

Lucretia: Mythe en geschiedenis

Op zoek naar de vrouw als objekt/subject binnen een
„klassiek” verhaal

door

M. VAN RIET

„Lucretia, vrouw van Collatinus, een neef van de tirannieke koning Tarquinius Supperbus. Tijdens het beleg van Ardea in 510 voor Kristus pochen Collatinus en de zonen van de koning bij een drinkgelag op de deugdzaamheid van hun vrouwen. Ze nemen de proef op de som, en omdat ze Collatinus' vrouw Lucretia laat op de avond nog spinnend aantreffen terwijl de andere vrouwen blijken aan te zitten aan banketten met leeftijdsgenoten, wint Collatinus de weddenschap. De koningszoon Sextus Tarquinius is echter op slag begerig geworden naar Lucretia en bezoekt haar kort daarop alleen. Hij dwingt haar zich aan hem te geven: bij verzet zal hij haar doden en een eveneens door hem te doden slaaf naast haar leggen, zodat haar nagedachtenis onteerd zal zijn. Lucretia zwicht.

Zij onthult nadien de toedracht aan haar man en haar vader en neemt het standpunt in dat wel haar lichaam maar niet haar ziel is geschonden, hetgeen zij zal bewijzen met haar zelfmoord. Zij bezweert hen tenslotte de dader te straffen en doorsteekt zich dan ondanks de smeekbeden van de mannen. L. I. Brutus, een verwant van Tarquinius, die al enige tijd zint op een mogelijkheid het schrikbewind van Tarquinius te doen ophouden, zwerft met de anderen bij het lijk van Lucretia om nu aan het koningschap een einde te maken, toont vervolgens het lijk aan het volk en geeft zo de aanzet tot de verdrijving van de laatste koning van Rome en de vestiging van een republiek.”¹

In tegenstelling tot wat de aankondiging wellicht doet vermoeden, moet ik toegeven dat ik — bij het begin van mijn onderzoek naar mythe en geschiedenis binnen het verhaal van Lucretia — er nauwelijks besef van had dat er iets als ‘vrouwenstudies’ en ‘emancipatiewetenschappen’ bestond.

Voor een ‘traditionele’ richting als de Klassieke Filologie, was dat immers een beetje een ‘ver van mijn bed show’.

Maar aangezien classici niet alleen soms een enge, maar dikwijls ook een heel ruime geest kunnen hebben, heb ik graag de stap

1. MOORMANN E. M. & UITTERHOEVE W.; 1989 (146): *Van Alexandros tot Zenobia. Thema's uit de klassieke geschiedenis in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater* (Nijmegen).

gewaagd om binnen het verhaal van Lucretia ook te peilen naar de plaats van de vrouw als subjeet en objekt. Ik ben er mij terdege van bewust dat deze stap niet zonder risico's kan verlopen. Het gaat hem immers om een reis naar een 'onbekend terrein'. Alles, of toch bijna alles, is nieuw; je start bijna steeds van bij het bittere begin. Het betekent je bloot stellen aan — soms — harde, maar vaak ook heel leerzame kritiek. Het is beseffen dat er nog een lange weg voor je ligt.

Maar de uitdaging was boeiend en verrijkend, en kan binnen de klassieke filologie nieuwe aspecten aan het licht brengen. Ik ben hierbij dank verschuldigd aan twee vrouwen en hun studies: Mieke Bal en Monika Triest², omdat hun publicaties nieuwe perspectieven voor mij hebben geopend, én aan mijn promotor, Prof. Dr. F. Decreus, omdat hij mijn tocht in belangrijke mate bewegwijzert heeft.

Lucretia kent een lange overleveringsgeschiedenis: ze is — zoals Mieke Bal (1988: 23) het zegt — de „heldin” van de verkrachting in onze cultuur. Toch is Lucretia niet in de zelfde mate gekend als bekend; en dit ondanks de populariteit die het thema de voorbije eeuwen in plastische kunsten, literatuur en muziek kenmerkt.

Wellicht is het onderwerp op zich daar niet vreemd aan. In slechts weinig schoolboeken is er iets terug te vinden van Lucretia's verkrachting. Er staat hoogstens een vermelding dat „na de schending van een eervolle Romeinse matrona (Lucretia) door de Etruskische koningszoon Sextus Tarquinius, dit koningschap werd afgeschaft en de republiek werd ingesteld”. Over Lucretia's daad, de zelfmoord, wordt in de meeste gevallen met geen woord gerept.

De mannelijke benadering vanuit de klassieke bronnen moet mijns inziens hiermee in verband worden gebracht. Zelfs een dichter als Ovidius, die zo precies de gevoelens weet weer te geven, zegt over Lucretia: „*animi matrona virilis*”: een vrouw, maar mannelijk van geest³. Valerius Maximus gaat nog een stap verder en noemt het een grote fout van het lot dat deze mannelijke geest in een vrouwelijk lichaam huist: „*Lucretia, cuius virilis animus maligno errore fortunae muliebre corpus sortitus est*”⁴.

2. BAL, M.: *Verkrachting verbeeld. Seksueel geweld in cultuur gebracht*. (1988, Utrecht). TRIEST M.: *Vrouwen tussen wetenschap en beleid*. (1986, Leuven) en *Vrouwenstudies als wetenschappelijke discipline*. in: HEMMERECHTS K.: *Vrouwelijkheid, mannelijkheid, literatuur*: 15-26 (1988, Antwerpen).

3. OVIDIUS, *Fasti II*, v. 847.

Ik vertaal dit vers met opzet op deze manier, omdat *matrona* zo gecentraliseerd staat tussen de *animi virilis*. Het contrast tussen beide mededelingen is daardoor des te groter. Het feit dat deze woordplaatsing voor Ovidius de enige metrische mogelijkheid was, doet niet af aan de woordkeuze.

