



Een studie naar een duiding van de 'hymne tot de *mentula*' in de 'elegieën van Maximianus.'

Auteur: M.J. Knapen

Studentnummer: 0617229

Masterscriptie Oudheidstudies

Opleiding:

Grieks- en Latijnse taal en cultuur

Organisatie:

Radboud Universiteit

Eerste begeleider:

Dhr. dr. D.W.P. Burgersdijk

Tweede begeleider:

Prof. dr. M.G.M. van der Poel

## Abstract

Het doel van het onderzoek, uiteengezet in deze scriptie, is het verschaffen van een duiding van de ‘hymne tot de *mentula*’ zoals deze opgetekend is in de ‘elegieën van Maximianus,’ door (i) deze te plaatsen in de context van de menippeïsche satire en (ii) van een *inconsolatio*, (iii) het personage uit wier mond de hymne tot stand gekomen (*Graia puella*) is te onderzoeken en (iv) de structuur en het Latijn van de hymne zelf te bestuderen.

Om dit te bewerkstelligen behandelt hoofdstuk één de menippeïsche satire. Na het uiteenzetten van de doelstelling en kenmerken van dit genre worden de ‘elegieën van Maximianus’ aan de kenmerken van dit genre getoetst. Dit hoofdstuk eindigt met de betekenis van de doelstelling van de menippeïsche satire op de ‘elegieën van Maximianus.’ Het volgende hoofdstuk behandelt de doelstelling en kenmerken van de *consolatio*. Ook deze kenmerken worden getoetst aan de ‘elegieën van Maximianus,’ waaruit de conclusie voortkomt dat het werk te duiden is als een *inconsolatio*. Dit hoofdstuk eindigt met de betekenis van de aanwezigheid van een *inconsolatio* in de ‘elegieën van Maximianus.’ Hoofdstuk drie is gewijd aan het personage van de *Graia*. In dit hoofdstuk wordt zowel haar portrettering als haar amoureuze ervaring met Maximianus, de ik-persoon in de ‘elegieën van Maximianus,’ vergeleken met die van de andere vrouwen waarover de auteur in dit *opus* verhaalt. Uit deze vergelijkingen ontstaat diensgevolge een karakterschets van de *Graia*. In het laatste hoofdstuk staat de ‘hymne tot de *mentula*’ centraal, waarin zowel de structuur als de inhoud van het Latijn van de hymne geanalyseerd worden. Deze scriptie sluit af met een conclusie die voortkomt uit de behandelde onderzoeksgebieden en geeft een duiding van de ‘hymne tot de *mentula*’ in de elegieën van Maximianus.

Uit dit onderzoek blijkt dat de ‘hymne tot de *mentula*’ de status van de wereld weergeeft als een levende dode. Deze contemporaine status quo wordt weergegeven als een levensloze *mentula*. Met het ‘sterven’ van de *mentula* is de bron van het leven heengegaan.

# Inhoudsopgave

<b>Inleiding</b> .....	<b>1</b>
1. Maximianus.....	3
2. Historische context.....	4
3. Manuscript traditie .....	4
4. Inhoud.....	5
5. Opbouw.....	5
6. Status questionis.....	6
<b>Hoofdstuk 1: Het genre van de menippeïsche satire</b> .....	<b>9</b>
1.1 Genrebepaling van de menippeïsche satire.....	10
1.2 Toetsing van de kenmerken van de menippeïsche satire op Maximianus' <i>opus</i> .....	11
1.2.1 <i>Kreuzung der Gattungen</i> .....	11
1.2.2 Zelfparodie.....	12
1.2.3 Moreel/ didactisch doel.....	13
1.2.4 Ernstige/ stille stemming.....	15
1.2.5 Weerstand, protest of frustratie.....	15
1.2.6 Confrontatie.....	16
1.2.7 Digressies.....	17
1.2.8 Effect middels onfatsoenlijkheid.....	17
1.3 Conclusie: Maximianus' <i>carmen</i> : een menippeïsche satire.....	18
<b>Hoofdstuk 2: Het genre van de <i>inconsolatio</i></b> .....	<b>19</b>
2.1 Genrebepaling van de <i>consolatio</i> .....	19
2.1.1. Structuur van een contemporaine <i>consolatio</i> .....	20
2.1.2 Karakteristieke <i>topoi</i> van de <i>consolatio</i> .....	21
2.2 Toetsing van de kenmerken van de <i>consolatio</i> op Maximianus' <i>opus</i> .....	23
2.2.1. Toetsing van de structuur van een contemporaine <i>consolatio</i> aan het <i>opus</i> van Maximianus.....	23
2.2.2. Toetsing van karakteristieke <i>topoi</i> van de <i>consolatio</i> aan Maximianus' <i>opus</i> .....	24
2.2.2.1. Allen moeten sterven.....	24
2.2.2.2. De dood als bevrijding van de misères van het leven.....	18
2.2.2.3. Tijd heelt alle wonden.....	19
2.2.2.4. De mens rouwt niet om degenen die gestorven zijn, maar voor zichzelf.....	19
2.2.2.5. Dankbaarheid voor het leven in plaats van rouw over de dood van een dierbare.....	20
2.3 Conclusie: Maximianus' <i>carmen</i> als <i>inconsolatio</i> .....	21
2.4 Maximianus' <i>carmen</i> als menippeïsch satirische <i>inconsolatio</i> .....	22
2.4.1. De betekenis van een menippeïsche satire.....	22
2.4.2. De betekenis van een <i>inconsolatio</i> .....	22

2.4.3. De betekenis van een menippeïsch satirische <i>inconsolatio</i> .....	22
<b>Hoofdstuk 3: de vele vrouwen van Maximianus.....</b>	<b>29</b>
3.1. De vrouwen van Maximianus.....	30
3.1.1. Lycoris.....	30
3.1.1.1. Naam.....	30
3.1.1.2. Inhoud.....	31
3.1.1.3. Duiding.....	31
3.1.1.4. Functie.....	31
3.1.2. Aquilina.....	32
3.1.2.1. Naam.....	35
3.1.2.2. Inhoud.....	35
3.1.2.3. Duiding.....	35
3.1.2.4. Functie.....	29
3.1.3. Candida.....	29
3.1.3.1. Naam.....	29
3.1.3.2. Inhoud.....	30
3.1.3.3. Duiding.....	30
3.1.3.4. Functie.....	31
3.1.4. <i>Graia puella</i> .....	32
3.1.4.1. Naam.....	35
3.1.4.2. Inhoud.....	35
3.1.4.3. Duiding.....	33
3.1.4.3.1. Personage.....	33
3.1.4.3.2. Geslachtsgemeenschap.....	33
3.1.4.3.3. Maximianus' impotentie.....	34
3.1.4.4. Functie.....	35
3.2. De rol van de <i>Graia puella</i> in vergelijking met de rol van de overige vrouwen.....	35
3.3. Tot slot.....	43
<b>Hoofdstuk 4: een Ode aan de Penis.....</b>	<b>44</b>
4.1. De oratie van de <i>Graia puella</i> .....	45
4.2. Analyse van de hymne.....	45
4.2.1 Hymne deel één: aanroep.....	46
4.2.1.1. Structurele analyse.....	41
4.2.1.2. Inhoudelijke analyse.....	41
4.2.1.3. Recapitulatie: analyse van de aanroep.....	42
4.2.2. Hymne deel twee: argumentatie.....	42
4.2.2.1. Structurele analyse.....	42
4.2.2.2. Inhoudelijke analyse.....	43

4.2.2.2.1.	De <i>mentula</i> leidt tot procreatie ten gevolge van eendracht.....	43
4.2.2.2.2.	De <i>mentula</i> overwint ieder.....	44
4.2.2.2.3.	De fysieke actie van de <i>mentula</i> .....	45
4.2.2.3.	Recapitulatie: analyse van de argumentatie.....	45
4.2.3.	Het ontbreken van het gebed.....	46
4.3.	Een analyse van de ‘hymne tot de <i>mentula</i> ’ .....	47
<b>Hoofdstuk 5: Conclusie en het wetenschappelijke debat.....</b>		<b>52</b>
5.1.	Conclusie: een duiding van de ‘hymne tot de <i>mentula</i> ’ .....	52
5.1.1.	Recapitulatie.....	52
5.1.2.	Deelconclusie: portrettering van de <i>Graia</i> .....	53
5.1.3.	Deelconclusie: analyse van de hymne.....	53
5.1.4.	Deelconclusie: genrebepaling.....	53
5.1.5.	Conclusie.....	54
5.2.	Tot slot: het belang van dit onderzoek in de wetenschappelijke dialoog.....	54
<b>Bijlage: de hymne tot de <i>mentula</i>’ .....</b>		<b>56</b>
<b>Bibliografie.....</b>		<b>58</b>



# INLEIDING

Gedurende vijfhonderd jaar heeft het genre van de elegie een receptie in gevarieerde vormen genoten: elegische karakters en situaties hebben hun weg gevonden in epigrammen, brieven, epithalamia, e.a.<sup>1</sup> Het eerste elegische *carmen* dat echter vanuit de eerste persoon enkelvoud is geschreven om de erotische ervaringen van de ik-persoon zelf te schetsen wordt veelal gedateerd in de zesde eeuw na Christus en toegedicht aan een Romeinse dichter met de naam 'Maximianus.'<sup>2</sup> Dit werk wordt veelal aangeduid als de 'elegieën van Maximianus.' De culminatie van dit *carmen* is de 'hymne tot de *mentula*,' uitgesproken door één van Maximianus' minnaressen.

Een direct aanspreken van het mannelijk lid gebeurt al in Ovidius' *Amores* 3.7 en Petronius' *Satyricon* 130: in deze gedichten spreekt een man zijn impotente *mentula* toe. Ook in Catullus *carmen* 2 wordt een *passer*<sup>3</sup> dubbelzinnig aangesproken daar *passer* zowel 'mus' als 'penis' kan betekenen. In de *Priapeia*, een collectie van 95 gedichten uit circa 100 AD in verschillende metra gericht op de vruchtbaarheidsgod Priapus, wordt het mannelijk lid aangesproken. De auteur van de 'elegieën van Maximianus' plaatst dit werk daarmee in een traditie die al vele eeuwen eerder is ingezet: een (alook bij Ovidius en Petronius impotente) penis wordt aangesproken, en is deze hymne niet 'unique in the history of Roman literature,' zoals Szövérfy 1986<sup>4</sup> stelt. Wat het verschil maakt met deze hymne is de spreker zelf: in al deze gevallen is het de man die zijn lid aanspreekt, in de 'elegieën van Maximianus' is het een Griekse vrouw die zich tot het mannelijk lid richt.

Tot op heden is er weinig onderzoek gedaan naar deze hymne en nauwelijks naar de vrouw uit wier mond de hymne tot stand komt. In deze scriptie, geschreven ter afsluiting van de master 'oudheidkunde' aan de Radboud Universiteit, wil ik daar verandering in aanbrengen. De doelstelling van dit onderzoek is dan ook het duiden van de 'hymne tot de *mentula*' in de 'elegieën van Maximianus' door (i) deze te plaatsen in (de doelstellingen van) de menippeïsche satire en *inconsolatio* (ii) de vrouw uit wier mond de hymne tot stand gekomen (*Graia puella*) is te onderzoeken en (iii) het Latijn van de hymne zelf zowel wat betreft diens structuur als de inhoud te analyseren.

Een nadere genrebepaling van 'de elegieën van Maximianus' verdient uitleg, daar 'elegie' al een genre op zich is. Omdat dit werk (i) de metriek van het elegisch distichon volgt, (ii) Maximianus vertelt over zijn verliefde gevoelens voor (meerdere) vrouwen en tot slot (iii) er vele verwijzingen naar klassieke elegische poëzie<sup>5</sup> zijn is de classificatie 'elegieën' juist.<sup>6</sup> Ik volg echter Schneider 2001,<sup>7</sup> die beargumenteert dat dit werk gezien moet worden in de context van postklassieke poëzie, waarin het strikte onderscheid tussen stijlen en genres sterk verminderen en genres veelal in één en hetzelfde werk verwerkt worden. Maximianus' elegieën zijn méér dan

---

<sup>1</sup> Uden en Fielding 2010, 439.

<sup>2</sup> Zowel de datering van dit werk als het karakter van het hoofdpersonage is volledig gebaseerd op het *carmen* zelf. Zie paragraaf één van deze inleiding.

<sup>3</sup> Cat.2.1.

<sup>4</sup> Szövérfy 1986, 363.

<sup>5</sup> Met name het werk van Ovidius (Ov. A., A.A. Zie Webster 1900; Uden en Fielding 2010), maar voor een oplettend lezer zijn er tevens verwijzingen naar Catullus, Gallus en Propertius te bespeuren. Voor zoverre relevant verwijs ik in deze studie bij de betreffende passages naar de elegische auteurs.

<sup>6</sup> Neuberger 1974; Schneider 2003; Uden en Fielding 2010; Wasyl 2011, e.a.

<sup>7</sup> Schneider 2001, 460-461.

alleen elegieën. Als voorbeeld van een ander aanwezig genre in de ‘elegieën van Maximianus’ geef ik Szövérfy 1968, die de elegieën als beschouwt als een ‘generic antifeministic satire’<sup>8</sup> en Wasyl 2011, die de ‘hymnic passage of elegy 5’ benadrukt.<sup>9</sup> Wasyl 2011 onderschrijft tevens de visie van Scheider op genrevermenging wanneer zij stelt: ‘Undoubtedly, Maximianus’ *opus* is an example of a very subtle play with generic devices [...],’<sup>10</sup> om vervolgens te stellen dat ‘this oeuvre is an embodiment of generic mixture and as such it can easily deviate in its form from the Augustan canons.’<sup>11</sup>

Dat er mijns inziens inderdaad sprake is van genrevermenging in Maximianus’ elegieën beargumenteer ik in het eerste hoofdstuk. In dit hoofdstuk behandel ik in het bijzonder de aanwezigheid van het genre van de menippeïsche satire. De nadruk wordt op juist dit genre gelegd vanwege de doelstelling die gepaard gaat met dit genre: een zinloos protest aantekenen tegen een gebeurtenis. Deze doelstelling geeft een duiding aan de ‘elegieën van Maximianus’ in zijn geheel, in welke context tevens de hymne, naar mijn mening, gelezen moet worden. De aanwezigheid van een *inconsolatio* in de elegieën waarop ik in het tweede hoofdstuk in ga, heb ik met dezelfde reden gedemonstreerd. Effect van deze aanwezigheid is het tegengestelde van de *consolatio*. Waar de *consolatio* troost biedt, drukt de *inconsolatio* ontroostbaarheid uit (zie hoofdstuk 2). De inhoud van Maximianus’ elegieën geven vanwege de aanwezigheid van de *inconsolatio* en het genre van de menippeïsche satire uitdrukking aan een uitzichtloos protest op een troosteloze situatie. De hymne moet mijns inziens dan ook in dat kader gelezen worden.

Om een duiding te kunnen geven van de ‘hymne tot de *mentula*’ in de elegieën van Maximianus onderzoek ik in het eerste hoofdstuk daarom de aanwezigheid van het genre van de menippeïsche satire en in het tweede hoofdstuk de aanwezigheid van een *inconsolatio*. Dat doe ik door de definities en kenmerken van respectievelijk de menippeïsche satire en de *consolatio* te toetsen aan de elegieën van Maximianus. Hoofdstuk drie behandelt de portrettering van de *persona* van de *Graia puella*, uit wier mond de hymne tot stand komt, door deze zowel wat betreft haar karakter als de amoureuze ervaring die de ik-persoon met haar genoten heeft te vergelijken met de eerder verhaalde vrouwen in het leven Maximianus op deze zelfde punten. Tot slot geef ik in het vierde hoofdstuk een structurele en inhoudelijke analyse van het Latijn van de ‘hymne tot de *mentula*.’ Het laatste en afsluitende hoofdstuk behelst de conclusie die logischerwijs voortvloeit uit deze onderzochte domeinen, alsook het belang van deze uitkomst voor het wetenschappelijke debat over de ‘elegieën van Maximianus.’

In deze inleiding zal ik daarnaast een kader schetsen voor de elegieën van Maximianus door kort in te gaan op (i) Maximianus, (ii) de historische context, (iii) de manuscripttraditie, (iv) de opbouw (v) de inhoud en tot slot (vi) de *status quaestionis*.

---

<sup>8</sup> Szövérfy 1968, 362.

<sup>9</sup> Wasyl 2011, 119.

<sup>10</sup> Wasyl 2011, 119.

<sup>11</sup> Idem. Daarnaast zou de auteur van dit *carmen* de materie beschreven hebben met een politieke (Anastasi 1984, 1951) of epicurische (Schneider 2003, 93-96) notie.



## 1. Maximianus.

De spreker in dit *carmen* noemt zichzelf Maximianus,<sup>12</sup> een naam die sindsdien gebruikt is om de auteur van de collectie te identificeren. Het gebrek aan externe bronnen is wellicht een verklaring voor het feit dat de *persona* van dit *opus* veelal geïdentificeerd wordt als de auteur zelf. Merone 1948<sup>13</sup> en recenter Mastandrea 2005<sup>14</sup> presenteren een biografie van de historische Maximianus, gebaseerd op informatie die naar voren komt uit de elegieën die aan Maximianus worden toegeschreven. Aan de andere kant is Richard Webster zijn editie van Maximianus' elegieën begonnen door te stellen dat 'Maximianus' een fictief personage was.<sup>15</sup> Deze visie wordt sindsdien onder andere gedeeld door Agozzino 1970<sup>16</sup> en Schneider 2003.<sup>17</sup> Op basis van slechts de autobiografische details die de auteur in dit werk verwerkt heeft, vind ik het niet vanzelfsprekend dat de auteur en Maximianus noodzakelijkerwijs één en dezelfde persoon zijn: de ik-persoon en de auteur zijn immers niet noodzakelijkerwijs één en dezelfde. In deze scriptie maak ik een onderscheid tussen het personage Maximianus en de auteur van dit gedicht.

Het beeld dat de auteur schetst over zijn personage Maximianus is ambivalent: Maximianus presenteert zichzelf enerzijds als een klagende hoogbejaarde *senex* en anderzijds als een uiterst viriele *iuvenis*. De bejaarde Maximianus beklagt in wat bekend staat als de eerste en zesde elegie zowel de fysieke als de psychische beproevingen van de *tarda senectus* op exorbitante wijze, waarbij hij zover gaat dat hij meermaals stelt reeds bij leven gestorven te zijn.<sup>18</sup> Hij contrasteert het leven dat hij als *senex* leidt, wat het ambivalente karakter teweeg brengt, met zijn leven als *iuvenis*, door diens (karakter-)eigenschappen en avonturen te verhalen. Maximianus is zeer lovend over zijn leven als *iuvenis*. Zo vermeldt hij dat hij een wereldberoemd orator was,<sup>19</sup> het vermogen bezat te zwemmen in een ijskoude Tiber,<sup>20</sup> zonder veel voedsel en slaap goed te kunnen functioneren,<sup>21</sup> meer te kunnen drinken dan Bacchus,<sup>22</sup> ieder meisje in de wereld te kunnen versieren<sup>23</sup> en als schoonzoon gewenst te zijn door heel Italië.<sup>24</sup> Deze opsomming van kwaliteiten eindigt in een parabel met Socrates<sup>25</sup> en Cato.<sup>26</sup> De ik-persoon van de 'elegieën van Maximianus' is een uitzonderlijk begaafde *iuvenis* en een uitzonderlijk beklagenswaardige *senex*.

---

<sup>12</sup> *El.* 4.26.

<sup>13</sup> Merone 1948, 352.

<sup>14</sup> Mastandrea 2005, 151-179.

<sup>15</sup> Webster 1900, 7-11.

<sup>16</sup> Agozzino 1970, 13.

<sup>17</sup> Schneider 2003, 45-50.

<sup>18</sup> E.g. *El.* 1.117, 122, 150, 131, 156; *El.* 6.12.

<sup>19</sup> *El.* 1.10.

<sup>20</sup> *El.* 1.37.

<sup>21</sup> *El.* 1.39-40.

<sup>22</sup> *El.* 1.42-45.

<sup>23</sup> *El.* 1. 65: *quaeque peti poterat*.

<sup>24</sup> *El.* 1. 59-60: *provincia tota optabat natis me sociare suis*.

<sup>25</sup> *El.* 1. 47-48: *magnum Socratem*.

<sup>26</sup> *El.* 1.49: *rigidum Catonem*. De beschrijving van Maximianus' levensstijl vertoont daadwerkelijk overeenkomsten met die van Cato volgens Plut. *Cat. Ma.* 20. 4-7.

## 2. Historische context.

Naast deze beschrijving van zijn persoon plaatst de auteur dit *carmen* zelf in een historische context door (Anicius Manlius Torquatus Severinus) Boëthius<sup>27</sup> (480 - 525) als zijn vriend en raadgever te noemen. Boëthius wordt bij naam genoemd in de derde elegie (3.48). De conversatie die plaatsvindt tussen hen beiden bevat parafrases van passages van Boëthius' *Consolatio philosophiae*, waarmee dit werk niet vóór de zesde eeuw geschreven kan zijn. Of het personage Boëthius in Maximianus' *carmen* en de historische Boëthius één dezelfde persoon zijn, is onduidelijk.<sup>28</sup> De aannemelijkheid dat de auteur de historische Boëthius in zijn werk een rol heeft willen laten spelen is daarentegen groot vanwege de aanwezige parafrases van Boëthius' *Consolatio philosophiae*. Vanwege het vermelden van Boëthius is de algemene opinie dat de auteur in de zesde eeuw geleefd en geschreven heeft, zoals Schneider 2003<sup>29</sup> en Mastandrea 2005<sup>30</sup> beargumenteren. Een tegengeluid wordt gegeven door Ratkowitsch 1986,<sup>31</sup> die stelt dat de elegieën in de negende eeuw geschreven zijn. Deze visie heeft niet veel navolging gekregen heeft.<sup>32</sup>

In het kader van dit onderzoek is het van minder belang wanneer de auteur dit *carmen* daadwerkelijk geschreven heeft. Relevant is daarentegen dat de auteur het leven van Maximianus in een zesde -eeuwse context plaatst door het vermelden van Boëthius – de inhoud van dit werk moet dientengevolge in een zesde -eeuwse context geplaatst worden.

## 3. Manuscript traditie en editie.

Maximianus' *carmen* genoot grote populariteit in de daaropvolgende eeuwen daar het meermaals geparafraseerd en geciteerd<sup>33</sup> is, en zelfs als schoolboek gediend heeft.<sup>34</sup> In de zestiende eeuw heeft een jonge Venetiaanse humanist, genaamd Pomponius Gauricus, het *carmen* uitgebracht als de gedichten van de augusteïsche elegicus Gallus.<sup>35</sup> Daarbij heeft hij de 686 verzen in zes verschillende elegieën ingedeeld, gebaseerd op de vier verschillende amoureuze ervaringen die Maximianus beschreven worden en een voorafgaande 'introductie' en afsluitende 'conclusie.' Deze verdeling is niet eerder terug te vinden in de eerdere edities, noch in middeleeuwse manuscripten waarin Maximianus geciteerd werd.<sup>36</sup> Schneider 2001 stelt daarom voor om het gedicht eerder te lezen als 'a continuous poem with integrated [four] exempla' dan als een 'collection,'<sup>37</sup> een conclusie die Fo 1986 al eerder getrokken had wanneer hij benadrukt dat wij zouden moeten 'apprezzare l' intento

---

<sup>27</sup> *El.*3.47.

<sup>28</sup> Voor de relatie tussen Boëthius en Maximianus, zie Bertini 1981.

<sup>29</sup> Schneider 2003, 50-54.

<sup>30</sup> Mastandrea 2005,

<sup>31</sup> Ratkowitsch 1986, 259-261.

<sup>32</sup> Fielding 2016, 324.

<sup>33</sup> Zie Schneider 2003, 200-201.

<sup>34</sup> Zie Coffmann 1934, 252-3; Szövérfy 1968,352; Wasyl 2011, 113.

<sup>35</sup> Een *error* die zeer waarschijnlijk voortgekomen is uit de naam de vrouw die in Maximianus' corpus als eerste aan bod komt (elegie 2): Lycoris. Zij is een naamgenoot van Gallus' geliefde. Zie hoofdstuk 3 van dit onderzoek.

<sup>36</sup> Schetter 1970, 158-162. Schneider 2011, 446-447. Voor verdere informatie over het werk van Pomponius Gauricus, zie Wasyl 2011, 113-115.

<sup>37</sup> Schneider 2001, 461.

di Massimiano di costruire una struttura unificatrice nell'aver egli racchiuso fra due poli a tema prevalente vecchiaia - morte quattro brani di soggetto erotico.<sup>38</sup> Wasyl 2011 beargumenteert daarbij dat de eerste elegie simpelweg te lang is 'to make a good part of a 'cycle of elegies.'<sup>39</sup> De indeling in zes verschillende elegieën die Pomponius Gauricus echter geïntroduceerd heeft, heeft sindsdien in zeer vele edities<sup>40</sup> navolging gekregen, zozeer dat er nu geen editie bestaat waarin de indeling van Pomponius Gauricus niet terug te vinden is.<sup>41</sup>

Wanneer ik in dit onderzoek naar de elegieën van Maximianus verwijs, doe ik dit in navolging van Pomponius naar afzonderlijke elegieën. Daarentegen behandel ik Maximianus' elegieën als een *carmen continuum*, i.e. een aaneensluitend gedicht, zoals de auteur zijn *opus* oorspronkelijk geschreven heeft. Voor de tekst van Maximianus gebruik Richard Webster 1900. Alle vertalingen van deze tekst zijn van mijzelf.

#### 4. Inhoud.

*Senex* Maximianus beschrijft in de eerste persoon enkelvoud zijn miserabele *tarda senectus*. De hoogbejaarde man ervaart zijn ouderdom als dusdanig beklagenswaardig dat hij zich zowel op lichamelijk als geestelijk gebied reeds gestorven waant. Deze *status quo* staat volledig in contrast met het leven dat Maximianus als *iuvenis* geleid heeft: in zijn jeugd was hij in alle opzichten een bovengemiddeld begaafd man.

