wordt in het algemeen in het epos Yudhiṣṭhira, als Pāṇḍu's oudste zoon, geacht de beste claim te hebben, maar er wordt ook begrip gewekt voor de positie van de oudste van Dhṛtarāṣṭra's zonen, Duryodhana.

Voortdurend worden voor het probleem van de troonopvolging oplossingen gezocht, door schikkingen tussen partijen of listen van de Kuru's. Geen daarvan beklijft en ten slotte blijft alleen de frontale strijd over als middel tot beslissing. Een beslissing, ja, maar een beslissing waarbij bijna alle stamlijnen worden afgesneden. Aan de zijde van de Kuru's sneuvelen allen die in aanmerking komen. Aan de andere zijde komen alle zonen der Pāṇḍava's om en de enige opvolger, Arjuna's kleinzoon Parikṣit, wordt al in de moederschoot gedood; alleen Kṛṣṇa wekt hem weer tot leven. Inderdaad een hachelijke voortzetting van de dynastie.

Daarbij is tragisch dat gedurende de hele loop van het conflict er een alleszins

gekwalificeerde aanwezig is, die echter van den beginne af buiten spel staat. Bhīṣma, die we al hebben leren kennen als leermeester, was de zoon van een regerend vorst in de dynastie der Bharatiden. Toen echter zijn vader een nieuw huwelijk wilde aangaan, eiste de andere partij dat de zoon uit het eerdere huwelijk niet zou opvolgen en evenmin enige andere nakomeling uit die lijn. Om zijn vader te helpen zijn wens te realiseren heeft Bhīṣma gezworen dat hij afziet van de troon en niet zal huwen (1.94). Zo is een uitstekend bestuurder aan de kant gezet. Bhīṣma speelt een grote rol in het epos en blijkt een wijs man. Een periode waarin hij als regent optreedt, wordt beschreven als een tijd van welvaart dankzij zijn wijs beleid. Hij is een bezonnen raadgever voor beide partijen en werkt herhaaldelijk aan de verzoening van Kuru's en Pāṇḍava's. Als oudoom (men spreekt steeds van 'de grootvader') van beide partijen is hij hoog geëerd. Op het slagveld is hij onoverwinnelijk. Hij kan geweldig brullen:

> De oudste der Kuru's, de grootvader, brulde luid zijn leeuwegebrul uit en blies zijn schelphoorn, de vurige. (6.23.12 = *Bhagavadgītā* 1.12)

Van weinig personages tekent de dichter zo'n gunstig beeld als van Bhīṣma.

Het woord

Zo heeft een eed, afgelegd om een successiestrijd uit te sluiten, een averechts gevolg doordat hij de beste oplossing blokkeert. Hier blijkt het dwingend karakter van de eed, algemener: van het woord. Het eenmaal gesproken woord kan niet geannuleerd, kan niet krachteloos gemaakt worden op grond van welke overweging ook. Opportuniteit speelt geen rol.

Dit wilde ik ook als tweede thema nemen: het woord in de epische, in het algemeen in de Indische traditie. Ook de Veda kent aan het woord een grote macht toe. In het ritueel kan men mede met het woord de goden dwingen. Men kan de loop van de kosmos beïnvloeden door het juiste gesproken woord. Een vereiste is dan dat de spreker nooit het woord ijdel heeft gebruikt, dat hij altijd de waarheid heeft gesproken.

In het epos is de waarheid het hoogste en zeker het meest algemeen geldende gebod. Later komt het gebod van het niet kwetsen (*ahiṃsā*) naar voren, een gebod waarop India tot op de huidige dag trots is. Maar dat is, zeker in de tijd van het epos, een speciale brahmaanse deugd, het gebod van de waarheid geldt gelijkelijk voor brahmaan en baron.

Verscheidene passages illustreren hoe het woord tegen alle bezwaren in moet worden nagekomen. Zo het verhaal van het huwelijk der Pāṇḍava's (1.174-185). De vijf broers en hun moeder leven tijdelijk van aalmoezen. Zij komen aan het hof van koning Drupada, waar de hand van prinses Draupadī te winnen is in een boogschietwedstrijd. Arjuna, de boogschutter, wint de wedstrijd en daarmee de bruid. Als de Pāṇḍava's thuiskomen, roepen zij tot hun moeder: 'Hier is onze bedelgave.' En Kuntī, niet opkijkend, antwoordt: 'Gebruikt haar te zamen.'

Daar is het woord gevallen. Het mag niet krachteloos gemaakt worden. Dus de bruid is voor de vijf broers te zamen.

Een ander geval in het vervolg van dit verhaal: om te voorkomen dat dit polyandere huwelijk aanleiding wordt tot ruzie onder de broers-echtgenoten maken de Pāṇḍava's de afspraak dat hij die binnenkomt waar een ander van de broers met Draupadī te zamen is, twaalf maanden in ballingschap zal gaan. Om een dringende reden gaat Arjuna de wapenkamer binnen, waar Yudhiṣṭhira zich met Draupadī heeft afgezonderd. Hij trekt daaruit de consequentie, ook al verklaart Yudhiṣṭhira uitdrukkelijk zich niet beledigd te voelen en op nakoming van de belofte geen prijs te stellen.

Het motief van de eed van een held is meermalen dramatisch werkzaam in de beschrijving van de vijandschap tussen Kuru's en Pāṇḍava's. In een dobbelspel verliest Yudhiṣṭhira alles, met inbegrip van Draupadī, aan de Kuru's. Duḥśāsana sleurt Draupadī de troonzaal in en trekt haar ten aanschouwe van alle aanwezigen haar sārī af. Door een wonder wordt het kleed wel telkens weer vervangen, maar de belediging is er niet minder om en Bhīma zweert dat hij Duḥśāsana's bloed zal drinken. Later ontbloot Duryodhana zijn dij voor het aangezicht van Draupadī, ook een zware belediging. Weer doet Bhīma een eed: hij zal die dij verbrijzelen (2.61-63). Onnodig te zeggen dat de eden allebei ingelost worden.

Het is duidelijk dat in deze sfeer, waar aan het woord zo'n gewicht wordt toegekend, de vloek van een waarheidsgetrouw mens volledig effectief is. Veel epische verhalen illustreren de kracht van de vloek uitgesproken door een brahmaan. Maar die macht is niet aan brahmanen voorbehouden. Na de grote slag weeklagen de vrouwen over de gevallen helden. Gāndhārī, de zwaar getroffen moeder der honderd Kuru's, verwijt Kṛṣṇa dat hij niet – wat hij gekund had – de strijd heeft voorkomen en vloekt dat zijn stam ten onder zal gaan en hijzelf op jammerlijke wijze de dood zal vinden. En zo geschiedt het.

Het verval

Dat over het hoofdverhaal van het *Mahābhārata* een stemming van neergang en verval hangt, mag uit het voorgaande al gebleken zijn. De onheilsstemming wordt herhaaldelijk versterkt door voortekenen en voorspellingen. Als Duryodhana geboren wordt, balkt hij als een ezel. Dhṛtarāṣṭra krijgt de raad zich van dit kind te ontdoen, wat hij niet over zijn vaderhart kan verkrijgen. Voortekenen begeleiden ook de grote slag. Werkzaam zijn de duistere woorden die Vidura, de hofmeester, spreekt, als Duryodhana na het dobbelspel Draupadī in de hal wil laten halen:

> 'Domoor, je beseft niet dat je in een strop gevangen zit. Je weet niet dat je boven een afgrond hangt. [...] Je ziet de verraderlijke, verschrikkelijke deur naar de hel niet, zoon van Dhṛtarāṣṭra. Veel Kuru's zullen achter je aan komen [...] De bessen zinken, de rotsen drijven, de schepen raken voor altijd verdwaald op zee.' (2.59.2-11)

De neergang blijft niet beperkt tot de noodlottige loop der gebeurtenissen. In die gebeurtenissen komen ook helden ertoe te zondigen tegen wat zij zelf als goed, edel en fair zien.

De kwestie van de troonopvolging, die al gedurende enkele generaties een serie van mislukkingen en noodoplossingen te zien heeft gegeven, leidt in de generatie van de zonen van Pāṇḍu en Dhṛtarāṣṭra tot de oorlog waarvan we de afloop al hebben aangeduid.

Wel heerst bij de oudere generaties – Dhṛtarāṣṭra, Bhīṣma en anderen – een geest van familiesolidariteit. De verweesde Pāṇḍava's groeien op aan Dhṛtarāṣṭra's hof, waar wijze ouderen beide partijen gelijkelijk welgezind zijn. De koning laat zowel neven als zonen onderrichten door de voortreffelijkste leermeesters, met name de brahmaan Droṇa, die hun de wapenhandel leert, een wijs raadsman, een geducht strijder.

Maar tussen de neven ontwikkelt zich van jongs af animositeit, het eerst bij Duryodhana, maar de Pāṇḍava's blijven er niet vrij van. De animositeit leidt ten slotte tot diepgewortelde veten, die later in de grote slag worden uitgevochten.

Goede karaktertekening: de veten ontstaan naar het wapen dat de rivalen hanteren.

Terwijl zakelijk Yudhiṣṭhira, als troonpretendent, Duryodhana's opponent is, zit de vijandschap tussen Bhīma en Duryodhana, beiden knotsvechters, onvergelijkelijk dieper.

Arjuna's rivaal is strikt genomen niet een zoon van Dhṛtarāṣṭra, maar zijn eigen halfbroer, Karṇa. Karṇa is door zijn moeder Kuntī te vondeling gelegd, is aangenomen door een wagenmenner en geldt daarom als wagenmenner. Later komt hij aan het hof van Dhṛtarāṣṭra als daar een boogschietwedstrijd gehouden wordt en hij blijkt de enige te zijn die werkelijk partij is voor Arjuna. Ja, het blijft dubieus wie winnaar geworden zou zijn, ware de wedstrijd volledig uitgespeeld. Begin van een vete tussen Karṇa en Arjuna.

De edele karakters van Bhīma en Arjuna worden ontsierd door een *jalousie de métier* jegens respectievelijk Duryodhana en Karṇa. Aan het begin van de grote slag spreekt Arjuna met onverholen minachting over Karṇa als 'die wagenmennerszoon' (6.33.26 = *Bhagavadgītā* 11.26). De situatie heeft een pijnlijke humor, want Arjuna spreekt hier tot Kṛṣṇa, die op dat ogenblik zijn leermeester is, zich als God aan hem openbaart en hem op het slagveld dient, juist als wagenmenner.

De kloof tussen Kuru's en Pāṇḍava's wordt in de loop van het verhaal steeds dieper en ten slotte is er geen weg terug; men rust zich over en weer onomwonden uit tot de oorlog.

Veel helden komen daarbij in gewetensproblemen, niet alleen de Kuru's en Pāṇḍava's zelf, want beide partijen werven bondgenoten door heel Indië.

Karṇa is niet alleen door de vete met Arjuna van zijn naaste familie verwijderd. Ook de geringschatting die hij van de Pāṇḍava's te voelen heeft gekregen om zijn lagere kaste, heeft daaraan meegewerkt. Bij de wedstrijd om Draupadī's

hand was hij één van de weinigen die de boog konden spannen, maar Draupadī zei hem op te houden, omdat ze toch nooit een wagenmenner zou huwen. Duryodhana daarentegen heeft vriendschap met Karṇa gesloten en zo komt deze aan de andere zijde tegenover zijn broers. Noch Kṛṣṇa, noch zelfs Kuntī kan hem terugwinnen. Hij belooft alleen zijn moeder dat hij Yudhiṣṭhira en Bhīma zal sparen.

Ook op Kṛṣṇa zelf hebben beide partijen een claim. Hij lost het dilemma op door zijn leger aan de Kuru's af te staan en zichzelf als wagenmenner van Arjuna, dat wil zeggen als niet-strijder, bij de Pāṇḍava's te voegen.

In deze periode, waarin van twee kanten bondgenoten worden geworven en zo heel Indië in twee kampen wordt verscheurd, proberen nog steeds ambassades van goedwillende krachten over en weer de oorlog te voorkomen, alsnog een schikking te bereiken, maar het loopt alles tragisch vruchteloos af.

Dan staan we aan het begin van de grote oorlog: jakhalzen en gieren verzamelen zich; maan en sterren vlammen, zodat het dag en nacht licht is; de godenbeelden beven, lachen en spuwen bloed; donder wordt gehoord bij heldere hemel en er zijn astrologische tekens.

De slag heeft het karakter van een match. De partijen zijn het erover eens waar hij geleverd moet worden, op het veld der Kuru's, Kurukṣetra. Er worden spelregels overeengekomen: dat een wagenstrijder alleen mag strijden met een wagenstrijder, een olifantstrijder met een olifantstrijder enzovoort; dat de strijder die zonder wapens of pantser is niet mag worden aangevallen; evenmin de niet-strijder, dus de wagenmenner, het trekdier, de tamboer, de hoornblazer.

Niettemin wordt het een smerige oorlog. Dat wordt duidelijk door de manier waarop de grootste helden aan de kant van de Kuru's de dood vinden. Aan die zijde treden achtereenvolgens vier commandanten op; drie daarvan worden door list of op een unfaire wijze verslagen.

De eerste is de grote respectspersoon van beide partijen, Bhīṣma. Hij is, zoals gezegd, een ongenaakbaar strijder, maar gebonden door de gelofte dat hij één strijder bij de Pāṇḍava's, Śikhandin, niet zal aanvallen en ook geen strijd met hem zal leveren. Daar maken de Pāṇḍava's gebruik van. Onder dekking van Śikhandin trekt Arjuna op en velt zijn 'grootvader' met vele pijlen.

De tweede commandant is de geëerbiedigde leermeester van Kuru's en Pāṇḍava's, Droṇa. Evenals Bhīṣma een vechter die met de wapenen niet te overwinnen is. Maar Kṛṣṇa fluistert de Pāṇḍava's in dat ze een list moeten gebruiken om Droṇa te verslaan. Bhīma, de krachtpatser, slaat met zijn knots de olifant Aśvatthāman neer en roept luid: 'Aśvatthāman is gedood.' Aśvatthāman nu is ook de naam van Droṇa's zoon. De leermeester vraagt Yudhiṣṭhira – die hij als een strikt eerlijk man meent te kennen – of zijn zoon werkelijk is omgekomen. Yudhiṣṭhira's antwoord is onduidelijk en Droṇa ziet daar een bevestiging in. Hij legt zijn wapens neer en vervalt in gepeins. Zo krijgen de Pāṇḍava's hun kans. Draupadī's broer, Dhṛṣṭadyumna, zelf ook leerling van Droṇa, onthooft hem. Ook dit geval is weer aanleiding tot een gelofte van wraak, nu van Aśvatthāman, die later gehoord heeft wat er gebeurd is.

De listen tegen Bhīṣma en Droṇa zijn dubbel ernstig, want het betreft hier respectspersonen (*guru*), namelijk de 'grootvader' en de leermeester.

Karṇa is de derde commandant van het leger der Kuru's. Het wiel van zijn wagen zakt in de aarde. Hij stapt uit om het eruit te trekken en op dat moment schiet zijn halfbroer Arjuna hem neer.

De strijd wordt beëindigd met het knotsgevecht tussen Bhīma en Duryodhana dat door Bhīma's eed moest komen. Ook dit is een gevecht dat op eerlijke manier niet beslist kan worden; de helden zijn volledig tegen elkaar opgewassen. Het is weer Kṛṣṇa die een list aan de hand doet: Arjuna moet Bhīma aan zijn eed herinneren. In het gezicht van zijn broer wijst Arjuna op zijn dij. Dan maakt Bhīma zijn eed waar en, onder de gordel, treft hij zijn tegenstander zodat diens dijbeen verbrijzeld wordt. Als Duryodhana weerloos in elkaar zakt, mishandelt Bhīma hem nog en scheldt hem uit.

Ook de eed van Aśvatthāman wordt bewaarheid. Aan de zijde van de Kuru's is hij met nog twee anderen overgebleven. Gedrieën sluipen zij het vijandelijk kamp binnen en brengen de strijders die aan die zijde nog in leven zijn in hun slaap om. Alleen de vijf Pāṇḍava's zelf kamperen ergens anders.

Het lot

Zo heeft dan de adel van Indië zichzelf te gronde gericht, een afloop die in zijn radicaalheid door een dichter of door dichters geconcipieerd moet zijn. Welke voorstellingen hebben hieraan gewerkt? Eerder dan aan de individuele vergelding van verdienste en schuld (*karman*), die in de brahmaanse leer een centrale plaats inneemt, moeten we denken aan het lot.

Het begrip van het lot, dat in de brahmaanse literatuur minder op de voorgrond treedt, is in Indië wel ouder dan de leer van de vergelding der daden en is, naast die leer, tot op de huidige dag levendig. Het is geen blind, arbitrair noodlot; het wordt gezien als aspect van de alles beheersende norm. Het beschikt onder andere een regelmatig verval van de orde in wereld en mensenmaatschappij in de loop van de tijd.

De tijdperken

Evenals de oude Grieks-Romeinse wereld kent Indië een leer van vier opeenvolgende tijdperken (*yuga*) van steeds slechtere kwaliteit. Een voortgaand verval loopt van de harmonie in het eerste tot de diepste verwording aan het einde van het vierde. Volgens de traditie markeert de grote slag van het *Mahābhārata* het begin van het vierde en slechtste tijdperk, het Kali-*yuga*. Latere bronnen weten die overgang ook te dateren: omgezet in onze jaartelling, 3102 v.C.

Naar deze traditie wordt in het *Mahābhārata* zelf zelden (1.2.9) verwezen, maar de teneur van het epos is er wel mee in overeenstemming. Een werkzame verwijzing krijgen we bij de beschrijving van Duryodhana's ondergang. Bij het

knotsgevecht waarvan ik melding maakte, verschijnt Kṛṣṇa's oudere broer Balarāma, een onafhankelijke figuur, één van de zeer weinigen die neutraal gebleven zijn. Hij is er getuige van hoe Bhīma op grove wijze de regels schendt en wil hem metterdaad op zijn nummer zetten, maar Kṛṣṇa houdt hem tegen en zegt: 'Houd er rekening mee dat het Kali-tijdperk gekomen is.'

Wel wordt aan het eind van de slag de dynastie voortgezet, is het gezag gestabiliseerd, een nieuwe orde ingetreden, maar in de strijd die daarvoor nodig was en zoveel levens gekost heeft, zijn ook een betere orde en betere zeden in deze wereld voorgoed verloren gegaan.

Kṛṣṇa

Ons beeld van de door het lot beschikte overgang van het derde naar het vierde tijdperk kan niet volledig zijn zonder een nadere bespreking van de figuur van Kṛṣṇa. Hij is een van die personen die gelijkelijk geacht zijn bij beide partijen. Bij beide partijen ook leeft, vager of duidelijker, het besef dat hij God op aarde is, niet één van de vele goden, maar het Opperwezen. In zijn aardse verschijning is hij een neef aan moederskant van de Pāṇḍava's en hun speciale vriend en raadsman. In die kwaliteit heeft hij ook, zij het bedekt, de hand in veel van de onridderlijke wapenfeiten der Pāṇḍava's, waarvan we spraken.

De diepste betekenis van zijn betrokkenheid bij de strijd onthult Kṛṣṇa aan zijn naaste vriend, meester en uitverkoren leerling, Arjuna, vlak voor het begin van de slag in de beroemdste passage van het epos, de *Bhagavadgītā*, 'De door de Verhevene verkondigde geheimleer' (6.23-40; Van Buitenen 1981). Ik herinner eraan dat Kṛṣṇa in de slag fungeert als wagenmenner van Arjuna en Arjuna dus ook in die zin het eerst op hem aangewezen is. Aanleiding tot de *Bhagavadgītā* is de ontzetting die Arjuna beleeft als hij geconfronteerd wordt met de slaglinie van de Kuru's en zich in onontkoombare duidelijkheid moet realiseren dat hij tegenover zovele dierbare en respect verdienende verwanten en relaties staat – Bhīṣma en Droṇa in de eerste plaats – en dat hij die te lijf zal moeten gaan. Hij schrikt terug voor de zware zonde die hij in deze broederkrijg op zich zal laden. De *Bhagavadgītā* is Kṛṣṇa's antwoord op deze ontzetting.

Dit zijn de hoofdzaken van zijn verkondiging: Het is niet de zonde of de verdienste die hier aan de orde is; het is alleen de plicht. Het gaat om je plicht, ook niet om je eigen belang, in casu de troonopvolging voor je familie. Vervul je plicht onbaatzuchtig. Als je dat doet, treft je van je daden geen schuld. Nee, je zult zelfs uit de wedergeboorte verlost worden.

De zin van de plicht ligt in de norm (*dharma*) en de norm, in deze theïstische visie, komt uit God, uit Kṛṣṇa voort. Onbaatzuchtige vervulling van eigen plicht is de uitdrukking van toegewijde liefde (*bhakti*) tot God.

Kṛṣṇa vertoont zich aan Arjuna in zijn wereldomspannende gedaante van Opperwezen. Arjuna ziet hoe de helden van het slagveld in Gods vlammende

muilen ingaan. Sommigen hangen met vermorzeld hoofd tussen Zijn tanden. In deze schrikwekkende gedaante zegt Kṛṣṇa:

> 'Ik ben de tijd die gevorderd is tot de vernietiging der mensen, bezig de mensen hier op te slokken. Ook zonder je medewerking zullen alle strijders die in beide linies staan opgesteld te gronde gaan. Ik heb ze van tevoren al gedood. Wees jij alleen maar het werktuig.' (*Bhagavadgītā* 11.32v.)

De strijd met al zijn verschrikkingen en de veranderingen die hij zal meebrengen, is door God in Zijn regelmatige norm beschikt en Hij is zelf als Kṛṣṇa op aarde verschenen om de wereld door deze crisis te begeleiden.

Het plan, de dichters en hun tijd

Hoe belangrijk ook de plaats die het *Mahābhārata* in de Indische literatuur inneemt, het is in die literatuur ook een uitzonderlijk werk door zijn volgehouden onheilsstemming. Dat de dichters de idee van een bijna-ondergang ontwikkelden, kan samenhangen met hun eigentijdse situatie en hun visie daarop.

Zoals gezegd werkten zij in de periode van circa 500 v.C. tot circa 500 n.C. voornamelijk in het stroomgebied van Yamunā en Ganges. Dit Tweestromenland geldt in de orthodox brahmaanse traditie als het 'Land van het Midden', waar alleen een optimale vervulling van de norm mogelijk was. Politiek was het vanouds georganiseerd in kleine rijken, steunend op de solidariteit van adellijke clans.

Deze cultuur moet in de periode waarover we spreken in het defensief geweest zijn. Vanuit oostelijker delen van het Ganges-bekken ontwikkelden zich grotere staten, die in hun bloei hun macht over vrijwel heel Noord-Indië uitbreidden. Staten die niet alleen op clan-solidariteit berustten, maar ook op een organisatie met een centraal ambtenarenapparaat.

In dezelfde tijd valt de verbreiding van het boeddhisme en andere godsdiensten die men kan karakteriseren als heterodox in zoverre ze het gezag van de Veda, en daarmee het gezag van de brahmanen, niet erkenden. Zij hadden een nieuwe organisatie van monniksorden en gebruikten andere talen dan de 'taal der onsterfelijken', het Sanskriet. Leraren van heterodoxe richtingen vonden naast brahmanen gehoor aan de hoven.

In de laatste eeuwen vóór en de eerste eeuwen na Christus heeft het Tweestromenland ook herhaaldelijk te lijden gehad van invallen en veroveringen door vreemde machten: hellenistische vorsten en volken uit Centraal-Azië, die, als ze zich vestigden en zich min of meer in het kader van de Indische beschaving voegden, toch meer openstonden voor een leer als het boeddhisme dan voor de orthodox brahmaanse traditie.

Allemaal ontwikkelingen die vanuit het orthodoxe standpunt van de epische

dichters niet anders konden worden gezien dan als evidente manifestaties van het voortschrijdende Kali-tijdperk, die er ook toe noopten oude, geheiligde codes los te laten en nieuwe tactieken in oorlog en vrede te aanvaarden. In dat Kali-tijdperk dat zij zelf doorleefden, kunnen zij de wederwaardigheden en problemen van de helden uit de overlevering als actueel hebben verstaan en zo aan hun gehoor hebben gepresenteerd.

De brahmaanse orthodoxie, die na 500 n.C. een krachtige renaissance beleefde en het pleit tegen de heterodoxe richtingen ging winnen, heeft het *Mahābhārata* in ere gehouden. Kṛṣṇa's woord als in de *Bhagavadgītā* vervat, is tot op de dag van vandaag een richtsnoer geweest voor talloze mensen.

Bibliografie

Bhagavadgītā; geciteerd volgens Van Buitenen 1981.

Buitenen, J.A.B. van, 1973-1978. *The Mahābhārata* (translated and edited by –), Chicago/London, The University of Chicago Press:
Vol. 1. *1. The Book of the Beginning* (1973);
Vol. 2. *2. The Book of the Assembly Hall*; *3.The Book of the Forest* (1975);
Vol. 3. *4. The Book of Virāṭa*; *5. The Book of the Effort* (1978).
(Deze onvoltooide vertaling volgt de editie van de Sanskriet tekst van Sukthankar e.a. Verwijzingen naar het *Mahābhārata* zijn naar boek, hoofdstuk en vers volgens die editie; daarmee kan men de plaats ook in de vertaling vinden. Verwijzingen naar Van Buitenens inleiding met deel en pagina.)

Buitenen, J.A.B. van, 1981, *The Bhagavadgītā in the Mahābhārata. Text and translation*, Chicago, The University of Chicago Press.

Mahābhārata, zie Van Buitenen 1973-1978.

Vogel, J.Ph., z.j., *Sâwitrî. Indische Sproke uit het Sanskrit* (vertaald door –), Amsterdam.

Vreese, K. de, 1948, *Nala. Episch verhaal uit het Mahābhārata* (uit het Sanskriet vertaald door –), Leiden, Brill.

Winternitz, M., z.j., *Geschichte der indischen Literatur*, 1. Band: *Einleitung – Der Veda – Die volkstümlichen Epen und die Purāṇas*, 2. Ausg. Leipzig. (Dit werk geeft een samenvatting van het hoofdverhaal en verscheidene episoden van het *Mahābhārata*.)

S.R. Slings

De *Ilias*: wrok en medelijden

Het Griekse woord *Ilias* betekent 'gedicht over Troje'. We zullen zo meteen zien dat dat als titel niet erg klopt. Waarschijnlijk is de naam pas aan het gedicht gegeven toen het Lied over de Wrok van Achilles door zijn kwaliteit voor de Grieken hét epos over de Trojaanse oorlog was geworden.

De naam van de dichter staat vast: Homerus. Maar dat is ook het enige dat we van hem weten. Op grond van allerlei niet erg sterke aanwijzingen laat de moderne wetenschap hem leven tussen 800 en 700 v.C. in het midden van het oostelijk Egeïsche-Zeegebied, dus de oostelijke Cycladen of de Turkse westkust (Kirk 1962: 271-274; 282-287). Hij is vrijwel zeker niet de dichter van de *Odyssee*, die de Grieken ook op zijn naam zetten en die hier verder onbesproken blijft. Hij kán blind geweest zijn: in veel preliteraire culturen treden blinden op als zangers of dichters en in een gedicht dat zo'n honderd tot tweehonderd jaar na de *Ilias* is ontstaan (de *Hymne aan Apollo*) wordt die blindheid waarschijnlijk gebruikt om te suggereren dat Homerus er de auteur van is.

Dit gebrek aan feiten past volledig in een samenleving waarin niet of nauwelijks geschreven wordt, zonder bevolkingsregister of literatuurhistorici. In zo'n samenleving – en dat is veel interessanter dan biografische kwesties – komt een gedicht niet met pen en papier tot stand, en het wordt niet verspreid door de boekhandel maar door voordracht. Zonder een publiek dat bereid is te luisteren bestaat er geen gedicht, al is het maar een eenkoppig publiek, zoals dat van Achilles als Agamemnons gezanten hem komen opzoeken:

> Zij beiden kwamen bij de tenten en schepen der Myrmidonen, en troffen hem [Achilles] aan terwijl hij zich verlustigde met het spelen op een helderklinkende lier, een mooie, bont bewerkte lier met een zilveren stang, die hij had gekregen uit de buit toen hij de stad van Eëtion had verwoest. Daarmee verlustigde hij zich door de roemrijke daden van helden te bezingen. Patroclus zat alleen tegenover hem en wachtte zwijgend tot de kleinzoon van Aeacus zou ophouden met zijn gezang. (IX, 186-191)

We moeten ons Homerus dus voorstellen als een performer. Hij kan met zijn lier en zijn repertoire van stad tot stad zijn getrokken of misschien leefde hij aan het hof van een koning (of er in zijn tijd in de Griekse wereld nog veel koningen waren, is omstreden, en van de luister van hun hoven moeten we ons in elk geval geen grote voorstellingen maken) – hij kan het een en het ander ook hebben

afgewisseld. Maar hoe dan ook, de *Ilias* is ontstaan in een cultuur waarin gedichten er waren om naar te luisteren: ze werden gezongen en begeleid. Wanneer we de *Ilias* lézen, missen we veel: we hebben geen keus, maar we moeten ons van het gemis bewust zijn.

De *Ilias* begint in het tiende jaar van de Trojaanse oorlog. De Grieken hebben negen jaar lang vanuit hun scheepskamp schermutselingen met de Trojanen gevoerd en diverse kleinere steden in de omgeving met de grond gelijkgemaakt, zoals de stad van Eëtion waar Achilles zijn lier vandaan had. Een eigenlijk beleg of een veroveringspoging van Troje zelf is er niet geweest.

Bij het verwoesten van steden in het Trojaanse gebied worden er niet alleen lieren en andere roerende goederen buitgemaakt, maar ook mensen. Die worden dan als slaven cadeau gedaan aan de verschillende Griekse koningen die onder het opperbevel van Agamemnon aan de gevechten meedoen. Een slavin van Agamemnon zelf moet op last van de god Apollo aan haar vader worden teruggegeven. Agamemnon is hiertoe bereid, maar wil als vergoeding een andere slavin. Hij raakt hierdoor in conflict met Achilles, de beste vechter onder de Griekse koningen, en na een stevige ruzie moet Achilles zelf een van zijn slavinnen aan Agamemnon afstaan. Hij is hier zo boos over dat hij zich wrokkend met zijn volk, de Myrmidonen, uit de strijd terugtrekt. Bovendien vraagt hij zijn moeder, de zeegodin Thetis, er bij Zeus op aan te dringen dat deze de Trojanen de overhand geeft in de oorlog, opdat Agamemnon goed zal beseffen dat hij de beste Griekse vechter niet voldoende heeft gerespecteerd. Zeus besluit aldus: daarmee wordt het mechanisme van de wrok van Achilles in werking gezet.

Na een dag van gevechten die onbeslist blijven, besluiten de Grieken voor de zekerheid een wal om hun scheepskamp aan te leggen; na een tweede dag voelen de Trojanen zich zo sterk dat ze voor het eerst in de oorlog de nacht in de open lucht doorbrengen, rondom de nieuwe wal, in plaats van terug te gaan naar Troje. Agamemnon ziet in dat het keren van de kans zijn schuld is en stuurt een gezantschap naar Achilles om het weer goed te maken. Deze houdt vast aan zijn wrok, ondanks de rijke schadeloosstelling en hoewel hem voorgehouden wordt dat de straf nu wel eens op zijn eigen hoofd kan vallen.

De volgende dag dringen de Trojanen tot tweemaal toe het Griekse scheepskamp binnen. Achilles' vriend Patroclus smeekt hem om, als hij niet zelf de Grieken wil helpen, in elk geval hém te laten gaan. Achilles laat zijn wrok (ten dele) varen: Patroclus mag met de Myrmidonen aan de strijd meedoen. Hij helpt de Trojanen terug te dringen maar wordt door Hector, de beste vechter aan de Trojaanse kant, gedood.

Achilles is buiten zichzelf van verdriet als hem dit bericht wordt: Zeus heeft wel zijn wens vervuld doordat de Grieken zonder hem in het scheepskamp zijn teruggedrongen, maar hij heeft zijn beste vriend verloren. Hij heeft nog maar één doel: Hector doden als vergelding voor de dood van Patroclus, en als zijn moeder hem waarschuwt dat het voorbeschikt is dat hij zelf zal sneuvelen als Hector sneuvelt, aanvaardt hij zijn dood zonder één moment te aarzelen. Hij verzoent

zich met Agamemnon en na een nieuw gevecht moeten de Trojanen hun stad binnenvluchten – alleen Hector houdt stand en hij wordt door Achilles in een persoonlijk gevecht gedood.

Achilles' wraakgevoelens jegens Hector zijn hiermee niet bevredigd. Na Patroclus' crematie blijft hij zijn emoties afreageren op het lijk van Hector, dat hij elke morgen aan zijn strijdwagen vastbindt en om het grafmonument van Patroclus sleept. De goden maken daar ten slotte een eind aan door Hectors vader, koning Priamus van Troje, op te dragen naar Achilles te gaan en het lijk van zijn zoon los te kopen. Als de oude man Achilles smekend onder ogen komt, krijgt deze medelijden. Hij geeft het lijk vrij en met de crematie van Hector eindigt de *Ilias*. Achilles' eigen dood en de val van Troje worden in dit gedicht wel voorspeld maar niet verteld.

Het is geen bijster plezierige taak om een gedicht van zestienduizend versregels in anderhalve bladzij na te vertellen en het is in verschillende opzichten misleidend. De *Ilias* bevat tal van losse episoden die een min of meer stevig verband hebben met de hoofdhandeling. Het is een gedicht over Achilles, maar als die zich uit de oorlog heeft teruggetrokken, blijft zijn doen en laten gedurende meer dan de helft van het gedicht (slechts onderbroken door de gezantschapepisode) buiten beschouwing. Diverse andere Griekse en Trojaanse helden spelen in nevenepisoden een rol. Om de belangrijkste te noemen: Odysseus, Nestor, Ajax, Menelaüs, Diomedes aan de Griekse kant, Paris en Aeneas aan de Trojaanse. In Troje krijgen drie vrouwen bijzondere aandacht: Hecabe, de vrouw van Priamus, Andromache, de vrouw van Hector, en natuurlijk de Griekse Helena, om wie de oorlog begonnen was (ze had haar man Menelaüs, de broer van Agamemnon, verlaten en was met Paris in Troje gaan samenwonen). Ook de goden spelen een belangrijker rol dan uit de samenvatting blijkt: ze houden diverse vergaderingen en nemen actief deel aan het gevecht, sommige aan de Griekse, andere aan de Trojaanse kant.

Dat de *Ilias* aldus uit aaneengeregen episoden is opgebouwd, heeft naar alle waarschijnlijkheid te maken met het feit dat het gedicht bedoeld was om te worden beluisterd. Volgens een moderne schatting zou een complete voordracht van de *Ilias* een kleine zevenentwintig uur in beslag nemen (laten we zeggen zes à zeven achtereenvolgende avonden of twee à drie hele dagen). Zelfs als die schatting te hoog is, ligt het voor de hand dat het gemiddelde Griekse publiek voor zo'n complete performance niet vaak de tijd kon vrijmaken – hooguit bij zeer bijzondere gebeurtenissen als bruiloften en belangrijke religieuze feesten. Maar de meeste episoden waaruit de *Ilias* is opgebouwd, duren volgens diezelfde berekening niet langer dan anderhalf uur en zo krijgt de zanger veel vaker een publiek. Wat in deze alinea staat, is grotendeels speculatie (misschien wilde Homerus de *Ilias* wel voor zulke bijzondere gelegenheden reserveren), maar het verband tussen episodische structuur en mondelinge 'publikatie' is plausibel genoeg.

Ik ga straks uitvoeriger in op het probleem van Homerus en de orale poëzie; ik

had het eigenlijk over mijn samenvatting. Die is nog om een andere reden misleidend. Ik heb niet alleen de belangrijkste gebeurtenissen van het verhaal naverteld, maar ook hier en daar wat er in de hoofdpersoon omgaat. Maar Homerus is niet scheutig met mededelingen over gedachten en emoties van de personen in zijn verhaal: wat de lezer hierover te weten komt, moet hij vooral opmaken uit wat de personen zelf zeggen. Nu wordt er veel gesproken in de *Ilias* (45 pct. van de tekst is directe rede) en als je daar een paar passages uit licht, wek je onvermijdelijk de indruk van een coherentie, die in de echte tekst veel minder groot is. (Ik heb het er dan nog niet eens over dat wij de *Ilias* kunnen lezen, doorbladeren, en passages uit verschillende delen van het gedicht met elkaar kunnen vergelijken, wat voor de luisteraars voor wie Homerus als performer optrad, niet mogelijk was.) Homerus is een verteller die de woorden en daden van zijn personen hun eigen werk laat doen en er zelf bijna nooit direct commentaar op geeft (wat dat betreft lijkt hij meer op twintigste-eeuwse dan op negentiende-eeuwse vertellers), en hij doet niets om extra reliëf te geven aan uitingen die voor het hoofdthema, de wrok van Achilles, cruciaal zijn.

Slechts op één punt is hij duidelijk genoeg: de *Ilias* gaat over de wrok van Achilles. De eerste woorden van het gedicht zijn: 'Godin [dat wil zeggen: Muze], bezing de wrok van Peleus' zoon Achilles', en de Griekse woordvolgorde maakt dat nog duidelijker doordat het woord 'wrok' (*mènis*) het allereerste woord van de zin is, en dus van het hele epos. Het gaat niet over de Trojaanse oorlog, het gaat in laatste instantie zelfs niet over de rol van één persoon daarin, maar om een emotie van een persoon en de gevolgen daarvan voor Grieken en Trojanen, voor Patroclus en Hector, en na de afloop van het gedicht ook voor Achilles zelf.

In feite moeten we eerder spreken van twee opeenvolgende emoties: de wrok jegens Agamemnon en de wraakgevoelens jegens Hector als Patroclus is gesneuveld. Als die tweede emotie is opgelost door het bezoek van Priamus houdt het gedicht logischerwijze op.

Ik druk me met opzet wat psychologiserend uit – ik vind dat dat mag, omdat Homerus het in zijn openingszin ook doet – maar de *Ilias* is allerminst een psychologisch drama. Het conflict tussen Achilles en Agamemnon is geen onvermijdelijke botsing tussen twee karakters (al blijkt al vóór het eigenlijke conflict dat er weinig sympathie tussen die twee bestaat): Agamemnon begaat een duidelijke misstap door Achilles een slavin te ontnemen en Achilles reageert hierop met zijn *mènis*. Zijn gevoelens van woede en haat zijn reëel genoeg, maar hij laat ze geen moment meespelen wanneer hij Patroclus toestemming geeft om aan het gevecht deel te nemen: die toestemming is juist mede ingegeven door de hoop om de slavin terug te krijgen. Ook bij zijn officiële verzoening met Agamemnon laat Achilles duidelijk zien dat zijn emoties en zijn rationele overwegingen los van elkaar staan:

> 'Maar dat moeten we nu als gedane zaken beschouwen, ondanks onze grieven, en we moeten ons hart in onze borst onderdrukken, noodgedwongen!

Ik maak nu aan mijn boosheid een einde: ik mag niet steeds woedend blijven.' (XIX, 65-68)

Voor Hector heeft Achilles nauwelijks persoonlijke gevoelens. Hij wil hem (en zoveel mogelijk andere Trojanen) doden als wraak voor de dood van Patroclus, maar de enige emotie die hij regelmatig onder woorden brengt, is het verdriet om het verlies van zijn vriend. Ook de dagelijkse mishandeling van het lijk van Hector is niet zozeer een uiting van haat als wel van verdriet en machteloosheid:

Achilles weende, denkend aan zijn geliefde vriend; de slaap, de albedwinger overmande hem niet, maar hij draaide zich om en om, want hij miste Patroclus' mannelijke kracht en strijdlust [...] Daaraan denkend vergoot hij menige traan, nu eens op zijn zij liggend, dan weer op zijn rug, dan weer op zijn buik; dan weer stond hij op en dwaalde hij buiten zichzelf langs het strand van de zee. Hij zag telkens de dageraad over zee en kust opkomen; dan spande hij de snelle paarden in voor de wagen, bond Hector vast aan de wagenbak en sleepte hem zo voort. Driemaal trok hij hem rond het grafteken van de gesneuvelde zoon van Menoetius, en dan ging hij weer uitrusten in zijn tent. Hem liet hij liggen, voorovergestrekt, in het stof. (XXIV, 3-6, 9-18)

De *Ilias* gaat dus over Achilles, niet over Achilles tegen Agamemnon en Achilles tegen Hector. Het is de opvallende afwisseling van meedogenloosheid en medelijden die het verloop van de handeling bepaalt. Door zijn weigering om Agamemnons geschenken en excuses te aanvaarden veroorzaakt Achilles de hopeloze situatie van de Grieken. Schreiend verwijt Patroclus hem zijn gebrek aan medelijden:

'Hardvochtige! Je vader is blijkbaar niet de wagenstrijder Peleus, en Thetis niet je moeder: de grijsblauwe zee heeft je voortgebracht en de steile rotsen – zo vijandig is je hart.' (XVI, 33-35)

Maar juist Achilles' toegeven leidt tot de dood van zijn vriend. De mishandeling van het lijk van Hector is een extreme vorm van hardvochtigheid, zoals Apollo in de godenvergadering zegt:

'Zijn geest kent geen matiging, hij heeft slechts onbuigzame gedachten in zijn borst. Hij is wreed als een leeuw die toegevend aan zijn grote geweld en trotse kracht zich op de schapen stort om een maal te bemachtigen. Zo heeft Achilles alle medelijden verloren en hij kent geen eerbied.' (XXIV, 40-44)

Maar Achilles' behandeling van de oude Priamus staat in het teken van medelijden voor diens 'grijze hoofd en grijze baard' (XXIV, 516); dit medelijden is het eind van de wraakgevoelens jegens Hector en dus het logische slot van de *Ilias* –

al moet erbij gezegd worden dat hij al van tevoren van Zeus het bevel had gekregen om het lijk vrij te geven en daar ook mee had ingestemd.

Het is een van de kernproblemen van de *Ilias*-interpretatie of Achilles door zijn meedogenloosheid zelf de schuld is van het verlies van zijn vriend (en daarmee uiteindelijk van zijn eigen dood). Dat in de episode van het gezantschap alle sprekers appelleren aan Achilles' medelijden is logisch. Maar Phoenix, een van de drie gezanten, gaat een stap verder en geeft de excuses van Agamemnon een theologische aankleding:

> 'Er bestaan immers de Smeekbeden [*Litai*], dochters van de grote Zeus, kreupel, gerimpeld en met neergeslagen ogen; vervuld van zorg lopen ze achter Verblinding [*Atè*] aan. Verblinding is sterk en snelvoetig; ze rent immers ver voor alle Smeekbeden uit – ze haast zich om overal op aarde de mensen schade te berokkenen. De Smeekbeden komen later en maken het weer goed. Wie de dochters van Zeus eerbiedigt als ze tot hem komen, die zegenen ze, en ze verhoren zijn gebeden. Maar als iemand nee zegt en ze stokstijf afwijst, gaan ze naar Zeus, de zoon van Kronos, en smeken hem dat Verblinding voortaan hèm vergezelt, opdat hij tot zijn onheil zal boeten.' (IX, 502-512)

Dit is een van de weinige allegorische passages in Homerus. Atè, de snelle loopster (omdat de mens snel fouten maakt; de Litai zijn kreupel omdat hij langzaam berouw krijgt), kennen we: Agamemnon had toen hij het gezantschap uitzond, zijn misstap zelf al op haar conto geschreven, en bij de officiële verzoening na Patroclus' dood zal hij dat nogmaals doen. Maar de Litai komen verder niet voor – het lijkt erop dat ze voor deze gelegenheid tot godinnen worden gebombardeerd. Ze zijn de dochters van Zeus, omdat Zeus in het algemeen smekelingen beschermt. Wat Phoenix lijkt te bedoelen is dit: Achilles moet Agamemnons excuses aanvaarden, omdat hij anders het risico loopt zelf door Zeus gestraft te worden en vanaf nu evenzeer in het ongelijk zal verkeren als Agamemnon tot dusver.

Het lijkt voor de hand te liggen om dit dreigement te laten slaan op Patroclus' dood. (Dat Patroclus in feite zijn eigen dood veroorzaakt, omdat hij tegen Achilles' uitdrukkelijk advies in de Trojanen tot onder de muur van hun stad achtervolgt, is geen bezwaar: zo'n dubbele motivatie van gebeurtenissen is normaal bij Homerus.) Men zou bovendien kunnen aanvoeren dat de interpretatie waarbij Achilles de schuld is van Patroclus' dood de *Ilias* coherenter maakt: Achilles gaat niet in op Agamemnons verzoeningspoging en brengt zo zijn eigen onheil over zich. Aan het eind van het gedicht, bij Priamus' bezoek, heeft hij zijn les geleerd en hij stemt wèl in (zoals gezegd op aandringen van Zeus, de vader van de Litai) met het verzoek om het lijk van Hector vrij te geven.

Maar hoe moeten we het feit verklaren dat als Patroclus eenmaal sneuvelt er geen enkele keer gesuggereerd wordt (noch door de verteller noch door een van

de sprekers) dat dit Achilles' schuld is? Zelfs als het voor Homerus' publiek volkomen logisch zou zijn dat Achilles door nee te zeggen tegen Agamemnon de schuldige partij wordt (en buiten Phoenix' woorden hebben we daar geen aanwijzingen voor), dan nog blijft het vreemd dat Achilles in zijn uitvoerig weergegeven jammerklachten over het verlies van zijn vriend de Litai nergens noemt. Hij erkent wèl dat zijn wrok jegens Agamemnon de oorzaak is van Patroclus' dood (anders zou hij zijn blijven vechten en de dood van zijn vriend hebben kunnen verhinderen), maar niet dat hij voor die dood moreel aansprakelijk is.

Wegens ruimtegebrek laat ik nu maar bepaalde aspecten van het probleem achterwege, met name de ethische normen die men uit de *Ilias* kan distilleren en de (weinig geprofileerde maar wel bestaande) rol van de goden als beschermers van die standaarden – ze brengen een conclusie niet wezenlijk dichterbij. De oplossing van het probleem moet volgens mij heel ergens anders gezocht worden, namelijk in het feit dat de *Ilias* een voorgedragen, niet een geschreven gedicht is.

Zoals de meeste orale dichters had Homerus de mogelijkheid bij elke voordracht zijn lied uit te breiden, in te korten, te wijzigen. Bij elke nieuwe voordracht ontstond een nieuwe versie van de *Ilias*. Als de voordracht was afgelopen, hield de versie op te bestaan, maar ze kon de dichter bij volgende versies beïnvloeden. Wat wij als *Ilias* lezen en interpreteren, is de geschreven vorm van één van die versies. We kunnen er niet zeker van zijn dat die opgeschreven versie Homerus' eigen woorden weergeeft: het valt niet uit te sluiten dat de *Ilias* door enkele generaties van zangers na Homerus is gereproduceerd (met daarbij dus steeds nieuwe *Ilias*-versies) voordat iemand op het idee kwam het gedicht op schrift te stellen. Omdat de *Ilias* zoals wij die kennen een tamelijk coherent en logisch opgebouwd gedicht is, nemen veel geleerden aan dat Homerus hem zelf heeft gedicteerd. Veel meer dan *wishful thinking* is dat niet, en voor ons probleem doet het er niet wezenlijk toe.

Wat ik als hypothese voorstel (niet helemaal een nieuwe, vgl. Sicking 1972), kan aldus geformuleerd worden. Er zijn als gezegd verschillende versies van de *Ilias* geweest. In de meeste ervan is Achilles een tragische held die door een misrekening (Patroclus alleen te laten vechten) zijn vriend verliest. Maar er heeft ook een moralistische *Ilias* bestaan (naar ik aanneem een latere versie), waarin de dood van Patroclus de straf was voor Achilles' genadeloze afwijzing van Agamemnons verzoeningspoging. Sporen van beide typen versies zijn in de geschreven tekstversie terechtgekomen. 'Onze' *Ilias* is niet-moralistisch, afgezien van de Litai-passage, die uit een moralistische versie stamt. (De moralistische *Ilias* week vermoedelijk alleen in de gezantschap-episode van de niet-moralistische af: men vergelijke wat ik hierboven heb gezegd over het voordragen van losse episoden.)

Het lijkt misschien een kinderachtige manier om uit een interpretatieprobleem te komen (inderdaad verschilt mijn hypothese niet wezenlijk van negentiendeeeuwse oplossingen die de Litai-passage, of een groter stuk van de hele episode,

als een latere interpolatie in de geschreven tekst opvatten), maar er zijn meer aanwijzingen voor het samenvloeien van twee verschillende *Ilias*-versies in de gezantschap-episode, aanwijzingen die op zich niets met het moralistische of niet-moralistische karakter van de *Ilias* te maken hebben.