4. Valerius MAXIMUS, *Fact et dict*. IV. II

Deze mannelijke benadering brengt met zich mee dat het verhaal van Lucretia meestal onmiddellijk geassocieerd wordt met zijn politieke kontekst: de omverwerping van het Etruskisch koningschap en de stichting van de republiek. Ook in de nawerking is dat in de meeste gevallen zo. Uitzondering hiervan zij een reeks schilderijen die precies rond de zelfmoord van Lucretia handelen. Ik meen dat nu juist die schilderijen ons kunnen helpen om onder de mannelijke bast van het verhaal de vrouwelijke ziel bloot te leggen.

Vrouwelijke elementen, die soms expliciet, maar veel vaker impliciet in het verhaal aanwezig zijn, opzoeken, is een boeiende en verrijkende uitdaging. Ze vergt van ons een bijzondere inspanning: dieper graven dan wat een eerste blik ons toont, „verbeeldend lezen”, zoals Mieke Bal⁵ ons op weg zet. We moeten dus op zoek gaan naar wat er in het schilderij meer af te lezen valt dan wat er bij een eerste kennismaking zichtbaar is. De stap zetten om het verkrachte ‘object’, Lucretia, als subjeet centraal te stellen.

In deze zienswijze voel ik me enigszins beperkt omdat ik niet over een rechtstreekse toegang tot de schilderijen kan beschikken⁶. Ik — en wij dus — moeten ons tevreden stellen met zwart-wit replica. Anderzijds wil ik de grens verleggen en me niet tot de schilderijen beperken. Vanuit deze interpretatie van de plastische kunsten wil ik immers een retourbeweging maken naar de klassieke teksten. De stof van een kunstwerk is immers een semantische inhoud die verwijst naar een bepaalde existentie. Door inzicht in het autonome bestaan en de fundamentele dynamiek van de artistieke structuur, komen we tot een dialektische relatie met andere terreinen in de cultuur⁷. Aangevuld met enkele aspecten uit het semiotisch onderzoek — die hier uiteraard niet tot in detail kunnen behandeld worden — kunnen we aan de hand van het in beeld gebrachte verhaal, ook in de antieke teksten de vrouw aan het woord laten.

5. ‘Verkrachting verbeeld’ biedt ons drie perspectieven - (1) het verkrachtingsverhaal in beeld gebracht, (2) het verwijt dat aan vele verkrachte vrouwen wordt gemaakt als zouden ze zich meer ingebeeld hebben dan er in werkelijkheid gebeurd is en (3) de uitnodiging tot verbeeldende lektuur als semiotische houding (BAL, 1988: 7-8). Dit inbeeldend lezen „houdt in dat je je niet met de objectiverende, tot object makende visie identificeert. Je plaatst jezelf in de scène en realiseert je dan wet er gebeurt. Bij visueel materiaal gaat het erom de loop van de gebeurtenissen te zien, bij verhalen gaat het erom je de situatie als geheel, als beeld voor te stellen” (BAL, 1988: 22). Op die manier kan de relatie tussen taal en andere vormen van cultuur enerzijds en het verschijnsel verkrachting anderszijds besproken worden. Dit roept tevens een verband op tussen taal en verbeelding en verbeelding en ervaring.

6. Mieke BAL daarentegen had voor de bespreking van Rembrandts Lucretia-schilderijen de mogelijkheid de schilderijen van heel dichtbij te bekijken, net voor ze — nà een grote schoonmaakbeurt — weer aan het publiek werden getoond.

7. Jan MUKAŘOVSKÝ, 1934: *Die Kunst als semiologische Faktum*, haalt deze betekenis van kunstwerken aan, in het raam van het onderscheid dat hij maakt tussen de autonome en Kommunikatieve functies binnen een kunstwerk.

WOORD IN BEELD

Drie momenten uit het verhaal van Lucretia hebben als inspiratiebron gediend: de *verkrachting* (uitgebeeld als de bedreiging van Lucretia door Tarquinius), de *zelfmoord* (of aankondiging ervan) en de *eed* die Brutus achteraf bij het lichaam van Lucretia zwerft.

Deze drie momenten zijn op één schilderij samengebracht door BOTTICELLI (De tragedie van Lucretia, ca. 1499)⁸. Links van de schilderij zien we hoe Tarquinius Lucretia met een dolk bedreigt. Lucretia's beide handen zijn vooruit gericht, waarmee zij Tarquinius van zich wil afweren. In een tweede scène (rechts van het schilderij) is te zien hoe vier mannen (de vier „wrekers”) bij Lucretia aanwezig zijn. Lucretia heeft net zelfmoord gepleegd en wordt door de vier familieleden ondersteund. Ze valt voorover, in de richting van de mannen (zoals dat door LIVIUS wordt gezegd: „*prolapsa...*”). De derde, centrale, scène toont hoe Brutus de Romeinen tot wraak aanzet, terwijl Lucretia's lijk daar doorstoken ligt. Deze schilderij toont dus als thema het verhaal van Lucretia. Binnen het thema van Lucretia's verkrachting zijn motieven gecombineerd tot een verhaal. Dit schilderij toont hier de bedreiging bij verkrachting, zelfmoord en revolutie. Deze betekenissen worden versterkt door de voorstellingen op de kantelen en de triomfboog, respectievelijk: Judith en Holofernes; Horatius die de brug verdedigt en David met het hoofd van Goliath, Mucius Scaevola, Marcus Curtius en Achilles met het lichaam van Hector.

De drie motieven binnen het Lucretia-verhaal worden door één element verbonden, namelijk de *dolk*:

- de dolk waarmee *Tarquinius* Lucretia bedreigt
- de dolk waarmee *Lucretia* zelfmoord pleegt
- de dolk waarmee *Brutus* de Romeinen tot revolutie oproept.

