

Opbouw en vernietiging. Van Sappho naar Dido

Summary: In the *Aeneid*, the recurrent themes of ‘construction’ and ‘destruction’ (the topic of the Latin final exam of 2020) can be connected to generic roles. Dido, founder of Carthage, is presented progressively in elegiac terms, as is suggested by a number of echoes of Sapphic love poetry; as a character, she is guided primarily by personal motives. Dido’s ‘elegiac role’ forebodes her own destruction and that of her city. Aeneas, on the other hand, needs to adhere to his epic role as founder of the new Trojan/Roman nation, in order to avert destruction and the repetition of Troy’s fate. When during his stay in Carthage he starts to show signs of transforming into an elegiac lover, the gods intervene and put him back onto the epic track: the public interest should take precedence over personal feelings. This opposition between elegiac Dido and epic Aeneas may grant insight into Vergil’s message for his contemporaries.

1 Inleiding

‘Vernietiging en opbouw’ in Vergilius’ *Aeneis* is de rode draad in het eindexamenpensum Latijn 2020.¹ Dit thema is uiteraard het verhaal van Aeneas in een notendop: van het brandende Troje naar een prille nieuwe toekomst in Latium. De geschiedenis van koningin Dido in *Aeneis* 1 en 4 vertoont juist een tegengestelde lijn, dat wil zeggen van opbouw naar vernietiging: wanneer ze wordt geïntroduceerd, is ze bezig haar stad te bouwen; aan het eind vernietigt ze zichzelf door zelfmoord te plegen. Wat betekent deze tegenstelling? Wat kunnen we door het contrast met Dido leren over Aeneas, en misschien ook over de boodschap die Vergilius voor zijn landgenoten heeft?

Deze bijdrage zal twee onderling nauw verweven lijnen bevatten. De ene lijn betreft de thematiek van ‘opbouw’ en ‘vernietiging’ in de eerste boeken van de *Aeneis*. Met haar stichting van Carthago fungeert Dido als een voorbeeld voor Aeneas, die eveneens tot missie heeft een stad te stichten. Voor beide personages is het nuttig een vergelijking te maken met de geschiedenis van Troje: de welvarende stad die uiteindelijk ten onder gaat. Aeneas zoekt een nieuwe toekomst voor zijn volk en moet hierbij een herhaling van de Trojaanse ondergang voorkomen. Die herhaling van de val van Troje zien we weerspiegeld in Dido, wier lot meermalen geassocieerd wordt met de vernietiging van Troje, en tevens een voorafschaduwning vormt van de vernietiging van Carthago na de Punische oorlogen.² Met dit laatste komt ook een ander spanningsveld naar voren: de opbouw van Carthago vormt een bedreiging voor de toekomst van Rome.

De andere lijn gaat nader in op deze vergelijking tussen Aeneas en Dido, en wel in termen van genre: Aeneas kunnen we zien als een epische protagonist, Dido juist meer als een elegische protagonist. Een epische held wordt gedreven door zijn missie, een missie die boven de held uitstijgt en politiek en nationaal van aard is (in de *Aeneis*: het stichten van een stad). Een

¹ Mijn grote dank gaat uit naar de anonieme beoordelaars van *Lampas* voor hun constructieve opmerkingen en suggesties.

² Zie onder andere 4.668–671, hieronder behandeld, zoals ook haar vervloeking van Aeneas (4.625–629) vooruitwijst naar Hannibal. Ook elders in boek 4 wordt het lot van Dido omschreven in termen die aan een stadsinname doen denken; zie bijvoorbeeld (in haar eigen woorden) 4.330 *capta ac deserta*, “ingenomen en verlaten”. Verdere parallellie tussen het individu Dido en de val van een stad komen later in deze bijdrage aan bod. Deze thematiek wordt besproken in Estevez (1978–79).

elegische held wordt gedreven door de juist zeer persoonlijke liefde, en is ook niet in staat daaraan weerstand te bieden.

Mijn doel is om de interactie te bespreken tussen deze twee lijnen. De metaliteraire rollen die Dido en Aeneas spelen hangen namelijk nauw samen met de mate waarin zij geassocieerd worden met ‘opbouw’ dan wel ‘vernietiging’. We zullen zien dat hoe meer Dido wordt gepresenteerd als een elegisch personage, des te meer ze op vernietiging afstevent; Aeneas, aan de andere kant, moet zijn karakter als epische held niet verliezen, wil hij kunnen slagen in zijn missie om de opbouw van een nieuwe toekomst te realiseren. Om op te bouwen en de vernietiging van de Trojaans-Romeinse toekomst te voorkomen moet hij niet aan de liefde toegeven, maar juist de *pietas* en plichtsbetrachting vertonen die bij een epische held passen. Het is nuttig te analyseren hoe de dichter deze lijnen uitwerkt, en met welk doel.³

2 Stichtingsthematiek in de *Aeneis*

Aan het bouwen van een nieuwe stad komt Aeneas maar weinig toe in dit epos; de twaalf boeken van de *Aeneis* beschrijven juist de vele obstakels op zijn pad voor hij Lavinium kan stichten. Toch speelt de stichtingsthematiek al veel eerder een belangrijke rol. Ten eerste maakt Aeneas onderweg meermalen een valse start door al vroeg in zijn omzwervingen te beginnen met bouwen, op de verkeerde locatie.⁴ Ten tweede is Aeneas bepaald niet de enige stichter in de *Aeneis*; hij komt diverse andere nieuwe kolonies tegen op zijn reis naar Italië, en meerdere daarvan zijn door collega-Trojanen gebouwd.⁵

Een belangrijk motief in vrijwel al deze stichtingen is de poging om het oude te behouden, om Troje te *herbouwen* – het heden als continuatie van het verleden. Dit wordt heel duidelijk als Aeneas in boek 3 arriveert in Buthrotum, de stad van Helenus en Andromache, de weduwe van Hector. Die stad is volledig gericht op het verleden en is niet meer dan een dorre kopie van Troje; de rouwende Andromache kan haar band met Hector niet loslaten.⁶ Een andere significante passage is het slot van boek 5. De Trojaanse vrouwen in Aeneas’ gevolg willen niet langer verder reizen. Ze worden opgehitst door de godin Iris (die gestuurd is door Juno) om de schepen in brand te steken. Iris noemt een zeer overtuigend motief voor deze daad: de Trojanen kunnen dan een nieuwe nederzetting in Sicilië stichten die aan het oude Troje kan herinneren (5.634–638). De schepen representeren echter de toekomst, die verloren dreigt te gaan;⁷ wat hier, door de brand van de schepen, dus ook duidelijk wordt is dat een hang naar herstel van het oude Troje gepaard gaat met vernietiging van de (Romeinse) toekomst. Wanneer de brand is geblust, besluit Aeneas om het deel van zijn volk dat wil blijven op het eiland achter te laten en een stad te laten stichten (Segesta). In symbolische zin laat hij zo ook het oude Troje definitief achter zich; zijn nieuwe woonplaats in Italië zal niet een imitatie zijn van de oude moederstad. Dit wordt geïllustreerd in de laatste nieuwe kolonie die Aeneas bezoekt, namelijk de jonge stad van Euander in boek 8, waarmee Vergilius vooruitblijkt op het latere glorieuze Rome. De

³ In de appendix zijn enige discussievragen opgenomen om deze bespreking ook in de klas te gebruiken.

⁴ Nog geen vijf verzen na zijn vertrek uit Troje sticht hij in Thracië de nederzetting ‘Aeneadae’ (3.18), en kort daarna wordt Kreta gekozen als locatie voor een herrijzend Troje (3.102–191).

⁵ Antenor, stichter van Padua in Noord-Italië (1.242–252); Helenus en Andromache, die in Buthrotum (in Albanië) Troje hebben gereconstrueerd (3.294–505); Acestes, de gastheer van Aeneas in boek 5, die als koning in Sicilië heerst.

⁶ Vergilius benadrukt dat dit ‘Troje in ’t klein’ (3.349 *parvam Troiam*) niet meer dan een replica is: dor (3.350 *arentem*); nep (3.302 *falsi*, 3.349 *simulata*); een imitatie (3.497 *effigiem*). Zie Ganiban *et al.* (2013: 292).

⁷ 5.672 *vestras spes uritis*, “jullie verbranden jullie eigen hoop” (Ascanius tot de vrouwen).

belangrijkste les die Aeneas dus heeft geleerd is deze: hij moet niet proberen om Troje te herbouwen, om het verleden te behouden; zijn nieuwe Troje moet juist op de toekomst gericht zijn. Opbouw houdt dus meer in dan alleen huizen bouwen; het behelst ook het voorkomen van de herhaling van het verleden.

Een van de belangrijkste episodes waarin een andere kolonie centraal staat is uiteraard Aeneas' bezoek aan Carthago (Punisch, 'Nieuwe stad') van koningin Dido. Voordat de elegische ondertonen in deze passage besproken worden, beginnen we met een verkennende vergelijking tussen Aeneas en Dido.