In de eerste plaats de samenstelling van het gezantschap. Twee van de gezanten zijn Griekse koningen, Odysseus en Ajax. Maar uitgerekend Phoenix, de man die door zijn beroep op de Litai Achilles' schuld suggereert, past er niet bij. Hij is een van de aanvoerders van de Myrmidonen (later trekt hij met Patroclus ten strijde) en als zodanig onderhorig aan Achilles. Bovendien is hij Achilles' opvoeder geweest en nog steeds zijn adviseur. Omdat Achilles zich met alle Myrmidonen uit de strijd heeft teruggetrokken, zouden we Phoenix dus in diens omgeving verwachten, niet in die van Agamemnon. Hij is dus in twee betekenissen van het woord 'misplaatst', qua rang en qua lokalisering.

Het tweede bezwaar is van taalkundige aard. Net als het Nederlands heeft het Grieks een enkelvoud en een meervoud; daarnaast heeft het de zogenaamde dualis, een aparte categorie vormen die gebruikt worden om naar een tweetal personen of zaken te verwijzen. Welnu, als het gezantschap op weg gaat naar Achilles en bij hem aankomt (ik heb in het begin al een stukje uit die beschrijving geciteerd), gebruikt Homerus een hele reeks dualis-vormen, bijvoorbeeld 'zij beiden gingen langs het strand', 'zij beiden kwamen bij de tenten' en (gezegd door Achilles) 'gegroet, gij beiden.'

De conclusie lijkt mij onontkoombaar dat in de *Ilias* het gezantschap oorspronkelijk uit twee personen bestond. In een latere versie wilde Homerus (of desnoods een latere voordrager van de *Ilias*) de gezantschap-episode een zwaardere morele lading geven, en zo is Phoenix als derde gezant in het verhaal ingelast. Maar de invoeging is niet consequent doorgevoerd. (Het verschil van deze oplossing met oudere interpolatietheorieën is dat ik niet allerlei verzen als onecht wil schrappen maar de tekst zoals we die hebben, opvat als de schriftelijke neerslag van een versie die niet de originele is; ze kan daarom evengoed 'echt' zijn.)

Ik hoop dat ik heb laten zien hoe we door rekening te houden met orale creatie een betere, soepeler oplossing kunnen geven van een probleem op macro-textueel niveau. Ook op micro-textueel niveau moeten we anders lezen en dus interpreteren dan we bij geschreven literatuur gewend zijn. Om dat uit te leggen moet ik eerst wat technicalia kwijt.

Het Nederlandse traditionele versritme bestaat uit een (min of meer) regelmatige opeenvolging van geaccentueerde en niet-geaccentueerde lettergrepen. In Griekse poëzie wordt die regelmaat gecreëerd door het contrast tussen lange (L) en korte (K) lettergrepen. De versregel die Homerus gebruikt, heeft zes vaste lange lettergrepen; tussen elk van die vaste langen worden hetzij één lange hetzij twee korte lettergrepen geplaatst, en na de zesde vaste lange komt één lettergreep waarvan de lengte er niet toe doet. Schematisch:

L-K-K-L-K-K-L-K-K-L-K-K-L-K-K-L-L

L L L L L K

Dit schema houdt in dat veel Griekse woorden op grond van hun lettergreepstructuur voor het vers onbruikbaar zijn (alle woorden waarin drie of meer korte lettergrepen na elkaar komen, woorden met de structuur L-K-L, enzovoort). Het is een uitzonderlijk stringent versschema, dat slecht harmonieert met de natuurlijke woordbouw van het Grieks.

Het schema moet nog extra moeilijk geweest zijn voor orale dichters, in wier optreden immers poëtische creatie en performance samenvielen, anders gezegd: die hun verhalen in deze versmaat moesten improviseren. Ze gebruikten hierbij een uitgebreid arsenaal aan woorden en woordverbindingen voor alle belangrijke personen, zaken, handelingen, gebeurtenissen; deze standaardwoorden en -verbindingen hadden een goed inpasbare metrische structuur, en meestal hadden ze varianten met verschillende metrische structuren.

Om een simpel voorbeeld te geven: als de dichter het over Achilles wil hebben, kan hij de gewone Griekse vorm van die naam gebruiken (*Achilleus*, K-L-L), maar ook een – waarschijnlijk kunstmatige – nevenvorm met een andere klankstructuur (*Achileus*, K-K-L). Hij kan hem ook aanduiden als 'de zoon van Peleus' (drie vormen: *Pèleïdès* en *Pèleïōn*, L-K-K-L, *Pèlèïadès*, L-L-K-K-L) of 'de kleinzoon van Aiakos' (*Aiakidès*, L-K-K-L). Zijn langere, voorgevormde versstukken nodig, dan kan de dichter vaste woordverbindingen gebruiken, bijvoorbeeld 'de goddelijke Achilles' (*dios Achilleus*, L-K-K-L-L), 'de snelvoetige Achilles' (*podas ōkus Achilleus*, K-K-L-K-K-L-L) of zelfs 'de snelvoetige, goddelijke Achilles' (*podarkès dios Achilleus*, K-L-L-L-K-K-L-L). Heeft hij de laatste metrische structuur nodig maar in de vierde naamval, dan gebruikt hij 'de blaamloze (of 'de snelvoetige') zoon van Peleus' (*amumona* of *podarkea Pèleïōna*) en in de tweede naamval wordt dat 'de blaamloze/snelvoetige kleinzoon van Aiakos' (*amumonos/podarkeos Aiakidao*).

Men ziet dat 'dichten' voor deze performers voor een belangrijk deel is: voorgevormde metrische structuren aan elkaar passen. Hiervoor is een dichterlijke taal nodig waarin de woordkeus wordt bepaald door de metrische behoefte. Het is dus voor een belangrijk deel een kunsttaal, een systeem van traditionele woordvormen en woordverbindingen, waaraan duidelijk te zien is dat het in de loop der eeuwen door opeenvolgende generaties dichter-zangers is aangepast en geperfectioneerd (op grond van bepaalde taalkundige en archeologische bijzonderheden – vgl. Kirk 1962: 105-125 – neemt men doorgaans aan dat het systeem al bestaan heeft tijdens de eerste bloeiperiode van de Griekse cultuur, de zogenaamde Myceense beschaving, waaraan rond 1200 v.C. een einde kwam).

De samenhang tussen het kunstmatige karakter van de homerische taal en de orale creatie van de *Ilias* (en van de talloze gedichten die vóór de *Ilias* op het repertoire van vele generaties naamloze zangers gestaan moeten hebben) is

vooral gemeengoed geworden door het onderzoek van de Amerikaan M. Parry (in de jaren twintig en dertig). Parry heeft een stap verder gezet en is in Joegoslavië orale dichters van zijn eigen tijd gaan observeren (Parry 1971: *passim*; Kirk 1962: 83-95); zo is hij een van de belangrijkste figuren geworden in de geschiedenis van de bestudering van de orale poëzie. Zijn invloed is zowel bij classici als bij comparatisten buitengewoon groot geweest; op één punt is door zijn gezag het beeld van de homerische kunsttaal vertekend geraakt.

Parry analyseerde bij Homerus de meer dan eenmaal terugkerende verbindingen van twee of meer woorden ('formules') – ook bij zijn Joegoslavische studies schonk hij daaraan veel aandacht. De moderne discussie over de vraag in hoeverre we Homerus als een oraal dichter moeten beschouwen, wordt grotendeels beperkt tot kwesties als: hoe moeten we een formule precies definiëren en hoeveel formules gebruikt Homerus – *mutatis mutandis* geldt dat ook, zij het in mindere mate, voor niet-Griekse orale tradities. Maar formules, verbindingen van woorden, vormen slechts een onderdeel van het taalsysteem van de Griekse orale poëzie. Ook van veel losse woorden wordt de keus en de vorm bepaald door het systeem. Een dichter die het over 'de mensen' wil hebben, zegt al naar gelang de metrische vereisten 'de sterfelijken' (*brotoi*, K-L), 'de mannen' (*andres*, L-K of (een kunstmatige vorm) *aneres*, L-K-K) of 'de mensen' (*anthrōpoi*, L-L-L). We spreken hier niet van formules, maar de keus is uiteraard even formeel gedetermineerd als bij woordverbindingen.

Het is dit improvisatiesysteem (eerder dan de orale creatie op zich) dat maakt dat we de *Ilias* anders moeten lezen dan teksten die op een voor ons gewonere manier tot stand zijn gekomen. Wanneer Homerus het woord *brotoi* gebruikt voor 'mensen' moeten we ons realiseren dat deze keus door het metrum en het systeem is bepaald, en we moeten niet tot elke prijs de sterfelijkheid van de mensen als een relevant gegeven bij de interpretatie willen betrekken. Omgekeerd is die sterfelijkheid soms wel relevant als Homerus het alleen over 'mannen' of 'mensen' heeft. Voor formules geldt hetzelfde. Achilles' snelvoetigheid is vrij zelden van belang in zinnen waarin Achilles 'snelvoetig' genoemd wordt.

Het besef dat de formules een onderdeel vormen van een improvisatiesysteem kan ons helpen om bepaalde eigenaardigheden in Homerus' stijl beter te begrijpen. De bekende 'sierende epitheta' van de epische taal, bijvoeglijke naamwoorden die vaak ten overvloede en soms te onpas lijken te zijn gebruikt, hebben lezers van Homerus eeuwenlang een beetje dwars gezeten. Het lijkt niet erg te kloppen als Achilles bij het begin van het conflict Agamemnon aldus aanspreekt: 'Roemruchte zoon van Atreus, hebzuchtigste van allen' (I, 122), en nog minder als Zeus in bed kruipt 'en daarnaast Hera met de gouden troon' (I, 611). Vanuit de optiek van de orale poëzie kunnen we over zulke gevallen zeggen dat de improvisatiedwang heeft geleid tot de keuze van een formule die semantisch niet optimaal in de context past. Maar de onderdelen van de formules, in dit geval de epitheta, hadden op zichzelf weinig semantische lading voor de luisteraars van Homerus, die gewend waren aan orale poëzie met het complete formulepakket –

we kunnen gevoeglijk aannemen dat ze er zich minder aan gestoord hebben dan wij lezers.

Terwijl we bij geschreven poëzie en ook bij minder 'formulaire' orale poëzie (ikzelf prefereer de term 'formeel') leren om goed te letten op herhalingen van woorden, zijn zulke echo's bij Homerus minder interessant omdat ze deel uitmaken van het systeem. Juist het achterwege blijven van een verwachte herhaling of een afwijking van het formulaire patroon kan in deze poëzie veelbetekenend zijn. Tweemaal aan het eind van de *Ilias* krijgt Achilles niet het epitheton 'snelvoetig' – de verteller noemt hem daar 'reusachtig' (*pelōrios*, gewoonlijk als epitheton van Ajax gebruikt). Het gaat om twee passages uit de laatste gevechtsdag. Als de Trojanen naar de stad vluchten, staat koning Priamus op de stadsmuur 'en hij zag de reusachtige Achilles' (XXI, 527), waarop hij beveelt de poorten te openen zodat de Trojanen de stad in kunnen vluchten. Hector geeft geen gehoor aan de smeekbeden van zijn vader en moeder (vanaf de muur tot hem gericht), 'maar hij wachtte de reusachtige Achilles af' (XXII, 92). De dubbele keus voor het afwijkende epitheton markeert het cruciale moment: de andere Trojanen vluchten, Hector houdt stand en zal zijn dapperheid met zijn leven betalen. Zeker in de eerste passage lijkt de keus ook te zijn gemotiveerd door Homerus' vermogen als verteller om zich in zijn personages te verplaatsen: Priamus ziet Achilles als een reus.

Hoe dit ook zij, het is duidelijk dat Homerus' woordkeus bepaald wordt door een uiterst geformaliseerd taalsysteem, maar een systeem dat flexibel genoeg is om significante afwijkingen te tolereren. In sommige passages is zijn dictie duidelijk minder door het systeem bepaald. Dit is bijvoorbeeld aangetoond (Kirk 1962: 201-203) voor de bekende 'homerische' vergelijkingen, waarin een simpel beeld (zoals Achilles als een leeuw, zie boven) kan uitdijen tot een bijna onafhankelijke parallelle beschrijving. Ik geef een voorbeeld, wederom van een leeuw; ditmaal wordt Agamemnon ermee vergeleken:

> Zoals een leeuw komt in het leger van een snelle hinde en er de onmondige jongen met zijn sterke tanden beetgrijpt en ze zonder moeite verbrijzelt, en hun het tere leven ontneemt – zij kan ze niet helpen, al is ze vlakbij, want haar bevangt zelf een trillende angst; snel rent ze door het dichte struikgewas in het bos, ijlend, zwetend, voortgejaagd door het sterke roofdier – zó kon geen Trojaan hen tegen de dood beschermen: ze vluchtten juist zelf in paniek voor de Grieken. (XI, 113-121)

Het lijkt erop dat voor dit soort vignetten het orale systeem niet voldoende toegerust was – de veronderstelling dat ze Homerus' eigen vinding zijn, is aantrekkelijk. Zo kan een gedetailleerde bestudering van Homerus' taalgebruik ons veel leren over Homerus als traditioneel dichter èn als vernieuwer.

Maar laten we vooral niet overdrijven. De *Ilias* is eeuwenlang met genot en ontroering gelezen door mensen die niet de minste notie hadden van orale poëzie,

Grieken en niet-Grieken. Juist de laatste tien jaar zijn de beste boeken over Homerus geschreven door geleerden die zich maar matig interesseren voor de problemen van 'formulaire' dictie. Het zou absurd zijn te pretenderen dat men de *Ilias* niet kan begrijpen zonder zich in de uiterst ingewikkelde problemen van de homerische taal te verdiepen. Homerus bedient zich van de taal en de conventies van de orale traditie waarvan hij deel uitmaakt, maar zijn originaliteit en creativiteit blijken uit vrijwel elke versregel. Zijn uitzonderlijkheid wordt ook door kenners van orale poëzie in andere culturen volmondig erkend.

Het valt daarom niet te verbazen dat de *Ilias* een duidelijke omslag in de Griekse orale poëzie heeft teweeggebracht. Er zijn na Homerus nog andere creatieve orale dichters in de Griekse wereld opgedoken (de dichter van de *Odyssee* en Hesiodus verdienen hier in elk geval te worden genoemd). Ze hebben duidelijk de invloed van de *Ilias* ondergaan. Latere gedichten over de Trojaanse oorlog zijn inleidingen tot of voltooiingen van de stof van de *Ilias*. En vooral: de vraag naar performances van de *Ilias* was zo groot dat de creatieve dichters van de Griekse orale traditie geleidelijk tot reciteerders van een vaste tekst geworden zijn. Nog in de vierde eeuw voor Christus zijn er mensen die de kost verdienen met het voordragen van (in de eerste plaats) de *Ilias*. Ook als steeds meer Grieken leren lezen, blijft Homerus de dichter bij uitstek: direct na het alfabet leren ze de *Ilias* (en de *Odyssee*) lezen en verklaren, en tot aan de val van Constantinopel blijft dat zo: een periode van ruim tweeduizend jaar. In het Westen heeft na de bijbel geen boek zo'n invloed gehad als de *Ilias*, en wie hem leest, verbaast zich daar geen moment over.

Bibliografie

Edities, vertalingen

Allen, Thomas W., 1931, *Homeri Ilias*, 3 dln., Oxford University Press (de standaardeditie van de Griekse tekst).

Roy van Zuidewijn, H.J.F. de, 1980, *Homerus, Ilias*, 's-Gravenhage, Nijhoff (vertaald in de versmaat van het origineel).

Schwartz, Maximilianus A., 1956, *Homerus, Ilias*, Haarlem, Tjeenk Willink, herdrukt (samen met Schwartz' *Odyssee*-vertaling) 1981, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep/ Baarn, Ambo (de fragmenten in dit opstel stammen uit deze vertaling in ritmisch proza – hier en daar ben ik wat dichter bij het Grieks gebleven).

Secundaire literatuur

Finnegan, Ruth H., 1977, *Oral Poetry: its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, University Press (op p. 52-87 een kritische bespreking, vanuit comparatistisch standpunt, van het werk van Parry en Lord).

Griffin, Jasper, 1980, *Homer on Life and Death*, Oxford, University Press (warm aanbevolen voor wie meer wil lezen over Homerus als groot dichter).

Kirk, Geoffrey S., 1962, *The Songs of Homer*, Cambridge, University Press (nog steeds de beste inleiding tot de Homerus-studie).

Lord, Albert B., 1960, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., Harvard University Press (systematiseert het werk van M. Parry).

Parry, Adam (red.), 1971, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, University Press.

Schenkeveld, Dirk M., 1988, *Homerus (1752-1988). Visies op het gesprek tussen Hector en Andromache*, Haarlemse Voordrachten 48, Haarlem (illustreert de geschiedenis van de Homerus-studie aan de hand van één episode uit de *Ilias*).

Sicking, C.M.J., 1972, 'Heeft de *Ilias* een 'moraal'?', in: *Lampas* 5, p. 444-464 (behandelt het probleem van Achilles' schuld).

Norbert Voorwinden

Het Germaanse heldenepos

Een verleden in dienst van een heden

De Germanen kenden het heldenepos niet. Dit is althans sinds het begin van deze eeuw de gangbare opvatting in de wetenschap. Alle teksten die wij tegenwoordig als epos beschouwen, zijn pas ontstaan nadat de Germanen het christendom en de Latijnse cultuur hadden leren kennen. Zo is volgens Andreas Heusler (1941: 192) de Oudengelse *Beowulf* niet denkbaar zonder de invloed van Vergilius, en hetzelfde geldt voor de Oudsaksische *Heliand*, voor de Middelhoogduitse heldenepen, zoals het *Nibelungenlied* en *Kudrun*, en voor de epencyclus rond Dietrich von Bern. Zelfs het in het Latijn geschreven epos van *Waltharius* is geen vertaling van een Germaans epos maar een in hoge mate door de lectuur van Vergilius, Statius en Prudentius beïnvloede schepping van een middeleeuwse monnik. Toch bevatten al deze teksten elementen die uit een voorchristelijke, Germaanse tijd stammen. Dat geldt in eerste instantie voor de stof: historische persoonlijkheden en gebeurtenissen uit de vierde tot zesde eeuw zijn in de meeste epen duidelijk herkenbaar. Maar het geldt evenzeer voor de vorm, zoals in het geval van de *Heliand*, een bewerking van het leven van Jezus op grond van de vier evangeliën in Oudgermaanse epische stijl: lange versregels met cesuur en stafrijm.

Lied en epos (1)

De vraag is nu op welke wijze de Germaanse stof werd overgeleverd, respectievelijk in wat voor teksten het Germaanse vers bewaard kon blijven totdat de zojuist genoemde werken ontstonden, als er geen Germaans epos bestond. Het antwoord van Heusler (1905) is even eenvoudig als voor de hand liggend: de oudste bewaard gebleven epische fragmenten zijn alle zonder uitzondering de overblijfselen van liederen, niet van epen. Heusler maakt dan ook een principieel verschil tussen lied en epos. Beide vertellen volgens hem een afgerond verhaal, het lied doet dit door een episode uit het leven van de held kort en krachtig te schetsen, waarbij de belangrijkste feiten die buiten die ene geschetste episode vallen, door middel van toespelingen, flash-backs en vooruitwijzingen worden aangeduid. Het epos bevat in principe dezelfde fabel, maar besteedt veel meer aandacht aan de beschrijving van details, zoals wapenrusting en kleding, en aan de weergave van gedachten en gevoelens van de handelende personen. Heuslers opvattingen hebben een zo overweldigende indruk gemaakt, dat ze decennia lang

niet zijn weersproken. En toch is het verschil tussen lied en epos niet zo evident als Heusler ons wil doen geloven. Hij maakt het zich wel erg gemakkelijk door zijn redenering in hoofdzaak op twee voorbeelden op te bouwen: op het omstreeks 800 opgetekende *Hildebrandslied* als prototype van het heldenlied en op het omstreeks 1200 op schrift gestelde *Nibelungenlied* als prototype van het heldenepos. Daarbij komt hem het toeval van de overlevering te hulp, want er zijn maar heel weinig teksten uit de vroegste periode bewaard gebleven. Wanneer men echter elk fragment en elke in een Latijnse bron genoemde heroïsche tekst erbij betrekt, ontstaat algauw een verwarrend beeld van heldendichten van sterk uiteenlopende lengte en stijl, en wordt het heel moeilijk om tussen lied en epos te onderscheiden. Heusler had daar minder moeite mee, omdat voor hem lied en epos twee op elkaar volgende ontwikkelingsfases zijn. Eerst ontstaat er volgens hem een lied, en vervolgens ontstaat uit dit lied door 'zwelling' een epos (Heusler 1905: 30). Dat betekent dat er van alle latere epen ook liedversies moeten hebben bestaan, maar dat valt helaas niet te bewijzen.

De overgang van lied tot epos is volgens Heusler een intern-literaire aangelegenheid. Door kennismaking met het epos van de Romeinen – met name Vergilius – kwam men pas op het idee de oude in liederen vervatte verhalen tot uitvoerige, breedsprakige epen om te vormen. Aanleiding tot het ontstaan van het heldenlied is een historische gebeurtenis, al is het niet altijd mogelijk te achterhalen om welke gebeurtenis het gaat. Dat is geen wonder, want we moeten hier denken aan gebeurtenissen die plaatsvonden in tijden dat het schrift bij de Germanen nog niet in gebruik was. De dichter raakt onder de indruk van een bepaalde gebeurtenis en beschrijft deze in een lied (Heusler 1941: 153v.). Daarbij gaat het hem vooral om de houding van de held onder bepaalde hem bedreigende omstandigheden. Veldslagen tussen twee legers worden gereduceerd tot confrontaties tussen twee helden, de vijandschap tussen twee volken wordt verklaard als vete tussen de beide leiders, de ondergang van een volk is het gevolg van verraad. Deze verschuiving van het politiek-grootschalige naar het menselijke vlak, naar de privé-sfeer bijna, is volgens Heusler (1941: 162) de eerste stap van de geschiedenis op weg naar literatuur. Men zou dit verschijnsel *privatisering* kunnen noemen. Een gevolg van deze privatisering is dat heroïsche literatuur zich losmaakt van het historische feit (*Enthistorisierung*) en ook geen betekenis meer heeft voor het heden (*Entpolitisierung*). Er bestaat dus vanaf het eerste ogenblik een onoverbrugbare kloof tussen geschiedenis en heldenlied. Daarom is het ook niet verwonderlijk dat sommige oorspronkelijk historische feiten in het op het heldenlied voortbouwende epos vrijwel onherkenbaar zijn geworden; het gaat immers niet om de overlevering van historische feiten maar om literatuur, dat wil zeggen: om fictie. Deze opvattingen van Heusler hebben lange tijd standgehouden en ook nu nog ligt de bewijslast aan de kant van degene die een afwijkende mening aanhangt.

Dat er evenwel ook andere oorzaken aan op het oog ingrijpende veranderingen ten grondslag kunnen liggen, moge uit het volgende voorbeeld blijken. Uit

historische bronnen is bekend dat keizer Zenon van het Oostromeinse rijk de als gijzelaar in Byzantium opgevoede leider van de Oostgoten, Theodorik de Grote (454-526), met een leger naar Italië heeft gestuurd om de koning van de Skiren, Odoakar, die in 476 de laatste Westromeinse keizer Romulus Augustulus had afgezet en zichzelf tot koning had uitgeroepen, te verdrijven. Misschien was het ook de bedoeling Theodorik en zijn volk op een elegante manier uit het Oostromeinse gebied te verwijderen. Theodorik bevond zich namelijk sinds 463 als gijzelaar aan het hof in Byzantium, waar hij een goede opvoeding had genoten en een vooraanstaande positie had weten te veroveren. Hoe dan ook, Theodorik valt Italië binnen, verslaat Odoakar in enkele veldslagen, waaronder de slag bij Verona, en belegert hem ten slotte in zijn hoofdstad Ravenna. Er worden onderhandelingen gevoerd en men komt overeen de macht gezamenlijk uit te oefenen. Maar nauwelijks zijn de Goten in de stad, of Odoakar wordt vermoord, volgens de overlevering door Theodorik zelf. In de heldenepiek wordt nu steeds weer verteld van veldslagen bij Bern (= Verona) en Raben (= Ravenna) tegen een onbetrouwbare vijand, die evenwel niet Odoakar, maar Ermenrich (= Ermanarik) heet. En vrijwel altijd is er sprake van dat Theodorik gedurende dertig jaar in het buitenland heeft vertoefd, als balling, niet in Byzantium, maar aan het hof van de koning der Hunnen, Attila. In de beschreven veldslagen gaat het altijd om de herovering van zijn eigen land dat hem dertig jaar eerder door Ermenrich is ontnomen. Alleen in de alleroudste tekst, het *Hildebrandslied*, heet de tegenstander Odoakar.

Zijn nu in de heroïsche literatuur de feiten verdraaid? Zijn ze onherkenbaar geworden, zoals Heusler (1941: 162) meent? Ik geloof het niet, want wat er is gebeurd, is een betrekkelijk kleine ingreep: feiten die niets met elkaar te maken hadden, zijn samengevoegd, en wel zo dat het ene feit het andere motiveert. Theodorik is inderdaad dertig jaar in het buitenland geweest: van het begin van zijn gijzelaarschap in 463 tot de moord op Odoakar in 493. En hij heeft inderdaad Odoakar overwonnen. De samenvoeging van de twee feiten levert een verklaring, een excuus, voor het brute optreden van Theodorik. De agressor moet er voor het publiek acceptabeler door worden. Deze truc wordt wel vaker toegepast, niet alleen in de literatuur maar ook in de politiek. Hiermee komt men als het ware tegemoet aan een algemeen menselijke behoefte, bepaalde causale verbanden te leggen tussen verschijnselen die in werkelijkheid niets met elkaar te maken hebben. Een voorbeeld uit de literatuur is de uit de eerste eeuw daterende traditie volgens welke de tocht der Argonauten (waarbij Troje werd verwoest) als voorgeschiedenis van de Trojaanse oorlog wordt beschouwd. In de middeleeuwen was deze verbinding van de beide verhalen gebruikelijk. Daarmee bereikte men evenwel niet alleen een uitbreiding van het verhaal, maar veeleer een verontschuldiging van de Trojanen: de Grieken hadden immers ooit Troje overvallen en de ontvoering van Helena was dan ook slechts een – gerechtvaardigde – wraakactie. Een voorbeeld uit de geschiedenis geeft Jan de Vries (1959: 183), wanneer hij vertelt dat men tijdens de Eerste Wereldoorlog de dood van lord Kitchener in

verband bracht met de zeeslag in het Skagerrak, die op hetzelfde ogenblik plaatsvond.

Bij dit soort veranderingen gaat het dus niet om 'verdraaiing' of 'vervalsing' van de feiten, maar uitsluitend om het met elkaar in verband brengen van feiten die oorspronkelijk niets met elkaar te maken hadden, maar die nu elkaar wederzijds verklaren. *Motivering* is dan ook, zo lijkt mij, een van de belangrijkste krachten die in de heroïsche epiek aan het werk zijn.

Een tweede verschijnsel dat in vrijwel alle heroïsche teksten te constateren valt, is het feit dat historische personages uit verschillende tijden als elkaars tijdgenoten optreden. Theodorik en Odoakar waren tijdgenoten, dat valt niet te ontkennen, maar dat geldt niet voor Theodorik en Attila: Theodorik werd in 454 geboren, terwijl Atilla al in 453 was gestorven; en het geldt zeker niet voor Theodorik en Ermanarik, want deze laatste pleegde zelfmoord toen zijn volk in 375 door de Hunnen werd overrompeld. Hoe kan men deze 'onnauwkeurigheden' verklaren? Wanneer men ervan uitgaat dat de heldenliederen gedurende enkele eeuwen mondeling zijn overgeleverd, zijn fouten van dit soort gemakkelijk te begrijpen, en wel om verschillende redenen. In Germaanse dynastieën komen steeds weer dezelfde namen voor of namen die bestaan uit dezelfde elementen: Theodorik, Theuderik, Theudebert, Childebert, Childerik enzovoort. Tijdens de grote veldslag bij Châlons in 451 streden de Hunnen onder Attila samen met hun Oostgotische bondgenoten (onze Theodorik was toen nog niet geboren) tegen de Romeinen onder Aetius met hun Westgotische bondgenoten onder leiding van een koning, die eveneens Theodorik heette. Zulke situaties kwamen zeker vaker voor, zodat verwisseling voor de hand ligt. Maar bovendien gaat het hier om namen die in zekere zin ook appellatieven zijn: Attila betekent immers in het Gotisch 'vadertje', terwijl Theodorik 'volksleider' betekent. De al eerder genoemde Ermanarik heeft een al even opvallende naam, want dit woord betekent 'universele heerser' en zou dus net zo goed als aanduiding voor 'keizer' kunnen zijn gebruikt. Een derde oorzaak voor dit soort onnauwkeurigheden zou kunnen liggen in het feit dat de oudste teksten vaak geen namen bevatten, zodat latere generaties deze open plekken konden invullen. In het *Hildebrandslied* is uitsluitend sprake van de koning der Hunnen, de naam Attila duikt pas in latere teksten op. Een tweede eigenschap van Germaanse heroïsche literatuur is dan ook haar neiging tot *concentratie*, dat wil zeggen: tot het toeschrijven van verschillende gebeurtenissen aan één persoon, maar ook dit zal zij wel gemeen hebben met iedere vorm van verbale weergave van bepaalde gebeurtenissen.

Een bijzonder opvallend kenmerk van de Germaanse heroïsche epiek is de toeschrijving van bepaalde feiten en gebeurtenissen aan individuen, en de aanleiding tot deze gebeurtenissen aan gevoelens en overwegingen van deze individuen; een oorlog breekt niet uit omdat een volk economisch in zijn bestaan wordt bedreigd, maar omdat de vorst is beledigd; een oorlog wordt niet verloren omdat een leger te zwak is, maar omdat er een verrader aan het werk is. Deze verrader heeft er ook weer alle reden toe zijn heer te verraden, want deze heeft hem

beledigd. Enzovoort. Dit verschijnsel is de ook al door Heusler gesignaleerde *privatisering*.

Lied en epos (2)

Heroïsche epiek ontstaat dus door privatisering, motivering en concentratie van een aantal historische feiten, maar dit heeft geen *Enthistorisierung* of *Entpolitisierung* tot gevolg, zoals Heusler meende – integendeel, heroïsche epiek is in hoge mate historisch en politiek, zoals Walter Haug in een reeks artikelen heeft aangetoond. Een duidelijk voorbeeld voor de historische functie van een heldendicht is de *Svanhild*-sage, die in verschillende vormen is overgeleverd. Uitgangspunt vormt weer de historische Gotenkoning Ermanarik, die in 375 zelfmoord pleegt nadat zijn volk door de Hunnen is overwonnen en onderworpen. In 392 wordt deze gebeurtenis nuchter en zakelijk opgetekend. In latere versies wordt de nederlaag verklaard: Ermanarik kon zich niet goed verdedigen, want hij miste zijn rechterhand. Die had hij verloren in de strijd met de broers van zijn vrouw Svanhild. Waarom hadden die broers hun zwager aangevallen? Omdat hij Svanhild had laten terechtstellen wegens echtbreuk. Alle elementen van *privatisering* zijn aanwezig. Een simpel feit uit de privé-sfeer van de koning leidt tot de ondergang van een heel rijk. Overigens wordt de ondergang van het Vandalenrijk in Afrika door Procopius volgens hetzelfde schema beschreven, evenals de ondergang van het Westgotenrijk in Spanje. Beide parallellen worden door Haug (1975: 280) genoemd. Zelfs in het *Nibelungenlied* van omstreeks 1200 herkent men dit schema nog. De heldenepiek heeft dus kennelijk tot taak historische ervaring door middel van een bepaald schema vast te leggen en te verwerken; daardoor is heldenepiek juist in hoge mate historisch.

Maar heldenepiek heeft niet alleen de functie het inzicht in de geschiedenis van het eigen volk te bevorderen (en te sturen), maar ook antwoord te geven op de vraag met welk recht een bepaalde dynastie heerst en met welk recht een bepaald gebied als eigendom wordt beschouwd. Het is zelfs niet ondenkbaar dat vele van de hier ter discussie staande verhalen uitsluitend om deze reden bewaard zijn gebleven. Zo is er herhaaldelijk op gewezen dat in bepaalde dynastieën telkens weer namen uit bepaalde heroïsche teksten voorkomen, hetgeen tot de veronderstelling aanleiding heeft gegeven dat deze teksten als een soort familiegeschiedenis werden gekoesterd. Maar het is niet uitgesloten dat deze verhalen over veroveringen van bepaalde gebieden tevens ter legitimatie van – in feite onrechtmatige – annexeringen moesten dienen. In dat geval is heroïsche epiek ook in hoge mate politiek. Het kan geen toeval zijn dat bepaalde namen uit het *Nibelungenlied* in Beierse adellijke families frequent voorkomen, het kan evenmin toeval zijn dat de herovering van Noord-Italië door Dietrich von Bern (= Theodorik de Grote) telkens weer wordt gereproduceerd wanneer Duitse vorsten trachten hun gezag over Noord-Italië te herstellen.

Nu rest alleen nog de vraag in welke relatie heldenlied en heldenepos tot elkaar staan, want alles wat tot nu toe is gezegd, geldt zowel voor het een als voor het ander. Dacht men oorspronkelijk dat het epos door samenvoeging van een aantal liederen was ontstaan, Heusler heeft – zoals we hebben gezien – getracht aan te tonen dat het epos onder invloed van Latijnse voorbeelden door 'zwelling' uit het lied is ontstaan. De al eerder genoemde Haug is ook op dit punt een andere mening toegedaan. Als voorbeeld behandelt hij de sage over Walther van Aquitanië, een Westgotische koningszoon die samen met Hildegunt, een Bourgondische prinses, en Hagen, een jonge Frankische held, als gijzelaar aan het hof van de Hunnenkoning Attila verblijft. Eerst ontsnapt Hagen en later volgen Walther en Hildegunt, nadat ze eerst Attila's schatkamer hebben leeggeroofd. Wanneer ze door het gebied van de Franken trekken, worden ze overvallen. Na een reeks van gevechten staan de voormalige lotgenoten en vrienden, Walther en Hagen, tegenover elkaar, de laatstgenoemde vergezeld van zijn door hebzucht gedreven koning Gunther. Nadat ze elkaar zware verwondingen hebben toegebracht – Gunther verliest een been, Walther zijn rechterhand en Hagen een oog – sluiten ze vrede. Deze sage, waarvan de oorsprong wederom in de vijfde eeuw ligt, is gedurende vele eeuwen bekend gebleven, zoals blijkt uit de drie overgeleverde versies en uit toespelingen in allerlei andere teksten.

Van de drie bewaard gebleven versies is er maar één volledig: de in Sankt-Gallen geschreven *Waltharius*, een ruim 1400 hexameterverzen tellend Latijns epos. De beide andere versies zijn alleen fragmentarisch overgeleverd: het zijn de Oudengelse *Waldere* uit de tiende eeuw (65 Germaanse lange versregels met stafrijm) en de Middelhoogduitse *Walther von Spanien* uit de dertiende eeuw (39 strofen van elk vier lange versregels met eindrijm). Haug tracht nu aan te tonen dat de auteur van de Latijnse *Waltharius* zoveel woorden nodig heeft, omdat hij het literaire schema met behulp waarvan oorspronkelijk een historische gebeurtenis werd vastgelegd en verklaard, aan kritiek onderwerpt. Een van de argumenten van Haug heeft betrekking op het feit dat er aan het einde geen overwonnene of overwinnaar is, maar dat de verminking deelbaar blijkt. Volgens de traditie zou er bijvoorbeeld één zijn rechterhand moeten missen en vervolgens ten onder gaan, hier verspeelt er één zijn rechterhand, de tweede een been en de derde een oog. Het epos ontstaat dan ook volgens Haug pas dan, wanneer er twijfel opkomt met betrekking tot de juistheid van het eenvoudige heroïsche handelingsmechanisme. Maar dat betekent ook dat het epos chronologisch na het lied komt. Evenals Heusler ziet ook hij de beide tekstsoorten als op elkaar volgende fases in een ontwikkeling.

Maar ook in dit geval kan men tegenwerpen dat Haug gemakkelijk kan argumenteren. De *Walthersage* is namelijk de enige die in drie zo totaal verschillende teksten is overgeleverd. Bovendien is de *Waltharius* het werk van een geletterd man, zodat afwijkingen van het traditionele schema niet noodzakelijkerwijs op kritische reflectie hoeven te wijzen, maar evengoed aan beïnvloeding door het klassieke epos kunnen worden toegeschreven. Helaas beschikken we niet over

meer vergelijkingsmateriaal. En ten slotte is het geenszins zeker dat de fragmenten van de Oudengelse *Waldere* de restanten van een helden-*lied* zijn. De stijl van de bewaard gebleven verzen wijst veeleer in de richting van een epos. Dat had trouwens ook Heusler (1905: 14) al geconstateerd. Overigens ontbreekt in dit geval volledig de Latijnse invloed, zodat we hier misschien te maken hebben met een epos dat zonder het voorbeeld van Vergilius of Statius tot stand is gekomen! Het lijkt mij dan ook geenszins uitgesloten dat lied en epos al vroeg naast elkaar hebben bestaan, dat orale dichters, al naar gelang de wensen van hun publiek, teksten van verschillende lengte konden (re)produceren. Dat er stilistische verschillen bestaan tussen verhalen die dezelfde fabel omvatten, maar van meet af verschillend van omvang zijn geconcipieerd, spreekt vanzelf. Dat uitbreidingen niet losstaan van ontwikkelingen in de wereld, spreekt eveneens vanzelf. Wanneer een geletterde dichter een traditioneel lied of epos bewerkt, is een beïnvloeding van de kant van het klassieke epos niet onwaarschijnlijk – tenslotte behoorde Vergilius tot de schoollectuur –, maar noodzakelijk is dit niet. Ook zonder die invloed kan het epos ontstaan, zoals uit de *Waldere*-fragmenten blijkt. Belangrijker is evenwel dat het epos kennelijk een bepaalde functie had, namelijk de functie een dynastie te legitimeren, gebiedsaanspraken te ondersteunen of een misdaad als legitieme handeling te rechtvaardigen.

Effectiever dan het dichten van een nieuw lied of epos is in een dergelijk geval uiteraard het interpreteren van bestaande liederen of epen in de gewenste zin, waarbij de interpretatie vanzelfsprekend in de tekst moet worden opgenomen. Dit kon bijvoorbeeld gebeuren door bestaande liederen of epen te combineren: de tocht van de Argonauten ter rechtvaardiging van de ontvoering van Helena; het kon ook gebeuren door nieuwe figuren in de tekst op te nemen die vervolgens als stamvader van een bepaalde dynastie konden fungeren, of, nog eenvoudiger, door bepaalde naamloze figuren van de gewenste naam te voorzien, zodat ze deze functie konden vervullen. Al deze middelen zijn aangewend in het bekendste en omvangrijkste Duitse heldenepos uit de tijd rond 1200, het *Nibelungenlied*.

Het Nibelungenlied

Het epos begint met de beschrijving van het hof van de Bourgondiërs in Worms aan de Rijn, waar de koningen Gunther, Gernot en Giselher heersen en waar Siegfried, de buitengewoon sterke koningszoon uit Xanten aan de Nederrijn, verschijnt en hen uitdaagt, hoewel hij eigenlijk van plan was naar de hand van Kriemhild, de zuster van de koningen, te dingen. De machtige vazal Hagen van Tronje blijkt hem reeds te kennen en raadt zijn heren aan voorzichtig te zijn en Siegfried vriendelijk te ontvangen:

Wij moeten met veel tact ontvangen deze man,

opdat de jonge held ons niets verwijten kan.
Men houde hem te vriend! Met zijn enorme kracht
en met zijn grote moed heeft heldendaden hij volbracht.
(str. 101)

Siegfried verblijft een jaar in Worms, trekt met de Bourgondiërs ten strijde en maakt zich onmisbaar. Dan verzoekt Gunther hem met hem naar IJsland te gaan, waar hij Brünhild ten huwelijk wil vragen. Van deze Brünhild is bekend dat zij van iedere man die haar een aanzoek doet, verlangt dat hij in drie krachtproeven haar meerdere is. Lukt dit niet, dan moet hij sterven. Hagen heeft zo zijn twijfels:

Toen de sterke Hagen zag hoe ze het schild er brachten,
sprak de held van Tronje, vervuld van sombere gedachten:
'Wat nu, mijn koning Gunther? Wij gaan er allen aan!
Die u tot vrouw begeert, komt van de duivel zelf vandaan.'
(str. 438)

Wanneer de onderneming slaagt, zal Siegfried 's konings zuster tot vrouw krijgen. Bij hun aankomst in IJsland blijkt dat Brünhild Siegfried al kent en dat zij denkt dat hij voor haar is gekomen. Siegfried vertelt haar nu dat niet hij maar Gunther haar ten huwelijk vraagt en (in strijd met de waarheid) dat hij Gunthers leenman is:

Ik dank u zeer, vrouw Brünhild, edel koningskind,
dat u mij eerst begroet, terwijl zich hier bevindt
een held die op die eer meer aanspraak maken kan:
Gunther is mijn leenheer, ik ben slechts zijn man.
(str. 420)

Met behulp van een onzichtbaar makende mantel volbrengt Siegfried de drie opdrachten, terwijl Gunther zich tot het maken van schijnbewegingen beperkt. Dit bedrog zet een mechanisme in werking dat niet meer te stuiten is en dat ten slotte de dood van alle belangrijke personages tot gevolg heeft. Wanneer men in Worms is teruggekeerd, wordt er een dubbele bruiloft gevierd, maar Brünhild is ongelukkig, omdat Kriemhild beneden haar stand trouwt. Siegfried is immers, zo denkt zij, maar een leenman van Gunther. Op haar vragen krijgt zij geen aannemelijke verklaring. 's Nachts in bed overmeestert zij Gunther, bindt hem aan handen en voeten en hangt hem aan een haak aan de muur. Hieruit blijkt dat zij het bedrog heeft doorzien. De volgende nacht komt Siegfried in zijn onzichtbaar makende mantel Gunther te hulp en berooft Brünhild van een ring en een wondergordel, die haar bovenmenselijke kracht gaf:

Siegfried trad terzijde en liet het meisje toen,
hij deed of hij van plan was zijn kleren uit te doen.

Toen trok hij van haar vinger een kleine gouden ring,
zo zacht, dat zij 't niet merkte, de edele koningin.
(str. 679)

Ook nam hij haar een gordel, borduurwerk eerste klas,
'k weet niet of hij het deed omdat hij overmoedig was.
Hij gaf hem aan zijn vrouw, dat zou hem later spijten!
Daarna kon koning Gunther zich van zijn huwelijksplichten kwijten.
(str. 680)

Vervolgens keert Siegfried met Kriemhild naar Xanten terug.

Tien jaar later, tijdens een familiebezoek in Worms, ontstaat er een twistgesprek tussen Kriemhild en Brünhild over de status van hun echtgenoten.

Ze kwamen elkaar tegen buiten voor de dom.
Door haar grote haat deed Brünhild het erom.
Ze zei met harde woorden dat Kriemhild stil moest staan:
'De vrouw van een vazal hoort niet vóór de koningin te gaan!'
(str. 838)

Kriemhild blijkt intussen van het bedrog in die bewuste nacht op de hoogte te zijn en toont Brünhild de ring en de gordel, die Siegfried haar destijds had afgenomen. Brünhild is diep gekwetst en besluit dat Siegfried moet sterven. De trouwe vazal Hagen belast zich met de uitvoering van dit plan:

Hij mag er niets van weten, u moet dus zeker zwijgen.
Ik zal hem in 't geheim, zei Hagen, vast wel krijgen,
Brünhilds bittere tranen komen hem duur te staan.
Ik, Hagen, zeg hem hiermee een eeuwigdurende vete aan.
(str. 873)

Hagen verzoekt Kriemhild om op Siegfrieds gewaad de enige plek aan te geven waar hij kwetsbaar is, veinzend dat hij hem dan tijdens een op handen zijnde oorlog beter kan beschermen. Argeloos voldoet Kriemhild aan het verzoek. De oorlog gaat niet door en in plaats daarvan gaat men op jacht. Tijdens deze jachtpartij wordt Siegfried door Hagen vermoord. Als Kriemhild vervolgens de beschikking krijgt over de schat der Nibelungen, vreest Hagen dat zij door haar vrijgevigheid te veel vrienden zal krijgen. De schat wordt in beslag genomen en in de Rijn geworpen. Tot zover het eerste deel.

Dertien jaar na Siegfrieds dood verschijnen er boden van de koning der Hunnen, Etzel, onder wie de markgraaf Rüdiger, met het bericht dat hun heer Kriemhild ten huwelijk vraagt. Aanvankelijk hebben ze geen succes; het is vooral weer Hagen die tracht een verbintenis met Etzel te verhinderen:

Rüdiger bleef wachten, drie dagen gingen heen.
De koning was verstandig, hij riep zijn raad bijeen,
en vroeg of zijn verwanten akkoord zouden gaan,
wanneer Kriemhild zou nemen Etzel tot haar man.
(str. 1202)

Zij stemden allen toe, Hagen niet meegeteld,
die sprak tot koning Gunther, de dappere held,
'Als u verstandig bent, dan gebeurt het zeker niet.
Als Kriemhild het al wil, is 't zaak dat u 't verbiedt.'
(str. 1203)

Ook Kriemhild toont eerst niet veel belangstelling, totdat Rüdiger haar belooft dat hij haar zal dienen en alle kwaad dat haar zou kunnen worden aangedaan, zal wreken:

Niets hielp, hoe zij ook smeekten, zij ging er niet op in,
tot Rüdiger in 't geheim sprak de edele koningin.
Hij zou haar schadeloos stellen, wat ook gebeuren mocht.
Door deze woorden werd toen haar groot verdriet verzacht.
(str. 1255)

Kriemhild geeft haar jawoord en vertrekt naar het land van de Hunnen. Na wederom dertien jaar nodigt zij haar familie uit voor een bezoek aan Etzels hof. Met klem dringt zij erop aan dat ook Hagen zal meekomen. De Bourgondiërs gaan op weg en hoewel hun vlak voor het oversteken van de Donau wordt voorspeld dat geen van hen zal terugkeren, zetten zij hun reis voort. Aan de grens van het Hunnenrijk stuiten ze op de slapende grensbewaker Eckewart, die hen naar Rüdiger brengt. Daar verblijven ze enige tijd, sluiten vriendschap en vieren de verloving van Giselher met Rüdigers dochter. Vervolgens begeleidt Rüdiger zijn gasten naar het hof van koning Etzel. Daar ontstaat al spoedig een twist die escaleert in een bloedige strijd. Uitvoerig wordt het dilemma beschreven waarin Rüdiger nu is geraakt: zijn leeneed bindt hem aan Etzel, zijn belofte aan Kriemhild, maar als begeleider van de Bourgondiërs en aanstaand schoonvader van Giselher heeft hij ook verplichtingen ten opzichte van de tegenpartij. Hij is de enige die door de ontstane situatie in een gewetensconflict geraakt:

Ik kan het niet ontkennen, ik zwoer u, edele vrouw,
dat ik voor u mijn leven en eer inzetten zou,
maar niet mijn zieleheil, dat heb ik niet gezworen;
ik gaf hun mijn geleide, de vorsten hooggeboren.
(str. 2150)

Met dit beroep op zijn zieleheil distantieert Rüdiger zich van Kriemhild, maar zijn vazalleneed aan Etzel is onopzegbaar. Hij moet dus tegen de Bourgondiërs, zijn familie en vrienden, ten strijde trekken en hij sneuvelt. Tussen alle andere personages die zich blindelings aan de ijzeren wetten van het noodlot onderwerpen, is Rüdiger de enige wiens handelen en denken de geest van de moderne tijd weerspiegelt. Wanneer ten slotte alleen nog Hagen en Gunther in leven zijn, worden zij door Dietrich van Bern overmeesterd:

Zijn schild liet hij vallen. Zijn kracht, die was groot.
Hagen van Tronje met z'n armen hij omsloot.
Zo werd aldaar bedwongen door hem een dapper man.
De edele koning Gunther werd er droevig van.
(str. 2352)

Dietrich nam toen Hagen en voerde hem in banden
naar de edele koningin. Toen gaf hij haar in handen
de dapperste der helden die ooit het zwaard gevoerd.
Na al haar groot verdriet was zij van vreugd ontroerd.
(str. 2353)

Kriemhild eist nu van Hagen de Nibelungenschat (symbool voor al datgene wat hij haar heeft ontnomen) terug:

Toen ging de koningin naar waar zij Hagen zag.
Wat was ze vol van haat, toen ze tot hem sprak:
'Als u mij nu teruggeeft, wat u mij hebt ontnomen,
dan kunt u misschien nog levend naar Bourgondië ontkomen.'
(str. 2367)

Hagen weigert erop in te gaan zolang Gunther nog leeft. Daarop laat Kriemhild haar broer doden. Wanneer Hagen zijn heer ook na diens dood nog trouw blijft en weigert, slaat zij hem eigenhandig het hoofd af, hoewel Dietrich nog had getracht dit te voorkomen:

Toen zei weerom heer Dietrich: 'U moet hem laten leven,
edele koningin. Doet u dat, dan zal hij geven
voldoende compensatie voor al wat hij u nam.
Hij mag er niet voor boeten, dat u hem nu geboeid ziet staan.'
(str. 2355)

Daarop doodt Hildebrand, de oude wapenmeester van Dietrich van Bern, die zich ook aan het hof van Etzel bevond, de 'duivelin' Kriemhild. Siegfrieds dood is gewroken ten koste van talloze mensenlevens.

