

## Van Homerus naar *De Hopduvel*

De draagwijdte van een literair werk en de bedoeling van een auteur, schrijft Hans Georg Gadamer ergens in zijn *Hermeneutik*, kunnen door een lezer van eeuwen later veel beter begrepen worden dan door de auteur zelf. De oorzaak daarvan ligt in het behandelde thema, de tijdsafstand en de situatie van waaruit men leest. Thematieken spelen immers vaak op een dieper niveau dan de auteur dacht, krijgen daardoor een soort diachronische universaliteit en wekken vanuit veranderde omstandigheden nieuwe resonanties, waaraan de auteur zelf niet eens kan hebben gedacht. Er is bijgevolg in de literaire en esthetische traditie veel méér aan de hand dan bijvoorbeeld het overnemen van thema's en vormen. Indien traditie enkel dat was, zou ze hetzelfde zijn als zielloze naäperij. Traditie is echter oorspronkelijke, culturele gestaltegeving aan een menselijk continuüm. En daardoor is Homerus' pestilentieverhaal in de vorm van een muurschilderij en op het eerste gezicht helemaal onherkenbaar uiteindelijk in het Gentse café De Hopduvel beland.

André Deleersnyder

In de aanvangsepisode van de *Ilias* breekt een pestilentie uit. Het Griekse leger lag al tien jaar voor Troje en werd nu gedecimeerd: 'Voortdurend laaiden de brandstapels met de lijken.' Koning Agamemnon wou immers aanvankelijk de geschaakte (ook toen al vergreep de soldateska zich duchtig), mooie Chriseïs niet teruggeven aan haar vader Chryses, priester van Apollo. Het ergste was niet zozeer de weigering, als wel de belediging ten opzichte van de pestilentiegod. Chryses kwam met staf en hoofdlinten, dus

duidelijk herkenbaar als Apollo-priester, naar Agamemnon.

Deze stuurde hem vernederd weg: zelfs zijn priesterlijke insignes zouden hem niet baten indien hij niet vertrok! Hier is de eer van Apollo geschonden. De maatschappelijke en religieuze verhoudingen van de Myceners, weergegeven in de *Ilias*, berustten op eer en aanzien. Een echt moreel normbesef was er niet, men leefde in de *shame-culture*: 'Gezichtsverlies is het ergste



De pest (Arnold Böcklin, 1908, Basel, Kunstmuseum)

wat hem [een Griekse edele – AD] kan overkomen. Beloning of sanctie bestaan in wat de mensen van zijn daden zeggen. Maatstaf voor zijn handelen is niet dat hij zich in geweten [...] moet verantwoorden [...]. Ten opzichte van de goden bestaat een overeenkomstig waardensysteem. Zij hebben grotere areté timète biète, voortreffelijkheid, prestige en kracht.<sup>1</sup> Niet

toegeven aan een hogergeplaatste, mens of god, was een dodelijke belediging, geen morele fout.<sup>2</sup> Chryses vraagt dus Apollo Smintheus (muizen- of rattengod) wraak te nemen. Deze komt van de Olympus en schiet zijn pestilentiepijlen af, waardoor een epidemie uitbreekt in het Griekse leger. Ten slotte moet Agamemnon toegeven. Een offer van honderd dieren aan Apollo en een reinigingsritus doen de pestilentie eindigen.