Centraal in dit *opus* staan de amoureuze ervaringen die Maximianus gedurende zijn leven opgedaan heeft. Geen van de liefdesrelaties met respectievelijk (i) Lycoris, (ii) Aquilina en (iii) Candida heeft echter, ondanks zijn verliefde gevoelens, geleid tot een fysieke uiting van deze verliefdheid of een *happy end*. Als pendant van zowel Maximianus als deze vrouwen introduceert de auteur de Oosterse '*Graia*,' die geen eigen naam krijgt toegedicht. Maximianus beschrijft haar als een metaforisch Trojaans paard die hem als een vrouwelijke *exclusus amator* in een omgekeerde *paraklausithyron* door middel van listen verleid heeft. De bejaarde Maximianus is niet in staat om haar avances te weerstaan, met als gevolg één passionele nacht. Als Maximianus de nacht erop impotent blijkt, barst de *Graia* in een hymne gericht op een universele *mentula* uit: de culminatie van dit gedicht.

Het *opus* sluit af door terug te keren naar het oorspronkelijke thema van de *tarda senectus*. *Senex* Maximianus smeekt om te mogen ontsnappen aan het levenloze leven dat hij gedwongen is te leiden door te wensen om de alles verlossende dood.

#### 5. Opbouw.

Zoals Szövérfy 1986<sup>42</sup> reeds gedemonstreerd heeft bevat de structuur van de elegieën van Maximianus een ringcompositie:

---

<sup>38</sup> Fo 1986, 21.

<sup>39</sup> Wasyl 2011, 118.

<sup>40</sup> Voor een volledig overzicht de manuscripten van Maximianus' *carmen*, zie Webster 1900, 17 - 22.

<sup>41</sup> Er moet vermeldt worden dat de edities van Öberg 1999 en Schneider 2003 de verzen zowel als *carmen continuum* als afzonderlijke *carmina* nummeren.

<sup>42</sup> Szövérfy 1968, 365.

Raamwerk van de ringcompositie	Amoureuze ervaring als <i>senex</i>	Amoureuze ervaringen als <i>iuvenis</i>
<b>Elegie 1</b> <i>Maximianus beklagt zijn ouderdom, wenst te sterven en brengt zijn jeugd in herinnering</i>		
	<b>Elegie 2</b> <i>Lycoris</i>	
		<b>Elegie 3</b> <i>Aquilina</i>
		<b>Elegie 4</b> <i>Candida</i>
	<b>Elegie 5</b> Graia puella, <i>inclusief de 'hymne tot de mentula'</i>	
<b>Elegie 6</b> <i>Maximianus beklagt zijn ouderdom en wenst te sterven.</i>		

Een raamwerk waarin een bejaarde Maximianus zijn ouderdom beklagt en zijn doodswens uit omgeeft dientengevolge de amoureuze ervaringen die hij omschrijft. De 'hymne tot de *mentula*,' waarvan ik middels mijn onderzoek een duiding wil geven, bevindt zich in de vijfde elegie.

#### 6. *Status quaestionis.*

In deze scriptie onderzoek ik de aanwezigheid van het genre van de menippeïsche satire in de 'elegieën van Maximianus,' de aanwezigheid van een *inconsolatio*, de portrettering van de *Graia* en de hymne die zij uitspreekt om zo tot een duiding van de hymne tot de *mentula* te komen.

Dat de elegieën een product van de laatklassieke poëzië zijn komt naar voren vanwege de vermenging van genres in dit werk, zoals Scheinder 2001 heeft beargumenteerd en ik reeds (zie de eerste paragraaf) uiteengezet heb. Dat het werk bovenal te classificeren is als 'elegie' is in dezelfde paragraaf behandeld. Maximianus' elegieën volgen echter niet de familiale tropen die we kennen van de klassieke elegische auteurs. Uden en Fielding 2010 merken het volgende op wat betreft het verschil tussen de Augusteïsche elegie en de elegieën van Maximianus: '[...] a radical departure, not only in the sense that there is a weight of opinion in Augustan literature that amorous pursuits are suitable for young men only, but also in that the elegists themselves cannot bear to think of a life (or even a death) in which love is no longer possible [...]. Moreover, the poetry books of Augustan elegists presented isolated fragments of an ongoing love affair rather than continuous narratives. But when Maximianus writes elegy in the sixth century, he creates a *libellus* that follows a particular narrative arc.'<sup>43</sup> Ook Wasyl 2011 maakt onderscheid tussen de klassiek elegische poëzie en de elegieën van Maximianus: zij noemt op basis van het gebrek aan amoureuze ervaringen (zie hoofdstuk 3) het werk 'the elegy without love.'<sup>44</sup>

Het afwijken van de klassieke traditie van het elegisch genre in de 'elegieën' van Maximianus is dientengevolge reeds opgemerkt en onderzocht. In dit onderzoek wil ik één stap verder gaan door deze reeds geconstateerde 'afwijkingen' te plaatsen in een groter kader: de eerste twee hoofdstukken zullen demonstreren

<sup>43</sup> Uden en Fielding 2010, 440.

<sup>44</sup> Wasyl 2011, 113-161.

dat deze 'afwijkingen' aansluiten bij de doelstellingen van de menippeïsche satire (hoofdstuk 1) en de *inconsolatio* (hoofdstuk 2). De aanwezigheid van een *inconsolatio* is door Tyson 1996 reeds opgemerkt aanwezig te zijn in de eerste elegie (zie hoofdstuk 2). Ik beargumenteer dat de auteur de afwijkingen die Uden en Fielding en Wasyl opmerken met een bepaalde reden heeft bewerkstelligd (hoofdstukken 2 en 5).

De portrettering van de *Graia puella* in de vijfde elegie en de hymne die zij uitspreekt zijn weinig onderzocht. Over het karakter van de Graia stelt Fielding 2016 dat deze: 'is based in part on the female musicians and dancers that appear in Hellenistic erotic epigrams.'<sup>45</sup> Szövérfy 1986 beschouwt haar als 'high priestess of phallic cult,' zonder dit te beargumenteren. Een waarlijk onderzoek naar haar portrettering door de auteur, door deze te vergelijken met de andere vrouwen die in Maximianus' *carmen* besproken worden en haar rol in het leven Maximianus te onderzoeken, ontbreekt tot nu toe. In de klassieke literatuur is het echter uniek dat een vrouw, en geen man, de penis direct aanspreekt, zoals ik eerder uiteengezet heb. In deze scriptie tracht ik een bijdrage te leveren aan het debat over de *Graia* door haar karakter op juist deze gebieden te onderzoeken, om zo tot een completer beeld van de *Graia* te komen en daarmee tevens de hymne in een meer kloppende context te plaatsen.

Deze hymne is vanuit verschillende perspectieven onderzocht. Wat betreft de structuur van de hymne heeft Ramirez de Verger<sup>46</sup> geconcludeerd dat de hymne in twee delen is opgedeeld: een *góos* gevolgd door een *encomium*, een verdeling die Wasyl 2011 volgt: '[...] it does mock the style and structure of a ritual lament.'<sup>47</sup> In de structurele analyse van de hymne in hoofdstuk 4 volg ik deze indeling.

Wat betreft de inhoud is Szövérfy 1986 tot de slotsom gekomen dat de hymne een 'full-fledged satire of high rank' is, waarbij ter argumentatie slechts de eerste tien verzen van de hymne citeert om tot een karakterschets van de Graia te komen - 'pan-sexual'<sup>48</sup> - wat volgens hem '*sapientī sat*' is voor deze conclusie. Hoewel ik de aanwezigheid van een satire tevens erken (zie hoofdstuk 1) beargumenteer ik dat de hymne gelezen dient te worden in de context van een subgenre van de satire, i.e. menippeïsche satire, en de bijbehorende doelstelling (zie de conclusie) en mijns inziens niet gelezen moet worden als slechts een satire.

Ook Uden en Fielding 2010 interpreteren de inhoud van de hymne: '[...] the 'battles' of the penis, as envisioned by the Greek Girkl, are fought only to be fought again. According to her, the history of the world is not a linear progression from beginning to end, as in the narrative of the *senectus mundi*. Rather, the universe is presented as a cycle of sexual regeneration that has no goal other than its own perpetuation.'<sup>49</sup> Uden en Fielding plaatsen deze hymne echter slechts in 'the second half of Maximianus' collection'<sup>50</sup> en laten de structuur van de hymne en de portrettering van de *Graia* achterwege.

Slechts Schneider 2001 en Wasyl 2011 bestuderen zowel de inhoud als de structuur van de hymne nauwgezet om deze in de context van het *corpus* als geheel te plaatsen. Schneider interpreteert het hele oeuvre van Maximianus als 'a statement in late antique discourse on corporeality,' waarin hij de hymne als volgt plaatst:

---

<sup>45</sup> Fielding 2016, 326.

<sup>46</sup> Ramirez de Verger 1984, 150.

<sup>47</sup> Wasyl 2011, 152.

<sup>48</sup> Szövérfy 1968, 364.

<sup>49</sup> Uden en Fielding 2010, 456.

<sup>50</sup> Idem, 457.

‘with her song, the sensual Greek woman responds directly to the denial of the corporeal world propagated in that time by the shepherds of the Christian community to their flock,’ in het tijdperk dat ‘venerated experienced ascetics fort heir withdrawal from sexuality, their incorporeality and their emancipation from the flesh.’<sup>51</sup> Wasyl 2011 trekt dezelfde conclusie: ‘The ‘sexual creature’ praised by the *Graia puella* in her song stands in sharp contrast to the model of the human being emancipated from the flesh, sometimes (though not always) recommended in the writings of the Church authorities of that age, especially in the treatises and poems concerning marriage.’<sup>52</sup>

Beide onderzoekers gebruiken dientengevolge de hymne om de ‘elegieën van Maximianus’ als geheel te interpreteren. Geen van beide onderzoekers neemt echter de rol die de *Graia puella* in het *carmen* als geheel krijgt toegedicht aanspreekt heeft mee in de argumentatie die tot hun conclusies heeft geleid. Mijns inziens is moet het personage van de *Graia* echter bestudeerd worden om de hymne die zij uitspreekt in een goed kader te kunnen plaatsen, omdat haar portrettering van belang is om de boodschap die de hymne uitdrukt in een juiste context te lezen.

In dit onderzoek tracht ik dientengevolge een goed beeld te geven van het personage van de *Graia puella* die – uniek in de klassieke literatuur - een universele *mentula* aanspreekt. De hymne die tot stand komt wanneer zij de Penis aanspreekt bestudeer ik qua structuur én de inhoud van het Latijn. Deze hymne tracht ik in de context te plaatsen van het personage van de *Graia*, maar ook in de doelstellingen van de menippeische satire en de *inconsolatio*.

---

<sup>51</sup> Scheider 2001, 463-464.

<sup>52</sup> Wasyl 2011, 155.

# HOOFDSTUK 1: HET GENRE VAN DE MENIPPEISCHE SATIRE.

Hoewel vele geleerden de 'elegieën van Maximianus' zoals gesteld, slechts kenmerken als een elegie,<sup>53</sup> onderschrijf ik de conclusie van Scheider 2001<sup>54</sup> dat er in werk sprake is van genrevermenging (zie inleiding). In de inleiding heb ik uiteengezet dat de 'elegieën van Maximianus' de postklassieke traditie van genrevermenging volgt en dat de auteur van 'de elegieën van Maximianus' heeft de elegische motieven op eigen wijze heeft geadapteerd.<sup>55</sup> In dit eerste hoofdstuk zal ik beargumenteren dat de auteur van de 'elegieën van Maximianus' de traditie van genrevermenging inderdaad volgt – het begrip *Kreuzung der Gattungen* wordt in paragraaf 1.2.1. specifiek uiteengezet - en dat dit werk tevens geassocieerd kan worden als een menippeïsche satire.

Dit genre is een vorm van de satire, waarvan de aanwezigheid in de 'elegieën van Maximianus' door Szövérfy 1968 reeds is aangetoond. Volgens de overlevering is dit genre tot stand gekomen door en vernoemd naar de Griekse cynicus Menippus (310 - 255 v. Chr.). Zijn werken, verloren gegaan, hebben de geschriften van Lucianus (125 – 180 AD) en Varro (116 - 27 v. Chr.) beïnvloed: naar deze laatste dichter wordt de menippeïsche satire ook wel Varroniaanse satire genoemd. Diens 150 boeken met menippeïsche satires zijn slechts overleefd door citaten bij andere auteurs. Het genre heeft tevens navolging gekregen in andere Petronius' *Satyricon* en Apuleius' *Metamorphoses* en Boethius' *Consolatio Philosophiae*.

Frye 1957 stelt dat 'the menippean satire [...] resembles the confession in its ability to handle abstract ideas and theories',<sup>56</sup> waar Abrams 1985 aan toevoegt dat de menippeïsche satire: 'a form of indirect satire, the category opposed to the formal satire of direct criticism in the first person'<sup>57</sup> is. Het onderscheid met de satire komt hieruit naar voren: er wordt geschreven in de eerste persoon enkelvoud in plaats van de derde persoon en het behandelt abstracte ideeën en theorieën in plaats van mensen of dingen, zoals gewoon is in de satire.

Mijns inziens is dit werk ook te categoriseren als een menippeïsche satire. Om te onderzoeken of er inderdaad sprake is van een menippeïsche satire, zal ik beginnen met het genre van de menippeïsche satire te definiëren. De daaruit voortvloeiende definitie zal ik ten tweede te toetsen aan Maximianus' *carmen*. Ten derde zal ik een conclusie trekken uit deze toetsing.

---

<sup>53</sup> Ellis 1884, Neuberger 1947, Scheiner 2003, Uden en Fielding 2010, Wasyl 2011, e.a.. Dat dit werk een elegie is, staat onomstotelijk vast. Deze genrebepaling betwist ik geenszins. Naast het gebruik van het elegisch distichon, i.e. traditioneel het metrum van de elegie, zijn er vele verwijzingen naar klassieke elegische poëzie, met name het werk van Ovidius (Ov. A., A.A. Zie Webster 1900; Uden en Fielding 2010).

<sup>54</sup> Schneider 2001, 460- 461.

<sup>55</sup> Zie voor Maximianus' adaptatie van de motieven van de klassieke elegie ook Pinotti en Santucci 1989, 183-203; Consolino 1997, 363-400.

<sup>56</sup> Frye 1957,

<sup>57</sup> Abrams 1985, 166-168.

### 1.1. Genrebepaling van de menippeïsche satire.

Omdat het genre van de menippeïsche satire 'falls between the cracks of traditional literary categories',<sup>58</sup> is een vastomlijnde genrebepaling niet vast te stellen. De definities opgesteld door Frye 1957 en Abrams 1985, hierboven uiteengezet, worden door Relihan 1993<sup>59</sup> en Weinbrot 2005<sup>60</sup> als 'broad' omschreven. Beiden trachten een nauwere definitie op te stellen op basis verscheidene literaire werken die menippeïsch satirisch genoemd worden, met als uitkomst een beschrijvende definitie. Relihan 1993: 'The genre is primarily a parody of philosophical thought and forms of writing, a parody of the habits of civilized discourse in general [...] it ultimately turns into the parody of the author who dared to write in such an unorthodox way.'<sup>61</sup> Relihan verfijnt zijn definitie door kenmerken van dit 'anti-genre' te geven. Volgens Weinbrot 2005 is de menippeïsche satire 'a kind of satire that uses at least two different languages, genres, tones, or cultural or historical periods to combat a false and threatening orthodoxy, [...] a genre for serious people who see serious trouble and want to do something about it.'<sup>62</sup> Wat volgt is een uitleg over de verschillende 'tones' en 'modes' die voor de menippeïsche satire typerend zijn. Weinbrot definieert tevens de doelstelling van het menippeïsche genre: 'to resist or protest events in a dangerous world, however much the protest may fail.'<sup>63</sup> Uit deze 'nauwere' definities van het menippeïsch satirisch genre heb ik de volgende afgeleid:

- (i) Er is sprake van *Kreuzung der Gattungen*;
- (ii) Er is sprake van een zelf-parodie, waarin de auteur zichzelf identificeert met de verteller en die zowel betrekking heeft op diens eigen kennis als diens vermogen om zaken te begrijpen of te verkondigen;
- (iii) Er is geen moreel of didactisch doel; de auteur lijkt zich daar juist tegen te verzetten;
- (iv) Er is sprake van één van de volgende twee stemmingen: (a) een ernstige, waarin de in het nauw gedreven satirisch schrijver faalt en steeds vertoornder wordt en (b) een stille, waarin de in het nauw gedreven satirisch schrijver een gedeeltelijke tegengif biedt tegen het gif waarvan hij weet dat het zal blijven bestaan;
- (v) Er is sprake van weerstand, protest of frustratie jegens gebeurtenissen, hoezeer de weerstand, het protest of de frustratie ook zinloos is;
- (vi) Er is sprake van een confrontatie van een ernstige en ongeoorloofde dreiging met een normatief systeem;
- (vii) Er is sprake van digressies of sub-teksten, veroorzaakt door een gebrek aan eenheid of doel, die het sombere karakter van hoofdtekst benadrukken en
- (viii) Het genre streeft naar effect middels onfatsoenlijkheid.

---

<sup>58</sup> Relihan 1993, 34-35.

<sup>59</sup> Relihan 1993.

<sup>60</sup> Weinbrot 2005.

<sup>61</sup> Relihan 1993, 10-11.

<sup>62</sup> Idem, 6-7.

<sup>63</sup> Weinbrot 2005, 7.



Een algemene omschrijving van de menippeïsche satire als ‘a burlesque of literature at large’<sup>64</sup> lijkt, gezien de grote verscheidenheid en variëteit van kenmerken, op zijn plaats. In de volgende paragraaf zal ik de geabstraheerde kenmerken van de menippeïsche satire toetsen aan Maximianus’ *opus*.

## 1.2. Toetsing van de kenmerken van de menippeïsche satire op Maximianus’ *opus*.

In deze paragraaf zal ik elk van de karakteristieke elementen van het menippeïsche satirisch genre, zoals in de vorige paragraaf uiteen gezet, toetsen aan de ‘elegieën van Maximianus.’ Uit deze toetsing zal een conclusie voortvloeien die zal bepalen of dit *carmen* beschouwd kan worden als een menippeïsche satire, die in de volgende paragraaf uiteengezet zal worden.

### 1.2.1. *Kreuzung der Gattungen*.

*Kenmerk 1: Er is sprake van Kreuzung der Gattungen.*

Het eerste kenmerk bij de bepaling van de menippeïsche satire luidt dat er sprake moet zijn van *Kreuzung der Gattungen*, i.e. genrevermenging. In de inleiding van deze scriptie heb ik reeds uiteengezet dat de visie van Scheider 2001 mijns inziens kloppend is: er zijn meerdere genres vertegenwoordigd in het *carmen* van Maximianus. Onderstaande opsomming van genres aanwezig in dit *opus* is zeker niet compleet, maar geeft desondanks uitsluitsel over het vraagstuk der genrevermenging. Onder elk genre staat een korte onderbouwing ter bewijsvoering van de aanwezigheid van het specifieke genre in Maximianus’ werk.

(i) Elegie

Naast het feit dat dit werk geschreven is in het elegisch distichon, hét metrum van de elegie, behandelen de ‘elegieën van Maximianus,’ i.e. elegie 2 t/m 5, de liefdesaffaires die een rol hebben gespeeld in het leven van de dichter-persona, hét thema van de elegie. Ook bevat het werk zeer veel verwijzingen naar elegieën van klassieke auteurs, met name naar de elegische werken van Ovidius, maar ook naar Propertius, Tibullus e.a.,<sup>65</sup> en speelt het elegisch thema van de *exclusus amator* (e.g. 5.9: *pervigil ad nostras astabat nocte fenestras*) een rol.<sup>66</sup>

(ii) Hymne

Twee passages kunnen aangeduid worden als een hymne. Meest evident is de ‘ode aan de *mentula*,’ uitgesproken door een *Graia puella* in de vijfde elegie, waarin de *mentula* middels een volledige

---

<sup>64</sup> Weinbrot 2005, 6.

<sup>65</sup> Fielding and Uden 2010.

<sup>66</sup> Voor het thema van de *exclusus amator* in de Latijnse elegie, zie Copley 1956. Voor het thema van de *exclusus amator* in Maximianus, zie Szövérfy 1968, 362; Fielding 2014;

personificatie wordt bezongen.<sup>67</sup> Minder apert doch toch zeker ook als hymne aan te merken is een gebed aan moeder Aarde<sup>68</sup> in de eerste elegie.<sup>69</sup>

(iii) Graftschrift<sup>70</sup>

De 'elegieën van Maximianus' verwijzen voortdurend naar graftschriften,<sup>71</sup> middels zowel uitspraken<sup>72</sup> en frases<sup>73</sup> als individuele woorden.<sup>74</sup>

(iv) *Consolatio*

Het genre van de vertroosting is er niet één dat geleerden veelvuldig relateren aan de *libellus* van Maximianus.<sup>75</sup> In het volgende hoofdstuk zal ik trachten aan te tonen dat deze benaming wel degelijk van toepassing is op het *opus* van Maximianus.

Er kan gesteld worden dat dit *opus* een voorbeeld is van een *carmen* waarin de auteur een spel speelt met verschillende genres.

### 1.2.2. Zelfparodie.

*Kenmerk 2: er is sprake van een zelf-parodie, waarin de auteur zichzelf identificeert met de verteller en die zowel betrekking heeft op diens eigen kennis als diens vermogen om zaken te begrijpen of te verkondigen.*

Het eerste gedicht dient als een soort 'biografische' introductie, waarin met zowel de hoofdpersoon als het werk zelf kennis wordt gemaakt. De auteur presenteert zichzelf als de ik-persoon van het werk, waardoor de auteur en de verteller één en dezelfde zijn: de auteur identificeert zichzelf met de verteller, zoals dit tweede Kenmerk vereist.

Sommige van de excellente kwaliteiten van de *persona* - zwemmen in een ijskoude Tiber,<sup>76</sup> een geringe behoefte aan voedsel en slaap,<sup>77</sup> maar een enorme verdraagzaamheid ten opzichte van alcohol,<sup>78</sup> etc. - die de *persona* zichzelf als jongeman toedicht is weliswaar 'traditioneel'<sup>79</sup> te noemen binnen het genre van de elegie, maar overtreffen uiteindelijk toch ieders verwachtingen door een vergelijking van de *persona* zelf met de 'grote

---

<sup>67</sup> *El.* 5. 87-152. Voor de determinatie van deze passage als hymne, zie Kleinknecht 1937, 195-199; Szövérfy 1968, 364; Consolino 1997, 390, e.a.

<sup>68</sup> *El.* 1.227-234.

<sup>69</sup> Met name de verzen voorafgaand aan de hymne indiceren dat er het gebed in een 'ritme' uitgesproken moet worden (zie met name *El.* 1.225: *et numeroso movens certo vestigia plausu*).

<sup>70</sup> Hoewel het genre van het graftschrift feitelijk te scharen valt onder dat van de epigrafie, heb ik ervoor gekozen om het hier als apart literair genre te op te nemen. De verwijzingen die Maximianus naar dit genre maakt beperken zich uitsluitend tot traditionele epitafen.

<sup>71</sup> Voor een uitgebreid overzicht van de vele verwijzingen naar epitafen zie het commentaar van Webster 1900.

<sup>72</sup> E.g. *El.* 1.115-116: (CIL 5.7917.5), 292: CIL 3.61415.5; 5.6128.9, e.a.).

<sup>73</sup> E.g. *El.* 1.53: *pauperiem... amavi* (CIL 9.5659); 113: *vivere.... mori* (CIL 6.29629.3).

<sup>74</sup> E.g. *El.* 1.71: *gratus* (CIL 6.10097.9); 149: *eripitur* (CIL 2.1504.5; 3.1228.10sq e.a.); 2.24 *hora* (CIL 2.413.7, 3.4483.6 e.a.)

<sup>75</sup> Een uitzondering is Tyson 1996, hoewel zij zich uitlaat over slechts de eerste elegie van Maximianus.

<sup>76</sup> *El.* 1.37.

<sup>77</sup> *El.* 1.39-40.

<sup>78</sup> *El.* 1.42-45.

<sup>79</sup> Green 2013, 260.

Socrates<sup>80</sup> en de 'onbuigzame Cato.'<sup>81</sup> Zijn grootspraak escaleert tot ongekende hoogten wanneer hij stelt dat ieder meisje 'het hof gemaakt kon worden,'<sup>82</sup> dat 'heel de provincie (i.e. Italië) wenste hem te verenigen met hun dochters.'<sup>83</sup>

Dat de auteur, die zichzelf dientengevolge identificeert met de *persona* van zijn werk, middels grove overdrijving zijn karakter als een parodie neerzet, kan mijns inziens niet betwist worden: het lijkt me uiterst onwaarschijnlijk dat de auteur van zijn lezer verwacht om deze panegyriek op zijn leven serieus te nemen.<sup>84</sup> De auteur schetst zijn karakter middels een parodie. Deze parodie beslaat niet slechts zijn karakter, maar is tevens vast te stellen bij (het ontbreken van) zijn intellectuele capaciteiten op zijn oude dag. De exorbitante levensstijl van zijn jeugd is immers volledig gekanteld wanneer de *persona* de *tarda senectus* bereikt heeft. De extreem onnipotente levensstijl van zijn jeugd heeft plaatsgemaakt voor een extreem ontredderde levensstijl waarin zijn kunnen tot vrijwel niets gereduceerd is. Opnieuw siert een hooghartige vergelijking de ondode staat waarin de *persona* zich in bevindt: deze is 'niet anders dan Tantalus.'<sup>85</sup> Niet langer is de *persona* in staat iets te onthouden,<sup>86</sup> iets te begrijpen<sup>87</sup> of iets te verkondigen.<sup>88</sup> De parodie op de *persona* in zijn ouderdom manifesteert zich dientengevolge door bij machte te zijn tot het dramatisch tegengestelde als in zijn jeugd: dat wil zeggen, niets.