De historische achtergronden van het tweede deel van het *Nibelungenlied* zijn duidelijk. Omstreeks 400 wonen de Oostgermaanse Bourgondiërs in het huidige Hessen. Tussen 406 en 413 trekken ze over de Rijn en stichten in de omgeving van Borbetomagus (= Worms) een rijk. Hoewel zij een federatie met het Westromeinse rijk aangaan, komen ze in 436/437 in botsing met Aetius. Een leger van Hunnen, maar niet onder leiding van Attila, brengt ze in opdracht van Aetius een verpletterende nederlaag toe. Meer dan twintigduizend mensen, waaronder de hele koninklijke familie, komen om het leven. De restanten van het volk krijgen woonplaatsen in Savooie toegewezen. In de *Lex Burgundionum* van 513 worden verschillende namen genoemd: een koning Gundovech (gest. 468), Gibica, Godomar, Gislahari en Gundahari. De laatste verschijnt in andere bronnen ook als degene die in 437 de nederlaag heeft geleden.

Een tweede historische gebeurtenis is de dood van Attila in 453. Hij stikt in zijn eigen bloed tijdens de huwelijksnacht met de jonge Germaanse prinses Ildico. Al zeventig jaar later vertelt Marcellinus Comes in zijn kroniek dat deze Germaanse hem had vermoord. Nog later voegt een kroniekschrijver er een reden aan toe: om haar vader te wreken.

Zodra de dood van Attila als moord wordt beschouwd en er een motief, namelijk wraak, wordt verondersteld, is *privatisering* een feit. Wanneer men vervolgens ook een reden voor deze wraakactie zoekt, dringt zich algauw de herinnering op aan de ondergang van de Bourgondiërs: Ildico (= Hildico, dat wil zeggen: kleine Hilde) zou best weleens een lid van de Bourgondische koninklijke familie geweest kunnen zijn! Er is nu een heel stofcomplex gevonden dat als *motivering* kan dienen. Het feit dat dit verband geleidelijk ook in de kronieken wordt gelegd, bewijst dat het in de orale overlevering allang was gebeurd. Soms wijzen kroniekschrijvers er evenwel op dat onder het volk foutieve versies van de geschiedenis circuleren. Door de leider van het Hunnenleger van 436/437 met Attila te identificeren, die in werkelijkheid pas na 445 als alleenheerser over de Hunnen optrad, ontstaat er een mate van *concentratie*, die de zaak heel wat overzichtelijker maakt. Het verhaal moet er dus in eerste instantie als volgt hebben uitgezien: Gundahari en zijn broers worden door de Hunnen onder Attila gedood. Attila trouwt met de zuster (of dochter) van Gundahari, maar deze vermoordt hem uit wraak.

Een dergelijk verhaal is weliswaar niet overgeleverd, maar inhoudelijk vertonen twee liederen uit de *Edda* er grote gelijkenis mee. Merkwaardig is alleen dat in de *Edda*-liederen niet drie, maar slechts twee broers optreden, Gunnar en Högni, in welke laatste wij de Hagen van het *Nibelungenlied* herkennen.

Wat het eerste deel van het *Nibelungenlied* betreft, liggen de zaken niet zo eenvoudig. Van Helmut de Boor (1939) is een interessante hypothese afkomstig die ik hier kort samenvat. Omdat het in Germaanse dynastieën gebruikelijk was elementen van de (tweelettergrepige) namen van de ouders telkens weer in de

namen van de kinderen te verwerken, kan men vaak aan een naam onmiddellijk zien tot welk volk de drager ervan behoort. Aangezien nu in de *Lex Burgundionum* een in 468 overleden koning Gundovech wordt genoemd, wiens naam uit een typisch Bourgondisch element, *Gund-*, en een typisch Frankisch element, *-vech*, bestaat, veronderstelt De Boor dat vóór 435 een lid van het Frankische koningshuis met een Bourgondische prinses is getrouwd. Hun zoon, Gundovech, moet tijdens de ondergang van 436/437 nog heel jong zijn geweest en om die reden de slachting hebben overleefd. De Boor concludeert nu dat de Bourgondische prinses de zuster van Gundahari moet zijn geweest. De bronnen zwijgen, maar het eerste deel van het *Nibelungenlied* zou de reflex van een oud heldenlied kunnen bevatten: Siegfried is de sterke helper van de Bourgondiërs, hij wordt echter vermoord – ook dat moet nog gemotiveerd worden – en daarmee verliest Gundahari zijn 'rechterhand' en is reddeloos verloren wanneer de Hunnen komen. Combinatie van de hypothese van De Boor en het schema van Haug levert dus een sluitend geheel op.

Maar er is nog een tweede historische achtergrond denkbaar, namelijk de geschiedenis van de Franken uit de zesde eeuw, zoals zij wordt verteld door Gregorius van Tours. Hier gaat het om het huwelijk van Sigibert II en Brunichilde, de dochter van Athanagild, de koning van de Wisigoten in Spanje. Sigiberts broer Chilperik trouwt vervolgens met Brunichildes zuster Galsvintha, hoewel hij al verschillende vrouwen heeft, onder wie de concubine Fredegund. Er ontstaat een twist tussen Fredegund en Galsvintha, Chilperik vermoordt de koningsdochter en treedt alsnog in het huwelijk met zijn concubine. Na tien jaar wordt Sigibert door mensen van Fredegund vermoord. Chilperik laat Brunichilde opsluiten en rooft haar schat. In 584 wordt Chilperik vermoord, in 613 Brunichilde.

In dit verhaal is de geschiedenis al door de middeleeuwse kroniekschrijvers in hoge mate *geprivatiseerd*; maar de politiek van de Merovingers was dan ook eerder een strijd om persoonlijke macht en rijkdom dan een politieke strijd. De gebeurtenissen leveren in ieder geval een bron voor de twist tussen de beide koninginnen, voor de onderbreking van tien jaar en voor de roof van de goudschat. Ook zijn er enkele namen die met namen in het *Nibelungenlied* overeenstemmen, waaronder een Frankische koning wiens naam met Sigi- begint – en die vermoord wordt – en een koningin Brunichilde.

Men zou zich dus de ontwikkeling van het *Nibelungenlied* als volgt kunnen voorstellen: Kort na de dood van Attila, die waarschijnlijk spoedig in heel Europa bekend werd, ontstonden er liederen waarin deze dood als een moord werd voorgesteld, gepleegd door een Germaanse vrouw uit wraak, omdat Attila haar verwanten had gedood. Zo staat het al kort na 500 bij Marcellinus Comes te lezen. Het streven een zo onverwachte gebeurtenis met zo vèrstrekkende gevolgen te motiveren, heeft deze eerste kern teweeggebracht. Rondtrekkende speellieden zullen zowel voor de verspreiding van het nieuws van Attila's dood als voor het ontstaan van deze liederen hebben gezorgd.

De volgende vraag waarop het publiek een antwoord verwachtte, was uiteraard waarom Attila deze verwanten had gedood. Het antwoord dat de kroniekschrijvers geven, wordt door de *Edda*-liederen bevestigd, zij het ook in vereenvoudigde vorm. Volgens de kronieken wordt Attila gedreven door een onstuitbaar machtsstreven, in de *Edda* door hebzucht, maar dat is in feite hetzelfde, want de goudschat symboliseert macht. Wie waren deze verwanten dan wel? Na enig zoeken kwam hiervoor de in 436/437 uitgeroeide koninklijke familie van de Bourgondiërs in aanmerking. Los van elkaar staande feiten worden dus op elkaar betrokken en leveren zo een sluitend geheel. Nu moet alleen nog de vraag worden beantwoord, waarom de Bourgondiërs ten onder zijn gegaan. Volgens het bestaande schema moet er onenigheid in de familie zijn geweest, waarbij een belangrijke steun – de rechterhand van de koning – werd geëlimineerd. De gebeurtenissen in de tweede helft van de zesde eeuw leveren motieven en namen om deze laatste leemte te vullen. Daarmee zou het verhaal rond kunnen zijn. De rol van de verrader wordt vervuld door Hagen, de moord op Siegfried maakt de Bourgondiërs weerloos. Wanneer nu de Hunnen zouden komen, zou hun rijk ten onder gaan.

In deze vorm moet er een *Nibelungenlied* hebben bestaan dat zeker mondeling maar misschien ook schriftelijk is overgeleverd, en dat in de zesde en zevende eeuw overal in het Germaanse taalgebied is gezongen, zodat de herinnering aan Attila en de ondergang van de Bourgondiërs bleef voortleven. Maar niet alle Germaanse stammen waren de Hunnen vijandig gezind. De Goten hebben zich na de eerste botsing in 375 ten dele bij de Hunnen aangesloten en zij aan zij met hen gestreden. Ook stammen die gedurende enige tijd nauwe contacten met de Goten hebben onderhouden, zoals de Beieren en de Langobarden, hebben ongetwijfeld een veel positiever beeld van de Hunnen en hun koning gekend. Het is dan ook geen wonder dat het verhaal een ingrijpende wijziging ondergaat wanneer het in het zuidoosten wordt verteld. Er ontstaat nu een versie waarin Attila niet meer met zijn legers aan de Rijn verschijnt, maar boden stuurt die voor hem naar de hand van Kriemhild dingen. Zij gaat erop in en zo ontstaat er enerzijds uitstel van executie, anderzijds echter ook de noodzaak tot een volledige herwaardering van de rol van Attila: Kriemhild wordt immers niet Attila's vrouw *nadat* hij haar broers heeft vermoord, maar juist ervóór. De verzwakking van de positie van de Bourgondiërs, veroorzaakt door het uit de weg ruimen van de belangrijkste steunpilaar van de koning, Kriemhilds man Siegfried, in opdracht van haar eigen broer en op aanraden van een slechte raadgever, leidt nu niet meteen tot de ondergang van het gehele rijk. Dit uitstel geeft Kriemhild de gelegenheid het haar aangedane onrecht te wreken, en wel op haar eigen familie. Verdere consequenties van deze verandering zijn de verplaatsing van de handeling van de Rijn naar het oosten, het overbodig worden van de dood van Attila – het element waarmee alles is begonnen! – en het invoeren van een nieuw personage, dat wederom de rol van steunpilaar kan vervullen en wederom op het beslissende moment niet aanwezig zal blijken te zijn: Rüdiger. Niet omdat hij

beledigd is, zoals de broers van Svanhild, of vermoord, zoals Siegfried, maar omdat hij zijn positie verkeerd heeft ingeschat en verplichtingen is aangegaan die hij onmogelijk kan nakomen. Vol vertrouwen trekken de Bourgondiërs naar het land van Attila, hoewel ze inmiddels zijn gewaarschuwd; vol vertrouwen doen zij op het laatst een beroep op Rüdiger, die ze ontvangen en begeleid heeft en die door de verloving van zijn dochter met Giselher tot de familie is gaan behoren, en dan blijkt op het beslissende moment dat deze als leenman van Etzel niet aan de zijde van de Bourgondiërs kan strijden, maar het tegen hen moet opnemen. Uit dit dilemma kan alleen de dood hem verlossen.

Door deze wijziging heeft het *Nibelungenlied* zeker aan kracht gewonnen. Evenals het *Waltharius*-epos al in zekere zin de heroïsche mentaliteit kritiseert, is ook hier sprake van een zekere mate van kritiek op de heroïsche levenshouding. Maar dat deze kritische houding tevens de overgang van lied naar epos zou markeren, zoals Haug met betrekking tot de *Walther*-sage beweert, valt niet te bewijzen.

Wel is daarentegen aannemelijk te maken dat deze nieuwe versie van het *Nibelungenlied* in Beieren is ontstaan. Beieren is, sinds het voor het eerst in geschreven bronnen opduikt, altijd een hertogdom geweest, totdat Karel de Grote in 788 hertog Tassilo III afzet en het land door graven laat besturen. Arnulf (907-937) is de eerste die weer de titel 'hertog' voert. In het *Nibelungenlied* is consequent sprake van graven (of markgraven) van Beieren; de ons bekende versie van de tekst zou dus tussen 788 en 907 zijn min of meer definitieve vorm moeten hebben gekregen. De historicus Reinhard Wenskus (1973) heeft erop gewezen dat tegen het einde van de achtste eeuw veel namen uit het *Nibelungenlied* in Beierse bronnen opduiken, vooral onder leden van de Huosi-dynastie. Hij veronderstelt dan ook dat het *Nibelungenlied* als familiegeschiedenis door de Huosi's is geannexeerd om op deze wijze hun roemruchte verleden te staven en hun heerschappij te legitimeren. Ook andere families hebben volgens Wenskus een *Nibelungen*-traditie gekend. Hoe overtuigend de argumenten van Wenskus ook lijken te zijn, erg waarschijnlijk is zijn hypothese niet, want het gaat in veel gevallen om personages die een niet altijd even bewonderenswaardige rol in het epos hebben gespeeld. Welke eer valt er te behalen aan een slapende grensbewaker Eckewart als voorvader? Of dwong het simpele feit dat een van de voorvaderen erbij is geweest, al voldoende respect af?

Iets later moet dan de figuur Rüdiger in het *Nibelungenlied* zijn opgenomen, want hij wordt steeds markgraaf van Pöchlarn aan de Donau genoemd, en tussen 907 en 955 behoort het gebied ten oosten van Linz inderdaad tot de invloedssfeer van Hongarije, en Rüdiger is immers een vazal van Etzel. Onder Liutpold I van Babenberg (976-994) wordt de Oostenrijkse oostgrens verlegd tot aan de rivier de Traisen. In het *Nibelungenlied* wordt Traismauer als grensplaats genoemd (str. 1332), terwijl het gebied ten westen van de Traisen als mark van het Hunnenrijk wordt beschreven. Dit is dus de situatie vóór 976, dat wil zeggen: onder de laatste niet-Babenberger in Oostenrijk. Ook hier zouden politieke over-

wegingen een rol gespeeld kunnen hebben: Rüdiger als de legendarische stichter van een dynastie, of om aan te tonen dat ook voor het begin van de bestaande dynastie al een markgraaf over het gebied regeerde. Dat er een *Rudegerus marchio* in een oorkondenboek wordt genoemd, een overigens volstrekt onbekend man, zou erop kunnen wijzen dat men deze legendarische voorvader later serieus heeft genomen en hem alsnog in een document heeft opgenomen. Het kan evenwel ook opzettelijk zijn gebeurd; men deinsde er in de middeleeuwen niet voor terug ontbrekende historische bronnen en bewijsstukken achteraf zelf te vervaardigen. Maar ook hier geldt weer dat de figuur Rüdiger, hoe sympathiek hij ook wordt geschetst, niet bepaald een voorvader is op wie een hele dynastie trots kan zijn. Door zijn eigen onhandigheid manoeuvreert hij zich immers in een onmogelijke positie waarin hij, wat hij ook doet, altijd de regels overtreedt: helpt hij zijn gasten en verwanten, dan pleegt hij verraad ten opzichte van zijn heer, vecht hij echter voor zijn heer, dan verzaakt hij zijn plicht ten opzichte van zijn gasten en overtreedt hij de wet volgens welke men niet tegen zijn verwanten mag vechten. Nadat hij eerst getracht heeft zich buiten de strijd te houden (str. 1998) en vervolgens zelfs zijn leeneed wil opzeggen (str. 2157), trekt hij ten slotte toch ten strijde en sneuvelt. Dit was de enige uitweg voor Rüdiger.

Een derde element dat op Beieren wijst en kennelijk later met een bepaalde bedoeling is toegevoegd, is bisschop Pilgrim van Passau. Hij speelt in feite geen enkele rol in het epos, maar verschijnt desondanks telkens weer in enkele strofen ten tonele, wanneer er weer een gezelschap van Worms naar het Hunnenland reist en hem, de oom van de Bourgondische koningen, in Passau opzoekt. Vooral wanneer Etzels speellieden er verschijnen, wordt de nadruk op zijn gastvrijheid en op zijn vrijgevigheid gelegd. Het ligt dan ook voor de hand om aan te nemen dat al deze passages in verband staan met de totstandkoming van de laatste versie van het *Nibelungenlied* aan het bisschoppelijk hof, of zelfs in opdracht van de bisschop van Passau. Deze functie werd sinds 1191 bekleed door Wolfger van Erla, een van de weinige hoogwaardigheidsbekleders van die tijd die in een rekening als mecenas wordt genoemd: hij was het immers die op 12 november 1203 aan de dichter Walther von der Vogelweide vijf goudstukken gaf om er een bontjas voor te kopen. Nadat op 27 april 1181 de dom van Passau door brand was verwoest, ontdekte men het graf van de historische bisschop Pilgrim, die in 991 was overleden. Vrijwel onmiddellijk verspreidde zich het gerucht dat er aan dit graf wonderen gebeurden en veel mensen trokken erheen. Misschien was dit de aanleiding voor speellieden om in een bekend en geliefd verhaal deze heilige op te nemen om op deze wijze van de plotselinge toevloed van pelgrims te kunnen profiteren, misschien ook was het een poging de toen in Passau residerende bisschop ermee te eren in de hoop op loon; het zou dan ook heel begrijpelijk zijn dat Pilgrims vrijgevigheid zo wordt geroemd. Misschien heeft Wolfger zelf de opdracht gegeven het mondelinge epos van de Nibelungen op te tekenen en heeft men hem in de figuur van Pilgrim willen eren. Hoe het ook zij, Pilgrim en Passau zijn nauw verbonden met de totstandkoming van de definitieve versie van het

Nibelungenlied, waarvan wij overigens alleen een aantal min of meer sterk van elkaar afwijkende bewerkingen bezitten.

En ten slotte is er nog een figuur in het *Nibelungenlied* opgenomen, waarvan de functie nog steeds omstreden is: Dietrich van Bern. Deze Gotische held, die zelf het middelpunt vormt van een eigen sagencyclus, is misschien alleen maar in het epos opgenomen omdat hij ook in zijn eigen epen doorgaans als balling aan het hof van koning Etzel optreedt. Zijn rol is evenwel onduidelijk. Enerzijds verkeert hij in een met Rüdiger vergelijkbare positie, anderzijds echter is hij veel onafhankelijker, zowel van Etzel als van de Bourgondiërs. Hij is dan ook een van de weinigen die de totale ondergang aan het einde overleven. Uit zijn woorden en uit zijn daden kan men afleiden hoe er omstreeks 1200 over heldendom en de heroïsche mentaliteit werd gedacht, althans in die kringen waarin het *Nibelungenlied* werd gewaardeerd.

Tot besluit

Het *Nibelungenlied* is het belangwekkendste heldenepos uit de Duitse middeleeuwen en het heeft helden van alle Germaanse stammen bijeengebracht: de Bourgondiërs Gunther, Gernot en Giselher, de Frankische held Siegfried, de Oostgotische Dietrich van Bern en zijn wapenmeester Hildebrand, de Hunnenkoning Etzel, en bovendien door middel van toespelingen de Westgotische held Walther van Aquitanië, de in de Oudengelse *Beowulf* genoemde Siegmund, hier als vader van Siegfried, de Thüringers Irnfried en Iring, welke laatste hier als Deen wordt betiteld, en vele anderen. Wat dit conglomeraat van personen betreft, lijkt het *Nibelungenlied* op de *Ilias*, waarin ook allerlei helden uit verschillende lokale tradities aan een gezamenlijke onderneming deelnemen, waardoor dit epos een belangrijke bijdrage tot het ontstaan van een Grieks nationaal gevoel moet hebben geleverd, zoals Kirk (1985: 9-21) heeft betoogd. Maar er zijn – ten minste – twee grote verschillen: het *Nibelungenlied* heeft in de middeleeuwen, ondanks de vele handschriften die bewaard zijn gebleven, nooit de functie van een nationaal epos kunnen verwerven. De oorzaak zou kunnen zijn dat de tekst het de recipiënt onmogelijk maakt zich met een van de beide partijen te identificeren. In tegenstelling tot hetgeen gebruikelijk is in de heroïsche epiek is het in het *Nibelungenlied* onmogelijk de *good guys* van de *bad guys* te onderscheiden. Maar bovenal is het *Nibelungenlied* het epos van de ondergang, er is aan het einde geen overwinnaar, er zijn slechts overlevenden van een catastrofe die zich van stap tot stap door menselijk falen moet voltrekken. Zo'n tekst is niet geschikt de functie van nationaal epos te vervullen, ook al hebben sinds 1800 telkens weer velen gepoogd dit epos tot deze status te verheffen.

Maar ook in de twintigste eeuw voldoet het *Nibelungenlied* niet aan de eisen die men aan een nationaal epos stelt. Dat blijkt bijvoorbeeld wanneer keizer Wilhelm II op 27 juli 1900 Duitse troepen die op het punt staan naar China te

vertrekken, opwekt koning Etzel en de Hunnen tot voorbeeld te nemen, de enige niet-Germanen in het *Nibelungenlied*, of wanneer Göring de slag om Stalingrad vergelijkt met de strijd tussen Bourgondiërs en Hunnen, maar er de conclusie aan verbindt dat hier de eindoverwinning begint! Het Germaanse epos, voor zover men deze term mag gebruiken, aangezien geen enkel epos uit de Germaanse tijd zelf bekend is, beschrijft weliswaar grote heldendaden, maar altijd gaan ze gepaard met veel leed en nooit boekt de held een definitief succes, zoals de zegevierende Grieken in de *Ilias* of de naar huis terugkerende Odysseus in de *Odyssee*. De Germaanse held gaat ten onder en, wat nog erger is, voor niets.

Bibliografie

1. Literaire teksten

Brackert, H., 1970, *Das Nibelungenlied, mittelhochdeutscher Text und Übertragung* (herausgegeben, übersetzt und mit einem Anhang versehen von –), Frankfurt, Fischer.

Genzmer, Felix, 1966, *Heliand und die Bruchstücke der Genesis* (aus dem Altsächsischen und Angelsächsischen übertragen von –), Stuttgart, Reclam.

Langosch, K., 1960, *Waltharius, Ruodlieb, Märchenepen, lateinische Epik des Mittelalters mit deutschen Versen* (hrsg. von –), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Schlosser, H.D., 1970, 'Hildebrandslied', in: *Althochdeutsche Literatur* (herausgegeben, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von –), Frankfurt, Fischer.

Vries, J. de, 1952[5], *Edda. Heldenliederen* (vertaald en ingeleid door –), Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel.

Wright, D., 1957, *Beowulf* (translated by –), London, Penguin.

Zettersten, Arne, 1979, *Waldere* (edited from Royal Library Copenhagen Ny Kgl. S. MS. 167 b by –), Manchester, University Press.

2. Andere boeken en artikelen

De Boor, Helmut, 1939, 'Hat Siegfried gelebt?', in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 63, p. 250-271.

Brackert, Helmut, 1984, *Der Nationalsozialismus. Eine Dokumentation über die zwölf dunklen Jahre deutscher Geschichte*, Bonn, Internationes.

Ebenbauer, Alfred, 1984, 'Antike Stoffe', in: V. Mertens & U. Müller (red.), *Epische Stoffe des Mittelalters*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag.

Haug, Walter, 1971, 'Die historische Dietrichsage. Zum Problem der Literarisierung geschichtlicher Fakten', in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 100, p. 43-62.

Haug, Walter, 1975, 'Andreas Heuslers Heldensagenmodell: Prämissen, Kritik und Gegenentwurf', in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 104, p. 273-292.

Haug, Walter, 1981, 'Normatives Modell oder hermeneutisches Experiment? Überlegungen zu einer grundsätzlichen Revision des Heuslerschen Nibelungen-Modells', in: A. Masser (red.), *Hohenemser Studien zum Nibelungenlied*, Dornbirn, Vorarlberger Verlagsanstalt, p. 212-226.

Heusler, Andreas, 1905, *Lied und Epos in germanischer Sagendichtung*, Dortmund, Verlag Fr. Wilh. Ruhfus.

Heusler, Andreas, 1941, *Die altgermanische Dichtung*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Hoffmann, Werner, 1974, *Mittelhochdeutsche Heldendichtung*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.

Hoffmann, Werner, 1982, *Das Nibelungenlied*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 5. Auflage (Sammlung Metzler M 7).
Kirk, Geoffrey S., 1985, 'The Homeric Oral Tradition and the Development of a Greek Cultural Identity: Typical and Special Factors', in: T. Nyborg (red.), *History and Heroic Tale. A Symposium*, Odense, Universitetsforlag, p. 9-21.
Saalfeld, Lerke von, 1977, *Die ideologische Funktion des Nibelungenliedes in der preussisch-deutschen Geschichte*, dissertatie FU Berlin.
Vries, Jan de, 1959, *Heldenlied en heldensage*, Utrecht/Antwerpen, Het Spectrum.
Wenskus, Reinhard, 1973, 'Wie die Nibelungen-Überlieferung nach Bayern kam', in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 36, p. 393-449.

Alle in de tekst voorkomende gegevens zonder bronvermelding zijn te vinden in Hoffmann (1982) en in:

Voorwinden, Norbert, 1981, 'Nibelungenklage und Nibelungenlied', in: A. Masser (red.), *Hohenemser Studien zum Nibelungenlied*, Dornbirn, Vorarlberger Verlagsanstalt, p. 276-287.
Voorwinden, Norbert, 1987, 'Die Markgrafen im Nibelungenlied: Gestalten des 10. Jahrhunderts?', in: F.P. Knapp (red.), *Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, p. 21-42.

De in de tekst opgenomen strofen uit het *Nibelungenlied* zijn voor deze gelegenheid opnieuw in het Nederlands vertaald.

Jan de Vries

Vroege Ierse epiek: de helden van Ulster en Finn

Van de vroeg en volledig geromaniseerde Galliërs zijn geen overleveringen bewaard gebleven; die van de insulaire Kelten stammen uit later tijd, vele eeuwen na de bekering tot het christendom. Gelukkig waren de Ierse geestelijken niet enghartig ten opzichte van de oude heidense tradities. Er is ons een anekdote overgeleverd volgens welke de apostel Patrick aan de engelen gevraagd heeft of God niet boos op hem was omdat hij de verhalen van de helden zo graag hoorde. Waarop het antwoord luidde: Laat ze opgetekend worden met de schrijfstift der dichters en in de woorden der geleerden, want het zal het volk en goede mannen tot een vermaak zijn naar deze verhalen te luisteren.

In Wales kennen wij dergelijke verhalen ook pas uit betrekkelijk late tijd. Zij hebben de naam *Mabinogion* gekregen, wat men waarschijnlijk omschrijven kan als 'kennis van de leerling-dichter'. Hun eigenlijke kern vormen de vier zogenaamde 'takken' van het Mabinogi, zoals het verhaal van Pwyll, de vorst van Dyfed, of dat van de Kinderen van Llyr. Een bekend verhaal is verder dat van Kulhwch en Olwen. De Kymrische overleveringen hebben vooral grote belangstelling gewekt doordat zij belangrijke stof geleverd hebben voor de zogenaamde 'Britse' romans die in de loop van de dertiende eeuw in Frankrijk zijn ontstaan en vandaar een zegetocht door heel West-Europa hebben gemaakt.

In de Ierse overleveringen zijn twee grote reeksen te onderscheiden: die van de helden van Ulster, waarin Cúchulainn de voornaamste plaats inneemt, en de zogenaamde Finn-cyclus. Het eigenaardige van de Ierse heldenepiek is allereerst dat deze in proza tot ons gekomen is. Het verhaal is echter verfraaid met verschillende strofen die in een moeilijke taal geschreven zijn; hun inhoud is hetzij een lyrische ontboezeming naar aanleiding van het verhaal, of een kunstige dialoog tussen twee personen. Het oudste geheel in dichtvorm geschreven verhaal *Tochmarc Ferbe* of de 'Vrijage van Ferb' stamt uit de tiende eeuw; deze vorm van heldentraditie heeft echter geen navolging gevonden; de geliefkoosde vorm bleef het prozaverhaal. Men heeft als een verklaring voor deze Ierse eigenaardigheid wel aangevoerd dat de Ierse versvorm van vierregelige strofen met kunstig gerijmde versregels zich weinig leende voor de behandeling van epische vertellingen (Thurneysen 1921: 59). Als verklaring mag men wel aanvoeren dat deze mondelinge, literaire vertelvorm zelf al zo'n grote volmaaktheid verkregen had, dat zij waardig bleek onveranderd over te gaan in de meer literaire behandeling van kunstenaars die aan de hoven van vorsten en adel voordroegen.

De Ulster-cyclus, die dus van Noordierse herkomst is, heeft als middelpunt het

koningshof van Conchobar, dat gelegen was te Emain Macha. Daar in de negende eeuw van dit paleis slechts een schamele ruïne over was, moet de historische kern van veel vroegere datum zijn: men vermoedt van de derde of vierde eeuw. Conchobar fungeert in deze cyclus als Charlemagne in de Franse of Dietrich von Bern in de Duitse. Hij vormt het middelpunt van een kring van helden, waarvan Cúchulainn de beroemdste is. Deze heet een zoon van de god Lug te zijn, op wonderbare wijze verwekt bij zijn moeder Dechtire, een zuster van Conchobar. Hij bewijst reeds, als een echte held, op jeugdige leeftijd zijn uitzonderlijke kracht en moed. Zo begeeft hij zich, als hij vijf jaar oud is, naar de speelplaats van Emain Macha, waar driemaal vijftig knapen sport bedrijven. Hij wordt niet, zoals gebruikelijk was, door hen als speelmakker erkend en in hun kring opgenomen; zij trachten hem daarom van het veld te verdrijven. Maar hij is ze allen verre de baas en jaagt ze voor zich uit naar het paleis van Conchobar. Als hij zes jaar oud is, beleeft hij het avontuur met de hond van Culann. Zijn eigen naam betekent immers 'Hond van Culann' en die zonderlinge naam eiste een verklaring. Nu betekende Cúchulainn oorspronkelijk eigenlijk 'de held van Culann' en deze laatste zou zijn opvoeder zijn geweest. Hoe dit zij, de sage moest een verklaring geven voor zijn naam, die hem als hond kenmerkte. Dit wordt als volgt verteld. Conchobar was met al zijn helden door de smid Culann op een feestmaal genodigd. Conchobar vraagt aan Cúchulainn of hij wil meegaan, maar deze weigert. Zodra echter de koning met zijn gevolg vertrokken is, maakt Cúchulainn zich op en volgt het spoor, terwijl hij de tijd met bal-en-stok kort. De smid had, toen Conchobar bij hem aangekomen was, zijn wachthond losgelaten, nadat de koning hem verzekerd had dat er niemand meer te wachten was. Als de knaap dus enige tijd later bij het huis komt, wordt hij door het woeste dier aangevallen; maar het kost hem geen moeite het ondier te doden en het lichaam tegen een stenen zuil in stukken te slaan. Binnen hoort men het gehuil van de hond en de smid, bevreesd dat iemand het slachtoffer van diens bloeddorstigheid geworden is, haast zich naar buiten. Maar Cúchulainn staat ongedeerd voor hem en wordt nu binnengelaten. De smid beklaagt zich erover dat hij zijn trouwe waakhond verloren heeft. Grootmoedig verklaart Cúchulainn dat hij hem als bewaker wil dienen, totdat een nieuwe hond zover opgegroeid zal zijn, dat hij zijn taak zal kunnen overnemen.

Als Cúchulainn zijn wapenrusting ontvangt, toont hij als zovele helden dat hij niet in elk pantser past en dat niet elk zwaard voor hem deugt. Wat er ook uit de voorraadkamer van Conchobar gebracht wordt, het past niet om zijn geweldige heldenlichaam en ten slotte moet de koning hem zijn eigen wapenrusting schenken. Bij deze gelegenheid bewondert de druïde Cathba de kracht van de jonge held, doch spreekt de voorspelling uit dat hij weliswaar een beroemd held zal worden maar jong zal sterven. Wij kennen hetzelfde van Siegfried en Achilles: een heldenleven is als een meteoor die zich met stralende glans in de hemel verheft, maar dan plotseling uitdooft.

Op zeventienjarige leeftijd verricht hij de heldendaad die het hoogtepunt van

zijn leven is. Medb, de koningin van Connacht, besluit, naar aanleiding van een twist met haar echtgenoot Ailill, de Bruine Stier van Cualnge te gaan roven. Dat is het begin van het uitvoerig vertelde verhaal *Táin bó Cualnge* of de 'Veeroof van Cualnge'. Wij stuiten hier op een motief dat wijd verbreid is in de heldenverhalen van de Indogermanen. Uit de aard der zaak is veeroof een alledaags feit bij krijgshaftige nomadenstammen die van veeteelt leven. Maar het motief behield ook zijn aantrekkelijkheid nadat de landbouw de mens aan vaste woonplaatsen gebonden had.

Als Medb met haar leger nadert, bevinden zich de mannen van Ulster in een toestand waardoor zij zich niet kunnen verdedigen. Er rust op hen namelijk een vloek, waardoor zij in tijden van nood gedurende vijf dagen en vier nachten zo zwak zijn als een vrouw in barensweeën. Cúchulainn is de enige die daarvan vrij is en hij alleen kan de taak op zich nemen, aan de vijand weerstand te bieden.

Voordat Ailill en Medb uitrukken, hadden zij een legerschouw gehouden. De bondgenoten trekken in scharen langs de vorsten. Als de eerste troep, gekleed in groene mantels met zilveren gespen, in goudbestikte hemden en met kostbare zwaarden omgord, voorbijtrekt, roept men uit: dit moet de held Cormac zijn. Medb ontkent het. En telkens als een volgende troep, nog veel kostbaarder uitgedost, nadert, herhaalt zich deze scène. Maar dan komt de laatste stoet, in purperen mantels en met gouden gespen en in lange zijden hemden. Ja, dat is Cormac, zegt Medb dan.

Deze enigszins primitieve techniek om een climax te bereiken is een oud erfstuk der epische poëzie. Wij vinden hetzelfde procédé bij Franken en Perzen, bij Grieken, Russen en Scandinaviërs.

Het verhaal gaat nu als volgt verder. Cúchulainn vat met zijn wagenmenner post bij een doorwaadbare plaats. Dat is typisch een situatie van de held: een overmacht kan ook door één held bedwongen worden wanneer het gevecht man tegen man moet worden uitgestreden. De koningin Medb zendt dus, de een na de ander, haar dapperste helden uit tegen Cúchulainn, die hen allen verslaat. Het gaat haar als koning Etzel in het *Nibelungenlied*: zij moet telkens de mannen uitzenden die haar bijzonder dierbaar zijn. Medb roept Fergus bij zich en draagt hem op de volgende dag met Cúchulainn te strijden. Maar Fergus is een banneling van Ulster, die naar Connacht gevlucht en in dienst van koning Ailill getreden is. Geen wonder dat Fergus zich tracht te onttrekken aan het gevecht met zijn beroemde landgenoot. Hij verontschuldigt zich: 'Het ware niet passend voor mij, met een jonge baardloze knaap de strijd aan te binden, en dan nog wel met hem, die mijn eigen pleegzoon geweest is!' Maar Medb blijft aandringen en Fergus kan in deze tweestrijd niet anders handelen dan de markgraaf van Bechelaeren. De volgende dag gaat hij naar de voorde. Als Cúchulainn hem ziet aankomen, zegt hij spottend: 'Mijn meester Fergus komt met een zwakke verdediging, daar hij in zijn schede geen zwaard maar een stok heeft.' Het is een oud episch gebruik en het behoort ongetwijfeld ook tot het werkelijke leven, dat twee strijders elkander vóór het gevecht door spottende en zelfs beledigende woorden tot

uiterste woede opzwepen. Deze door Cúchulainn uitgesproken smaad was een vlijmende zweepslag voor Fergus. Want inderdaad had hij zijn zwaard niet meer. Een jaar tevoren had Ailill, toen hij Fergus in een al te intiem moment met Medb verrast had, het zwaard uit de schede getrokken en in de plaats daarvan een houten zwaard gestoken.

Fergus houdt zich echter in en zegt: 'Het is mij wel, want al was mijn eigen zwaard in de schede, het zou u niet treffen. Maar gedachtig aan de opvoeding die ik u gegeven heb, vlucht vandaag voor mij in het aangezicht van de mannen van Connacht.' Inderdaad een onmogelijk verzoek aan een zo op zijn eer gebrande knaap en hij antwoordt dan ook: 'Dat stuit mij tegen de borst, dat ik bij Táin bó Cualnge voor één enkele tegenstander zou weglopen!' Men voelt in het antwoord hoe de beroemdheid van dit epos in het antwoord doorstraalt; het is alsof Cúchulainn beseft dat zijn wapenfeiten eens zullen worden bezongen door de dichters van Ierland en in die roemvolle zang zou zo'n donkere vlek het zo stralende tafereel van zijn heldendaden ontsieren. Fergus is de oudere en wijzere; hij begrijpt dat de held zo'n voorstel moet verwerpen en hij biedt hem daarvoor een compensatie aan: 'Er is waarlijk geen reden om mijn voorstel af te slaan. Want ik zal eens voor u vluchten, wanneer gij vol wonden, met bloed bevlekt in het gevecht der Táin voor mij zult staan. En zodra ik dan zal weglopen, ik alleen, zullen de mannen van Ierland mij allen achterna vluchten!'

Cúchulainn stijgt daarop in de wagen en laat deze keren; inderdaad vluchtte hij van de mannen van Ierland weg. Toen deze dat zagen, riepen zij in hun dolle vreugde tot Fergus: 'Fergus, hij is voor u gevlucht!' En Medb gaf het bevel: 'Fergus, achtervolg hem! Laat hij ons nu niet ontkomen!' Maar Fergus keerde terug en weigerde de vluchtende na te zetten; hij zal Cúchulainn nog eenmaal tegemoettreden, maar dan ook, zoals hij beloofd had, voor hem op de vlucht gaan.

Een herhaling van deze episode is die van Fer Diad, waarschijnlijk een oorspronkelijk zelfstandige geschiedenis, die later in de *Táin* ingevoerd werd. Een gelukkige greep van de dichter, want hoewel een parallel, vormt zij toch ook daarvan de climax. Fer Diad is een geweldige held; evenals Siegfried heeft hij een hoornhuid en is dus onkwetsbaar. Als Medb hem vraagt het volgende gevecht bij de doorwaadbare plaats te leveren, zegt hij: 'Nooit zal ik strijden met mijn vriend, mijn makker en mijn pleegbroeder.' Zij hadden immers samen alle wapenkunsten geleerd bij Scáthach, een vrouwelijk wezen, wier naam erop wijst dat zij een onderwereldgodin is. Maar Medb weet ook de sterkste middelen niet te versmaden. Zij zendt alle druïden en tovenaars naar hem toe, om door hun satiren tot teken van zijn schande builen op zijn gezicht te bezweren, voor het geval hij mocht weigeren naar Medb te komen en haar ter wille te zijn. Om zijn eer te behouden moet Fer Diad aan haar wens gevolg geven. Hij wordt feestelijk ontvangen en de grootste geschenken worden hem beloofd. Met een zwaar hart gaat hij naar het water; hij komt echter zo vroeg, dat de dag nog niet aangebroken is. Nu beveelt hij zijn dienaar dekens en huiden op de grond te spreiden, omdat

een diepe slaap hem bevangt. Cúchulainn staat zijnerzijds op zodra de zon is opgestegen en beveelt zijn wagenmenner de paarden aan te spannen. Hij weet wie hij tegemoetgaat, want Fergus is het hem de vorige dag komen mededelen. Breedvoerig, met gedichten onderbroken, wordt beschreven hoe zij zich toerusten. Dan komt de ontmoeting. 'Welkom Cúchulainn,' zegt Fer Diad. Daarop zegt de knaap: 'Het past u weinig dat gij komt om met mij te strijden. Beter zou het mij passen dat ik tot u was gekomen om te strijden!' Fer Diad antwoordt daarom: 'Goed, Cúchulainn. Maar wat zou voor u de aanleiding zijn met mij de strijd te zoeken? Toen wij bij Scáthach waren, waart gij mijn dienaar, die mijn speren verzorgde en mijn bed spreidde.' 'Dat deed ik, omdat ik nog jong en onervaren was. Maar nu sta ik hier, om voor geen enkele held ter wereld te wijken!' In een lange reeks van strofen verwijten zij elkaar dat zij elkaar de vriendschap opgezegd hebben. Dan begint de strijd: een geweldig gevecht, want beiden hebben bij Scáthach het meesterschap in de vechtkunst verworven. De strijd blijft dan ook onbeslist; als de avond valt, werpen zij hun wapens weg, gaan op elkaar toe, omhelzen elkaar en geven elkaar drie kussen. Zo geschiedde het ook de tweede dag en nog een derde. Als zij 's avonds uiteengingen, was het de scheiding van twee bedroefde, zwaarbeproefde mannen. De volgende dag komt dan de verschrikkelijke strijd. Cúchulainn past nu zijn uiterste kunststukken toe en zijn misvorming, zijn *riastrad*, waarover wij straks nog zullen spreken, komt over hem. De strijd wordt steeds verwoeder. Dan grijpt Cúchulainn naar zijn gevaarlijkste wapen, de *gae bulga*. Hij werpt deze speer en zij doorsnijdt het vaste, dikke, ijzeren pantser van Fer Diad, die daardoor dodelijk gewond wordt. Hij roept uit:

'O Cú der schone wapenkunsten
Mij te doden was niet goed voor u!
Bij u de schuld, die aan mij kleefde,
Op u is mijn bloed gevallen.'

Cúchulainn ijlt op hem toe, sluit hem in zijn armen en draagt hem met wapens en rusting over het water, opdat ten noorden daarvan, in het land der Ulsters, de triomf zal plaatshebben en niet bij de mannen van Connacht. Daarop beklaagt hij de dood van zijn wapenmakker:

'O Fer Diad, verraad heeft u overwonnen,
Treurig het laatste samenzijn met u!
Dat gij dood zijt en ik blijf leven,
Eeuwig treurig onze eeuwige scheiding!'

Dit gevecht is het hoogtepunt van de *Táin*, het tragische conflict tussen eer en vriendschap.

Hoe gevarieerd ook naar tijd en omstandigheden, telkens vinden wij die uiter-

ste situatie in epen terug: de code van de krijgsmanseer botst met de bindingen van kameraadschap of verwantschap en behoudt in dit conflict steeds de overhand.

Na de strijd met Fer Diad neemt het gevecht een andere wending. Er is in de reeks tweegevechten geen climax meer mogelijk: een geweldiger tegenstander dan Fer Diad kan niet meer tegen Cúchulainn optreden. De zwaktetoestand van de Ulsters is nu echter voorbij. De vader van Cúchulainn, Sualtam, waarschuwt koning Conchobar over wat er gaande is aan de voorde bij de grens. De Ulsters wapenen zich tot de strijd, waarin de legermacht van Ulster tegen het gehele leger van het overige Ierland zal komen te staan. Hier treedt nog eens Fergus op de voorgrond: hij bindt de strijd met koning Conchobar zelf aan, maar wanneer Cúchulainn deze komt ontzetten, neemt hij voor hem de vlucht, zoals hij dat aan zijn vriend beloofd had en sleept in zijn vlucht het hele leger van koningin Medb mee.

De Connachters zijn er echter tijdens de onmacht der Ulsters in geslaagd de Bruine Stier te roven. Medb, door Cúchulainn beschermd, moet zich uit de strijd terugtrekken. De Bruine Stier heeft Medb reeds laten wegvoeren; als deze in Connacht komt, vindt hij daar de Witgehoornde Stier van Medb. Zij storten zich op elkaar en in een ontzettend gevecht overwint de Bruine Stier. De zegepraal van Ulster wordt hier op symbolische wijze nog eens onderstreept. Razend rent de Bruine Stier door heel Connacht, schrik en verwoesting om zich verspreidend, totdat hij eindelijk dood neervalt. Medb heeft haar doel niet bereikt. De strijd is nu nutteloos geworden en de partijen sluiten vrede. Rijk met buit beladen keren de mannen van Ulster naar huis terug.

De oorsprong van dit verhaal ligt, naar men meent te mogen aannemen, nog in de zevende eeuw. Stukken van de oude traditie zijn ongetwijfeld in de latere tekst bewaard gebleven, maar als geheel is deze toch een reconstructie van het oude heidense verleden, met veel scheppende fantasie geschreven, en wel in de vorm en de stijl van de eigenaardige gemengde cultuur van het vroegchristelijke Ierland. De grote kennis die de Ierse geestelijken van de klassieke literatuur hadden, doet veronderstellen dat de schrijver of de elkander opvolgende bewerkers van het *Táin*-epos ook daaruit hun motieven hebben geput. De gehele middeleeuwse literatuur van West-Europa is immers doordrenkt met klassieke motieven. Het verhaal van de *Táin bó Cualnge* verraadt deze invloed in de zorgvuldige tekening van de karakters, in de dramatische aanhef van de wapenschouw en vooral in het, met de ons uit de *Odyssee* zo goed bekende techniek, gedurende het verhaal als het ware inhalend beschrijven van allerlei vroegere gebeurtenissen. Misschien mag men daartoe ook rekenen de sterk retorische samenspraken, die overigens in de Ierse literatuur een van de meest geliefde stijlmiddelen vormen (Carney 1955: 322).

De *Táin bó Cualnge* laat zich met het *Nibelungenlied* in zoverre vergelijken, dat zij beide literaire scheppingen zijn die alle kenmerken dragen van de tijd waarin zij zijn ontstaan, maar aan beide ligt een mondelinge traditie ten grond-

slag, die zeer ver in het verleden terugreikt. Want als Conchobar in de derde of vierde eeuw geleefd had, zou de cyclus die zich rond deze Ierse Charlemagne ontwikkelde, zich niet zoveel later gevormd hebben.

Maar wie is Cúchulainn? Wij hebben gezien dat hij deze bijnaam eerst kreeg naar aanleiding van zijn heldendaad dat hij de hond van Culann doodde, of eigenlijk oorspronkelijk omdat hij door een zekere Culann opgevoed was. Als hij tegenover de driemaal vijftig knapen op Emain Macha staat, maakt hij zich aldus bekend: 'Ik ben de kleine Setanta, de zoon van Sualtam; ik ben de zoon van uw zuster Dechtire.' Nu herinnert die naam Setanta aan die van de Britse stam der Setantii, die in het huidige Lancashire woonde. Zijn schoonvader Forgall Manach bewaart in zijn naam de herinnering aan de stam der Menapii, die uit Gallië naar de oostkust van Ierland getrokken waren. Bovendien schijnt de naam van zijn toverspeer, de *cgae bolga*, hetzelfde woord te zijn als de naam van de Gallische stam der Belgae. Men kan uit dit alles opmaken dat de figuur van Cúchulainn niet van Ierse oorsprong is. Indien het juist zou zijn dat wij zelfs aan een herkomst uit Gallië moeten denken, dan voert ons dat tot de tijd vóór het begin van onze jaartelling terug.

Mogen wij nog verder gaan en zeggen dat ook het verhaal zelf, althans de oudste trekken ervan, eveneens uit Brittannië en Gallië afkomstig is? Dat wil dus zeggen dat het aan alle Kelten van het Westen gemeen was? Er zijn inderdaad nog andere aanwijzingen die daarvoor kunnen pleiten.

Ik noemde al de merkwaardige gelaatsvertrekking die de held in een aanval van krijgswoede ondergaat, de *riastrad*. De *Táin bó Cualnge* beschrijft die op de volgende fantastische wijze, waarbij ik de vervormingen van zijn ledematen buiten beschouwing laat:

> Zijn haar ging rechtop staan als de takken van een rode meidoorn om de opening van een oude heg. Als een appelboom over hem uitgeschud zou worden, zou aan elk zijner haren een appel blijven steken. Uit zijn voorhoofd steeg de *lón laith* omhoog, dik en lang als een vuist [waarschijnlijk een lichtstraal], maar zo lang, dik en sterk als de mast van een groot schip steeg een rechte straal van donker bloed recht uit zijn schedel op. Hij trok het ene oog naar binnen, zo diep, dat een reiger het niet uit zijn hoofd zou kunnen pikken, maar het andere oog sprong zo ver naar voren, dat het op zijn wang kwam te liggen. (in: Windisch, 1905: 374v.)

Welke betekenis moet men toekennen aan deze wonderlijke beschrijving, die zo echt de ongebreidelde en eigenaardige verbeeldingskracht van de Ieren vertoont? Nu is het een opmerkelijk feit dat wij als het ware afbeeldingen daarvan op Armorikaanse munten aantreffen. Weliswaar zijn zij kopieën van de statèrs, die Philippus II van Macedonië liet slaan en zij bootsen dus het stempel van deze munten na. Maar, evenals wij dat bij de Scandinavische bracteaten kunnen vaststellen, de barbaarse kunstenaar bracht allerlei motieven uit zijn eigen over-

levering in het klassieke voorbeeld, zodat er van de daarop afgebeelde kop een zonderlinge schematische figuur overblijft. Bovendien voegde hij er vaak inheemse symbolen aan toe, zoals op de bracteaten runen of de swastika. Zo deed de Armorikaanse handwerksman het ook. Wij zien op deze munten een hoofd waaruit een soort vlam schijnt op te schieten. Meermalen zijn er te berge rijzende haren afgebeeld, waartussen kleine kogeltjes getekend zijn en wij denken onwillekeurig aan de met appels beprikte haren van de Ierse held. Op vele munten vertoont het gezicht een monsterachtig groot oog, dat naar omlaag verplaatst is; zou dit niet doelen op Cúchulainns oog, dat tot op de wang kwam te liggen?