#### De goddelijke aanraking

Eén factor uit het verhaal ging in de evolutie van een Europees kunstaspect een belangrijke rol spelen: de archaïsche, in alle pre-wetenschappelijke maatschappijen heersende ziekte-opvatting, bij Homerus weergegeven in het symbool van de pestilentiepijlen van Apollo. Ze bestaat erin dat ziekte wordt beschouwd als een vreemd voorwerp in het lichaam van de zieke, daar gebracht door een aanraking van een bovennatuurlijke macht. Zelfs de Nederlandse uitdrukking 'Ik heb het schot' zou teruggaan op dit archaïsme. Ziekte werd daarbij ervaren als een verstoring van de bestaande symbolische orde – waarin het goddelijke en het menselijke van elkaar waren gescheiden – doordat een vreemd element was binnengedrongen: het goddelijke en het menselijke mochten elkaar niet raken; gebeurde dit wel, dan was dit fataal voor de mens. De orde kon enkel hersteld worden door reinigingsriten en offers. De reinigingsriten (de Grieken gingen baden in zee) waren letterlijk en figuurlijk het wegwassen van de lichamelijke bezoedeling, ontstaan door de goddelijke aanraking; de offers waren een erkenning van de *τύχη* van de god

en herstelden dus ook uitwendig de symbolische orde.<sup>3</sup>



St. Sebastiaan (Andrea Mantegna, ca. 1460, paneel, 68 x 30 cm, Kunsthistorisches Museum Wenen)

#### Sebastiaan

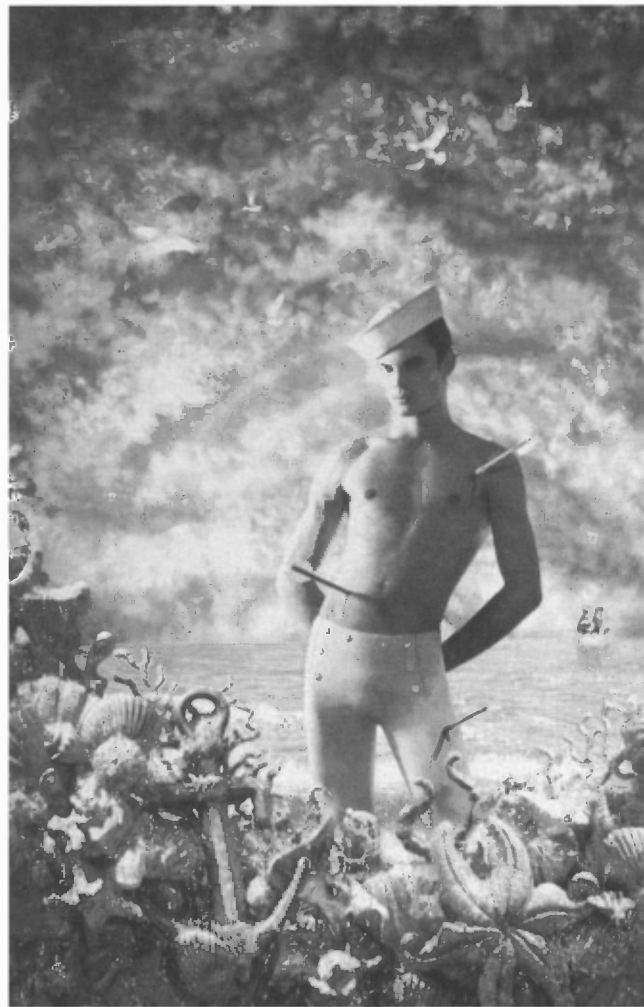
Overall waar en zolang als de wetenschappelijke ziekteverklaring ontbreekt, niet gekend of erkend wordt,