Op deze manier worden niet alleen de drie hoofdpersonages met elkaar verbonden, maar is het ook zo dat de oorzaak-gevolg relatie tussen de verschillende handelingen wordt blootgelegd. Uiteindelijk heeft dit als resultaat dat het zwaard zich tegen de agressor keert⁹. Tarquinius' eigen zwaard bewerkt dus in een metonymische relatie zijn eigen ondergang, of zoals Ovidius het Lucretia laat zeggen:

8. Zie afbeelding 1: BOTTICELLI - *De Tragedie van Lucretia* - ca. 1499 Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

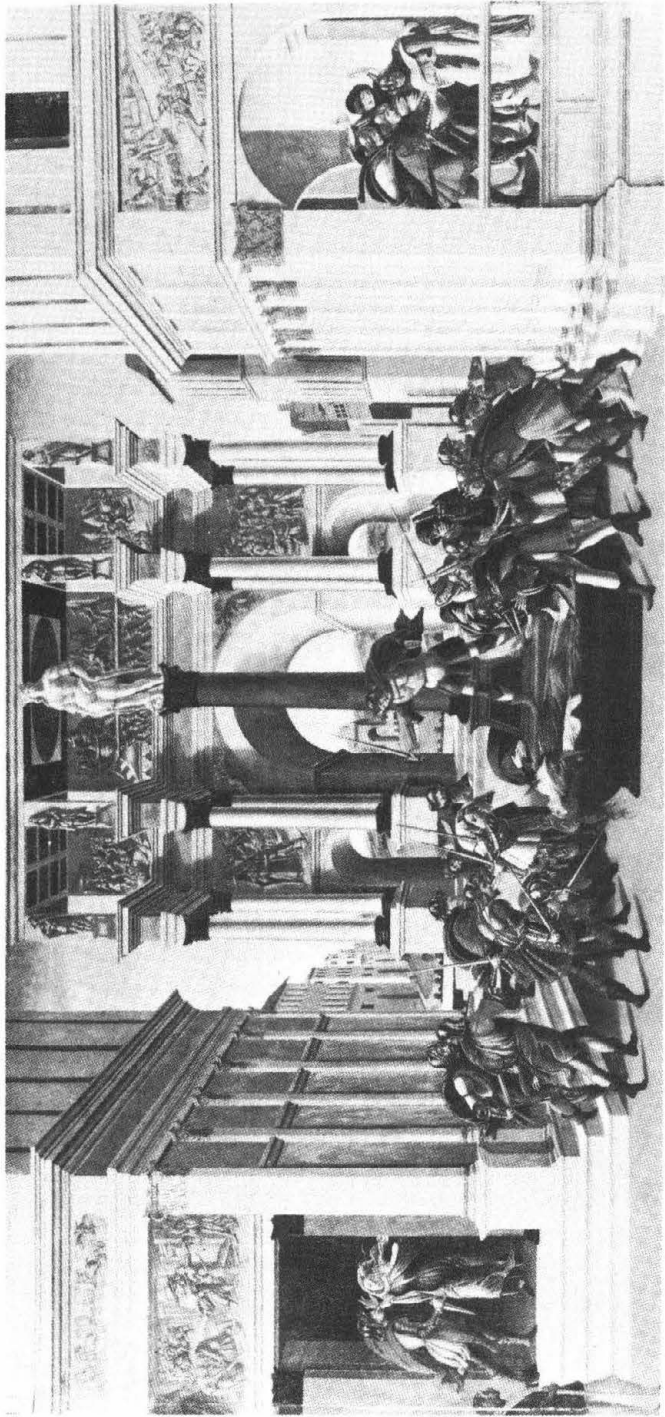
9. DONALDSON Ian: *The Rapes of Lucretia. A Myth and its transformations* (Oxford). (1982: 18): „The knife turns against the agressor”.

„*Quid victor gaudes? Haec te victoria perdet!*”¹⁰. Symbolisch wordt hier uitgebeeld wat we ook in de tekst kunnen vaststellen. Het oorspronkelijke koppel tegenstanders Sextus Tarquinius tegenover Lucretia wordt via een koppel van medestanders Lucretia-Brutus, omgevormd in een nieuw koppel tegenstanders: Brutus als aanvaller van het koninkrijk en Tarquinius Superbus, de vader van de verkrachter.

Ik wil hier ook reeds even ingaan op de aanwezigheid van de mannenfiguur, links vooraan: hij staat buiten het eigenlijke gebeuren en doet denken aan de slaaf van Tarquinius die ook op andere schilderijen — en in het verhaal — aanwezig is. Van belang is in dit opzicht dat Lucretia wordt „blootgesteld”, ze is openbaar bezit geworden. Door haar op een schilderij ten toon te stellen, wordt ze bovendien getoond aan het publiek. Binnen een Lucretia-schilderij kunnen we met Mieke Bal (1988: 23) drie reeksen toeschouwers zijn: de familie van Lucretia, de toeschouwers van het schilderij en de man(nen) die het schilderij maakte(n). Ik wil daar graag nog een vierde toeschouwer aan toe voegen, nl. de slaaf. Bij BOTTICELLI is hij echter zodanig geplaatst dat hij niet alleen toeschouwer is van de verkrachting, maar ook van de gevolgen ervan.

De functie van deze slaaf wordt in de gravure van GOTTFRID (ca. 1674) overgenomen door de papegaai. Op deze gravure zijn twee van de drie scènes afgebeeld: op de voorgrond is namelijk de zelfmoord van Lucretia (in het bijzijn van de vier mannen) te zien en op de achtergrond Lucretia die Tarquinius van zich afweert. De toeschouwer wordt hier gekonfronteerd met de verkrachting als oorzaak en de zelfmoord als gevolg. In het open venster hangt een kooi met een papegaai. De venster toont de blik op de wijde, vrije wereld. Een tweede manier om de metaforische substitutie Sextus-Lucretia naar Tarquinius Superbus-Brutus uit te beelden. Elk van beide groepen wordt in de tekst van Livius gekenmerkt door een eigen vocabularium, de Etrusken met *otium, libido, amor, lusus, convivia* — de Romeinen daarentegen met *castitas, pudicitia, labor, virtus en ius*. Het hoogtepunt tussen deze relatie van ‘goeden’ en ‘slechten’ vinden we terug wanneer in een metaforische substitutie Sextus Tarquinius wordt vervangen door zijn vader en Lucretia plaats ruimt voor de tirannenhater Brutus. Op die manier wordt de inhoud verlegd naar het politieke niveau en krijgen we de tegenstelling koningschap-republiek. De *superbia* van de monarchie moet vervangen worden door de *libertas* van de republiek. En van die vrije wereld, de *libera*,

10. Op scène zou men dit kunnen uitbeelden door Lucretia zelfmoord te laten plegen met de dolk die Tarquinius in haar kamer achterlaat. Met diezelfde dolk zou Brutus achteraf de revolutie tegen de Tarquiniï kunnen ontketenen.



res publica, moet de papegaai de boodschapper zijn. Hij is niet alleen de toeschouwer, maar als sprekende vogel moet hij het verhaal de wereld insturen.

