MEDEDELINGEN DER KONINKLIJKE NEDERLANDSE
AKADEMIE VAN WETENSCHAPPEN, AFD. LETTERKUNDE
NIEUWE REEKS – DEEL 25 – No. 4

DE EPIDAURISCHE HYMNE OP DE MAGNA MATER

W. J. W. KOSTER

N.V. NOORD-HOLLANDSCHE UITGEVERS MAATSCHAPPIJ
AMSTERDAM – 1962

UITGESPROKEN IN DE VERGADERING VAN
12 FEBRUARI 1962

Om te beginnen moet ik mij verontschuldigen voor het feit, dat ik U met deze voordracht geen maagdelijk terrein doe betreden, maar U een bewerking aanbied van een veel oudere, die reeds vóór de Tweede Wereldoorlog voor het te dezer plaatse samengekomen eerste congres voor epigrafiek is gehouden. De publicatie van deze, en, naar ik meen, ook van de andere toenmaals gehouden voordrachten is tengevolge van de tijdsomstandigheden op de lange baan geschoven. Naar ons medelid Vollgraff mij in 1951 schreef, had Henri Grégoire op zich genomen, de acta van bovengenoemd congres het licht te doen zien, maar eerst door zijn uitwijking naar New-York, en vervolgens, na zijn terugkeer in Brussel, door overstelpende bezigheden was daarvan tot dusverre nog niets gekomen.

Het is nu weer tien jaar verder, en ik zou vermoedelijk mijn studie, die het reeds tot het stadium van drukproef had gebracht, rustig in de lade van mijn schrijftafel hebben laten liggen, als ik niet ontdekt had, dat in de door Grégoire en anderen bewerkte editie van de *Helena*, die in 1950 in het vijfde deel van de Euripides-uitgave van de Collection des Universités de France verschenen is, voor nadere bijzonderheden over de te Epidaurus gevonden hymne, die het onderwerp van deze voordracht vormt, verwezen wordt naar mijn studie, „à paraître" in 1947/48 [1]). Niet alleen om deze reden van accidentele aard, maar ook, omdat naar mijn mening in de laatste decennia te weinig aandacht is besteed aan dit merkwaardige gedichtje, en, waar dit het geval is geweest, onjuiste opvattingen onweerlegd zijn gebleven, achtte ik mij gerechtigd, nu eindelijk mijn geesteskind na een wel uitzonderlijk lang tijdperk van latent leven, dat evenwel niet zonder invloed op zijn ontwikkeling is gebleven, in ruimer kring binnen te leiden.

Onder de stenen met inscripties, die in het heiligdom van Asklepios in Epidaurus gevonden zijn, bevinden zich enige, waarop verschillende hymnen vereeuwigd zijn, zowel met vermelding van de auteur (de *Paean* van Isyllus) als anoniem overgeleverde. Tot de laatste behoort een van de meest interessante van de nieuw gevonden texten, n.l. een hymne aan de Grote Moeder der Goden (*μεγάλη μήτηρ, μήτηρ θεῶν*), de Klein-Aziatische godin, die de personificatie was van de levenwekkende krachten der vruchtbare natuur en met vele namen (Cybele, Cybebe, Dindymene enz.) of eenvoudig als de Moeder bij uitstek (de Grote Moeder, de Moeder

[1]) Euripide, T. V. *Hélène, Les Phéniciennes*. Paris, Soc. d'Éd. Les Belles Lettres (1950), p. 14, n. 1. De publicatie zou geschieden in *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves*, t. IX.

der Goden) werd aangeduid [2]). Zij werd vereenzelvigd met Rhea, de moeder der Griekse goden, in het bijzonder van de Olympische, waaronder Hestia, Demeter, Hera, Hades, Poseidon en als jongste Zeus reeds in de *Theogonie* van Hesiodus (v. 453–458) als kinderen van haar en van Kronos worden vermeld, en zodoende in het Griekse nationale Pantheon opgenomen. Hoewel bij Hesiodus van dit syncretisme geen sporen te vinden zijn, moet het toch zeer oud zijn; in een kort geleden gepubliceerde voordracht over *La grande Mère dans le monde grec* betoogt E. Will, dat de assimilatie van Cybele met een Griekse godin reeds in de archaïsche tijd in Klein-Azië heeft plaats gevonden [3]). De uitheemse eredienst van de Magna Mater vond al vroeg ingang bij de Grieken; zo gaf Pindarus in verschillende gedichten blijk van zijn verering van deze godin, „die tezamen met Pan jonge meisjes menigmaal aan de ingang van mijn huis bezingen, de eerbiedwaardige godin, terwijl zij in de nacht optreden" (*Pyth.* III 78 vlg.).

In de postklassieke tijd waren het vooral de Romeinen, bij wie haar dienst populair werd, nadat in 204 v. C. de heilige meteoorsteen van Pessinus, die haar symbool was, naar Rome was overgebracht; ter ere van haar werd jaarlijks van staatswege een feest gevierd, de Megalesia, dat o.a. door toneelvoorstellingen werd opgeluisterd. In zijn oorspronkelijke, in haar land van herkomst inheemse vorm droeg de cultus van de Magna Mater een orgiastisch karakter; hij gaf uiting aan het treuren van de godin om het heengaan van haar beminden Attis, het symbool van het gewas, dat afsterft, evenals Adonis en andere jong gestorven lievelingen der goden. Als evenbeeld van de Corybanten, de mythische begeleiders van de godin, voerden de tempeldienaren extatische dansen uit, begeleid door schelle kreten en het geraas van slaginstrumenten en fluiten, waarbij zij zich bloedige verwondingen toebrachten; een meeslepende beschrijving van deze wilde tonelen, waarbij de deelnemer een willoos object werd in de ban van de suggestieve kracht, die ervan uitging, vindt men in een prachtig gedicht van Catullus (63). Het aan de Mater gewijde dier was de leeuw, die zich hetzij

---

[2]) Zij wordt dan ook als *πολυώνυμε μῆτερ* aangeroepen (*Orphei Hymni* XLI 1 Quandt). Haar epitheta en benamingen bij Bruchmann, *Epitheta deorum*, Myth. Lex. Suppl., s.v. *Κυβέλη* en s.v. *Ῥέα*.

[3]) E. Will, *Aspects du culte et de la légende de la Grande Mère dans le monde grec*, in: Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne, Colloque de Strasbourg 22–24 mai 1958, VII. Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 111. Over de door Will behandelde verhouding tussen Rhea als moeder van de Olympische goden en de Griekse en Klein-Aziatische moeder van alle goden wil ik slechts dit opmerken, dat bij hem Rhea te veel op de achtergrond komt, doordat aan haar vermelding door Hesiodus te weinig gewicht wordt gehecht (bijz. p. 103).

op haar schoot of als paredros aan haar zijden bevindt, hetzij de wagen trekt, waarop zij gezeten is.

Er zou nog veel te vertellen zijn over deze merkwaardige godheid, die door sommigen geïncorporeerd wordt met een oeroude, tot in de paleolithische tijd te vervolgen en over Europa en Azië verbreide almachtige vruchtbaarheidsgodin, waarbij mythologische voorstellingen van Etrurië tot China tot materiaal voor soms wat roekeloos comparatisme verschaffen, zoals in het suggestieve, maar niet altijd overtuigende werk van Jean Przyluski, *La Grande déesse* (Parijs, 1950), opgeluisterd door de meest uiteenlopende afbeeldingen, die door de auteur met zijn grote godin in verband worden gebracht, te beginnen met een steatopygische vrouwenfiguur uit het Aurignacien. Nog ruimer is de gezichtskring van E. Neumann, in wiens boek *Die grosze Mutter, der Archetyp des groszen Weiblichen* (Zürich 1956), aan C. G. Jung opgedragen, de diepte-psychologie aan het woord is; ook hierin openen paleolithische beeldjes van de „Göttinn" de lange reeks van zeer gevariëerde illustraties. Wij zullen ons echter in het vervolg beperken tot wat voor het juiste begrip van de in Epidaurus gevonden hymne noodzakelijk is.

Als goed filoloog vang ik aan met een bespreking van de toestand, waarin de text verkeert, waarbij ik U voor de tweede maal om verontschuldiging moet vragen, als ik mij in details begeef, die misschien niet voor allen onder U even belangwekkend zijn. Het gedicht is n.l. niet intact overgeleverd, en, wat de zaak niet vereenvoudigt, wij hebben niet alleen te maken met gedeeltelijke onleesbaarheid van de op de steen gebeitelde text, maar ook rekening te houden met corruptie van de text, zoals die door de steenhouwer is gereproduceerd; dit bederf is van dusdanige aard, dat men het niet uitsluitend aan slordigheid zijnerzijds kan toeschrijven, maar de oorzaken ervan geheel of grotendeels in vroegere stadia van de overlevering moet verleggen. Deze omstandigheid wijst er al op, dat de compositie van de hymne in aanmerkelijk vroeger tijd gesteld moet worden dan toen hij op de steen gebeiteld werd, hetgeen volgens de epigrafen in de 3e eeuw n.C. is geschied [4]).