Samenvattend kan gesteld worden dat de auteur zichzelf identificeert met de verteller, zijn karakter in zowel zijn jeugd als zijn ouderdom middels een parodie beschrijft, alsook diens kennis en vermogen tot het begrijpen of verkondigen van zaken. Het kenmerk van de menippeïsche satische van zelfparodie is dientengevolge aanwezig in de 'elegieën van Maximianus.'

### 1.2.3. Moreel/ didactisch doel.

*Kenmerk 3: er is geen moreel of didactisch doel; de auteur lijkt zich daar juist tegen te verzetten.*

Het lijkt aannemelijk te stellen dat een 'didactisch doel' uit te sluiten is als oogmerk van de auteur: er ontbreekt een belerende houding bij de *persona* ten aanzien van zijn ouderdom of zijn leven als (amoreuze) jongeman terwijl hij het eerste onderwerp beklagt en het tweede in herinnering brengt.

De auteur schenkt de lezer tevens geen 'moraal van het verhaal,' welke, overeenkomstig het onderwerp van dit *carmen*, dientengevolge voort zou moeten vloeien uit de staat van zijn die ouderdom met zich meebrengt. Gezien de abominabele kwellingen van deze ouderdom die de *persona* ervaart en intensief beklagt is het opvallend dat de auteur desondanks niet alleen stelt dat de ouderdom als 'natuurlijk' beschouwd moet worden, maar zelfs dat het een *nefas* is om kwaad te spreken over de geboden van de natuur:<sup>89</sup>

---

<sup>80</sup> *El. 1. 47-48: magnum Socratem.*

<sup>81</sup> *El. 1.49: rigidum Catonem.* De beschrijving van Maximianus' levensstijl vertoont daadwerkelijk overeenkomsten met die van Cato volgens Plut. *Cat. Ma.* 20. 4-7.

<sup>82</sup> *El. 1. 65: quaeque peti poterat.*

<sup>83</sup> *El. 1. 59-60: provincia tota optabat natis me sociare suis.*

<sup>84</sup> Voor een andere visie, zie Ellis 1884, Neuberger 1947, Merone 1948, Uden and Fielding 2010 e.a.

<sup>85</sup> *El.1.185.*

<sup>86</sup> *El. 1. 123-124.*

<sup>87</sup> *El. 1.144-148; 198-200; 207-208.*

<sup>88</sup> *El. 1.201-205.*

<sup>89</sup> *El. 1. 268.*

*non queror heu longi quid totum solvitis anni:  
improba naturae dicere iussa nefas  
deficiunt validi longaevo tempore tauri  
et quondam pulcer fit modo turpis equus.  
Fracta diu rabidi conpescitur ira leonis  
lentaque per senium aspera tigris erit.  
ipsa etiam veniens consumit saxa vetustas,  
et nullum est quod non tempore cedat opus.<sup>90</sup>*

‘Ach, lange jaren, ik klaag niet omdat jullie ten einde lopen:  
het is een gruwel te zeggen dat de geboden van de natuur slecht zijn.  
Sterke stieren verliezen hun kracht op hoogbejaarde leeftijd,  
en een paard, eens mooi, wordt dan lelijk.  
De agressiviteit, sinds lang [bestaande] van een wilde leeuw, wordt bedwongen, gebroken  
en een woeste tijger zal in zijn ouderdom tam zijn.  
Oprukkende ouderdom verslijt zelfs stenen zelf,  
en er bestaat geen enkel werk dat niet ten deel valt aan de tijd.’

Bovenstaande verzen bevatten veel verwijzingen naar klassieke auteurs.<sup>91</sup> De moraal die deze verzen wél bevat - ouderdom is een natuurlijk proces - is, gezien de navolging van met name Augusteïsche dichters, ‘traditioneel’ te noemen.

Het moge duidelijk zijn dat de auteur middels dit gedicht zelf voortdurend een *nefas* begaat - diens *opus* is één groot jammerlied over de misères die de zogenaamde ‘geboden van de natuur’ met zich mee brengt, afgewisseld met herinneringen aan vroegere verliefdheden uit betere tijden, i.e. wanneer het laatste ‘gebod van de natuur’ nog geen vat op hem had. Maximianus lijkt zich derhalve te verzetten tegen deze traditionele morele gedachte: voor hem is ouderdom géén natuurlijk proces. Meermaals beschrijft hij de staat van ouderdom waarin hij zich bevindt dan ook als een ‘levende dood’<sup>92</sup> - en wat is onnatuurlijk dan dat? De verzen volgend op bovenstaande frase laten dan ook zien dat de *persona* zichzelf distantieert van de moraal van deze verzen, beginnend met de tegenstellende frase *sed* en daarmee tevens aantonend dat de auteur zich, zoals dit kenmerk vereist, verzet tegen een moreel doel:

*Sed mihi venturos melius praevertere casus  
Atque infelices anticipare dies<sup>93</sup>*

‘Maar voor mij is het beter vooral bedacht te zijn op het toekomstige verval  
en vooruit te lopen op ongelukkige dagen.’

---

<sup>90</sup> *El.* 1. 267-274.

<sup>91</sup> *Ov. Tr.* 4.6.1sq, 4.6.5, *Met.* 7.538, 9.186, 13.846, *ex P.* 1.4.12, 4.8, *Am.* 1.9.4, 1.15.31; *Tibullus* 1.3.41, 1.4.17-18; *Rutilius Nam. de red.* 1. 405 sqq, *Seneca Epigr.* 7.1sq, *Dracontius Carm. prof.* 1.7, *Verg. Aen.* 3.414sq., *Lucr.* 5.828, 830.

<sup>92</sup> E.g. *El.* 1.117, 122, 150, 131, 156; *El.* 6.12.

<sup>93</sup> *El.* 1. 275-276.

#### 1.2.4. Ernstige/ stille stemming.

*Kenmerk 4: er is sprake van één van de volgende twee stemmingen: (a) een ernstige, waarin de in het nauw gedreven satirisch schrijver faalt en steeds vertoornder wordt of (b) een stille, waarin de in het nauw gedreven satirisch schrijver een gedeeltelijk tegengif biedt aan het gif waarvan hij weet dat het zal blijven bestaan.*

De toon van elegie zes, i.e. de afsluitende verzen van dit *opus*, is mijns inziens niet anders dan de toon van elegie één, i.e. de openingsverzen van het *carmen*. De 'satirisch schrijver' - Maximianus - verhaalt zijn jammerklacht op de *senectus* en ervaringen in de liefde met gelijkkluidende stemming. Er kan dientengevolge niet gesteld worden dat de 'satirisch schrijver faalt en steeds vertoornder wordt,' zoals stemming (a) van dit kenmerk verlangt.

Een tegengif voor het thema, voorwaarde van stemming (b) van dit kenmerk, in dit *carmen*, i.e. de ouderdom, bestaat niet. Daarentegen kenschetst de auteur de gevolgen die een dergelijk tegengif zou bieden: een terugblik op zijn jeugd. Middels woorden geeft de persona een weerwoord aan de *senectus*: tegen een verhaling over zijn leven als *senex* zet de persona zijn leven als *iuvenis*. Zijn 'tegengif' bestaat, mijns inziens, uit deze verhaling. De ondode staat waarin Maximianus zich bevindt ten gevolge van de ouderdom staat op haaks contrast met het leven welke Maximianus zichzelf toedicht als *iuvenis*. Door deze jongeman in herinnering te roepen biedt Maximianus als het ware een tegengif voor de oude man die hij aan het einde van zijn leven is - al wat de ouderdom voor hem met zich mee heeft gebracht verdwijnt als ware hij een tegengif toegediend heeft gekregen in de passages waarin hij zijn jonge ik beschrijft.

Daarmee verdwijnt het 'gif,' i.e. de ouderdom, niet. De *senex* is en blijft een *senex*. Maximianus biedt slechts een tijdelijk tegengif aan zijn huidige staat van ouderdom door herinneringen aan zijn jeugd op te rakelen. Derhalve is er in dit *opus* sprake van een stille stemming, 'waarin de in het nauw gedreven satirisch schrijver een gedeeltelijk tegengif biedt aan het gif waarvan hij weet dat het zal blijven bestaan.'

#### 1.2.5. Weerstand, protest of frustratie.

*Kenmerk 5: er is sprake van weerstand, protest of frustratie jegens gebeurtenissen, hoezeer de weerstand, het protest of de frustratie ook zinloos is.*

De 'gebeurtenissen' ten aanzien waarvan Maximianus 'weerstand, protest of frustratie' zou moeten ervaren om te voldoen aan dit kenmerk van de genrebepaling van de menippeïsche satire is, vanzelfsprekend, de ongemakkelijkheden die voortvloeien uit de staat van *aegra senectus*. De persona heeft, mijns inziens, zowel weerstand, protest als frustratie tegen deze gebeurtenis, wat in vele secties van dit *carmen* naar voren komt. Ik noem slechts de openingsverzen van het *opus*, waarin alle drie deze aspecten<sup>94</sup> mijns inziens naar voren komen:<sup>95</sup>

*Aemula quid cessas finem properare senectus?  
Cur et in hoc fesso corpore tarda venis?  
Solve precor miseram tali de carcere vitam:  
mors est iam requies, vivere poena mihi,*

<sup>94</sup> Weerstand: e.g. v.8. Protest: e.g. v. 3-4. Frustratie: e.g. v. 5.

<sup>95</sup> *El.1.1-8*

*non sum qui fueram: periit pars maxima nostri;  
hoc quoque quod superest langor et horror habent.  
Lux gravis in luctu, rebus gratissima laetis,  
quodque omni peius funere, velle mori.*

‘Waarom treuzel je, wedijverende ouderdom, om naar het einde toe te haasten?

Waarom kom je traag in dit vermoeide lichaam?

Beëindig, smee ik, mijn armzalige leven uit een dergelijke gevangenis:

reeds betekent de dood rust, leven is een straf voor mij,

ik ben niet wie ik ben geweest: het grootste gedeelte van mij is te gronde gegaan;

en ook van dat wat overblijft hebben krachteloosheid en beven bezit genomen

Licht is zwaar in bedroefdheid, zeer aangenaam in verheugde zaken,

om te willen sterven is wat betreft alles slechter dan elke dood.’

#### 1.2.6. Confrontatie.

*Kenmerk 6: er is sprake van een confrontatie van een ernstige en ongeoorloofde dreiging met een normatief systeem.*

Vanaf de opkomst van het christendom heeft er een grote nadruk gelegen op ‘seksuele zuiverheid.’<sup>96</sup> In de vijfde eeuw na Christus treedt er een radicalisering van dit christelijke gedachtegoed op. Raedts (2010)<sup>97</sup> zegt hierover: ‘er bestond in de late oudheid in de hele samenleving wantrouwen tegen seksualiteit. Dat was iets gevaarlijks, een lichamelijke passie waar je eigenlijk los van moest komen. Men keek tegen seksualiteit aan zoals wij nu tegen roken. Het is gevaarlijk voor je gezondheid, dus liever niet, en als je het toch doet, dan zeer matig.’

De erotisch getinte ‘elegieën van Maximianus’ worden door de auteur in de zesde eeuw, i.e. dit tijdperk, geplaatst (zie inleiding). De inhoud van dit werk contrasteert met deze strikte seksuele moraal. Het *carmen* bevat veel seksueel getinte - zowel impliciete als expliciete – frases, bijvoorbeeld de omschrijving van de ‘perfecte vrouw’ in de eerste elegie (1.85-100) en de hymne tot de *mentula* in de vijfde elegie (zie hoofdstuk 4).<sup>98</sup> Wasyl 2011 zegt hierover: ‘Our poet refers to questions widely discussed in his epoch, especially in philosophical and ecclesiastical circles, which often propagated the ideal of asceticism, self-restraint, and ‘divine’ control of the mind over the body. The ‘sexual creature’ praised by the *Graia puella* in her song stands in sharp contrast to the model of the human being emancipated from the flesh [...].’<sup>99</sup> Ook Schneider 2001 ziet het contrast tussen de inhoud van de elegieën en het tijdperk waarin deze tot stand gekomen zijn. Hij interpreteert het hele oeuvre van Maximianus als ‘a statement in late discourse on corporeality.’<sup>100</sup> Ik sluit mij aan bij deze conclusie: het seksueel getinte karakter van de ‘elegieën van Maximianus’ staan haaks op de seksuele norm van de zesde eeuw.

Vanwege deze conclusie zijn de ‘elegieën van Maximianus’ te bestempelen als een ongeoorloofde dreiging binnen en tegen dit normatief contemporaine systeem’<sup>101</sup> en wordt er aan dit kenmerk van de menippeïsche satire voldaan.

---

<sup>96</sup> Bullough 1964, 57-59.

<sup>97</sup> Raedts 2010.

<sup>98</sup> Zie het commentaar van Webster 1900 voor veel van deze seksueel getinte frases.

<sup>99</sup> Wasyl 2011, 155.

<sup>100</sup> Schneider 2001, 463.

<sup>101</sup> Paragraaf 4.2 van deze scriptie gaat verder in op de contemporaine context.

### 1.2.7. Digressies.

*Kenmerk 7: er is sprake van digressies of sub-teksten, veroorzaakt door een gebrek aan eenheid of doel, die het sombere karakter van de hoofdtekst benadrukken.*

Het *opus* is geschreven in een ringcompositie, waarin zowel de eerste als de laatste elegie de ellendige aard van de *senectus* benadrukt en beklagd wordt. Dit thema moet beschouwd worden als de hoofdgedachte van het werk, daar tevens elegieën twee tot en met continu verwijzingen bevatten naar deze thematiek. Er kan dientengevolge gesteld worden dat er sprake van een 'hoofdtekst.' Omdat de ik-persoon de *tarda senectus* veelvuldig beklagt is de inhoud van de 'elegieën van Maximianus' als somber te bestempelen.

De 'digressies of sub-teksten' bestaan derhalve uit de fragmenten die afwijken van deze hoofdtekst/ dit hoofdthema: de liefdesaffaires die verhaald worden in elegie twee tot en mijn vijf. Uit paragraaf 1.2.4. van deze scriptie is reeds aangetoond dat dit werk geen blijk geeft van een direct doel. Doordat dit doeleinde ontbreekt, is er dan ook de ruimte voor de auteur om uit te wijden middels deze digressies.<sup>102</sup>

Concluderend kan gesteld worden dat er inderdaad sprake van digressies, veroorzaakt door een gebrek aan eenheid of doel, die het sombere karakter van de hoofdtekst benadrukken.

### 1.2.8. Effect middels onfatsoenlijkheid.

*Kenmerk 8: het genre streeft naar effect middels onfatsoenlijkheid.*

*singula turpe seni quondam quaesita referre,<sup>103</sup>  
et quod tunc decuit, iam modo crimen habet.*

'Het is schandalig voor een oude man om eens gezochte pleziertjes op te rakelen;  
wat toen namelijk gepast was, draagt reeds een misdaad in zich mee.'

De verhaalde liefdesaffaires,<sup>104</sup> de ode aan de *mentula*,<sup>105</sup> het veelvuldig gebruik van dubbelzinnig taalgebruik<sup>106</sup> die contrasteren met de contemporaine 'zedelijke' maatschappij (zie vorige sectie), hebben ertoe geleid dat dit werk als 'obscene'<sup>107</sup> bestempeld is. Dat dit werk middels onfatsoenlijkheid naar effect streeft, lijkt zodoende evident.<sup>108</sup>

---

<sup>102</sup> Het gebrek aan eenheid binnen de tekst is al eerder opgemerkt. Zo zegt Webster 1900, 8: '[...] what Manilius called the lack of internal agreement of 2 and 4 as against 1.'

<sup>103</sup> *El.* 1.101-102.

<sup>104</sup> *El.* 2-5.

<sup>105</sup> *El.* 5.87-152.

<sup>106</sup> Webster 1900.

<sup>107</sup> Szövérfy 1968, 365.

<sup>108</sup> De christelijke interpretatie van sommige elegieën noch het gebruik van dit werk als schoolmateriaal (zie inleiding) doen hier afbreuk aan.

### **1.3. Conclusie: Maximianus' *carmen*: een menippeische satire.**

Hoewel een vastomlijnde genrebepaling bij het genre van de menippeische satire niet mogelijk is (zie § 1.2.1), is het vaststellen van karakteristieke elementen van dit genre desalniettemin realiseerbaar (zie § 1.2.2). In de vorige paragraaf zijn deze elementen getoetst aan de 'elegieën van Maximianus.' De conclusie die hieruit voortvloeit lijkt apert:

Omdat aan elk van de getoetste kenmerken van de menippeische satire is voldaan, zijn de 'elegieën van Maximianus' zijn te bestempelen als een menippeische satire. Dit heeft tot gevolg dat inhoud van de elegieën gelezen kunnen worden in de context van de doelstelling die met dit genre gepaard gaat - te protesteren tegen een gebeurtenis, hoewel dit protest zinloos was. Deze 'gebeurtenis' is het thema van het gedicht en kan dientengevolge betiteld worden als Maximianus' *senectus* (zie § 1.2.7). Het is aannemelijk dat de auteur zich gerealiseerd heeft dat zijn schrijven geen consequenties had op of voor de ouderdom zelf en zijn protest daarmee vergeefs was.



## HOOFDSTUK 2: EEN *INCONSOLATIO*.

Maximianus' *carmen* kan blijkens het voorgaande hoofdstuk gedefinieerd worden als een menippeïsche satire. De inhoud van de 'elegieën van Maximianus' drukt naar de doelstelling van dit genre een protest tegen een gebeurtenis uit, hoewel de auteur zich van de zinloosheid van dit protest bewust is.

Dit protest tegen een gebeurtenis is zinloos daar de gebeurtenis in de elegieën het thema 'ouderdom' is. Er is geen mogelijkheid tot terugkeer naar de jeugd van Maximianus. In dit hoofdstuk beargumenteer ik dat de auteur dit thema niet slechts beschrijft middels een 'zinloos protest,' maar ook op een wijze die 'troosteloosheid' uitdrukt - er is tevens geen troost voor de *senex* Maximianus mogelijk. Ik beargumenteer dat de auteur dit bewerkstelligt heeft door de elegieën tevens als een *inconsolatio* op te tekenen. Dit begrip wordt geïntroduceerd door Tyson 1996. Zij stelt eerst vast dat de eerste elegie van 'elegieën van Maximianus' de structuur van een *consolatio* volgt: 'the poem is modelled on the *consolatio*, a sub-species of epideictic oratory [...].'<sup>109</sup> Na bestudering van de thematiek in de eerste elegie introduceert zij de term '*inconsolatio*': 'being in a state of 'non-death,' he is absolutely inconsolable. Thus the author has turned the *consolatio* on his head and created an *inconsolatio*.'<sup>110</sup> In navolging van Tyson gebruik ik de term *inconsolatio* om de 'omgekeerde *consolatio*' weer te geven. Deze term is mijns inziens niet alleen toepasselijk voor de eerste elegie, maar voor de 'elegieën van Maximianus' in hun geheel, zoals ik in de conclusie demonstreer.

In dit hoofdstuk zal ik aantonen waarom het mijns inziens zeer aannemelijk is dat Maximianus' *carmen* tevens beschouwd kan worden als een *inconsolatio*. Dit zal ik doen door eerst de *consolatio* te definiëren om deze definitie ten tweede te toetsen aan dit werk. Ten derde zal ik beargumenteren dat Maximianus' *opus* het tegengestelde doel van een *consolatio* nastreeft en diens gevolg door mij gedefinieerd wordt als een *inconsolatio*: een zogenoemd 'onvertroostingsgedicht.' De coherentie tussen de menippeïsche satire en de *inconsolatio*, en het belang van deze definiëring voor de inhoud van dit *carmen*, zal ik tot slot uiteenzetten in de laatste paragraaf van dit hoofdstuk.

### 2.1 Genrebepaling van de *consolatio*.

Eén van de eerste *consolationes* in de klassieke literatuur is de beroemde passage in het laatste boek van Homerus' *Ilias*, waarin de Griek Achilles de Trojaanse koning Priamus troost biedt.<sup>111</sup> Onder de invloed van Griekse retorische en filosofische ontwikkelingen<sup>112</sup> ontstond nadien een traditie in de literaire vertroosting, die resulteerde in het genre van de *consolatio*. Het geschrift *Περὶ πένθους* van de Academicus Crantor van Soli (±335 - ±275 v. Chr.) wordt door velen<sup>113</sup> beschouwd als dé grondlegger van het genre, waar latere auteurs op

---

<sup>109</sup> Tyson 1996, 13.

<sup>110</sup> Idem, 15.

<sup>111</sup> Hom. *Il.* 24.507-51.

<sup>112</sup> Scourfield 1993, 16.

<sup>113</sup> Sommige geleerden gaan zo ver dit werk te beschouwen als een archetype voor latere *consolationes* (Buresch 1886, Johann 1986). Deze bewering wordt door Kassel (1958) verworpen.

voortborduren.<sup>114</sup> Cicero lijkt met zijn geschrift *Consolatio* dit tot dan toe Griekse genre te hebben geïntroduceerd bij de Romeinen.<sup>115</sup> Sindsdien is het genre van de vertroosting in de westerse literatuur altijd aanwezig geweest. Een belangrijke ontwikkeling binnen het vertroostingsgenre is de opkomst van het christendom, waardoor voorheen gebruikelijke pagane *topoi* van de *consolatio*, waarover later meer, op christelijke wijze geïntroduceerd worden.<sup>116</sup>

In dit hoofdstuk zal ik het genre van de *consolatio* determineren middels (i) de structuur van een typische *consolatio* contemporain aan het *carmen* van Maximianus en (ii) de karakteristieke *topoi* van een typische *consolatio*. Na het vaststellen van elk van deze kenmerken van het genre zal ik mijn bevindingen toetsen aan het werk van Maximianus. Hieruit vloeit tot slot een conclusie voort, die vaststelt of het *opus* van Maximianus te definiëren is als een *consolatio*.

### 2.1.1. Structuur van een contemporaine *consolatio*.

In deze (christelijke) vroege middeleeuwen waarin onze dichter zijn *opus* schreef is er een algemene structuur in de opbouw van vertroostingliteratuur te abstraheren, die Moos (1971)<sup>117</sup> als volgt weergeeft, waarbij hij aangeeft dat de verschillende componenten in sommige *consolationes* op alternatieve wijze met elkaar verbonden worden:

<b>I Exordium</b> ( <i>captatio benevolentiae, insinuatio, concessio, causa</i> )	<b>A</b> Medelijden, klacht, lof, doodsbericht	<b>B</b> Algemene beschouwing over vergankelijkheid	<b>C</b> Abrupte of aantijgende inzet van de troostvermaning
<b>II Argumentatio</b> ( <i>propositio, expositio, rationes</i> )	<b>A</b> 1. <i>causa mortui</i> troost van het hiernamaals 2. <i>causa viventis</i> aansporing tot geduld	<b>B</b> 1. <i>condicio</i> ( <i>omnes morimur, voluntas divina</i> ) 2. <i>miseriae vitae</i> 3. troost van het hiernamaals	
<b>III Conclusio</b> ( <i>exhortatio</i> )	<b>A</b> Herinneren aan de levensplichten van de levenden, vooruitzicht op de toekomstige vervangbaarheid	<b>B</b> Gebed voor de doden of tot de zaligen, gebed om goddelijke troost.	

<sup>114</sup> Cicero (*Acad.prior.* 2.135) schrijft dat ‘allen over de rouw van Crantor, een oude Academicus, lezen.’ Zie ook Scourfield 1993, 18.

<sup>115</sup> Dit werk is, op enkele fragmenten en verwijzingen in andere geschriften na, verloren gegaan. Zie Scourfield 1993, 19, met name n.86.

<sup>116</sup> Een uitgebreide exegese over de (historische) ontwikkeling van de *consolatio* laat ik, gezien het onderwerp van deze scriptie, achterwege. Voor een korte uiteenzetting hierover verwijs ik de lezer naar Scourfield 1993, voor een zeer uitgebreide beschouwing naar het werk van Moos 1971-2.

<sup>117</sup> Moos 1971, 54.

Of Maximianus' *libellus* valt onder het genre van de *consolatio* is dientengevolge (onder andere)<sup>118</sup> te toetsen door de structuur van diens werk te vergelijken met dit model, waarin de opbouw van een typische *consolatio*, contemporain aan het *opus* van Maximianus, schematisch uiteengezet is.

Twee overwegingen zijn bij deze toetsing van belang. Eerst moet in aanmerking genomen worden dat vroege manuscripten demonstreren dat het *opus* van Maximianus zeer waarschijnlijk als één werk geschreven is,<sup>119</sup> zoals ook in de introductie uiteengezet is. Hoewel het tegenwoordig de conventie is om de zes elegieën in zijn werk als individuele gedichten te behandelen, moet deze conventie losgelaten worden om de structuur in opbouw van de *libellus* te onderzoeken.

Daarnaast moet als tweede het pagane karakter van dit werk<sup>120</sup> in beschouwing genomen worden, aangezien dit afwijkt van de contemporaine christelijke *consolationes* waarop Moos zijn model heeft gebaseerd.<sup>121</sup> De consequentie hiervan is gering: de aspecten *voluntas divina* (IIb) en het gebed tot de zaligen en het gebed om goddelijke troost (IIIb) moeten met een pagane in plaats van een christelijke lezing geduid worden.

### 2.1.2. Karakteristieke *topoi* van de *consolatio*.

In het genre van de *consolatio* doen een aantal *topoi* zeer regelmatig hun intrede,<sup>122</sup> waarvan Curtius<sup>123</sup> alleen de meest onderscheidende noemt: allen moeten sterven.<sup>124</sup> Scourfield<sup>125</sup> geeft naast dit kernpunt van de *consolatio* de volgende andere *topoi*:

- (i) de dood is een bevrijding van de misères van het leven;
- (ii) tijd heelt alle wonden;
- (iii) de mens rouwt niet voor degenen die gestorven zijn, maar voor zichzelf;
- (iv) wees dankbaar voor de tijd van leven in plaats te rouwen over de dood.

