

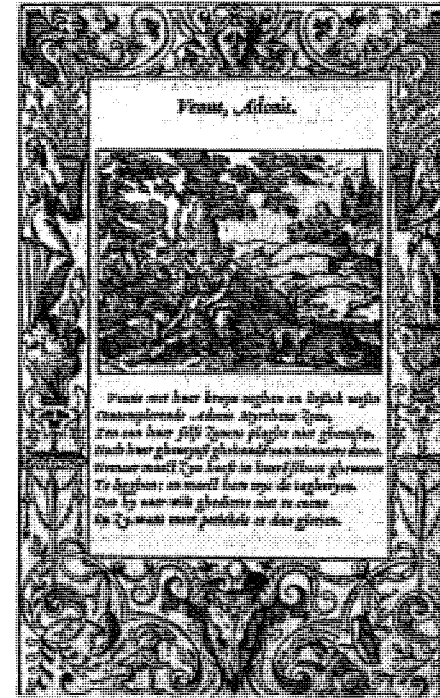
Onderwerpen uit de *Metamorfosen* 'verkeerd' verbeeld en vertaald

Eric J. Sluijter

Bekijkt men prenten en schilderijen met onderwerpen uit de *Metamorfosen*, dan zal het opvallen dat de uitbeeldingen lang niet altijd in overeenstemming zijn met de tekst van Ovidius. Dit kan vele oorzaken hebben en die zullen in elke tijd ook weer anders van karakter zijn. In het onderstaande zal worden ingegaan op enkele voorbeelden waarin zulke afwijkingen van Ovidius' tekst te zien zijn in de Nederlandse beeldende kunst van de late 16de en de 17de eeuw. In mijn artikel over mythologische thematiek in de Hollandse kunst uit die periode, in de vorige jaargang van *Hermeneus*, kwam overigens reeds een mooi voorbeeld van zo'n afwijkende picturale traditie ter sprake: de weergave van de *Bevrijding van Andromeda*. In uitbeeldingen van deze episode is Perseus bijna altijd gezeten op het vliegende paard Pegasus, hoewel Ovidius met geen woord rept over Pegasus als vervoermiddel van Perseus. Dit was echter eeuwenlang de meest gebruikelijke manier om het verhaal in beeld te brengen, zelfs in illustraties die bij de tekst van Ovidius werden afgedrukt.¹

In hetzelfde artikel zette ik reeds uiteen dat Ovidius' *Metamorfosen* verreweg de meest geliefde bron vormde voor mythologische onderwerpen in de Noordnederlandse schilderkunst van de 17de eeuw (Karel van Mander schreef dan ook in de inleiding van de *Wilegghingh op den Metamorphosis* die hij bij zijn *Schilder-Boeck* voegde, dat 'het by ons ghemeen, en 't Schilders Bijbel gheheeten was, om datter veel Historien uyt gheschildert wierden').² Tevens werd in dat artikel aangegeven dat vanaf de laatste decennia van de 16de eeuw de *Metamorfosen* voor een breed lezend publiek toegankelijk werd gemaakt door de vele edities van rijk geïllustreerde boekjes met vertalingen of parafrazeringen; geen ander literair werk uit de oudheid werd op deze schaal gepopulariseerd. Voor de gegoede burger die geen Latijn las maar wel enige aanspraak wilde maken op kennis van de klassieke mythologie zal het dan ook vertrouwde lectuur zijn geweest. De *Metamorfosen* was tot een visueel aantrekkelijk prentenboekje geworden dat tevens kon worden gebruikt als een makkelijk te raadplegen 'compendium' voor verhalen uit de klassieke mythologie. De illustraties vervulden daarbij een even belangrijke rol als de tekst en waren soms zelfs belangrijker. Het was uit dergelijke geïllustreerde *Metamorfosen*-uitgaven in de volkstaal dat schilders en publiek hun kennis over de klassieke mythologie voornamelijk zullen hebben opgedaan.

De eerste vertaling van de *Metamorfosen* in het Nederlands verscheen in 1552 te Antwerpen zonder illustraties. Het was een weinig verheven prozavertaling door



2. *Venus en Adonis*. Houtsnede in Nederlandse Florianus-vertaling, die tussen 1566 en 1650 vele malen werd herdrukt.

1. *Venus en Adonis*. Houtsnede in de Nederlandse editie van de in 1557 te Lyon verschenen uitgave met illustraties van Bernard Salomon.

Johannes Florianus (Blommaerts). Deze liet weliswaar weinig heel van het karakter van Ovidius' dichtwerk, maar de tekst werd vrij nauwkeurig gevolgd - en dat is vergeleken met oudere 'vertalingen' in het Italiaans en Frans al een nieuw verschijnsel. Deze vertaling zou tot het midden van de volgende eeuw vele malen worden herdrukt. Vanaf de tweede druk uit 1566 immer met een grote hoeveelheid illustraties: meestal met maar liefst 178 stuks of met een selectie van 15, één per boek. Pas in 1643 zou een nieuwe vertaling worden uitgegeven; deze was overigens slechts een opgepoetste versie van die van Florianus. Een echte goede vertaling in dichtvorm verscheen uiteindelijk pas in 1671, van de hand van niemand minder dan Joost van den Vondel.³

De populaire vertaling van Florianus heeft dus gedurende bijna een hele eeuw dienst gedaan en hij zal voor kunstenaars en hun publiek dikwijls de belangrijkste bron zijn geweest voor hun kennis over verhalen uit de *Metamorfosen*. Dit geldt in even sterke mate voor de begeleidende illustraties, die zich in het geheugen van de kunstenaar en zijn publiek zullen hebben vastgezet als *het* beeld dat bij een bepaald verhaal hoorde.