Wat de aanhef betreft, staan wij voor een lacune, die op verschillende manieren aangevuld kan worden, om de aanroeping van de Muzen, die er gestaan heeft, in overeenstemming met het metrum onder woorden te brengen. In de door Hiller von Gaertringen verzorgde IG IV 1^2 (1929), waarin het gedicht onder n. 131 voor de eerste maal is gepubliceerd, vindt men als eerste regel ϝΩ

---

[4]) Tod bij Powell, *New Chapters in the History of Greek Literature* III. Oxford (1933), p. 208.

Μναμοσύνας κόραι („o dochters van Mnemosyne"); een nadere bestudering van de steen door W. Peek heeft aan het licht gebracht, dat het laatste woord van de eerste regel luidt *θεαί*; zijn voorstel om te lezen *Πιμπληϊάδες θεαί* („godinnen van Pimplea", een berg of bron in het Muzenland Pierië) is niet onaannemelijk, mits men het gedicht niet te vroeg dateert, aangezien deze geografische aanduiding van de Muzen vóór de Hellenistische tijd ondenkbaar is [5]); meer voor de hand liggend is *Ὦ Πιερίδες θεαί* (Wifstrand) [6]). Vervolgens werd het gedicht opgenomen in dl. III van de *New Chapters in the History of Greek Litterature*, door Powell uitgegeven, met een bespreking en vertaling van de hand van de uitgever (p. 204 vlgg.). In hetzelfde jaar (1933) verscheen een editie van onze hymne, tezamen met andere te Epidaurus gevonden hymnen, door P. Maas met de hem eigen critische (soms hypercritische) scherpzinnigheid bewerkt en gecommentariëerd [7]). De laatste editie is, voor zover ik weet, die in de 2e druk van dl. II van Diehl's *Anthologia Lyrica Graeca* (fasc. 5, p. 72); deze sluit zich grotendeels aan bij de bewerking van Maas. Van de vrij talrijke artikelen, die na de eerste publicatie in de dertiger jaren over onze hymne geschreven zijn, komen enkele in het vervolg ter sprake [8]).

Ter nadere kennismaking laat ik een vertaling van de hymne voorafgaan; voor de Griekse text zie men bij n. [9]).

---

[5]) *Πίμπλεια* voor het eerst bij Callimachus, *Hymn. Del.* 7. De gewone vorm van het adiectivum is *Πιμπληΐς* (Ap. Rhod. I 25 e.a.); de vorm *Πιμπληϊάς* komt (evenals in de aanvulling van de 1e regel van onze hymne door Peek, als epitheton van de Muze) slechts eenmaal voor, en wel als variant in een verschillend overgeleverde hexameter, die aan Orpheus wordt toegeschreven, doch ook in het astrologische leerdicht van Maximus staat (*Orph. Fr.* 342 Kern); deze Maximus kan niet vóór de 2e eeuw n. C. worden gesteld (Kroll in RE XIV, col. 2575).

[6]) Zie de in n. 8 genoemde recensie, c. 976.

[7]) P. Maas, *Epidaurische Hymnen* (Schr. d. Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geistesw. Kl., 9. Jahr, Heft 5), 1933, Niemeyer, Halle, p. 134 (8) vlgg.

[8]) Vóór en gelijktijdig met de editie van Maas:
Münscher, PhW (Festschr. Poland) 1932, 87 vlgg., bijz. 95–100.
Powell, *New Chapters in the History of Greek Literature*, Oxford (Clar. Pr.), III, 1933, 204 vlgg.
Na de editie van Maas:
Gallavotti, RFCl 1934, 86 vlgg.
Wifstrand, DLZ 1934, 974–976.
Latte, GGA 196 (1934) 405 vlgg.
Friedländer, Hermes 1935, 466, n. 2.
Keyssner, PhW 1935, 179 vlgg.
Roussel, REG 1935, 596.
Blake, CPh 1936, 173.
Kalinka, JAW 257 (1937; Gr.–röm. Metr.), 137.

[9]) *ΕΙΣ ΜΗΤΕΡΑ ΘΕΩΝ*

[ ]ς θεαί,
δεῦρ ἔλθετ' ἀπ' ὠρανῶ
καί μοι συναείσατε

„Godinnen van Pimplea, komt hierheen uit de hemel en bezingt met mij samen de moeder van de goden, hoe zij voortging zwervend door de bergen en de dalen ..." (hier is de text onzeker) „lokken achter zich aan deed wapperen (eig. meesleurde) ..." (ook hier tasten wij in het duister) „ (in) haar geest. Toen de heerser Zeus de moeder der goden in het oog kreeg, slingerde hij de bliksem en nam hij de pauken ter hand, hij verbrijzelde rotsen en nam de pauken ter hand. „Moeder, ga heen naar de goden en zwerf niet door de bergen, opdat U niet de fonkelogige leeuwen of de grijze wolven ..." (wederom een onzekere passage). „En ik zal niet heengaan naar de goden, als ik niet mijn gebieden ontvang, de helft van de hemel, de helft van de aarde, het derde deel van de zee. Pas dan zal ik heengaan." Wees gegroet, grote heerseres, moeder van de Olympus."

Wat de corrupte of althans lastig te interpreteren passages betreft, geven vooral v. 7 en 8 moeilijkheden. Volgens Peek staat op de steen datgene, wat in mijn Griekse text is aangegeven; daarbij ligt de aanvulling tot *ἁρπακτὰν* voor de hand. Dit woord is evenwel voor de vertaling moeilijk bruikbaar; de letterlijke betekenis „geroofd" geeft geen zin; men zou hoogstens van *ἁρπάζω* in de zin van „haastig grijpen, grissen" kunnen uitgaan, maar ook dan kan de vertaling nauwelijks bevredigen, en wordt zij in ieder geval te geforceerd voor de eenvoudige stijl van dit gedicht. Bovendien past het woord niet bij het metrum, aangezien de tweede lettergreep kort moet zijn. Als Peek juist gezien heeft, moeten wij dus tot de conclusie komen, dat de text corrupt is overgeleverd. De

---

τὰν Ματέρα τῶν θεῶν,
ὡς ἦλθε πλανωμένα
κατ' ὤρεα καὶ νάπας
σύρουσ' † αρπα [•] τα [•] κόμαν,
† κ [•] τωρημενα φρένας.
ὁ Ζεὺς δ' ἐσιδὼν ἄναξ
τὰν Ματέρα τῶν θεῶν
κεραυνὸν ἔβαλλε καὶ
τὰ τύμπαν' ἐλάμβανε,
πέτρας διέρ[[ρ]]ησσε καὶ
τὰ τύμπαν' ἐλάμβανε.
"Μάτηρ, ἄπιθ' εἰς θεοὺς
καὶ μὴ κατ' ὄρη πλαν[ῶ],
μή † σε χαροποὶ λέοντες ἢ πολιοὶ λύκοι."
"καὶ οὐκ ἄπειμ' εἰς θεούς,
ἂν μὴ τὰ μέρη λάβω,
τὸ μὲν ἥμισυ οὐρανῶ,
τὸ δ' ἥμισυ γαίας,
πόντω τὸ τρίτον μέρος·
χοὕτως ἀπελεύσομαι."
χαῖρ', ὦ μεγάλα ἄνασσα, μᾶτερ 'Ολύμπω.

9) *ἐσιδὼν*: *εισιδων* lapis // 19) *ἄπειμ'*: *απειμι* lapis //

nodige conjecturen zijn reeds gemaakt, b.v. *σύρουσ' ἁπαλὰν* (de zachte lokken) Maas, *σύρουσα καλὰν* (de schone lokken) Diehl, maar zij kunnen uiteraard slechts exempli gratia vermeld worden.

In de volgende regel (8) verwachten wij iets als „bekommerd in haar geest". Hier is de verbetering al zeer bezwaarlijk; de meest aannemelijke oplossing is degene, die door Page en Robertson onafhankelijk van elkaar is voorgesteld en door Powell wordt aanvaard [10]), en na hen ook door Latte blijkbaar op eigen initiatief aan de hand is gedaan [11]), maar door Diehl in de *Anthologia* niet is vermeld. Volgens deze verklaring is het eerste gedeelte van het onhandelbare *κ[·]ωρημενα* een foutieve herhaling van de beginwoorden van v. 6 (*κατ' ὤρεα*; de uitgang *-η*, die in de foutieve herhaling voorkomt en voor de steenhouwer of een vroegere overschrijver de normale was, staat ook in v. 16: *κατ' ὄρη*). Wij zijn dan ontslagen van de noodzaak, om uit de onbegrijpelijke reeks letters iets te distilleren, dat paleografisch verantwoord is en tevens enige zin heeft, en kunnen b.v. met de eerste uitgever, Hiller von Gaertringen, schrijven *βαρυνομένα* („bezwaard"), of met Powell *κὠρινομένα* („en geprikkeld"; volledig *καὶ ὀρινομένα*).