3 Parallellie tussen Aeneas en Dido

In eerste instantie lijkt Vergilius vooral overeenkomsten tussen Aeneas en Dido te willen benadrukken. De Trojaanse leider en de koningin van Carthago zijn elkaars *alter ego*.⁸ Reeds Dido's eerste introductie nodigt uit om parallellen te herkennen. Wanneer Aeneas is aangespoeld op de kust van Afrika, maakt zijn moeder Venus, vermomd als jageres, hem wegwijs in dit nieuwe land. Ze vertelt hierbij kort de geschiedenis van Dido (1.343–364). Deze was getrouwd geweest met de rijke Sychaeus in Tyrus, maar haar broer Pygmalion had Sychaeus vermoord bij het huisaltaar. Daarop verscheen de schim van Sychaeus aan Dido om haar te waarschuwen Tyrus te ontvluchten en elders een nieuwe toekomst te stichten. Aeneas en de lezer zullen onwillekeurig de parallel met de geschiedenis van de Trojaanse held trekken. Zowel Dido als Aeneas zoeken als balling een nieuwe toekomst in een onbekend land in het westen. Aeneas was getuige geweest van de moord op Priamus bij het altaar (2.550–553), had zijn echtgenote Creüsa verloren, en was door zowel haar schim als die van Hector gemaand om Troje te verlaten (2.776–789; 2.270–293).⁹ Wanneer later Dido Aeneas voor het eerst spreekt, maakt zij deze parallellie expliciet:

*me quoque per multos similis fortuna labores
iactatam hac demum voluit consistere terra:
non ignara mali miseris succurrere disco.* (Aeneis 1.628–630)

Ook mij heeft een vergelijkbaar lot veel ellende laten
doormaken, alvorens me uiteindelijk op dit land te laten vestigen;
zelf niet onbekend met leed leer ik om hulpbehoevenden bij te staan.¹⁰

Deze parallellie tussen Aeneas en Dido wordt voortgezet wanneer Aeneas Carthago voor het eerst aanschouwt. Na het vertrek van Venus beklimt Aeneas een heuvel en bekijkt bewonderend de nieuwgebouwde stad. Het is opvallend hoezeer Carthago beschreven wordt in termen die aan Rome doen denken.¹¹ De scène begint als volgt: *miratur molem Aeneas, magalia quondam*

⁸ Otis (1964: 67); Giusti (2018: 132).

⁹ Er kunnen echter ook significante verschillen worden onderscheiden. Horsfall (1973–1974: 134–135) wijst op de belangrijke rol in Dido's geschiedenis voor geld (zoals haar aanschaf van Byrsa, de heuvel van Carthago's citadel, voor een ossenhuid), passend bij een volk van handelaren met een reputatie voor sluw zakendoen. Aeneas, daarentegen, neemt uit Troje geen geld, maar de Penaten mee, en krijgt zijn land van Latinus.

¹⁰ Voor 1.629 *iactatam*, vergelijk 1.3 *iactatus* (Aeneas). De vertalingen in deze bijdrage zijn van eigen hand; voor de gebruikte tekstedities, zie de bibliografie.

¹¹ Zie ook Giusti (2018: 131–132).

(1.421), ‘Aeneas bewondert de monumentale gebouwen, ooit nog hutten.’ Het woord *moles* in de context van de stichting van een stad doet onmiddellijk terugdenken aan het slotvers van het proemium: *tantae molis erat Romanam condere gentem* (1.33), ‘zoveel inspanning kostte het [of: zo’n monumentale daad was het] om de Romeinse natie te stichten.’ Ook de vergelijking tussen de hutjes die ooit op deze plek stonden en de grootse gebouwen die er nu verrijzen is een vergelijking die vaak voor Rome zelf gemaakt wordt: van het armzalige begin van de hut van Romulus naar de pracht en praal van Augustus’ Rome.¹² Het Carthago van Dido illustreert de grootsheid die Rome later zal krijgen, en kan als zodanig dienen als bron van inspiratie: Aeneas ziet voor zich hoe zijn eigen stad ooit zou kunnen worden. Dat blijkt ook enigszins uit de terminologie in Vergilius’ beschrijving. De Carthagers bouwen poorten en straten, muren en een burcht, zaken die in iedere stad voorkomen; maar ze kiezen ook magistraten en een senaat (1.426 *magistratusque legunt sanctumque senatum*), typisch Romeinse woorden. Daarnaast worden de Carthagers in hun bedrijvigheid vergeleken met bijen, die nijver elk hun taak uitvoeren rondom de kolonie. Ook in deze homerische vergelijking schijnt de parallellie met de Romeinen door. Grote delen van de vergelijking zijn een letterlijk citaat van Vergilius’ eerdere beschrijving van het bijenvolk in *Georgica* 4.162–169; diverse geleerden zien in hun harmonieuze maatschappij en de daarvoor beschreven strijd tussen rivaliserende bijenkoningen een verwijzing naar de Romeinen.¹³

De parallellie tussen Aeneas en Dido wordt ook in deze passage min of meer expliciet gemaakt, wanneer Aeneas aan het einde van de beschrijving uitroept ‘*o fortunati, quorum iam moenia surgunt*’, ‘Gelukkigen, wier muren nu al oprijzen!’ (1.437). Wanneer Aeneas dit uitspreekt, contrasteert hij zijn eigen penibele situatie met de voorspoed van Carthago; tegelijkertijd benadrukt de dichter echter dat Dido net zo goed een kolonist is, en worden we bij de stichting van Carthago herinnerd aan Aeneas’ eigen missie om stamvader van Rome te worden.

4 Dido als tegenovergestelde van Aeneas: generische rollen

In *Aeneis* 1 lijkt Aeneas in Dido dus zijn Carthaagse equivalent te kunnen herkennen.¹⁴ In het vervolg blijkt echter dat Dido in veel opzichten juist Aeneas’ tegenpool is.¹⁵ Zij maakt de omgekeerde ontwikkeling door: in het begin zien we haar stad in opbouw en Dido op het hoogtepunt van haar glorie; tegen het einde van boek 4 is haar geluk vernietigd en pleegt ze zelfmoord, als een voorafschaduw van het noodlot dat haar stad eeuwen later te wachten zou staan. Dido gaat juist van ‘opbouw’ naar ‘vernietiging’.

De geschiedenis van Aeneas en Dido is in de afgelopen decennia meermalen in termen van genre bestudeerd. In de eerste plaats is reeds lang gezien dat *Aeneis* 4 goed als een tragedie gelezen kan worden.¹⁶ Dido vertoont alle karakteristieken van een tragische heldin: zij is slachtoffer van het lot, ze begint succesvol maar eindigt miserabel. Haar val is het gevolg van

¹² Vergilius maakt zelf zulke vergelijkingen voor Rome in 8.98–100 en 8.347–348.

¹³ Zie voor een samenvatting Griffin (1979: 62–63), Hardie (1998: 38–39) en Nelis (2013: 247).

¹⁴ Het is de vraag of een Romeinse lezer dit niet juist omineus zou opvatten: de historische aartsrivaal Carthago blijkt al in voorspoed te verkeren, terwijl Aeneas’ toekomst (en daarmee die van Rome) nog onzeker is.

¹⁵ Pöschl (1977³: 87).

¹⁶ Een selectie van de uitvoerige bibliografie, met ook aandacht voor de formele kenmerken van een tragedie in Vergilius’ narratief: Wlosok (1976), Muecke (1983), Harrison (1972–1973 en 1989), Harrison (2007: 208–210); zie ook Hardie (1998: 62) met verdere literatuurverwijzingen.

een tragische ‘fout’ (haar *culpa*, 4.172),¹⁷ namelijk het toegeven aan haar liefde ondanks haar leidersrol, de schade aan haar reputatie en haar eerdere gelofte om na Sychaeus’ dood niet meer te trouwen. Ze ontbeert ook, net als vele tragische helden, de cruciale kennis die haar voor de ondergang zou kunnen behoeden – in haar geval kennis van het lot en de wil van de goden.¹⁸ Dido’s tragische geschiedenis contrasteert met de epische rol van Aeneas, die juist van ellende naar glorie gaat en wordt geleid door het *fatum*.

