

# **POLYMORPHEUS**

**Een praktijkonderzoek naar de bewerking van de  
klassieke mythe in de moderne westerse  
literatuur.**

SCRIPTIE, als reflectief luik van de masterproef, aangeboden tot het behalen van  
de graad van Master of Arts in het Drama,

door **Ellis MEEUSEN**

Promotor: Els Janssens

academiejaar 2019 – 2020



# **POLYMORPHEUS**

**Een praktijkonderzoek naar de bewerking van de  
klassieke mythe in de moderne westerse  
literatuur.**

SCRIPTIE, als reflectief luik van de masterproef, aangeboden tot het behalen van  
de graad van Master of Arts in het Drama,

door **Ellis MEEUSEN**

Promotor: Els Janssens

academiejaar 2019 – 2020

## ABSTRACT (Nederlands)

De klassieke mythologie vormt de basis van de westerse literatuurgeschiedenis. De mythologie van de oudheid begint in zijn geschreven vorm met de epen van Homerus en leverde een arsenaal aan verhalen op die meer dan 2000 jaar later nog steeds worden herverteld en herschreven. Hoe de overlevering van deze verhalen door de eeuwen heen verliep en wat de oude mythologische verhalen vandaag nog kunnen betekenen, waren de centrale vragen in het eerste deel van dit onderzoek. Er wordt geschetst hoe de mythen lang onderhevig waren aan een cyclus van imitatio-aemulatio, waarvan ze pas in de romantiek bevrijd werden. Vanaf de romantiek krijgt originaliteit een plaats in de bewerking en krijgen teksten hun plaats in het intertekstualiteitsweefsel. Het antwoord op de vraag hoe het komt dat de oude verhalen ons nog steeds raken ligt in de essentie die de mythen ons tonen: een essentie die geen tijd, maar enkel menselijkheid kent.

In het tweede deel van deze scriptie worden dezelfde vragen specifiek voor de Orpheusmythe onderzocht. De historische liefdesgeschiedenis tussen Orpheus en Eurydice, in de vorm die ze kreeg in de *Metamorphosen* van Publius Ovidius Naso, kende een rijke bewerkingsgeschiedenis. De mythe veranderde door de eeuwen heen vaak van gedaante, maar in de bewerking lag ook de bewaring. Er wordt gefocust op drie moderne, voornamelijk verschillende bewerkingen. Het gedicht 'Orpheus. Eurydice. Hermes' van Rainer Maria Rilke, dat de autonomie van Eurydice en het accepteren van de dood als deel van het leven centraal stelt. De aflevering 'Be Right Back' van de Netflixserie *Black Mirror*, bedacht door Charlie Brooker, die binnen een hoogtechnologische context waarschuwt voor de onwerkelijkheid van de representatie. En de theatertekst *Faren*, geschreven door Ellis Meeusen, die een antwoord probeert te geven op de vraag hoe nog door te gaan, nadat een geliefde is gestorven.

Er wordt besloten met hoe het in de aard van de mythen in het algemeen en van de Orpheusmythe in het bijzonder ligt, om steeds opnieuw herverteld te worden, ook in de toekomst.

## **ABSTRACT (Engels)**

Classical mythology forms the foundation of western literature. The mythology of the ancient Greeks and Romans starts, in the written tradition, with the epic poems of Homer. More than 2000 years later, the old myths are still being told and rewritten. How the lore of these stories happened during the past centuries and what the ancient myths mean today, those were the central questions in the first part of this study. It is outlined how the myths were involved in an ongoing cycle of 'imitatio' and 'aemulatio'. They had to wait until the Romantic era before they were liberated from this tradition and from then on originality was introduced in the new adaptations. Also, intertextuality became a widely used concept. On another hand, there is the question: how is it possible that these old stories continue to emotionally affect us? The answer is that the myths show us the crux of humanity, which is not limited in time.

The second part of this thesis is about Orpheus and Eurydice. The mythical love history was given his well-known form by Publius Ovidius Naso in his epic poem *Metamorphoses* and it has known many shapes in many different adaptations. In this ongoing adaptation also lays its conservation. Three modern adaptations are discussed, each from a different genre. The poem 'Orpheus. Eurydice. Hermes', written by Rainer Maria Rilke, shows Eurydice in full autonomy and shows death as a part of life. The episode 'Be Right Back', from the Netflix-series *Black Mirror* by Charlie Brooker warns for the unrealness of a representation. The theatre play *Faren*, written by Ellis Meeusen, focuses on how to go on, after a loved one dies.

The study concludes that it is in the nature of the ancient myths, and more specific in the one about Orpheus and Eurydice, to be told en re-told. In the past, now and in the future.

## WOORD VAN DANK

Zeggen dat het schrijven van deze scriptie bij momenten aanvoelde als sisyfusarbeid en tantaluskwelling tesamen, zou geen leugen zijn. Het duurde even voor het sluitstuk van mijn opleiding aan LUCA Drama er kwam. Dit woord van dank is in de eerste plaats dan ook gericht aan iedereen die het geduld had om er al die tijd op te blijven wachten.

Toch past het om, bij dit sluitstuk, ook iets verder terug te kijken, naar ondertussen vijf jaar LUCA Drama. Zonder mijzelf te behoeden voor enige vorm van overdreven sentiment, wil ik hieronder een laatste keer mijn oprechte dank uiten aan iedereen die ik op dit pad tegenkwam.

Allereerst, dank Peter en Jan, voor de begeisterende gesprekken die ik met jullie mocht voeren en die me door de opleiding en het ontstaan van mijn eigen werk hebben gegidst. Ik weet dat ik in gesprekken met jullie vaak het gevoel had dat – als er al een antwoord was – jullie het wisten, maar het mij nog niet vertelden. Om dan enkele weken later te begrijpen wat jullie bedoelden, wat veel dankbare voldoening gaf en waardoor ik besepte dat dat de kunst was: die vragen stellen om mij uiteindelijk zelf tot een mogelijk antwoord te laten komen.

Dank Carl, voor vijf jaar LUCA. Onze ontmoetingen doorheen die jaren waren er vaak van weinig woorden, maar als er woorden waren, waren het wel de juiste.

Dank Kris, om met zoveel liefde vanaf het begin mee naar de tekst van *Faren* te kijken en om een kompas te zijn gedurende de opleiding.

Dank Sara, om mee te denken met wat ik wou maken en daarin de perfecte balans tussen vertrouwen, sturen en steunen te vinden. En om rustig te blijven tijdens de premièreweek.

Dank klas, Runa, Anke, Kyra, Anaïs, Egon en Tom, ik prijs mezelf onnoemelijk gelukkig dat ik in zo'n mooie groep mensen terecht mocht komen.

Dank Matthias, omdat het niet zou kloppen om jou hier niet te bedanken.

Dank Emmelien, Kristof en Sandra, het zou een grote vergissing zijn jullie in dit dankwoord te vergeten. Het zijn de gekste dingen waarvoor ik jullie moet bedanken (het controleren van een captatie op mogelijke braakgeluiden of een omhelzing of schouderklopje in 'den buro' toen ik er nood aan had bijvoorbeeld). Weet dat ik jullie een heel warm hart toedraag.

Dank LUCA Drama, iedereen die ik rond en op 'de berg' mocht tegenkomen, ik had er niets van willen missen.

Daarnaast had *Faren* en bijgevolg ook deze scriptie nooit bestaan zonder het gezin waarin ik opgroeide. Dank aan mijn vader, om met ons door de nacht naar Frankrijk te rijden, dank aan mijn moeder om er onderweg voor te zorgen dat we vergaten dat we onderweg waren, dank aan mijn broers, Mats, Dries en Floris, voor het eindeloos naspelen van voetbalmatches op een

camping in de schaduw van de Mont Ventoux. Ik koester deze herinneringen meer dan dat ik jullie ooit kan vertellen.

Dank Hannah, om mijn WhatsApp alter ego tijdens het schrijven van deze scriptie te verdragen, mij erop te wijzen hoe relatief tijd is en om mij in mijn eerder donkere periodes altijd weer het licht te tonen. Onze tijdloze en duurzame vriendschap is mij heel veel waard.

Tot slot, dank Els. Voor ik aan LUCA begon, schreef ik zelf eigenlijk niet en het is zonder twijfel mede dankzij jouw lessen dat ik een liefde heb opgevat voor elke vorm van literatuur en taal, eerst al lezend, nadien ook al schrijvend. Ik herinner me nog heel goed de eerste analyse die ik voor tekstanalyse schreef (over de Romeo en Julia-bewerking van Peter Verhelst). Dat ik nu met jou als promotor deze scriptie mag afwerken, voelt alsof er ergens iets rond is. Dank voor je inzicht, bezieling, geduld, bezorgdheid en eindeloos liefdevolle blik.

Ik heb het grootste deel van deze scriptie 's nachts geschreven, in de onderwereld van een besmette stad, wanneer het absurd rustig was tijdens een avondklok en eindelijk afkoelde gedurende een hittegolf. Ik rond ze af terwijl het buiten nog licht is, waardoor ik kan zeggen: ik ben weer boven. En misschien past het dan ook te besluiten met wat wellicht het belangrijkste citaat en misschien ook wel de rode draad van deze scriptie zal blijken, van de hand van de Amerikaanse dichter en toneelschrijver Robert Lee Frost: 'In three words, I can sum up everything I've learned about life. It goes on.'

Ellis Meeusen, 17 augustus 2020.

## **INHOUDSTAFEL**

**INLEIDING – P. 8**

### **DEEL 1: DE MYTHE REVISITED**

- 1.1 OVER DE KLASSIEKE MYTHOLOGIE – P. 10**
- 1.2 OVER DE OVERLEVERING EN BEWERKING VAN KLASSIEKE MYTHES – P. 12**
- 1.3 OVER HET GEBRUIK VAN MYTHES VANDAAG – P. 16**

### **DEEL 2: CASE STUDY – DE BEWERKING VAN DE ORPHEUSMYTHE IN DE MODERNE WESTERSE LITERATUUR**

- 2.1 BRONMATERIAAL: ORPHEUS EN EURYDICE – PUBLIUS OVIDIUS NASO – P. 19**
  - 2.1.1 PUBLIUS OVIDIUS NASO – P. 19**
  - 2.1.2 METAMORPHOSEN – P. 20**
  - 2.1.3 ORPHEUS EN EURYDICE – P. 22**
  - 2.1.4 THEMA'S EN BEWERKINGEN VAN DE ORPHEUSMYTHE – P. 26**
  
- 2.2 BEWERKING 1: ORPHEUS. EURYDICE. HERMES – RAINER MARIA RILKE – P. 30**
  - 2.2.1 RAINER MARIA RILKE – P. 30**
  - 2.2.2 ORPHEUS. EURYDICE. HERMES (1907) – P. 33**
  
- 2.3 BEWERKING 2: BE RIGHT BACK (S2E1) – BLACK MIRROR – P. 39**
  - 2.3.1 BLACK MIRROR – P. 39**
  - 2.3.2 BE RIGHT BACK (S2E1) (2013) – P. 41**
  
- 2.4 BEWERKING 3: FAREN – EIGEN WERK – P. 50**
  - 2.4.1 HET TOT STAND KOMEN VAN FAREN ALS BEWERKING VAN DE ORPHEUSMYTHE – P. 50**

**BESLUIT – P. 56**

**LITERATUURLIJST EN BIJLAGEN – P. 58**



## INLEIDING

**Polymorf** (adjectief): in meer dan een vorm binnen dezelfde groep voorkomend; syn. multiform, veelvormig.

Deze scriptie handelt over de hedendaagse gedaanteveranderingen van eeuwenoude verhalen en richt zich daarbij specifiek op één verhaal: dat van Orpheus en Eurydice, zoals het neergeschreven werd door Publius Ovidius Naso in de *Metamorphosen*, een verzameling verhalen over gedaanteveranderingen.

De basis voor wat uiteindelijk tot deze scriptie zou leiden werd gelegd toen ik in januari 2019 neerschreef dat mijn artistieke masterproef aan LUCA Drama 'iets over Orpheus en Eurydice' zou zijn. Gefascineerd door het feit dat deze oude verhalen zoveel eeuwen later nog steeds worden verteld en bewerkt, vroeg ik me af hoe ik een hedendaags antwoord op dit verhaal zou kunnen geven.

De theatertekst *Faren* is mijn modern antwoord op de Orpheusmythe geworden. Tijdens het schrijven aan *Faren* heb ik zelf heel veel gelezen en bekeken, zowel fictie als non-fictie, en werd mij duidelijk dat de hoeveelheid bestaande bewerkingen van deze verhalen bijna niet te overzien is en elke dag komen er nog nieuwe bij. Dat leidde me tot twee vragen die ik in deze scriptie probeer te beantwoorden: hoe kwam de mythologische stof tot bij ons en welke vorm en betekenis kunnen we er vandaag nog aan geven?

Oorspronkelijk was de ondertitel van deze scriptie 'een praktijkonderzoek naar de bewerking van de mythe in de moderne literatuur', maar al snel werd duidelijk dat dat aanleiding zou geven tot een scriptie van ongeziene omvang. Ik moest dus afbakenen, wat ik deed door mij te richten op de bewerking van de klassieke mythe in de moderne westerse literatuur. Maar nog steeds omvatten 'de klassieke mythe' en 'de moderne westerse literatuur' meer dan ooit in een scriptie beschreven kan worden, waardoor het resultaat van mijn onderzoek bij voorbaat onvolledig is, hoewel ik toch getracht heb een zo breed en tegelijk gelaagd mogelijk beeld te geven.

In het eerste deel ('de mythe revisited') van deze scriptie probeer ik een beeld te geven van het ontstaan en de overdracht van de klassieke mythen tot in onze eigen tijd. Ik maak ook enkele kanttekeningen bij hoe we de klassieke mythologie vandaag kunnen benaderen. Het tweede deel van deze scriptie is een case study over de bewerking van de Orpheusmythe in de moderne westerse literatuur. Opnieuw zou een bespreking van alle Orpheusbewerkingen in de moderne westerse literatuur veel te exhaustief zijn om in deze scriptie te behandelen, waardoor ik mij – na een bespreking van het bronmateriaal – richt op drie uiteenlopende voorbeelden: een

gedicht van Rainer Maria Rilke, een aflevering uit de televisiereeks *Black Mirror* en mijn eigen theatertekst *Faren*.

Deze scriptie over de metamorfosen van een tekst over metamorfosen besluit het einde van een opleiding die voor mijzelf één van de tot nu toe grootste gedaanteveranderingen uit mijn leven was. Exact vijf jaar geleden legde ik vandaag mijn herexamen stofwisseling af om mijn vierde jaar geneeskunde te voltooien en had ik zelfs niet kunnen bedenken dat ik op dit moment de laatste hand aan dit eindwerk zou leggen, waarin de gedachte dat niets blijft, maar ook nooit iets echt verdwijnt in bijna elke zin te lezen is.

Ik heb mijzelf tijdens het schrijven van deze scriptie vaak gelukkig geprezen met het materiaal dat ik had uitgekozen. Materiaal dat mij na anderhalf jaar (zo lang is het geleden geleden dat ik aan *Faren* begon te schrijven) nog steeds ontroerde door de schoonheid en troost die het bood. Tijdens het schrijven dacht ik vaak terug aan een uitspraak die Peter Verhelst deed bij het in ontvangst nemen van zijn *Ultima* in de categorie Letteren voor *Voor het vergeten*, op vijf februari 2019: 'blijkbaar kan enkel schoonheid troost bieden in het aanschijn van de dood'. Dat is exact waar deze scriptie over handelt, met de Orpheusmythe als centraal thema. Deze scriptie draagt geen groot politiek standpunt uit noch een oplossing voor de klimaatverandering of de verrechtsing van de maatschappij. Maar misschien is over de schoonheid van verhalen praten in een door economie en winst bepaalde samenleving een statement op zich.

Ik hoop dat bij het lezen van deze scriptie iets van mijn begeestering voor de klassieke mythologie in het algemeen, de Orpheusmythe in het bijzonder en de wondermooie bewerkingen die ik in die context mag bespreken, doorschemert.

## **DEEL 1: DE MYTHE REVISITED**

Toen ik anderhalf jaar geleden besloot het Orpheus en Eurydice-verhaal als vertrekpunt voor mijn artistieke masterproef te nemen en me daarbij afvroeg hoe het kwam dat zo'n oud verhaal me meer dan tweeduizend jaar later nog steeds raakte, was dat de aanzet voor wat uiteindelijk deze scriptie zou worden. Ik ben al erg lang gefascineerd door oude verhalen en hun overlevering tot in onze moderne westerse cultuur. Dat proces is wat ik in het eerste deel van deze scriptie probeer te onderzoeken. Eerst ga ik kort in op de klassieke mythologie: ik schets de oorsprong van de Griekse en Romeinse mythen en probeer kort een beeld te geven van hun functie binnen de klassieke oudheid. Vervolgens ga ik na hoe de overlevering van de klassieke mythen verliep, welke weg de verhalen hebben afgelegd om tot bij ons te komen. Tot slot probeer ik een antwoord te geven op de vraag wat deze mythen vandaag (kunnen) betekenen. Ik moet hier meteen een eerste afbakening maken: in wat volgt heb ik het enkel over de mythologie uit de klassieke oudheid, de verhalen die voor een groot deel aan de basis van onze huidige westerse cultuur liggen. Echter in de wetenschap dat dat niet de enige mythologische verhalenbank uit de geschiedenis is. Het Gilgamesj-epos bijvoorbeeld – één van de oudste literaire werken, afkomstig uit de Mesopotamische beschaving – is nog meer dan duizend jaar ouder dan de oudste geschreven bronnen uit de Oud-Griekse beschaving. Met deze andere verhalenbanken zijn wij echter (helaas) nog steeds weinig vertrouwd en ze zouden een andere focus vormen, dan de specifieke focus van deze scriptie.

### **1.1 OVER DE KLASSIEKE MYTHOLOGIE**

De mythologie van een bepaalde cultuurgemeenschap is het geheel aan verhalen over goden, halfgoden en helden uit het verleden, die na een lange orale overlevering zijn neergeschreven in de vorm van een epos, tragedie, koorzang of een verwant literair genre.

In het 'Lexicon van literaire termen' (van Gorp, 2007) onderscheidt men drie subgenres van mythen, waaruit meteen ook de functie van de mythe blijkt binnen de gemeenschap waarin ze wordt overgeleverd:

- De speculatieve/symbolische mythe heeft de vorm van een godenverhaal en geeft een interpretatie van de kosmische of sociale structuur van de wereld waarin de mens leeft. Dit soort mythen geeft dus een verklaring voor het ontstaan van wereld, mensdom en de natuur binnen het in de cultuur heersende wereldbeeld.

- De etiologische/verklarende mythe verklaart een bepaald gebruik of bepaalde traditie binnen de cultuur.
- De heldenmythe of heldensage bestaat uit een historische kern, die door mondelinge overlevering vervormd en uitgebreid wordt. Ze spelen zich meestal af in adellijke milieus en gaan vaak over oorlogen of (familie)vetes.

Mythemen zijn bepaalde aspecten of elementen van een mythe, die men vaak uitlicht in latere bewerkingen (bv. 'de kracht van muziek en poëzie' is een mytheem van de Orpheusmythe, dat bij bewerkingen tijdens de Italiaanse renaissance vaak werd uitgelicht).

Het Griekse woord 'mythos' betekende oorspronkelijk 'gesproken woord', wat meteen het belang van de orale traditie die aan de mythes vooraf ging duidt. Het waren verhalen die al veel langer bestonden en ook nadat ze waren neergeschreven, nog steeds mondeling werden doorverteld. De 'mythos' werd binnen de Griekse maatschappij als tegenhanger van de 'logos' beschouwd: 'logos' stond voor het waarheidsgetrouwe verslag, 'mythos' stond voor het verhaal van de dichter, dat dus geacht werd niet waarheidsgetrouw te zijn, maar doorspekt met fantasie en poëtische ingrepen. In de oudheid onderscheidde men echter twee lagen in de mythe: enerzijds het idee achter het verhaal en anderzijds de narratieve, poëtische inkleding van dat idee, de kunst van de dichter. (van Gorp, 2007)

De mythologie van de klassieke oudheid begint in zijn neergeschreven vorm bij de Griekse dichter Homerus, rond 750 v.C. en overspant een periode van een klein millenium. Over Homerus weten we weinig zeker, zelfs het feit of hij werkelijk geleefd heeft en of 'de schrijver Homerus' wel degelijk één individu is, wordt vaak in twijfel getrokken. Maar als we vertrouwen op het bestaan van Homerus weten we dat hij in de loop van de achtste eeuw twee imposante, tot op heden bewaarde heldendichten schreef, de *Ilias* en de *Odyssee* die zich beiden afspelen tegen de achtergrond van de Trojaanse Oorlog. Die Trojaanse Oorlog (wellicht 13<sup>e</sup> – 12<sup>e</sup> eeuw v.C.) is de waargebeurde historische kern, waarrond mondelinge verhalen zijn gevormd, vervormd en uitgebreid. In de eeuwen na Homerus breidt het mythologische verhalenbestand zich uit met onder andere de tragedies van de drie grote Griekse tragedieschrijvers Aeschylus, Sophocles en Euripides en de epen van de Romeinse dichters Vergilius en Ovidius. De mythologie van de klassieke oudheid toont ons een polytheïstische maatschappij met een schat aan verhalen over goden, helden, de onderwereld, halfgoden en andere fabelachtige wezens, die allemaal samen – na de Bijbelse verhalen – de grootste verzameling verhalen vormen van wat de westerse cultuur in woord en beeld heeft voortgebracht. (Moormann, 1992)

Zoals hierboven vermeld, kende de mythe dus vele functies. Ze vormde een verklaring voor het ontstaan van de wereld en de mens, natuurverschijnselen, de oorsprong van steden, volkeren en belangrijke familiegeslachten. Daarnaast boden ze een reflectiemogelijkheid op het menselijke bestaan, een beschouwing van het religieuze denken en werden ze gebruikt ter inprenting van een bepaalde moraal en soms zelfs als vehikel voor staatspropaganda.

De veelzijdigheid in functies van de mythen verklaart tegelijk hun alomtegenwoordigheid binnen de Griekse en Romeinse cultuur. Daarnaast is het belangrijk te weten dat de Grieken en Romeinen de mythen niet als een onveranderlijke eindtekst beschouwden, maar als een grof weefsel, waarop telkens door nieuwe dichters, nieuwe varianten werden aangebracht. De mythen waren dus een stramien, waarop men verder kon bouwen en die men kon aanpassen aan de tijdsgeest. Het gevolg was dat doorheen de klassieke oudheid vele mythen verschillende keren werden neergeschreven en daarbij – soms beperkt en soms ingrijpender – van inhoud en functie konden veranderen. De hervertelling was dus een belangrijk aspect van de mythe in de klassieke oudheid en net door die herhaling bleven ze bewaard. (Moormann, 1992) Dat beaamt ook Paul Claes: 'de mythe is het woord van de oorsprong. Alleen in de herhaling blijft het bewaard, alleen in de verandering blijft het bestendig. Zonder herhaling is er geen mythe, zonder mythe geen begin.' (Claes, 2011)

Deze cyclus van hervertellen en hernieuwen stond in de oudheid bekend onder de termen 'imitatio' en 'aemulatio'. 'Imitatio' of 'nabootsing' (zelf afkomstig van het Griekse 'mimèsis') was de kern van elke vorm van tekstproductie in de oudheid. Er werd van de klassieke auteur niet verwacht dat hij zijn eigen inspiratie of fantasie aansprak om tot materiaal te komen, maar dat hij hiervoor putte uit het materiaal dat er al was, namelijk de mythologische stof. Ook qua vorm en formulering werd geen originaliteit verwacht, want per genre lagen schema's, versmaten en stijlfiguren vast waarbinnen het materiaal geordend moest worden. De klassieke dichter was een geleerde dichter of polyhistor: hij kende de literatuur van Homerus tot in zijn eigen tijd, had het werk van zijn voorgangers uitvoerig bestudeerd en gememoriseerd (let wel: dit was nog een tijd waarin het mogelijk was om alles wat er aan geschreven materiaal bestond, te kennen, nu zou daar geen beginnen aan zijn.) Romeinse dichters kenden talloze verzen van hun Griekse voorgangers uit het hoofd, hadden ze bestudeerd qua vorm en inhoud en met dit materiaal gingen ze zelf aan de slag, iets anders werd niet van hen verwacht. Zo stelde de Romeinse dichter Catullus in één van zijn 116 carmina of gedichten 'dat je geen gedicht kunt maken zonder je bibliotheek binnen handbereik' (*Carmina*, 68, 33) en eerder schreef de Griekse

tragedieschrijver Aeschylus al dat zijn tragedies 'kruimels van de grote festijnen van Homerus' zijn (geciteerd bij Athenaeus, *Deipnosophistae*, VII, 347). Het spreekt aldus voor zich dat er in die tijd een heel andere visie op plagiaat bestond: auteursrecht bestond niet in de klassieke periode, alle neergeschreven stof was in principe publiek bezit. Toch kenden zowel de Grieken als de Romeinen het gegeven plagiaat: de Grieken als 'klopè' ('diefstal'), de Romeinen als 'plagiarius' ('ontvoerder'), waarvan onze term 'plagiaat' afkomstig is. Maar beschuldigingen van plagiaat hadden in die tijd vooral het opwekken van polemiek tot doel.

Binnen de praktijk van de imitatio, komt na verloop van tijd ruimte voor een nieuw principe: dat van de 'aemulatio' of wedijver (afkomstig van het Griekse 'zèlos'). Binnen de aemulatiogedachte gaat de dichter een literaire wedstrijd aan met (de auteur van) zijn bronmateriaal en poogt hij dat materiaal niet enkel te imiteren, maar ook te overtreffen. Tegen de eerste eeuw n.C. is aemulatio bij de Romeinen erg in trek, het benadrukt de eigen inbreng en de zelfbewustwording van de schrijver. De combinatie van imitatio en aemulatio zal eeuwenlang een heel vruchtbare bodem blijken voor de literaire productie.

De Russische semioticus Yuri Lotman noemt deze vorm van tekstproductie, die gekenmerkt is door de principes van de imitatio en de aemulatio, 'de esthetica van de gelijkheid', waarbinnen het streven naar 'Hetzelfde' centraal staat. (Claes, 2011, p. 17) Die esthetica van de gelijkheid paste bij de antieke maatschappij, waar de druk van de traditie hoog was, die erg op zichzelf gericht was en waar – ondanks de rijke cultuur – op technologisch en ideologische vlak niet heel veel veranderde. De herhaling bevestigde de heersende macht en de strenge hiërarchie. Zo was ook het onderwijs binnen de antieke maatschappij voornamelijk gericht op het reproduceren van wat al bestond. Het gegeven van de aemulatio zorgde er dan wel voor dat er wat gesleuteld werd aan de oppervlakte, aan de aangenomen hypothesen werd niet geraakt.