Gezegd dat we de schilderijen in drie reeksen kunnen verdelen, keer ik hier terug naar de uitgangssituatie: Tarquinius en Lucretia.

Rond deze situatie bestaan een hele reeks schilderijen, waarvan dat van Titiaan wellicht het bekendste is. Er zijn telkens drie personen te zien: Lucretia, Tarquinius en de slaaf.

De slaaf duwt het gordijn weg. LAMBRECHT (1983: 38)¹¹ weidt in verband met het motief in de beeldende kunsten even uit over het „deur-op-een-kier-motief”. Dit leidt de aandacht even af van het gebeuren op de voorgrond. Doorheen een kier kan de toeschouwer reeds vermoeden wat nog niet echt te zien is. Het is loeren door een kier zoals de ouderlingen naar Suzanna¹² in haar bad. Het vermoeden zet ons aan om ons — in gedachten althans — op weg te begeven door het schilderij. Hier hebben we niet echt met zo'n motief te doen, maar de slaaf die het gordijn even opzij duwt, bevindt zich in de zelfde positie als de toeschouwer die door een kier loert. De slaaf begluurt wat er in Lucretia's slaapkamer aan de hand is. Dit is een vorm van voyeurisme. Ook in het verhaal van Ovidius treffen we dit aan, wanneer de Etruskische prinses bij hun kontroletocht de dienstmeisjes en Lucretia begluren in wat zij aan het doen zijn. De vrouwen weten niet dat zij begluurd worden. Maar voor de mannen is het een bevestiging van Collatinus' woorden: „*non opus est verbis, credite rebus*”, een voorkeur van het visuele op het verbale. Met de dood bedreigd is het in de klassieke versie de slaaf die de toegang tot Lucretia's kamer verleent. Hier op de schilderijen is dat nog aanwezig omdat hij het gordijn opzij tilt. Maar, naast slachtoffer, is hij hier meer aanwezig als „samenzweerder” (DONALDSON, 1982: 13). De bedreigingen tegenover de slaaf zijn niet uitgebeeld. Hij maakt hier enkel de toegang tot de slaapkamer van Lucretia mogelijk en wil nu een blik voor zichzelf.

Op de verschillende voorbeelden is steeds de 'aanval' van Tarquinius op Lucretia te zien. Er valt telkens een beangstigde Lucretia op te merken, die tracht de agressor Tarquinius van zich af te weren. Tarquinius is aanvallend aanwezig, ook in de tekst van Livius, wat dan weer op te maken valt uit het gebruik van een aantal militaire

11. LAMBRECHT Jeannine: *Omtrent het motief in de beeldende kunsten*, in: Van Helleputte M.: *Prolegomena tot een motievenstudie* (36-41) (1988, Brussel)

12. Een motief dat we binnen het Lucretia én het Suzanna-verhaal terugvinden, is de schoonheid en kuisheid van een vrouw die hartstocht bij een man opwekken.

metaforen. Tarquinius komt Lucretia's kamer immers *stricto gladio* binnen en hij bedwingt haar *sinistra manu muliebris pectore oppresso* (Liv. I, 57-58). Wanneer Tarquinius Lucretia na de verkrachting verlaat, doet hij dit in een overwinningsroes: *cum vicisset... velut victrix libido... fero expugnato decore*. Sextus Tarquinius misbruikt zijn militaire *virtus* voor de verkrachting van een vrouw. Zo wordt er opnieuw een tegenstelling gekreëerd: de (misbruikte) *virtus* tegenover de *pudicitia*. Op de schilderijen wordt dit getoond door Tarquinius in volle wapenrusting te tonen, terwijl Lucretia naakt aan het publiek wordt getoond. Dit stemt niet overeen met haar reputatie van kuise matrona. Er zijn ons wel een aantal Etruskische urnen overgeleverd waarop we de enige antieke afbeelding van het Lucretia-verhaal zouden terugvinden. Ook op deze urnen is Lucretia naakt afgebeeld¹³. De naaktheid van de renaissance-Lucretia's toont echter niet alleen haar schoonheid, maar ook haar kwetsbaarheid en onschuld. Bovendien is het wellicht zo dat ook de drang van de renaissanceschilders om een vrouwelijk lichaam in volledige anatomie af te beelden een rol heeft gespeeld.

Heel veel parallellen met Titiaans schilderij, vertoont de Lucretia-voorstelling van Artemisia Gentileschi. Zij is de enige gekende vrouwelijke kunstenaar¹⁴ die de verkrachting van Lucretia aan het doek heeft toevertrouwd.

Artemisia, die zelf verkracht was geworden door haar leermeester Antonio Tassi¹⁵, beeldt het gegeven niet wezenlijk anders uit dan haar mannelijke collega's. Zij werkt met de zelfde conventies. We moeten wel opmerken dat dit schilderij het enige in de reeks is, waar er een rechtstreeks contact is tussen Tarquinius en Lucretia: hij legt immers zijn hand op haar dij. Bij de andere voorbeelden drukt Tarquinius zijn knie tegen haar lichaam of duwt haar bovenlichaam naar beneden. Tarquinius is bij GENTILESCHI dus minder agressief uitgebeeld. Het geheel van het schilderij komt trouwens veel statischer over. Volgens DONALDSON (1982: 20) wou Gentileschi door deze

13. Een interessante studie op dit vlak komt van de hand van J. P. Small: *The death of Lucretia* (AJA, 1976: 349-360). De auteur wil uit deze urnen een Etruskische versie van het verhaal van Lucretia aflezen - en niet de gebeurtenissen rond Melanippe, zoals dat algemeen aangevaard wordt. De reden voor Lucretia's naaktheid ligt volgens de auteur in het feit dat men Lucretia als schuldige (de verleidster) wil tonen en Sextus als kroonprins wil vrijpleiten van alle schuld. De verklaring van de naaktheid van onze hoofdfiguur ligt dan in een anti-Romeins element.