De oppositie tussen Aeneas en Dido is ook te lezen in termen van epos *versus* liefdeselegie, met Dido in de rol van elegische minnaar.¹⁹ Haar liefdespijn wordt omschreven in termen die kenmerkend zijn voor het elegische genre.²⁰ In dit verband wil ik graag stilstaan bij enige connecties tussen *Aeneis* 4 en de liefdespoëzie van Sappho. De interactie tussen epiek en liefdespoëzie wordt in Sappho’s werk al vormgegeven; in haar gedichten wordt het militaire, epische jargon van Homerus hergebruikt in een erotische, niet-epische context.²¹ De passie van Sappho (en de bijbehorende beeldspraak) was op haar beurt weer, via onder meer Catullus, van invloed op de Romeinse liefdeselegie; daar zien we bijvoorbeeld eenzelfde omschrijving van de liefde in militaire termen (de zogenaamde *militia amoris*). Een lezer uit Vergilius’ tijd zal Sappho dus geassocieerd hebben met de liefdeselegie. Met zijn Dido volgt Vergilius niet de (onconventionele) sekseverdeling van de contemporaine liefdeselegie, waarin de minnaar een ‘softe’ man is; de dichter keert de sekserollen in wezen juist weer om, terug naar de traditionele stereotypering, door een vrouwelijke minnaar op te voeren zoals ook Sappho was.²² In de tweede plaats keert Vergilius in feite Sappho’s eigen generische procedure om door zijn verwerking van elegische elementen in het epos. Zo wordt een zekere spanning gecreëerd tussen ‘epische’ en meer ‘elegische’ rollen. Hieronder zal de ontwikkeling van het personage Dido (en in mindere mate Aeneas) worden besproken aan de hand van een serie relevante scènes. De centrale vraag daarbij is in hoeverre we Dido als een elegisch (of: Sapphisch) personage kunnen lezen, als tegenspeler voor Aeneas, en tevens wat de wisselwerking is tussen dit genre en de thematiek van opbouw en vernietiging.

5 Begin: Dido als succesvolle leider

Laten we beginnen met een soort nulmeting: de eerste maal dat Dido als personage in het epos verschijnt. Wanneer Aeneas Carthago voor het eerst heeft gezien, bezichtigt hij de afbeeldingen bij de plaatselijke tempel van Juno, die de Trojaanse oorlog uitbeelden. Direct daarna verschijnt Dido ten tonele: ze nadert de tempel, vergezeld door een groot gevolg. De dichter benadrukt Dido’s inzet voor de opbouw van haar stad met de woorden *instans operi regnisque futuris*

¹⁷ Te vergelijken met het Aristotelische concept ἀμαρτία; zie Hardie (1998: 62, noot 40).

¹⁸ Haar introductie in 1.299 als *fati nescia Dido* vormt een voorafschaduwning hiervan (Farron 1989); een andere anticipatie van Dido’s tragische rol is Aeneas’ blik op het theater in aanbouw in 1.429 *scenis decora alta futuris*, ‘hoog oprijzend decor voor toekomstig drama’.

¹⁹ Cairns (1989: 129–150), Harrison (2007: 211–212). Voor meer algemene besprekingen van de interactie tussen elegie en epiek, zie Hinds (1987: 115–134, met op p.134 een korte lezing van *Aeneis* 4 in deze termen), Hinds (2000) en Heerink (2015: 17–19).

²⁰ Zie onder meer de bespreking in Harrison (2007: 211) van de openingsverzen van *Aeneis* 4, waarin Dido’s liefde wordt omschreven met de elegische terminologie van wond, vuur en *cura*.

²¹ Een voorbeeld is fr. 1.28, waarin Sappho Aphrodite aanspreekt als haar ‘strijdmakker’, σύμμαχος. Voor Sappho’s toe-eigening van en afzetten tegen Homerisch jargon in fragment 1, zie Rissman (1983, hoofdstuk 1).

²² Harrison (2007: 211–212); op p.211 stelt hij: “In elegy it is almost always the tormented male lover who describes himself as feeling the symptoms of love and suffering rejection and abandonment; in the *Aeneid* it is Dido who is depicted as enduring this range of emotions”.

(1.504): ze ‘legt zich vol vuur toe op het werk en de toekomst van haar koninkrijk’. Zojuist zagen we Carthago in opbouw, hier dus Dido bezig met die opbouw. Ze is gericht op de toekomst en bezig in nationaal belang; Dido representeert wat Aeneas later zal hebben.

Dit beeld van opbouw wordt gekoppeld aan een homerische vergelijking, die benadrukt hoe Dido op haar publiek overkomt (onder wie ook Aeneas, die haar in een wolk gehuld gadeslaat). De koningin wordt vergeleken met de godin Diana die op de oevers van de rivier Eurotas of het Cynthusgebergte het koor leidt, omgeven door bergnimfen; Diana draagt aan haar schouder een pijlkoker en rijst hoog uit boven de nimfen, net zoals Dido zich door de menigte om zich heen beweegt (1.498–504). Al sinds de Oudheid hebben commentatoren gewezen op het homerische model van deze vergelijking: op eenzelfde wijze werd in het zesde boek van de *Odyssee* Nausicaä vergeleken met Diana’s Griekse tegenhanger Artemis.²³ Het is echter goed om ook te kijken naar de verschillen met Homerus’ vergelijking en de interactie met andere passages in de *Aeneis*.

Een belangrijk verschil is het punt van vergelijking: Dido valt op in haar kwaliteit als zelfstandige, leidende vrouw te midden van een groep *mannen* (1.497 *iuvenum*).²⁴ Het is mogelijk dat de vergelijking gefocaliseerd wordt door Aeneas; verschillende geleerden wijzen op een overeenkomst tussen deze Diana-vergelijking en de vermomming die Venus had gekozen toen ze Aeneas als gids te woord stond, namelijk als een Carthaagse jageres (we zouden zelfs kunnen zeggen: als een Diana).²⁵ De overeenkomst tussen deze Diana-vergelijking en de vermomming van Aeneas’ moeder kan dus wijzen op het vertrouwen dat Dido hem inboezemt.²⁶

De connectie met Venus wijst voor de lezer echter op iets anders: de rol van kuise Diana past niet goed bij Dido. Venus is herkenbaar als jageres door de pijlkoker aan haar schouder (1.314–324); deze dient echter alleen als ‘toneelattribuut’ voor de rol die ze aanneemt.²⁷ Evenzo heeft Diana in de vergelijking een pijlkoker omhangen; maar waar in Homerus’ vergelijking Artemis daadwerkelijk aan het jagen is, is Vergilius’ Diana met iets geheel anders bezig: de dichter schrijft *exercet Diana choros*, ‘Diana leidt de koren / reidansen.’²⁸ Dit creëert een verdere connectie tussen Dido en de godin van de liefde. Dat Dido hier vergeleken wordt met de maagdelijke Artemis lijkt een reflectie van haar eed om na de dood van Sychaeus niet meer te zullen trouwen; maar zoals Venus’ gedaante als jageres niet meer is dan een vermomming, zo zal ook Dido haar kuise rol uiteindelijk neerleggen wanneer ze een relatie met Aeneas begint – en wel aan het einde van de jachtscène (!) in het begin van boek 4.²⁹

²³ Homerus *Odyssee* 6.102–109.

²⁴ In het verleden hebben veel geleerden deze vergelijking daarom misplaatst genoemd in het geval van Dido; ook is ze geen maagd meer, zoals Nausicaä en Diana. Dit punt van kritiek wordt al in de eerste eeuw n.C. geuit door Probus (geciteerd in Gellius *Noctes Atticae* 9.9.12–17); hij kreeg bijval van diverse geleerden in de begin van de twintigste eeuw (zie Pöschl 1977³: 86).

²⁵ Hornsby (1970: 8; 89–90); Thornton (1985: 618–621); Hardie (1998: 79).

²⁶ Daarnaast had hij zojuist op de afbeeldingen bij de tempel zijn strijdmakker Penthesilea gezien, een vrouw die zich met mannen kon meten (1.493); Aeneas ziet in Dido eenzelfde bondgenoot. Zie Hardie (1998: 78).

²⁷ Beroemd zijn ook haar *cothurni* (1.337): jachtlaarzen én toneellaarzen, die benadrukken dat Venus een toneelrol speelt; zie Harrison (1972–1973); Hardie (1998: 62).

²⁸ Deze bezigheid zou ons aan Sappho kunnen doen denken, als beroemdste leidster van een meisjes-χορός uit de Oudheid; deze eerste associatie tussen Dido en Sappho wordt later in het artikel verder uitgewerkt.

²⁹ Hornsby (1970: 90), Thornton (1985: 621).

In diezelfde jachtscene wordt deze vergelijking van Dido met Diana beantwoord. Wanneer Carthagers en Trojanen zich gereedmaken voor de jachtpartij, wordt Aeneas vergeleken met Apollo (4.141–150). Zowel bij Dido als Aeneas illustreert de vergelijking de indruk die zij maken op anderen: Dido is *pulcherrima* (1.496), Aeneas *pulcherrimus* (4.141).³⁰ Net als Diana hier gaat Apollo over de *iuga Cynthi*, het Cynthusgebergte op Delos, en ook hij heeft een pijlkoker aan zijn schouder hangen; ook Apollo is echter niet gericht op de jacht, maar *instaurat choros* (4.145), ‘laat de dans beginnen’. Dit is een nieuwe correspondentie tussen Dido en Aeneas; beiden worden geassocieerd met goden die niet zozeer aan een jacht deelnemen als wel aan een koordans, met een erotische ondertoon. Die ‘jacht’ moeten we dus in elegische termen zien: Dido jaagt niet zozeer op dieren als wel op Aeneas.³¹ Bij haar eerste optreden zien we Dido als leider en persoonlijk gelukkig, maar er zijn duidelijke voorafschaduwingen van haar latere meer elegische rol.