Ook in de middeleeuwen blijft deze esthetica van de gelijkheid gelden: niet langer met de teksten van Homerus als nulpunt, maar nu met de Bijbel als basistekst, waar alle andere teksten variaties op zijn. De middeleeuwse auteur schrijft niet over originele onderwerpen en ouder tekstmateriaal dat niet binnen de christelijke kaders past, wordt verbloemd tot het een stichtelijke betekenis krijgt. Een voorbeeld hiervan is *L'Ovide moralisé*, een anonieme adaptatie van Ovidius' *Metamorphosen* uit de 14<sup>e</sup> eeuw, waarin Orpheus opduikt als een voorloper van de Christus-figuur, de Goede Herder die door de vijand wordt vermoord.

Hierin komt pas verandering als gedurende de renaissance de secularisering inzet. De herhalings- en concurrentiedrang die de afgelopen eeuwen overheerste, wordt omgezet in drang naar vernieuwing. Daarin kunnen we Dante Alighieri als spilfiguur aanduiden. In *La divina commedia* toont ook hij de oude teksten gelezen te hebben, maar hij reflecteert op zijn

imitatiepraktijk en zoekt de vernieuwing in het oude. Die reflectie zet zich voort bij onder andere Desiderius Erasmus die stelt dat de imitatie enkel mag dienen om eigen inzichten duidelijker te maken. Ook gedurende de barok neemt de imitatie drang af (onder andere door de opkomst van het nieuwe genre van de roman, die niet meer aan de klassieke criteria kon worden afgetoetst) en uiteindelijk wordt er volledig met het ideaal van imitatie gebroken gedurende de romantiek in de 18<sup>e</sup> eeuw.

Aldus zal tot aan die romantiek de esthetica van de gelijkheid de heersende norm blijven, pas dan komt er een breuk en een literaire revolutie. De esthetica van de gelijkheid wordt verlaten en er wordt overgeschakeld op 'de esthetica van de tegenstelling', met – voor het eerst – plaats voor originaliteit. Niet toevallig valt deze breuk samen met de opkomst van de burgerij en de verlichting. De heersende hiërarchie en het dogmatische autoriteitsgeloof werden grondig door elkaar geschud, soms gepaard gaande met opstanden en revoluties, zoals de Franse Revolutie in 1789. Daarnaast speelde zonder twijfel ook de opkomst van de boekdrukkunst een grote rol in het tot stand komen van deze breuk. Door de boekdrukkunst werd literatuur bereikbaarder voor een veel groter publiek én kwam er een einde aan de traditie van mondelinge voordracht en geheugen, die traditie werd vervangen door stillezen en papier.

Vanaf de romantiek was de taak van de auteur dus niet meer om dezelfde patronen te herhalen, maar net om af te wijken van bestaande patronen. De auteur wordt een zelfstandig schepper en zal dat blijven, nieuw wordt bijna synoniem aan goed en aldus verandert ook de blik op plagiaat. Zij-effect is wel dat de dichter-kunstenaar hiermee ook deels zijn vooraanstaande, gewaardeerde positie moet opgeven: de kunstenaar wordt een eenzaat, een poète maudit of een bohemien.

Terwijl de auteur zich steeds meer op zijn vrijheid en originaliteit beroept, gaat de taalwetenschap zich steeds meer focussen op de tradities: ze bestudeert stromingen en oorsprongen en invloeden en gaat obsessief op zoek naar de juiste grondtekst. In de 20<sup>e</sup> eeuw laat men die obsessie vallen en beseft men dat er vaak geen brontekst is, alleen een verscheidenheid aan varianten waarnaar een moderne tekst verwijst. Dat principe, dat een literaire tekst echo's bevat van andere literaire teksten, kennen we nu als intertekstualiteit, één van de belangrijkste literatuurwetenschappelijke begrippen binnen de postmoderniteit.

Het begrip intertekstualiteit of tekstverwevenheid is ontwikkeld door de Russische filosoof Michail Bakhtin en de Bulgaars-Franse semiologe Julia Kristeva, die het begrip zelf omschrijft als 'de schriftuur als lectuur van een vroeger literair corpus, de tekst als opslorping van en antwoord op een andere tekst.' (Claes, 2011, p. 43) De intertekstualiteit introduceert een heel andere visie op relaties tussen teksten dan bij de imitatie of traditie. Via de intertekstualiteit

bekijken we de tekst minder als een autonoom geheel, maar als deel van een weefsel waartoe ook andere teksten behoren en vanuit dat kader van andere teksten, krijgt de tekst zijn eigenlijke betekenis. Die verwijzingen naar andere teksten kunnen op veel manieren een plaats krijgen, bijvoorbeeld als parodie, allusie, citaat, pastiche of als deel van een genretraditie.

Intertekstualiteit geldt niet alleen voor literaire teksten, maar voor alle teksten: elke tekst is alleen maar begripbaar door aangenomen codes en conventies en zijn relatie met andere teksten. En via de intertekstualiteitsbril zijn niet alleen overeenkomsten tussen teksten belangrijk, maar verschillen tussen teksten zijn dat evenzeer: bewerkingen kunnen ook leiden tot ontkenning van de grondtekst.

In 1980 doet de Franse literatuurcriticus Michel Riffaterre nog een belangrijke toevoeging aan het intertekstualiteitsprincipe van Kristeva: intertekstualiteit bestaat enkel bij gratie van de lezer, want het is de lezer die haar moet ontdekken. Hij stelt: 'intertekstualiteit is de waarneming door de lezer van relaties tussen een werk en andere werken die eraan voorafgaan of erop volgen.' (Claes, 2011, p. 49) Zo benadrukt hij in zijn visie ineens ook nog eens dat intertekstualiteit in twee richtingen werkt en aldus wat zijn collega criticus Roland Barthes jaren eerder al beweerde: 'de bronnen van een tekst bevinden zich niet alleen vóór de tekst, maar ook na de tekst'. (Claes, 2011, p. 38)

In *Echo's echo's* doet de Vlaamse auteur Paul Claes nog een laatste toevoeging aan de definitie van Riffaterre: de lezer moet de intertekstualiteit niet alleen ontdekken, hij moet er ook een functie aan toekennen. Aldus besluit Paul Claes dat intertekstualiteit 'het geheel van relaties tussen teksten is, waaraan door een subject (i.e. de lezer) dat deze onderkent een functie kan worden toegekend.' (Claes, 2011, p. 49) Die functie kan volgens Claes twee vormen aannemen, namelijk positief of negatief: de nieuwe tekst (fenotekst) kan de tekst waarnaar wordt verwezen (architekst) bevestigen of verwerpen. (Claes, 2011, p. 57) Over de rol van het subject of de lezer kunnen we stellen dat niet elke lezer dezelfde verwijzingen in een tekst zal ontdekken, het is begrijpelijk dat mensen met een andere voorgeschiedenis een andere betekenis aan teksten toekennen. (Ik ben voor deze kennis bijvoorbeeld zelf erg schatplichtig aan de docenten die me gedurende mijn middelbare opleiding voor het eerst en vol begeestering in contact brachten met deze verhalen.) Het zou de taak van de criticus kunnen zijn om de lezers die niet alle conventies kennen, daarop te attenderen.

Dat is waar de meer dan twee millenia lange overlevering van teksten ons vandaag heeft gebracht: bij intertekstualiteit als centraal gegeven, dat door de lezer moet worden onderkend.

De hierboven beschreven weg is ook de weg die de mythe aflegt gedurende haar overlevering: van de mythe als een stramien dat steeds aan herhaling en hernieuwing wordt onderworpen tot



de mythe als deel van het intertekstualiteitsweefsel waarnaar in moderne teksten wordt verwezen. Hoe dan ook blijft het oude altijd deel van het nieuwe. Als we goed genoeg zoeken, bevat elke moderne, hedendaagse tekst verwijzingen naar de mythe. Of om Hugo Claus – die in zowat al zijn werk, openlijk of meer verborgen, toespelingen op de mythologie maakt – in een interview met de RTBF in 1981 te citeren: ‘ik denk dat je een genie moet zijn van een andere planeet om een boek te schrijven dat *niet* op een mythe stoelt. Alle verhalen zijn terug te brengen tot de mythen, omdat in de mythen verbeeld wordt wat alle mensen aangaat. (...) Je komt als auteur niet onder de mythe uit.’ (Claes, 1984, p. 89) (Moormann, 1992; van Gorp, 2007; Claes, 2011)

### 1.3 OVER GEBRUIK VAN MYTHES VANDAAG

Tijdens het schrijven van deze scriptie lees ik toevallig een artikel in *Focus Knack* (Schoeters, 2020, p. 22-26) over *Hold Your Own*, de recent uitgegeven dichtbundel van de Britse artiest Kae (vroeger Kate) Tempest, rond het centrale figuur van Tiresias, die als jongen, nadat hij twee slangen tijdens het paren stoorde, door de goden in een vrouw veranderd wordt. Later wordt hij weer man, maar raakt hij – omdat hij zowel vrouw als man geweest is – betrokken in een ruzie tussen het echtpaar Zeus en Hera, over wie het meeste plezier beleeft aan seks. Ontevreden over zijn tussenkomst, rukt Hera hem de ogen uit, waarna Zeus hem de zienersgave schenkt. Tempest gebruikt de mythe als opstap naar eigen jeugdherinneringen en voegt aan het aloude verhaal persoonlijker materiaal over seksualiteit en genderverwarring. De bundel is vertaald en bewerkt tot de voorstelling *Tiresias* die komend seizoen bij het Toneelhuis in première gaat.

Het is maar één voorbeeld, om aan te geven dat mythologie nog steeds in allerlei vormen opduikt in de moderne wereld – niet enkel in de literatuur, maar in alle kunstuitdrukkingen. De lijst is eindeloos, waaruit blijkt dat de tweeduizend jaar oude verhalen nog steeds een aantrekkingskracht op ons uitoefenen en we ze nog steeds graag gebruiken als metafoor, verduidelijking of diepere laag bij hedendaagse worstelingen.

Dat is echter minder evident dan het lijkt: ons huidige wereldbeeld is immers radicaal anders dan het wereldbeeld dat ons in de klassieke mythologie wordt voorgeschoteld. Onze verhouding tegenover bijvoorbeeld goden, onderwereld en machtsstructuren is fundamenteel verschillend van dat in de klassieke maatschappij.

De Britse classica Mary Beard haalt in een interview in *Knack* eerder dit jaar (Renard, 2020, p. 8-13) nog een ander heikel punt aan: de problematische blik op vrouwen in de klassieke

teksten. Bij wijze van voorbeeld verwijst ze naar Penelope, de op Ithaka achtergebleven echtgenote van Odysseus, die helemaal in het begin van de *Odyssee* – die ik in het deel hiervoor heb kunnen identificeren als dé oertekst van de westerse literaire traditie samen met de *Ilias* – door haar eigen zoon Telemachus de mond wordt gesnoerd met de woorden ‘moeder, hou je mond, spreken is een taak van mannen, ga terug naar boven’. En ze haalt ook Philomela aan, dochter van de Atheense koning Pandion, bij wie de tong wordt afgesneden nadat ze verkracht werd door Tereus, zodat ze zijn naam niet zou kunnen noemen; het zou zomaar een metafoor voor de #MeToo-generatie kunnen zijn. De bekendste versie van de mythe van Procne en Philomela komt uit de *Metamorphosen* van Ovidius, waar het maar één van de vele verkrachtingen is in het hele werk en waarin we zelden of nooit de stem van de vrouwen horen klinken. Beard zegt: ‘in alle oude Griekse-Romeinse teksten vind je zulke ideeën terug: vrouwen moeten de mond worden gesnoerd. (...) Die klassieke verhalen zijn door de eeuwen heen opgepikt en doorgegeven, door Shakespeare in de Engelstalige literatuur bijvoorbeeld. En zo ontstaat een sterke culturele traditie die ons denken beïnvloedt over hoe vrouwen wel en niet moeten zijn, hoe ze zich wel en niet moeten gedragen.’ De teksten niet meer lezen of bestuderen is niet de oplossing volgens Beard: ‘je kunt niet grote en belangrijke stukken uit de wereldliteratuur terzijde schuiven, alleen omdat in die teksten sprake is van geweld tegen vrouwen. We kunnen wél veel duidelijker de aandacht vestigen op die aspecten en nadenken over de betekenis ervan.’

De mythe is dus in zekere zin gedateerd en toch grijpen we er onophoudelijk naar terug. Waarin blijft dan die aantrekkingskracht zitten? De Belgische auteur Stefan Hertmans, die in zijn romans, poëzie en theaterwerk meer dan eens het klassieke tekstmateriaal verwerkt en herwerkt, wijst als antwoord op die vraag in de richting van de waarheid én onoplosbaarheid van de mythologische stof (lezing ‘actualiteit en actualiseren van de Griekse tragedie’, persoonlijke communicatie, 9 december 2019). Alles wat oplosbaar is verdwijnt, volgens Hertmans, maar de antieke verhalen, die in alles trillen, die we nog steeds niet volledig begrijpen, die een wonde in zich dragen die maar niet lijkt te helen, blijven. Maar, zegt Hertmans, het is de taak van elke generatie om de grammatica te vinden om hetzelfde opnieuw te zeggen.

In die zin geeft Hertmans’ visie ook gehoor aan de opmerking van Beard: dat we de verhalen moeten vertellen in het licht van onze eigen tijd, gehoor gevend aan de aspecten die niet meer eigentijds aanvoelen, zonder evenwel de tijdloosheid van de verhalen uit het oog te verliezen, bijvoorbeeld door ons te behoeden voor elke vorm van anekdotiek. Die visie deelt ook Ilja Leonard Pfeijffer wanneer hij zijn roman *De Griekse mythen* als volgt inleidt:

‘Door het verhaal een klein beetje beter uit te leggen, doe je precies hetzelfde als de antieke schrijvers die je bron zijn: je biedt een interpretatie van het verleden. In dit boek ben ik volledig dienstbaar aan de eeuwenoude verhalen, zonder mijzelf van de plicht te ontslaan te blijven nadenken en betere oplossingen te vinden voor details die in de verschillende oude versies niet bevredigend worden uitgelegd. Daarom is dit een oud boek en een nieuw boek tegelijk. De verhalen kennen we al eeuwen. Maar sta mij toe te vertellen hoe het volgens mij echt is gegaan.’

(Pfeijffer, *De Griekse mythen*, 11)

Het blijft dus een zoektocht van elke generatie om de klassieke stof te vertellen, zoals recent nog ondernomen door Pfeijffer en bijvoorbeeld ook door Stephen Fry in zijn *Mythos*. Daarin zit zeker een groot deel van de aantrekkingskracht van de verhalen. Daarnaast denk ik dat we ook kunnen vaststellen dat, zelfs bij een in se frivol dichter als Ovidius, de mythologie ons weinig vreugdevolle, vrolijke verhalen heeft geschonken, maar meer een archief van pijn, verdriet en ontreddering. Ze schetsen de noodlottige toevalligheden die bijna iedereen in elk leven tegenkomt, zoals verlies van een geliefde, verlies van een thuis of een vaderland. In onze hedendaagse maatschappij – daarmee doel ik op een maatschappij waarin toeval weinig plaats krijgt, die heel gefocust is op ‘het georganiseerde leven’ en die vaak vergeet dat het net die ‘toevalligheden’ zijn die ons leven veel meer bepalen dan alles wat we krampachtig proberen vast te leggen – bewijzen de mythen ons in mijn ogen net daarin een dienst: ze bieden troost bij wat wij niet kunnen bevatten, bij datgene waar geen uitleg voor is. Dit maakt dat de urgentie om ze te blijven bewerken en vertellen, niet afneemt. Er zit een helende kracht in het feit dat ze ons tonen dat we niet origineel zijn in onze pijn en ons verdriet. Elk verhaal is al een keer geleefd, het is alleen van gedaante veranderd.

## **DEEL 2: CASE STUDY – DE BEWERKING VAN DE ORPHEUSMYTHE IN DE MODERNE WESTERSE LITERATUUR**

In de case study die volgt, bespreek ik enkele bewerkingen van de Orpheusmythe in de moderne Westerse literatuur, na een inleiding en bespreking van het bronmateriaal, het verhaal van Orpheus en Eurydice zoals het is opgetekend door Ovidius.

De Orpheusmythe kende door de eeuwen heen talloze nieuwe bewerkingen en interpretaties in alle artistieke disciplines. Alle bewerkingen bespreken zou ons dus erg ver buiten de grenzen van deze scriptie leiden, al geef ik hieronder wel een beknopt overzicht van enkele belangrijke bewerkingen in de cultuurgeschiedenis. Daarna concentreer ik me op drie specifieke bewerkingen: het gedicht 'Orpheus. Eurydice. Hermes' van Rainer Maria Rilke, de aflevering 'Be Right Back' uit de Netflixreeks *Black Mirror* van bedenker Charlie Brooker en mijn eigen theatertekst *Faren*. De keuze voor een aflevering uit een televisieserie lijkt op het eerste gezicht misschien niet onder de noemer literatuur te vallen, maar ik wil deze bewerking toch toevoegen, omdat ze door haar hedendaagsheid een soort toekomstvisie op het bewerken van de mythe in zich draagt. Daarnaast is *Black Mirror* een serie met een zeer sterk scenario en aldus een belangrijke geschreven component.

Ik koos voor de bewerkingen van Rilke en Brooker in de eerste plaats omdat ze vormelijk erg verschillen en dus een (weliswaar onvolledig) beeld geven van wat een moderne bewerking van de Orpheusmythe kan zijn. Daarnaast zijn het twee bewerkingen die een belangrijke invloed waren bij het schrijven van *Faren*, de theatertekst die ik als masterproef schreef en ook een bewerking van de Orpheusmythe.

Ik probeer bij Rilke en Brooker te onderzoeken op welke elementen er werd ingezet bij het maken van de bewerking en aan te geven welke nieuwe perspectieven of inzichten er in de bewerking naar boven komen. Bij *Faren* tenslotte probeer ik te reconstrueren op welke bewerkingsmogelijkheden ik heb ingezet en hoe de tekst tot stand is gekomen.

### **2.1 BRONMATERIAAL: ORPHEUS EN EURYDICE – PUBLIUS OVIDIUS NASO**

#### **2.1.1 PUBLIUS OVIDIUS NASO**

Over het leven en karakter van Publius Ovidius Naso is niet heel veel bekend. Uit zijn cognomen of bijnaam 'Naso' – de neus – kunnen we enkel afleiden dat de man over een indrukwekkende neus moet hebben beschikt. Ovidius werd geboren in 43 v.C. in Sulmo, nu

Sulmona, een provinciestadje op 120 kilometer van Rome, echter aan de andere kant van de Apennijnen. Als zoon van gegoede ouders wordt hij op jonge leeftijd naar Rome gestuurd om daar verdere educatie te genieten. In Rome komt hij in contact met literaire kringen en zo zal hij al op jonge leeftijd – vermoedelijk rond zijn achttiende levensjaar – voor het dichtersbestaan kiezen. Een keuze die hij niet zou betreuren, zijn schrijverscarrière zou bijzonder succesvol en uitzonderlijk productief blijken.

Ovidius begint zijn carrière met liefdespoëzie: tussen 18 v.C. en 1 n.C. schrijft hij onder andere de *Amores* (liefdespoëzie aan een zekere Corinna), de *Heroïdes* (brieven van Heldinnen aan hun verloren geliefden) en de *Ars Amandi* (een leerdicht over de liefde).

Tussen 1 n.C. en 8 n.C., in het glorieus van keizer Augustus, schrijft Ovidius – ondertussen bekend als ietwat frivole liefdesdichter – wat het belangrijkste werk uit zijn oeuvre zal worden: de *Metamorphosen*. Een epos in hexameters, bestaande uit 15 boeken en meer dan 10 000 versregels, met als centraal thema ‘gedaanteverwisseling’.

In 8 n.C. wordt Ovidius, op het toppunt van zijn roem, door Keizer Augustus verbannen naar Tomis, een kuststadje aan de Zwarte Zee in het huidige Roemenië. Zonder vrouw en zonder boeken. De reden van zijn verbanning is onduidelijk. Ovidius zal ze zelf toeschrijven aan een ‘carmen et error’ (i.e. ‘een lied en een fout’) in de *Tristia*, een verzameling klaagzangen die hij in Tomis schrijft. (Er gaan stemmen op die beweren dat de verbanning van Ovidius een publiciteitsstunt van de dichter zelf was en dus in werkelijkheid nooit heeft plaatsgevonden. Dat onderzoek zou echter weer voer voor een andere scriptie zijn.)

Ervan uitgaande dat de verbanning werkelijk heeft plaatsgevonden, schrijft Ovidius in Tomis naast de *Tristia* onder andere ook nog de *Epistulae ex Ponto* (‘brieven van de Zwarte Zee’). In beide werken beklagt hij zijn lot en blijft hij dromen van een terugkeer naar Rome, maar dat zal niet baten. Ovidius sterft in 17 n.C. in ballingschap, maar zal via de *Metamorphosen* zijn tijd én zijn ballingschap ruimschoots overleven. (Ovidius, d’Hane-Scheltema, 2018)

### 2.1.2 **METAMORPHOSEN**

Toen Ovidius in 1 n.C. aan de *Metamorphosen* begon, was hij allesbehalve een onbekend dichter. Hij had roem en aanzien verworven met (het voordragen van) zijn liefdespoëzie, mede te wijten aan de belangrijke positie van literatuur in het klassieke Rome, zeker ten tijde van keizer Augustus. Dat hij in 1 n.C. beslist om een epos – in die tijd het meest verheven genre binnen de literatuur – te schrijven, kwam dus niet als een verrassing. Meer nog: het lag volledig in de lijn van de traditie én hij had het nodige epische talent en de ervaring, dus het werd

wellicht zelfs gewoon van hem verwacht. De keuze om gedaanteverwisselingen tot onderwerp van zijn epos te maken, moet dan weer wel verrassend zijn geweest. In de regel kon een epos twee verschillende vormen aannemen: een heldendicht (bijvoorbeeld de *Ilias* en de *Odyssee* van Homeros) of een leerdicht (bijvoorbeeld de *Georgica* van Vergilius). Niet de *Georgica*, maar de *Aeneïd* van Vergilius, een heldendicht over de Trojaanse held Aeneas, ligt waarschijnlijk mee aan de basis van die keuze. De *Aeneïd* was twintig jaar oud toen Ovidius aan de *Metamorphosen* begon en was van uitzonderlijk hoog niveau. Geheel in het aemulatio-imitatio principe daagde dat Ovidius uit bij het schrijven van zijn epos en moet hij besloten hebben naar dezelfde kwaliteit te streven in een heel ander soort werk.

Ovidius breekt dus niet vormelijk, maar wel inhoudelijk met die epos-traditie en schrijft een werk met als grondgedachte 'niets blijft en niets vergaat'. Dat thema was niet nieuw (zo had de Alexandrijnse dichter Nicander een tweetal eeuwen eerder al een reeks van metamorfoseverhalen gebundeld), maar stelde hem wel in staat om een werk te schrijven dat begint bij de metamorfose van Chaos naar Kosmos en eindigt bij de triomfperiode van keizer Augustus. Een werk dat een metamorfose is op zich, dat bol staat van – ook volledig in lijn met de literaire traditie van die tijd – intertekstuele verwijzingen naar zowel zijn eigen werk als naar werk van zijn voorgangers, met etiologische verklaringen en met verhaal-in-verhaal-vertellingen. En dat meer dan 10 000 versregels in dactylische hexameters – de zesvoetige versvorm waarin epen geschreven werden – lang. (De meeste dichters in die tijd produceerden slechts één à twee versregels in hexameters per dag, maar Ovidius toonde zich bij het schrijven van de *Metamorphosen* uitzonderlijk productief met zo'n zeven versregels per dag.) Na die meer dan 10 000 versregels kondigt Ovidius op het einde van het vijftiende boek zijn afscheid en tegelijk zijn eigen wederkeer aan:

'Ik heb een werk voltooid dat nooit door 's hemels ongenade  
of vuur vernield kan worden, noch door strijd of vraatzucht van  
de tijd. Nu mag het uur verschijnen, dat mij slechts mijn lichaam  
ontnemen zal en mij mijn onvoorspelbaar einde brengt,  
dan nog stijg ik voor eeuwig met mijn betere deel tot boven  
de hoge sterren en mijn naam zal onverwoestbaar zijn.  
En tot in verre landen, waar Romeinse macht zal heersen,  
zal men mij lezen en ik zal door alle eeuwen heen  
- als dichterswoorden waarheid zingen – roemvol blijven leven.'

(Ovidius, d'Hane-Scheltema, 2018, p. 375)

We moeten deze eindzinnen natuurlijk plaatsen in hun tijd, een tijd waarin dit soort verheven taal paste binnen het werk van één van Rome's grootste dichters. Toch is de stelligheid waarmee Ovidius zijn terugkeer aankondigt opvallend, alsof hij aanvoelde dat de keuze voor gedaanteverwisselingen als onderwerp er effectief voor zou zorgen dat dit werk door de eeuwen heen van gedaante zou blijven veranderen en constant aan een nieuwe metamorfose zou onderworpen worden. En het is dus onmogelijk te ontkennen dat hij gelijk heeft gekregen: hij is blijven leven – *vivam*.

### 2.1.3 ORPHEUS EN EURYDICE

In de eerste 63 regels van boek X van de *Metamorphosen* schrijft Ovidius het verhaal van Orpheus en Eurydice neer (bijlage 1), een verhaal dat zal uitgroeien tot één van de meest iconische liefdesgeschiedenissen uit de klassieke literatuur. Samengevat gaat het verhaal als volgt.