poogt men via de beide irrationele handelingen het vermeende negatieve ingrijpen van de godheid in positieve zin te beïnvloeden. Het pijlensymbool kwam enerzijds voor in de antropomorfe Apollovoorstelling, wordt evenwel ook aangetroffen in talrijke culturen, waaronder de joodse, waardoor het werd getheoretiseerd tot een soort archetypische voorstelling.<sup>4</sup> Via de bijbel en het christendom zou het verder invloed uitoefenen. Vooral twee historische gebeurtenissen hielpen daarbij. In de derde eeuw werd de Romeinse legioensoldaat Sebastiaan als christen ter dood veroordeeld tijdens de vervolgingen van keizer Diocletianus. Er waren twee executies, waarvan de eerste met pijlen. Door een niet nader bekende oorzaak stierf de legionair de eerste keer niet. In de christelijke volksdevotie werd dit later als een wonder uitgelegd. De tweede gebeurtenis was de Zwarte Dood, of builenpest, die vanaf oktober 1347 in verschillende vlagen (de Lage Landen waren aan de beurt in 1352) Europa teisterde, zodat ca. eenderde van vooral de stedelijke bevolking voor het *builtje* ging. Doordat de archaïsche ziekte-opvatting nog altijd heerste (men weet pas vanaf 1898 dat de pest wordt veroorzaakt door de bacil *Yersinia Pestis*) en deze bovendien, onder invloed van bijbelcultuur en archetypen, eveneens gesymboliseerd werd door de pijl, had dit zowel op de menselijke opvattingen en gedragingen als op de kunst een sterke invloed. We stoten hier op twee tegenstrijdige fenomenen. Enerzijds begon men Sebastiaan, iconografisch altijd doorboord met pijlen en intussen als een heilige vereerd, te beschouwen als helper tegen de pestpijlen, anderzijds

werd hij (samen met Rochus, een veertiende-eeuwse heilige) gehouden voor de brenger van de pest. De christelijke Apollo was geboren. Het paradoxale van het heilige dat zowel doodt als geneest, is ook te vinden in de laat-middeleeuwse Mantelmadonna's: terwijl de Jezusfiguur (Apollo heeft het ver gebracht!) de pestpijlen naar beneden slingert, houdt de Madonna haar mantel wijd open boven de heiligen om hen te beschermen. Het typisch moraliserende is duidelijk: enkel de 'zondaars' worden getroffen en moeten zich dus bekeren, wilden ze genezen of niet door de pest getroffen worden. In de kunst van de Italiaanse Renaissance is het thema van de helpende Sebastiaan, al of niet samen met Rochus uitgebeeld, zeer geliefd: de meeste schilders hebben er een doek aan besteed.

Een schitterend carrière wachtte deze laatste Sebastiaan. Reeds in de Renaissancekunst kwam hij, ondanks de krachtige mannelijkheid en de idealisering van het mannelijk naakt, al vaak sensueel over, een indruk die door zijn lichaamshouding nog wordt versterkt. De pijl was enkel nog een traditioneel motief dat er u eenmaal bij hoorde en iconografisch ook functioneerde als herkenningsmiddel. De aandacht voor het pestmotief zelf krimpt. Maar de Sebastiaan van Perugino en zelfs de Sebastiaan op pestbanieren doen eerder aan Griekse *eromenoi* (jonge,

mannelijke geliefden) dan aan heiligen denken. Vanaf de Barok werd deze reeds (half)naakte en soms nogal vrouwelijke Sebastiaan voortdurend voluptueuzer uitgebeeld, totdat hij in de achttiende, negentiende eeuw,



Saint Sébastien de la mer (Pierre & Giles, Laurent, 1994)

onder invloed van het androgynе ideaal,<sup>5</sup> tot een openlijk, maar hoewel nog verfijnd, homoseksueel symbool transformeerde. In de twintigste eeuw liep dit enerzijds uit op het exhibitionisme van brutale viriliteit in de Mussolinikunst, anderzijds op de

gepersifleerde Sebastiaans van Pierre & Giles, die echter aan duidelijkheid niets meer te wensen overlaten. De martiale officier van Diocletianus is seksualiteit zonder meer geworden; de pijl herinnert nog aan de traditionele symboliek, maar neemt er ook een loopje mee.