De eerste gedachte die bij ons opkomt, is dat een Ierse verteller die munten gezien heeft en dat hij deze wonderbaarlijke motieven gebruikt heeft voor de beschrijving van Cúchulainn. Maar dat is toch weinig waarschijnlijk. Het is al weinig geloofwaardig dat deze munten in Ierland zozeer verbreid waren, dat zij tot voorbeeld van een heldenbeschrijving zouden hebben gediend. Maar ook, wat kan die verteller ertoe bewogen hebben de motieven van deze afbeeldingen op zo eigenaardige en toch zinvolle wijze, toe te passen op de *riastrad* van Cúchulainn? Wij zouden dan toch eigenlijk moeten aannemen dat tegelijk met deze munten ook een soort verklaring van de mythische betekenis van de afbeeldingen naar Ierland gekomen zou zijn. Dat wil dus zeggen: er moet een overdracht van een oorspronkelijk Gallische vertelling plaatsgehad hebben en dan zouden de Armorikaanse munten ten hoogste een secundaire rol kunnen hebben gespeeld.

Zolang wij de bijzondere trekken van de *riastrad* alleen maar als de zonderlinge schepping van een ongebreidelde fantasie beschouwen, kan men een dergelijke verklaring aannemen. Echter, die trekken zijn volstrekt niet zomaar een dichterlijke vondst. Als wij ze goed verstaan, zijn zij heel zinvol. Wij vinden er zelfs een parallel van in een IJslands verhaal. De Viking Egill Skallagrimsson heeft ook zulke berserkerachtige aanvallen van woede. Als hij ging zitten, trok hij zijn ene wenkbrauw tot aan de haarwortels omhoog, maar de andere tot op de wang omlaag; hij had zwarte ogen en boven de neus samenlopende brauwen.

Het effect der gezichtsvertrekkingen van Egill en Cúchulainn is hetzelfde: het ene oog wordt verborgen, terwijl het andere uitpuilt en zich bijzonder groot vertoont. Hoe deze overeenstemming der Ierse en IJslandse overlevering te verklaren? Nu, Ierland ligt dicht bij IJsland; er kan dus een beïnvloeding van de ene overlevering door de andere hebben plaatsgehad. En dan is het niet twijfelachtig waaraan prioriteit moet worden toegekend: Ierse invloeden heeft men ook op ander gebied van de Oudnoorse cultuur menen te kunnen vaststellen.

Maar zo gemakkelijk is de verklaring toch niet. Zelfs als wij alleen maar de IJslandse beschrijving beschouwen, kunnen wij haar geheel uit de Noordgermaanse overlevering verklaren. Egill maakt zich door zijn *riastrad* gelijk aan de god Odin, die steeds als de éénogige god wordt afgebeeld. Odin is de god van de berserkerscharen; in het hemelse Walhalla is hij de heer der Einherjar. Hij is de god van de strijdwoede en men mag aannemen dat de hem gewijde krijgers zich

aan hem gelijkgemaakt hebben. Het ene oog van Odin heeft in de strijd een magische, verlammende werking; men zou het kunnen gelijkstellen met het 'boze oog' van het latere bijgeloof. Nu mag men aannemen dat deze mythologische trek niet tot de Noordgermanen beperkt was; er zijn dan ook andere voorbeelden van aan te halen. Claudius Civilis, de Bataafse held, doet, alvorens de strijd met Rome aan te binden, in een heilig woud een verschrikkelijke eed, die zeker aan zijn god Wodan afgelegd werd. Nu vertelt Tacitus dat Civilis zich er bijzonder op liet voorstaan dat hij maar één oog had. Was het een letsel dat hij in de strijd had opgelopen, dan was er geen reden om zich zo daarop te verheffen; de helden in *Waltharius* kunnen wel over hun wonden schertsen – zij gaan er niet prat op. Maar als dit verlies van één oog hem gelijkmaakte met de god Wodan zelf, zou men dit als een wijding tot Wodanskrijger kunnen verklaren. En de vraag rijst zelfs: heeft Civilis een oog aan Wodan ten offer gebracht, om met de god één te zijn?

Er is alle aanleiding te veronderstellen dat het met de Ierse Cúchulainn niet anders gesteld was. Ook zijn *riastrad* betekent een zich conform maken met een goddelijke gestalte. Van ontlening is nu geen sprake meer; blijkbaar kenden Kelten en Germanen deze mythische trek ieder uit eigen traditie en het zou wel kunnen zijn dat deze traditie tot in de Indogermaanse tijd terugreikte. Cúchulainn is dan een half-mythologische heros die ook in Gallië bekend geweest is. Indien hij met immigranten van de Setantii naar Ierland gekomen is, heeft deze Setanta daar snel wortel geschoten en ik zou vermoeden dat dit daaraan toe te schrijven is, dat de Ieren reeds een soortgelijke figuur kenden en dat dus Setanta een rijker ontwikkelde persoonlijkheid was geworden in de Britse overlevering dan de Ieren zelf destijds kenden. Maar wat een fortuin maakte deze held! Verhalen over hem werden het eerst verbreid bij de bevolking van het etnisch sterk gemengde Leinster, waar immers ook Belgae en Menapii geland waren. Langzamerhand kreeg de held een grote bekendheid in andere delen van Ierland, ja, hij werd zelfs de meest geliefde heros van Ulster en overschaduwde alle andere personen van de Ierse heldenepen.

Er zijn in het Ierse verhaal zelfs nog meer aanwijzingen voor een Gallische herkomst. Zo gebruikt Cúchulainn als een van zijn wapens een slingersteen, evenals zijn goddelijke vader Lug dat doet; hetzelfde vertelt ons Caesar van de Galliërs in *De Bello Gallico* (II, 62, en VII, 81). Zijn zwart-rood kromschild was met een evenbeeld versierd; dat herinnert aan de pronklust der Galliërs; maar ook uit de kleding- en wapenbeschrijvingen van de Ierse verhalen blijkt een sterke voorliefde voor opvallende kleuren en kostbare sieraden. Opmerkelijk is dat in de *Táin* nog sprake is van de sikkelwagen die ook reeds als een zeer gevaarlijk oorlogsinstrument door de klassieke schrijvers vermeld wordt. Men mag hieruit afleiden dat in de middeleeuwse Ierse verhalen nog herinneringen bewaard zijn gebleven, die terugreiken tot het Keltische verleden van vóór het begin van onze jaartelling. Geen wonder dat in zo'n lang tijdsverloop de oorspronkelijke Cúchulainn-versie sterk veranderd is: zoals *Táin bó Cualnge* voor ons ligt, is zij natuurlijk het produkt van een eeuwenlange arbeid van omwerking, uitbreiding en aanpas-

sing: wat wij nu hebben, is een echt middeleeuws Iers verhaal; maar daaronder liggen de sporen van veel oudere vormen.

Een geheel ander beeld vertoont de cyclus van Finn. De hoofdpersoon daarvan is Finn mac Cumail; de naam van de vader is te vergelijken met die van de Gallische god Cumalos en misschien is het meer dan een vluchtige gelijkenis. Deze held staat aan het hoofd van een schaar krijgslieden, de *fianna*, die zich in dienst gesteld hebben van Cormac mac Airt, die in de derde eeuw na Christus opperkoning van Ierland was. Indien deze opgave juist is – en waarom zou men haar moeten betwijfelen? –, gaat deze cyclus van verhalen even ver terug als die van Ulster. Maar hem was een aanmerkelijk langer leven beschoren: immers, op het eind van de achttiende eeuw heeft de Schotse dichter Macpherson de figuren van deze cyclus tot nieuw leven gewekt, ja, ze zelfs een Europese vermaardheid doen verwerven. Wat betekende voor de generatie van de jonge Goethe niet de poëzie van Ossian!

Het merkwaardige van het Finn-epos is, dat het zolang als het ware onder de oppervlakte geleefd heeft. Terwijl Cúchulainn en andere Ulster-helden van hun oorsprongstijd af voortdurend in het bewustzijn van dichters en volk geleefd hebben, was dat klaarblijkelijk niet het geval met Finn. Als zij in geschreven teksten optreden, maken zij een indruk alsof zij plotseling nieuw uit de bodem van de Ierse vertellust opgeschoten zijn. Er zijn allerlei trekken in die duidelijk aan gebeurtenissen van de Vikingtijd herinneren; zo kon de mening ontstaan dat het Finn-verhaal zich in de periode van de Noormannen gevormd zou hebben. Maar het voorkomen van trekken uit de Vikingtijd moet men veeleer verklaren als een ontvankelijkheid voor gebeurtenissen uit het dagelijks leven. Ook zullen wij zien dat de aard van de Finn-cyclus zich er gemakkelijk toe leende juist uit het gebeuren van de Noormannentijd nieuwe stof te halen, ja, dat juist die Vikingtijd de belangstelling voor Finn sterk verlevendigd moet hebben.

De *fianna* zijn een typisch voorbeeld van de krijgsliedenbonden die bij de Galliërs al bestonden, toen de klassieke bronnen het eerste flauwe licht over hen lieten schijnen. Caesar vertelt dat de Gallische vorsten een gevolg van *soldurii* hadden die een onverbrekelijke trouw aan hun heer gezworen hadden; er waren voorbeelden genoeg dat de man van het gevolg zijn heer, wanneer deze in de strijd gevallen was, niet wilde overleven. En hetzelfde bericht ons Tacitus van de Germaanse *comitatus*. Zo zijn de *fianna* een schaar van krijgslieden, die aan hun leider Finn in trouw gebonden zijn. Toen nu de Vikingen, die zelf ook krijgsscharen waren die zich om een 'zeekoning' aaneengesloten hadden, in Ierland binnenvielen en daar schrik en ontzetting verspreidden, moest de herinnering aan de *fianna* wel weer opduiken, ja, misschien ook wel de gedachte dat deze Ierse bonden, eenmaal tot nieuw leven gewekt, de aanvallen der overzeese rovers zouden kunnen afslaan.

Het is dus wel waarschijnlijk dat de verhalen zoals die ons overgeleverd zijn, vrij laat ontstaan zijn; zij dragen in elk geval een geheel ander karakter dan de Ulster-cyclus. Zij leefden trouwens ook in een ander deel van Ierland en wel in

Leinster, waar echter de Conchobar-cyclus ook zijn oorsprong had, om zich dan in Ulster een nieuwe woonplaats te kiezen. Het onderscheid bestaat allereerst in een andere stemming, die men niet verwachten zou: natuurlijk in hoge mate krijgshaftig en prachtlievend, maar daarnaast van een eigenaardige weekheid van gevoel. Bovendien is hier nog veel meer dan in de Ulster-cyclus een neiging tot het wonderbaarlijke en bovennatuurlijke.

De ruggegraat van de Finn-cyclus is uiteraard de strijd, en wel een strijd die zijn oorsprong in een vete vindt en die daarom met grote hardnekkigheid van geslacht op geslacht wordt overgedragen. Het uitgangspunt is het gevecht van Cnucha. Hierin doodt Goll, een van de aanvoerders onder koning Conn mac Airt, een andere leider, Cumall, die de vader van Finn was. Zodra deze volwassen geworden is, acht hij het zijn eerste plicht wraak te nemen voor de dood van zijn vader, en het gelukt hem ten slotte Goll in Connacht te doden. Dan echter verandert de aard van de strijd. Waar zulke krijgerbonden bestaan, kunnen zij een groot gevaar opleveren voor de gevestigde macht van de koning: een avonturier die vertrouwen kan op de toewijding van een in de strijd geharde krijgerschaar, strekt dan gauw de hand naar een koningskroon uit. Zo komen de *fianna* ook in conflict met het koningsgeslacht.

Wanneer de *fianna* geen gevechten te leveren hebben, vermaken zij zich met de jacht, die dan ook in de verhalen van jongere oorsprong het zeer geliefde thema is. Naast Finn treden nu ook andere figuren op, die meer met de geest van een latere tijd overeenstemmen en dan ook in de achttiende eeuw een nieuwe belangstelling konden wekken. Daar is allereerst Oisin, het prototype van de beroemde Ossian in de gedichten van Macpherson. Hij is een toonbeeld van edelmoedigheid en beoefent de dichtkunst. Naast hem staat zijn zoon Oscar. Deze gestalten zullen wel gefingeerd zijn; er zijn althans geen historische voorbeelden voor aangewezen. Het eerste deel van deze namen is het Ierse woord *oss*, dat 'hert' betekent.

Als een voorbeeld van de geheel andere, men kan wel zeggen 'romantische', stemming die de Finn-cyclus kenmerkt en die zozeer van de Ulster-cyclus afwijkt, noem ik het bijzonder geliefde verhaal van Diarmuid en Grainne. Grainne is de dochter van de opperkoning van Ierland, Cormac mac Airt. Als Finn, de hoofdman van de in zijn dienst staande krijgers, naar haar hand dingt, weigert zij zijn liefde. Terwijl hij met zijn mannen aan het feestmaal zit, biedt zij hun een beker aan waarin de wijn met een slaapmiddel vermengd is. Nu openbaart zij zich als een typische Ierse jonkvrouw; evenals Deirdre in het niet minder beroemde Ulster-verhaal van 'De Zonen van Usnach', dwingt zij de door haar uitverkoren man haar te ontvoeren. Haar keus is gevallen op Diarmuid, een van Finns mannen, die daardoor in tweestrijd komt te staan: tussen de trouw aan zijn heer en de liefde van deze vrouw. Maar de macht van de vrouw in de Ierse verhalen is groot en onweerstaanbaar. Tot driemaal toe smeekt Diarmuid haar, hem deze eis niet te stellen, maar zij weet hem door haar tovermacht te bedwingen. Zo vluchten zij.

Diarmuid is door haar schoonheid bekoord; als Grainne moe is, draagt hij haar op zijn armen. Maar inmiddels is Finn uit zijn toverslaap ontwaakt en bemerkt dan welke hoon Grainne hem aangedaan heeft, door een van zijn dienstmannen boven hemzelf te stellen. Hij besluit het gevluchte liefdespaar te achtervolgen. Hij zendt zijn mannen uit, maar tevergeefs; hun vriendschap voor Diarmuid bewerkt het omgekeerde: zij helpen hem op zijn vlucht. Ten slotte trekt Finn er zelf op uit.

Telkens komt hij in hun nabijheid, maar telkens ontsnapt hem de prooi. Eens moet hij het aanzien dat Diarmuid Grainne driemaal kust. Te hardnekkiger zet hij de achtervolging voort. De beide gelieven vluchten diep de bossen in en bouwen zich daar een hut. Maar ten slotte worden zij ook hier ontdekt. Wonderen van dapperheid verricht Diarmuid tegen de overmacht, maar Finn is hem natuurlijk te sterk. Zo komt het dan eindelijk tot een verzoening, waarbij Finn erin toestemt Grainne aan Diarmuid over te laten.

Maar de betoverende macht van Grainne heeft Finn volkomen bevangen. Hij moet haar bezitten en onder het mom van vriendschappelijke gezindheid zint hij op wraak. Eens op een jacht wordt Diarmuid door een everzwijn van bovennatuurlijke aard gewond. Hij verzoekt Finn hem een dronk water te brengen, om zijn brandende dorst te lessen. Deze gaat heen om met zijn hand uit een beek water te scheppen, maar laat dat op weg naar de gewonde tussen zijn vingers wegsijpelen. Hij gaat een tweede maal met hetzelfde resultaat. Als hij ten derde male nu werkelijk erbarmen heeft en met de gevulde hand bij Diarmuid komt, is deze aan zijn wonden bezweken. Finn toont zich zo weinig edelmoedig, dat hij Grainne dwingt zijn vrouw te worden.

Dit verhaal van een noodlottige liefde die Diarmuid in haar ban bedwingt, maakt op ons een romantische indruk. Het herinnert ons aan de Kymrische geschiedenis van Tristan, die door een toverdrank liefde voor Isolde opvat. En zou het samenwonen in de verborgenheid van het bos niet ook te vergelijken zijn met een gelijksoortig toneel in het verhaal van Tristan? Al heeft dan ook door de eigenaardige gedachte die dit verhaal beheerst, dit samenzijn hier een geheel ander karakter: het tussen beiden gelegde zwaard is het symbool van de kuisheid die Tristan zich oplegt.

Het is er echter verre van dat het verhaal van Diarmuid en Grainne alleen maar het verhaal van een romantische liefde zou zijn. Het is een verhaal van strijd en avontuur. Bij de achtervolging van Diarmuid door Finn en zijn mannen kan men zich zelfs afvragen of hier eigenlijk van een liefde sprake is die wij van het etiket 'romantisch' mogen voorzien. Het ware karakter van liefde kan ons het Ulsterverhaal van Deirdre doen vermoeden. Deze liefde is in de Ierse verhalen waarlijk geen romantiek, maar een tragische werkelijkheid. De vrouw beschikt hier over een angstwekkende macht: zij dwingt de man haar lief te hebben en bereidt hem daardoor een noodlottig einde.

De vrouw speelt in de Ierse literatuur een zeer eigenaardige rol. Van haar gaat het initiatief tot de liefdesverhouding uit. Het is opmerkelijk dat in de Franse en

Duitse letterkunde van de dertiende eeuw iets dergelijks voorkomt. De vrouw die oudtijds gekozen werd, kiest nu zelf. Men schrijft deze nieuwe opvatting toe aan de Britse roman die zich in deze tijd naast de oude Karolingische epiek ontwikkelt. Maar deze Britse roman stamt, zoals de naam reeds aanduidt, van over het Kanaal; de daarin behandelde stoffen en personen, de figuren van Arthur en zijn tafelronde zijn overgenomen uit Kymrische verhalen als die van de Mabinogion en van Tristan. De *amour courtois*, die dienende liefde van de man ten opzichte van de vrouw, die in de minnelyriek zulk een eigenaardige vorm aanneemt, heeft haar oorsprong in de Britse overlevering.

Welke betekenis had zij dan in haar oorspronkelijk milieu? Wij hebben al gesproken over de figuur van koningin Medb in de *Táin bó Cualnge*. Zij is verre de meerdere van haar echtgenoot Ailill; op haar instigatie is de veeroof ondernomen; zij is voortdurend de drijvende kracht in deze onderneming. Zij is een moeder die haar dochter Finnabair aanbiedt aan alle mannen die voor haar tegen Cúchulainn willen strijden. Men vertelt zelfs dat zij niet alleen de vrouw van Ailill was, maar ook die van Conchobar.

Deze bevoorrechte positie van de vrouw heeft tot de veronderstelling geleid dat men hier sporen van het matriarchaat zou moeten zien. Dit scheen bevestigd te worden door de klassieke overlevering, die een op het moederrecht gelijkende positie van de vrouw bij de Picten in het Noorden van Schotland vastgesteld heeft. Vooral in de tijd toen de etnologie overal dit matriarchaat als een aan het patriarchaat voorafgaande cultuurfase meende te kunnen vaststellen, leek deze verklaring uitmuntend te passen op de bij Britten en Ieren vastgestelde verschijnselen. Toch kan men de juistheid van deze opvatting betwijfelen. Het is juist de figuur van Medb die ons inzicht verschaffen kan. Zij is de vrouw van twee grootkoningen, zowel van Ailill als van Conchobar. Er is nog een andere Medb, van wie de overlevering bericht dat zij de vrouw van Fergus is; deze naam betekent 'mannelijke kracht'. En de naam van Medb zelf? Men heeft hem in verbinding gebracht met het Kymrische woord *meddw*, dat 'dronken' betekent. De namen zijn sprekend; zijn het werkelijk de namen van gewone historische mensen, of verbergt zich daarachter iets anders? Niet lang geleden is op de persoonlijkheid van Medb een geheel nieuw licht gevallen. Medb is de vrouw die zich koningen en helden tot gemaal kiest. Maar daarin toont zij zich juist een meer dan sterfelijke vrouw: zij is een godin in wie zich de soevereiniteit personifieert. Geen man kan koning van Ierland worden, die zij niet daartoe uitverkoren heeft. Maar daarmee gaat gepaard dat de man die zij kiest, zich naar haar wil moet voegen en, laten wij eraan toevoegen, zich gaarne aan haar wil onderwerpt, daar dit de voorwaarde is om het koningschap te verwerven. Daarachter staat ongetwijfeld een oeroude ritus die wij bij alle Indogermaanse volken kennen: de ritus van de *hieros gamos*, het heilige huwelijk tussen de hemelgod en de godin der aarde. Men kan het ook aldus uitdrukken: het land Ierland huwt zich aan de vorst, die daarover regeren zal. Het is onnodig erop te wijzen dat deze voorstelling aantoont dat evenals elders het koningschap in Ierland een sacraal karakter bezat.

Verhalen als die van Grainne en Diarmuid bewijzen dus niet een zekere losbandigheid der Ierse zeden, of een bijzondere machtspositie van de vrouw, maar zij zijn een reflex van de mythe van Ledb, de aardgodin, die zich de koning tot gemaal kiest. Zij blijft als godin zijn meerdere. Betoont de koning zich onwaardig, dan verzaakt zij hem en kiest een andere *ard-rí* of opperkoning in zijn plaats. Het is begrijpelijk dat in de loop van de tijd de herinnering aan deze oude mythe verdwenen is. Maar de verhalen die haar uitbeeldden, zijn gebleven. Overgebracht in de profane sfeer kreeg de positie van de vrouw een geheel andere betekenis. Geen godin meer, maar een vrouw die naar macht en liefde dorstte, die met demonische kracht mannen aan zich ketende en met hun lot scheen te spelen. De sacrale verhouding werd vernederd tot een sensuele liefde en de macht van de vrouw, die onverklaarbaar scheen, werd geschraagd door de middelen van toverkracht. Misschien juist omdat deze verhouding van man en vrouw zo geheel afweek van wat in het werkelijke leven gold, verkregen deze oude verhalen een bijzondere aantrekkingskracht: wat in de realiteit onmogelijk is, voltrekt zich in het rijk der verbeelding. Maar de macht van de fantasie is groot; zij kan ook het leven zelf beïnvloeden. Uit de Frans-Britse romans die met dit motief speelden, drong deze opvatting der liefde in het bewustzijn der mensen door; men gaf aan de werkelijkheid een nieuwe vorm onder invloed van deze fascinerende literatuur. Van de *amour courtois*, zoals die in de middeleeuwse minnelyriek als verfijnd gezelschapsspel bedreven wordt, voert een rechte lijn naar de *amour passion*, die als een ideaal van de ware liefde tot in de moderne roman hoogtij viert.

Bibliografie

Carney, James, 1955, *Studies in Irish Literature and History*, Dublin, Institute for Advanced Studies.

Cross, T.P. & C.H. Slover, 1969², *Ancient Irish Tales*, New York, Barnes & Noble.

Dillon, Myles, 1948, *Early Irish Literature*, Chicago, University of Chicago Press.

Dillon, Myles, 1959, *Irish Sagas*, Dublin, Stationary Office.

Flower, Robin, 1974, *The Irish Tradition*, Oxford, Clarendon Press.

Gregory, Lady Augusta, 1974, *Cuchulain van Muirthemne*, Antwerpen, Standaard Uitgeverij (vert. van *Cuchulainn of Muirthehmne*, New York 1970, Oxford University Press).

Joyce, P.W., 1879 (vele malen herdrukt), *Old Celtic Romances*, London, David Nutt.

Kinsella, Thomas, 1970, *The Táin*, London, Oxford University Press.

Mac Cana, Prionsias, 1970, *Celtic Mythology*, London, Hamlyn.

Meyer, Kuno, 1913², *Selections from Ancient Irish Poetry*, London, Constable & Company.

O'Rahilly, T.F., 1946, *Early Irish History and Mythology*, Dublin, Institute for Advanced Studies.

Thurneysen, Rudolf, 1921, *Die irische Helden- und Königsage*, Halle, Verlag von Max und Niemeyer.

Windisch, E.W.O., 1884-1905, *Irische Texte mit Wörterbuch*.

R.E.V. Stuip

Het *Chanson de Roland* en de Franse epische traditie

In de jaren zeventig was in Frankrijk het woord *épique* een vrij gangbare kreet om aan te geven dat je iets geweldig vond. Natuurlijk betekende dat woord eigenlijk 'episch' en werd het in een min of meer afgeleide betekenis gebruikt, maar toch... Als je in een Frans verklarend woordenboek kijkt, kun je als voorbeeld bij het zelfstandig naamwoord *épopée* (epos) onder andere de uitdrukking *l'épopée napoléonnienne* tegenkomen. Het zal duidelijk zijn dat de woorden *épopée* en *épique* in het Frans naast een technische ook een meer algemene betekenis hebben, die dan verwijst naar iets groots dat bewondering wekt.

De meer technische betekenis vinden we uiteraard in de literatuurgeschiedenis, waar we soms de uitdrukking *épopée animale* tegenkomen, waarmee dan de *Roman de Renart* wordt bedoeld. Ook voor de ridderromans wordt de term *épopée* wel eens gebruikt. Over het algemeen echter worden de teksten over de Franse dubbelganger van Reintje de Vos en de romans over meer of minder hoofse ridders, bijvoorbeeld rond koning Arthur, niet als een echt epos of heldendicht beschouwd. Die eer is voorbehouden aan het *chanson de geste*, een genre waarvan het *Chanson de Roland* de bekendste en belangrijkste vertegenwoordiger is.

Het genre bestaat sinds de elfde eeuw. Gedurende de middeleeuwen worden er zo'n honderd verschillende chansons de geste geschreven. Ook na 1500 verschijnen er nog vele epische werken; die worden echter niet meer chanson de geste genoemd. In de zestiende eeuw begint Ronsard aan de *Franciade*, maar als de Franse koning Karel IX – die hem om dit episch gedicht had gevraagd – in 1574 sterft, stopt Ronsard. In de zeventiende eeuw schrijft Chapelain een epos over Jeanne d'Arc: *La Pucelle*; de eerste twaalf zangen worden gepubliceerd in 1656, de laatste twaalf pas ruim tweehonderd jaar later. In 1657 schrijft Desmarets de Saint-Sorlin een episch gedicht over de vroege geschiedenis van Frankrijk, *Clovis ou la France chrestienne*. Ook in de achttiende eeuw blijft het genre zijn aantrekkingskracht uitoefenen: zo schrijft Voltaire nog omstreeks 1725 een episch werk in tien zangen over de godsdienstoorlogen in Frankrijk aan het einde van de zestiende eeuw. Het werk wordt in 1728 gepubliceerd onder de titel *La Henriade*. Uit de negentiende eeuw stamt *La légende des siècles* van Victor Hugo (1859-1883). Uit deze opsomming – die overigens lang niet compleet is – blijkt dat grote historische feiten en personen dus het onderwerp bij uitstek vormen voor het epos in Frankrijk, door de eeuwen heen.

Literatuur-historici zullen echter in hun beschouwingen over het Franse epos,

van welke tijd dan ook, steeds refereren aan de meest pure vorm, het vroegmiddeleeuwse chanson de geste, en dan bij voorkeur naar het *Chanson de Roland* verwijzen.

Na enkele algemene opmerkingen over het chanson de geste zullen we dan ook ingaan op het *Chanson de Roland* als voorbeeld van het genre. Een samenvatting van de inhoud zal gevolgd worden door een commentaar op enkele passages. Ten slotte zullen we enige aandacht schenken aan stijl, overlevering, functie en publiek van het genre.

De Franse literatuur begint, heel aarzelend, in de tweede helft van de negende eeuw met een enkele religieus getinte tekst. Ook de (overigens slechts schaarse) teksten in het Frans uit de tiende en elfde eeuw zijn vrijwel uitsluitend van godsdienstige aard: het zijn veelal heiligenlevens, vaak vertaald uit het Latijn. Als omstreeks 1100 het *Chanson de Roland* verschijnt, is dat iets nieuws, een 'heldendicht' direct in het Frans. In de eerste helft van de twaalfde eeuw verschijnen dan ook andere niet-religieuze teksten, soms oorspronkelijke chansons de geste, maar vaak ook nog vertalingen uit het Latijn (klassieke onderwerpen, of min of meer didactische teksten zoals *Bestiaires*); in de tweede helft van de twaalfde eeuw bloeit de Arthur-literatuur op (met een schrijver als Chrétien de Troyes) en ontstaan nog andere, hoofse en minder hoofse, genres (zie Stuip 1988).

Omstreeks 1175, in de proloog van de tweede *branche* van de *Roman de Renart*, richt de – overigens onbekende – auteur zich tot zijn publiek. 'Jullie hebben al heel wat verhalen horen vertellen,' zegt hij, 'door verschillende vertellers: over Paris die Helena roofde (en alle ellende die daarvan kwam), en over Tristan (het verhaal dat La Chievre zo mooi bedacht), en fabels, en chansons de geste, en de Franse versie van *Conflictus ovi et lini*. Zo worden er nog heel wat verhalen verteld, maar nog nooit hebben jullie gehoord van de langdurige en felle oorlog tussen Reinaart en Ysengrim.' En als hij zo de nieuwsgierigheid van zijn publiek heeft gewekt, begint hij het verhaal over Reinaart.

Het is voor ons interessant dat deze dichter van omstreeks 1175, in de opsomming van verhalen die zijn publiek waarschijnlijk wel zou kennen, al verschillende genres onderscheidt, waaronder het chanson de geste. Men heeft dus al een idee van wat dat genre inhoudt. Dat is niet zo gek. Door z'n stijl (verzen van tien lettergrepen, en frequente herhalingen van woorden/zinsneden en beelden), z'n indeling in *laisses* (of strofen) en z'n inhoud (gevechten van legendarische helden) nam dit genre ook wel een bijzondere plaats in. Bovendien werd het zingend ten gehore gebracht, dit in tegenstelling tot andere literaire produkten. Een passage uit de *Roman de Rou* van de Normandische dichter Wace leert ons dat bij de slag bij Hastings in 1066 een jongleur, Taillefer genaamd, al zingend voor de Normandische troepen uitreed.

Voor de hertog zong hij

over Karel de Grote en Roland,
en over Olivier en de vazallen
die stierven in Roncevaux.
(v. 8015-8018)

Nu schreef Wace zijn tekst tussen 1160 en 1180, dus ruim honderd jaar na de verovering van Engeland, en heeft hij aardig wat details zelf verzonnen. Voor deze passage echter baseerde hij zich op een – door de moderne historici redelijk betrouwbaar geachte – kroniek in het Latijn van omstreeks 1080, die heel precies ook deze informatie geeft. We mogen dus wel aannemen dat, op het moment dat de auteur van het hierboven aangehaalde Reinaart-verhaal de chansons de geste noemt, er al zo'n honderd jaar een verhaal over Roland bestaat, dat bovendien zingend kan worden voorgedragen. In de chansons de geste zelf wordt ook verschillende malen gewag gemaakt van dat zingen. Zo zegt Roland tegen Olivier (in het *Chanson de Roland*, v. 1014):

'*Que malvaise cançun de nus chantet ne seit!*'
(Dat er over ons geen slecht lied gezongen worde!)

Hoe dat zingen precies heeft geklonken, zullen we nooit te weten komen. Er zijn wel enkele aanwijzingen, maar die stammen pas uit het einde van de dertiende eeuw, en zijn niet overduidelijk. Zo laat de schrijver Adam de La Halle in het *Jeu de Robin et Marion* van omstreeks 1280 een van de personages een regel uit een chanson de geste zingen; in twee van de drie handschriften van deze tekst is ook de muziek overgeleverd. Maar moet die helemaal serieus genomen worden? De regel die gezongen wordt, komt uit een parodie op het chanson de geste, en nog een heel smerige ook. Was de muziek die daarbij hoorde een goede vertegenwoordiger van het genre? En heeft Adam de La Halle die getrouw weergegeven? En, hoe past die muziek bij de *laisses*, de strofische eenheden waarin een chanson de geste verdeeld is? De lengte van een laisse kan variëren van drie tot zo'n tweehonderd verzen, die allemaal ongeveer dezelfde eindklank hebben; een chanson de geste kan dus – al naar gelang de lengte van het verhaal – tientallen, soms zelfs honderden laisses tellen. Omstreeks 1300 schrijft de Parijse muziektheoreticus Johannes de Grocheo over het chanson de geste dat dezelfde melodie in alle verzen moet worden herhaald. Geldt dat nu voor een laisse, of voor de hele tekst? Zijn woorden worden op verschillende manieren geïnterpreteerd. Overigens is interessant wat deze auteur dan verder zegt over dit genre. Hij beweert namelijk dat chansons de geste moeten worden voorgedragen

voor ouderen, arbeiders en eenvoudige mensen, terwijl ze uitrusten van hun werk, zodat ze de ellende en rampen van anderen horen, en dus des te gemakkelijker de hunne verdragen, en iedereen met des te meer zin weer aan

het werk gaat. Op die manier is deze zang nuttig voor het behoud van de gehele gemeenschap.

Een didactisch bedoeld verhaal dus over rampen en ellende, min of meer zingend voorgedragen, maar tegelijk ook een verhaal over *heroïsche daden* van enkelen: dat is namelijk een van de betekenissen van het woord *geste*.

In het Frans bestaan ongeveer honderd chansons de geste, opgeschreven tussen het einde van de elfde eeuw (*La chanson de Roland*) en de tweede helft van de veertiende eeuw (bijvoorbeeld *La chanson de Hugues Capet*). Het zal duidelijk zijn dat er in die lange periode wijzigingen hebben kunnen optreden in vorm en inhoud: zo vinden we in de tweede helft van de twaalfde eeuw, onder invloed van de dan opkomende roman, ook in de chansons de geste verliefde ridders, zoals de beroemde Willem uit de *Prise d'Orange*, en wordt er meer en meer in rijmende verzen geschreven.

In verschillende *épopées* of chansons de geste zien we dezelfde helden voorkomen: de zojuist genoemde Willem (Guillaume d'Orange) vormt, met diverse familieleden, het centrum van een cyclus van vierentwintig verschillende chansons. Tegenover deze *cycle de Guillaume d'Orange*, waarin de helden trouwe vazallen zijn van de vorst (meestal Karel de Grote), staat de *cycle des barons révoltés*, met baronnen die zich tegen de koning keren. Veelal zijn zij uit het geslacht van Ganelon afkomstig, en dus verraders! Rondom Karel de Grote zelf is ook een aantal chansons gegroepeerd: de geschiedenis van zijn afkomst en van zijn veroveringen leren we zo kennen. Een nog weer andere cyclus groepeert de chansons de geste die handelen over de kruistochten; ten slotte zijn er ook nog chansons de geste die eigenlijk meer op een avonturenroman lijken (bijvoorbeeld *Huon de Bordeaux*). In de vijftiende eeuw worden er in Frankrijk veel verstek-sten omgezet in proza en aangepast aan de eisen van de tijd; van de ongeveer honderd chansons de geste die we kennen (alle in verzen!), zijn er, in de late middeleeuwen, ongeveer vijftig op deze manier herschreven. Sommige van die teksten zijn, door opeenvolgende bewerkingen, in populaire series als de 'Bibliothèque Bleue' terechtgekomen en hebben een groot publiek gevonden tot in de negentiende eeuw. Voorbeelden daarvan zijn de zojuist genoemde *Huon de Bordeaux* en *Les quatre fils Aymon*, in het Middelnederlands bekend als respectievelijk *Hughe van Bordeus* en *Renout van Montalbaen* (ofte wel *De vier Heemskinderen*).

Uit dit laatste voorbeeld blijkt al dat de materie van de chansons de geste, in feite een typisch Frans gegeven, niet alleen tot Frankrijk beperkt is gebleven. Ook in andere taalgebieden is de Karel-epiek bekend geworden: voorbeelden daarvan zijn in heel West-Europa te vinden, maar ook in het Noors en het Russisch bestaan verhalen over Karel de Grote. Het bekendste is echter wel het Franse *Chanson de Roland*.

De eerst genoemde persoon in het *Chanson de Roland* is Karel de Grote. Na

zeven jaar strijd in Spanje is er nog slechts één stad die hem weerstand biedt, Saragossa, onder koning Marsile. Omdat de Saracenen rust willen, bedenken ze een krijgslist: ze zullen aan Karel laten weten dat hun koning Marsile zich wil overgeven en Karel te zijner tijd zal volgen naar Aken, om zich te laten dopen. Ze schenken Karel een enorme schat en ter meerdere zekerheid willen ze hem gijzelaars leveren.

De boodschap wordt door enkele voorname Saracenen, onder leiding van Blancandrin, aan Karel gebracht (laisse 9), die daarop in gepeins verzonken raakt. Dan pleegt hij overleg met zijn mannen, die verdeeld zijn over het aanbod (1.13). Roland wijst het af en vindt dat Saragossa veroverd moet worden; bovendien hebben ze slechte ervaringen met beloften van Marsile. Ganelon daarentegen vindt dat het aanbod aanvaard moet worden. Naimes, de wijze raadgever van Karel, valt Ganelon bij: er is nu wel genoeg strijd geleverd. De vraag is dan wie er als onderhandelaar naar koning Marsile zal gaan; verschillende rijksgroten bieden zich aan (Naimes, Roland, Olivier, aartsbisschop Turpijn), die echter allemaal door Karel worden afgewezen. Roland stelt dan voor dat Ganelon (zijn stiefvader) zal gaan, een keuze die door de Franken ondersteund wordt omdat Ganelon een wijs man is. Het voorstel leidt echter tot een heftige woordenwisseling tussen Roland en zijn stiefvader (1.20); de laatste is boos (of bang?) en kondigt aan dat hij Roland nog wel zal krijgen, als hij tenminste terugkomt. In het bijzijn van Karel daagt Ganelon ook de twaalf rijksgroten (*les douze pairs*) uit, omdat ze op de hand zijn van Roland. Als Karel dan zijn rechterhandschoen aan Ganelon wil geven (ten teken dat hij als persoonlijk afgezant van Karel gaat), laat Ganelon die vallen: de Franken interpreteren dat als een slecht voorteken. Ganelon treft zijn voorbereidingen en gaat op weg. Hij voegt zich bij de Saraceense afgezanten van koning Marsile. Onderweg spreekt hij met Blancandrin af dat zij beiden hun best zullen doen om Roland uit de weg te ruimen: hij is immers degene die maar steeds aandringt op het doorzetten van de oorlog.

In Saragossa dicteert Ganelon als een soort overwinnaar de vredesvoorwaarden aan koning Marsile. Deze wordt woest en wil Ganelon met een werpspies treffen (1.33), maar de Saracenen weten hun koning te kalmeren. Ganelon gaat dan verder en zegt onder andere dat Marsile slechts de helft van Spanje zal mogen behouden; de andere helft zal Roland toevallen. (Het zijn details die niet eerder genoemd zijn en die waarschijnlijk door Ganelon zijn bedacht om een bepaalde stemming tegen Roland te kweken.) Als Marsile dit voorstel niet accepteert, zal hij gevangengenomen worden en naar Aken gevoerd, waar hij onthoofd zal worden. Uiteindelijk overhandigt Ganelon de brief waarin Karels voorwaarden staan (daarin wordt slechts één punt genoemd dat Ganelon ook heeft vermeld in zijn toespraak! (1.36 en 37)). In het beraad van de Saracenen dat dan volgt, zegt Blancandrin dat Ganelon hem trouw heeft beloofd; Ganelon wordt erbij gehaald en krijgt het verzoek iets over Karel te vertellen. In drie opeenvolgende laisses (40-42) wordt dan in een soort samenspraak tussen Marsile en Ganelon een beeld van Karel en zijn manschappen geschetst: van de grote Karel – volgens Marsile

wel meer dan tweehonderd jaar oud, maar nog steeds een geducht heerser, die Ganelon met respect beschrijft – verschuift de nadruk naar Roland, de felle strijder: als Karel die zal verliezen, is hij als het ware zijn rechterarm kwijt. Natuurlijk behoren bij Roland ook zijn trouwe vriend Olivier en de andere rijksgroten. Afgesproken wordt dan dat Ganelon ervoor zal zorgen dat bij de aftocht van Karels leger de achterhoede onder het bevel zal komen te staan van Roland; die achterhoede zal dan aangevallen worden door de 400.000 man van Marsile. In de laisses 53 en 54 zien we Ganelon terugkeren in het legerkamp van de Franken, met de boodschap dat Marsile de voorwaarden van Karel heeft geaccepteerd. Verder vertelt Ganelon dat de mannen van Marsile zijn weggevlucht omdat ze geen christen wilden worden. Op de vlucht zijn ze door onweer, sneeuw en hagel om het leven gekomen. Karel dankt God voor deze goede berichten en de Franken beginnen meteen op te breken om terug te gaan *vers dulce France* (v. 702).

'Karel, de grote, heeft Spanje verwoest' (v. 703) is dan het begin van de volgende laisse. In de nacht voor het vertrek heeft Karel twee dromen. In de eerste is hij bij de Ports de Cize (een bergpas in de Pyreneeën), waar Ganelon hem zijn lans afpakt: Karel wordt niet wakker. In zijn tweede droom is Karel in Aken, waar hij wordt aangevallen door een ever, en vervolgens door een luipaard dat uit de Ardennen komt; hij wordt dan gered door een hond die uit zijn paleis komt aansnellen: Karel wordt niet wakker. De volgende ochtend raadpleegt Karel zijn baronnen over de verdeling van het leger. Ganelon suggereert dat Roland de achterhoede zal aanvoeren. Karel heeft daarover duistere gevoelens, maar Roland is vereerd met deze suggestie; Naimes raadt Karel aan de keuze te bekrachtigen. Onderweg weent Karel om Roland (1.66); hij deelt zijn sombere voorgevoelens mee aan Naimes en voorspelt hem dat Frankrijk door Ganelon een groot verlies zal lijden.

De dichter spreekt dan over de Saracenen en noemt als eerste de neef van koning Marsile: deze vraagt aan zijn oom het voorrecht de strijd tegen de achterhoede van de Franken te mogen beginnen, wat hem wordt toegestaan. Dan volgt de beschrijving van twaalf rijksgroten van de Saracenen, die zo staan tegenover de twaalf rijksgroten van Karel. Als in een soort conclusie geeft de auteur dan weer hoe de heidenen zich wapenen (1.79). Het geluid van de vijand dringt door tot de Franken, en Olivier zegt dan tegen Roland dat hij de indruk heeft dat ze tegen de Saracenen zullen moeten strijden. Aangezien 'heidenen ongelijk hebben en christenen gelijk' (v. 1015), vreest Roland het gevecht niet en wekt hij zijn mannen op goed strijd te leveren. Olivier heeft de overmacht aan Saracenen gezien en suggereert Roland, tot driemaal toe, dat hij op zijn hoorn moet blazen, zodat Karel het hoort en hen te hulp kan komen. Roland weigert, omdat hij zijn woord heeft gegeven zich tot het uiterste te zullen verdedigen en omdat hij vertrouwt op zijn mensen. '*Rollant est proz e Oliver est sage*' (v. 1093) is dan het beroemde vers waarin de tegenstelling tussen de twee vrienden wordt gekarakteriseerd: Roland is dapper en Olivier is verstandig. Roland roept zijn mensen

op tot de strijd; aartsbisschop Turpijn belooft aan hen die vallen voor God en de keizer een plaats in de hemel: ze strijden immers voor de christenheid! In de laisses 91 en 92 worden dan Roland en Olivier nog eens beschreven: fiere vechters die op de vijand afstormen onder het uitroepen van de strijdkreet der Franken. Later in de tekst (v. 2501 en volgende) wordt deze strijdkreet – 'Munjoie' (mijn vreugde?) – in verband gebracht met de naam van het zwaard van Karel de Grote, 'Joieuse' (de vreugdevolle).

'Franken en heidenen, daar zijn ze slaags geraakt' (v. 1187). In tien opeenvolgende laisses wordt geschilderd hoe de Frankische rijksgroten Saraceense tegenstanders doden. In dit eerste gedeelte van de strijd hebben de Franken de overhand. Maar dan komt Marsile zelf met zijn grote legermacht, en dat betekent een keerpunt in de strijd. De eerste Frankische rijksgrote sterft, en in een reeks laisses zien we nu hoe de Franken sneuvelen, de een na de ander. In vers 1688 lezen we, als in een vooruitblik: 'Allen zijn ze gedood, die Franse ridders'. Pas dan, als duidelijk is hoe ernstig de situatie is, zegt Roland: 'Ik zal op de olifant blazen' (v. 1702; de 'olifant' is de ivoren hoorn, gemaakt van een olifantstand). Er ontstaat een woordenwisseling tussen Roland en Olivier: de laatste vindt het niet juist om nu wel te blazen en zo Karel te waarschuwen; waarom nu wel, en eerder niet? Turpijn komt naderbij en overtuigt Olivier dat het goed is dat Karel terugkomt om hen te wreken en om hun lichamen een eerlijke begrafenis te geven; dat ze zullen sterven, staat wel vast. Roland blaast dan zo hard op zijn hoorn dat zijn slapen barsten. Dat is uiteindelijk ook de oorzaak van zijn dood, niet een verwonding die hij opgelopen zou hebben.

Ver weg, in de Pyreneeën, hoort Karel het geluid van Rolands hoorn; driemaal achtereen wordt beschreven hoe Karel het opvat als een teken dat de achterhoede strijd levert; Ganelon zegt het niet te geloven en suggereert dat Roland op konijntjes jaagt! Naimes is dan weer degene die beslissende woorden spreekt: ook volgens hem wordt er gestreden. Men wapent zich en stelt Ganelon onder bewaking van het koksvolk; ze slaan hem en ketenen hem als een beer. Dan wordt beschreven hoe Karels leger dreigend oprukt, terwijl de Franken zich zorgen maken om Roland.

In laisse 140 beweent Roland de reeds gevallen strijders en keert dan terug in het gevecht. Ook Marsile mengt zich weer in de strijd: hij doodt een aantal pairs voordat hij tegenover Roland komt te staan. Deze hakt hem de rechterhand af en doodt zijn zoon. Dan slaan Marsile en de zijnen – nog zo'n 100.000 man – op de vlucht. Marganice echter, de oom van Marsile, een machtig heerser, blijft, met zijn zwarte onderdanen. Roland spoort zijn mannen aan, maar ze zijn nog maar gering in aantal. Marganice treft Olivier, in de rug, maar Olivier slaagt er nog in zijn aanvaller een dodelijke slag toe te brengen voordat hij Roland om hulp roept. Roland ziet zijn vriend en beklaagt hem; vervolgens valt hij flauw, nog steeds te paard. Verblind door het bloed dat hem in de ogen stroomt, herkent Olivier zijn vriend Roland niet als hij dichterbij komt, en brengt hem een flinke slag op de helm toe. Roland komt bij, kijkt verwonderd op en vraagt Olivier of hij dat

expres heeft gedaan. Olivier herkent zijn vriend dan en Roland schenkt hem vergeving. Vervolgens laat Olivier zich van zijn paard glijden, belijdt zijn zonden en smeekt God hem in het paradijs op te nemen. Dan geeft hij de geest, beweend door Roland. 'Nooit zult u op aarde een verdrietiger mens horen' (v. 2023). Van alle Franken zijn nu alleen Roland, aartsbisschop Turpijn en Gautier de l'Hum nog over. In twee laatste aanvalsgolven worden dan Gautier en Turpijn dodelijk getroffen; vervolgens vluchten de heidenen, en Roland blijft alleen over.

Roland voelt zijn einde naderen. Opdat hem geen verwijt van lafheid gemaakt kan worden, loopt hij, met zijn zwaard en zijn hoorn in de hand, in de richting van Spanje; op een heuvel, onder een mooie boom, op het groene gras, valt hij opnieuw flauw. Dan volgt de aangrijpende beschrijving van Rolands dood. Eerst doodt hij nog een Saraceen die probeert hem zijn zwaard te ontfutselen, maar dan begint hij zijn rouwklacht, die hij voornamelijk richt aan Durendal, zijn zwaard, waarmee hij zovele landstreken voor Karel heeft veroverd. Het zwaard, met relieken in het gevest, mag niet in handen van heidenen vallen en dus probeert Roland het kapot te slaan op de rotsen: het lukt niet. Nog verder loopt Roland naar voren: onder een denneboom gaat hij voorover liggen, zijn zwaard en zijn hoorn onder zich, het gezicht naar de vijand gekeerd: zo wil hij sterven, als overwinnaar. Hij belijdt zijn zonden en biedt God zijn handschoen aan. In drie opeenvolgende laisses wordt dit beeld uitgewerkt: Roland denkt aan allen die, in de maatschappij, bij hem hoorden, maar wijdt geen woord aan zijn verloofde, de schone Aude. Dan komt de aartsengel Gabriël, die van Roland de handschoen aanneemt. Vervolgens wordt Rolands ziel regelrecht door engelen naar het paradijs gebracht: Roland is dood.