Eenvoudiger is de door het metrum vereiste correctie van v. 17, waar in plaats van *σε* een lange lettergreep vereist is; Powell schrijft *σ'ἢ* („of U") volgens een door Maas geopperde, maar versmade conjectuur in de editio princeps, en neemt met enige twijfel Hiller's veronderstelling van een aposiopesis op het slot van deze zin zonder werkwoord over. Maas heeft deze suggesties in zijn editie van 1933 niet meer vermeld, en zich beperkt tot „Ich sehe keinen Ausweg" (p. 139). Toch schijnen zij mij wel aanvaardbaar.

Terloops vermeld ik nog de schrapping van één *ρ* in *διέρρησσε* (v. 13), die voor het metrum noodzakelijk is; deze schrijfwijze van geaugmenteerde vormen van werkwoorden, die met *ρ* beginnen, komt al bij Homerus voor, b.v. *ἐρύετο* Z 403. Nog eenvoudiger zijn twee andere wijzigingen, n.l. de enig mogelijke aanvulling in *πλαν[ῶ]* (v. 16), en de verandering metri causa van *εἰσιδὼν* in *ἐσιδὼν* (v. 9). Verder zijn er geen veranderingen nodig, althans voor wie zich met een begrijpelijke en metrisch correcte en taalkundig verantwoorde text tevreden stelt, en niet, zoals Maas, van de veronderstelling uitgaat, dat de overgeleverde text een ingrijpende reconstructie vereist. Over dit standpunt zullen wij aanstonds spreken, evenals over enige lexicologische en grammaticale bijzonderheden; eerst vereist het metrum onze aandacht.

Afgezien van één vers (19), bestaat het gedicht uit korte aeolochoriambische regels, die in twee variëteiten voorkomen; de langste

[10]) Powell, *New Chapters* p. 205.
[11]) Latte, GGA p. 409.

vorm draagt al bij de antieke metrici de naam telesilleum (naar de dichteres Telesilla, die in het vervolg ter sprake zal komen), de catalectische (op het slot één lettergreep missende) die van reizianum (naar de Duitse filoloog Reiz). Beide kunnen beschouwd worden als de acephale („koploze", d.w.z. aan het begin verkorte) vormen van twee algemeen voorkomende lyrische verzen, de glyconeus en de pherecrateus, die de catalectische vorm van de glyconeus is. Volgens de tegenwoordig meestal aanvaarde theorie is de choriambe (– ∪ ∪ –) het essentiële bestanddeel van dit type verzen, dat uit de Aeolische lyriek afkomstig is; wat vóór de choriambe staat – dus bij de niet-acephale glyconeus en pherecrateus twee lettergrepen – vormt de z.g. basis, die althans theoretisch kwantitatief niet nader bepaald is en dus elke combinatie van korte en lange lettergrepen toelaat. Op het slot staat bij de volledige (acatalectische) vorm een iambe, die soms door een spondeus kan worden vervangen. Afgezien van deze en andere mogelijke afwijkingen krijgen wij dus de volgende schemata:

glyconeus: ⏑̄ ⏑̄ | – ∪ ∪ – | ∪ –
pherecrateus: ⏑̄ ⏑̄ | – ∪ ∪ – | ⏑̄
telesilleum: ⏑̄ | – ∪ ∪ – | ∪ –
reizianum: ⏑̄ | – ∪ ∪ – | ⏑̄

Eén bijzonderheid moet nog vermeld worden in verband met v. 21, dat met twee korte lettergrepen begint. Theoretisch zou dit een niet-acephale glyconeus met een basis van twee korten kunnen zijn; maar niet alleen is dit type zeldzaam, maar ook zijn er verder nergens in dit gedicht niet-acephale verzen te vinden. Wij doen er dus beter aan, deze twee korten als het resultaat van de oplossing van één lange te beschouwen, een vorm van de basis, die in de overige verzen nog sterker vertegenwoordigd is dan de andere, die uit een korte bestaat.

Het vers, dat wij voorlopig buiten beschouwing hebben gelaten (19), is met geen mogelijkheid in het schema van telesilleum of reizianum te passen; zoals het is overgeleverd (en er is geen enkele reden, om de overgeleverde woorden als corrupt te beschouwen), vormt het een cretische dimeter (*κοὐκ ἄπειμ' εἰς θεούς*: – ∪ – | – ∪ –)[12]), die geheel uit de toon valt van de rhythmische structuur van het gedicht. Het opvallende van deze geïsoleerde cretische regel wordt wat verminderd, als wij met Powell in v. 15 de nominativus *Μάτηρ* in de vocativus veranderen (*Μᾶτερ*; zo ook in v. 26); er ontstaat dan een tweede cretische dimeter, in dit geval aanvangend met

[12]) *καὶ* en *οὐκ* met synaloephe te verbinden; de elisie op het slot van *ἄπειμι* is, zoals vaak in de op steen of papyrus overgeleverde dichtertexten, niet in het schrift uitgedrukt.

een creticus, die tot een paeon is opgelost (*Μᾶτερ, ἄπιθ' εἰς θεούς*: – ∪∪∪ | – ∪ –). Een bezwaar tegen de grammaticale grondslag van deze conjectuur is, dat de nominativus pro vocativo geen uitzonderlijk verschijnsel is, maar al bij Homerus voorkomt, en, zoals Maas heeft aangetoond, ook bij de hier in aanmerking komende woorden *μάτηρ* (*μήτηρ*) en *Δημήτηρ* in de Homerische Hymnen en elders te vinden is (zie b.v. de Hymne op Demeter (II) 54 en die op de Almoeder Aarde (XXXX) 17). Wij zullen dus den dichter zijn afwijking van de norm laten, ofschoon deze in verband met het gebruik van de vocativus enige regels verder (26) wel storend is. Wij moeten deze incongruentie beschouwen als een van de niet schaarse tekortkomingen, waaruit zijn dilettantisch gebrek aan kunstvaardigheid blijkt.

Opvallend is ook de hiaat in v. 21 (*ἥμισυ οὐρανῶ*); men kan deze wegwerken door *τοὐρανῶ* of *τὠρανῶ* (= *τοῦ οὐρανῶ* of *τοῦ ὠρανῶ*) te schrijven, maar (nog daargelaten, of het methodisch juist is, de text alleen om deze reden te wijzigen) de beide volgende verzen vertonen eveneens de genitivus zonder het lidwoord (*γαίας*; *πόντω*), zodat het toevoegen van het lidwoord in v. 21 een nieuwe onregelmatigheid zou betekenen. Wij moeten de hiaat na de *υ* aanvaarden, een verschijnsel, dat bij Homerus en in de posthomerische hexameter sporadisch voorkomt, maar niet in de overige genres, afgezien van een hoogst dubieus voorbeeld bij Archilochus (fr. 74, 9 D)[13] en twee iambische trimetra van Aristophanes (*Ach.* 779 en *Eq.* 1225), waarin het Dorische *τυ* hiaat toelaat, kennelijk als gevolg van het aanwenden van dialectale vormen. Het is een verschijnsel, dat wijst op een dichter van later tijd, voor wie geen strenge normen golden; wij zullen er nog meer tegenkomen.

Wat de compositie van de hymne in zijn geheel betreft, merken wij op, dat de dichter zijn verzen, hoewel zij, afgezien van de reeds genoemde uitzondering, op zichzelf als gelijkwaardige grootheden te beschouwen zijn, nu eens als zelfstandige eenheden heeft behandeld, die op het slot de syllaba anceps toelaten (zodat dus een korte lettergreep met behulp van de pauze op het slot als lang beschouwd kan worden: *συναείσατε* op het slot van v. 3, *φρένας* op het slot van v. 8), dan weer als onzelfstandige cola in synaphie (rhythmisch ononderbroken samenhang) met de volgende (*λεόντεσσι* in v. 17 vlg.; *ἄνασ-σα* in v. 25 vlg.), en dat nog wel zonder enige regelmaat. Ook in dit opzicht betoont hij zich een epigoon, voor wie het gevoel voor de juiste compositie van een lyrisch

[13] De onlangs op een papyrus (POxy. XXII 2313, fr. 1 (*a*)) gevonden text van een gedeelte van dit fragment vertoont de hiaat niet. Hij geeft een gedeeltelijke bevestiging van de conjectuur van Bergk, die in de 3e druk van de *Anthologia Graeca* in de text is opgenomen.

gedicht niet meer aanwezig was. Men kan dit constateren, wanneer men zijn product vergelijkt met de in dezelfde versmaat gedichte bruiloftsliederen van Aristophanes in *Pax* (v. 1329–1359) en *Aves* (v. 1731–1742).

Wij kunnen dan ook niet meegaan met Maas, die onzen dichter een strofisch poëem heeft toegeschreven, bestaande uit vierregelige strofen. Om deze vorm van compositie mogelijk te maken, moeten de gelijkluidende verzen 12 en 14 als interpolatie gebrandmerkt worden, terwijl dit weer met zich meebrengt, dat *καὶ* op het slot van v. 13 geschrapt wordt. Vooral dit laatste maakt het weinig waarschijnlijk, dat er een interpolator aan het werk is geweest. Deze zou zich vermoedelijk beperkt hebben tot het inlassen van v. 12, zonder daarbij op de inval te komen, het door hem ingelaste vers nog eens te herhalen en daartoe op het slot van het voorafgaande vers *καὶ* aan te vullen: een gang van zaken, die te gecompliceerd is om aannemelijk te zijn.