14. Om een antwoord te krijgen op de vraag waarom er zo weinig vrouwelijke kunstenaars in de beeldende kunst aanwezig zijn, mag ik misschien naar de bijdrage van Prof. Lambrecht verwijzen.

15. Gentileschi heeft in een vijf-maand durend proces — waarbij ze zware folteringingen heeft moeten ondergaan — moeten vechten om in haar verhaal geloofd te worden. Tassi, haar leermeester en verkrachter, ontkende immers alles. Aan het eind van het proces is hij dan ook vrijgesproken.



houding in het schilderij weer te geven, misschien meer afstand nemen van iets dat ze zelf meegemaakt had.

Bij Titiaans Lucretia-schilderij speelt vooral het licht een grote rol. Het licht valt van bovenaan links naar onderaan rechts. Op die manier wordt Lucretia's lichaam en gezicht beklemtoond. Zij verdrinkt tussen het wit van kussens en lakens. Deze overdaad van wit kan niets anders dan haar zuiverheid symboliseren. Het is de verbeelding van Lucretia's keuze: liever eervol sterven dan in schande verder te leven. Door deze lichtinval worden ook enkele metalen voorwerpen beklemtoond, namelijk de punt van Tarquinius' zwaard, de armband aan haar rechterhand en de trouwring aan haar linkerhand. Verder is er ook de aandacht voor de traan op haar gezicht. Elk van deze elementen heeft een specifieke waarde binnen het verhaal. Het zwaard van Tarquinius is een metafoor voor het echte wapen waarmee hij Lucretia te lijf zal gaan; de traan op haar gezicht is reeds een uiting van haar schaamte- en schuldgevoelens. Zij kan geen weerstand aan deze wrede man bieden. Haar rechterhand is omhoog geheven, een verwijzing naar de hemel en wellicht een zinspeling op de goden/God die ze als getuigen voor haar onschuld wil aanroepen. Haar linkerhand, waarmee ze haar verkrachter wil afweren, trekt vooral de aandacht door haar trouwring aan haar vinger. Lucretia is immers een getrouwde vrouw en haar huwelijkstrouw wil ze met haar eigen leven bewijzen. Dit is een daad die ze als voorbeeld stelt. Ze wil niet dat er ooit een vrouw zou zijn die zich, in haar schuldigheid, zou beroepen op het voorbeeld van de onschuldige Lucretia om in leven te kunnen blijven: *Nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet*, met haar dood wil ze haar familie ook vrijwaren van bloedschande. Door een *adulterium* werd een vrouw immers onherstelbaar besmet, en met haar de hele familie¹⁶. Lucretia en Tarquinius raken elkaar slechts op één vlak aan: waar Tarquinius zijn knie bedreigend en bedwingend tegen haar aanduwt. Zij worden tegenover elkaar gesteld door hun huidskleur: zij heeft een bleke (Romeinse) huid, terwijl hij (Etrusk) donkerder wordt uitgebeeld door de schaduw die over zijn gezicht valt. Dit schilderij ademt volledig een bedreigende sfeer uit.

TIEPOLO's schilderij¹⁷ is één en al ambigüiteit. Tarquinius staat dreigend boven Lucretia. Op de voorgrond zien we een dolk die op

16. Ch. Appleton - *Trois épisodes de l'histoire ancienne de Rome. Les Sabines, Luçrèce, Virginie*. (in RHD III, 1924: 193-271 & 592-670) - ziet dit onder meer terug in de uitbeelding van de zwarte slaaf. Als Lucretia niet aan Tarquinius toegeeft, zal ze vermoord worden met de beschuldiging met hem overspel te hebben gepleegd. Dit brengt hij onder de noemer: „la honte noire”.

17. Zie afbeelding 2. G. B. TIEPOLO: *Tarquinius en Lucretia* - ca. 1745-1750. Archivi Alinari, Augsburg Museum.

Lucretia's lichaam gericht is. Het is echter niet onmiddellijk duidelijk wie deze dolk vastheeft. Een nadere blik leert dat Lucretia's linkerhand de lakens vastneemt, terwijl haar rechterhand naar het gordijn grijpt. Het is Tarquinius' arm die rond Lucretia geslagen is en de dolk op haar lichaam richt. De indruk die gewekt wordt dat zij zelf het wapen zou hanteren, is echter niet zonder betekenis. Het suggereert nogmaals OVIDIUS' „*Quid victor gaudes? Haec te victoria perdet!*”. Wie is hier de winnaar? wie is het slachtoffer? Op deze manier worden drie momenten in één beeld vervat: de dolk waarmee Tarquinius Lucretia bedreigt staat metaforisch voor het moment van de verkrachting¹⁸ en metonymisch voor het wapen waarmee zij zich van het leven zal beroven. Zo slaagt de schilder erin om het hele verhaal in één beeld weer te geven. Op het moment van de zelfmoord is Lucretia als persoon immers het volledigst in beeld gebracht¹⁹.

Lucretia wil haar eigen lichaam vernietigen. Haar kostbaarste bezit is uit haar lichaam weggestolen en daarom moet dit lichaam nu vernietigd worden. Ze neemt dus de gedachtengang van haar verkrachter over: hij heeft het vernietigingsproces ingezet en zij moet dit nu voltooiën. (cfr. BAL, 1988: 32). Ook DONALDSON (1982: 14) wijst op deze overeenkomst „she wants to cancel by a parallel act the effect of the rape which she has suffered”.

