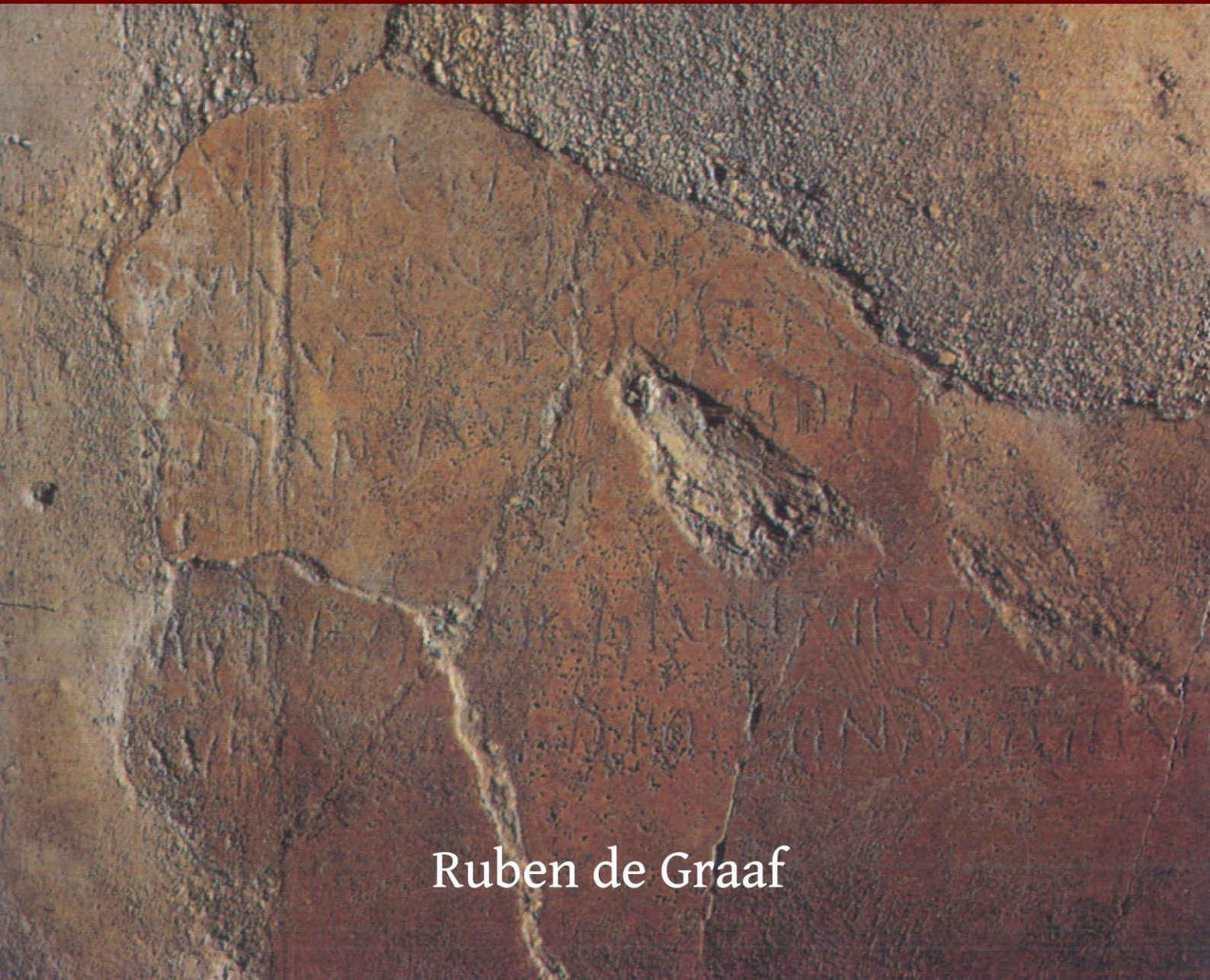


TILURTINUS epoese

Een archeologische en letterkundige studie naar de
graffiti CIL IV 4966-4973



Ruben de Graaf

Foto voorblad: L. Pedicini,

Soprintendenza Archeologica di Napoli e Caserta.

Wandfragment waarop de inscripties CIL IV 4968-4970 staan.

TIBURTINUS EPOESE

Een archeologische en letterkundige studie naar de graffiti CIL IV 4966-4973

Ruben de Graaf

S4438590

Bachelorscriptie, juni 2017

Begeleid door dr. V.J.Chr. Hunink & dr. S.T.A.M. Mols

Griekse en Latijnse Taal en Cultuur

Radboud Universiteit Nijmegen

Radboud Universiteit



INHOUDSOPGAVE

I - Inleiding	1
II - Het bronnenmateriaal	3
Status Quaestionis	5
III – Archeologische context	7
Het <i>theatrum tectum</i>	7
De graffiti op de muur	10
IV – Literaire context	12
Literaire analyse	12
De Hellenistische context	17
V – ‘Tiburтинus epoese’	19
VI - Conclusie	23
VII – Bibliografie	25
Appendix - Afbeeldingen	27

I - INLEIDING

In 1883 zijn op een muur van het kleine theater in Pompeï de restanten van een aantal metrische inscripties gevonden. De gedichten zijn om meerdere redenen interessant om te bestuderen. Allereerst is het eerste epigram gesigineerd door ene Tiburtinus, terwijl schrijvers van graffiti er meestal voor kiezen anoniem te blijven. Daarnaast komen de gedichten waarschijnlijk uit de tijd vlak na de kolonisatie van Pompeii door Sulla (eerste helft van de eerste eeuw v.Chr.), waarmee ze een van de oudste voorbeelden van epigrammen in het Latijn zijn. De epigrammen staan duidelijk in de traditie van het Hellenistische epigram, een genre dat tot de ontdekking van deze graffiti in het Latijn slechts bekend was van vijf epigrammen van Aedituus, Licinus en Catulus.¹ In deze scriptie zal echter niet de positie van de epigrammen van Tiburtinus in de ontwikkeling van de Romeinse poëzie in de eerste eeuw v.Chr. centraal staan, maar zullen de epigrammen hoofdzakelijk op zichzelf bestudeerd worden.

De aanleiding voor dit onderzoek was in eerste instantie mijn belangstelling voor graffiti. Deze teksten zijn 'echt'. Ze zijn precies zo overgeleverd als ze geschreven zijn, zonder dat enige handschrifttraditie daar invloed op heeft gehad, en daarmee als het ware bevroren in de tijd. Het enige obstakel dat genomen moet worden om de teksten te lezen is het lezen zelf, wat echter vaak nogal wat voeten in de aarde heeft, omdat meestal delen moeilijk leesbaar of geheel onleesbaar zijn. Daarnaast spreekt mij het interdisciplinaire karakter van graffiti erg aan, waarbij met zowel de letterkundige als de archeologische aspecten van de teksten rekening gehouden dient te worden. Dit maakt het onderzoek naar graffiti echter ook vrij ingewikkeld, omdat de inscripties vanuit vele invalshoeken belicht kunnen en dienen te worden.

In deze scriptie zullen de graffiti van Tiburtinus in hun geheel besproken worden in zowel hun archeologische als literaire context. De archeologische context van de graffiti wordt besproken aan de hand van de bredere archeologische context van de muur van het gebouw waar ze op staan en de lay-out en plaatsing van de inscripties op de muur. Daarnaast worden de graffiti op literair en letterkundig niveau met elkaar vergeleken. Aan de hand van de analyse van de graffiti zullen de verbanden tussen de verschillende graffiti onderzocht worden. Tot slot zal de vraag van het auteurschap van de gedichten centraal staan. Het feit dat één van de gedichten gesigineerd is wil namelijk niet zeggen dat alle gedichten door dezelfde auteur gemaakt zijn. Wat kunnen we überhaupt zeggen over de auteur(s) van de gedichten? Wat kunnen de gedichten zelf en hun archeologische context ons over de auteur(s) vertellen? De hoofdvraag van mijn scriptie zal dan ook luiden: "Hoe verhouden de inscripties CIL IV 4966-4973 zich tot elkaar en zijn ze door dezelfde auteur gemaakt? Wat is de relatie van de archeologische en literaire context met de inscripties en hun auteur(s)?"

Deze vraag wil ik onderzoeken door eerst te kijken welke edities er zijn van de graffiti van Tiburtinus, waarbij ik één editie selecteer die het meest betrouwbaar is. De ruimere archeologische context van het gebouw waarop de graffiti gevonden zijn zal onderzocht worden aan de hand van secundaire literatuur. De lay-out en tekstplaatsingen van de graffiti wordt onderzocht aan de hand van foto's uit eerdere uitgaven van de graffiti, zoals die van Kristina Milnor en Alfredo Morelli.² De graffiti worden vervolgens individueel geanalyseerd en met elkaar vergeleken, waarbij rekening wordt gehouden met stijl en woordgebruik voor zover dit relevant is voor de literaire context of de interpretatie van de gedichten. Dit vereist ook dat er rekening gehouden wordt met eventuele andere edities van de tekst dan de editie die in deze scriptie gebruikt wordt. De verschillende interpretaties van de graffiti zullen uiteengezet worden, waarbij steeds mijn eigen oordeel gegeven wordt. Vervolgens wordt de signatuur die bij de graffiti staat

¹ Ross (1969a), 127. Zie Büchner (1982), 54-7 voor de overgeleverde epigrammen van Aedituus, Licinus en Catulus.

² Milnor (2014), 144-7 en Morelli (2000), 104-7.

onderzocht en wordt gekeken wat de graffiti zelf ons kunnen zeggen over de auteur van de graffiti. De conclusies van de eerdere onderdelen moeten samen verklaringen geven over de vraag of alle inscripties van dezelfde auteur zijn en wat ‘Tiburtinus’ daarmee te maken zou kunnen hebben.

Voor dit onderzoek wordt de editie van de epigrammen van Tiburtinus van Milnor gebruikt. De andere inscripties die gegeven worden in deze scriptie zijn overgenomen uit de EDCS.³ Daarnaast worden andere corpora voor fragmentarisch overgeleverde werken gebruikt, zoals de *Bibliotheca Latina Archaica* (BLA) van Vincent Hunink voor Archaïsche tragediedichters en de *Carmina Latina Epigraphica* (CLE) van Franz Bücheler voor metrische inscripties.

³ Epigrafik Datenbank Clauss/Slaby. (Bereikbaar via: <http://www.manfredclauss.de/>)

II - HET BRONNENMATERIAAL

De vermeende gedichten van Tiburtinus zijn opgenomen in het *Corpus Inscriptionum Latinarum* als CIL IV 4966-73. Ze zijn gevonden op een fragment pleisterwerk aan de westzijde van het *theatrum tectum* tussen de toegangen van de *scaena* en het *postscaenium*. Tegenwoordig worden ze bewaard in het *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, waar ze al vlak na de opgraving naartoe zijn gebracht.⁴ De inscripties luiden als volgt:

Gedicht 1	CIL IV 4966	<i>Quid f] it? vi me oculi posquam deduxstis in ignem cur i]mbrem vestreis largificatis geneis? ust]o non possunt lacrumae restinguere flamam hui]c os incendunt tabificantque animum.</i> ⁵	TIBURTINUS EPOESE
		Wat gebeurt er? Ogen, nadat jullie mij met geweld wegvoerden naar het vuur, waarom overvloeien jullie jullie wangen met een stortbui? Tranen kunnen de vlam voor een verbrande niet blussen, voor deze schroeien ze het gelaat en verteren ze de geest.	TIBURTINUS HEEFT HET GEMAAKT
Gedicht 2	4967	<i>[ardent]es ueicinei incendia participantur [Idalia]m flammam tradere utei liceat.</i>	
		En mogen reeds de brandende burens meedelen in de vuren, Moge het vergund zijn de Idalische vlam over te geven.	
Gedicht 3	4968	<i>....]bus per vic[.....a]morem]etur dei[.....]stost]cios[.....h]uc[.....]t</i>	
Gedicht 4	4969	<i>.....]n ore d[.....]sumat aut ea va[.....]sumpti opus est a[.....]udam aut ei[....]dai[.....</i>	
Gedicht 5	4970	<i>.....]habere aiunt eum[.....]que locare]vi[...].um[..]deo condere uti liceat</i>	
		Ze zeggen dat hij heeft ... en plaatst, Moge het vergund zijn ... te stichten.	
Gedicht 6	4971	<i>sei quid amor valeat nostei, sei te hominem scis, commiseresce mei, da veniam ut veniam.</i>	

⁴ Sogliano (1883), 52.

⁵ De editie van alle teksten is naar Milnor (2014), 143-4, die zich baseert op Courtney (1993). Dit is de laatste editie van de tekst die is gebaseerd op autopsie. Alle Nederlandse vertalingen in deze scriptie zijn van eigen hand.

Als je wist wat de liefde vermag, als je je een mens waant,
heb medelijden met mij, geef me toestemming dat ik kom.

Gedicht 7 4971 *Flos Veneris mihi de* [.....]

De bloem van Venus voor mij...

Gedicht 8 4972 *caesia sei n* [.....]
sei parvom p [.....]

Als Caesia ...
als een beetje ...

Gedicht 9 4972 *es bibe lude* [.....]
nec semper [.....]

Lees, drink, speel...
En niet altijd...

Gedicht 10 4973 *solus amare v* [.....]
multa opus sunt s [.....]

Alleen lief te hebben...
Het is nodig veel dingen...

Gedicht 11 4973 *quod nescire dare* [.....]

Wat niet te weten te geven...

De inscripties zijn ingekrast in een wand van gelig pleisterwerk. Morelli geeft een reeks kwantitatieve specificaties van de graffiti.⁶ Het wandfragment waarin de inscripties gegraveerd zijn heeft afmetingen van 29 cm × 44 cm. De inscripties zijn met kapitalen geschreven in een cursief handschrift. De letters zijn over het algemeen ca. 0,8 cm hoog, waarvan de langere letters (bijvoorbeeld de 's') ca. 1,2 cm hoog zijn. In de inscripties CIL IV 4971-3 zijn de letters groter dan in de voorgaande inscripties en zijn ze gemiddeld 1,8 cm hoog. De signatuur heeft een lettergrootte van ca. 2,9 cm voor de lange letters zoals de 't' en de 's'.