Maas heeft getracht, de door hem gepostuleerde strofen de regelmatige gedaante te geven, die in het bijzonder bij deze vorm van compositie een eerste vereiste is voor de Griekse poëzie; hij is evenwel hierin slechts ten dele geslaagd. De in het voorafgaande geschetste willekeur bij het toepassen van al of niet zelfstandige versregels heeft hij aan banden willen leggen, en hiertoe verondersteld, dat de 3e regel van de strofe met de volgende in synaphie mag staan (v. 17 wordt dus v. 15, en v. 25 wordt v. 23); maar in de eerste strofe komt juist een van de verzen voor, die geen synaphie toelaten (het reeds besproken v. 3 met als slot *συναείσατε*). „Hierfür kenne ich keine Parallele", zegt Maas (p. 135), zonder daaruit de conclusie te trekken, dat deze onregelmatigheid een afdoend argument vormt tegen de door hem bepleite opvatting van de hymne als strofisch gedicht, als hoedanig het ook in de *Anthologia* van Diehl te lezen staat.

Ook in een ander opzicht ontbreekt bij de door Maas gepostuleerde strofen de symmetrie: zij gaan nu eens uit op een acatalectische versregel, n.l. het telesilleum (v. 4; 8; 18=16), dan weer op een catalectische, n.l. het reizianum (v. 13=12; 22=20; 26=24), en dat nog wel, zonder dat er van een symmetrische rangschikking van deze asymmetrie sprake is; als b.v. str. 1,2 en 4,5 met een telesilleum, en str. 3 en 6 met een reizianum waren geëindigd, zouden wij er nog desnoods vrede mee kunnen hebben, al zou het ook dan een voor het Griekse gevoel voor symmetrie vreemde constructie zijn geweest, waarvoor geen parallel te vinden is. En dan is er nog het geheel uit de toon vallende v. 19 met zijn twee cretici, dat Maas wel is waar als „unmetrisch, unkonstruierbar und unheilbar" (p. 135) de das omdoet, maar dat toch, zoals het is

overgeleverd, metrisch in orde is en goede zin geeft, en dat zelfs met de grootst mogelijke fantasie en scherpzinnigheid niet als het corrupte restant van een correct telesilleum of reizianum kan worden verklaard. Blijkbaar heeft de dichter hier, zonder zich te storen aan de harmonie van de compositie in haar geheel, een bijzonder effect teweeg willen brengen, en de stellige weigering van de Magna Mater door het forse cretische rhythme [14]) willen doen uitkomen.

Tot dit effect draagt ook het woordje *καί* bij, waarmede het vers begint, al zegt Maas, dat met *καί* „keine Rede anfangen kann" (p. 139). Wij hebben hier het emphatische *καί*, dat in de uitdrukkingen *καὶ μάλα* of *καὶ σφόδρα* een stellige verzekering of sterk bevestigend antwoord inleidt („zeer zeker"). In ons geval kan het vergeleken worden met het *καί*, dat in een hypothetische volzin de apodosis inleidt, b.v. bij Homerus E 897 vlg.:

εἰ δέ τευ ἐξ ἄλλου γε θεῶν γένευ ὧδ' ἀίδηλος,
καί κεν δὴ πάλαι ἦσθα ἐνέρτερος Οὐρανιώνων.

„Als je", zegt Zeus tot de door Diomedes gewonde Ares, „uit een andere van de goden ontsproten waart, verderfelijk als je je zo betoont, dan zou je je wis en zeker allang onder de Titanen bevinden", n.l. in de Tartarus. Als voorbeeld uit het latere Grieks kan dienen 2 *Cor.* 2: *εἰ γὰρ ἐγὼ λυπῶ ὑμᾶς, καὶ τίς ὁ εὐφραίνων με, εἰ μὴ ὁ λυπούμενος ἐξ ἐμοῦ*; „Want indien ik U verdriet doe, wie er is dan om mij te verblijden, tenzij degeen, die door mij bedroefd wordt?"

In onze hymne is de volgorde van protasis en apodosis omgekeerd, maar de kracht van *καί* is dezelfde. Wij zullen dus de bijzondere gedaante van v. 19 moeten beschouwen als het uitvloeisel van het streven van de dichter om aan de woorden, die hij aan de Magna Mater in de mond legt, een sterk sprekende expressiviteit te verlenen. De vrijheid, die hij zich hierbij veroorlooft, is een symptoom van hetgeen wij reeds in het algemeen over zijn dichterlijke techniek hebben opgemerkt. Hoewel hij de verzen op zichzelf juist weet te bouwen, heeft hij geen oog meer gehad voor het gedicht als compositie in zijn geheel, en zich beperkt tot een willekeurige opeenvolging van versregels, acatalectische en daartussen verstrooid catalectische, benevens de uit de band springende cretische dimeter, zonder zich te bekommeren over de functie van deze verzen als zelfstandige en onzelfstandige eenheden binnen het verband van een groter geheel.

---

[14]) De creticus gold voor *σύντονος* of *ἔντονος*; zie mijn *Traité de Métrique Grecque*², p. 260.

Wij komen nog even terug op de verzen 12 en 14, die door Maas voor geïnterpoleerd werden gehouden. Ook anderen dachten, zonder zover te gaan als Maas, aan interpolatie; volgens Münscher, die een jaar vóór de editie van Maas een artikel over onze hymne publiceerde, is v. 14 geïnterpoleerd [15]), volgens Latte in zijn recensie van Maas' editie [16]) v. 12. Een poging om de als storend gevoelde aanwezigheid van de beide verzen te elimineren zonder dat zij als het product van een lateren interpolator beschouwd hoeven te worden, is gedaan door Diehl, die hen in de text van zijn *Anthologia lyrica* wel op hun plaats liet staan, maar verklaarde, dat zij hierheen afgedwaald zouden zijn uit een verloren gegane strofe tussen v. 18 en v. 19, een gang van zaken, die weinig waarschijnlijk is.

Powell heeft evenwel beide verzen zonder meer behouden, m.i. terecht; hij heeft echter op het slot van de beide voorafgaande verzen de verandering, die Wilamowitz als bijdrage tot de eerste editie in IG aanbracht, overgenomen, waardoor in plaats van *καὶ* komt te staan *χἆ* (=*καὶ ἆ* „en deze"). De bedoeling hiervan is natuurlijk, dat de Magna Mater het subject wordt van *τὰ τύμπαν' ἐλάμβανε*, een op het eerste gezicht evidente veronderstelling, aangezien de pauken de instrumenten zijn, die bij de Magna Mater behoren, en wij niet verwachten, dat Zeus deze ter hand neemt. Toch is, zoals wij zullen zien, de onveranderde text aanvaardbaar. Dat het vers herhaald wordt, kan het gevolg zijn van de bedoeling van den dichter, om de aandacht te vestigen op deze instrumenten, die voor de cultus van de Magna Mater kenmerkend zijn en waarmee iets bijzonders aan de hand is; hierop wijst ook de toevoeging van het lidwoord bij *τύμπανα*, terwijl de bliksem van Zeus in de voorafgaande regel (11) het zonder artikel moet stellen.

Wij gaan nu over tot een beschouwing van de taal, waarin het gedicht geschreven is. Over het algemeen heeft de dichter de taal van de koorlyriek gebruikt, die ook in de lyrische gedeelten van het drama werd aangewend en die men met een weinig doeltreffende naam als Dorisch pleegt aan te duiden; soms spreekt men van de lyrische *κοινή*. Kenmerkend is voor deze literaire kunsttaal de lange *α*, die ook blijft, waar het Ionisch en het Attisch *η* gebruiken; verder de tweeklank *οι* inplaats van *ου*, wanneer een *ο* ter vergoeding van het uitvallen van een consonant is verlengd, dus b.v. *Μοῖσα* naast *Μοῦσα*, en *-οισα* in de uitgang van het femininum van het participium in plaats van *-ουσα*; daarnaast bevat deze kunsttaal vele epische bestanddelen. Maar onze dichter betoont zich

[15]) Münscher, PhW col. 97.
[16]) Latte, GGA p. 410.

ook hier een epigoon, die de taal, welke bij het door hem beoefende genre behoort, niet zuiver weet te hanteren.

Kenmerkend voor deze taalkundige inconsequentie zijn de vormen van *οὐρανός* en *ὄρος*, die hij te pas brengt; nu eens bevat de eerste lettergreep een *ω* (*ὠρανῶ* v. 2, *ὦρεα* v. 6), dan weer de uit het Attisch bekende vocalen (*οὐρανῶ* v. 21, *ὄρη* v. 16); bij het tweede woord wordt de verschillende kwantiteit in beide gevallen door het metrum vereist, zodat egalisatie door conjectuur onmogelijk is.