De illustraties die in de Florianus-vertaling werden opgenomen (bv. afbn. 2 en 8), waren exacte kopieën naar houtsneden van de Fransman Bernard Salomon die in 1557 te Lyon werden uitgegeven in een boekje waarin onder elk prentje het betreffende verhaal beknopt in dichtvorm was samengevat (afb. 1). Deze uitgave verscheen tegelijkertijd in een Franse en in een Nederlandstalige editie. De illustraties die Salomon voor dit werkje maakte zouden enorm invloedrijk zijn: zij waren niet alleen bepalend voor de illustraties die tot het midden van de 17de eeuw in de vele herdrukken van de Florianus-vertaling verschenen (deze werd dus steeds gedrukt met kopieën van kopieën naar Salomon), ook voor de andere prentreeksen met Ovidius-illustraties die aan het einde van de 16de en begin van de 17de eeuw in de

Nederlanden werden uitgegeven, bleven Salomons composities het uitgangspunt vormen. Dit geldt voor de reeksen van Pieter van der Borcht (1591; 178 etsen), Chrispijn de Passe (1602; 132 gravures, afb. 3) en Antonio Tempesta (1606; 150 etsen).⁴

Een aantal uitbeeldingen en vertalingen van de in de beeldende kunst zeer populaire vrijage van Venus en Adonis vormt een goed voorbeeld om te tonen hoe op verschillende manieren afwijkingen van Ovidius' tekst konden optreden. In Bernard Salomons houtsnede van deze episode zien wij dat Adonis met zijn hoofd in de schoot van Venus ligt (afb. 1), wat in strijd is met de regels uit Ovidius waarin de vrijage wordt beschreven. Daar valt te lezen dat Venus en Adonis, moe van de inspanningen van de jacht, zich onder de schaduw van een populier in het gras te rusten leggen en dat Venus zich tegen Adonis aanvlijt, haar hoofd tegen zijn borst leggend, waarna zij, haar woorden met kussen afwisselend, het afschrikwekkende verhaal van Atalanta en Hippomenes vertelt (*sed labor insolitus iam me lassavit, et, ecce, / opportuna sua blanditur populus umbra, / datque torum caespes: libet hac requiescere tecum*' / *et requievit*) *'humo' pressitque et gramen et ipsum / inque sinu iuvenis posita cervice reclinis / sic ait ac mediis interserit oscula verbis;* X, 554-559). Onder het prentje van Salomon staat echter in het gedichtje waarin de episode kort wordt samengevat: '...Zyn hoeft in huer schoot ghewoene / te legghen ...'. Het prentje en de woorden in het bijbehorende gedichtje zijn dus in overeenstemming met elkaar; dezelfde 'fout' werd in beide gemaakt. Waarom dit hier gebeurde, valt niet met zekerheid te zeggen. Het is niet waarschijnlijk dat de dichter (Willem Borluit) deze vergissing maakte en dat Salomon zijn illustratie daarop baseerde. Eerder concipieerde Salomon de scène op deze wijze - wellicht omdat het een vertrouwdere beeldvorm was (men denke aan voorstellingen waar Samson met het hoofd in de schoot van Delila ligt te slapen) - en paste Borluit zijn versje aan.



3. Venus en Adonis. Gravure uit de reeks illustraties door Chrispijn de Passe, 1602.

In Florianus' vertaling is deze passage min of meer correct weergegeven: 'Maer midts dat ic door desen ongewoonlijcken arbeyt so seer vermoedt ben, ende dat wy nu een plaetse onder desen boom gevonden hebben bequaem tot onser rusten, so lust my met u wat neder te sitten; dit seggende, is sy neder geseten ende heeft hem by haer ghetrocken; daer nae leyde sy haer hoeft in sijnen schoot, ende na veel omhelsen ende cussen heeft hem aenghesproken in deser manieren:'⁵ Florianus' vertaling wordt echter begeleid door de 'onjuiste' uitbeelding in de illustratie (afb. 2), want Salomons wijze van weergeven bleef in de boekillustraties herhaald worden, niet alleen in de vrije kopieën van Solis, maar ook in de illustraties van Tempesta en De Passe (afb. 3). Slechts door Pieter van der Borcht werden de figuren op correcte wijze omgewisseld.