De inscripties zijn uitzonderlijk goed te dateren. Dit komt doordat een muur van de later gebouwde 'gladiatorenschool' is gebouwd tegen de muur van het *theatrum tectum* waarop de inscripties stonden. De 'gladiatorenschool' is waarschijnlijk gebouwd halverwege de eerste eeuw n.Chr., hetgeen een *terminus ante quem* vormt voor de inscripties.⁷ Meer over deze 'gladiatorenschool' volgt in hoofdstuk III. Daarnaast kunnen de inscripties gedateerd worden aan de hand van enkele taalkundige aspecten. Zo moeten deze inscripties geplaatst worden in de tijd dat de slot-s niet per definitie positie maakte in het metrum, aangezien de slot-s'en van *largificatis* (*largificati*) in gedicht 1 en *multa opus sunt* (*multa opu' sunt*) in gedicht 10 geen positie maken.⁸ Dit gebeurde bij archaïsche dichters zoals Ennius (derde/tweede eeuw v.Chr.). In de inscripties worden de woorden *largificatis* en *tabificant* geïntroduceerd, die in het archaïsch of klassiek Latijn niet geattesteerd zijn. Wel komt het woord *tabificabili* voor bij de archaïsche

⁶ Morelli (2000), 240.

⁷ Milnor (2014), 142.

⁸ Bücheler (1883), 475 en Ross (1969b), 148.

tragediedichter Accius (tweede/eerste eeuw v.Chr.).⁹ Daarnaast kunnen de graffiti gedateerd worden op basis van de fonetische spelling van sommige woorden (*posquam*, *deducxstis*, *flamam*).¹⁰ Stilistisch gezien moeten de gedichten volgens Edward Courtney gedateerd worden rond 70-60 v.Chr.¹¹

Status Quaestionis

Antonio Sogliano was de eerste die in 1883, op aanwijzing van August Mau, de graffiti publiceerde. Zijn editie is naar zijn eigen transcriptie, die hij kon vergelijken met die van Mau.¹² Later in hetzelfde jaar publiceerde Franz Bücheler een editie, waarin hij een aantal belangrijke conjecturen voorstelde.¹³ In 1909 bracht Mau zijn eigen editie van de tekst onder in het CIL IV, die was gecorrigeerd door Karl Zangemeister. Vervolgens kwam er in 1930 pas weer wetenschappelijke belangstelling voor de aan Tiburtinus toegeschreven teksten, wanneer Matteo Della Corte een biografie schetst bij de vermeende auteur van de inscripties.¹⁴ De reden van de lange stilte tussen de opname in het CIL en de publicatie van Della Corte is onduidelijk.

De fragmenten waarop de inscripties staan zijn zeer moeizaam in te zien voor tekstcritici. David O. Ross claimt in zijn bespreking van de inscripties '*Nine Epigrams from Pompeii*' uit 1969 zelfs dat de inscripties verloren zijn gegaan en baseert zich uitsluitend op transcripties en edities van eerdere wetenschappers.¹⁵ Een jaar eerder, in 1968, publiceerde Heikki Solin echter nog een foto van de inscripties 4966-4970 in een artikel voor het tijdschrift *Epigraphica*.¹⁶ De transcripties van bijvoorbeeld Mau in het CIL zijn niet onbetrouwbaar, maar zijn op verschillende punten inaccuraat. Ze laten bijvoorbeeld de plaatsing en spatiëring van de inscripties ten opzichte van elkaar niet zien. Het is dus belangrijk om na te gaan of een editie gebaseerd is op autopsie of op eerdere transcripties en de teksten te toetsen aan (digitale foto's van) de fragmenten. Vele latere geleerden, waaronder Courtney in zijn *The Fragmentary Latin Poets*,¹⁷ gaan uit van de editie van Solin, die vanuit autopsie de reconstructies van Della Corte gecontroleerd en aangevuld heeft.

Hoewel de inscripties moeilijk in te zien zijn, nemen vele latere publicaties over de inscripties foto's van de fragmenten op, zoals Alfredo Morelli in zijn *L'epigramma latino prima di Catullo* uit het jaar 2000.¹⁸ Er zijn echter ook nog steeds publicaties die geen rekening houden met de lay-out van de inscripties op het muurfragment, zoals de editie van Godo Lieberg uit 2005, waarin alle inscripties als één lange elegie achter elkaar gepubliceerd worden. De meest recente publicatie over de gedichten is van Kristina Milnor uit 2014.¹⁹

Over de vraag wat de bredere context van het *theatrum tectum* ons kan vertellen over de inscripties en hun auteur(s) is niet veel meer gepubliceerd dan een aantal losse opmerkingen. Zo neemt Morelli de context van het gebouw mee in zijn interpretatie waarom de graffiti juist op die plek in de muur gekrast zijn. Hij stelt dat de locatie, het theater, erop wijst dat de schrijver als doel had met zijn graffiti een groot publiek te bereiken. Hij suggereert zelfs dat het mogelijk is dat de gedichtjes in het theater gereciteerd zijn en een bewonderaar vervolgens de gedichtjes op de

⁹ BLA Acc. Med. 14: *pernici orbificor liberorum leto et tabificabili* ('ik word beroofd door de snelle en verterende dood van de kinderen')

¹⁰ Bücheler (1883), 475.

¹¹ Courtney (2003), 81. Het woord *largificus* komt voor bij Pacuvius (BLA Pacuv. *Teuc.* 8.6) en Lucretius (*DRN* 2.627). *Tabificare* komt weer voor in het Laat-Latijn.

¹² Sogliano (1883).

¹³ Bücheler (1883).

¹⁴ Della Corte (1930).

¹⁵ Ross (1969a), 130.

¹⁶ Solin (1968), 121.

¹⁷ Courtney (2003), 79.

¹⁸ Morelli (2000), 104-7.

¹⁹ Milnor (2014), 141-59 betreft het hoofdstuk "Tiburtinus and the Author effect".

muur geschreven heeft.²⁰ Daarnaast neemt Peter Kruschwitz in zijn *Carmina Latina Epigraphica: Ein Dossier* een opmerking van Matteo Massaro mee dat er een verband zou kunnen zijn tussen het elegantere metrum van het elegisch distichon waarin de graffiti geschreven zijn en het publiek dat naar het theater kwam.²¹ Over het *theatrum tectum* als geheel en de functie ervan is meer geschreven. Rüdiger Meinel geeft een uitgebreide archeologisch-bouwkundige beschrijving van het *theatrum tectum*.²² Meinel denkt dat het *theatrum tectum* slechts de functie van een theatergebouw had. Paul Zanker gaat tegen die interpretatie in. Hij denkt dat het gebouw veel ruimere functies moet hebben gehad, waaronder een politieke functie.²³ Roger Ling en Christopher Parslow hebben twee hoofdstukken geschreven in Pompeii in *The World of Pompeii*.²⁴ Wat opvalt is dat beiden een andere interpretatie aan het gebouw geven. Ling volgt de interpretatie van Zanker en Parslow volgt de interpretatie dat het gebouw slechts als theatergebouw dienstdeed.

De inscripties worden veelal in hun Hellenistische literaire context besproken. De meest uitgebreide bespreking van de Hellenistische context van de graffiti wordt gegeven door Vincenzo Tandoi.²⁵ Daarnaast wordt de Hellenistische context uitgebreid besproken door Marcello Gigante.²⁶ Bücheler was de eerste die de graffiti in hun Hellenistische context plaatste en voor het eerste gedicht gemeenplaatsen aanduidt met Hellenistische epigrammen.

Over de vraag van het auteurschap van de aan Tiburtinus toegeschreven epigrammen hebben slechts enkelen gepubliceerd. Milnor betreft de epigrammen in een uitgebreider discours over de auteurschap van graffiti in het algemeen. Ze betoogt dat Tiburtinus speelt met zijn auteurschap. Eerder heeft Della Corte verspreid over verschillende publicaties een biografie van Tiburtinus proberen te schetsen door verscheidene bronnen uit Pompeii met elkaar in verband te brengen.²⁷ Milnor en Morelli zijn echter sceptisch over de uitspraken van Della Corte. Ook Courtney stipt de persoon van Tiburtinus aan in zijn bespreking van de gedichten. Hij volgt grotendeels Della Corte bij zijn bespreking van de persoon Tiburtinus.²⁸

Er is echter nog nooit onderzoek naar de graffiti en hun auteur gedaan waarbij de letterkundige en de archeologische context in even grote mate in achtning genomen werden. Door deze aspecten van de graffiti te onderzoeken en met elkaar in verband te brengen hoop ik een bijdrage te kunnen leveren aan het wetenschappelijk debat over de gedichten die aan Tiburtinus toegeschreven zijn en hun auteur. Dit onderzoek zal waarschijnlijk geen grote nieuwe inzichten verschaffen, maar zal wel een totaaloverzicht van de wetenschappelijke discussie omtrent de graffiti van Tiburtinus bieden, waarbij zowel de archeologie als de letterkunde aan bod komen.

²⁰ Morelli (2000), 252-3.

²¹ Kruschwitz (2004), 49, 53-4.

²² Meinel (1980), 36-44.

²³ Zanker (1998), 65-6.

²⁴ Ling (2007), 120 en Parslow (2007), 212-23.

²⁵ Tandoi (1981), 133-75.

²⁶ Gigante (1979).

²⁷ Della Corte (1928), (1932) en (1965).

²⁸ Courtney (2003), 81.

III – ARCHEOLOGISCHE CONTEXT

In dit hoofdstuk wordt de archeologische context van de vermeende graffiti van Tiburtinus uiteengezet. Dit zal zo veel mogelijk van bredere naar nauwere zin gebeuren, dus beginnende bij de context van het *theatrum tectum* in de stad Pompeii, waarna de muur en de lay-out en plaatsing van de inscripties ter sprake zullen komen.

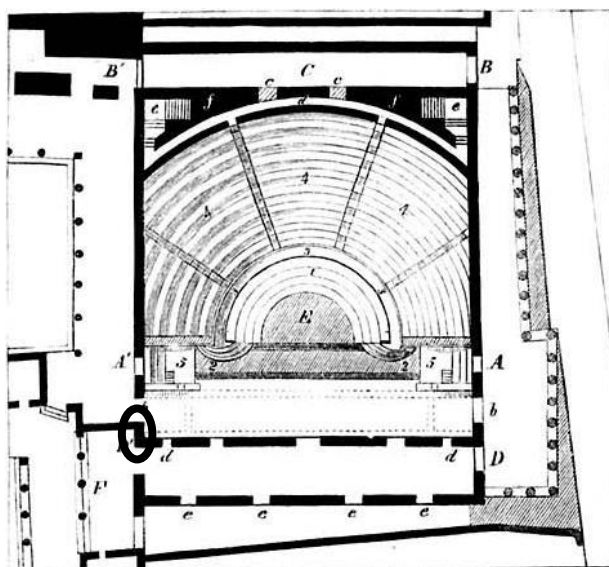
Het *theatrum tectum*

De inscripties zijn gevonden op een muur van het *theatrum tectum*. Dit gebouw staat in regio VIII ten noordoosten van het Grote Theater en wordt naast het '*theatrum tectum*' ook wel het 'kleine theater' of '*odeion*' genoemd. Dit gebouw is waarschijnlijk gebouwd vlak na 80 v.Chr., de tijd dat Sulla een *colonia* van Pompeii maakte en er veteranen huisvestte. Deze veteranen veranderden veel aan de stad, zowel wat betreft de politiek als in de bouwplannen. Er kwam namelijk een nieuwe elite bestaande uit kolonisten op, waarbij de inheemse bewoners tijdelijk geheel uitgesloten werden van de verkiezingen.²⁹ Bovendien bouwden de kolonisten in deze tijd naast het *theatrum tectum* onder andere het amfitheater van Pompeii en een tempel van Venus.³⁰

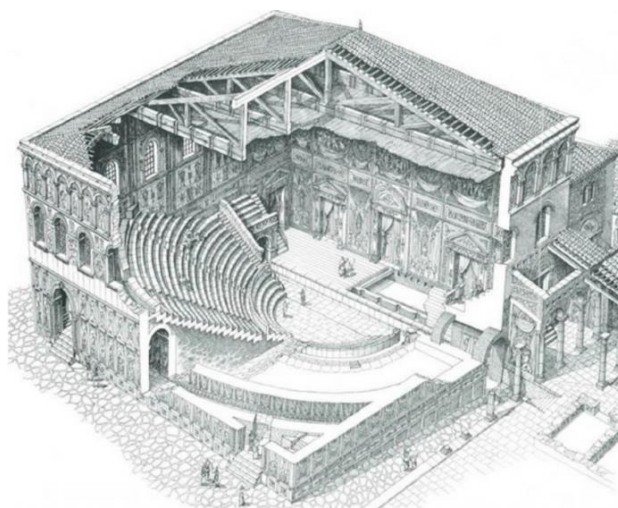
De inscripties staan op een muur aan de westzijde van het *theatrum tectum* aan de buitenzijde van het gebouw tussen de toegangen tot de *scaena* en het *postscaenium*, zoals aangegeven in figuur 1. De *scaena* vormde het podium en het decorgebouw van een Romeins theater. Het *postscaenium* was het stuk achter de *scaena*, dat waarschijnlijk dienstdeed als kleedruimte.

Het *theatrum tectum* is 34,8 m lang en 28,6 m breed. De muren die nu nog overeind staan zijn maximaal 6,0 m hoog. Het theater kon waarschijnlijk rond de 1200-1300 toeschouwers huisvesten.³¹

Het gebouw is opgericht in opdracht van twee rijke kolonisten, C. Quinctius Valgus en M.



Figuur 1 - Plattegrond van het *theatrum tectum* met daarin aangegeven de muur waar CIL IV 4966-73 ingekrast waren.



Figuur 2 - Reconstructie van het *theatrum tectum* (uit: Lokki, T. e.a. (2013), *Acoustics of Epidaurus—studies with room acoustics modelling methods*, *Acta Acustica*, 99, 40–47.)

²⁹ Castrén (1975), 92.

³⁰ Castrén (1975). 87-91.

³¹ Meinel (1980), 37-8.