Orpheus, zoon van muze Kalliope (muze van het epos, de filosofie en de retoriek) en riviergod Oïagros, is een begenadigd dichter en musicus. Zó begenadigd dat hij met zijn dicht- en zangtalent en spel op lier en cithar zelfs dieren en de natuur weet te beroeren en de meest verharde gemoederen weer tot mildheid kan stemmen. Orpheus roept Hymenaeus, de huwelijksgod, naar zijn woonplaats in het Rhodopegebergte in Thracië<sup>1</sup>, alwaar hij trouwen wil met zijn bruid, de nimf Eurydice. Alle voorspoedtekens wijzen echter op een slechte afloop en de ramp voltrekt zich wanneer de jonge bruid gebeten wordt door een slang in haar hiel en sterft, alvorens het huwelijk kon worden voltrokken. Orpheus is ontroostbaar na de vroege dood van zijn jonge geliefde en besluit een poging te ondernemen om Eurydice uit het dodenrijk terug te halen. Hij daalt af in de onderwereld tot bij Hades en Persephone, de gebieders van het rijk der schimmen, en vraagt hen de te vroege dood van Eurydice te herroepen. Tot tranen toe ontroerd door zijn zang en snarenspeel, Ovidius beschrijft hier bloedmooi hoe alles in de onderwereld tot stilstand komt: Tantalus stopt naar wijkend water te grijpen, de Danaïden laten hun kruiken rusten, Sisyphus gaat op zijn rotsblok zitten en 'geen gier die trek in lever had', stemmen Hades en Persephone in. Eurydice mag mee naar boven, op één voorwaarde: Orpheus mag pas naar haar omkijken als ze allebei terug in het land der levenden zijn, anders

---

<sup>1</sup> Het historische Thracië overspande het gebied waar nu Turkije, een groot deel van Bulgarije en het oostelijk deel van Griekenland ligt. De Grieken en Romeinen beschouwden Thracië als centrum van de muziek, dat ze de afkomst van Orpheus ook in dat gebied situeren, bevestigt die blik.

wordt de gunst teniet gedaan. Met de zwijgende schim van Eurydice achter hem aan baant Orpheus zich opnieuw een weg door het schimmenrijk tot hij 'niet zover meer van de rand dicht bij de aarde' alsnog naar zijn Eurydice omkijkt, die onmiddellijk terug de diepte in glijdt.

Het vervolg van boek X legt Ovidius in de mond van Orpheus, die – ontroostbaar door het dubbele verlies – verhalen zingt voor de bomen en de dieren. In de eerste versregels van boek XI wordt Orpheus, nog steeds verteerd door verdriet en niet geïnteresseerd in de vrouwelijke aanbidders die zich aandienen, uiteindelijk verscheurd door Bacchanten, vrouwelijke volgelingen van Bacchus. Orpheus' afgescheurde hoofd zal blijven zingen, terwijl het meegevoerd wordt door de Hebrusstroom om aan te spoelen op het eiland Lesbos. Zijn ziel daalt onder aarde – 'alles wat hij daar al eerder gezien had, kent hij terug' – en vindt daar zijn Eurydice weer. De schuldige Bacchanten worden uiteindelijk door een woedende Bacchus, die met Orpheus de dichter-zanger van zijn eredienst verliest, in bomen veranderd. En na die metamorfose vervolgt de meanderende vertelling van Ovidius het spoor van de god Bacchus naar Klein-Azië.

Hoewel we in de werken van Homerus – die ik eerder als 'oerbron' heb aangeduid – geen verwijzing naar Orpheus en/of Eurydice terugvinden, moeten de verhalen over de afdaling van Orpheus in de onderwereld en zijn mythische zangtalent al heel lang gecirculeerd hebben voor ze door Ovidius werden neergeschreven. Ze hadden lang voor Ovidius' versie aanleiding gegeven tot het ontstaan van het orfisme, een mysterieuze cultus met een heel eigen visie op het leven na de dood. Enkel ingewijden kenden de precieze betekenis van de complexe teksten, rituelen en magisch-sjamanistische praktijken. Orpheus – met de kennis die hij had opgedaan bij zijn tocht naar de onderwereld – was de centrale figuur binnen het orfisme en ook de reïncarnatie of zielsverhuizing speelde een belangrijke rol. De status van Orpheus als magiër of sjamaan, kent doorheen de geschiedenis ook meerdere vormen en interpretaties, maar die ontwikkeling ligt enigszins buiten het bereik van deze scriptie. (Pieters, 2003)

Veel schrijvers vóór Ovidius vermelden Orpheus ook als één van de Argonauten, die de bemanning van de Argo uitmaakten, het schip dat onder leiding van Iason koers zette richting het gulden vlies, een gebeurtenis die we in tijd zo'n twee generaties voor de Trojaanse Oorlog kunnen situeren. We weten uit die teksten, bijvoorbeeld het epos *Argonautika* van Apollonius van Rhodos (3<sup>e</sup> eeuw v.C.), dat Orpheus met zijn gezang de roeiers van cadans voorzag én in sommige versies weet hij de Argo langs de Sirenen te loodsen, door op zijn lier een lied te spelen dat hun gezang overstemde. In de laat-Romeinse tekst *Argonautica Orphica* geeft Orpheus zelfs een persoonlijke versie van de reis. (Moormann, 1992)



Maar ook om zijn zangtalent wordt Orpheus in verschillende teksten, vaak tussen de regels door, vernoemd. Bijvoorbeeld in Euripides' tragedie *Alkestis* (438 v.C.), waarin Admetos betreurt dat hij niet 'Orpheus' tong bezit en zo kon zingen' dat hij zijn echtgenote Alkestis, die stervende is, uit de dood zou kunnen terughalen. (Moormann, 1992; Jourdan, 2008)

Wanneer Ovidius de mythe over Orpheus en Eurydice uiteindelijk in de hierboven beschreven vorm neerschrijft in de *Metamorphosen*, is hij ook hierin niet de eerste: Vergilius had het drie eeuwen eerder in het vierde boek van zijn *Georgica*, een leerdicht over de landbouw, ook al eens verwerkt (bijlage 2). Ook al lopen de versies van Vergilius en Ovidius grotendeels gelijk, toch zijn er een aantal opmerkelijke punten van verschil:

- Bij Ovidius is er geen schuldige aan de dood van Eurydice, de slangenbeet die ze oploopt is een speling van het lot, die geen schuldige kent. Vergilius legt de schuld voor de dood van Eurydice bij de herder Aristaeus, die haar van zijn veld verjoeg en in haar vlucht zag zij de slang niet. Dat motief komt naar boven wanneer Aristaeus de zeegod Proteus raadpleegt met de vraag waarom zijn bijen sterven en als antwoord krijgt dat hij voor deze zware fout moet boeten.
- Ook haar tweede dood, wanneer Orpheus op het allerlaatste moment toch omkijkt naar Eurydice, verschilt in de twee versies. Bij Ovidius klinkt het 'bang dat ze achterbleef of uit verlangen haar te zien, keek hij in liefde om', Vergilius schrijft 'toen plotseling overmocht hem weerloos het verlangen – hoezeer vergeeflijk, als de Hel vergeving kende – staan bleef hij en zag om, reeds op de grens van 't daglicht'. Vervolgens laat Ovidius haar enkel nog een 'vaarwel' roepen en verder niets, want 'kon ze verwijten – dat hij haar zo liefhad?' Bij Vergilius maakt Eurydice Orpheus wél een verwijt, als hij naar haar omkijkt: 'hoe kondt ge mij verderven en u zelve, Orpheus, zozeer verblind!'
- Ovidius laat de geliefden elkaar terugvinden in boek XI, Vergilius maakt na het verscheuren van Orpheus geen vermelding meer van zijn terugkeer naar de onderwereld – maar we kunnen uiteraard veronderstellen, gezien het goden- en wereldbeeld van die tijd, dat ze elkaar terugvinden.

De versie van Ovidius heeft me altijd meer bekoord en het is ook van die versie dat ik vertrokken ben voor mijn eigen bewerking. De reden dat ik meer bewogen wordt door de versie van Ovidius ligt volgens mij in de 'hier-daar-ginder-theorie' die Freek Vielen ooit tijdens een

Maandagavond<sup>2</sup> aanbracht. De 'hier-daar-ginder-theorie' stelt dat er meestal drie spelers zijn in een verhaal: de 'hier' gaat over de de personages in het verhaal, de protagonisten. Die protagonisten, de 'hier', verhouden zich tegenover een 'daar': meestal is dat een maatschappij, bijvoorbeeld verbeeld door een bepaald(e) dorp/stad/gebied waar het verhaal zich afspeelt. Die 'daar' verhoudt zich dan weer tot een 'ginder', dit is een hogere macht, bijvoorbeeld wetten, goden of een noodlot – vaak sterk bepaald door het heersende wereldbeeld van de tijd waarin het verhaal geschreven is.

Vervolgens stelt Vielen dat een verhaal tragisch wordt, wanneer de 'hier' rechtstreeks tegenover de 'ginder' komt te staan en de 'daar' dus komt weg te vallen. Dit systeem zien we in de meeste Griekse en Romeinse tragedies terug. Bijvoorbeeld: in de Oedipustragedie is Oedipus zelf de 'hier', Thebe – waar het verhaal gesitueerd is – de 'daar' en de goden/het noodlot dat hen treft de 'ginder'. In het begin van het verhaal staat Thebe als 'daar' nog tussen Oedipus en het noodlot. Wanneer Oedipus zelf tegenover zijn eigen noodlot komt te staan, krijgt de tragedie haar tragische dimensie.

En dat is ook waar Vergilius en Ovidius in verschillen: Vergilius plaatst nog een 'daar' tussen Orpheus en Eurydice en hun lot, namelijk de boer Aristaeus, die als schuldige wordt aangeduid. Ook aan de tweede dood van Eurydice is er een schuldige: Orpheus zelf, Eurydice verwijt hem dat. Ovidius doet dat niet: er is geen enkele schuldige aan de eerste dood van Eurydice en Eurydice zelf weigert Orpheus de schuld te geven van haar tweede dood. Orpheus richt zich rechtstreeks tot de goden om het noodlot dat over hem is gekomen, te herroepen. Daarin appeleert Ovidius – zonder afbreuk te willen doen aan de versie van Vergilius – meer aan het tragische karakter van de mythe en aldus, zoals beschreven in deel één van deze scriptie, aan diens tijdloosheid en ongrijpbaarheid.

Als laatste merk ik graag nog op dat zowel Ovidius als Vergilius in het midden laten *waarom* Orpheus omkijkt naar Eurydice – is het verlangen, angst dat ze niet volgt, liefde, verblinding? Een groot deel van de blijvende aantrekkingskracht van de Orpheusmythe zit in dat gegeven, het feit dat we nooit zullen weten waarom Orpheus, op de drempel van het daglicht, omkijkt naar Eurydice. Daardoor blijft de mythe, zoals hierboven beschreven door Stefan Hertmans, onoplosbaar. (Ovidius, d'Hane-Scheltema, 2018; Vergilius, Gerhardt, 1994; Jourdan, 2008; Pieters, 2003)

---

<sup>2</sup> De Maandagavonden zijn maandelijkse en éénmalige voorstellingsavonden van het Antwerpse theatergezelschap De Nwe Tijd, telkens over een bepaald thema, waarover teksten worden geschreven die enkel en alleen op deze avond aan een publiek worden getoond. Tijdens één van deze maandagavonden, die ik al verschillende seizoenen lang regelmatig bijwoon, sprak Freek Vielen over de hier-daar-ginder-theorie en ik schreef dat toen ergens op. Aan een meer specifieke bronvermelding kan ik helaas niet doen, ik heb geen idee meer op welke Maandagavond dat was.

## 2.1.4 THEMA'S IN EN BEWERKINGEN VAN DE ORPHEUSMYTHE

De Orpheusmythe vond door de eeuwen heen haar weg naar zo goed als alle kunstvormen waar ze talloze keren aan bewerking werd onderworpen. Vaak werd in die nieuwe variant een specifiek thema of mytheem (i.e. een aspect van de mythe) uitgelicht, passend binnen de heersende tijdsgeest in de periode van de bewerking. Een oplistings van alle bestaande Orpheusbewerkingen is zo goed als onmogelijk, maar in wat volgt haal ik een aantal noemenswaardige bewerkingen van de mythe aan, om een deel van de weg te schetsen die ze heeft afgelegd om tot bij ons te komen.

In de middeleeuwen duikt het Orpheusthema op in zeer uiteenlopende geschriften en zo vindt het zijn weg naar de Italiaanse renaissance, die als mytheem vooral de macht van de poëzie doet oplichten en Orpheus als dichter an sich. Angelo Poliziano's versie *La Favola di Orfeo* uit 1480 biedt tegengewicht tegen die blik, hij belicht net de overwinning van de dood op de liefde. Maar de Orpheusmythe laat zich natuurlijk makkelijk lezen als een verhaal over de overtuigingskracht van muziek en vindt aldus snel zijn weg naar de opera, waarvoor het in de 17<sup>e</sup> eeuw verschillende keren bewerkt wordt. Bijvoorbeeld door Jacopo Peri en Ottavio Rinuccini die in 1600 n.C. de opera *Euridice* maken. Andere versies uit die eeuw zijn *Orfeo* (1647) van Luigi Rossi en Francesco Buti en de Franse bewerking *Orphée* (1690) door Louis Lully en Michel Duboullay. Een eeuw later maken Christoph Gluck de sobere en strakke versie *Orfeo ed Euridice* (1762) waarvan de aria *Chiamo il mio ben* nog steeds erg bekend is. Later maken ook nog Haydn (*L'anima del filosofo* (1791)), Offenbach (het satirische *Orphée aux Enfers*, waarin Orpheus de onderwereld enkel moet afdalen vanwege de op hem drukkende legende (1858)), Milhaud (*Les Malheurs d'Orphée* (1931)) en Killmayer (*La Tragedia di Orpheo* (1961)) operabewerkingen.

Naast opera vindt de Orpheusmythe in de 19<sup>e</sup> en 20<sup>ste</sup> eeuw ook zijn weg naar de klassieke muziek zoals bij Berlioz, Liszt, Delibes en Martinet. Igor Stravinsky componeert in 1947 balletmuziek voor de balletvoorstelling *Orpheus* van George Balanchine.

In de westerse literatuur verdwijnt het Orpheusthema even gedurende de barok (voornamelijk 17<sup>e</sup> eeuw), we vinden het wel nog bijvoorbeeld bij de Spaanse toneelschrijver Pedro Calderón de la Barca (*El mayor encanto, amor* (1635)) en in een gedicht van Joost van den Vondel uit 1654, om weer op te duiken tijdens en na het symbolisme (eind 19<sup>e</sup> – begin 20<sup>e</sup> eeuw) met Orpheus als prototype van de symbolische complexiteit met zijn hang naar het verleden, het vormgeven van het mysterieuze, het verstaanbaar maken van het religieuze,... Samen met de

opkomst van de psychoanalyse krijgen zowel Orpheus als Eurydice gedurende het symbolisme nieuwe psychologische lagen toebedeeld (waar het psychologiseren van personages in de Oudheid veelal ontbrak) bij dichters en schrijvers als Paul Valéry, Rainer Maria Rilke en Karel van de Woestijne.

Na het symbolisme tenslotte worden de bewerkingen van de Orpheusmythe steeds vrijer en creatiever, zo situeert de Franse toneelschrijver Jean Anouilh in *Eurydice* (1942) het liefdesverhaal in de context van de sombere oorlogsjaren, diezelfde oorlogsjaren vormen ook de context bij *Orpheus en Ahasverus* (1945) van Jacques Presser waarin Eurydice afgevoerd wordt naar een concentratiekamp en in Tennessee Williams' *Orpheus Descending* (1957) bevrijdt Orpheus Eurydice uit de onderwereld gevormd door haar familie. *De Hondsdagen* (1952) van Hugo Claus is een vrije bewerking van de Orpheusmythe.

Via Jean Cocteau vinden Orpheus en Eurydice hun weg naar de film, in *Orphée* (1950), en tien jaar later ook via Marcel Camus, die Eurydice in *Orfeu Negro* (1960) laat verloren gaan in een Zuid-Amerikaanse carnavalsoptocht.

Al vele eeuwen voor de neergeschreven versies van Vergilius en Ovidius vinden we afbeeldingen van het Orpheusthema terug in gebeelhoude reliëfs op bijvoorbeeld tempels en andere gewijde plaatsen.



Romeinse kopie van een Grieks wijreliëf uit de tweede helft van de 5<sup>e</sup> eeuw v.C., waarop Orpheus, Eurydice en Hermes afgebeeld zijn. Orpheus ontsluit Eurydice en kijkt haar aan, Hermes als begeleider der zielen

(psychopompos) neemt Eurydice al bij de hand om haar terug naar de onderwereld te voeren. De kopie hangt in het Museo Archeologico Nazionale in Napels. Rainer Maria Rilke zag het aldaar, weten we uit een brief aan zijn vrouw in 1904, en gebruikte het als inspiratie voor zijn gedicht *Orpheus. Eurydice. Hermes* (zie later). (Verstegen, 1997, p. 295) © Ilya Shurygin (Afbeelding 1)

De mythe zal altijd een geliefd thema in de beeldhouwkunst blijven. Dürer tekent in 1494 hoe Orpheus wordt omgebracht door de Bacchanten. Gedurende de renaissance springt daarentegen vooral het betoveren van planten en dieren als thema in het oog om af te beelden, zoals in onze streken is vastgelegd door Jan Brueghel de Oude in 1594, in een doek waarop een harpspelende Orpheus te zien is, voor Hades en Persephone.

Later keert de Orpheusmythe onder andere terug in olieverfschetsen van Pieter Paul Rubens (1636 – 1638), waarop bijvoorbeeld te zien is hoe Orpheus Eurydice de onderwereld uitleidt, en in het werk van Eugène Delacroix (1838 – 1847), die Orpheus voorstelt als het toonbeeld van beschaving en kunsten.

Ook in de beeldende kunsten blijft de mythe dus aan continue metamorfose onderworpen, waarbij andere tijden om de afbeelding van andere thema's/momenten uit het verhaal vragen. Een studie van het beeldende werk rond de Orpheusmythe zou ons ook te ver van dit literatuuronderzoek afleiden, maar als laatste in deze rij wil ik graag nog de beeldhouwwerken van Auguste Rodin vermelden, zoals zijn in marmer uitgehouwen *Orpheus en Eurydice* uit 1893, waarop een verblinde Orpheus de zwijgende, roerloze schim van Eurydice, als een lichtgewicht over zijn schouder, mee naar boven draagt.



Foto van het marmeren sculptuur *Orpheus en Eurydice* van Auguste Rodin, waarop we Orpheus zien met de onbeweeglijke, zwevende schim van Eurydice achter zich aan, terwijl hij twijfelt op de drempel naar het licht. Het beeld staat in het Metropolitan Museum in New York. © Metropolitan Museum (Afbeelding 2)

Uit de aangehaalde thematieken hierboven blijkt dat de Orpheusmythe zich makkelijk laat lezen als een verhaal over de kracht van muziek, de kracht van de liefde en de overwinning van de dood op het leven. In die zin is de Orpheusmythe een symbolische mythe, die ons iets toont over de orde tussen leven en dood. De mythe laat echter heel veel verschillende interpretatiemogelijkheden toe, want ze kent vele gedaanten. De Orpheusfiguur staat voor rouw en melancholie, voor de onmogelijkheid om iets dat verloren is los te laten, voor trouw. De mythe staat ook voor het overwinnen van de muziek, of breder de kunst, op de dood, tenminste tijdelijk. Daarnaast vertelt ze ons ook iets over transcendentie, over het overstijgen van de grenzen tussen leven en dood. Of over de vergankelijkheid van de voorstelling, de representatie (Orpheus die omkijkt naar Eurydice), tegenover de kracht van het affect en het onzegbare.

Eén van de mooiste interpretaties van de mythe, waar ik zelf ook naar heb teruggegrepen bij het maken van *Faren*, zit voor mij in het terug levend maken van de doden, zolang je er in gelooft. De doden zijn zo stil, dat ze een ander oor van ons vragen. Zo lang Orpheus gelooft dat Eurydice achter hem loopt en haar binnen in zichzelf zoekt, is ze er ook. Zodra zijn geloof wankelt en hij omkijkt om haar gerepresenteerd te zien, verdwijnt ze.

## 2.2 BEWERKING 1: ORPHEUS. EURYDICE. HERMES – RAINER MARIA RILKE

Het leven en werk van Rainer Maria Rilke in enkele alinea's proberen te vatten, doet wellicht afbreuk aan de complexiteit ervan. Toch probeer ik hieronder iets te vertellen over een van de grootste Europese dichters van de 20<sup>e</sup> eeuw, over zijn werk en zijn omzwervingen, om aldus de Orpheusbewerking in het gedicht 'Orpheus. Eurydice. Hermes' beter te kunnen plaatsen binnen het oeuvre van Rilke. De Duitse versie van het gedicht en de Nederlandse vertaling door Peter Verstegen vormen samen bijlage 3 bij deze scriptie. Om de bespreking te verhelderen, heb ik de strofen van het gedicht genummerd, zodat ik er makkelijker naar kan verwijzen.

### 2.2.1 RAINER MARIA RILKE

Rilke wordt geboren op 4 december 1875 in Praag (toen nog deel van Oostenrijk) als René Maria Rilke, in het midden van een winternacht en twee maanden te vroeg. Zijn ouders, Sofia Entz en Josef Rilke, hadden voor Rilkes komst een dochter verloren, kort na de geboorte. Rilkes moeder is een mooie vrouw, die boven haar stand leeft en naar de buitenwereld toe veel schijn hoog te houden heeft. Rilke beschrijft haar later in één van zijn brieven als een hopeloze, onwerkelijke en ontwortelde vrouw, die maar niet ouder schijnt te worden. Ze voedt Rilke de eerste vier jaar van zijn leven op als meisje, misschien in een poging de overleden dochter dichtbij te houden. Rilkes vader heeft een eenvoudige baan bij de spoorwegmaatschappij én een onvervulde officiersdroom, die hij op de jonge Rilke projecteert. Rilke is een verwende, gevoelige jongen met een wankelende gezondheid. Wanneer hij negen is, gaan zijn ouders uit elkaar; Rilke blijft bij zijn moeder en begint rond die tijd met het schrijven van gedichten.

Rilke is elf als hij naar de Kadetten-Schule wordt gestuurd voor een militaire opleiding, die niet past bij zijn gevoelige karakter. Hij is zestien als hij wordt weggestuurd wegens 'aanhoudende ziekelijkheid'. Vervolgens gaat hij naar een handelsschool in Linz, waar hij na één jaar alweer vertrekt. Onder invloed van een oom beslist hij om rechten te gaan studeren, als voorbereiding volgt hij tussen 1892 en 1895 via thuisonderwijs een gymnasiumopleiding. Gedurende die jaren komt Rilke tot ontplooiing, hij studeert, leest en schrijft en publiceert zijn eerste gedichtenbundeltje *Leben und Lieder*.

Hij is twintig als hij naar de universiteit van Praag trekt, waar zijn literaire talent opvalt. Hij komt in literaire kringen terecht, wordt redacteur van een literair tijdschrift en schrijft gedichten en novellen. Hij geeft drie bundeltjes uit met de titel *Wegwarten* – waarvan hij later de publicatie zal

betreuren wegens te pril werk. Twee jaar later verhuist hij naar de universiteit van München, maar studeren stelt niet veel meer voor; het schrijven neemt steeds meer ruimte in.

Wat in München wel een belangrijke wending aan zijn leven zal geven is de ontmoeting met Lou Andreas-Salomé. Andreas-Salomé is een vrije, geëmancipeerde vrouw, bevriend met Friedrich Nietzsche en later ook met Sigmund Freud, docente en schrijfster, dochter van een Russische generaal, getrouwd en vijftien jaar ouder dan Rilke. Andreas-Salomé zal zich over Rilke en zijn ontluikende kunstenaarschap als een soort moederfiguur ontfermen, tegelijk worden ze geliefden. Het is Lou Andreas-Salomé die Rilkes naam van René in Rainer verandert. Andreas-Salomé zal altijd bij haar echtgenoot blijven, maar de vriendschap tussen haar en Rilke zal voor het leven blijven. Ten tijde van de prille ontmoeting met Andreas-Salomé verschijnt Rilkes *Mir zu Feier*, een bundel die het einde van zijn jeugdige, lyrische poëzie inluidt, een eerste hoogtepunt van zijn dichterschap.

Onder invloed van Andreas-Salomé wordt Rilkes stijl eenvoudiger en zuiverder, ze brengt hem dicht bij de natuur, de dieren en de Italiaanse kunstgeschiedenis. Rilke toont meer interesse in de beeldende kunsten, wat zich ook in zijn werk toont. Het begin van de nieuwe fase van zijn dichterschap, na het afsluiten van de jeugdpoëzie, is heel vruchtbaar. Hij geeft twee bundels uit (*Stundenbuch* en *Buch der Bilder*), schrijft in één nacht het succesvolle korte verhaal *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, werkt aan een legendenverzameling in *Die Geschichten vom lieben Gott* en schrijft met *Zwei Prager Geschichten* ook proza. Rilke toont een romantische, intuïtieve levenshouding, maar die wordt vaak overschaduwed door gevoelens van algemene angst en verlorenheid.

In 1901 trouwt Rilke met de Duitse beeldhouwster Clara Westhoff, ze krijgen een dochtertje, Ruth Rilke. Het huwelijk houdt niet lang stand, Rilke en Westhoff gaan al snel elk hun eigen weg, zonder ooit echt te scheiden. Rilke zal vanaf dan steeds meer de eenzaamheid en afzondering opzoeken en zich nog wel laten omringen door vrouwen, maar zonder hen te dichtbij te laten komen of zich te binden.

In 1902 trekt Rilke voor het eerst naar Parijs, een stad die hem eerst opslokt en waar hij pas later van leert te houden. Rilke zoekt in Parijs beeldhouwer Auguste Rodin op, die hem leert om écht te kijken naar de dingen, ze tot in hun wezen proberen te doordringen en begrijpen. Rilke raakt ook in de ban van Rodins motto 'il faut travailler, rien que travailler'. Er dient zich weer een nieuwe fase in zijn werk aan, maar Rilke weet aanvankelijk niet wat hij er mee moet. Onrustig zwerft hij de komende jaren door Europa, begint aan de autobiografisch aanvoelende roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, die hij pas in 1910 met veel moeite weet te



voltooien. In 1905 werkt Rilke even als secretaris voor Rodin, opnieuw in Parijs, maar de baan valt hem zwaarder dan verwacht en na amper een half jaar wordt hij door Rodin ontslagen.

Rilke blijft kijken, wandelend door Parijs, voor beelden of schilderijen in musea of voor dieren in de dierentuin en vindt aldus zijn nieuwe stijl. Niet meer zijn eigen binnenwereld staat centraal, wel het vertalen van de buitenwereld naar binnen. Die vertaling, door te kijken en doorgronden, legt hij vast in 'Dinggedichte', waarvan het bekendste misschien wel 'Der Panther' is. De Dinggedichte komen in 1907 en 1908 uit in twee bundels, respectievelijk *Neue Gedichte* en *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. De gedichten zijn anders van toon dan zijn eerder werk, niet meer uitbundig lyrisch, maar objectiever en zakelijker. Rilkes godsbeeld verandert ook drastisch, de allesomvattende God uit het *Stundenbuch* verdwijnt steeds meer uit zijn werk. Het is in die *Der Neuen Gedichte anderer Teil* dat we het gedicht 'Orpheus. Eurydice. Hermes' terugvinden.