6 Dido eenzaam smachtend

Daarmee maken we de overstap naar *Aeneis* 4. In het begin van het boek (voorafgaand aan de jachtpartij), wanneer Dido door haar zus Anna ervan is overtuigd dat Aeneas een geschikte partner zou zijn, raakt Dido volledig in de ban van haar Trojaanse gast. Als iedereen gaat slapen, is zij alleen met haar verliefdheid:

*post ubi digressi, lumenque obscura vicissim
luna premit suadentque cadentia sidera somnos,
sola domo maeret vacua stratisque relictis
incubat.* (Aeneis 4.80–83)

Wanneer ze uiteen zijn gegaan, en een donkere maan haar schijnsel dooft en dalende sterren aanraden te gaan slapen, is zij eenzaam en bedroefd in het lege paleis en ligt op de verlaten rustbank.

De formulering doet sterk denken aan Sappho fr. 168:³²

δέδυκε μὲν ἃ σελάνα
καὶ Πληϊάδες: μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχεται ὥρα,
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.

De maan is ondergegaan,
en de Pleiaden; het is midder-
nacht, en de tijd gaat voorbij,
en ik lig alleen.

³⁰ Pöschl (1977³: 92).

³¹ Thornton (1985: 621). Voor de elegische connotaties, zie ook de bespreking van de vergelijking van Dido als gewond hert hieronder.

³² Zie ook Pease (1935) *ad Aen.* 4.82 *sola*.

Vergilius geeft een prominente positie aan het begin van het vers aan de belangrijkste elementen in dit fragment: de maan is onder, en ook de *sidera* als tegenhanger van Sappho's Pleiaden; maar Dido is alleen (*sola* ~ μόνα) en ligt (*incubat* ~ κατεύδω). Dido krijgt dus een Sappho-rol toegewezen, eenzaam smachtend in de nacht en overweldigd door haar liefde.

Deze nieuwe rol gaat gepaard met andere veranderingen in de presentatie van Dido. In de verzen 69–73 lezen we hoe Dido ronddwaalt als een hinde, dodelijk getroffen door de pijl van een nietsvermoedende herder.³³ Dit is een omkering van haar eerdere presentatie als jachtgodin Diana. Dido's 'liefdeswond' is wederom een elegisch motief.³⁴ De connectie met de thematiek van 'opbouw' is treffend; direct na de Sappho-reminiscentie blijkt hoezeer Dido's houding tegenover haar epische rol als stichter is veranderd:

*non coeptae adsurgunt turres, non arma iuventus
exercet portusve aut propugnacula bello
tuta parant: pendent opera interrupta minaeque
murorum ingentes aequataque machina caelo.* (Aeneis 4.86–89)

Niet verrijzen de torens waarmee was begonnen, niet oefenen jonge mannen met wapens of bouwen de havens of verdedigingswerken voor oorlogstijd: het werk ligt stil, de geweldige dreiging van muren wordt niet voltooid, stil staat de hemelhoge kraan.

Waar Aeneas in boek 1 nog Carthago gelukwenste omdat haar muren al oprezen, is daaraan nu een einde gekomen. Opvallend is dat Vergilius hier de nadruk legt op oorlog – torens, forten, muren, het leger. We zouden de veronachtzaming van oorlog en *arma* (4.86) generisch kunnen duiden; door Dido's passie is haar rol niet zozeer meer die van een epische leider, maar heeft het typische thema van de epiek (*arma*) plaats moeten maken voor dat van de liefdeselegie (*amor*).

In de tweede plaats is duidelijk dat door Dido's liefde ook de verdediging van haar stad geneutraliseerd is. De parallellie die we eerder zagen tussen Carthago en Dido – toen nog bezig met opbouw – wordt hier voortgezet. In *Aeneis* 1 ging van de bloei van de toekomstige rivaal Carthago, in schril contrast met het onzekere lot van Aeneas' volk, een sluimerende dreiging uit; nu is die dreiging (expliciet gemaakt in de *minae murorum*, 4.88–89) afgenomen. We zien in deze passage juist een belangrijke stap richting de vernietiging van Dido, als voorafschaduwning van de veel latere vernietiging van Carthago na de Punische oorlogen; zonder verdediging is het eenvoudig over beide te zegevieren. Dido's liefde komt rechtstreeks voort uit de bemoeienis van Venus, zo lezen we in *Aeneis* 1; de koningin is gevangen in de listen, *doli*, van Venus. Wanneer Venus haar plan om Dido verliefd te maken uitspreekt, doet ze dat in termen die aan de inname van een stad doen denken: *capere ... dolis et cingere flamma / reginam*, 'ik wil de koningin innemen met mijn listen en met vuur omringen' (1.673–674). Niet voor niets zegt Juno in de verzen die direct volgen op Dido's nachtelijke eenzaamheid dat

³³ De 'herder' kan hier opnieuw een verwijzing betreffen naar liefdespoëzie. Clausen (1987: 44) vergelijkt Vergilius *Eclogae* 10.55–60, waarin Gallus (de grondlegger van de Romeinse liefdeselegie) als een jagende herder optreedt.

³⁴ Zie bijvoorbeeld Ovidius *Amores* 2.1.7 *haeserunt tenues in corde sagittae*, "ranke pijlen [namelijk van Amor] steken in mijn hart".

de Carthaagse koningin is overwonnen (4.95 *victa*) door de listen van Venus en Cupido. Overwonnen door een list: de lezer van de *Aeneis* moet onwillekeurig denken aan de inname van Troje na de list van Odysseus. De vernietiging van Troje blijft een belangrijke parallel voor de ondergang van Dido, zoals we nog zullen zien. Venus speelt bij Vergilius een duidelijk andere, meer proactieve rol dan Aphrodite bij Homerus of Apollonius Rhodius; ze lijkt eerder op de krachtige Aphrodite van Sappho, de ‘listenvlechtster’, δολόπλοκη.³⁵

7 Aeneas gecorrigeerd

Vervolgens gaan Aeneas en Dido jagen, belanden ze samen in een grot en beschouwt Dido hun samenzijn als een huwelijk. Kort hierna is er opnieuw een scène waarin de bouw van Carthago een rol speelt. De bouw ligt niet langer stil; het is nu Aeneas zelf die meebouwt aan Carthago. Iedere Romeinse lezer voelt aan dat dit natuurlijk een zeer ongewenste situatie is – niet alleen omdat Aeneas nu opnieuw op een verkeerde locatie bezig is een stad te stichten, maar ook omdat dit Carthago is, dat in later tijd de aartsvijand van Rome zou worden.³⁶ De opbouw van Carthago zou kunnen leiden tot de vernietiging van Rome.

Mercurius wordt dan ook door Jupiter gestuurd om Aeneas te vermanen zijn reis naar Italië te vervolgen. Van belang hierbij is de wijze waarop Aeneas wordt gepresenteerd. Aeneas als ‘stichter’ van Carthago draagt een met edelstenen bezet zwaard en een mantel van Tyrisch purper van de hand van Dido, gevoerd met gouden stiksel (4.261–264). Hij wordt dus getypeerd door mooie, dure kleding. De Garamantische koning Jarbas had een kleine vijftig verzen eerder Aeneas als omschreven als ‘die Paris met zijn verwijfde gevolg, die rond zijn kin en vetgezalfde haren een oosterse hoofdband heeft gebonden’ (4.215–217): Aeneas als een Paris, de rokkenjager van Troje, die door zijn schaking van Helena verantwoordelijk was voor de ondergang van zijn stad. Jarbas’ woorden maken een connectie expliciet die ook elders in de tekst aanwezig is. Zoals we net zagen, draaide de vergelijking van Aeneas met Apollo in de eerste plaats om schoonheid; Aeneas wordt omschreven als *ante alios pulcherrimus omnis* (4.141), vergelijkbaar met Apollo wanneer hij de dans laat beginnen. In *Ilias* 3 lezen we hoe Paris zich een tijdje terugtrekt in Troje; Aphrodite omschrijft hem voor Helena als ‘glanzend van schoonheid en met glanzende kleren ... je zou zeggen dat hij naar de dansplaats gaat’.³⁷ Mercurius noemt Aeneas *uxorius* (4.266), ‘geheel in de ban van zijn vrouw’, vergelijkbaar met Hector’s identificatie van Paris als γυναίμανής, ‘gek op vrouwen’/ ‘gek op zijn vrouw’ (*Ilias* 3.39). Tot slot doet de uitdossing van Aeneas denken aan een dure mantel die Paris had meegebracht uit Sidon, gemaakt door Sidonische vrouwen, terwijl Aeneas’ mantel vervaardigd is door de Phoenicische Dido;³⁸ Paris’ mantel is prachtig versierd met borduurwerk, net als de gouden draden die Dido heeft gebruikt, en schittert als een ster (*Ilias* 3.295 ἀστήρ δ’ ὡς ἀπέλαμπεν), zoals Aeneas’ zwaard fonkelt als een ster door de jaspis (*Aeneis* 4.261 *stellatus* ... *ensis*). Overigens had Aeneas aan Dido ook een mantel ten geschenke gegeven – nota bene de mantel die Helena had meegebracht naar Troje toen ze door Paris geschaakt werd.³⁹ Beide mantels suggereren dus een heropvoering van de liefde tussen Paris en Helena. Paris geldt in

³⁵ Sappho fr. 1.2 δολόπλοκη; zie Rissman (1983: 3–4) en Hall (2011: 624–627).