Porcius, zoals blijkt uit de inscriptie CIL X 844.³² Deze Valgus en Porcius hebben tevens het amfitheater van Pompeii gebouwd.³³ Porcius is in de eerste jaren van de kolonie *quattuorvir* geweest en was een van de belangrijkste Sullaanse bewindvoerders in Pompeii.³⁴ Valgus zou de schoonvader van P. Servilius Rullus kunnen zijn. Samen komen zij voor in de redevoering *De Lege Agraria* van Cicero.³⁵ Op basis van de gegevens uit deze redevoering kan het gebouw op zijn vroegst gedateerd worden in 80 v.Chr.³⁶

Over de functies van dit eigenaardige theater is veel discussie. Het wordt veelal geïnterpreteerd als een *Odeion*, onder anderen door Rüdiger Meinel. Dat is een typisch Grieks gebouw dat gebruikt werd als een soort concerthall voor muziekvoorstellingen, recitaties van bijvoorbeeld literatuur en andere kleinschalige theatertoepassingen. Roger Ling benadrukt echter in zijn hoofdstuk in *The World of Pompeii* dat het onlogisch zou zijn voor Romeinse soldaten om de Griekse cultuur op een dergelijke manier te promoten.³⁷ Ling prefereert daarentegen de interpretatie van Paul Zanker dat het bouwwerk gebruikt moet zijn als *comitium* voor de kolonisten.³⁸ Het lijkt qua vorm volgens Zanker voldoende op de *bouleuteria* in Hellenistische steden uit die tijd. Het feit dat het naast het Grote Theater ligt wil niet zeggen dat het een soortgelijke functie moet hebben gehad. Het landschap was immers perfect om de tribunes in de heuvel uit te houwen.³⁹

Christopher Parslow gaat in zijn hoofdstuk in *The World of Pompeii* echter tegen de interpretatie van Ling in. Hij stelt naar aanleiding van ‘archeologisch bewijs’ dat er een wederzijdse tolerantie geweest moet zijn tussen de inheemse bevolking en de nieuwe kolonisten.⁴⁰ Het amfitheater zou dan volgens hem voldoen aan de militaire behoefte van de nieuwe veteranen, terwijl het *theatrum tectum* een tegemoetkoming zou zijn aan de inheemse bevolking met hun fascinatie voor de Hellenistische cultuur. Het gebouw is gemodelleerd naar Hellenistische *bouleuteria*, maar de constructie zelf is Romeins met Samnitische decoraties. Het kan echter niet alleen als *comitium* bedoeld zijn; het grote oppervlak van het podium spreekt dit immers tegen. Daarnaast zou de aanduiding van het gebouw als ‘*theatrum*’ in CIL X 844 in dat geval de functie niet dekken. Het gebouw moet echter, zo stelt Parslow, een multifunctionele ruimte zijn geweest, waarmee het aan de behoeftes kon voldoen van de gehele Pompeiaanse gemeenschap, zowel de inheemse bewoners als de nieuwe kolonisten.⁴¹

Ook Rüdiger Meinel acht een interpretatie als theatergebouw waarschijnlijker. Hij stelt dat het gebouw in ieder geval in een latere bouwphase voornamelijk werd gebruikt voor theatervoorstellingen. Dit zou bovendien blijken uit de vorm van het gebouw met onder andere een podium, *scaenae frons* en aanwijzingen voor de aanwezigheid van theatermachinerie. Ook in

³² CIL X 844, deze inscriptie komt tweemaal voor op het *theatrum tectum*, eenmaal bij een toegang van de *scaena* en eenmaal aan de overkant van de straat bij de toegang van het *theatrum tectum*. De inscripties luiden als volgt: “*C(aius) Quinctius C(ai) f(ilius) Valg(us) / M(arcus) Porcius M(arci) f(ilius) / duovir(i) dec(urionum) decr(eto) / theatrum tectum / fac(iundum) locar(unt) eidemq(ue) prob(arunt)*”. (Gaius Quinctius Valgus, de zoon van Gaius, en Marcus Porcius, de zoon van Marcus, de *duoviri*, gaven per decreet van de raadsheren de opdracht voor het bouwen van het *theatrum tectum* en dezelfde keurden het goed).

³³ CIL X 852: “*C(aius) Quinctius C(ai) f(ilius) Valgus / M(arcus) Porcius M(arci) f(ilius) duovir(i) / quinq(uennales) colonia<e=I> honoris / caus{s}a spectacula de sua / pe<c=Q>(unia) fac(iunda) coer(averunt) et colon{e}is / locum in perpetu<u=O>m deder(unt)*”. (Gaius Quinctius Valgus, de zoon van Gaius, en Marcus Porcius, de zoon van Marcus, de *duoviri quinquennales*, droegen omwille van de eer van de kolonie van eigen geld zorg voor het bouwen van het amfitheater en zij gaven de plek aan de kolonisten tot in de eeuwigheid).

³⁴ Castrén (1975), 209-10.

³⁵ Cicero, *De Lege Agraria* 3.3.

³⁶ Meinel (1980), 43.

³⁷ Ling (2007), 120.

³⁸ Zanker (1998), 65-6.

³⁹ Zanker (1998), 68.

⁴⁰ Parslow (2007), 213.

⁴¹ Parslow (2007), 213-4.

de eerste bouwfase van het gebouw werd het volgens Meinel waarschijnlijk gebruikt als theatergebouw. De ruimte tussen de kopse muren van de tribune en de *scaenae frons* beslaat immers een oppervlak van 26,5 m × 8,0 m, wat bijzonder groot is voor een gebouw met alleen een politieke functie.⁴²

Mijns inziens is de interpretatie van Parslow het waarschijnlijkst, omdat de antieke bronnen het gebouw aanduiden als *theatrum*, wat voldoende bewijst dat uitsluitend een functie van *comitium* voor dit gebouw te beperkt is. Daarnaast blijkt uit de vorm van het gebouw dat het gebouw zeer waarschijnlijk voor theatertoepassingen is gebruikt, zoals Meinel stelt. Dit zou tevens in de eerste bouwfase al het geval zijn. Dit sluit echter niet uit dat het gebouw ook voor politieke doeleinden gebruikt kan zijn. Een interpretatie van het gebouw als multifunctionele ruimte valt dus niet uit te sluiten. Een dergelijke duiding van het theatergebouw heeft wat mij betreft op basis van de eerder genoemde waarschijnlijke behoeftes van zowel de Sullaanse veteranen als de oorspronkelijke inwoners van Pompeii de grootste voorkeur.

Het is echter zeker dat Pompeii door zijn (amfi)theaters een bijzondere positie inneemt binnen de Romeinse steden. Het is de enige stad rond de Vesuvius die in die tijd al drie theaters had. Pompeii moet daardoor een belangrijke culturele functie in de regio hebben gehad. Zelfs Rome zelf kreeg pas in 55 v.Chr. het eerste permanente theater in de vorm van het theater van Pompeius. Alle drie de theaters van Pompeii blijven (grotendeels) in dienst tot de verwoesting van Pompeii door de uitbarsting van de Vesuvius in 79 n.Chr. Ook wordt het *theatrum tectum* in latere tijd nog door ene Marcus Oculatius Verus verrijkt met een marmeren vloerbekleding van de *orchestra*, zoals blijkt uit de inscriptie CIL X 845 die stamt uit de Augustijnse tijd.⁴³

Achter het *theatrum tectum* stond een *quadriporticus*. Dit gebouw werd in eerste instantie waarschijnlijk gebruikt als plaats waar de bezoekers van de theaters tijdens de pauzes van de voorstellingen konden vertoeven. Na de aardbeving van 62 v.Chr. werden aan zowel het *theatrum tectum* als aan de *quadriporticus* restauratiewerkzaamheden uitgevoerd.⁴⁴ De *quadriporticus* werd uitgebreid en omgebouwd tot een gladiatorenschool (*ludus*). Bij de uitbreiding van het gebouw tot *ludus* werd de muur waarop de vermeende inscripties van Tiburtinus stonden bedekt door een nieuwe muur van de *ludus*.⁴⁵ Hierdoor weten we dus zeker dat de inscripties vóór de ombouw tot een *ludus* geschreven moeten zijn, welke vlak na 62 v.Chr. plaats moet hebben gevonden.

Wat kunnen we nu uit de context van het gebouw halen voor de interpretatie van de vermeende graffiti van Tiburtinus? Het lijkt niet onlogisch dat op een gebouw waar waarschijnlijk ook recitaties van poëzie hebben plaatsgevonden een aantal gedichten geschreven is. Het zou kunnen dat de verzen zoals ze op de muur staan zelfs zijn gereciteerd in het theater. Wellicht heeft een bewonderaar vervolgens de verzen vereeuwigd op de muur van het theater waar hij ze gehoord heeft. Het intieme genre van het erotische epigram zou dit echter, zo stelt Morelli, tegen kunnen spreken.⁴⁶ Het feit dat de graffiti op een publieke plek zijn gevonden wijst in ieder geval uit dat ze waarschijnlijk ook voor een groot publiek bedoeld waren, hoe intiem de inhoud ervan ook is.

⁴² Meinel (1980), 44.

⁴³ Parslow (2007), 216. CIL X 845: "*M(arcus) Oculatius M(arci) f(ilius) Verus Ilvir pro ludis.*" (Marcus Oculatius Verus, de zoon van Marcus, *duumvir*, voor de spelen.)

⁴⁴ Parslow (2007), 218.

⁴⁵ Milnor (2014), 142.

⁴⁶ Morelli (2000), 253.

De graffiti op de muur

Mau vermeldt in het *CIL* dat de graffiti waren ingekrast in geelwit pleisterwerk met een decoratie in de tweede stijl. Bovendien vermeldt Mau dat alle inscripties door dezelfde hand gemaakt zijn.⁴⁷

Bij het bestuderen van de graffiti is het belangrijk om rekening te houden met de lay-out van de inscripties. Dit kan namelijk veel zeggen over bijvoorbeeld de indeling van de gedichten, maar is ook mede bepalend voor de verwachtingen die het publiek van een tekst heeft. Zo ziet een brief er heel anders uit dan een gedicht. Peter Kruschwitz geeft een beschrijving van de lay-out van een representatieve steekproef van metrische inscripties.⁴⁸ Hij wijst erop dat metrische graffiti die in een muur gekrast zijn gebonden zijn aan het oppervlak van de muur, die een specifieke vorm en specifieke afmetingen kan hebben.⁴⁹ Bij de vermeende inscripties van Tiburtinus schijnt de vorm van het oppervlak waarop ze staan echter geen of weinig invloed te hebben gehad bij de indeling van de graffiti.

Daarnaast speelt mee dat men ervan uit kan gaan dat graffiti op een muur een zekere mate van spontaniteit hebben, met name bij de daad van het aanbrengen zelf. Hierbij is belangrijk of het maken van graffiti gezien werd als vandalisme of niet.⁵⁰ De meningen binnen de wetenschap zijn hierover echter verdeeld en er moet nog veel onderzoek naar dit onderwerp gedaan worden.⁵¹ Er is geen sluitend bewijs dat veel graffiti bewust door het lichaam verhuld moeten zijn geweest tijdens het schrijven om de daad van het schrijven te maskeren.⁵² De vermeende graffiti van Tiburtinus ogen ook niet haastig geschreven en beslaan een vrij groot oppervlak, wat waarschijnlijk wil zeggen dat er enige aandacht is besteed aan het daadwerkelijk aanbrengen ervan.

Over het algemeen vallen bij metrische inscripties de verseindes en geregeleindes samen, maar dit is geen vaste regel. Ook insprinking van de even verzen in disticha komt voor, maar is niet verplicht. In de vermeende inscripties van Tiburtinus vallen overal de verseindes samen met de geregeleindes. Er lijkt geen insprinking van even verzen te zijn, maar van de gedichten 1-5 (zie figuur 4) missen we het begin, waardoor dit niet met zekerheid vast te stellen is.

Courtney verdeelt de epigrammen in twee kolommen, waarbij hij *CIL* IV 4966 en een aantal van de andere gedichten in de ene kolom plaatst en de signatuur en de overige gedichten in de andere kolom.⁵³ Courtney geeft buiten *CIL* IV 4966 niet aan welke epigrammen zich in de linker- of rechterkolom bevinden. Wel vermeldt hij duidelijk dat de signatuur slechts bij *CIL* IV 4966 lijkt te horen.

Kruschwitz stelt dat de indeling van Courtney onjuist is.⁵⁴ Hij stelt vast dat de tekst in drie kolommen is onderverdeeld. Milnor deelt de gedichten in dezelfde drie kolommen in als Kruschwitz, maar waar Kruschwitz de indeling van Mau in acht verschillende gedichten aanhoudt, maakt Milnor een verdere onderverdeling in elf verschillende gedichten.⁵⁵ Ze wijst uit

⁴⁷ Zie *CIL* IV 4966-4973. Pleisterwerk van de Tweede Stijl moet gedateerd worden tussen ca. 100 en 20 v.Chr. Zie Dobbins & Foss (2007), 308-311 voor meer over de Tweede Pompeiaanse Stijl.

⁴⁸ Kruschwitz (2008), 251-3.

⁴⁹ Kruschwitz (2008), 235-6.

⁵⁰ Graffiti die lijken weer te geven dat er een negatief imago aan graffiti hing zijn o.a. *CIL* IV 1904 en 2487 (*Admiror o pariens te non cecidisse ruinis / qui tot scriptorum taedia sustineas* (Ik verwonder mij, o muur, dat jij niet in ruïnes vervallen bent, die zoveel onzin van schrijvers moet weerstaan). De kwantiteit van graffiti in Pompeii alleen al op zowel publieke als private plekken lijkt echter tegen te spreken dat graffiti als vandalisme werden gezien.

⁵¹ Kruschwitz (2008), 238 en 269^{noot 76}.

⁵² Kruschwitz (2008), 247.

⁵³ Courtney (2003), 80. Zie figuur 3.

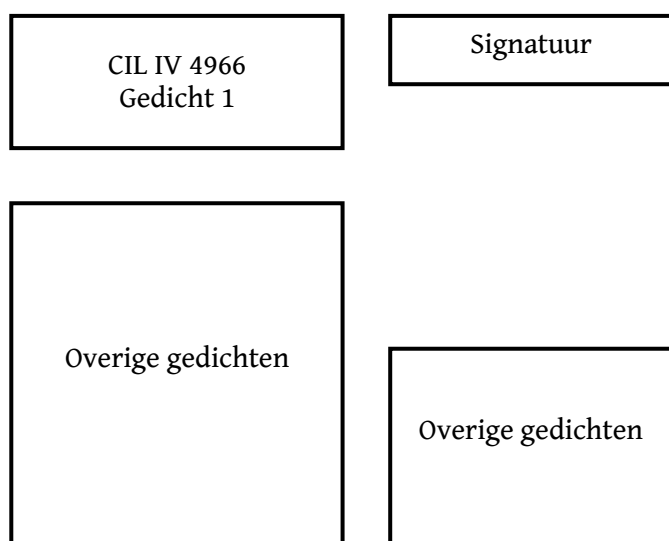
⁵⁴ Kruschwitz (2008), 251^{noot 57}. Zie figuur 4.

⁵⁵ Milnor (2014), 143-6. Zie figuur 4.