### Sophocles

De stempel op de literatuur vertoont twee takken en speelt eerder in op het menselijk irrationalisme, de tweede factor uit het Homerus-verhaal. In de vijfde eeuw v. Chr. schreef Sophocles zijn tragedie *Koning Oidipoes*, met daarin de beschrijving van de epidemie in de stad Thebe. Zowel rechtstreeks als via het gelijknamige stuk van Seneca (eerste eeuw na Chr.) zou dit werk een brede en langdurige receptie kennen. Hugo Claus, bijvoorbeeld, liet zich erdoor inspireren voor zijn *Oidipus* en *Blindeman*. Seneca had al Sophocles' epidemiebeschrijving, waarin de klagende toon overheerst en de mens zelf moreel verantwoordelijk wordt geacht voor de pestilentie, omgevormd tot een luguber tafereel. Dit lugubere wordt bij Claus nog veel pakkender. De godheid is nu de oorzaak van de epidemie, maar dit

zorgt er niet langer voor dat het fatum stoïcijs ondergaan wordt (Seneca), doch zet aan tot opstand: het is een soort monsterkwal die de mensheid vernietigt. In *Blindeman* is Oidipoes in een post-atomaire oorlogssituatie bovendien gemetamorfoseerd in de

mens die Moeder Aarde heeft verkracht.

### Thucydides

De tweede literaire tak is door zijn gevarieerdheid literair veel rijker. Bij het begin van de grote oorlog tussen Sparta en Athene in 431 v. Chr. trof een pestilentie de bevolking van Attica. Deze gebeurtenis had het geluk meesterlijk beschreven te worden door de historicus Thucydides in *De Peloponnesische Oorlog* (2, 47-52). Als rationalist bekritiseert Thucydides, onder het mom van een objectieve, gedetailleerde beschrijving, de irrationele basisgedragingen, bij grote rampen ten toon gespreid door de massa: paniek, egoïsme, anomie. De epidemie wordt toegeschreven aan de ingreep van een godheid en is voor een groot deel van de bevolking de aanleiding om het gevestigde cultuurpatroon te doorbreken. De maatschappij is ontwricht, fundamentele wetten worden niet meer nageleefd, traditionele waarden worden vertrappt. Door de Romein Lucretius werd driehonderd jaar later het gruwelijke verhaal, nog flink aangedikt wat de universaliteit van de dood en de irrationele gedragingen betreft, overgenomen in zijn epicuristisch werk *De rerum natura*. De irrationaliteit staat daar symbool voor de angst van de niet-epicurist, die geen natuurlijke verklaring kent voor grote rampen en zich, angstig voor de dood en een vermeend leven erna, vastklampt aan een gedeshumaniseerd bestaan. Misschien via Lucretius, misschien rechtstreeks kwam het verhaal in de *Decamerone* van Boccaccio terecht. De auteur situeert in het begin van de eerste dag zijn erotische verhalen in de context van de pest-epidemie in Florence in 1348. Zijn pestilentieverhaal vertoont dezelfde kenmerken qua stijl en inhoud als dat van de beide antieke auteurs, maar is

er ook een bewuste transpositie en omvorming van, vanuit de toen bekende opvattingen over de pest. Dezelfde bedenking geldt hier als bij Defoe's *The Journal of the Plague Year* (1722), het verhaal over de Londense pest van 1665: het verhaalde is zodanig gemodelleerd op Thucydides en Lucretius dat het soms moeilijk is uit te maken of de weergave van de bijzonderheden historisch zijn, ofwel het gevolg van de literaire invloed van de antieke auteurs.<sup>6</sup> Een nieuwe tendens is bij Defoe echter waarneembaar: de klemtoon wordt gelegd op efficiënte maatregelen ter indijking van de epidemie, een resonantie van de vrees van de Londense overheid uit Defoe's tijd voor het overslaan van de epidemie vanuit Marseille.