Dit zelfde gegeven vinden we terug in de eigenlijke zelfmoord-schilderijen. Een belangrijk aandeel binnen deze reeks werd geleverd door CRANACH. Hij schilderde of tekende niet minder dan 30 voorstellingen van de zelfmoord van Lucretia. Een motief kan bij een kunstenaar evolueren. Het lijkt er sterk op dat we bij CRANACH met dit feit te maken hebben. Door zijn reeks Lucretia-portretten, heeft deze vrouw een vast gestalte gekregen. Ze is zelfs als figuur geobjek-

18. Het gebruik van wapens in het algemeen en „zwaard” in het bijzonder *sensu obsceno* komt in de Latijnse literatuur verschillende malen voor.

- Ausonius, Cent.-Nupt. vs. 117: *Intorquet summis admixus viribus hastam.*
vs. 121: *Alius ad vivum persedit vulnere mucro.*

- *Priapea*, 43 vs. 4: *Utetur veris usibus hasta rudis.*

Vandaar wordt ook *perforare* *sensu obsceno* gebruikt, een term die vaak voor het zwaard aangewend wordt. Militaire terminologie als erotische metafoor komt meermaals voor:

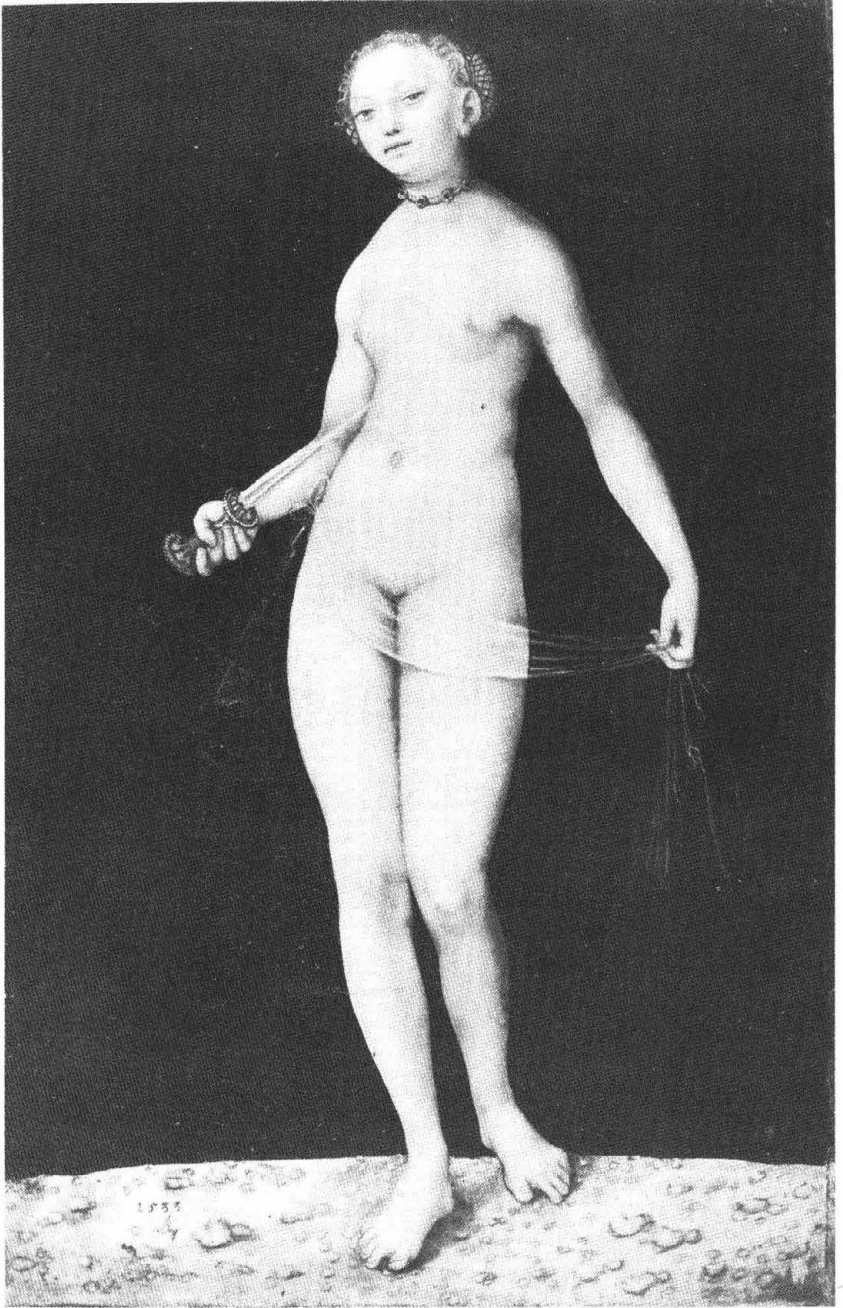
- Petronius, *Sat.* c 130,4: *Paratus miles arma non habui.*

- Ovidius, * *Amor.* - I,9,1: *Militat omnis amans, et habet sua castra cupido.*
- I,9,5: *nocturnaue bella gerentem.*

* *Ars. amat.* - I,36: *Qui nova nunc primum miles in arma venit*
- I,132: *Haec mihi si dederis commoda, miles ero*
- II,233: *Militiae species amor est.*

(Met dank aan Prof. R. De Smet voor zijn welwillende hulp bij het aanduiden van deze passages.)

19. Hier kunnen we ten volle Lucretia als subjeet beschouwen. Waar de vrouw in oude culturen vaak afwezig geacht of verzwegen wordt — vrouwen zijn monddood, muted — kunnen we hen vanuit de „Kunst” een meer persoonlijke rol laten vervullen, of op zijn minst een belangrijker licht op hun wezen als subjeet werpen.



tiveerd. In deze vorm heeft Lucretia ook andere portretten van deze schilder beïnvloed, men vergelijkte met het Judith-schilderij.