In de volgende sectie zal ik aantonen dat niet alleen de belangrijkste *topos*, i.e. allen moeten sterven, aanwezig is in het werk van Maximianus, maar dat dit ook geldt voor de *topoi* die Scourfield gedetecteerd heeft.

---

<sup>118</sup> Naast deze vergelijking tussen de opbouw van een typisch vroeg Middeleeuws vertroostingsgedicht en die van het werk van Maximianus kan ook gekeken worden naar gebruikelijke *topoi* in dit genre, zoals ik in de volgende paragraaf zal aantonen. Daarnaast biedt de intertekstualiteit tussen dit gedicht en de zeer bekende *Consolatio philosophiae* van Maximianus' tijdgenoot Boëthius (*El.* 3) een argument in deze discussie (Szövérfy 1968, 360; Schneider 2003), wat paragraaf 3 zal uitwijzen.

<sup>119</sup> Uden and Fielding 2010, 440. Zie voor de aannemelijkheid van deze stelling als ook de (latere) rangschikking is zes individuele elegieën de introductie van deze scriptie.

<sup>120</sup> Webster 1900, 113-116; Scheinder 2001 463-464; Wasyl 2011, 155, e.a.

<sup>121</sup> Moos 1971, 54.

<sup>122</sup> Zie Curtius 1948, 80-82; Moos 1971, 30-31; Scourfield 1993, 22-23.

<sup>123</sup> Curtius 1948, 80-82.

<sup>124</sup> Curtius (1948, 80-82) geeft dit thema als kernpunt, waaruit *topoi* als 'ook beroemde/grootse mannen moeten sterven' en 'de leeftijd waarop men sterft doet niet ter zake' logischerwijs voortvloeien.

<sup>125</sup> Scourfield 1993, 22. Scourfield spreekt vervolgens over de toepassing van deze van oorsprong pagane *topoi* in de christelijke literatuur. Omdat Maximianus' *opus* geen christelijke duiding heeft (zie paragraaf 2.1.1) laat ik deze hier achterwege.

## 2.2 Toetsing van de kenmerken van de *consolatio* op Maximianus' *opus*.

In paragraaf 2.1 zijn kenmerken van de *consolatio* uiteengezet door (i) de structuur van een typische contemporaine *consolatio* uiteen te zetten en (ii) de kenmerkende *topoi* van de *consolatio* te onderscheiden. In deze paragraaf zal ik deze karakteristieken van de *consolatio* toetsen aan het *carmen* van Maximianus.

### 2.2.1. Toetsing van de structuur van een contemporaine *consolatio* aan het *opus* van Maximianus.

In het onderstaande schema wordt de opbouw van het werk van Maximianus vergeleken met de schematische structuur van de *consolatio* die Moos biedt, door de structuur die te detecteren is in Maximianus' *opus* hierin te implementeren. De structuur van het *carmen* van Maximianus en de implementatie daarvan in dit schema is als volgt uiteengezet:

- Na elke structurele component van de typische *consolatio*, zoals Moos deze uiteengezet heeft, volgt één of meerdere passages van het *carmen* van Maximianus die corresponderen met deze component;
- Ter verduidelijking staat vóór de corresponderende passage(s) vermeldt dat deze afkomstig zijn uit het *opus* van Maximianus;
- Indien de componenten van het *opus* van Maximianus wat betreft opbouw afwijken van het model van Moos (zie paragraaf 2.1.1), staat dit vermeldt als 'opmerking' onder het desbetreffende element.

<p><b>I Exordium</b> (<i>captatio benevolentiae, insinuatio, concessio, causa</i>)</p> <p><u>In Maximianus' <i>opus</i></u></p>	<p><b>A</b> Medelijden, klacht, lof, doodsbericht</p> <p>El.1.1-100, met uitzondering van 55-58, die als voorbode van B gezien kan worden.</p>	<p><b>B</b> Algemene beschouwing over vergankelijkheid</p> <p>El. 1.101-288</p>	<p><b>C</b> Abrupte of aantijgende inzet van de troostvermaning</p> <p>El.1.289-1.292</p>
<p><b>II Argumentatio</b> (<i>propositio, expositio, rationes</i>)</p> <p><u>In Maximianus' <i>opus</i></u> Opmerking: hoewel de aspecten van B aanwezig zijn,<sup>126</sup> zijn deze in opbouw niet duidelijk te abstraheren.<sup>127</sup> Samen vormen elegie 2 t/m 5.114 heel de argumentatio, i.e. A en B.</p>	<p><b>A</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>causa mortui</i> (troost van het hiernamaals)</li> <li>2. <i>causa viventis</i> (aansporing tot geduld)</li> </ol> <p>1. El. 2.1-55; El. 3.1-3.77; El.4.1.-50; El.5.1-57</p> <p>2. El.2.56-74; El.3.78-94; El.4.51-54 El. 5.58-114</p>	<p><b>B</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>condicio</i> (<i>omnes morimur, voluntas divina</i>)</li> <li>2. <i>miseriae vitae</i></li> <li>3. troost van het hiernamaals</li> </ol>	
<b>III Conclusio</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	

<sup>126</sup> Deze aspecten zijn tevens bekende *topoi* binnen het genre van de *consolatio* en worden dientengevolge (eveneens) behandeld in de volgende paragraaf, i.e. paragraaf 2.2.3.

<sup>127</sup> Daar dit volgens Moos (1971, 54) geen belemmering is bij de vaststelling van een typische opbouw in een vertroostingsgedicht is, betekent de onduidelijke scheiding tussen onderdeel IIA en B niet dat er geen vergelijking gemaakt kan worden in opbouw tussen Maximianus' gedicht en deze structuur.

( <i>exhortatio</i> )	Herinneren aan de levensplichten van de levenden, vooruitzicht op de toekomstige vervangbaarheid	Gebed voor de doden of tot de zaligen, gebed om goddelijke troost.	
In Maximianus' <i>opus</i> Opmerking: de dichter heeft A & B in dit onderdeel verwisseld. <sup>128</sup>	El. 6.1-12 (volledige elegie)	El. 5.115-160	

Hoewel de structuur van Maximianus' *carmen* qua opbouw in sommige onderdelen niet geheel overeenkomt met de structuur die Moos uiteengezet heeft, is dit geen belemmering<sup>129</sup> om de conclusie te kunnen trekken dat het werk van deze auteur qua compositie een *consolatio* te noemen is. De opbouw van het werk van Maximianus volgt de opbouw die Moos gedetecteerd heeft van een typische contemporaine *consolatio*.

### 2.2.2. Toetsing van karakteristieke *topoi* van de *consolatio* aan Maximianus' *opus*.

In deze paragraaf zal ik elk van de *topoi*, kenmerkend voor het genre van de *consolatio*, zoals in paragraaf 2.1.2. uiteen gezet, toetsen aan het werk van Maximianus. Uit deze toetsing zal een conclusie voortvloeien die zal determineren of dit *carmen* gelezen kan worden een *consolatio*. Deze conclusie zal in de laatste paragraaf van dit tweede deel van dit hoofdstuk uiteengezet worden.

#### 2.2.2.1. Allen moeten sterven.

De belangrijkste vertroostingsgedachte 'allen moeten sterven' wordt in Maximianus' *opus* in zowel zijn eerste als in zijn laatste elegie, i.e. de gedichten die het kader vormen van zijn ringcompositionele werk, regelmatig gebezigd.<sup>130</sup> Deze gedachte lijkt ironisch: de meest gebruikte *topos* in het vertroostingsgenre, i.e. dat allen genoodzaakt zijn te sterven, dient als kader in een werk dat de auteur bij leven over zichzelf publiceert. De auteur heeft zichzelf middels dit thema 'bij leven ben ik gestorven'<sup>131</sup> de status van een 'ondode'<sup>132</sup> toegedicht. Deze situatie maakt het thema ietwat luguber: hoewel de gedachte dat allen sterfelijk zijn in een eulogie normaliter troost biedt, daar sterven een natuurlijk proces is, is de auteur ontroostbaar omdat hij, als het ware reeds dood, nog niet gestorven is. Anders geformuleerd: allen moeten sterven, maar hoewel de dichter niet langer tot de levenden behoort is hij ook nog niet gestorven.<sup>133</sup> De *topos* 'allen moeten sterven,' zo typerend voor het vertroostingsgenre en nadrukkelijk aanwezig in dit werk, kan zodoende niet gezien worden als een vertroostingsgedachte binnen de context van dit werk, daar de persoon in kwestie gretig naar de dood uitziet, maar deze niet ontvangt. Het illustreert daarentegen veeleer het tegenovergestelde: de ontroostbaarheid van de hardnekkige staat waarin de 'ondode' auteur zich bevindt, i.e. de ouderdom. Niet meer bij leven smeekt hij om de dood,<sup>134</sup> die hem niet vergund wordt.

<sup>128</sup> Idem.

<sup>129</sup> Zie noot 70 en 71.

<sup>130</sup> E.g. *El.* 1.274. Andere voorbeelden zijn 1.221-2, 6.7-10.

<sup>131</sup> E.g. *El.* 1.117, 122, 150, 131, 156; *El.* 6.12.

<sup>132</sup> Zie voor deze staat van zijn van de auteur Tyson 1996, 15.

<sup>133</sup> Idem.

<sup>134</sup> E.g. *El.* 1.1, 3, 8, 111, 115, 232, 265; 6.1.

De meest tekenende *topos* van het vertroostingsgenre is dientengevolge aanwezig in het *carmen*, zonder de inherente troost te bieden die deze *topos* normaliter schenkt. Het tegengestelde lijkt het geval: deze *topos* drukt de ontroostbaarheid uit van de situatie waarin de persona-auteur zich bevindt.

#### 2.2.2.2. De dood als bevrijding van de misères van het leven.

Niet alleen de hierboven uiteengezette kerngedachte van de *consolatio* is aanwezig in Maximianus' werk. Dat de dood door Maximianus beschouwd wordt als een bevrijding van de ongemakken die leven in ouderdom met zich meebrengt, herhaalt zich zo frequent dat het een belangrijk thema in het gedicht te noemen is.<sup>135</sup> Laat de openingsverzen van dit werk ter illustratie voldoende zijn:

*Aemula quid cessas finem properare senectus?<sup>136</sup>  
cur et in hoc fesso corpore tarda venis?  
solve precor miseram tali de carcere vitam:  
mors est iam requies, vivere poena mihi*

‘Waarom treuzel je, wedijverende ouderdom, om naar het einde toe te haasten?  
Waarom kom je traag in dit vermoeide lichaam?  
Beëindig, smee ik, mijn armzalige leven uit een dergelijke gevangenis:  
De dood betekent al rust, te leven is een straf voor mij.’

#### 2.2.2.3. Tijd heelt alle wonden.

In de vertroostingsliteratuur biedt de gedachte dat ‘tijd alle wonden heelt’ troost, aangezien het impliceert dat de pijn of het verdriet die iemand als gevolg van een groot verlies ervaart mettertijd zal verminderen, zo niet zal verdwijnen. Het grote verlies dat leidt tot treurnis en aldus vraagt vertroosting moet in dit *carmen* echter nog plaatsvinden: de persona-auteur is nog niet gestorven, hoewel hij door hemzelf reeds beweend<sup>137</sup> en geprezen<sup>138</sup> wordt als een ware eulogie.

Maximianus bevindt zich in een tijdscontinuum waarin hij niet leeft, noch gestorven is, met als gevolg dat voor hem de tijd stil staat. De enige verlossing voor zijn lijden zou de dood zijn, die zich niet voordoet. De dood blijft een onvervulde wens. Met het uitkomen van deze wens heelt de tijd alle wonden die Maximianus moet verdragen vanwege zijn *tarda senectus*, omdat met zijn sterven zijn lijden verdwijnt. De dood betekent voor hem geluk:

*felix qui meruit tranquillam ducere vitam<sup>139</sup>  
et laeto stabiles claudere fine dies.*

‘Gelukkig is de man die het verdiend heeft een rustig leven te leiden  
En zijn krachtige dagen af te sluiten met een gezegende dood.’

---

<sup>135</sup> E.g. *El.* 1.110-111, 115, 151-152, 227-234; *El.* 2.19-23; *El.* 6.1 etc.

<sup>136</sup> *El.* 1.1-4.

<sup>137</sup> E.g. *El.* 1.117-164.

<sup>138</sup> E.g. *El.* 1.9-100.

<sup>139</sup> *El.* 1.289-290.

Voor een *senex* komt de dood metertijd op natuurlijke wijze en met de dood worden al Maximianus' ouderdomswonden geheeld. De ondode staat van de persona-auteur impliceert echter dat voor hem de tijd stil staat: zijn tijd van sterven is al gekomen, hoewel hij nog leeft. Wat ik voorzichtig het 'niet-verstrijken van de tijd'<sup>140</sup> wil noemen, ten tijde van het schrijven van de persona-auteur, levert het tegengestelde op van de vertroostingsgedachte 'tijd heelt alle wonden.' In dit gedicht houdt de voor de persona-auteur stilstaande tijd alle wonden, toegebracht door de ouderdom, vast.

Dit thema van de *consolatio* is dientengevolge aanwezig in het *carmen*, hoewel de situatie waarin de persona-auteur zich bevindt deze *topos* het tegenstelde van de bedoelde troost biedt. De normaliter gestorven persoon en degene(n) die hem bewenen en getroost worden middels een *consolatio* zijn één en dezelfde, daar de persoon in kwestie niet gestorven is en zichzelf desondanks al beweent. Maximianus gebruikt dit thema om aan te geven dat de dood een einde aan zijn lijden zal maken - maar de dood blijft uit. Dit thema weerspiegelt, alsook de *topos* 'allen moeten sterven,' de ontroostbaarheid van de situatie waarin Maximianus zich bevindt.

#### 2.2.2.4. de mens rouwt niet om degenen die gestorven zijn, maar om zichzelf.

De gedachte dat een gestorven dierbare bevrijd is van het aardse leven leidt tot de vertroostingsgedachte dat degenen die de overleden persoon achterlaat slechts voor zichzelf rouwen: de dierbare overledene heeft het lichamelijke leven immers achter zich gelaten. Het is een troostrijke gedachte dat omwille van deze overleden dierbare niet gerouwd hoeft te worden, maar dat men rouwt om geleden verlies van zichzelf.

De persoon om wie onze auteur rouwt, is tevens zichzelf. In dit *carmen* beweent de persona-auteur de verliezen die hij geleden heeft, die hij allemaal te danken heeft aan de ouderdom. Laat het duidelijk zijn dat 'al wat verloren is gegaan door de ouderdom' voor de auteur een zo groot verlies betekent, dat hij zich bij leven reeds gestorven waant:

*me vero heu tantis defunctum in partibus olim*<sup>141</sup>  
*vivum Tartareas constat inire vias.*  
*iam minor auditus, gustus minor; ipsa caligant*  
*lumina; vix tactu noscere certa queo*  
*nullus dulcis odor, nulla est iam grata voluptas:*  
*sensibus expertem quis superesse putet?*

'Ach, waarlijk staat het vast dat ik allang, gestorven in zo'n [belangrijke] onderdelen, de wegen van de Tartarus bij leven betreed.

Minder is mijn gehoor, minder mijn smaak; in duisternis gehuld zijn mijn ogen zelf; nauwelijks kan ik bekende zaken op de tast herkennen, geen geur is aangenaam, geen genot meer aangenaam:

Wie zou denken dat iemand zonder zintuigen nog in leven is?'

<sup>140</sup> De tijd staat stil omdat (i) de *senex* Maximianus al gestorven is, maar nog leeft, (ii) de dood hoewel aanwezig steeds op zich laat wachten en dientengevolge (iii) het leven van de persona-auteur stil staat: er rest hem niets dan een continu wachten op de niet-arriverende dood.

<sup>141</sup> *El.* 1.117-122. Dit is een voorbeeld van een rouwklacht door de auteur over het verlies van zichzelf: er zijn nog vele anderen, e.g. *El.* 1.

Opnieuw is een kenmerkende vertroostingsgedachte op contrasterende wijze in dit *carmen* aanwezig: het is een gedachte die in dit *opus* het tegengestelde van troost weergeeft. In het genre van de *consolatio* biedt het troost te weten dat de overleden persoon zelf zijn aardse leven achter zich gelaten heeft, dat diens dierbaren slechts rouwen om zichzelf. In dit *carmen* zit de auteur vast aan het aardse leven. Hij rouwt om de ondode situatie waarin hij zich bevindt. Hij rouwt, kortom, om het feit dat hij niet letterlijk gestorven is, i.e. de tegengestelde reden van waarom normaliter gerouwd wordt: een dierbare is gestorven. Deze typische vertroostingsgedachte drukt, opnieuw, ontroostbaarheid uit.

#### 2.2.2.5. Dankbaarheid voor het leven in plaats van rouw over de dood van een dierbare.

In de eerste plaats moet bij deze *topos* wederom opgemerkt worden dat de dierbare, waarvoor dankbaarheid dan wel rouw geuit wordt, nog niet gestorven is. Er is geen sprake van één van deze emoties voor een gestorven individu, daar de persoon in kwestie nog niet overleden is.

Deze persoon, de persona-auteur zelf, uit zich verre van dankbaar voor zijn leven. Integendeel, hij uit meermaals dat het leven voor hem een kwelling is. Het tegengestelde, i.e. de dood, zal zijn dankbaarheid verdienen. De openingsverzen, reeds uiteengezet in paragraaf 2.2.3.2 tonen reeds aan dat de auteur de dood boven het leven verkiest, als ook de volgende frase uit de slotelegie van het *carmen*:

*Ergo quod attritum quodque est vitabile nulli,<sup>142</sup>  
festino gressu vincere praestat iter.*

‘Dus, dat platgetreden en voor niemand vermijdbare pad,  
is beter te overwinnen met haastige tred.’

Deze vertroostingsgedachte, i.e. ‘dankbaarheid voor het leven in plaats van rouwen over de dood’ is derhalve niet aanwezig in het *carmen* van Maximianus. Een precieze omkering van deze gedachte, i.e. ‘ondankbaarheid voor het leven in plaats van vreugde over de levende’ vindt daarentegen wél veelvuldig navolging in het werk. Dientengevolge is het mijn mening dat de auteur deze *topos* niettemin verwerkt heeft in dit werk, hoewel exact oppositioneel aan de originele bedoeling.

Deze mening is te staven met al bovenstaande toetsingen in deze paragraaf. Consistent luidt de conclusie bij de toetsing van kenmerkende vertroostingsthema’s aan dit *carmen* dat de betreffende *topoi* weliswaar te vinden is in het werk, maar met een doeleinde dat haaks staat op de originele vertroostingsgedachte. Dat ook deze *topos* door de auteur ‘haaks’ is toegepast op zijn werk, lijkt dientengevolge niet meer dan te verwachten. Dit ‘haakse’ thema is dan ook frequent te vinden in Maximianus’ *carmen*.<sup>143</sup>

### 2.3. Conclusie: Maximianus’ *carmen* als *inconsolatio*.

De toetsing van (i) de structuur van een typische *consolatio* alsook (ii) de *topoi* van het genre van de *consolatio* met het *opus* van Maximianus wijzen het volgende uit:

---

<sup>142</sup> *El.6.9-10.*

<sup>143</sup> *Idem.*



- (i) De structuur van het werk van Maximianus volgt de structuur van een typische contemporaine *consolatio*;
- (ii) Uit de toetsingen van bekende consolatoire *topoi* aan het *opus* van Maximianus blijkt dat elke *topos* aanwezig is in dit werk;
- (iii) Afgezien van het *topos* ‘de dood als bevrijding van de misères van het leven’ zijn de typische vertroostingsgedachten in contrast met de originele bedoeling van de vertroostingsgedachten toegepast.

Er kan geconcludeerd worden dat een *consolatio* aanwezig is in de ‘elegieën van Maximianus.’ Bij het trekken van deze conclusie is echter geen rekening gehouden met de oppositionele doeleinden van vrijwel iedere topische vertroostingsgedachte in de elegieën, zoals naar voren is gekomen in paragraaf 2.2. Een typische vertroostingsgedachte heeft als doel, zoals de naam al verduidelijkt, het bieden van troost. Een vertroostingsgedachte in dit *opus* dient echter om het exact tegengestelde uit te drukken: het uiten van de ontroostbaarheid die de situatie waarin de ik-persoon bevindt met zich meebrengt. Voor Maximianus is er geen enkele vorm van troost mogelijk: hij moet leven als *senex*. Vandaar dat ik de conclusie wil stellen dat dit *carmen* aan te duiden is als een *inconsolatio*, i.e. een zogenoemd ‘on vertroostingsgedicht.’

#### 2.4 Maximianus’ *carmen* als menippeïsch satirische *inconsolatio*.

Tot slot: uit de conclusies van hoofdstukken één en twee gezamenlijk blijkt dat de auteur van de ‘elegieën van Maximianus’ het genre van de menippeïsche satire heeft toegepast en de de elegieën geschreven heeft als een *inconsolatio*. In deze paragraaf wil ik verder ingaan op de betekenis hiervan voor de inhoud van het *carmen*, door allereerst de betekenis van een menippeïsche satire op dit werk te determineren, vervolgens de betekenis van een *inconsolatio* en tot slot deze beiden te combineren.

Doelstelling van de menippeïsche satire is het uiten van protest tegen een gebeurtenis, ook al heeft dit protest geen invloed op de gebeurtenis. In dit *carmen* is deze gebeurtenis het thema ‘*aegra senectus*.’ Maximianus tekent protest tegen zijn miserabele ouderdom aan op verschillende wijzen, in de volle wetenschap dat zijn poging tot verzet geen invloed zal hebben op zijn huidige staat van zijn.<sup>144</sup>

Het doel van een *consolatio* is het bieden van troost. Het doel van een *inconsolatio* is het uitdrukken van het tegenovergestelde, i.e. troosteloosheid. De inhoud van de (individuele) elegieën moet dientengevolge begrepen worden in relatie tot dit thema. Elegieën één en zes verhalen over de troosteloze ouderdom van de persona-auteur waardoor hij zich bij leven reeds gestorven waant. Maximianus’ verschillende amoreuze ervaringen – of gezien het verloop van deze ervaringen juist het gebrek hieraan – blijken geen van alle tot geluk te leiden.<sup>145</sup> Voor Maximianus is er geen troost mogelijk, geen enkele vorm van hoop op een beter leven. De troosteloosheid van een situatie waarin de dood reeds bij leven aanwezig is, komt duidelijk naar voren door de veelvuldig geuite wens (volledig) te sterven.

De genrebepaling van een menippeïsch satirische *inconsolatio* heeft dientengevolge de volgende betekenis voor dit *carmen*: (i) de ik-persoon uiting geeft aan zijn bestaan als *senex* waarin hij bij leven reeds

<sup>144</sup> Zie hoofdstuk 3 van deze scriptie.

<sup>145</sup> Zie hoofdstuk 3 van deze scriptie.

gestorven is en waarbij geen troost, i.e. geen uitweg, mogelijk is en (ii) hij tekent door gebruikmaking van de menippeische satire bezwaar aan tegen zijn staat van zijn, door zijn wens (in alle opzichten) te mogen sterven - in de volle wetenschap dat dit protest zinloos is omdat er nu eenmaal in overeenstemming met de *inconsolatio* geen troost mogelijk is.

### HOOFDSTUK 3: DE VROUWEN VAN MAXIMIANUS.

De auteur van de ‘elegieën van Maximianus’ heeft, door gebruik te maken van het genre van de menippeïsche satire en de verwezenlijking van een *inconsolatio* in dit werk, een context gegeven aan de elegieën. De inhoud van de elegieën drukt een zinloos protest uit (doelstelling van de menippeïsche satire), een protest waarvoor geen troost mogelijk is (doelstelling van de *inconsolatio*). De culminatie van deze elegieën is de ‘hymne tot de *mentula*’ in de vijfde elegie. In het volgende hoofdstuk komt aan bod in hoeverre deze ‘hymne tot *mentula*’ aansluit bij de context die de menippeïsche satire en de *inconsolatio* schetsen. Om deze hymne goed te kunnen interpreteren moet in dit hoofdstuk eerst de vrouw uit wier mond de ‘hymne tot de *mentula*’ tot stand gekomen is onderzocht worden: de *Graia puella*.

Zoals ik in de inleiding uiteen heb gezet is er nog weinig onderzoek gedaan naar het personage van de *Graia puella* in de ‘elegieën van Maximianus.’<sup>146</sup> In de inleiding heb ik tevens verteld dat de portrettering van de Graia door de auteur van de elegieën mij wel degelijk van belang lijkt, daar het in de klassieke literatuur uniek is dat een vrouw een mannelijk lid aanspreekt. In dit hoofdstuk staat dan ook de portrettering van de *Graia* door de auteur centraal.

De rol van het Griekse meisje kan alleen geanalyseerd worden door haar functie en karakter in het gedicht af te zetten tegen de functies en karakters van de andere vrouwen in het gedicht. Daarom staan in dit hoofdstuk allereerst de overige vrouwen van Maximianus centraal. Om de functie van elk van de vrouwen in dit *carmen* te onderzoeken zal ik een interpretatie geven van (i) hun naam, (ii) de inhoud van de elegie en (iii) een duiding van de elegie. Hieruit volgt een (iv) een conclusie over de functie van deze vrouwen in het *carmen*. Deze vrouwen komen aan bod in de volgorde van de elegieën: ik volg de hierin de verhaallijn van de auteur. Vervolgens zal ik in een conclusie het personage van de *Graia puella* in dit *carmen* interpreteren door haar af te zetten tegen de andere vrouwen. Dit hoofdstuk sluit ik tenslotte af met een kleine voorbode op het volgende hoofdstuk, die logischerwijs voortvloeit uit de conclusie.

---

<sup>146</sup> Schneider 2003; Wasyl 2011. Zie ook de inleiding van deze scriptie.

