

**AENEAS SE ONDERWÊRELDSE REIS IN ILLUSTRASIE –
’N RESEPSIE-HISTORIESE STUDIE VAN TONELE IN
*AENEÏS VI***

Liani Colette Swanepoel

Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van MA in
Klassieke Letterkunde aan die Universiteit van Stellenbosch

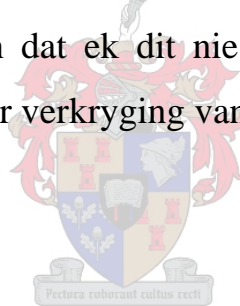


Studieleier: Me. C.A. Malan
Medestudieleier: Prof. I. Cornelius

April 2006

Verklaring

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.



Handtekening: _____

Datum: 6 Desember 2005

Opsomming

AENEAS SE ONDERWÊRELDSE REIS IN ILLUSTRASIE – 'N RESEPSIE-HISTORIESE STUDIE VAN TONELE IN AENEÏS VI

Kunstenaars het deur die eeue Publius Vergilius Maro se beeldryke werke in 'n verskeidenheid kunsvorme gevisualiseer. Skilderye, fresko's, beeldhouwerke en selfs tapisserieë het die woordtonele van sy grootse epos, die *Aeneïis*, konkreet gemaak. Die tesis fokus net op die illustrasie van die epos in manuskripte en gedrukte tekste of vertalings. Die illustrasies van tonele in Boek VI – Aeneas se reis in die onderwêreld – word resepsie-histories bestudeer. Dit is om te bepaal of die illustrasies van die Trojaanse held se onderwêreldse reis die resepsie van die *Aeneïis* in die verskillende tydperke of periodes reflekteer. Die illustreerder is self 'n “leser” van die *Aeneïis*-teks of –vertaling en sy/haar illustrasie van 'n betrokke toneel reflekteer sy/haar eie visuele interpretasie daarvan.

Boek VI-illustrasies in manuskripte soos die laat Oudheidse *Vergilius Vaticanus* en die middel 15de eeuse *Riccardiana Vergilius* van Apollonio di Giovanni is ondersoek. 'n Studie van illustrasies in gedrukte tekste of vertalings wissel van die 1502 Grüniger-uitgawe van Vergilius onder redaksie van Sebastian Brant tot Thom Kapheim se Boek VI-illustrasie in 'n handboek in 2001 uitgegee. Die doelwit is om aan te toon hoe illustreerders met Boek VI omgegaan het, geïnterpreteer het, hoe hul milieu en tydgees hul visualisasie beïnvloed het en hoe hul illustrasies die resepsie van die epos deur die eeue reflekteer. So 'n studie hoop om 'n bydrae tot Vergiliese resepsie en nawerking te lewer. In die proses kan ook die belang en veranderende rol van *Aeneïis* VI en die hele epos in verskillende tydperke begryp word.

Daar is gevind dat die illustreerders van die *Aeneïis* – onder die invloed van hul onderskeie tydgeeste en milieus – unieke visuele interpretasies van Boek VI-tonele geskep het wat op 'n eiesoortige resepsie van die epos op daardie spesifieke tydstep dui. Die illustrasiespektrum van Boek VI deur die eeue kan beskou word as herlewing, allegoriserings, pedagogies, realistiese versiering en uiteindelik toenemend onrealistiese versiering. Vanaf die laat Oudheid tot aan die begin van die 21ste eeu toon die illustratiewe visualisering van Aeneas se onderwêreldse reis dat daar altyd 'n definitiewe respons op Vergilius en sy epos was.

Abstract

THE UNDERWORLD JOURNEY OF AENEAS IN ILLUSTRATION – A RECEPTION-HISTORICAL STUDY OF SCENES IN *AENEID* VI

Throughout the centuries artists have visualised the imaginative works of Publius Vergilius Maro in a variety of art forms. Paintings, frescoes, sculptures and even tapestries have made the word-scenes of his great epic, the *Aeneid*, concrete. The thesis investigates only the illustration of the epic in manuscripts and printed texts or translations. The illustrations of scenes in Book VI – the journey of Aeneas in the underworld – are studied using the reception-historical approach. This is to determine whether the illustrations of the Trojan hero's journey in the underworld reflect the reception of the *Aeneid* in the different eras or periods. The illustrator is a “reader” of the *Aeneid* text or translation and consequently his/her illustration of a particular scene reflects his/her own visual interpretation thereof.

Illustrations of Book VI in manuscripts like the *Vergilius Vaticanus* of late Antiquity and the mid-15th century *Riccardiana Vergilius* of Apollonio di Giovanni are examined. A study of illustrations in printed texts or translations range from the 1502 Grüninger edition of Vergil edited by Sebastian Brant to the Book VI illustration of Thom Kapheim in a textbook published in 2001. The aim is to establish how illustrators associated with Book VI, interpreted it, how their environment and the spirit of the age influenced their visualisation and how their illustrations reflect the reception of the epic throughout the centuries. Such a study hopes to provide a contribution to Vergilian reception and *Nachleben*. In the process a better understanding can be obtained for the importance and changing role of *Aeneid* VI and the whole epic in different eras.

It is found that the illustrators of the *Aeneid* – influenced by the different spirit of their times and environments – brought forth unique visual interpretations of scenes in Book VI that suggest a particular reception of the epic at that specific point of time. The illustrative spectrum of Book VI throughout the centuries can be summarised as follows: revival, allegorisation, pedagogic, realistic decoration and eventually increasingly unrealistic decoration. From late Antiquity to the beginning of the 21st century, the illustrative visualisation of the journey of Aeneas in the underworld indicates that there has always been a definitive response to Vergil and his epic.

INHOUDSOPGAWE

ILLUSTRASIELYS	i
ERKENNINGS	vii
WOORDELYS	viii
INLEIDING	1
1.1 VERGILIUS SE VISUELE NALATENSKAP	1
1.2 ILLUSTRASIE	2
1.3 <i>AENEÏS VI</i>	2
1.4 VERGILIUS SE VISUELE GEVOEL	3
1.5 TEMA EN PROBLEEMSTELLING	4
1.6 INTERPRETASIE VAN DIE <i>AENEÏS</i>	4
1.7 NAVORSINGSMETODE	5
1.8 ONTWERP	5
1.9 DOELWIT	6
ILLUSTRASIE – ’N OORSIG	7
2.1 DIE GEÏLLUSTREERDE BOEK	7
2.2 GESKIEDENIS EN TEGNIEKE	8
2.2.1 <i>Egiptiese Papiri</i>	8
2.2.2 <i>Grieks-Romeinse Illustrasie</i>	9
2.2.3 <i>Die Kodeks</i>	10
2.2.4 <i>Illustrasietegniese</i>	11
2.3 DIE ILLUSTRERDER/KUNSTENAAR	13
2.4 REFLEKSIE VAN BESKAWING EN ONTWIKKELING	14
2.5 DOELWIT	14
2.6 ARGUMENTE TEEN ILLUSTRASIE	16
2.7 MODERNE EN POSTMODERNE ILLUSTRASIE	16
AENEÏS VI-TONELE IN MANUSKRIPTE	19
3.1 DIE LAAT OUDHEID: <i>VERGILIUS VATICANUS</i>	19
3.1.1 <i>Figure 11a en b: Aeneas en Achates nader die Sibille voor die Tempel van Apollo (Aen. VI.45 – 46).</i>	24
3.1.2 <i>Figure 13a en b: Die offerande van Aeneas en die Sibille (Aen. VI.243 – 251).</i>	27
3.1.3 <i>Figure 14a en b: Aeneas en die Sibille betree die onderwêreld (Aen. VI.273 – 294).</i>	28
3.1.4 <i>Figure 15a en b: Die ontmoeting met Cerberus en Minos (Aen. VI.417 – 433).</i>	30
3.1.5 <i>Figure 16a en b: Die ontmoeting met Deiphobus en Tisiphone (Aen. VI.494 – 497; 548 – 556).</i>	32
3.1.6 <i>Figure 17a en b: Aeneas plant die Goue Tak by die ingang na die Elisiese velde (Aen. VI.635 – 659).</i>	35
3.1.7 <i>Figure 18a en b: Aeneas en die Sibille word deur Musaeus gelei; die ontmoeting met Anchises; die Lethe (Aen. VI.677 – 678; 700 – 702; 713 – 715).</i>	37
3.1.8 <i>Figure 19a en b: Anchises neem afskeid van Aeneas en die Sibille by die ivoorhek (Aen. VI.897 – 898).</i>	39
3.1.9 <i>Analise</i>	40
3.1.10 <i>Ikonografiese model</i>	41
3.1.11 <i>Historiese milieu</i>	43
3.2 MIDDELEEUSE EN RENAISSANCE MANUSKRIPTE	47
3.2.1 <i>Figuur 38: Aeneas en die Sibille by Charon, die veerman; die ontmoeting met Dido in die onderwêreld (Aen. VI.295 – 336; 385 – 416; 440 – 476).</i>	52
3.2.2 <i>Figuur 41: Aeneas en Dido se ontmoeting in die onderwêreld (Aen. VI.440 – 476).</i>	59
3.2.3 <i>Figuur 42: Aeneas en die Sibille aanskou die Hel (Tartarus) en die Paradys (Elisium) (Aen. VI.548 – 627 & 637 – 678).</i>	60
3.2.4 <i>Figure 43a en b: ’n Geïllustreerde opsomming van die hele Aeneïs VI.</i>	61
3.2.5 <i>Figuur 45: ’n Geïllustreerde opsomming van die hele Aeneïs VI.</i>	62
3.2.6 <i>Figuur 46: Aeneas en die Sibille se aankoms by die grens van Elisium (Aen. VI.628 – 636).</i>	65
3.2.7 <i>Figure 47a en b: ’n Geïllustreerde opsomming van die hele Aeneïs VI.</i>	66
3.2.8 <i>Figuur 48: Die ontdekking van Romulus en Remus (Aen. VI.777 – 787).</i>	67
3.2.9 <i>Analise</i>	72

AENEÏS VI-TONELE IN DIE GEDRUKTE BOEK	74
4.1 DIE 16DE EN 17DE EEUE	74
4.1.1 <i>Sebastian Brant</i>	75
4.1.1.1 Figuur 59: Aeneas by die Tempel van Apollo by Cumae (<i>Aen.VI.9 – 41</i>).	86
4.1.1.2 Figuur 63: Die kinderskimme, onregverdig ter dood veroordeeldes, selfmoordenaars en die <i>Lugentes Campi</i> (<i>Aen.VI.426 – 451</i>).	89
4.1.1.3 Figuur 64: Die strafplek van die boosdoeners (Tartarus) (<i>Aen.VI.548 – 627</i>).	92
4.1.1.4 Figuur 71: Die ontmoeting met Anchises in Elisium. Die siele by die Letherivier (<i>Aen.VI.703 – 715</i>).	98
4.1.1.5 Figuur 72: Aeneas en Anchises in Elisium, Anchises se voorspelling – Die skouspel van ongebore Romeinse helde (<i>Aen.VI.752 – 853</i>).	99
4.1.1.6 Figuur 73: Die Marcellus lofspraak (<i>Aen.VI.854 – 886</i>).	104
4.1.1.7 Analise	106
4.1.1.8 Vergelyking en Nalewing	107
4.1.2 <i>Jean de Tournes</i>	109
4.1.2.1 Figure 76a en b: Die eerste 235 reëls van Boek VI (<i>Aen.VI.1 – 235</i>).	110
4.1.2.2 Analise	111
4.1.3 <i>Sebastiaen Vrancx</i>	112
4.1.3.1 Figuur 78: <i>Aeneas Betree die Onderwêreld</i> (<i>Aen.VI.273 – 294</i>).	117
4.1.3.2 Figuur 79: <i>In die Onderwêreld</i> (<i>Aen.VI.548 – 636</i>).	118
4.1.3.3 Analise	119
4.1.3.4 Oorspronklikheid en Nalewing	119
4.1.4 <i>Leonaert Bramer</i>	121
4.1.4.1 Figuur 81: Aeneas en Anchises in Elisium (<i>Aen.VI.679 – 702</i>).	126
4.1.4.2 Die kunstenaar se benadering	127
4.1.5 <i>John Dryden</i>	130
4.1.5.1 Figuur 83: “Strife, that shakes / Her hissing Tresses, and unfolds her Snakes,” Aeneas en die Sibille aanskou die monsteraagtige kreature by die ingang van Hades (<i>Aen.VI.273 – 294</i>).	136
4.1.5.2 Figuur 84: Aeneas ontmoet Dido se gees in die <i>Lugentes Campi</i> (<i>Aen.VI.440 – 476</i>).	138
4.1.5.3 Analise	139
4.1.5.4 Die veranderende voorkoms van die held	140
4.2 DIE 18DE EN 19DE EEU	142
4.2.1 <i>Figuur 88: Aeneas en die Sibille by Satan, die hoofkok van die Hel (Aeneïis VI-parodie)</i> .	143
4.3 DIE 20STE EN 21STE EEU	146
4.3.1 <i>Figuur 90: Aeneas besoek die Sibille (Aen.VI.9 – 12, 42 – 43)</i> .	146
4.3.2 <i>Figuur 91: Charon en die skimme vaar oor die Styxrivier (Aen.VI.295 – 316)</i> .	146
4.3.3 <i>Figuur 93: Cerberus (Aen.VI.417 – 418)</i> .	147
4.3.4 <i>Figuur 94: Die twee duiwe by die Goue Tak (Aen.VI.185 – 211)</i> .	147
4.3.5 <i>Figuur 95: Aeneas en die Sibille op die oewer van die Styxrivier met Charon in sy boot in die agtergrond (Aen.VI.384 – 397)</i> .	148
4.3.6 <i>Figuur 96: Die siele van die dooies (Aen.VI.305 – 316)</i> .	149
4.3.7 <i>Figuur 99: Charon verdryf die skimme van sy boot (Aen.VI.411 – 412)</i> .	149
4.3.8 <i>Figuur 101: Die Goue Tak (Aen.VI.136 – 138)</i> .	150
4.3.9 <i>Figuur 104: Aeneas se ontmoeting met Dido in die onderwêreld (Aen.VI.450 – 476)</i> .	150
4.3.10 Analise	151
4.4 SAMEVATTING	152
GEVOLGTREKKING	154
FIGURE	157
BIBLIOGRAFIE	250

ILLUSTRASIELYS

- Figuur 1: “Weeg van die hart teenoor die veer van Maät.” Dodeboek, Hunefer Papyrus, Egipte, ca. 1370 v.C. British Museum, Londen (Harthan 1981:13). 157
- Figuur 2: Eudoxus Rol: Onderrig oor die Hemelliggame. Grieks, waarskynlik 165 v.C. Parys, Louvre, Pap. 1 (Weitzmann 1970: **Plate XIII, fig. 37**). 158
- Figuur 3: Skryfgereedskap met ’n veelbladsy wasskryftablet duidelik sigbaar agter (Balme & Morwood 1996[I]:39). 159
- Figuur 4: Romeinse muurskildery wat duidelik ’n wasskryftablet in die vrou se een hand toon met ’n stilus in die ander. Die man het weer ’n boekrol in sy hand (Balme & Morwood 1997[III]:46). 159
- Figuur 5: ’n Nimf met ’n fakkels nader Poliphilus deur ’n preeel. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venesië, Aldus, 1499 (Harthan 1981:82). 160
- Figuur 6: ’n Geneesheer besoek ’n pasiënt. J. de Ketham, *Fascicolo di medicina*, Venesië, Johannes & Gregorius de Gregoriis, 1495 (Harthan 1981:81). 161
- Figuur 7: Milaan, Biblioteca Ambrosiana, MS. F. 205. inf., Prent 25. Die *Ambrosiana Ilias*, Hekuba en drie Trojaanse Vroue (links); Hektor, Paris en Helena (regs) (Robb 1973:31 [**Figure 5**]). 162
- Figuur 8: *Vergilius Romanus* (Vatikaan Biblioteek, Vat. lat. 3867). Sinon verskyn voor Priamus, regterkantse titelprent tot *Aeneis* II (*Aen.*II.57 – 75, fol. 101r) (Wright 2001:29). 162
- Figuur 9: *Codex Vaticanus Latinus* 3225, folio 67v: Juno stel die oorlogshekke oop (*Aen.*VII.620 – 22) (Wright 1993:136). Dit is ’n voorbeeld van die erge skade wat sommige van die illustrasies deur die eeue gely het. 163
- Figuur 10: Papyrusfragment van ’n geïllustreerde Herakles gedig, 3de eeu n.C. van Oxyrhynchus (Behnesa) in Egipte, nou in Oxford, Pap. gr. Oxy. 2331 (Weitzmann 1959:53 [**Plate XXVI, Figure 59**]). 163
- Figuur 11a: Aeneas en Achates nader die Sibille voor die Tempel van Apollo (*Aen.*VI.45 – 46). Teks onder: *Aen.*VI.45 – 50 [*Codex Vaticanus Latinus* 3225, folio 45v] (Wright 1993:46). 164
- Figuur 11b: Lyngravure van die miniatuur in Figuur 11a deur Carlo Ruspi, 19de eeu (Stevenson 1983:67 [**Picture 31**]). 164
- Figuur 12: Die verhaal van Paulus, Viviaanse Bybel, folio 386v, ca. 846 (Parys, Bibliothèque Nationale, MS. lat. I) met die nageskilderde figure van Aeneas en Achates in die onderste paneel, links (Wright 1993:107). 165
- Figuur 13a: Die offerande van Aeneas en die Sibille (*Aen.*VI.243 – 251) [*Codex Vaticanus Latinus* 3225, folio 46v] (Wright 1993:133). 166
- Figuur 13b: Lyngravure van die miniatuur in Figuur 13a deur Carlo Ruspi, 19de eeu (Stevenson 1983:68 [**Picture 32**]). 166
- Figuur 14a: Aeneas en die Sibille betree die onderwêreld (*Aen.*VI.273 – 294). Teks bo: *Aen.*VI.264 – 272. [*Codex Vaticanus Latinus* 3225, folio 47v] (Wright 1993:48). 167
- Figuur 14b: Lyngravure van die miniatuur in Figuur 14a deur Carlo Ruspi, 19de eeu (Stevenson 1983:69 [**Picture 33**]). 167
- Figuur 15a: Aeneas kyk hoe die Sibille Cerberus met ’n bedwelmende koekie tot bedaring bring; Minos heroorweeg die lot van siele wat verkeerdelik tot die dood veroordeel is (*Aen.*VI.417 – 433). Teks bo: *Aen.*VI.414 – 416; onder: *Aen.*VI.417 – 423. [*Codex Vaticanus Latinus* 3225, folio 48v] (Wright 1993:50). 168
- Figuur 15b: Lyngravure van die miniatuur in Figuur 15a deur Carlo Ruspi, 19de eeu (Stevenson 1983:70 [**Picture 34**]). 168
- Figuur 16a: Aeneas en die Sibille ontmoet Deiphobus (*Aen.*VI.494 – 497); Tisiphone bewaak die hek van Tartarus (*Aen.*VI.548 – 556). Teks bo: *Aen.*VI.491 – 493; onder: *Aen.*VI.494 – 498 (herhaal in die onderste kantlyn deur ’n Franse humanis) [*Codex Vaticanus Latinus* 3225, folio 49r] (Wright 1993:53). 169
- Figuur 16b: Lyngravure van die miniatuur in Figuur 16a deur Carlo Ruspi, 19de eeu (Stevenson 1983:71 [**Picture 35**]). 169
- Figuur 17a: Aeneas plant die Goue Tak by die ingang na die Elisiese Velde (*Aen.*VI.635 – 659). Teks onder: *Aen.*VI.628 – 635 [*Codex Vaticanus Latinus* 3225, folio 52r] (Wright 1993:55). 170
- Figuur 17b: Lyngravure van die miniatuur in Figuur 17a deur Carlo Ruspi, 19de eeu (Stevenson 1983:72 [**Picture 36**]). 170
- Figuur 18a: Aeneas en die Sibille word deur Musaeus geleidelik (*Aen.*VI.677 – 678); Aeneas begroet Anchises (*Aen.*VI.700 – 702); die siele drink die water van Lethe (*Aen.*VI.713 – 715). Teks onder: *Aen.*VI.669 – 676 [*Codex Vaticanus Latinus* 3225, folio 53v] (Wright 1993:56). 171
- Figuur 18b: Lyngravure van die miniatuur in Figuur 18a deur Carlo Ruspi, 19de eeu (Stevenson 1983:73 [**Picture 37**]). 171
- Figuur 19a: Anchises neem afskeid van Aeneas en die Sibille by die ivoorhek (*Aen.*VI.897 – 898). Teks onder: *Aen.*VI.893 – 899 [*Codex Vaticanus Latinus* 3225, folio 57r] (Wright 1993:59). 172