³⁶ Horsfall (1973–1974: 135).

³⁷ Homerus *Ilias* 3.392–394 κάλλει τε στίλβων καὶ εἵμασιν: ... φαίης χορὸν δὲ ἔρχεσθ’.

³⁸ Homerus *Ilias* 3.289–296 en Vergilius *Aeneis* 4.261–264.

³⁹ 1.647–652; zie Otis (1964: 67).

dit literaire spel als een ‘held van de liefde’, een proto-elegische minnaar.⁴⁰ Zoals in *Ilias* 6 Hector Paris uit Troje komt halen omdat hij niet bij de vrouwen moet zitten maar moet meevechten, zo wordt ook Aeneas gesommeerd niet bij Dido te blijven maar zijn taak als epische held te vervullen.⁴¹

Aeneas moet gecorrigeerd worden, niet alleen omdat hij niet het *fatum* volgt, maar ook omdat hij tijdens zijn verblijf in Carthago steeds meer gaat lijken op een Paris – een goede minnaar maar niet een epische leider. Vanaf de jachtscène wordt Aeneas in elegische termen omschreven; hij dreigt, net als Dido, gedreven te gaan worden door de liefde. Ook hier is er een duidelijke samenhang tussen metapoëtische rollen en de stichtingsthematiek. Paris’ passie voor Helena, die hij niet wilde opgeven, had geresulteerd in de ondergang van Troje; als Aeneas ook zo’n passie voor Dido gaat vertonen en zo het verleden herhaalt, dan zal hij daarmee de toekomst van Rome vernietigen. De goden grijpen in en maken een einde aan deze ontwikkeling.

8 *Mene fugis?*

De Trojaanse voorbereidingen om te vertrekken blijven niet onopgemerkt en het komt tot een woordenwisseling tussen Dido en Aeneas. Dido probeert de motieven van Aeneas te doorzien: waarom wil hij vertrekken, zelfs in de winterstormen? Als hij niet naar een onbekend land zou gaan, maar Troje nog zou bestaan, zou hij dan ook in dit weer naar Troje terugkeren? Deze vragen culminerend in de laatste vraag: *mene fugis?* ‘vlucht je voor mij?’ (4.314). Dido ziet Aeneas’ vertrek duidelijk in persoonlijke termen, als een persoonlijke afwijzing. Aeneas reageert in zijn antwoord op Dido’s vermelding van Troje: als hij zelf zijn keuzes zou maken, dan zou hij het oude Troje herbouwen (4.340–344). Zoals we eerder zagen, is een reconstructie van de oude moederstad niet de bedoeling; de goden blokkeren dan ook Aeneas’ eigen verlangens.

Opvallend is dat Aeneas niet reageert op Dido’s vraag of hij voor haar vlucht. Hij spreekt niet van zijn eigen liefde. Vermoedelijk terecht stelt Clausen dat de liefdesuiting van een man niet past in de epische traditie;⁴² Aeneas wordt weerhouden door generische conventies. In dat licht is het interessant dat Dido’s vraag *mene fugis?* minstens zo weinig past in de epische traditie. De vraag komt juist uit de liefdespoëzie, hier voor de eerste maal in epiek gebruikt.⁴³ In *Eclogae* 2, een gedicht met duidelijk elegische aspecten,⁴⁴ laat Vergilius de herder Corydon aan zijn geliefde Alexis vragen *quem fugis, a demens?*, ‘voor wie vlucht je, waanzinnige?’ (*Ecl.* 2.60). Enige verzen later stelt Corydon dat hij Alexis najaagt. Dit beeld van ‘achtervolgen’ en ‘vluchten’ is al ouder. Zo vraagt ook Anacreon in één van zijn gedichten aan een meisje ‘waarom vlucht je zo koppig voor me?’,⁴⁵ en bij Theocritus wordt gesteld dat de nimf Galatea ‘vlucht voor wie haar bemint en najaagt wie haar niet bemint’.⁴⁶ Die laatste formulering komt vrijwel rechtstreeks uit Sappho fragment 1. In dat gedicht bidt Sappho tot Aphrodite; de godin

⁴⁰ In Propertius 3.8.29–34 vergelijkt de minnaar zichzelf als ‘strijder in de liefde’ met Paris, die contrasteert met Hector en diens heel andere strijd.

⁴¹ Hughes (2002: 345–346).

⁴² Clausen (1987: 47–48).

⁴³ De hierna besproken voorbeelden zijn ontleend aan Clausen (1987: 47 noot 39).

⁴⁴ Zie Heerink (2015: 92–97) met uitgebreide bibliografie.

⁴⁵ Anacreon fr. 417.1–2 τί δὴ με ... νηλέως φεύγεις;

⁴⁶ Theocritus *Idylle* 6.17 καὶ φεύγει φιλέοντα καὶ οὐ φιλέοντα διώκει.

vraagt haar wat er ditmaal is, en belooft: ‘degene die nu nog vlucht, zal spoedig zelf achtervolgen’.⁴⁷ Sappho’s liefde blijft nu misschien onbeantwoord, maar degene op wie ze verliefd is zal later hetzelfde meemaken. Dit elegische motief draait dus om onbeantwoorde liefde, zoals ook Dido het gevoel krijgt dat haar liefde niet door Aeneas beantwoord wordt.

De situatie in Sappho’s fragment lijkt later door Vergilius herhaald te worden. Wanneer Dido besloten heeft te sterven, bidt ze tot – zo die er is – de ‘rechtvaardige en waakzame god die zich bekommert om onbeantwoorde liefde’.⁴⁸ Hierin kunnen we de vloek van Dido lezen, haar hoop dat Aeneas later aan een ellendig einde komt en zal terugdenken aan haar (4.382–384); maar in hoeverre kunnen we Aphrodite’s belofte aan Sappho dat wie vlucht, later zelf zal achtervolgen, herkennen in de *Aeneis*? In zekere zin wordt dit realiteit in *Aeneis* 6, wanneer Aeneas de schim van Dido ontmoet in de onderwereld. Aeneas spreekt voor de laatste maal tot Dido, maar deze wil niet luisteren, waarop de Trojaanse held uitroept: *quem fugis?* (6.466). Zoals vaak is gezien, is dit een duidelijke echo van Dido’s *mene fugis?* De rollen zijn omgedraaid. Nu achtervolgt Aeneas Dido – maar alleen met zijn betraande ogen (6.476 *prosequitur lacrimis*). Dido’s smeekbede vanwege haar onbeantwoorde liefde lijkt verhoord – niet in de laatste plaats omdat in de onderwereld haar liefde wél wordt beantwoord, door haar eerste echtgenoot Sychaeus.⁴⁹

9 De eik in de storm

Maar laat ik niet direct op het einde vooruitlopen. Een belangrijke nieuwe verwerking van liefdespoëzie volgt kort na de woordenstrijd tussen Dido en Aeneas. Wanneer de Trojanen zich gereedmaken om uit te varen, smeekt Dido haar zuster Anna om te bemiddelen bij Aeneas; ze is er nog altijd van overtuigd dat hij uit onmin met haarzelf vertrekt: *cur mea dicta negat duras demittere in auris?* (4.428), ‘Waarom weigert hij mijn woorden toe te laten tot zijn hardvochtige oren?’⁵⁰ Vergilius laat kort daarop zien dat de werkelijkheid anders ligt: Anna’s woorden richten niets uit, want *fata obstant placidasque viri deus obstruit auris* (4.440), ‘het lot staat in de weg en een godheid blokkeert zijn welwillende oren’.⁵¹ Opnieuw blijken het dus de goden te zijn die Aeneas weerhouden toe te geven aan de liefde. Aeneas’ standvastigheid wordt vervolgens vergeleken met een bergeik die een stormwind trotseert:

*ac velut annoso validam cum robore quercum
Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc
erueri inter se certant; it stridor, et altae
consternunt terram concusso stipite frondes;
ipsa haeret scopulis et quantum vertice ad auras 445
aetherias, tantum radice in Tartara tendit:
haud secus adsiduis hinc atque hinc vocibus heros*

⁴⁷ Sappho fr. 1.21 καὶ γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει.

