

GREAT POEMS



JULIE VAN PELT / KOEN DE TEMMERMAN (RED.)

GREAT POEMS

HOUDEN VAN

BEROEMDE GEDICHTEN



ACADEMIA
PRESS

INHOUD



Inleiding	6
JULIE VAN PELT EN KOEN DE TEMMERMAN	
Sappho, <i>Liefdesgedichten</i>	10
JACQUELINE KLOOSTER	
Lucretius, <i>De natuur van de dingen</i>	36
YANICK MAES	
'Abīd en Zuhayr, <i>Mu'allaqāt</i>	72
CAROLINE JANSSEN	
Hadewijch, <i>Liederen</i>	104
YOURI DESPLENTER	
<i>Het visioen van de zieneres</i>	132
PETRA BROOMANS	
Giacomo Leopardi, <i>De brem</i>	156
SABINE VERHULST	
Aleksandr Poesjkin, <i>De bronzen ruiter</i>	178
THOMAS LANGERAK	
Emily Dickinson, <i>My Life had stood – a Loaded Gun</i>	198
SARAH POSMAN	
Georg Trakl, <i>Sebastian im Traum</i>	232
JAAK DE VOS	
Noten	258

INLEIDING

**Julie Van Pelt en
Koen De Temmerman**

In dit boek behandelen we ‘Great Poems’ of ‘grote dichtwerken.’ Poëzie dus. Poëzie kan worden gedefinieerd als literatuur in versvorm en als zodanig komt het tegenover proza te staan. Deze tweedeling stuurt in belangrijke mate de manier waarop wetenschappers, maar ook gewone lezers, literaire teksten benaderen. Poëzie roept al vlug heel andere associaties op dan proza. Het grote publiek associeert poëzie vandaag wellicht met een traditioneel ‘gedicht’, waarbij we dan denken aan eerder korte teksten, vaak volgens een bepaald rijmschema gecomponeerd (een ideaal dat we naar aanleiding van de poëzie van Emily Dickinson problematiseren in hoofdstuk 8). In werkelijkheid kan poëzie, tekst in versvorm, natuurlijk vele en uiteenlopende vormen aannemen. Enkele van de grote ‘gedichten’ of poëtische werken uit de literatuurgeschiedenis worden gekenmerkt door een zekere lengte, zoals de *Ilias* van Homerus, een werk dat in totaal ruwweg 19.400 verzen telt (en dat reeds aan bod kwam als ‘Great Book’ in een vorig volume in deze reeks). Een ander voorbeeld van een dergelijk kolossaal dichtwerk is de *Poëtische Edda* (die eigenlijk een verzameling van dichtwerken bevat; zie hoofdstuk 5), maar ook *De brem* van de Italiaanse dichter Giacomo Leopardi (zie hoofdstuk 6) telt maar liefst 317 verzen. Nog een heersend – en eerder modern geïnspireerd – idee over poëzie is dat het inspeelt op menselijke emoties (die van de dichter of van het publiek) en dus bij uitstek een subjectieve literatuurvorm voorstelt, die daarom niet of minder geschikt zou zijn voor bijvoorbeeld het vertellen van geschiedenis. Terwijl heel wat poëzie inderdaad zal beantwoorden aan dit gegeven, zijn er genoeg voorbeelden die het tegendeel aantonen. *De bronzen ruiter* van Aleksandr Poesjkin vertelt onder andere over de grote overstroming van Sint-Petersburg in november 1824, een historische gebeurtenis (zie hoofdstuk 7). En het leerdicht van Lucretius (zie hoofdstuk 2) behandelt op poëtische wijze de ‘natuur van de dingen’, een wetenschappelijk-filosofisch onderwerp dus.

Wat maakt poëzie dan wel eigen? Poëzie laat zich vaak *lezen*, maar niet zelden hoort het eveneens *beluisterd* te worden. Poëzie dient, behalve voor stille lectuur, dus vaak ook tot voordracht. De poëzie van de Oudgriekse dichteres Sappho zou zelfs gezongen geweest zijn (zie hoofdstuk 1). Eigen aan poëzie is dat ze de inhoud van wat ze wil vertellen, vertaalt naar een specifieke vorm, die zelf bijdraagt tot de betekenis van het geheel. Dat procedé kan gepaard gaan met het benutten van klank, een talig element dat bij voordracht hoorbaar wordt. Het kan echter evengoed gepaard gaan met visualiteit: wat men ziet op het blad, de schikking van de woorden of verzen. In dit boek staat de poëzie, in al haar verscheidenheid, centraal.