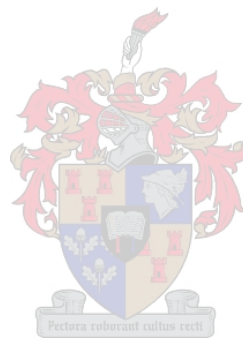
Figuur 19b: Lyngravure van die miniatuur in Figuur 19a deur Carlo Ruspi, 19de eeu (Stevenson 1983:75[Picture 38]).	172
Figuur 20: Illustrasie van die eerste <i>Ecloga</i> in die <i>Vergilius Romanus</i> , laat 5de eeu [Vat. lat. 3867, folio 1r] (Wright 1993:6).	173
Figuur 21: Trajanus en sy offisiere, Trajanus se Suil (113 n.C.) detail van 'n gipsafdruk (Wright 1993:96).	173
Figuur 22: Marcus Aurelius ontvang gevangenes, Suil van Marcus Aurelius (ca. 180 n.C.) detail (Wright 1993:97).	174
Figuur 23: <i>Quedlinburg Itala</i> , detail van folio 2r (ca. 400 n.C.) [Berlyn, Staatsbibliothek, Cod. theol. lat. fol. 485] (Wright 1993:99).	174
Figuur 24: <i>Moses se Roeping</i> , mosaïek, 432 – 440 [Rome, Santa Maria Maggiore] (Wright 1993:87).	175
Figuur 25: <i>Stryd van Gibeon</i> , mosaïek, 432 – 440 [Rome, Santa Maria Maggiore] (Wright 1993:87).	175
Figuur 26: Die Heilige Vroue by die graftombe en die Hemelvaart, ivoor (ca. 400 n.C.) [München, Bayerisches National-Museum] (Wright 1993:90).	176
Figuur 27: Die Heilige Vroue by die graftombe, ivoor (ca. 400 n.C.) [Milaan, Museo Archaeologico Civico] (Wright 1993:90).	176
Figuur 28: Diptiek van die Nicomachi en Symmachi, ivoor (ca. 400 n.C.) [Parys, Musée de Cluny (links) en Londen, Victoria en Albert Museum (regs)] (Wright 1993:103).	177
Figuur 29: Skottel met Cybele en Attis, silwer, laat 4de eeu [Milaan, Museo Archaeologico Civico] (Wright 1993:104).	178
Figuur 30: Aeneas en Dido, 10de eeu. [Napels, Biblioteca Nazionale, Cod. olim Vienna 58] (Panofsky 1955:74 n. 20 & Plate 7).	179
Figuur 31: Die Houtperd, Benoît de Sainte-Maure, <i>Roman de Troie</i> (1160s). Parys, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 1610, fol. 156 (1264) (Buchthal 1971:9 & Pl. 1 d.).	179
Figuur 32: Dido se selfmoord, <i>Roman d'Eneas</i> (12de eeu). [Parys, Bibliothèque Nationale de France, Français 60, fol. 148, 14de eeu] (http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100063 [27.05.2005]: Image 59).	180
Figuur 33: Dido en Aeneas ry uit om te jag en neem skuiling van die storm onder 'n boom. Illustrasie van 'n 13de eeuse Duitse manuskrip van Heinrich von Veldeke se 12de eeuse Duitse roman, <i>Eneit</i> . [Berlyn, Staatsbibliothek, MS. germ. fol. 282, XI] (Scherer 1964:198 [171]).	181
Figuur 34: Simone Martini: Titelbladillustrasie van Petrarca se Vergilius manuskrip (1340) [Milaan, Biblioteca Ambrosiana, Codex A.49.inf.] (Patterson 1988: Plate 1).	182
Figuur 35: Die storm en skipbreuk van die Trojaanse vloot aan die Noord-Afrikaanse kus (<i>Aen.I</i>), Vergilius, <i>Eclogae, Georgica, Aeneis</i> , manuskrip deur Leonardo Sanudo in Ferrara gekopieer (1458) met illuminasie deur Guglielmo Giralaldi en Giorgio d'Alemagna. [Parys, Bibliothèque Nationale, lat. 7939A fol. 60r] (Canova 1994:109 [42]).	183
Figuur 36: Openingsbladsy van <i>Aeneis II</i> , Vergilius, <i>Eclogae, Georgica, Aeneis</i> , manuskrip aan Bartolomeo Sanvito van Padua in Rome toegeskryf (ca. 1490) en miskien ook deur hom geillumineer [Londen, The British Library, Kings MS. 24 fol. 73v] (Alexander 1994:111 [43]).	184
Figuur 37: Komposisie wat die <i>Eclogae</i> voorafgaan, Vergilius, <i>Eclogae, Georgica, Aeneis</i> , manuskrip aan Bartolomeo Sanvito van Padua toegeskryf (ca. 1466 – 8) met illuminasie aan Marco Zoppo toegeskryf [Parys, Bibliothèque Nationale, lat. 11309 fol. 4v] (Armstrong 1994:155 [72]).	185
Figuur 38: Aeneas en die Sibille by Charon, die veerman; die ontmoeting met Dido in die onderwêreld (<i>Aen.VI.295 – 336; 385 – 416; 440 – 476</i>) [Bibliothèque municipale de Lyon, MS. Palais des Arts 27, Virgile. <i>L'Enéide</i> , Fol. 137r°(8.9 x 9.8 cm), 15de eeu] (Wlosok 1992: Plate 29).	186
Figuur 39: Sondaars deur 'n engel in die bek van die Hel opgesluit. Psalmboek van St. Swithun se klooster (ca. 1150) [British Museum] (Hughes 1968:180).	187
Figuur 40: Die val van die Antichris, deur demone in die kake van die Hel ingesleep. Duitse houtsniegravure, 15de eeu, [British Museum – Freeman] (Hughes 1968:178).	188
Figuur 41: Aeneas en Dido se ontmoeting in die onderwêreld (<i>Aen.VI.440 – 476</i>) [Valencia, Biblioteca de la Universitat, MS. 837, fol. 156v (10.3 x 17.7 cm), illustrasie vir <i>Aeneis VI</i> , 15de eeu] (Wlosok 1998:366 [Figure 8]).	189
Figuur 42: Aeneas en die Sibille aanskou die Hel (Tartarus) en die Paradys (Elisium) (<i>Aen.VI.548 – 627 & 637 – 678</i>) [Voorheen Versameling van die Hertog van Wellington (huidige lokaliteit onbekend), Vergilius manuskrip, fol. 98r, <i>Aeneis VI</i> : S-beginletter, Milaan (1417)] (Wlosok 1998:370 [Figure 11]).	189

Figuur 43a: 'n Geïllustreerde opsomming van die hele <i>Aeneïs</i> VI [Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, MS. 76 E 21III, fol. 100r (12.5 x 9.5 cm), <i>Aeneïs</i> VI: Openingsminiatuur, 15de eeu] (Wlosok 1998:372 [Figure 12]).	190
Figuur 43b: Middelste paneel van Figuur 43a (Wlosok 1998:372 [Figure 12a]).	190
Figuur 44: Albrecht Dürer, Die Vrou met die Son geklee en die Sewekoppige Draak, <i>Die Apokalips</i> (1498 en 1511) (Heffels 1990:32).	191
Figuur 45: 'n Geïllustreerde opsomming van die hele <i>Aeneïs</i> VI [Cambridge, MA, Houghton Library, Harvard University, MS. Richardson 38, fol. 174v (9.7 x 9.5 cm), <i>Aeneïs</i> VI: Openingsminiatuur] (Wlosok 1992: Plate 34).	192
Figuur 46: Aeneas en die Sibille se aankoms by die grens van Elisium (<i>Aen.</i> VI.628 – 636) [Valencia, Biblioteca de la Universitat de València, MS. 837, fol. 161r (13.1 x 13.9 resp. 17.4 cm), illustrasie vir <i>Aeneïs</i> VI, 15de eeu] (Wlosok 1992: Plate 32).	193
Figuur 47a: 'n Geïllustreerde opsomming van die hele <i>Aeneïs</i> VI [Londen, The British Library, Kings MS. 24, fol. 131v] (Kondratieff 2004 [10 Augustus]: http://www.sas.upenn.edu/~ekondrat/classics.html [1.06.2005]). Openingsbladsy van <i>Aeneïs</i> VI, Vergilius, <i>Eclogae</i> , <i>Georgica</i> , <i>Aeneïs</i> , manuskrip aan Bartolomeo Sanvito van Padua in Rome toegeskryf (ca. 1490) en miskien ook deur hom geïllumineer (Alexander 1994:110).	194
Figuur 47b: 'n Geïllustreerde opsomming van die hele <i>Aeneïs</i> VI [Londen, The British Library, Kings MS. 24, fol. 131v (6.8 x 10 cm)] (Wlosok 1992: Plate 33). Openingsminiatuur van <i>Aeneïs</i> VI, Vergilius, <i>Eclogae</i> , <i>Georgica</i> , <i>Aeneïs</i> , manuskrip aan Bartolomeo Sanvito van Padua in Rome toegeskryf (ca. 1490) en miskien ook deur hom geïllumineer (Alexander 1994:110).	195
Figuur 48: Die ontdekking van Romulus en Remus. Illustrasie in die <i>Riccardiana Vergilius</i> van <i>Aen.</i> VI.777 – 787, deur Apollonio di Giovanni (Italiaans), ongeveer 1460 [Florence, Biblioteca Riccardiana, MS. 492, fol. 66r] (Scherer 1964:208 [179]).	195
Figuur 49: <i>Cassone</i> (1461–65), Marco del Buono Giamberti (Italiaans, Florentyns, 1402–1489); Apollonio di Giovanni di Tomaso (Italiaans, Florentyns, 1414/17–1465). Italiaans (Florence). Geskilderde en vergulde gips op populierhout, geset met 'n houtpaneel geskilder in tempera en goud (100.3 x 195.6 x 83.5 cm). John Stewart Kennedy Fund, 1913 (14.39). [New York, Metropolitan Museum of Art] (The Metropolitan Museum of Art © 2000 – 2005: http://www.metmuseum.org/toah/hd/dome/ho_14.39.htm (27.05.2005).	196
Figuur 50: Apollonio di Giovanni, Tonele uit Vergilius se <i>Aeneïs</i> . <i>Cassone</i> -paneel (ca. 1460) [Yale University of Art, New Haven (Jarves Collection)] (Liversidge 1997: 6).	197
Figuur 51: Tempel van Vesta in die Romeinse Forum: rekonstruksie uit 'n antieke reliëf (Dal Maso 1992:26).	198
Figuur 52: Tempel van Vesta in die Romeinse Forum: gerestoureerde seksie uit die Severiaanse tyd (ongeveer 204 n.C.) (Dal Maso 1992:27).	199
Figuur 53: Albrecht Dürer, Titelbladsy van <i>Das Narrenschiff</i> (1494) (Heffels 1990:178).	200
Figuur 54: Corydon omring deur beelde uit sy lied. Illustrasie vir <i>Ecloga</i> II. <i>Publii Virgilio Maronis Opera</i> ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502), Rosenwald Collection, no. 594, Library of Congress, Washington (Leach 1982:182 [Figure 2]).	201
Figuur 55: Venus toon aan Aeneas hoe die gode Troje afbreek, <i>Aen.</i> II.567 – 623. <i>Publii Virgilio Maronis Opera</i> ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502), fol. 176a, Junius S. Morgan Vergil Collection in die Princeton University Library (Rabb 1960: Figure 5).	202
Figuur 56: Nicolas Poussin, <i>Landskap met Herakles en Cacus</i> (<i>Aen.</i> VIII.190 – 270), ca. 1660. Pushkin Museum of Fine Arts, Moskou (Liversidge 1997: 10).	203
Figuur 57: Aeneas nader Kartago, <i>Aen.</i> I.305 – 401. <i>Publii Virgilio Maronis Opera</i> ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502), Rosenwald Collection, no. 594, Library of Congress, Washington (Leach 1982:194 [Figure 13]).	204
Figuur 58: Aeneas se Mediterreense reis, <i>Aen.</i> III.267 – 89. <i>Publii Virgilio Maronis Opera</i> ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502), Rosenwald Collection, no. 594, Library of Congress, Washington (Leach 1982:200 [Figure 19]).	205
Figuur 59: Aeneas by die Tempel van Apollo by Cumae, <i>Aen.</i> VI.9 – 41. <i>Publii Virgilio Maronis Opera</i> ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502) (McKay 1987: Plate 8).	206
Figuur 60: Albrecht Dürer, Die Vier Ruiters van die Apokalips, <i>Die Apokalips</i> (1498 en 1511) (Heffels 1990:26).	207
Figuur 61: Hieronymus Bosch, “Hel”, regtervleuel van <i>Die Hooiwa</i> (ca. 1490 – 1500), Prado, Madrid (Marshall Cavendish 1993:1011).	208

Figuur 62: Hieronymus Bosch, “Hel”, regtervleuel van <i>Die Tuin van Aardse Genietinge</i> (ca. 1500 – 10), Prado, Madrid (Marshall Cavendish 1993:1013).	209
Figuur 63: Die kinderskimme, onregverdig ter dood veroordeeldes, selfmoordenaars en die <i>Lugentes Campi</i> (“Treurvelde”), <i>Aen.VI.426 – 451. Publii Virgilii Maronis Opera</i> ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502), fol. 270r. Princeton University Library (Kallendorf 2001:140 [Figure 9]).	210
Figuur 64: Die strafplek van die boosdoeners (Tartarus), <i>Aen.VI.548 – 627. Publii Virgilii Maronis Opera</i> ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502), fol. 274a, Junius S. Morgan Vergil Collection in die Princeton University Library (Rabb 1960: Figure 3).	211
Figuur 65: Luca Signorelli (ca. 1441 – 1523), Die foltering van die verdoemdes. Fresko in Orvieto Katedraal. Straf deur verwurging, slae en verskeuring van die vlees (Hughes 1968:202).	212
Figuur 66: Mathias Grünewald (ca. 1474 – 1528), <i>Verdoeming van Minnaars</i> , Strasbourg, Cathedral Museum. Die straf van wellus omvat uitering, lopende sere, indringing van die verrottende vlees deur slang en ’n klam padda aan die vrou se genitalieë geheg (Hughes 1968:203).	213
Figuur 67: Vraatsugtiges word deur duiwels in die Hel geforseer om vuil stinkende water te drink en paddas te eet. <i>Kalendar and Compost of Shepherds</i> (Paris: Guy Marchant, 1493) (Voelkle 1987:112 [Plate LII, fig.22]).	214
Figuur 68: Duiwels roer die potte in die Hel se kombuis met gaffels. Duitse houtsneegravure, 15de eeu. British Museum – Freeman (Hughes 1968:209).	215
Figuur 69: Miniatuur van ’n 15de eeuse manuskrip van Augustinus se <i>De Civitate Dei</i> : Hel. Bibliothèque Ste Geneviève, Parys. Die sondige siele word onder andere gekook, geslaan, gebraai, opgehang en hul vlees word deur drake (regs, onder) geskeur (Hughes 1968:210).	216
Figuur 70: Albrecht Dürer, <i>Die Marteldood van die Tienduisend Christene</i> , ca. 1497 (Heffels 1990:108).	217
Figuur 71: Die ontmoeting met Anchises in Elisium. Die siele by die Letherivier, <i>Aen.VI.703 – 715. Publii Virgilii Maronis Opera</i> ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502) (McKay 1987: Plate 10).	218
Figuur 72: Aeneas en Anchises in Elisium, Anchises se voorspelling – Die skouspel van ongebore Romeinse helde, <i>Aen.VI.752 – 853. Publii Virgilii Maronis Opera</i> ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502) (Goldsmith 1984: Plate 13).	219
Figuur 73: Die Marcellus lofspraak, <i>Aen.VI.854 – 886. Publii Virgilii Maronis Opera</i> ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502) fol. OO2r (houtsneegravure: 179 x 156 mm). Smith College Library Rare Book Room (Mortimer 1986:167 [Plate 4]).	220
Figuur 74: Die Val van Troje soos deur Aeneas vertel. Limoges Emaljewerk (1525 – 1530) gebaseer op ’n houtsneegravure in die Grüninger-Vergilius, Strasbourg (1502) [Figuur 55]. New York, Metropolitan Museum of Art, Donasie van Henry Walters, 1925 (Scherer 1964:189 [Plate 163]).	221
Figuur 75: <i>Aeneis</i> VI (Tartarus, <i>Aen.VI.548 – 627</i>), (sig. Riiiv), Vergilius, <i>Dreyzehen Bücher von dem tewren helden Enea</i> , Frankfurt, 1559, Junius S. Morgan Vergil Collection, Princeton University Library (Rabb 1960: Figure 4).	222
Figuur 76a: Die eerste 235 reëls van Boek VI, <i>Aen.VI.1 – 235</i> . Vergilius. <i>L’Eneïde</i> , Lyons, Jean de Tournes, 1560. <i>Aeneis</i> , Boek VI, blad S2r (houtsneegravure: 69 x 108 mm), The Houghton Library, Harvard University (Mortimer 1986:177 [Plate 9]).	223
Figuur 76b: Detail van Figuur 76a.	224
Figuur 77: Sebastiaen Vrancx, <i>Hinderlaag</i> (ca. 1630), olie op eikehout (44.5 x 64.3 cm), Praag, National Gallery [Kren & Marx: http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/vrancx/] (25.11.2005).	224
Figuur 78: Sebastiaen Vrancx, <i>Aeneas Betree die Onderwêreld</i> , <i>Aen.VI.273 – 294</i> , New York, Private Collection (Ruby 1990:62 [Figure 9]).	225
Figuur 79: Sebastiaen Vrancx, <i>In die Onderwêreld</i> , <i>Aen.VI.548 – 636</i> , Parys, Art Market (Ruby 1990:62 [Figure 10]).	225
Figuur 80: Leonaert Bramer, <i>Salome word die Kop van Johannes die Doper gegee</i> (1630s), olie op doek, Nimes, Musée des Beaux-Arts [Kren & Marx: http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bramer/] (25.11.2005).	226
Figuur 81: Leonaert Bramer, Aeneas en Anchises in Elisium, <i>Aen.VI.679 – 702</i> , Huntington Library and Art Gallery in San Marino, Kalifornië (Goldsmith 1984: Plate 12).	227
Figuur 82: Tapisserie, <i>Die Verwoesting van die Kinders van Niobe: Uit ’n reeks van Die Perde</i> (vroeë 1630s). Ontwerp deur Francis Cleyn, geweef by die Mortlake werkswinkel, Engels, wol en sy (386 x 589 cm) The Metropolitan Museum of Art © 2000 – 2005: http://www.metmuseum.org/TOAH/hd/tapb/hod_36.149.1.htm (25.11.2005).	228

- Figuur 83: “. . . Strife, that shakes / Her hissing Tresses, and unfolds her Snakes.” (vert. Dryden 6.392 – 393 in Keener 1997:159), Aeneas en die Sibille aanskou die monsteragtige kreature by die ingang van Hades (*Aen.*VI.273 – 294). Gravure deur Francis Cleyn, eerste in John Ogilby se vertaling van die *Aeneis* in 1654 gepubliseer en daarna in John Dryden se vertaling van 1697 gereproduseer (MacLennan 2003: Buiteblad-illustrasie). 229
- Figuur 84: Francis Cleyn, Aeneas ontmoet Dido se gees in die *Lugentes Campi*. Illustrasie vir *Aen.*VI.440 – 476, in *The Works of Virgil*, translated by John Dryden (London: J. Tonson, 1697), Rosenwald Collection, no. 1548, Library of Congress, Washington (Leach 1982:205 [Figure 21]). 230
- Figuur 85: Francis Cleyn, Aeneas spreek Dido se gees in die *Lugentes Campi* toe. Illustrasie vir *Aen.*VI.440 – 476, in John Ogilby (ed.), *Publii Virgilii Maronis Opera* (London: T. Roycroft, 1658). Bloomington, Indiana, Indiana University, Lilly Library (Leach 1982:207 [Figure 23]). 231
- Figuur 86: Francis Cleyn, Aeneas en die Harpye. Illustrasie vir *Aen.*III.245 – 58, in *The Works of Virgil*, translated by John Dryden (London: J. Tonson, 1697), Rosenwald Collection, no. 1548, Library of Congress, Washington (Leach 1982:206 [Figure 22]). 232
- Figuur 87: Iris verskyn aan Turnus, *The Aeneid* (1874 – 5) van William Morris en Edward Burne-Jones (Wood 1998:54). William Morris, *The Aeneid of Virgil, with drawings by Edward Burne-Jones* (London: 1875) (McKay 1987:236 n. 26). 233
- Figuur 88: Aeneas en die Sibille by Satan, die hoofkok van die Hel, *Aeneis* VI. *Virgils Aeneis travestiert von A. Blumauer* (Leipzig: K.F. Köhler, 1841), volg p.184. Princeton University Library (Kallendorf 2001:143 [Figure 11]). 234
- Figuur 89: Spotprent van Aeneas wat Anchises en Ascanius van Troje red. Romeinse muurskildery van Herculeum, 1ste eeu n.C. Napels, National Museum, 9089 (Scherer 1964:192 [165]). 235
- Figuur 90: Aeneas besoek die Sibille, *Aen.*VI.9 – 12; 42 – 43, Giles, J.P. 1950. *Legamus: A Latin Reader for the First Three Years*. Rigby Limited (Giles 1950:50 [16]). 236
- Figuur 91: Joan Kiddell-Monroe, Charon en die skimme vaar oor die Styxrivier, *Aen.*VI.295 – 316, Taylor, N.B. 1961. *The Aeneid of Virgil*. London: Oxford University Press (Taylor 1961: Binneblad). 237
- Figuur 92: Illustrasie deur Joan Kiddell-Monroe uit *Welsh Legends and Folktales*. Retold by Gwyn Jones. Illustrated by Joan Kiddell-Monroe. Volume 4 in the *Myths and Legends Series*. (London: Oxford University Press, 1956) [*Sage Unmasked!*: <http://www.boldaslove.co.uk/Sage%20Unmasked!.htm#>] (25.11.2005). 238
- Figuur 93: Joan Kiddell-Monroe, Cerberus, *Aen.*VI.417 – 418, Taylor, N.B. 1961. *The Aeneid of Virgil*. London: Oxford University Press (Taylor 1961:110). 238
- Figuur 94: Joan Kiddell-Monroe, Die twee duiwe by die Goue Tak, *Aen.*VI.185 – 211, Taylor, N.B. 1961. *The Aeneid of Virgil*. London: Oxford University Press (Taylor 1961: Tussen pp.116 & 117). 239
- Figuur 95: Joseph Acheson, Aeneas en die Sibille op die oewer van die Styxrivier met Charon en sy boot in die agtergrond, *Aen.*VI.384 – 397, Singleton, G.M. 1965. *Adventures with Aeneas*. London: Macmillan / New York: St. Martin's Press (Singleton 1968:28). 240
- Figuur 96: Charles Keeping, Die siele van die dooies, *Aen.*VI.305 – 316, McLeish, K. 1968. *The Story of Aeneas*. London: Longmans (McLeish 1968:102 – 103). 241
- Figuur 97: Rosemary Sutcliff (1976), *Blood Feud*, boekomslag deur Charles Keeping (Charles Keeping: *Wikipedia* 2005). 242
- Figuur 98: Kevin Crossley-Holland (1982), *Beowulf*, geïllustreer deur Charles Keeping (Charles Keeping: *Wikipedia* 2005). 242
- Figuur 99: Gert le Grange, Charon verdryf die skimme van sy boot, *Aen.*VI.411 – 412, Benade, J.T. (vert.). 1975. *Publius Vergilius Maro: Die Aeneis*. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika (Benade 1975:155). 243
- Figuur 100: Gert le Grange, Rekonstruksie van 'n Assiriese beleëringsmasjien in aksie (Ussishkin 1982:101 [79]). 244
- Figuur 101: Barry Moser, Die Goue Tak, *Aen.*VI.136 – 138, Mandelbaum, A. 1981. *The Aeneid of Virgil*. Berkeley: University of California Press (Mandelbaum 1981:Illustrasie teenoor Boek VI). 245
- Figuur 102: Barry Moser, Dante en Vergilius. Mandelbaum, A. 1980. *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Berkeley: University of California Press (Mandelbaum 1980:169). 246
- Figuur 103: Buiteblad van *The Aeneid of Virgil*. Mandelbaum, A. 1972. *The Aeneid of Virgil*. London: Bantam Books (Mandelbaum 1972: Buiteblad). 247

- Figuur 104: Thom Kapheim, Aeneas se ontmoeting met Dido in die onderwêreld, *Aen.*VI.450 – 476, Boyd, B.W. 2001. *Vergil's Aeneid: Selections from Books 1, 2, 4, 6, 10 and 12.* Wauconda, Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, Inc. (Boyd 2001:163). 248
- Figuur 105: Thom Kapheim, Jackson, D.P. 1992. *The Epic of Gilgamesh.* Wauconda, Ill.: Bolchazy-Carducci Publishers (Jackson 1992: 54 [**Figure 26**]). 249



ERKENNINGS

My opregte dank aan my twee formidabele studieleiers. Ek en Me. Carina Malan het al 'n baie lang akademiese verbintenis. Ek het haar leer ken as 'n uitmuntende dosent met 'n opregte deernis vir haar studente. Ek is haar ewig dankbaar vir die liefde vir Latyn en Vergilius wat sy in my begeester het. Ek moet erken dat ek haar geduld seker ook by tye met my getalm moes beproef het. Ek onthou tydens 'n ontmoeting met my twee studieleiers waar Prof. Sakkie Cornelius aan my gesê het dat ek maar tydsaam kan werk. Me. Malan het opgespring en gesê: “Nee, Prof. ons moet vuurmaak onder hierdie kind!” My ander studieleier, Prof. Sakkie Cornelius, is sekerlik die interessantste en mees dinamiese geleerde wat ek ken – 'n baie ontspanne, maar reguit studieleier. Albei kundiges op hul gebied en ek is dankbaar dat ek die leiding van twee sulke academici kon ervaar. Dank ook aan die Departement Antieke Studie – 'n tekenende voorbeeld van die Universiteit van Stellenbosch wat geduld, medemenslikheid, uiterse professionaliteit en absolute kundigheid betref. Ten laaste aan my dierbare Moedertjie, ek dra hierdie tesis op aan jou – met liefde.