De *ω*, die wij in de eerste lettergreep van beide woorden in plaats van *ου* vinden (met *ὦρος* correspondeert het Homerische *οὖρος*, dat Pindarus ook gebruikt naast *ὄρος*), behoort, zoals Maas heeft opgemerkt, tot het litteraire Dorisch van de bucolische poëzie, zoals dit ook het geval is met de uitgang van de genitivus *-ω* in plaats van *-ου*, die onze dichter geregeld toepast (v. 2, 21, 23, 26); Pindarus gebruikt *-ου* en daarnaast de Homerische vorm *-οιο*. Het enige participium op *-ουσα*, dat onze dichter gebruikt, is *σύρουσα* in v. 7, niet *σύροισα*, zoals de bij het genre passende vorm zou moeten luiden. Tenslotte valt in v. 20 *ἂν* = *ἐάν*, een Ionisch-Attische vorm, geheel uit de toon. De analyse van de taal van het gedicht leidt dus tot dezelfde conclusie als die van het metrum: wij hebben te maken met een epigoon, bij wie geen klaar besef meer aanwezig is van de vorm, waarvan hij zich bedient, zodat hij met de toepasselijke elementen onverenigbare vermengt.

Dat wij het product van een man uit latere tijd voor ons hebben, blijkt bovendien duidelijk uit enkele op zichzelf staande bijzonderheden. Bij de vertaling is U misschien al opgevallen het gebruik van *χοὔτως* = *καὶ οὕτως* in v. 24, in de zin van „en dan", „eerst dan", om uit te drukken, dat aan de te voren genoemde voorwaarde voldaan zal moeten zijn. Latte heeft met voorbeelden uit het N.T. en Epictetus aangetoond, dat dit een zegswijze is, die in de keizertijd in zwang was. Als voorbeeld kan dienen 1 *Thess.* 4, 17: „En zij, die in Christus gestorven zijn, zullen het eerst opstaan; daarna zullen wij, levenden, de achtergeblevenen, samen met hen op de wolken weggerukt worden tot een ontmoeting met den Heer in de lucht"; *καὶ οὕτω πάντοτε σὺν Κυρίῳ ἐσόμεθα* („eerst dan zullen wij altijd met den Heer zijn"). De vertaling „eerst dan" komt goed tot haar recht, als wij het begin van de passage, waarvan ik het laatste gedeelte heb geciteerd, in het oog vatten (15): „Want dit zeggen wij U met een woord des Heren, dat wij levenden, de achtergeblevenen tot de verschijning des Heren, volstrekt niet de ontslapenen voor zullen gaan". De overeenstemming van deze plaats en gelijksoortige met de passage uit onze hymne is frappant; terecht zegt Latte, dat *χοὔτως*, waarvan Maas opmerkte „scheint

neu" (p. 137), alleen al voldoende is om een datering in de voor-Christelijke tijd buiten te sluiten.

Een tweede aanwijzing voor latere datering schuilt in de werkwoordsvorm *διέρ[[ρ]]ησσε* in v. 13, door Maas „verbeterd" in *διέρηξε* met de regelmatige aoristusuitgang van *ῥήγνυμι*. Er bestaat evenwel een latere bijvorm *ῥήσσω*, waarvoor men weer uit het N.T. voorbeelden kan citeren, o.a. *Marc.* 9, 18, waar van de bezeten knaap, die voor Christus wordt gebracht, wordt gezegd: *καὶ ὅπου ἂν αὐτὸν καταλάβῃ* (scil. *τὸ πνεῦμα*), *ῥήσσει αὐτόν*; „waar hij (de geest) hem overmeestert, rijt hij hem (door stuiptrekkingen) uiteen" (in de Nieuwe Vertaling van het Bijbelgenootschap ten onrechte vertaald: „werpt hij hem op de grond") [17]). Vermoedelijk is hier een verwisseling met het werkwoord *ῥήσσω* „beuken", de Ionische vorm van *ῥάσσω* (*ῥάττω*), in het spel, dat al in de *Ilias* voorkomt, waar van dansers wordt gezegd: *ῥήσσοντες ... ποσὶ σκαίροντες ἔποντο* („stampend (op de grond) volgden zij met de voeten danspassen uitvoerend") (*Σ* 571). Naar alle waarschijnlijkheid heeft het latere *ῥήσσω* = *ῥήγνυμι* zijn ontstaan te danken aan contaminatie met het oude *ῥήσσω*.

De correctie van Maas is een typisch voorbeeld van een verbetering ten kwade door overijld ingrijpen. Teneinde een latere vorm weg te werken, heeft hij een aoristus geïntroduceerd, waar een imperfectum stond, dat in overeenstemming was met de tijd van de overige werkwoorden in deze passage, waarin het imperfectum als verhalend tempus fungeert; dit blijft zelfs dan gelden, als men met Maas v. 12 en 14 als geïnterpoleerd zou willen beschouwen (*ἔβαλλε* 11; *ἐλάμβανε* 12 en 14).

Tenslotte vestig ik de aandacht op *τὰ μέρη* in v. 20, te vertalen met „mijn gebieden" of nog scherper „de mij toekomende gebieden". De bijbetekenis „streek", „district", „gebied", die uit de algemene betekenis „deel" is afgeleid, is met andere bijbetekenissen door Vollgraff besproken in een bijdrage voor de *Mélanges Grégoire*, onder de titel *Παγκάρπεια* verschenen als T. XI van *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves* (1949), p. 608–611. Uit de aldaar verzamelde voorbeelden blijkt, dat *μέρος* in deze betekenis, die in het Nieuwgrieks gewoon is geworden, in de Oudheid pas in de Hellenistische tijd en daarna op groter schaal werd gebruikt. Vóór 400 v. C. komt het enige malen bij Thucydides

---

[17]) Een ander voorbeeld vindt men *Luc.* 8, 29, in de episode van de bezeten man, wiens naam Legio was; hij wordt door Christus van de in hem wonende daemonen bevrijd, terwijl hij te voren, hoewel hij in boeien bewaakt werd, *διαρρήσσων τὰ δεσμὰ ἠλαύνετο ὑπὸ τοῦ δαιμονίου εἰς τὰς ἐρήμους* („zijn boeien verbrekend, door de daemonische macht naar de verlaten streken gedreven werd").

in die zin voor, een stand van zaken, die, zoals Vollgraff opmerkt (p. 610), niet ongewoon is: herhaaldelijk duikt een *vox thucydidea* weer op in latere perioden [18]). Voor onze hymne maakt τὰ μέρη dus weer toeschrijving aan een auteur uit vroeger tijd ongewenst. Daar komt nog bij, dat de genoemde uitdrukking blijkens de door Vollgraff verzamelde voorbeelden alleen in proza gebruikt werd. Dat onze anonymus het in zijn hymne heeft te pas gebracht, is een bewijs te meer van zijn reeds eerder geconstateerd gemis aan stijlgevoel.

Uit wat in het voorafgaande misschien wat te uitvoerig is uiteengezet (het gaat evenwel om een zaak van enig belang, n.l. de juiste datering van deze interessante text), blijkt m.i. duidelijk, dat wij een product van de Keizertijd voor ons hebben. Men kan gissenderwijs de tijd nog wat nauwer begrenzen, en komt dan om verschillende redenen tot de tijd van Hadrianus, dus omstreeks de eerste decennia van de tweede eeuw n. C. In deze eeuw wilde ook Latte het gedicht plaatsen; in dezelfde richting wijst de vagere datering door Powell, die de suggestie van Farnell volgde, volgens welke het gedicht tot een periode behoort, waarin „the old fervid realities of polytheism faded into playthings of literature" [19]). De nadere begrenzing tot de tijd van Hadrianus zou ik om de volgende redenen willen voorstellen.

In de eerste plaats wijst hierop de metriek. Het gebruik van minder algemene lyrische verzen uit de klassieke dichtkunst, die achter elkaar aaneengeregen worden om er een gedicht uit samen te flansen, zonder dat de structuur door periodenvorming en strofische indeling nader bepaald wordt, is ons ook bekend uit de hymnen van Mesomedes, een vrijgelatene van Hadrianus. Een dergelijke voorliefde voor technisch knutselwerk, als ik het zo mag noemen, waarbij men zich er op toelegde, om poëzie in ongewone metra te schrijven, die grotendeels op oude voorbeelden gebaseerd waren, doch op nieuwe wijze werden toegepast, vooral hierin bestaand, dat men sporadisch voorkomende of theoretisch geconstrueerde verzen als grondslag voor complete gedichten gebruikte,

---

[18]) Een fraaie parallel van de plaats in onze hymne geeft Thuc. II 62, 2 (γῆ en θάλασσα als μέρη aangeduid). Het oudste voorbeeld, dat bij Vollgraff te vinden is, een als inscriptie (*Syll.*[3] 22) overgeleverde brief van Darius, is aan twijfel onderhevig. Ook al aanvaardt men de echtheid ervan, dan moet men met het feit rekening houden, dat de oorspronkelijk in het Ionisch geschreven text in het Grieks van de tijd, waarin de inscriptie gebeiteld is (ongeveer de tijd van Hadrianus), is overgebracht, zoals Dittenberger heeft aangetoond.