Daarmee is dit boek, na *Great Books* (2016) en *Great Plays* (2018), het derde en laatste in een reeks waarin we meesterwerken uit de literatuur op een toegankelijke manier voor het voetlicht brengen. De titels van de boeken in de reeks verwijzen naar een traditie die in de eerste helft van de twintigste eeuw ontstond aan Columbia University in New York, vanaf de jaren 1940 ingang vond aan vele Amerikaanse universiteiten en later overwaaide naar Europa. Belangrijke klassiekers uit de literatuur worden er in cursussen literatuur(geschiedenis) besproken en toegankelijk gemaakt. Onvermijdelijk leidde dit al snel tot discussies over de culturele bepaaldheid van gehanteerde criteria, over de plaats van traditionele minderheden in de resulterende selecties en over de implicaties van dat alles voor canonisering. In de inleiding van *Great Books* komen deze onderwerpen kort aan bod, evenals contextualisering en literatuurverwijzingen. Hier volstaat het te herhalen dat we met dit boek geen bijdrage willen leveren aan dit debat, noch uitspraken erover willen doen. Zoals in onze vorige bundels, is ook de selectie van teksten in dit boek onvermijdelijk tot op zekere hoogte arbitrair. Opnieuw hebben we immers vooral getracht een evenwicht te vinden tussen alle betrokken taalfamilies (één dichtwerk per taal). We pogen in dit boek geen abstracte vragen te beantwoorden (Wat is een klassieker? Wat is een Great Poem?), maar willen door literaire analyses illustreren waarom de gedichten in kwestie lezenswaard en relevant zijn en blijvende aandacht

verdienen. Opnieuw impliceert dit geen standpunt over niet-besproken auteurs of teksten.

Wat de volgende hoofdstukken wel laten zien, althans dat hopen we, is dat literatuur in het algemeen en poëzie in het bijzonder belangrijke instrumenten zijn gebleken (en dat nog steeds kunnen zijn) om fundamentele emotionele, existentiële, maatschappelijke of filosofische vragen te vatten waarmee we allemaal op een of andere manier worden geconfronteerd in de loop van ons leven. Niet toevallig gaan vele van de besproken gedichten over liefde, dood en de manieren om die concepten uit te drukken, te verbeelden – om er, kortom, mee om te (leren) gaan. Vooral vandaag, in een geglobaliseerde wereld met gigantische interculturele uitdagingen, heeft de studie van literatuur een rol te spelen in het conceptualiseren van dit soort vraagstukken: met dit boek bieden we visies, ideeën, verlangens en idealen die door anderen (in andere tijdperken en/of andere culturen) op schrift zijn gezet. De studie en analyse ervan impliceren per definitie dat we culturele en morele premissen die aan de basis liggen van een bepaald wereldbeeld, trachten te achterhalen en te doorgronden en dat we vooroordelen die we, vaak onbewust, hanteren op basis van onze eigen culturele context, laten varen en problemen ook op andere manieren leren benaderen. Als de hoofdstukken in dit boek dit in een aantal gevallen concreet kunnen maken, beschouwen we onze opzet als geslaagd.

We willen alle auteurs die een bijdrage aan dit boek hebben geleverd, hartelijk danken voor hun werk en inzet. Speciale dank komt toe aan collega Elizabeth Amann voor de gesprekken die hebben bijgedragen aan de organisatie van de lezingenreeks waarvan dit boek het product is. Collega's Bart Keunen en Jürgen Pieters verdienen speciale vermelding als mede-initiatiefnemers van deze reeks.



SAPPHO

LIEFDESGEDICHTEN

Jacqueline Klooster

**Iemand, zeg ik,
zal ook in de toekomst
nog aan ons denken.**

— Sappho, fragment 147

Ἔρος δ' ἐτίναξέ μοι
φρένας, ὡς ἄνεμος κατ' ὄρος δρύσιν ἐμπέτων.