In 1910 voltooit Rilke uiteindelijk *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, waarna hij in een grote leegte terechtkomt. Parijs past hem niet meer, het 'rien que travailler'-motto is uitgewerkt, en onrustig door angsten, twijfels en depressieve gevoelens zwerft hij opnieuw enkele jaren door Europa. In die eerder donkere jaren, leert hij opnieuw een vrouw kennen die, net zoals Lou Andreas-Salomé, een belangrijke rol in zijn leven gaat spelen, die zich zowel vriendschappelijk als moederlijk over hem ontfermt: Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, vorstin van het Duitse graafschap Hohenlohe. Rilke is 35 als ze elkaar leren kennen, zij 55. De vorstin bezit samen met haar man het kasteel Duino, gelegen op de rotsen aan de kust van de Adriatische Zee, nabij het Italiaanse Triëst. Ze nodigt Rilke hier uit in 1912.

In een (letterlijke) storm van inspiratie begint Rilke op kasteel Duino elegieën te schrijven: hij laat het 'Ding' uit de Dinggedichte los en probeert in de melancholische gedichten het menselijke bestaan (Dasein) in woorden uit te drukken. De elegieën zijn nog niet voltooid als de inspiratie weer wegebt bij het aanbreken van de Eerste Wereldoorlog en gedurende de oorlog, die Rilke totaal van zijn stuk brengt, blijft hij stil.

Na de oorlog vertrekt Rilke naar Zwitserland, één van de weinige landen dat hij steeds had gemeden, maar dat hij nu leert waarderen als plek om terug tot zichzelf te komen. Het land bevalt hem zo zeer dat een vriend in 1921 voor Rilke het kasteel Muzot in het kanton Wallis huurt, waar Rilke zich terugtrekt, zonder nog enige verplichting aan te gaan. Wel onderhoudt hij een uitvoerige correspondentie met onder andere Andreas-Salomé, die later in brievenboeken wordt uitgegeven.

Teruggetrokken in zijn toren in Zwitserland, overvalt Rilke nog één keer dezelfde inspiratiegolf als op kasteel Duino. In februari 1922, nadat het nieuws van het overlijden van de jonge

danseres Wera Ouckama hem bereikt, voltooit hij in slechts een paar weken tijd de onafgewerkte elegieën, die de *Duineser Elegien* zullen gaan heten, én in diezelfde weken schrijft hij 55 sonnetten, qua thematiek verband aan de elegieën, die hij bundelt als *Sonnette an Orpheus*. Zowel Lou Andreas-Salomé als Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe worden hiervan per brief jubelend op de hoogte gesteld. Eén van de gedichten uit de elegieën krijgt de titel ‘Hiersein ist herrlich’: een overwinning op het leven van de door angsten, verlorenheid en depressie geteisterde Rilke.

Vanaf eind 1923 gaat Rilke regelmatig met gezondheidsklachten naar sanatorium Valmont nabij Montreux in Zwitserland. Hij blijft schrijven: de Franse gedichten *Quatrains Valaisans* en vertalingen van het werk van de Franse dichter Paul Valéry, die hij bewondert. In 1925 keert hij nog een laatste keer terug naar Parijs. Rilke is ondertussen overal gekend en in combinatie met zijn zwakke gezondheid, wordt het een vermoeiend verblijf dat hij vroegtijdig afbreekt. Eind november 1926 stelt men in Valmont vast dat Rilke aan leukemie lijdt. Amper een maand later, op 29 december 1926, sterft hij, opnieuw in de koude decembermaand, die hem 51 jaar eerder het leven schonk.

Rilke, de dichter pur sang, die alles voor die roeping opzij heeft geschoven, wordt begraven in Raron, in het kanton Wallis in Zwitserland, onder een Rilkiaans grafschrift dat hij in zijn testament had laten vastleggen: ‘Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,/ Niemandes Schlaf zu sein unter soviel/ Lidern.’ (Rilke, van Wieren, 2018, p. 9) (Rilke, van Wieren, 2018; Bouilliaert, 2017)

## 2.2.2 ‘ORPHEUS. EURYDICE. HERMES’ (1907)

Rilke geeft geen enkele context bij het gedicht ‘Orpheus. Eurydice. Hermes’, behalve die drie namen in de titel – met punten ertussen, die doen denken aan een klassieke inscriptie – die overigens in het gedicht zelf niet terugkomen. Rilke verwacht dus duidelijk voorkennis van zijn lezer, die bij het lezen van de namen geacht wordt het verhaal, zoals het bijvoorbeeld door Ovidius is verteld, te kennen. Het gedicht begint in medias res: meteen in de onderwereld, waar ook de onderhandeling met de goden al heeft plaatsgevonden. In vijftien strofen zoomt Rilke in op de trage weg naar boven, tot het moment waarop Orpheus omkijkt.

In (1) en (2) toont Rilke de lezer die onderwereld zoals hij ze zich voorstelt, de mijngroeve der zielen. Die onderwereld is ruw, groots en donker. Er zijn bossen, rotsen, vijvers en weilanden en de zielen bewegen zich ‘als aderen van zilvererts’ door het donker. Rilke incorporeert hier meteen een variant op de reïncarnatiegedachte in de eerste regels, want het bloed, dat in de onderwereld niet rood maar zwaar als porfier (vulkanisch stollingsgesteente) is, ontspringt

aldaar en loopt terug naar boven, naar de (levende) mensen. Tussen al die donkerte, is er één weg, de enige verbinding tussen de onderwereld en de wereld boven. Die weg is 'een lichte streep, als wasgoed op een rij dat ligt te bleken'. En over die weg, komen 'zij' (3).

In de volgende strofen toont Rilke wie die 'zij' zijn, in (4), (5) en (6) beschrijft hij 'de slanke man in blauwe mantel', waarvan we kunnen aannemen dat het om Orpheus gaat. Orpheus loopt voorop, snel, ongeduldig, met grote passen. Hij is zich niet meer bewust van de lier die hij draagt, die in zijn hand is ingegroeid 'gelijk in een olijftak rozenranken'. Vervolgens beschrijft Rilke hoe de zintuigen van Orpheus gesplitst zijn (5): zijn blik loopt voor hem uit zoals een hond, naar de volgende bocht en weer terug – een prachtig en beroemd voorbeeld van een homerische vergelijking. Zijn gehoor daarentegen loopt achter hem aan, luisterend naar de 'twee anderen daarginds', die hem moeten volgen – we weten nu dat twee anderen hem volgen en kunnen aannemen dat dat Eurydice en Hermes zijn. Soms hoort hij hen, soms hoort hij alleen zijn eigen pas, want zowel de goden als de doden zijn erg stil. In (6) horen we hoe Orpheus zichzelf geruststelt en moed inspreekt: ze komen wel, ook al maken ze bijna geen geluid, als hij zou omkijken zou hij hen zien. En tussen haakjes vermeldt Rilke dat dat omkijken net is wat niet mag.

Vanaf (7) richt Rilke zich op de twee figuren achterop. Eerst op Hermes, 'de god van 't gaan en van de verre boodschap', die hij afbeeldt met staf en vleugels aan de voeten, zijn kenmerkende accessoires binnen de klassieke mythologie. Hermes was in de oudheid de god van de handel en de reizigers. Hij was ook boodschapper van de goden én psychopompos, begeleider van de zielen naar de onderwereld – en in dit specifieke geval dus naar de bovenwereld. Hermes wordt niet vernoemd in de passage over Orpheus en Eurydice bij Ovidius, maar wordt bijvoorbeeld wel afgebeeld op het wijreliëf dat Rilke als inspiratie diende voor dit gedicht (afbeelding 1) en dat ik hieronder nog uitvoeriger bespreek. Op dat wijreliëf is Eurydice inderdaad toevertrouwd aan Hermes' linkerhand.

In (8) – precies in het midden van het gedicht – richt Rilke zijn blik tenslotte op Eurydice, hier heeft hij naartoe gebouwd. Daarmee verschuift Rilke duidelijk het zwaartepunt van het verhaal: waar Eurydice bij Ovidius bijna een figurante is in haar eigen verhaal, waar we heel weinig over weten en die we al zeker niet kunnen doorgronden, wordt ze bij Rilke zowel vormelijk als inhoudelijk het middelpunt. Dat is ze ook op het eerder genoemde wijreliëf, met aan de ene kant de goddelijke Hermes en aan de andere kant de sterfelijke Orpheus en zij als schim in het midden. Eerst beschrijft Rilke hoe geliefd de net overleden Eurydice was door Orpheus: uit het verdriet om haar is een hele nieuwe wereld gevormd, het verdriet schiepte een aarde met 'een weeklaaghemel met misvormde sterren', zo geliefd was ze. Bouilliaert (Bouilliaert, 2017, p. 20)

merkt terecht op dat Rilke hiermee tegemoetkomt aan het traditionele beeld over Eurydice: het lijkt in de klassieke geschriften wel alsof ze enkel in het leven is geroepen om te kunnen sterven en aldus Orpheus te inspireren tot zijn beroemde zangen.

Maar bij Rilke is er meer: hij neemt de volgende vijf strofen de tijd om de psyche van de net gestorven Eurydice uit te diepen, die verrassend klinkt en nieuw is in de behandeling van het Orpheusthema. Eurydice is 'onzeker, zacht en zonder ongeduld' en daarmee het tegengestelde van Orpheus. Maar wat nog verrassender is, is dat ze Orpheus enkel naar boven volgt, omdat ze zich laat leiden door Hermes. Zelf is ze zich van niets bewust, denkt niet aan het pad naar boven, noch aan Orpheus. Eurydice is in zichzelf gekeerd – Rilke herhaalt twee keer 'zij was in zich', ze is 'van haar grote dood vervuld, die nog zo nieuw was dat ze niets begreep'. Rilke vergelijkt haar met een hoogzwangere vrouw, die in zichzelf keert net voor ze nieuw leven zal geven; Eurydice is in zichzelf gekeerd nadat haar leven haar net werd ontnomen en ze draagt de dood in zich als was het een vrucht. In (10) beschrijft Rilke hoe ze door te sterven een nieuwe maagdelijkheid is ingegaan, alsof ze is teruggeworpen naar haar staat voor ze geboren werd, ze wordt onaanraakbaar, 'haar geslacht had zich gesloten als een jonge bloem bij avond' en zelfs de zachte godenaanrakingen van Hermes om haar te sturen, zijn haar te intiem. De dood 'onthuwt' haar terug, want ze is 'van die man het eigendom niet meer' (11) en maakt haar tegelijk zwanger én maagdelijk, in de dood kunnen die tegengestelden naast elkaar staan. De dood heeft haar onafhankelijk van Orpheus gemaakt en daarmee laat Rilke haar haar traditionele functie uit de oude bronnen overstijgen. Eurydice ondergaat de dood als een metamorfose, die door Rilke wordt besloten met 'ze was reeds wortel' (13). Hiermee verwijst hij terug naar het begin van het gedicht, waar hij beschrijft hoe tussen wortels – waar Eurydice er nu één van is – het bloed omhoog loopt naar de levenden (1).

Zo moeten we ons de tocht naar boven voorstellen bij Rilke, de onrustige Orpheus voorop, een totaal onthutste Eurydice achterop, niet bewust van wat er gaande is, maar volledig overvallen door het trauma van haar plotse dood. Hermes als zachte begeleider bij Eurydice. Die tocht komt in (14) tot een abrupt einde (in het Duitse origineel 'plötzlich'), wanneer Hermes Eurydice tegenhoudt met de melding 'hij heeft zich omgekeerd'. Opvallend: ook hier blijft Rilkes blik op Eurydice gericht, hij beschrijft niet hoe Orpheus zich omdraait, maar enkel hoe Hermes haar van dat omdraaien op de hoogte stelt. Waarop Eurydice, als tragisch hoogtepunt van het gedicht antwoordt: 'wie?' – zelfs zijn naam zegt haar niets meer.

De laatste strofe (15) toont ons de machteloze blik van Orpheus, die ziet hoe Hermes zich, bedroefd, omdraait om nu Eurydice te volgen, die – nog steeds 'onzeker, zacht en zonder ongeduld' – over het pad terug naar beneden loopt. Eurydice keert vrijwillig terug – een immens

verschil met wat Ovidius of Vergilius ons tonen – en Orpheus blijft achter, zijn gelaat kunnen we niet goed zien, hij staat ‘donker voor de lichte uitgang’.

Vijftien jaar na dit gedicht schrijft Rilke in twee weken tijd de *Sonnette an Orpheus*, 55 gedichten in sonnetvorm, gericht aan Orpheus. De geschiedenis over Orpheus en Eurydice vinden we er amper in terug, Eurydice’s naam valt slechts één keer. Wel bezingt Rilke in de *Sonnette an Orpheus* de eeuwig scheppende natuur en de eenheid van dood en leven, een totale ode aan het bestaan, waarvan Orpheus de uitdrager is: hij hoort thuis in het rijk van de levenden en dat van de doden. Rilke verwoordt hiermee een orgiastische levensvisie, naar de Tsjechische filosoof Jan Patočka, waarin de dood noodzakelijk is voor het leven, dood en leven zijn een constante metamorfose van elkaar, bij de dood verdwijnt het individu, maar het leven gaat door. (Steenhuis, 2008)

‘Orpheus. Eurydice. Hermes’ is heel anders van toon, dan de *Sonnette an Orpheus*. Rilke schreef dit in 1907, niet veel na zijn ontmoeting met Rodin, die hem de kunst van het kijken en doorgronden had geleerd, wat door Rilke werd omgedoopt als het ‘schauen’: kijken en reflecteren tegelijk. Misschien kende hij ook het beeld dat Rodin in 1893 van Orpheus en Eurydice had gemaakt (zie afbeelding 2). Wat zeker is, is dat hij de Romeinse kopie van het oud-Griekse wijreliëf zag (afbeelding 1) in het oudheidkundig museum in Napels, want dat schreef hij in 1904 in een brief aan zijn vrouw Clara Westhoff. (Verstegen, 1997) Het lijkt dus aannemelijk dat Rilke geprobeerd heeft om dit reliëf in zijn gedicht in taal te vatten, zonder echter volledig trouw te blijven aan de details op het reliëf. Zo draagt Hermes op het reliëf geen reishoed of staf en heeft hij geen vleugels aan de voeten, bij Rilke wel. Orpheus loopt ook geen eind voor de twee anderen uit, zoals in het gedicht van Rilke. Peter Verstegen, die het gedicht naar het Nederlands vertaalde, stelde dat het reliëf voor Rilke ‘hoogstens een aanleiding moet geweest zijn om zich in het thema te verdiepen’. (Verstegen, 1997, p. 295)

‘Orpheus. Eurydice. Hermes’ behoort tot Rilkes ‘Dinggedichte’, een poëzievorm waarin getracht wordt de essentie van de ‘dingen’ weer te geven, door middel van een onpersoonlijke, objectieve beschrijving, zonder lyrische stemmingstaferelen toe te voegen. Deze vorm werd vooral binnen het Duitse taalgebied beoefend en werd vaak gebruikt om beeldende kunstwerken in taal om te zetten. Hoewel Rilke zich dus niet volledig aan het reliëf heeft gehouden, heeft het gedicht toch veel kenmerken van een ‘Dinggedicht’. Het gedicht komt bijna feitelijk over en toch weet Rilke tot in het wezen van de figuren door te dringen. Hij blijft ver weg van overdreven lyriek of sentiment. Zo is het opvallend – en in mijn ogen ook ontroerend – dat de enige ‘droeve blik’ die in het gedicht beschreven wordt, toegekend wordt aan Hermes, die

eigenlijk de neutrale boodschapper is in dit verhaal. Toch is hij het die, vermoedelijk net als de neutrale toeschouwer van het wijreliëf, geraakt wordt door de droefheid van de situatie.

Wetende dat het Rilkes bedoeling was om een objectieve, feitelijke en toch doordringende stijl te hanteren, ben ik het niet eens met Bert Karel Schreurs die in een inleiding op de *Sonnetten aan Orpheus* (Schreurs, 2016, p.14) stelt dat in het gedicht 'Orpheus. Eurydice. Hermes', de figuur van Orpheus in een slecht daglicht wordt gesteld. Schreurs beargumenteert dat het gedicht een spanningsveld oproept tussen de veroverings- en bezitsdrang van de man (Orpheus) en de zachte, geduldige Eurydice. Orpheus kijkt 'stom en ongeduldig' (in de vertaling van Peter Verstegen 'stil en ongeduldig' (Rilke, Verstegen, 2010, p. 90), wat ik mooier vind) voor zich uit en is zijn dichterschap (en zijn lier) vergeten. Het enige wat hem volgens Schreurs drijft is zijn vrouw terug tot zijn bezit maken. Toegegeven, het is een zin die enige weerstand oproept, die 'ze was reeds (...) van die man het eigendom niet meer' in de elfde strofe (Rilke, Verstegen, 2010, p. 92), maar volgens mij doelt Rilke hiermee niet op de bezitsdrang van Orpheus. Het zou kunnen dat Rilke verwijst naar de praktische kant van het huwelijk in de oudheid. Het Romeinse huwelijk was in die tijd niet enkel een ceremoniële aangelegenheid, maar ging gepaard met een rechtshandeling, de 'manus', waarbij de bruidegom de bruid én al haar bezittingen tot zijn bezit nam. Vrouwen werden pas eigengerechtigd ('sui iuris') na de dood van hun man. En volgens Rilke dus ook na hun eigen dood. Of – en misschien nog waarschijnlijker – is dat hij doelt op het hierboven genoemde laten overstijgen van haar traditionele functie: Eurydice is bij Rilke niet meer het eigendom van Orpheus' dichtkunst.

Ik denk dat het in elk geval geenszins Rilkes bedoeling was om Orpheus in een slecht daglicht te stellen, maar wel om in de eerste plaats de focus – misschien eindelijk – op Eurydice te leggen en haar een nieuwe, aan de tijd aangepaste, functie toe te kennen, wat hij op een heel eigenzinnige manier doet. Rilke schotelt de lezer – voor het eerst in de literatuurgeschiedenis – de mythe voor vanuit een vrouwelijk en intern geöriënteerd perspectief, waar hij meteen een zekere superioriteit en onaantastbaarheid aan toekent, zowel voor de lezer als voor Orpheus. Rilke laat de meer klassieke thema's als de macht van de muziek en de grens tussen leven en dood los in zijn bewerking. Het gaat hem vooral over de autonome status van Eurydice en het aanvaarden van de dood als deel van het leven. De Orpheus in 'Orpheus. Eurydice. Hermes' is nog niet op dat punt, maar zal daar vijftien jaar later, in de *Sonnette an Orpheus* wel zijn. (Bouilliaert, 2017)

Die intern gerichte blik en de soberheid van de weergave van bijvoorbeeld de figuur van Orpheus passen volledig binnen de stijl van Rilkes 'Dinggedichte' die tot stand kwamen via dat 'schauen'. Die 'Dinggedichte', waaronder 'Orpheus. Eurydice. Hermes', werden in 1907

gebundeld in twee bundels *Neue Gedichte*. Die luidden bij het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw een nieuwe, modernistische stijl in binnen de literatuur, een breuk met de romantisch-symbolische poëzie van de 19<sup>e</sup> eeuw. De *Neue Gedichte* worden nog steeds als één van de absolute hoogtepunten van die periode beschouwd. Rilke verhief de waarneming zelf tot thema van zijn werk en speelde daarmee de rol in de literatuurgeschiedenis, die de Franse schilder Paul Cézanne speelde in de kunstgeschiedenis. De antieke oudheid speelde een grote rol in de *Neue Gedichte*, net als de invloed van Rodin en Cézanne. De bundel op zijn beurt sijpelt dan weer door in het werk van wie erna kwam, zoals bijvoorbeeld in dat van Hans Faverey en Cornelius Onno Jellema. Ook Stefan Hertmans' poëzie is schatplichtig aan Rilke en zijn *Neue Gedichte*. (Van der Straeten, 2010)

'Orpheus. Eurydice. Hermes' is in mijn ogen één van de mooiste bewerkingen van de Orpheusmythe die ik ooit las. Rilke blijft dicht bij het stramien van de oude mythe, maar gebruikt – om de woorden van Stefan Hertmans te gebruiken – een heel eigen grammatica om het verhaal te hervertellen. Vooral de bloedmooie beeldtaal en de bijzondere psychologie en functie die hij aan Eurydice toekent, maken het tot een verfrissende en intense bewerking. Ik heb het dichtbij gehouden bij het schrijven van *Faren* en de tweede en derde strofe – waarin de alledaagsheid van het wasgoed als beeld voor de oplichtende weg mij steeds opnieuw raakt – werden het motto van mijn tekst:

'Rotsen waren er,  
onwerkelijke bossen. Bruggen over leegte  
en ginds die grote grijze blinde vijver  
die hoog boven zijn verre bodem hing  
als donkere regenlucht boven een landschap.  
En tussen weilanden, zacht en lankmoedig,  
verscheen de ene weg, een lichte streep,  
als wasgoed op een rij dat ligt te bleken.

Die ene weg, daarover kwamen zij.'

(Rilke, Verstegen, 2010, *Nieuwe Gedichten*, p. 90)

## 2.3 BEWERKING 2: 'BE RIGHT BACK' (S2E1) – *BLACK MIRROR*

In het deel dat volgt bespreek ik eerst kort de Netflix-serie *Black Mirror*: het ontstaan, de invloeden, de thematiek en de toekomst. Vervolgens bespreek ik de episode 'Be Right Back' als een bewerking van de Orpheusmythe. Zoals eerder vermeld, lijkt het misschien een vreemde keuze om een televisie-episode als literatuur te beschouwen, maar in mijn bespreking verhoud ik me tot 'Be Right Back' als was het een tekstpartituur. Ik richt me vooral op de verhaalstructuur en de dialogen, met hier en daar ook een verwijzing naar de symboliek of de versterkende factoren in de cinematografie.

### 2.3.1 *BLACK MIRROR*

*Black Mirror* is een Britse sciencefictiontelevisiereeks, waarvan de eerste aflevering werd uitgezonden op vier december 2011 op Channel 4. Er volgen nog twee afleveringen én een tweede seizoen met opnieuw drie afleveringen. De serie wordt al snel ook buiten de Britse landsgrenzen een succes en verhuist in 2016 naar de Amerikaanse streamingdienst Netflix, die nog eens twee seizoenen van telkens zes afleveringen bestelt. Een vijfde seizoen met opnieuw drie afleveringen volgt in 2019. Tussen seizoen 4 en 5 komt ook 'Bandersnatch' uit, een interactieve film<sup>3</sup> die voortbouwt op het *Black Mirror*-universum. (Wikipedia (*Black Mirror*), 2020) Dat universum is donker, zeg gerust 'inktzwart'. Het toont ons een dystopisch toekomstbeeld (de meeste afleveringen spelen zich af in de nabije toekomst of in een alternatief heden<sup>4</sup>), waarin de relatie tussen mens en technologie centraal staat. Die relatie heeft doorgaans weinig goeds opgeleverd en de mens bevindt zich niet zelden in de wurggreep van (onverwachte gevolgen van) de technologie. De wrede plots worden gecombineerd met een uiterst gedetailleerde vormgeving, waarover George Van Hal in een review in *De Morgen* zegt dat de vormgeving 'je er voortdurend aan doet twijfelen of de hier geschetste toekomst niet al begonnen is, terwijl we even de andere kant op keken'. (Van Hal, 2019) De titel *Black Mirror* verwijst naar de 'zwarte spiegels' die ons overal omringen: de zwarte schermen van onze smartphones, computers en televisies. (Brooker, 2011)

---

<sup>3</sup> De interactieve film is een computerspelgenre waarbij film een grote rol speelt: de speler krijgt filmfragmenten te zien en moet op bepaalde cruciale punten zelf keuzes maken, om te bepalen hoe het spel verder evolueert.

<sup>4</sup> Een alternatief heden is, zoals het woord doet vermoeden, een tijd die hedendaags aanvoelt, maar waarin de wereldgeschiedenis anders is gelopen dan hoe wij die geschiedenis kennen. In Frankrijk gebruikt men ook het woord 'uchronie', naar utopie (een plaats die niet bestaat) en het Griekse chronos of tijd. Aldus duidt men met 'uchronie' een tijd aan die niet bestaat.



*Black Mirror* wordt gepresenteerd als anthologie: alle afleveringen staan los van elkaar en presenteren elk een voltooid verhaal in een ander universum, de kijker kan dus op elk moment inpikken. De anthologie is bedacht door de Britse presentator, auteur, producer en screenwriter Charlie Brooker (°1971), die tevens de meeste afleveringen schreef en samen met Annabel Jones ook de showrunner is van de productie. Brooker wou naar eigen zeggen onze relatie met technologie in vraag stellen: de snelheid waarmee technologie evolueert, de vanzelfsprekendheid waarmee we ons in ons dagelijks leven door technologie laten omringen én de vraag of dat allemaal goed voor ons is. In Brookers eigen woorden: 'but where is it all leading? If technology is a drug – and it does feel like a drug – then what, precisely, are the side-effects?' (Brooker, 2011) Brooker zoekt in *Black Mirror* naar de zone 'between delight and discomfort' – wat exact de plek is waar we vandaag met de overvloed aan technologie zijn aanbeland: alles is fantastisch, maar we worden collectief oncomfortabel als er bijvoorbeeld iets uitlekt over privacyschade.

Inspiratie haalde Brooker bij Rod Sterlings *The Twilight Zone* uit de jaren vijftig en zestig. Ook een anthologie, waarvan de afleveringen tot verschillende genres behoorden. Sterling kaartte gevoelige en provocatieve onderwerpen aan in *The Twilight Zone*, zoals atoomwapens, burgerrechten en 'the space race' – de hete aardappels van de jaren vijftig en zestig. Die thema's botsten vaak op censuur, als hij ze in een quasi realistische context presenteerde. Door ze in een alternatief universum te plaatsen, kreeg hij plots de vrijheid van spreken waar hij naar zocht.