Roland is dood, en Karel komt aan in Roncevaux, op het slagveld; overal liggen Franken en heidenen. Karel is diep bedroefd. Naimes geeft een wijze raad: laten we de vluchtende Saracenen achterna jagen, om de onzen te wreken. Karel stemt daarmee in, laat een handjevol getrouwen achter om het slagveld te bewaken en zet de vluchtenden (die nog in de verte te zien zijn) na. Maar om genoeg tijd te hebben om zich te wreken bidt hij God om een wonder: 'moge de zon stilstaan, de nacht uitblijven en de dag langer worden' (v. 2450-2451). De engel die gewoonlijk met Karel spreekt, geeft hem te kennen dat het zo zal gebeuren. Vlak voor de Ebro haalt Karel de vijanden in; degenen die niet door het zwaard sterven, springen in de rivier en verdrinken daar: allen komen om. Karel dankt God en besluit de nacht ter plekke door te brengen. Iedereen slaapt diep. Karel droomt weer: een nieuw, groot gevecht zal plaatsvinden. Een tweede droom verplaatst Karel naar Aken: een wonderlijk gevecht tussen een beer en een jachthond vindt er plaats. Karel wordt niet wakker en slaapt tot de ochtend.

Marsile was naar Saragossa gevlucht. Verminkt, zonder zoon, verslagen, koelt hij zijn woede op zijn goden (drie stuks, afkomstig uit de Oudheid, en niet in overeenstemming met de leer van de islam!). Bramimonde, zijn vrouw,

spreekt een klacht uit en hoopt dat de grote emir (nog niet eerder genoemd) Karel zal willen bevechten. Laisse 189 begint dan als volgt:

Li emperere par sa grant poëstet
.VII. anz tuz plens ad en Espaigne estet
(De keizer [Karel] is, door zijn geweldige macht,
zeven jaar lang in Spanje gebleven)

Daarna volgt een korte schets van de situatie, waarbij Roland niet genoemd wordt. Deze strofe is bedoeld als opmaat voor Baligant uit Babylon, de grote emir die Marsile te hulp komt. Zelfs 's nachts vaart de vloot van Baligant, bij het licht van karbonkels. Bij de monding van de Ebro aangekomen, stuurt Baligant boodschappers naar Marsile om zijn komst aan te kondigen. Volgt een schildering van de wanhoop van de mensen in Saragossa (met een humoristische noot over de groet van de boodschappers, v. 2710) en een verslag van de ambassade. In laisse 198 worden de sleutels van Saragossa aan de boodschappers overgegeven. Na de terugkeer van de twee boodschappers gaat Baligant zelf naar Saragossa en stelt zich persoonlijk op de hoogte van de situatie van Marsile (1.202); dan trekt hij op tegen Karel. Deze is ondertussen, na de nacht doorgebracht te hebben op het slagveld aan de Ebro, met zijn manschappen teruggekeerd 'naar Roncevaux, waar de slag plaatsvond' (v. 2854). Na een uitgebreide beschrijving (1.204-210) van de rouw van Karel als hij Rolands lichaam gevonden heeft, volgt een laisse waarin Naimes en Geoffroi van Anjou voorzichtig raad geven over het begraven van de gesneuvelden. De lichamen van Roland, Olivier en Turpijn echter worden meegenomen (1.213).

Op het moment dat Karel van het slagveld wil vertrekken, komt de voorhoede van de heidenen eraan. Karel wapent zich (1.215); dan lezen we over de Franken, over de opstelling van de tien legerkorpsen en de keuze van tien nieuwe aanvoerders (1.217-225); ten slotte volgt het gebed van Karel om bijstand. Honderdduizend Franken laten hun witte baard wapperen in de wind (1.227) en trekken op tegen Baligant. De heidenen wapenen zich ook. Na de beschrijving van Baligant en zijn zoon Malpramis, die de gunst vraagt als eerste te mogen aanvallen, volgt een opsomming van de dertig legerkorpsen van de heidenen (een stilistisch procédé dat eigen is aan het genre). Na wat uitdagend geschreeuw over en weer zal het gevecht beginnen. Beide aanvoerders richten nog een korte toespraak tot hun legers (1.238 en 239) en dan volgt de beschrijving van de slag.

Clers fut li jurz e li soleilz luisanz
(Helder was de dag, en de zon schitterde)

Zo begint laisse 240. Eerst worden twee Franse overwinningen beschreven, maar al snel volgt een meer algemene schildering van de slag. Meer dan in het eerste gevecht in Roncevaux vinden we hier een afwisseling: na enkele heldendaden

van bekenden – Naimes doodt Malpramis – volgt een slachting door Baligant. Het is een grote strijd die tot de avond heen en weer golft, totdat opeens – in laisse 257 – Ogier le Danois erin slaagt de vaandeldrager van de emir te doden; die bemerkt dan 'dat hij ongelijk heeft, en Karel gelijk' (v. 3554; vergelijk v. 1015). Dan volgt het tweegevecht tussen Karel en Baligant die elkaar toevallig ontmoeten: ze treffen elkaar met zoveel kracht dat ze uit het zadel vallen. Te voet strijden ze verder, op leven en dood; ze onderbreken hun gevecht slechts even voor een korte woordenwisseling (1.260). Karel krijgt een slag op zijn helm en wankelt, maar God zendt de engel Gabriël die tegen Karel zegt: 'Grote koning, wat doet gij nu?' (v. 3611). Zich gesteund wetend door God kan Karel dan met een enorme slag Baligant doden: de heidenen slaan op de vlucht. Tot in Saragossa zitten de Franken hen na (1.264). Koning Marsile sterft van verdriet en ongenoegen als hij de nederlaag van Baligant verneemt: 'zijn ziel geeft hij aan levende duivels' (v. 3647; een vers dat mooi gesteld kan worden tegenover het vers waarin Roland sterft!). Bramimonde, de koningin, levert de stad aan Karel uit. Alle afgodsbeelden worden verbrijzeld, alle heidenen gedoopt: degenen die dat weigeren, worden gedood. Een uitzondering wordt gemaakt voor de koningin: die zal worden meegevoerd naar 'France dulce' (v. 3673). Dan, na een contingent strijders te hebben achtergelaten in Saragossa, gaat Karel terug naar Frankrijk. In Bordeaux, op het altaar van de Saint-Seurinkerk, wordt Rolands hoorn (de olifant) achtergelaten; in Blaye (aan de noordkant van de Gironde) worden de resten van Roland, Olivier en Turpijn ter aarde besteld. Als Karel eindelijk in Aken aankomt, ontbiedt hij zijn raadslieden overal vandaan; dan kan het proces tegen Ganelon beginnen.

'De keizer is teruggekeerd uit Spanje,' is het begin van laisse 268. Als Karel aan het hof komt, verschijnt Aude, de verloofde van Roland. Bij het nieuws dat haar geliefde dood is, sterft ook zij. Dan weer wordt Ganelon genoemd, die door knechten, gebonden en geslagen, voor het paleis wordt gevoerd. Overal vandaan komen de baronnen om Ganelon te oordelen. In een korte toespraak formuleert Karel de aanklacht tegen Ganelon, die zich verdedigt. Men overlegt over de aanklacht en luistert naar een nieuwe verdediging van Ganelon, die zich vervolgens stelt onder de bescherming van Pinabel, een machtig verwant. De uitslag van de beraadslaging is dat men Ganelon wil vrijlaten. Iedereen is akkoord, behalve Thierry uit Anjou, die vindt dat Ganelon moet sterven, omdat hij een verrader is; Thierry is bereid zijn mening in een gerechtelijk duel te verdedigen (1.277). Pinabel zal voor Ganelon vechten. Na de gewone voorbereidingen voor een gevecht (onder andere biecht, mis, communie, vervolgens de bewapening) zal het gevecht beginnen. Men weent, omdat Thierry slechts klein en zwak lijkt tegenover Pinabel, 'maar God weet wel hoe de afloop zal zijn' (v. 3872). Volgt de beschrijving van het gevecht, met ook hier weer een woordenwisseling tussen de twee tegenstanders (1.281-286). Als Thierry voelt dat hij gewond is, verdubbelt zijn kracht en geeft hij, met zijn zwaard, Pinabel zo'n enorme slag dat deze met gekloofd hoofd ter aarde stort. De conclusie voor de Franken is duidelijk:

God heeft (voor Thierry, die gelijk had) een wonder verricht. Ganelon en de dertig verwanten die voor hem gepleit hebben, zullen dus moeten hangen. Ganelon wordt gevierendeeld, de gewone straf voor een verrader. In laisse 290 volgt dan nog de doop van Bramimonde. In de slotlaisse (291) wordt alles nog eens op een rijtje gezet en worden nieuwe beproevingen aangekondigd.

Op enkele passages uit de tekst wil ik nader ingaan, om zo de karakteristieken van het genre duidelijker naar voren te laten komen.

Het *Chanson de Roland* telt, in de gebruikelijke uitgaven (van Bédier en van Moignet), 4002 verzen, verdeeld over 291 laisses. Tot het begin van de dertiende eeuw zijn alle verhalende Franse teksten in verzen geschreven, de verdeling in laisses is echter typerend voor het chanson de geste. Het structurerend principe van de laisse is de assonantie, de overeenkomst in klank van de laatste beklemtoonde lettergreep van opeenvolgende verzen:

Carles li reis, nostre emperere magnes
set anz tuz pleins ad estet en Espaigne
(v. 1 en 2; Karel, de koning, onze grote keizer,
is zeven volle jaren in Spanje geweest)

De eerste laisse (in een soort anj-klank) telt negen verzen, de tweede (een soort oe-klank) telt veertien verzen, de derde (een è-klank) drieëntwintig. Wat meteen al opvalt, is dat de laisses verschillende lengten hebben. Er lijkt geen regel te zijn die bepaalt hoe lang een laisse moet zijn; wel vormt deze een soort afgesloten geheel wat betreft de inhoud. De kortste laisses in het *Chanson de Roland* hebben vijf verzen, de langste telt er vijfendertig. De verzen tellen gewoonlijk tien lettergrepen. Een bijzonderheid van het *Chanson de Roland* is het voorkomen van de letters AOI na sommige verzen of aan het einde van een laisse, in totaal zo'n 180 keer. Men vermoedt dat het iets met de voordracht te maken heeft, maar er is nog steeds geen overtuigende uitleg van deze drie letters gegeven.

Door zijn vormkenmerken onderscheidt het chanson de geste zich al direct van de roman en andere verhalende teksten, die immers meestal zijn geschreven in verzen van acht lettergrepen, die paarsgewijze rijmen. Bovendien kent een romantekst – evenmin als bijvoorbeeld de *fabliau's* en de branches van de *Roman de Renart* – geen geleding in strofen of iets dergelijks, en wordt hij niet gezongen maar voorgedragen of gelezen.

De passage waarin Rolands dood wordt verteld, laat ons zien hoe de dichter op meesterlijke wijze zijn stof over de verschillende laisses verdeelt. Als (in 1.166) aartsbisschop Turpijn is gestorven, blijft Roland als enige over. Hij is uitgeput en zijn slapen zijn gebarsten; hij voelt dat ook hij zal sterven. In laisse 167 spreekt hij een rouwklacht uit over Turpijn; laisse 168 begint dan als volgt:

Ço sent Rollant que la mort li est prés
(v. 2259, Roland voelt dat zijn dood nabij is)

Hij loopt dan nog wat naar voren en valt flauw. In laisse 169 wordt verteld hoe een Saraceen – die zich laf tussen de doden had verscholen – denkt zich van Rolands beroemde zwaard meester te kunnen maken. Laisses 170-173 beschrijven hoe Roland, na de Saraceen gedood te hebben, een soort rouwklacht uitspreekt over zijn zwaard Durendal en een opsomming geeft van de landen die hij met dat zwaard, voor Karel, heeft veroverd. Tevergeefs probeert hij zijn zwaard kapot te slaan, opdat niemand anders het zal kunnen gebruiken. Het eerste vers van laisse 174 is dan:

Ço sent Rollant que la mort le tresprent
(v. 2355; Roland voelt dat de dood hem in zijn macht krijgt)

en laisse 175 begint met:

Ço sent Rollant de sun tens n'i ad plus
(v. 2366; Roland voelt dat zijn leven voorbij is)

Hij belijdt zijn zonden en engelen dalen uit de hemel naar hem af:

Angles del ciel i descendent a lui. AOI.
(v. 2374)

In de laatste laisse (176) van deze passage lezen we dan nogmaals hoe Roland zijn zonden belijdt en God om vergiffenis vraagt; het laatste vers luidt:

L'anme del cunte portent en pareïs
(v. 2396; zij [de engelen] dragen de ziel van de graaf naar het paradijs)

Het verhaal lijkt hier bijna stil te staan: de laatste minuten van Roland worden op haast lyrische wijze verteld. Langzaam, breed en majestueus wordt geschilderd hoe de held sterft en waarvoor hij zijn leven geeft.

De technische term die gebruikt wordt voor op elkaar lijkende strofen waarin vrijwel hetzelfde verteld wordt, maar met een iets andere belichting, is *laisses similaires*. Een voorbeeld daarvan vinden we in de drie laisses over Roland en zijn zwaard (1.171-173). Als de handeling uiteenvalt in verschillende vergelijkbare onderdelen die in aparte laisses beschreven worden (bijvoorbeeld de eerste serie overwinningen der Franken, 1.96-102), spreken we van *laisses parallèles*. Zo af en toe zien we dat een laisse begint met een (soms bijna woordelijke) herhaling van het einde van de vorige; op dergelijke wijze met elkaar verbonden laisses noemen we *laisses enchaînées*:

(einde laisse 9)
Li empereres tent ses mains vers Deu,
Baisset sun chef, si cumencet a penser. AOI.
(begin laisse 10)
Li empereres en tint sun chef enclin.
De sa parole ne fut mie hastifs;...
(De keizer heft zijn handen op naar God [naar de hemel],
buigt dan het hoofd en begint te denken.
[10] De keizer had het hoofd gebogen.
Hij begon niet gelijk te spreken...)

We hebben in de samenvatting al gemerkt dat op verschillende punten in de tekst de auteur min of meer vergelijkbare beelden gebruikt, bijvoorbeeld om, na een soort afsluitende laisse, de draad weer op te pakken: hij herinnert dan even aan de zeven jaar die Karel al in Spanje heeft gevochten... Ook in het gebruik van de laisses parallèles en de laisses enchaînées vinden we herhalingen van dezelfde beelden en termen. Over het algemeen gebruikt de dichter voor vergelijkbare situaties ook vergelijkbare uitdrukkingen; dat geldt bijvoorbeeld voor beschrijvingen van gevechten en de voorbereidingen daartoe. De variaties die hij aanbrengt (bijvoorbeeld door verandering van bijvoeglijke naamwoorden of van de woordvolgorde binnen het vers), maken dat de tekst, ondanks de vele stereotiepe uitdrukkingen, toch niet saai wordt. Er bestaat ook een bepaald type vers, vaak aan het begin van een laisse, waarin de auteur een stemming oproept: beroemd is het vers

Halt sunt li pui e li val tenebrus
(v. 814; Hoog zijn de bergen, en de dalen zijn donker)

Dit type vers komt verschillende malen voor (zie v. 157, 1830 *Halt sunt li pui e tenebrus e grant, AOI*, 2271 *Halt sunt li pui e mult halt les arbres*, 2512, 2646 (is vrijwel woordelijk gelijk aan 3345), 3305, 3633). Daarnaast zijn er verschillende laisses die beginnen met dezelfde woorden, soms zelfs drie laisses achtereen, bijvoorbeeld de laisses waarin Karel de dode Roland beweent: 'Ami Rollant...' (1.208-210). Door al deze verschillende typen herhalingen ontstaat een geheel eigen sfeer, die kenmerkend is voor het genre en die in verband gebracht wordt met de mondelinge overlevering en voordracht. Veel van de beelden en uitdrukkingen die in onze tekst gebruikt worden, vinden we later weer terug in andere chansons de geste; we spreken van een *style formulaire*, waarin dezelfde handelingen en begrippen op een vergelijkbare manier worden uitgedrukt.

De laatste laisse van het *Chanson de Roland* heeft als het ware een dubbele functie: conclusie, en inleiding op mogelijke volgende verhalen.

(1.291) Als de keizer het recht heeft voltrokken en zijn grote toorn gekal-

meerd is, heeft hij Bramimonde tot het christelijk geloof gebracht. De dag gaat voorbij, de nacht is gevallen. De keizer ligt op bed in zijn kamer met het gewelfde dak. Sint-Gabriël komt hem zeggen, namens God: 'Karel, roep de legers van je rijk bijeen! Op volle sterkte moet je naar het land Bire gaan, en koning Vivïen in Imphe te hulp komen, in de stad die de heidenen hebben belegerd: de christenen roepen je hulp in en smeken om je komst.' De keizer zou er liever niet heen gaan: 'God, zegt de koning, wat is mijn leven toch moeizaam!' Tranen stromen uit zijn ogen, hij trekt aan zijn witte baard. Hier eindigt het verhaal dat Turoldus vertelt.

Enerzijds vinden we hier dus de afsluiting: het recht (van Karel tegenover Ganelon) heeft uiteindelijk gezegevierd. Maar ook het recht van God: de Saracenen zijn verslagen en hun koningin is gedoopt (het thema van de bekeerde Saraceense, dat in veel chansons de geste zal terugkeren). Anderzijds zien we de aankondiging van nieuwe avonturen, een volgende strijd tegen de heidenen. Vivïen is een naam die we ook in andere chansons de geste tegenkomen; Imphe lijkt een volkomen gefantaseerde naam te zijn. Het laatste beeld is dat van een vermoeide, oude keizer of koning die, min of meer in gedachten, aan zijn witte baard trekt...

Het laatste vers van de *Roland* levert ook nog een probleem op: wat wordt er nu precies bedoeld? Was Turoldus de schrijver van dit *Chanson de Roland*? Of van het voorbeeld? Of is het de naam van een zanger die het verhaal voordroeg voordat het werd opgeschreven? Omdat we niet precies de ontstaansgeschiedenis van het *Chanson de Roland* kennen, is het moeilijk op deze vragen te antwoorden. We weten dat aan het verhaal een historisch feit ten grondslag ligt: de nederlaag van de achterhoede van het leger der Franken, op 15 augustus 778, in de Pyreneeën. Dat de overwinnaars Basken waren en geen Saracenen, en maar enkele honderden en geen honderdduizenden, is slechts een detail. Maar hoe het verhaal zich ontwikkeld heeft tot de vorm waarin we het nu nog kennen, is een vraag waarop de geleerden nog steeds niet een onomstreden antwoord hebben kunnen geven. Ontstonden er al direct na de slag een soort zangen (de beroemde *cantilènes* waarover onder anderen Gaston Paris sprak)? Volgens deze traditionalistische theorie werden die cantilènes op een gegeven moment in de chansons de geste opgenomen. Volgens een andere theorie zouden verslagen van oude historische feiten, bewaard gebleven in annalen van kloosters en door monniken aan een bezoekende jongleur (en aan pelgrims) verteld, honderden jaren na dato aanleiding gegeven hebben tot het ontstaan van de chansons de geste. Dit is de beroemde (individualistische) theorie van Joseph Bédier.

In elk geval wordt nu algemeen het volgende aangenomen. De *Roland* zoals wij die kennen uit het handschrift dat in Oxford bewaard wordt – dat is de tekst die hierboven is weergegeven – is het resultaat van een lange ontwikkeling van het verhaal. Tegen het einde van de elfde eeuw (zo rond de eerste kruistocht, vlak

voor het jaar 1100) zou een geniaal dichter (Turoldus?) op basis van reeds bestaand materiaal dit *Chanson de Roland* hebben geschapen.

Zoals al eerder gezegd, werd het chanson de geste zingend voorgedragen. In zijn studie van 1955 komt Jean Rychner tot de conclusie dat een jongleur per keer (na het eten?) zo tussen de duizend en tweeduizend verzen zong. Maar niet alleen de voordracht was mondeling, ook de overdracht van de tekst van de ene jongleur op de andere is, zeker in het begin, een kwestie geweest van luisteren en repeteren, van uit het hoofd leren (zie Stuip 1988: 45 en 47). Dit mondelinge overleveringsproces kan verklaren waarom er verschillende versies van 'hetzelfde' verhaal bestaan. Zo zijn er ook andere Franse versies van het *Chanson de Roland* bekend, opgeschreven in later eeuwen, die allemaal langer zijn dan de hier behandelde tekst en die vrijwel zonder uitzondering een andere vorm hebben: de meeste van die versies zijn op rijm geschreven.

Op verschillende plaatsen in de tekst vinden we een goddelijk ingrijpen, al of niet duidelijk gemaakt door de aanwezigheid van engelen. Zo wordt bijvoorbeeld Rolands ziel door engelen naar het (hemels) paradijs gebracht, krijgt Karel een boodschap via de engel die gewoonlijk tot hem spreekt, en schenkt God – tegen de menselijke verwachtingen in – de overwinning in het gerechtelijk tweegevecht aan het einde van de tekst, aan de zwakker geachte Thierry, die in feite voor Karel strijdt. God helpt zijn vrienden, dat is duidelijk. Het is ook duidelijk dat Karel voor God strijdt: hij wil Spanje onder de christelijke wet brengen. De strijd tegen de islam is een van de karakteristieken in de tekst; de trouw aan de koning is de andere. Ganelon had Roland en de twaalf rijksgroten volgens de correcte procedure uitgedaagd voordat hij op weg ging naar koning Marsile, maar hij had niet het recht om vele duizenden Franken van Karel, zijn heer, te laten sterven voor zijn persoonlijke genoegdoening. Dat is het verraad van Ganelon jegens zijn heer, dat in het tweegevecht door Thierry wordt aangetoond. Deze twee karakteristieken (trouw aan God en aan de heer) worden duidelijk onder woorden gebracht in de volgende formule:

Pur nostre rei devum nus ben murir.
Chrestïentet aidez a sustenir!
(v. 1128-1129; Voor onze koning is het onze plicht te sterven.
Helpt de christenheid te verdedigen!)

Dit is nu net de boodschap van het *Chanson de Roland*. Roland en de zijnen accepteren de verplichtingen van de feodale maatschappij die de hunne is. Ze hebben op zich genomen Karels aftocht te dekken en doen dat dus ook. Natuurlijk, bij deze verdediging van hun cultuur (*chrestïentet* en *dulce France*) verwerven ze ook roem en zelfs – als ze sterven – het paradijs, maar vóór alles staat dat ze een zelf gekozen verplichting tegenover hun heer nakomen.

Over het algemeen is men de mening toegedaan dat dit soort boodschap zich in

eerste instantie richt tot de aristocratie, tot de klasse van de vechters. Dit geldt voor het *Chanson de Roland*, maar ook voor de andere vertegenwoordigers van het genre. De teksten weerspiegelen de mentaliteit van de twaalfde eeuw, meer in het bijzonder die van de ridders. Uit de teksten kunnen we ook een vrij duidelijk beeld krijgen van het leven van hun klasse; de burgerij komt over het algemeen pas later in de twaalfde eeuw naar voren in de chansons de geste. Sommige chansons getuigen van feodale conflicten in de elfde en twaalfde eeuw en geven ons zo enig inzicht in wat de gemoederen toen bezighield; als bron voor de feitelijke gebeurtenissen zijn ze echter niet zo betrouwbaar.

Als we nu kijken naar de ontwikkeling van het genre, moeten we constateren dat het *Chanson de Roland* een duidelijk stempel heeft gedrukt op de traditie van het chanson de geste, met name wat betreft de stijl. In het begin heeft het chanson de geste dan ook een aantal kenmerken die het duidelijk afbakenen ten opzichte van de roman, ook al spreken beide genres veelvuldig over helden.

– Het chanson de geste is betrokken op de echte wereld en kan daardoor als voorbeeld dienen, terwijl de roman meer 'sprookjesachtige' situaties schildert.

– De hoofdpersoon van een chanson de geste is een handelend iemand, die zelf zijn keuzen maakt; in de roman wordt de held als het ware overvallen door avonturen.

– De vele duels van de helden in het oude chanson de geste horen bij het dualisme christendom-heidendom en zijn kenmerkend voor het genre; in de roman is een duel veelal bedoeld als een loutering van de (individuele) held.

– De auteur van een chanson de geste is iemand die de zijde van het publiek kiest en met zijn publiek in spanning zit (ook al heeft hij reeds even door een toespeling de goede afloop aangegeven); een romanschrijver is een alwetend auteur, die boven de stof staat. Hij vertelt een als het ware zelfstandig verhaal, dat vaak teruggaat op schriftelijke bronnen; de auteur van een chanson de geste sluit in zijn verhaal aan bij een in het publiek levend collectief weten van een historisch-legendarische gebeurtenis.

Vanaf ongeveer het midden van de twaalfde eeuw oefent het genre van de roman echter duidelijk invloed uit op het chanson de geste; het resultaat is onder andere dat de held romantischer wordt.

Het *Chanson de Roland* is een soort basistekst van de Franse cultuur, verwoord in een jonge, zich ontwikkelende taal die nog geen abstracte, psychologische beschrijvingen toestaat; vandaar dus dat de complexe karakterstructuur van een Roland wordt weergegeven door twee personen, Roland en Olivier (*'Rollant est proz e Oliver est sage'*).

Op de grens tussen geschiedenis en verzinsel, geïnspireerd door een polarisatie tussen volken, verhalend van een crisis in de eigen gemeenschap en, vooral, zingend over een held, dat is het *Chanson de Roland*, dat is het epos.

Bibliografie

Adler, A., 1975, *Epische Spekulanten. Versuch einer synchronen Geschichte des altfranzösischen Epos*, München, Fink.

Bédier, J., 1921, *La Chanson de Roland*, Paris, Piazza. (Tekstuitgave, met vertaling. Ontelbare malen herdrukt.)

Cook, R.F., 1987, *The sense of the 'Song of Roland'*, Ithaca/London, Cornell University Press.

Gentil, P. Le, 1955, *La chanson de Roland*, Paris, Hatier. (Veel geciteerde studie.)

Knaller, S., & E. Mara, 1986, *Das Epos in der Romania, Festschrift für Dieter Kremers* [...] (heraugegeben von –), Tübingen, Gunter Narr Verlag.

Moignet, G., 1969, *La chanson de Roland*, Paris, Bordas. (Uitgave met vertaling en commentaar. Verschillende herdrukken.)

Rychner, J., 1955, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève/Lille, Droz-Giard.

Stuip, R.E.V. (red.), 1988, *Franse literatuur van de Middeleeuwen*, Muiderberg, Coutinho. (Algemene inleiding; apart hoofdstuk over het chanson de geste; met bibliografie.)

Victorio, Juan (red.), & Jean-Charles Payen, 1988, *L'épopée*, Turnhout, Brepols.

Willem F.H. Adelaar

Het epos in de Andes

De beschaving die gedurende ten minste drie millennia het doen en laten van de verschillende volken van het Midden-Andesgebied bepaalde, kennen wij voornamelijk uit haar uitzonderlijk rijke, materiële produktie. Vrijwel alle aspecten van de samenleving (landbouw, visserij, politieke organisatie, religie, oorlog, ziekte, erotiek enzovoort) zijn vastgelegd in de vormenrijkdom van het aardewerk van Nazca en van Mochica, dat onder het zand van de kustwoestijn bewaard is gebleven. Deze materiële getuigenissen vormen een welkome compensatie voor het ontbreken van een andere vitale informatiebron: geschreven documentatie. Historische gebeurtenissen zijn pas na 1532, na de komst van de Europese veroveraars, opgetekend. De in essentie orale literatuur voorafgaand aan het eerste contact blijft vrijwel geheel verborgen.

Dat er niet of nauwelijks literair werk bewaard is gebleven van voor het tijdstip van de *conquista* is te wijten aan twee factoren: het ontbreken van een schrift en de catastrofale gebeurtenissen waarmee de Andesbevolking in de zestiende eeuw geconfronteerd is. Ziekten, burgeroorlogen en gedwongen verhuizingen eisten een enorme tol, terwijl fanatieke geestelijken de lokale tradities energiek bestreden. De zeer weinigen onder de Indiaanse bevolking die, na verloop van enige decennia, de kans kregen om zich het Latijnse schrift eigen te maken, besteedden hun tijd vooral aan de geschiedschrijving.

De opmerking over het ontbreken van een schrift moet gerelativeerd worden. De Andes-Indianen maakten op grote schaal gebruik van geknoopte touwtjes, *quipu*'s geheten, die tot in recente tijd gebruikt zijn door herders voor het onthouden van statistische gegevens. Getuigen van het begin van de koloniale periode raken niet uitgepraat over de mogelijkheden van de quipu's. Er bestonden quipuarchieven, beheerd door ambtenaren, die voor de geschiedschrijving een belangrijke informatiebron hebben gevormd. Er zijn toespelingen op het bestaan van een 'historische quipu'. Lokale administraties werden tot ver in de koloniale tijd in stand gehouden met behulp van quipu's. Rituele voorschriften, een complete (christelijke) heiligenkalender, ja zelfs gedichten zouden met behulp van quipu's zijn vastgelegd. (Voor een overzicht van het gebruik van de quipu's, zie Radicati di Primeglio z.j.) Een aantal van deze verhalen moet zeker als overdrijvingen van de hand worden gewezen. Toch valt het moeilijk uit te sluiten dat de zestiende-eeuwse quipu meer mogelijkheden bood dan de puur numerieke functie die men heeft kunnen achterhalen. Naast quipu's gebruikten de Andes-Indianen ook andere symbolen, zoals de heraldische tekens die te vinden zijn op tunieken

(*uncu*'s). Ook in de tegenwoordige tijd worden, op het eiland Taquile bijvoorbeeld, symbolen gebruikt met betekenissen als 'huwelijk', 'een goede oogst' enzovoort.

Een van de belangrijkste bronnen van kennis over de Andes-samenleving vormen de kroniekschrijvers die in de zestiende en zeventiende eeuw allerhande aspecten ervan op schrift stelden en beschreven. Hun activiteit vertoont gelijkenis met het werk van hedendaagse journalisten en met antropologisch onderzoek. De meeste kronieken, en met name de vroegste, zijn van de hand van Spanjaarden, zoals Juan de Betanzos, die de Inka-dynastie van nabij heeft gekend, of Pedro Cieza de León, die als soldaat een deel van de veroveringen en de daaropvolgende burgeroorlogen heeft meegemaakt. Indiaanse of half-Indiaanse chroniqueurs, zoals Inka Garceulaso de la Vega en Felipe Guaman Poma de Ayala, legden hun bevindingen neer rond de eeuwwisseling van de zestiende naar de zeventiende eeuw en moesten daarvoor oude mannen interviewen of te rade gaan bij hun Spaanse voorgangers.

Bij sommige kroniekschrijvers komen fragmenten voor van literair werk, opgetekend in het Quechua, de officiële taal binnen het Inka-rijk en overduidelijk geïnspireerd door de inheemse traditie. Daaronder bevinden zich korte gezangen en 'hymnen' (*jailli's*), zoals de hymnen aan de god Viracocha, opgetekend door Cristóbal de Molina. Voor een bloemlezing van deze vroege literatuur kan worden verwezen naar Jesús Lara, *La literatura de los Quechuas*. De meeste literaire produkten die zijn overgebleven uit die periode behandelen echter eigentijdse thema's, hetgeen een voor-Spaanse totstandkoming uitsluit.

Interessant zijn in dit kader de historische gezangen, *cantares*, opgetekend door Fray Martín de Murúa. Een daarvan heeft betrekking op de dood van Tupac Amaru, de laatste van de vier Inka-vorsten die de Spanjaarden bestreden vanuit de oerwoudvesting Vilcabamba. Tupac Amaru werd in 1572 op last van de onderkoning Francisco de Toledo ter dood gebracht, een gebeurtenis die op de Indiaanse bevolking een onuitwisbare indruk maakte. Beyersdorff (1986) is echter van mening dat de versvorm waarin dit gezang over de executie van Tupac Amaru is overgeleverd waarschijnlijk niet origineel is, omdat de tekst zonder rekening te houden met de morfologische structuur van het Quechua lijkt te zijn omgezet in de in Spanje gebruikelijke achtlettergrepige regel.

De genoemde cantares zijn daarom van belang, omdat zij waarschijnlijk aansluiten bij de gewoonte van de Inka-vorsten om historische gebeurtenissen vast te leggen in gezangen die bij officiële gelegenheden werden voorgedragen. Door verschillende kroniekschrijvers, onder anderen Cieza de León, wordt hiervan melding gemaakt. Hoewel veel informatie over de geschiedenis van de Inka-dynastie en hun veroveringen aan de kroniekschrijvers is doorgegeven, zijn er geen historische gezangen uit de voor-Spaanse tijd bewaard gebleven.

Het is zo goed als zeker dat de orale traditie een essentiële rol heeft gespeeld bij het doorgeven van historische feiten en legendarische gebeurtenissen. Men mag aannemen dat althans een deel van dergelijke tradities in vers- of liedvorm werd

overgeleverd. Helaas bestond er kennelijk geen omvangrijke teksttraditie die belangrijk genoeg werd gevonden om haar na de conquista aan het Latijnse schrift toe te vertrouwen, zoals dit bijvoorbeeld wel geschied is in Centraal-Amerika, in het tegenwoordige Guatemala, waar de overleveringen van het Quiché-volk in boekvorm zijn vastgelegd (het *Popol Vuh*). Ook is er in de periode ná de verovering geen inheemse historiografische traditie blijven bestaan, zoals vertegenwoordigd in de *Chilam Balam*-boeken, bewaard en bijgehouden tot in de negentiende eeuw door de Maya's in Yacután, Mexico. Voor beide gevallen geldt dat er al sprake was van een geschreven traditie op basis van het Maya-hiërogliefenschrift.

Merkwaardig genoeg dateert de rijkste bron voor de bestudering van de voor-Spaanse mythologie, geschiedenis en wereldbeschouwing in het Andesgebied pas van vijfenzeventig jaar na de conquista. Het gaat om een beschrijving van lokale tradities en godsdienstige gebruiken uit de provincie Huarochirí nabij Lima, tot stand gekomen in opdracht van de afgoderijbestrijder Francisco de Avila. Avila, die als pastoor werkzaam was in deze provincie, stelde zich ten doel het lokale geloof en de daarbij behorende riten uit te roeien. Hij liet door medewerkers een verslag schrijven waarin alle aspecten van de inheemse godsdienst aan de orde kwamen. (Zie Adelaar 1988 voor een Nederlandse vertaling van dit document.) De inhoud ervan is gevarieerd. In een ononderbroken continuüm, doorlopend van het allervroegste verleden tot de eigen tijd, wordt de geschiedenis van de Checa's, een van de lokale etnische groepen, verteld. Deze geschiedenis wordt afgewisseld met beschrijvingen van feesten en rituelen, hetzij van de Checa's zelf, hetzij van naburige gemeenschappen. De anoniem gebleven auteurs, Indianen uit het betrokken gebied, waren zich kennelijk maar ten dele bewust van de bedoeling van hun werk, namelijk te fungeren als een soort handleiding voor Avila bij zijn bestrijding van de lokale religie.

De geschiedenis van Huarochirí is in het Quechua geschreven en in proza. De invloed van het Spaans, de taal van de veroveraars, is gering. Sommige verhalen, in het bijzonder aan het begin van het boek, behandelen uitsluitend voor-Spaanse thema's. Er is weinig of geen interferentie met de staatsideologie van de Inka's, waarvan de invloed zich met name in het werk van sommige kroniekschrijvers sterk doet gelden. Het document van Huarochirí is in essentie een lokale geschiedenis, geschreven vanuit een lokale optiek. De verhalen die in de eerste helft van het document voorkomen, het deel waarin de invloed van Inka's en Spanjaarden zich nog niet doet gelden, vertonen door hun thematiek duidelijke overeenkomsten met epen zoals we die aantreffen bij culturen in de Oude Wereld.

Kenmerkend voor deze epische verhalen is de onmogelijkheid om een grens te trekken tussen het mythische en het waar gebeurde. Evenals in het *Popol Vuh* lopen de verhalen door van een lang vervlogen, oeroud verleden tot in het concrete heden. De mensheid ontwikkelt zich aanvankelijk in fases, de *edades del mundo* zoals Guaman Poma de Ayala ze elders noemt, een soort probeersels

die nodig waren om de mensen hun definitieve vorm te laten bereiken. Ook de Quiché geloofden in een dergelijke stapsgewijze ontwikkeling van de mensheid. De sturende functie van de goden en de verschillende achtereenvolgende mislukkingen worden daar zelfs veel explicieter aangegeven, zoals blijkt uit de woorden die de schrijver van het *Popol Vuh* in de mond van de goden legt (Cordan 1977):

> 'Aan het werk! Reeds nadert de dageraad. Laten wij hen scheppen, die ons zullen onderhouden en voeden. Wat moeten wij doen, opdat men ons aanroept en zich onzer herinnert op de aarde? Reeds schiepen wij onze eerste werken, onze eerste wezens. Maar zij konden ons niet loven en vereren. Laten wij nu een wezen scheppen dat gehoorzaam is en dienstwillig en ons voedt en onderhoudt.' (p. 33)

In het document van Huarochirí blijft dit alles beperkt tot een verwijzing naar het tijdperk van de *purum runa*, zoals in de volgende passage (tenzij anders vermeld zijn alle citaten uit Adelaar 1988):

> De mensen die in die tijd leefden deden niets anders dan onderling oorlog voeren en elkaars krachten meten. Als leiders erkenden zij alleen de sterken en de rijken. Wij noemen deze mensen de *purum runa*, 'ongecultiveerde mensen' (p. 38),

en naar de verschillende rampen die (een groot deel van) de mensheid vernietigden. Interessant is vooral het thema van 'de opstand der dingen' waarbij de maïspletstenen en andere gebruiksvoorwerpen hun meesters naar het leven staan.

> Nadat de zon gestorven was bleef het vijf dagen lang donker. De stenen botsten tegen elkaar. Daarna begonnen de vijzels en de maïspletstenen de mensen te verslinden en de mannetjeslama's begonnen hen achterna te zitten. (p. 38)

Ook in het *Popol Vuh* markeert deze gebeurtenis het einde van een van de vroegere, onvolmaakte versies van de mensheid. De volgende passage uit de vertaling van Cordan (1977) getuigt hiervan.

> Ook de kleine en de grote dieren kwamen, de stokken en de stenen en zij sloegen hen in het gezicht. En alles begon te spreken. Ook de waterkruiken, de borden, schalen en schotels, de honden, de stenen maïsstampers, alle verhieven zij zich en sloegen hen in het gezicht. (p. 39)

Daarnaast is er het relaas van de zondvloed, dat een meer dan opvallende gelijkenis vertoont met het bijbelse verhaal, maar dat overigens in de Nieuwe Wereld wijd verbreid is (bijvoorbeeld onder de Mapuches in Chili).

De geleidelijke overgang van het mythische verleden naar het concrete heden komt het duidelijkst naar voren wanneer men ziet hoe het optreden van de toch zeer historische Inka's wordt geherinterpreteerd in termen van het mythische verleden. Om hun vijanden te verslaan maken zij liever gebruik van de bovennatuurlijke macht van de goden dan dat zij hen in een openlijke confrontatie op het slagveld tegemoettreden. Kenmerkend voor de goden is dat zij regenstormen en andere natuurrampen kunnen ontketenen waarmee zij hun vijanden van de aardbodem vegen. De werkelijke geschiedenis van de op militaristische leest geschoeide expansie van de Inka's zal beslist anders zijn geweest.

In het verdere verloop van de geschiedenis zoals die in het document van Huarochirí wordt verteld, verdwijnen gaandeweg de overeenkomsten met het Middenamerikaanse epos. Het accent komt te liggen op het doen en laten van de goden, hun strijd, hun zwakheden en hun passies. Mensen spelen in de wereldopvatting van de Indianen een nogal contemplatieve rol. Zij zijn getuigen van de strijd der goden, brengen offers, voeren de voorgeschreven riten uit en een enkele keer weten zij de godheid ertoe te verleiden om zijn macht in hun voordeel aan te wenden.

Centraal in het document van Huarochirí staan de lotgevallen van de *huaca*'s. Huaca's zijn goddelijke figuren die door een bepaalde groep mensen met een cultus worden vereerd. Deze cultus omvat ingewikkelde riten die zwaar ingrijpen in het dagelijks leven en, vooral, in de huishoudmiddelen van de gelovigen. Dansen, drinkgelagen en offers van voedsel en coca spelen een essentiële rol in deze riten. De huaca leeft zolang zijn cultus in stand wordt gehouden. Het Quechua-woord dat gebruikt wordt voor 'cultus', *causay*, is hetzelfde als het woord voor 'leven'. Huaca's kunnen van een gemeenschap worden afgenomen of veroverd, maar ze kunnen ook zelf vertrekken wanneer de dienst hun niet langer welgevallig is.

In ruil voor de offers biedt de huaca zijn volgelingen bescherming en voorspoed. Hij doet dit door hen te bezielen of te inspireren, *camay* in het Quechua, een begrip dat later ten onrechte wel met het christelijke 'scheppen' is geïdentificeerd. Volgens het geloof van de Andes-Indianen ontleent een levend wezen zijn 'inspiratie' aan een ander wezen, bijvoorbeeld een god, een sterrenbeeld of een bepaalde vogel (valk, zwaluw enzovoort). Toch kan een bevolkingsgroep als gevolg van een nederlaag of van een begane zonde zijn huaca kwijtraken. Men mag aannemen dat de huaca dan zijn bezielende functie beëindigt. In zo'n geval neemt de winnende partij zijn cultus over. De victorieuze Inka's besteedden veel goud en goederen aan het in-stand-houden van de culten van de talloze huaca's die in hun enorme rijk voorkwamen.

Huaca's waren niet de enigen die het pantheon van de Andes-Indianen bevolkten. Er waren ook *villca*'s, die een soort middenstatus tussen goden en mensen innamen. En er waren onaanschouwelijke goden die in status, wijsheid en macht boven de meer aardse huaca's verheven waren. Het beste voorbeeld daarvan in de geschiedenis van Huarochirí is Cuniraya. Hem werd geen bijzondere cultus

gewijd, maar men kon hem aanroepen wanneer dat nuttig leek. Chronologisch kan hij niet ingepast worden omdat zijn bestaan niet aan plaats of tijd gebonden was.

Het bestaan van een huaca begint bij zijn geboorte, die plaatsvindt vanuit een *pacarina*, een oorsprongsplaats. Daarna moet hij zich een plaats in de wereld veroveren door een andere huaca te verslaan. Vervolgens kiest hij een verblijfplaats, meestal een bergtop of een meer. Van daaruit laat hij zich aanbidden, net zolang als zijn beschermelingen, 'zijn mensen', bereid of in staat zijn dit te doen. Wanneer dat niet langer het geval is, eindigt het bestaan van de huaca.

De huaca Pariacaca en zijn 'zuster' Chaupiñamca waren de centrale figuren in het pantheon van de bevolking gevestigd rond het zestiende-eeuwse Lima. De geschiedenis van het ontstaan van Pariacaca, zijn overwinningen, zijn cultus en de ondergang daarvan door toedoen van de Spaanse *conquistadores* vullen een belangrijk deel van het document van Huarochirí. Wanneer men de verhalen die betrekking hebben op Pariacaca en op Chaupiñamca naast elkaar legt, ontstaat er een relaas met epische dimensies. De gedetailleerdheid van dit relaas wijst op het bestaan van een tekst die tot op zekere hoogte gestandaardiseerd moet zijn geweest. Dit hoeft niet noodzakelijk te betekenen dat een dergelijke tekst in versvorm zou zijn doorgegeven. Ook in de huidige tijd worden mythen in de Andes doorverteld volgens een min of meer vastliggende tekst, zonder dat er sprake is van verzen.

Het relaas van de geboorte van Pariacaca is een van de meest intrigerende onderdelen van de verhalencyclus rond zijn persoon. In feite gaat het om een geheel autonome geschiedenis waarin Pariacaca's eigen rol van een zeer afstandelijke aard is. Hoofdpersoon is Huatyacuri, een zoon van Pariacaca, die gestuurd wordt om een gunstig kader te scheppen voor de geboorte van zijn vader.

> Een arme man genaamd Huatyacuri, van wie gezegd wordt dat hij de zoon van Pariacaca was, had als eerste van deze geboorte vernomen en was erbij aanwezig geweest. (p. 39)

Armoede lijkt Huatyacuri's meest kenmerkende eigenschap te zijn. Hij wordt vaak kortweg 'die arme man' genoemd.

> De voornoemde Huatyacuri leefde destijds in grote armoede. Wanneer hij at, verwarmde hij zijn voedsel in een geïmproviseerde oven van aardkluiten (*huatya*). Daarom werd hij Huatyacuri genoemd. (p. 39)

Met behulp van de raadgevingen van zijn nog ongeboren vader, die zich in de vorm van vijf eieren op een bergtop bevindt, gaat hij de arrogantie van de aardse rijkdom te lijf.

Het op zichzelf staande verhaal van Pariacaca's ontstaan wordt onderbroken door een dierenverhaal. Twee vossen, de een op weg naar boven en de ander op

weg naar beneden, komen elkaar onderweg tegen. Zij wisselen informatie uit en Huatyacuri, die zich slapende houdt, komt daardoor te weten wat hem te doen staat. Hij ontdekt het geheim van Tamtañamca, een rijk en machtig man, die zichzelf bovennatuurlijke krachten toemeet.

Tamtañamca is al jaren ziek maar is niet bij machte zichzelf te genezen. Daarom is zijn reputatie onder de mensen tanende. Zoals gebruikelijk in de opvatting van de Andes-Indianen is Tamtañamca's ziekte de schuld van een ander. Zijn echtgenote wordt overspelig bevonden en door Huatyacuri ontmaskerd. De vrouw van Tamtañamca is zich van haar overspel bovendien niet bewust. Haar zonde bestond hieruit dat zij een gepofte maïskorrel die per ongeluk haar schede had geraakt, aan een voorbijganger had gegeven.

Huatyacuri weet tot Tamtañamca door te dringen door een gesprek aan te knopen met diens jongste dochter. Hij vraagt haar ten huwelijk in ruil voor zijn genezing van haar vader. Tamtañamca stemt toe omdat het terugverkrijgen van zijn gezondheid hem boven alles gaat.

Deze dochter van Tamtañamca heet Chaupiñamca. Later zal zij als vrouwelijke huaca worden vereerd op gelijke voet met Pariacaca en zichzelf zijn zuster noemen. Evenals Pariacaca zal zij tegelijkertijd uit één en uit vijf individuen bestaan. Huatyacuri echter speelt alleen in het geboorteverhaal van Pariacaca een rol. Hij is geen huaca maar blijft een arme man.

Het samengaan van Huatyacuri en Chaupiñamca leidt tot allerlei verwikkelingen. Het wekt de woede op van Tamtañamca's rijke schoonzoon, die getrouwd is met een oudere zuster van Chaupiñamca. Deze beschouwt de familierelatie met Huatyacuri als onverenigbaar met zijn stand en daagt Huatyacuri uit tot een wedstrijd. Dankzij de goede raad van zijn vader Pariacaca wint Huatyacuri de wedstrijd en ook alle daaropvolgende wedstrijden, die steeds blijven plaatsvinden op voorstel van zijn tegenstrever, die zich niet gewonnen geeft. Dan neemt Huatyacuri het initiatief over en stelt zelf een wedstrijd voor. De uitslag daarvan komen we niet te weten, want halverwege het optreden van de boze zwager komt Huatyacuri brullend aangestormd. Chaupiñamca's zuster, die haar man ter zijde blijft staan, wordt in steen veranderd. Huatyacuri's tegenstander verandert in een hert en vlucht de bergen in.

Nu pas vindt Pariacaca's geboorte plaats. Uit de vijf eieren komen vijf valken die onmiddellijk in vijf volwassen mannen veranderen. Dan begint Pariacaca, of liever beginnen de vijf Pariacaca's aan hun reis die voert van de *pacarina*, de berg Condorcoto, naar Pariacaca's toekomstige verblijfplaats, een van de besneeuwde toppen van de Andes-cordillera die eveneens Pariacaca wordt genoemd. Als eerste daad onderweg vernietigt Pariacaca de zondige gemeenschap van Tamtañamca door een regenstorm te ontketenen die alle bewoners van het dal met hun bezittingen de oceaan in spoelt.

Om de berg Pariacaca te bereiken moet Pariacaca de strijd aanbinden met zijn tegenstrever, de machtige huaca Huallallo Caruincho. Maar voordat het zover is, bezoekt hij de gemeenschap van de door droogte geteisterde Cupara's, alwaar hij

Chuquisuso ontmoet. In dit verhaal bestaat Pariacaca weer uit één individu. De romantische liefdesgeschiedenis van Pariacaca en Chuquisuso illustreert de menselijke eigenschappen van de huaca's en tevens een van de belangrijkste functies die aan de goden worden toegeschreven: het reguleren van de waterhuishouding. Chuquisuso treedt op als de menselijke verleidster van de godheid. Door haar belofte om op Pariacaca's avances in te gaan steeds maar weer uit te stellen, weet zij Pariacaca ertoe te bewegen een rivierarm af te takken en een breed irrigatiekanaal te graven.

> Pariacaca begeerde de vrouw hevig en dacht: 'Als ik maar eerst met haar slapen kan!' Hij beloofde haar van alles en zei: 'Ik zal je akker permanent van water voorzien door de rivier af te takken.' 'Doe dat dan eerst en laten we daarna de liefde bedrijven!' was haar antwoord. (p. 50)

Pariacaca graaft dit kanaal niet zelf maar schakelt de dieren in. Daaruit ontwikkelt zich opnieuw een ingelast dierenverhaal waarin de dieren onderling wedijveren om de leiding van het project, waarbij de vos jammerlijk faalt.