Hoewel de invloed van deze illustraties op schilderijen met dit onderwerp groot is (het beeldschema bleef globaal steeds vrijwel hetzelfde), werden Venus en Adonis daar wel bijna altijd volgens Ovidius' regels - en dus omgedraaid - weergegeven (bv. afb. 4). Slechts een enkele schilder kunnen wij er duidelijk op betrappen dat hij alleen de illustratie heeft bekeken en niet de moeite heeft genomen de tekst er op na te lezen, zoals in het geval van Arie de Vois' schilderij uit 1678 (afb. 5). Hieruit blijkt tevens dat tot laat in de 17de eeuw zulke prentjes werden geraadpleegd. Gerard Laresses klacht over dergelijke praktijken zal dan ook dikwijls terecht zijn geweest: 'Dat er veele zyn, die de Fabelen van Ovidius van buiten kennen, stellen wij vast; maar van binnen zeer weinig. 't Is meest uit Printboeken, en niet in de Grondtext dat men tegenwoordig zoekt.' Laresse, een in de klassicistische kunsttheorie geschoolde schilder uit de late 17de eeuw, ergerde zich daar hevig aan. Hij gaat dan ook tekeer over het feit dat de meeste schilders niet lezen maar alleen prenten gebruiken, waarbij hij - niet toevallig - juist voorstellingen uit Ovidius als voorbeeld aanhaalt: '... dewyl de Fabelen van Ovidius tegenwoordig zo overvloedig afgebeeld, en gemakkelijk te bekomen zyn, nevens een regel schrift drie à vier daar by, welke genoegzaam te kennen geeven wat



4. Venus en Adonis, 1611. Cornelis Cornelisz. van Haarlem, paneel 134 x 185 cm. Kiev, Museum.

het weezen wil, Venus en Adonis, Vertumnus en Pomona, Zefirus en Flora, en zo voort. Is dat niet genoeg? vraagen zy: d'een is naakt d'ander gekleed: dit is een man en dat een vrouw: by deeze is een hond, by die een mantje met vruchten, en by d'ander een bloempot. Waarom zou ik het zelve dan niet moge volgen, zonder verder te onderzoeken; nademaal deeze voorvallen van zulk een beroemden Meester aldus zyn afgebeeld?"⁶

Bij vertalingen van het Venus en Adonis-verhaal valt nog een geheel andersoortig fenomeen op te merken. Een cruciaal moment uit deze vertelling vormt het feit dat Adonis, gedreven door zijn 'virtus', op een wild zwijn gaat jagen hoewel Venus hem juist had gewaarschuwd slechts op klein en ongevaarlijk wild jacht te maken. Door Venus' advies niet op te volgen gaat Adonis zijn dood tegemoet. Opmerkelijk nu is, dat in vertalingen de *virtus* van Adonis in de regel ... *sed stat monitis contraria virtus* (X, 709) steeds niet vertaald werd. Florianus maakte ervan: 'Adonis luttel denckende op tghene dat hem Venus geseyt hadde ...'; in de (anonieme) vertaling van 1643 heette het: 'Adonis achte haar raet weynig' en Seger van Dort vertaalde het in 1651 als 'Maer Adonis dacht niet op 'tgeen Venus hadt bediet'. Pas Vondel vertaalt het goed: 'Maer zyne moedigheid past op geen wyze raeden'; zeven jaar later keert bij Abraham Valentijn de fout echter weer terug.⁷

Door zulke vertalingen is het niet Adonis' mannelijke moed die zijn drijfveer vormt en die hem noodlottig wordt, maar is Adonis slechts ongehoorzaam, onnadenkend of vergeetachtig. Hetzelfde verschijnsel zien wij ook bij alle samenvattingen en parafraseringen van het verhaal vanaf Boccaccio's *Genealogia Deorum* tot 17de-eeuwse tekstjes onder prenten. Deze 'foutieve' vertalingen en parafraseringen stroken echter geheel met de moraliserende 'uitleggingen' en 16de- en 17de eeuwse literaire interpretaties van het Adonis-verhaal, waarin bijna altijd het feit dat hij Venus' raad niet opvolgt het aangrijpingspunt van de uitleg vormde. Daarbij kon Adonis een



5. Venus en Adonis, 1678. Arie de Vois, paneel 38 x 49 cm. Potsdam, Neues Palais.

negatief exemplum zijn (Adonis staat dan bijvoorbeeld voor de onnadenkende jeugd, voor de hoovaardige of voor de ijdele die goddelijke raad ofwel de raad van de hemelse liefde in de wind slaat om aardse doelen te volgen), maar hij kon ook positief gezien worden (als de jeugdige onschuld of de zuivere kuisheid en Venus als wellust en aardse liefde).⁸

Het heeft er dus alle schijn van dat dit niet zo maar een fout of slordigheid was die steeds weer herhaald werd, maar dat het een traditionele 'vergissing' betrof welke het verhaal een wending gaf die men passender vond.⁹ Op zichzelf had dit geen specifieke gevolgen voor de uitbeelding van deze episode. Men kan hoogstens veronderstellen dat het feit dat het verhaal hierdoor makkelijker als een exemplum kon worden gelezen en probleemloos kon worden gemoraliseerd, heeft bijgedragen aan de populariteit van deze tamelijk erotische voorstelling. Zoals in het artikel in de vorige jaargang van *Hermeneus* werd uiteengezet, is het deze combinatie - een erotische scène waarbij een moraal van het verhaal dicht bij de hand ligt - die steeds valt aan te treffen bij de in de Nederlandse schilderkunst geliefde mythologische taferelen. Wat betreft de voorstellingen van de vrijage van Venus en Adonis kan in dit verband nog worden opgemerkt dat wij bijna altijd zien dat Venus tot Adonis spreekt, waardoor haar waarschuwende woorden geïmpliceerd worden. Daarnaast is zijn treurige dood in Nederlandse schilderijen dikwijls, zéér klein op de achtergrond, weergegeven (bv. afbn. 4 en 7). Hierdoor werd het de toeschouwer makkelijk gemaakt om, als hij daar behoefte toe gevoelde, een moraal in de voorstelling te projecteren.¹⁰