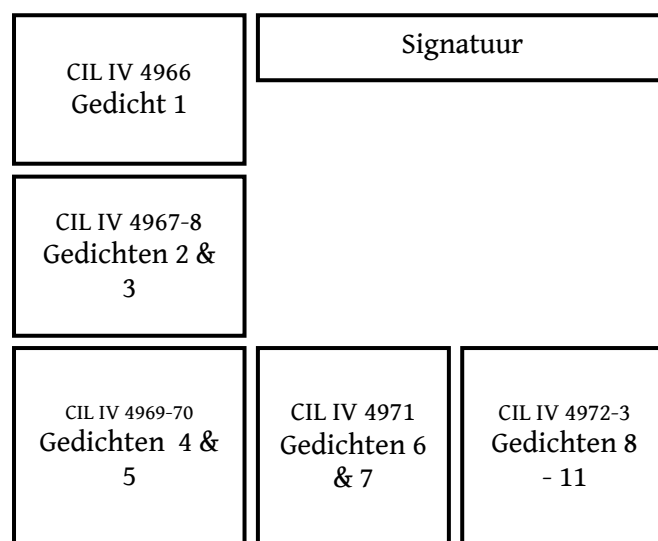
dat gedichten 6 en 7 niet samen één gedicht kunnen zijn, omdat de marge van gedicht 7 verder naar links en naar onderen geplaatst is dan die van gedicht 6. Daarnaast moeten CIL IV 4972-3 onderverdeeld worden in vier gedichten, die gescheiden zijn door kleine markeringen in de linkermarge.⁵⁶

Na eigen bestudering van (detail)foto's van de inscripties lijken de constatering van Milnor het meest accuraat. Wat bovendien opvalt is dat het eerste gedicht een beetje overlapt met de tweede kolom. Daarnaast lijkt het eerste gedicht dieper in de muur gekrast te zijn dan de gedichten 2-5, waardoor dit meer opvalt. De signatuur is inderdaad zo geplaatst dat hij alleen bij het eerste gedicht kan horen, maar staat met een behoorlijke afstand van de rechtermarge van het eerste gedicht af.⁵⁷ Wat verder opvalt is dat de rechterkolom verder naar boven begint dan de tweede kolom en grotere letters heeft. De markeringen die de gedichten van de derde kolom van elkaar scheiden zijn duidelijk zichtbaar, maar daarnaast zijn de gedichten ook van elkaar te onderscheiden doordat ze allemaal een andere linkermarge hebben.⁵⁸ Ondanks deze aanvullingen op de constatering van Milnor, lijkt alles wat Milnor zegt te kloppen.

Op basis van de tekstplaatsing kan dus gezegd worden dat de signatuur alleen bij het eerste gedicht hoort. De andere gedichten zijn er wellicht op een later moment bij geschreven of er is een andere reden waarom de signatuur alleen bij het eerste gedicht hoort. Wel is duidelijk dat de gedichten in duidelijke kolommen en groepen bij elkaar geplaatst zijn, waardoor het zeker is dat er bewust is nagedacht over het bij elkaar plaatsen van bepaalde epigrammen. Of alle gedichten nu van dezelfde auteur zijn of niet, het is overtuigend dat de graffiti bewust in deze volgorde en ordening op de muur geschreven zijn en dat het eerste gedicht een speciale plek heeft binnen de compositie.



Figuur 3 - Indeling van de graffiti volgens Courtney (Courtney (2003), 80).



Figuur 4 - Indeling van de graffiti volgens Kruschwitz en Milnor (Kruschwitz (2008), 251, Milnor (2014), 143-6).

⁵⁶ Zie afbeelding 5 in de appendix.

⁵⁷ Zie appendix afbeelding 1.

⁵⁸ Zie appendix afbeelding 4.

IV – LITERAIRE CONTEXT

In dit hoofdstuk zullen de gedichten letterkundig geanalyseerd worden en zal de literaire context van de gedichten centraal staan. Eerst zullen de gedichten literair geanalyseerd worden, waarna de gedichten worden geplaatst in het bredere literaire kader van de tijd waarin ze waarschijnlijk geschreven zijn.

Literaire analyse

Voor de literaire bespreking van de vermeende graffiti ga ik uit van de editie van Milnor zoals die bij de introductie op het bronnenmateriaal gegeven is. Dit is immers de meest recente editie die op autopsie gebaseerd is. Bovendien is Milnor terughoudend met het maken van conjecturen. Op deze manier wordt bij de literaire analyse uitgegaan van het bronnenmateriaal zoals we het hebben zonder interpretaties afhankelijk te maken van onwaarschijnlijke conjecturen. Wanneer een interpretatie afhangt van een conjectuur die niet in de editie van Milnor is opgenomen zoals deze in hoofdstuk II gegeven is, zal dit duidelijk aangegeven worden.

Gedicht 1

Het eerste gedicht bestaat uit twee elegische disticha. Het kan geïnterpreteerd worden als klaagzang gericht aan de ogen. Het eerste distichon is een directe aanklacht aan de ogen. Waarom hebben de ogen de ik-persoon in het gedicht naar het vuur van de liefde gebracht, maar vloeien er nu tranen uit omdat de liefde niet beantwoord wordt? Het tweede distichon bespreekt het onlogische van het vloeien van de tranen. Tranen kunnen immers het vuur van de liefde niet blussen, integendeel zelfs: ze maken het alleen maar erger, ze verschroeien het gelaat en verteren de geest van de ik-persoon. Rechts van dit gedicht en duidelijk bij dit gedicht horend staat de signatuur *tiburtinus epoeise* (Tiburtinus heeft het gemaakt). Met name dit gedicht kent vele Hellenistische motieven, zoals later in dit hoofdstuk toegelicht zal worden.

Het gebruik van de woorden *largificus* en *tabificantque* valt op. Tandoi betoogt dat het gebruik van *tabificantque* een invloed is van het woordgebruik van archaïsche tragici, omdat een soortgelijk woord (*tabificabili*) bij Accius wordt gebruikt.⁵⁹ Ook de toename van emotionele zwaarte en ernst van toon wijdt Tandoi aan de invloed van de archaïsche tragediedichters, die ook het motief van de tranen die de wangen verteren gebruiken.⁶⁰ Daarnaast komt het woord *largificus* bij de tragediedichter Pacuvius voor.⁶¹

Gedicht 2

Het tweede gedicht bestaat uit een elegisch distichon. Dit gedicht valt op verschillende manieren te interpreteren. Enerzijds zou het een vervolg kunnen zijn op het eerste gedicht, anderzijds zou het een reactie kunnen zijn op dat gedicht. Er is veel discussie hierover. De interpretatie van dit gedicht heeft grote consequenties voor de vraag naar het auteurschap van de gedichten. Als het tweede gedicht een vervolg is op het eerste gedicht of zelfs daarbij hoort, is de kans groter dat alle gedichten door dezelfde auteur gemaakt zijn. Als het een reactie is op het eerste gedicht, is de kans groter dat de gedichten door tenminste twee verschillende auteurs gecomponeerd zijn. Daarom is het belangrijk de verschillende interpretaties hieromtrent te bespreken.

Bücheler is de eerste die gedicht 2 interpreteert als een reactie op gedicht 1.⁶² Dit lijkt hij te doen vanuit de gedachte dat er enkele onregelmatigheden in het tweede gedicht zitten, waardoor het

⁵⁹ Tandoi (1981), 135. Zie noot 9 voor het citaat van Accius.

⁶⁰ Tandoi (1981), 139-40. Zie BLA Pacuv. *Med.* 19.1-2.: '*refugere oculi, corpus macie extabuit, / lacrimae peredere umore exanguis genas, ...*' (de ogen verzonken, het lichaam kwijnende weg door magerheid, bloedeloze wangen verteerd door tranen, ...).

⁶¹ BLA Pacuv. *Teuc.* 8.6.

⁶² Bücheler (1883), 475.

duidelijk van mindere kwaliteit zou zijn dan het eerste gedicht en dus wel een reactie van een amateuristische bewonderaar moet zijn. Milnor doet geen directe uitspraak over de interpretatie van de gedichten, maar wijst wel op een coherentie in woordgebruik tussen het eerste en tweede gedicht.⁶³ Zo komt *incendunt* in gedicht 1 overeen met *incendia* in gedicht 2 en komt in beide gedichten het woord *flam(m)am* voor. Dit kan echter ook duiden op overname van het woordgebruik van het eerste gedicht door een andere auteur, wat begrijpelijk zou zijn als het tweede gedicht een reactie is op het eerste gedicht.

Ook Ross gaat in op de vraag of het tweede gedicht van een andere auteur is dan het eerste.⁶⁴ Hij betoogt dat het tweede gedicht wel van een andere auteur moet zijn, want het eerste epigram is volgens hem anders omdat het zowel 'ouder' als 'meer literair' zou zijn. Bücheler heeft immers slechts bij het eerste epigram parallellen met Hellenistische epigrammen gevonden. Dit zou komen omdat de andere epigrammen rusten op typisch Latijnse woordspelingen en taaleigenaardigheden, zoals de woordspeling *da veniam ut veniam* in gedicht 6.

Morelli drukt het eerste en het tweede gedicht samen als één gedicht af, maar hanteert een andere editie van de tekst:⁶⁵

*[lamque omnes] veicinei incendia participantur,
[sei faciam] flammam tradere utei liceat*

En reeds delen alle naburigen mee in de vuren,
Als ik ervoor zou kunnen zorgen dat het vergund moge zijn de vlam over te geven.

Hij volgt Gigante met zijn interpretatie, al drukt deze de gedichten niet samen af en maakt deze geen conjecturen. Gigante heeft kritiek op de interpretatie van Ross. Hij vindt dat Ross geen rekening houdt met de Hellenistische modellen.⁶⁶ Het feit dat Bücheler alleen voor het eerste epigram Hellenistische parallellen aangeeft komt volgens Gigante omdat zijn editie van het tweede epigram onbetrouwbaar is.⁶⁷ Het tweede gedicht is volgens Gigante dus allerm minst een reactie op het eerste gedicht. Het is daarentegen een voortzetting van het eerste gedicht, waarbij het thema van het vuur van de liefde doorloopt. De ik-persoon uit het eerste gedicht speelt volgens Gigante in het tweede gedicht ten behoeve van troost voor hemzelf met de gedachte of de *veicinei* niet mee zouden kunnen delen in zijn verdriet. Verder is het volgens Gigante niet relevant of de auteur van dit gedicht dezelfde is als die van het eerste gedicht.⁶⁸

Tot slot volgt ook Varone de interpretatie van Gigante en Morelli dat het tweede gedicht een vervolg is op het eerste. Varone hanteert dezelfde editie van de tekst als Morelli en vertaalt deze als volgt:

*“And now the fire spreads to all around me
if I allow the flames to spread.”*

Het is duidelijk dat de interpretatie van het tweede gedicht sterk afhangt van de conjecturen die men maakt, waardoor het zeer lastig is om tot een sluitende interpretatie van de gedichten te komen. Op basis van de editie van de tekst die in deze scriptie gehanteerd wordt acht ik beide interpretaties plausibel. De verzen van gedicht 2 kunnen zowel zo geïnterpreteerd worden dat de ik-persoon uit gedicht 1 ze uitspreekt, maar ook dat één van de *veicinei* de verzen uitspreekt. In het eerste geval zouden deze verzen een poging van de ik-persoon zijn om troost aan zichzelf te bieden, zoals Gigante opmerkt. In het tweede geval zou het een reactie zijn op het eerste gedicht,

⁶³ Milnor (2014), 157.

⁶⁴ Ross (1969a), 139-42.

⁶⁵ Morelli (2000), 238.

⁶⁶ Gigante (1979), 85.

⁶⁷ Gigante (1979), 85.

⁶⁸ Gigante (1979), 86.

waarbij één van de *veicinei* troost probeert te bieden door diezelfde mogelijkheid te wensen. Op basis van de inhoud van de epigrammen en de interpretatie daarvan is dus naar mijn mening geen uitgesproken voorkeur voor één van beide interpretaties te geven.

Misschien is het nuttiger om te kijken of de lay-out van de gedichten enig uitsluitsel kan bieden over de vraag of de twee epigrammen bij elkaar horen of niet. Op basis van de plaatsing van de gedichten is duidelijk te zien dat het tweede epigram verder naar beneden geplaatst is,⁶⁹ wat waarschijnlijk betekent dat de epigrammen als twee aparte gedichten bedoeld zijn. Mau geeft echter aan dat beide epigrammen in hetzelfde handschrift geschreven zijn. Dit zou erop kunnen duiden dat degene die de graffiti in de muur gekrast heeft (dit hoeft niet per se de auteur van alle gedichten te zijn!) het tweede epigram meer zag als literaire reactie op het eerste epigram dan als vervolg erop, waardoor hij de twee gedichtjes verder uit elkaar heeft geplaatst. Op basis van lay-out gaat mijn voorkeur dus uit naar de interpretatie dat het tweede epigram een reactie is op het eerste. Dit geeft echter nog geen uitsluitsel over het auteurschap van de epigrammen. In ieder geval is het tweede gedicht er op een later moment bij geschreven.

Gedichten 3-5

Van het derde tot en met het vijfde gedicht zijn maar kleine fragmenten leesbaar. Het is dan ook moeilijk een goede interpretatie te geven van deze gedichten die niet hoofdzakelijk op giswerk gebaseerd is. Toch zou ik een aantal verschillende conjecturen en interpretaties van deze gedichten willen bespreken.

Er zijn enkele (potentiële) stilistische overeenkomsten wat betreft woordgebruik tussen de eerste twee gedichten en gedichten 3-5. Zo zou de *vic[.....]* in het derde gedicht *veicinei* kunnen zijn, zoals in het tweede gedicht. *Tradere utei liceat* uit het tweede gedicht keert terug in het vijfde gedicht als *condere uti liceat*. In het vierde gedicht valt een elisie in het derde vers op (*sumpti ōpus*), waarbij een lange klinker wordt geëlideerd voor een korte.

Het derde gedicht wordt vaak geïnterpreteerd als het Hellenistische motief van het παρακλαυσίθυρον, de *locked-out lover*. Dit motief is in de latere Latijnse poëzie een topos geworden. Onder andere Morelli en Lieberg interpreteren het epigram als zodanig.⁷⁰ De editie van Morelli heeft minder conjecturen en is betrouwbaarder dan die van Lieberg en gaat als volgt:

*Noct]ibus pervig[ilans totis ego propter a]morem
se]l]i detur deiv[am posse videre meam.
congl]acio s[ub sideribus, sed pectus] in aestost
.....] huc [.....]t.*

Zou het maar, terwijl ik alle nachten waak vanwege de liefde,
worden gegeven mijn goddelijk (meisje) te kunnen aanschouwen.
Ik bevries onder de sterren, maar mijn borst is in de zomer
... hierheen ...