Die vrijheid is ook wat Brooker opzoekt met *Black Mirror*. Brooker hekelt in zijn artikel in *The Guardian* de gewoontedrang die tegenwoordig op televisie heerst: we kijken gezamenlijk graag naar het zoveelste seizoen van onze favoriete serie met steeds dezelfde hoofdpersonages en dezelfde decors. Brooker: 'it's as if there's a constant pressure to reassure a nervous viewer: to say look, it's episode 89, it's got the same faces as last week, in the same precinct, with the same woes. You know you'll like this – because you've already seen it.' (Brooker, 2011)

Vandaar zijn opvallende keuze om in *Black Mirror*, net zoals in *The Twilight Zone*, anders te werk te gaan: elke episode kent andere acteurs, andere personages, een nieuwe setting – elke keer een andere wereld. Brooker en zijn team amuseren zich wel met het verstoppertje van grappen of boodschappen, die verwijzen naar andere afleveringen (in mediaal jargon zogenaamde 'easter eggs': intertekstualiteit tussen de afleveringen dus, voor wie goed genoeg zoekt). En er is natuurlijk een constante in de inhoud van de afleveringen: 'they're all about the way we live now – and the way we might be living in 10 minutes' time if we're clumsy. And if there's one thing we know about mankind, it's this: we're usually clumsy.' (Brooker, 2011)

Na vijf seizoenen *Black Mirror* is de magie nog steeds niet uitgewerkt. De scenario's blijven ijzersterk en vindingrijk, de gepresenteerde universa komen akelig dichtbij, de hoeveelheid fans neemt alleen maar toe, bekende gezichten werken maar al te graag mee aan de serie – zoals recent nog Miley Cyrus in seizoen vijf – en de reeks won al verschillende Emmy Awards voor afleveringen als 'San Junipero' (S3E4) en 'USS Callister' (S4E1). (Wikipedia (*Black Mirror*), 2020) Soms wordt *Black Mirror* ingehaald door de tijd. Op internet verschijnen meer dan sporadisch artikels met titels als 'the seven *Black Mirror* prophecies that have come true'. Daarin wordt dan verwezen naar bijvoorbeeld het puntensysteem dat je sociale status bepaalt in de aflevering 'Nosedive' (S3E1), dat verdacht veel doet denken aan het sociale kredietsysteem dat de Chinese regering wil invoeren, waarbij de bevolking punten krijgt op basis van hun gedrag. Of de politieke carrière van een computer-geanimeerde beer uit een comedyshow in de aflevering 'The Waldo Moment' (S2E3) wordt vergeleken met de opkomst van Donald Trump in de Verenigde Staten en de daarmee gepaard gaande verruwing en infantilisering van de politiek. (Van Hal, 2019)

En de laatste maanden lijkt het wel of de tijd *Black Mirror* voorbij is, met een wereld in lockdown, een aanhoudende pandemie en samenzweringstheorieën over chips in vaccins – het was een setting geweest die misschien in *Black Mirror* zelfs een beetje vergezocht had geleken. Dat is maker Charlie Brooker ook niet ontgaan. In mei 2020 kondigde hij aan dat hij de wereld voorlopig te somber vindt om een zesde seizoen van de dystopische anthologie uit te brengen. 'Op dit moment weet ik niet of mensen nog meer verhalen kunnen verdragen over samenlevingen die uit elkaar vallen, dus daar blijf ik voorlopig van weg', verklaarde hij in een interview met Radio Times. (Lau, 2020) Wie wel nog open staat voor een potje doemdenken, kan gelukkig alle andere afleveringen bingewatchen op Netflix.

### **2.3.2 'BE RIGHT BACK' (S2E1) (2013)**

In dat hypermoderne, diepdonkere *Black Mirror*-universum vinden we dus ook de Orpheusmythe terug, namelijk in 'Be Right Back', de openingsaflevering van het tweede seizoen, uitgezonden op 11 februari 2013. Het tweede seizoen van *Black Mirror* is iets intiemer en zachter dan het eerste seizoen, toont universa op een kleinere schaal. Technologie speelt ook een wat ingetogenere rol in het tweede seizoen, wat vaak de emotionele lading van de afleveringen ten goede komt. 'Be Right Back' past perfect in die omschrijving. De aflevering staat hoog in lijstjes met de beste *Black Mirror*-afleveringen (van Noord, 2018) en wordt in die lijstjes geroemd om haar menselijkheid en de manier waarop ze het thema rouw onderzoekt.

Ook opvallend: na telkens een mannelijke protagonist in de drie episodes van het eerste seizoen, is het de eerste aflevering met een vrouwelijk hoofdpersonage. Nergens in de aflevering vinden we een expliciete verwijzing naar de Orpheusmythe, maar het is bijna onmogelijk om 'Be Right Back' – een aflevering die vol staat met symboliek en metaforen – niet te lezen als een hertaling van de Orpheusmythe.

'Be Right Back' vertelt het verhaal van het thirty-something koppel Martha en Ash – in het geval van Ash zonder enige twijfel 'nomen est omen' – gespeeld door respectievelijk Hayley Atwell en Domhnall Gleeson.

De openingscène brengt ons naar een druilerig tankstation. Door het beregende raam van een kleine bestelwagen, zien we een jonge man – later Ash – die door berichten op zijn futuristische, doch herkenbare smartphone scrollt, type iPhone 15 zeg maar. Ook hier een voorteken: het eerste beeld dat we van Ash krijgen is niet rechtstreeks, maar achter glas, alsof we nu al niet helemaal tot bij hem komen. In de bestelwagen speelt de radio, we horen nieuwsberichten over een computervirus en een doorbraak in de intelligente geneeskunde. Ondertussen nadert een jonge vrouw – later Martha – door de regen met twee bekers koffie, ze moet enkele keren om Ash' aandacht vragen alvorens hij voor haar de deur opent. Ook tussen hen staat het raam als barrière. Martha verwijst Ash' smartphone naar de 'glove box' – iets wat ze duidelijk al vaker heeft gedaan, ze start de gps en ze vertrekken door de regenachtige nacht. Op de radio zingen The Bee Gees 'If I can't have you, I don't want nobody baby' – moeilijk om dat niet als een aankondiging van wat gaat komen te zien. Martha is verbaasd als blijkt dat Ash van The Bee Gees houdt, iets wat ze in hun tien jaar lange relatie nooit heeft geweten:

A (Ash) – Everybody likes The Bee Gees.

M (Martha) – You don't.

A – I do.

M – Ten years, you haven't played them once.

A – Have you heard of headphones?

M – Come on then, what's your favourite Bee Gees track.

A – 'How deep is your love.'

M – You do not like 'How deep is your love.'

A – Perfectly natural, there's nothing wrong with it.

M – It's just... It's not very "you".

Martha & Ash, 'Be Right Back', *Black Mirror* (Harris, 2013)

De bestelwagen blijkt een verhuisbusje te zijn, Martha en Ash verhuizen naar Ash' ouderlijke huis ver buiten de stad. Boven de open haard vindt Ash een foto van zijn zeven- à achtjarige zelf. Op een bepaald moment neemt Ash – met zijn smartphone – een foto van een foto van de kleine Ash: dit afbeelden van een afbeelding is een thema dat doorheen de hele aflevering terugkomt.



Screenshot 'Be Right Back'. Ash neemt een foto van een foto van de jonge Ash, een representatie van een representatie. © Harris, 2013. (Afbeelding 3)

Ook tijdens het uitladen en uitpakken blijft Ash verzonken in de berichten op zijn smartphone, waarop Martha op een bepaald moment zich laat ontvallen: 'You keep vanishing. Down there. (wijst naar Ash' smartphone) It's a thief, that thing.' (Harris, 2013)

Ash vertelt vervolgens het verhaal bij de kinderfoto: hij werd genomen kort nadat zijn broer Jack gestorven was. Ash' moeder verbande daarop alle foto's van Jack – en later ook van Ash' overleden vader – naar de zolder, de zolder wordt de plek voor de doden en de herinneringen. Alleen de foto van de lachende, kleine Ash mocht op de schouw blijven staan. Maar de lach is een 'fake smile' volgens Ash, verwijzend naar de omstandigheden waarin de foto werd genomen. Er is een discrepantie tussen de afbeelding en het afgebeelde en Ash neemt dus een replica van een foto die op zichzelf ook niet authentiek is, want zijn lach was geveinsd.

De Franse socioloog en filosoof Jean Baudrillard bedacht voor dit gegeven de term 'simulacrum': een kopie zonder origineel. Baudrillard waarschuwde met zijn simulacrumtheorie voor de echtheid en werkelijkheid van de beelden die wij denken te kennen. Zonder de toekomst al te positief in te schatten: Baudrillard stelde dat de mens het contact met de echte wereld is verloren en dat er steeds minder waarheid is, doordat bijna alles wat we kennen

gestoeld is op beelden die we in de media zien. Bijvoorbeeld: wij denken allemaal te weten hoe een zinkend schip of een bosbrand eruit ziet, omdat we die beelden al in de media hebben gezien. Maar voor velen van ons is die kennis niet afkomstig uit onze eigen waarneming, we hebben het nooit zelf meegemaakt, en dus een kopie zonder origineel. (Steenhaut, 2017; Wikipedia (Jean Baudrillard), 2020)

Na hun eerste nacht in het nieuwe oude huis kijkt Ash 's ochtends in de tuin naar de kraaien die overvliegen – opnieuw: een voorteken. Hij spoort Martha, in pyjama, aan om zich klaar te maken, als ze te laat het verhuisbusje terug binnen brengen, moeten ze een extra dag betalen. Martha, die een soort grafisch vormgever/illustrator blijkt te zijn, krijgt net een werkopdracht binnen via mail, die tegen de avond klaar moet zijn. Ze laat Ash niet veel andere keuze dan alleen het busje terug te brengen, waarop Ash met enig gevoel voor dramatiek zegt: 'I'll drive all the way there, alone, pick the car up, alone, drive all the way back, alone.' (Harris, 2013) Het drama kondigt zich aan.

We zien – in de weerspiegeling van het raam – hoe Ash vertrekt, Martha begint te werken. De dag glijdt voorbij, door het raam zien we opnieuw kraaien overvliegen terwijl het buiten donker wordt. Martha belt Ash, maar krijgt zijn voicemail te horen. Het is ondertussen donker buiten als ze, met de foto van kleine Ash in de hand, naar het verhuurbedrijf van het busje belt. Ze hangt op als de vrouw aan de andere kant van de lijn zegt dat het busje nog niet is teruggebracht – en dat dat eigenlijk voor twee uur 's middags had moeten gebeuren. Ze belt overstuur naar haar zus, die haar probeert gerust te stellen, ondertussen zien we door het raam blauwe zwaailichten dichterbij komen. Er zijn geen woorden nodig om te begrijpen dat Ash niet meer terug komt.

Op Ash' begrafenis wordt Martha aangesproken door een vriendin, Sara, met de woorden 'it's not real, is it? At Mark's (*de overleden echtgenoot van Sara*) wake, I sat there, thinking it's not real. The people didn't look real, their voices weren't real.' En zo wordt één van de weinige 'echte' momenten in de aflevering, niet beleefd door een filter van glas of via scherm en de enige scène waar technologie veraf is, als onwerkelijk bestempeld. De relatie met wat nog echt is, wordt nog verder verwrongen. Vervolgens is het Sara die aan Martha voorstelt om zich op te geven voor een programma dat het mogelijk maakt om nog met Ash te spreken, via de informatie die over hem verzameld is via digitale kanalen, alles wat hij ooit openbaar op online platformen gedeeld heeft. 'He was a heavy user, he'd be perfect', aldus Sara. (Harris, 2013) Martha wijst het voorstel resoluut af.

Martha begint het ouderlijke huis van de overleden Ash op te knappen. Ze vindt streepjes op de muur die de groei van Ash aangaven tijdens zijn kinderjaren en gaat op zolder op zoek naar de dozen met herinneringen aan Ash' broer en vader. Nadat ze een paar dagen op rij moet braken,

blijkt Martha zwanger. Ze is alleen in een leeg huis, zwanger van haar overleden vriend en in totale wanhoop opent ze toch het programma van Sara: ze begint met een virtueel nagebootse Ash te chatten. Initieel enkel om hem te vertellen dat ze zwanger is, maar eens begonnen, trekt de digitale Ash haar mee zijn technologische onderwereld in. Ze laadt meer informatie van hem op (spraakberichten, foto's, filmpjes – allemaal even vrolijk en onbezorgd), waarna ze ook met hem kan bellen.

A – So, how am I sounding?

M – You sound just like him.

A – Almost creepy, isn't it. I say creepy, I mean it's totally batshit crazy I can even talk to you. I mean, I don't even have a mouth.

M – That's... That's just...

A – That's what?

M – That's just the sort of thing that he would say

A – Well, that's why I said it.

Martha & Ash, 'Be Right Back', *Black Mirror* (Harris, 2013)

Martha neemt Ash al bellend overall mee naartoe, ze vertelt hem hun gemeenschappelijke herinneringen, die de sociale media niet gehaald hebben en waar de 'nieuwe' Ash dus geen informatie over heeft. Af en toe valt hij door de mand als 'afbeelding van'. Wanneer hij bijvoorbeeld vraagt aan Martha om hem een landschap te tonen, antwoordt zij verward: 'You weren't ever really impressed with views.' (Harris, 2013)

Als Martha een paar dagen later haar smartphone, waarin ze de nagebootste Ash met zich meedraagt, laat vallen, gaat ze bijna door het lint – bijna verliest ze (de afbeelding van) Ash opnieuw. Om die situatie niet meer te moeten meemaken, neemt de zoektocht naar de representatie een nieuwe wending: Ash stelt voor om als een soort biorobot terug te komen, Martha stemt onmiddellijk in. En aldus staat Ash 2.0 voor haar, die lijkt op de oude Ash 'on a good day', waarop Ash 2.0 verklaart 'the photos we keep tend to be flattering. I guess I wasn't any different.' (Harris, 2013)



Screenshot 'Be Right Back'. Martha met Ash 2.0, de derde fase, na chatten en bellen, van haar zoektocht naar representatie. © Harris, 2013. (Afbeelding 4)

De verschillen tussen Ash 2.0 en de oude Ash zijn eerst nog overbrugbaar – de ontbrekende moedervlek heeft hij zo bijgemaakt en de seks is fantastisch, want die is bij Ash 2.0 'set routine based on pornographic videos'. (Harris, 2013) Maar de initiële euforie van Martha neemt af en de onvolledigheid van de representatie komt naar boven. Ash is zelf het simulacrum geworden; een kopie zonder origineel. Dat wordt helemaal duidelijk als Ash 2.0 de eerder besproken oude kinderfoto van zichzelf terugvindt en die aan Martha toont met de mededeling 'funny': hij heeft de waarheid achter het beeld niet meegekregen.



Screenshot 'Be Right Back'. Ash 2.0 met de oude kinderfoto, die hij classeert als 'funny', waarmee hij afbreuk doet aan de werkelijkheid. In beeld is hij ook nog eens omgeven door twee spiegels – die ook steeds enkel een

afbeelding van de werkelijkheid tonen. Zo toont regisseur Owen Harris ons hier in één beeld een veelvoud van niet-authentieke Ashes. © Harris, 2013. (Afbeelding 5)

De situatie ontspoord helemaal als Ash 2.0 bij een ruzie blokkeert, omdat hij geen informatie heeft in zijn digitale databank over hoe ruzie te maken met Martha.

M – Can you just go downstairs?

A – Okay. (*Maakt aanstalten om de kamer uit te lopen.*)

M – No! That's... Ash would argue over that. He wouldn't just leave the room because I had ordered him to.

A – Okay. (*Hij wil terug bij Martha in bed gaan liggen.*)

M – What, n... Ah, fucking hell. (*Ze huilt.*)

A – Don't cry, darling.

M – Oh, don't, just get out! Get out!

A – (*Maakt weer aanstalten om te vertrekken.*) So you do want me to go?

M – Just get out! Get out! Get out! (*Ze duwt hem naar buiten.*) You're not enough of him. You're nothing, you're nothing! Fight me.

A – I don't do that.

M – Fucking fight me! Hit me. Hit me. Hit me, come on. Why are you just standing there, taking this? How can you take this?

A – Did I ever hit you?

M – No, no, of course you didn't... But you might have done if I've had done this. (*Ze slaat Ash.*) Or this. I don't, I don't know. Maybe you would have, but you wouldn't, would you? You wouldn't.

A – I could insult you.

M – What?

A – There's tons of invective in the archive, I liked speaking my mind, I could throw some of that at you.

M – Get out of this house.

Martha & Ash, 'Be Right Back', *Black Mirror* (Harris, 2013)

Langzaam sijpelt bij Martha het besef door dat de afbeelding van Ash nooit het origineel kan vervangen: hij kan nieuwe informatie opnemen, als zij die hem vertelt, maar nooit zal hij zelf nog tot ontwikkeling komen, hij blijft vlak en vormelijk. Ze zal nooit nog verbaasd ontdekken dat hij



van The Bee Gees houdt, hij zal nooit nog groeien zoals de streepjes op de muur aanduiden. Ten einde raad neemt Martha de nieuwe Ash mee naar een klif in de buurt van het huis en vraagt ze hem naar beneden te springen.

M – Jump.

A – What? Over there? I never expressed suicidal thoughts. Or self-harm.

M – Yeah well, you aren't you, are you? (...) You're just a few ripples of you. There's no history to you. You're just a performance of stuff that he performed without thinking and it's not enough.

A – Come on, I aim to please.

M – Aim to jump. Just do it.

Martha & Ash, 'Be Right Back', *Black Mirror* (Harris, 2013)

Ash springt uiteindelijk niet, Martha kan hem, maar vooral zichzelf niet tot het punt krijgen om wat rest van hem een tweede keer te laten sterven – en aldus afscheid te nemen van de representatie. Ze neemt hem terug mee naar huis en bewaart hem op zolder, samen met de herinneringen aan Ash' broer en vader. In de laatste scène zien we hoe, jaren later, hun intussen zeven- à achtjarige dochter de herinnering aan haar vader mag opzoeken op zolder, in weekends en bij speciale gelegenheden.

'Be Right Back' heeft dezelfde dieptestructuur als de Orpheusmythe: wanneer één van de partners in een jong koppel sterft, daalt de andere de onderwereld af om hem/haar terug te halen. Wanneer blijkt dat enkel de afbeelding van, de representatie kan worden teruggehaald, sterft de overleden partner een tweede keer. Maar het verhaal krijgt in 'Be Right Back' een nieuwe oppervlaktestructuur en een actualisering van de context. Het koppel is niet pasgetrouwd, maar net verhuisd, een verbinding die vandaag vaak evenveel betekent als een huwelijk. Niet zij, maar hij sterft; Martha is Orpheus, Ash is Eurydice. De dood is onverwacht en, hoewel we de precieze omstandigheden niet te weten komen, lijkt er geen schuldige aan de dood van Ash te zijn – wellicht was het gewoon een stom verkeersongeval, in die banaliteit ligt natuurlijk ook een tragisch aspect. De onderwereld is vervangen door een technologisch universum, waar de schim van Ash nog rondzwerft. Martha kondigt die onderwereld al aan voor Ash' dood met 'you keep vanishing down there' en 'it's a thief, that thing'. (Harris, 2013) Ze zoekt hem op in die onderwereld, probeert scherp te stellen op wat nog van hem overblijft, maar treft alleen een kopie zonder origineel aan. Martha zoekt Ash buiten zichzelf en in dat gebrek aan verinnerlijking – samen met het uit de hand lopen van het technologische aspect – ligt de

oorzaak van zijn tweede verdwijnen. We kunnen de doden enkel in onszelf zoeken en daarbij moeten we accepteren dat we de vormelijkheid moeten loslaten. Het is een interpretatie van de Orpheusmythe die ik eerder al aanhaalde en die in 'Be Right Back' sterk naar voren treedt.

Wie de Orpheusmythe kent, kan moeilijk de gelijkenissen (en verschillen) in 'Be Right Back' niet opmerken, maar voor wie de mythe niet kent – en dat is het mooie aan het intertekstualiteitsgegeven dat ik eerder beschreef – blijft de aflevering ook overeind en toont ze ons, naast de gevaren van technologie, ook onze moeilijke omgang met rouw en de dood en de onmogelijkheid om een gestorven geliefde los te laten. Net door die combinatie van actualiteit met een diepmenselijk onderwerp is het één van de strafste afleveringen van de *Black Mirror*-reeks, die uitblinkt in een slimme opbouw<sup>5</sup>, suggestieve beelden en sobere, doch rake dialogen. 'Be Right Back' toont een heel andere omgang met het mythologische archief dan bijvoorbeeld het werk van Rilke, maar het feit dat de mythes zo'n andere vormen van bewerken toelaten, duidt opnieuw op hun onoplosbaarheid en tijdloosheid.

---

<sup>5</sup> Bijvoorbeeld de opbouw naar biorobot-Ash gebeurt uiterst secuur: als die meteen na het overlijden van de authentieke Ash zou geïntroduceerd worden, zou dat waarschijnlijk een reden tot afhaken zijn, maar door de opbouw langs de fase van het chatten en het bellen, accepteer je als kijker – samen met Martha – ook de komst van de biorobot.

## 2.4 BEWERKING 3: FAREN – EIGEN WERK

Ik schreef en speelde de theatertekst *Faren* in 2019 als masterproef aan LUCA Drama. Het was vanaf het begin de opzet om met *Faren* een moderne bewerking van de Orpheusmythe te maken en tijdens het schrijven heb ik zowel ingezet op elementen die ik in de bewerking van Rilke heb ontleed (bijvoorbeeld psychologisering van de personages) als elementen die in 'Be Right Back' aan bod komen (bijvoorbeeld overnemen van de grondstructuur en actualiseren van de context). Hieronder schets ik hoe *Faren* als theaterpartituur tot stand is gekomen. Ik concentreer me dus niet op de opvoering van *Faren*, maar – aangezien deze scriptie over literatuur handelt – op de ontwikkeling van de theatertekst. De volledige tekst is bijgevoegd als bijlage 4.

### 2.4.1 HET TOT STAND KOMEN VAN FAREN ALS BEWERKING VAN DE ORPHEUSMYTHE

Toen ik besloot als masterproef een bewerking van de Orpheusmythe te maken, ging ik bij mezelf na waarom ik zo gefascineerd en aangetrokken was tot dat verhaal. Eerder algemeen was er natuurlijk de fascinatie voor het hervertellen van de mythologische verhalen en vroeg ik me af hoe ik, in het geval van de Orpheusmythe, een verhaal waarin de klassieke goden en het klassieke beeld van de onderwereld zo'n grote rol spelen, vandaag nog een betekenis kon geven. Meer specifiek ontdekte ik dat er in het verhaal van Orpheus en Eurydice twee aspecten waren die me telkens weer raakten. Het eerste aspect is dat Eurydice sterft op het moment dat ze net klaar is om aan een toekomst met Orpheus te beginnen. Het is iets dat de mythologie ons wel vaker toont: dat het noodlot toeslaat op het moment dat je het het minste verwacht. Wellicht werd de gevoeligheid voor dat moment vergroot, omdat dat ook de fase is waarin ik zelf ondertussen ben terechtgekomen: ik zie rond me vrienden huizen kopen, trouwen, en kinderen krijgen en ik kon niet anders dan denken 'wat als'? Wat als je denkt, nu ben ik klaar voor de rest van de toekomst en dan sterft diegene waarmee je die toekomst denkt te delen.

Het tweede aspect dat me erg raakte in de mythe, was het feit dat Orpheus nooit opnieuw 'tot leven' komt. Er sluit zich iets in Orpheus op het moment dat Eurydice sterft en dat gaat nooit meer open. Daar wou ik in mijn bewerking graag een antwoord op geven: wat zou ertoe kunnen leiden dat Orpheus zich toch weer opent voor het leven?

Daarnaast wist ik ook al snel dat ik een bewerking voor een vrouwelijk hoofdpersonage wou schrijven, maar het is niet zo dat ik – zoals bijvoorbeeld Rilke heeft gedaan in 'Orpheus.

Eurydice. Hermes' – de figuur van Eurydice specifiek ben gaan uitdiepen. In mijn bewerking is Orpheus een vrouw geworden, het personage Lucie, en Eurydice een man, het personage Younes.

Vervolgens ben ik op een nogal atypische manier aan het verhaal beginnen schrijven – maar misschien net gepast voor een bewerking van de Orpheusmythe; ik heb de laatste scène als eerste geschreven. Zonder veel over de personages of het verhaal te weten, schreef ik in een nacht een scène over een jonge vrouw, die op een ochtend gevonden wordt door een Hermesachtig-figuur (die voor de gemakelijkheid ook gewoon Hermes blijkt te heten), alleen in haar auto, aan de voet van de Mont Ventoux. Het was alsof ik vanaf dat punt alleen maar kon terugkijken om het verhaal te reconstrueren: wie was die jonge vrouw, die Lucie ging heten, en hoe was ze daar in hemelsnaam beland?

Al snel werd duidelijk dat het verhaal zich grotendeels in Frankrijk zou afspelen en dat het een soort roadtrip zou worden en aldus ontstond *Faren*; een theatertekst in vijftien scènes over een jong koppel, Lucie en Younes, die naar het zuiden van Frankrijk rijden, omdat Lucies broer Max, die naar een piepklein dorpje in de schaduw van de Mont Ventoux is geëmigreerd, voor het eerst vader wordt. Lucie wil wanhopig graag op tijd zijn om de geboorte mee te maken, waardoor ik geprobeerd heb om de autorit in taal een gehaaste, beklemmende ervaring te laten worden: er is geen ontkomen aan de rit. De roes van de lange uren in de auto werpt Lucie terug naar haar jeugd, waarin ze de rit naar de Mont Ventoux jaarlijks maakte met haar ouders en broer, tot aan die traditie abrupt een einde kwam door de scheiding van Lucies ouders. De herinneringen doorkruisen Lucies tocht, ook in schriftuur lopen de twee verhaallijnen door elkaar, en vertellen het verhaal vanaf de vakanties tijdens haar jeugd tot aan haar ontmoeting en relatie met Younes. Aan die relatie komt – opnieuw abrupt – een einde wanneer Younes sterft op de dag dat ze verhuizen naar het huis dat ze samen hebben gekocht (hiervoor haalde ik zeker ook inspiratie bij het hiervoor besproken verhaal in 'Be Right Back': ik vond verhuizen misschien wel een mooiere en hedendaagsere metafoor voor 'samen aan een toekomst willen bouwen' dan trouwen) én waarvoor Lucie haar ouderlijke huis achterlaat, waar ze erg aan gehecht is.

Younes blijkt dus niet echt mee in de auto te zitten (de tekst blijft ook steeds het midden houden tussen een dialoog en een monoloog als vormelijke verwijzing naar de aan- en afwezigheid van Younes), maar voor Lucie is hij aanwezig tot ze zich pijnlijk bewust wordt van zijn afwezigheid wanneer ze in het midden van de nacht, vermoeid na de lange rit – ze is er bijna –, een hert aanrijdt of ziet aangereden worden, dat laat de tekst in het midden. Ze waakt tot de ochtend bij het stervende hert – niet in staat om iets te doen, zoals ze niet in staat was iets aan Younes'

dood te veranderen – en wordt dan gevonden door Hermes, die haar letterlijk en figuurlijk weer op weg helpt, om alsnog bij haar broer en de intussen geboren baby aan te komen.

Ik heb me grotendeels op de dieptestructuur van het verhaal van Orpheus en Eurydice bij Ovidius gebaseerd bij het schrijven van *Faren*, maar een nieuwe oppervlaktestructuur en geactualiseerde context gecreëerd.