### 3.1. De vrouwen van Maximianus.

#### 3.1.1. Lycoris.

##### 3.1.1.1 Naam.

Cornelius Gallus heeft vier verloren gegane elegische boekwerken, getiteld *Amores* geschreven, in welke een vrouw genaamd 'Lycoris' het object van zijn liefde is. Ovidius beschouwt Gallus als de eerste elegisch dichter van Rome.<sup>147</sup> Zijn roem gaat zover dat hij omschreven wordt als de 'inventor of Latin love elegy',<sup>148</sup> alsook de 'father of Roman elegy'.<sup>149</sup> Het is aannemelijk tot zeer waarschijnlijk dat de naam van Maximianus' eerst beschreven geliefde, 'Lycoris,' een verwijzing is naar de geliefde van de 'eerste' grote Romeinse elegisch dichter, Gallus.<sup>150</sup>

##### 3.1.1.2. Inhoud

Niet alleen de naam van Maximianus' eerst beschreven geliefde doet elegisch aan, datzelfde geldt voor de inhoud van deze elegie.<sup>151</sup> De relatie tussen Lycoris en Maximianus geeft de auteur weer door de ogen van Maximianus als *coniunx*, hoewel de daadwerkelijke relatie reeds lang passé is. Middels een *adlocutio* tracht Maximianus op de wijze van een *exclusus amator* zijn vroegere liefde met Lycoris, zo intens dat hij met haar één ziel deelde,<sup>152</sup> nieuw leven in te blazen tot een relatie gebaseerd op een *conubium*, een wijze en een motief die reeds bij klassieke elegisch auteurs aanwezig zijn.<sup>153</sup> Lycoris noemt hem echter een *imbellis decrepituque senex*<sup>154</sup> en verwerpt zijn *adlocutio* niet alleen,<sup>155</sup> maar verafschuwt zelfs de gedachte ooit door hem omhelsd te zijn.<sup>156</sup> Lycoris verkiest, op haar (eigen) oude dag, jongere mannen boven haar oude geliefde, *senex* Maximianus. Deze situatie onderlijnt de ellende van de ouderdom voor de Maximianus.

##### 3.1.1.3 Duiding.

Opmerkelijk in de beschrijving van deze affaire is enerzijds dat Lycoris de avances van Maximianus verwerpt omwille van jongere mannen, daar het een thema in de klassieke elegie is dat de vrouwen rijkere mannen verkiezen.<sup>157</sup> Anderzijds, en daaruit voortvloeiend is, is de reactie van de auteur op Lycoris' respons tevens opmerkelijk te noemen. Hij maakt gebruik van vergelijkingen - (i) dieren waarden welbekende locaties, (ii) soldaten respecteren veteranen en (iii) boeren en ruiters bewenen de dieren die hen gediend hebben<sup>158</sup> - die demonstreren dat het de 'normale gang van zaken' is om het oude en bekende te eren. Lycoris doet het tegenovergestelde wanneer zij haar voormalig echtgenoot afwijst omdat hij oud.

---

<sup>147</sup> Ov. *Tr.* 4.53.

<sup>148</sup> Raymond 2013, 59.

<sup>149</sup> Veyne 2011, 367.

<sup>150</sup> Tot de negentiende eeuw is Maximianus' *opus* toegeschreven aan Gallus. Zie de inleiding.

<sup>151</sup> Consolino 1997, 391-392; Wasyl 2011, 136-139.

<sup>152</sup> *El.* 2.2.

<sup>153</sup> Wasyl 2011, 137; e.g. Ov. *Am.* 1.3.

<sup>154</sup> *El.* 2.6.

<sup>155</sup> Het niet beantwoorden van de *adlocutio* is een bekend motief van de elegie, e.g. Ov. *ex P.* 3.1.32-46.

<sup>156</sup> *El.* 2.13-16.

<sup>157</sup> Zie Wasyl 2011, 136 – 137.

<sup>158</sup> *El.* 2.59-62.

De liefde die bij het *conubium* hoort is voor Maximianus niet succesvol. Ondanks jaren van samenzijn met Lycoris blijft hij uiteindelijk alleen achter.

#### 3.1.1.4. Functie.

Lycoris representeert voor Maximianus de liefde die gepaard gaat met het *conubium*. Deze vorm van liefde laat hem alleen en wenend (2.73-74) achter vanwege zijn ouderdom.

#### 3.1.2. Aquilina.

##### 3.1.2.1. Naam.

Over de naam 'Aquilina' en de eventuele boodschap die de auteur hiermee impliceert lopen de meningen sterk uiteen. Zij wordt een 'girl of dark skin'<sup>159</sup> genoemd als antoniem van Candida (elegie vier); een 'embodiment of the devil',<sup>160</sup> alsook simpelweg 'usual.'<sup>161</sup> Haar gebruikelijke naam maakt, volgens Wasyl 2011 dat de liefdesgeschiedenis op waarheid gebaseerd moet lijken te zijn. De eventuele onderliggende motieven van de namen van Maximianus' geliefden spelen voor haar geen rol. Uitzondering hierop is 'Lycoris's, which is a quite clear case.'<sup>162</sup> Juist vanwege de duidelijke connotatie die de naam Lycoris met zich mee brengt, zoals de vorige paragraaf demonstreert, lijkt het mij onwaarschijnlijk dat dezelfde auteur voor Maximianus' overige beminden namen zou kiezen zonder een enkele bijklank. Ik beargumenteer dan ook dat de auteur de naam 'Aquilina' bewust gekozen heeft en dat deze 'Aquilina' een verwijzing is naar een historische Aquilina, vanwege het martelaarschap (zie de volgende paragraaf) dat van toepassing is op beide meisjes.

Over de historische Aquilina is het volgende bekend: op twaalf jarige leeftijd heeft een meisje, Aquilina genaamd, roem verworven vanwege haar martelaarschap, toen zij door gouverneur Volusianus in 293 AD gemarteld werd en aan haar verwondingen stierf, om vervolgens door een engel tot leven gebracht te worden. Voordat zij opnieuw ter dood gebracht werd stierf zij dankzij de hand van God, zodat de fatale plannen van Volusianus tot niets zouden leiden.<sup>163</sup> De faam van het meisje was dusdanig dat er in Constantinopel een *basilica* aan haar gewijd was, die in 532 AD door brand vernietigd werd.<sup>164</sup>

##### 3.1.2.2. Inhoud.

Maximianus wordt hartstochtelijk verliefd op Aquilina als *iuvenis*, terwijl hijzelf onder toezicht van een *paedagogus*<sup>165</sup> staat en het object van zijn passie door haar *tristissima mater*<sup>166</sup> geprotegeerd wordt. Onschuldig als hij is in de kunst der liefde, weet hij zijn gevoelens desondanks middels *erotica pathemata* uiteen te zetten.<sup>167</sup>

---

<sup>159</sup> Mastandrea 2005, 156.

<sup>160</sup> Ratkowitsch 1986, 50. Ratkowitsch duidt deze beschrijving van Aquilina in haar quasi-allegorische interpretatie van Maximianus' *opus* overigens niet toe aan haar naam.

<sup>161</sup> Wasyl 2011, 139.

<sup>162</sup> Idem.

<sup>163</sup> Voor een samenvatting van de legenden over het leven van St. Aquilina, zie Sauma 1994, 89-90.

<sup>164</sup> Skete 1991, 206-207. Uden (2009, 215) noemt deze zelfde verwijzing naar de martelares.

<sup>165</sup> *El.3.17*.

<sup>166</sup> Idem.

<sup>167</sup> *El.3.5-8*.

Wanneer hun liefde door Aquilina's moeder ontdekt wordt, slaat zij het meisje tot bloedens toe.<sup>168</sup> Het verbod op hun liefde heeft het tegengestelde effect: deze bloeit op tot dubbele kracht. Het lijden van het meisje wordt door haarzelf gezien als een genot, omdat zij Maximianus hierdoor als een 'zoete beloning'<sup>169</sup> ervaart.

Op dit punt in het verhaal lijkt er een verwijzing naar Ovidius' Pyramus en Thisbe<sup>170</sup> aanwezig te zijn: een verboden liefdesgeschiedenis met een fataal einde voor beide geliefden. In navolging van dit verhaal lijkt het aannemelijk dat ook deze verboden liefdesgeschiedenis een fataal einde zal kennen. Niets blijkt minder waar wanneer plotseling Boëthius, hier *magnarum scrutator maxime rerum*<sup>171</sup> genoemd, Maximianus te hulp schiet als *praeceptor amoris*. De auteur maakt duidelijk dat met de vriend van Maximianus de beroemde filosoof Boëthius bedoeld wordt, en niet een naamgenoot, omdat het Latijn gebruik maakt van parafrases uit Boëthius' *Consolatio philosophiae* (zie inleiding). Omdat deze man een hoogstaande reputatie geniet moet het advies dat Boëthius Maximianus geeft voor de lezer opzienbarend overkomen: hij raadt Maximianus aan om de gunsten van zijn schoonheid te veroveren.<sup>172</sup> 'Wanneer is Venus' liefde immers kuis?', voegt hij toe.<sup>173</sup> Het is Maximianus zelf die aangeeft dat deze begeerte niet past bij *pietas*,<sup>174</sup> reden voor Boëthius om in lachen uit te barsten. Niet alleen met woorden spoort Boëthius Maximianus aan om zijn liefde in de praktijk te brengen, ook zijn daden spreken boekdelen: hij koopt de ouders van Aquilina om,<sup>175</sup> opdat middels hun goedkeuring de zondige smet, rustend op hun relatie, verdwijnt.

Met het verdwijnen van deze zonde verbleken Maximianus' gevoelens echter als sneeuw voor de zon. Hij begroet de *sancta virginitas* verheugd en belooft voortaan kuis door het leven te gaan. De reactie van Boëthius op deze ontwikkeling geeft hem weer in overeenkomst met zijn reputatie: nu is Maximianus de wapenen van Venus, alsook de boog van Cupido en de krijgshaftige Minerva, de baas. Door de geboden gelegenheid te zondigen is het verlangen naar het zondigen verdwenen. Boëthius had dit voorzien en heeft met deze doelstelling gehandeld. Het laatste vers van deze elegie benadrukt deze gedachte: *discidii ratio tota pudica fuit*.<sup>176</sup>

### 3.1.2.3. Duiding.

De meest opvallende kenmerken die naar voren komen binnen de relatie van Maximianus met Aquilina zijn, dunkt mij, (i) het personage 'Aquilina,' (ii) de vermelding van Boëthius en (iii) de boodschap, i.e. morele les, die dit gedicht lijkt te bevatten, als benadrukt in het laatste vers (zie de vorige paragraaf). In elk van de volgende alinea's zal ik deze kenmerken respectievelijk behandelen.

Maximianus' Aquilina heeft, als reeds verhaald, een naamverwant in een historische Aquilina. De historische Aquilina genoot grote faam als martelares. De overeenkomst tussen de historische respectievelijk

---

<sup>168</sup> *El.* 3.29-40.

<sup>169</sup> *El.* 3.40.

<sup>170</sup> *Ov. Met.* 4.55 ff.

<sup>171</sup> *El.* 3.46.

<sup>172</sup> *El.* 3.63.

<sup>173</sup> *El.* 3.66.

<sup>174</sup> *El.* 3.64.

<sup>175</sup> *El.* 3.74.

<sup>176</sup> *El.* 3.94: 'Reden van onze scheiding was [het leiden van ] een geheel kuis [leven].'

literaire Aquilina bestaat uit het lijden van beide vrouwen voor een hoger doel. St. Aquilina is gemarteld uit naam van haar geloof, Maximianus' Aquilina is tot bloedens toe geslagen om een verboden liefde. Toch gebruikt de auteur het woord *fides* (41), 'geloof,' als doel van het door haar ontvangen leed. De volgende regel laat het woord *passio* (42) zien, wat 'gevoelens, emotie' kan betekenen maar met de komst van het Christendom een andere duiding kreeg: 'lijden.' De literaire Aquilina heeft, alsook de historische Aquilina, een *passio* geleden uit naam van *fides*.

'In the character of Aquilina, the poet parodically blends the two character types of the *puella* from Augustan elegy and the virgin martyr from late antique popular hagiography,' concludeert ook Uden (2009, 209). Hij trekt zijn conclusie op basis van verzen 35 - 42, waarin de zojuist genoemde *fides* en *passio* aanwezig zijn. Deze verzen behandelen niet de marteling die de literaire Aquilina ondergaan heeft (31), maar de visie op de marteling door Aquilina zelf:

*Tunc me visceribus per totum quaerit anhelis  
emptum supplicii quem putat esse suis.  
Nec memorare pudet turpesque revolvere vestes,  
immo etiam gaudens imputat illa mihi.  
"Pro te susceptos iuvat," inquit, "ferre dolores,  
tu pretium tanti dulce cruoris eris.  
Sit modo certa fides atque inconcussa voluntas;  
quae nihil imminuit passio, nulla fuit"*

'Vanaf dat moment verlangt zij overal, met haar binnenste zijgend, naar mij, naar diegene, die zij meent gekocht te zijn door middel van haar straffen. Het beschaamt haar niet [dit] in herinnering te brengen en haar smadelijke kleding op te rollen, Integendeel, zich zelfs verheugend rekent zij dit alles mij toe. "Het schenkt genot voor jou de ontvangen pijn te verdragen," zegt zij, "Jij zal een zoete beloning zijn van zoveel bloed. Laat ons geloof tenminste zeker zijn en onze wil onwrikbaar; Een passie die niet gehinderd is, is geen enkele [passie] geweest.'"

Het streeft het doel van dit onderzoek voorbij om Udens argumentatie hier weer te geven: daarvoor verwijs ik lezer door naar zijn werk.<sup>177</sup> Het rest mij te zeggen dat ik het aannemelijk acht dat de auteur van de 'elegieën van Maximianus' het personage Aquilina vernoemd heeft naar de historische Aquilina.

Het is daarbij verrassend dat niet de literaire Aquilina, ondanks de connectie met haar naamgenoot en ondanks haar marteling, in deze elegie de rol van christelijke maagd speelt, maar Maximianus zelf. Het is deze Aquilina die Maximianus *tristis* verlaat, een naamwoord waarmee Maximianus in de eerste elegie zichzelf mee introduceerde (1.6), omdat Maximianus haar maagdelijkheid intact gelaten heeft. Aquilina's opoffering voor *fides* heeft, in tegenstelling tot de historische Aquilina, niet het gewenste effect. De auteur wekt de suggestie dat Maximianus slechts verlangen naar het zondigen *per se* koesterde, i.e. niet naar het praktiseren van de liefde tussen Aquilina en hemzelf, door Maximianus' seksuele verlangen verdwijnen op het moment dat de liefde wordt

<sup>177</sup> Voor een onderzoek naar een vergelijking tussen de historische Aquilina en Maximianus' Aquilina verwijs ik de lezer door naar Uden 2009. Het is de moeite van het vermelden waard dat de aan Aquilina gewijde *basilica* in het jaar 532 AD verwoest werd tijdens de gewelddadige Nika-opstand: dit is slechts acht jaar na het overlijden van Boëthius (480 - 524 AD), wier personage de enige indicatie in dit *carmen* is van de tijd waarin het gedicht tot stand gekomen is.

toegestaan. Het offer van Maximianus' Aquilina was vergeefs. Aquilina en Maximianus verlaten elkaar *tristes* en *ingrati* (93).

De aanwezigheid van Boëthius, beroemd als filosoof, wetenschapper en martelaar,<sup>178</sup> is het tweede te bespreken kenmerk van de derde elegie. Dat de auteur hiermee de filosoof en een anonieme naamgenoot bedoeld is aannemelijk vanwege de parafrases uit Boëthius' *Consolatio philosophiae*, zoals in de inleiding reeds uiteengezet is. De auteur plaatst daarmee het leven van de ik-persoon in een zesde eeuwse context.

Naast het belang van enig historisch raamwerk dat het optreden van Boëthius met zich mee brengt, heeft tevens zijn handelen significantie. Het is significant dat het personage Boëthius in deze elegie in eerste instantie niet voldoet aan de rol die lezer van hem verwacht. Zijn optreden is 'hostile en ironic,'<sup>179</sup> genoemd, een 'misinterpretation'<sup>180</sup> alsook 'insulting.'<sup>181</sup> Zijn woorden en daden als *praeceptor amoris* zijn zozeer niet passend bij zijn imago, dat dit voor de lezer moeilijk te interpreteren is. Het lijkt mij dat de auteur Boëthius niet op vijandige wijze geportretteerd heeft, daar het uiteindelijke resultaat van zijn advies - bedoeld dan wel onbedoeld - voor Maximianus juist lijkt te zijn. Dit doet echter niets af aan de obscuriteit van Boëthius's raadgeving. Het is Maximianus zélf die *pietas* omarmt in plaats van de armen van zijn geliefde, die de *sancta virginitas* voor altijd in ere belooft te houden: Boëthius lijkt met zijn advies om de liefde in de praktijk te brengen, middels wat we nu *reversed psychology* zouden noemen, bij zijn protegée een tegengestelde uitwerking te hebben bereikt. Het is daarbij verrassend dat niet Aquilina, ondanks de connectie met haar naamgenoot, de rol van christelijke maagd speelt, maar Maximianus zelf. Het is Aquilina die Maximianus *tristis* verlaat, een naamwoord waarmee Maximianus in de eerste elegie zichzelf mee introduceerde (1.6). De liefde, i.e. seks, moet voor kuisheid worden opgeofferd, schijnt het devies van de filosoof te zijn.

Als derde is de morele les die deze elegie lijkt te hebben van belang. De verhalings van de affaire lijkt vanwege zowel de vergeefse opoffering van Aquilina als het vergeefse advies van Boëthius (beiden bereiken immers het tegengestelde effect ) de volgende les te bevatten: leef een kuis bestaan door seksuele verlangens te onderdrukken. Ook het Latijn van deze elegie bevat daar aanwijzingen voor. Zo wordt de passionele liefde een *crimen* (74), *nefas* (77) en de uitoefening ervan *peccare* (91) genoemd, een liefde die onderdrukt moet worden voor de deugd van kuisheid (87-88). Daarbij is het noemenswaardig dat deze morele les niet leidt tot een gelukkig, vredig leven, zoals van een morele les te verwachten valt. Integendeel, zowel Aquilina als Maximianus verlaten elkaar *tristes* en *ingrati* (93). De reden van beider ongeluk wordt exact omschreven in het erop volgende vers: *discidii ratio tota pudica fuit* (94): een gehele kuisheid heeft geleid tot het mislukken van de relatie.

Concluderend: het personage Aquilina, het optreden van Boëthius en daarmee gepaarde morele 'les' die deze elegie lijkt te bevatten in ogenschouw genomen blijft Maximianus' derde elegie moeilijk te duiden. Het verhaalt over de verboden liefde tussen *iuvenis* Maximianus en Aquilina. De seksuele driften van de jongeman verdwijnen echter volledig, ondanks of wellicht juist dankzij dat (i) zijn geliefde zich op christelijke wijze voor hem opoffert, (ii) Boëthius, de filosoof, hem adviseert zijn liefde in de praktijk te brengen en (iii) hij, na omkoping,

---

<sup>178</sup> Fredel 2002, 74. Zie Fredel 2002 voor een kort overzicht van het leven en de werken van Boethius. Voor een zeer uitgebreid overzicht verwijs ik de lezer naar Marenbon (2009).

<sup>179</sup> Anastasi 1951.

<sup>180</sup> Wasyl 2011, 142.

<sup>181</sup> Szövérfy 1967, 361.



handelt met toestemming van haar ouders. Maximianus bleek verliefd te zijn op het zondigen zelf, eerder dan op het meisje Aquilina. Het hogere doel van Maximianus blijkt, alsook in elegie twee, het leven van een *vita pudica* (94), hoewel dit leven, alsook in elegie twee, voor de hoofdpersoon niet leidt tot een gelukkig bestaan.

#### 3.1.2.4. Functie.

Aquilina staat in het *carmen* van Maximianus symbool voor de onsterfelijke liefde die gepaard gaat met het martelaarschap. Hoewel zij zich gelijk aan een offer – gemarteld en aangeboden door haar ouders – schenkt aan Maximianus, laat ook deze martelaarsliefde van Aquilina hem *tristis* en *ingratus* (93) achter.

#### 3.1.3. Candida.

##### 3.1.3.1. Naam.

De dichter zelf geeft een verklaring voor de naam van zijn geliefde in de vierde elegie (4.7-8):

*Virgo fuit, species dederat cui candida nomen  
Candida;*

‘Er was een meisje, aan wie een stralende schoonheid haar naam gegeven had,  
‘Candida;’

‘Candida’ is echter niet slechts een bijvoeglijk naamwoord (7), noch slechts een eigenaam (8), het is tevens ‘the color that is appropriate for the ‘perfect beauty’ of Greek paintings,’<sup>182</sup> en dientengevolge niet zozeer realistisch als wel een symbool voor de (elegische) schoonheid. Zo is ook Propertius’ ‘Cynthia’ *candida*, hoewel zij regelmatig zwemt, wandelt en zelfs zont, waardoor de waarschijnlijkheid van een stralend witte huid niet zeer groot is.<sup>183</sup> Geen klassiek elegische auteur heeft de naam ‘Candida’ geven aan een door hem beminde vrouw, maar *candida* wordt wel, zoals reeds gezien bij Propertius’ Cynthia, regelmatig gebezigd om een vrouw te typeren.<sup>184</sup>

‘Candida’ lijkt dientengevolge een term te zijn om de elegische schoonheid van een vrouw uit te drukken. Met het geven van de naam ‘Candida’ aan deze geliefde van Maximianus lijkt de auteur haar tot een symbool van een schoonheidsideaal, een *candida* vrouw, te maken.

##### 3.1.3.2. Inhoud.

De auteur beschrijft wederom een verliefdheid uit zijn jeugd. In deze elegie beschrijft hij de verliefdheid op Candida, een begaafd zangeres, danseres en muzikante. Maximianus wordt op slag verliefd terwijl hij naar een dansnummer van haar kijkt.

---

<sup>182</sup> Thom 2011, 26.

<sup>183</sup> Propertius 2.2, 2.3.

<sup>184</sup> E.g. Propertius 2.9.10, 2.3.9, Ov. Am. 3.7.23. Fredrick (2002, 457-459) spreekt over het type *candida puella* in het elegisch genre, dat hij plaatst tegenover het type *dura puella*. De *candida puella* typeert hij als ‘aesthetically pleasing but physically inviolable.’ Omdat ook *candidae puellae* door de klassiek elegische dichters echter geschonden worden (e.g. Ov. Am. 3.7.23) lijkt het mij dat de *candida puella* niet per definitie ‘physically inviolable’ is.

Vanaf dat moment grijpt een *aestus pectoris* (27) hem: dag en nacht is zij in zijn gedachten. Maximianus begint in zichzelf te praten, begint de melodieën te zingen die hij van haar gehoord heeft. Van verliefdheid is hij, zo stelt de elegie, *non bene sanus* (24). Zozeer doordrongen van zijn liefde voor Candida is hij, dat zij zelfs zijn dromen beheerst. Slappend in het gras roept hij dientengevolge haar naam uit. Haar vader, die toevalligerwijs in het gras naast hem lag, hoort hem en, wanneer hij zijn dochter niet in de buurt ziet, doorziet onmiddellijk de heimelijke liefde van Maximianus. De vader vraagt de slapende Maximianus om nog enkele woorden meer te spreken, waarop Maximianus, een antwoord nalatend, het woord tot de lezer richt:

*Sic ego, qui cunctis sanctae gravitatis habebam,  
proditus indicio sum miser ipse meo  
Et nunc infelix tota est sine crimine vita  
et peccare senem non potuisse pudet.*<sup>185</sup>

‘Zo ben ik, die door allen beschouwd werd als van een heilige ernst,  
zelf, ongelukkige, verraden door mijn eigen aangifte,  
en nu, ongelukkig, is heel mijn leven zonder misdrijf  
en beschaamt het een oude man niet in staat te zijn geweest om te zondigen.’

De auteur stelt dat *meo indicio* (50) ook deze verliefdheid niet in fysieke daden is omgezet, waarmee de gelofte van Maximianus, geuit in de ‘Aquilina-’ episode, stand houdt, i.e. zijn *vita pudica* blijft intact.

### 3.1.3.3. Duiding.

De ‘Candida-affaire’ is van alle beschreven liefdesverhalen in verzen het kortst.<sup>186</sup> Het meest opmerkelijke van de episode ‘Candida’ is de artistieke aard van het meisje: zij zingt, danst en bespeelt de lier. Het verloop van deze affaire kent geen opvallendheden. Maximianus wordt verliefd, spreekt zijn liefde uit – hoewel onbewust – en als vanzelf komt de liefde daarmee tot een einde.<sup>187</sup> Wél is het opvallend dat deze elegie in zijn geheel gebaseerd op het motief van *erotica pathemata*,<sup>188</sup> waardoor deze vierde elegie een statischer karakter heeft dan de overige elegieën. Van beide opvallende kenmerken van deze elegie zal ik een interpretatie geven, te beginnen met Candida als *docta puella*, gevolgd door het motief van de *erotica pathemata*.

De omschrijving van Candida (7-12) komt overeen met het type van de *docta puella* in het elegisch genre. Hemelrijk (1999, 79) omschrijft dit type als volgt: ‘any attractive young woman skilled in the Greek educational triad of poetry, music and dance.’<sup>189</sup> Wasyl (2011, 146) geeft een beschrijving van Candida, zoals geportretteerd in deze elegie, die verduidelijkt hoezeer het type van de *docta puella* en dit meisje met elkaar overeenkomen: ‘What is unique about Candida - although one should remember that the elegiac *puellae doctae*

<sup>185</sup> *El.* 4.49-52.

<sup>186</sup> I.e. 60 verzen tegenover *El.* 2.74, *El.* 3.94 en *El.* 5.154.

<sup>187</sup> Dit verloop vertoont overeenkomsten met het verloop van Maximianus’ overige relaties. Geen enkele van Maximianus’ verliefdheden mondt uit in een daadwerkelijke relatie.