Van het vierde epigram is niet veel meer te maken dan bij de introductie op het bronnenmateriaal gegeven is. Bücheler doet de suggestie dat het eerste woord van v. 4 *nudam* moet zijn. Voor het vijfde epigram worden echter wel pogingen tot reconstructie gewaagd, zoals ook Morelli doet:

*Nil sibi] habere aiunt Eum[am totum]que locare.
Q]uid tum?[plus a]deo condere uti liceat.*

Ze zeggen dat Euma niets voor zich heeft en alles verpacht.
Waarom dan? Opdat het vrij staat juist meer op te slaan.

⁶⁹ Zie appendix afbeelding 2.

⁷⁰ Morelli (2000), 251 en Lieberg (2005), 58.

Als deze reconstructie van de tekst juist is, zou er een nieuwe naam geïntroduceerd worden, namelijk Euma, in tegenstelling tot de Caesia die in het achtste epigram geïntroduceerd wordt. Het gebruik van twee namen zou betekenen dat de epigrammen dusdanig los van elkaar staan dat ze aan verschillende personen gericht zijn. De epigrammen zijn echter waarschijnlijk literair bedoeld en de naam tot wie ze gericht zijn hoeft dan ook niet per se die van een echte persoon te zijn.

Gedicht 6

Het zesde gedicht is het eerste gedicht van de middelste kolom op de muur en is helemaal bewaard gebleven. In dit gedicht probeert de ik-persoon zijn geliefde te bewegen tot medelijden. Dit doet hij door te wijzen op hetgeen (onbeantwoorde) liefde met een mens kan doen (*sei quid amor valeat nostei*) en zelfs een beroep te doen op de menselijkheid van de geliefde (*sei te hominem scis*). Het gedicht eindigt met een woordspeling in het Latijn, waarbij er gespeeld wordt met de twee betekenissen die de woordvorm *veniam* kan hebben, namelijk als *nomen* en als *verbum*. Wachter geeft aan dat er van deze woordspeling veel parallellaatsen zijn bij Ovidius. Ovidius gebruikt het echter altijd aan het begin van een vers en nooit als halfvers aan het einde.⁷¹ Buiten Ovidius komt dit halfvers slechts enkele keren voor.⁷²

Ross wijst erop dat de hiaat in *te hominem* een reflectie van de spreektaal zou kunnen zijn, waarbij de poëet de metrische regels zoals deze bij een hexameter golden negeert.⁷³

Varone trekt zijn interpretatie dat het tweede gedicht een vervolg is op het eerste gedicht door tot in het zesde gedicht, dat hij als onderdeel van dezelfde compositie beschouwt. Ook hij interpreteert deze verzen zo dat de dichter zijn geliefde probeert te overtuigen.⁷⁴ Mau interpreteert het gedicht in het CIL zo dat het aan een *puer* gericht is.⁷⁵ Dit doet hij vermoedelijk omdat in v.1 staat *sei te hominem scis*, waarbij *hominem* een mannelijk mens is. Men kan *hominem* echter ook in meer algemene zin opvatten, waarbij het op een menselijk wezen slaat zonder onderscheid te maken tussen de geslachten. Er is dus volgens mij niet voldoende aanleiding om aan te nemen dat het gedicht aan een jongen gericht is. In de andere epigrammen waar we het van vast kunnen stellen gaat het immers overal om een vrouwelijke geliefde.

Gedicht 7

Het zevende gedicht bestaat uit het begin van een hexametervers. Gedichten 6 en 7 worden vaak samengenomen en beslaan samen ook een kolom, maar bij de editie van Milnor worden ze als aparte epigrammen gezien op basis van tekstplaatsing. Gedicht 7 begint immers verder naar links dan gedicht 6. In dat geval moeten de gedichten waarschijnlijk ook inhoudelijk los van elkaar gezien worden. Het valt op dat het gedicht geen heel hexametervers beslaat, maar in de derde voet ophoudt. Er is echter geen breuk in het pleisterwerk. Degene die dit epigram in de muur gekrast heeft moest dus waarschijnlijk om wat voor reden dan ook stoppen met het aanbrengen van de hexameter.

Gedicht 8

Van alle gedichten uit de derde kolom (gedichten 8-11) zijn slechts de eerste paar voeten over. Het achtste gedicht is gericht aan ene Caesia. Dit zou een nieuw personage kunnen zijn, maar het kan ook de introductie van de naam van de geliefde zijn die in de eerdere gedichten zonder naam

⁷¹ Wachter (1998), 79. In Ov. epist. 4.156, 7.105, 17.225, 19.4 en 149 en Ars. 2.38 wordt de uitdrukking *da veniam* gebruikt aan het begin van het vers.

⁷² Lucan. 8.749, 9.227 (niet aan het begin van het vers), Mart. 2.90.4, 12.60.5, Spect. 31.1, Iuv. 5.42, Val. Fl. 1.196.

⁷³ Ross (1969b), 148.

⁷⁴ Varone (2002), 107.

⁷⁵ Mau & Zangemeister (1909), 567.

aangesproken werd. Caesia is een naam die in inscripties vooral voor vrijgelaten vrouwen voorkomt.⁷⁶

Gedicht 9

Gedicht 9 wordt vaak samengenomen met gedicht 8. Zoals echter in het vorige hoofdstuk reeds is uitgewezen, worden de gedichten van elkaar gescheiden door een markering. De inhoud en interpretatie van beide gedichten mag dan ook niet zonder meer met elkaar in verband gebracht worden, zoals bijvoorbeeld Varone en Morelli wel bepleiten.⁷⁷ Het negende gedicht kan geïnterpreteerd worden als een vermaning om niet in het depressieve of negatieve te vervallen, maar te genieten van het leven door te eten, te drinken en te spelen. Een dergelijke uitdrukking of een dergelijk motief komt zeer vaak voor in sepulcrale of symposiastische context. De vroegste parallel is te vinden in een Hellenistisch grafschrift voor de Assyrische koning Sardanapalus, waarop ἔσθιε πῖνε παῖζε staat.⁷⁸ Ook in de Latijnse literatuur is deze uitdrukking al voor de vermeende gedichten van Tiburtinus geïntroduceerd, namelijk bij Livius Andronicus en Plautus.⁷⁹

Gedicht 10

Het tiende epigram bestaat uit de beginstukken van twee verzen. Het eerste vers wordt meestal geïnterpreteerd aan de hand van Büchelers reconstructie ervan: *solus amare valet qui scit dare multa puellae* ('alleen hij is in staat te beminnen die veel kan geven aan een meisje'). In dit geval zou het een klassiek voorbeeld zijn van het Hellenistische motief van het meisje dat slechts voor je te winnen is met geld en materiële bezittingen.⁸⁰ Dit motief komt ook terug in een graffito in de Domus Tiberiana in Rome.⁸¹

Gedicht 11

Het elfde gedicht bestaat uit het begin van een hexameter. Ook dit gedicht wordt van het tiende gedicht gescheiden door een markering en mag daarom niet met dat epigram samengenomen worden. Het is te moeilijk aan dit gedicht een goede interpretatie te geven vanwege de fragmentarische staat ervan.

De samenhang van de gedichten

Godo Lieberg introduceerde in 2005 een zeer gedurfde interpretatie van de gedichten van Tiburtinus.⁸² Hij betoogt dat de gedichten als een doorlopende elegie gezien moeten worden. Hiervoor is hij genoodzaakt veel conjecturen te maken, waarbij hij soms hele verzen invoegt. Zijn interpretatie is op basis van de tekstplaatsing van de gedichten zeer onwaarschijnlijk, omdat er een duidelijke scheiding tussen de gedichten zit. Men moet echter de gedichten niet onafhankelijk van elkaar zien en los behandelen. De epigrammen staan immers allemaal op dezelfde muur en zijn door één hand geschreven. Het is dus waarschijnlijk dat de gedichten bewust op deze manier bij elkaar geplaatst zijn. Het feit dat ze duidelijk in drie kolommen gerangschikt zijn en dus geen lukrake plaatsing hebben, ondersteunt dit.

Alle gedichten lijken samen te hangen door de gemeenschappelijke motieven van onbeantwoorde liefde en een minnaar die verslagen achterblijft en laatste wanhoopspogingen onderneemt om zijn geliefde te overtuigen. Ook als men aanneemt dat het eerste epigram van een andere dichter is dan de rest, is het waarschijnlijk dat de epigrammen enige bewuste samenhang hebben. Het is dan nog de vraag of de andere epigrammen allemaal van dezelfde auteur zijn of verzameld zijn

⁷⁶ Zie bijvoorbeeld CIL V 3519 en V 2872. Lieberg (2005), 59.

⁷⁷ Varone (2002), 108 en Morelli (2000), 250-1.

⁷⁸ Een grafschrift voor Sardanapalus wordt gegeven door Athenaeus in *Deipn.* 12.530b.

⁷⁹ Liv. Andr. in Fest. *Epit.* 11,15: *edi bibi lusi* (ik at, ik dronk, ik speelde) en Plaut. *Mil.* 677: *es, bibe, animo obsequere* (eet, drink, laat je leiden door je geest).

⁸⁰ Morelli (2000), 253.

⁸¹ CLE 940: *Omnia formonsis cupio donare puellis, / set mihi de populo nulla puella placet* (Ik wens alles te geven aan mooie meisjes, maar geen meisje van het volk behaagt mij)

⁸² Lieberg, (2005).

onder het mom van één gemeenschappelijk motief. Het is echter door de fragmentarische staat van de meeste epigrammen lastig dan wel onmogelijk een precieze samenhang te duiden.

De Hellenistische context

De epigrammen staan duidelijk in een Hellenistische context en er zitten vele Hellenistische motieven in. Bücheler is de eerste die de epigrammen in hun Hellenistische context plaatst en bestudeert.⁸³ Het thema van het eerste gedicht, een liefdesgedicht gericht aan de ogen, kent vele Hellenistische parallellen, zoals Polystratos en Meleager.⁸⁴ De Byzantijnse dichter Paulus Silentiarius (zesde eeuw n.Chr.) geeft echter de beste parallel:

ὀφθαλμοί, [...]
γίνεσθε κρυεροῖς δάκρυσι μυδαλέοι,
ἔνδικον ὀτλήσοντες αἰεὶ πόνον: ἔξ ὑμέων γάρ,
φεῦ, πυρὸς ἐς τόσσην ἤλθομεν ἐργασίην.⁸⁵

Ogen, [...]
word nat door ijzige tranen,
terwijl jullie het rechtvaardige lijden ondergaan: want door toedoen van jullie,
wee, kwam ik in een werkplaats van vuur.

Het gebruik van *imbrem* in v. 2 van het eerste gedicht is volgens Courtney een imitatie van Meleager:⁸⁶

τί μοι νενοτισμένα χεῖτε
δάκρυα...⁸⁷

Waarom gieten jullie bevochtigde
tranen over mij...

Ondanks de vele Hellenistische invloeden kan het echter volgens Ross niet zo zijn dat het eerste gedicht een vertaling is van een Hellenistisch epigram. Het is een samenvoeging van Hellenistische motieven, maar geen kopie. Het heeft immers niet dezelfde stilistische verfijning als de originele Hellenistische epigrammen. Tandoi plaatst de gedichten van Tiburtinus dan ook als schakel tussen de meer lyrische gedichten van de Hellenistische dichters en de *neoterici* als Aedituus en Catullus, die meer alledaagse en komische motieven behandelen.⁸⁸

Ook Gigante wijst op het belang van de epigrammen van Tiburtinus voor het onderzoek naar de invloed van Hellenistische poëzie op Latijnse werken.⁸⁹ Hij brengt het motief van de brandende liefde en tranen in verband met gedichten van Asclepiades, bij wie het gezicht ook verbrandt van de liefde en de ziel verteerd wordt.⁹⁰ Ook het tweede gedicht kent Hellenistische motieven volgens Gigante. Zo doen de *veicínei* uit het tweede gedicht hem denken aan de γείτονες in een gedicht van Callimachus:

Οὕτως ὑπνώσας Κωνώπιον, ὥς ἐμὲ ποιεῖς
κοιμᾶσθαι ψυχροῖς τοῖσδε παρὰ προθύροις.

⁸³ Bücheler (1883).

⁸⁴ AP 12.91 en 2.

⁸⁵ AP 5.226.

⁸⁶ Courtney (2003), 80.

⁸⁷ AP 12.92.5-6.

⁸⁸ Tandoi (1981).

⁸⁹ Gigante (1979), 81.

⁹⁰ Cf. AP 12.46.50,135, AP 5.50.2, AP 12.89.4, AP 5.303.4, AP 9.449.

οὕτως ὑπνώσῃς ἀδικωτάτῃ, ὥς τὸν ἐραστήν
κοιμίζεις, ἐλέου δ' οὐδ' ὄναρ ἠντίασας.
γείτονες οἰκτεῖρουσι, σὺ δ' οὐδ' ὄναρ. ἡ πολὺ δέ
αὐτίκ' ἀναμνήσει ταῦτά σε πάντα κόμη.⁹¹

Moge jij zo slapen, Konopion, dat je ervoor zorgt dat ik
neerlig bij deze koude poorten.

Moge jij zo slapen, zeer onrechtvaardige, dat je je minnaar
doet inslapen, heb medelijden dat je (me) zelfs niet in een droom ontmoette.
De burens hebben medelijden, maar jij zelfs niet in een droom. Maar het grijze
haar zal je al die dingen laten herinneren.

Het derde epigram gebruikt waarschijnlijk, zoals we reeds gezien hebben, het van oorsprong Hellenistische motief van de *locked-out lover*. Het gebruik van *veniam* in gedicht 6 doet Gigante denken aan c. 32.3 en c. 76 van Catullus, waarin ook de minnaar het meisje probeert te overtuigen dat hij maar een mens is en dus een vergankelijk en sterfelijk wezen, dat hij omkomt van de liefde en dat ze daarom medelijden moet hebben met hem. Dergelijke motieven zijn volgens Gigante ontwikkeld in de Alexandrijnse periode.⁹² Op deze manier vormen de epigrammen van Tiburtinus dus een soort brug tussen de Hellenistische gedichten en de latere gedichten van de *neoteric*.