WOORDELYS

Akwatint (“aquatint”). ’n Etsmetode in kleur. ’n Poreuse ondergrond wat uit greintjies fyn gepoeierde asfalt of harpuis bestaan, word deur hitte op die plaat vasgelê. Die prosedure is dan soos in etswerk. Die aksie van die suur veroorsaak stippeling in plaas van lyne. Akwatint, in sepia gedruk of met die hand gekleur, is dikwels in die vroeë 19de eeu gebruik om waterverftekeninge na te maak (Harthan 1981:282).

Barok (“Baroque”). In verband met of kenmerkend van ’n styl in kuns en argitektuur wat in Europa van die vroeë 17de tot middel 18de eeu ontwikkel het. Dit het dramatiese, dikwels gelaaide effek beklemtoon en is deur vry, geboë vorme, uitvoerige versiering en ’n algehele ewewig van uiteenlopende dele getipeer. [Frans, van Italiaans *barocco*, onvolmaakte pêrel, en van Portugees *barroco*] (baroque: *Answers.com*).

Blok (“block”). Die algemene term vir enige reliëfplaat waarvan ’n illustrasie gedruk word (Bland 1962:188).

Blokboek (“block-book”). Voor en na die uitvinding van die losletterdrukkuns in die middel 15de eeu is sommige boeke in Europa van gegraveerde houtblokke, met een blok vir elke bladsy, gedruk. Hierdie metode is teen die 9de eeu in China ontwikkel. Blokboeke is egter die eerste voorbeelde van gedrukte boekillustrasie in die Weste. Die bekendste blokboek is die *Biblia pauperum* (arm man se Bybel) (block book: *Answers.com*).

Ets (“etching”). Dit is ’n intaglio prentvervaardigingsmetode waarin die beeld in die oppervlak van ’n metaalplaat met ’n suur ingesny word. Die suur vreet die metaal en laat growwe areas agter. As die oppervlak wat aan die suur blootgestel is baie nou is, word ’n lyn in die plaat gebrand (etching: *Answers.com*).

Gravering (“engraving”). Oor die algemeen is gravering die kuns van lyne in metaal, hout of ander materiaal insny of grif vir versiering of vir reproduksie deur druk. In ’n beperkte sin is dit ’n intaglio drukproses waarin lyne in ’n metaalplaat met ’n graveernaald of buryn gegrif word. Vore word netjies uitgesny, met geen opgehewe ongelykheid nie, en dan met inkk wat onder hoë druk op die drukoppervlak van die drukpers oorgedra word. Houtsneegravure (“woodcut”) en houtgravering (“wood-engraving”) verskil van ware gravering deurdat dit ’n reliëfproses is (engraving: *Answers.com*).

Houtgraving (“wood-engraving”). Dit is ’n reliëfproses. Die ontwerp word op dieselfde manier as ’n houtsneegravure (“woodcut”) voorberei. Die blok waarop dit voorberei word, is egter van harde hout (gewoonlik bukshout) wat teen die grein gesny is. ’n Blok wat so voorberei word, is minder geneig om te splinter as een wat met die grein gesny word. ’n Fyner lyn en delikater effek kan ook deur die gebruik van ’n graveernaald of buryn verkry word. Dit is ’n staal werktuig met ’n skerp punt en is in die plek van messe en holbeitels gebruik. Wanneer die drukoppervlak geïnk en ’n afdruk geneem is, vorm die lyne inkloos op die oppervlak: daarom die “wit lyn” effek. Die groot era van houtgraving het in die laat 18de eeu met die werk van Thomas Bewick (1752 – 1828) van Newcastle begin. Die tegniek is dikwels in die 19de eeu in Engeland en Frankryk gebruik. Hedendaags word houtgraverings van metaalstereotiepplate van die oorspronklike blok voortgebring (Harthan 1981:282).

Houtsneegravure (“woodcut”). Dit is ’n reliëfproses. ’n Tekening word op ’n geplaneerde of gladgeskaafde blok gemaak. Die blok is in die lengte met die grein gesny soos met ’n plank. Die lyne van die ontwerp word onaangeraak gelaat, maar die hout aan beide kante van die lyne word verwyder. Die werktuie wat gebruik word, is snymesse en holbeitels. Die blok word dan geïnk. ’n Afdruk word geneem deur ’n vel papier daaroor te plaas en die agterkant met ’n bruineerstaal te vryf of deur die blok en papier in ’n drukpers te plaas. Die tegniek was in die laat 14de eeu bekend. Dit dateer vroeër as die uitvinding van die losletterdrukkuns ongeveer 1450. Dit was die vernaamste tegniek vir boekillustrasie totdat dit deur kopergravure teen die einde van die 16de eeu vervang is (Harthan 1981:282).

Illuminasie (“illumination”). Streng gesproke die versiering van ’n manuskrip deur gepoleerde goud te gebruik. Die term word meer dikwels en wyd aangewend om alle tipes manuskripversiering of –illustrasie aan te dui, hetsy dit die gebruik van goud insluit of nie (Morgan 1996[20]:336).

Intaglio (“intaglio”). ’n Ontwerp wat onder die oppervlak van daardie areas van ’n metaalplaat wat oop gedurende die drukproses moet bly, gesny of gegrif word. Professionele graveurs word benodig om ’n kunstenaar-illustreerder se oorspronklike ontwerp van papier na metaal oor te dra. Die ink word behou in die groewe of gaatjies wat op die plaat gemaak is. Die intaglio prosesse omvat ’n aantal aparte tegnieke wat in twee kategorieë verdeel kan word: graving en etswerk (Harthan 1981:282). Intaglio is die teenoorgestelde van reliëf (intaglio: *Answers.com*).

Kleurlitografie (“chromolithography”). Gekleurde inke is dikwels op litografiese klippe gebruik. Dit het wat as getinte litografieë bekend staan, voortgebring. Of die voltooide afdruk kon met die

hand gekleur word. *Kleurlitografie* (“chromolithography”) is in 1837 gepatenteer deur Gottfried Engelmann, ’n Duitser wat in Parys gewerk het. Die kleure is met veelvoudige litografiese klippe, een vir elke kleur, gedruk (Harthan 1981:282). Sien ook litografie.

Koperplaatgravure (“copperplate engraving”). Die ontwerp word in die koperplaat met ’n graveernaald of buryn gesny. Die plaat word dan deeglik geïnk sodat die ink die insnydings indring wat deur die buryn gemaak is. Nadat die oppervlak van die plaat skoon gevee is, word dit met klam papier bedek en in ’n rolpers geplaas. Onder swaar druk word die papier in die insnydings gepers en neem dit die afdruk van die ontwerp aan (Harthan 1981:282).

Litografie/Steendrukkuns (“lithography”). Dit is ’n planografiese- of oppervlakdruktipe. Dit word onderskei van reliëf- en van intaglio-drukwerk (lithography: *Answers.com*). Dié tegniek is deur Aloys Senefelder in 1798 ontwikkel. Dit is op die wedersydse verwerping van olie en water gebaseer. In regstreekse litografie word die ontwerp op ’n klip met ’n olierige stof op presies dieselfde manier as op papier geteken of geverf. Die tekening word dan op die klip met ’n oplossing van Arabiese gom en suur vasgelê. Daarna word die hele oppervlak met water klam gemaak en drukink word oor die klip gerol. Die ink word net gehou in daardie gedeeltes van die oorspronklike ontwerp wat olierig is. Afdrukke kan dan op papier onder druk aangebring word (Harthan 1981:282). Soms word die tekening op papier gemaak en op ’n verhitte klip deur druk oorgedra. Dit is bekend as ’n oordrag-litograaf en vereis nie van die kunstenaar om sy/haar tekening om te keer nie (lithography: *Answers.com*).

Manuskrip (“manuscript”). Oor die algemeen verwys dit na ’n handgeskrewe boek, rol, tablet of ander vorm van draagbare middele vir die stoor van inligting [Latyn *manu scriptus*, “met die hand geskryf”] (Gaur 1996b:[20]326).

Miniatuur (“miniature”). Die woord is afgelei van Latyn (*minium*, “rooi lood”). Dit is ’n prent in ’n antieke of Middeleeuse manuskrip. Die eenvoudige versierings van die vroeë kodekse is met dié pigment geïllumineer of geskilder. Die klein skaal oor die algemeen van die Middeleeuse prente het ten tweede tot ’n etimologiese verwarring van die term met kleinheid en tot sy toepassing op klein skilderye (portretminiatuur) gelei (miniature: *Answers.com*).

Neoklassisisme (“neoclassicism”). ’n Herlewing van klassieke estetika en vorme, veral in die letterkunde in die laat 17de en 18de eeue, gekenmerk deur ’n agting vir die klassieke ideale van rede, vorm en selfbeheersing. Ook ’n herlewing in die 18de en 19de eeue in die argitektuur en kuns, veral in die dekoratiewe kunste, gekenmerk deur reëlmaat, simmetrie en eenvoudige styl (neoclassicism: *Answers.com*).

Plaat (“plate”). ’n Glad, plat, betreklik dun, onbuigbare voorwerp van eenvormige dikte. In die drukkuns verwys dit na die volgende: ’n blad van enige materiaal wat voorberei is om geïnk te word om afdrukke te maak of die afdruk self (veral wanneer dit vir ’n boek voortgebring is) (Delahunt © 1996 – 2005: plate).

Reliëf (“relief”). ’n Ontwerp wat gemaak is om verhewe op die blok uit te staan waarvan die res weggesny word. Die verhewe oppervlak van die blok wat op dié manier blootgestel is, word dan geïnk en ’n afdruk word op papier deur drukking aangebring. Hout is die materiaal wat hoofsaaklik in reliëfafdrukprosesse gebruik word, maar alternatiewe sluit metaal en linoleum in. Houtsneegravure en houtgraving is die twee reliëfafdrukprosesse (Harthan 1981:282). Reliëf is die teenoorgestelde van intaglio.

Repoussoir. ’n Voorwerp of figuur wat in die voorgrond van ’n skilderagtige komposisie geplaas word om die aanskouer se fokus te lei. Dit word gewoonlik nader aan die linker- of regterkantse rand geplaas (Honour & Fleming 1999:898).

Versierde Beginletter (“historiated initial”). Die beginletter in ’n Middeleeuse manuskrip wat een of meer klein tonele bevat (Bland 1962:189).

Vinjet (“vignette”). ’n Klein dekoratiewe ontwerp wat aan die begin of einde van ’n boek of hoofstuk van ’n boek of langs die kant van ’n bladsy geplaas word. [Frans, van Ou Frans, verkleinwoord van *vigne*, wingerdstok (van die gebruik van druiveranke in dekoratiewe rande)] (vignette: *Answers.com*).

Hoofstuk 1

INLEIDING

*huc omnis turba ad ripas effusa ruebat,
matres atque viri defunctaque corpora vita
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,
impositique rogis iuvenes ante ora parentum:
quam multa in silvis autumnni frigore primo
lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto 310
quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus
trans pontum fugat et terris immittit apricis.*

(Aen.VI.305 – 312).

Telkens het die ganse ordelose skaar in sy menigte hier na die oewers toe gestorm, moeders en mans, die gestaltes van fiere helde wat die lewe voleindig het, seuns en ongehude dogters, jeugdiges wat voor die oë van hulle ouers op die brandstapel geplaas is: talryk soos die blare wat by die eerste herfskoue in die bosse neerfladder, of so talryk soos die voëls wat van die malende diepte af land toe swerm wanneer die ysige jaargety hulle oor die see voortdryf en na sonnige lande toe stuur.

(vert. Benade 1975:168).

Vergilius kan beskou word as 'n landskapskilder wat woorde bo pigmente verkies het. Sy geliefkoosde toneel is gewoonlik een waar die mens en sy werke 'n integrale deel vorm. Deur die eeue het kunstenaars gereageer op Vergilius se voorkeur. Sy *Aeneïs* het byna altyd reaksie by illustreerders en kunstenaars uitgelok. Uit hul kennismaking met die epos, hul oorgawe aan sy goed geordende “skilderdoeke,” uit hul visie en verwerking het as't ware 'n “optog” van dekoratiewe en interpretatiewe kunswerke ontstaan (McKay 1987:227).

1.1 VERGILIUS SE VISUELE NALATENSKAP

Vergilius se visuele nalatenskap is waarskynlik van die moeilikste van al die klassieke skrywers om te beskryf. Die meeste klassieke skrywers se werke word bloot visueel in manuskripte of boeke verklaar of versier. Vergilius is anders omdat sy invloed op kunstenaars geweldig in omvang en interpretasie wissel (Liversidge 1997:91).

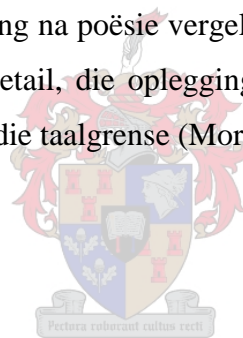
Sy werke is deur die eeue in 'n verskeidenheid kunsvorme weergegee en dié visuele interpretasies is deur die onderskeie tydgeeste en milieus beïnvloed. Daar bestaan skilderye, fresko's, beeldhouwerke en selfs tapisserieë wat tonele van sy grootse epos, die *Aeneïs*, visueel weergee. Hierdie tesis fokus egter net op *illustrasies* van die epos in manuskripte en gedrukte tekste of vertalings.

1.2 ILLUSTRASIE

'n Illustrasie is 'n visualisasie soos 'n tekening, skildery, foto of ander kunswerk wat onderwerp meer as vorm beklemtoon. Die doelwit van 'n illustrasie is om 'n verhaal, gedig of tekstuele inligting (soos 'n koerantartikel) te verklaar of te versier deur 'n visuele voorstelling te verskaf van gegewens of handeling wat in die teks beskryf word (Illustration: *Wikipedia* 2005). Illustrasies is dus prente ontwerp om saam met tekste te funksioneer. Hulle staan daarom as't ware halfpad tussen "suiwer" prente en taal (Goldsmith 1984:21).

Die drang na illustrasie kan met die drang na poësie vergelyk word. Dit omvat die konsentrasie van idees in beeldwerk, die seleksie van detail, die oplegging van orde en vorm. Ten beste brei die illustreerder die teks uit soos die digter die taalgrense (Mortimer 1982:228).

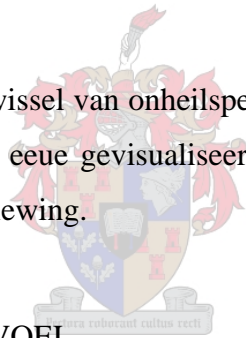
1.3 *AENEÏS VI*



Om illustrasies van die hele *Aeneïs* deur die eeue te bestudeer, is ongelukkig 'n moeilike taak binne die klein omvang van 'n M-tesis. Daarom word daar net op een boek van die epos gefokus: Boek VI – *Aeneas se reis in die onderwêreld*. Dié spesifieke boek is gekies omdat dit 'n persoonlike gunsteling is en omdat dit so 'n kernboek in die hele epos is. Dit is die beslissende boek in die ontwikkeling van Aeneas se karakter en vasberadenheid. Alles wat dit voorafgegaan het, word in dié boek saamgevat. Al die gebeurtenisse in die res van die gedig neem Boek VI as hul beginpunt. By die aanvang van sy ondervindinge in die onderwêreld en gedurende die eerste tweederdes van die boek is Aeneas nog terugkykend, berouvol en onseker. Na sy ontmoeting met Anchises en die openbaring van die toekomstige bestemming van Rome is hy versterk en vasbeslote om suksesvol in sy roeping te wees (Williams 1973b:45). Hier in Boek VI, in die middel van die gedig, neem Aeneas finaal afskeid van die Trojaanse en Homeriese verlede en draai na die Romeinse toekoms (Williams 1990:207).

Voorts is Boek VI nie 'n geïsoleerde beskouing van die lewe na die dood nie. Dit het sy funksie binne die ontwerp van die gedig. Dit is van die grootste belang in die ontwikkeling van die hoofemas van die *Aeneïs*. 'n Heuglike prent van die wêreld na die dood word uit die ryk en verwickelde erfenis van digkuns, volkskunde, filosofie en godsdiens opgebou. Hier, soos elders, probeer Vergilius om alles wat van waarde is in die tradisies, die filosofieë en die verbeeldingswêreld van die verlede saam te vat. Dit is in die latere gedeelte van Boek VI dat Vergilius die naaste aan 'n oplossing kom vir die probleem van menslike lyding waarmee die hele gedig so in beslag geneem word. Hy tas na 'n begrip van die lewe na die dood waarin sonde gereinig en deugszaamheid beloon word. Die goue verwagtinge vir die toekoms van Rome en die Romeinse wêreld word in hierdie boek met 'n patriotiese trots meer volkome as elders uitgedruk. Die visie van die tydelike lot van die wêreld volg op die visie van die geestelike lewe in die hiernamaals. Hierdie boek (soos die res van die *Aeneïs*) is bowenal oor Aeneas self, sy karakter, vasberadenheid en ervarings in die verlede, hede en toekoms. Die oogmerk van die boek is nie hoofsaaklik filosofies of teologies nie. Die oogmerk is om 'n poëtiese visie aan te bied wat 'n besondere verwysing na Aeneas en Rome binne die ontwerp en raamwerk van die hele epiese gedig het (Williams 1990:191).

Hoe Boek VI se verskeie tonele – wat wissel van onheilspellend en gruwelik tot aandoenlik, tragies en opbeurend – in illustrasies deur die eeue gevisualiseer is, is dus 'n interessante en belangrike ondersoek in die veld van Vergiliese nalewing.



1.4 VERGILIUS SE VISUELE GEVOEL

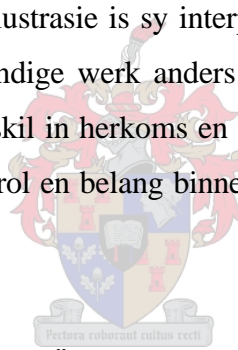
Vergilius se eie visuele gevoel is so kragtig en kompleks dat sy werke sekere duidelike uitdagings vir 'n illustreerder bied (Mortimer 1982:212). Die *Aeneïs* wemel van uitvoerige en skilderagtige epiese vergelykings soos die een uit Boek VI hierbo aangehaal. Die beeld van die vallende blare en swerm voëls roep die paniekerige en desperate chaos van die afgestorwe siele op die oewers van die Styx voor die leser se geestes oog. Hoe sou 'n illustreerder so 'n toneel op papier vaslê en reg aan Vergilius se woordbeelde laat geskied?

Die kunstenaar wat Vergilius lees, moet materiaal wat geïllustreer *kan* word, identifiseer. Met die epiese vergelyking moet die progressie van woorde by 'n sekere punt gestop en die leser se aandag visueel getrek word (Mortimer 1982:228).

1.5 TEMA EN PROBLEEMSTELLING

Die illustrasie van Aeneas se onderwêreldse reis word bestudeer. Dit neem die vorm van 'n resepsie-historiese studie van geïllustreerde tonele in *Aeneïs* VI aan. In die tesis word gefokus op geïllustreerde *Aeneïs* VI-tonele in manuskripte van die Laat Oudheid, die Middeleeue en Renaissance en in die gedrukte boek van die 16de en 17de eeue, 18de en 19de eeue en in die 20ste en 21ste eeu. Die probleem wat ondersoek word, is soos volg: Reflekteer die illustrasies van Aeneas se neerdaling in die onderwêreld die resepsie van die *Aeneïs* in die verskillende tydperke of periodes?