⁴⁸ 4.520–521 *tum, si quod non aequo foedere amantis / curae numen habet iustumque memorque, precatur.*

⁴⁹ 6.474 *respondet curis aequatque Sychaeus amorem*, ‘Sychaeus deelt haar leed en beantwoordt haar liefde’, als ‘antwoord’ op 4.520 *non aequo foedere amantis*, ‘een minnaar in een niet-beantwoorde liefdesband’.

⁵⁰ Dido wordt hier wederom in de rol van elegische minnaar geplaatst; we kunnen de parallel trekken met de *dura puella* van de liefdeselegie, die haar deur gesloten houdt voor de minnaar.

⁵¹ Vergelijk ook 4.331–332 *ille Iovis monitis immota tenebat lumina et obnixus curam sub corde premebat*, ‘Vanwege Jupiters vermaning hield Aeneas zijn ogen onbewogen en met moeite verborg hij zijn verdriet in zijn hart.’

*tunditur et magno persentit pectore curas;
mens immota manet, lacrimae volvuntur inanes.* (Aeneis 4.441–449)

En zoals wanneer een stevige eik, krachtig door vele jaren,
als om strijd heen en weer wordt geschud door de Alpenwinden
die hem willen uitrukken; er klinkt geraas, en uit de hoogte
vallen op de aarde, als de stam wordt getroffen, de bladeren;
zelf blijf hij staan in de rotsgrond en zo ver als hij met zijn kruin
in de hemel reikt, zo ver met zijn wortels naar de diepte:
net zo wordt de held aan alle kanten door voortdurende smeekbeden
gebeukt, en in zijn grote hart voelt hij het verdriet;
maar zijn geest blijft onbewogen, zonder gevolg vallen de tranen.

Mijns inziens is dit een belangrijke passage in de oppositie tussen epische en elegische rollen; ik zal daarom een iets uitgebreidere analyse geven van Vergilius' verwerking van de literaire traditie.

Ook bij deze vergelijking wijzen commentatoren op de Homerische voorlopers. Vergilius verwerkt ten minste drie boomvergelijkingen uit de *Ilias*; ik richt me op de laatste.⁵² In *Ilias* 17.53–58 wordt de stervende Euphorbus vergeleken met een jonge olijfboom die omhoogschiet en zachtjes wuift in de wind; dan komt plots een storm die de boom losrukt uit de kuil waarin zijn wortels waren ingegraven en ter aarde werpt. Aeneas-als-boom wordt juist niet ontworteld, maar verbale parallellen laten toch het belang van deze intertekst zien. Homerus' ἐξέστρεψε (*Ilias* 17.58), 'ontwortelt', 'rukt uit zijn kuil', wordt vrij letterlijk vertaald met *erue* (4.443), en ἐξετάνωσσο' ἐπὶ γαίῃ (*Ilias* 17.58), 'spreidt uit over de grond' wordt opgepakt door *consternunt terram* (4.444), 'bedekken de aarde'. De woordvolgorde laat zien hoezeer Vergilius speelt met het traditionele beeld. De winden proberen om strijd de boom uit te rukken; dan: *altae / consternunt terram*, 'de hoge ... bedekken de aarde', met een duidelijk contrast tussen *altae* aan het eind van 4.443 en de woorden in enjambement. Is de boom tussen de verzen omgevallen, zoals bij Homerus? Nee: aan het eind van de regel blijkt dat slechts de bladeren, *frondes*, vielen; *ipsa haeret scopulis* (4.445): de boom zelf staat stevig op de rots.

Een typische Homerische vergelijking dus, waarin Vergilius zijn beeld opbouwt door elementen te ontlenen aan de *Ilias*. Austin concludeert in zijn commentaar dat Vergilius hier een metafoer opvoert die traditioneel gebruikt wordt voor een fysieke worsteling, zoals bij Homerus, en hierbij innoveert en verlevendigt door deze metafoer toe te passen op een geestelijke worsteling. Hoewel Vergilius inderdaad innoveert, is deze innovatie echter niet gelegen in het toepassen van dit beeld op een geestelijk vlak. Die innovatie was namelijk al eeuwen eerder gemaakt; de vroegste auteur bij wie we ditzelfde beeld voor een mentale strijd aantreffen is Sappho.

Hierboven beschreef ik al hoe Sappho Homerische beelden en frases uit een militaire context inzet in een nieuwe, erotische context. Het motief van onbeantwoorde liefde in fragment 1 (de beminde die nu nog vlucht, zal door Aphrodite's hulp spoedig zelf 'achtervolgen') is hier

⁵² De andere twee: in *Ilias* 12.131–136 vinden we kampwachters, standvastig als bergeiken met diepe wortels. In *Ilias* 16.765–771 worden strijdende Grieken en Trojanen vergeleken met stormwinden die om strijd proberen bomen te schudden.

een illustratie van; Sappho gebruikt de werkwoorden φεύγω en διώκω, termen die we ook terugvinden in bijvoorbeeld de achtereenvolging van Hector door Achilles.⁵³ Eenzelfde voorbeeld van het toepassen van heroïsch taalgebruik op een erotische context is de eik-vergelijking in een eveneens bekend fragment:

Ἔρος δ' ἐτίναξέ (μοι)
φρένας, ὡς ἄνεμος κὰτ ὄρος δρύσιν ἐμπέτων. (Sappho, fr. 47 Voigt)

Eros schudde mijn hart zoals een wind op een berg zich op eiken stort.

We zien opnieuw een boom geteisterd door de wind, zoals in de *Ilias*; maar de kracht van de wind representeert nu niet de fysieke kracht van een tegenstander, maar de goddelijke macht van Eros, de liefde. Wordt Sappho gevelde? Het fragment zelf is te kort om dat met zekerheid te beantwoorden; het is echter wel waarschijnlijk gezien de andere gedichten waarin Sappho overweldigd wordt door de liefde en het feit dat Sappho hier door een god belaagd wordt.⁵⁴ Ook in latere poëzie komt dit beeld van een boom in de wind terug als metafoor voor de minnaar die bestookt wordt door de razernij van de liefde.⁵⁵

Vergilius bouwt dus niet alleen voort op een homerische traditie waarin de boom in de storm fungeert als beeld voor een held die het moeilijk heeft in de strijd, maar ook op een traditie binnen de liefdespoëzie waarin de boom in de storm een representatie is van de nutteloze pogingen van een minnaar om weerstand te bieden aan de liefde.⁵⁶ Maar in deze imitatie innoveert Vergilius ook: anders dan in *Ilias* 17 en in de liefdespoëzie wordt de boom *niet* uitgerukt; alleen de bladeren vallen, de eik zelf blijft staan. Vergilius' innovatie is dus niet zozeer dat hij de boommetafoor toepast op een emotionele in plaats van een fysieke worsteling; zijn innovatie is veeleer het *omkeren* van het patroon dat de liefde de boom omblaast.

Hierin ligt mijns inziens de crux van deze passage. Door zijn omkering van dit elegische beeld creëert Vergilius een oppositie tussen twee generische rollen: die van de elegische minnaar versus de epische held. Eerder zagen we dat Aeneas op Paris leek; als hij nu zou zwichten voor de storm, zou hij bevestigd worden in die elegische rol van minnaar. Door de goddelijke interventie is hij weer op het rechte, dat wil zeggen, epische pad gezet, zoals hier wordt benadrukt wanneer 'lot' en 'god' zijn oren blokkeren, maar ook door de opvallende identificatie van Aeneas als *heros* (4.447), 'epische held', direct na de vergelijking.

Net als in de voorgaande passages is de oppositie episch/elegisch verbonden met de thematiek van opbouw en vernietiging. Aeneas' standvastigheid, gesymboliseerd in de eik, contrasteert met de val van Troje, waarvoor Vergilius in *Aeneis* 2 eveneens een boomvergelijking gebruikt. Daar wordt het gedoemde Troje omschreven als een berg-es die boeren proberen om te kappen, en uiteindelijk met succes (2.626–631). De beide vergelijkingen delen diverse elementen, wat hun verbondenheid onderstreept. In beide gevallen wordt de stam

⁵³ Vergelijk Homerus *Ilias* 22.199 ὡς δ' ἐν ὄνειρῳ οὐ δύναται φεύγοντα διώκειν, 'Zoals een man in een droom een vluchtende man niet kan achterhalen...'.
⁵⁴ Rissman (1983: 72), Hall (2011: 623 met noot 38).

⁵⁵ Een voorbeeld is Ibycus fr.286 (Athen. 13.601b), waarin Eros als een stormwind het hart van de minnaar van zijn grondvesten rukt.

⁵⁶ Voor de Sapphische echo's in Vergilius' vergelijking, zie Fiorentini 2007: 129–134 en Hall 2011: 623–624.

geraakt (*concusso vertice / concusso stipite*); de boeren en de winden proberen beide om strijd de boom om te krijgen (*eruerere agricolae certatim / eruerere inter se certant*).⁵⁷ Deze correspondenties benadrukken het verschil: Troje valt wel, maar Aeneas niet. Paris' passie had geleid tot de ondergang van Troje; Aeneas' standvastige, epische houding garandeert de toekomst van zijn nieuwe Troje.