Younes sterft niet aan een slangenbeet, maar in een banaal fietsongeluk, nadat hij net is gaan samenwonen met Lucie, zonder aanleiding en zonder schuldige. Daarmee komt een einde aan de toekomst waaraan ze net begonnen waren.

hij was niet ziek  
zieken zeulen niet  
met verhuisdozen  
op hun laatste dag op aarde  
zieken plakken op een pot roze verf  
geen post-it met

VOOR DE KINDERKAMER  
GRAPJE  
FOUT GEKOCHT  
BRENG IK NOG WEL TERUG

hij was niet ziek  
we waren niet bezig met doodgaan  
we waren bezig met leven  
en toen ging hij dood  
  
en tot net voor zijn dood  
had alles geleken  
op het normale begin  
van de rest van de toekomst

Lucie, *Faren* (Meeusen, 2019, p.63)

Vervolgens probeerde ik een antwoord te geven op mijn eigen vraag: en wat dan? Net zoals Orpheus komt Lucie niet tot het accepteren van Younes' te vroege dood. Ze blijft met hem

praten, kan de alledaagsheid van zijn dood niet verdragen en vergeet soms dat hij dood is; ze blijft naar hem omkijken. Ik ontdekte bij het lezen van *Slaughterhouse 5* van Kurt Vonnegut, dat het 'kijk niet om'-thema ook in het verhaal over de vernieling van Sodom en Gomorra een rol speelt: aan het gezin van Lot wordt opgedragen om, terwijl ze vluchten uit de brandende steden Sodom en Gomorra, niet meer om te kijken. Lots vrouw doet dat toch en verandert daarop in een zoutpilaar. In mijn bewerking zijn er geen goden meer om Lucie aan te sporen niet om te kijken, dus liet ik het Younes zelf zeggen:

en net omdat ze omkijkt  
hou ik van haar  
omdat het haar  
zo menselijk maakt  
dat ze omkijkt  
naar een land in lichterlaaie  
waar ze ondanks alles  
toch van houdt

Younes, *Faren* (Meeusen, 2019, p. 10)

Younes vertelt in de proloog het verhaal van Lot, maar heeft het tegelijk ook over Lucie: hij houdt van haar ómdat ze omkijkt, wat haar uiterst menselijk maakt en ze kijkt natuurlijk om naar hem, maar het is door het omkijken dat Lucie zelf niet verder kan.

Misschien was het verwerken van het omkijken-thema ook een bezwering van mijn eigen angsten, ik ben iemand die steeds achterom kijkt, zelfs al alles doorgaat of zelfs nog bezig is. En zo gebruikte ik *Faren*, net zoals Kae Tempest dat met Tiresias doet, als opstap om ook mijn eigen herinneringen vorm te geven, die een plaats kregen in de vakantieherinneringen van Lucie en in de verhaallijn rond Lucies ouderlijke huis, dat verdacht veel lijkt op het huis waar ik opgroeide.

De tocht door de onderwereld is in *Faren* de autorit naar Frankrijk geworden – ze rijdt naar de zon, naar het licht, maar hapert als ze de Mont Ventoux moet passeren – waarin ik een zelfde urgentie en onontkoombaarheid heb proberen steken als Orpheus' afdaling in de onderwereld, met de auto tevens als verwijzing naar de geslotenheid van de rouwende Lucie.

De tweede dood van Younes kreeg uiteindelijk vorm in de aanrijding van het jonge hert. Het is bij die aanrijding dat Lucie beseft dat Younes niet naast haar zit, het haalt haar uit haar roes van herinneringen, waarin voor haar niet meer duidelijk was wat heden en wat verleden was. Rond

een hert hangt sowieso een waas van symboliek, als edele dieren, soms ook de oudste dieren van het bos genoemd. In de research die ik deed bij het schrijven van *Faren* las ik (in een niet meer te traceren bron) dat moederherten altijd bij hun stervende jong blijven, ze kunnen pas verder als ze het hertenjong hebben zien sterven. Het klinkt aannemelijk, en of het nu waar is of niet, het is een mooie en tegelijk pijnlijke gedachte. En zo liet ik in *Faren* Lucie even de moeder van het hertenjong worden. In het zien sterven van het dier zit de acceptatie van de dood van Younes – die ze niet heeft zien sterven. Als het hert dood is, wordt het weer licht.

En dan komt Hermes. Hermes is, zoals eerder vermeld, niet aanwezig bij Ovidius, maar ik vond het mooi om een neutraal, vaderlijk figuur in mijn verhaal te hebben, zoals de boodschapper op het wijreliëf. In afbeelding is hij in *Faren* het totale understatement van een god, met zijn oude Fiat, verweerde handen en een paar ondertanden die ontbreken – want hoe vandaag nog goden af te beelden? Maar voor Lucie krijgt hij wel die functie en in *Faren* helpt hij niet de dode, maar de levende terug op weg. Het is tegen Hermes dat Lucie voor het eerst uitspreekt dat Younes dood is, in dat uitspreken zit ook de acceptatie.

ton amour?

ik knik

il n'est pas venu avec toi?

ik slik

twee keer

non

il a eu un accident

lui aussi

ik ben hier

alleen

Lucie & Hermes, *Faren* (Meeusen, 2019, p. 78)

Hermes tilt haar, als begeleider voor de levenden, dus over de drempel terug het daglicht in, maar het motief voor Lucie om weer door te kunnen gaan – waar ik dus een mogelijk antwoord op wou kunnen geven in *Faren* – zit bij haar broer Max en de geboorte van haar nichtje Renée. In de voorbereiding voor het schrijven van *Faren* las ik onder andere *We komen nog één wonder tekort* van Rebekka de Wit, een relaas over een gezin dat een moeder en een verloofde mist. In het boek zit de gedachte dat je, wanneer een dierbare sterft, altijd een stukje van jezelf verliest, namelijk het stuk dat in relatie stond met de overledene en dat rouw het proces is om

weer één te worden met jezelf. De Wit schrijft 'er moet leven bijkomen om de verhouding tussen leven en dood weer te doen kloppen'. (de Wit, 2015) Dat is ook de gedachte die Lucie naar Frankrijk drijft: ze heeft Younes niet zien sterven, maar is met hem wel een stuk van zichzelf verloren. Misschien herstelt de geboorte van haar nichtje, die ze heel graag wel wil zien, de verhouding tussen leven en dood, om weer door te kunnen.

Tot slot wil ik nog graag iets kwijt over het motief van de stemmen in *Faren*. Stemmen spelen een belangrijke rol in het stuk, net zoals ook het spreken (van Orpheus) en het gehoor (van onder andere de goden die Orpheus' gezang horen) als zintuigen een belangrijke rol spelen in de Orpheusmythe. Uit mijn opleiding geneeskunde wist ik dat het gehoor het zintuig is dat het langste blijft, bij mensen die stervende zijn, maar daar tegenover staat dat we stemmen heel snel vergeten en dat de stem van iemand die overleden is opnieuw horen vaak een heel emotionele en intieme ervaring is. Stemmen van de levenden én van de doden doorkruisen *Faren*: Lucie vergeet de stem van haar grootvader, ze bewaart de stem van Younes in zijn laatste voicemail, van broer Max en Lucies moeder krijgen we alleen de stem te horen, er zijn de onverstaanbare stemmen op de radio,... Lucie is omgeven door stemmen.

*Faren* werd enkele maanden geleden uitgegeven bij De Nieuwe Toneelbibliotheek en in die uitgave koos ik ervoor om geen lijst van personages weer te geven, maar een lijst van stemmen. De uitgave – de opzichzelf staande tekst dus – werd ook besproken in *Theaterkrant* en ik was erg blij om daar te lezen dat het motief van de stemmen werd opgemerkt. Nora van Arkel (2020) schreef dat *Faren* 'op elegante wijze laat zien dat soms stemmen alles zijn dat overblijft van de mensen die we kennen, van hun herinneringen en van wie ze zijn.' En ook dat 'het gebruik van witregels, regelafbrekingen en herhalende motieven – zoals het geloof in haar broer – een ritme in de tekst creëert die een sterke vertelstem afdwingt. Bij het lezen van de tekst wordt vanzelf een beeld gevormd van hoe dit personage praat: Lucie is haast hoorbaar, net zoals haar broer Max, al is het de Max zoals hij in haar herinnering bestaat.' (van Arkel, 2020) Dat de stem van Lucie, bijna zoals het zingen van Orpheus, hoorbaar wordt in de schrijftuur van de tekst, is misschien wel het allermooiste compliment voor *Faren* als bewerking van de Orpheusmythe.



## BESLUIT

Om het besluit van deze scriptie te formuleren, keer ik allereerst terug naar mijn initiële vraag toen ik begon te schrijven aan *Faren*: 'hoe komt het dat een verhaal van meer dan 2000 jaar oud ons vandaag nog steeds raakt?' Die vraag, die ik in het eerste deel van deze scriptie probeer te beantwoorden, draagt een andere vraag in zich: hoe komen die oude verhalen tot bij ons?

De mythologische verhalenstof blijkt afkomstig uit een orale traditie, de verhalen werden verteld, lang voor ze werden opgeschreven. In de geschreven traditie blijken de geschriften van Homerus de oerbron, elke Griekse en Romeinse dichter had geen andere keuze dan zich tegenover Homerus te verhouden. Dat deden de Grieken en Romeinen via een systeem van imitatio en aemulatio, een traditie van 'nadoen' en 'nieuwdoen'. De combinatie van die begrippen blijkt eeuwenlang een vruchtbare bodem voor het ontstaan van nieuwe bewerkingen. De middeleeuwen duwen de mythen in christelijke kaders en de imitatio-aemulatio-gedachte wordt pas losgelaten gedurende de romantiek. De esthetica van de gelijkheid wordt vervangen door de esthetica van de tegenstelling en er komt ruimte voor originaliteit. Gedurende de postmoderniteit doet het begrip intertekstualiteit haar intrede in de literatuurwetenschap: de literatuur wordt een weefsel waarvan een tekst deel uitmaakt en teksten verwijzen naar andere teksten uit dat weefsel, die zowel ervoor als erna gesitueerd in tijd kunnen zijn. Daar zijn ook de mythen beland: ze vormen een aanzienlijk deel van het intertekstuele weefsel. De klassieke mythologie vormde de basis voor onze huidige westerse literatuur en omdat ze zo'n omvangrijke en basaal-menselijke onderwerpen in taal vatten, is het bijna onmogelijk om er niet naar te verwijzen.

Aldus hebben de mythen zich als stramien door de tijd bewogen, om bij ons aan te belanden. We hebben ze niet meer nodig in de functie die ze in de klassieke oudheid bekleedden, maar door er onze eigen grammatica aan toe te kennen, blijven ze overeind in een totaal andere maatschappij met een totaal ander wereldbeeld. Ze tonen ons wat mens-zijn is en troosten ons in het besef dat velen ons daarin zijn voorgegaan. En dat is wat ons blijft raken.

Zo ook de Orpheusmythe, die het onderwerp was van het tweede deel van deze scriptie. De mythische liefde tussen Orpheus en Eurydice kende vermoedelijk ook een lange orale traditie, voor het in zijn bekende vorm werd neergeschreven door Publius Ovidius Naso in de eerste eeuw n.C. in diens magnum opus de *Metamorphosen*. Het epos dat Ovidius onsterfelijk maakte, niet omdat hij een epos schreef, maar door het onderwerp waarover hij schreef: de gedachte 'niets blijft en niets vergaat'. Ovidius kondigt op het einde van de *Metamorphosen* de

onsterfelijkheid van zijn werk aan en dat zal ook voor de Orpheusmythe gelden. Het verhaal over de Thracische zanger en zijn jongestorven bruid Eurydice wordt doorheen de kunstgeschiedenis ontelbare keren vormgegeven, waarbij de vele thematieken die de mythe rijk is worden uitgelicht.

Dat doet ook Rainer Maria Rilke in 'Orpheus. Eurydice. Hermes', een 'Dinggedicht' uit zijn *Neue Gedichte*, een bundel waarin Rilke een hele nieuwe manier van waarnemen onderzoekt, die voor een breuk in de literatuurgeschiedenis zal zorgen. Uniek aan het gedicht van Rilke is dat hij voor het eerst in de bewerkingsgeschiedenis van de Orpheusmythe het perspectief van Eurydice belicht en uitdiept. In de tragisch-objectieve stijl van het gedicht presenteert Rilke een in zichzelf gekeerde Eurydice, zwanger van haar recente dood, die – als ultieme aanvaarding van de dood als deel van het leven – uit zichzelf terugkeert naar de onderwereld.

De aflevering 'Be Right Back' uit de Netflixserie *Black Mirror* toont ons de Orpheusmythe in haar meest actueel denkbare vorm. De onderwereld wordt vervangen door een technologische schemerzone, waar Martha haar overleden vriend Ash opzoekt. Naast de gevaren van technologie, toont de aflevering ons de diepmenselijkheid van een rouwproces én hoe een representatie nooit de werkelijkheid kan vervangen.

In *Faren* stelt een roadtrip naar het zuiden van Frankrijk de afdaling in de onderwereld voor, waaruit Lucie pas weer boven komt als ze het overlijden van haar vriend Younes kan accepteren. Ik combineerde in *Faren* een aantal verschillende bewerkingsstrategieën: ik actualiseerde de context van het verhaal, verzon een nieuwe oppervlaktestructuur bij de dieptestructuur en probeerde het personage Lucie psychologisch invoelbaar te maken. Dat bleek 'een' manier om tot mijn mogelijk antwoord op de Orpheusmythe te komen, maar het hadden er ook vele andere kunnen zijn.

De klassieke mythe beweegt zich fluïde door onze literatuurgeschiedenis, als was ze het hoofd van Orpheus op de Hebrusstroom, dat maar blijft zingen. En dat zal ze blijven doen. We zijn nooit klaar met de mythen, omdat de mythen zelf ook nooit klaar zijn: ze blijven onoplosbaar en ongrijpbaar, ze blijven eigentijds en tijdloos, omdat ze gaan over de essentie van het mens-zijn. Aan het eind van deze scriptie keer ik terug naar het begin, naar Robert Lee Frost: 'In three words, I can sum up everything I've learned about myths. They go on.'

## LITERATUURLIJST

- Algemeen letterkundig lexicon. (2012). Dinggedicht. Geraadpleegd van [https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_00682.php](https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00682.php)
- Bouilliaert, B. (2017). *Veranderende gedaanten. Jeroen Brouwers en de twintigste-eeuwse omgang met het Orpheusthema* (Masterscriptie). Geraadpleegd van <https://lib.ugent.be/nl/catalog/rug01:002375994>
- Brooker, C. (2011, 1 december). Charlie Brooker: the dark side of our gadget addiction. *The Guardian*. Geraadpleegd van <https://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror>
- Claes, P. (2011). *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.
- Claes, P. (1984). *Claus-reading*. Antwerpen: Manteau.
- de Wit, R. (2015). *We komen nog één wonder tekort*. Amsterdam: Uitgeverij Atlas Contact.
- Harris, O. (Director). (2013). Be Right Back. In C. Brooker, B. Reisz & A. Jones (Executive Producers), *Black Mirror* [Netflix]. Laatst geraadpleegd op 14 augustus 2020, van <https://www.netflix.com/nl/>
- Jourdan, F. (2008). Orphée, sorcier ou mage? *Revue de l'histoire des religions*, 63 (1), 5-36.
- Lau, K. (2020, 9 mei). Black Mirror-maker vindt wereld te somber voor nieuw seizoen. *De Morgen*. Geraadpleegd van <https://www.demorgen.be/nieuws/black-mirror-maker-vindt-wereld-te-somber-voor-nieuw-seizoen~bab2deaf/>
- Meeusen, E. (2019). *Faren*. Amsterdam: De Nieuwe Toneelbibliotheek.
- Moormann, E.M. & Uitterhoeve, W. (1992). *Van Achilles tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*. Nijmegen: Sun.

- Ovidius, P. (2018). *Metamorphosen* (23<sup>e</sup> druk; d'Hane-Scheltema, M., Vert.). Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.
- Pieters, M. & De Rynck, P. (2003). *Over de Styx. Grieken, Romeinen en de Onderwereld*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.
- Pfeijffer, I.L. (2014). *De Griekse mythen* (7<sup>e</sup> druk). Amsterdam: Prometheus.
- Renard, H. (Interviewer). (2020, 11 maart). Mary Beard: 'Rechts-conservatieve politici proberen het oude Rome te kapen'. *Knack*, 50 (11), 8-13.
- Rilke, R.M. (2018). *De elegieën van Duino* (2<sup>e</sup> herziene druk; van Wieren, A., Vert.). Utrecht: Uitgeverij Ijzer.
- Rilke, R.M. (1974). *Neue Gedichte; Der Neuen Gedichte anderer Teil*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Rilke, R.M. (2010). *Nieuwe Gedichten*. (Verstegen, P., Vert.). Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.
- Schoeters, G. (2020). Hold Your Own uitgelegd. Gedaan met preken. *Focus Knack*, 50 (25), 22-26.
- Schreurs, B.K. (2016). *Rainer Maria Rilke. De sonnetten aan Orpheus. Ingeleid, vertaald en van aantekeningen voorzien door Bert Karel Schreurs*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.
- Steenhaut, S. (2017). *Between the real and simulated. The representation of mediated relationships in Black Mirror's 'San Junipero' and 'Be Right Back'* (Academic Article). Geraadpleegd van [https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/377/260/RUG01-002377260\\_2017\\_0001\\_AC.pdf](https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/377/260/RUG01-002377260_2017_0001_AC.pdf)
- Steenhuis, P.H. (2008, 8 maart). Review. Tegen het levensvijandig gepieker. *Trouw*. Geraadpleegd van <https://www.trouw.nl/nieuws/tegen-het-levensvijandig-gepieker~bb462883/>

- van Arkel, N. (2020, 24 april). Een gedicht van stemmen en eenzaamheid. DeClaus theatertekstkritiek: Faren van Ellis Meeusen. *Theaterkrant*. Geraadpleegd van <https://www.theaterkrant.nl/kritiek/een-gedicht-van-stemmen-en-eenzaamheid/>
- Van der Straeten, B. (2010, 28 april). Rainer Maria Rilke – Nieuwe Gedichten. *Knack*. Geraadpleegd van <https://www.knack.be/nieuws/boeken/rainer-maria-rilke-nieuwe-gedichten/article-normal-8180.html>
- van Gorp, H., Delabastita D., Ghesquiere R. (2007). *Lexicon van literaire termen* (8<sup>e</sup> herziene druk). Mechelen: Plantyn.
- Van Hal, G. (2019, 8 juni). Recensie 'Black Mirror': seizoen vijf doet je twijfelen of de toekomst al begonnen is. *De Morgen*. Geraadpleegd van <https://www.demorgen.be/nieuws/recensie-black-mirror-seizoen-vijf-doet-je-twijfelen-of-de-toekomst-al-begonnen-is~b3b0f979/>
- Van Hal, G. (2019, 4 juni). Zo komen de technologische nachtmerries van 'Black Mirror' tot leven. *De Morgen*. Geraadpleegd van <https://www.demorgen.be/nieuws/zo-komen-de-technologische-nachtmerries-van-black-mirror-tot-leven~bd5b65e1/>
- van Noord, J. (2018, 11 september). Dit zijn de 5 beste 'Black Mirror' afleveringen aller tijden. *Esquire*. Geraadpleegd van <https://www.esquire.com/nl/manentertainment/a19490676/black-mirror-beste-afleveringen/>
- Vergilius, P. (1994). *Het boerenbedrijf* (3<sup>e</sup> druk; Gerhardt, I., Vert.). Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- Verstegen, P. (1997). *Rainer Maria Rilke. Nieuwe Gedichten. Het eerste deel. Vertaald en van commentaar voorzien door Peter Verstegen*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot.
- Wikipedia. (Laatst bewerkt 2020, 16 augustus). Romeins huwelijk. Geraadpleegd van [https://nl.wikipedia.org/wiki/Romeins\\_huwelijk](https://nl.wikipedia.org/wiki/Romeins_huwelijk)
- Wikipedia. (Laatst bewerkt 2020, 7 augustus). Black Mirror. Geraadpleegd van [https://en.wikipedia.org/wiki/Black\\_Mirror](https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Mirror)

Wikipedia. (Laatst bewerkt 2020, 10 juli). Jean Baudrillard. Geraadpleegd van [https://nl.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Baudrillard](https://nl.wikipedia.org/wiki/Jean_Baudrillard)

## **AFBEELDINGEN**

- (1) © Ilya Shurygin
- (2) © Metropolitan Museum New York
- (3) © Owen Harris
- (4) © Owen Harris
- (5) © Owen Harris

## BIJLAGEN

### BIJLAGE 1

#### ORPHEUS EN EURYDICE (UIT DE *METAMORPHOSEN* VAN OVIDIUS, VERTAALD DOOR M. D'HANE-SCHELTEMA)

##### BOEK X 1-63

Van Kreta vloog hij, krokusgeel gesluierd, door het luchtruim en haastte zich – hij, Hymenaeus, huwelijksgod – naar 't land der Thraciërs. Voor niets, helaas! Orpheus had hem geroepen en daarom kwam hij, maar hij liet geen plechtig bruiloftslied, geen vrolijke gezichten toe, geen enkel voorspoedteken en zelfs de fakkel die hij droeg deed niets dan sissen met veel rook, tot tranen toe; zwaaien hielp niets, hij wou niet vlammen – een droevig teken met nog droever afloop. Want terwijl de jonge bruid zich met haar nimfenschaar in 't gras vermeide, liep ze een gifbeet van een slang op, in haar hiel, en stierf.

De zanger van het Thracisch bergland heeft eerst tot de goden geklaagd; toen, om ook hulp te zoeken in het dodenrijk, waagde hij zich bij Taenarum de poort door, naar de Styx en liep tussen de lichaamloze langbegraven schimmen tot vóór Persephone met naast haar de gebieder over het somber rijk des doods. Zich begeleidend op zijn lier zong hij hen toe: 'Ach, goden van de onderaardse wereld, waar iedereen die sterflijk is zijn eindbestemming vindt – als u mij toestaat zonder omhaal en vertoon van woorden waarheid te spreken... Nee, ik ben hier niet gekomen om de donkere Tartarus te zien, niet om de drie behaarde slangenhondkoppen van Cerberus te ketenen; mijn komst betreft mijn vrouw: nadat zij op een slang getrapt had, beet deze haar zijn gif in en ontnam haar levensbloei. Ik wilde wel berusten, ik verzeker u, ik wil het,

maar Amor wint. Op aarde is die godheid goed bekend,  
misschien hier ook? Ik weet het niet, maar ik vermoed van wel,  
wan als het oud verhaal over uw schaking niet bedacht is,  
bracht Amor ook uw beiden samen... Bij dit oord vol angsten,  
bij deze immense leegte, bij de stilten van dit rijk,  
ik smEEK u: wil Eurydice's te vroege dood herroepen!  
Wij mensen staan al alles aan u af, en vroeg of laat  
komen wij na een kort bestaan naar deze ene woonplaats,  
en komen allemáál. Dit is ons laatste huis, en u  
voert hier de langste heerschappij over de stervelingen.  
Ook zij komt in uw macht, wanneer zij daarvoor rijp is en  
haar tijd voorbij. Ik vraag u geen geschenk, het is een lening...  
En gunt de dood mijn vrouw geen uitstel, weet dan dat ook ik  
hier niet vandaan ga, nee, dan kunt u blij zijn met twee doden.'  
Tijdens die woorden en zijn begeleidend snarenspeel  
snikten de bloedeloze schimmen; Tantalus greep even  
geen wijkend water meer, Ixions rad stond als verlamd,  
geen gier die trek in lever had, de Danaïden lieten  
hun urnen staan en Sisyphus ging op zijn rotsblok zitten.  
Men zegt dat zelfs de Wraakgodinnen, door dit lied geroerd,  
voor 't eerst betraande wangen kregen. Zij, de heerseres,  
noch hij die in de Hades heerst kon doof zijn voor zijn klagen:  
Eurydice mocht komen! Zij bevond zich bij de jongste  
gestorvenen en door de wond kon ze nog niet snel lopen...  
De zanger van Rhodope kreeg haar mee, maar moest beloven  
zijn blik niet om te wenden vóór hij het Avernusdal  
ontstegen was, want anders werd de gunst tenietgedaan.

Er loopt een pad naar boven tussen diepzwijgende stilten,  
vrij steil en duister en in dikke nevelmist gehuld.  
Zij waren niet zover meer van de rand dicht bij de aarde.  
Bang dat ze achterbleef of uit verlangen haar te zien  
keek hij in liefde om. Direct is zij omlaaggevallen,  
de armen wijd gestrekt, reikend naar houvast of naar hulp,  
maar ach, de ongelukkige greep niets dan ijle nevel.



Ten tweede male stervend maakte zij haar echtgenoot  
toch geen verwijt – kon ze verwijten, dat hij haar zo liefhad?  
Het laatste wat zij riep, vaarwel, kon hij al nauw'lijks meer  
verstaan. Ze is weer teruggeleden in dezelfde diepte.

## **BOEK XI 61-66**

### **(Na Orpheus' dood.)**

Zijn ziel daalt onder aarde. Alles wat hij daar al eerder  
gezien had, kent hij terug. Rondspeurend naar Eurydice  
treft hij haar aan in de Elyse velden en vol liefde  
omhelst hij haar. Sindsdien zijn zij daar samen, zij aan zij  
of één voorop en één die volgt – dan is het dikwijls Orpheus  
die omkijkt, maar nu zonder angst, naar zijn Eurydice.

## BIJLAGE 2

### ORPHEUS EN EURYDICE (UIT DE *GEORGICA* VAN VERGILIUS, VERTAALD DOOR IDA GERHARDT)

#### BOEK IV 452-528

(De herder Aristaeus heeft aan de zeegod Proteus gevraagd wat de reden is dat zijn bijen door honger en ziekte sterven.)

Hij sprak. De ziener eindelijk, met geweld zich dwingend,  
-groen vuur schiet uit zijn vlamme ogen- knarsetandend,  
opent de mond en doet orakelend zijn uitspraak:

'Wel is het van een god, dat u de wraakzucht teistert;  
gij boet een zware fout. Orpheus, rampzalig- schuldeloos  
nochtans- met deze straf blijft bij, zo 't lot niet ingrijpt,  
u slaan, diep wrokkend om de vrouw hem afgenomen,  
Eurydice. In vlucht voor u, rap langs het water,  
zag zij niet voor haar voet- een kind in doods nabijheid-  
de grote slang, in 't hoge oevergras verscholen.

En de Dryaden, rei van speelgenoten, riepen  
over de bergen, vèr; de hoge toppen schreiden  
-Pangaea, Rhodope-, het vechtersland van Rhesus,  
de Donausteppen en zij, Athene's Orythia.

Zelf zocht hij met zijn lier te sussen 't ziek verlangen,  
zingend, o liefste, op 't verlaten strand eenzelvig  
van u bij 't rijzend licht, van u als de avond daalde.