Geen kunswerk ontwikkel in 'n vakuum nie. Milieu, tydgees en eie kreatiwiteit speel elk 'n belangrike rol in 'n kunstenaar se skepping, hetsy skildery of skulptuur. Net so beïnvloed 'n illustreerder se milieu en tydgees sy kreatiewe uitset. Faktore soos agtergrond, periode en kultuur het 'n uitwerking op 'n illustreerder se omgang met 'n literêre werk en daarom ook sy visuele vertolking. 'n Illustreerder "lees" die werk en sy illustrasie is sy interpretasie van die skrywer se woorde. Elke illustreerder sal egter dieselfde letterkundige werk anders interpreteer, nie net weens 'n verskil in kreatiwiteit nie, maar ook weens 'n verskil in herkoms en opvoeding. Dienooreenkomstig beïnvloed die letterkundige werk se veranderende rol en belang binne 'n samelewing 'n illustreerder se visuele respons.



1.6 INTERPRETASIE VAN DIE *AENEÏS*

Veral Vergilius se *Aeneïs* het 'n ryke verskeidenheid van interpretasies deur die eeue gehad. Dié interpretasies het baie vorme aangeneem: kommentare op die teks, gedigte as nabootsings van die *Aeneïs* geskryf, ensovoorts. Gelukkig is daar 'n aantal knap studies op hierdie gebied. Vergilius se invloed op Europese kuns het egter taamlik minder aandag ontvang. Kallendorf (2001:122) weet net van 'n handvol pogings om artistieke interpretasies van die *Aeneïs* in illustrasie te ontleed.¹

¹ Pogings soos: Ruth Mortimer, "Vergil in the Rosenwald Collection," en Eleanor Winsor Leach, "Illustration as Interpretation in Brant's and Dryden's Editions of Vergil," in die *The Early Illustrated Book: Essays in Honor of Lessing J. Rosenwald*, ed. Sandra Hindman (Washington, DC, 1982), pp. 175 – 210 en 211 – 30 onderskeidelik; Ruth Mortimer, "Vergil in the Light of the Sixteenth Century: Selected Illustrations," in *Vergil at 2000: Commemorative Essays on the Poet and His Influence*, ed. John D. Bernard (New York, 1986), pp.159 – 84; en Alexander G. McKay, "Book Illustrations of Vergil's *Aeneid* A.D. 400 – 1980," *The Augustan Age* 6 (1987): 227 – 37, with illustrations following p.269 (Kallendorf 2001:207 n. 5). Al hierdie bronne is onder andere in dié studie geraadpleeg.

Omdat illustreerders 'n gedig van die verlede visueel probeer herskep volgens die stilistiese en estetiese norme wat in hulle leefwêreld heers, is illustrasies van Vergilius se werke dus vensters op die kultuur wat hulle voortbring het (Kallendorf 2001:122 – 123).

Met betrekking tot die illustrasie van klassieke werke ook die volgende: Selfs nadat eeue verbygegaan het en antieke Rome plek gemaak het vir die moderne nasiestaat, bly illustrasies van werke soos die *Aeneïs* ideologies betrokke. Illustreerders beskou Vergilius deur die “bril” van hulle eie tyd. Vergilius se poësie is oop vir toe-eiening deur allerhande belangegroep. Soos stilistiese en estetiese norme, laat ideologiese verbintenisse hulle spore in die geskiedenis van Vergiliese illustrasie (Kallendorf 2001:137).

1.7 NAVORSINGSMETODE

Die illustreerder as “leser” van die *Aeneïs*-teks of –vertaling word bestudeer en gevolglik word sy illustrasie van 'n betrokke toneel as sy eie interpretasie daarvan beskou. Die resepsiebenadering gaan die basis van die studiemetode vorm. Oor die algemeen beteken “resepsie” die reaksie of antwoord van die “aanskouer” of “leser” op 'n kunswerk of letterkundige werk. Daar is dus 'n klemverskuiwing van die kunswerk self, of van die skrywer of kunstenaar, na die waarneming of interpretasie van die leser of aanskouer. Resepsie sluit die effek (*Wirkung*) van 'n werk en gevolglik die geskiedenis van hierdie effek (*Wirkungsgeschichte*) in (Kaufmann 1996:[26]61).

1.8 ONTWERP

In die tesis gee Hoofstuk 2 'n kort oorsig oor die illustrasiekuns: die geïllustreerde boek, geskiedenis, tegnieke en doelwit. Hoofstuk 3 ondersoek Boek VI-illustrasies in manuskripte soos die laat Oudheidse *Vergilius Vaticanus* en die middel 15de eeuse *Riccardiana Vergilius* van Apollonio di Giovanni. Hoofstuk 4 bestudeer die illustrasie van Aeneas se onderwêreldse reis in die gedrukte boek. Dit begin met die vroegste voorbeeld van 'n geïllustreerde Vergilius in 'n gedrukte boek – die 1502 Grüninger-uitgawe van Vergilius se volledige werke in Latyn onder redaksie van Sebastian Brant met sy meer as 200 houtsneggravures – en eindig met die stemmige en droomagtige illustrasie tot Boek VI van Thom Kapheim in 'n handboek in 2001 uitgegee.

Die illustrasies word beskryf en ooreenkomste en verskille met die oorspronklike Latyn word uitgewys. Die tydges en milieu waarin die illustrasie geskep is en die invloed daarvan op die

illustreerder se visualisasie word ondersoek. Die rol en vertolking van Vergilius en sy werk in daardie tydperk word ook in ag geneem. Die meeste van die illustrasies word deur die betrokke passasies in die Latyn vergesel om die literêre toneel of episode wat hulle visualiseer aan te dui en 'n vergelyking tussen die woorde en die beelde te vergemaklik. Die teksbron is R.D. Williams se *The Aeneid of Virgil: Books 1 – 6* (Macmillan: 1972) en *The Aeneid of Virgil: Books 7 – 12* (Macmillan: 1973a). Die prosa-vertaling deur J.T. Benade, *Publius Vergilius Maro: Die Aeneïs* (Universiteit van Suid-Afrika: 1975) word gebruik. 'n Eie vertaling van die Latyn is nie in hierdie studie van toepassing nie, want dit is nie 'n filologiese studie nie. Waar die illustrasies in vertalings voorkom, word die betrokke vertaalde gedeelte wat hulle uitbeeld in die meeste gevalle aangehaal.

1.9 DOELWIT

Die doel van hierdie studie van geïllustreerde tonele van *Aeneïs* VI in spesifieke eeue is om aan te toon hoe illustreerders met Boek VI van die *Aeneïs* omgegaan het, dit geïnterpreteer het, hoe hulle milieu en tydgeses hul visuele weergawes beïnvloed het en hoe die resepsie van die epos deur die eeue in hul illustrasies gereflekteer word. Die tesis hoop om 'n bydrae tot die Vergiliese resepsie en nawerking, asook 'n beter begrip vir die belang en veranderende rol van *Aeneïs* VI en die epos as geheel in verskillende tydperke te lewer.



ILLUSTRASIE – 'N OORSIG

Die hedendaagse samelewing word gekenmerk deur 'n sterk klem op die visuele. Tydskrifte, koerante, advertensieborde, televisie, rolprente, die Internet – die mens word deur prente en die bewegende beeld ingelig en vermaak. Boeke daarenteen is versamelde woorde waarin die verbeelding ingespan word om 'n verhaal of kennis voor die geestesoog visueel op te roep. Waar daar woorde is, is daar egter ook in baie gevalle prente of illustrasies om die woorde te komplementeer of aan te vul. Sodoende word die gegewens makliker in die geheue ingeprent.

2.1 DIE GEÏLLUSTREERDE BOEK

'n Boek word as 'n draagbare voorwerp vir die stoor van inligting gedefinieer. Dit bestaan gewoonlik uit 'n teks van beduidende lengte. Die teks kan handgeskrewe of gedruk (en tans ook elektronies) wees. Dit word deur middel van dokumente, aantekeninge, prente of foto's aan die leser oorgedra (Gaur 1996a:[4]341). Aangesien boeke tekstuele inligting stoor en versprei, bestaan daar 'n noue verband tussen boeke en die geskiedenis van skryf, skrif, lees, woorde en taal. Reeds van hul vroegste ontwikkeling is boeke ook versier en geïllustreer om 'n visuele impak te skep. Hierdeur poog die boek en die inligting wat dit omsluit om die grootste moontlike gehoor of leserspubliek te lok (Gaur 1996a:[4]344).

Boeke is nie bedoel om slegs vanuit enkele bladsye geken of gewaardeer te word nie, veral nie geïllustreerde boeke nie. Laasgenoemde bevat gewoonlik 'n reeks prente wat gesamentlik 'n visuele kommentaar op die teks vorm. Om net een afbeelding te sien is soos om nie meer as 'n paar woorde van 'n gedig of verse van 'n lied aan te hoor nie. In 'n algemene studie van geïllustreerde boeke is kennis nodig oor hoe die illustreerder sowel buitelig as binnenshuise tonele, mense en plekke, dag en nag, of wat sy teks ook al vereis, uitbeeld. In so 'n studie word nie gekyk na enkele afdrukke wat vir tegniese bekwaamheid of vir die mooiheid en belang van individuele ontwerpe bestudeer kan word nie. Prente wat direk op 'n teks betrekking het en grootliks vir hul betekenis daarvan afhanklik is, word bestudeer (Harthan 1981:7).

Daar bestaan nie altyd 'n direkte verwantskap tussen illustrasies in boeke en die teks nie. Hulle kan wel deur die skrywer of uitgewer gebruik word om die teks vir die leser te verduidelik, of uit te lig. Soms is hulle egter bloot versiering. Die teks kan soms ondergeskik aan die illustrasie en slegs verduidelikend wees. Die boek kan ook geheel en al uit prente sonder enige teks bestaan. Illustrasies kan op verskeie maniere opgestel word. Hulle kan 'n strook vorm wat al langs die lengte van 'n boekrol of kodeksbladsy afloop. Hulle kan min of meer lukraak binne die teks geplaas word. Andersins kan hulle so ingerig word dat hulle 'n verwantskap met die teks vorm. 'n Illustrasie kan 'n omraamde prent binne die teks wees of 'n hele bladsy in beslag neem (Gaur 1996a:[4]345).

2.2 GESKIEDENIS EN TEGNIEKE

Illustrasie is veel ouer as die drukkuns. Laasgenoemde is 'n uitvinding wat in die Weste maar net vyf eeue terug dateer. Illustrasie het 'n deurlopende geskiedenis van oor die tweeduisend jaar (Harthan 1981:12). Illustrasie dien vele doelwitte. Die oorsprong van illustrasie is waarskynlik die behoefte vir verklarende prente of visuele hulpmiddels om tegniese en wetenskaplike tekste te begryp. Die eerste illustrasies was utilitêr eerder as versierend in doel (Harthan 1981:12).

2.2.1 Egiptiese Papiri

Werklike illustrasie behels 'n prent wat aan 'n teks gekoppel of verbind is. Antieke Egiptiese papyrusrolle (of *rotuli*) word beskou as die eerste voorbeelde van boekillustrasie (Harthan 1981:12). Fragmentariese antieke Egiptiese papiri van die 20ste eeu v.C. en die “Dodeboeke” bevat klein getekende of geverfde vinjette wat binne die tekstokolomme geplaas is (Morgan 1996[20]:336).

Die Egiptiese skrywer met sy inkpalet en kwaste is 'n bekende figuur in Egiptiese muurskilderye en beeldhoukuns. Hy het swart ink vir sy teks en rooi om titels en opskrifte aan te dui, gebruik. Dit is 'n gebruik wat steeds in klassieke en Middeleeuse manuskripte voorkom en tot in die gedrukte boek oorgedra is. Die vroeë Egiptiese rolle is in klassieke hiërogliewe of hul vereenvoudigde kursiewe vorm, hiëraties, in vertikale kolomme deur dun swart lyne van mekaar geskei, geskryf. Die illustrasies wat so 'n teks vergesel het, is gewoonlik langs die bo- of onderkant van die rol aangebring. Dit is deur gelinieerde lyne van die teks geskei. Soos illustrasie in belangrikheid ontwikkel het, het dit egter die teks begin binnedring (Levarie 1995:2 – 3).

Een literêre tipe, die sogenaamde Dodeboek, was veral vir illustrasie geskik. Dit was 'n versameling towerspreuke, besweringe en rituele wat die dooie se gang deur die onderwêreld vergemaklik het. 'n Kopie van die Dodeboek was gebruiklik saam met alledaagse voorwerpe met die oorledene begrawe. Dit sou hom aan die hede herinner en hom van die nodige in die toekomstige lewe voorsien. Die illustrasies in die Dodeboek het algemene godsdienstige idees voorgestel. Egipte se droë klimaat het baie van dié rolle bewaar. Een van die keurigste is ongeveer 1370 v.C. vir Hunefer, 'n skrywer en hoë amptenaar in die diens van Seti I, 'n Faraon van die 19de Dinastie, gemaak. Dele van die rol bevat wat in die hede as “strookillustrasie” bekend staan, langs die boonste en onderste kantruimte met die teks tussenin. Die ritueel van die *Weeg van die hart teenoor die veer van Maät*, 'n belangrike episode in die Dodeboek, word meesterlik uitgebeeld (Figuur 1) (Harthan 1981:12).

2.2.2 Grieks-Romeinse Illustrasie

Die antieke Egiptiese metode van teksverwante illustrasie is waarskynlik in die 4de eeu v.C. en via Aleksandrië aan die Griekse en Romeinse wêreld oorgedra (Gaur 1996a:[4]345).

Griekse papyrusfragmente, van die 2de eeu v.C., met 'n soortgelyke illustrasieformaat as dié in die Egiptiese papiri, is in Egipte opgegrawe (Morgan 1996[20]:336). Illustrasies is oënskynlik eerste in Griekse boeke vir praktiese redes gebruik: om een of ander deel van die teks wat moeilik in woorde beskryf sou word, duideliker te maak. Aristoteles verwys na illustrasies wat sy teks vergesel in sy biologiese werke.² Ongelukkig bestaan dié illustrasies nie meer nie (Levarie 1995:10). 'n Unieke papyrusrol in die Louvre, Parys – 'n sterrekundige teks van Eudoxus³ (waarskynlik 165 v.C.) – is die vroegste steeds bestaande geïllustreerde Griekse rol (Figuur 2). Die tekeninge is tussenin die tekstkolomme soos Egiptiese kolom-illustrasies. Ongetwyfeld is dit 'n Griekse kopie van 'n Egiptiese bron. In die skyf wat die Orion-sterrebeeld voorstel, is daar 'n klein figuur van die Egiptiese god Osiris en 'n skarabee word as sonsimbool gebruik (Levarie 1995:10 & 13).

Oorblyfsels van die Romeinse periode is skaars. Dié van voor die 5de eeu n.C. bestaan bykans heeltemal uit papyrusfragmente van Egipte (Morgan 1996[20]:336). Plinius se gedetailleerde

² Werke soos *Historia animalium* [“Oor Die Geskiedenis van Diere”], *De partibus animalium* [“Oor Die Dele van Diere”], *De motu animalium* [“Oor Die Ontwikkeling van Diere”], *De incessu animalium* [“Oor Die Beweging van Diere”], *De generatione animalium* [“Oor Die Voortplanting van Diere”], *Parva naturalia* [“Bondige Natuurstudies”] (insluitende *De sensu* [“Oor Sensasie”], *De memoria* [“Oor Geheue”], *De somno* [“Oor Slaap”], *De somniis* [“Oor Drome”], *De divinatione per somnum* [“Oor Voorspelling in Slaap”], *De longitudine et brevitate vitae* [“Oor die Lengte en Kortheid van die Lewe”], *De iuventute* [“Oor Jeug”], *De respiratione* [“Oor Asemhaling”]) (Nussbaum 1996:166).

³ Die teks behandel die sonsverduistering, die maan, die planete en 'n oorsig van die wenteling van die sterreheem (Weitzmann 1970:49).

beskrywings verskaf baie van die moderne inligting oor antieke Romeinse gebruike. Hy skryf van illustrasies in Romeinse boeke – van planttekeninge in kruieboeke en van portret-illustrasie vir ’n volume van biografieë in 39 v.C. geskryf. Martialis meld, in die 1ste eeu n.C., ’n titelbladportret van Vergilius. Geen geïllustreerde Romeinse manuskripte van enige soort oorleef egter van vroeër as die 4de eeu n.C. nie. Die vroegste twee nog bestaande geïllustreerde Romeinse manuskripte is beide van Vergilius (sien 3.1): Vergilius was vir Romeinse letterkunde wat Homerus vir Griekse letterkunde was (Levarie 1995:17).

Grieks-Romeinse manuskripmodelle is deur latere kopieë oorgedra. Hulle was steeds een van die primêre styl-, kleredrag- en karakteruitbeeldingsbronne vir illustreerders van boeke dwarsdeur Bisantynse en Westerse Christendom (Levarie 1995:13).

2.2.3 Die Kodeks

Geïllustreerde rolle van die Griekse en Romeinse klassieke werke is heel waarskynlik in die beroemde biblioteek by Alexandrië bewaar.⁴ Die geskiedenis van geïllustreerde literêre tekste begin werklik slegs met die koms van die kodeks⁵ in die eerste tot vyfde eeue n.C. (Harthan 1981:12).

Die kodeksvorm het uit die Grieks-Romeinse veelbladsy wasskryftablette (*pugillares*) ontstaan (Figure 3 en 4) (Harthan 1981:12). Die ou Romeinse gewoonte om perkament aantekeningboeke bestaande uit etlike versamelde blaaië (*membranae*) te gebruik, het ook ’n invloed gehad (Stevenson 1983:18). In die kodeks is die teks op afsonderlike velyn- of perkamentvelle, van dierevelle vervaardig, geskryf. Hierdie velle is dan saamgevoeg, tussen twee planke vasgemaak en aan die rug gebind om die boek soos dit vandag lyk, te vorm. Perkament is baie taaier as papyrus wat in ’n ongunstige klimaat bederf. Dit was die ideale materiaal waarop boeke geskryf en geïllustreer kon word. Harthan (1981:12) noem dat volgens die antieke Griekse geskiedskrywer, Herodotus, die beste dierevelle by Pergamon, die Hellenistiese stad aan die westelike kus van moderne Turkye, geproduseer is. Dit was moontlik die indirekte gevolg van ’n tydelike ineenstorting van die papyrusuitvoerhandel vanuit Egipte. In die 2de of 3de eeu n.C. het *pergamina* of perkament sy naam van die stad gekry (Harthan 1981:12).

⁴ Die groot biblioteek by Alexandrië is een keer deur Julius Caesar afgebrand, en finaal deur die Arabiere in die 6de eeu n.C. (Harthan 1981:12).

⁵ Latyn *codex* (ouer vorm *caudex*), “boomstam,” “blok waaraan mans as straf vasgebind is,” “houttablet,” “boek.”

Die papyrusrol was voorheen die standaardvorm vir dokumente. Hierdie vorm het egter aansienlike nadele gehad, veral vir die weeldemark. Elke boek van die *Aeneïs* of van die *Georgica* het 'n afsonderlike rol vereis (Wright 1993:1). Daar is bereken dat die *Aeneïs* twaalf papyrusrolle van ongeveer 10 meter elk sou vereis het (Harthan 1981:12). Al tien *Eclogae* sou op een rol geskryf kon word. 'n Leser het die rol vanaf die regterhand tot die linkerhand afgerol, terwyl hy/sy die tekstkolomme lees. Dit is dan weer opgerol voor dit gebêre word (Wright 1993:1).

Papirus het 'n betreklik ruwe oppervlak wat ink goed absorbeer en ook pigmente redelik goed behou. Dit is egter veel minder geskik as perkament vir deftige boeke. Papirus is ook betreklik broos. 'n Rol sou gevolglik met voordurende gebruik gou afslyt. 'n Luukser rol kon van perkament gemaak word. Al die af- en oprolery sou egter die proses verhaas wat die pigmente van 'n illustrasie en selfs die ink van die teks van die gladgepoleerde perkamentoppervlak laat afskilfer (Wright 1993:1).

Die ingebruikneming van die kodeksvorm het boekproduksie net so grondig en blywend soos die uitvind van die drukkuns in die middel 15de eeu beïnvloed (Harthan 1981:12). Die nuwe kodeksvorm – die normale “boek” – het geweldige voordele gehad. Dit het nie net hantering vergemaklik nie – 'n leser kon nou vinnig na 'n bepaalde passasie blaai. Dit het ook baie meer uitvoerige illustrasies moontlik gemaak (Wright 1993:1).

Die spasie beskikbaar vir skryf en illustrasies was nie net baie meer nie, maar terselfdertyd gekonsentreerd. 'n Enkele kodeks was voldoende om die hele *Aeneïs* te bevat. Op papyrusrolle is die illustrasies lukraak bygevoeg, sonder rame, soms in stroke en soms is die teks daardeur onderbreek (Figuur 2). Die kodeksbladsy het 'n strenger dissipline vereis. Die belangrikste verandering was die volbladsy, geraamde illustrasie. Dit het die hele beskikbare spasie, die teks uitgesluit, in beslag geneem. In die toekoms sou die illustrasie dikwels teenoor 'n teksbladsy staan (Harthan 1981:12). Die swaar aanwending van pigment vir 'n uitvoerig versierde raam of 'n volledig geskilderde agtergrond was onprakties in 'n rol. Dit kon egter nou gebruik word om boekillustrasies te maak wat stilisties miniatuurweergawes van muurskilderye, bekend uit Pompeii en Rome, is (Wright 1993:1 – 2).