10 *otium* en *pietas*

In *Aeneis* 4 speelt Vergilius in op een oppositie tussen epische held en minnaar die we ook in de liefdespoëzie zelf terugvinden. In het beroemdste gedicht van Sappho (fr. 31), en in Catullus' vertaling daarvan (*Carmen* 31), worden de fysieke reacties die beide dichters ervaren bij de aanblik van hun geliefde gecontrasteerd met de man uit het openingsvers. 'Die man lijkt me gelijk aan de goden te zijn' – niet zozeer omdat hij het goddelijke voorrecht geniet om tegenover het meisje te mogen zitten, maar omdat hij dat kennelijk kan doen zonder de heftige reacties die de lyrische 'ik'-figuur ervaart.⁵⁸ Sappho's 'gelijk aan de goden' (ἴσος θεοῖσιν, fr. 31.1) is Homerisch taalgebruik, voor een held die iets buitengewoons verricht. We kunnen dit in generische termen opvatten. 'Die man' is als een epische, standvastige held, gecontrasteerd met het (niet-epische) lijden van de dichter.

In Catullus' versie van dit gedicht wordt die oppositie impliciet nogmaals verwoord in de laatste strofe, waarin hij stelt: *otium, Catulle, tibi molestum est*; die levenshouding die typerend is voor de liefdespoëzie, *otium*, is schadelijk. *otium*, een leven gewijd aan de liefde, staat in contrast met de meer epische drijfveer van de *negotia*, het publieke belang. Stephen Harrison wijst op de driehoeksverhouding die we kunnen vinden in het eerste deel: *ille – Lesbia – Catullus*. Hij vergelijkt deze situatie met een beroemde andere driehoeksverhouding: Menelaüs – Helena – Paris.⁵⁹ De houding van de elegische minnaar, van de 'Paris', is uiteindelijk schadelijk, want (zo vervolgt Catullus): *otium et reges prius et beatas / perdidit urbes* (51.15–16); *otium* heeft eerder koningen en welvarende steden vernietigd. Catullus formuleert zo een connectie tussen de rol van de (proto-elegische) minnaar en de ondergang van een stad, in het bijzonder Troje.

Het is dus deze connectie die we ook bij Vergilius terugvinden. Zoals we hierboven zagen, is Aeneas als een Paris, en daarmee als een elegische minnaar, neergezet wanneer Mercurius hem komt vermanen. Juist hier vinden we het woord *otium*, wanneer Mercurius Aeneas vraagt *qua spe Libycis teris otia terris?*, 'met welke illusie breng je *otium* door in het Libysche land?' (4.271). Aeneas was dan wel bezig met bouwwerkzaamheden, maar in de verkeerde stad en als gevolg van passie. Ook zijn *otium* kan fataal worden voor Troje; als hij zich daadwerkelijk langer met *otium* zou bezighouden, zou hij de beloofde nieuwe Trojaanse toekomst vernietigen. Door het ingrijpen van de goden houdt Aeneas zijn ogen op zijn taak in plaats van het meisje; de epische *negotia* boven het *otium* van de liefdespoëzie. De beroemde *pietas* van Aeneas, zijn plichtsbesef, is in deze oppositie een wezenlijk kenmerk van zijn rol als epische held.⁶⁰

In sterk contrast hiermee staat Dido. Zij valt wel ten prooi aan de passie van de liefde. Eerder zagen we al dat haar eenzaam smachten in de nacht leidde tot een einde aan de bouw van de

⁵⁷ Beide vergelijkingen worden besproken door Clausen (1987: 50–52).

⁵⁸ Lefkowitz (1973: 120–121) (Sappho), Greene (2007: 138–141) (Catullus).

⁵⁹ Harrison (2001).

⁶⁰ Zie ook 4.393 *at pius Aeneas*, met dezelfde noodzakelijke weerstand tegen een elegische handelwijze.

verdedigingswerken van Carthago; de elegische rol van de koningin en de kwetsbaarheid van de stad lopen parallel. We hebben gezien dat de epische standvastigheid van Aeneas, die leidt tot de stichting van Rome, een tegenwicht vormt voor Paris' (proto-) elegische passie, die resulteerde in de val van Troje. Wanneer we in Dido een elegische minnaar herkennen, zien we dat zij, net als Paris' Troje, de ondergang tegemoet gaat. Dido is immers wél bezweken voor de storm van de liefde. Haar elegische passie anticipeert daarom het slot van *Aeneis* 4, waar opnieuw de connectie tussen het lot van Dido, dat van Carthago en de val van Troje benadrukt wordt.

11 De val van Dido

Dido heeft zelfmoord gepleegd; haar stad is waanzinnig van rouw:

‘De lucht weergalmt van luide weeklachten,
niet anders dan als door een inval van vijanden heel
Carthago of het oude Tyrus zou vallen, en de razende vlammen
langs de daken van mensen en van de goden zouden wervelen.’ (*Aeneis* 4.668–671)

De dood van Dido wordt vergeleken met de val van haar stad; als zodanig is de scène een anticipatie van de latere verwoesting van Carthago na de Punische oorlogen.⁶¹ Deze vergelijking is echter ook gemodelleerd naar eenzelfde vergelijking in de *Ilias* bij de dood van Hector:

‘Het volk gaf
overall in de stad zich over aan gehuil en jammerklachten.
Hiermee was nog het beste [het geweeklaag] te vergelijken als heel
het hooggebouwde Troje van boven tot onder in brand zou staan.’ (*Ilias* 22.408–411)

Niet alleen suggereert de dichter dus een connectie tussen Dido's dood en de val van haar stad, maar hij laat tevens zien dat het lot van de koningin een soort heropvoering vormt van de ondergang van Troje. De parallellie tussen Troje en Dido blijkt opnieuw aan het begin van *Aeneis* 5, wanneer Aeneas vanaf zijn schip terugkijkt naar de stadsmuren van Carthago, die oplichten met de vlammen van Dido's brandstapel: *moenia respiciens, quae iam infelicis Elissae / conluent flammis* (5.3–4). Aeneas blikt terug, houdt nog even de blik op het verleden, ondanks dat hij verder moet. Hij ziet het licht van de vlammen weerkaatst op de muren, zoals hij in *Aeneis* 2 de vlammen van het brandende Troje weerspiegeld had zien worden door het water: *Sigea igni freta lata relucens* (2.312), ‘de brede Sigeïsche golf licht op in de vlammen’. Het hele beeld van ‘weerkaatsing’ en ‘terugkijken’ suggereert de herhaling die Dido's lot inhoudt, de herhaling van het lot van Troje.

12 Conclusie

Deze bijdrage begon met een korte bespreking van het thema ‘opbouw’; hieruit werd duidelijk dat Aeneas' missie in ieder geval *niet* neerkomt op het herbouwen – of herhalen – van Troje. In

⁶¹ Voor de connectie tussen Dido's geschiedenis en de Punische oorlogen zie Giusti (2018: 199–279) met uitgebreide bibliografie.

de eerste plaats moet hij Troje niet ‘herhalen’ in fysieke zin: zijn stad moet niet een imitatie zijn van de oude moederstad. In de Dido-episode wordt deze thematiek doorgetrokken naar het geestelijk vlak. Ook in zijn keuzes en prioriteiten moet Aeneas het verleden niet herhalen. Om op te bouwen en vernietiging te voorkomen, moet Aeneas geen Paris zijn, geen elegische minnaar die zich aan zijn liefde overgeeft. De stichtingsthematiek is dus nauw verbonden met het generische rollenspel.

Bij een vergelijking tussen Aeneas en Dido kunnen in eerste instantie duidelijke parallellen aangewezen worden tussen hen, en tussen Carthago en het toekomstige Rome. Maar hoewel de startsituatie gelijk schijnt, blijkt spoedig dat Aeneas en Dido daarna verschillende wegen bewandelen. Zoals gesuggereerd wordt door diverse echo’s uit de liefdespoëzie, kunnen we in Dido een elegische minnaar zien. Ze wordt gedomineerd door de liefde, wat uiteindelijk haar eigen ondergang en in symbolische zin die van haar stad bewerkstelligt; zij representeert de herhaling van het oude, van het lot waaraan Troje ten onder was gegaan. Even lijkt Aeneas diezelfde kant op te gaan; maar de goden steken een stokje voor die zorgelijke ontwikkeling. Anders dan Dido is hij *niet* zoals Sappho, en houdt hij stand in de storm van de liefde. Het is met deze standvastigheid dat *pius Aeneas* voor zijn eigen nieuwe stad een herhaling van het lot van Troje zal moeten voorkomen.⁶²