> Nadat aldus onder leiding van de vos het leggen van het tracé gevorderd was tot halverwege de heuvel boven San Lorenzo, vloog er plotseling met veel misbaar een patrijs op: 'Pisk... pisk...!' De vos slaakte een kreet 'Wak!', raakte in verwarring en viel een eind omlaag. De andere dieren waren toen erg kwaad op hem en lieten de slang het tracé verder afmaken. (p. 50)

Wanneer Chuquisuso voor zichzelf en voor haar gemeenschap het maximum heeft bereikt aan irrigatiemogelijkheden, doet zij haar belofte gestand. Zij slaapt met Pariacaca en laat zich door hem naar het beginpunt van het kanaal brengen, waar zij de wens te kennen geeft in steen te willen veranderen om er tot in eeuwigheid de wacht te houden. Zij wordt vervolgens vereerd door de Cupara's, die voor hun weldoenster een schitterende cultus instellen.

Het verhaal van Chuquisuso is illustratief voor het belang dat de Andes-Indianen hechten aan irrigatie. Hoewel irrigatiewerken door mensenhand tot stand komen, worden zij meestal aan de goden toegeschreven, zoals ook hier het geval is. Het reinigen en uitdiepen van de kanalen wordt ook nu nog met ingewikkeld ritueel omringd, vergelijkbaar met de riten die de vruchtbaarheid van de dieren moeten verzekeren. Geschillen over water vormen een voortdurende bron van conflicten tussen landbouwgemeenschappen in de Andes en het gebruik van water voor irrigatiedoeleinden vergde in de oude tijd een goddelijke legitimatie.

Het in steen veranderen van mensen is een veel voorkomend thema in de Andijnse mythen. Merkwaardig genoeg kan het zowel als straf voor een begane zonde, dan wel als beloning voor een goede daad worden opgelegd. In steen veranderden zijn meestal het voorwerp van een cultus, ook wanneer de verstening onvrijwillig geschiedt, zoals in het geval van de oudere zuster van Chaupiñamca.

De onderlinge strijd van de huaca's weerspiegelt de aardse oorlogvoering van de gemeenschappen die met hen verbonden zijn. De verdrijving van de ene bevolkingsgroep door de andere wordt beschreven als een strijd tussen goden, waarbij de mens slechts een passieve, contemplatieve rol speelt. Zoals altijd fungeert het natuurgebeuren als strijdmiddel.

Dit wordt het beste geïllustreerd in de volgende episode. Die behandelt het heroïsche gevecht tussen Pariacaca en Huallallo Caruincho, de machtige huaca die op het moment van Pariacaca's geboorte over Huarochirí heerst. Huallallo Caruincho is een mensenetende god. Eén op de twee kinderen verslindt hij. Hij houdt verblijf hoog in de bergen op een plaats genaamd *Mullucocha*, 'het schelpenmeer'. De *mullu*-schelpen zijn het geliefkoosde voedsel van de goden en worden hogelijk gewaardeerd als offergave. Ondanks de hoge ligging van zijn verblijfplaats wordt hij omringd door tropische attributen, zoals slangen, papegaaien en zeldzame planten. Dit in tegenstelling tot Pariacaca, wiens verschijning steeds storm, sneeuw of kou oproept. Opvallend zijn hier de klimatologische associaties, die mogelijk te maken hebben met de plaats van herkomst van de etnische groepen die de cultus van de huaca in stand houden.

In de strijd tegen zijn vijand manifesteert Pariacaca zich opnieuw als vijf individuen. Dezen worden nu eens als vijf broers aangeduid of als een vader (Pariacaca zelf) met vier zonen. Deze laatste interpretatie – zo wordt later uitgelegd – is onjuist en moet vooral worden gezien als een onhandige poging om de kloof tussen de Andijnse en de Europese wereldbeschouwingen te dichten. Voor de christelijke sponsor van het document is het tegelijk één en vijf zijn van een individu onmogelijk te aanvaarden.

Voordat de vijf Pariacaca's de strijd aanbinden, doet zich nog een voorval voor. Op een plek waar de Pariacaca's aan het oefenen zijn in het werpen met bola's, verschijnt een huilende man die op weg is naar Huallallo Caruincho om hem zijn kind te offeren. Pariacaca stelt de man gerust door aan te kondigen dat het einde van Huallallo's heerschappij nabij is. Hij geeft hem de opdracht samen met het kind terug te keren naar zijn dorp en de andere offergaven die hij bij zich draagt af te staan. De man vreest enerzijds de toorn van Huallallo, maar is anderzijds geïmponeerd door het voorkomen van de Pariacaca's, die bij het spreken *llacsa* uitblazen, een soort blauwgroen gruis dat als teken van goddelijkheid wordt gezien. De Pariacaca's verorberen de mullu-schelpen die de man heeft meegebracht.

Dan geeft Pariacaca de man bevel om getuige te zijn van de naderende strijd. Nadat hij zijn kind naar huis heeft gebracht, moet hij binnen vijf dagen weer op de bewuste plek verschijnen om te constateren wie van de twee huaca's het gevecht zal winnen. Het thema van de getuige doet denken aan dat van de obligate overlevende bij strafexpedities, waar telkens één individu de kans krijgt om met zijn gezin het veroordeelde dorp te verlaten om op die manier getuige te zijn van de goddelijke wraak.

Wanneer de Pariacaca's de strijd aanbinden met Huallallo Caruincho manifes-

teren zij zich als regenstormen en bliksems. Hun tegenstrever daarentegen neemt de gedaante aan van een gigantisch vuur. Wanneer de Pariacaca's merken dat het meeste regenwater wegstroomt naar zee, dammen zij de loop ervan af door een berg te laten omvallen. Huallallo blijft steeds hoger boven het zich vormende stuwmeer uitbranden totdat hij het geweld van de regen en de bliksems niet langer kan verdragen. Hij sterft niet – het lijkt dat huaca's onsterfelijk zijn – maar vlucht naar het binnenland waar Pariacaca hem een minderwaardige cultus opdringt:

> 'Omdat hij mensen at, mag hij nu honden eten! En laat de Huanca's hem aanbidden.' Daarom hadden de Huanca's de gewoonte hem te vereren met hondenoffers. En omdat hun god honden at, aten de Huanca's ook honden. (p. 57)

Een van de Pariacaca-broers bewaakt, om Huallallo Caruincho's terugkeer te verhinderen, de bergpas die toegang geeft tot het gebied waarheen hij verbannen is. De overige Pariacaca's wacht vervolgens nog een taak. Zij moeten de gezellin van Huallallo Caruincho, Manañamca, uit het gebied verjagen. Ook Manañamca gebruikt het vuur als wapen. Zij weet zelfs een van de Pariacaca-broers aan zijn voet te verwonden. Die gewonde broer blijft eveneens achter als grenswacht. En, voor wat hoort wat, Pariacaca beschikt dat de plaatselijke bevolking hem goed moet verzorgen:

> 'Uit deze twee valleien zullen alle bewoners jou hun eerste coca-oogst moeten geven nog voordat iemand anders coca heeft gekauwd. Pas wanneer jij ervan geproefd hebt, zullen de mensen mogen kauwen van de coca die zij geplant hebben. Vervolgens zullen ze voor jou een onvruchtbare wijfjeslama slachten, die nooit gejongd heeft, en jij zult steeds als eerste daarvan de afgesneden oren en andere lekkernijen mogen eten.' (p. 56)

Zo wordt de oorsprong van deze en andere riten die in de zestiende eeuw nog in gebruik waren, bijvoorbeeld de door Pariacaca ingestelde hondenoffers aan Huallallo Caruincho, teruggevoerd op instructies die Pariacaca tijdens zijn omzwervingen links en rechts zou hebben uitgedeeld.

Huallallo Caruincho's rol is na zijn nederlaag nog lang niet uitgespeeld. Hij blijft Pariacaca belagen met zijn toverkunsten en laat van tijd tot tijd zeldzame papegaaien en slangen op hem los met de bedoeling hem te beheksen. Pariacaca is er steeds tijdig bij om zulke gevaarlijke toverdieren in steen te veranderen, maar één keer lijkt hij het onderspit te gaan delven wanneer Huallallo Caruincho een onbekend wezen op hem af stuurt om zijn bestaan te ondermijnen. Het dier slaagt erin te ontkomen maar wordt uiteindelijk achterhaald door een lid van de Checa-gemeenschap, wiens *ayllu* (clan) voor deze daad beloond wordt met een erfelijk priesterambt.

Op deze wijze worden ook de sociale privileges en statusverschillen tussen de verschillende gemeenschappen en families toegeschreven aan Pariacaca's initiatief.

> Telkens wanneer Pariacaca in het hoogland een overwinning behaalde, stichtte hij op die plaats een gemeenschap. Hij gaf aan hoe hij wenste te worden vereerd. Zijn voorschriften waren voor alle dorpen in het hele gebied dezelfde en luidden als volgt. Elk van ons behoort tot een bepaald geslacht. Uit elk daarvan wees hij telkens één persoon aan die de opdracht kreeg jaarlijks zijn traditie voort te zetten en de organisatie van de feesten op zich te nemen. (p. 59)

Ook nadat Pariacaca's cultus eenmaal in werking is getreden, blijft hij regulerend optreden wanneer het sociale evenwicht tussen zijn volgelingen, zijn 'kinderen' zoals ze worden genoemd, verstoord dreigt te raken. Hij deelt dan privileges en functies uit of ontneemt ze aan groepen die zich op hun voorrechten hebben laten voorstaan of hun naasten met minachting behandelen.

Nadat Pariacaca zich gevestigd heeft op de gelijknamige bergtop, wordt hem een uitgebreide cultus gewijd. Van heinde en ver – ook vanuit de rivierdalen langs de oceaankust – trekken indrukwekkende, lange rijen Indianen, vergezeld van hun offerdieren en allerhande gaven het binnenland in om Pariacaca hulde te brengen. Dit geschiedt in de maand juni tijdens het grote aan Pariacaca gewijde festival, het *Auquisna* of 'Onze vader'-feest. Om de datum daarvan te bepalen werd door gespecialiseerde priesters gedurende het gehele jaar de zonnestand geobserveerd.

De berg Pariacaca is in feite niets anders dan een van de vele verschijningen van de huaca. Pariacaca ís die berg, even zo goed als hij op andere momenten mens of regen is, of een bepaald beeld of voorwerp. Getuigen hiervan de volgende passages:

> Vroeger gingen de mensen naar [de berg] Pariacaca zelf toe. Maar tegenwoordig gaat men hier vanuit de Checa-gemeenschap naar een berg genaamd Incacaya om van daaraf Pariacaca te aanbidden. (p. 59)

en

> Toen de leden van deze gemeenschap op een dag aan het drinken waren, kwam Pariacaca naar hun dorp toe. Eenmaal aangekomen nam hij plaats in de rij, maar terwijl hij daar zo zat, wilde niemand hem te drinken aanbieden. Daarover werd hij zo boos dat hij die gemeenschap na verloop van vijf dagen volledig uitroeide door zich te verheffen in de vorm van rode regen en gele regen. (p. 112)

Deze uiteenlopende verschijningsvormen van hetzelfde concept, zowel in aard als in aantal, zijn kenmerkend voor het wereldbeeld van de Andes-Indianen. De wijze waarop de verschijningsvormen van Pariacaca in taal worden uitgedrukt, laten er weinig twijfel over bestaan dat het steeds om eenzelfde individu gaat.

De familierelaties waarbij Pariacaca betrokken is, zijn in hoge mate heterogeen. Ten eerste is er zijn zuster en vrouwelijke tegenhanger, Chaupiñamca. De culten die aan beide huaca's worden gewijd, zijn vergelijkbaar in belang en in inhoud. Onder de eigenschappen van Chaupiñamca worden vooral haar belangstelling voor erotiek en haar onbetrouwbaarheid genoemd. Voor goede raad kan men zich daarom beter richten tot een van Chaupiñamca's vijflingzusters, van wie wel een eerlijk antwoord te verwachten is.

Ten tweede vinden we onder de zoons van Pariacaca, Huatyacuri, wiens rol beperkt blijft tot het geboorteverhaal, de huaca Macavisa, die in opdracht van Pariacaca een overwinning voor de Inka behaalt, en Tutayquiri, wiens optreden nogal wat overeenkomsten vertoont met dat van Pariacaca zelf. Evenals Pariacaca's rol is die van Tutayquiri ruimte te scheppen voor zijn 'kinderen', binnenvallende stammen uit de bergen, door de oorspronkelijke Yunca-bevolking te verjagen. Zijn reputatie is dusdanig dat de meeste Yunca's zijn komst niet afwachten en halsoverkop naar veiliger streken vertrekken of zich onvoorwaardelijk aan hem overgeven. Net als Pariacaca wordt Tutayquiri verleid door een vrouw, ditmaal een zuster van Chuquisuso, die hem ervan weerhoudt nog meer gemeenschappen te onderwerpen.

Tutayquiri's meest saillante kenmerk is zijn lichaamskracht. Om deel te hebben aan Tutayquiri's legendarische kracht houden de Checa's jaarlijks een rituele jacht waarbij zij het spoor van zijn veroveringstocht naar de kuststreek volgen.

Ondanks de overeenkomsten met Pariacaca wordt Tutayquiri niet als een huaca vereerd. Hij is naar alle waarschijnlijkheid een historische figuur geweest die door zijn bijzondere capaciteiten met Pariacaca wordt geassocieerd. Overwonnen gemeenschappen worden door Tutayquiri gedwongen Pariacaca te vereren, niet hemzelf, maar net als Pariacaca grijpt hij in in de bestaande sociale verhoudingen, zoals blijkt uit de volgende passage:

> Lang geleden maakten ook de Checa's deel uit van de Quinti's. Zij golden als de jongere broers van de Quinti's. De Quinti's keken erg op hen neer omdat zij tot een minder oud geslacht behoorden.
>
> Op een dag zei Tutayquiri tegen de Checa's: 'Trek het je niet aan, kinderen, wat ze ook zeggen! Het geeft niet dat ze hatelijke opmerkingen maken! In de toekomst zal jullie naam *Checa Villca*, 'Checa de goddelijke', zijn en degenen die jullie zo onheus hebben bejegend zullen door de mensen worden geminacht en worden aangesproken met *Quinticha Huanhuacha*, 'Quinti, nare steekmug'!' (p. 67)

Voorts creëert Tutayquiri broederbanden tussen zijn onderdanen en de nieuw

onderworpen groepen en ligt zijn optreden ten grondslag aan riten als de eerder genoemde jacht.

In het verlengde van de vraag naar de identiteit van Tutayquiri kan men zich afvragen of Pariacaca van oorsprong niet ook een mens van vlees en bloed is geweest. Vooralsnog zijn daar geen duidelijke aanwijzingen voor.

Bij verschillende gelegenheden komt Pariacaca in actie om een gemeenschap die jegens hem in eerbied te kort is geschoten te straffen (zie de eerder geciteerde voorbeeldpassage uit Adelaar 1988: 112). Pariacaca vermomt zich dan als een bedelaar en begeeft zich naar een van de vele drinkfeesten, die zo kenmerkend zijn voor de samenleving van de Andes. De leden van de gastgevende gemeenschap kijken op hem neer vanwege zijn haveloze uiterlijk en geven hem niets te drinken. Een ernstige schending van de wetten van de gastvrijheid die in de Andes van oudsher heilig zijn! Telkens is er dan toch één lid van de gemeenschap die aandacht aan de vreemdeling besteedt en hem *chicha* (een alcoholische maïsdrank) en coca aanbiedt. Die persoon krijgt dan vijf dagen de tijd om het dorp te verlaten om aan de vernietiging te ontkomen op voorwaarde dat hij aan niemand wat laat merken. Hij krijgt de gelegenheid om een nieuwe gemeenschap te stichten samen met zijn gezin.

De straf die aan de gemeenschap wordt opgelegd, manifesteert zich meestal door een wolk of een storm, die dood en verderf zaait, hetzij door een overstroming of lawine te veroorzaken hetzij door de slachtoffers weg te blazen. Een andere straf bestaat uit een 'gele en rode regen', waardoor mensen in steen veranderen.

Het zojuist genoemde beeld wordt zover doorgedreven dat sommigen van de slachtoffers bij het zien van een wolk of een regenbui naar de wapens grijpen, zoals begrijpelijk een volkomen zinloos gebaar omdat de uitkomst van tevoren vaststaat. Dit geschiedt onder andere tijdens de eerder genoemde veldtocht waarbij Pariacaca's zoon Macavisa ten behoeve van de Inka een opstand neerslaat.

> Nadat de dragers hem op een heuvel hadden gebracht manifesteerde Macavisa, de zoon van Pariacaca, zich als een regenbui die langzaam maar zeker in kracht toenam. De bewoners van de streek, zich afvragend wat dit kon betekenen, bereidden zich voor op de naderende strijd. Maar terwijl zij daarmee bezig waren, verschenen er bliksemschichten en begon het nog veel harder te regenen. (p. 100)

De wijze waarop de goden de mensheid straffen door gebruikmaking van natuurrampen is een steeds terugkerend thema in de mythologie van de Andes en is zeker niet beperkt tot Pariacaca. Zo vernietigt de rondreizende god Thunupa het dorp Cacha, halverwege Cusco en Puno, door middel van hemelvuur (zie hiervoor de vroeg-zeventiende-eeuwse kroniek van Pachacuti Yamqui). En in een moderne legende uit Puno over het ontstaan van het meer Taypicocha (in Chuquimamani & Komarek 1983: 9-15) worden de bewoners van een ongastvrij dorp

door toedoen van een naamloze, oude bedelaar vernietigd. Ook met een zwangere vrouw die hij van tevoren de raad had gegeven het dorp te verlaten, omdat zij als enige hem eten had gegeven, loopt het slecht af wanneer zij tegen de instructies in omkijkt tijdens haar vlucht.

> Toen de vrouw omkeek, bereikte een regen van vuur vergezeld van hagel het dorp Taypi. Het dorp werd verzwolgen door het water, van de huizen was niets meer te zien en van de kerk alleen nog maar de bovenkant. En het water steeg al nog maar hoger. Op die plek, op het moment dat zij achterom keek, veranderde de vrouw in steen. (p. 14)

Wanneer er in de tijd voorafgaand aan de conquista ooit een *Pariacaca*-epos heeft bestaan, kan het einde van Pariacaca hiervan geen deel hebben uitgemaakt. Zijn einde is immers nauw gekoppeld aan de komst van de Spanjaarden. Dit verhindert echter niet dat het document van Huarochirí een verhaal bevat dat op dit onderwerp betrekking heeft en dat een aanvaardbare afsluiting zou kunnen vormen van de cyclus zoals hierboven beschreven. Het bevat bovendien een aantal elementen die wijzen op een mythologisering van het historische gebeuren, zoals we die ook al eerder zijn tegengekomen in verband met het optreden van de Inka's.

Kort voor de aankomst van de Spanjaarden in Cajamarca, de stad waar hun aanvoerder Pizarro de Inka-vorst Atahuallpa gevangennam, hielden de dertig priesters van het heiligdom van Pariacaca een bijeenkomst. Zij raadpleegden de voortekenen door het inwendige van een pas geofferde lama te bestuderen. Hoewel het lot gunstig leek, bracht een van de priesters, Quita Pariasca genaamd, een afwijkende interpretatie naar voren en sprak:

> 'O wee! De voortekenen zijn slecht, broeders! Weldra zal de cultus van onze Heer Pariacaca in verval raken!' (p. 83)

Quita Pariasca behoorde tot een geminachte bevolkingsgroep. Hij was een *llacuas*, een vertegenwoordiger van de semi-nomadische herdersbevolking van de hoogvlakten. Zijn collega's reageerden met ongeloof en bespotten hem bovendien vanwege zijn afkomst en zijn onwetendheid.

Maar Quita Pariasca's voorspelling bleek uit te komen. Enkele dagen later kwam het bericht van de Spaanse inval en nog iets later bereikten de conquistadores het heiligdom van Pariacaca. Zij folterden de oudste van de dertig priesters en namen alle waardevolle eigendommen van de huaca mee. Daarop besloten de dertig zich te verspreiden en ieder naar hun dorp terug te keren. En dat betekende het einde van de georganiseerde cultus van Pariacaca, precies zoals de llacuas Quita Pariasca had voorspeld.

De levenscyclus van Pariacaca vormt een duidelijk voorbeeld van een samenhangende reeks verhalen waaruit zich een volksepos zou kunnen hebben ontwik-

keld, zo dit er al niet geweest is. De oorsprong van de verhalen moet gezocht worden in de lokale traditie van Huarochirí in een verleden dat ten minste voorafgaat aan de vestiging van het Inka-rijk. Over de wijze van overdracht is geen informatie voorhanden.

De term 'epos' is ook gebruikt voor andere literaire produkten uit de Andescultuur. Lienhard (1985) behandelt drie teksten, alle behorend tot de Inka-traditie, waarvan er twee zijn opgetekend kort na de verovering van hun rijk door de Spanjaarden. Het betreft de *Suma y narración de los Incas*, van Juan de Betanzos in 1551, de *Relación de la conquista del Perú* van Titu Cusi Yupanqui, een telg van de Inka-dynastie (1570), en het toneelstuk *Ollanta* (achttiende eeuw, auteur onbekend). Hoewel de twee eerstgenoemde teksten in proza zijn overgeleverd en de laatste in de vorm van een theaterstuk met een typisch Europese vormgeving, vindt Lienhard, zowel in stijl als in inhoud, aanwijzingen dat het gaat om transformaties van verhalen die bestemd zijn om op ceremoniële wijze te worden voorgedragen. Het duidelijkst is dit het geval met de tekst van Betanzos. Deze behandelt de overwinning van de Inka Pachacutec op de Chanca's en het conflict met zijn vader, de wankelmoedige Inka Viracocha.

Dit thema, dat een beslissend moment uit de geschiedenis van de Inka's betreft, leent zich natuurlijk goed voor een epische vertolking. Wat voor Lienhard doorslaggevend is, is echter de vermoedelijke wijze van overdracht, die hij reconstrueert uit zestiende-eeuwse kronieken, uit stilistische kenmerken van de tekst zelf en uit hedendaagse voorstellingen. De voordracht zou kunnen hebben bestaan uit 'een lange opeenvolging van scènes die verschillende plaatsen en momenten uit de handeling uitbeeldden. Het choreografische deel zou beurtelings krijgsdansen en bijeenkomsten van de Inka met zijn hoogwaardigheidsbeklederes hebben omvat. Het verhaal en de monologen van de hoofdpersonen zouden zijn voorgedragen door middel van gezangen (*cantares*) begeleid met trommelslagen, mogelijk ook door middel van koren. Woordkunstenaars zouden kunnen hebben gezorgd voor geestige reacties en komieken zouden de onderworpen volken kunnen hebben uitgebeeld' (naar Lienhard 1985: 74).

De hierboven gegeven reconstructie van de epische voordracht in de voor-Spaanse tijd geeft een mogelijke indicatie voor de wijze waarop ook de verhalen van de Pariacaca-cyclus van generatie op generatie zijn overgeleverd, met dien verstande dat de priesters van de Pariacaca-cultus, de (erfelijke) *yañca*'s en de (periodiek aangestelde) *huacasa*'s, hierbij een rol zullen hebben gespeeld. Rituele dansen en trommelbegeleiding zijn elementen die ook in het Huarochirí-document voortdurend worden genoemd. Een vermoeden omtrent de wijze waarop Pariacaca's lotgevallen werden overgedragen, is op dit moment echter het beste wat we kunnen bereiken.

Bibliografie

Adelaar, W.F.H., 1987, 'Historiografie in de Andes', in: R.B. van de Weijer, P.G.B. Thissen & R. Schönberger (red.), *Tussen traditie en wetenschap: Geschiedbeoefening in niet-westerse culturen*, p. 25-36, Nijmegen, Anales Noviomagenses.

Adelaar, W.F.H., 1988, *Het boek van Huarochirí: Mythen en riten van het oude Peru*, Amsterdam, Meulenhoff.

Betanzos, Juan de, (1551) 1968, 'Suma y narración de los Incas', in: F. Esteve Barba (red.), *Crónicas peruanas de interés indígena*, Biblioteca de autores españoles 209, p. 1-56, Madrid, Atlas.

Beyersdorff, M., 1986, 'Fray Martín de Murúa y el 'Cantar' histórico inka', in: *Revista Andina* 4 (2), p. 501-521, Cusco, Centro Las Casas.

Cieza de León, Pedro, (1554) 1967, *El Señorío de los Incas*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Chuquimamani Valer, N., & K. Komarek, 1983, *Unay pachas... qheshwa simipi qollasuyu aranwaykuna*, deel 1, Lima, Ministerio de Educación.

Cordan, W., 1977, *Popol Vuh, het Boek van de Raad*, Deventer, Ankh-Hermes.

Florián, M., 1980, *La épica inkaica*, Lima, Editora Lima S.A.

Guaman Poma de Ayala, Felipe (1613) in: L.F. Bustios Gálvez (red.), 1956, *La Nueva Corónica y Buen Gobierno*, 3 delen, Lima, Editorial Cultura.

Lara, J., 1969^2, *La literatura de los Quechuas*, La Paz, Juventud.

Lienhard, M., 1985, 'La épica incaica en tres textos coloniales', in: *Lexis* 9 (1), p. 61-85, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Pachacuti Yamqui, Juan de Santacruz († 1620), 1968, 'Relación de antigüedades deste Reyno del Perú', in: F. Esteve Barba (red.), *Crónicas peruanas de interés indígena*, Biblioteca de autores españoles 209, p. 279-319, Madrid, Atlas.

Radicati di Primeglio, C., z.j., *El sistema contable de los Incas*, Lima, Studium.

Szemiński, J., 1988, 'Idioma cultural panandino en los himnos quechuas apuntados por Christoual de Molina'. (Bijdrage aan het symposium 'Lingüística andina', t.g.v. het 46e Internationale Amerikanistencongres, Amsterdam, 4-8 juli 1988.)

Taylor, G., 1980, *Rites et traditions de Huarochirí*, Paris, L'Harmattan.

W.L. Idema

China: het epos als volksvermaak

Wie opgegroeid is in de westerse literaire traditie is licht geneigd het epos, de verhalende verheerlijking (liefst in gebonden vorm) van de heldendaden der voorouders als verwoording van de levenswaarden van een ridderlijke cultuur, te beschouwen als de oorsprong van de letterkunde. Aan het begin van de klassieke Griekse letterkunde, die wij nog steeds ervaren als de aanvang van de gehele westerse literaire traditie, staan immers de twee onovertroffen epen van Homerus, de *Ilias* en de *Odyssee*? Vinden we als begin van onze eigen nationale letterkunde in de middeleeuwen niet de ridderroman? En is die situatie niet vergelijkbaar met die in de nationale literaturen van de ons omringende landen in Europa? Maar ook indien we, voorbij Homerus, verder teruggaan in de tijd, worden we gerustgesteld. De oude Soemerische letterkunde kende toch het epos van Gilgamesj? En ook al stelt, weer wat later, de bijbel ons teleur door overwegend in proza geschreven te zijn, toch bieden veel bijbelboeken in de verhalen van de schepping en verdrijving uit het paradijs, de omzwervingen van de aartsvaders, de uitleiding uit Egypte, de verovering van het Beloofde Land, de strijd tegen de Filistijnen en de oorlogen van Saul en David voldoende stof voor vele epen, die eeuwen later dan ook geschreven zijn. Sommige daarvan, zoals Miltons *Paradise Lost* en *Paradise Regained*, zijn nog steeds bekend, andere waren ooit zeer geliefd maar zijn nu geheel vergeten, bijvoorbeeld ten onzent *Abraham de aartsvader* door Arnold Hoogvliet (1687-1763) – dit bijbels epos in twaalf boeken beleefde tussen 1727 en 1780 niet minder dan tien drukken! Onze neiging om het epos te associëren met de oorsprong van de literatuur staat ongetwijfeld niet los van het traditionele waardeoordeel van vóór de romantiek, dat het epos de hoogste plaats toekende in de rangorde van literaire genres, zoals blijkt uit de volgorde van termen in de welbekende trits 'epiek, lyriek en dramatiek'.

Een dergelijke rangorde is echter verre van universeel. De Chinese literaten, de geletterde elite in de traditionele maatschappij, zouden haar ongetwijfeld vervangen hebben door het tweetal 'historiografie en lyriek', want, ofschoon ze zeker vanaf de Tang-dynastie (618-906) bekend waren met epiek en dramatiek van eigen bodem, beschouwden ze deze toch niet als onderdelen van de literatuur – ze legden zich zuchtend neer bij hun onuitroeibaar bestaan als volksvermaak (om er vervolgens in vele gevallen zelf van te genieten als toeschouwer en schrijver). En wanneer de jezuïeten in de zeventiende eeuw in China door de intellectuele elite hopen geaccepteerd te worden als beschaafde lieden en (weinig succesvol) het christendom verkondigen door middel van westerse beschaving,

roemen ze wel klassieke filosofen als Aristoteles en Cicero, maar zwijgen ze over Homerus en Vergilius. Ze zwegen ongetwijfeld allereerst omdat ze hun toch al zo moeizame bekeringswerk niet verder wilden verzwaren door de introductie van deze heidense auteurs met hun boeiende beschrijvingen van het oude veelgodendom, maar ook omdat ze terecht vreesden dat serieuze aandacht voor lange verhalende gedichten over moord en doodslag, verraad en moed, afbreuk zou doen aan hun image als 'literaten uit het Westen'. Boeddhistische monniken en nonnen maakten in hun prediking tot de massa des volks wel gebruik van lange stichtelijke verhalen op rijm, maar de jezuïeten, die zich in China aanvankelijk gekleed hadden in de boeddhistische pij, trachtten nu juist zich te dissociëren van deze door de overgrote meerderheid der Chinese literaten geminachte groep.

Aan het begin van de Chinese literaire traditie staan drie teksten die geheel of gedeeltelijk stammen uit de eerste eeuwen van de in de elfde eeuw v.C. gestichte Zhou-dynastie (trad. data: 1122-256 v.C.). Deze drie teksten zijn de *Yiying* of het *Boek der Veranderingen*, de *Shujing* of het *Boek der Oorkonden*, en de *Shijing* of het *Boek der Oden*. De kern van het *Boek der Veranderingen* wordt gevormd door de 64 hexagrammen (de mogelijke combinaties van zes gebroken of hele lijnen) en hun dikwijls duistere duidingen; het is in oorsprong een handboek voor wichelaars, waaraan later verschillende kosmologische verhandelingen zijn toegevoegd. De kern van het *Boek der Oorkonden* bestaat uit enkele korte toespraken van de vroegste Zhou-koningen; later zijn er politieke vertogen aan toegevoegd, die in de mond gelegd zijn van de heilige vorsten en wijze raadslieden uit een nog hogere Oudheid. Het *Boek der Oden* bestaat uit 305 liederen uit de periode van de tiende tot en met de zevende eeuw v.C. De verzameling werd waarschijnlijk samengesteld aan het hof van de koningen van Zhou en bestaat uit drie delen. De oudste van deze drie afdelingen is die van de *Song*, korte hymnen voor gebruik bij offers tot de voorouders. Koning Wen, die voorafgaande aan de stichting van de Zhou-dynastie het machtsgebied van het Zhou-volk sterk had vergroot, werd bijvoorbeeld als volgt toegezongen:

Eer zij het Mandaat des Hemels,
Ontzagwekkend, eeuwig durend!
Heil, o heil, u, hoog verhev'ne!
Weids uw deugd, o Koning Wen!

Grotelijks verrijkt gij ons,
Mogen wij het wel aanvaarden!
Gul beschenkt ons Koning Wen!
Dat kindskind'ren het bewaren!

De iets jongere afdeling van de *Ya* bevat een aantal langere lofdichten op de vroegste vorsten van het Zhou-volk: op Heer Gierst, de stichter van het volk, op

Heer Liu, die zijn volk vestigde in Bin; op Danfu, die het volk vervolgens naar de vlakte voor de berg Qi leidde; op Koning Wen, die de omliggende volken onderwierp; en op zijn zoon Koning Wu, die de laatste koning van de Shang-dynastie versloeg en zo de wereldheerschappij van de Zhou-dynastie vestigde. Binnen het *Boek der Oden* zijn deze liederen lang, want ze tellen soms wel acht strofen van elk acht regels (van meestal vier syllaben), maar voor de liefhebber van epiek blijven ze van zeer bescheiden omvang, zoals moge blijken uit het volgende loflied op de verrichtingen van 'de oude vorst Danfu':

Lange ranken van pompoenen –
Toen ons volk het leven kreeg
Kwam het van Du, Qu en Qi,
En de oude vorst Danfu
Kneedde daken, kneedde holen
Want zij hadden nog geen huizen.

O, de oude vorst Danfu –
's Ochtends reed hij op zijn paard
Langs de westerwateroever
Tot hij aankwam bij de Qi,
Samen met de vrouwe Jiang
Bleef hij daar om er te wonen.

Vet en vruchtbaar is Zhou's vlakte:
Zelfs de distel smaakt als honing.
Hij begon, hij overlegde,
Raadpleegde de schildpadschaal,
En hij bleef er en hij stopte
Om aldaar zijn huis te bouwen.

Daar tevreden, daar gebleven,
Ging hij links en ging hij rechts,
Trok de grenzen, trok de lijnen,
Mat de akkers, mat de velden –
Van het westen tot het oosten,
Overal deed hij zijn taak.

Hij ontbood de Heer van Werken,
Hij ontbood de Heer van Kerels,
Droeg hun op zijn huis te bouwen.
Lijnrecht hing het schietlood neer –
Planken vastgesnoerd tot steigers:
Naarstig maakten zij de Tempel.

Aangedragen door de rijen,
Uitgestort met luid lawaai,
Opgestampt tot grote hoogte,
Afgeschaafd zo glad en effen –
Duizend roeden muur verrezen
En de trom hield hen niet bij!

Opgericht de Buitenpoort –
Hoog zo hoog de Buitenpoort!
Opgericht de Binnenpoort –
Groots zo groots de Binnenpoort!
Opgericht het Aarde-altaar
Waarvandaan de troepen uitgaan!

Onverdelgbaar was hun wraakzucht,
Onverwoestbaar is hun faam!
Eiken werden uitgerukt,
Wegen werden schoongeveegd,
En de Gun-barbaren vluchtten,
Hijgende, met open monden!

Yu en Rui gaven ons panden,
Koning Wen slachtte hun dieren:
Wij bezaten zo vazallen,
Wij bezaten bondgenoten,
Wij bezaten smekelingen,
Wij bezaten kampioenen!

Moderne onderzoekers hebben erop gewezen dat, indien deze verschillende lange lofliederen gerangschikt zouden worden naar de historische volgorde van gebeurtenissen, zij een goede basis zouden bieden voor een epos over de verwezenlijking van de lotsbestemming van het Zhou-volk in de personen van Koning Wen en Koning Wu – de toon is er soms krijgshaftig genoeg voor. Maar in deze vroege fase heeft een ontwikkeling van het lange lofdicht tot een epos nooit plaatsgevonden, en men heeft zich dan ook afgevraagd waarom. Een eerste reden ligt waarschijnlijk in de traditionele Chinese geschiedenisopvatting. In het traditionele Chinese denken werd de geschiedenis niet opgevat als een onomkeerbare, doelgerichte keten van gebeurtenissen (bijvoorbeeld van Schepping, via Zondeval en Kruisdood naar het Einde der Tijden), maar als de voortdurende herhaling van een cyclisch proces (of talloos vele cyclische processen), waardoor de hoogste waarheid, de *Dao* of Weg, zich in de historische werkelijkheid manifesteerde. Essentieel voor het menselijk (bestuurlijk) handelen was het herkennen van de eigentijdse situatie als de herhaling van enig historisch precedent, opdat

men de misstappen uit het verleden zou kunnen vermijden en de goede voorgangers zou kunnen volgen. De traditionele geschiedschrijving had dan ook niet de vorm van een doorlopend verhaal, maar excelleerde in de bondige, evaluerende kenschets van afzonderlijke feiten, strikt chronologisch geordend als kroniek. Een tweede, en wellicht nog belangrijker, reden zal geweest zijn dat in het traditionele Chinese denken de krijger of ridder nooit het hoogste cultuurideaal is geweest. De volmaakte vorst en heer handelen überhaupt niet – niet omdat ze dat niet zouden kunnen, maar omdat door de uitstraling van hun volmaakte deugd iedereen spontaan juist handelt, zodat ze niets hoeven te doen. Koning Wen, die de nabuurvolken onderwierp door zijn deugd, is altijd hoger gesteld dan zijn zoon en opvolger Koning Wu, die uiteindelijk de wapenen opnam. De goede rechter wijst nooit vonnis, de beste generaal levert nooit slag.

Het zal duidelijk zijn dat het ideaaltype van de door zijn deugd dadenloze vorst niet de juiste voedingsbodem vormt voor een rijke epische traditie. Het feit dat oorlog gevoerd moet worden, betekent eigenlijk al dat de regerende vorst te kort schiet, en in de jongste afdeling van het *Boek der Oden*, de *Guofeng* of *Wijzen der Landen*, treffen we dan ook vele gedichten aan over de ellende van het krijgsbedrijf. Het gebruikelijkst is de klacht van de soldaat op campagne, een thema dat ook al voorkomt in de *Ya*:

Welk gewas is niet verdord?
Wanneer wordt er niet gelopen?
Welke man is niet op mars
Om de wereld te bedwingen?

Welk gewas is niet verrot?
Welke man werd niet verlaten?
Meelijwekkend, wij soldaten –
Zijn we dan geen mensen?

Wij, geen neushoorn en geen tijger,
Trekken door de woeste velden.
Meelijwekkend, wij soldaten –
's Ochtends, 's avonds, zonder rust!

Vossen met dichte vacht
Trekken door duister gras,
Onze bagagekarren
Gaan over 's heren wegen.

De klacht van de soldaat, de dienstplichtige boer in de kracht van zijn jaren, betreft niet alleen zijn eigen ontberingen, maar ook het feit dat hij zijn ouders, vrouw en kinderen onverzorgd heeft moeten achterlaten.

In de klassieke Chinese poëzie, zoals die met name vanaf de tweede eeuw na Christus door de literaten werd geschreven, kan men natuurlijk de nodige gedichten vinden waarin zegevierende generaals worden gecomplimenteerd en patriottische zelfopoffering wordt geprezen, maar in deze poëzie, lyrisch van aard en kort van vorm, blijft de afkeer van het krijgsbedrijf overheersen – zelfs bij de beroemde Tang-dichter Li Taibai (701-762), die zich zeer liet voorstaan op zijn vermogens als zwaardvechter. In zijn bekende lied *Ten zuiden van de stadsmuur strijdend* beschrijft hij, in termen ontleend aan de geschiedenis van de expansionistische Chinese campagnes in Centraal-Azië van de eerste eeuw na Christus (tijdens de Han-dynastie, 206 v.C.-220 n.C.), de ontberingen van de Chinese troepen in het Centraal-Azië van de eerste helft van de achtste eeuw:

De strijd verleden jaar
Was bij de Sanggan-bronnen,
Terwijl we dit jaar strijden
Langs de Sjalotten-stroom.
We wassen onze wapens in de woeste zee der Parthen
En weiden onze paarden op de sneeuw der Hemelbergen.
Tienduizend mijlen immer trekkend, strijdend:
Het hele leger oud en afgeleefd.

De Hunnen zien het bloedvergieten als hun akkerbouw,
Vanouds ziet men slechts witte beend'ren op de bruine velden.
De Qin bouwden een muur tegen de Hunnen,
De Han ontsteken er alarmsignalen.

Alarmsignalen, brandend zonder pauze:
Dit trekken en dit strijden heeft geen einde.
We zullen in een veldslag strijdend sterven –
Hoe droef klinkt het gehinnik van de paarden tot de hemel!
De kraaien pikken in de darmen van de doden,
Ze vliegen er een boom mee in en hangen ze van takken.
De manschappen bevuilen zo de struiken,
De generaal heeft tevergeefs gehandeld.
Zo weten we: de wapenen zijn werktuig tot verderf,
De Heilige neemt ze slechts op indien daartoe gedwongen.

Van ruim een eeuw later dateert het volgende kwatrijn van Cao Song (tweede helft negende eeuw), wellicht in al zijn bondigheid een van de schrijnendste verwoordingen uit de Chinese literatuur van de waanzin van de oorlog:

Hoofdstad en veld, rivier en berg zijn in de strijd betrokken,
Zelfs houtskoolbranders en zelfs vissers leven niet in vrede.

Ik smeek u, heer, spreekt u toch niet van glorie en van titels:
Eén generaal verwerft zich roem door duizenden geraamten.

Dezelfde gedichten echter, die zo welsprekend getuigenis afleggen van de afschuw van hun makers voor de oorlog, bevestigen tegelijkertijd dat het krijgsbedrijf niet weg te denken was uit de Chinese werkelijkheid. Onder alle Chinese dynastieën handhaafde de Chinese staat grote legers van dienstplichtigen of beroepsmilitairen ter bescherming van zijn macht tegen binnenlandse en buitenlandse vijanden. Verslapte het centrale staatsgezag, dan grepen lokale potentaten van allerlei slag hun kans om hun eigen macht door list en geweld uit te breiden. Boven de massa van de soldaten stonden instructeurs, onderofficieren en officieren die hun ambacht veelal erfelijk uitoefenden. Buiten het leger werd de wapenhandel beoefend door rakkers en boden van het gerecht en iedereen die een reizend leven leidde, zoals kooplieden en monniken. Op grote gedeelten van het platteland was door endemisch banditisme of naijver tussen dorpen en clans de toestand zo onveilig dat alle jongemannen zonodig de wapenen moesten kunnen hanteren om het eigen dorp te verdedigen tegen belagers van buiten. Rust en orde waren zeldzaam: het altijd aanwezige banditisme ontwikkelde zich op onvoorspelbare momenten tot grote opstanden; langs de grenzen laaide de voortdurende spanning tussen het expanderende China en zijn randvolken dikwijls op tot oorlogen; en regelmatig was het gehele grondgebied van het Chinese rijk betrokken in geweldige burgeroorlogen die vaak miljoenen levens kostten. Hoe hooggestemd de idealen van de geletterde elite ook mochten zijn, in de werkelijkheid van alle dag was wapengeweld alomtegenwoordig en in brede kringen van het volk bestond een grote bewondering voor de helden die de vijanden versloegen en de vrede herstelden, en voor moed en militair kunnen als zodanig. Die bewondering voor helden en heldendaden vond haar neerslag in een groot aantal verhalen, die stof leverden voor toneelspelers en verhalenvertellers. Hoe groot in het traditionele China ook het prestige mocht zijn van de geschreven literatuur als verwoording van de Weg, toch was de overgrote meerderheid van de Chinese bevolking tot ver in deze eeuw ongeletterd en voor amusement en kennis was zij aangewezen op vormen van orale literatuur of op teksten die waren geschreven om te worden uitgevoerd – en die dus waren gesteld in de taal van eigen tijd en streek.

Verhalen vertellen is een algemeen menselijke activiteit en vanaf de vroegste tijden zal men in China elkaar, zoals overal elders ter wereld, verhalen verteld hebben. Vanaf de Tang-dynastie (618-906), maar vooral vanaf de Song-dynastie (960-1279), weten wij echter ook van het bestaan van beroepsvertellers. Daarna zijn beroepsvertellers niet meer weg te denken geweest uit het Chinese sociale leven – ofschoon de politieke en culturele ontwikkelingen sinds het midden van deze eeuw het ambacht in toenemende mate ondergraven. Onze informatie over de beroepsvertellers in en na de Song-dynastie is echter schaars, waarschijnlijk omdat in de ogen van de geletterde elite, op wie we nu eenmaal aangewezen zijn

voor optekeningen, de beroepsvertellers, als een van de allergoedkoopste vormen van amusement, een uiterst lage status hadden.

Zowel mannen als vrouwen oefenden het beroep van verteller uit. Vaak hadden ze een artiestennaam die betrekking had op hun uiterlijk of geleerdheid. Verteller werd men door in de leer te gaan bij een gevestigd verteller en dikwijls werd het vak van vader op zoon en van moeder op dochter doorgegeven, maar er waren ook natuurtalenten die het vak uitoefenden zonder enige formele leerperiode te hebben doorlopen. Beroepsvertellers traden op in theaters, in theehuizen, en op elke andere plaats waar ze konden rekenen op een gehoor van voldoende omvang; ook kon men ze aan huis ontbieden voor een uitvoering.

Globaal kunnen de vormen van vertelkunst in twee categorieën worden ingedeeld. De eerste categorie omvat die vormen waarbij het verhaal geheel of overwegend in proza wordt verteld. Het waren en zijn voornamelijk mannen die deze vormen van vertelkunst beoefenen. Hun requisieten beperken zich veelal tot het 'wekhout', dat met een harde, droge klap het betoog op hoogtepunten ondersteunt, en tot de waaier, die, geopend of dicht, alle denkbare voorwerpen vervangt. Tot de tweede categorie behoren die vormen van vertelkunst waarbij het verhaal afwisselend in proza en op rijm, of zelfs geheel op rijm wordt voorgedragen. Men duidt zulke verhalen wel aan als 'prosimetrische literatuur'; indien men de moderne Chinese genreaanduiding letterlijk zou vertalen, zou men kunnen spreken van de 'spreek-en-zing literatuur'. Men kan een nader onderscheid aanbrengen binnen deze categorie al naar gelang de berijmde passages, onder begeleiding van voor elk genre typische instrumenten (bijvoorbeeld trom, kleppers en luit), gezongen worden op steeds wisselende melodieën of gebruik maken van een vaste regellengte en op een bepaalde melodie worden gereciteerd. Het zijn met name de vormen in deze laatste subcategorie die populair waren tijdens de twee laatste dynastieën, de Ming (1366-1644) en de Qing (1644-1911). Het aantal vormen binnen deze subcategorie is zeer groot; de onderscheidingscriteria zijn niet zozeer inhoudelijk of formeel, als wel gebaseerd op het gehanteerde dialect, de gebruikte reciteermelodie en de voor de begeleiding aangewende muziekinstrumenten. Zowel mannen als vrouwen beoefenen deze vormen van vertelkunst – mannen heten de voorkeur te geven aan verhalen vol wapengekletter, terwijl vrouwen geacht worden zich met name te specialiseren in melodramatische liefdesgeschiedenissen.

Het is namelijk geenszins zo dat de stof van verhalenvertellers, welke vorm zij ook beoefenden, zich zou beperken tot de verheerlijking van de heldendaden van vechtersbazen. Het repertoire van de beroepsvertellers was uitermate rijk geschakeerd. Naast verhalen van krijgsverrichtingen waren er de al genoemde liefdesgeschiedenissen, vrome boeddhistische en taoïstische legenden, verhalen over het optreden van onkreukbare rechters en over de avonturen van struikrovers. Ongehinderd door enige normatieve poëtica, konden, zolang het publiek geboeid bleef, elementen uit het ene genre worden overgenomen in het andere. Evenmin was enige stof exclusief voorbehouden aan verhalenvertellers. Toneel-

spelers, poppenspelers en zangers putten vrijelijk uit dezelfde bronnen en er bestond een voortdurende wisselwerking: wat op het toneel populair werd, werd weldra opgenomen in het vertellersrepertoire en omgekeerd. Het zal duidelijk zijn dat zo de verhalen al een kern van historische waarheid zouden bezitten, deze door het voortdurende proces van adaptatie en ontlening volledig overwoekerd en vervormd werd, en uiteindelijk onherkenbaar – wat nauwelijks een probleem kan zijn voor de met fictie grootgebrachte westerse lezer, maar wat in de ogen van de traditionele Chinese literaten, die slechts ware teksten als waardevol beschouwden, deze verhalen maakte tot *xiaoshuo* of 'onbeduidend gezwets'.

Het is onmogelijk om ook maar bij benadering in dit bestek een indruk te geven van de rijkdom en veelvormigheid van het repertoire van de beroepsvertellers, ook als men zich beperkt tot de verhalen die zich onderscheiden door hun bij uitstek epische inhoud. Indien hier kort de inhoud gekenschetst zal worden van enkele uitermate populaire verhalencycli, dient men wel te beseffen dat de volledige uitvoering van zo'n cyclus tientallen, zo niet honderden episoden kon tellen en dus weken, zo niet maanden kon duren. Een van de eerste verhalen die stof voor verhalenvertellers geleverd schijnt te hebben is de geschiedenis van de oorlogen tussen de Zuidchinese staten Chu, Wu en Yue in de zesde eeuw voor Christus, met als centrale figuur Wu Zixu. Wu Zixu is afkomstig uit de staat Chu, maar nadat zijn vader en broer ten onrechte door de koning van Chu zijn gedood, ontvlucht hij dat land. Na vele ontberingen bereikt hij uiteindelijk het buurland Wu, dat hij, door een overwinning op het aangrenzende Yue, tot grote macht brengt, waarna hij eindelijk wraak kan nemen op Chu: hij neemt de hoofdstad van Chu in en geselt het lijk van de inmiddels overleden koning. Na zijn terugkeer naar Wu waarschuwt hij de koning van Wu tegen de wraakzucht van Yue maar tevergeefs; een geërgerde koning van Wu laat hem terechtstellen, Wu Zixu vraagt om hem de ogen uit te steken en die op te hangen boven de zuidoostelijke stadspoort zodat zij het binnenmarcheren van de troepen van Yue zullen zien – en zo gebeurt. De weergave van deze gebeurtenissen in de oudste historische bronnen vertoont reeds duidelijk sporen van legendevorming, en uit de negende of tiende eeuw kennen we een lange prosimetrische tekst over Wu Zixu.