⁹¹ Callim. Epigr. 63.

⁹² Gigante (1979), 87.

V – ‘TIBURTINUS EPOESE’

Tiburtinus is de enige Pompeiaanse graffitischrijver die in de moderne wetenschap de status van auteur heeft weten te verkrijgen. Dit komt hoofdzakelijk doordat hij zijn werk gesigneerd heeft met het graecisme *tiburtinus epoese* ('Tiburtinus heeft het gemaakt'). De meeste graffitischrijvers kiezen ervoor om anoniem te blijven, maar er bestaan nog meer gesigioneerde graffiti.⁹³ Het is echter niet zeker of alle namen die in de graffiti gegeven zijn ook namen van echte personen zijn. Ook van Tiburtinus weten we niet zeker of het wel de echte naam van de schrijver is of wellicht een pseudoniem. Tiburtinus onderscheidt zich van de andere signaturen door het getransliterende *epoese*. Deze vorm is bij geen andere graffito in Pompeii aangetroffen.⁹⁴ Tevens is het makkelijker om Tiburtinus als een individueel persoon te zien door de intimiteit van de erotische inhoud van de gedichten. Toch roept de signatuur veel vragen op. Heeft Tiburtinus alle gedichten gecomponeerd of alleen op de muur aangebracht? Wie is Tiburtinus? Wat voor persoon was hij? Al deze vragen zijn lastig te beantwoorden.

De eerste vraag komt op doordat de signatuur slechts bij het eerste gedicht lijkt te horen, maar alle gedichten wel van dezelfde hand zijn. Courtney geeft aan de hand van deze constatering twee hypothesen.⁹⁵ De eerste hypothese, die volgens Courtney de simpelste is, stelt dat Tiburtinus de auteur is van alle gedichten. Hij schreef en signeerde het eerste gedicht en kwam later terug voor de andere gedichten. Als Tiburtinus de gedichten gecomponeerd en in de muur gekrast heeft, is het voor de hand liggend dat hij alle graffiti zowel gecomponeerd als op de muur geschreven heeft en niet slechts bijvoorbeeld het eerste gedicht, waar de signatuur bij staat. De tweede hypothese is ontstaan vanuit de andere interpretatie van het tweede gedicht die in het vorige hoofdstuk gegeven is. Dat gedicht zou namelijk een reactie zijn op het eerste. In dat geval zou het waarschijnlijker zijn dat het tweede gedicht ook door een andere auteur geschreven is. Courtney schaaft zich achter de eerste hypothese. De signatuur doet Courtney denken aan een acrostichon van Ennius, dat waarschijnlijk opgenomen was in zijn *Epicharmus*.⁹⁶ Het feit dat Ennius zijn werk op deze manier signeerde geeft volgens Courtney aan dat Ennius een zelfbewuste *poeta* was. Zo was Tiburtinus volgens Courtney ook zelfbewust van zijn werk en heeft hij ondanks het nederige medium van de graffiti toch artistieke trots voor zijn werk.⁹⁷ Ross hangt de tweede hypothese aan en zegt dat alleen het eerste gedicht van Tiburtinus kan zijn. Dit zegt hij op grond van stilistische verschillen; het eerste gedicht zou namelijk meer literair zijn. Morelli en Varone hangen daarentegen de eerste hypothese aan. Varone constateert dat de inscripties zowel qua taal, plaatsing als handschrift consistent zijn en dat als de schrijver van de graffiti dezelfde is als die van de signatuur, alle inscripties waarschijnlijk door hem gecomponeerd zijn.⁹⁸

Een andere mogelijke interpretatie, die niet in de secundaire literatuur terugkomt, is dat Tiburtinus de opdrachtgever is voor het schrijven van de graffiti op de muur. In dit geval zou hij ze dus noch gecomponeerd noch in de muur gekrast hebben, maar een derde persoon hebben gevraagd ze op de muur te zetten. Dit zou bijvoorbeeld kunnen als hij de eigenaar van het pand zou zijn waar de graffiti op staan en hij ze erop heeft laten zetten om het pand te verfraaien. Men

⁹³ Milnor (2014) geeft de volgende voorbeelden: CIL IV 1841: ... *scribit Narciss(us)* (Narcissus schrijft (dit)); CIL IV 1934: ... *scribit Sammanara* (Sammanara schrijft dit)); CIL IV 2993a: *L(ucius) Livius / Severus / scribit* (Lucius Livius Severus schrijft dit); CIL IV 2395: *Scrib<i>E>t Sabinus* (Sabinus schrijft (dit)), CIL IV 4925: *Anteros hoc scripsit* (Anteros schreef dit); CIL IV 5007: ... *scripsit Zosimus* (Zosimus schreef (dit)).

⁹⁴ Voor meer over het rare gebruik van *epoese* hier, zie Adams, J. (2003), *Bilingualism and the Latin language*, Cambridge, 85 en 360.

⁹⁵ Courtney (2003), 80.

⁹⁶ Het acrostichon zelf kennen we alleen van Cicero *De Div.* 2.111.: *ἀκροστιχίς ... cum deinceps ex primis cuiusque versus litteris aliquid conectitur, ut in quibusdam Ennianis: "Q. ENNIUS FECIT"* (Een acrostichon ... wanneer achtereenvolgens vanuit iedere eerste letter van een vers iets bijeen wordt gebracht, zodat in enkele (verzen) van Ennius (staat): "Q. Ennius heeft het gemaakt.")

⁹⁷ Courtney (2003), 80.

⁹⁸ Varone (2002), 105.

zou dan echter denken dat men niet de teksten in de muur gekrast zou hebben, maar met mooie letters op de muur geschilderd had. Bovendien staan de graffiti op een openbaar gebouw en zou het dus merkwaardig zijn dat iemand de opdracht geeft om er graffiti op te zetten.

Milnor nuanceert de uitspraken van Courtney.⁹⁹ Zij brengt de signatuur van Tiburtinus in verband met de *sphragis*-gedichten van Hellenistische dichters, waarin de dichters hun naam introduceerden. Dit deden de dichters om de stabiliteit en authenticiteit van hun gedichten te waarborgen. Deze *sphragis*-gedichten waren meestal echter minder gedurfd dan het statement van Tiburtinus. Bovendien zijn er, zoals we reeds gezien hebben, meer graffitischrijvers die hun werk signeren. De signatuur van Tiburtinus is dus geenszins uniek. Daarentegen komt nergens anders in Pompeii een dergelijke hoeveelheid metrische graffiti die geen aantoonbare citaten zijn met een signatuur erbij voor.

Wat betekent *tiburtinus epoeae* eigenlijk precies? Dit is de enige plek in het corpus waar deze getranslitereerde vorm voorkomt, wat het bemoeilijkt om te bepalen wat er op deze plek precies mee bedoeld wordt. Het Griekse woord ποιέω kan vele dingen betekenen. Op de eerste plaats kan het het ‘componeren’ van een gedicht betekenen.¹⁰⁰ In meer algemene zin kan het natuurlijk ook ‘maken’ betekenen, zodat het zou kunnen slaan op de daad van het schrijven op de muur zelf. Milnor probeert bij het zoeken van een oplossing voor dit probleem haar toevlucht te nemen tot andere vormen van signeren.¹⁰¹ Zo trekt ze, ondanks de grote afstand in tijd en plaats, een parallel met de signaturen van bakkers of schilders van Griekse potten. Er is bewijs dat in Griekenland de signaturen gekopieerd werden samen met de werken waar ze op stonden.¹⁰² Daarentegen geeft Katherine Dunbabin volgens Milnor aan dat in de Romeinse visuele kunsten de signaturen meestal de namen geven van degenen die het gesigioneerde werk hebben gemaakt en niet degene die het model heeft gemaakt waarop het gebaseerd is.¹⁰³ Binnen de literaire traditie zijn signaturen echter altijd van de auteur, omdat het min of meer vanzelfsprekend was dat de boekrol door een kopiist is beschreven. Milnors conclusie is dat de interpretatie van het woord *epoeae* dus afhangt van de vraag of we hem moeten zien binnen een Romeinse of Griekse en binnen een literaire of materiële traditie.¹⁰⁴

Maar wie was Tiburtinus dan? Waar kwam hij vandaan? Wat voor opleiding heeft hij genoten? Ook daaromtrent zijn meerdere interpretaties mogelijk. Tiburtinus zou een lokale dichter kunnen zijn of juist iemand van elders, bijvoorbeeld uit Rome. Daarnaast zou hij een populaire dichter in Pompeii kunnen zijn of juist een ‘ijdele amateur’ die zelf zijn verzen op de muur heeft geschreven en gesigioneerd. Daarnaast kan de naam Tiburtinus een pseudoniem zijn van een fictief figuur.

Vele geleerden proberen antwoord te geven op de vraag wat voor persoon Tiburtinus was. Eén geleerde die zelfs zo ver gaat dat hij een gehele biografie van Tiburtinus probeert te maken is Della Corte.¹⁰⁵ Hij gebruikte twee dipinti om het huis II.2.2. te identificeren als het huis van Tiburtinus. Della Corte brengt tevens de vondst van twee beelden van de Muzen in dit huis in verband met Tiburtinus.¹⁰⁶ Bovendien gebruikte hij een aantal andere inscripties buiten het huis II.2.2. om het *nomen* Loreius aan diens naam toe te voegen. Hij vond namelijk een aantal inscripties met de naam ‘Tiburtinus’ en met de naam ‘Loreius’ en bracht deze met elkaar in verband.¹⁰⁷ ‘Loreius’ en ‘Tiburtinus’ staan echter nergens samen in dezelfde inscriptie. In het huis

⁹⁹ Milnor (2014), 147-8.

¹⁰⁰ LSJ A.I.4a.

¹⁰¹ Milnor (2014), 148-9.

¹⁰² In Delphi is een marmeren kopie van een vierde-eeuws bronzen beeld gevonden waarop het epigram dat op het origineel stond samen met de signatuur van Lysippos gekopieerd zijn. Zie Milnor (2014), 149^{noot 35}.

¹⁰³ Milnor (2014), 149.

¹⁰⁴ Milnor (2014), 149.

¹⁰⁵ Della Corte (1928), 88-9.

¹⁰⁶ Della Corte (1965), 375.

¹⁰⁷ Della Corte (1932), 3-5. Graffiti met de naam ‘Tiburtinus’ in de buurt van het huis II.2.2: CIL IV 7524 en 7530. Graffiti met de naam ‘Loreius’ in de buurt van het huis II.2.2: CIL IV 7531, 7539, 7724, 7727, 7728, 7729,

dat hij met Tiburtinus in verband bracht vond hij een fresco met een afbeelding van een priester van de Isiscultus. Daaruit trok hij de conclusie dat Tiburtinus een priester van Isis moest zijn. De identificatie van 'het huis van Loreis Tiburtinus' als zodanig is door anderen in twijfel getrokken en de identificatie van Tiburtinus als een priester van Isis is nooit echt geaccepteerd door de wetenschappelijke gemeenschap.¹⁰⁸ Courtney volgt Della Corte in het koppelen van Tiburtinus aan de familie van de *Loreii Tiburtini* en vermeldt daarbij dat deze familie waarschijnlijk als onderdeel van de Sullaanse kolonisten rond 80 v.Chr. vanuit Tibur naar Pompeii is getrokken.¹⁰⁹

Naar mijn mening worden de conclusies van Della Corte door niet genoeg bewijsmateriaal ondersteund en zijn daarom onhoudbaar. Op basis van enkele graffiti rondom het huis, nog niet eens in het huis, kan het huis niet op overtuigende wijze aan een bepaald persoon gelinkt worden. Het verder in verband brengen van zaken in dat huis met Tiburtinus lijkt arbitrair, als al niet voldoende bewezen kan worden dat dat huis daadwerkelijk van Tiburtinus was. Bovendien mogen graffiti met namen niet uitsluitend op grond van het feit dat ze nabij elkaar gevonden zijn met elkaar in verband gebracht worden. De toekenning van het *nomen* 'Lorieus' aan Tiburtinus lijkt dus ook onhoudbaar. Hoewel de meeste bevindingen van Della Corte achterhaald zijn, wordt de naam 'Lorieus' nog vaak gebruikt bij de identificatie van Tiburtinus. Daarnaast heeft hij voeding gegeven aan het idee dat er een persoonlijkheid gezocht moet worden achter de raadselachtige naam van Tiburtinus.¹¹⁰

Het is wellicht nuttiger om vanuit de epigrammen die we over hebben van Tiburtinus zelf iets te zeggen over de auteur ervan. Ross velt een kwaliteitsoordeel over het eerste gedicht ten opzichte van de andere gedichten. Over het eerste gedicht zegt hij dat het "both older and more literary" is.¹¹¹ Daarentegen zegt hij over de gedichten 1, 2 en 6: "The technique bears little similarity to serious poetic developments. The poems are clearly second-rate, amateur productions which come from a provincial town."¹¹² Hoewel het eerste epigram van hogere kwaliteit is dan de andere, is het volgens hem nog steeds gemaakt door een provinciale amateurdichter. Tiburtinus had echter wel een zekere affectie voor het genre van het Hellenistisch epigram, omdat hij dit genre na probeert te doen. Dit zou dus ook betekenen dat hij bekend moet zijn geweest met dit genre, wat wellicht aangeeft dat hij geschoold is in de Griekse cultuur. De tweede dichter zou daarentegen minder literair en minder geïnspireerd zijn door de Hellenistische epigrammen.¹¹³

Morelli beoordeelt de gedichten anders.¹¹⁴ Volgens hem is de kwaliteit van de epigrammen juist van een dusdanig niveau dat het erop wijst dat we met een goede dichter te maken hebben die bekend was in Pompeii. Het zou zo kunnen zijn dat een bewonderaar de verzen op de muur gezet heeft. De locatie van de graffiti zou hierop wijzen. Het zou immers goed mogelijk zijn dat de verzen voorgedragen zijn in het *theatrum tectum*. Het intieme genre van het erotisch epigram spreekt dit wellicht tegen, maar het feit dat de inscripties op een openbare plek te vinden zijn betekent dat ze waarschijnlijk ook bedoeld zijn om publiek te trekken. Dus waarom zouden ze dan

7733 en 7735. In de rest van Pompeii komt de naam 'Tiburtinus' nog vier keer voor (CIL IV 1569, 8480, 8779 en 10125), éénmaal met de letters *po*, wat wellicht gereconstrueerd kan worden tot *poeta* (CIL IV 8779). De naam 'Lorieus' komt in de rest van Pompeii nog acht keer voor (CIL IV 3340, 8881b, 8896 en 10242 en CIL X 937 en 938). Wat opvalt is dat de naam 'Lorieus' meestal voorkomt samen met de namen van één of meerdere publieke figuren zoals aedilen of *duoviri*. De naam 'Tiburtinus' komt slechts in de graffiti CIL IV 7524 en 7530 op een dergelijke manier voor, in beide gevallen met de naam van ene Lucius Popidius Secundus, die aediel was. 'Lorieus' komt niet met deze naam voor. Als dit wel zo was geweest, was de kans groter dat de twee namen van Lorieus en Tiburtinus met elkaar in verband gebracht mogen worden.