Naast dat van de vrijage ontstond echter nog een ander type Venus en Adonis-uitbeelding dat geenszins strookte met de letterlijke tekst van Ovidius, noch met een andere tekstuele bron. Het gaat hier om het 'vertrek' van Adonis, een motief dat door Titiaan in een beroemd schilderij geïntroduceerd werd. Via prenten naar dit schilderij (bv. afb. 6), kreeg de compositie grote bekendheid en werd ze ook in de Nederlanden zeer populair (bv. afb. 7). Hoewel Ovidius beschrijft dat Venus na de vrijage met haar zwanewagen vertrekt waarna Adonis op het zwijn gaat jagen, laat Titiaan een Adonis zien die, om op jacht te gaan, zich losmaakt uit de omhelzing van Venus. Waarschijnlijk heeft Titiaan zich deze vrijheid veroorloofd om de noodlottige wending die het verhaal neemt overtuigend te kunnen visualiseren; op deze wijze wordt het reeds besproken cruciale draaipunt van het verhaal - het tegen de wens van Venus tóch gaan jagen (om welke reden dan ook) - voor ogen gesteld en wordt Adonis' noodlot, zijn droevige einde, geïmpliceerd. Vermoedelijk ging het er Titiaan niet om hiermee een of andere moralisatie tot uitdrukking te brengen, maar was het zijn doel om met 'dichterlijke' vrijheid een picturale 'emulatie' van Ovidius' tekst te



6. Venus en Adonis. Rafael Sadeler II naar Titiaan, gravure, 1610 (het origineel van Titiaan in Madrid, Prado; 1552-54 voor Philips II gemaakt).



7. Venus en Adonis, 1632. Abraham Bloemaert, doek 133 x 89 cm. Kopenhagen, Statens Museum.

geven (wat hij overigens op magistrale wijze deed!).¹¹ Misschien werd Titiaan tot deze manier van weergeven geïnspireerd door de *Metamorfosen*-vertaling van de dichter Ludovico Dolce met wie hij bevriend was. Deze gaf weer een andere variant van de hierboven reeds besproken passage: 'Ma contraria a sue voglie era la sorte', luidt zijn zeer vrije vertaling. Dolce noemt dus ook niet Adonis' mannelijke moed, terwijl hij evenmin van ongehoorzaamheid spreekt; hij legt daarentegen de nadruk op het noodlot.¹²

Opmerkelijk is dat een tijdgenoot, Raffaello Borghini, naar aanleiding van dit schilderij schreef dat het onjuist was van Titiaan om Adonis als afkerig en vluchtend voor Venus weer te geven, omdat dit geheel in strijd is met Ovidius' tekst. De reeds genoemde Ludovico Dolce daarentegen, die eveneens dit schilderij ergens ter sprake brengt, zegt niets over een afwijking van de tekst en hij interpreteert Titiaans Adonis evenmin als afkerig van Venus, integendeel: '... con vezzi (liefkozingen) lascivi & amorosi la conforti a non temere'. Dolce beschrijft juist uitvoerig hoe prachtig het contrast tussen de angstige voorgevoelens van Venus en de serene zorgeloosheid van de liefdevolle Adonis, die haar gerust tracht te stellen, zijn weergegeven.¹³

Het motief van Adonis die Venus verlaat, vond een grote verspreiding, zoals reeds gezegd via prenten naar het schilderij van Titiaan en door prenten met op Titiaans voorstelling geïnspireerde composities, maar vooral ook via enkele beroemde composities van Rubens, die in navolging van Titiaan het vertrek van Adonis in een aantal werken weergaf. Wellicht werd het daarna juist in de Noordelijke Nederlanden populair omdat het de projectie van de moralisatie in de voorstelling vergemakkelijkte; men kon de vertrekkende Adonis als een ongehoorzame zien die niet de raad van zijn beminde opvolgt, maar ook als afkerig van Venus en dus als de kuisheid die de wellust ontvlucht. De uitbeeldingsvorm laat deze mogelijkheden open, terwijl tevens een dramatisch en spanningsvol moment wordt getoond waarin Adonis' droevige lot wordt geïmpliceerd.

Als de al eerder genoemde schilder en kunsttheoreticus Gerard Lairesse aan het eind van de eeuw op nogal pedante wijze er de nadruk op legt dat men teksten nauwkeurig moet lezen voor men gaat schilderen, haalt hij als voorbeeld van hoe het moet diverse episodes uit het verhaal van Venus en Adonis aan. Hij beschrijft daarbij ook het vertrek van Adonis: 'daar hy van haer afscheid neemt, om ter jagt, of liever ter slagbank te gaan'.¹⁴ Het is komisch dat deze scène kennelijk zo vanzelfsprekend voor Lairesse was dat hij de fout beging nu juist in deze context een tafereel te beschrijven dat geheel op een picturale traditie berustte en geenszins op de tekst die men van hem zo nauwgezet diende te lezen!

Nog één voorbeeld van afwijkingen bij de uitbeelding van een bepaald onderwerp wil ik hier kort ter sprake brengen, omdat daarbij weer enkele andere aspecten een rol spelen.