Uit diezelfde eeuwen stammen ook de oudste voordrachtsteksten over episoden uit de oorlogen rond de stichting van de Han-dynastie (206 v.C.-220 n.C.), een stof die in het tijdvak 1000-1500 uitermate geliefd moet zijn geweest. In 221 voor Christus was de koning van de westelijke staat Qin er uiteindelijk in geslaagd om na eeuwen van verdeeldheid de gehele Chinese wereld te verenigen onder zijn gezag, waarop hij zich uitriep tot Eerste Keizer en talloze grote werken liet uitvoeren, zoals de bouw van de Grote Muur en de aanleg van zijn graf. Nauwelijks was hij echter gestorven of overal in het rijk braken opstanden uit. Aanvankelijk leek de grootste kans op succes weggelegd voor Xiang Yu, een generaal van adellijke afkomst, zo dapper en sterk dat hij nooit persoonlijk een veldslag verloor. Xiang Yu had echter één fatale fout: hij wist zich niet te omgeven met de juiste raadgevers en wantrouwde zijn ondergeschikten. In dit

opzicht was hij het tegendeel van Liu Bang, een drinkebroer van eenvoudige komaf, die zich wist te omringen met vindingrijke volgelingen, zoals de wijze raadsman Zhang Liang, de strenge bestuurder Xiao He en de vermetele generaal Han Xin. Ofschoon Liu Bang als legerleider weinig succesvol was, wisten zijn volgelingen Xiang Yu steeds meer in het nauw te drijven totdat deze, zonder voorraden en troepen, afscheid nam van zijn geliefde en zelfmoord pleegde. Liu Bang werd zo de Keizer van de Han-dynastie, waarop zijn echtgenote, de Keizerin Lü, nietsontziend alle volgelingen die te machtig zouden kunnen worden uit de weg ruimde en in plaats daarvan haar verwanten bevoordeelde. Zij overleefde Liu Bang geruime tijd, maar na haar dood ruimden zijn resterende getrouwen de Lü's uit de weg. Toen pas was de voortzetting van het huis van Liu verzekerd.

Veruit de populairste epische stof gedurende de laatste vijf eeuwen werd echter geleverd door de oorlogen voorafgaande aan de val van de Han-dynastie in het laatste kwart van de tweede en het eerste kwart van de derde eeuw. Wanneer tegen het einde van de tweede eeuw het keizerlijk huis door religieuze opstanden en paleiscoups alle macht verloren heeft, weet de sluwe en wrede Cao Cao uiteindelijk vrijwel geheel Noord-China aan zich te onderwerpen, terwijl het Zuidoosten het domein wordt van Sun Quan. Het Zuidwesten, de moderne provincie Sichuan, wordt de territoriale machtsbasis van Liu Bei. Hoe arm Liu Bei in zijn jeugd ook is, hij behoort tot de keizerlijke familie, wat hem voor latere eeuwen tot de rechtmatige voortzetter maakte van de Han-dynastie naar wie alle sympathie uitgaat. Liu Bei zelf is, evenals Liu Bang, een weinig uitzonderlijke gestalte, maar al vroeg heeft hij bloedbroederschap gezworen met twee uitzonderlijke helden: Guan Yu, onkreukbaar en arrogant, en Zhang Fei, ruw en impulsief. Bovendien verzekert Liu Bei zich later van de diensten van Zhuge Liang, een wijs raadsman die bovendien over vele magische vermogens beschikt. Zhuge Liang weet dat Liu Bei en Sun Quan elk alleen weerloos zijn tegen Cao Cao, en inderdaad weten Liu Bei en Sun Quan samen Cao Cao een grote nederlaag toe te brengen bij de Rode Klif. Wanneer Liu Bei, na de dood van Zhang Fei en Guan Yu, zich echter tegen Sun Quan keert en tijdens die campagne overlijdt, beseft Zhuge Liang dat al zijn verdere pogingen de Han-dynastie te herstellen uiteindelijk tevergeefs zullen zijn, maar toch houdt hij vol tot zijn dood. Deze stof staat bekend onder de naam van de Drie Koninkrijken, waarmee gedoeld wordt op de door Cao Cao's zoon uitgeroepen Wei-dynastie, de door Sun Quan uitgeroepen Wu-dynastie, en de Shu-Han-dynastie van Liu Bei. De Wei-generaal die het rijk van Shu-Han verovert, wordt de stamvader van de Jin-dynastie, die in 265 Wei aflost en in 280 ook Wu verovert, waarna geheel China weer verenigd is.

Iedere wisseling van heersershuis heeft zo uiteindelijk de stof geleverd voor een steeds voortwoekerende verhalencyclus, waarin in wisselende configuraties steeds dezelfde typen van helden verschijnen: de opmerkelijk dadenloze vorst, het contrasterende paar van generaals, en de wijze raadgever, die geconfronteerd worden met een grote verscheidenheid van wrede en sluwe schurken, terwijl de

actie zich uitstrekt over geheel China. In een andere groep verhalen, over de Chinese oorlogen met de buurlanden, ontmoeten we de patriottische generaal die zorgzaam voor zijn troepen trouw de grenzen bewaakt en de binnenvallende vijand verslaat, maar door verraad in eigen kring maar al te vaak verhinderd wordt om voorgoed met het barbaarse gespuis af te rekenen.

De verhalen rond de nobele bandieten van het Liangshan-moeras, die rond 1120 de omgeving van de toenmalige hoofdstad Kaifeng onveilig gemaakt zouden hebben, zijn weer van geheel andere aard. Een belangrijk deel van deze cyclus wordt gevormd door de verhalen hoe de verschillende leden van de bende, elk met hun eigen sociale achtergrond, van officier en hoofdklerk tot monnik en visser, door hun rechtvaardigheidsgevoel in conflict komen met de corrupte maatschappij en na vele avonturen hun toevlucht vinden bij de bende. Wanneer echter eenmaal alle 108 helden verzameld zijn in het Liangshan-moeras vormen zij, rond hun leider Song Jiang, een gemeenschap van gelijkgezinde strijders, die vele trekken gemeen heeft met de groep van Liu Bei en zijn helpers in de Drie Koninkrijken-cyclus, terwijl ook daarvoor al, in de beschrijving van de talloze man tegen man gevechten, veel overeenkomsten zijn aan te wijzen, hoezeer de achtergrond ook mag verschillen.

Eenzelfde aandacht voor man tegen man gevechten treffen we aan in de verhalen rond de pelgrimage van Xuanzang. De historische Xuanzang was een boeddhistische monnik die van 629 tot 645 een pelgrimstocht naar India maakte. In de volksoverlevering werd dat echter een reis naar het Westelijk Paradijs. Omdat zo'n reis menselijke vermogens verre te boven gaat, werd hij voorzien van bovennatuurlijke helpers: een aap, een varken en een paard (dat eigenlijk een draak is). Zij staan de monnik bij als boetedoening voor hun eerdere vergrijpen tegen het hemelse gezag. De centrale rol bij het overwinnen van de 81 gevaren op hun pelgrimage is weggelegd voor Aap, die telkens weer verbitterde gevechten levert tegen de demonen en monsters die de pelgrims belagen en de angstige monnik willen verslinden. Het wapen van Aap is zijn magische staf, en ook zijn tegenstanders beschikken over een veelheid van magische middelen, zodat de tweekamp dikwijls pas beslecht wordt door de tussenkomst van Xuanzangs beschermheilige, de bodhisattva Guanyin. Het wapen van Varken is zijn hark; ook hij is een geducht vechter, maar lang niet zo vindingrijk als Aap. Dezelfde voorliefde voor magische wapens vinden we in de verhalen rond de stichting van de Zhou-dynastie. In deze verhalen doen de strijdende partijen steeds weer een beroep op taoïstische meesters die hen voorzien van de meest uiteenlopende wonderwapens – geen wapen is echter zo machtig dat het niet door een ander is te overtreffen.

In het voorgaande is een enkele maal het woord tekst gevallen. Verhalenvertellers die hun verhaal overwegend in proza voordroegen, maakten echter zelden of nooit gebruik van uitgeschreven teksten – improvisatie was een belangrijk aspect van hun vakmanschap. Wel beschikten ze soms over *diben* of 'spiekboekjes', met daarin hoofdlijnen van bepaalde verhalen, te pas en te onpas te citeren

gedichten, en vaste beschrijvingen van de voornaamste helden, belangrijke plaatsen en stereotiepe scènes. Eerst na 1949 zijn uitvoeringen van deze vertellers in de Chinese Volksrepubliek op de band opgenomen, en in enkele gevallen na bewerking uitgegeven. Voor die vormen van vertelkunst waarbij het verhaal afwisselend in proza en op rijm, of overwegend op rijm, werd uitgevoerd, bestonden echter al vanaf een vroege datum uitgeschreven teksten. Door de ontdekking rond 1900 van een kort na het jaar 1000 dichtgemetselde vrome dump van oud papier, kennen we een aantal voordrachtsteksten uit de negende en tiende eeuw, en uit een in 1967 geopend graf kennen we een tiental teksten uit de vijftiende eeuw. De overgrote meerderheid van bewaarde voordrachtsteksten stamt echter uit de drie eeuwen tussen 1600 en 1900, toen deze teksten niet alleen door uitvoerende artiesten werden benut maar ook verspreiding vonden als eenvoudige lectuur, met name onder minder geletterde groepen, zoals vrouwen. Sommige teksten in deze vormen zullen ongetwijfeld ook primair als lectuur geschreven zijn, waarbij, in enkele vormen, vrouwen op de voorgrond traden als auteur.

Het totaal van bewaarde teksten in de verschillende vormen van spreek-en-zing literatuur is uiterst omvangrijk. Individuele werken kunnen een geweldige omvang bereiken. De *tanci* of 'tokkelrijmen' (een vorm die in Midden-China geliefd was) over de patriottische generaal Yue Fei telt bijvoorbeeld in een moderne uitgave ruim 700 dichtbedrukte bladzijden, waarbij elke bladzijde meer dan 250 versregels kan bevatten. Toch is dit werk niet echt uitzonderlijk lang. Voor elk van de belangrijkste vormen zijn algauw enige honderden titels bekend. Tot op heden is het onderzoek naar dit materiaal nauwelijks verder gevorderd dan catalogisering. Nu is dat op zichzelf al een uiterst moeizaam karwei omdat deze vulgaire teksten, vaak slordig geschreven en goedkoop uitgegeven, tot voor kort slechts hoogst zelden systematisch zijn verzameld. Een van de redenen voor deze relatieve verwaarlozing was, naast de minachting van deze werken door de Chinese literaten en de maar al te dikwijls geringe letterkundige waarde, ook het feit dat van veel van de betrokken verhalencycli, en vooral van de bekendste, vanaf een vroege datum (de zestiende eeuw) een versie als prozaroman in omloop was. Lang heeft men gemeend dat deze romans weinig meer waren dan de directe neerslag van de betrokken verhalencyclus, maar we worden ons er steeds meer van bewust dat zo'n opvatting onhoudbaar is. Hoe vrijelijk de romanschrijvers ook putten uit populaire stof, zij maakten een weloverwogen keuze van karakters en episoden in het licht van hun algehele conceptie van het verhaal, terwijl hun houding ten opzichte van hun hoofdpersonen niet zelden gekenmerkt werd door ironie. Dientengevolge worden de beste romans, sinds de herwaardering van de spreektaalliteratuur in de jaren twintig van deze eeuw, alom gerekend tot de meesterwerken van de Chinese letterkunde. Aangezien de romans dikwijls voor het eerst een samenhangende versie presenteerden van een grote verhalencyclus, dienden ze vaak weer als bron voor latere bewerkingen door vertellers en schrijvers van spreek-en-zing teksten.

Een van de kenmerken die dikwijls geassocieerd worden met het epos is een verheven stijl, omdat de heldendaden nu eenmaal op een gepaste toon verhaald dienen te worden. Ook de Chinese spreek-en-zing teksten over epische stof onderscheiden zich maar al te dikwijls door een uitermate stereotiep taalgebruik en een volstrekt gebrek aan humor. Gelukkig is dat niet altijd het geval, en sommige vormen van vertelkunst onderscheiden zich door een uitgesproken satirische inslag. Een voorbeeld hiervan is het genre van de *zhugongdiao* of de 'in alle toonaarden', dat beoefend werd in de twaalfde en dertiende eeuw in Noord-China en zijn naam ontleende aan het feit dat de berijmde passages geschreven en gezongen werden op (series van) melodieën in een telkens andere toonaard. Het favoriete onderwerp in deze vorm van spreek-en-zing literatuur was de liefde; het enige volledig bewaarde voorbeeld van dit genre, de *Xixiang ji zhugongdiao* of *Het verhaal van de westerkamers in alle toonaarden* van omstreeks 1200 door een zekere Mijnheer Dong, is dan ook een uiterst vrijmoedige, en bij tijden sarcastische, versie van China's beroemdste liefdesgeschiedenis. Maar ook meer epische stof kon in deze vorm behandeld worden, zoals blijkt uit de iets oudere, maar helaas slechts onvolledig bewaarde *Liu Zhiyuan zhugongdiao* of de *In alle toonaarden van Liu Zhiyuan* van ca. 1150. Dit werk behandelt het ook uit vele andere versies welbekende verhaal van de jeugd van Liu Zhiyuan, de stichter van de Latere Han-dynastie (947-950). Liu Zhiyuan wordt door zijn jongere stiefbroers uit huis gejaagd en gaat zwerven. Wanneer hij ergens ligt te slapen, ziet de hereboer Li hem omgeven door een purperen aura, waarop hij deze toekomstige keizer in dienst neemt als knecht. Diezelfde nacht ziet Li's dochter, Li Sanniang, de tekenen van Liu's grootse bestemming, waarop ze zich aan hem geeft en haar vader Liu Zhiyuan als schoonzoon in huis neemt. Maar hereboer Li sterft al spoedig en het leven wordt Liu Zhiyuan door zijn zwagers zo onmogelijk gemaakt, dat hij besluit te vluchten en dienst te nemen in het leger in Taiyuan. Daar herkent commandant Yue de tekenen van Liu Zhiyuans komende grootheid en hij dwingt hem te trouwen met zijn dochter. Wanneer Li Sanniang, die ondanks alle druk van haar broers zal weigeren te hertrouwen en door hen als dienstmeid wordt misbruikt, het leven heeft geschonken aan een zoon, laten haar broers de baby bij Liu Zhiyuan bezorgen, maar zijn tweede echtgenote vrouwe Yue voedt het kind geheel en al op als haar eigen zoon. Als na een succesvolle militaire carrière Liu Zhiyuan twaalf jaar later als gouverneur terugkeert naar Taiyuan, staat hij zijn zoon toe om op jacht te gaan. Bij de achtervolging van een aangeschoten witte haas ontmoet de jongen in een dorp bij een put een in lompen gehulde vrouw die hem het verhaal doet van haar leven, en hij belooft haar dat hij zijn vader zal vragen haar man, die ooit is weggelopen om soldaat te worden, op te sporen. Wanneer hij dat bij thuiskomst doet, beseft Liu Zhiyuan dat de jongen met Li Sanniang gesproken moet hebben en, vermomd als een eenvoudige soldaat, gaat hij de volgende dag naar het dorp om de trouw van Li Sanniang op de proef te stellen. Daarvan is hij snel overtuigd, zij echter ontfutselt hem zijn gouden ambtszegel voordat hij door haar broers smadelijk wordt weggejaagd.

Wanneer de volgende dag zijn zwagers hun beklag komen doen bij de gouverneur, laat Liu Zhiyuan hen insluiten en Li Sanniang wordt met alle staatsie ingehaald, waarop vrouwe Yue de positie van hoofdvrouw aan haar afstaat – het korte haar van Li Sanniang groeit na drie halen van de kam tot volle lengte aan!

Zoals uit de andere versies blijkt, kan men zo'n verhaal, al naar gelang van de accenten die men wenst te leggen, op heel verschillende manieren vertellen. De anonieme auteur van de *In alle toonaarden van Liu Zhiyuan* heeft zich echter verlustigd in de beschrijving van een toekomstig keizer als hulpeloos slachtoffer van zijn omgeving, een man die door zijn, hemzelf onbekende, komende grootheid vooralsnog alleen maar steeds dieper in de problemen raakt. Als voorbeeld moge de volgende passage dienen, waarin Liu Zhiyuan, nauwelijks aangenomen als knecht door hereboer Li, zijn pas verworven sociale zekerheid in gevaar gebracht ziet door de niet te stuiten avances van de dochter van zijn werkgever:

Die nacht zag de dochter van hereboer Li – ze heette Sanniang of Derde Dochter – omdat ze 's nachts wierook brandde, bij het licht van de volle maan een gouden slang, verscheidene duimen lang, die kronkelend de westelijke vertrekken binnenging.

(in de toonaard *Zhonglü diao*, op de wijze van *An gongzi* of *Prins An*, een *chanling* suite)
Zij was dan maar een boerenmeisje
Maar wie kon haar verwoestende schoonheid evenaren?
Luopu, Xishi en ook Daji
Leken in de verte niet op deze schone!
Zij was juist zestien jaar
Maar was nog niet verloofd.
Wilge-brauwen, perzikwangen en een kersemond –
Als jade was haar huid,
Een slanke leest – op haar gebonden voetjes liep ze stevig!

De kleren die zij droeg, flatteerden haar,
De dunzijden rok was geheel met gouddraad doorweven.
Iedere nacht brandde zij wierook bij het licht van de maan.
Plotseling schrok ze:
Op de grond zag zij een gouden schijnsel,
Duidelijk onderscheidde ze
Een slangetje van zeven duim:
Regelrecht ging het de westelijke kamer binnen,
Waarvan de deur niet was gesloten!

(op de wijze *Liu qingniang* of *Waardin Liu*)
De schone volgde het tot in de kamer,

De lamp aan de muur was al bijna gedoofd.
Met haar gouden haarspeld snoot zij opnieuw de pit,
Het schijnsel van de vlam was uiterst helder:
Op de lemen bank lag een jonge man,
Zeven voet lang, imposant; en een knap gezicht,
Zijn jade lichaam schitterde als een god!
Zijn beide ogen waren diep gesloten in zijn slaap,
Niets was er wat hij hoorde!

(op de wijze van *Suzao'er* of *Roomdadels*)
Een rossig schijnsel, een purperen mist overdekte zijn lijf,
Het geluk dat hij uitstraalde, was onbeschrijfelijk!
De slang kroop door zijn neusgat in en uit –
Derde Dochter was toen o zo verheugd!

(op de wijze van *Liu qingniang* of *Waardin Liu*)
'Eens was er een waarzegger die mij voorspelde
Dat ik omhoog zou klimmen,
Dat ik keizerin zou worden,
Koningin-moeder zou zijn,
Een vermaard vorst zou huwen.
Vannacht worden zijn woorden inderdaad bewaarheid:
Tijdens deze troebele tijden zijn draak en slang niet gescheiden,
Onder het gewone volk zijn keizers verborgen.
Het beste is reeds op de hoeve de man van de toekomst te huwen!

(Coda)
Als ik me dit huwelijk zou laten ontlopen,
Hoe kom ik dan ooit in het keizerlijk paleis?
Wie ziende blind is, blijft haar hele leven arm.'

Derde Dochter nam vervolgens het paar haarspelden van haar hoofd, en ze nam er daarvan één. Ze wachtte tot de Ondergedoken Draak ontwaakte en overhandigde hem die speld op beide handen. Liu Zhiyuan zag haar bij het licht van de lamp en zei geschrokken: 'Ik ben arm en berooid, en ben uw vader dankbaar dat hij mij hier op zijn hoeve in dienst heeft genomen. Gaat u alstublieft snel weer weg! Ik ben bang dat dit ongeluk voor mij betekent als uw twee schoonzusters dit te weten komen!' Derde Dochter zei met een glimlach: 'Liu, wees toch niet zo bangelijk! Ik wil met je trouwen, heus!'

(in de toonaard *Huangzhong gong*, op de wijze van *Nüguanzi* of *Taoïstische Non*)
Onze Ondergedoken Draak schrok deze nacht zich werkelijk het apezuur!

Haastig stond hij naast het lemen bed
Om te buigen, te groeten en te vragen:
'Mejuffrouw, u in het holst van de nacht!
Waarom bent u hier gekomen?
Verlaat u toch zo snel als kan de westelijke kamer,
Dat is het allerbeste!
Als uw vader hier ooit achterkomt,
Dan zwaait er wat voor mij!'

Derde Dochter bleef even onbeschroomd,
Zij wilde zich binden aan een Zoon des Hemels,
Hoopte te wonen in paleizen en lustwarandes.
Zachtjes verklaarde zij:
'Liu, wees toch niet bang –
Ik zag je naar de hoeve komen:
Voor armoe ben jij niet geboren!
Meteen heb ik mijzelf beloofd
Met jou te zullen trouwen!'
Zij brak het gouden speldenpaar
En gaf één spang aan hem, Zhiyuan!

Zhiyuan kon niet anders dan die haarspeld aannemen, maar verder gebeurde er helemaal niets.

Zoals uit het bovenstaande moge blijken, kent de Chinese literatuur een omvangrijke en rijkgeschakeerde volksepiek. De stof is voornamelijk ontleend aan het Chinese verleden, ofschoon dankzij het boeddhisme ook Indische motieven hun weg naar China hebben weten te vinden – zo wordt sinds jaren geredetwist over de vraag in hoeverre Aap uit de verhalen rond Xuanzangs pelgrimage naar het Westelijk Paradijs een afstammeling is van de apenkoning Hanoeman in het *Rāmāyaṇa*. Wat vorm betreft toont de Chinese volksepiek, waar het geschreven teksten betreft, een uitgesproken voorkeur voor de prosimetrische vorm, die elders niet of nauwelijks een rol speelde. Wanneer echter C.M. Bowra in zijn *Heroic Poetry* (1952) noch J. de Vries in zijn *Heldenlied en heldensage* (1959) deze Chinese volksepiek in hun beschouwingen betrekt, is dat niet hun fout, want studies of vertalingen van dit door Chinese literaten geminachte en daardoor door sinologen verwaarloosde volksamusement waren destijds, zeker in westerse talen, nauwelijks voorhanden. De ontsluiting van deze literatuur, waarmee in de jaren vijftig schoorvoetend een aanvang was gemaakt in de Chinese Volksrepubliek, is na 1978 met verdubbelde energie ter hand genomen, wat geleid heeft tot talrijke nieuwe catalogi en tekstuitgaven. Op Taiwan is sprake van een groeiende belangstelling voor de rijke, maar lange tijd schijnbaar vergeten collectie van prosimetrische teksten in de Fu Sinian Bibliotheek van de Academia Sinica. Ook

onder westerse sinologen neemt de belangstelling toe. Tot op heden zijn de studies en vertalingen voornamelijk gewijd geweest aan vroege teksten, maar met name de laatste jaren worden ook meer publikaties gewijd aan de spreek-en-zing literatuur van de eeuwen na 1600. Deze belangstelling is niet uitsluitend literair. Antropologen, sociologen, vergelijkende godsdienstwetenschappers en feministen hopen door bestudering van deze teksten inzicht te krijgen in houdingen en waarden van groepen buiten de maatschappelijke en culturele elite. Het literaire onderzoek van deze rijke literatuur staat zelfs nog niet eens in de kinderschoenen. Dat hoeft echter geen reden tot zorg te zijn voor al degenen die zich herinneren dat uit een groep van broeders het vaak de jongste, en daarbij de ogenschijnlijk domste en traagste, is die de heldenrol zal spelen.

Bibliografie

Een overvloedig geïllustreerde inleiding tot de kunst van de Chinese beroepsvertellers wordt geboden door Jacques Pimpaneau, *Chanteurs, conteurs, bateleurs, littérature orale et spectacles populaires en Chine* (Paris, Université Paris 7, Centre de publication Asie orientale, 1978). Helaas is de bibliografie van dit werk nogal onvolledig.

Een overzicht van de belangrijkste studies en vertalingen in westerse talen kan men vinden in Wilt Idema en Lloyd Haft, *Chinese letterkunde, inleiding, historisch overzicht en bibliografieën* (Utrecht, Het Spectrum, 1985), met name op p. 389, 'Bianwen'; p. 395, 'Zhugongdiao'; en p. 417-418, 'Voordrachtsteksten'. Een uitvoeriger overzicht, dat ook Chinese en Japanse titels omvat, volgt het artikel 'Prosimetric Literature' door W.L. Idema in William H. Nienhauser (red.), *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature* (Bloomington, Indiana University Press, 1986), p. 83-92. Zie in dit werk ook de lemmata 'Chu-kung-tiao' (p. 332-334); 'Tz'u-hua' (p. 849-852); 'Ta-ku' (p. 741-743); 'Tzu-ti-shu' (p. 844-846); 'T'an-tz'u' (p. 747-749).

Vertalingen van spreek-en-zing teksten uit de negende en tiende eeuw treft men aan in Arthur Waley (transl.), *Ballads and Stories from Tun-huang* (London, George Allen and Unwin, 1960) en Victor H. Mair, *Tun-huang Popular Narratives* (Cambridge, Cambridge University Press, 1983).

De *Xixiangji zhugongdiao* is in het Engels vertaald door Li-li Ch'en als *Master Tung's Western Chamber Romance (Tung Hsi-hsiang chu-kung-tiao), A Chinese Chantefable* (Cambridge, Cambridge University Press, 1976) en in het Nederlands door W.L. Idema als Mijnheer Dong, *Het verhaal van de westerkamers in alle toonaarden*, (Amsterdam, Meulenhoff, 1984). De *Liu Zhiyuan zhugongdiao* is in het Engels vertaald door M. Doleželová-Velingerová en J.I. Crump als *Ballad of the Hidden Dragon, Liu Chih-yüan chu-kung-tiao* (Oxford, Clarendon Press, 1971). De lange passage uit de *Liu Zhiyuan zhugongdiao* is geciteerd naar *De in alle toonaarden van Liu Zhiyuan*, ingeleid, vertaald en van aantekeningen voorzien door W.L. Idema (ongepubliceerd typoscript).

Recente vertalingen van spreek-en-zing literatuur uit de periode 1600-1900 zijn mij niet bekend.

Van de *Sanguo zhi yanyi* door Luo Guanzhong, de roman van de Drie Koninkrijken, bestaat geen volledige vertaling in een westerse taal. Men kan zich een indruk vormen van het werk uit Moss Roberts (transl. and ed.), *Three Kingdoms, China's Epic Drama* (New York, Pantheon Books, 1976). Shi Nai-ans *Shui hu zhuan*, de roman over de avonturen van de nobele bandieten van het Liangshan-moeras, is in het Frans vertaald door Jacques Dars als *Au bord de l'eau*, 2 delen (Paris, Gallimard, 1978), en in het Engels door Sidney Shapiro als *Outlaws of the Marsh*, 3 delen (Peking, Foreign Languages Press, 1980). Wu Cheng'ens *Xiyouji*, de

roman over Xuanzangs pelgrimage, is vertaald door Anthony C. Yu als *The Journey to the West*, 4 delen (Chicago, University of Chicago Press, 1977-1983). Zeer recentelijk heeft Andrew H. Plaks in zijn *The Four Masterworks of the Ming Novel, Ssu ta ch'i-shu* (Princeton, Princeton University Press, 1987) nogmaals nadrukkelijk gewezen op de grote afstand tussen enerzijds de roman als het geacheveerde kunstwerk van een hoogstgeletterd, zelfbewust auteur en anderzijds de amorfe populaire verhalencyclus.

Van oudere, onvolledige vertalingen van bovengenoemde romans, met name van de uiterst vrije Duitse bewerkingen door Franz Kuhn, bestaan soms Nederlandse hervertalingen; voor een overzicht zie Idema en Haft, *Chinese letterkunde*, p. 406-411, 'De roman (1450-1650)'.

Mineke Schipper

De levende traditie van het epos in Afrika

In Afrikaanse culturen is de mondelinge overlevering van literatuur buitengewoon belangrijk. In tegenstelling tot de meeste epen die in deze bundel besproken zijn, wordt het epos in Afrika tot op de dag van vandaag op veel plaatsen verteld door professionele barden. Dit betekent dat nog steeds varianten worden toegevoegd aan eerder opgetekende versies. Ook worden steeds meer epen op geluidsband, film en video vastgelegd.

Een epos in uitvoering bestaat uit meer dan een mondelinge 'tekst'. De verzameling woorden op zich is net zo incompleet als een operalibretto zonder uitvoerders. Bij de Ijo in Nigeria bijvoorbeeld wordt het *Ozidi*-epos in zeven dagen voorgedragen met behulp van zang, dans, mime en ritueel. De Nigeriaanse schrijver John Pepper Clark heeft dat gebeuren in de jaren zeventig gefilmd en op de band opgenomen. Later is de tekst in de oorspronkelijke taal (Ijo), met de Engelse vertaling ernaast, uitgegeven (1977).

In het Woord vooraf maakt Clark duidelijk dat van dit werk geen vaste tekst bestaat. Zangers en vertellers hebben de verhaallijn in hun hoofd en beginnen vandaar uit als bouwmeesters het verhaal op te bouwen en te construeren of misschien beter te reconstrueren. Het epos is eigenlijk het bezit van de aanwezige toehoorders/toeschouwers, een publiek dat de 'tekst' kent en er zich voortdurend mee kan bemoeien terwijl het verteld wordt. Vragen worden volgens Clark meestal vooral door de jongeren onder het publiek gesteld, terwijl commentaren, correcties en aanvullingen op vorm en inhoud komen van de kant van de oudere generatie. Ouderen blijken nogal eens uiteenlopende herinneringen te hebben aan eerdere presentaties die ze hebben meegemaakt. Dat kan leiden tot verschillende visies op de nieuwe presentatie. De samenwerking tussen de auteur/presentator en het publiek leidt telkens tot herschepping van een oud kunstpatroon dat kan worden aangepast aan de eigen tijd met de daarbij behorende normen, behoeften en ontwikkelingen (Clark 1977: IX).

Uit deze opmerkingen wordt al meteen duidelijk dat niet alleen het *Ozidi*-epos maar orale literaire produkties in het algemeen meer zijn dan een genoteerde tekst die daarmee voorgoed komt vast te liggen. In werkelijkheid moet het epos dan ook gezien worden als een complexe kunstvorm waarin naast het woord het visuele reliëf geeft aan het dramatisch karakter van de uitvoering. Ook het ritueel kan een rol spelen en godsdienstige betekenis aan de uitvoering verlenen. Ten slotte is er het muzikale aspect, dat van het begin tot het eind essentieel is voor de hele epos-presentatie, waarbij de inbreng van het publiek onmisbaar is. Al die

aspecten samen maken de *performance* pas tot een geheel. Zo'n werk zuiver literair noemen en alleen vanuit dat perspectief bestuderen, zou volgens Clark een ongelukkige misvatting zijn, omdat het nu eenmaal niet om een geschreven leestekst gaat maar om 'een veelzijdige creatie door een bijzonder soort kunstenaar, een componist/dichter/voordrachtskunstenaar in één persoon, die zich bedient van woorden, muziek, dans, drama en ritueel tegelijk' (*ibid.*).

Zoals gezegd bestaat in Afrika een levende epische traditie. In hoeverre de verschillende teksten tot het epos als genre gerekend kunnen worden, hangt af van de definitie. Hier ga ik niet verder in op de kwestie of het epos wel zou bestaan in Afrika. Die is in de Inleiding al behandeld in verband met de genreproblematiek. Ik houd de daar gegeven definitie van Okpewho aan, die uitgaat van de mondelinge overlevering.

Geografische context

Epen komen voor in gebieden die politiek en godsdienstig erg van elkaar verschillen. In tegenstelling tot wat vaak beweerd is, namelijk dat epen gebonden zijn aan de zogenaamde *Heroic Age* (vgl. Chadwick 1912), die een specifieke plaats zou innemen in de ontwikkelingsgang van een volk op weg naar de 'moderne tijd', blijkt dat epen in Afrika niet alleen daar verteld worden waar een gecentraliseerd politiek systeem bestaat of een traditie van militaire expansie en veroverzucht (Biebuyck 1976: 6). Met andere woorden: het epos in Afrika is niet gebonden aan bepaalde sociale, economische of militaire voorwaarden en niet het resultaat van een bepaalde sociale ontwikkeling. Wel is, op basis van nieuwere gegevens, de hypothese ontstaan dat 'de' Afrikaanse eposgordel zich zou uitstrekken van West-Afrika tot in Centraal-Afrika (vgl. Biebuyck 1976; Johnson 1980). Volgens deze opvatting vallen de epische tradities in zuidelijk Afrika en in Oost-Afrika erbuiten. Knappert (1967: 190) verbindt het Swahili-epos met de oosterse islamcultuur. Zuidelijk Afrika heeft wel een rijke verscheidenheid aan epische literatuur, maar deze bestaat eerder uit dichterlijke lofredes ter ere van *chiefs* of andere belangrijke personen dan dat er sprake zou zijn van epen volgens de eerder gegeven definitie. Hier ontbreekt namelijk het verhaalelement en er wordt veel meer gezinspeeld op historische gebeurtenissen dan dat daarover echt wordt verteld. Bovendien betreft het dikwijls kortere teksten dan bij epen gewoonlijk het geval is (vgl. Finnegan 1970 en 1977; Johnson 1980).

In plaats van ons in deze welles-nietesdiscussie te verdiepen, lijkt het relevanter informatie te geven over enkele typisch Afrikaanse aspecten van het mondeling vertelde epos en vervolgens in te gaan op een van de bekendste Westafrikaanse epen, *Sunjata*.

Bij elke mondelinge, muzikaal begeleide presentatie beïnvloeden het instrumentale en het vocale elkaar. Nketia (1979: 177) legt er de nadruk op dat in Afrikaanse tradities liederen vaak worden behandeld als het gesproken woord: 'Er zijn samenlevingen waarin het solo reciteren van poëzie, zowel gesproken als gezongen, een vaste sociale instelling is geworden.' In veel uitvoeringen komen spreken en zingen geïntegreerd voor. Ze kunnen elkaar afwisselen, waarbij gezongen episoden of gesproken dialogen beantwoord worden door het publiek met gezongen of gesproken reacties. Er zijn vaste regels die bepalen op welke manier gesproken en gezongen woorden gecombineerd worden. Daarbij speelt de zanger of verteller de belangrijkste rol, maar hij wordt vaak bijgestaan door een of meer helpers en door het publiek. Hij kan overgaan van spreken naar zingen, maar daarin zitten persoonlijke verschillen. Gordon Innes (1974) legt in zijn inleiding bij *Sunjata*-versies van drie verschillende vertellers uit dat de een duidelijk meer of minder voorkeur heeft voor een bepaalde presentatie dan de ander. Hij onderscheidt daarbij drie verschillende stijlen: 1. De stijl die het dichtst bij de *gewone spreekstijl* ligt. De verteller vertelt in zijn eigen woorden, begeleid door muziek. 2. Daarnaast is er de *reciteerstijl*, waarbij formules en formulaire uitdrukkingen worden gebruikt. In de reciteerstijl vind je lofprijzingen van epospersonages of van mensen uit het publiek: namen van voorouders, genealogieën, of bepaalde standaardzinnen die verwijzen naar voorvallen uit het leven van de held of algemene uitspraken over het leven toen en nu. Bijvoorbeeld: 'In Sunjata's dagen wisten griots niet wat water dragen was. Om nog maar te zwijgen van werken op het land of brandhout zoeken. Vader Wereld is veranderd, veranderd' (Innes 1974: 16). Regels die gepresenteerd worden in de reciteerstijl zijn standaardregels, vaste uitdrukkingen waarbij de ene keer een gedeelte van de regels weggelaten wordt en de andere keer niet. De vorm blijft herkenbaar dezelfde. De reciteerstijl is ook herkenbaar aan de stemverandering: de toon wordt een octaaf hoger. 3. De *zingstijl*. Hier zijn de zinnen korter. Een aantal liederen is verbonden met Sunjata. De vorm daarvan ligt vast: 'Ah, het is over de Leeuw dat ik spreek' kan een zin zijn die een lied inleidt. Elk lied heeft een eigen muzikale begeleiding. Liederen zijn dikwijls kort, soms maar twee regels – in het *Sunjata*-epos tenminste. Meestal brengen ze bijzondere voorvallen uit het leven van de held in herinnering. De zingstijl wordt gebruikt voor zulke liederen (Innes 1974: 19v.). De refreinen worden dikwijls herhaald door een groep zangers of het hele publiek.

In de *Sunjata*-versie van de beroemde, in 1977 overleden griot Kélé Monson, opgetekend door Diabaté (1986), komt ook een voorbeeld van zo'n kort lied voor dat steeds in de tekst herhaald wordt en waarbij de bard zichzelf begeleidt op de *nkoni*, een viersnarige harp:

Sunjata?
Sunjata is de leeuw met de boog.

Sunjata,
Je bent de leeuw met de boog.
(o.a. p. 42v.)

De manier waarop muziek en taal gecombineerd worden, beïnvloedt de voorstelling. De verdeling in muzikale 'zinnen' en grammaticale eenheden markeren elkaar over en weer. Een muzikale zin kan samenvallen met een grammaticale zin, met een passage of met een enkel woord dat op zich een complete taaluiting vormt. Die structurele eenheden verschillen in lengte. Als de presentatie een strikt ritme volgt, worden de te korte zinnen of woordgroepen aangevuld met 'extra's': herhalingen van woorden of uitdrukkingen, een korte toevoeging van een tussenzin enzovoort. Steeds worden spreekmelodie, intonatie, klankeffecten en woorden in harmonie gebracht met het ritme en de muzikale effecten (vgl. Nketia 1979, hoofdstuk 16). Dat door geleerden de verschillende soorten presentaties met begeleiding van instrumenten niet altijd zijn opgevat als poëzie en daarom als heldendichten of epen, daarop werd al in de Inleiding ingegaan.

Barden en griots

In het verleden (met name in de negentiende, maar ook nog wel in de twintigste eeuw) werden de namen van orale zangers en vertellers vaak niet vermeld bij het optekenen. Dat is gelukkig veranderd. Er wordt steeds meer aandacht besteed aan de auteurs en hun context. Dikwijls worden ze uitvoerig ondervraagd over hun sociale positie, hun achtergrond en hun voorkeur voor improvisatie of memorisatie bij de uitvoering. Hoe leren ze hun vak? Hoe creatief zijn ze, wat is hun persoonlijke inbreng in het geheel en waaruit bestaat de echte 'overlevering'? Hoe werken hun geheugensteuntjes en hoeveel improvisatie wordt geaccepteerd door het publiek? Hierover is nog altijd te weinig bekend. Meer gegevens zullen het inzicht in de orale traditie verder verruimen, en dat geldt natuurlijk niet alleen voor de eposvoordracht.

De eposvertelling duurt lang, dikwijls wordt een aantal nachten achtereen verteld. Voor het *Ozidi*-epos (Ijo) zijn zeven dagen nodig, het *Mwindo*-epos (Nyanga) werd in twaalf opeenvolgende dagen verteld door een bard die voor een onderzoeksteam optrad, maar die ook benadrukte dat het zo eigenlijk niet hoorde: het hele *Mwindo*-epos werd nooit achter elkaar verteld, maar altijd in afzonderlijke losse fragmenten, bij verschillende gelegenheden (Biebuyck 1971: 274). In elke cultuur gelden ongetwijfeld specifieke regels over het hoe, wanneer, waarom en door wie van de voordracht. Steeds zal de onderzoeker van levende epen zich vragen moeten stellen over de regels en de vorm van de

presentatie. Ook de reacties, vragen, opmerkingen van het publiek en de muzikale ondersteuning van de bard moeten nog veel uitvoeriger bestudeerd worden, omdat ze belangrijke informatie kunnen opleveren over de functie van het epos binnen de betrokken cultuur en samenleving.

De barden worden bij een aantal volken in West-Afrika *griots* genoemd. De term is afkomstig van Wolof of Bambara woorden, al is men niet helemaal zeker wat de oorspronkelijke betekenis is. Ze vormen een kaste van specialisten. Griots waren van oudsher verbonden aan een hof of heer, maar dat komt vandaag veel minder voor dan vroeger. Ze reizen nu vaker rond van dorp naar dorp in de droge tijd, om verhalen te vertellen en te zingen. In de regentijd keren ze naar huis terug: dan hebben mensen geen tijd om te luisteren vanwege hun werk op het land. Onderweg verzamelen ze ook wel nieuw materiaal dat ze later eventueel kunnen inpassen in hun eigen repertoire. Hun talenten dwingen de bewondering af van het publiek. Vaak hebben griots jaren gestudeerd voordat ze in het openbaar optreden. Meestal hebben ze het vak geleerd van een vader of ander familielid, een meester in het vak. Er zijn ook griots, vrouwelijke vertel- en zangspecialisten. Epen worden echter voor zover mij bekend in Afrika altijd door mannen verteld.

Griots zijn meestal goed op de hoogte van wat zich in een bepaalde gemeenschap afspeelt en kunnen daardoor in het openbaar kwaad spreken of ongewenste verhalen vertellen over wie hen slecht behandeld heeft of te weinig beloond. Mensen wier geheimen of zwakheden ze kennen, voelen zich kwetsbaar tegenover hen. In feite is de positie van de griots ambigu. Aan de ene kant hebben ze een zekere macht, maar ze zijn ook afhankelijk van de welwillendheid van potentiële geldgevers en daarin lijken ze op bedelaars. Dit geldt natuurlijk vooral de ambulante griots die niet aan een bepaald patroon of een bepaalde groep zijn gebonden. Als ze rondtrekken, voelen ze zich vrijer om te zeggen en te zingen wat ze willen en te prijzen wie ze willen. Daarin speelt natuurlijk wel steeds een grote dosis eigenbelang mee.

Vroeger hadden griotssoms niet het recht om begraven te worden. Omdat men bang was dat de grond daardoor onvruchtbaar zou kunnen worden, kregen ze een graf in de stam van een holle baobab. Zo'n boomstambegraafplaats is niet al te ver van Dakar in Senegal teruggevonden: binnen in een enorme baobab is een grote hoeveelheid beenderen aangetroffen van gestorven griots (Bebey 1969: 40).

Een griot die ik zelf heb geïnterviewd, is de Wolof Lamine Konté uit de Casamance in Senegal. Wat hij vertelt, geeft een aardig beeld van de hedendaagse griot. Hij begeleidt zichzelf op de *kôra*, een groot instrument dat lijkt op een combinatie van harp en luit. Met de luit heeft de kôra de lange hals gemeen en met de harp het brede snarengamma dat met twee handen wordt bespeeld. De klankkast bestaat uit een grote kalebas die rijk versierd en met leer overtrokken is. Er zit een gat in waardoor volgens de griot de klanken naar buiten kunnen. De kôra brengt een licht tinkelend geluid voort.

Lamine Konté stamt uit een oud geslacht van griots en leerde het vak van zijn grootvader: 'Het is onze taak de traditie te bewaren van muziek en literatuur en geschiedenis. Ik beoefen alle genres, mythe, epos, fabel, legende, liefdespoëzie enzovoort, maar vooral de genres waarin historische elementen meespelen, hebben mijn belangstelling, bijvoorbeeld de heldenverhalen. Bij ons wordt het epos deels gezongen, deels verteld. De eenheid tussen proza- en poëziegedeelten wordt benadrukt doordat éénzelfde muziek beide begeleidt. In het *Sunjata*-epos gaat de indeling in episoden gepaard met veranderende muziek: elk van de twaalf verschillende muziekstukken komt overeen met een nieuwe periode in het leven van de held. Door de eeuwen heen zijn steeds nieuwe elementen aan het oorspronkelijke historische materiaal toegevoegd, zodat de legende het thans duidelijk wint van de historische feiten. Zelf probeer ik niets toe te voegen aan de overlevering, ik houd me zorgvuldig aan de versie die ik van mijn eigen grootvader heb geleerd, uit respect voor diens geweldige talent. Alleen de presentatie vormt mijn eigen persoonlijke inbreng. Ik heb geen behoefte aan het verzinnen van nieuwe verhalen of liederen, zoals andere zangers/dichters dat wel doen. De orale literatuur functioneert nog altijd in Afrika en dat zal zo blijven totdat Afrika werkelijk gealfabetiseerd zal zijn, misschien over honderd jaar, misschien over vijftig jaar. Ik heb zelf leren lezen, maar wil daarom mijn vak zeker niet opgeven, want de rechtstreekse communicatie tussen de griot en zijn publiek is zoveel rijker dan de eenzijdige relatie tussen schrijver en lezer. Wat een verarming, als je je alleen tot het woord zou beperken! Muziek, dans, dictie en de rechtstreekse reacties van het publiek gaan dan onherroepelijk verloren en wat dat betekent, daarvan heeft de schriftcultuur geen notie meer.' (in *NRC Handelsblad*, 16-6-1981)

Vormaspecten

Als we naar de compositie kijken, mag het mondelinge karakter van het Afrikaanse epos niet uit het oog verloren worden. Wanneer worden liederen ingelast, wanneer wordt van een bepaald ritme overgegaan op een ander? Hoe is het verhaal opgebouwd in deze speciale versie? Formules spelen ook hier een essentiële rol.

Een eenvoudige vorm van formulegebruik vinden we in de *Sunjata* van Bamba Suso uit Gambia (vgl. Innes 1974). Hij gebruikt steeds uitgebreide vaste naamsaanduidingen die naar aanleiding van een bepaald voorval in het epos geïntroduceerd worden en daarna van tijd tot tijd opnieuw voorkomen: Sunjata heet officieel Naareng Makhang Konnate; die naam komt van tijd tot tijd terug, al wordt hij in het algemeen Sunjata of soms ook kortweg Jata (= leeuw) genoemd. Andere naamvoorbeelden die telkens terugkomen, zijn Fata Kung Makhang (regel 27, 46, 61 en 79) of Sankarang Madiba Konte (= de vader van Sunjata's moeder, regel 28, 29, 39, 237 enzovoort). Het formulegebruik is soms veel uitgebreider.

In de *Sunjata*-versie van Dembo Kanute (*ibid.*) rouwt een bard over de dood van grote helden en herdenkt ze met een steeds terugkerende, korte formule: Weten jullie niet dat die-en-die dood is?, bijvoorbeeld in de volgende passage: 'Weten jullie niet dat Darama Jallo's Fili is heengegaan?' (III, 11) of: 'Weten jullie niet dat Tuuli Mbaalo's Cherno dood is?' (III, 54). Of, uitgebreider:

> Mijn geest gaat uit naar nog vele, vele grote mannen bovendien.
> Weten jullie niet dat Seku Alifa Jaaju, man van Marena, dood is?
> (III, 64-66)

Een ander voorbeeld: Simbong (of Sinbon) is de naam van een van Sunjata's voorvaders. Naar aanleiding van een passage waarin Sunjata heel arm is en een kat vangt om zijn griots toch iets te kunnen geven, heet hij later herhaaldelijk 'Katten-op-de-schouder-Simbong' (I, 155). In andere versies (o.a. Diabaté 1986) heet hij 'De-Leeuw-met-de-Boog'.

Een voorbeeld van een meer uitgebreide matrixformule in *Sunjata* verloopt langs het volgende schema: *a*. het begint met de woorden van de held gericht tot zijn griot: 'Roep de leiders bijeen'; *b*. een leider arriveert; *c*. deze wordt geprezen; *d*. Sunjata verklaart dat de tijd voor de grote veldslag nog niet is aangebroken, want Tira Makhang (of een andere leider) is nog niet aangekomen; *e*. dan volgt de vraag van de reeds aanwezige belangrijke strijders: 'Is Tira Makhang beter dan wij?', gevolgd door het antwoord: *f*. 'Niet beter dan jullie,' enzovoort. Soms worden een of twee punten uit dit schema weggelaten en/of andere ingelast. Dezelfde formule komt op een aantal plaatsen terug, in alle drie de versies die Gordon Innes (1974) heeft opgetekend.

De formulaire matrix (vgl. Okpewho 1979: 143) vormt in zo'n geval tegelijkertijd een thema, namelijk het thema van de leiders die door de held worden opgeroepen en ontvangen voordat de strijd begint. Er zijn ook andere thematische voorbeelden, zoals het herhaaldelijk genoemde feit dat Sukulung (of Sogolon) tijdens haar zwangerschap een keer heel erg geschrokken is. Dit wordt af en toe met een latere gebeurtenis uit het leven van de held in verband gebracht en dan opnieuw verteld (I, 49-50; 279-280; 320-325). In een ander Mandinka epos, *Kambili* (cf. Okpewho 1977: 179v.), worden waarzeggers die geen oplossing weten voor het raadsel van Kambili om het leven gebracht. Dat komt op verschillende plaatsen in de tekst voor. Dezelfde standaardformule wordt met enige variatie gebruikt om te vertellen hoe dat gebeurt:

> Het hoofd van de man met de tas werd afgesneden bij zijn nek,
> Zijn twee schouders werden onafscheidelijke vrienden,
> En zo stierf hij, helemaal dood.
>
> Het hoofd van de schelpenwerper werd afgesneden bij zijn nek,
> Zijn schouders werden onafscheidelijke vrienden,

Hij werd een lijk, helemaal dood.