Zelfs door de Hellekrochten, Hades' diepe poorten,  
geschreden door het woud, spokig van donk're nevelen,  
trad hij voor 't schimmenrijk, de koning der verschrikking,  
de harten voor het menselijk smeken zonder deernis.

Zie, door zijn lied geroerd, ontzweefden donkers diepten  
de schimmen ijl, van licht verstoken schijngestalten,  
- zo komen in een boom honderden vogels schuilen  
voor de avondval of voor een onweer uit de bergen-:  
moeders en vaders, fiere helden, afgestorven

van dit bestaan; kinderen, meisjes vóór haar bruidstijd;  
zonen, tot as verbrand voor de ogen van hun ouders.  
Rondom hen, slijkgig zwart niet haveloze biezen,  
ligt de Cocytus, sombere poel van stilstaand water,  
en negen malen strikt de Styx hen in zijn kronkels.  
Hij zingt: de hoven van de dood, de Orcus zelve,  
de Erinyen - blauwig kronkelen door het haar de slangen -  
zijn ademloos; het blaffen smooit in Cerberus' kelen,  
Ixions wentelrad blijft, nu de wind zwijgt, stilstaan.  
Reeds keerde Orpheus terug, aan elk gevaar ontkomen,  
terwijl de weergegevene naar het licht geleid werd,  
Eurydice, ná hem, Proserpina gehoorzaam.  
Toen plotseling overmocht hem weerloos het verlangen  
- hoezeer vergeeflijk, als de Hel vergeving kende-  
staan bleef hij en zag om, reeds op de grens van 't daglicht,  
naar haar, Eurydice, roekeloos - ach! - bezwelen.  
Te niet zijn tocht, geschonden van de wrede heerser  
't verdrag: drie donderslagen klonken uit de Avernus.  
En zij: 'hoe kondt ge mij verderven en u zelve,  
Orpheus, zozeer verblind! Genadeloos roept opnieuw mij  
het noodlot terug, het donker dekt mijn brekende ogen;  
een laatst vaarwel - de grote nacht heeft mij gegrepen,  
'k strek machteloos naar u, niet meer van u, mijn handen.'  
Zij sprak - en uit zijn ogen, zoals rook vernevelt,  
dun in de lucht ontweek zij. Tastend in het ijle,  
nog zóveel woorden op de lippen, ontwaarde Orpheus  
Eurydice niet meer en Orcus' veerman laat hem  
ten tweeden male niet over het scheidend water.  
Wat kon jij? Waar vindt woon die tweemaal dierf het liefste?  
Verbad zijn stem de dood, zijn tranen deze machten?  
Zij, in doods kilte, voer reeds in de boot van Charon.  
En hij - gaat het verhaal - heeft zeven volle maanden,  
waar steil de rotswand rijst, bij de verlaten Strymon  
geschreid en in de koele grot zich uitgezongen;

de tijgers strekten zich, de eiken kwamen tot hem.  
Zo klaagt de nachtegaal, in schaduw van een peppel,  
om zijn verloren jongen, die een boer, hardvochtig,  
loerend heeft uitgehaald - kaal uit het nest; de vogel  
snikt heel de nacht - droef, op zijn tak, begint hij telkens  
de melodie en vult ver de omtrek niet zijn klachten.  
Geen vrouw, geen liefde wist zijn hart te winnen - eenzaam,  
de ijsvlakten van liet noorden over, Tanaïs, sneeuwveld,  
en de altijd ruig berijpte barre steppen zwierf hij  
en treurde om zijn verlies - Eurydice en Hades'  
geschonden gave - trouw die de Bacchanten krenkte.  
Bij Bacchus' riten, in nachtelijke orgie, is Orpheus  
verscheurd; zijn lichaam lag verstrooid over de velden.  
En nòg, toen van de marmeren hals het hoofd gescheiden  
mee met de Hebrus dreef en wentelde in zijn wieling,  
bleef toch 'Eurydice' de stem, het stervend spreken  
'arme Euridice' het wijkend leven roepen,  
'Eurydice' weerkaatsten langs de stroom de oevers.'

### BIJLAGE 3

#### 'ORPHEUS. EURYDICE. HERMES' (UIT *NEUE GEDICHTE* VAN RAINER MARIA RILKE, VERTAALD IN *NIEUWE GEDICHTEN* DOOR PETER VERSTEGEN)

(1) Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.  
Wie stille Silbererze gingen sie  
als Adern durch sein Dunkel. Zwischen Wurzeln  
entsprang das Blut, das fortgeht zu den  
Menschen,  
und schwer wie Porphyrsah es aus im Dunkel.  
Sonst war nichts Rotes.

(2) Felsen waren da  
und wesenlose Wälder. Brücken über Leeres  
und jener große graue blinde Teich,  
der über seinem fernen Grunde hing  
wie Regenhimmel über einer Landschaft.  
Und zwischen Wiesen, sanft und voller  
Langmut,  
erschien des einen Weges blasser Streifen,  
wie eine lange Bleiche hingelegt.

(3) Und dieses einen Weges kamen sie.

(4) Voran der schlanke Mann im blauen Mantel,  
der stumm und ungeduldig vor sich aussah.  
Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg  
in großen Bissen; seine Hände hingen  
schwer und verschlossen aus dem Fall der  
Falten  
und wußten nicht mehr von der leichten Leier,  
die in die Linke eingewachsen war  
wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums.

(1) Het was de vreemde mijngroeve der zielen.  
Als stille aderen van zilvererts  
gingen zij door haar donker. Tussen wortels  
ontsprong het bloed dat voortgaat naar de  
mensen,  
zwaar als porfier zag het eruit in 't donker.  
Verder niets roods daar.

(2) Rotsen waren er,  
onwerkelijke bossen. Bruggen over leegte  
en ginds die grote grijze blinde vijver  
die hoog boven zijn verre bodem hing  
als donkere regenlucht boven een landschap.  
En tussen weilanden, zacht en lankmoedig,  
verscheen de ene weg, een lichte streep,  
als wasgoed op een rij dat ligt te bleken.

(3) Die ene weg, daarover kwamen zij.

(4) Vooraan de slanke man in blauwe mantel  
die stil en ongeduldig voor zich heen keek.  
Zijn tred verslond de weg met grote brokken;  
zijn handen, zwaar en in zichzelf gekeerd,  
hingen vanuit de val der plooiën neer,  
zich niet bewust meer van de lichte lier  
die in zijn linkerhand was ingegroeid  
gelijk in een olijftak rozenranken.

**(5)** Und seine Sinne waren wie entzweit:  
indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief,  
umkehrte, kam und immer wieder weit  
und wartend an der nächsten Wendung stand, -  
blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück.  
Manchmal erschien es ihm als reichte es  
bis an das Gehen jener beiden andern,  
die folgen sollten diesen ganzen Aufstieg.  
Dann wieder wars nur seines Steigens  
Nachklang  
und seines Mantels Wind was hinter ihm war.

**(6)** Er aber sagte sich, sie kämen doch;  
sagte es laut und hörte sich verhallen.  
Sie kämen doch, nur wärens zwei  
die furchtbar leise gingen. Dürfte er  
sich einmal wenden (wäre das Zurückschaun  
nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes,  
das erst vollbracht wird), müßte er sie sehen,  
die beiden Leisen, die ihm schweigend  
nachgehn:

**(7)** Den Gott des Ganges und der weiten  
Botschaft,  
die Reisehaube über hellen Augen,  
den schlanken Stab hertragend vor dem Leibe  
und flügelschlagend an den Fußgelenken;  
und seiner linken Hand gegeben: *sie*.

**(8)** Die So-geliebte, daß aus einer Leier  
mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;  
daß eine Welt aus Klage ward, in der  
alles noch einmal da war: Wald und Tal  
und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier;

**(5)** En zijn zintuigen waren als gespleten:  
terwijl zijn blik hem als een hond vooruitvloog,  
keerde, terugkwam en hem steeds weer ver  
weg  
bij de volgende bocht stond op te wachten, -  
bleef zijn gehoor ten achter als een geur.  
Soms leek het hem terug te reiken tot  
het gaan van die twee anderen daarginds  
die moesten volgen heel de weg omhoog.  
Dan weer was achter hem alleen de naklank  
van eigen klimmen, 't waaien van zijn mantel.

**(6)** Maar bij zichzelf zei hij: ze komen wel  
hij zei het luid en hoorde hoe het wegstierf.  
Ze kwamen wel, al waren het er twee  
wier tred angstwekkend zacht was. Als hij zich  
een keer mocht omdraaien (maar omzien zou  
juist de ontwrichting zijn van heel dit werk  
dat nu pas wordt volbracht), moest hij ze zien,  
het tweetal dat hem zacht en zwijgend volgt:

**(7)** De god van 't gaan en van de verre  
boodschap,  
de reishoed boven helderlichte ogen,  
de slanke staf recht voor zich uitgehouden,  
zijn enkels met klapperende vleugels;  
en aan zijn linkerhand toevertrouwd: *zij*.

**(8)** De zó-geliefde dat er uit een lier  
meer klagen klonk dan uit klaagvrouwen ooit;  
dat zich een wereld uit dat klagen vormde  
waar 't al nog eens in terugkwam: bos en dal,  
en weg en buurtschap, veld, rivier en dier,

und daß um diese Klage-Welt, ganz so  
wie um die andre Erde, eine Sonne  
und ein gestirnter stiller Himmel ging,  
ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen -:  
Diese So-geliebte.

**(9)** Sie aber ging an jenes Gottes Hand,  
den Schritt beschränkt von langen  
Leichenbändern,  
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.  
Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung,  
und dachte nicht des Mannes der voranging,  
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.  
Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein  
erfüllte sie wie Fülle.  
Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel,  
so war sie voll von ihrem großen Tode,  
der also neu war, daß sie nichts begriff.

**(10)** Sie war in einem neuen Mädchentum;  
und unberührbar; ihr Geschlecht war zu  
wie eine junge Blume gegen Abend,  
und ihre Hände waren der Vermählung  
so sehr entwöhnt, daß selbst des leichten  
Gottes  
unendlich leise, leitende Berührung  
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.

**(11)** Sie war schon nicht mehr diese blonde  
Frau,  
die in des Dichters Liedern manchmal anklang,  
nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland  
und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.

en dat er rond die wereld van geweeklaag  
een zon, zoals rondom die andere aarde,  
en een besterde, stille hemel draaide,  
een weeklaaghemel met misvormde sterren -:  
die zó-geliefde.

**(9)** Maar zij liet zich leiden door de god,  
haar tred gehinderd door de lange windsels,  
onzeker, zacht en zonder ongeduld.  
Zij was in zich, als in hoge verwachting,  
en dacht niet aan de man die voor haar uitging,  
niet aan de weg die naar het leven opsteeg.  
Zij was in zich. En haar gestorven zijn  
vervulde haar als volheid.  
Zoals een vrucht van zoet en donker vol is,  
zo was zij van haar grote dood vervuld,  
die nog zo nieuw was dat ze niets begreep.

**(10)** Zij was een nieuwe maagdom ingegaan  
en onaanraakbaar; haar geslacht had zich  
gesloten als een jonge bloem bij avond;  
haar handen waren de gehuwde staat  
zozeer ontwend dat zelfs 't oneindig zacht  
sturend beroeren van de lichte god  
haar hinderde als een intimiteit.

**(11)** Ze was reeds niet de blonde vrouw meer  
die  
in 's dichters liederen had meegeklonken,  
eiland noch geur meer van het brede bed  
en van die man het eigendom niet meer.

(12) Sie war schon aufgelöst wie langes Haar  
und hingegeben wie gefallener Regen  
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

(13) Sie war schon Wurzel.

(14) Und als plötzlich jäh  
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf  
die Worte sprach: Er hat sich umgewendet -,  
begriff sie nichts und sagte leise: Wer?

(15) Fern aber, dunkel vor dem klaren  
Ausgang,  
stand irgend jemand, dessen Angesicht  
nicht zu erkennen war. Er stand und sah,  
wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades  
mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft  
sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen,  
die schon zurückging dieses selben Weges  
den Schritt beschränkt von langen  
Leichenbändern,  
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.

(Rilke, *Neue Gedichte*, 67-71)

(12) Ze was reeds losgemaakt gelijk lang haar  
en prijsgegeven als gevallen regen  
en als een rijke voorraad uitgedeeld.

(13) Ze was reeds wortel.

(14) En toen opeens  
die god haar staande hield en met een stem  
vol pijn uitriep: Hij heeft zich omgekeerd-,  
begreep ze niets en zachtjes zei ze: *Wie?*

(15) Maar ver weg, donker voor de lichte  
uitgang,  
stond iemand wiens gelaat niet duidelijk  
te onderscheiden was. Hij stond en zag  
hoe op de streep van een smal weidepad  
de godenbode zich met droeve blik  
woordeloos omdraaide om haar gestalte  
te volgen die dezelfde weg al terugging,  
haar tred gehinderd door de lange windsels,  
onzeker, zacht en zonder ongeduld.

(Rilke, Versteegen, *Nieuwe Gedichten*, 90-91)



**BIJLAGE 4**

***FAREN (ELLIS MEEUSEN)***

## Stemmen

lucie  
younes  
max  
lucies moeder  
hermes

Leestip: deze toneeltekst maakt gebruik van spreekkolommen. Aan het begin van elke scène staan per kolom de namen van de personages die in die scène spreken.

## proloog

*younes*

het verhaal gaat als volgt

aan lot  
zijn vrouw  
en zijn twee dochters  
wordt door god opgedragen  
uit sodom  
te vluchten  
voor de vernietiging  
van de stad begint

en om bij die tocht  
niet om te kijken

ze trekken  
door de duistere nacht  
en wanneer  
de zon opgaat  
regent het  
zwavel en vuur  
uit de hemel  
op sodom en gomorra

op de vlaktes  
op de huizen  
op de gewassen die  
uit de grond groeien  
en op de inwoners  
die in zonde leven

de vrouw van lot  
die achterop loopt  
kijkt toch om  
naar daar waar tot dan huizen stonden  
naar daar waar tot dan mensen leefden  
en verandert  
in een zoutpilaar

en net omdat ze omkijkt  
hou ik van haar  
omdat het haar  
zo menselijk maakt  
dat ze omkijkt  
naar een land in lichterlaaie  
waar ze ondanks alles  
toch van houdt

**een**

*lucie      younes*

we vertrekken  
wanneer de zon opkomt

alles is rustig

in de boom voor het huis  
broedt een merelkoppel

het vorige nest  
heeft het niet gehaald  
leeggeroofd  
door een kraai

ik leen de wagen  
van mijn moeder  
zonder te vragen  
sluit de koffer  
en stap in

drie dagen  
na de brute moord op hun jongen  
vlogen de merels al  
nieuwe twijgjes aan

sinds eergisteren  
zijn er nieuwe eieren

younes komt naast me zitten  
in de auto

klaar?

klaar

hij streelt even  
over mijn been  
voelt dat ik kippenvel heb  
ik ben al gekleed  
op het zuiden

nee  
ik hoef geen trui  
meer te halen  
hoe sneller we vertrekken  
hoe sneller we daar zijn

misschien wil ik mezelf  
niet de kans geven  
om te twijfelen  
aan het vertrek

younes geeft me zijn trui  
en ik start de motor

stel de gps in  
brantes  
frankrijk  
exact  
duizend kilometer  
van hier

als we rijden zonder stoppen  
zijn we over tien uur en zesenvieftig minuten  
bij mijn broer

**twee**

*lucie*

ik ben zeven  
en we rijden voor het eerst  
naar de mont ventoux

we vertrekken  
wanneer de zon opkomt

slaap nog maar even  
zegt mijn vader  
terwijl hij  
de voordeur  
van ons huis  
sluit

mijn vader rijdt  
mijn moeder doet de catering

mijn broer en ik  
ongemakkelijk opgeplooid  
op de achterbank  
van de opel astra

tussen frigoboxen  
tentstokken  
petanqueballen  
en een bijna vergeten zwemband

slapen is niet zo eenvoudig

op dag drie  
rijden we met de opel astra  
de mont ventoux op  
langs het monument  
voor de fietser die van zijn fiets viel  
in de tour van zevenenzestig

kreeg hij een monument  
omdat hij van zijn fiets viel  
vraag ik

nee zegt max  
mijn broer weet dat soort dingen  
omdat hij van zijn fiets viel  
en stierf

een week later

fietst mijn vader  
de berg op

een berg  
waar mensen van hun fiets vallen  
en sterven

max beweert  
dat het er op de maan  
ongeveer net zo uitziet  
als boven op de mont ventoux

ik heb nog nooit de maan  
van dichtbij gezien  
maar max weet dat soort dingen  
en ik geloof hem altijd

nog eens drie dagen later  
rijden we terug naar huis  
later kom ik hier wonen  
zegt max  
terwijl hij nog een laatste keer  
omkijkt naar de berg  
niemand gelooft hem  
behalve ik

**drie**

*lucie      younes      max*

de eerste tweehonderd kilometer  
gaan vanzelf

het is iets na negen  
als ik stop  
in de buurt van aarlen  
bijna aan de grens  
met luxemburg

ik haal koffie  
jij iets?  
younes?  
nee?

ik ben zo terug

buiten is het  
nu nog koel  
maar ik voel  
hoe de lucht  
de warmte  
van de dag die komt  
aankondigt

het is eind mei  
en het lijkt ondenkbaar  
dat de zomer  
nog moet beginnen

in de kleine winkel  
neem ik koffie  
en water met grenadinesmaak  
voor onderweg

aan de kassa  
kijk ik op mijn gsm  
die in mijn tas zit

een gemiste oproep  
van max  
een uur geleden  
en een bericht

SOPHIA'S WATER IS GEBROKEN  
BEN JE ONDERWEG?



mijn broer  
krijgt een kind

dat wist ik natuurlijk al

maar  
max en sophia  
krijgen een kind  
ze krijgen nu een kind  
vandaag

ik ren terug naar de auto  
in mijn haast  
laat ik de koffie vallen  
dan maar zonder

nee  
geen koffie  
zeg ik  
als ik terug  
in de auto spring

de baby komt  
de baby is aan het komen

nog zevenhonderdzesennegentig kilometer  
en geen tijd te verliezen

## **vier**

*lucie*

de drie volgende zomers  
rijden we telkens opnieuw  
naar de mont ventoux

mijn vader fietst  
elke zomer  
de berg op  
altijd sneller

als hij beneden komt  
roept hij bezweet en triomfantelijk  
weer een nieuw record  
waarop mijn moeder snauwt  
dat niet de hele camping  
dat hoeft te weten

als mijn moeder niet kijkt  
geeft hij mij stiekem  
een knipoog en een high-five  
en ik neem een slok grenadine

de vierde zomer  
ik ben tien  
fietst mijn vader  
de berg op  
wanneer mijn oma belt

mijn grootvader gaat sterven  
we moeten snel naar huis

mijn moeder belt mijn vader  
op de berg  
dat hij moet maken  
dat hij terug beneden is

als hij aankomt  
fluistert hij tegen mij  
weer een nieuw record  
zonder zich om te kleden  
springt hij in de auto

de hele nacht door  
rijden we naar huis  
we stoppen niet  
of toch amper  
iedereen blijft wakker

wacht op nieuws

tegen de ochtend  
zijn we bij mijn grootvader  
zijn handen liggen bleek en koud  
op het laken

de verpleger zegt  
dat we nog op tijd zijn  
en of mijn vader misschien  
met de fiets uit frankrijk gekomen is

dan zegt hij tegen mij  
dat ik best nog iets mag zeggen  
tegen mijn grootvader  
want dat het gehoor  
het zintuig is  
dat het langste blijft  
bij mensen die gaan sterven

ik wil eigenlijk fluisteren  
dat ik het jammer vind  
dat we nu nooit meer  
naar de kolibries  
in de zoo  
kunnen gaan kijken  
waarover wij wisten  
door urenlange observaties  
dat het de enige vogels zijn  
die achteruit kunnen vliegen  
en dan bedoel ik echt achteruit  
niet omkeren en terugvliegen  
want dat kan iedereen

maar omdat ik de verpleger  
niet helemaal geloof  
en omdat ik voel  
dat max meeluistert  
doe ik het niet  
en tegen de avond  
is mijn opa dood

—

een week later  
wordt mijn grootvader begraven  
max en ik spreken af  
dat we zo hard mogelijk  
op onze lip gaan bijten  
zodat we niet moeten huilen

mijn oma vertelde ooit  
dat je bij aankomst in het hiernamaals  
bij een balie komt  
waar je je moet aanmelden  
om vervolgens te antwoorden  
op de vraag  
welk kenmerk  
– slechts één –  
je voorbijje leven heeft getypeerd

waarna je wordt ingedeeld  
voor de rest van de eeuwigheid  
in een ruimte  
met gelijkgestemde zielen  
die hetzelfde antwoord  
op de vraag gaven

tijdens de begrafenis  
bedenk ik dat ik zeker ben  
dat mijn grootvader  
op de vraag der vragen  
zal antwoorden  
dat hij tot de groep  
liefhebbers van de kolibrie  
behoort

en plots moet ik toch huilen  
ondanks de lip  
omdat ik  
hoe hard ik mij ook concentreer  
niet meer weet  
hoe zijn stem zou klinken  
als hij zegt  
doe maar de liefhebbers van de kolibrie  
en ik het ook niet meer kan vragen  
omdat de doden  
nu eenmaal  
niet spreken

max fluistert  
wat is er?  
en of ik misschien te hard  
op mijn lip gebeten heb

ik droog mijn tranen  
en vraag of  
max denkt  
dat onze grootvader  
in dat hiernamaals  
nog zou weten hoe mijn stem klinkt

die ik vlak voor hij stierf  
niet meer in zijn oor gefluisterd heb

max zegt  
dat hij niet denkt  
dat de doden nog iets weten  
maar dat geloof ik niet  
max kan ook niet alles weten



we luisteren  
naar de bee gees  
verzinken  
af en toe  
in gedachten  
terwijl ik  
het aantal  
nog af te leggen kilometers  
langzaam zie dalen  
trager dan ik zou willen

shit  
o nee  
dit is echt –  
zo dom

tussen metz en nancy  
besef ik  
dat ik het cadeau  
voor max, sophia en de baby  
niet bij me heb

ja  
ik weet het  
dat ik gisterenavond  
had moeten inpakken  
dat we niet zo overhaast  
hadden moeten vertrekken  
ik weet het

het cadeau is een mobieltje  
met zes kleine popjes eraan  
om boven een wieg te hangen  
mijn oma maakte het  
toen ik geboren werd  
en ik wou het nu  
aan mijn neefje  
of nichtje  
geven

fuck  
we moeten terug  
we kunnen niet –  
we moeten terug  
younes

ik vertraag  
over anderhalve kilometer  
de eerste afrit

we zijn driehonderdvijftig kilometer  
van huis  
zegt younes  
één derde van de rit  
te ver om nog terug te keren

–

in de buurt van dijon  
belt mijn moeder

ik zeg tegen younes  
dat hij op moet nemen  
hij zegt  
dat ik haar straks  
maar moet terugbellen

ik zeg  
dat hij echt op moet nemen  
ze is ongerust waarschijnlijk  
omdat we zo plots vertrokken zijn  
en omdat ik haar auto heb genomen

de telefoon stopt met rinkelen

younes zegt  
dat ze zich niet ongerust moet maken  
dat alles in orde is

ik zeg  
dat hij dat ook meteen  
aan de telefoon had kunnen zeggen

ik bel mijn voicemail

'welkom bij uw voicemail  
u heeft één nieuw bericht ontvangen  
bericht ontvangen vandaag  
om 11 uur en 2 minuten'

lucie?

lucie  
bel mij terug  
max heeft gebeld  
om te zeggen  
dat je onderweg bent  
naar hen  
en dat sophia gaat bevallen



lucie  
je had op z'n minst kunnen laten weten  
dat je mijn auto nam

sorry

je had iets moeten laten weten

bel me terug  
oké?  
ik ben  
ongerust

shit  
ik zei het toch

'u heeft alle nieuwe berichten beluisterd  
opgeslagen berichten  
u heeft één opgeslagen bericht  
bericht ontvangen zes maanden en drie dagen geleden  
om 19 uur en 6 minuten'

luus?

luus  
het is younes

ik heb je portefeuille gevonden  
hij lag nog in het verhuisbusje

het regent echt hard  
ik ga hier even wachten  
tot het minder is  
dus ik ben wat later  
dat wou ik gewoon zeggen

en ook  
luus  
ik ben zo blij dat we verhuisd zijn  
ik weet dat jij –  
ik wou niet –  
enfin

we gaan daar gelukkig worden  
dat denk ik echt

ik zie je graag  
tot zo

## zes

*lucie*

ik dacht dat we  
na de begrafenis  
van mijn grootvader  
gewoon weer terug  
naar frankrijk zouden rijden  
onze vakantie was daar  
toch nog niet afgelopen  
vond ik  
maar dat gaat niet  
zegt mijn moeder

dus kijk ik  
de ellenlange schoolmaanden  
die volgen  
reikhalzend uit  
naar de nieuwe zomer  
en een nieuwe rit  
naar de mont ventoux

maar in het jaar  
na de dood van mijn grootvader  
gaan mijn ouders uit elkaar  
omdat mijn moeder  
iemand leerde kennen  
die tango met haar danst  
en bloemen aan haar geeft  
en dat kan mijn vader niet  
dat van die bloemen wel  
maar hij vergeet het gewoon vaak

ik vraag of we  
in de zomer  
alsnog naar frankrijk kunnen  
met z'n vieren  
en als die tangoman  
ook mee moet  
dan vind ik dat goed  
al weet ik niet  
of dat wel past  
met die volle achterbank  
met mijn broer  
mijn vader  
en ik

maar dat gaat niet  
zegt mijn moeder

de opel astra wordt verkocht  
een familiewagen hebben we  
niet meer nodig  
mijn vader verhuist naar parijs  
voor zijn werk  
en naar de mont ventoux  
gaan we nooit nog terug

## zeven

*lucie      younes*

ik stop aan een tankstation  
in de buurt van beaune  
we rijden al meer dan zes uur  
bijna zeven

ik tank  
betaal binnen  
waar wel airco is  
zodat ik weer even  
kan ademen

als kind  
hield ik  
van tankstations  
vanaf dat je zelf moet tanken  
is de pret er snel af

ik leun  
met handen en voorhoofd  
tegen het glas van het koelvak  
terwijl ik  
driehoekboterhammen kies  
als middagmaal  
ze hebben allemaal dezelfde smaak  
dus eigenlijk maakt het niet uit  
welke je kiest  
oude kaas voor mezelf  
iets met ei  
voor younes

ik neem ook nog  
water  
en dan zie ik  
bij de uitgang  
naast de boeketten  
een staander  
met grote ballonnen  
zo met figuren  
die je ook in ziekenhuizen vindt

er is één blauwe ballon  
met UN GARCON !