In voorstellingen van *Mercurius die Argus in slaap sust* om hem vervolgens te doden, zien wij bijna altijd dat Argus al in slaap gevallen is terwijl Mercurius op zijn fluit speelt. In Ovidius' verhaal is Argus weliswaar slaperig geworden tijdens het fluitspel van Mercurius, maar hij blijkt nog in staat de oplettende vraag te stellen hoe zijn rieten fluit werd uitgevonden (I, 682-688). Pas gedurende Mercurius' - kennelijk slaapverwekkende - relaas over Pan en Syrinx, dut Argus geheel in en blijken al zijn ogen gesloten. Opmerkelijk is dat Ovidius Mercurius meteen met het verhaal over Pan en Syrinx laat beginnen nadat Argus zijn vraag gesteld heeft, terwijl Florianus daartussen de zin toevoegde: 'Ende op dat Mercurius Argum alderbest int slaep mocht brengen, soo ginc hy hem dese fabel vertellen'. Kennelijk vond Florianus het nodig dit te benadrukken; het zou immers eigenlijk logischer zijn geweest als Argus

door het fluitspel in slaap was gevallen.

In Salomons houtsnede en in de daarvan afgeleide illustraties (bv. afb. 8), zien wij de reeds in slaap gevallen Argus en de nog fluit spelende Mercurius. Net als bij Venus en Adonis het geval was, is Borluits tekstje onder het prentje van Salomon in overeenstemming met het afgebeelde: erboven staat 'Mercurius speelt Argus in slaep' en in het versje lezen wij dat hij in slaap valt 'met des fluytens Zoet ordene'. Ook in andere beknopte parafraseringen, die bij prenten werden geplaatst, valt dezelfde vereenvoudiging van het verhaal te lezen.¹⁵ Uiteraard is het door deze simplificatie makkelijker het verhaal kort samen te vatten; daarnaast klinkt het op deze wijze ook wat geloofwaardiger. In de uitbeeldingen krijgt men hierdoor bovendien een visueel aantrekkelijke beeldvorm: men ziet een 'concert champêtre' van Mercurius, terwijl door de slapende Argus het verloop van het verhaal duidelijker wordt aangegeven dan als hij wakend zou zijn uitgebeeld.

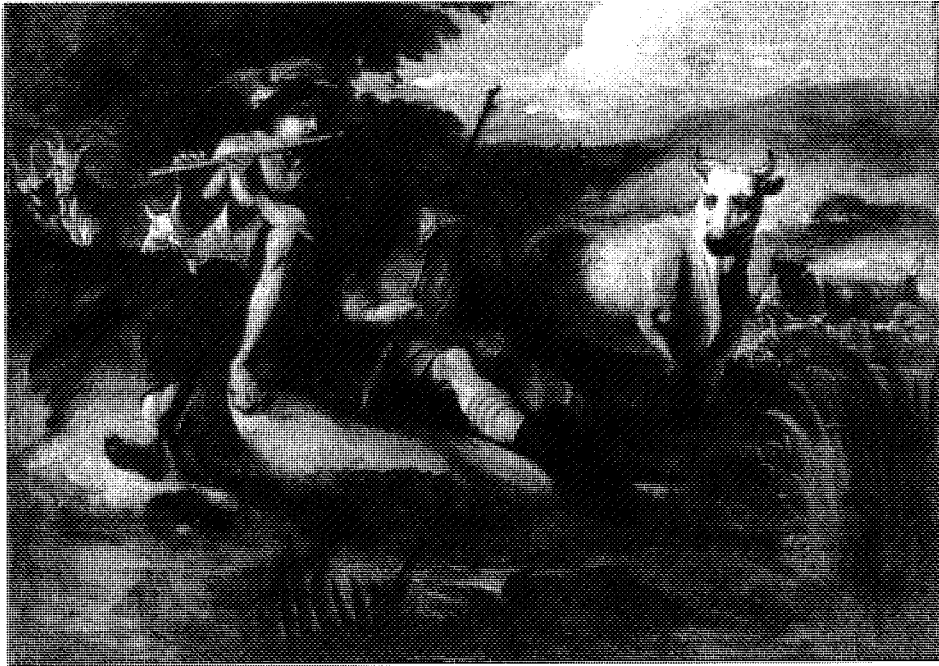
Ongetwijfeld zullen dit redenen zijn geweest waarom deze uitbeeldingswijze steeds gehandhaafd bleef (bv. afb. 9), ondanks dat men zich er dikwijls bewust van zal zijn geweest dat zij niet met de tekst klopte. De zeer erudiete Rubens bijvoorbeeld zal dit zeker geweten hebben. Desondanks beeldde hij een moment uit waar deze afwijking van de tekst nog duidelijker naar voren komt: wij zien hoe Mercurius, gespannen naar de in slaap gevallen Argus kijkend, zijn zwaard pakt terwijl hij met zijn andere hand de fluit nog aan zijn lippen houdt (afb. 10). Ongetwijfeld handhaafde Rubens deze 'onjuistheid' omdat hij zo de situatie van 'suspense' en het contrast tussen de pastorale idylle en de gruwelijke uitkomst van het verhaal overtuigend kon visualiseren.