2.2.4 *Illustrasietegnieke*

Illustrasie kan vanuit verskillende oogpunte benader word. Een is om die tegnieke wat gebruik word te bestudeer. Om egter uitsluitlik op tegnieke te konsentreer en hoofsaaklik na illustrasies as voorbeelde van grafiese kuns te kyk, is onvoldoende. Dit ignoreer die komplekse verhouding tussen

prente en teks, asook die sosiaal-historiese (“historico-social”) agterland of binneland (“hinterland”) waaruit boeke ontstaan (Harthan 1981:7).

’n Basiese begrip van die tegnieke wat in verskillende periodes gebruik is, is egter noodsaaklik. Oor die algemeen is daar ’n geleidelike vermeerdering in die aantal tegnieke soos die eeue verbygegaan het. Handgeskilderde miniatuurskilderye in Middeleeuse geïllumineerde manuskripte is in die 15de eeu deur die houtblok-illustrasies (“wood block”) wat in die eerste gedrukte boeke verskyn het, vervang. Kort daarna is die graving van metaalplate, gewoonlik koper, ontwikkel. Dit het teen die einde van die 16de eeu grootliks die houtblok verdring (Harthan 1981:7).

Koperplaatgravure of kopergravure (“copperplate engraving”) en sy susterstegniek van etswerk (“etching”) het tot die 18de eeu dominant gebly. Saam met hulle het die professionele graveur of graveerder (“engraver”) gekom. Dit was ’n vakman wie se vaardigheid nodig was om die oorspronklike ontwerpe op metaalplate oor te dra voordat die boek gedruk is. Volgens Harthan (1981:7) het die noodsaak van ’n tussenpersoon wat die kunstenaar se illustrasies in gravures omsit, sommige puriste gegraveerde boekillustrasies as ’n tweedehandse kunsvorm laat beskou. Waarskynlik is dit omdat die oorspronklike werk een of meer trappe verwyderd in die gravure verskyn. As die kunstenaar wat die ontwerpe vir die illustrasie geteken het, egter nie self ’n graveur of graveerder was nie, moes sy werk aan ’n vakman oorgedra word om te kan verskyn. Die graving *is* dus die illustrasie (Harthan 1981:7). Die kunstenaar se ontwerpe verskyn bloot in ’n ander vorm, maar vervul steeds die rol as illustrasie.

In 1798 is litografie of steendrukkuns (“lithography”) en in die middel 19de eeu fotografie, twee verdere tegnieke van groot belang, uitgevind. Die eerste was ’n eiehandige (litografiese afdruk) proses. Dit het die kunstenaar in staat gestel om sy ontwerpe direk, sonder die tussenkoms van ’n graveur, uit te voer. Die tweede metode het die reproduksie van oorspronklike ontwerpe deur meganiese middele moontlik gemaak. Hierdie verskillende illustrasie-prosesse het, soos hulle steeds doen, gelyktydig bestaan. Dit is omdat enige een metode uitstekend aan een vereiste kon voldoen, maar weer onvoldoende aan andere was (Harthan 1981:7).

Kleur staan in noue verband met tegnieke. Dit was allerbelangrik in geïllumineerde manuskripte – die geïllustreerde en versierde boeke van die Middeleeue. Die uitvinding van die drukkuns in die middel 15de eeu het kleur grootliks vir bykans vier eeue laat verdwyn. Vroeg in die 19de eeu is handgekleurde akwatint-illustrasies (“aquatint”) in Engeland ontwikkel. Dit is met groot sukses in topografiese en kostuumboeke gebruik. Teen die middel van die 19de eeu is kleurlitografie

("chromolithography") en ander prosesse vir kleurdrukkuns vervolmaak. Dit het die haas onbeperkte produksie van kleurprenteboeke moontlik gemaak. Volgens Harthan (1981:7) is sommige puriste se beswaar, om estetiese redes, teen die gebruik van kleur in boekversiering altyd wanneer kleur-reproduksietegnieke beskikbaar was, verwerp.

2.3 DIE ILLUSTRERDER/KUNSTENAAR

Die kuns van boekillustrasie is 'n hoogs kreatiewe proses. Die illustreerder of kunstenaar begin, net soos in teken of skilder, met 'n idee. Dit ontstaan met die skrywer se geskrewe woord. Dié is gewoonlik 'n ander persoon, maar soms is dit die illustreerder self. Die illustreerder bestudeer die teks en het die uitdrukkingsgawe om 'n verhaal in prente met emosie voort te bring. 'n Illustrasie is 'n ondersteunende of aanvullende verfraaiing, 'n versiering of 'n verduideliking wat die teks heuglik en duidelik maak. Histories het dit met die geïllumineerde manuskrip begin. Daarna het die verhaalvertelling rondom letters en frases ontvou en toe tot volbladsy prente ontwikkel (Klemin 1970:17).

Volgens Klemin (1970:17) word boekillustrasie vandag algemeen, maar foutiewelik, as 'n afgeleide kuns beskou. Dikwels word dit as 'n vreemde beeld beskou wat aan die volwasse leser opgedring word. Dit is ook duur om uit te voer. Die prys van kleur-reproduksie is buitensporig hoog en illustrasies sal onwaarskynlik die afset van 'n boek verhoog. Illustrasie word alte dikwels vir kinderboeke, instruktiewe boeke en handleidings voorbehou. Nietemin is illustrasie 'n hulpmiddel vir die leser. Boekillustrasie stel die skrywer se wêreld aan die leser voor. Vandaar verkry die verbeelding vleuels. Die skrywer se verhaal kan hoogs beskrywend wees, maar kry lewe wanneer die illustreerder die details of besonderhede invul (Klemin 1970:17).

Illustreerders neem vele rolle aan. Hulle gee die illusie dat hulle gelyktydig met die skrywer werk. Selfs al begin hulle selde teken totdat die manuskrip voltooi is, of, soos met die klassieke werke, nadat eeue verloop het. Hulle is dikwels storievertellers. Hulle herskep 'n oomblik of toneel en maak die karakters lewendig met 'n intensiteit en insig gelyk aan dié van die skrywer. In hierdie ophelderende styl veroorloof hulle hul verbeelding om voort te gaan waar die skrywer opgehou het. Nog 'n dimensie word daardeur tot die boek bygevoeg (Klemin 1970:21).

Die ondersteunende illustreerders beperk hulle nie tot spesifieke gebeurtenisse nie. Hulle verkies om alles wat die skrywer gesê het, te sintetiseer. Hulle wil die wese van die boek oordra en dit op 'n

prikkelende en lonende manier aanvul. Instruktiwe illustreerders het ook hul verantwoordelikhede. Hulle verduidelik, inspireer en onderrig in diagrammatiese, ontwerps- of verteenwoordigende prente. Dikwels word hulle spesialiste in 'n besondere gebied. Hul bydraes, 'n noodsaaklike deel van instruktiwe boeke, veldgidse en wetenskaplike studies, verteenwoordig 'n groot hoeveelheid noukeurige, presiese werk (Klemin 1970:22).

2.4 REFLEKSIE VAN BESKAWING EN ONTWIKKELING

Boekillustrasie is soos 'n handspieël waarin 'n mens groot historiese gebeurtenisse, sosiale veranderinge en die beweging van idees deur die eeue gereflekteer sien. Hoe 'n kunstenaar sy teks illustreer, vertel iets omtrent die manier waarop hy en sy tydgenote hulself beskou het. Die keuse van tekste vir illustrasie in verskillende periodes is self ook beduidend. Dit is 'n aanduiding van veranderinge in die gedagteklimaat (Harthan 1981:7). Die beste illustrasies is nie noodwendig of altyd die mees kenmerkende van hul tyd nie. Beskeie of selfs tweederangse illustrasies kan soms noukeuriger 'n periode voorstel (Harthan 1981: 7 – 8).

Die geskiedenis van illustrasie kan die verloop van beskawing weerspieël. Dit bied ruim kommentaar op die letterkunde en filosofie asook op sedes, kleredrag, werktuie en argitektuur. Die geskiedenis van uitvindsels kan ook deur die maak van 'n boek nagespeur word. Dit is waarneembaar soos die ambag en tegnologie van die drukkuns die vooruitgang in industrialisasie stadig navolg en opneem. Die uitvinding van die drukpers het boeke met illustrasies in hoeveelhede wat nog nooit voorheen moontlik was nie 'n werklikheid gemaak. Vandag help elektroniese skandeerders om kleurweergawes meer getrou aan die oorspronklike kuns te maak (Klemin 1970:24).

2.5 DOELWIT

Illustrasie dien 'n verskeidenheid doelwitte. Dit kan instruktief, dokumentêr, literêr, vermaaklik, dekoratief en waarskynlik veel meer wees. In 'n pittige frase het die Amerikaanse deskundige, Frank Weitenkampf, in 1919 geskryf dat: “Illustration must either elucidate the text or adorn it. It may do both: sometimes it does neither” (Harthan 1981:8). Die onderskeid tussen wetenskaplike en ander tipes illustrasie wat 'n praktiese doel dien en illustrasies van verbeeldingryke skryfwerk is grootliks 'n moderne konsep. In die Renaissance en lank daarna, is boukundige verhandelinge soos dié wat deur Vitruvius geskryf is, boeke oor militêre wetenskap en anatomie op dieselfde manier en met dieselfde sorgvuldigheid geïllustreer as byvoorbeeld die eerste edisie of uitgawe van Francesco

Colonna se *Hypnerotomachia Poliphili*, of “Die Twis van die Liefde in ’n Droom van Poliphilus”(Venesië, 1499) (Harthan 1981:8 & 80).

Hierdie uitgawe word as een van die keurigste boeke wat ooit voortgebring is, beskryf. Dit is ’n meesterstuk van verklarende of versierende illustrasie waarin die houtsneegravures iets tot die teks, ’n kragtige mengsel van Middeleeuse erotiese allegorie, Christen-simbolisme en geleerde klassieke verwysings, toevoeg (Harthan 1981:8 & 80). In die illustrasies deur ’n ongeïdentifiseerde kunstenaar beweeg die minnaars, Poliphilus en Polia, deur ’n droomlandskap gevul met antieke tempels, geboue, ruïnes, piramides, obeliske, urne, driepote, optogte en hiërogliewe. Die skrywer se beskrywings word alles in detail gevisualiseer (Harthan 1981:80). Figuur 5 toon hoe ’n Nimf met ’n fakkel Poliphilus deur ’n prieel nader.

’n Houtsneegravure van “Ketham” se *Fascicolo di medicina* (Venesië, 1495) dien weer as voorbeeld van hoe noukeurig en bykans op dieselfde manier as verbeeldingryke skryfwerk (soos die *Hypnerotomachia*) ’n wetenskaplike of mediese teks in die Renaissance geïllustreer is (Figuur 6). Die teks van die *Fascicolo* was ’n Italiaanse vertaling deur Sebastiano Manilio van ’n tipe mediese verhandeling wat algemeen in die Middeleeue in omloop was. ’n Manuskripkopie in die besit van Joannes von Kirchheim, ’n Swabiese dokter wat in Venesië (ongeveer 1460) gewoon het, is blykbaar deur die Italiaanse vertaler en drukker gebruik. Hulle het Kirchheim se naam op die titelblad as skrywer geplaas en dit verknoei tot Ketham wat merkwaardig Engels klink. Baie van die teks en sommige van die illustrasies verraai hulle Middeleeuse oorsprong. Die realisme en diagnostiese noukeurigheid wat in die ander afdrucke vertoon word, maak die boek egter ’n mylpaal in mediese geskiedenis en Renaissance illustrasie. Onder die materiaal wat in die 1495-uitgawe bygevoeg en geïllustreer is, was lesse in anatomie, ontleding, urine-ondersoek, swangerskap en vrouekwale, asook ’n prent (Figuur 6) van ’n geneesheer wat ’n siek pasiënt besoek. Die waardigheid of erns van die figure in hierdie toneel dui op skilderye deur Mantegna of Gentile Bellini (Harthan 1981:80).

Die verhouding tussen ’n illustrasie en sy teks is veranderlik. In die blokboek (“block-book”) oorheers die afbeelding die teks. In die meeste boeke is die afbeelding egter afhanklik of verduidelikend van die teks. In wetenskaplike-, reis- en ander informatiewe boeke is die afbeeldings didakties, selfs funksioneel om die verbale boodskap uit te brei of aan te vul. In werke van fiksie kan hulle soos interpretasies of visuele ekwivalente van tonele optree. Hulle kan ook ikonies en simbolies wees. In godsdienstige boeke kan illustrasies weer piëteit ontlok. Meer oor die algemeen is afbeeldings slegs teenwoordig om verkope te bevorder. Fisies kan die illustrasies ’n noue verwantskap met die ooreenstemmende teks vorm. In plaas daarvan, kan hulle aangewend word om

tekstuele onderverdelings, soos die versierde beginletter (“historiated initial”), aan te dui (Smith 1996:[4]356).

2.6 ARGUMENTE TEEN ILLUSTRASIE

Die puristiese opvatting dat verbeeldingryke teks glad nie geïllustreer moes word nie het ’n langer geskiedenis. Dit kom in die Renaissance sowel as in moderne tye voor. Daar kan geredeneer word dat illustrasie die dialoog tussen die outeur en die leser versteur. Dit geskied deur die oplegging van ’n derde persoon se visualisering van ’n teks wat as outonoom en onaantasbaar beskou moes word. Maar die mens se reaksie op beelde en aangebore vaardigheid vir die skeep van prente het die illustrasie van literêre tekste ten minste sedert die 4de eeu n.C. verseker (Harthan 1981:8).

Volgens Smith (1996:[4]358) was die welbekende teësin wat die humaniste vir illustrasie gehad het, nie ’n strenge verwerping van weelderigheid of versiering nie. Dit was ’n voorkeur vir woorde bo prente. Dit het die rol van illustrasie in die opvoeding van die ongeletterde verwerp. Gevolglik was dit nie voor 1493 dat ’n klassieke Latynse teks met houtsnegrawure-illustrasies (“woodcut”) opgelewer is nie. Met die medewerking van die Nederlandse humanis, Jodocus Badius Ascensius (1462 – 1535), het Johann Trechsel (*fl.* 1488 – 98) van Lyon ’n uitgawe van Terentius se *Komedies* gedruk. Net so is vele omgangstaaluitgawes van Boethius se *Die Vertrouwing van die Filosofie* geïllustreer, maar nie die Latynse uitgawes nie. Sels mediese tekste in Latyn in universiteitsbiblioteke het sonder diagramme klaargekom wat dikwels in omgangstaaluitgawes te vinde was. Godsdienstige ikonoklasme⁶ het ook ’n effek op boekillustrasie gehad, hoewel daar nog min navorsing hieroor gedoen is (Smith 1996:[4]358). Die Protestantse Hervormers se vrees vir beelde kon byvoorbeeld ’n negatiewe uitwerking op boekillustrasie in dié verband gehad het.

2.7 MODERNE EN POSTMODERNE ILLUSTRASIE

Goeie illustrasie, letterlik of verhalend, word hoofsaaklik deur die voorkoms van lyn en tekstuur bepaal. Gebeurtenisse en details wat vir geïllustreerde behandeling uitgekies is, is soos ’n reeks

⁶ Ikonoklasme het aanvanklik na die vernietiging van heilige godsdienstige beelde (of ikone) verwys. Die oorspronklike ikonoklaste het tallose kunswerke vernietig. Dié was godsdienstige beelde wat ’n omstrede onderwerp vir Christene van die Bisantynse Ryk was, veral in die 8ste en 9de eeue n.C. Ikonoklasme het toe sy hoogtepunt bereik. Alhoewel baie beelde afgebreek is, het diegene wat hulle teëgestaan het nie net die beelde vernietig nie. Hulle het ook gepoog om die tentoonstelling en verering van die beelde te verbied. Gedurende die Protestantse Hervorming was beelde in kerke opnuut as afgodies beskou en weereens verban en vernietig. In die 19de eeu het “ikonoklas” sy huidige sekulêre betekenis verkry: ’n persoon wat tradisies, leerstellings, oortuigings, gebruike, ensovoorts, verbreek (Delahunt © 1996 – 2005: iconoclast, iconoclasm).

wegwysers wat die leser verder van een deel van die boek na 'n ander lei. Dit is nie 'n opeenvolging van onafhanklike prentjies nie. Die illustreerder bemiddel tussen die skrywer en die leser. Sy rol is al met dié van 'n verhoogontwerper vergelyk (Harthan 1981:8).

Reeds aan die begin van die 20ste eeu het 'n nuwe verskynsel duidelik die ou oortuigings radikaal begin uitdaag. Dit was die indringing van die boekillustrasieveld deur vername skilders en beeldhouers. Hulle het selde die behoefte ervaar om hul persoonlikhede ondergeskik aan dié van die skrywer en uitgewer te maak. Taamlik veelvuldige, maar geïsoleerde gevalle van professionele skilders se betrokkenheid by boekillustrasie word egter ook in vroeëre eeue gevind. Botticelli, Dürer, Rubens, Rembrandt, Poussin, Hogarth, Oudry, Fragonard en Delacroix het almal tot boekillustrasie bygedra. 'n Nuutjie in die 20ste eeu is die vryheid of gemak waarmee skilders en beeldhouers die boekmedium ontgin het. Hulle het dit benut om hul idees in grafiese terme uit te druk. Dié het dikwels weinig verband met die tekste wat hulle in naam geïllustreer het, gehad (Harthan 1981:8).

Die organiseerders van die heuglike tentoonstelling wat in 1961 by die Boston Museum of Fine Arts gehou is, wou selfs nie die woord illustrasie in hul titel insluit nie. In plaas daarvan het hulle die tentoonstelling “The Artist & the Book 1860 – 1960 in Western Europe and the United States” genoem. Hul dilemma word in hul katalogus verduidelik: “Today there are many remarkable modern books that are not illustrated, but created or decorated, and many that are hardly books at all except in their format. One need not applaud these developments, but one must recognize them” (Harthan 1981:8).

Volgens Harthan (1981:8) som bostaande uitstekend die radikale verandering wat illustrasie in die 20ste eeu beïnvloed het, op. Tradisionele illustrasie word steeds, veral in kinderboeke en populêre literatuur, geproduseer en praktiese illustrasie gedy. Maar “the development of the book as a major vehicle of artistic expression” (Boston Exhibition katalogus), lei 'n nuwe dimensie in en onderskei die 20ste eeu van vroeëre periodes (Harthan 1981:8). Die bewegende strokiesprent van *Disney* het die wêreld in die 20ste eeu verander. Illustrasie is geanimeer. In die begin van die 21ste eeu toon *Dreamworks* en *Pixar* se gevorderde rekenaaranimasie duidelik hoe die illustrasie-medium nou ontgin en verbreed word.

Illustrasie in die hede is gevorm deur sy verlede. In hierdie tegnologiese era het dit inderdaad in 'n baie gesofistikeerde en selfs oorweldigende medium ontwikkel. Tog het die wese daarvan essensieel dieselfde gebly. Hetsy ondersteunend, instruktief of vermaaklik tot 'n teks, die wonder en

aantrekkingskrag van 'n “goeie” prent of illustrasie is steeds net so sterk of selfs sterker as wat dit deur al die eeue van die mens se artistieke en letterkundige ontwikkeling was.



AENEÏS VI-TONELE IN MANUSKRIPTE

Vergilius is een van die min Latynse skrywers van voor-Christelike Rome wie se werk vanaf die laat Oudheid deur geïllumineerde manuskripte oorgelewer is. Hierdie manuskripte het miniature, verwant aan die teks, bevat. Volgens Wlosok (1998:355) dien sulke illustrasies in baie gevalle as 'n visuele kommentaar. Die prente illustreer 'n sekere teksbegrip of funksioneer as 'n visuele aanwyser tot die teks. Sekere aspekte van die teks word op dié manier vir die lesers uitgelig. Hierdie illuminasies val daarom in 'n spesiale visuele kategorie vir die interpretasie- en resepsiegeskiedenis van die teks van Vergilius se gedigte. Hulle moet in navorsing oor resepsie ingesluit word weens hul eksegetiese of verklarende belang (Wlosok 1998:355).

3.1 DIE LAAT OUDHEID: *VERGILIUS VATICANUS*

Die *Vergilius Vaticanus*,⁷ ca. 400 n.C. in Rome gemaak, is die oudste geïllustreerde Vergiliuskodeks wat bewaar gebly het (Wlosok 1998:357). Die *Vergilius Vaticanus* is ook die belangrikste oorblywende antieke voorbeeld van 'n geïllustreerde boek van die klassieke letterkunde. Daar bestaan egter etlike vroeg geïllustreerde Bybelse manuskripte. Die *Vergilius Vaticanus* is nietemin ouer as almal behalwe een. Dit steun ook weens sy klassieke inhoud op nog ouer tradisies. Daar is ook 'n paar antieke geïllustreerde wetenskaplike tekste, maar hulle laat noodwendig net 'n beperkte mate van artistieke uitdrukking toe (Wright 1993:1).

Vir die geïllustreerde klassieke letterkunde is daar net twee ander antieke manuskripte, beide uit later in die 5de eeu. Die *Ambrosiana Ilias*⁸ is 'n beskadigde stel miniature. Hulle is uit 'n boek gesny wat oor die algemeen met die *Vergilius Vaticanus* vergelyk kan word (Wright 1993:1). Prent 25 (Figuur 7) in die *Ilias*-reeks beeld twee tonele van Boek VI van Homerus se gedig uit. Dit toon Hekuba en drie Trojaanse vroue (links) met Hektor, Paris en Helena (regs) (Robb 1973:30) Die *Ambrosiana Ilias* bevat ook enkele oorbevolkte gevegstonele wat met 'n opeenstapeling van gebeurtenisse gevul is. Volgens Harthan (1981:14) is dit moeilik om te glo dat dié uitontwerpe vir boekillustrasie ontstaan het. Die afkoms van die prentboek word nie net in Egiptiese papiere

⁷ *Codex Vaticanus Latinus 3225* of Vat. lat. 3225 in die Vatikaan Biblioteek (Biblioteca Apostolica Vaticana).

⁸ Ambrosiana Biblioteek, Milaan, MS. F. 205. inf.

nagespeur nie. Dit word ook gesoek in verhalende siklusse of reekse wat in muurskilderye, vaasskilder, sarkofae en metaalwerk gevind word. Dié siening word hier bevestig (Harthan 1981:14).