<sup>188</sup> Dit motief is zeker zichtbaar in de voorgaande elegieën (e.g. 2.69-70; 3.5-6, 46, etc.), maar wordt sporadisch gebruikt om bepaalde passages te kleuren. Deze elegie is daarentegen volledig gebouwd op dit motief. Zie ook Wasyl 2011, 146-147.

<sup>189</sup> Zie e.g. Prop. 1.17-30, 2.1.9-10, 2.3.19-20; Ov. *Am.* 2.4.35-30.

were supposed to be musically gifted - is her skillfulness in playing the cymbals. The poet's description allows us to almost visualize the girl with cymbals hanging over all over her body dancing and singing.' Zij baseert deze conclusie op verzen 7 t/m 12 in de vierde elegie. Hoewel Wasyl tevens de connectie tussen Candida en de *docta puella* opmerkt, trekt zij daar geen verdere conclusies uit. Ik wil echter één stap verder gaan door aan te nemen dat de auteur met het personage 'Candida' een *docta puella* introduceert, een 'type' waarop Maximianus verliefd wordt. Deze bevinding baseer ik enerzijds op de artistieke aard van het meisje, die immers volledig voldoet aan het type van de *docta puella*, anderzijds op haar naam, symbool voor de elegische schoonheid (zie vorige paragraaf).

Als laatste argument, tevens het tweede en laatste opvallende kenmerk van deze elegie, wil ik toevoegen dat de auteur alleen deze elegie volledig gebaseerd heeft op het motief van de *erotica pathemata*, wat de elegie in zijn geheel een meer literair karakter geeft dan de overige elegieën. Dit maakt dat het meisje waarop Maximianus verliefd wordt als vanzelf óók een meer literair karakter krijgt dan de overige vrouwen die hij beschrijft, i.e. Candida als *docta puella*, het type meisje waarop de klassiek elegische dichters verliefd op werden.

Opgemerkt dient te worden dat ook deze (literaire) getinte liefde blijkt geen goed einde te kennen, hoewel de oplettende lezer van het *carmen* niet anders kan verwachten gezien het verloop van Maximianus' eerder beschreven affaires. De vierde elegie impliceert dat Maximianus in zijn jeugd nooit een werkelijke relatie bewerkstelligt heeft: zijn gelofte uit de derde elegie – 'salve, sancta,' inquam, 'semperque intacta maneto virginitas / per me plena pudoris eris' (87-88) heeft standgehouden – 'sic ego, qui cunctis sanctae gravitatis habebat' (49). Opnieuw, alsook in de derde elegie, laat dit Maximianus *infelix* (49) achter.

Uit bovenstaande blijkt dat Maximianus op literaire wijze, i.e. volgens *erotica pathemata*, verliefd geworden is op een literair elegisch type vrouw, i.e. een *docta puella*. Het meisje in kwestie draagt een naam die in de elegische literatuur symbool staat voor een typische mooie vrouw. Ook deze verliefdheid heeft geen gelukkig einde waardoor Maximianus' *sancta virginitas* intact blijft. Ondanks dat hij in de vorige elegie een gelofte gezworen had om precies dit doeleinde te bewerkstelligen, laat dit Maximianus opnieuw ongelukkig achter.

#### 3.1.3.4. Functie.

Candida representeert een andere liefde dan die van het trouwe *conubium* (Lycoris) en het martelaarschap (Aquilina): zij heeft de functie van een *docta puella*. Ook deze liefde met een dit type vrouw (*docta puella*) blijkt geen geluk te brengen in het leven van Maximianus. Deze liefde voor *puella docta* Candida laat Maximianus wederom *infelix* (49) achter.

#### 3.1.4. *Graia puella*

##### 3.1.4.1. Naam.

Dat de *Graia puella* een bijzondere positie inneemt in dit *carmen* komt onmiddellijk in dit onderzoeksgebied naar voren: als enige van de vrouwen die Maximianus beschrijft krijgt zij geen naam toegedicht. Zij blijft de '*Graia puella*,' een Grieks meisje.

Een automatisch gevolg van haar anonimiteit is dat de *Graia puella* een abstract karakter krijgt. Zij blijft een idee, i.e. een concept van ‘een Grieks meisje.’ De entree van dit Griekse meisje in de vijfde elegie gaat gepaard met het chiasme *patriis Graia puella dolis* (6), waar de echo van Vergilius’ beroemde frase *timeo Danaos et dona ferentes*<sup>190</sup> in weerklinkt. Haar personage wordt, mijns inziens, geïntroduceerd als Vergilius’ houten paard der Grieken. De auteur poneert haar als ‘een’ Grieks meisje waarbij een oplettend lezer subiet gewaarschuwd is: er wordt de verwachting gewekt dat het Griekse meisje, net als het houten paard dat Troje naar de ondergang heeft geleid, vanwege haar patriis dolis net zulke rampzalige gevolgen als resultaat kan hebben.

#### 3.1.4.2. Inhoud.

Gezonden naar het Oosten op vredesmissie is Maximianus in deze vijfde elegie een oude, gerespecteerde burger en diplomaat. Daar ontmoet en verleidt een *Graia puella* hem, wier verlokkingen de *senex* Maximianus niet kan weerstaan. Dit Griekse meisje voldoet qua uiterlijk aan het schoonheidsideaal dat naar voren komt bij Augusteïsche elegische dichters,<sup>191</sup> en is zelfs vrijwel gelijk aan Ovidius’ Corinna.<sup>192</sup>

Uit haar karakterisering (zie de vorige paragraaf) blijkt dat de lezer op voorhand weinig goede daden kan verwachten van de *Graia puella*. Reeds bij haar avances blijkt dit geen onjuiste verwachting: niet alleen bekoort zij de auteur *dolis*,<sup>193</sup> maar tevens speelt zij, geheel tegen de *mores* in, de mannelijke rol van een *exclusus amator* in een *paraklausithyron* vol verve<sup>194</sup> én, in tegenstelling tot een man bij een traditionele *paraklausithyron*, succesvol.<sup>195</sup>

Na één passionele nacht - de eerste in de serie van Maximianus’ amoureuze ervaringen - volgt een tweede waarin Maximianus’ impotentie, door de lezer reeds geanticipeerd,<sup>196</sup> seksueel verkeer onmogelijk maakt. De reactie van de *Graia puella* is als Ovidius’ Corinna, die in *Amores* 3.7 tevens vergeefs haar geliefde tracht te beminnen.<sup>197</sup> In navolging van deze Corinna reageert ook Maximianus’ *Graia puella* jaloers in de veronderstelling dat Maximianus’ impotentie een bewijs is van zijn ontrouw om vervolgens verscheidene kunstgrepen toe passen met als doel de ontzielde *mentula* tot leven te wekken.

Wanneer de kunsten van de *Graia* niet het beoogde resultaat bewerkstelligen geeft zij lucht aan haar verdriet en ergernis<sup>198</sup> door een volledig gepersonifieerde *mentula* in een hymne te bezingen. Haar minnaars’ *mentula* geeft zij weer als een lijk, dood liggend op een brandstapel.<sup>199</sup> Door de apostrofe bij aanvang van de hymne (87) lijkt ze zich vanaf dit punt zich niet meer rechtstreeks tot Maximianus te wenden, daarentegen zingt

---

<sup>190</sup> Verg. *Aen.* 2.49.

<sup>191</sup> *El.* 5.15-18, Consolino 1997, Wasyl 2011, 149; 5.23-30.

<sup>192</sup> *Ov. Am.* 1.5.20-22. Omdat Ovidius in dit gedicht hinder heeft van impotentie tijdens zijn seksuele relatie met Corinna, is de oplettende lezer hier reeds gewaarschuwd voor de op handen zijnde impotentie van Maximianus.

<sup>193</sup> *El.* 5.6.

<sup>194</sup> *El.* 5.9-5.12; Consolino 1997, 388; Wasyl 2011, 150.

<sup>195</sup> *El.* 5.21-22.

<sup>196</sup> Zie paragraaf 3.4.7 van deze scriptie. Ook: *Ov. Am.* 3.7, die aan hetzelfde probleem gewijd is.

<sup>197</sup> *Ov. Am.* 3.7.77-80.

<sup>198</sup> *El.* 5.86.

<sup>199</sup> *El.* 5.99-100, 103.

zij een universele ‘*mentula*’ lof toe. Deze hymne valt uiteen in twee delen,<sup>200</sup> die kort onderbroken worden door een paar woorden van Maximianus zelf. Als zij haar hymne voor de universele *mentula* beëindigd heeft, laat Maximianus, opvallend genoeg, een reactie achterwege.<sup>201</sup>

#### 3.1.4.3 Duiding.

In deze vijfde elegie verdienen de volgende onderwerpen aandacht: (i) het personage van de *Graia puella*, (ii) het plaatsvinden van geslachtsgemeenschap met de *Graia puella*, (iii) de ‘hymne tot de *mentula*’ van de *Graia puella* en tot slot (iv) het ontbreken van een reactie van Maximianus op de ‘hymne tot de *mentula*.’ Over deze onderwerpen zal ik een duiding geven in bovenstaande volgorde, waarbij ik het derde onderwerp buiten beschouwing laat. Een duiding van de ‘hymne tot de *mentula*’ komt in het volgende hoofdstuk aan bod.

##### 3.1.4.3.1. Personage.

Dat de *Graia puella* abstract geportretteerd wordt – zij krijgt immers geen naam toegedicht – is reeds uiteengezet. Haar karakter vertoont daarnaast andere eigenschappen die het vermelden waard zijn. De auteur kenschetst haar met karakteristieke eigenschappen die duidelijk contrasteren met hemzelf op het moment dat hij haar ontmoet: de *Graia puella* is een (i) jonge (6) (ii) vrouw (6), die (iii) van Griekse, in tegenstelling tot zijn Romeinse, afkomst is (5-6). Haar origine maakt haar onbetrouwbaar (21-22) en gekunsteld (45), terwijl Maximianus’ origine betrouwbaarheid impliceert en hij in zijn vierde elegie benadrukt dat hij op zijn oude dag gezien wordt met een *sancta gravitas* (4.49). Het laatste contrast is zichtbaar in de vorm van de relatie: hoewel Maximianus oprechte gevoelens van verliefdheid voor haar koestert, zijn die van haar duidelijk geveinsd (6).

Daarmee schildert de auteur haar af als de pendant van Maximianus: de *Graia puella* als een nagenoeg abstract concept van al wat Maximianus niet is. De bejaarde, ernstige Maximianus is geen *match* voor de seksuele avances van het jonge, bedrieglijke meisje en valt als een blok voor haar charmes. Voor de eerste keer in het *carmen* als geheel is er dientengevolge sprake van seksueel verkeer.

##### 3.1.4.3.2. Geslachtsgemeenschap.

Het feit dat er sprake is van seksueel verkeer tussen Maximianus en de *Graia puella* is opvallend daar dit, als gesteld, niet voorgekomen is bij al zijn eerder verhaalde amoureuze ervaringen: bij Lycoris, Aquilina en Candida hebben deze ervaringen niet geleid tot seksuele interactie. De auteur impliceert dat deze geslachtsgemeenschap met de *Graia puella* niet op ‘eerlijke’ wijze tot stand gekomen is: zij heeft hem met kunsten (39) verleidt, passend bij de listige aard waar haar vaderland bekend om staat (6). Maximianus zegt simpelweg in haar *fraus* (42) getrap te zijn. Gezien de door mij eerder gemaakte vergelijking met het houten paard is het hier passend te vermelden dat Maximianus zich wat betreft de verleidingskunsten van het Griekse meisje vergelijkt met Hektor, die immers ook overwonnen is door bedrog, i.e. de list van het houten paard (41-41).

Er dient notie gemaakt te worden van het feit dat deze passage, i.e. waarin Maximianus in de netten van de *Graia puella* verstrikt raakt, één van de weinigen is in het *opus* is waarin de auteur gebruik maakt van

---

<sup>200</sup> Zie hoofdstuk 4 van deze scriptie.

<sup>201</sup> Zie hoofdstuk 4 van deze scriptie.

mythologische verwijzingen.<sup>202</sup> Deze vergelijkingen spreken voor zichzelf: (i) Odysseus die de macht van de Sirenen ervaart (19-22); (ii) de al eerder genoemde overwinning van de Grieken over de Trojanen middels list (39-42) en (iii) de oppergod zelf die door de vlammen van liefde getroffen wordt (45-46). Het lijkt mij dat deze vergelijkingen enerzijds op hyperbolische wijze de auteur in deze situatie gestalte geven, anderzijds benadrukken zij de hulpeloosheid die gepaard gaat met het overmeesterd worden door bedrieglijke krachten, zoals ook de *Graia puella* Maximianus overmeesterd heeft met haar listige manoeuvres. Het effect van haar bedrieglijke handelen jegens Maximianus wordt door deze metaforische vergelijkingen in beeld gebracht: het lag niet in zijn macht om weerstand te bieden.<sup>203</sup>

Tot slot is de rol die de *Graia puella* aanneemt om Maximianus te verleiden opvallend. Het Griekse meisje verleidt Maximianus als *exclusus amator* in een omgekeerde *paraklausithyron*. Zij, i.e. de vrouw, staat buiten, de man is in zijn kamer; degene die naar binnen wil is geen feestganger, maar een professional. Zonder deur of portier die vertraging oproept vindt zij gemakkelijk toegang. Deze omgekeerde rol van *exclusus amator* is opvallend omdat (i) dit een typisch mannelijke rol is in de elegie, (ii) Maximianus in de eerder verhaalde liefdesaffaires van elegie twee t/m vijf telkens de initiator van de romance is geweest maar bovenal omdat (iii) de *Graia puella*, middels deze rolverdeling, verantwoordelijk is voor het enige seksuele verkeer dat in het *carmen* als geheel voorkomt. Deze rolverdeling is uniek in de klassieke literatuur: in het elegisch genre is het de man die een vrouw verleidt. Deze rolverdeling tussen de *Graia* en Maximianus, waarin de *Graia* het initiatief neemt, leidt tot geslachtsverkeer, terwijl de ‘traditionele’ rolverdeling, waarin de man, i.e. Maximianus, het initiatief genomen heeft, telkens tot niets geleid heeft.

Over de geslachtsgemeenschap in dit *carmen* kan samenvattend gesteld worden dat dit enkel en alleen tot stand gekomen is op initiatief van en door middel van de list van een *Graia puella*, die door de auteur reeds geïntroduceerd is als een ‘Trojaans paard’ en die voor Maximianus simpelweg niet te weerstaan was. De auteur introduceert door de portrettering van de *Graia* de geslachtsgemeenschap op negatieve wijze: gezien de wijze waarop deze tot stand gekomen is en de aard van de vrouw die het tot stand gebracht heeft, kan het niet anders zijn dan dat er niets goeds uit het seksuele verkeer gaat voortkomen.

#### 3.1.4.3.3. Maximianus’ impotentie.

Na een eerste succesvolle seksuele ervaring en de daaropvolgende teleurstellende tweede nacht,<sup>204</sup> barst de *Graia puella* als bekend uit in een hymne op de *mentula*. Het gebrek aan reactie van Maximianus op deze hymne is opvallend,<sup>205</sup> maar lijkt mij in overeenstemming met het feit dat de hymnische woorden van de *Graia puella*

---

<sup>202</sup> Het gebrek hieraan is één van de voornaamste verschillen tussen Maximianus en zijn Augusteïsche voorgangers (i.e. Ovidius, Petronius).

<sup>203</sup> Consolino 1997, 338 stelt dat de heroïsche mythologische vergelijkingen door de dichter gebruikt kunnen worden als zowel ironisch als apologetisch. Bij deze visie sluit ik mij aan, hoewel ik daar, zoals uit deze paragraaf blijkt, aan toe wil voegen dat de *Graia puella* nogmaals neergezet wordt als Vergilius’ *equus ligneus*.

<sup>204</sup> Deze passage bevat duidelijke verwijzingen naar Ov. *Am.* 3.7, waarin ook Ovidius – na een aantal succesvolle seksuele ervaringen – impotent blijkt. Zie het commentaar van Webster voor deze verwijzingen. Men moet echter stilstaan bij het feit dat er geen directe continuïteit bestaat tussen de elegieën van Ovidius en die van Maximianus. Niet alleen ervaart Ovidius in zijn jeugd impotentie en Maximianus als oude man, maar in de zesde eeuw, i.e. vijfhonderd jaar na Ovidius, zijn de connotaties van deze impotentie ontegenzeggelijk anders.

<sup>205</sup> Zie hoofdstuk 4 van deze scriptie.

niet langer gericht zijn tegen de eigenaar van de *mentula*, maar tegen een universele '*Mentula*.' Het einde van haar woorden luidt tevens het einde van de vijfde elegie en daarmee van het optreden van de *Graia puella* in Maximianus' *opus*.

#### 3.1.4.3.4. Functie.

Samenvattend kan gesteld worden dat de *Graia puella* in Maximianus' vijfde elegie door de auteur wordt geponeerd als dé pendant van Maximianus. Zij is een abstract personage dat geïntroduceerd wordt met dezelfde listen als waarmee Trojaanse paard in Vergilius' *Aeneis* gepaard ging. Deze metafoor, die de auteur op verschillende manieren kracht bijzet, maakt het vanzelfsprekend dat Maximianus niet in staat was om haar te weerstaan: ook Troje wordt uiteindelijk door de Grieken veroverd.

Wanneer zij na één passionele nacht, ondanks haar trucs, een vervolg niet weet te bewerkstelligen, opent de buik van het Trojaanse paard zich. Zij brengt een boodschap ter wereld middels een hymne. Gezien de aard van het meisje weet de lezer dat deze boodschap, ook zonder van de inhoud van de hymne op de hoogte te zijn, aannemelijkerwijs geen goede boodschap behelst. Nogmaals, ook Troje wordt uiteindelijk veroverd door de list van het houten paard.

Het einde van haar woorden kondigt tevens het einde van deze elegie aan. Maximianus heeft geen directe respons, maar keert daarentegen in de zesde elegie terug naar het thema van het *carmen*: de *tarda senectus*.<sup>206</sup>

### 3.2. De rol van de *Graia puella* in vergelijking met de rol van de overige vrouwen.

Mijns inziens dienen de romances van Maximianus met Lycoris, Aquilina en Candida, i.e. respectievelijk elegie twee t/m vier, om aan te geven dat Maximianus verschillende soorten romantische relaties geprobeerd heeft, maar dat elk van deze relaties nooit geslaagd is:

- (i) Lycoris representeert de relatie binnen het *conubium*. Een *conubium* is een maatschappelijk verantwoorde relatie - Maximianus' *vita pudica* blijft met deze relatie intact. Uiteindelijk verlaat Lycoris Maximianus voor jongere mannen. De liefde die bij het *conubium* hoort laat Maximianus ongelukkig en seksloos achter.
- (ii) Aquilina representeert een hele andere vorm van romantische relatie. Jong en verliefd laat zij zich martelen om de liefde van Maximianus te 'verdienen.' Ondanks dat Aquilina zich op deze wijze offert voor hem, verliest Maximianus alle interesse. Ook deze vorm van liefde laat Maximianus ongelukkig en seksloos achter.
- (iii) Candida geeft nog een andere vorm van een romantische relatie weer. Zij staat als *docta puella* symbool voor de elegische liefde, een liefde die in alle opzichten voldoet aan de eigenschappen die de Augusteïsch elegische dichters tentoon hebben gespreid. Veelal in hun navolging laat ook deze romance Maximianus ongelukkig en seksloos achter.

---

<sup>206</sup> Over het gebrek aan reactie van Maximianus op de *Graia*, zie hoofdstuk 4.2 van deze scriptie.

Uit elegie twee t/m vier blijkt dientengevolge dat Maximianus als een ongelukkig man uit alle romances komt die hij in zijn leven ervaren heeft. De drie verschillende vormen van liefde, uiteengezet in deze elegieën, leiden niet tot geluk. Het gebrek aan geluk komt overeen met een eenzelfde gebrek aan seksuele interactie in deze elegieën. Hoewel het aannemelijk is dat er sprake was van seksueel verkeer tussen Maximianus en Lycoris tijdens hun *coniubium*, is het thema van deze elegie juist dat Lycoris hem als *senex* afwijst. De prille doch passionele verliefdheden die Maximianus koestert voor Aquilina en Candida als *iuvenis* zijn al voorbij voordat de relatie tot bloei kon komen. Maximianus beschrijft drie liefdes die zijn *vita pudica* en, als *iuvenis* zijn *sancta virginitas*, intact gelaten hebben, maar hem elk ongelukkig achter hebben gelaten.

Bij aanvang van de vijfde elegie heeft Maximianus, opnieuw *senex*, zijn leven grotendeels reeds geleefd, inclusief de romances die daarbij hebben gehoord. Het lijkt alsof Maximianus' leven liefdeloos en, na zijn huwelijk met Lycoris, zonder geslachtsgemeenschap is verstreken. Dit is de staat van zijn waarin Maximianus zich bevindt op het moment dat de *Graia puella* hem ontmoet: gefaald in elke relatie die hij gehad heeft, oud, en dientengevolge *peccare [...] non potuisse* (4.52). Om deze situatie van Maximianus te veranderen, is de auteur genoodzaakt om (i) oppositionele omstandigheden te poneren dan de omstandigheden waarop de romances met Lycoris, Aquilina en Candida (niet) tot stand gekomen zijn en (ii) een vrouw oppositioneel aan deze andere vrouwen te portretteren. Dit verklaart respectievelijk waarom de affaire met Griekse meisje plaatsvindt in het Oosten (1), naar alle waarschijnlijkheid Constantinopel<sup>207</sup> – *altera Roma*, en de karakteristieke eigenschappen van de *Graia puella*.<sup>208</sup>

Concluderend kan gesteld worden dat de omstandigheden waar van de eerste drie beschreven romances en die van de laatste romance fundamenteel verschillen. Lycoris, Aquilina en Candida representeren dan wel verschillende soorten liefdes die Maximianus heeft nagestreefd, maar spelen zich allen af te Rome en eindigen allen seksloos in hetzelfde ongeluk; de *Graia puella* streeft een vorm van liefde bij hém na, in een Griekse cultuur. Het vraagt deze onconventionele verliefdheid van een onconventioneel meisje op een onconventionele plaats om Maximianus – eindelijk - te doen zondigen, i.e. toe te geven aan zijn lusten:

*Succubui, fateor, Graiae tunc nescius artis,  
Succubui Tusca simplicate senex.*<sup>209</sup>

'Ik heb ingegeven, ik geef het toe, toen onbekend met de Griekse gekunsteldheid,  
Ik heb ingegeven, als oude man, door mijn Tuscaanse eenvoud.'

### 3.3. Tot slot.

Door de portrettering van het Griekse meisje weet de lezer dat zij gepaard gaat met *patriis dolis*. Dit doet het vermoeden rijzen dat ook het door haar tot stand gebrachte seksuele verkeer gepaard gaat met listen. Dit

---

<sup>207</sup> De missie van Maximianus zou positief geïdentificeerd kunnen worden met één van de gezantschappen die naar Constantinopel gezonden zijn in de zesde eeuw (zie Fielding 2016). Of dit daadwerkelijk het geval is doet voor deze studie niet ter zake – dat de missie in het Oosten, waar hoe dan ook een Griekse cultuur geheerst heeft, is dat wel. Deze affaire vond plaats in een Griekse, i.e. niet Romeinse, cultuur.

<sup>208</sup> Zie paragraaf 4.3.1.

<sup>209</sup> El. 5.39-40.



vermoeden wordt waargemaakt nadat Maximianus impotent blijkt doordat zij gerucht geeft aan haar ontevredenheid door spontaan uit te barsten in een hymne, niet gericht tot Maximianus', maar tot een universele Penis. De lezer, nauwelijks bijgekomen van het feit dat Maximianus in dit *carmen* tegen alle verwachtingen in genoten heeft van de fysieke liefde, begint deze hymne argwanend te lezen: *timeo Danaos et dona ferentes...*<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> Verg. *Aen.* 2.49.

## HOOFDSTUK VIER: EEN ODE AAN DE PENIS.

De auteur van de ‘elegieën van Maximianus’ heeft, door gebruik te maken van het genre van de menippeïsche satire en de verwezenlijking van een *inconsolatio* in dit werk, een context gegeven aan de elegieën. De inhoud van de elegieën drukt een zinloos protest uit (doelstelling van de menippeïsche satire), een protest waarvoor geen troost mogelijk is (doelstelling van de *inconsolatio*). De culminatie van deze elegieën is de ‘hymne tot de *mentula*’ in de vijfde elegie. Het is aannemelijk de inhoud, als culminatie en slot van dit werk, ook gelezen dient te worden in de context van de menippeïsche satire en de *inconsolatio*.

De auteur van dit *carmen* heeft zowel inhoudelijk<sup>211</sup> als qua opbouw toegewerkt naar het moment dat de *Graia puella* uitbarst in een hymne, waarin zij de *mentula* verheerlijkt wanneer haar minnaar – vanwege zijn ouderdom - niet langer in staat blijkt tot geslachtsgemeenschap. De auteur heeft daarbij zorgvuldig de spanningsboog opgebouwd, waardoor zijn publiek op dit punt vol anticipatie de woorden van de anonieme, listige Griekse vrouw afwacht. Zoals in de inleiding gesteld, plaatst de auteur dit werk in een literaire traditie waarin een *mentula* aangesproken wordt. Voorbeelden zijn Petronius’ *Satyricon* 130, Ovidius’ *Amores* 3.7 en de *Priapeia*. De context van *Amores* 3.7 lijkt met name relevant. In dit gedicht spreekt Ovidius zijn impotente *mentula* aan, maar met oog op de toekomst. Wat hem angst inboezemt is niet zozeer de ongelukkige episode zelf, maar dat impotentie in zijn ouderdom vaker voor zal komen (*Am.* 3.7.17-20). Wasyl 2011 stelt voor dat ‘Maximianus’s senex is a kind of Ovid’s alter ego, a personification of the figure that the Augustan poet only predicted.’<sup>212</sup> Een ander verschil is dat in dit werk de vrouw de *mentula* toespreekt, wat niet alleen in Ovidius, maar ook in de andere voorbeelden telkens de man is.