perfect

als ik instap

vraagt younes  
of er niet ook één met  
UNE FILLE !  
had moeten nemen  
we weten toch niet  
wat het geslacht  
van de baby is

ik zeg  
dat ik heel zeker ben  
dat max  
een zoon krijgt

ik kom uit een jongensfamilie  
met een broer  
een vader  
met alleen maar broers  
en een grootvader  
met alleen maar broers

max gaat niet  
plots  
een meisje krijgen

ik weet dat younes  
dat wel denkt  
maar dat hij zich inhoudt  
omdat ik ondertussen  
de parking al af ben  
terug de snelweg op  
en we het dus  
met de blauwe ballon  
zullen moeten stellen

ik weet ook  
dat younes  
graag een meisje wil  
zou hebben  
als wij ooit –  
enfin

## acht

*lucie*

max, mijn moeder en ik  
blijven  
na het vertrek van mijn vader  
in het huis wonen

mijn vader zie ik  
niet vaak  
één week rond kerst  
drie weken in de zomer

en voor echt  
speciale gebeurtenissen  
komt hij even langs  
voor mijn zestiende verjaardag

voor mijn achttiende verjaardag  
belt hij gewoon  
om te vragen  
of ik het niet erg vind  
dat hij er niet is  
ik zeg  
dat we het in de zomer  
dan wel zullen vieren  
en hang op

mijn oma komt  
bij ons wonen  
en gaat vier jaar na mijn opa  
ook dood  
heel stil  
bijna niemand had het door

max wacht  
tot ik achttien ben  
en hij twintig  
en vertrekt dan  
met zijn rugzak  
om de wereld te zien  
veel verder  
dan het zuiden van frankrijk  
komt hij niet  
en ik verdenk hem ervan  
dat hij dat ook niet  
van plan was

na een jaar

staat hij terug  
voor de deur  
met een jonge vrouw  
die sophia heet  
en zijn geliefde is

ze wonen even  
terug in het huis  
maar kunnen hier niet aarden  
zegt max  
ik denk  
dat ze harder moeten proberen

na een paar maanden  
vertrekken ze  
definitief  
naar een dorp  
in de schaduw  
van de mont ventoux  
precies zoals max ooit voorspelde  
dat door hun komst  
niet langer tachtig  
maar tweeëntachtig  
inwoners telt  
en weldra dus  
drieëntachtig

mijn moeder vertrekt nooit echt  
maar spendeert steeds minder tijd  
in het huis  
en steeds meer  
bij de nieuwe tangovriend  
die niet federico  
of juan-martin blijkt te heten  
maar gewoon ludo

hoe meer mensen vertrekken  
uit het huis  
hoe voller het wordt  
het begint met de piano  
waarop mijn oma speelde  
en de radio  
waartegen mijn opa  
zijn oor legde  
als er wieleruitslagen  
werden omgeroepen

daarna is de toestroom  
van eigendommen  
van mijn grootouders

ouders  
broer  
niet meer te stoppen  
spullen die niemand kan meenemen  
en evenmin kan weggooien  
half achtergelaten levens  
waar niemand afscheid van kan nemen

en ik blijf  
in een huis  
dat veel te groot is  
voor mij alleen  
maar toch  
ik blijf  
want als iedereen  
dan plots zou beseffen  
dat het een vergissing was  
om te vertrekken  
dan ben ik er tenminste nog  
als ze terugkeren

op mijn kamer  
moet ik een pad  
vrijmaken  
tussen  
kasten  
dozen  
fotoboeken  
om van de deur  
tot bij mijn bed te komen

op mijn bed  
liggen drie matrassen  
die niemand weg wil doen  
ik slaap als de prinses op de erwt  
met een erwt die steeds groter wordt  
die 's nachts harder drukt  
en het moeilijk maakt  
om te slapen

en alles wat kapot gaat  
blijft kapot  
eerst lost het handvat  
van één van de keukenkasten  
dan springt het licht in de kelder  
loopt de tweede lavabo  
in de badkamer niet meer door  
breken een paar spijlen  
van de houten trap  
doet het lichtje van de oven



het niet meer

het huis is  
net als ons gezin  
zijn glorie tijd voorbij

op een ochtend  
merk ik  
dat de kraan in de keuken lekt  
waarschijnlijk is dat rubberen schijfje stuk  
ik heb mijn vader dat vroeger  
wel eens zien vervangen

ik zoek in de donkere kelder  
naar de gereedschapskist van mijn vader  
die ik pas vind nadat ik pijnlijk hard  
mijn voet ertegen stoot

ik probeer de kraan te ontmantelen  
de kraan geeft niet mee  
en draait na een paar keer wrikken  
niet open  
maar breekt af

het water spuit onmiddellijk  
tot tegen het plafond

ik grijp een handdoek  
probeer die in de kraan te duwen  
wat niet lukt

en in die tijd  
vormt zich een plas water  
die de hele keuken onderzet  
en onder de keukendeur door  
richting de woonkamer  
begint te lopen  
waar de piano  
van mijn grootouders staat

in paniek  
bel ik mijn moeder  
schreeuw  
dat het huis zal vergaan

mijn moeder schreeuwt terug  
dat ik zelf iemand moet bellen  
en liefst snel

ik sprint

helemaal doorweekt  
en mankend  
op mijn pijnlijke voet  
naar de telefoon  
en bel loodgieterij raf  
het eerste wat ik  
in de gouden gids kan vinden  
dit is nog een huis  
met een gouden gids

ik weet niet juist  
wat ik allemaal roep  
maar ik denk dat ze het begrijpen  
want nog geen vijftien minuten later

het water heeft ondertussen  
bijna de gang bereikt

wordt er aangebeld  
pas als ik de deur opengooi  
besef ik  
dat ik alleen mijn doorweekte pyjama aanheb  
waardoor het een paar seconden  
ongemakkelijk stil is  
tot de jonge man  
aan de andere kant van de deur  
rood aangelopen en buiten adem  
vraagt  
of hij zijn fiets  
met zijn gereedschap  
binnen mag zetten  
want hij heeft geen rijbewijs  
dus komt altijd met de fiets

en zich vervolgens niet voorstelt  
als raf  
maar als younes



is de gps het noorden kwijt  
en rijden we hopeloos verloren

zo komen we er nooit

rond ons alleen velden  
ook in de verte  
geen dorp  
waar we de weg  
kunnen vragen

ik heb honger  
en dorst  
voel dat ik  
niet meer helder  
kan nadenken

ik hoor mezelf snauwen  
tegen younes  
of hij misschien  
een kaart kan zoeken  
in het handschoenkastje

misschien hadden we  
op de autostrade  
moeten blijven

hij zegt het  
voorzichtig

ja  
misschien ja  
of misschien hadden we  
niet moeten komen  
misschien hadden we  
de trein moeten nemen  
misschien had jij  
je rijbewijs moeten halen

nee  
niet doen  
niet zeggen dat je het begrijpt  
je begrijpt het niet  
jij begrijpt hier  
helemaal niks van

ik weet dat dit mijn schuld is  
dat ik  
te lang getwijfeld  
te lang gewacht

te laat vertrokken ben  
ik weet het  
ik weet  
dat we het misschien niet halen  
en dat dat mijn schuld is

en jij weet het ook  
dus zeg niet  
dat je het begrijpt

nu pas heb ik door  
dat we stilstaan  
ik ben gestopt  
naast een veld vol  
nog niet volgroeide zonnebloemen  
de kopjes  
naar het westen gericht  
waar de zon ondergaat

we komen er wel

## **tien**

*lucie*

als younes niet  
met fiets en al  
het huis  
dat ik bewaakte  
als een burcht  
was binnengestormd  
had ik hem er  
misschien  
wel nooit ingelaten

uit schaamte  
of uit voorzichtigheid

maar hij was er  
en hij mocht blijven

ik wou dat hij bleef

niet alleen  
omdat hij het huis gered had  
hij bracht het ook weer tot leven  
het huis werd  
opnieuw een huis  
waarin mensen woonden

en ook ik  
had het gevoel  
eindelijk weer te leven

al snel leek het  
alsof hij er altijd al was geweest

op het bed  
met de drie matrassen  
slapen we vanaf dan samen  
zodat er minder plaats is  
voor de erwt

we drinken koffie  
in de keuken  
met de kapotte kasten

en wanneer hij aanbiedt  
om de lavabo  
in de badkamer  
te herstellen

zeg ik  
dat dat niet hoeft  
dat ik het gewend ben zo

younes woont zelf  
in een appartement  
boven loodgieterij raf

in de nachten  
die we daar doorbrengen  
schrik ik vaak wakker  
bevangen door angst  
dat er iets met het huis  
zou gebeuren  
terwijl ik er niet ben  
dat een brand  
een overstroming  
of plotse instorting  
wat rest van mijn verleden  
zou wegvagen  
zonder dat iemand  
vraagt  
of ik dat wel wil  
en of ik er klaar voor ben

op die nachten  
sluip ik  
younes' appartement uit  
terwijl hij nog slaapt  
op tafel laat ik een briefje  
met  
IK MOEST NAAR HUIS  
MAAR IK KOM TERUG  
IK ZIE JE GRAAG

younes begrijpt dat  
hij heeft veel geduld  
wat niet verhindert  
dat blinde paniek toeslaat  
als hij voorstelt  
om samen te gaan wonen  
en dus  
te verhuizen

—

ik had er  
negen maanden  
en zestien dagen  
voor nodig

om te beslissen  
dat we konden verhuizen



**elf**

*lucie      younes      max*

ik wrijf met de punt van mijn tong  
tegen mijn gehemelte  
het helpt om wakker te blijven

we zijn al meer dan  
veertien uur onderweg

in de buurt van valence  
vinden we de N7 terug  
iets later  
een afslag  
naar de kleinere D538

hij zwijgt  
nog steeds

chabeuil  
montvendre  
ourches

tussen de dorpen  
uitgestrekte vlaktes  
velden  
vooral zonnebloemen  
en maïs  
af en toe een hoeve  
hier en daar  
een boer aan het werk

ik heb van het veld  
daarnet  
drie zonnebloemen  
meegenomen  
dat zal wel niet mogen  
maar als het dan toch  
een meisje is

het wordt avond  
de lucht kleurt roze  
de ergste hitte is voorbij

divajeu  
saou  
francillon-sur-roubion

ik voel hoe moe ik ben

wrijf harder over mijn gehemelte  
verplicht mezelf  
geconcentreerd te blijven

max stuurt

WEEËN NU  
OM DE VIER MINUTEN

ik weet niet  
hoeveel tijd  
dat ons nog geeft

het is na half negen  
nog honderdzestien kilometer  
het einde is in zicht

nog even  
nog een uur  
of twee

–

het is donker  
al een hele tijd nu

het landschap is minder vlak  
ruwer  
meer bomen  
minder velden  
bijna geen tegenliggers

bocht  
na bocht  
na bocht  
na bocht

op het licht  
van de koplampen na  
is het aardedonker

de mont ventoux  
is doorheen het duister  
niet te zien  
maar ik weet dat we er bijna zijn  
ik ken  
dit landschap  
van lang geleden

het lichtje

van mijn gsm  
knippert  
max heeft  
twee keer gebeld  
ik heb niet opgenomen

we zijn er  
bijna  
nog minder  
dan dertig kilometer

ik concentreer me  
op de bochten  
stuur ons  
door de maanloze nacht

het duurt  
een paar seconden  
voor mijn hersenen  
registreren  
dat er  
iets  
op de weg staat

recht voor ons  
stokstijf  
in het midden  
van de smalle baan

een dier  
denk ik  
dat we angstvallig  
snel naderen  
ik rijd  
te snel

ik weet niet  
wie als eerste doorheeft  
dat het dier  
een hert is  
younes of ik

ik denk  
dat ik iets roep  
misschien roep ik

ik begin te remmen  
begrijp niet  
waarom het hert niet wegloopt  
tussen de bomen naast de weg

en op dat moment  
draait een auto  
in de andere richting  
de bocht om  
richting het hert  
richting ons

en weet ik dat het te laat is  
dat zowel wij  
als het hert  
geen kant  
meer opkunnen  
ook als het dier  
nu  
in beweging komt

is het nooit op tijd  
de baan af

en wij kunnen hier  
niet meer weg

de felle lichten  
van de tegenligger  
verblinden mij  
alles is wit

en er blijft niets anders over  
dan de paar seconden  
die nog tussen mij  
het hert  
en de andere auto inliggen

in die seconden  
misschien zijn het er twee  
duw ik zo hard ik kan  
op de rem  
weet dat dat geen zin heeft  
het geluid  
van de banden op het asfalt  
snijdt in mijn oren

ik stuur de wagen  
naar de zijkant van de baan  
in een poging  
de auto  
en het hert  
te ontwijken  
en dan draai ik  
mijn hoofd

naar rechts  
om te zien  
dat younes  
niet naast me zit  
waarna ik mijn ogen sluit  
mijn beide handen  
om het stuur klem  
en wacht op wat komt

## **twalf**

*lucie      younes*

we verhuizen op  
een normale vochtige novemberdag  
nu zes maanden  
en drie dagen geleden

we huren  
een verhuisbusje  
sleuren  
de hele dag  
met dozen  
kasten  
planten

max en sophia zijn er  
om te helpen  
en om te vertellen  
dat sophia zwanger is  
dat ze eind mei  
een kind krijgen

we drinken één glas  
champagne zonder alcohol  
op het huis  
op de baby

we nemen afscheid  
van max en sophia  
die terug naar frankrijk gaan  
zeggen  
tot in mei

en dan breng ik  
het verhuisbusje terug  
precies voor zes uur  
en volledig bijgetankt

ik fiets terug  
naar ons huis  
onderweg  
begint het te regenen

en wanneer ik thuis ben  
besef ik  
dat mijn portefeuille  
nog in het busje ligt

ik zucht  
en younes zegt  
    jij hebt al de hele dag gereden  
    ik haal hem wel  
    bestel al iets om te eten  
    ik ben zo terug  
en hij vertrekt  
met zijn fiets

ik bestel pizza  
ga naar boven  
begin ons nieuwe bed  
met één matras  
in elkaar te zetten

drie kwartier later  
is er pizza  
en nog geen younes

mijn gsm ligt beneden  
ik heb een voicemail

    luus?

    luus  
    het is younes

    ik heb je portefeuille gevonden  
    hij lag nog in het busje

    het regent echt hard  
    ik ga hier even wachten  
    tot het minder is  
    dus ik ben wat later  
    dat wou ik gewoon zeggen

    en ook  
    luus  
    ik ben zo blij dat we verhuisd zijn  
    ik weet dat jij –  
    ik wou niet –  
    enfin

    we gaan daar gelukkig worden  
    dat denk ik echt

    ik zie je graag  
    tot zo

ik bel terug

hij neemt niet op  
fietst waarschijnlijk  
want het regent niet meer  
dan spreek ik hem zo wel  
en de pizza kan in de oven  
ik ga verder met het bed

een half uur later  
bel ik  
opnieuw  
weer niets  
ik laat een bericht achter  
vraag of alles oké is

om kwart voor negen  
bel ik max  
ik zeg dat ik ongerust ben  
dat er iets gebeurd is  
max zegt  
dat hij waarschijnlijk  
gewoon iemand is tegengekomen  
en is blijven praten  
hij komt zo wel

om half tien  
gaat voor de eerste keer  
de bel  
in ons nieuwe huis

ik weet meteen  
dat het niet younes is

hij was niet ziek  
zieken zeulen niet  
met verhuisdozen  
op hun laatste dag op aarde  
zieken plakken op een pot roze verf  
geen post-it met

VOOR DE KINDERKAMER

GRAPJE

FOUT GEKOCHT  
BRENG IK NOG WEL TERUG

hij was niet ziek  
we waren niet bezig met doodgaan  
we waren bezig met leven  
en toen ging hij dood



en tot net voor zijn dood  
had alles geleken  
op het normale begin  
van de rest van de toekomst

## dertien

*lucie*

twee maanden  
na younes' dood  
maakt mijn moeder  
een afspraak bij een rouwconsulent

een vrouw met lang haar  
in een warrige vlecht  
ik denk dat ze dat met opzet doet  
dat warrige

je moet een steile trap op en af  
om tot bij haar te komen  
of weer weg te gaan  
er staan rode leren zetels  
en het ruikt er altijd naar wierook

ze zegt dat de vraag eigenlijk  
uit mij moet komen  
ik zeg dat ik geen vraag heb  
ze vraagt of ik dan iets wil vertellen  
over younes

ik vertel  
dat ik soms vergeet  
hoe hij is doodgegaan

dat ik soms vergeet  
dat hij is doodgegaan

dat ik vaak met hem spreek  
en hij ook met mij

ze zegt dat ik mij  
geen zorgen moet maken  
dat dat allemaal normaal is

in deze fase

ik vertrek en mail  
dat ik niet meer ga komen  
of toch niet  
'in deze fase'  
omdat ik er het nut niet van inzie  
ik zie alleen de tientallen jaren  
voor me  
zonder younes

op een nacht  
vertel ik hem dat ik soms lieg  
over hoe hij is doodgegaan

hij zegt dat hij  
waarschijnlijk  
net hetzelfde zou doen

een paar weken later  
ga ik toch weer terug  
de steile trap op  
naar de leren zetels

ik hoef geen sorry te zeggen  
omdat ik ben weggegaan  
zegt ze  
dat was ik ook niet van plan

nog later zegt ze  
dat ik bij de dood van younes  
ook een stukje van mezelf heb meegegeven  
dat ik nu moet proberen  
weer heel te worden  
dat er leven moet bijkomen  
om de verhouding  
tussen leven en dood  
weer te doen kloppen  
een overdosis leven  
ofzoiets

die nacht bel ik max  
ik hoef geen sorry te zeggen  
omdat ik hem wakker heb gebeld  
zegt hij  
dat was ik wel van plan

ik zeg dat ik naar hen toe ga komen  
dat ik daar moet zijn  
om weer heel te worden  
dat ik morgenvroeg  
of nee  
nu  
ga vertrekken  
dat ik nu vertrek  
dat ik eraan kom

max zegt dat het goed is  
dat ik welkom ben  
maar dat de baby elk moment kan komen  
dat sophia al twee dagen over tijd is

en of ik niet iemand wil meebrengen  
dat het een lange rit is

ik zeg dat het uiteindelijk  
maar duizend kilometer is  
en dat red ik wel

**alleen**

**veertien**

*lucie*

in het licht  
van mijn faren  
gaat het hert  
langzaam  
dood

## **vijftien**

*lucie      hermes      max*

iets of iemand  
tikt zacht  
tegen het autoraam

mijn ogen zijn toe  
mijn hoofd ligt  
naar rechts gedraaid  
op het stuur

het getik blijft  
ik open mijn ogen niet

door mijn gesloten oogleden  
voel ik het licht en de warmte  
van de zon  
het is ochtend  
ik moet geslapen hebben

ik open mijn ogen  
zie de lege plek naast me  
en de resten van gisteren  
grenadine  
driehoekboterhammen  
lege flessen water

mijn gsm ligt op de passagiersstoel  
het lichtje knippert niet meer  
hij zal uitgevallen zijn  
shit  
sophia

de gps staat wel nog aan  
nog zesentwintig kilometer tot de bestemming  
verwachte aankomsttijd zeven uur veertien  
het is nog vroeg

het getik wordt dwingend  
mijn nek voelt stram  
als ik voorzichtig naar links draai

buiten buigt een man  
zich naar me toe  
met zijn wijsvinger  
vlakbij het raam  
gebaart hij  
dat ik het ruitje moet laten zakken

hij heeft de leeftijd van mijn vader  
denk ik  
staat naast een oude fiat

ik draai aan de hendel  
koele lucht stroomt naar binnen

tout va bien?

hij klinkt opgelucht  
glimlacht  
en wijst naar mijn linkerkaak en voorhoofd  
ik voel de afdruk van het stuur

ça va?

ja  
ça va

je peux vous aider?  
t'es perdu?

hij lacht  
mist twee ondertanden

nee  
bedankt  
alles oké

pas als ik woorden uitspreek  
hoor ik in welke taal ze klinken

de man knikt  
hij begrijpt me

hij stapt achteruit  
steekt zijn hand nog even op  
stapt in de fiat en rijdt weg

ik tast met mijn rechterhand  
de autosleutels zitten nog in het contact  
ik draai ze omhoog  
de motor sputtert  
maar start niet  
opnieuw  
alleen gesputter  
nog eens

mijn lichten  
de gps

fuck  
mijn gsm plat  
shit  
shit

de fiat met de man  
is de bocht al om  
verdwenen  
fuck  
het duurt misschien nog uren  
voor de volgende auto passeert

ik duw zo hard ik kan  
op de toeter

kom terug  
kom terug

ik schreeuw  
weet dat dat weinig zin heeft  
blijf duwen

kom terug  
fuck  
zo dom

de fiat draait de bocht weer om

ik huil  
plots

de auto stopt vlak naast de mijne  
de man staat in een paar tellen  
weer bij mijn raam

sorry  
la batterie  
sorry

ik zeg woorden  
flarden  
tussen het huilen door

t'es revenu  
merci

hij wacht en vraagt niets  
zegt dat het geen probleem is  
hij heeft des câbles



merci

hij opent het portier  
zodat ik kan uitstappen  
ik voel te laat dat mijn voet slaapt  
val half tegen hem aan  
hou me net overeind aan de deur

t'es blessée?

nee  
ik niet

het hert

ik loop naar de voorkant van de auto  
de man volgt  
het hert ligt er nog  
half op de weg

il a eu un accident

hij vraagt opnieuw niet door  
ik kan niet zeggen  
hoe dankbaar ik hem daarvoor ben

de man loopt naar zijn kofferbak  
komt terug met startkabels  
en een fles water  
die hij aan mij geeft  
pas als ik drink  
voel ik de dorst

hij wijst naar het gras  
naast de auto

juste quelques minutes

ik zet me neer  
de zon is nu nog zacht

de motor start  
de man sluit de kap  
bergt de kabels op  
loopt dan naar het hert  
ik sta op

voorzichtig  
neemt hij het op  
het is stijver

dan ik verwachtte

dan loopt hij naar zijn auto  
legt het in de koffer

je vais m'en occuper

hij gaat het begraven  
wacht  
zeg ik

ik haal een deken  
uit mijn auto  
leg het over het hert heen

ja  
zo is het  
goed

merci  
merci pour tout  
echt  
merci

de man lacht  
steekt zijn hand uit  
een beetje zwart

hermes

ik schud zijn hand

lucie

we zwijgen  
dan vraagt hermes  
of ik nog ver moet

een kleine dertig kilometer nog  
pas très loin  
hij zegt dat dat perfect is  
om de batterij weer op te laden

je viens visiter mon frère

ik heb de zin al gezegd  
voor ik hem dacht  
maar besluit dan dat hij recht heeft  
op iets van mij

il devient papa

quand?

maintenant

nu

denk ik

ik loop naar mijn auto  
steek mijn gsm in de lader van de gps  
en zet hem terug aan

zes gemiste oproepen  
negen berichten van mijn broer  
zeven van mijn moeder

ik open de berichten van max  
scroll naar het einde  
bericht van twee uur vierendertig

SOPHIA IS BEVALLEN  
HET IS EEN MEISJE  
RENÉE  
ALLES GAAT GOED  
WE WACHTEN OP JE X

daarna nog één bericht  
twee uur vijfendertig

PROFICIAT TANTE

hermes is mee tot aan de auto gelopen  
ik weet dat hij het niet kan lezen  
maar toon hem toch de berichten

le bébé est né  
het is een meisje  
elle s'appelle renée

mooi  
knikt hermes

ik ga terug naar het startscherm  
en klik mijn gsm uit  
hermes' blik blijft rusten  
op het zwarte scherm  
waar heel even  
op de achtergrond  
de foto  
van younes en mij

was verschenen  
lachend in de zon  
in de tuin  
van het oude huis

ton amour?

ik knik

il n'est pas venu avec toi?

ik slik  
twee keer

non

il a eu un accident  
lui aussi

ik ben hier  
alleen

hermes knikt  
hij begrijpt het

vous voulez m'en parler?

ik zwijg  
en dat geldt als antwoord

peut-être vous devez l'ecire  
zegt hij  
en dat hem dat vaak heeft geholpen

ja  
zeg ik  
dat ga ik doen  
merci

en dan  
stap ik in mijn auto  
waarvan de motor nog draait

de mont ventoux  
is in het zonlicht  
recht voor me  
nu goed te zien

ik steek nog een laatste keer  
mijn hand op

naar hermes  
en rijd dan  
naar mijn broer

—

*lucie rijdt weg.  
op de autoradio speelt tom waits.*

## ABSTRACT (Nederlands)

De klassieke mythologie vormt de basis van de westerse literatuurgeschiedenis. De mythologie van de oudheid begint in zijn geschreven vorm met de epen van Homerus en leverde een arsenaal aan verhalen op die meer dan 2000 jaar later nog steeds worden herverteld en herschreven. Hoe de overlevering van deze verhalen door de eeuwen heen verliep en wat de oude mythologische verhalen vandaag nog kunnen betekenen, waren de centrale vragen in het eerste deel van dit onderzoek. Er wordt geschetst hoe de mythen lang onderhevig waren aan een cyclus van imitatio-aemulatio, waarvan ze pas in de romantiek bevrijd werden. Vanaf de romantiek krijgt originaliteit een plaats in de bewerking en krijgen teksten hun plaats in het intertekstualiteitsweefsel. Het antwoord op de vraag hoe het komt dat de oude verhalen ons nog steeds raken ligt in de essentie die de mythen ons tonen: een essentie die geen tijd, maar enkel menselijkheid kent.

In het tweede deel van deze scriptie worden dezelfde vragen specifiek voor de Orpheusmythe onderzocht. De historische liefdesgeschiedenis tussen Orpheus en Eurydice, in de vorm die ze kreeg in de *Metamorphosen* van Publius Ovidius Naso, kende een rijke bewerkingsgeschiedenis. De mythe veranderde door de eeuwen heen vaak van gedaante, maar in de bewerking lag ook de bewaring. Er wordt gefocust op drie moderne, voornamelijk verschillende bewerkingen. Het gedicht 'Orpheus. Eurydice. Hermes' van Rainer Maria Rilke, dat de autonomie van Eurydice en het accepteren van de dood als deel van het leven centraal stelt. De aflevering 'Be Right Back' van de Netflixserie *Black Mirror*, bedacht door Charlie Brooker, die binnen een hoogtechnologise context waarschuwt voor de onwerkelijkheid van de representatie. En de theatertekst *Faren*, geschreven door Ellis Meeusen, die een antwoord probeert te geven op de vraag hoe nog door te gaan, nadat een geliefde is gestorven.

Er wordt besloten met hoe het in de aard van de mythen in het algemeen en van de Orpheusmythe in het bijzonder ligt, om steeds opnieuw herverteld te worden, ook in de toekomst.