Een spanningsverhogend effect dat wij alleen bij Rubens zien, is bovendien dat Mercurius zijn blik duidelijk gefixeerd heeft op Argus' kwetsbare nek (die ook voor de toeschouwer goed zichtbaar is), waar hij Argus volgens de woorden van Ovidius zal treffen: *qua collo est confine caput* ('waar hoofd en nek in elkaar overgaan') (I, 718). Waarschijnlijk blijkt uit deze subtiliteit dat Rubens de tekst van Ovidius op zijn duimpje kende. Florianus sloeg deze woorden over en zegt slechts: 'Daer nae heeft hy haestelijck sijn sweert wtgetrocken ende ghinck er terstont Argus mede onthoofden'. Rubens had ongetwijfeld Florianus' tekst niet nodig; hij vormde echter, als groot kenner van de klassieke literatuur, een uitzondering in de schildersgemeenschap. Voor zijn collega's in de Noordelijke Nederlanden was deze vertaling ongetwijfeld wel de bron, als ze de tekst al lazen.

Dat de gevolgen daarvan soms waarneembaar zijn blijkt wellicht ook uit het volgende: Florianus voegde in het boven geciteerde iets toe wat Ovidius weer niet zegt, namelijk dat Mercurius zijn zwaard 'wtgetrocken' heeft. Bij Ovidius houdt Mercurius op met spreken, strijkt met zijn staf over de ogen van Argus om diens slaap te verdiepen (een passage die Florianus niet lijkt te hebben begrepen en niet vertaalde), waarna direct wordt overgestapt naar het doden van Argus - het zwaard is er dan ineens (I, 715-719). Dat wij in een aantal Noordnederlandse schilderijen het door Florianus tussengevoegde moment letterlijk verbeeld zien (voor het eerst bij Claes Moeyaert maar daarna ook bij enkele anderen treffen wij tafereelen aan waarop



8. *Mercurius en Argus*. Houtsnede in de Nederlandse Florianus-vertaling, die tussen 1566 en 1650 vele malen werd herdrukt.



9. *Mercurius en Argus*, 1662. Barent Fabritius, doek 81 x 111 cm. Kassel, Gemäldegalerie.

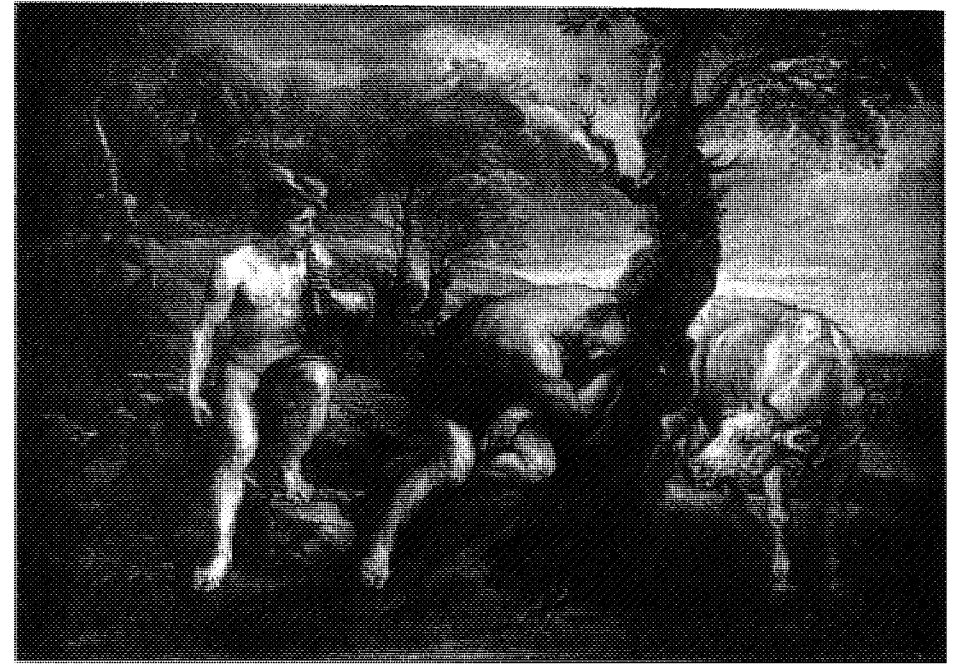
Mercurius zijn zwaard uit een schede trekt; bv. afb. 11), moet wel met diens vertaling samenhangen.

Enkele afwijkingen bij deze voorstelling (die de kenner van dit verhaal misschien al zal hebben opgemerkt), kwamen nog niet aan de orde: Argus is in de schilderijen zelden met meer dan twee ogen uitgebeeld, de fluit van Mercurius is bepaald geen pansfluit, en dikwijls draagt Mercurius gewoon zijn hoed met vleugels terwijl hij deze - evenals zijn gevleugelde sandalen die wij ook nogal eens zien - volgens Ovidius juist heeft afgelegd.

De aan- of afwezigheid van de gevleugelde hoed is sterk wisselend, zelfs één en dezelfde kunstenaar kon Mercurius de ene keer mét en de andere keer zonder uitbeelden. Waarschijnlijk werd dit element ingevoegd als men het om een of andere reden nodig vond de scène voor de toeschouwer duidelijker herkenbaar te maken.

De afwezigheid van Argus' talloze ogen - wij zien ze wel in de meeste illustraties, maar bijna nooit in schilderijen - lijkt te maken te hebben met het feit dat steeds weer duidelijk blijkt dat Hollandse schilders het waarschijnlijkheidsgehalte van het voorgestelde zo weinig mogelijk aangetast wilden zien. Fantastische, geheel onbestaanbare dingen zijn zelden aan te treffen, wat waarschijnlijk ook de reden is dat uitbeeldingen van een metamorfose - die in groten getale in de illustraties te zien zijn - in schilderijen zeer zelden voorkomen. (Als men niet om het uitbeelden van de metamorfose heen kon, zoals bij voorstellingen van Diana en Actaeon, deed men dit zo onopvallend mogelijk).