In het laatste hoofdstuk van deze scriptie onderzoek ik de hymne gericht tot een universele *mentula*, die de *Graia* ten gehore brengt als antwoord op Maximianus’ impotentie. De Latijnse tekst van de hymne is in deze scriptie als bijlage opgenomen, waarbij de tekst van Webster 1900 gebruikt is en de vertaling van eigen hand is. In de eerste plaats geef ik zowel een structurele als een inhoudelijke analyse van de twee delen waarin de hymne is gesegmenteerd, om deze ten tweede respectievelijk recapitulerend te exciperen. In de derde plaats onderzoek ik het ontbreken van het gebed, het laatste deel van de driedelige compositie van de hymne, en de betekenis daarvan voor de hymne. Tot slot formuleer ik een analyse van de ‘hymne op de *mentula*’ die voortkomt uit: (i) een structurele en (ii) inhoudelijke analyse, maar ook (iii) het belang van het ontbreken van het gebed uit de mond van de *Graia* in de laatste paragraaf van dit hoofdstuk.

---

<sup>211</sup> Zoals uiteengezet in hoofdstuk 3.

<sup>212</sup> Wasyl 2011, 151.

#### 4.1. Analyse van de hymne van de *Graia puella*.

De driedelige compositie aanroep – argumentatie – gebed kenmerkt een typische hymne.<sup>213</sup> De woorden van de *Graia puella* in hun geheel (5.87 – 152) beslaan 65 verzen, waarbij een hiaat - daar de *Graia* haar tirade onderbreekt (5.105-108) – de scheiding tussen de aanroep en de argumentatie kenmerkt. Het is zeer opmerkelijk dat het laatste onderdeel, het gebed, naar het schijnt niet naar voren komt in de woorden van de *Graia puella*. De laatste verzen van de vijfde elegie lijken mij niet beschouwd te kunnen worden als een gebed:<sup>214</sup>

*Ira brevis, longa est pietas, recidiva voluptas  
Et cum posse perit, mens tamen una manet.*

‘Kort is jouw woede, lang is je genegenheid, je genot weer verrijzend,  
En hoewel het in staat zijn verloren gaat, blijft je geest toch één.’

Er is een onderscheiding te maken in de hymne van de *Graia puella* in twee delen. In het eerste deel (5.87 – 104) beklagt zij de impotentie van de penis van haar minnaar, als ‘a woman lamenting the passing of her life partner.’<sup>215</sup> Dit deel valt samen de aanroep van de hymne. Het tweede deel gebruikt zij om het vermogen van de *mentula* als een natuurlijke bron van leven uit een te zetten en is dientengevolge te bestempelen als de argumentatie van de hymne. In deze sectie maak ik van beide delen eerst een analyse van de structuur, gevolgd door een analyse van de inhoud. Daarbij wil ik benadrukken dat beide onderdelen deel uitmaken van één en dezelfde hymne. Vervolgens recapituleer ik beide analyses om, tot slot, tot een interpretatie te komen van de hymne van de *Graia puella*.<sup>216</sup>

##### 4.1.1. Hymne van de *Graia puella* deel één: *góos*.

###### 4.1.1.1. Structurele analyse.

Nadat de *Graia puella* de impotentie van haar seksuele partner ondervonden heeft als een onoverkomelijk obstakel, bejammert zij, als gesteld, diens slappe lid. Dit eerste deel van de hymne beslaat zeventien verzen, waarin Ramirez De Verger<sup>217</sup> demonstreert dat de typische elementen van een rituele *góos* zich manifesteren middels de structuur van deze passage. Dit genre behelst ‘intense emotions associated with mourning—grief, anger, blame, and so on—as well as words of praise for the deceased. From their earliest vocalizations as loud cries and screams, they developed into songs with music, and eventually, as the narrative structure took on a life of its own in the hands of writers, the musicality was lost.’<sup>218</sup> Dit genre gaat gepaard met een een driedelige structuur, die Ramirez De Verger als volgt aan het eerste deel van de hymne koppelt:

---

<sup>213</sup> Furley 2007, 122.

<sup>214</sup> El. 5.151-152. Ik kom later terug op het ontbreken van het gebed.

<sup>215</sup> Wasyl 2011, 153.

<sup>216</sup> Niet onvermeld mag blijven dat deze hymne alludeert naar Lucretius’ *De rerum natura*, wat geleid heeft tot speculaties over een eventuele epicurische boodschap in deze hymne (Scheider 2003, 93-96; Wasyl 2011, 156, e.a.). Deze allusies heb ik in het kader van dit onderzoek echter achterwege gelaten, evenals de verwijzingen naar verscheidene Griekse epigrammen (Fielding 2016). Voor zoverre relevant verwijs ik in deze scriptie naar de studies van de betreffende onderzoekers.

<sup>217</sup> De Verger 1984, 153.

<sup>218</sup> Dunham 2014, 3.

- (i) De apostrofe van de overledene en uitdrukkingen van rouw (5.87-90);
- (ii) Een werk gedeelte waarin het verleden geprezen wordt en het huidige lot van de weduwe bejammerd wordt (5.91-100);
- (iii) De epiloog met herhaling van het motief van lijden en rouw (5.101-104).

Het grote gemis dat de *Graia* ervaart ten gevolge de impotentie van haar minnaar wordt dientengevolge benadrukt door de structuur van de *góos* waarin zij dit gemis verhaalt.

#### 4.1.1.2. Inhoudelijke analyse.

De portrettering van de *Graia puella* (zie vorige hoofdstuk) doet reeds het vermoeden rijzen dat de *Graia* middels listen Maximianus verlost heeft met een seksuele interactie als enig oogmerk, i.e. de man in kwestie is ondergeschikt aan dit oogmerk. Het bejammeren van diens impotentie als een ware *góos* maakt dat zij zichzelf bestempelt als de ‘weduwe van de Penis,’ waardoor de seksuele aard van het Griekse meisje nogmaals benadrukt wordt. De reactie van Maximianus op deze jammerklacht ‘*hanc [...] irridens [...] ostendis morbo te graviore premi*’ (5.107-108) laat de lezer denken dat hij de respons van de *Graia puella* op zijn impotentie als ridicuul beschouwd.

Een aantal geleerden lijken deze opvatting te delen. Zo zegt Szövérfy (1967-1968, 364): ‘When all fails, the *Graia*... sets out to recite what amounts to a phallic hymn addressed tot the *mentula*. [...] Its purposeful amplification of the comic and satirical elements renders it a full-fledged satire of high rank. Its object, however, is not Maximianus but the young *Graia*, whose sensuous nature is perfectly characterized by this phallic hymn.’ Ergo: Szövérfy beschouwt deze passage als dermate ridicuul dat er slechts sprake kán zijn van satire. Hij concludeert dat de enige doelstelling van deze passage was om ‘the twisted world of women in which sex prevails’<sup>219</sup> te beschrijven. Ramirez de Verger (1984, 149) beschouwt deze verzen als een ‘parodía de un lamento.’ Uden en Fielding (2011, 455) drukken zich voorzichtiger uit wanneer zij stellen dat de hartstocht van het meisje gelezen kan worden ‘to some extent, as a parody [...].’

Mijns inziens doet deze eenduidige visie op de jammerklacht van het Griekse meisje niet alleen de formele structuur van de *góos* tekort waarin zij haar klacht verwoord, maar ook haar taalgebruik. Zij bezigt een verheven vocabulaire dat enerzijds een duidelijke verwijzing naar de *carmina* van de Augusteïsche elegisch auteur Catullus bevat - waarin hij over de meerduidige *passer* van zijn minnares verhaalt,<sup>220</sup> - en anderzijds tot de militaire woordenschat behoort wanneer zij de *mentula* als een gewapende strijder (5.96-98) omschrijft en door welke het elegische motief *militat omnis amans* gestalte krijgt. Zowel de formele structuur als het verheven vocabulaire welke de *Graia puella* bezigt maken een oplettend lezer van deze *góos* duidelijk dat deze passage wellicht een andere connotatie heeft dan de bespottelijke aard welke Maximianus, en vele lezers met hem, op het eerste gezicht ontwaren.

Het belang van een potente, viriele man – het verlies waarvan haar *góos* heeft bewerkstelligt - brengt de *Graia* tot uiting in de argumentatie, i.e. de volgende passage, van haar hymne. Het is de *Graia puella* zelf die *furens* (5.109) een uitleg verschaft:

<sup>219</sup> Szövérfy (1967-1968, 364).

<sup>220</sup> Cat. 2-3. De beginwoorden van *carmen* 2 ‘*passer, deliciae meae puellae*’ vinden hun echo in 5.88 ‘*deliciae, divitiaeque meae*.’ Dit dubbelzinnige musje sterft, alsook Maximianus’ *mentula*, in *carmen* 3.

[...] *nescis, ut cerno, perfide, nescis:*  
*Non fleo privatum, sed generale chaos.*

'[...] Je weet niet, zoals ik [het] zie, verrader, je weet [het] niet:  
Niet jouw persoonlijke situatie, maar de algemene chaos beweent ik!'

Met deze woorden maakt de 'andere connotatie' duidelijk die haar *góos* bevat: zij beweent niet Maximianus' impotentie, maar de *generale chaos*. De notie van deze frase wordt later in dit hoofdstuk besproken. Alle volgende verzen tot aan het einde van deze vijfde elegie (5.111-152) beslaan de argumentatie van de hymne.

#### 4.1.1.3. Recapitulatie: analyse van de aanroep.

Samenvattend kan gesteld worden dat de *Graia puella* haar hymne op de Penis opent met een waarlijke jammerklacht die stilistisch volledig overeenkomt met een *góos*, waarin zij het verlies van de impotentie van haar minnaar berouwt alsof de *mentula* haar als een ware weduwe heeft achtergelaten. Maximianus en, zo blijkt, een groot deel van zijn publiek beschouwen haar jerimiade als ridicuul. De woorden van de *Graia* hebben het tegenovergestelde effect van het genre van de *góos* waarin zij spreekt: in plaats van medeleven of medelijden te instigeren roept zij bij de recipiënten slechts spot op. Haar rouw blijft onbegrepen.

#### 4.1.2. Hymne van de *Graia puella* deel twee: argumentatie.

##### 4.1.2.1. Structurele analyse.

De argumentatie van de hymne van de *Graia* is volgens Ramirez de Verger 1984,<sup>221</sup> Das en Fielding 2016,<sup>222</sup> en Fielding 2016<sup>223</sup> te lezen als een *encomium*. Een *encomium*, afgekomstig van het Griekse ἐγκώμιον, houdt in dat een persoon of ding geprezen wordt middels een lofzang. Een *encomium* volgt een driedelige structuur: (i) introductie *laudandus*, (ii) genealogie *laudandus* en (iii) het benadrukken en vergroten van de daden van de *laudandus* in chronologische volgorde.<sup>224</sup> De *laudandus*, i.e. de *mentula*, wordt echter niet genoemd in deze passage,<sup>225</sup> tenzij het aanwijzend voornaamwoord *haec* (111) als *laudandus* geduid wordt. Een andere visie wordt door Consolino 1997 beargumenteerd. Consolino beschouwt deze passage op basis van de structuur op een hymne.<sup>226</sup> De driedelige compositie van de hymne, die ik in de inleiding van dit hoofdstuk uiteengezet heb, is echter niet aanwezig. Het laatste onderdeel, het gebed, ontbreekt: de laatste verzen die de *Graia* uitsprekt lijken mij niet op een gebed te duiden (zie inleiding van dit hoofdstuk).

Het lijkt mij aannemelijker dat de argumentatie gestructureerd is op een ringcompositie. Met de *mentula* als onderwerp is deze passage in zijn geheel gebaseerd op het motief van de dominantie van *eros*.<sup>227</sup> Om dit motief gestalte te geven laat de *Graia* verscheidene onderwerpen de revue passeren. De *mentula*:

---

<sup>221</sup> Ramirez de Verger 1984, 150.

<sup>222</sup> Das en Fielding 2016, 159.

<sup>223</sup> Fielding 2016, 337.

<sup>224</sup>Zie Volkmann 1963, 322–336; Martin 1974, 200-202; Griffiths 1979, 414-415.

<sup>225</sup> De typische structuur van een *encomium*: (i) introductie *laudandus*; (ii) genealogie *laudandus*; (iii) het benadrukken en vergroten van de daden van de *laudandus* in chronologische volgorde.

<sup>226</sup> Consolino 1997, 390

<sup>227</sup> Wasyl 2011, 156-157.

- (i) Leidt tot procreatie ten gevolge van eendracht (111-124);
- (ii) Overwint ieder (125-134);
- (iii) De fysieke actie van (135-140);
- (iv) Overwint ieder (141-150);
- (v) Leidt tot procreatie ten gevolge van eendracht (151-152).

Gebaseerd op deze onderwerpen is er een ringcompositie met de structuur A-B-C-B-A aanwezig in de argumentatie.

#### 4.1.2.2. Inhoudelijke analyse.

Ik analyseer de argumentatie inhoudelijk in de volgorde van deze ringcompositie. Dientengevolge valt de inhoudelijke analyse van de argumentatie uiteen in bovenstaande drie onderwerpen: (i) de *mentula* leidt tot procreatie ten gevolge van eendracht; (ii) de *mentula* overwint ieder en (iii) de fysieke actie van de *mentula*.

##### 4.1.2.2.1. De *mentula* leidt tot procreatie ten gevolge van eendracht.

De *Graia* claimt in deze passage dat al wat adem haalt op aarde gecreëerd is door de *mentula* (5.111-112). De *mentula* is de bron van eendracht tussen geslachten (5.113) van het huwelijk (5.114) en is de verbindende factor tussen twee geesten (5.115, 121) door twee lichamen één te maken (5.116). De handeling van de *mentula* vertoont een cyclus (151) die bewerkstelligt dat de geest één is en blijft (152). Zonder de *mentula* gaat al het leven te gronde (5.120). Samenvattend stelt zij dat de *mentula* verantwoordelijk voor de oorsprong van, en verbinding tussen, al wat leeft op aarde. Het is de – universele – Penis die de essentie van het leven, i.e. de bron van en connectie tussen alle *animalia*, waarborgt.

##### 4.1.2.2.2. De *mentula* overwint ieder.

De *Graia* vervolgt haar hymne door te stellen dat de *mentula* domineert over wereldlijke machten (126), abstracte concepten als wijsheid (129), stervelingen, ook die nog niet eerder kennis met haar hebben mogen maken, i.e. maagden (130), tirannen (141), goden, i.e. de god van de oorlog Mars (142) en zelfs de oppergod Jupiter (144), de Giganten (143) en tot slot wilde dieren, i.e. de tijger (145) en de leeuw (146). Samenvattend stelt zij dat de *mentula* in staat is om wilde dieren, mensen, goden en zij die tussen sterfelijk en onsterfelijk inzitten, i.e. de Giganten, te overwinnen. Dit thema sluit zij af door de cyclus van het proces van het *vincere* van de *mentula* (*victor* 147, *vinci* 148, *vinci* 150, *vincere* 150) zowel inhoudelijk als retorisch – het actieve en passieve gebruik van het werkwoord *vincere* in een *repetitio* - weer te geven.

De *Graia puella* laat bij de uiteenzetting van dit onderwerp dientengevolge geen enkele categorie der *animalia* buiten beschouwing: álles en iedereen wijkt voor [de kracht van] de *mentula* (125). Waar het eerste thema tot doel had het oogmerk van het ageren van de *mentula* uiteen te zetten (en een uitleg verschaft van haar rouw wegens het verlies hiervan) heeft dit tweede thema het doel om de macht van de *mentula* te kenschetsen. Er is van al wat leeft – ook de onsterfelijken – niets of niemand die weerstand kan bieden aan haar macht.

#### 4.1.2.2.3. De fysieke actie van de *mentula*.

Nu Maximianus, en met hem de lezer, onderricht is in enerzijds de doelstelling van en anderzijds de kracht van de *mentula* brengt de *Graia puella* ook de fysieke praktijk van de *mentula* naar voren. Zij zet uiteen dat lusteloosheid, i.e. slapheid en zacht handelen niet passend is bij de *mentula*, (135) in tegenstelling tot (daad)krachtig handelen (136). De fysieke daad gebeurt enerzijds speels, anderzijds ruw (137) en moet zich wapenen tegen zaken die de *mentula* ondermijnen, als kou, water, ruzie en *damna*, waarvan de vertaling ‘geslachtsziekten’ mij hier op zijn plaats lijkt. (140)

De kern van de argumentatie – het middelste deel van de ringcompositie – spreekt dientengevolge over fysieke actie waartoe de *mentula* in staat is, en zonder welke de doelstelling – het eerste en laatste deel van de ringcompositie – niet behaald kan worden. De *Graia puella* verhaalt in het centrum van haar hymne de fysieke daad van de *mentula*, i.e. seksueel verkeer. Door te benadrukken dat slap-/ en zachtheid niet overeenkomen met de functie van de *mentula* – zij vermeldt zelfs wat deze staat van de *mentula* teweeg kan brengen - brengt zij bij Maximianus – en de lezer - onmiddellijk de huidige situatie in herinnering waarin Maximianus zich bevindt: zijn lid is immers dé representatie van een slap lid.

#### 4.1.2.3. Recapitulatie: analyse van de argumentatie.

In de argumentatie van de *Graia*'s hymne passeren drie onderwerpen middels de ringcompositie A-B-C-B-A de revue. Deze drie onderwerpen gebruikt de *Graia puella* om de doelstelling, de kracht en de fysieke daad van de *mentula* te demonstreren. Een beknopte synopsis ziet er dientengevolge als volgt uit, waarbij de respectievelijke puntsgewijze opsomming de onderwerpen aanduiden en de betreffende oogmerken daarop volgen:

- (i) De *mentula* leidt tot procreatie ten gevolge van eendracht;  
De universele *mentula* is de bron van en creëert verbinding tussen al wat leeft op aarde. Hiervoor is slechts de fysieke daad van de *mentula* noodzakelijk, de *Graia* maakt geen vermelding van liefde in de romantische zin van het woord. Daarbij druist zij in tegen de historisch contemporaine context van de zesde-eeuwse geschriften waarin een overwinning van de geest over het lichaam veelal centraal stond.
- (ii) De *mentula* overwint ieder;  
De kracht van de *mentula* is dusdanig groot dat niet alleen stervelingen maar zelfs goden er geen weerstand tegen kunnen bieden. Ook abstracte concepten als *sapientia* vervliegen wanneer de *mentula* hier haar claim op legt. Alles wijkt voor de *mentula*.
- (iii) De fysieke actie van de *mentula*.  
De kern van de ringcompositie beslaat de fysieke actie van de *mentula*: hoe opereert de *mentula* in de dagelijkse praktijk. Zij benadrukt hierbij de noodzaak van een hardheid van de *mentula* – daarmee Maximianus' situatie in de herinnering roepend.

#### 4.1.3. Het ontbreken van het gebed.

De lezer verwacht na de aanroep en de argumentatie van de hymne op de *mentula* respectievelijk een gebed in overeenstemming met de driedelige compositie van de hymne. Op grond van de inhoud van de hymne tot

dušverre anticipeert de lezer een gebed waarin een wens om de rijzing, dan wel de beoefening van, de *mentula* geuit. Niets blijkt echter minder waar: met het voltooiën van de onderwerpen van de ringcompositie en daarmee de argumentatie heeft de *Graia* haar laatste woorden gesproken.

*'Non fleo privatum, sed generale chaos!'* begon de *Graia* de argumentatie van zowel haar reden van rouw als het tweede onderdeel van de hymne. Het heengaan van Maximianus' viriliteit is voor de *Graia* oorzaak voor het uitbarsten in een hymne op een universele *mentula*. Voor de *Graia* is Maximianus' impotentie dientengevolge inherent verbonden met het heengaan van de impotentie van de wereld – reden van haar rouw, zo stelt zij zelf, en reden om de aanroep van de hymne stilistisch als een *góos* te formuleren. De bron van al het leven, i.e. de *mentula*, is ondanks diens fysieke aanwezigheid in alle opzichten die ertoe doen gestorven – er is geen hoop en daarmee geen gebed mogelijk.

Het ontbreken van het gebed van de *Graia puella*, i.e. de boodschap die het ontbreken van het gebed uitdraagt zoals in de voorgaande alinea uiteengezet, lijkt mij daarom van belang. De coherentie met de ondode staat waarin Maximianus zichzelf als *senex* in de eerste en laatste elegie beschrijft lijkt mij ook evident: bij Maximianus is de dood aanwezig ondanks diens aanhoudende fysieke aanwezigheid in de wereld. Het lijkt mij dat hier onvermijdelijk uit voortvloeit dat de *Graia puella* de staat van de wereld beweent, een wereld die bij leven reeds gestorven is, een vaststelling die Maximianus in de eerste elegie reeds over zichzelf getrokken heeft. Zeer frappant zijn de verzen die volgen op hymne van de *Graia*. Deze laatste en afsluitende verzen van Maximianus' *carmen continuum* onderbouwen deze conclusie: zonder respons op de hymne van de *Graia* keert de persona-auteur terug naar het thema van de *tarda senectus* en smeekt opnieuw om te mogen sterven, omdat hij reeds gestorven is (6.1, 9-12).

De beginverzen<sup>228</sup> van deze laatste elegie verduidelijken dat dít wellicht het gebed is dat de lezer verwacht, een constatering die ik des te meer kloppend acht aangezien (i) Maximianus' *opus* als een *carmen continuum* gelezen dient te worden en (ii) de auteur gekozen heeft voor *precor* om zijn wens kracht bij te zetten:

*Claude precor miseras, aetas verbosa, querelas  
numquid et hic vitium vis reserare tuum?*

'Ik smee je, praatzieke ouderdom, stop je ongelukkige klachten  
Jij wilt toch niet ook dit gebrek van jou bekend wordt?'

'*Precor*' komt in de klassieke literatuur vaker voor in een gebed.<sup>229</sup> De *Graia* eindigt haar hymne niet met een gebed, maar Maximianus, haar impotente, bejaarde minnaar. Het lijkt mij dat de auteur Maximianus de hymne tot de *mentula* af laat sluiten. Hij uit immers een gebed, niet tot de verrijzenis van de *mentula* maar tot het stoppen van de effecten van de ouderdom. De 'hymne tot de *mentula*' voldoet daarom aan de driedelige compositie waaruit een hymne bestaat: Maximianus voltooit de hymne.

Recapitulerend kan gesteld worden dat het lijkt of de *Graia puella* door het niet voltooiën van haar hymne, daar een gebed uit haar mond ontbreekt, verklaart te geloven dat er geen hoop, i.e. geen gebed mogelijk

---

<sup>228</sup> El. 6.1-2.

<sup>229</sup> Watson 1982: '[...] a word from the vocabulary of prayer: *precor* [...].' Andere voorbeelden waarin *precor* gebruikt is in een gebed: Ov. *Am.* 1.6.3; Hor. *Od.* 4.1.2; e.a



is. De bron en verbinding tussen al het leven is gestorven door de impotentie van de *mentula*. Daarmee sluit zij aan bij het gebrek aan hoop dat *senex* Maximianus ervaart over zijn ouderdomsklachten: hoewel hij fysiek bij leven is, is hij desondanks reeds lang gestorven. Ook voor hem is er geen verlossing. De auteur laat de bejaarde Maximianus haar hymne met een gebed voltooien.

#### 4.2. Een analyse van de ‘hymne op de *mentula*.’

Concluderend kan gesteld worden dat de driedelige compositie van een traditionele hymne aanwezig is in de ‘elegieën van Maximianus,’ waarvan de aanroep (deel één) en de argumentatie (deel twee) geuit worden door de *Graia puella* en het gebed (deel drie) wordt ingezet door Maximianus zelf. De boodschap die de *Graia* in haar hymne tot de *mentula* verkondigt wijkt op het eerste gezicht af van de boodschap de *senex* Maximianus over zijn ouderdom uit. Met inachtneming van (i) de structurele opbouw, (ii) het gekozen van vocabulaire van zowel de *Graia* als Maximianus,<sup>230</sup> (iii) het uitblijven van een directe reactie van Maximianus op de woorden van de *Graia* en (iv) de gedeelde inhoudelijke achterliggende boodschap ‘reeds bij leven gestorven te zijn’ dat de zesde en laatste elegie gelezen dient te worden als het afsluitende gebed van de hymne van de *Graia*.

De drie structurele delen van de hymne inhoudelijk in ogenschouw genomen poneert de auteur dat (i) de *mentula* gestorven is, (ii) de bron en verbinding tussen al het leven, i.e. de onnipotente dominantie van de *mentula*, verloren is gegaan vanwege het uitblijven van diens fysieke act door deze levenloosheid (iii) het leven dientengevolge gestorven is hoewel het nog, in zijn *aegra senectus*, aanwezig is. Omdat er geen hoop mogelijk is (de *Graia* had immers al haar trucs tot een herrijzenis reeds op de proef gesteld)<sup>231</sup> smeekt Maximianus om verlossing uit het lijden: de dood – die hem nog steeds niet vergund wordt. Ter afsluiting zijn de laatste verzen van Maximianus’ *carmen continuum* passend hier te citeren:

*Infelix ceu iam defleto funere surgo*  
*Hac me defunctum vivere parte puto.*<sup>232</sup>

‘Ach, ongelukkig verrijs ik hoewel mijn sterven allang beweend is  
Ik denk dat ik, gestorven, leef door dat deel.’

---

<sup>230</sup> E.g. ‘*non fleo privatum, sed generale chaos!*’ (5.110); ‘*precor*’ (6.1).

<sup>231</sup> 5.81-82.

<sup>232</sup> El. 6.11-12. Voor een andere interpretatie van deze verzen zie Fo (1986-1987, 111-116). De laatste frase is bedoeld als paradox: de *senex* rijst op (*surgo*) om het pad naar de dood te bewandelen, wat verdriet veroorzaakt (dientengevolge is hij *infelix*). Volgens Fo beweent Maximianus hier zijn eigen dood. Deze interpretatie lijkt mij onwaarschijnlijk omdat heel het *carmen*, maar zeker de laatste elegie, juist een smeekbede is om de dood.