Misschien kunnen we hieruit ook een boodschap voor Vergilius’ tijdgenoten distilleren. De oppositie tussen de elegische en epische held is met name gericht op de tegenstelling tussen innerlijke drijfveren en publiek belang dat het individu overstijgt. In het nabije verleden was Rome dicht bij de vernietiging geweest; in de burgeroorlog was de Republiek ten onder gegaan en een nieuw Rome onder leiding van Octavianus opgekomen. Met de Dido-episode lijkt Vergilius te reflecteren op de burgeroorlog en de menselijke motieven die daarbij een rol speelden, door een analogie te creëren tussen mythologie en recente geschiedenis. Als Aeneas bij Dido was gebleven, zou dat het einde van de toekomst van Rome betekend hebben; een Romein zal gedacht hebben aan die andere Afrikaanse koningin, Cleopatra, die een vergelijkbare fatale aantrekkingskracht had uitgeoefend op Marcus Antonius.⁶³ Net zoals Aeneas een nieuw Troje moet stichten, moet na de burgeroorlog ook Rome herbouwd worden. Maar hoewel vele Romeinen waarschijnlijk hoopten op een herstel van de republiek, zien we in deze episode in de *Aeneis* waarom dat onmogelijk is: de oude situatie, met zoveel politici die gedreven werden door persoonlijke motieven en eigen gewin, had geleid tot de ondergang van Rome. Vergilius’ boodschap lijkt te zijn dat de staat een leider nodig heeft die in nationaal belang kan denken en zijn eigen verlangens naar herstel van het oude opzij kan zetten, en in plaats daarvan Rome naar een nieuw soort toekomst kan leiden: Augustus.⁶⁴

⁶² Een interessante kwestie hierbij is de mate waarin Dido en Aeneas zelf verantwoordelijk zijn voor hun lot. Dido is immers slachtoffer van de intriges van Venus en Juno. Mogelijk speelt het Homerische principe van de ‘dubbele motivatie’ hierbij een rol: het handelen van de personages wordt gemotiveerd op het goddelijke vlak (de sturing door *fatum* en goden) en tegelijkertijd op het menselijke vlak (de eigen afweging die personages maken tussen persoonlijk en publiek belang).

⁶³ De parallellie tussen de Afrikaanse koninginnen wordt benadrukt door de verbale echo van 4.633 (Dido vlak voor haar dood) in 8.709 (Cleopatra). Zie verder o.a. Pease 1935: 24–28, Bertman 2000, Giusti 2018: 14.

⁶⁴ Zie o.a. Hardie 1998: 69 “Augustus ... is also in the position of an Aeneas, who must travel away from the wreckage of a previous order (Troy, Republican Rome) to a new dispensation.”. Hardie merkt terecht op dat Augustus zijn vernieuwing echter presenteert als een terugkeer naar een nog verder verleden, als hoeder van de oude Romeinse tradities.

Griekse en Latijnse Taal en Cultuur, Rijksuniversiteit Groningen
Oude Kijk in 't Jatstraat 26
9712 EK Groningen
c.m.van.der.keur@rug.nl

Bibliografie

Gebruikte tekstedities: Vergilius *Aeneis*: Conte 2009 (Teubner); Homerus *Ilias*: West 1998–2000 (Teubner); Sappho: Voigt 1971 (Athenaeum); Catullus: Thompson 1997 (University of Toronto).

- Austin, R.G. 1963. *P. Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, Oxford.
- Bertmann, S. 2000. 'Cleopatra and Antony as Models for Dido and Aeneas', *Echos du monde classique: Classical views*, 44.3, 395–398.
- Cairns, F. 1989. *Virgil's Augustan Epic*, Cambridge.
- Clausen, W. 1987. *Virgil's Aeneid and the Tradition of Hellenistic Poetry*, Berkeley.
- Estevez, V.A. 1978–1979. 'Capta ac deserta: the Fall of Troy in Aeneid IV', *The Classical Journal* 74.2, 97–109.
- Farron, S. 1989. 'The introduction of characters in the Aeneid', *Acta Classica* 32, 107–110.
- Fiorentini, L. 2007. 'Lirici greci nella biblioteca di Virgilio: qualche appunto sulla presenza di Saffo, Alceo e Stesicoro nell'Eneide', in A. Andrisano (ed.), *Biblioteche del mondo antico: Dalla tradizione orale alla cultura dell'Impero*, Rome, 127–145.
- Ganiban, R.L., J. Farrell, P.A. Johnston, J.J. O'Hara en C.G. Perkell (eds.). 2013. *Aeneid, Books 1-6* (The Focus Vergil Aeneid Commentaries), Indianapolis/Cambridge.
- Giusti, E. 2018. *Carthage in Virgil's Aeneid. Staging the Enemy under Augustus*, Cambridge.
- Greene, E. 2007. 'Catullus and Sappho', in M.B. Skinner (ed.), *A Companion to Catullus*, Malden (MA), 131–150.
- Griffin, J. 1979. 'The Fourth Georgic, Virgil, and Rome', *Greece and Rome* 26, 61–80.
- Hall, A.E.W. 2011. "'And Cytherea Smiled": Sappho, Hellenistic Poetry, and Virgil's Allusive Mechanics', *The American Journal of Philology* 132.4, 615–631.
- Hardie, P. 1998. *Virgil* (Greece & Rome. New Surveys in the Classics no.28), Oxford.
- Harrison, E.L. 1972–1973. 'Why did Venus wear boots?—Some reflections on Aeneid 1.314f.', *Proceedings of the Virgil Society* 12, 10–25.
- Harrison, E.L. 1989. 'The Tragedy of Dido', *Echos du monde classique: Classical views* 33.1, 1–21.
- Harrison, S.J. 2001. 'Fatal Attraction: Paris, Helena and the Unity of Catullus 51', *Classical Bulletin* 77.2, 161–167.
- Harrison, S.J. 2007. *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford.
- Heerink, M. 2015. *Echoing Hylas: A Study in Hellenistic and Roman Metapoetics*, Madison, Wisconsin.
- Hinds, S. 1987. *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-conscious Muse*. Cambridge.
- Hinds, S. 2000. 'Essential Epic: Genre and Gender from Macer to Statius', in M. Depew en Dirk Obbink (eds.), *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, Cambridge (MA) / London, 221–244.
- Hornsby, R.A. 1970. *Patterns of Action in the Aeneid*, Iowa City.
- Horsfall, N.M. 1973–1974. 'Dido in the Light of History', *Proceedings of the Virgil Society* 13, 1–13; herdrukt in S.J. Harrison (ed.). 1990. *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford, 127–144.
- Hughes, L.B. 2002. 'Dido and Aeneas, an Homeric Homilia?', *Latomus* 61, 339–351.
- Lefkowitz, M. 1973. 'Critical Stereotypes and the Poetry of Sappho', *Greek, Roman and Byzantine Studies* 14.2, 113–123.
- Muecke, F. 1983. 'Foreshadowing and dramatic irony in the story of Dido', *The American Journal of Philology* 104.2, 134–155.
- Nelis, D. 2013. 'Past, Present and Future in Virgil's Georgics', in J. Farrell en D. Nelis (eds.), *Augustan Poetry and the Roman Republic*, Oxford, 244–262.
- Otis, B. 1964. *Virgil: A Study in Civilized Poetry*, Oxford.
- Pease, A.S. 1935. *Publi Vergili Maronis Aeneidos: liber quartus*, Cambridge (Mass.).
- Pöschl, V. 1977³. *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Äneis*, Berlin.

- Rissman, L. 1983. *Love as War: Homeric Allusion in the Poetry of Sappho*, Königstein/Ts.
- Thornton, M.K. 1985. 'The Adaptation of Homer's Artemis-Nausicaa Simile in the *Aeneid*', *Latomus* 44.3, 615–622.
- Wlosok, A. 1976. 'Vergils Didotragödie: Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der *Aeneis*', in H. Görgemanns en E. A. Schmidt (eds.), *Studien zum antiken Epos*, Meisenheim am Glan, 228–250.

Appendix: (discussie)vragen voor in de klas

- Wat zijn de overeenkomsten en wat de verschillen tussen Dido en Aeneas?
- Hoe ontwikkelt Dido zich in *Aeneis* I t/m IV? En Aeneas?
- Wat is de rol van de goden in de thematiek van opbouw en ondergang in de *Aeneis*?
Waarom hebben juist zij deze rol?
- Wat is de oorzaak van Dido's dood? Welke boodschap geeft Vergilius hiermee aan zijn landgenoten?
- Zoals Vergilius het beschrijft, lijkt de stichting van Rome's aartsvijand Carthago erg op de stichting van Rome zelf; waarom doet hij dat / wat zou dat betekenen voor een Romein?
- In hoeverre vind jij dat we Dido kunnen beschouwen als een elegisch personage, die geen weerstand kon bieden aan haar liefde, en daarmee aan haar ondergang?
- Hoe zou het verhaal van Dido en Aeneas aflopen als Dido geen elegisch personage was geworden? Hoe zou Dido zich dan gedragen hebben?
- Kun je in de moderne politiek ook voorbeelden bedenken van het contrast tussen 'door persoonlijke motieven gedreven worden' en 'in nationaal belang handelen'?