¹⁰⁸ Milnor (2014) en Morelli (2000) zijn bijvoorbeeld sceptisch over de uitspraken van Della Corte. Het huis wordt tegenwoordig het 'Casa di Octavius Quartio' genoemd.

¹⁰⁹ Courtney (2003), 81.

¹¹⁰ Milnor (2014), 147.

¹¹¹ Ross (1969a), 140.

¹¹² Ross (1969b), 149.

¹¹³ Ross (1969a), 141.

¹¹⁴ Morelli (2000), 252-3.

wel op een openbare muur staan en gesigneerd zijn en niet tijdens een voorstelling voorgedragen kunnen zijn? Varone is het met Morelli eens, maar hij velt minder een waardeoordeel. Hij concludeert het volgende: “In conclusion, I believe that Tiburtinus is to be recognised as a Pompeian poet, who was involved, as we shall see - albeit with the limited means of an amateur from a provincial background - in travelling a poetic road which was to lead eventually to Catullus.”¹¹⁵ Hij kent Tiburtinus dus een bescheiden rol toe, hij is immers maar een amateurdichter uit de provincie, maar wel één die in een traditie staat die later tot grote dichters zoals Catullus zou leiden.

Al met al is het lastig iets te zeggen over de persoon van Tiburtinus, omdat te veel afhangt van onzekere of subjectieve factoren. De dingen die we over hem kunnen zeggen zijn gebaseerd op zaken die we uit de epigrammen zelf kunnen halen. Daarbij is het belangrijk om een interpretatie te geven van de activiteit van Tiburtinus. Heeft hij alle gedichten gecomponeerd of slechts een deel? Heeft hij de gedichten ook op de muur geschreven? Of was hij een opdrachtgever die de opdracht heeft gegeven de epigrammen op de muur te zetten? Vermoedelijk was Tiburtinus van een goede afkomst en heeft hij een literaire opleiding genoten, gezien zijn kennis van het genre van de Hellenistische epigram. Deze kennis van een Grieks genre wijst er samen met het gebruik van het getransliterende *epoese* en andere Griekse invloeden op dat hij wellicht een redelijke kennis van de Griekse taal en cultuur bezat. Het is mogelijk dat zijn gedichten in het *theatrum tectum* voorgedragen zijn. Als men de interpretatie aanhangt dat de gedichten niet allemaal van Tiburtinus zijn of dat de gedichten niet door Tiburtinus zelf op de muur geschreven zijn, moet Tiburtinus een redelijk populaire dichter zijn geweest. Een ander vond het immers waard zijn gedichten op de muur van een openbaar gebouw te schrijven of op zijn gedicht te reageren. Als hij zelf de gedichten op de muur geschreven heeft, zou hij ook een ‘ijdele amateur’ kunnen zijn, die vanuit trots zijn verzen gesigneerd heeft.

¹¹⁵ Varone (2002), 105-6.

VI - CONCLUSIE

De hoofdvraag van deze scriptie luidde: “Hoe verhouden de inscripties CIL IV 4966-4973 zich tot elkaar en zijn ze door dezelfde auteur gemaakt? Wat is de relatie van de archeologische en literaire context met de inscripties?” Om deze vragen te beantwoorden heb ik naar de archeologische en letterkundige context van de inscripties gekeken. Daarnaast zijn de implicaties van de signatuur die bij de eerste inscriptie staat en het auteurschap van de gedichten behandeld. In deze conclusie worden deze verschillende onderdelen met elkaar in verband gebracht en zal daaruit een slotconclusie volgen.

Het *theatrum tectum* lijkt een logische plek om een aantal epigrammen op te schrijven. In dit gebouw werd waarschijnlijk onder andere poëzie voorgedragen. Wellicht zijn de gedichten op de muur zelfs voorgedragen in het theater. Daarnaast betreft het een openbaar gebouw, waardoor de inscripties waarschijnlijk voor een groot publiek bedoeld waren.

Omtrent de tekstplaatsing van de gedichten op de muur kunnen een aantal zaken geconcludeerd worden. De signatuur is zo geplaatst dat deze enkel bij het eerste gedicht hoort. De andere gedichten zijn er wellicht door de auteur op een later moment bij geschreven of er is een andere reden waarom de signatuur alleen bij het eerste gedicht hoort, omdat wellicht alleen dit gedicht van Tiburtinus is. Alle gedichten zijn door dezelfde hand in de muur gekrast en op een bewuste manier in groepen en kolommen geordend. Het eerste gedicht lijkt op basis van de lay-out een speciale positie in te nemen binnen het cluster van epigrammen.

De interpretatie van de epigrammen wordt bemoeilijkt door de fragmentarische staat van de graffiti. Hierdoor hangt de interpretatie vaak af van onzekere conjecturen. Alle gedichten lijken samen te hangen door de gemeenschappelijke motieven van onbeantwoorde liefde en een minnaar die verslagen achterblijft en laatste wanhoopspogingen onderneemt om zijn geliefde te overtuigen. Ook dit onderschrijft de aanname dat de graffiti bewust bij elkaar geplaatst zijn. Het geeft echter geen uitsluitsel omtrent het auteurschap van de graffiti. Alle graffiti kunnen van dezelfde auteur zijn of door één persoon bij elkaar geplaatst zijn onder het mom van één gemeenschappelijk motief. Daarnaast zijn er duidelijke Hellenistische motieven aan te wijzen in het eerste gedicht. Het motief van de *locked-out lover* van het derde epigram is bovendien van oorsprong Hellenistisch. Ook in het negende en tiende gedicht zijn er Hellenistische invloeden. Van de andere epigrammen is het moeilijker om Hellenistische parallellen te vinden. De gedichten 2-11 lijken in tegenstelling tot het eerste gedicht meer gebruik te maken van typisch Romeinse stilistische zaken, zoals de woordspeling *da veniam ut veniam* in het zesde gedicht.

De rol van Tiburtinus bij het proces van het componeren en in de muur krassen van de graffiti is belangrijk, maar hier is geen sluitende interpretatie voor te geven. Van veel invloed is de interpretatie van het woord *epoese*, wat zowel ‘componeren’ als letterlijk ‘maken’ (i.e. in de muur krassen) kan beteken. Er zijn vier mogelijke scenario’s: 1. Tiburtinus heeft de epigrammen zelf gecomponeerd en in de muur gekrast. 2. Tiburtinus heeft de gedichten gecomponeerd en een anoniem persoon heeft zijn gedicht(en) in de muur gekrast. 3. Tiburtinus heeft epigrammen van een andere auteur of andere auteurs in de muur gekrast. 4. Tiburtinus heeft de opdracht gegeven aan een anoniem persoon om de gedichten van een anonieme auteur op de muur aan te brengen. Dit vierde scenario lijkt het minst plausibel.

Ook over de persoon van Tiburtinus is het lastig iets te zeggen, omdat veel afhangt van onzekere of subjectieve factoren. Er zijn geen betrouwbare bronnen buiten de epigrammen zelf die iets over Tiburtinus kunnen zeggen. Hetgeen we over hem kunnen zeggen is dus gebaseerd op zaken die we uit de epigrammen zelf kunnen halen. Door de vele Hellenistische invloeden in de epigrammen en het gebruik van het Griekse woord *epoese* kan men zeggen dat de auteur van de gedichten wellicht een redelijke kennis van het Grieks en de Griekse literatuur bezat. Als

Tiburtinus de gedichten niet zelf op de muur geschreven heeft, is het zeer waarschijnlijk dat hij een redelijk populaire dichter was. Daarentegen zou hij ook goed een 'ijdele amateur' kunnen zijn, als hij zelf zijn eigen verzen in de muur heeft gekrast en gesigneerd heeft.

Er zijn dus veel onduidelijkheden omtrent de inscripties CIL IV 4966-4973. De gedichten zijn bewust bij elkaar geplaatst en hebben een gemeenschappelijk thema. Er is geen sluitend antwoord te geven op de vraag of ze door dezelfde auteur zijn gemaakt. De archeologische context van de inscripties kan wel enige duidelijkheid bieden in het onderzoek naar de inscripties. Zo past de context van het *theatrum tectum* goed bij de epigrammen, omdat in dat gebouw waarschijnlijk poëzie werd voorgedragen. Ook kan op basis van de tekstplaatsing geconcludeerd worden dat de epigrammen bewust in deze vorm zijn aangebracht. Verder is duidelijk dat alle inscripties door dezelfde hand op de muur geschreven zijn. Ook de letterkundige context onderschrijft dat de inscripties bewust bij elkaar gezet zijn en samen één groep vormen met gemeenschappelijke motieven. Bovendien zijn de inscripties ook op basis van de literaire context aan elkaar te koppelen, aangezien in veel van de inscripties Hellenistische motieven aangetoond kunnen worden. Het eerste gedicht onderscheidt zich echter door zowel archeologische als letterkundige zaken van de rest. De signatuur hoort alleen bij het eerste gedicht. Daarnaast valt het eerste gedicht op door de plaatsing ervan en de hoeveelheid aan Hellenistische motieven. Over de persoon van Tiburtinus is slechts op basis van materiaal uit de inscripties zelf iets te concluderen.

Er zijn dus nog veel vragen over de inscripties en hun auteur. Wellicht zou een uitgebreider onderzoek naar de inscripties met behulp van moderne technieken, zoals 3D-scans, meer duidelijkheid kunnen bieden over de inscripties zelf, omdat op deze manier delen van de inscripties beter leesbaar kunnen worden. Daarnaast kunnen opgravingen in Pompeii nog nieuw bewijsmateriaal aan het licht brengen; wellicht wordt er ooit wel ander werk van Tiburtinus ontdekt. Maar misschien is Tiburtinus wel juist zo intrigerend omdat hij in zo veel mysteriën gehuld is.

VII – BIBLIOGRAFIE

- Büchner, C. (ed.) (1982), *Fragmenta Poetarum Latinorum*, Leipzig.
- Bücheler, F. (1883), Pompeianisch-Römisch-Alexandrinisches. *Rheinisches Museum für Philologie* 38, 474-6.
- Castrén, P. (1975), *Ordo Populusque Pompeianus: Polity and Society in Roman Pompeii*, Roma.
- Courtney, E. (2003), *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford.
- Della Corte (1928), *Pompei: Nuovi scavi nella Via dell'Abbondanza*, Milano.
- Della Corte (1932), *I MM. Lorei Tiburtini di Pompei*, Tivoli.
- Della Corte (1965), *Case ed abitanti di Pompei*, Napoli.
- Dobbins, J. & Foss, P. (2007), *The World of Pompeii*, New York.
- Ling, R. *Ch. 9. Development of Pompeii's public landscape in the Roman period*, 119-28.
 - Parslow, C. *Ch. 14. Entertainment at Pompeii*, 212-23.
- Eschebach, L. & Müller-Trolius, J. (1993), *Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji*, Köln.
- Gigante, M. (1979), *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Napoli.
- Hunink, V. (2011), *Bibliotheca Latina Archaica III: Woeste mensenharten: De eerste tragedies uit Rome*, Nijmegen.
- Kruschwitz, P. (2004), Carmina Latina Epigraphica Pompeiana: Ein Dossier. *Arctos: Acta philologica Fennica* 38, 27-58.
- Kruschwitz, P. (2008), Patterns of layout in Pompeian verse inscriptions. *Studia Philologica Valentina* 11, 225-264.
- Lieberg, G. (2005), Tiburtini versus Pompeiani. *Museum Helveticum: schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft* 62, 56-64.
- Milnor, K. (2014), *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompei*, Oxford.
- Morelli, A. (2000), *L'epigramma latino prima di Catullo*, Cassino.
- Ross, D. (1969a), Nine Epigrams from Pompeii. *Yale classical studies* 21, 127-42.
- Ross, D. (1969b), *Style and Tradition in Catullus*, Cambridge.
- Sogliano (1883), *Notizie degli Scavi*, in: Accademia Nazionale dei Lincei, *Notizie degli Scavi di Antichità*, Rome, 52-3.
- Solin, H. (1968), Pompeiana. *Epigraphica* 30, 105-25.
- Tandoi, V. (1981), Gli epigrammi di Tiburtino a Pompei, Lutazio Catulo e il movimento dei preneoterici, *Quaderni dell'AICC di Foggia* 1, 133-75.

Varone, A. (2002), *Erotica Pompeiana: Love inscriptions on the walls of Pompeii*, Roma.