### Alessandro Manzoni

In de negentiende eeuw verschijnt 'het meesterwerk van de Italiaanse verhalende literatuur van de romantiek' (Fr. Musara), Alessandro Manzoni's *De Verloofden*. In tegenstelling tot de auteurs van het neoclassicisme met hun voorkeur voor mythologische en aristocratisch-heroïsche themata behoren de manzonische personages tot de lagere klasse en situeert hij ze ook in hun reële sociale en historische context. Als een van de verhaalniveaus koos hij de Florentijnse pest van 1822. De sociaal getransformeerde beschrijving toont in haar sterk realisme, in de klemtoon op de onmacht van de geneeskunde en op de irrationele reacties de receptie van Thucydides: 'Zovelen hadden vastberaden en lange tijd betwist dat er dicht bij hen, onder hen, een kiem was van de kwaal die zich door natuurlijke middelen kon verbreiden en een slachting aanrichten. En nu zij die verbreiding niet meer konden ontkennen en haar niet aan die middelen konden toeschrijven [...], waren ze des te meer geneigd er

een andere oorzaak voor te vinden. Ongelukkig lag er een voor het grijpen in de toen heersende opvattingen en overleveringen, niet alleen hier maar in ieder deel van Europa: boze kunsten, duivelse handelingen, mensen die samenspannen om door middel van besmettelijk gif en tovenarij de pest te verspreiden.'<sup>7</sup> Deze verspreiding gebeurt in de verbeelding van het volk onder andere door de 'zalvers': door bestrijkingen met het vermeend kwaadaardige goedje besmetten zij de bevolking! Kappers, beroepshalve gebruikers van zalven, waren wel eens het slachtoffer van deze waan.

### Albert Camus

De twintigste eeuw brengt twee totaal nieuwe recepties van het thucydiaanse origineel. *La Peste* van Albert Camus is in de beschrijving van ontstaan en verspreiding van de epidemie in Oran en in de weergave van de overheidsmaatregelen een bewuste wetenschappelijke antithese met het al door Thucydides sterk bekritiseerde irrationalisme. Dit is wel nog altijd aanwezig in de figuur van de jezuïet Paneloux. Voor hem is de pest een gesel Gods om de mens tot inkeer te brengen, en tegelijk een uitnodiging tot liefde. Paneloux weigert dan ook elke verzorging wanneer de pest hem treft. Maar de epidemie veroorzaakt geen echte anomie meer: ze ontwricht de maatschappij niet en de overheid treedt efficiënt op. Deze wetenschappelijk getinte pestbeschrijving heeft in *La Peste* ook een onderliggend betekenisniveau: ze is tegelijk realiteit en metafoor voor de onrechtvaardigheid inherent aan het menselijk bestaan. Ze is dus niet zozeer een individueel als wel een collectief lijden dat iedereen treft, en een gelegenheid bij uitstek voor menselijke solidariteit. Dit typisch camusiaanse thema is antithetisch met het egoïsme dat zich gewoonlijk bij

grote rampen manifesteert. Door de pest gaan de mensen ook volkomen in het heden leven: ze hopen niet, maar pakken de epidemie aan. In dezelfde gedachtegang verdwijnen ook liefde en vriendschap, ‘want de liefde heeft toekomst nodig, en voor ons bestonden nog slechts ogenblikken.’ Liefde en vriendschap zijn in de ogen van Camus egocentrisch en leiden af van de realiteit, terwijl enkel de interesse voor de anderen telt. Het bewonderenswaardige in de mensen is dat zij ‘ondanks hun persoonlijk hevig verdriet weigeren plagen te accepteren en moeite doen om genezers te worden, omdat ze geen heiligen kunnen zijn.’ De pest is dus de menselijke bestaansconditie zelf als uitdaging tot realisatie van solidariteit en van het mogelijke.