[19]) Als een verder gaande suggestie van Farnell juist zou zijn, volgens welke onze hymne een „prize composition intended for a festival of the Mother at Epidaurus" zou zijn (bij Powell, *New Chapters* p. 207), heeft men hiervoor, gezien de vele zwakheden, die het gedicht vertoont, geen hoge eisen gesteld.

bestond ook bij de Latijnse *neoterici* als Serenus, waarvan de bloeitijd ongeveer in dezelfde tijd valt [20]).

Verder wijst op deze periode de belangrijke positie, die aan de Magna Mater wordt toegekend als heerseres over een groot deel van de kosmos. De met haar gelijk gestelde Rhea wordt in de eerste hymne van Mesomedes toegezongen als *'Αρχὰ καὶ πάντων γέννα / πρεσβίστα κόσμου μᾶτερ, / καὶ νὺξ καὶ φῶς καὶ σίγα* („begin en oorsprong van alles, oudste moeder van de wereld, zowel nacht als licht als zwijgen"). In bijzonderheden evenwel is er een belangrijk verschil tussen beide hymnen; terwijl die van onze onbekende dichter enige mythologische voorstellingen bevat in de vorm van een uit los aaneengeregen tafereeltjes bestaand verhaal, dat de oorsprong van haar grote macht moet verklaren, is de hymne van Mesomedes filosofisch en mystisch getint; men kan zijn beschouwingen met Horna, de uitgever van de Hymnen van Mesomedes, en Wilamowitz [21]) in verband brengen met de gedachtenwereld van de heidense gnostiek. Ook in de veertiende Orphische Hymne wordt Rhea bezongen als een almachtige oergodin:

ἐκ σοῦ γὰρ καὶ γαῖα καὶ οὐρανὸς εὐρὺς ὕπερθεν
καὶ πόντος πνοιαί τε

(„uit U toch zijn zowel de aarde als de wijde hemel omhoog en de zee en de winden") wordt in v. 10 vlg. van haar gezegd, terwijl de gelijkstelling met de Magna Mater duidelijk blijkt uit de aan Rhea toegekende epitheta, als *τυμπανόδουπε* („met de pauken daverende") in v. 3; en de bundel van de aan Orpheus toegeschreven hymnen is van na-Christelijke tijd [22]).

Daarentegen is er in de Hymne aan de Moeder der Goden, die zich onder de Homerische Hymnen bevindt (XIV), een kort gedicht, dat een Homerisch karakter draagt en geen late indruk maakt (Allen-Halliday-Sikes p. 395), niet sprake van een bijzondere machtspositie van de godin, al zijn er formeel wel aanknopingspunten met onze hymne; zo wordt in v. 4 gezegd, dat aan haar behagen *λύκων κλαγγὴ χαροπῶν τε λεόντων* („de luide stemklank

[20]) Kort na Hadrianus volgens Schanz–Hosius–Krüger, *Gesch. Röm. Litt.* 3, p. 22. Voorbeelden van de dichterlijke techniek van deze neoterici kan men vinden in mijn bijdrage voor de feestbundel voor Niedermann, *Latomus* 1956, p. 191 vlgg.

[21]) K. Horna, *Die Hymnen des Mesomedes* (Ak. Wiss. Wien, Phil.-hist. Kl., Sbr. 207. Bd., 1. Abh.), Wien u. Leipzig 1928, p. 9 vlg. („Im Mittelpunkt der gnostischen Religion stand die Verehrung der vorderasiatischen groszen Muttergöttin", p. 10); Wilamowitz, *Griechische Verskunst* (1921), p. 596 vlg.

[22]) „Frühestens gegen Ende des zweiten Jahrhunderts nach Chr." Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen* II, p. 514. Kern plaatste de bundel vroeger (omstreeks Christus' geboorte, *Die Religion der Griechen* I, p. 270); doch „almost certainly quite late in the Roman Imperial period" volgens Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*², p. 256.

van de wolven en de fonkelogige leeuwen"), wat men met v. 17 vlg. van onze hymne kan vergelijken.

Voorts kan in het algemeen worden opgemerkt, dat juist de tijd van Hadrianus zich kenmerkte door een sterke opleving van de cultus van de Magna Mater, wat vooral uit de talrijke munten blijkt, waarop zij met leeuwen, pauken en andere attributen is afgebeeld [23]). Vervolgens werd haar cultus in het midden van de tweede eeuw in nieuwe vorm gebracht, waarbij zij vooral door de instelling van het grote voorjaarsfeest, dat in Maart gevierd werd, een belangrijke plaats in de staatsgodsdienst en het openbare leven in Rome innam [24]).

Tenslotte is er een overweging van meer subjectieve aard: men kan in onze hymne met zijn naïeve verteltrant, die op vele plaatsen tot uiting komt en vooral blijkt uit de herhaling van v. 12 en de aposiopesis op het slot van v. 18, een kenmerk van het archaïserende streven van Hadrianus en zijn tijd zien [25]). Een tastbaar bewijs op literair gebied leveren de epigrammen, die een dame uit Hadrianus' hofhouding, Julia Balbilla, op een van de z.g. Memnonszuilen, de twee kolossale beelden van Amenophis III, die in de Keizertijd een hoofdattractie voor de toeristen in Egypte vormden, heeft doen beitelen [26]). Metrisch vertonen deze epigrammen niets bijzonders, daar zij in gewone disticha zijn gedicht; maar de voorname dilettante heeft zich bediend van het Lesbische dialect, waarin zeven eeuwen tevoren Sappho en Alcaeus hadden gedicht. In dezelfde geest heeft de dichter van onze hymne het vers van de klassieke dichteres Telesilla in zijn lied ter ere van de Moeder der Goden doen herleven, en misschien ook haar stijl nagevolgd.

Wat dit laatste betreft, moeten wij het bij een vaag vermoeden laten. Van Telesilla is ons zeer weinig bekend. Zij leefde in Argos in de eerste helft van de Ve eeuw v. C., en het enige fragment, dat van haar bewaard is, en dat door Diehl in de *Anthologia Lyrica* vóór onze hymne is geplaatst, bestaat uit twee telesillea, die door Hephaestio in zijn handboekje voor de metriek als voorbeeld voor dit metrum worden aangehaald:

ἄδ' Ἄρτεμις, ὦ κόραι,
φεύγοισα τὸν Ἄλφεον

---

[23]) Drexler, Myth. Lex. II col. 2912 vlg.; Schwenn, RE XI, col. 2272.
[24]) Wissowa, *Religion und Kultus der Römer* p. 321.
[25]) Ongeveer zo Friedländer l.c., die ook op de „Antoninische Plastik" wijst.
[26]) In de bij Didot verschenen *Epigrammatum Anthologia Palatina*, t. III (ed. Cougny), I 177–181. Kort geleden zijn de epigrammen op de Memnonszuil uitvoerig behandeld door A. en E. Bernand, *Les inscriptions grecques et latines du Colosse de Memnon*, Institut Français d'Archéologie Orientale, Bibliothèque d'Étude XXXI (1960).

(„Artemis hier, meisjes, de Alphëus ontvluchtend", een vermelding van de ook van elders bekende mythe, volgens welke de god van de gelijknamige rivier in liefde voor Artemis ontstak en haar achtervolgde).

Het enige, wat de vergelijking van dit fragment met onze hymne leert, is, dat Telesilla de vrouwelijke participia op *-οισα* gebruikte, die bij de lyrische *κοινή* behoren, en niet, zoals de auteur van onze hymne, de gangbare vorm op *-ουσα* (vgl. *σύρουσ'* in v. 7). Dit past bij wat ik over de tijd, waarin men de hymne moet dateren, heb uiteengezet, waardoor het auteurschap van Telesilla buitengesloten was. Maas evenwel moet terwille van zijn toeschrijving aan Telesilla [27]) ook hier corrigeren (p. 137).

De argumenten, die hij ter verdediging van zijn opinie aanvoert (p. 141), berusten in de eerste plaats op de omstandigheid, dat het in onze hymne gebruikte vers naar Telesilla is genoemd, wat op zichzelf al geen dwingende reden is, omdat het telesilleum ook door een aantal andere dichters is toegepast [28]); bovendien is hier, zoals ik in het voorafgaande heb aangetoond, waarschijnlijk archaïserende imitatie in het spel. Verder vestigt hij er de aandacht op, dat de door hem vermelde parallellen grotendeels naar de Ve eeuw v. C. of nog vroeger tijd wijzen; maar de bijzonderheden, die late datering noodzakelijk maken, worden door hem niet genoemd of door correctie weggewerkt. Dat volgens Pausanias een lied van haar een heiligdom van Artemis in het gebergte bij Epidaurus vermeldde, de stad, waar onze hymne gevonden is [29]), kan toch moeilijk als een argument gelden, om haar tot de auteur ervan te maken. En tenslotte: „Ein so kindlicher Stil ist am ehesten von einer Frau zu erwarten"!