Die *Vergilius Romanus*⁹ is weer 'n groot en pretensieuse boek. Dit bevat egter slordig geskilderde illustrasies wat in baie aspekte die oorgang van klassieke na Middeleeuse boekvervaardiging aandui (Figuur 8) (Wright 1993:1). Die illustrasies in die *Vergilius Vaticanus* het 'n stylvolheid wat op 'n metropolitaanse oorsprong dui. Die *Vergilius Romanus* het weer 'n meer “primitiewe” of provinsiale kwaliteit (Harthan 1981:14). Dit was 'n enorme boek van 410 folio's (ongeveer 350 x 335 mm) toe dit vir 'n baie welgestelde beskermer in Rome na aan die einde van die 5de eeu geproduseer is. Dit het al die algemeen aanvaarde werke van Vergilius bevat. Die tien kort *Eclogae* het elkeen 'n klein illustrasie aan die hoof van die teks gehad. Die vier boeke van die *Georgica* is elkeen deur 'n paar illustrasies op 'n afsonderlike bifolium of perkament voorafgegaan. Vervolgens is elkeen van die twaalf boeke van die *Aeneis* ook deur 'n paar illustrasies voorafgegaan. Gedurende die Middeleeue het ongeveer 'n kwart van die teks, drie van die *Eclogae*-illustrasies, ses van die agt *Georgica*-illustrasies en veertien van die vier-en-twintig *Aeneis*-illustrasies verlore gegaan (Wright 2001:5). 'n Studie van die *Vergilius Romanus* is egter nie hier van toepassing nie, aangesien geen *Aeneis* VI-illustrasies behoue gebly het nie.

Die *Vergilius Vaticanus* is in 'n swak toestand. Die 75 folio's is verstrooide fragmente, soms 'n enkele alleenstaande bladsy, soms 'n groep van vier of vyf agtereenvolgende bladsye¹⁰ (Wright 1993:1). Die materiaal is suiwer perkament, d.i., skaapvel. Dit is dun en fyn voorberei.¹¹ Ouderdom het dit verbruin, maar dit is nietemin glad en blink, veral die vleeskant wat neig om ligter in kleur te vertoon. Nogtans is dit dikwels moeilik om tussen vlees- en haarkante op grond van voorkoms alleen te onderskei. Talle skeure is met perkament herstel. Nieteenstaande afsnyding, volgens die huidige afmetings van die blaai (ca. 200 x 220 mm), was hulle waarskynlik oorspronklik vierkantig, of amper so. Dit word bevestig deur die afmetings van die een-en-twintig reël ruitestelsel, ongeveer 155 x 160 mm (wissel met ongeveer 'n 5 mm speling). Die ruitestelsel is in die perkamentbladsye geprik om die teksreëls aan te wys (Stevenson 1983:25 & Wright 1993:76). Die folio's bevat nou 50

⁹ Vatikaan Biblioteek, Vat. Lat. 3867.

¹⁰ Die bladsye bevat nou net gedeeltes van *Georgica* III, IV en *Aeneis* I – XI. Dit verteenwoordig slegs 'n breukdeel van die oorspronklike manuskrip (Stevenson 1983:11).

¹¹ Die boekvervaardigingsproses het noodwendig begin met die maak van die perkament, waarvan sowat 220 velle (elkeen ongeveer 25 x 43 cm) nodig was. Dié hoeveelheid het vermoedelik die velle van 74 skape vereis. Dit was 'n aansienlike belegging, maar nie 'n verkwistende uitgawe nie. 'n Baie luukse manuskrip soos die *Vergilius Romanus* sou die velle van 205 skape vereis het. Die waarskynlike oorskiet afvalstukke kon egter vir veel kleiner boeke gebruik word. Die perkament van die *Vergilius Vaticanus* is (soos reeds vermeld) van uitstekende gehalte. Dog is 'n paar velle (twee onder die oorgeblewe voorbeelde), selfs al het hulle klein gaatjies in hulle gehad (die gevolg van insekbeskadiging of ander geringe letsels aan die dier), aanvaar (Wright 1993:75).

illustrasies, waarvan sommige erg beskadig is (Figuur 9). Desnieteenstaande word die vorm van die oorspronklike boek uit hierdie fragmente maklik gerekonstrueer. Dit moes al die kanonieke werke van Vergilius, die *Eclogae*, *Georgica* en die *Aeneïs*, soos gebruiklik destyds, bevat het. Daar was egter geen inleidings of ander bykomstige tekste nie. Dit het dus bestaan uit ongeveer 440 folio's in een volume gebind. Deur afleidings van die oorblywende illustrasies en die pigmentspore van die verlore miniature, is tot die slotsom gekom dat daar ongeveer 280 illustrasies was. Die boek was 'n kosbare kopie van Vergilius, ten volle geïllustreer, maar redelik gemaklik in grootte. Dit was gemaak om gelees en geniet te word (Wright 1993:1).

Die kodeks was in die begin – dit is eers in die 1ste eeu n.C. in gebruik geneem – 'n rariteit, amper 'n speelding. Spoedig het die Christene die kodeks as 'n geskikte vorm vir hul Heilige Boeke aangeneem. Tog was die boekrol selfs nog in die 4de eeu n.C. in algemene gebruik. Vir die klassieke letterkunde het die kodeks oënskynlik slegs in die 4de eeu n.C. 'n algemeen aanvaarde boekvorm geword. Daarom, toe die *Vergilius Vaticanus* geproduseer is, was dit waarskynlik een van die eerste luukse uitgawes van Vergilius in kodeksvorm. Dit is heel waarskynlik van 'n stel rolle gekopieer (Wright 1993:2).

Die Romeinse skryfvertrek (*scriptorium*) wat die *Vergilius Vaticanus* geproduseer het, het 'n goed georganiseerde groep spesialiste gehad. Een meesterskrywer het die hele teks oorgeskrywe. Hy het ook die illustrasies beplan deur spasies op sekere plekke in die teks oop te laat. Vervolgens het drie verskillende illustreerders die illustrasies ingevul, deur van toepaslike ikonografiese modelle te werk.¹² Gerieflikheidshalwe en uit respek vir tradisie is op hierdie modelle gereken. As die illustreerders heel waarskynlik 'n stel geïllustreerde rolle voor hulle gehad het om as ikonografiese modelle vir die *Aeneïs* te dien, moes die illustrasies wat hulle bestudeer en aangepas het baie verskillend van hul voltooide werk in tegniek en daarom in sommige stylaspekte gewees het (Wright 1993:2).

¹² Drie heeltemal verskillende illustreerders het die oorgeblewe illustrasies uitgevoer. Die eerste het die nege illustrasies wat van die *Georgica* oorgebly het, maar wat wel met die *Eclogae* aan die begin van die volume kon begin het, gedoen. Hy was 'n baie noukeurige vakman of handkunstenaar. Hy het figure en agtergronde vernuftig uitgevoer. Hy moes ook standaard motiewe en geformuleerde tonele saamstel om die illustrasies te skep wat deur die skrywer vereis is. Die tweede het die eerste sestien oorgeblewe illustrasies tot die *Aeneïs* gedoen. Hy het blykbaar baie vinniger, selfs 'n bietjie onsoorgvuldig, gewerk soos hy die ikonografiese model in papyrusstyl gekopieer en rame en agtergronde op 'n taamlik eenvoudige manier bygevoeg het. Die derde het die ander vyf-en-twintig oorgeblewe *Aeneïs*-illustrasies gedoen. Hy was amper so noukeurig soos die eerste illustreerder. Hy was egter baie vindingryker as die tweede illustreerder deur sy grondige bewerking van die agtergronde. Dié het hy by die eenvoudige ikonografiese model gevoeg wat hy ook besig was om aan te pas. Op dié manier het hy ruimtelike komposisies geskep wat grondiger en beter gekoördineer was as selfs dié van die eerste illustreerder (Wright 1993:82).

Hierdie soort rolle het klein illustrasies in die “papyrusstyl” gehad. Hulle is in die tekskolomme net voor die verse geplaas en toon net ’n baie klein figuurseleksie en ander voorwerpe onontbeerlik vir die verhaalvertelling. Hulle het geen versierde rame en geen aaneen geskilderde agtergronde of landskapstonele gehad nie. Sulke kenmerke in die *Vergilius Vaticanus*, op sigself toepaslik vir die meer luukse boeksoort, is deur die nuwe kodeksformaat moontlik gemaak. Dit moes ook die bydrae van die illustreerders gewees het. Selfs as die direkte model wat in hierdie werkplek bestudeer is reeds in die kodeksvorm was, kan daar geen twyfel bestaan dat die meeste van die ikonografie van die illustrasies van antieke rolle afstam nie.¹³ Hierdie waarneming help om beide die bekwaamheid en oorspronklikheid van die illustreerders te verstaan. Hulle het ’n boek – vandag as die keurigste oorblywende voorbeeld van ’n klassieke literêre teks herken – in die antieke tradisie geïllustreer, voortgebring. Nietemin het hulle die betreklik nuwe kodeksformaat benut en in wat destyds ’n moderne boekkuns was, gewerk (Wright 1993:2).

Vergilius se teks was reeds vier eeue oud toe die *Vergilius Vaticanus* geproduseer is. ’n Vergelyking met verskeie gedateerde kunswerke¹⁴ dateer die *Vergilius Vaticanus* binne ongeveer twee dekades van die jaar 400. Dit het voortgebou op ’n gedetailleerde analise van die merkwaardige kalligrafiese karakter van die manuskrip en die persoonlike styl van elkeen van die drie illustreerders. ’n Studie van die bronne wat deur die illustreerders gebruik is, openbaar die meeste oor die illustrasies as kunswerke. In hierdie era was dit ondenkbaar dat ’n illustreerder direk vanaf die natuur sou werk. Eerstens moes hy met ’n tweedimensionele ontwerp vir sy voorstelling begin eerder as om sy eie ontwerp vanuit ’n waarneming van die driedimensionele wêreld te ontwikkel. Tweedens, as ’n gevestigde ikonografie vir ’n onderwerp bestaan het, het die illustreerder dit eerbiedig en is daar van hom verwag om dit na te volg (Wright 1993:2 – 3).

¹³ Voorbeelde van antieke geïllustreerde rolle van Vergilius se werke bestaan nie meer nie, maar eenvoudige papyrusstyl illustrasies kan in Figuur 2 en veral in Figuur 10 bespeur word. Laasgenoemde is ’n 3de eeu n.C. papyrusfragment van ’n geïllustreerde Herakles gedig (Herakles se daad) van Oxyrhynchus (Behnesa) in Egipte, nou in Oxford (Pap. gr. Oxy. 2331). Dit bestaan uit oorblyfsels van drie skryfkolomme met teks in jambiese trimeter oor die eerste daad, die geveg met die Nemeïese leeu. Die skrif word deur drie onafgewerkte, raamlose tekeninge, waarvan almal slegs die eerste daad uitbeeld, onderbreek. In die eintlike geveg, die tweede toneel, druk Herakles, in ’n welbekende ikonografiese ontwerp, die leeu se kop onder sy armholte. In die eerste toneel agtervolg Herakles vermoedelik die leeu tot in die kloof van ’n berg. In die derde hou hy die leeu se vel in sy hande. Daar is alle rede om te glo dat die rol, toe dit volledig was, meer sulke illustrasies, in die kenmerkende papyrusstyl, gehad het. Hierdie Oxyrhynchus fragment lewer die mees regstreekse indruk van die fisiese voorkoms van ’n geïllustreerde literêre papyrus. Dit is van die einste soort wat gevisualiseer word met die veronderstelling van ’n geïllustreerde rol as model of voorbeeld (Weitzmann 1959:53).

¹⁴ Die kronologie van ’n stilistiese ontwikkeling moet altyd op die grondslag van gedokumenteerde kunswerke vasgestel word. Daar is werklik net een betroubare toepaslike vergelyking vir skilderkuns in hierdie periode, die mosaïeke van die Santa Maria Maggiore in Rome. Hulle word deur hulle inskripsie gedateer wat Pous Sixtus III (432 – 440) noem (Wright 1993:84). Die ander materiaal van hierdie tydperk waarvan die kronologie goed vasgestel is, is ivoorsneewerk soos die konsulêre diptiek van Felix (428) en twee Christen-ivoorsneewerke (een in München en die ander in Milaan, Figure 26 en 27) wat beide in die 5de eeu geplaas word, maar nie spesifiek gedateer kan word nie (Wright 1993:89 & 91).

Dit is duidelik dat die twee illustreerders¹⁵ wat aan die *Aeneïs* gewerk het 'n spesifieke ikonografiese model voor hulle gehad het (Wright 1993:3). Dit was moontlik 'n model waarvan die illustrasies motiewe en style met sarkofaagskulptuur, graftombe-fresko's en mosaïekplaveisels van die tyd gedeel het (McKay 1987:227). Dit was 'n ouer manuskrip met hoofsaaklik dieselfde illustrasies op dieselfde plekke in die teks geleë. Dit lyk of die illustrasies in die model – vermoedelik 'n stel rolle in die papyrusstyl geïllustreer – almal eenvoudige komposisies in horisontale formaat was. Die komposisies het net uit die figure en ander voorwerpe onontbeerlik vir die vertelling van die verhaal bestaan. Die twee illustreerders het hierdie eienskappe nageskilder, maar rame, landskappe en ander bykomstighede bygevoeg. In etlike gevalle het hulle ook die komposisie in 'n vierkantige formaat verander. Hulle het illustrasies baie meer ambisieus as dié in die ikonografiese model geskep (Wright 1993:3).

In teenstelling met bogenoemde wil dit voorkom asof die nege oorblywende illustrasies van die *Georgica* uit verskeie bronne aangepas is. Dit sou standaardillustrasies vir populêre mites, soos Hylas en die Nimfe, ingesluit het. Dit behels ook die normale uitdrukkingswyses van pastorale en genre tonele wat enige bekwame illustreerder destyds tot sy beskikking sou gehad het. Dit lyk asof daar geen gevestigde siklus van *Georgica*-illustrasies vir die *scriptorium* beskikbaar was nie. Gevolglik vertoon die *Georgica*-illustrasies 'n meer gemengde karakter as dié vir die *Aeneïs* en het 'n paar foute in ikonografiese detail. Hulle toon egter groter artistieke vernuf as sommige van die *Aeneïs*-illustrasies. Hulle is die werk van die eerste illustreerder. Die een wat merkwaardig bedrewe in klassieke skilderkunstegnieke was (Wright 1993:3).

Die kulturele konteks van die tydperk waarin die manuskrip geproduseer is, is belangrik in 'n studie van die illustrasies. Vir Rome, waar die *Vergilius Vaticanus* na alle waarskynlikheid gemaak is, was die dekades voor die verwoesting van 410 'n tydperk van betreklike selfvertroue en voorspoed. Selfs daardie traumatiese gebeurtenis het nie onmiddellik die algemene kulturele vernuwings en veral die toentertydse herlewing van klassieke kuns tot stilstand gebring nie. Hierdie periode was ook die laaste opbloeit van die voor-Christelike intellektuele leiers onder die senatorfamilies. Hierdie manuskrip is 'n sleutelvoorbeeld van beide dié aspekte van daardie tydperk (Wright 1993:3).

Die latere geskiedenis of leeftyd van die *Vergilius Vaticanus*, met inbegrip van die verskillende reaksies daarop deur kunstenaars en geleerdes deur die eeue, moet ook inaggeneem word. Verskeie laat Oudheidse verbeteringe in die manuskrip toon dat dit in Italië in aktiewe gebruik vir 'n paar eeue

¹⁵ 41 van die oorblywende illustrasies van die *Vergilius Vaticanus* word aan dié twee illustreerders toegeskryf (Wright 1993:3).

gebly het. Daarna het dit by die monnikelooster van Saint-Martin by Tours in die tweede kwart van die 9de eeu, vermoedelik steeds byna volledig, te voorskyn gekom. In hierdie monnikelooster was een verlore teksblad vervang en 'n klein aantal verbeteringe ingeskryf. Daarbenewens was die illustrasies baie noukeurig deur die illustreerders bestudeer wat een van die belangrikste skole van Karolingiese skilderkuns tot stand gebring het. Rondom 846 het een van hulle inderdaad twee figure daaruit nageskilder vir gebruik in die Viviaanse Bybel¹⁶ (Figuur 12, onderste paneel, links). Hierna het die manuskrip in onbruik geraak en het dit verbrokkel (Wright 1993:3).

Die oorgeblewe materiaal van die verbrokkelde kodeks is in die eerste dekade van die 15de eeu deur 'n onbekende Franse humanis bestudeer. Hy het 'n paar aantekeninge en verbeteringe bygevoeg. Hy het ook baie delikate herstellings met bruin inkt in sommige beskadigde oppervlaktes van die oorblywende illustrasies, veral in die gesigte, geteken. Die boek het daarna verdwyn en verdere verbrokkeling ondergaan voor dit in Rome in die kring van Raphael om en by 1514 te voorskyn gekom het. Hier is heelwat van die oorblywende illustrasies nageskilder en vir ander doeleindes aangepas. 'n Kopie gemaak van al die illustrasies in die Raphaelkring (nou Princeton MS. 104), toon dat niks sedert daardie tyd verlore gegaan het nie. Die humanis, Pietro Bembo, het vervolgens die manuskrip verkry en in 1521 na Padua geneem. Dit het na Rome in 1579 teruggekeer toe Fulvio Orsini dit van Bembo se seun gekoop het. Hy het dit in 1600 aan die Vatikaan Biblioteek bemaak, waar dit sedertdien met toenemende begrip bestudeer word (Wright 1993:3).

3.1.1 Figure 11a en b: Aeneas en Achates nader die Sibille voor die Tempel van Apollo (*Aen.* VI.45 – 46).

*Excisum Euboicae latus ingens rupis in antrum,
quo lati ducunt aditus centum, ostia centum,
unde ruunt totidem voces, responsa Sibyllae.
ventum erat ad limen, cum virgo, 'poscere fata
tempus' ait; 'deus, ecce, deus!'* 45

(*Aen.* VI.42 – 46).

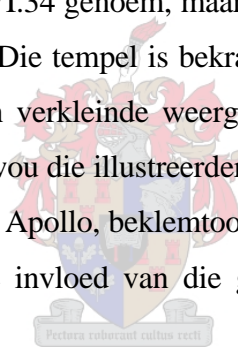
Die flank van die Euboïese rots is uitgehol tot 'n ontsaglike grot waarheen 'n honderd wye gange voer, met 'n honderd toegange waaruit net soveel stemme, die orakelspreuke van die Sibille, uitstroom. Hulle het die drumpel bereik, toe die maagd uitroep: "Dis tyd om jou lotsbestemming te vra! Die god, kyk! die god!"

(vert. Benade 1975:158).

¹⁶ Hierdie groot geïllustreerde Bybel was 'n opdrag van Graaf Vivian en waarskynlik in 846 voltooi (Wright 1993:106). Sien bespreking onder (p.26).

Aeneas en sy Trojaanse vloot land naby die Euboïese stad, Cumae, in Italië (*Aen.*VI.1 – 8). Na die landing, is Aeneas vasbeslote om sy vader in die onderwêreld te besoek. Hy gaan na die Cumaëiese Sibille om die proses te begin (*Aen.*VI.9 – 13). In Figure 11a en b nader hy, vergesel deur Achates, die Sibille. Sy lig haar regterhand in 'n spraakgebaar, terwyl beide Aeneas en Achates hulle regterhande uit- en effens oophou om aan te dui dat hulle haar woorde ontvang. Hierdie is die rustige oomblik van die aanvanklike ontmoeting. Die Sibille is nog nie in geestelike raserny verruk soos die daaropvolgende verse vertel nie (*Aen.*VI.46 – 51). Geen poging is aangewend om die toneelskikking in 'n ontsaglike grot of die ryklik gegraveerde deure met mitologiese tonele van die Tempel van Apollo, in die voorafgaande verse beskryf (*Aen.*VI.14 – 33), te toon nie (Wright 1993:47). Nietemin is die miniatuur klaarblyklik 'n relatief getroue visuele weergawe van wat in hierdie gedeelte van Vergilius se teks geskied. Dit sou 'n Latynse nuweling in sy studie van die teks kon ondersteun.

Ofskoon die miniatuur oënskynlik op die passasie daaronder gebaseer is (*Aen.*VI.45 – 50), dui die teenwoordigheid van Achates – in *Aen.*VI.34 genoem, maar nie weer tot *Aen.*VI.158 nie – ook op die raadpleging van die voorafgaande teks. Die tempel is bekrans en het 'n altaar in die trappe ingebou. Die godheid in die deuropening wat 'n verkleinde weergawe van die Sibille is, word as onnodig beskou (Stevenson 1983:66). Moontlik wou die illustreerder hier bloot die Sibille as 'n dienaar van en spreekbuis namens die god van profesie, Apollo, beklemtoon. Die illustrasie antisipeer tot 'n mate die Sibille se profetiese woorde, onder die invloed van die godheid, wat Aeneas later gaan aanhoor (*Aen.*VI.77 – 97).



Nadere ondersoek van die miniatuur toon dat die tempel voor die agtergrondwaterverflae geskilder is. Laasgenoemde bestaan uit 'n breë ruimte van sanderige ondergrond wat aan die onderkant met olyfkleur verdonker is en helder pienk en turkoois horison- en lugsones. Die gesigte van Aeneas en Achates is beide deur afskilfering beskadig (Stevenson 1983:66).

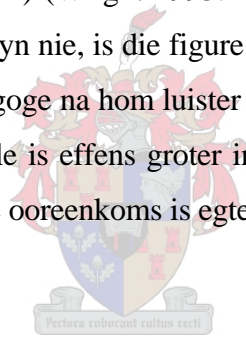
'n Onveranderlike voorstelling of uitbeelding van Aeneas word in die *Vergilius Vaticanus* gebruik. Dit word duidelik in Figure 11a en b getoon. In sy drag, postuur en algemene konfigurasie met ander karakters – byvoorbeeld, wanneer hy soos hier saam met Achates uitgebeeld word – word hy met voorstellings van die Romeinse keiser, sy amptelike optredes in die besonder, geassosieer. Aeneas word daarom bykans sonder uitsondering as blootshoofs getoon (Wlosok 1998:357).