**Curzio Malaparte**

In *La Pelle* (1945) van de Duits-Italiaan Curzio Malaparte wordt de pest een zuivere metafoor. De stijl van de pestbeschrijving zelf is een gewilde imitatie van Thucydides. Het verhaal wordt gesitueerd tijdens de Amerikaanse bevrijding van Napels tegen het einde van de Tweede Wereldoorlog. Hoewel de epidemie ontstaat in Napels, verspreidt ze zich daarna over geheel Europa. Ze is veroorzaakt, menen de Napolitanen, door de bevrijders zelf, omdat deze niet worden geïnfecteerd; dit mag niet luidop worden gezegd, omdat een van de afzichtelijke gevolgen van de pest de onderlinge verklinking is. Het gaat dus om een zeer bijzondere vorm van pest, want van een heel andere aard dan de vroegere Europese epidemieën. Ze verandert het menselijk geweten in een afzichtelijke buil, treft eerst de vrouwen, daarna de mannen. ‘Ze tastte niet het lichaam aan, maar de ziel [...]. Het was een soort morele pest.’ Bij de vrouwen vernietigt ze eergevoel en waardigheid, zodat zij zich massaal prostitueren; de

mannen verliezen elk zelfrespect, vernederen zich voor hun bevrijders, verloochenen hun vaderland, verkopen in het openbaar huisraad, vrouw, dochter en moeder. De pest is dus het verlies van de menselijke waardigheid, veroorzaakt door het medelijden en de vriendelijkheid van de bevrijders: ‘Toch bedierf onmiddellijk alles, wat die prachtsoldaten aanraakten. Nauwelijks drukten de bewoners van de bevrijde landen hun bevrijders de hand, of zij begonnen te stinken. Het volstond, dat een geallieerd soldaat zich uit zijn jeep boog om tegen een vrouw te glimlachen, om vluchtig haar aangezicht te strelen of die vrouw, die zich tot op dat ogenblik waardig en rein bewaard had, veranderde in een prostituee. Het volstond, dat een jongetje de ulevel, die hij van een Amerikaanse soldaat had gekregen, in zijn mond stak, of zijn onschuldige ziel werd bedorven.’ Malaparte zet nog een stap verder: de bevrijding door de Amerikanen is enkel een schijnvrijheid waarin de menselijke hun autonomie ten onder gaat. Toch is die schijnvrijheid noodzakelijk, want ‘echte vrijheid moet gekocht worden met de algehele rotheid van het menselijke gemoed.’ De ‘bevrijding’ of slaafsheid is de onvermijdelijke fase naar de vrijheid. De Amerikanen (in de persoon van kolonel Henry H. Cuming, Malaptes vriend toen hij verbindingsofficier was in het Amerikaanse leger) begrijpen dat niet, omdat ze denken de vrijheid gebracht te hebben en niet inzien dat de Napolitanen eigenlijk de mentaliteit van de Griekse oudheid hebben, dat wil zeggen moreel-autonome mensen willen zijn: ‘Napels is een Pompeï dat nooit bedolven is geweest. Het is geen stad, maar een wereld en wel de prechristelijke oude wereld, die ongeschonden is blijven voortbestaan aan de oppervlakte van de moderne wereld.’ Uit de Christusdiscussie met

Cuming op het einde van de roman werkt Malaparte de tegenstelling oudheid–christendom radicaal uit. Voor Cuming – de Amerikaan vertolkt de visie van de christelijke orthodoxie – bevrijdde Christus de mensen definitief en leeft Hij nog altijd, voor Malaparte heeft Christus enkel getoond dat iedereen zichzelf moet bevrijden en is ook Hij definitief gestorven. Net zoals Camus verbreedt Malaparte zijn metafoor hier tot de menselijke bestaansconditie als dusdanig, waarin iedereen enkel op eigen krachten zijn humane autonomie kan realiseren.

Een komische noot bij het (voorlopige) einde van deze bondige greep uit heel de receptielijn is de muurschildering *De Hopduvel* in het gelijknamige Gentse café. Jawel, een Sebastiaan, met Homerus’ pestpijl. Maar blijkens de geknielde figuur aan zijn voeten is hij de patroon van de laaglanders geworden. Je zou van al dat bier wel de pest krijgen. ■