Lucretia wordt in volledige eenzaamheid afgebeeld (Afb. 3). Ze is alleen en kijkt de toeschouwers recht in de ogen. SCHRIJVERS (1986: 212)²⁰ ziet in deze eenzaamheid een houding van een martelares. Lucretia is ook hier naakt uitgebeeld. Haar lichaam is alleen getooid met juwelen. Ik meen dat deze juwelen op een naakt lichaam ook bedoeld zijn om aan te geven dat in haar lichaam haar rijkdom lag, nl. haar kuise houding. Dit juweel is nu uit haar lichaam weggestolen en daarom moet dit lichaam nu vernietigd worden. Bij deze voorstellingen van de zelfmoord zien we steeds hoe Lucretia de dolk op haar eigen lichaam richt. De schilderijen en tekeningen willen dus tegelijkertijd het moment van de verkrachting en de zelfmoord in beeld brengen: de oorzaak en het gevolg. Het zwaard heeft hier onmiskenbaar een phallische betekenis: het is gericht op haar onderlichaam: de plaats die door de verkrachter getroffen werd. Door haar zelfdoding herhaalt Lucretia de verkrachting: het is een „ongewenste gewelddadige penetratie” (BAL, 1988: 31). Op die manier wordt ook de dader in beeld gebracht. Het is een vaststaand gegeven dat in de meeste („oude”) verkrachtingsverhalen het eigenlijke verkrachtingsmoment in een ellips achterwege wordt gelaten. Niet alleen om wille van de moeilijkheidsgraad van het uitbeelden, maar ook om wille van het onuitbeeldbare van verkrachting in onze cultuur²⁴. Een 'nette' cultuur duldt het visualiseren van verkrachting niet. Noch in de schilderijen, noch in de tekst is er rechtstreeks sprake van de verkrachting, alleen de aanranding wordt vermeld. Shakespeare laat het zijn Lucrece zeggen in v. 1284 e.v.²²:

„O! peace, quoth Lucrece, if it should be told.
The repetition cannot make it less;
For more it is than I can well express
And that deep torture may be call'd a hell
When more is felt than one hath power to tell.”

In de schilderijen wil Lucretia deze boodschap aan de 'kijkers' meedelen: met een onbewogen gelaat kijkt ze ons aan, in een apostrofe wil ze het publiek deelachtig maken in haar lijden.

20. P. H. SCHRIJVERS: *Lucretia, 2000 verkrachting, zelfmoord en revolutie*. In: De mens als toeschouwer - Essays over Romeinse literatuur en Westeuropese tradities (1986, 209-220) Baarn).

21. Men merke de contestatie op die er geweest is rond de verkrachtingsscène in „The Accused” van Jonathan Kaplan. De opnamen van deze scène hebben vier dagen in beslag genomen. Hoofdrolspeelster Jodie Foster was er zelf kapot van. De technici hebben de regisseur dan duidelijk gemaakt dat het na vier dagen toch wel welletjes was. De ondertitel van deze film is bovendien ook heel veelzeggend omtrent de hele verkrachttingsproblematiek: „De enige misdaad waar het slachtoffer haar onschuld moet bewijzen”.

22. *The Rape of Lucrece*.

Bij de twee Rembrandt-Lucretia's die Mieke BAL bespreekt zien we het moment voor en na de zelfmoord; deze schilderijen tonen respectievelijk een dynamische en statischer Lucretia. Op de tweede schilderij heeft Lucretia de dolk reeds uit haar lichaam getrokken. Hierdoor ontnemt zij Brutus deze handeling: zij neemt haar lot in eigen handen (BAL, 1988: 33). Op dit schilderij kan men tevens zien dat er een grote rode plek op het witte kleed achterblijft, dit staat dan voor haar geschonden maagdelijkheid. Hierdoor wordt tevens verduidelijkt dat Lucretia's kuisheid verkracht is.

Lucretia klemt zich bij REMBRANDT ook niet vast aan een stuk gordijn, maar aan een koord. Volgens BAL (1988: 35) kan dit als schellekoord verwijzen naar de mannen die Lucretia oproept om haar te wreken. Ze wijst er echter op dat het ook een gordijnkoord kan zijn die verwijst naar het openen van het doek. Op die manier wordt Lucretia openbaar gemaakt, ze wordt uitgesteld. „Lucretia is drama geworden, zowel binnen de vertelde geschiedenis als daarbuiten.”

Ik wil ook nog kort even de aandacht vestigen op twee voorstellingen die rechtstreeks naar de klassieke teksten verwijzen. Er is de voorstelling van RAIMONDI (ca. 1511), naar een tekening van RAPHAEL, waar Lucretia duidelijk als een christelijke martelares wordt getoond. Haar armen zijn gestrekt, de ogen gesloten. Dit is volgens DONALDSON (1986: 27) een reminiscentie aan Christus aan het kruis²³. Het is alsof zij het zwaard niet zelf hanteert, maar bewogen wordt door een externe kracht. Belangrijk is ook de verwijzing naar de Griekse tekst: „ἀμείνων ἀποθνήσκειν ἢ αἰσχρῶς ζῆν (,het is beter te sterven dan in schande te leven”)

Een andere verwijzing, zij het in een heel andere vorm, vormt de schilderij van Lorenzo LOTTO (ca. 1534): „Een dame als Lucretia”. Hier wordt in eerste instantie niet Lucretia, maar een Italiaanse dame, Lucrezia Valier, getoond. Zij huwde in 1533 met Benedetto Pesaro en kreeg dit schilderij als geschenk. Het is een „compliment and gracefull allusion” zegt DONALDSON (1982: 16). Door het schilderij wordt gesugereerd dat de Lucrezia in kwestie over een zelfde soort moed en kuisheid als de antieke Lucretia beschikt. Ze houdt een tekening van haar naamgenote in de hand: ze begrijpt wat er met deze vrouw gebeurd is, maar deelt de ervaring niet. De bewondering wordt tevens in woorden uitgedrukt: „*Nec ulla impudica Lucretiae exemplo vivet*” („Dat geen enkele onkuise vrouw naar het voorbeeld van Lucretia zou blijven leven”). Lucrezia kijkt ons recht in de ogen terwijl

23. De interpretatie van Lucretia als kristelijke martelares is een belangrijk gegeven in de opera van Benjamin Britten (1946).

haar naamgenote de ogen naar de hemel heeft gericht. Beide vrouwen worden nog van elkaar onderscheiden door het verzorgde kapsel van Lucretia tegenover de loshangende haren — teken van rouw — bij Lucretia. De Italiaanse bruid is in goud en groen gekleed, terwijl de Romeinse matrona in haar naaktheid haar kwetsbaarheid en zuiverheid toont. DONALDSON (1988: 16) stelt de twee vrouwen tegenover elkaar als een „fallen and unfallen woman”.