En Eros schudde mij het hart, zoals een windvlaag die zich van
de berghelling op eikenbomen stort. (fragment 47)¹

Dit schreef de Lesbische dichteres Sappho, zo'n 2700 jaar geleden (sinds de oudheid plaatst men haar bloeitijd rond 609-612 v.Chr.). Even kort als intens is dit fragment over de plotse en ontwortelende kracht van het liefdesverlangen (gepersonifieerd als de god Eros),² raak vergeleken met een onbedwingbare natuurkracht. Eiken zijn robuuste bomen; een windvlaag op een berghelling heeft echter een meer onverhoedse kracht dan een storm op de vlakte. Natuurlijk speelt ook de beeldende component van de vergelijking mee: plots sidderen alle eiken met hun bebladerde kruinen in de wind. De frisheid en directheid van het beeld zijn verbazingwekkend, maar even intrigerend is de beknoptheid van het fragment: wie is 'ik'? Op wie is deze ik zo plotseling verliefd geworden? Juist het ontbreken van dergelijke details grijpt de lezers en maakt het voor hen mogelijk om zich op allerlei manieren te identificeren met het gevoel dat in het fragment uitgedrukt wordt. Dat is de fascinatie die Sappho's uitzonderlijke poëzie, in haar gemutileerde staat, nog altijd (of misschien wel juist nu?) ademt.

In deze bijdrage zal ik allereerst ingaan op de overlevering en achtergronden van de poëzie van de dichteres Sappho, alvorens een meer gedetailleerde bespreking van enkele van haar beroemdste gedichten te presenteren. Een wat uitgebreidere inleiding is nodig om te kunnen waarderen hoe lastig de interpretatie van een gedicht van Sappho is, hoeveel voorkennis zij veronderstelt en hoe problematisch deze is.

De overlevering van Sappho's poëzie

De lacuneuze staat van Sappho's gedichten is vaak een inspiratie geweest. Denk bijvoorbeeld aan het beroemde gedicht *Papyrus* van Ezra Pound:

Spring ...
Too long ...
Gongula ...³

Hierin wordt met drie woorden, die door de puntjes de suggestie wekken van fragmentarische zinnen, een context van verlangen opgeroepen. De onvolledigheid hiervan wakkert ook zelf weer in de lezer een verlangen aan, namelijk erachter te komen wat de volledige uiting geweest kan zijn. Of, zoals de Nederlandse dichter Hans Faverey het expliciteerde:

**Van Sappho ben ik gaan houden
sinds de vernietiging
haar teksten heeft ingekort.**⁴

De charme van Sappho is dus precies gelegen in dat waarnaar we verlangen, wat er niet meer is: de lacune in het erotische fragment.

Wat er van haar poëzie tot ons is gekomen, is inderdaad fragmentarisch. We hebben wellicht één compleet gedicht van deze eerste en beroemdste dichteres van de hele klassieke oudheid over (*fragment 1*) en dan nog één ander gedicht dat vrijwel compleet is (*fragment 31*). En dat terwijl we weten dat er in de oudheid maar liefst acht boeken poëzie van haar bekend waren, waarvan het eerste naar schatting al 1320 verzen kende. Nu zijn er in totaal nog 1700 verzen over, waarvan circa 650 (ongeveer 40 gedichten) enigszins interpreteerbaar zijn. Het meeste daarvan is afkomstig uit korte citaten (soms slechts enkele woorden) bij latere auteurs, of van de miserabele resten van papyri en zelfs potscherven. De fragmenten zijn bovendien vaak moeilijk te interpreteren door het ongewone Aeolische

dialect waarin Sappho dicht. Daar staat dan wel weer tegenover dat er nog af en toe nieuwe fragmenten opduiken.⁵

Behalve tot acceptatie van of fascinatie door het lacuneuze van haar poëzie, heeft deze stand van zaken anderzijds ook geleid tot een bepaald soort *horror vacui*, het dwangmatig aan- en invullen van tekstuele lacunes. Een berucht voorbeeld is de ‘vertaling’ van Mary Barnard van fragment 96, verzen 18-20. De betreffende karige verzen van dit fragment, gevonden op papyrus, luiden in het Grieks:

κῆθι δ' ἔλθην ἀμμ.[..]..ισα τόδ' οὐ
νῶντ' ἀ[..]υστονυμ[..(,)] πόλυς
γαρύει [..(,)]αλον[.....(,)].ο μέσσον·

De niet onverdienstelijke Amerikaanse dichteres en vertaalster maakte hiervan het volgende ontegenzeggelijk spannende gedicht:

**She shouts aloud, Come! We know it;
Thousand-eared night repeats that cry
Across the sea shining between us.**⁶

Een recentere wetenschappelijke editie van classicus David Campbell laat echter zien wat er gebeurt als je ditzelfde fragment met wat meer terughoudendheid vertaalt:

**to go there ... this not
mind ... much ...
sings ... (in the) middle.**⁷

De verschillen in vertaling zijn zo groot dat het wel lijkt te gaan om twee verschillende teksten; het voert echter te ver om ze hier allemaal te benoemen.

Een volgende kwestie die zich aandient, is wat we eigenlijk bedoelen als we spreken over Sappho's 'gedichten'. Het woord 'gedicht' zou immers gemakkelijk een verkeerde voorstelling kunnen wekken – als we bijvoorbeeld denken aan de overwegend schriftelijke vormen die poëzie in het Westen vanaf de negentiende eeuw heeft aangenomen. Sappho's werk stamt namelijk uit een wereld waarin de dichter naast tekstschrijver ook zanger en musicus was, en zelf, soms met behulp van een koor, zijn of haar composities voordroeg in gezelschap. Dit gebeurde vaak onder begeleiding van een instrument (in Sappho's geval een lier ofwel *barbiton*). Het was dus geen intieme leespoëzie waar men zich in stille afzondering over boog, maar het waren melodieuze liedteksten die publiek moesten weerklinken. Onlangs nog werd dit feit aangevoerd ter verdediging van het toekennen van de Nobelprijs voor literatuur aan Bob Dylan, volgens velen toch eerder een liedjesschrijver en zanger dan een 'echte dichter'. Maar, zo zei Sara Danius, secretaris van de Nobelprijscommissie:

If you look back, far back, 2,500 years or so, you discover Homer and Sappho and they wrote poetic texts that were meant to be listened to, that were meant to be performed, often with instruments – and it's the same way with Bob Dylan. He can be read and should be read – he's a great poet in the English tradition.⁸

Het is daarnaast de academische gewoonte om bij Sappho's poëzie te spreken van 'erotische' poëzie, omdat de overgeleverde gedichten vrijwel allemaal handelen over Eros, met hoofdletter verwijzend naar de god (Latijn: Amor of Cupido) en met kleine beginletter naar de meer abstracte macht van het liefdesverlangen. We vinden deze thematiek bijvoorbeeld uitermate krachtig verwoord in het beroemde fragment 130, waarin Eros razend door de spreker heen wervelt als een slopend, bitterzoet, onweerstaanbaar sluipdier. Vooral het prachtige door Sappho zelf gemunte oxymoron *bitterzoet* trekt de aandacht (*glukupikros*, eigenlijk letterlijk 'zoetbitter', wat misschien nog wel accurater de verwarrende en paradoxale gevoelens van het liefdesverlangen karakteriseert).

Ἔρος δηῶτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον...

Weer wervelt in mij Eros die het lichaam sloopt,
dat bitterzoet en ontembaar sluipdier ... (fragment 130)⁹

Buiten de academie kan de benaming 'erotische poëzie' echter weleens verkeerde verwachtingen wekken, omdat men het woord 'erotisch' meestal met expliciet verbeelde seksualiteit associeert. En dat is niet waar het in Sappho's gedichten om draait, hoewel we wel degelijk verwijzingen vinden naar lichamelijke intimiteit en sensualiteit (bijvoorbeeld fragment 94, 126) en eenmaal zelfs, schijnbaar, naar een dildo (*olisbos*, fragment 99). Maar meestal gaat het meer over de fysieke reacties op verlangen, de sterke gevoelens van machteloosheid, gemis en vervoering die verliefdheid met zich brengt, in een sensueel geladen vocabularium waar veel van de Griekse literaire *topoi* van de liefdeslyriek in meeklinken: velden vol lentebloemen, appels aan bomen, maanlicht, kostbare parfums.¹⁰