## 5. CONCLUSIE EN HET WETENSCHAPPELIJK DEBAT

### 5.1. Conclusie: een duiding van de ‘hymne tot de *mentula*.’

De doelstelling van dit onderzoek was het verschaffen van een duiding van de ‘hymne tot de *mentula*’ zoals deze opgetekend is in de ‘elegieën van Maximianus,’ door (i) deze te plaatsen in het genre van de menippeïsche satire, (ii) een *incolatio*, (iii) het personage uit wier mond de hymne tot stand gekomen (*Graia puella*) is te onderzoeken en (iii) de hymne qua structuur en inhoud te onderzoeken.

Om dit te bewerkstelligen heb ik allereerst beargumenteerd dat de genrevermenging, aanwezig in dit *opus* (zie inleiding), onder andere inhoudt dat het genre van de menippeïsche satire door de auteur gebezigd is. Het genre van de menippeïsche satire heb ik getoetst aan de ‘elegieën van Maximianus’ door de definitie en kenmerken van dit genre te vergelijken met de ‘elegieën van Maximianus.’ Vervolgens heb ik onderzocht of er in de ‘elegieën van Maximianus’ sprake is van een *inconsolatio*, door de definitie en kenmerken van de *inconsolatio* te toetsen aan de ‘elegieën van Maximianus.’ Daarna heb ik de *persona* van de *Graia*, zoals getypeerd door de auteur, geportretteerd door zowel haar karakter als haar amoureuze ervaring met Maximianus te vergelijken met de eerder verhaalde vrouwen in het leven van Maximianus op dezelfde punten. Tot slot heb ik een structurele en inhoudelijke analyse gegeven van de ‘hymne tot de *mentula*.’

In deze conclusie zal ik de hieruit voortvloeiende onderzoeksresultaten met elkaar combineren om dientengevolge de ‘hymne tot de *mentula*’ te kunnen duiden om zodoende de ‘hymne tot de *mentula*’ te kunnen duiden, doelstelling van dit onderzoek. Voor een goed overzicht zal ik in de eerste plaats een recapitulatie geven van de inhoud van het *opus* die aan de hymne vooraf gaat. Vervolgens presenteer ik de (deel-)conclusies die voortvloeien uit elk van de onderzochte onderzoeksgebieden. Ik sluit af met een conclusie waarin een duiding van de hymne, gebaseerd op de onderzoeksresultaten, geponeerd wordt.

#### 5.1.1. Recapitulatie.

Het leven van Maximianus, zo verhaalt de auteur, is ondanks diverse amoureuze ervaringen gekenmerkt door kuisheid. Hij heeft meerdere vrouwen liefgehad: (i) Lycoris, symbool voor de liefde binnen het *coniubium*, (ii) Aquilina, symbool voor de onsterfelijke liefde die gepaard gaat met het martelaarschap en tot slot (iii) Candida, als *puella docta* symbool voor de literaire elegische liefde. De verschillende typen vrouwen, zo brengt Maximianus op oude leeftijd in herinnering, heeft hij allen – op eigen initiatief – begeerd maar hebben uiteindelijk nooit geleid tot een fysieke uiting van deze liefde<sup>233</sup> dan wel een gelukkige staat van zijn. Als pendant van enerzijds Maximianus, anderzijds van deze archetypen vrouwen, introduceert de auteur de Oosterse ‘*Graia*.’ Deze *Graia puella*, door de auteur geïntroduceerd als een metaforisch Trojaans paard, heeft haar geliefde (de bejaarde Maximianus) verleid met listigen als een vrouwelijke *exclusus amator* in een omgekeerde *paraklausithyron*. Zij verleidt hem op dusdanig listige wijze dat hij niet bij machte is haar avances te weerstaan.

---

<sup>233</sup> Het seksueel verkeer binnen het *coniubium* met Lycoris nagelaten. De situatie zoals deze was tijdens Maximianus’ *coniubium* is echter niet dezelfde als de situatie waarover de auteur verhaalt, zie hoofdstuk 1 van deze scriptie.

Het resultaat is één nacht met geslachtsgemeenschap. De ‘hymne van de *Graia*,’ gericht op een universele *mentula*, komt tot stand als reactie op Maximianus’ impotentie in de daarop volgende nacht. Deze hymne is de culminatie en tevens de voltooiing van dit *carmen*.<sup>234</sup>

#### 5.1.2. Deelconclusie: genrebepaling.

Uit het onderzoek naar de genrebepaling van dit *carmen* is gebleken dat de auteur gebruikt maakt van genrevermenging. Dit werk kan naast het genre van de elegie tevens geduid kan worden als een menippeïsche satire. Ook heeft de auteur een *inconsolatio* geschreven.<sup>235</sup> Dit heeft tot gevolg dat de inhoud van dit *carmen* gelezen moet worden met de doelstellingen die corresponderen zowel de menippeïsche satire als een *inconsolatio*. Omdat het werk gedefinieerd kan worden als een *inconsolatio* drukt dit *opus* troosteloosheid uit. Omdat het werk gedefinieerd kan worden als een menippeïsche satire geeft dit *opus* uiting aan een protest tegen een gebeurtenis, ook al is dit protest volstrekt zinloos. Beide genres collectief in ogenschouw genomen betekent dit dat de inhoud van Maximianus’ *carmen* de doelstelling heeft protest aan te tekenen tegen een gebeurtenis, i.e. de ondode, miserabele staat van zijn, en er voor deze ondode, miserabele staat van zijn geen enkele troost mogelijk is.

#### 5.1.3. Deelconclusie: portrettering van de *Graia*.

De auteur heeft in dit *carmen* verschillende vormen van liefde geponeerd door verschillende typen vrouwen te postuleren in Maximianus’ leven. Al deze vormen van liefde hebben tot niets geleid: geen fysieke uitoefening van de liefde, geen duurzaam geluk. De komst van de *Graia* brengt daar wat betreft het eerste punt verandering in. De auteur introduceert een abstracte, listige *Graia puella*– tevens de enige vrouw zónder naam – die de bejaarde Maximianus met listen als een vrouwelijke *exclusus amator* overhaalt tot geslachtsgemeenschap. Zij is dé pendant van enerzijds zijn eerder verhaalde vrouwen en anderzijds Maximianus zelf. Dankzij haar listen bewerkstelligt zij dat Maximianus één nacht vol passie beleeft. Met diens impotentie in de tweede nacht opent de ‘buik van het Trojaanse paard’ zich echter en brengt een verpletterende boodschap ter wereld in de vorm van een hymne. Alle vormen van liefde zijn in deze elegie dientengevolge onsuccesvol.

#### 5.1.4. Deelconclusie: analyse van de hymne.

Uit de structurele analyse van de hymne blijkt dat de auteur de hymne heeft laten beginnen door de *Graia* en afgesloten heeft door Maximianus. Het geheel van de hymne stelt inhoudelijk dat (i) de *mentula* gestorven is, (ii) de bron en verbinding tussen al het leven, i.e. de onnipotente dominantie van de *mentula*, verloren is gegaan vanwege het uitblijven van diens fysieke act door deze levenloosheid en (iii) dientengevolge al het leven sterft (*generale chaos*)<sup>236</sup> hoewel het nog, de cyclus van het leven volgend, in zijn *aegra senectus* aanwezig is. Omdat er geen hoop mogelijk is smeekt Maximianus in het afsluitende gebed om verlossing van het lijden, i.e. te moeten leven hoewel reeds gestorven te zijn. Deze wordt hem niet vergund. De hymne stelt dientengevolge dat met het

---

<sup>234</sup> Hierbij lees ik de zesde elegie als het afsluitende gebed van de hymne. Zie hoofdstuk 4 van deze scriptie.

<sup>235</sup> Naast, vanzelfsprekend, het genre van de elegie.

<sup>236</sup> El. 5.110.

sterven van de *mentula* tevens de wereld gestorven is. De auteur schetst met deze hymne een hopeloze, troosteloze situatie waarin slechts de dood, die niettemin uitblijft, nog verlossing kan bieden.

#### 5.1.5. Conclusie.

Concluderend kan gesteld worden dat 'de hymne tot de *mentula*' de status van de wereld weergeeft alsoen levende dode. Deze staat van zijn wordt weergegeven als een levenloze *mentula*, waaruit logischerwijs voortvloeit dat de bron van al het leven is gestorven. De 'hymne tot de *mentula*' geeft uitdrukking aan een diepe rouw om deze dood, verschaft een explicatie van wat er met deze dood verloren is gegaan en een uit gebed om verlossing uit deze miserabele *status quo*. Daar (i) de *mentula* reeds gestorven is, (ii) de portrettering van de *Graia* als een onheilbrengend 'houten paard,' i.e. listig, en (iii) de menippeïsche satire en (iv) de *inconsolatio*, is het evident dat enige vorm van troost voor de *status quo* van de wereld zinloos is: de bron van al het leven is immers gestorven.

## 5.2. Tot slot: het belang van dit onderzoek in de wetenschappelijke dialoog.

In de *status quaestionis* is uiteengezet in hoeverre de 'hymne tot de *mentula*' reeds onderzocht is. Scheider 2001 en Wasyl 2011 hebben beide de hymne bestudeerd. Geen van beide onderzoekers neemt echter de rol die de *Graia puella* in het *carmen* als geheel krijgt toegedicht aanspreekt heeft mee in de argumentatie die tot hun conclusies heeft geleid. In dit onderzoek heb ik de rol van de *Graia* zoals de auteur deze geportretteerd heeft meegenomen om tot een duiding van de elegieën te komen. Daarnaast heb ik beargumenteerd dat de 'elegieën van Maximianus' geschreven zijn als een *inconsolatio* en te classificeren is als een menippeïsche satire. Het gebruik van deze genres maakt dat de inhoud van de elegieën respectievelijk troosteloosheid en hopeloosheid uitdrukt. Deze duiding van de 'elegieën van Maximianus' is nog niet eerder beargumenteerd. De 'hymne tot de *mentula*' lijkt mij in deze duiding te moeten worden geplaatst.

Daarnaast ga ik met de conclusie die voortkomt uit dit onderzoek in tegen de geopperde interpretatie<sup>237</sup> dat dit *carmen* beschouwd moet worden als een tegengeluid aan de in de zesde eeuw prevalerende gedachte dat vleeselijke lusten bedwongen dienen te worden door de geest (zie inleiding).<sup>238</sup> Dit lijkt mij aannemelijk daar:

- (i) Maximianus in dit *carmen* simpelweg niet spreekt over het genot van vleeselijke lusten, het gedicht spreekt daarentegen over de fysieke misère die de ouderdom met zich mee brengt. Deze fysieke misère is ook het eindresultaat van de *onenightstand* die hij met de *Graia* gehad heeft. Het gebrek aan geslachtsgemeenschap is op zijn minst opvallend te noemen in een gedicht dat de lichamelijke driften zou bezingen.
- (ii) De 'hymne tot de *mentula*' en daarmee de boodschap die hierin verkondigt wordt mijns inziens ronduit genegeerd wordt. Zowel de inhoud als de stilistische structuur zijn zo geconstrueerd dat de hymne hét hoogtepunt is en zijn daarmee van grote importantie voor een duiding van dit *carmen*. Uit deze duiding blijkt dat de hymne stelt dat het seksuele verkeer in de wereld reeds te gronde is gegaan.

---

<sup>237</sup> Schneider 2003; Wasyl 2011. Zie de inleiding van deze scriptie.

<sup>238</sup> Zie inleiding.

- (iii) De portrettering van de *Graia* geen enkele rol speelt bij deze duiding. De typering van de *Graia* die de hymne opent en daarmee het meest significante onderdeel van dit *carmen* ten gehore brengt maakt dat een oplettend lezer al gewaarschuwd is dat het seksuele verkeer dat wel degelijk plaatsvindt een voorbode is van een groot onheil. Het enige seksuele verkeer komt in dit *carmen* tot stand door haar aangeboren Griekse lísten.

In tegenstelling tot de overheersende opinie dat Maximianus' *opus* seksueel verkeer verheerlijkt, wordt het seksuele verkeer dat tussen de Graia en Maximianus plaatsvindt door de auteur verhaald om de troosteloze, hopeloze staat van de wereld weer te geven.

<p>'Mentula, festorum cultrix operosa dierum, quondam deliciae divitiaeque meae, quo te deiectam lacrimarum gurgite plangam, quae de tot meritis carmina digna feram? 90 Tu mihi flagranti succurrere saepe solebas atque aestus animi ludificare mei. Tu mihi per totam custos gratissima noctem concors laetitiae tristitiaequae meae, conscia secreti semper fidissima nostri, 95 astans internis pervigil obsequiis: quo tibi fervor abit per quem feritura placebas, quo tibi cristatum vulnificumque caput? Nempe iaces nullo, ut quondam, perfuse rubore, pallida demisso vertice nempe iaces. 100 Nil tibi blandities, nil dulcia carmina prosunt, Non quicquid mentem sollicitare solet. Hic velut exposito meritam te fungere plango: Occidit, assueto quod caret officio.'</p>	<p><i>Penis, bedrijvige verzorger van feestdagen, eens mijn lieveling en rijkdom, met een hoe grote stroom tranen moet ik jou, verdrongen, weeklagen? Welke liederen moet ik aandragen, waardig wegens zoveel weldaden? Jij, dikwijls was je gewoon mij, wanneer ik in vuur en vlam stond, te helpen en de passie van mijn ziel te bespelen. Jij, heel de nacht mijn meest welkome bewaker deelgenoot van mijn vreugde en verdriet, mijn meest betrouwbare vertrouweling, altijd, van ons geheim, altijd waakzaam staande bij mijn inwendige overgave: waarheen vertrekt jouw koorts, met welke het jou deugd deed te zullen treffen, waarheen jouw gekroonde en wondenveroorzakende hoofd? Jij ligt toch zeker als dood, doorstroomd met geen enkele roodheid, zoals eens, bleek, met naar beneden hangende top, lig jij toch zeker als dood. Geen liefkozingen, geen zoete liedjes helpen bij jou, niets wat jouw hartstocht pleegt te prikkelen. Hier beweent ik jou als het ware als bij een open paddenstoel het sterft, dat wat zijn gewoonlijke taak mist.'</i></p>
<p>Hanc ego cum lacrimis deducta voce canentem 105 irridens dictis talibus increpui: 'dum flebes nostril langorem, femina, membri, Ostendis morbo te graviore premi.'</p>	<p><i>Ik, haar uitlachend terwijl zij onder tranen met zachte stem zong snauwde [tegen haar] met dergelijke woorden: 'Terwijl jij vol droefenis verhaalt over de slapte van mijn lid, vrouw, laat je zien dat je onderdrukt wordt door een nog ernstiger ziekte.'</i></p>
<p>Illa furens: 'nescis, ut cerno, perfide, nescis: non fleo privatum, set generale chaos. 110 Haec genus humanum, pecudum, volucrumque, ferarum et quicquid toto spirat in orbe, creat. Hac sine diversi nulla est Concordia sexus, hac sine coniugii gratia summa perit. Haec geminas tanto constringit foedere mentes, 115 unius ut faciat corporis esse duo. Pulcra licet pretium, si desit, femina perdit, et si defuerit, vir quoque turpis erit. Haec si gemma micans rutilum non conferat aurum externum fallax mortiferumque genus. 120 Tecum pura fides secretaque certa loquuntur, o vere nostrum fructiferumque bonum! Valde, inquam, felix semper felicibus apta, en tibi cognatis utere deliciis! Cedunt cuncta tibi, quodque est sublimius, ultro 125 cedunt imperiis maxima sceptris tuis, nec subtracta gemunt, set se tibi subdita gaudent: vulnera sunt irae prosperiora tuae. Ipsa etiam totum moderans sapientia mundum porrigit invictas ad tua iussa manus. 130 Sternitur icta tuo votivo vulnere virgo et perfuse novo laeta cruore iacet. Fert tacitum ridetque suum laniata dolorem et percussori plaudit amica suo. Non tibi semper iners, non mollis convenit actus 135 mixtaque sunt ludis fortia facta tuis.</p>	<p><i>Tierend [sprak] zij: 'jij weet niet, zoals ik [het] zie, verrader, jij weet het niet: niet jouw persoonlijke situatie, maar de algemene chaos beweent ik! Het geslacht van mensen, van vee en vogels, van wilde dieren en al wat ademt op heel deze aarde, brengt Het voort. Zonder dit is er geen enkele eendracht tussen verschillende geslachten, zonder dit gaat de hoogste beloning van het huwelijk te gronde. Zij verbindt tweevoudige geesten door een dergelijk verdrag, opdat zij twee maakt van één lichaam. Mooi als zij is verliest een vrouw haar beloning, als het ontbreekt, en als het zal hebben ontbroken, zal ook een man schandalig zijn. als dit schitterende sieraad niet [zich] niet verenigt met goudgeel goud is het eeuwige ras een leugen, uitwendig en ten dode opgeschreven. Met jou is oprechte trouw en spreken geheimen standvastig, o mijn waarlijk vruchtdragende zegening! Een geluk, zeg ik, altijd zeer geschikt voor gelukkige mensen benut het jouw bekende genot! Alles wijkt voor jou, en wat meer verheven is, vrijwillig wijken de grootste scepters voor jouw macht, Zij, ontweken, zuchten niet, maar verheugen zich, onderworpen aan jou: de wonden van jouw woede zijn erg gelukkig makend. Zelfs de wijsheid zelf, die heel de aarde bestuurt biedt haar onoverwinnelijke handen op jouw bevel. een maagd strekt zich uit, getroffen door een jouw begeerde wond [daar] ligt zij, bespat met vers bloed. Zwijgend verdraagt en lacht zij, uiteen geregen, betreft haar eigen pijn en als een goede vriendin applaudisseert zij haar eigen moordenaar. Slapheid past niet altijd bij jou, geen zachte actie en gemengd met jouw spelletjes zijn jouw krachtige daden.</i></p>

Nam nunc ingenio, magnis nunc viribus usa nunc his quae Veneris sunt inimica malis.	
Nam tibi pervigiles intendunt saepe labores imbres insidiae iurgia damna rates.	140
Tu mihi saepe feri commendas corda tyranni, sanguineus per te Mars quoque mitis erit, et post extinctos debellatosque Gigantes excutis irato tela trisulca Iovi.	
Tu cogis rabidas affectum discere tigres, per te blandus amans redditur ipse leo.	145
Mira tibi virtus, mira est patientia: victos diligis et vinci tu quoque saepe voles.	
Cum superata iaces, vires animosque resumis atque iterum vinci, vincere rursus amas.	150
Ira brevis, longa est pietas, recidiva voluptas, Et cum posse perit, mens tamen una manet.'	

*Want na nu gebruik te hebben gemaakt van talent, dan van grote krachten  
[en] dan weer van die rampen die Venus vijandig gezind zijn is.  
Want dikwijls richten ongemakken, altijd waakzaam, zich op jou  
water, een heimelijke aanslag, woordenwisselingen, schades en kou  
Dikwijls beveel jij mij dat de harten van een tiran verdragen worden,  
door jou zal zelfs de bloeddorstige Mars mak zijn,  
En na de vernietigde en overwonnen Giganten  
roof jij het wapen met drie punten weg bij de vertoornde Jupiter.  
Jij dwingt woeste tijgers genegenheid te leren kennen,  
door jij wordt de leeuw zelf gemaakt tot een tedere minnaar.  
Wonderbaarlijk is jouw mannelijkheid, wonderbaarlijk is jouw geduld:  
Je hebt de overwonnen lief en jij wilt ook dikwijls zelf overwonnen worden.  
Wanneer jij overwonnen uitrust krijg jij je krachten en geestkracht terug  
hou je ervan opnieuw te worden overwonnen, opnieuw te overwinnen.  
Kort is jouw woede, lang is je genegenheid, je genot recidiverend,  
en hoewel het in staat zijn verloren gaat, blijft de geest toch één.*

## BIBLIOGRAFIE.

Abrams, M.H., *A Glossary of Literary Terms*, 1985.

Anastasi, R., 'Boezio e Massimiano,' in: *Miscellanea di Studi di Letteratura Cristiana Antica* 3 1951, 45-02.

Bertini, F.B., 'Boezio e Massimiano,' in: Obertello, L., (ed.), *Atti del Congresso internazionale di Studi Boeziani*, Rome 1981.

Bullough, V.L., *The History of Prostitution*, New York 1964.

Carlson, D.R., 'Gower's Amans and the Curriculur Maximianus,' in: *Studia Neophilologica* 2016.

Coffmann, G.R., 'Old Age from Horace to Chaucer,' in: *Speculum* 1934, 249-277.

Consolino F.E., 'Massolino e le sorti dell'elegia Latina' in: M.L. Silvestre e M. Squillante (a cura di), *Mutatio rerum. Letteratura filosofiascienczatra tardo antico e altomedioevo*, Atti del Convegno di Studi, Napoli 1997, 363-400.

Copley, F.O., 'Exclusus amator: a study in Latin love poetry' in: *Monographs of the American Philological Society* 1956.

Curtius, E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.

Dunham, O., 'Private Speech, Public Pain: The Power of Women's laments in Ancient Greek poetry and Tragedy,' in: *CrissCross* 2014.

Fielding, I., 'A poet between two worlds: Ovid in late antiquity,' in: Miller J.F., Newlands C.E. (eds), *A handbook to the Reception of Ovid*, West Sussex 2014.

- 'A Greek Source for Maximianus' Greek Girl, late Latin love elegy and Greek anthology,' in: McGill S., Pucci J.M. (eds), *Classics Renewed: Reception and Innovation in the Latin Poetry of Late Antiquity*, Heidelberg 2016.

Fredel, J., 'Boethius, Anicius Manlius Severinus,' in: J.K. Schulman (ed.), *The rise and fall of the medieval world 500-1300, a biographical dictionary*, Westport 2002, 73-74.

Fredrick, D., 'Reading broken skin: Violence in Roman Elegy,' in: Miller, P.A. (ed.), *Latin Erotic Elegy, an anthology and reader*, New York 2002.

Frye, N., *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton 1957.

Furley, W.D., 'Prayers and Hymns,' in: Ogden, D. (ed.), *A companion to Greek religion*, Oxford 2007.

Green, R.P.H., 'Latin love elegy in Late Antiquity: Maximianus,' in: T.S. Thorsen (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge 2013.

Griffiths, F.T., *Theocritus at court*, Leiden 1979.

Johann, H., *Trauer und Trost. Eine Quellen und strukturanalytische Untersuchung der philosophischen Trostschriften über den Tod*, München 1986.

Kassel, R., *Untersuchungen zur griechischen und römischen Konsolationsliteratur*, München 1958.



- Kleinknecht, H., *Die Gebetsparodie un der Antike*, Stuttgart-Berlin 1937.
- Marenbon, J., *The Cambridge Companion to Boethius*, Cambridge 2009.
- Mastandrea, P., 'Per la cronologia di Massimiano elegiac: elementi interni ed esterni al testo,' in: Díaz M.C. and Díaz J.M. de Bustamante (eds.) *Poesía Latina medieval* Santiago de Compostela 2002, 151-179.
- Martin, J., *Antike Rhetorik*, München 1974.
- Moos, P von., *Consolatio: Studien zur mittellateinischen Trostliteratur über den Tod und zum Problem der christlichen Trauer*, Munich 1971-2.
- Raymond, E., 'Gaius Cornelius Gallus. The inventor of Latin love elegy,' in: T.S. Thorsen (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge 2013.
- Peter Raedts, NRC Handelsblad, Wetenschapsbijlage, 20 maart 2010.
- Relihan, J.C., *Ancient Menippean Satire*, Londen 1993.
- Mastandrea, P., 'Aratore, Paternio, Vigilio, coetanei (e amici?) di Massimiano elegiaco,' in: M.C. Díaz en M.J. Díaz de Bustamante (eds), *Poesia latini medieval: actas del IV Congreso del 'Internationales Mittellateinerkomitee'*, Firenze 2005, 151-179.
- Ramirez de Verger, A., 'Parodía de un lamento ritual en Maximiano (el. V 87-104),' in: *Habis* 1984, 149-156.
- Ratkowitsch, C., *Maximianus amat. Zur Datierung und Interpretation des Elegikers Maximian*, Wenen, 1986.
- Schneider, W.C., 'Definition of genre by falsification. The false attribution of the Maximianus Verses to Cornelius Gallus by Pomponius Gauricus and the Definition of their Genre and Structure,' in: *Rivista di filologia e di istruzione classica* 2001, 445-464.
- Die elegische Verse von Maximian: *Eine letzte Widerrede gegen die neue christliche Zeit*, Stuttgart 2003.
- Scornfield, J.H.D., *Consoling Heliodorus, a commentary on Jerome, letter 60*, Oxford 1993.
- Sauma, V., *Sur le pas des saint au Liban*, vol. 1, Beirut 1994.
- Skete, D., *The lives of the holy women martyrs*, Colorado 1991.
- Szövérfy, J., 'Maximianus a Satirist?' in: *Harvard Studies in Classical Philology* 1968, 351-367.
- Tohm, S.K., *Contesting Masculinity: Locating the Male Body in Roman Elegy*, Michigan 2011.
- Tyson, M., *The first elegy of Maximianus: a translation and commentary based on an analysis of possible earlier latin influences found by a computer search on the phi cd-rom disk*, Ottawa 1996.
- Uden, J., 'The Elegiac Puella as Virgin Martyr,' in: *Transactions of the American Philological Association* 2009, 207-222.
- Veyne, P., 'The pastoral in city clothes,' in: P.A. Miller (ed.), *Latin Erotic Elegy: an anthology and reader*, New York 2002.
- Volkman, R.E., *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, Hildesheim 1963.
- Watson, L.C., 'Ovid Amores 1.6: A Parody of a Hymn?' in: *Mnemosyne* 1982, 92-101.
- Webster, R., *the elegies of Maximianus*, Princeton 1900.

Weinbrot, H.D., *Menippean Satire Reconsidered, From Antiquity to the Eighteenth century*, Baltimore 2005.