Tot slot wil ik hier even naar twee schilderijen uit de achttiende eeuw verwijzen. Zij maken niet alleen de kringloop van het verhaal rond, maar tonen tevens een gelijkaardige opstelling met de voorstelling op de Etruskische urnen. Het gaat hier om de schilderijen „De eed van Brutus” van J. A. BEAUFORT (1771) en van G. HAMILTON (1760). HAMILTON onderscheidde zich in die tijd door een behandeling „d'une matière toute nouvelle” (ROSENBLUM, 1961: 11)²⁴. Bij HAMILTON raken Lucretia en Brutus elkaar aan: het leven eindigt bij Lucretia en herbegint bij Brutus; bij BEAUFORT daarentegen is Lucretia wezenloos aanwezig. Dit is een uitbeelding van een moment later. De vrouw heeft plaats moeten maken voor een mannenwereld (DONALDSON, 1982: 103-104).

Lucretia heeft door deze schilderijen een blijvende plaats in ons cultuurbeeld veroverd. Ze is door het doek niet alleen aan de toeschouwers bloot gesteld, ze is er ook door vereeuwigd.

Tot besluit wil ik nog even op de titel terugkomen. Men kan het verhaal van Lucretia zien als een mythe of als geschiedenis. Voor mij gaat het wezenlijk om een mythe: een tiran (of tiranniek persoon) die sexueel misbruik maakt van zijn macht. Een gegeven dat men in verschillende andere verhalen terugvindt²⁵, bv. het verhaal van het meisje Verginia, waarbij Livius trouwens zelfs naar Lucretia verwijst. Recente interpretaties zouden er op kunnen wijzen dat het verhaal ouder is dan de Romeinse teksten doen vermoeden²⁶. Dit is ook de reden waarom ik — in tegenstelling tot P. H. Schrijvers — niet van 2000, maar van 3000 jaar verkrachting spreek. De Romeinen hebben het verhaal in een historisch kleedje gestoken. Nadien heeft de geschiedenis weer plaats moeten maken voor de mythe. De verkrachting

24. In „Burlington Magazine”, CIII.

25. In dit opzicht zijn er eveneens verschillende parallellen op te merken met het Herodotos-verhaal over Gyges en Kandaules (Hist. I.8-13). Het lijkt mij niet oninteressant de parallellen tussen deze vertelling en die van Lucretia nader te belichten. (Met dank aan G. Vervaecke).

26. Volgens Holleman A. W. J. zijn er sporen die leiden naar een ritueel hieros gamos. Hij verklaart zijn theorie in — Ovid and the Story of Lucretia, in LCM, 1981 6.9 (243-244) en — Lucretia und die Inschriften von Pyrgi, in Latomus, 1981 XL (37-47).

en zelfdoding van Lucretia blijven een vast gegeven. Er is geen onderbreking tussen de oudheid en de middeleeuwen en de traditie gaat verder tot in de 20ste eeuw.

Ook vandaag nog worden er vrouwen verkracht en blijft verkrachting tot de verbeelding van velen spreken. De reden waarom er zoveel fabels ontstaan die de positie van het slachtoffer moeilijk maken. Door haar zelfmoord wilde Lucretia haar reputatie bewaren. Die wil tot sterven onderscheidt haar van de verkrachte vrouwen van nu. Maar rond verkrachting hangt nog steeds iets mythisch. Door onze aandacht voor Lucretia kunnen we ook de honderden verkrachte vrouwen van vandaag beter gaan begrijpen.

Een band leggen tussen drieduizend jaar vrouw en maatschappij, tussen mythe en realiteit, tussen tekst en verbeelding, ... ook dat is een functie van klassieke studieën.

Voor de afbeeldingen van de schilderijen verwijs ik graag naar „The rapes of Lucretia, a myth and its transformations” van Ian Donaldson (Oxford, 1982) en naar „Verkrachting verbeeld. Sexueel geweld in cultuur gebracht” van Mieke Bal (Utrecht, 1988).

De schilderijen zijn in de volgende musea te bezichtigen:

- Botticelli: De tragedie van Lucretia - ca. 1499
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston
- Gottfrid J. L.: Gravure uit Historischer Chronik - 1674
Bodleian Library, Oxford
- Rowlandson Th.: De verkrachting van Lucretia - watermerk ca. 1816
Henry E. Huntington Library and Art Gallery, San Martino
- Titiaan: Tarquinius en Lucretia - ca. 1570
Fitzwilliam Museum, Cambridge
- Gentileschi A.: Tarquinius en Lucretia - ca. 1650
Neues Palais, Potsdam Sanssouci
- Tiepolo: Tarquinius en Lucretia - ca. 1750
Archivi Alinari, Augsburg Museum
- Granach L.: Judith - na 1537
(o.a.) Lucretia - na 1537
Witt Library, Courtland Institute of Art
- Raimondi M.: Lucretia - 1511-1512
Naar een tekening van Raphael
British Museum London
- Lotto L.: Een dame als Lucretia ca. 1534
National Gallery London

- Hamilton G. : De eed van Brutus - ca. 1760
Theatre Royal, Drury Lane Ltd
- Beafort J. A. : De eed van Brutus - ca 1771
Bodleian Library, Oxford
- Rembrandt: Lucretia - 1666
Minneapolis Institute of Arts
Lucretia - 1664
National Gallery of Art, Washington