Noten

- 1 H.F.J. Hortsmannshoff, *De pijlen van de pest*, p. 32.
- 2 Is dit juist, dan staan we hier met de visie dat het sacrale bezoedelt... Het onderscheid tussen *shame-culture* en *guilt-culture* komt van E.R. Dodds, *The Greeks and the irrational* (Berkeley/Los Angeles, 1951). Op het eerste cultuurniveau gelden eer en fatsoen als waarden, op het tweede is er een geïnterioriseerd norm- en verantwoordelijkheidsbesef. G.E.R. Lloyd-Jones toonde in *Magic, reason and experience* (Cambridge, 1975) aan dat alle culturen een mengsel van beide vertonen.
- 3 De theorie van de religieuze reinigingsrite als herstel van een verstoorde symbo-

lische orde is van M. Douglas, *Purity and danger – An analysis of the concepts of pollution and taboo* (London, 1966) en R.C.T. Parker, *Miasm, Pollution and Purification in early Greek religion* (Oxford, 1983). Deze theorie wordt toegepast in H.F.J. Horstmannshoff, *De pijlen van de pest – Pestilencies in de Griekse wereld (800-400 v. Chr.)* (Amsterdam, 1989).

4 Cf. R.A. Tybout, ‘Antieke en latere pest in beeld’, in: *Hermeneus*, 51, 1979, pp. 81-104.

5 Door allerlei esthetische factoren, onder andere het theoretisch oeuvre van de classicus Winckelmann (1717-1768), de kunst van zijn leerling John Flaxman (1735-1826), de idealisering van de oudheid door Goethe, het feit dat de meeste Franse kunstenaars van de achttiende en de eerste helft van de negentiende eeuw in Rome verbleven en er in contact kwamen met de grote kunstwerken uit de oudheid, werd in sculpturen en schilderkunst het mannelijk naakt een voorkeurs-thema. Dit ging samen met een filosofie, gebaseerd op een idealisering van de Spartaanse homoseksualiteit, waarin twee elementen werden geprojecteerd: enerzijds het viriele, krijgshaftige, en anderzijds het vrouwelijke; beide werden

geacht elkaar in evenwicht te houden. Zo vindt men in de neoklassieke schilderkunst twee soorten modellen: de ‘onmannelijke’ en de viriele. Cf. D. Fernandez, *De Roof van Ganymedes*, Amsterdam, 1992, pp. 195-216.

6 Cf. D. Roberts, *A Journal of the Plague Year* (Oxford U.P., 1992, Introduction, p. VII) citeert Ph. Ziegler (*The Black Death*, 1988): ‘The same phrases are used to describe the appearance of the disease, the same exaggerated estimates of mortality appear, the same passions are aroused, the same economic and social consequences ensue.’

7 Vert. F. Winkelmans, *De Verloofden*, Leuven (Davidsfonds) 1992, p. 431.

Literatuur

J.N. Biraben, *Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens. I: La peste dans l’histoire / II: Les hommes face à la peste*. Paris/Den Haag, 1975-1976.

R. Crawford, *Plague and Pestilence in Literature and Art*. Oxford, 1914.

Fr. Decreus, ‘Van Seneca naar C.äus, of: Waarom Oidipus Blindeman werd’. In: *Documenta*, 3, 1985, 2, pp. 178-222.

A.P. Deleersnyder, ‘Het “pest”thema in de Griekse en Latijnse letterkunde’. In: *Didactica Classica Gandensia*. 32, 1992.

Harrison’s, *Principles of Medicine*, s.v. *Plague*. New York, 1987.

W.H. McNeill, *Plagues and Peoples*. New York, 1976 (Nederlandse vertaling door T. Davids: *De pest in de geschiedenis*, Amsterdam, 1986).

H. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton, 1951.

R. van der Paardt en Fr. Decreus, *Dodelijke wolken*. Leiden (Stichting Dimensie) 1993.

B. Tuchman, ‘De Zwarte Dood’. In: B. Tuchman, *De waanzinnige veertiende eeuw*. Nederlandse vertaling van J.C. Slidrecht-Smith en J. Spaans-van der Bijl, Amsterdam 1990, pp. 117-152.