Het hoofd van de oude sandalenman werd afgesneden bij zijn nek,
Er ontstond grote narigheid in Jimini,
De kleine man viel neer met een plof.

Later wordt ook een oude vrouw, die de moeder van Kambili met afpersing probeert te bedreigen, gedood en haar terechtstelling wordt op dezelfde manier geformuleerd:

Het hoofd van de oude vrouw viel, afgesneden bij haar keel,
Haar twee schouders werden onafscheidelijke vrienden.

In de *Mwindo*-epos van de Nyanga in Zaïre wordt de held dikwijls aangeduid als 'De-kleine-die-vanaf-de-geboorte-liep', en voordat er een door de held te zingen lied wordt ingelast, horen we steeds: 'Mwindo legde zoete woorden in zijn mond en zong' (Biebuyck & Mateene 1969).

Johnson (1980: 316) citeert een Mandinka bard die een vaste formule hanteert om een onderdeel van zijn verhaal af te sluiten, namelijk een spreekwoord dat oorspronkelijk de noodzaak van het gaan van de ene plaats naar de andere aanduidt, maar in het epos ook de overgang markeert van de ene episode naar de volgende en dus ook van de ene situatie naar de andere: 'Wat zitten niet oplost, zal reizen oplossen.' Volgens dezelfde Johnson is *Sunjata* opgebouwd uit eenheden die op verschillende niveaus met elkaar verbonden worden *tijdens het vertellen*. De verbindingsformules vormen daarin één van de procédés.

De held

Het epos in Afrika heeft een aantal kenmerken gemeen met epen elders. Het gebruik van formules werd al genoemd. Ook thema's zijn meer dan eens vergelijkbaar, maar de meeste overeenkomsten vinden we, zoals gezegd (p. 14v), in het patroon van het heldenleven. Ook in de Afrikaanse epen zijn de helden mannen, ze hebben een aristocratische achtergrond, zijn bijvoorbeeld zoon van een chef of koning. Er zijn bijzondere omstandigheden die leiden tot de geboorte van het heldenpersonage, een voorspelling of aankondiging, een buitengewoon korte of juist heel lange zwangerschap (een enkele keer tot honderdvijftig jaar), een bijzonder natuurverschijnsel in verband met de geboorte en dergelijke. Soms spreekt de held al in de baarmoeder of verricht hij vandaar uit bepaalde daden, zoals Mwindo in het Nyanga epos voor zijn moeder doet, of de held Musémé bij de Lega (Schipper 1979). Beide helden komen gekleed en gewapend ter wereld, voorzien van magische voorwerpen die later een rol spelen in het verloop van het verhaal. Soms bepaalt de held zelf het moment waarop hij geboren wordt. Hij

onderscheidt zich van gewone mensen door al bij de geboorte te kunnen lopen of praten. De jeugd van de held is niet altijd gemakkelijk. Hij wordt vaak bespot, bedreigd, verjaagd of verbannen, zoals gebeurt met Ozidi (Ijo) of Sunjata (Mandinka). De vijanden zijn ongewoon machtig en de held werpt zich op als redder van zijn volk. Sunjata overwint de vijanden van het Mali-rijk en keert na ballingschap en strijd terug in de hoofdstad Niani, waar vrede en welvaart vervolgens langdurig heersen dankzij zijn voorbeeld en wijsheid. De Afrikaanse helden sterven vaak niet tragisch en jong, zoals dat in veel Europese epen gebeurt, bijvoorbeeld met Achilles, Beowulf, Roland en Cúchulainn. Ook het onderscheid tussen de held en de vorst als twee verschillende personages (zie Inleiding) wordt hier in mindere mate gemaakt. Vaak wordt de held na zijn heldendaden, na zijn verworven roem, heer over zijn volk. Bij het verwerven van deze roem gaat het overigens minder om de individuele eer dan om een taak die de held vervult in het belang van anderen, zijn volk, zijn clan of het rijk waartoe hij behoort.

Sunjata

Het *Sunjata*-epos is een van de bekendste uit heel Afrika. Er zijn in de loop der jaren al veel versies van opgetekend en dat gaat nog steeds door. Wie was Sunjata? Hij wordt beschouwd als de stichter van het grote Mandinka of Mali-rijk dat in West-Afrika in de middeleeuwen tot bloei kwam en in verval raakte. Daarover is vanuit geschreven bronnen weinig bekend. Er zijn enkele belangrijke Arabische kroniekschrijvers die het oude Mali-rijk vermelden waarover Sunjata heerste. Onder hen Ibn-Khaldoen en Ibn-Battoeta. Van Ibn-Battoeta weten we dat hij tussen februari 1352 en december 1353 door Mali gereisd heeft (Levtzion 1963: 341). De historici geven als jaar waarin Sunjata zijn aartsvijand Sumanguru versloeg 1235. In de daarop volgende jaren vestigde hij zijn heerschappij over een uitgestrekt gebied met Niani als hoofdstad. Hoe groot het rijk precies was, is niet duidelijk, maar het centrum bevond zich tussen de rivieren de Niger en de Senegal (Niane 1975).

Naast deze beperkte schriftelijke gegevens is er een schat aan informatie uit orale bronnen voorhanden, vooral in de vorm van epen. De carrière van Sunjata wordt daarin bezongen, maar een heldendicht is nu eenmaal meer dan de weerspiegeling van historische gebeurtenissen. De griot wil in de eerste plaats zijn publiek boeien en als kunstenaar maakt hij geschiedenis ondergeschikt aan zijn eigen verbeelding. Er blijft natuurlijk een ondergrond van waarheid aanwezig, van waaruit de dichter met zijn creatieve verbeelding aan het werk gaat. Ook het *Sunjata*-epos gaat over historische personen van wie de roemrijke daden voortleven in de herinnering van volgende generaties. Kenmerkend voor epen die teruggaan op historische gebeurtenissen is dat de held om wie het gaat echt heeft bestaan. Historische elementen als veldslagen, veroveringen enzovoort kunnen

authentiek zijn. De held wordt dan in het epos heldhaftiger en zijn daden wonderbaarlijker dan ze in werkelijkheid ooit geweest zijn. In het Afrikaanse epos komen wonderen voor en toverij; goden en geesten kunnen een rol spelen. De held in het epos, en niet alleen in Afrika, wordt meer dan een gewoon mens, meer dan een gewone voorvader. Hij wordt soms bezongen als een godheid.

Het verhaal van Sunjata kent tal van varianten. Vaak begint het met de eerste Mandinka koningen. Het materiaal verschilt van gebied tot gebied en soms ook van vertelling tot vertelling. In het algemeen verloopt het verhaal langs drie centrale episoden: 1. de gebeurtenissen die leiden tot zijn geboorte; 2. zijn jeugd en ballingschap; en 3. zijn terugkeer naar het eigen rijk na de overwinning op zijn geduchte tegenstander Sumanguru (Sumaoro) Kante. In het begin ontvangt de vader van de toekomstige held, Faraku Maghan Cenyi (Farako Maghan Kegni), de voorspelling dat hij een zoon zal krijgen die een groot koning zal worden. Om de voorspelling te laten uitkomen, moet Maghan een vrouw trouwen die door een jager bij hem gebracht zal worden. In een lang relaas wordt uitgelegd hoe twee jagers een enorme buffel achtervolgen die al veel slachtoffers heeft gemaakt. Ze ontmoeten een oude vrouw met wie ze bevriend raken. Zij is niemand anders dan de buffel: ze heeft namelijk de gave van gedaante te kunnen veranderen. Ze onthult de jagers het geheim van de manier waarop de buffel gedood kan worden, maar stelt als voorwaarde dat de plaatselijke vorst hun de lelijkste vrouw zal geven als beloning voor hun inspanningen. Als ze hun taak volbracht hebben, vragen en krijgen ze de lelijkste vrouw – ze heet Sogolon. In een aantal versies is zij zelf de buffelvrouw. De jagers nemen haar mee voor Maghan en zij wordt zijn echtgenote. Zijn eerste vrouw Sasuma Berete en Sogolon worden op dezelfde dag zwanger en baren tegelijk een zoon: Dankarantuma en Sunjata. Vaak wordt de naam van de held uitgelegd als Sogolon (of Sukulung) Djata, waarbij de naam van de moeder geleidelijk is samengetrokken tot Solon en So'on Djata: 'de leeuw-zoon van Sogolon'. Maghan benoemt Sunjata tot zijn erfgenaam, maar de jaloerse Sasuma spreekt een vloek over hem uit. Zeven jaar kan Sunjata dan niet lopen, hij wordt bespot en vernederd door Sasuma en haar zoon. Als hij er ten slotte in slaagt op te staan is dat vooral om de eer van zijn moeder te wreken. Sunjata blijkt een formidabel jager te zijn en hij beschikt over grote magische gaven. Als het leven van zijn moeder en zijn zuster gevaar loopt vanwege een groeiend conflict met zijn halfbroer Dankarantuma, gaat Sunjata met hen in ballingschap in Mosi-land, waar hij leeft van de jacht. Na jaren koningschap wordt Dankarantuma van de troon gestoten door Sumanguru Kante, de smid-koning van Sosso, die bekendstaat om zijn geweldige magische kracht. Van hem wordt in sommige versies gezegd dat hij op zesennegentig manieren van gedaante kon veranderen. Dankzij zijn zuster slaagt Sunjata erin Sumanguru het geheim van zijn kracht afhandig te maken. Als Sumanguru het Mandinka rijk heeft veroverd op de onwettige vorst Dankarantuma is Sunjata, de wettige vorst, nog steeds in ballingschap, een koning zonder land. Hij zoekt steun bij een buurvolk en gaat dan zijn vijand tegemoet, want hij wil zijn vader-

land heroveren. De beslissende veldslag zal bij Krina (Kirina) geleverd worden. Deze belangrijke episode ontbreekt in vrijwel geen versie. Sunjata heeft zijn kamp opgeslagen in de vallei van de Djoliba en Sumanguru rukt op in die richting. Beide vorsten zijn grote tovenaars. In plaats van persoonlijk de oorlog te verklaren, stuurt Sumanguru een van zijn uilen naar Sunjata en via deze nachtvogel, die op het dak van Sunjata's tent neerstrijkt, spreekt Sumanguru en verklaart zijn tegenstander de oorlog. Op zijn beurt stuurt ook Sunjata een uil naar zijn tegenstander. Via dit medium voeren de beide vorsten een woordenstrijd. In de versie van Djibril Tamsir Niane (1960: 112v.) verzekeren ze elkaar daarbij eerst dat zij als enige rechtmatig koning zijn van Manding, zoals het rijk ook wordt genoemd. Sunjata dient Sumanguru van repliek:

'Ik kom terug, Sumanguru, om mijn koninkrijk te herwinnen. Als je de vrede wilt, stel je mijn mannen schadeloos en ga je terug naar Sosso, je eigen rijk. Ik ben koning van Manding dankzij mijn wapengeweld, mijn recht is het recht van de sterkste.'

'Dan zal ik je Manding weer moeten ontnemen door wapengeweld: ik zal je uit mijn rijk verjagen.'

'Bedenk wel, dat ik de wilde yamswortel ben die op de rotsen groeit, niets zal mij uit Manding verdrijven.'

'Vergeet niet dat ik in mijn kamp zeven meestersmeden heb die de rotsen zullen doen springen: en dan, yamswortel, zal ik je opeten.'

'Ik ben de vergiftige paddestoel, die de stoutmoedige doet braken.'

'Ik ben de uitgehongerde haan, vergif doet me niets.'

'Wees verstandig, mannetje, je zult je voeten branden, want ik ben gloeiende as.'

'Ik ben de regen die de as uitdooft, ik ben de onstuimige stroom die je zal meevoeren.'

'Ik ben de machtige kapokboom die van heel hoog neerkijkt op de kruinen van andere bomen.'

'Ik ben de verstikkende liaan die omhoogklimt tot in de top van de woudreus.'

'Stop met dit woordenspel, je krijgt Manding niet terug.'

'Je weet heel goed dat er geen plaats is voor twee koningen op een vacht, Sumanguru, laat jouw plaats aan mij.'

'Je wilt dus oorlog, ik zal oorlog tegen je voeren. Onthoud echter dat ik negen koningen heb gedood – hun hoofden sieren mijn woonplaats: op mijn woord van eer, helaas, jouw hoofd zal prijken naast dat van je gelijken, die andere overmoedigen.'

'Bereid je er op voor, Sumanguru, dat het kwaad jou en je mannen zal treffen en niet snel zal verdwijnen.'

Na de woordenstrijd beslissen de wapens. De avond voor de grote veldslag

bezingt de zanger/dichter Balla Fasseke, Sunjata's trouwe griot, voor de manschappen de geschiedenis van het Mandinka rijk. Hier is sprake van een kadervertelling: de verteller laat binnen het verhaal een vroegere verteller als personage aan het woord. De oude geschiedenis wordt in herinnering geroepen aan de vooravond van de beslissende strijd, tijdens een feestmaal dat Sunjata voor zijn mannen aanricht nadat enkele buffels zijn geslacht. Balla Fasseke richt zich wel heel in het bijzonder tot Sunjata en maakt hem duidelijk dat de tijd is aangebroken waarover de voorouders gesproken hebben:

> Jij, Maghan Sunjata, je bent als Manding: allebei hebben jullie een lange en moeilijke jeugd gekend: er hebben zestien koningen voor je op de troon gezeten [...] zestien generaties hebben de macht versterkt; jou houdt het rijk vast zoals de kapokboom de grond vasthoudt, met machtige, diepe wortels. Om de storm te weerstaan, heeft de boom lange wortels nodig en knoestige takken. Maghan-Sunjata, wat is die boom groot geworden! [...] Jij bent de zoon van Nare Maghan, maar je bent ook de zoon van je moeder Sogolon, de buffelvrouw, voor wie de tovenaars machteloos achteruit wankelden van angst. Je hebt de kracht en de luister van de leeuw, je hebt de macht van de buffel.
>
> Ik heb je verteld wat de komende generaties over je voorouders zullen horen, maar wat zullen we onze zonen over jou kunnen vertellen, zodat jouw nagedachtenis zal blijven voortleven, wat zullen onze zonen kunnen leren uit ons verhaal? Vanwege welke ongeëvenaarde heldenmoed, welke ongekende daden, welke glansrijke wapenfeiten zullen onze zonen het betreuren niet in de tijd van Sunjata geleefd te hebben?
>
> Dichters zijn mensen van het woord, ons woord brengt de daden van koningen tot leven, maar het woord is alleen maar het woord, de macht schuilt in de daad, wees een man van de daad. Antwoord mij nu niet met de mond, maar laat me morgen in de vlakte van Krina zien wat je wilt dat ik de komende generaties vertel. Maak het mij morgen mogelijk het lied van de gier te zingen op de lijken van de duizenden Sosso's die door jouw sabel geveld zullen zijn, voordat morgen de avond valt. (*ibid.*: 116-118)

Zo wordt aan de vooravond van de grote veldslag de roemrijke geschiedenis van het volk in herinnering gebracht, zodat Sunjata en zijn mannen zich waardige afstammelingen van de voorouders zullen betonen in de strijd. Ook uit Europa is zo'n voorbeeld van eposvertelling bekend om de soldaten moed in te spreken: het *Chanson de Roland* werd verteld aan de vooravond van de strijd van de Franken tegen de Noormannen (Harrison 1970: 13; zie in deze bundel het hoofdstuk van Stuip).

De veldslag wordt uiteindelijk met grote inspanning en grote verliezen door Sunjata en de zijnen gewonnen. Na zijn nederlaag vlucht Sumanguru in noordelijke richting. Over hem bestaan ook epen waarin hij de positieve held is. In het

Sunjata-epos wordt Sumanguru nooit ter dood gebracht, hij verandert in vele gedaanten, wordt nooit teruggevonden, verdwijnt in een rots of verandert in een steen op de berg Koulikoro. Ook wordt wel gezegd dat hij voorgoed verdween op het slagveld zelf, toen hij begreep dat de slag verloren was. Sunjata keert als overwinnaar terug naar Niani. Dankzij de held heerst daarna vrede en komt het land tot grote welvaart. De hoofdstad Niani wordt de navel van de aarde genoemd en tot in de verste landen wordt over deze bijzondere stad gesproken en over Sunjata, ook na zijn dood en tot op de dag van vandaag. De verteller eindigt zijn epos met enkele volzinnen waarin hij de onsterfelijke roem van Sunjata nogmaals onderstreept en ook verantwoording aflegt van de manier waarop hij aan zijn kennis is gekomen. Zijn 'bronnen' worden vermeld en de plaatsen waar historische gebeurtenissen die met Sunjata te maken hebben plaatsvonden: de bewijzen zijn er nog altijd. Ten slotte vermaant hij de mensen bescheiden te zijn, want wie zijn zij, als je ze zou vergelijken met de roemrijke voorouders:

> Mensen van vandaag, wat zijn jullie klein naast de voorouders, en beperkt van geest. Jullie kunnen nauwelijks de betekenis van mijn woorden bevatten. Sunjata rust nu bij Niani, maar zijn geest leeft voort. Tot op deze dag komen de Keita's [de vorsten] knielen bij de steen waaronder de vader van Manding rust. Om mijn kennis te vergaren heb ik in het hele Mandinka rijk rondgereisd [...] Van grote meesters heb ik geleerd hoe het rijk ontstaan is. Overal heb ik gezien en begrepen wat mijn meesters mij leerden. In hun handen heb ik de eed gezworen te onderwijzen wat onderwezen moet worden en te verzwijgen wat verzwegen moet worden. (Niane 1960: 153-154)

Mandinka mysteries

De Mandinka wonen in verschillende landen in West-Afrika: Guinee, Burkina Faso, Mali, Senegal en Gambia. In al die gebieden leven ook griots die zich in verschillende genres specialiseren. Zij begeleiden zichzelf (of worden begeleid) op de kôra, de *balo* (xylofoon), de *nkoni* of de *kontingo*, een kleine driesnarige luit.

Wanneer hier over Mandinka griots wordt gesproken, gaat het vooral over de groep die zich specialiseert in de geschiedenis en afstamming van een lokaal belangrijke familie. Maar of zo'n griot nu uit Gambia of uit Burkina Faso of Mali komt, allemaal kennen ze één of meer versies van het *Sunjata*-epos. Als kind al begint een griot zijn opleiding binnen de eigen familie. Hij brengt veel tijd door met zijn leermeester, met wie hij rondreist. Soms neemt de leerling deel aan de voorstelling door zijn meester muzikaal te begeleiden of door een klein stuk van het verhaal voor zijn rekening te nemen of bepaalde liederen en lofzangen te brengen. Soms ook gaan de jonge griots luisteren naar anderen die niet tot hun familie behoren, soms heel ver weg, zoals in de door Niane opgetekende versie

van Mamadou Kouyaté. De griot verwijst naar zijn bronnen. Hij heeft een rondreis gemaakt door Manding en overal geluisterd. Het ligt voor de hand dat een griot die vele versies heeft beluisterd, daaruit een selectie maakt van fragmenten die hem het meest bevallen en waarmee hij denkt het meeste succes te hebben bij zijn eigen publiek. Het is vaak niet duidelijk voor de buitenstaander waarom de griot sommige stukken verkiest boven andere, maar hoe beter zijn presentatie overkomt, des te royaler zal het publiek hem na afloop belonen.

Griots uit dezelfde streek kennen elkaar dikwijls. Zoals overal bestaat er ook hier loyaliteit en jaloezie. De regel is dat tegenover vreemdelingen een aantal mysteries verzwegen behoort te worden. Een bekende griot uit Krina, Waa Kamissoko, heeft op een gegeven moment zijn medewerking toegezegd aan een colloquium in Bamako, waar hij al zijn kennis ter beschikking stelde van een interdisciplinaire groep van geleerden: literatuurwetenschappers, antropologen, filosofen en historici. De moderne wetenschap en de orale overlevering ontmoetten elkaar, en de onderzoekers waren onder de indruk van de encyclopedische kennis die deze griot bezat over de Mandinka cultuur en geschiedenis. Die kennis heeft Waa uitgesproken en dat hebben andere griots hem kwalijk genomen. Kort daarna is hij overleden. Aan kanker, luidt de officiële versie, maar er wordt ook gezegd dat jaloerse collega-griots hem ervan beschuldigden dat hij geheimen naar buiten had gebracht die niet voor de oren van vreemdelingen bestemd waren. Iedereen kent de magische kracht van het woord van de meester-griots, en de mogelijkheid dat hij vervloekt is, wordt door mensen uit Krina, waar hij vandaan kwam, niet uitgesloten geacht. De uitspraken van Waa zijn verschenen onder de titel *L'empire du Mali* in de *Actes du Colloque de Bamako* (1975).

Djibril Tamsir Niane (1987: 38-43), een van de eerste en bekendste *Sunjata*-onderzoekers, vertelt in een interview dat hij ook dingen weet die van groot belang zouden kunnen zijn voor de wetenschap, maar die hij niettemin nooit op schrift zou zetten 'omdat dat niet zo hoort'. Er zijn normen die niet geschonden mogen worden, vindt hij, al is het ook honderd keer in het belang van de wetenschap. Dat doe je gewoon niet, vooral niet als je een eed gezworen hebt dat je er niet verder over zult spreken: 'Er bestaan nauwe betrekkingen tussen religie en geschiedenis bij de Mandinka, maar het is moeilijk om daarover kennis te verkrijgen als je niet bent ingewijd. Men beseft vaak niet dat griots dikwijls ook priesters zijn. Als ingewijde begrijp je bepaalde dingen beter. Ik ben ingewijd in een lokaal genootschap, maar dat is geheim. Dat geeft je een hoeveelheid kennis die je niet verraadt.'

Hoe kun je op die manier nog wetenschap bedrijven? Niane's antwoord is lakoniek: 'Er zullen altijd geheimen bestaan die de wetenschapper niet zal kennen.'

Bebey, Francis, 1969, *Musique de l'Afrique*, Paris, Horizons de France.
Biebuyck, Daniel, 1971, 'The Mwindo Epic', in: *The Horizon History of Africa*, hfdst. VII, Inner Africa, New York, American Heritage Publishing Co. Inc.
Biebuyck, Daniel, 1976, 'The African Heroic Epic', in: *Journal of the Folklore Institute* 13, p. 5-36.
Biebuyck, Daniel, & Kahombo Mateene (red.), 1969, *The Mwindo Epic*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
Chadwick, H.M., 1912, *The Heroic Age*, Cambridge, University Press.
Clark, J.P., 1977, *The Ozidi Saga*, Ibadan, University Press/Oxford University Press.
Diabaté, M.M., 1986, *Le lion à l'arc. Récit épique*, Paris, Hatier.
Finnegan, Ruth, 1970, *Oral Literature in Africa*, Oxford, Clarendon Press.
Finnegan, Ruth, 1977, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, University Press.
Harrison, Robert (red.), 1970, *The Song of Roland*, New York/London, New American Library.
Innes, Gordon (red.), 1974, *Sunjata. Three Mandinka Versions*, London, SOAS.
Johnson, John William, 1980, 'Yes, Virginia, There is an Epic in Africa', in: *Research in African Literatures*, vol. 11 (3), p. 308-326.
Knappert, Jan, 1967, 'The Epic in Africa', in: *Journal of the Folklore Institute*, vol. VI, p. 171-190.
Levtzion, N., 1963, 'The Thirteenth- and Fourteenth-Century Kings of Mali', in: *Journal of African History*, 4, p. 341-353.
Niane, Djibril Tamsir, 1960, *Soundjata ou l'épopée mandigue*, Paris, Présence Africaine.
Niane, Djibril Tamsir, 1975, *Recherches sur l'Empire du Mali au Moyen Age*, Paris, Présence Africaine.
Niane, Djibril Tamsir, 1987, (Entretien avec –), 'Autour de Soun Jata, Propos recueillis par Lilyan Kesteloot', in: *Notre Librairie*, p. 38-43.
Nketia, J.H. Kwabena, 1979, *The Music of Africa*, London, Victor Gollancz Ltd.
Okpewho, I., 1977, 'Does the Epic Exist in Africa? Some Formal Considerations', in: *Research in African Literatures*, vol. 8 (2), p. 171-200.
Okpewho, I., 1979, *The Epic in Africa. Toward a Poetics of the Oral Performance*, New York, Columbia, University Press.
Schipper, Mineke, 1979, *De tovertam en andere oude verhalen uit Zaïre*, Maasbree, Corrie Zelen.
Waa Kamissoko, 1975, *L'empire du Mali. Actes du Colloque de Bamako*, Fondation Scoa.

Over de auteurs

Willem F.H. Adelaar (1948) promoveerde in 1977 op de grammatica van het Quechua-dialect van Tarma en publiceerde in tijdschriften als *Lingua*, *Indiana* en *International Journal of American Linguistics*, en in Peruaanse tijdschriften. Zijn beschrijving van het Quechua-dialect van Pacaraos is uitgegeven door de San Marcos Universiteit te Lima. Hij werkte gedurende verschillende periodes als onderzoeker van Indianentalen in het Andesgebied en heeft tevens veldonderzoek verricht met sprekers van het Guaraní en het Mapuche, die in Nederland verblijven. Bij Meulenhoff heeft hij een vertaling doen verschijnen van het zeventiende-eeuwse document dat geschreven werd in opdracht van de afgoderijbestrijder Francisco de Avila: *Het Boek van Huarochirí, Mythen en Riten van het Oude Peru* (1988). Hij is universitair hoofddocent in de beschrijvende taalkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden, alwaar hij college geeft in de taal en de literatuur van verschillende Indiaanse volken (Quechua, Guaraní, Mapuche en Maya).

Jacob Ensink promoveerde te Utrecht in 1952, doceerde Sanskriet te Groningen (1951-1983), hoogleraar (1962). Studiereizen naar Indonesië (1964) en India (meermalen). Onderzoeksgebieden: Indische godsdiensten en wijsbegeerte (*Over de verlossende kennis in het Indische denken*, 1954; *De grote weg naar het licht*, 1955, 1973[2]); Hindoe-cultuur op Java en Bali (*Sutasoma's teaching to Gajavaktra, the snake and the tigress*, 1974; *Rekhacarmma. On the Indonesian Shadow-Play with special reference to the Island of Bali*, 1968; *Śiva-Buddhism in Java and Bali*, 1978). Mede-initiator van het project 'Bedevaart en jaarmarkt in Zuid-Azië', RU Groningen (*Problems of the study of pilgrimage in India*, 1974; *Hindu Pilgrimage and Vedic Sacrifice*, 1979).

W.L. Idema (1944) is sinds 1976 hoogleraar in de Chinese taal en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden. Zijn onderzoek is in het bijzonder gericht op de vroege Chinese spreektaalliteratuur van de twaalfde tot en met vijftiende eeuw. Publikaties: *Chinese Vernacular Fiction, The Formative Period* (Leiden 1974); *Chinese Theater 1100-1450, A Source Book* (Wiesbaden 1982; in samenwerking met Stephen H. West); *The Dramatic Oeuvre of Chu Yu-tun (1379-1439)* (Leiden 1985) en verscheidene artikelen. In het Nederlands publiceerde hij naast *Chinese letterkunde. Inleiding, historisch overzicht en bibliografieën* (Utrecht 1985; in samenwerking met Lloyd Haft), voornamelijk, al dan niet in samenwerking met anderen, vertalingen, o.a. *Zingend roei ik huiswaarts op de maan, Gedichten van Meng Haoran, Wang Wei, Li Taibai, Du Fu en Bai Juyi* (Amsterdam 1984); Mijnheer Dong, *Het verhaal van de westerkamers in alle toonaarden* (Amsterdam 1984); Bai Juyi, *Gans, papegaai en kraanvogel* (Amsterdam 1986); Feng Zhi, *Reis naar het noorden* (Amsterdam 1987); en Du Fu, *De verweesde boot* (Amsterdam 1989).

Mineke Schipper studeerde Franse taal- en letterkunde in Amsterdam en algemene literatuurwetenschap in Utrecht. Ze was tussen 1964 en 1972 verbonden aan de Université Nationale du Zaïre en promoveerde in 1973 aan de Vrije Universiteit op een proefschrift getiteld *Le Blanc et l'Occident au miroir du roman négro-africain* (Assen, Van Gorcum/Yaoundé, Editions CLE, 1973). Zij is thans bijzonder hoogleraar Interculturele literatuurwetenschap aan de Vrije Universiteit Amsterdam en universitair hoofddocent aan de Rijksuniversiteit Leiden. Verder publiceerde zij onder meer *Toneel en maatschappij in Afrika* (1977); *Text and Context in*

Africa. Methodological Explorations in the Field of African Literature (1977); *Realisme. De illusie van werkelijkheid in literatuur* (1979); *Het zwarte paradijs. Afrikaanse scheppingsmythen* (1980); *Afrikaanse letterkunde* (1983) en *Ongehoorde Woorden. Vrouwen en literatuur in Afrika, Azië en Latijns-Amerika* (1984).

S.R. Slings (1945) is als universitair hoofddocent voor Griekse taal- en letterkunde verbonden aan de Vrije Universiteit, waar hij in 1981 promoveerde op het proefschrift *A Commentary on the Platonic Clitophon*. Van zijn hand verschenen diverse publikaties over Griekse archaïsche dichters, Plato, en Griekse taalkunde, onder meer (samen met J.M. Bremer en A. Maria van Erp Taalman Kip) *Some recently found Greek poems* (Leiden, Brill, 1987). Over het onderwerp orale poëzie verscheen in het Tsjechische tijdschrift *Listy filologické* een studie onder de titel *Poet's Call and Poet's Status in Archaic Greece and Other Oral Cultures*.

R.E.V. Stuip (1942) studeerde Franse taal- en letterkunde in Amsterdam en Rijsel. Hij promoveerde in 1970 aan de Vrije Universiteit te Amsterdam op een onderwerp uit de middeleeuwse Franse letterkunde. Na enkele jaren in het middelbaar onderwijs gewerkt te hebben, werd hij benoemd aan de Rijksuniversiteit Utrecht. Zijn onderwijs en onderzoek betreffen de Franse literatuur van de middeleeuwen. Enkele publikaties in boekvorm: Chrétien de Troyes, *Perceval of het verhaal van de Graal*, Utrecht, Spectrum, 1979 (vert.), *La châtelaine de Vergy*, Paris, UGE, 1985 (uitgave en vert.). Onder zijn redactie verscheen in 1988 *Franse literatuur van de Middeleeuwen*, Muiderberg, Coutinho.

Herman L.J. Vanstiphout (1941), studeerde Germaanse filologie en oosterse filosofie aan de Katholieke Universiteit te Leuven, waar hij in 1975 promoveerde op een Assyriologisch proefschrift. Na een studieverblijf te Parijs (1968) en na een viertal jaren werkzaam te zijn geweest als assistant-in-research aan de Faculty of Oriental Studies, Cambridge University, werd hij in 1975 aangesteld aan het Instituut voor Semitistiek van de Rijksuniversiteit Groningen, waar hij nu werkzaam is als geassocieerd hoogleraar (UHD) op het gebied der spijkerschrifttalen. Onder meer door middel van een groot aantal werkbezoeken aan de Babylonian Collection te Philadelphia (VS) en aan het British Museum publiceerde hij een veertigtal artikelen in internationale vaktijdschriften, met name over de Mesopotamische letterkunde.

Norbert Voorwinden (1934) studeerde Duitse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden van 1959 tot 1963; promoveerde in 1973 op een proefschrift over het Oudhoogduitse *Merigarto*-fragment (*Merigarto. Eine philologisch-historische Monographie*). Was van 1963 tot 1969 als leraar werkzaam bij het voortgezet onderwijs in Rotterdam, van 1966 tot 1976 als docent aan de School voor Taal- en Letterkunde in Den Haag en sinds 1969 aan de Rijksuniversiteit Leiden. Thans UHD voor Duitse taal- en letterkunde van de middeleeuwen. Publikaties op het gebied van de historische taalkunde en de middeleeuwse letterkunde, vooral op het gebied van de heroïsche epiek, met name het *Nibelungenlied*.

Jan P.M.L. de Vries (1890-1964), germanist en volkskundige, werd in 1926 hoogleraar in de Oudgermaanse taal- en letterkunde en de vergelijkende Indogermaanse spraakkunst te Leiden. Hij werd internationaal gewaardeerd als geleerde. Met name zijn verhandelingen over sagen zijn van eminent belang. Publikaties van zijn hand: *Studiën over Faerörsche balladen* (1915, dissertatie); *Rother* (tekstuitgave, 1922); *De Wikingen in de lage landen bij de zee* (1923); *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde* (1925, met J. Greshoff); *Die Märchen von klugen Rätsellösern* (1928); *Het sprookje* (1929); *De Germaanse oudheid* (1930); *The problem of Loki* (1933); *Altgermanische Religionsgeschichte* (1935-1937, 1956-1957^2); *Edda* (vertaling, 1938, 1952^5); *De wetenschap der volkskunde* (1941); *Onze voorouders* (1942); *Altnordische Literaturgeschichte* (1942-1943, 1964-1965^2); *Etymologisch woordenboek* (1958); *Heldenlied en heldensage* (1959); *Kelten und Germanen* (1960); *Altnordisches etymologisches Wörterbuch* (1961, 1963^2); *Keltische Religion* (1961); *Godsdienstgeschiedenis in vogelvlucht* (1961); *Forschungsgeschichte der Mythologie* (1961).

Register

Achilles 16, 17, 28, 32, 49-59, 154
Adam de La Halle 97
Adelaar, W.F.H. 16
Aeacus 49, 57
Aeneas 51
Aeneis 27
Aetius 65, 73
Afrika 146-160
Agade 30
Agamemnon 49-59
Ailill 83-84, 93
Ajax 51, 56, 59
Akkadiërs 22, 23
Alexander de Grote 32
Andes 112-127
Andromache 51
Anoem 21
Apollo 49, 50, 53
Argonauten 64, 68
Aristoteles 129
Arjuna 36, 40-46
Arnulf 76
Arthur 93, 95, 96
Assoerbanipal 19
Aśvatthāmam 44-45
Atahuallpa 125
Athanagild 74
Atreus 58
Attila 64, 65, 67, 73-76
Aude 103, 104
Avila, F. de 114

Babylonië 19, 23, 24, 31
Balarāma 46
Baligant 103-104
Balla Fasseke 157
Bebey, F. 150
Bédier, J. 105, 108
Beieren 76
Belgae 87, 89
Betanzos, J. de 113, 126
Beowulf 14, 32, 62, 78, 154
Bern 64
Beyersdorff, M. 113
Bhagavadgītā 41, 43, 46, 48
Bharata 35
Bharatiden 35-48
Bhīma 36, 42-46
Bhīṣma 37, 41, 43-46
Biebuyck, D. 147, 149, 153
Blancandrin 99
Boek der Oden 129, 130, 132
Boek der Oorkonden 129
Boek der Veranderingen 129
Boor, H. de 73, 74
Borbetomagus 73
Bourgondiërs 68-79
Bowra, C.M. 11, 14, 15, 143
Bramimonde 102, 104, 105, 108
Brünhild 69-70
Brünichilde 74
Buitenen, J.A.B. van 38-40, 46

Caesar 89, 90
Calypso 14
Campbell, J. 15
Campbell Thompson, R. 19, 20
Cao Cao 137
Cao Song 133
Carney, J. 94
Cathba 82
Cederwoud 21, 23-25, 27, 29, 32
cgae bolga 87
Chadwick, H.M. 11, 147
Chadwick, N.K. 11
Châlons 65
Chanson de Hugues Capet 98
Chanson de Roland 9, 17, 95-111, 157
Chapelain, J. 95
Charlemagne 82, 87; *zie ook* Karel de Grote
Chaupiñamca 117-119, 123
Checa's 114, 121-123
Cherno 152
Chilam Balam 114
Childebert 65

Childerik 65
Chilperik 74
China 128-145
Chrétien de Troyes 96
Chuquimamani Valer, N. 124
Chuquisuso 119, 123
Cicero 129
Cieza de León, P. 113
Circe 14
Clark, J.P. 146, 147
Claudius Civilis 89
Cnucha 91
Conchobar 16, 82, 86, 87, 91, 93
Conflictus ovi et lini 96
Connacht 83-86
Conn mac Airt 91
Cordan, W. 115
Cormac 83
Cormac mac Airt 90, 91
Cualnge 83
Cúchulainn 16, 17, 81-94, 154
Culann 82, 87
Cumall 91
Cumalos 90
Cuniraya 116
Cupara's 118, 119

Danfu 130
Dankarantuma 155
Dao 131
Darama Jallo 152
David 128
Dechtire 16, 82, 87
Deirdre 91, 92
Desmarets de Saint-Sorlin, J. 95
Dev Sen, N. 9, 11, 14, 15
Dhṛṣṭadyumna 44
Dhṛtarāṣṭra 36, 39, 40, 42, 43
Diabaté, M.M. 148, 152
Diarmuid 91-92, 94
Dietrich von Bern 62, 66, 72, 78, 82
Diomedes 51
Dodenrijk 22
Donau 71, 76
Dong 140
De dood van Gilgamesj 23
Droṇa 43-46
Draupadī 36, 42-44
Drupada 41
Du 130
Duḥśāsana 36, 42
Durendal 102, 106
Duryodhana 36, 40, 42-45

Dyfed 81

Eckewart 71, 76
Edda 73, 75
Edel, D. 15
Eëtion 49, 50
Egil Skallagrimsson 88
Einherjar 88
Emain Macha 82, 87
Enkidoe 20-33
Ermanarik 64-66
Ermenrich 64
Etzel 70-72, 76-79, 83

Farako Maghan Kegni 115
Faraku Maghan Cenyi 155
Fata Kung Makhang 151
Ferb 81
Fer Diad 16, 84-86
Fergus 83-85, 93
fianna 90, 91
Fili 152
Finn 81-94
Finnabair 93
Finnegan, R. 11, 12, 147
Finn mac Cumail 90
Forgall Manach 87
Foster, B. 24
Franken 67, 74, 99-105, 108, 109
Fredegund 74

Gabriël 102, 104, 108
Galliërs 81, 87, 89, 90
Galsvintha 74
Gāndhārī 36, 42
Ganelon 98-101, 104-105, 108
Ganges 38, 47
Gautier de l'Hum 102
Geoffroi van Anjou 103
Germanen 89
Gernot 68, 78
Gibica 73
Gilgamesj 14, 16, 17, 19-34, 128
Gilgamesj en Agga 23
Giselher 68, 71, 76, 78
Gislahari 73
Godomar 73
Goll 91
Göring, H.W. 79
Goten 64
Grainne 91-92, 94
Gregorius van Tours 74
Gregory, A. 16

Grendel 14
Gressmann, H. 33
Guaman Poma de Ayala, F. 113, 114
Guanyin 138
Guan Yu 137
Guillaume d'Orange 98
Gundahari 73, 74
Gundovech 73, 74
Gunnar 73
Gunther 28, 67-72, 78
Guofeng 132

Hagen 28, 67-73, 75
Hahn, J.G. von 14
Han(-dynastie) 133, 136, 137, 140
Hanoeman 143
Han Xin 137
Harrison, R. 157
Haug, W. 66, 67, 74, 76
Haupt, P. 19
Hecabe 51
Hector 50-54, 59
Helena 51, 64, 68, 96
Heliand 62
Hemelstier 21, 23, 26, 27, 29, 32
Hera 58
Hesiodus 60
Hesse, H. 31
Hettitisch 23
Heusler, A. 62-64, 66-68
Hildebrand 72, 78
Hildebrandslied 63-65
Hildegunt 67
Hildico 73
Hoewawa 20, 26, 28, 29
Högni 73
Homerus 10-12, 14, 15, 49-61, 128, 129
Hoogvliet, A. 128
Horatius 31
Huallallo Caruincho 118, 120-121
Huanca's 121
Huarochirí 114-117, 120, 125, 126
Huatyacuri 16, 117, 118, 123
Hughe van Bordeus 98
Hugo, V. 95
Hunnen 64-79
Huon de Bordeaux 98
Huosi-dynastie 76

Ibn-Battoeta 154
Ibn-Khaldoen 154
Ibn Rashik 13
Idema, W.L. 11, 13
Ierland 81-94
IJsland 69, 88
Ildico 73
Ilias 9, 17, 27, 32, 49-61, 78, 79, 128
Inanna 21
Indië 35-48
Inka's 113, 114, 116, 123, 126
Innes, G. 148, 151, 152
Iring 78
Irnfried 78
Isjtar 21, 26-29, 32
Isolde 92

Jacobsen, Th. 24, 30
Janamejaya 36, 37, 39
Jata 151
Jeu de Robin et Marion 97
Jiang 130
Jin-dynastie 137
Johannes de Grocheo 97
Johnson, J.W. 147, 153

Kalidasa 14
Kali-*yuga* 45, 46, 48
Kambili 13, 152, 153
Kanute, D. 152
Karel IX 95
Karel de Grote 76, 97, 98-109; *zie ook* Charlemagne
Karṇa 36, 43-45
Kelten 81, 87, 89
Kinderen van Llyr 81
Kirk, G.S. 49, 57, 58, 78
Kitchener, Lord 64
Knappert, J. 12, 147
Komarek, K. 124
Konté, Lamine 150-151
Kouyaté, Mamadou 159
Kriemhild 68-72, 75
Kronos 54
Kṛṣṇa 36, 40, 42-48
Kudrun 62
Kulhwch 81
Kuntī 36, 41, 43, 44
Kurukṣetra 38, 44
Kuru's 36-48

La Chievre 96
Lambert, W.G. 23
Lara, J. 113
Ledb 94
Levtzion, N. 154
Lex Burgundionum 73, 74

Li 140-142
Lienhard, M. 126
Li Sanniang 140-143
Litai 54-56
Li Taibai 133
Liu 130
Liu Bang 137
Liu Bei 137-138
Liutpold I van Babenberg 76
Liu Zhiyuan 17, 140-143
Liu Zhiyuan zhugongdiao 140
Llyr 81
lón laith 87
Lord, A.B. 10, 11, 13, 14
Lü 137
Lug 16, 82, 89

Mabinogion 81, 93
Macavisa 123, 124
Macpherson, J. 90
Mādrī 36
Maghan 155
Mahābhārata 9, 16, 35-48
Malpramis 103, 104
Manañamca 121
Manuscrit trouvé à Saragosse 31
Mapuches 115
Marcellinus Comes 73, 74
Marena 152
Marganice 101
Marsile 99-104, 109
Maya's 114
Medb 15, 83, 84, 86, 93
Menapii 87, 89
Menelaüs 51
Menoetius 53
Merovingers 74
Mesopotamië 22, 23, 26, 27, 29, 30
Milton, J. 128
Ming-dynastie 135
Moignet, G. 105
Molina, C. de 113
Monson, Kélé 148
Murúa, M. de 113
Musémé 153
Mwindo-epos 149, 153
Myrmidonen 49, 50, 56

Naareng Makhang Konnate 151
Naimes 99-104
Nakula 36
Nala 37
Nara Maghan 157
Nestor 51
Niane, D.T. 154, 156, 158, 159
Nibelungenlied 9, 62, 63, 66, 68-79, 86
Ninive 19
Nketia, J.H. Kwabena 148, 149
Noormannen 90

Odin 88, 89
Odoakar 64, 65
Odyssee 31, 49, 60, 79, 86, 128
Odysseus 14, 51, 56
Oeroek 19-22, 25, 27-31
Oersjanabi 19, 21-26
Oetnapisjtim 21, 22, 24-27, 32
Ogier le Danois 104
Oisin 91
Okpewho, I. 12, 13, 14, 147, 152
Olivier 28, 97, 99-102, 104, 110
Ollanta 126
Olwen 81
Ong, W.J. 11, 13
Oscar 91
Ossian 90, 91
Ourson en Valentijn 33
Ozidi-epos 146, 149, 154

Pachacutec 126
Pāṇḍava's 17, 36-48
Paṇḍu 36, 40, 43
Pariacaca 16, 117-126
Parikṣit 40
Paris 51, 96
Paris, G. 108
Parry, M. 10, 11, 13, 14, 58
Passau 77
Patrick 81
Patroclus 28, 49-56
Payen, J.-Ch. 10
Peleus 52, 53, 57
Perron, E. du 26
Philippus II van Macedonië 87
Phoenix 54-56
Pilgrim van Passau 77
Pinabel 104
Pizarro, F. 125
Pöchlarn 76
Popol Vuh 114, 115
Priamus 51, 53, 59
Prise d'Orange 98
Procopius 66
Prudentius 62
purum runa 115
Pwyll 81

Les quatre fils Aymon 98
Qi 130
Qin 133, 136
Qing-dynastie 135
Qu 130
Quiché 114, 115
Quinti's 123
Quita Pariasca 125

Raben 64
Radicati di Primeglio, C. 112
Raglan, L. 15
Rāma 35
Rāmāyaṇa 14, 35, 37, 40, 143
Reinaart 96, 97
Renout van Montalbaen 98
riastrad 87-89
Rijn 70, 75
Roland 16, 17, 28, 95-111, 154
Roman de Renart 95, 96, 105
Roman de Rou 96
Romeinen 65
Romeo en Julia 27
Romulus Augustulus 64
Roncevaux 97, 102, 103
Ronsard, P. de 95
Rossi, I. 10
Rudegerus marchio 77
Rüdiger 70-78
Rui 131
Rychner, J. 109

Sahadeva 36
Sañjaya 39
Sankarang Madiba Konte 151
Sanskriet 38, 47
Saracenen 100, 101, 108
Sasuma Berete 155
Saul 128
Sāvitrī 37
Scáthach 84, 85
Seku Alifa Jaaju 152
Setanta 87, 89
Setantii 87, 89
Shang-dynastie 130
Shijing 129
Shu-Han-dynastie 137
Shujing 129
Sicking, C.M.J. 55
Sidoeri 21, 25, 26
Siegmund 78
Siegfried 16, 17, 68-70, 72, 74-78, 84
Sigibert II 74
Śikhandin 44
Simbong 152
Sîn 19
Sinbon 152
Sîn-leqi-unninnī 19, 23, 31, 33
Sir Gawain and the Green Knight 33
Sītā 35
Śiva 40
Sjamasj 25, 27
Skiren 64
Soemer 21
Soemeriërs 22, 23
Sogolon Djata 152, 155, 157
Solon 155
Song 129
Song-dynastie 134
Song Jiang 138
So'on Djata 155
Statius 62, 68
Stol, M. 24, 30
Stuip, R.E.V. 96, 109, 157
Styx 16
Sualtam 86, 87
Sukulung 152, 155
Sumanguru Kante 154-158
Sumaoro 155
Sunjata 16, 17, 147-158
Sun Quan 137
Suso, Bamba 151
Svanhild-sage 66, 76
Swift, J. 29

Tacitus 89, 90
Taillefer 96
Táin bó Cualnge 15, 83-89, 93
Tamtañamca 118
Tang-dynastie 128, 134
Taquile 113
Tassilo III 76
Tedlock, D. 12, 13
Theodorik de Grote 64-66
Thetis 16, 50, 53
Theudebert 65
Theuderik 65
Thierry van Anjou 104-105, 109
Thunupa 124
Thurneysen, R. 81
Tigay, J. 23
Tira Makhang 152
Tochmarc Ferbe 81
Toledo, F. de 113
Traismauer 76
Tristan 92, 93, 96

Troje 49-61, 64
Tronje 68, 69, 72
Tupac Amaru 113
Turoldus 108, 109
Turpijn 99, 101-104, 105
Tutayquiri 123, 124
Tuulo Mbaalo 152
Twaalf-tabletten-epos 19
Tweestromenland 38, 47

Ugraśravas 39
Ulster 81-94
Usnach 91

Vaiśampāyana 36, 37
Valmiki 14
Veda 38-41, 47
Vega, G. de la 113
Vergilius 14, 32, 62, 63, 68, 129
Victorio, J. 10
Vidura 42
De vier Heemskinderen 98
Vikingen 90
Viracocha 113, 126
Viṣṇu 40
Viviën 108
Voltaire 95
Vreese, K. de 37
Vries, J. de 9, 15, 64, 143
Vyāsa 36, 38, 39

Waa Kamissoko 159
Wace 96, 97
Waldere 67, 68
Wales 81
Walhalla 88
Waltharius 62, 67, 76, 89
Walther van Aquitanië 67, 78
Walther von der Vogelweide 77
Walther von Spanien 67
Walther-sage zie: *Waltharius*

Wei-dynastie 137
Wen 129-132
Wenskus, R. 76
Wijzen der Landen 132
Wilhelm II 78
Windisch, E.W.O. 87
Winternitz, M. 38
Wisigoten 74
Wodan 89
Wolfger van Erla 77
Worms 68-70, 73, 77
Wu 130-132
Wu-dynastie 137
Wu Zixu 136

Xanten 68, 70
Xiang Yu 136, 137
Xiao He 137
Xixiang ji zhugongdiao 140
Xuanzang 138, 143

Ya 129, 132
Yamqui, P. 124
Yamunā 38, 47
Yiying 129
Ysengrim 96
Yu 131
Yudhiṣṭhira 37, 40, 42-44
Yue Fei 139, 140
Yue, vrouwe 140, 141
Yunca's 123
Yupanqui, T.C. 126

Zenon 64
Zeus 50, 53, 54, 58
Zhang Fei 137
Zhang Liang 137
Zhou(-dynastie) 129-131, 138
Zhuge Liang 137
Zondvloed 21, 23, 26, 28, 31