Met de fluit ligt het iets gecompliceerder. Hoewel Ovidius in het verhaal van Pan en Syrinx beschrijft dat deze bestond uit rietpijpen van ongelijke lengte die met was aan elkaar waren gehecht, bespeelt Mercurius, zowel in de illustraties als in de schilderijen, immer een gewone rechte fluit met gaatjes, een soort blokfluit (bv. afbn.



10. *Mercurius en Argus*. Peter Paul Rubens, paneel 63 x 87,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie.

8, 10), en later in de 17de eeuw zelfs wel eens een dwarsfluit (bv. afb. 9). Florianus spreekt slechts over een 'pijpen'. Hij vereenvoudigt Ovidius' passage: *arte nova vocisque deum dulcedine captum / hoc mihi colloquium tecum / dixisse 'manebit!' / atque ita disparibus calamis compagine cerae / inter se iunctis nomen tenuisse puellae* (I, 709-713), tot: '... ende hy bevant dat het soo soeten gheluyt gaf, dat hy er sijn pijpen af maecte, dwelck hy na syns liefs naem oock Syringa hiet.' Weliswaar is deze beeldvorm los van Florianus' vertaling ontstaan, maar ook als schilders deze raadpleegden werd men hierin dus niet gecorrigeerd. Waarschijnlijk meenden zowel Florianus als ook de schilders - als zij zich al de 'fout' bewust waren - dat een dergelijke pansfluit voor een Nederlands publiek een onbegrijpelijk ding zou zijn.

Uit een heel enkel schilderij met de *Muziekstrijd tussen Apollo en Pan* blijkt overigens dat sommigen wel op de hoogte waren van het uiterlijk van zo'n fluit: men kon hem onder andere kennen door de illustratie van de Italiaan Antonio Tempesta en wij komen hem bijvoorbeeld tegen in een schilderij van Lastman die enige tijd in Italië was geweest.¹⁶ Maar ook in deze voorstelling van de wedstrijd tussen Apollo en Pan met het oordeel van Midas, werd Pan bijna altijd met een gangbaarder blaasinstrument weergegeven. Nu wij het toch over muziekinstrumenten hebben, zij nog vermeld dat in Nederlandse gravures en schilderijen met dit muzikale concours, Apollo vaker met een viool dan met een lier te zien is, ondanks het feit dat hij in alle illustraties wel met dit instrument is weergegeven. Ook hier vond men dit ongetwijfeld duidelijker voor de toeschouwer. Tevens kan Florianus' vertaling hieraan hebben meegewerkt: waar Ovidius over een *fides* of *cithara* en *plectrum* spreekt, heeft Florianus het over een 'veeltken' en een 'boechken' (boogje, strijkstok). Waarschijnlijk deed ook hij dit om het zijn lezers makkelijker te maken.



11. Mercurius en Argus, 1650. Cornelis Bisschop, doek 99 x 126,5 cm. Dordrecht, Dordrechts Museum.

Bij vrijwel alle Metamorfofen-onderwerpen die dikwijls in de beeldende kunst werden weergegeven, zijn dergelijke afwijkingen aan te treffen. De 'vertaling' van Ovidius' tekst in woord en beeld kon vele problemen opleveren; voor de schilder blijkt daarbij het lezen van de tekst ook niet altijd tot de juiste uitkomst te hebben geleid. Het Latijnse origineel zal in deze tijd slechts door weinigen van hen zijn geraadpleegd. Ook als Lairese het over de 'Grondtext' heeft, zal hij een vertaling bedoelen, want zelfs deze pretentieuze 'classicist' las zelf geen Latijn. Tijdens zijn leven, in de laatste decennia van de 17de eeuw, stond echter Vondels mooie vertaling ter beschikking; de generaties vóór hem hadden zich moeten behelpen met de krukkige tekst van Florianus.

Noten

1. Zie hierover verder: Eric J. Sluijter, 'De Hollandse Olympus, Klassieke mythologie in de Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw', *Hermeneus*, 59 (1987), pp. 225-236, i.h.b. p. 229. Een vervelende zetfout in het genoemde artikel zij hier tevens gecorrigeerd: op p. 230 staat in de 22de regel van boven 'niets bijzonders' en dat moet juist 'iets bijzonders' zijn.
2. Zie over Karel van Manders Metamorfofen-commentaar dat in 1604 in druk verscheen als onderdeel van het *Schilder-Boeck*, beknopt: het in noot 1 genoemde artikel (i.h.b. p. 227-228); en uitvoerig: Eric J. Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670. Een proeve van beschrijving en interpretatie van verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie*, Leiden 1986, pp. 312-321.