Al is dus de toeschrijving aan Telesilla op zijn zachtst gezegd problematisch, toch dreigt zij kanoniek te worden, doordat zij niet alleen in de *Anthologia Lyrica* is doorgedrongen, maar ook in Pauly–Wissowa (RE VA, 1934, in een artikel van Maas zelf over Telesilla). Juist hierom leek het mij gewenst, deze kwestie nog eens in bijzonderheden te behandelen, nadat zij al in de eerste jaren na de edito princeps door verschillende geleerden van naam was besproken. In de laatste twee decennia is er evenwel niet veel meer over geschreven; ook in het boek van Przyluski, dat ik in de aanvang genoemd heb, zocht ik tevergeefs naar een vermelding van

[27]) Reeds door Münscher (col. 99 vlg.) voorgesteld, doch slechts als veronderstelling; voor zekerheid „sehe ich keine Möglichkeit".

[28]) Voorbeelden in mijn *Traité de Métrique Grecque*², p. 229 vlgg., en bij Maas zelf p. 135 vlg.

[29]) Pausanias spreekt (II 28, 2) van een *ἱερὸν Ἀρτέμιδος, οὗ καὶ Τελέσιλλα ἐποιήσατο ἐν ᾄσματι μνήμην*, zonder het bewuste lied nader aan te duiden („ihr Artemishymnus" Maas p. 141).

onze hymne, die anders koren op zijn molen zou hebben gebracht ter toelichting van de universaliteit, die hij aan zijn „grande déesse" toekent. Wel noemt Nilsson in het tweede deel van zijn *Geschichte der Griechischen Religion* (in 1950 verschenen) onze hymne terloops in een noot (p. 58), waarin hij de opinie van Maas naast die van Latte vermeldt; diens argumenten om hem aan de archaïserende tijd van Hadrianus toe te schrijven (Latte zelf spreekt alleen van de IIe eeuw n. C.; zie p. 413) worden door Nilsson terecht „beachtenswert" genoemd. De in het begin genoemde studie van Will bevat slechts een zijdelingse vermelding van onze hymne in verband met het artikel van Münscher hierover (p. 103, n. 1).

Deze uiteenzettingen moesten noodzakelijkerwijze voorafgaan aan een nadere bespreking van de inhoud, omdat de kwesties van chronologische aard nauw samenhangen met onze opvatting van de mythologische en godsdiensthistorische aangelegenheden, die met onze hymne in verband staan. Zou het gedicht immers uit het begin van de Ve eeuw v. C. dateren, dan zouden wij een zeer vroeg – misschien wel het vroegste – testimonium bezitten voor de bevordering van de Magna Mater tot een machtige oppergodin, en tevens van haar contaminatie met Demeter, die bij de lectuur van het gedicht terstond opvalt; de passage, waarin de *Μήτηρ* zwervend door de bergen wordt voorgesteld, doet onmiddellijk denken aan die van Demeter op zoek naar Persephone, die door de god van de onderwereld is geroofd. Deze contaminatie was ons al eerder bekend; volgens Przyluski is zij zelfs inhaerent aan het wezen van de Grande Déesse, waartoe Demeter zowel als Ishtar en Astarte, die haar jeugdige lievelingen Tammouz en Adonis moesten verliezen, gerekend worden (p. 86 vlg.).

Wij zullen ons evenwel tot de Griekse bronnen beperken, en zien dan, dat de contaminatie van de beide godinnen al aangeduid wordt door Pindarus, door wie Dionysus genoemd wordt de *πάρεδρος χαλκοκρότου Δαμάτερος* („de bijzitter van Demeter, die het koper doet kletteren", *Isthm.* 7, 3 sq.) met een duidelijke zinspeling op de slaginstrumenten van de dienst der Magna Mater. Ook archeologische gegevens schijnen in deze richting te wijzen; volgens Kern blijkt uit voorstellingen op twee Boeotische vazen, die hij in de *Arch. Anz.* 52 (1937), col. 466–475 heeft besproken, het bestaan van betrekkingen tussen de in Boeotië, het vaderland van Pindarus, vereerde Cybele en Demeter in Eleusis, zonder dat er evenwel identificatie plaats vindt. De uitdrukkelijke gelijkstelling van de beide godinnen wordt toegeschreven aan de lyrische dichter Melanippides, die in de tweede helft van de Ve eeuw v. C. leefde (fr. 10 bij Bergk, PLG III, p. 592).

In de tijd en de omgeving, waarin ik onze hymne zou willen plaatsen, valt in verband met de reeds eerder daarmede in samenhang gebrachte hymnen van Mesomedes een nog verder gaande contaminatie te vermelden; in zijn Tweede Hymne bezingt deze dichter Isis als de grote godin en stelt hij haar als zodanig gelijk met Rhea en met Demeter; tot haar domein behoren de Cureten, die het gevolg van Rhea vormen en met de Corybanten van Cybele gelijkgesteld worden, en zij waakt over de plantengroei en de oogst.

Maar de passage, waarvan de verwantschap met onze hymne al terstond in het oog is gevallen, is veel ouder; het is een koorlied van de *Helena* van Euripides (v. 1301 vlgg.), waarvan enkele regels een treffende overeenkomst met onze hymne vertonen. Maas heeft als aanhangsel op zijn text en commentaar van onze hymne een verdienstelijke bespreking van het koorlied van Euripides doen volgen, waarin de lacuneuze en ook verder hier en daar slecht overgeleverde text, het metrum en de inhoud grondig behandeld worden, zonder dat hij zich evenwel uitlaat over de aard van de onderlinge verwantschap, die volgens zijn datering niet anders kan zijn, dan dat aan Euripides de hymne van Telesilla voor ogen zou hebben gestaan, toen hij de *Helena* dichtte, een werk uit zijn laatste periode (waarschijnlijk in 412 opgevoerd), tenzij men – wat, zoals uit het slot van mijn voordracht zal blijken, niet onmogelijk is – een gemeenschappelijke oudere bron aan beide gedichten ten grondslag legt. Volgens de late en m.i. juiste datering ligt de omgekeerde verhouding voor de hand, tenzij men weer aan een gemeenschappelijke oudere bron wil denken.

Ter nadere kennismaking zal ik een korte samenvatting geven van de inhoud van het eerste paar strofen en de eerste strofe van het tweede paar van dit stasimon, dat, zoals bij Euripides meermalen het geval is, slechts in los verband staat met de handeling van het stuk; onder de hand zal ik van die regels, die het meest voor vergelijking in aanmerking komen, een letterlijke vertaling inlassen.

„Eens snelde de zich in het gebergte ophoudende Moeder der Goden met ijlende voet door de bosrijke dalen en langs de watervloed der rivieren en de luid bruisende golf van de zee uit verlangen naar haar heengegane dochter met niet uit te spreken naam" (v. 1301–1307). De castagnetten klapperden, toen zich bij de godin, die de wilde dieren aan haar wagen spande, Artemis en Athena voegden.

„Zeus, die het van zijn hemelse troon aanschouwde, gaf een andere lotsbeschikking" (v. 1316–1318; aanvulling in de text volgens Grégoire).

Dan volgt de eerste antistrofe; hierin wordt beschreven, hoe de

Moeder, toen zij de sneeuwtoppen van de Ida had bereikt op haar zwerftocht op zoek naar haar heimelijk geroofde dochter, zich daar in diepe smart neerwierp. Nu gaven de akkers geen oogst en was er geen voedsel voor het vee, daar zij geen vruchtbaarheid meer schonk, zodat de mensen omkwamen, het leven in de steden ophield, en er geen offers aan de goden meer werden gebracht. Ook de bronnen deed de godin opdrogen.

De tweede strofe begint met de vermelding, dat Zeus, toen zij een eind gemaakt had aan de maaltijden voor goden en mensen, de toorn van de Moeder trachtte te verzachten, en daartoe de Charites en de Muzen beval, het verdriet van Dêô (Demeter) door haar jubelkreten en zangen te doen bedaren. Het volgende gedeelte laat ik weer in een zo letterlijk mogelijke vertaling volgen, waarbij ik het zeugma van de text door een omschrijving moet vervangen: „Toen voor het eerst onder de gelukzaligen nam de zeer schone Kupris" (Aphrodite) „de pauken, met leer bespannen, ter hand, waarmede zij een onderaardse klank voortbracht" (een dof dreunende, als het gerommel van een aardbeving); „en de godin begon te lachen, en nam in haar hand over de zwaar galmende fluit, vermaak scheppend in de luide klank der instrumenten" [30]) (v. 1346–1352).

Tot zover Euripides. Bij de dichter van onze hymne vinden wij slechts een zwakke nagalm van de rijke, hier en daar zelfs overdadige pracht van Euripides' beschrijvingen. Op drie plaatsen is de overeenstemming zeer nauw: Hymne 6 ~ Euripides 1303 (*κατ' ὤρεα καὶ νάπη* ~ *ἀν' ὑλᾶντα νάπη*); Hymne 9 ~ Euripides 1317 (*ὁ Ζεὺς δ' ἐσιδὼν ἄναξ* ~ *‹Ζεὺς› θρόνων αὐγάζων ἐξ οὐρανίων*); Hymne 12 en 14 ~ Euripides 1347 (*τὰ τύμπαν' ἐλάμβανε* ~ *τύπανά τ' |ἔλαβε βυρσοτενῆ*). De laatste parallel geeft bovendien steun aan de argumenten, die pleiten tegen de door Maas veronderstelde interpolatie van de beide verzen, waardoor hij zijn strofische indeling trachtte te verwezenlijken. Deze parallel maakt de verzen ook gemakkelijker te begrijpen in het verband van de hymne, waarin, zoals al is opgemerkt, aanstoot genomen werd aan de omstandigheid, dat het Zeus en niet de Mater is, die de pauken ter hand neemt, om welke reden Wilamowitz immers in de voorafgaande verzen *καὶ* in *χᾶ* veranderde.