Sappho gold al in de oudheid als een van de belangrijkste erotische dichters en haar invloed op latere, zowel vrouwelijke (bijvoorbeeld epigrammendichteres Nossis, derde eeuw v.Chr.) als mannelijke dichters (bijvoorbeeld Catullus en Horatius) is enorm. Bijzonder is daarbij natuurlijk dat het in de gedichten van Sappho meestal om liefdesverlangen tussen vrouwen lijkt te gaan. Vandaar ook dat de 'lesbische' liefde genoemd is naar het eiland in de Egeïsche Zee, Lesbos, niet ver van de kust van het huidige Turkije (antiek Lydia), waar Sappho volgens de traditie geboren is en een groot deel van haar leven heeft doorgebracht.

De tiende Muze en haar biografie

Al in de Griekse oudheid kende men Sappho als dichtende vrouw een bijzondere status toe. Dit verklaart haar bijnaam ‘de tiende Muze’: men zag in haar iets bovenmenselijks; behalve door haar uitzonderlijke talent kwam dat misschien wel mede doordat ze in sociaal opzicht zo uitzonderlijk was. Strabo, een geografisch auteur uit de eerste eeuw v.Chr. beschouwt Sappho bijvoorbeeld als ‘verbazingwekkend ... ik ken in de hele geschiedenis geen vrouw die zelfs maar bij haar in de buurt komt als dichter.’¹¹ Veelzeggend is in dit kader ook de uitspraak van Aristoteles dat Sappho door haar landgenoten bewonderd werd om haar kunde, *ondanks* het feit dat ze een vrouw was (*Rhetorica*, 1398b12).

Voor de hele oudheid kennen we inderdaad maar een handvol dichters. Classicus Martin West heeft eens becijferd dat het er ongeveer zeventig zijn, tegenover de honderden, zo niet duizenden namen van mannelijke auteurs. Waarschijnlijk heeft dit achterblijven van vrouwelijke dichtkunst zowel te maken met de status van de vrouw in de maatschappij van het oude Griekenland als met de sociale functie van poëzie. Natuurlijk waren er regionale verschillen – de maatschappij van het archaïsche Lesbos lijkt een gunstige uitzondering voor de ontplooiing en het zelfbeschikkingsrecht van vrouwen te zijn geweest – maar het overheersende beeld is toch dat een Griekse vrouw haar leven lang ondergeschikt was aan de mannelijke leden van haar familie: eerst haar vader of voogd, daarna haar echtgenoot, broers of zoons. Een profiel van onzichtbaarheid en kuisheid stond meestal hogelijk in achting. Vrouwen werden niet geacht veel publieke functies te vervullen (afgezien van religieuze rituelen) en poëzie was een publieke aangelegenheid. Daarom werd er doorgaans ook veel minder in de literaire opvoeding van meisjes geïnvesteerd. Tel daar nog bij op dat er geen doeltreffende contraceptie bestond en er een hoog sterftecijfer was voor moeders in het kraambed, en het ontbreken van vrouwelijke auteurs is niet moeilijk te begrijpen. Overigens betekent dit niet dat er überhaupt geen vrouwelijke literaire/poëtische uitingen geweest zijn, maar die zullen zich waarschijnlijk

eerder mondeling hebben afgespeeld, in het sublitteraire circuit van het weeflied, het huwelijkslied en de klaagzang voor overledenen.

Omdat Sappho zo uniek is, rijzen er dus ook veel vragen rond haar poëtische activiteit. Biografieën uit de oudheid werpen helaas maar zelden betrouwbaar licht op die kant van de zaak. Zo vertelt een tweede-eeuwse tekst op papyrus ons bijvoorbeeld het volgende over Sappho:

Sappho was een vrouw van Lesbos, afkomstig uit de stad Mytilene. Haar vader heette Skamander of (volgens sommigen) Skamandronumos. Ze had drie broers, Eriguos, Larichos en de oudste, Charaxos, die naar Egypte voer en een affaire begon met een zekere Doricha en veel geld aan haar spendeerde. Sappho had een dochter, Kleïs, die naar haar moeder vernoemd was. Sommigen hebben haar bekritiseerd op grond van haar losbandig karakter en op grond van het feit dat ze zich seksueel aangetrokken voelde tot vrouwen (*gunaikerastria*). Het schijnt dat haar uiterlijk onooglijk was en nogal onfortuinlijk. Ze was donker en erg klein van stuk.¹²

Op zijn minst opmerkelijk is dat Sappho's poëzie hier niet eens *genoemd* wordt. Daarnaast is er meer aandacht voor haar mannelijke familieleden dan voor haarzelf, en wat er ten slotte over haar verteld wordt, klinkt uiterst negatief. Dit misogynie relaas is duidelijk een mengsel van conclusies die enerzijds gebaseerd zijn op Sappho's eigen poëzie (waarbij de broers en Kleïs, de dochter, opmerkelijk veel aandacht krijgen, terwijl dit toch niet het eerste of belangrijkste poëtische gegeven is waar men aan denkt bij het noemen van de naam Sappho). Anderzijds baseert deze biografie zich op de opinies van latere zegslieden (Sappho gaf zich over aan de 'schandelijke' liefde voor vrouwen, was losbandig). Het lijkt zeer waarschijnlijk dat deze moralistische oordelen terug te voeren zijn tot de Attische komedies over Sappho uit de oudheid (we hebben fragmenten van maar liefst zes stukken die aan haar gewijd waren). Daarin werd het komische potentieel van een lelijke vrouw (klein en donker gold in het

antieke Griekenland als lelijk) die voortdurend gebukt gaat onder haar extreme libido, waarschijnlijk met graagte uitgemolken. Indirect gaat dergelijke ‘informatie’ dus ook weer terug op een biografische duiding van Sappho’s eigen werken: de uitingen van verlangen en verliefdheid in haar poëzie worden via de komedie geïnterpreteerd als bewijzen voor het nymfomane karakter van de dichteres.¹³

De *Suda*, een Byzantijnse encyclopedie (circa tiende eeuw) vermeldt verder nog dat Sappho op politieke gronden verbannen was naar Syracuse (Sicilië), waarschijnlijk omdat haar familie betrokken was bij de mislukte coup tegen de tirannieke regering van Mursilos en Pittakos, figuren tegen wie ook Sappho’s tijd- en landgenoot, de dichter Alkaios, fel van leer trok in zijn poëzie. Er lijkt weinig reden om aan deze informatie te twifelen. Wel twijfelachtig is de onmogelijke liefde die Sappho in latere legenden wordt toegedicht voor de veel jongere veerman Phaon, en die geleid zou hebben tot haar zelfmoord door een sprong van de Leucadische rots, een mythisch aandoend verhaal dat dikwijls door latere dichters herverteld is (bijvoorbeeld door Ovidius in zijn *Heroides* XV, een van zijn poëtische liefdesbrieven van mythische en legendarische heldinnen). Waarschijnlijk gaat ook dit verhaal terug op elementen uit Sappho’s poëtische werk.

Het belangrijkste vraagteken in Sappho’s biografie blijft echter Sappho’s ‘*Kreis*’, zoals de Duitse geleerde Reinhold Merkelbach het zo mooi neutraal noemde:¹⁴ de kring, institutioneel of informeel, van meisjes of vrouwen met en voor wie Sappho wellicht zong. Sappho’s fragment 150, waarin een ik-figuur spreekt over haar (?) huis als ‘*moisopolon oikos*’ (huis van de dienaressen der Muzen) wordt in dit verband vaak aangehaald, overigens met verschillende conclusies.¹⁵

Iets vergelijkbaars geldt voor het fragment waarin een ik zegt ‘te zullen zingen voor haar vriendinnen’ (fragment 160). Ook de *Suda* noemt, met hetzelfde woord, drie *hetairai* (metgezellen, vriendinnen) van Sappho (Atthis, Telesippa en Megara) en eveneens drie *mathētriai* (leerlingen) (Anagora, Gongula en Eunika). Een aantal van deze namen keert inderdaad terug in Sappho’s poëzie en dit roept onherroepelijk de vraag op wat