3. Zie voor een beknopt overzicht van 16de- en 17de-eeuwse vertalingen en parafraseringen in het Nederlands en over de belangrijkste in het Italiaans en Frans uit de late 15de en 16de eeuw (met verdere literatuurverwijzingen): Sluijter 1986, *op. cit.* (noot 2), pp. 295-312.
4. Zie over Nederlandse uitgaven van Metamorfofen-illustraties: A.W.A. Boschloo e.a., *Ovidius herschepen. Geïllustreerde uitgaven van de Metamorfofen in de Nederlanden uit de 16de, 17de en 18de eeuw*, cat. tent. Rijksmuseum Meermanno Westreenianum, Den Haag 1980; en voor een beknopt overzicht: Sluijter 1986, *op. cit.* (noot 2), pp. 306-311 en 341 met verdere literatuurverwijzingen. De belangrijkste geïllustreerde uitgaven zijn:
 - *Excellente figuren ghesneeden uuyten uppersten Poete Ovidius uuyt vyfthien boucken der veranderinghen met huerlier bedietsele. duer Guillaume Borluit ...*, Lyon 1557. (ill. Bernard Salomon).
 - *Iohan. Posthii Germershemii tetrasticha in Ovidii Metam. Lib. XV ... Vergilii Solis figurae .. Schöne Figuren aus dem fürtrefflichen Poeten Ovidius ... mit Teutschen Reimen kürzlich erklärt*, Frankfurt a/M 1563. (ill. Virgil Solis).
 - *Metamorphosis dat is de Herscheppinge. Beschreven door den vermaerden Poet Ovidius Naso*, Antwerpen 1566 (en vele latere edities, tot 1650, gedrukt in Antwerpen, Amsterdam en Rotterdam; ill. kopieën naar Virgil Solis).
 - *Metamorphoseon sive transformationum Ovidii libri XV .. incisi et in pictorum ...*, Antwerpen 1606. (ill. Antonio Tempesta).
 - *P. Ovid. Nasonis XV Metamorphoseon Librorum figurae ... a Crispiano Passaero ... autore Guilhelmo Salsmanno*, Arnhem 1607 (ill. Christijn de Passe; eerder, in 1602, als losse prentreeks uitgegeven).
5. Alle citaten uit Florianus (*op. cit.*, noot 4) zijn uit de editie van 1619, uitgegeven te Antwerpen; het Adonis-verhaal op pp. 154-160 (met inbegrip van het verhaal van Hippomenes en Atalanta).
6. G. de Lairese, *Groot Schilderboek, waer in de schilderkonst in al haar deelen grondig werd onderweezen*, 2 dln., Amsterdam 1707; hier geciteerd uit de editie van 1712, resp. I, p. 124 en p. 123.
7. Zie voor bronverwijzingen van deze citaten en van de hieronder genoemde parafraseringen: Sluijter 1986, *op. cit.* (noot 2), pp. 227 en 497.
8. Zie over de uitleggingen van deze mythe en over de interpretaties in 17de-eeuwse Nederlandse literatuur (o.a. Bredero, Hooft, Huygens en de Shakespeare-vertaling van Van der Niss), waarop hier niet wordt ingegaan: Sluijter 1986, *op. cit.* (noot 2), pp. 225-234. Zie voor afwijkingen die op niet-Ovididaanse versies van de Adonis-mythe berusten: J. van Tatenhove, 'De jaloerse Mars. Nederlandse uitbeeldingen van een minder bekende versie van het Venus en Adonis-verhaal', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 1 (1982), pp. 385-399 en J. W. Salomon, 'De dood aan de hemel of de nachtevening van de herfst. Nogmaals Dominicus van Wijnen als schilder van apocriefe mythologische onderwerpen', *Kunst & Antiekrevue*, 10 (1984), nr. 3, pp. 16-27.
9. Ook bij een passage van het Actaeon-verhaal kunnen wij dergelijke 'bevooroordeelde' vertalingen aantreffen (waarbij de nadruk die Ovidius legt op Actaeons onschuld wordt verdonkeremaand), en die eveneens pas door Vondel correct wordt weergegeven: Sluijter 1986 *op. cit.* (noot 2), p. 179n1 en 187n1.
10. Zie voor vele Noordnederlandse schilderijen van de vrijage van Venus en Adonis en mijn interpretaties van deze voorstellingen: Sluijter 1986 *op. cit.* (noot 2), pp. 37-42, 121-128, 225-242.
11. Zie voor verwijzingen naar literatuur over Titiaans schilderij (o.a. naar E. Panofsky en H. Keller die m.i. onjuiste interpretaties gaven): Sluijter 1986, *op. cit.* (noot 2), pp. 377-379 en 501.
12. *Trasfomazioni di M. Ludovico Dolce tratte da Ovidio*, Venetië 1553, p. 222. Deze 'emulerende', zeer vrije vertaling van Dolce was mijns inziens voor meer mythologische voorstellingen van Titiaan van belang.
13. De kritiek van Borghini in: *Il Riposo*, 1584 (ed. Milaan 1967), p. 64; het commentaar van Dolce komt uit een brief van 1559, geciteerd in: M. W. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian art theory of the cinquecento*, New York 1968, p. 212 en 214.
14. Lairese 1709 (ed. 1712), *op. cit.* (noot 6), pp. 389-390.
15. Zie voor verwijzingen naar de illustraties, prenten en parafraseringen van dit onderwerp: Sluijter 1986, *op. cit.* (noot 2), p. 404. Zie voor een bespreking van de schilderijen met deze voorstellingen: *idem*, pp. 63-66 en 106-109.
16. Zie over voorstellingen (illustraties, gravures en schilderijen) van de muziekstrijd van Apollo en Pan met het oordeel van Midas: Sluijter 1986, *op. cit.* (noot 2), pp. 56-60.