Het blijkt, dat ook bij Euripides de *τύμπανα*, de typische instrumenten van de Mater, niet door haar voor het eerst ter hand zijn genomen; daar is het Aphrodite, bij wie dit het geval is, in de hymne Zeus zelf, die er vermoedelijk de klank van de donder mee

---

[30]) Het wordt van beide instrumenten gezegd; vgl. Eur. *Cycl.* 65: *τυμπάνων ἀλαλαγμός*.

imiteert ter begeleiding van zijn bliksemschicht, waarbij de donder niet is vermeld (vgl. v. 11); ook bij Euripides wordt de aandacht gevestigd op de gelijkenis van de klank der *τύμπανα* met een rommelend natuurgeluid. Ook de fluit, een ander typisch instrument van de Mater (bedoeld is de laag klinkende dubbele Phrygische fluit, waarvan de linkse langer en van een hoornvormig verlengstuk was voorzien), wordt in het koorlied van de *Helena* pas aan haar geschonken, als haar verdriet tot bedaren gebracht moet worden.

In beide gevallen is de situatie althans in hoofdzaak dus deze, dat de Mater = Demeter eerst na de episode van haar zwerftocht de bij haar cultus behorende instrumenten krijgt. Bij Euripides is het verhaal logisch uitgewerkt: de beide instrumenten moeten dienen, om de godin haar smart over het verlies van haar dochter te doen vergeten, zodat zij, in overeenstemming met de algemeen gangbare mythe, weer tot de goden terugkeert en haar taak als brengster van vruchtbaarheid hervat; dit slot heeft Euripides niet aan zijn verhaal toegevoegd, dat afbreekt bij het laatst vertaalde vers, op het slot van de eerste strofe van het tweede paar. In de antistrofe richt het koor zich tot Helena, die, naar het koor vermoedt, de toorn van de Magna Mater heeft opgewekt; zo wordt het verband met de inhoud van het drama op het laatst losjes gelegd.

In de hymne is zowel hier als op andere plaatsen de verhaaltrant desultorisch; wij krijgen achtereenvolgens enige beelden uit het mythologische verhaal voor ogen, waarbij de samenhang door de hoorder of lezer erin gebracht moet worden. De *τύμπανα* doen even dienst ter begeleiding van de schrikwekkende manifestaties van Zeus' macht, die hier, in tegenstelling tot de voorstelling bij Euripides, waar de Mater op zachtzinnige wijze wordt bewerkt, op krachtdadige manier haar door woorden en daden wil intimideren, zonder succes overigens. Zij stelt haar eisen, die niet gering zijn; dat Zeus daarin bewilligt, wordt er in de hymne niet bij verteld, maar is vanzelf sprekend voor het gehoor of de lezers, die wisten, welk een machtige positie de godin in hun tijd innam.

Een dergelijke verwisseling van de situatie ten opzichte van wat aan de cultus van de Magna Mater eigen is, vinden wij in onze hymne ook elders. Bij v. 17 vlg. moet, zoals in het begin reeds is opgemerkt, een aposiopesis aangenomen worden; men kan er een werkwoord bij denken, dat in ieder geval de gedachte van dreigend onheil van de zijde van de wilde dieren bevat; Zeus wil de Mater bang maken door haar te wijzen op de gevaren, die haar in de bergen bedreigen. Maar volgens de gangbare voorstelling zijn de leeuwen en de wolven juist de lievelingsdieren van de godin; reeds in de

Homerische Hymne op de Moeder der Goden komt dit duidelijk tot uiting (XIV 3–5):

> *ἣ κροτάλων τυπάνων τ' ἰαχὴ σύν τε βρόμος αὐλῶν*
> *εὔαδεν ἠδὲ λύκων κλαγγὴ χαροπῶν τε λεόντων*
> *οὔρεά τ' ἠχήεντα καὶ ὑλήεντες ἔναυλοι.*

(„de Moeder, aan wie het geraas van castagnetten en pauken, benevens de galm der fluiten behaagt, en het luide stemgeluid van wolven en fonkelogige leeuwen, en van gedruis vervulde bergen en bosrijke verblijven in de vrije natuur").

In onze hymne is dus in nog hoger mate dan bij Euripides de historische stand van zaken, als ik het zo mag noemen, voorgesteld als een, die pas ingetreden is na de gebeurtenissen, die met de roof van Persephone te maken hebben. Misschien kan men deze merkwaardige scheiding en omzetting van de mythologische gegevens in verband brengen met de identificatie van de Magna Mater en Demeter; immers aan de laatste zijn de genoemde attributen van de Mater van huis uit vreemd; het verblijf, waar zij zich thuis voelt, is niet het domein van Cybele. Door nu de oorspronkelijke toestand voor te stellen als een, die nog niet dezelfde was als de voor de Mater normale, zal men de samensmelting van de beide godinnenfiguren aannemelijk hebben willen maken.

Een andere aanwijzing voor een voorstelling, waarbij de beide facetten van het wezen der geamalgameerde godin als opeenvolgende stadia worden beschouwd, kan men onder de fragmenten der Orphici vinden (wel te onderscheiden van de eerder ter sprake gekomen bundel Orphische Hymnen); in de *Orphicorum Fragmenta* van Kern zijn als fr. 145 drie Neo-Platonische texten verenigd, waarin de identificatie van Rhea (= Magna Mater) en Demeter aan Orpheus wordt toegeschreven, en uit een Orphisch gedicht deze woorden worden geciteerd (ik geef de niet geheel vaststaande text volgens de versie van Kern):

> *Ῥείη τὸ πρὶν ἐοῦσα, ἐπεὶ Διὸς ἔπλετο μήτηρ,*
> *Δημήτηρ γέγονε.*

(„terwijl zij vroeger Rhea was, is zij, toen zij de moeder van Zeus is geworden, Demeter geworden").

Ook hier vinden wij dus een chronologische opeenvolging van wat in het syncretistische denken verenigd was, alleen in omgekeerde volgorde, daar volgens de gang van zaken in onze hymne de fase van het bestaan als Mater pas naderhand zou zijn ingetreden. Ook uit een ander Orphisch vers (fr. 47, 1) blijkt de identiteit van Demeter en de Mater:

> *πρατογόνῳ Γῇ ματρὶ ἔφη Κυβελήϊα Κόρρα*

(„tot de eerstgeboren Moeder Aarde (= Demeter) sprak de Cybeleïsche Kora (= Persephone)").

Deze text is van oudere herkomst dan de te voren genoemde, daar hij gevonden is op een gouden plaatje uit Thurii, dat uit de IVe of IIIe eeuw v. C. moet dateren. Volgens Kern behoort dit fragment met verscheidene andere tot drie Orphische liederen *De raptu et reditu Proserpinae*, waarvan één, dat zeer oud moet zijn, door Euripides in zijn *Helena* zou zijn nagevolgd (dit is evenwel niet het gedicht, waartoe fr. 47 over de Cybeleïsche Kora zou hebben behoord).

Ofschoon men in het algemeen voorzichtig moet zijn met het projecteren van de meestal uit late tijd daterende Orphische fragmenten in de vroege Oudheid – er is in dit opzicht door degenen, die aan het Orphisme als uitgangspunt van verschillende stromingen in het Griekse denken een grote rol toekennen, veel gezondigd –, kan men in dit geval de hypothese van Kern als niet geheel onwaarschijnlijk beschouwen, gezien de tijd, waaruit de *lamella aurea* van Thurii dateert (al heeft deze, zoals reeds is opgemerkt, volgens Kern niet te maken met het gedicht, dat Euripides zou hebben nagevolgd).

In meer algemene vorm was trouwens de hypothese, dat er een Orphische versie van de roof van Persephone bestaan moet hebben, die in Attica in de VIe eeuw v. C. zou zijn tot stand gekomen en die de bron van het koorlied van de *Helena* zou zijn geweest, reeds eerder door Malten geponeerd in een artikel in het *Archiv für Religionswissenschaft* van 1909; deze heeft, zoals Guthrie in zijn bekende boek over het Orphisme opmerkt [31]), algemeen instemming gevonden.

Van deze Orphische gedichten kunnen wij dus in onze hymne een late weerklank vinden, zonder dat wij hem evenwel rechtstreeks met het Orphisme in verband mogen brengen; ook al aanvaarden wij het Orphische voorbeeld voor Euripides' koorlied, dan blijven toch de punten van verschil tussen dit lied en de Hymne van Epidaurus te talrijk en te groot. In het algemeen gesproken, vertoont hij, wat vorm, stijl en strekking betreft, niet veel overeenkomst met Orphische poëzie.

---

[31]) W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*[2], p. 134.