Heeltemal in teenstelling met die ander Trojane en selfs sy seun Ascanius dra hy nie die Frigiese mus nie. In plaas daarvan word hy deur middel van 'n eenvoudige wit filet of kopband gekenmerk. Hy

word nooit in barbaarse kleredrag getoon nie, maar dra bykans altyd standaard amptelike drag. Hy is bebaard en dra 'n kort omgorde tuniek met *clavi*¹⁷ en 'n lang skarlakenrooi mantel asook militêre rygstewels. Wanneer die omstandighede dit toelaat, dra hy 'n lang spies regop in sy linkerhand (Wlosok 1998:357).

Vervolgens word Aeneas dikwels getoon waar hy kultiese daade waarneem of op een of ander manier in kontak met die godsdienstige sfeer is. Laasgenoemde verwys na wonders en optredes deur die gode. Aeneas en Achates wat die Sibille voor die Tempel van Apollo in Figure 11a en b nader, is natuurlik 'n voorbeeld waar Aeneas die godsdienstige sfeer betree (Wlosok 1998:357).

Die drie figure in Figuur 11a was aansienlik beskadig toe hulle met 'n stilus rondom hulle buitelyne en in 'n paar details nageteken is. Dit het vermoedelik in die tweede kwart van die 9de eeu gebeur toe die boek in die monnikenklooster van Saint-Martin by Tours bestudeer en deels herstel is. Die figure van Aeneas en Achates was destyds vir die toneel van Paulus – wat in die sinagoge preek – in die Vivianse Bybel¹⁸ nageskilder (Figuur 12) (Wright 1993:47). Alhoewel die Sibille nie in enige van die oorblywende Tours-illustrasies verskyn nie, is die figure van Aeneas en Achates vir die twee Jode gebruik wat links van Paulus in die sinagoge na hom luister (Figuur 12, onderste paneel, links). Hulle is nie regstreeks oorgedra nie, want hulle is effens groter in die kopie en hul gebare en houdings is effe meer aktief meelewend gemaak. Die ooreenkoms is egter duidelik¹⁹ (Wright 1993:106).



¹⁷ Dit is die persstreep op die tuniek wat met die Romeinse senatore en ridders vereenselwig word.

¹⁸ Sien voetnota 16.

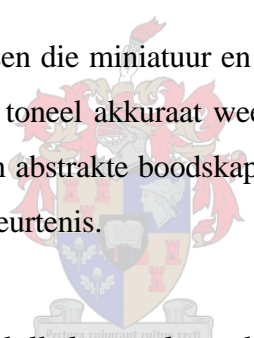
¹⁹ Sulke kopiëring buite konteks kom vandag vreemd voor, maar uit die Karolingiese oogpunt was die behoefte duidelik. Die Christen ikonografiese model, te oordeel na die ander episodes op hierdie bladsy, moes taamlik eenvoudige komposisies met net 'n minimum aantal hoofrolspelers gehad het. Om die onderste strook van sy illustrasies te vul, wou die Tours illustreerder 'n waardiger komposisie gehad het wat 'n meer simmetriese groep om die heilige vorm. Hy wou sommige figure na regs laat kyk, maar hy wou nie probeer om hulle self te bedink nie. Sy monnikenklooster het hierdie vermaarde antieke geïllustreerde Vergilius besit. Hy het dus gaan kyk vir geskikte figure om te kopieer. Dit is skynbaar die enigste keer dat 'n Tours-illustreerder figure regstreeks uit die *Vergilius Vaticanus* gekopieer het. Dog het hierdie illustreerders 'n diepgaande studie van die kodeks, veral van die werk van die eerste en derde Laat Oudheidse illustreerders, gemaak. Die formule vir bome en die kleurskakeringsstelsel vir 'n dalende landskap is duidelike gevolge van hierdie studie. In 'n wyer sin was dit egter die teenwoordigheid van die *Vergilius Vaticanus* by Tours wat hierdie groep Karolingiese illustreerders die moontlikheid gebied het om hul eiesoortige styl te ontwikkel. Dit is blykbaar moontlik dat die *Vergilius Vaticanus* nog bykans volledig in Tours was. Dus kan veronderstel word dat die Karolingiese illustreerders 'n baie groter materiaalreels gehad het om te bestudeer as wat vandag bekend is. Vandag is daar 50 illustrasies, sommige in 'n uiters swak toestand, maar by Tours kon ongeveer 275, vermoedelik in 'n goeie toestand, gewees het. Dit het hulle 'n ryk versameling vir studie gebied. Die boek was as 'n bron vir die klassiek-herlewingsstyl beskou wat Karel die Grote bevorder het. Dié styl het die Tours illustreerders vervolgens tot hul hoogste verrigtingsvlak gebring. Die Karolingiese illustreerders het egter geen motivering gehad om Vergilius opnuut te illustreer nie. Die boek het nie as 'n bron van Christen ikonografie gedien nie, maar wel as 'n fundamentele bron vir die ontwikkeling van die Karolingiese skilderstyl (Wright 1993:106 & 109).

'n vyfde dier uitgiet. Op sy beurt sny Aeneas 'n groot ram keelaf – dit behoort 'n lam (*agnam*, *Aen.VI.249*) te wees – terwyl 'n assistent vorentoe leun om die bloed op te vang (Stevenson 1983:67).

Die lug- en horisonsones is eerste aangebring, gevolg deur die inskildering van die watertoneel. Die sanderige terrein is laaste geskilder. Dieselfde kleurskakerings as dié van Figuur 11a is gebruik. Daar is aansienlike afskilfering, veral van die wit kledingstukke (Stevenson 1983:68).

Die uitbeelding van die offerande voor die neerdaling in die onderwêreld in Figure 13a en b illustreer ook 'n kultiese of godsdienstige daad waarby Aeneas betrokke is. Aeneas slag 'n groot ram, soos Odusseus in die Nekyia doen en soos die ritueel van chtoniese offerande vereis. Volgens hierdie ritueel plaas Aeneas, die dienswaarnemer, een knie op die ram en steek sy swaard in die ram se keel van agter, terwyl 'n assistent die ram se bloed in 'n skottel opvang. Volgens die teks moes Aeneas 'n swart lam en 'n koei offer wat aan die regterkant van die prent getoon word (*Aen.VI.249 – 251*) (Wlosok 1998:357).

Die teenstrydighede of afwesighede tussen die miniatuur en die teks is opvallend. Nogtans word die essensie en atmosfeer van die tekstuele toneel akkuraat weergegee. Hierdie episode in Vergilius se verhaal is dus nie visueel verdraai om 'n abstrakte boodskap oor te lewer nie, maar bied 'n grootliks letterlike illustrasie van die betrokke gebeurtenis.



3.1.3 Figure 14a en b: Aeneas en die Sibille betree die onderwêreld (*Aen.VI.273 – 294*).

*vestibulum ante ipsum primis in faucibus Orci
Luctus et ultrices posuere cubilia Curae,
pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus, 275
et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas,
terribiles visu formae, Letumque Labosque;
tum consanguineus Leti Sopor et mala mentis
Gaudia, mortiferumque adverso in limine Bellum,
ferreique Eumenidum thalami et Discordia demens 280
vipereum crinem vittis innexa cruentis.
In medio ramos annosaque bracchia pandit
ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia vulgo
vana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent.
multaque praeterea variarum monstra ferarum, 285
Centauri in foribus stabulant Scyllaeque bifformes
et centumgeminus Briareus ac belua Lernae*

*horrendum stridens, flammisque armata Chimaera,
Gorgones Harpyiaequae et forma tricorporis umbrae.
corripit hic subita trepidus formidine ferrum* 290
*Aeneas strictamque aciem venientibus offert,
et ni docta comes tenuis sine corpore vitas
admoneat volitare cava sub imagine formae,
inruat et frustra ferro diverberet umbras.*

(*Aen.*VI.273 – 294).

Vlak voor die ingang self, heel voor in die kake van die Hel, het Droefheid en Gewetenswroeging hulle tuiste gemaak; bleek Siektes woon ook daar, en bedrukte Ouderdom, en Vrees, en Honger wat tot kwaad verlei, en aaklige Gebrek – skrikwekkende gedaantes om te aanskou – en Nooddruf en die Dood. Naas hulle woon Slaap, Dood se eie broer, en die sondige Genietinge van die gees, en op die drumpel direk voor hulle, dodelike Oorlog, die ysterkamers van die Furieë, en waansinnige Tweedrag, haar slanghare met bloeddeurweekte hoofbande vasgebind.

In die middel sprei 'n skaduryke olm, 'n ontsaglike een, sy jaarryke takke soos arms uit. Swerms ydel drome woon daarin, so beweer hulle, en kleef onderaan elke blaar. Verder is daar 'n menigte monsteragtige gedaantes van verskillende wilde diere: Kentoure staan by die ingang op stal, dubbelstaltige Scyllas, die honderdarmige Briareus, die skrikwekkend-sissende ondiër van Lerna, die Chimaera met vlamme gewapen, Gorgone en Harpye, en die gestalte van die drielywige skim. Onthuts deur 'n skielike vrees gryp Aeneas hier sy swaard en hou die getrokke skerpte voor die naderende gedaantes uit. As sy ervare metgesellin hom nie gewaarsku het dat dit maar net yl wesens sonder liggaam is wat daar in holle skyngedaantes rondfladder nie, sou hy ingestorm en die skimme tevergeefs met sy swaard aan stukke probeer kap het.

(vert. Benade 1975:166 – 167).

Na Aeneas se offerande aan die gode verkry hy en die Sibille toegang tot die onderwêreld (*Aen.*VI.260 – 262). Figure 14a en b toon Aeneas en die Sibille waar hulle die onderwêreld betree en die monsteragtige wesens wat hulle aanskou (*Aen.*VI. 268 – 294).

Nadat hulle deur 'n grotagtige ingang, Hades se portaal (v.273), die onderwêreld betree, kom Aeneas (links) gevolg deur die Sibille, eerste Bellum (“Oorlog,” v.279) teë. Die held is nou in wapenrusting geklee en sy swaard is getrek. Bellum word met 'n fakkel en ook 'n getrokke swaard of spies²⁰ uitgebeeld asof om die held se gang te versper (Wright 1993:49). Aeneas neem 'n dreigende houding teenoor hierdie skrikbeeld in, maar die Sibille betuel hom. Sy verduidelik dat sulke spookbeelde sonder substansie of gevaar is (*Aen.*VI.290 – 294) (Stevenson 1983:68).

²⁰ Stevenson (1983:68) verwys na Bellum se wapen as 'n lans of spies, terwyl Wright (1993:49) dit as 'n swaard beskryf. Die uitbeelding (duideliker in Figuur 14b te bespeur) blyk om meer stokagtig as lansagtig te wees, maar daar word volstaan met die twee keuses wat gebied word. Die skade aan hierdie deel van die miniatuur is duidelik bespeurbaar (Figuur 14a, links, onder).

Regs van Bellum is die slangbekroonde Hydra (v.287), die Olmboom van Valse Drome (vv.282 – 284), twee kentoure (v.286), en die Chimaera (v.288) in ’n grot (Wright 1993:49). Laasgenoemde is klaarblyklik geskilder om ’n teenhanger met die uitbeelding van Aeneas en die Sibille in ’n grot (links) te vorm. Die klein geboutjie (links, bo) met sy prominente deuropening is waarskynlik die Poort van die Hel self (v.279) (Stevenson 1983:68 – 69).

Bokant Aeneas is die leunende figuur van Briareus (v.287) met sy agt arms. Bokant die kentoure is die seemonster, Scylla (v.286), en bokant die Chimaera lê die drielywige Geryon (v.289). In die boonste regterhoek (erg beskadig) is ’n harpy (289). Die kaal skimme, aan die bokant van die prent opgestel, moet die bese personifikasies wees wat in die eerste deel van hierdie passasie genoem is (*Aen.VI.274 – 281*) (Wright 1993:49). Net dié met slangagtige lokke kan egter met sekerheid as Tweedrag (*Discordia*, vv.280 – 281) uitgeken word (Stevenson 1983:69)

Figure 14a, 15a, 18a en 19a van die onderwêreldreeks toon ’n perskleurige agtergrond en die binneruimtes van al die grotte en die agtergrond van Tartarus in Figure 16a en 17a is geskilder in dieselfde donkerbruinskakering. Die “Poort van die Hel” is erg beskadig deur afskilfering, asook die Sibille (Stevenson 1983:69).

Die onderwêreldse drogbeelde en Aeneas en die Sibille se reaksies en aksies is ongetwyfeld letterlik geïllustreer. Weereens word een van Vergilius se tonele van die onderwêreld hoofsaaklik getrou visueel oorgedra.

3.1.4 Figure 15a en b: Die ontmoeting met Cerberus en Minos (*Aen.VI.417 – 433*).

*Cerberus haec ingens latratu regna trifauci
 personat adverso recubans immanis in antro.
 cui vates horrere videns iam colla colubris
 melle soporatam et medicatis frugibus offam 420
 obicit. ille fame rabida tria guttura pandens
 corripit obiectam, atque immania terga resolvit
 fusus humi totoque ingens extenditur antro.
 occupat Aeneas aditum custode sepulto
 evaditque celer ripam inremeabilis undae. 425
 Continuo audita voces vagitus et ingens
 infantumque animae flentes in limine primo,*

*quos dulcis vitae exsortis et ab ubere raptos
 abstulit atra dies et funere mersit acerbo.
 hos iuxta falso damnati crimine mortis. 430
 nec vero hae sine sorte datae, sine iudice, sedes:
 quaesitor Minos urnam movet; ille silentum
 consiliumque vocat vitasque et crimina discit.*

(*Aen.*VI.417 – 433).

Die reusagtige Cerberus laat hierdie omgewing weergalm van die geblaf uit sy drie kele, waar hy met sy enorme liggaam hier reg voor hulle in sy grot uitgestrek lê. Die priesteres sien dat die slange op sy nekke reeds orent staan en gooi vir hom 'n bedwelmende koekie deurtrek van heuning en towerkruid. Rasend van honger rek hy sy drie bekke oop en hap die toegewerpte koekie op; hy ontspan sy enorme liggaam en syg op die grond neer; lank uitgestrek lê die kolos oor die hele grot. Terwyl die wagter in slaap gedompel lê, gaan Aeneas haastig binne en stap ylings weg van die oewer van die stroom wat geen terugkeer toelaat nie.

Dadelik hoor hulle stemme en 'n luide gekerm: dis die wenende kinderskimme. Voor op die drumpel van die heerlike lewe waaraan hulle nog geen deel gehad het nie, het 'n swart onheilsdag hulle van hulle moeders se bors weggegryp en meegesleur en in bittere dood gedompel. Langs hulle woon diegene wat op 'n valse aanklag ter dood veroordeel is. Maar hierdie woonplekke word gewis nie sonder die lot toegeken nie, nie sonder die uitspraak van 'n regter nie. Minos, die voorsittende regter, skud die kruik wat die lootjies bevat; hy roep die vierskaar van die stilles byeen en vergewis hom van hulle lewens en misdrywe.

(vert. Benade 1975:171 – 172).

Na Aeneas se ervaring met die skrikwekkende drogbeelde sien hy 'n ontsaglike menigte siele op die oewer van die Styxrivier wat Charon, die veerman, vervoer (*Aen.*VI.295 – 336). Aeneas ontmoet dan die skim van Palinurus, 'n vermoorde skeepsmaat. Hy word 'n deurgang oor die Styx geweier omdat sy lyk nog nie die eer van 'n begrafnis ondergaan het nie. Die Sibille vertel hom dat sy moordenaars deur hemelse voortekens gedwing gaan word om sy liggaam te begrawe (*Aen.*VI.337 – 383). Hierna wil Aeneas en sy reisgenoot die Styx oorsteek, maar Charon tart hom uit soos hulle die oewer nader. Wanneer die Goue Tak aan die veerman van die Styx getoon word, laat hy die held toe om aan boord te gaan en die rivier oor te steek (*Aen.*VI.384 – 416) (Gould & Whiteley 1966:17; 19; 20).

Figure 15a en b toon Aeneas en die Sibille se ontmoeting met Cerberus, die reuse driekoppige hond wat die onderwêreld bewaak en Minos die regter van die onderwêreld (*Aen.*VI.417 – 433). Die Sibille tree na vore, sy hou 'n bedwelmende koekie na Cerberus voor sy grot uit. Aeneas volg haar en lig sy regterhand na sy mond in 'n gebaar van stille aanskouing of angstige verwondering (vv.419 – 421). Regs van die grot is die siele van twee pasgebore babas wat volgende in hierdie passasie genoem word (vv.426 – 429). Bokant die grot sit Minos en links van hom is 'n instrument vir die loting. Hy

word van beide kante genader deur die skimme van mense wat verkeerdlik tot die dood veroordeel is. Hulle lot sal nou heroorweeg word (vv.430 – 433). Hierdie figuurtjies, baie delikaat geskilder, tree na vore in verskeie liggaamshoudings. Elkeen van hulle is ten volle in die ruimte geïnterpreteer. Hulle is een van die briljantste uitvoerings van hierdie illustreerder (Wright 1993:51).

Komposisioneel volg Figure 15a en b die ontwerp van hul voorgangers. Hulle maak 'n soortgelyke aangetekende tentoonstelling van die talryke figure wat deur die gedetailleerde vertelling vereis word. Dié figure verskyn bokant en regs van die groter figure van Aeneas en die Sibille. Minos sit op 'n voustoel, is bebaard en dra 'n pallium. Hy word die voorkoms van 'n “pagaanse” filosoof gegee, soos beskaafde Romeine van die latere 3de en vroeë 4de eeue gewoonlik hulself op hulle sarkofae voorgestel het. Die miniatuur is goed bewaar, maar toon skade aan die Sibille se onderste kleding en die aangrensende grot (Stevenson 1983:70).

Die miniatuur toon duidelike ooreenkomste met die teksgedeelte. Die karakters wat in hierdie toneel teenwoordig is, word visueel in die illustrasie verteenwoordig. In vergelyking met die voorafgaande onderwêreldse miniature word Vergilius se woorde ook letterlik uitgebeeld.

3.1.5 Figure 16a en b: Die ontmoeting met Deiphobus en Tisiphone (*Aen.VI.494 – 497; 548 – 556*).



*Atque hic Priamiden laniatum corpore toto
Deiphobum vidit, lacerum crudeliter ora, 495
ora manusque ambas, populataque tempora raptis
auribus et truncas inhonesto vulnere naris.
vix adeo agnovit pavitantem et dira tegentem
supplicia, . . .*

(*Aen.VI.494 – 499*).

En hier bemerk hy Priamus se seun, Deiphobus, sy hele liggaam verskeur! Wreed is sy gelaat vermink, sy gelaat, ja, en albei sy hande. Sy slape is geskend, die ore afgeskeur en die neus afgekap deur 'n skandalige wond. Hy herken inderdaad nouliks die bewende gestalte wat die spore van sy verskriklike straf probeer bedek, . . .

(vert. Benade 1975:174).

*Respicit Aeneas subito et sub rupe sinistra
moenia lata videt triplici circumdata muro,
quae rapidus flammis ambit torrentibus amnis, 550*

*Tartareus Phlegethon, torquetque sonantia saxa.
 porta adversa ingens solidoque adamante columnae,
 vis ut nulla virum, non ipsi excindere bello
 caelicolae valeant; stat ferrea turris ad auras,
 Tisiphoneque sedens palla succincta cruenta 555
 vestibulum exsomnia servat noctesque diesque.*

(*Aen.*VI.548 – 556).

Skielik kyk Aeneas om. Aan die voet van 'n krans aan die linkerkant sien hy 'n breë vesting, omring deur 'n driedubbele muur. 'n Snelstromende rivier van verskroeiende vlamme spoel daar rondomheen, Phlegethon van Tartarus, en donderend wentel hy rotse voort. Direk voor hom is die ingangspoort, ontsaglik groot, en massiewe suile van die hardste staal, sodat geen geweld van mense, nie eers die hemelbewoners self in staat is om dit in oorlog te verwoes nie. 'n Ystertoring staan daar, hoog die lug in, en met haar bloedbevlekte gewaad opgeskort sit Tisiphone hier slapeloos en waghou oor die ingang, nag en dag.

(vert. Benade 1975:176).

Aeneas gaan die streek van die selfmoordenaars (*Aen.*VI.434 – 439) verby en nader die Treurvlaktes, die tuiste van die ongelukkige minnaars. Onder hulle gewaar hy Dido en probeer hy aan haar verduidelik waarom hy haar verlaat het. Sy verwyder haarself egter uit sy teenwoordigheid (*Aen.*VI.440 – 476). Daarna kom hy na daardie deel van Hades waar die skimme van befaamde krygsmannetjies woon. Daar deins die geeste van sy vyande, die Grieke, uit vrees vir hom terug (*Aen.*VI.477 – 493) (Gould & Whiteley 1966:23 & 24).



Figure 16a en b toon twee onverwante episodes: Aeneas se ontmoeting met die Trojaanse Deiphobus (*Aen.*VI.494 – 547) en sy blik op Tartarus, waar die goddeloses verhoor en gestraf word (*Aen.*VI.548 – 627).

Links is Aeneas, met die Sibille agter hom, en voor hom is 'n figuur wat omtrent heeltemal weggeskraap is. Hierdie verlore figuur was Priamus se seun, Deiphobus, wat in die Trojaanse oorlog vermink is (Wright 1993:52). Net sy bene en die bebloede stompie van sy linkerarm kan nog uitgemaak word, maar Ruspi se figuur (Figuur 16b) is korrek volgens skaal en posisie (Stevenson 1983:71). Die afbeelding is vermoedelik in die Middeleeue, in die veronderstelling dat so 'n ysingwekkende figuur 'n duiwel was, weggeskraap. Aeneas word sprakeloos getoon, maar in afgryse oor hierdie droewige verskynsel, met sy regterhand na sy mond gelig. Na hierdie eerste oomblik van skok het Aeneas en Deiphobus 'n lang gesprek (*Aen.*VI.499 – 534) (Wright 1993:52).