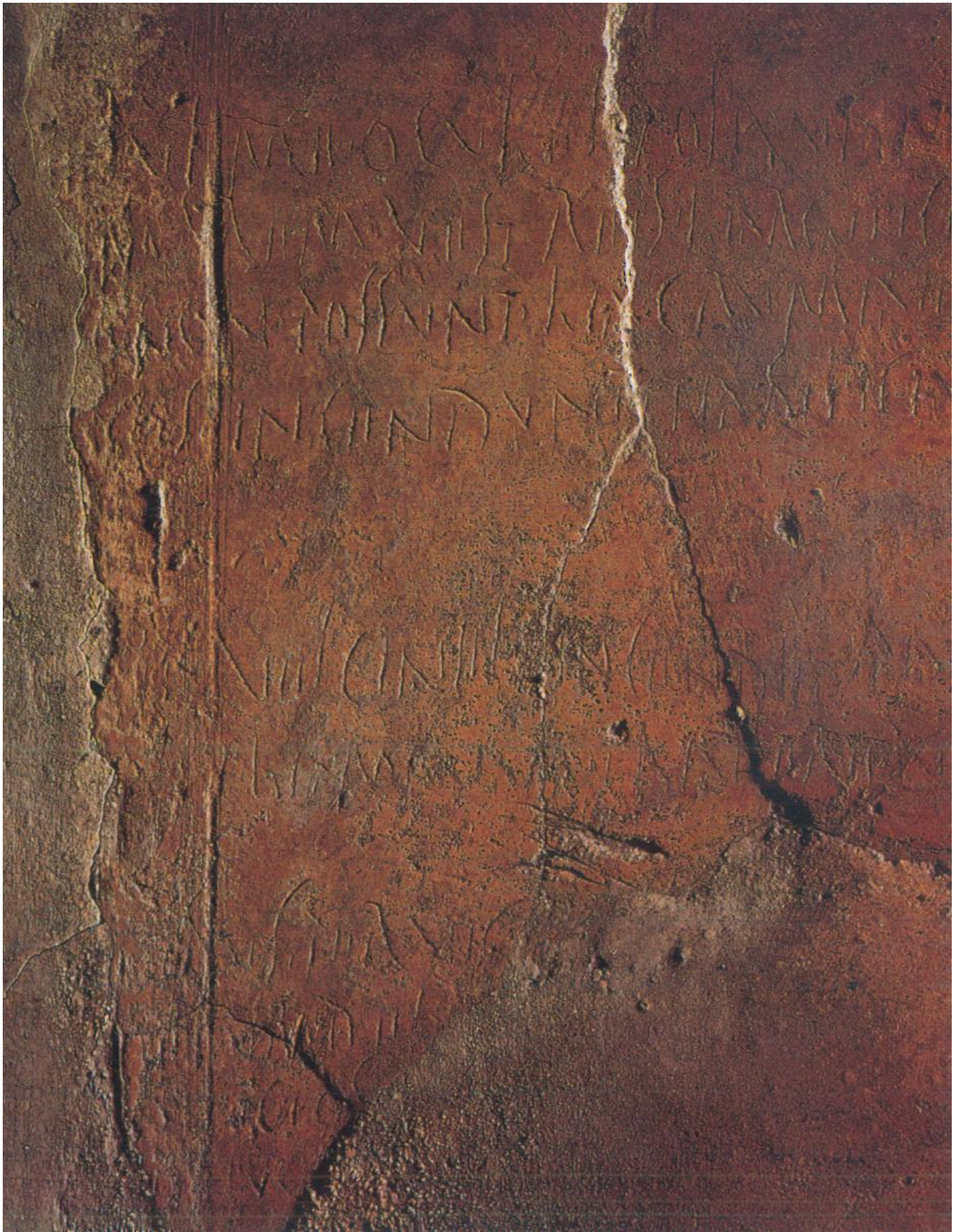
Meinel (1980), *Das Odeion: Untersuchungen an überdachten antiken Theatergebäuden*, Frankfurt am Main.

Zanker, P. (1998), *Pompeii: Public and Private Life*, Cambridge, MA.

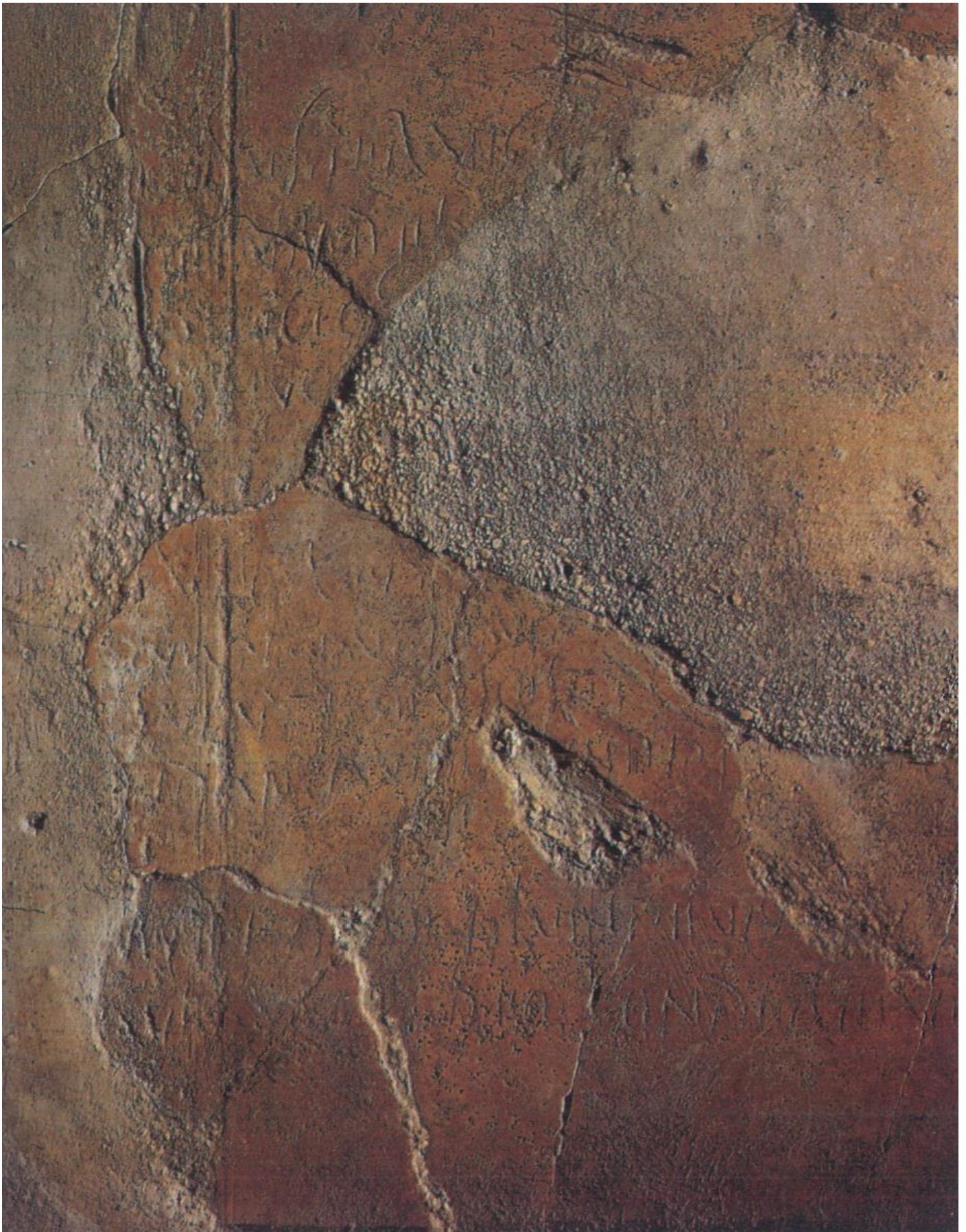
APPENDIX - AFBEELDINGEN



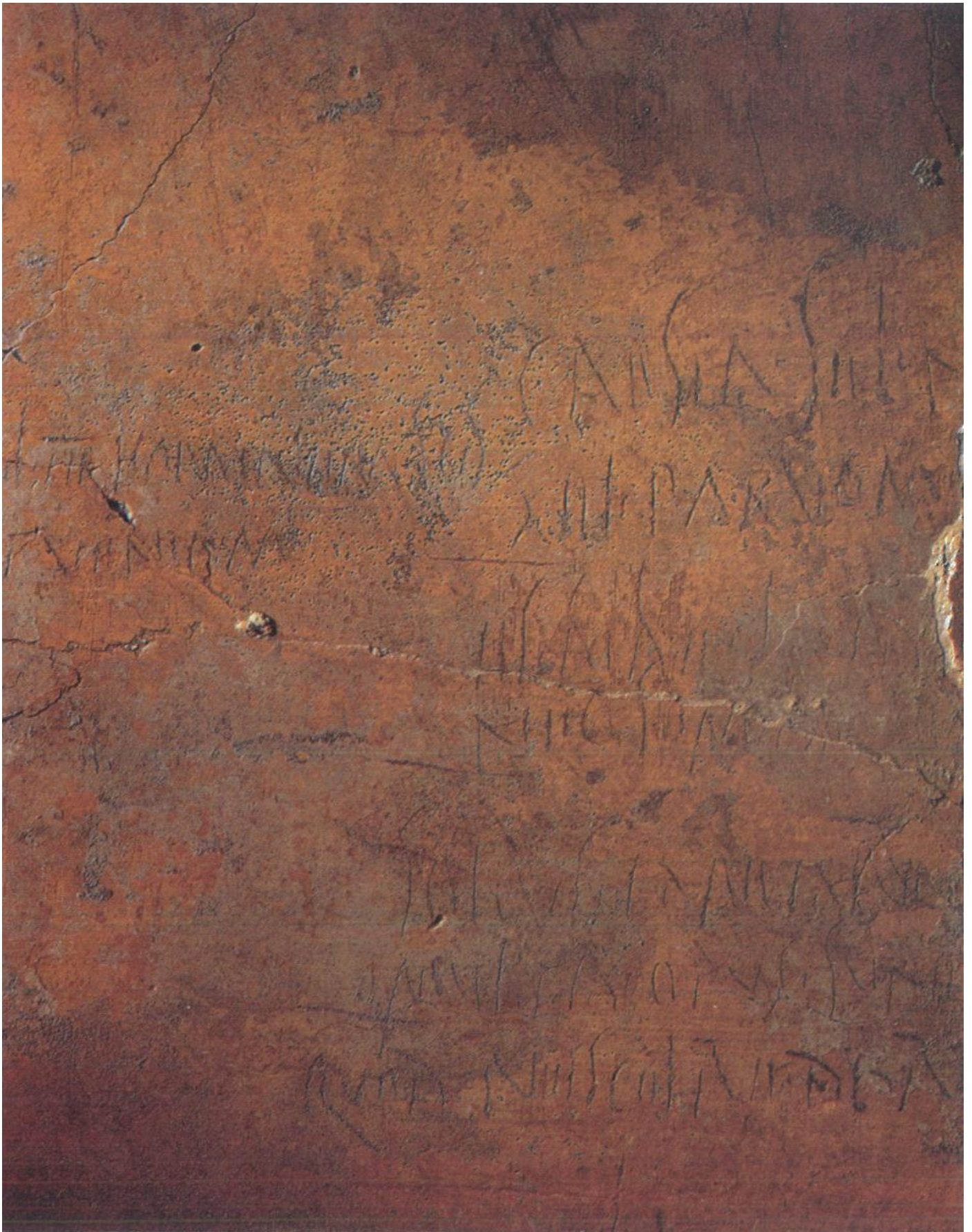
Afbeelding 1 - Het wandfragment waarop de inscripties CIL IV 4966-4973 staan (Uit: Milnor (2014), 144.)



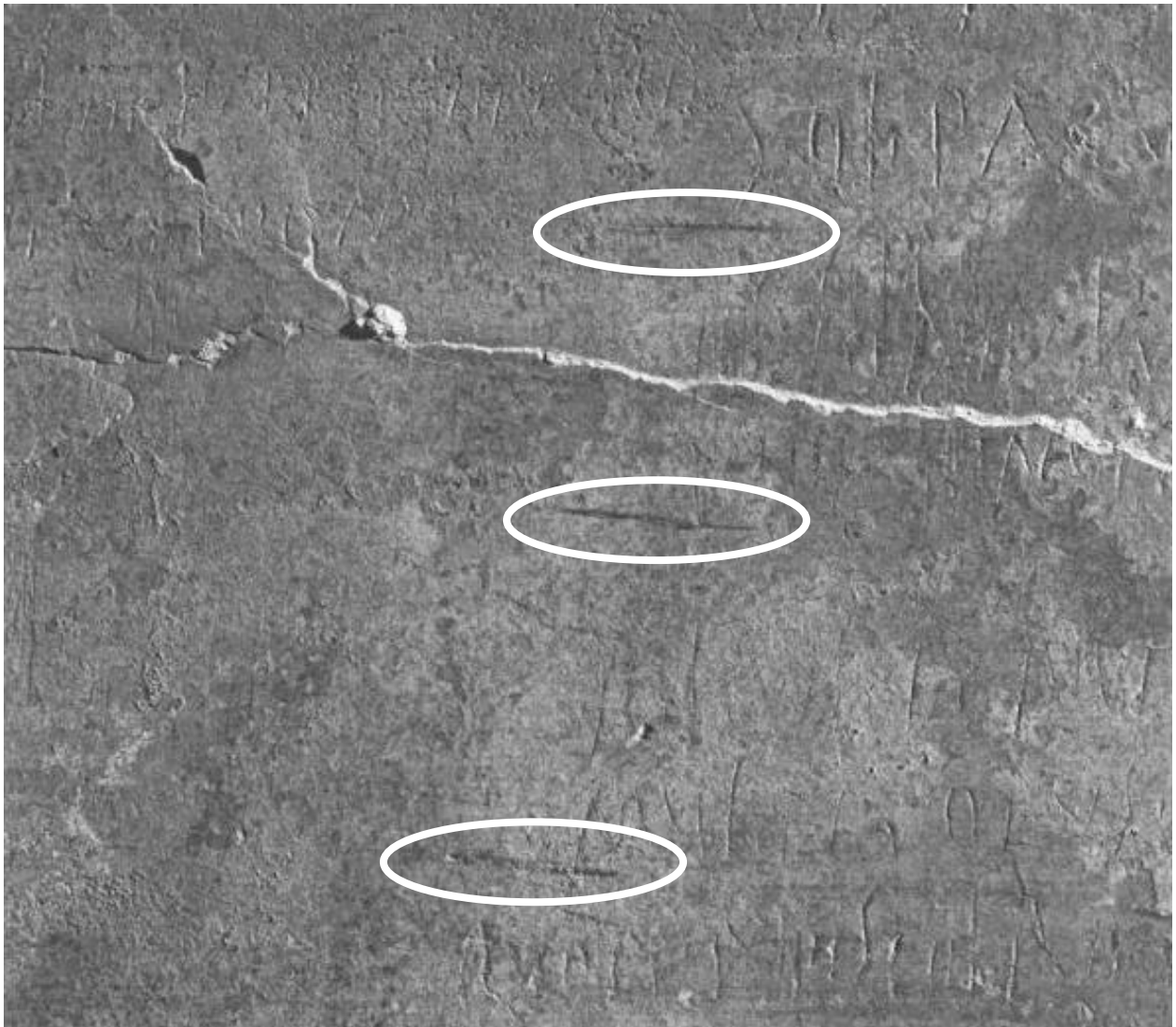
Afbeelding 2 - CIL IV 4966-4968 (Gedichten 1-3) (Uit: Morelli (2000), 105)



Afbeelding 3 - CIL IV 4968-4970 (Gedichten 3-5) (Uit: Morelli (2000), 106)



Afbeelding 4 - CIL IV 4971-4973 (Gedichten 6-11) (Uit: Morelli (2000), 107)



Afbeelding 5 - De markeringen in de linkermarge van CIL IV 4972-3 (Uit: Milnor (2014), 146.)