Regs van Deiphobus is die sittende figuur van die Furie of Wraakgodin, Tisiphone, wat dag en nag Tartarus bewaak. Tartarus het mure rondom en die Phlegethonrivier vloei daardeur. In die volgende teks verduidelik die Sibille in detail dat dit is waar die slegste misdadigers en diegene wat die gode die meeste aanstoot gegee het, gestraf word (*Aen.*VI.562 – 627) (Wright 1993:52).

Alhoewel eintlik langer as beide die passasies wat Figure 14a en b en Figure 15a en b volg, omvat die teks net hierdie twee insidente. Op dié manier in aantal verminder en deurgaans groter in skaal, is die figure op die grondvlak van die prent geplaas. Hulle is meer samehangend in verhouding tot mekaar en die agtergrond as die wisselend volgens skaal getekende figure in die registerkomposisies van die twee voorafgaande onderwêreld-miniature. Donkerbruin het die gebruikelike perskleurige agtergrond waterverf vervang. Dit is vermoedelik omdat Aeneas en die Sibille die Styx oorgesteek en die dieptes van Tartarus betree het. Die argitektuur en terreinkenmerke (regs) is blykbaar voor die bruin ondergrond aangebring en die figure is bo-oor geskilder. Dit is egter moeilik om dit met volkome sekerheid te bepaal (Stevenson 1983:71).

Die toneel van Aeneas, die Sibille en Deiphobus is volledig op sigself beskou. Niks ontbreek nie. Na die aanvanklike ontmoeting wat in die bokantse teksgedeelte beskryf word (uitgedruk in Aeneas se gebaar), volg daar 50 teksreëls wat hul gesprek weergee. Die voorstelling van Tartarus is egter klaarblyklik onvolledig, aangesien dit die figure van die Sibille wat dit verduidelik en Aeneas wat dit aanskou, vereis. Die volledige verduideliking van hierdie gruwels neem 66 reëls buite die aanvanklike uittreksel bo gegee. Daar moet afgelei word dat in die ikonografiese model hierdie twee belangrike episodes elk 'n aparte illustrasie met inbegrip van – gebruiklik in die onderwêreld-tonele – Aeneas en die Sibille gehad het. Die betekenislose samesmelting van hierdie twee afsonderlike episodes hier kon net deur die ineenskuiwing van twee reeds bestaande ikonografieë gebeur het. Dié gegewe is een van die beste aanduidings dat die illustreerders inderdaad 'n ikonografiese model in papyrusstyl vir die *Aeneis* gehad het. Die skrywer van die *Vergilius Vaticanus* moes vergeet het om spasie vir die Tartarustoneel oop te laat of het om die een of ander rede besluit om dit weg te laat. Hierdie illustreerder het dit nietemin ingedruk met hierdie ongemaklike verkorting en kombinasie (Wright 1993:52).

Die twee episodes wat uitgebeeld word, mag dalk nie verwant wees nie, maar die hooftrekke van die gekose teksgedeeltes is letterlik gevisualiseer sonder om die woordbeelde te verdraai.

3.1.6 Figure 17a en b: Aeneas plant die Goue Tak by die ingang na die Elisiese velde (*Aen.VI.635 – 659*).

*occupat Aeneas aditum corpusque recenti
spargit aqua ramumque adverso in limine figit.
His demum exactis, perfecto munere divae,
devenere locos laetos et amoena virecta
fortunatorum nemorum, sedesque beatas.
largior hic campos aether et lumine vestit 640
purpureo, solemque suum, sua sidera norunt.
pars in gramineis exercent membra palaestris,
contendunt ludo et fulva luctantur harena;
pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt.
nec non Threicius longa cum veste sacerdos 645
obloquitur numeris septem discrimina vocum,
iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno.
hic genus antiquum Teucris, pulcherrima proles,
magnanimi heroes, nati melioribus annis,
Ilusque Assaracusque et Troiae Dardanus auctor. 650
arma procul currusque virum miratur inanis.
stant terra defixae hastae passimque soluti
per campum pascuntur equi. quae gratia currum
armorumque fuit vivis, quae cura nitentis
pascere equos, eadem sequitur tellure repostos. 655
conspicit, ecce, alios dextra laevaue per herbam
vescentis laetumque choro paeana canentis
inter odoratum lauris nemus, unde superne
plurimus Eridani per silvam volvitur amnis.*

(*Aen.VI.635 – 659*).

Aeneas betree eerste die ingang, besprinkel sy lyf met vars water, en heg die twyg aan die deurpos voor hom vas.

Nadat hierdie seremonies eindelijk uitgevoer en die diens aan die godin volbring is, bereik hulle die oorde van vreugde, lieflike groen drewe in die woude, geluksalige tuiste van die geseëndes. Hier strek die lugruim wyer uit en klee die velde met stralende lig; hier ken die bewoners hulle eie son, hulle eie sterre. Party oefen hulle ledemate op die grasbegroeide worstelperke, wedywer al spelend en pak mekaar aan op die geel sand. Onder luide gestamp van voete voer ander reidanse uit en sing koorliedere daarby. Geklee in 'n slepende gewaad begelei die Thraciese priester hulle ritme met die klanke van sy sewe verskillend gestemde liersnare; nou tokkel hy hulle met sy vingers, dan weer met 'n ivoor siterpen. Hier woon die oeroue geslag van Teucer, 'n

alleredelste nakroos van groothartige helde in gelukkiger tye gebore: Ilus en Assaracus, en Dardanus, die stigter van Troje.

Op 'n afstand kyk Aeneas met verbasing na die manne se wapens en die skimmige strydwaens. Roerloos staan hulle spere in die grond vasgesteek, en orals op die vlakke wei hulle uitgespanne perde. Dieselfde genot wat hulle in die lewe uit strydwaens en wapens geput het, dieselfde besorgdheid om blinkvet perde te onderhou, bly hulle by nadat hulle in die aarde weggeleë is.

Regs en links, kyk!, sien hy ander skimme wat op die grastapyt 'n feesmaal nuttig. In 'n koor sing hulle 'n jubelende himne aan die gode te midde van 'n geurende lourierbos, vanwaar die magtige stroom van die Eridanus opwaarts deur die woud na die bowêreld kronkel.

(vert. Benade 1975:179 – 180).

Na die verskriklike gesigte in Tartarus (*Aen.*VI.548 – 627) word Aeneas deur die Sibille na 'n poort gebring waar hy die Goue Tak laat. Hulle betree dan Elisium, die tuiste van die geseëndes, waar hulle Anchises, Aeneas se vader, soek (*Aen.*VI.628 – 678) (Gould & Whiteley 1966:32).

Figure 17a en b toon Aeneas waar hy, volgens die Sibille se voorskrifte, die Goue Tak by die ingang na die Elisiese velde plant of plaas (vv.635 – 636).²¹ Daardeur verkry hy en sy reisgenoot toegang tot die Elisiese Velde. Dit is hier waar Orpheus sit en sy lier bespeel (regs, bo) en die helde hulself vermaak. Die dansgroep, stoeiers, perde wat wei, leë strydwaens en wapentuig word oortuigend op 'n laer grondvlak getoon. Dit is bewerkstellig deur middel van baie bedrewe skilderwerk met kleurskakerings en skadukolle, selfs al oorvleuel die groepe mekaar nie beduidend nie en is die verste stoeiers eintlik die grootste (Wright 1993:54).

Die komposisionele ontwerp van die miniatuur, met 'n passasie van gedetailleerde vertelling daaronder, herinner aan dié van Figure 14a en b en 15a en b. Baie van die wonderbaarlike Elisiese tonele wat in hierdie teksgedeelte genoem word, kan in Figure 17a en b bespeur word. Die bome en water links onder moet dus verwys na . . . *unde superne / plurimus Eridani per silvam volvitur amnis.* (vv.658 – 659); “. . . vanwaar die magtige stroom van die Eridanus opwaarts deur die woud na die bowêreld kronkel” (vert. Benade 1975:180). Die drie figure in Frigiese drag is waarskynlik die Trojaanse helde Ilus, Assaracus en Dardanus (v.650). Die ry naakfigure regs beeld vermoedelik die groep dansers en sangers (v.644) uit, terwyl die twee pare stoeiers sekerlik die geseënde siele is wat . . . *contendunt ludo et fulva luctantur harena; . . .* (v.643); “Party . . . wedywer al spelend en pak

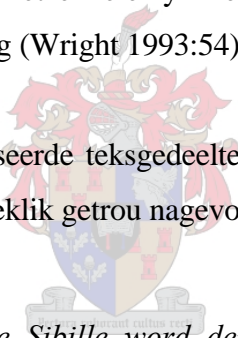
²¹ Die illustrasie toon 'n plant- of plaasaksie, maar in die teks heg Aeneas die Goue Tak aan die deurpos vas (*figit* = “vasheg”). Die skilder het vermoedelik hier gefouteer of die ikonografiese model gevolg. Dog by nadere ondersoek van die miniatuur lyk Aeneas asof hy in die middel van die handeling uitgebeeld word. So “plant” of “plaas” is waarskynlik nie die enigste beskrywings hier nie en kan “vasheg” ook toepaslik wees. Dit is nietemin onnodige haarklowery.

mekaar aan op die geel sand.” (vert. Benade 1975:179). Die perde wat uitgespan van hul strydwaens wei en die wapentuig verwys dan na die krygsspele wat die helde steeds in die dood geniet (vv.651 – 655), terwyl Orpheus, “die Thraciese priester” (v.645) (heel regs, bo) die lier bespeel (Stevenson 1983:72).

Geplaas teen die gebruiklike agtergrondkleurskema in onder andere Figure 11a en b en 13a en b aangewend, verskyn die vreedzaam gelukkige toneel asof in aardse daglig gebaai. Die donkerblou van die Eridanusrivier is bo-oor hierdie agtergrond aangebring, asook die donkerbruin van Tartarus wat Aeneas en Sibille agter hulle gelaat het (linkerhoek, bo). Orpheus en die stoeiers is erg beskadig deur algemene afskilfering in hierdie deel van die miniatuur (Stevenson 1983:73).

Net bokant die onderste rand van die raam het ’n Franse humanis aan die begin van die 15de eeu twee etikette bygevoeg: *tripudiant* (“hulle dans”) onder die drie mans in Frigiese drag (die etiket hoort eintlik onder die vier mans regs van hulle) en *pascuntur equi* (“die perde wei). Hierdie man het die manuskrip baie noukeurig bestudeer en het enkele fyn herstellings aan die beskadigde illustrasies onderneem asook notas soos dié bygevoeg (Wright 1993:54).

Die karakters en aksies in die gevisualiseerde teksgedeelte kom ooreen met die epiese toneel. Die illustreerder het Vergilius se woorde betreklik getrou nagevolg.



3.1.7 Figure 18a en b: Aeneas en die Sibille word deur Musaeus gelei; die ontmoeting met Anchises; die Lethe (*Aen.* VI.677 – 678; 700 – 702; 713 – 715).

*dixit, et ante tulit gressum, camposque nitentis
desuper ostentat; dehinc summa cacumina linquunt.*

(*Aen.* VI.677 – 678).

Dit het hy gesê en voor hulle uit aangestap. Van daar bo af toon hy aan hulle die glansende vlaktes; daarna daal hulle van die kruintoppe af.

(vert. Benade 1975:180).

*ter conatus ibi collo dare bracchia circum;
ter frustra comprehensa manus effugit imago,
par levibus ventis volucrique simillima somno.
Interea videt Aeneas in valle reducta
seclusum nemus et virgulta sonantia silvae,*

Lethaeumque domos placidas qui praeatat amnem. 705
hunc circum innumerae gentes populique volabant:
ac velut in pratis ubi apes aestate serena
floribus insidunt variis et candida circum
lilia funduntur; strepit omnis murmure campus.
horrescit visu subito causasque requirit 710
inscius Aeneas, quae sint ea flumina porro,
quive viri tanto compleverint agmine ripas.
tum pater Anchises: ‘animae, quibus altera fato
corpora debentur, Lethaei ad fluminis undam
securos latices et longa oblivia potant.’

(*Aen.*VI.700 – 715).

Driemaal het hy daar probeer om sy arms om sy vader se nek te slaan; driemaal het hy die beeld misgevat en het dit sy hande ontglip, soos ligte winde, en net soos 'n vlugtige droom.

Intussen sien Aeneas in 'n afgeleë vallei 'n eensame bos met ritselende struik, en 'n rivier, die Lethe, wat by die vredige wonings verbyvloei. Om hierdie rivier fladder daar ontelbare stamme en volkere rond: soos wanneer bye op 'n helder somersdag in die velde op die veelkleurige blomme gaan sit, en al om die blankwit lelies draai terwyl die ganse vlakke gons van hul gesoem. By hierdie onverwagte skouspel skrik Aeneas, en vra in sy onwetenskap na die oorsake: welke rivier dit daar in die verte is, wie die manne wat in so 'n ontsaglike massa die oewers beset. Toe sê vader Anchises: “Langs die deining van die Lethestroom drink die siele aan wie 'n tweede liggaam deur die noodlot verskuldig is, water wat van sorg bevry, en eindelose vergete.”

(vert. Benade 1975:181 – 182).

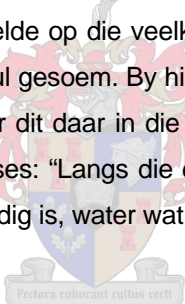


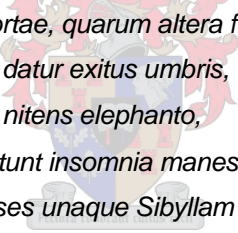
Figure 18a en b omvat drie episodes waarvan twee naverwant is. In die Elisiese Velde vra die Sibille die digter, Musaeus, hoe om Anchises te vind (*Aen.*VI.667 – 671). Hy bied aan om hulle na hom te lei (*Aen.*VI.672 – 678) (linkerhoek, bo). Dan, na 'n groetewisseling (*Aen.*VI.684 – 699), poog Aeneas om die skim van sy vader te omhels (*Aen.*VI.700 – 702) (op kleiner skaal getoon in die erg beskadigde ruimte net daaronder) (Wright 1993:57). Die witgeklede Anchises asook die vleeskleurskakerings van Aeneas en die Sibille het bykans heeltemal vervaag (Stevenson 1983:73).

In die hoofgedeelte van die illustrasie (na regs) drink die siele die water van Lethe om hulle geheues uit te wis voor hulle terug na die aarde in nuwe liggame gestuur word (vv.703 e.v.). Hierdie gedeelte van die toneel vereis egter die figure van Anchises wat hierdie proses aan Aeneas (en vermoedelik ook aan die Sibille) verduidelik (*Aen.*VI.724 – 751). Hul figure sou in die onderste regterhoek waar die onverklaarbare berg nou is, geplaas kon word. Weereens dui hierdie ongewone kombinasie van episodes op die saamvoeg van wat twee of drie afsonderlike tonele in die ikonografiese model moes gewees het (Wright 1993:57).

Voorts is die komposisie klaarblyklik 'n omskrywing van Figure 17a en b. Aeneas en die Sibille verskyn in dieselfde drag, onderlinge ligging en skaal, asook feitlik dieselfde houdings. Aeneas en Anchises vervang die Trojaanse helde en is ook op 'n kleiner skaal as die figure aan die bokant. Die Lethe vervang die Elisiese Velde en sommige van die klein naakfigure langs die oewer lyk asof hulle op die heroïese stoeiers en dansers geskoei is. Daar is geen tekstuele basis vir die rotsagtige massa (regs, onder) wat dié van Figure 16a en b herroep nie. Dit dien waarskynlik bloot as opvulling vir 'n andersins leë hoek van die komposisie. Ofskoon steeds 'n deel van Elisium het die toneel 'n perskleurige ondergrond (Stevenson 1983:73 – 74).

Die kombinasie is wel vreemd, maar weereens word die teks relatief nougeset gevolg en letterlik gevisualiseer.

3.1.8 *Figure 19a en b: Anchises neem afskeid van Aeneas en die Sibille by die ivoorhek (Aen.VI.897 – 898).*



Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
cornea, qua veris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto, 895
sed falsa ad caelum mittunt insomnia manes.
his ibi tum natum Anchises unaque Sibyllam
prosequitur dictis portaque emittit eburna.
ille viam secat ad navis sociosque revisit.

(Aen.VI.893 – 899).

Daar is twee poorte van die godheid Slaap. Hulle sê een van hulle is van horing, en daardeur kan egte skimme maklik uitgaan. Die ander een, glansend, is van skitterwit ivoor vervaardig, maar daarlangs stuur die geeste vals drome na die bowêreld. Met hierdie woorde begelei Anchises toe sy seun daarheen, en die Sibille saam met hom, en hy laat hulle deur die ivoorpoort uit. Haastig volg Aeneas die pad na die skepe en besoek weer sy makkers.

(vert. Benade 1975:189).

Figure 19a en b toon die slot van Boek VI. Nadat Anchises sy lang reeks profesieë van die toekomstige grootheid van Rome, wat kulmineer in Augustus, gelewer het (Aen.VI.752 – 886), moet hy van sy seun afskeid neem. Hy lei hom en die Sibille na die ivoorhek (Aen.VI.893 – 899). Hierdie illustrasie slaag merkwaardig deur Anchises van agter uit te beeld, waar hy met sy regterhand uitreik

om Aeneas vaarwel te sê. Dit slaag egter minder wanneer Aeneas in die ooreenstemmende posisie, van agter gesien, uitgebeeld word. Hy loop na regs terwyl hy sy regterhand lig en sy kop draai om na Anchises terug te kyk. So 'n ingewikkelde houding was te groot 'n uitdaging vir selfs so 'n vernuftige illustreerder soos hierdie een (Wright 1993:58).

Die Sibille, alhoewel grootliks deur Aeneas oorvleuel, is klaarblyklik steeds dieselfde figuur wat met net geringe wysigings in elk van die sewe voorafgaande miniature voorkom. Anchises is weer regstreeks op voorstellings van die keiser in seremoniële ampsierade, bekend in laat Oudheidse numismatiese of munt-ikonografie, geskoei (Stevenson 1983:74).

Die boë is net effens deur grootte en die byvoeging van gegroefde pilasters aan die ivoorhek onderskei. Hulle is aanvanklik regstreeks op die perkament in ligbruin opgeteken en toe met die perskleurige waterverf omring wat die oorblywende ruimte binne die raam heeltemal ingevul het. Hulle is vervolgens in donkerbruin gedetailleer en omlyn wat die naat tussen die pers en die ligbruin bedek het. Die boog, uitgebeeld as 'n laat Oudheidse poort na 'n buiteardse wêreld, word ook in nie-Christelike eskatologiese ikonografie gevind. Daar is skade aan Aeneas en die Sibille, asook aan die donkerbruin binnekant van die linkerkantste boog (Stevenson 1983:75).

Die onderwêreld-miniaturereeks eindig soos dit begin het: 'n letterlike visuele interpretasie van die teksgedeelte. Die slotminiatuur van Vergilius se beskrywing van gebeure in die onderwêreld is net soos die voorafgaande miniature 'n betreklik getroue visuele weergawe van die digter se woorde.

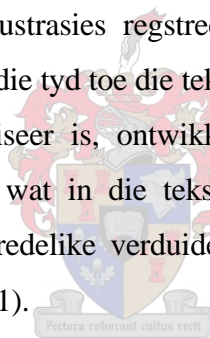
3.1.9 Analise

Die *Vergilius Vaticanus* se illustrasies dien meer as net 'n ornamentele doel. In plaas daarvan om die teks bloot meer visueel op 'n ongekunstelde manier weer te gee, funksioneer hulle as 'n geïllustreerde kommentaar. Hulle beoog om die leser 'n sekere begrip van die teks te gee (Wlosok 1998:379). So 'n begrip kan taamlik letterlik wees, soos dié van die laat Oudheidse kodeks se miniature. In die *Vergilius Vaticanus* is die gebeure van Vergilius se verhaal in hul letterlike betekenis geïllustreer. Sommige van die manuskrip se aspekte en temas is egter deur die seleksie, kombinasie en voorstelling van individuele tonele beklemtoon en sodoende onder die leser se aandag gebring (Wlosok 1998:379).

Wanneer na die illustrasies as geheel gekyk word, word die gebruiker van die *Vergilius Vaticanus* oor die algemeen gekonfronteer met 'n *pius* (“pligsgetroue”) Aeneas in volledige nie-Christelike en Romeinse gedaante. Aeneas word as 'n leier moedig in die stryd en 'n voortreflike *cultor deorum* (“aanbidder van die gode”) uitgebeeld, net soos die laat Oudheidse kommentare en Vergilius se teks die karakter definieer (Wlosok 1998:359). Laasgenoemde was veral in Figure 11a en b en Figure 13a en b van die Boek VI-illustrasies te bespeur waar Aeneas die goddelike sfeer betree. Die figuur van Aeneas en sy optredes word volkome realisties, in volledige letterlike begrip van die teks, uitgebeeld (Wlosok 1998:359). Die ander karakters, figure en toneelskikkings van die Vergiliese teks, in hierdie geval spesifiek van Boek VI, is ook redelik getrou aan die epiese tonele gevisualiseer. Die onderwêreldse miniatuurreeks is dus as geheel 'n letterlike beskouing van bepaalde sleuteltonele in Boek VI.

3.1.10 Ikonografiese model

Die veronderstelling dat die *Aeneis*-illustrasies regstreeks uit 'n voorafbestaande illustrasiereeks aangepas is, is reeds vermeld. Dit het in die tyd toe die teks as 'n stel van twaalf papyrusrolle eerder as 'n verenigde perkamentkodeks gepubliseer is, ontwikkel. So 'n soort siklus toon elke episode agtereenvolgens in 'n klein illustrasie wat in die teks op die toepaslike punt ingevoeg is. Die beskikbaarheid daarvan is die enigste redelike verduideliking vir die onreëlmatighede wat in die miniature bespeurbaar is (Wright 1993:91).



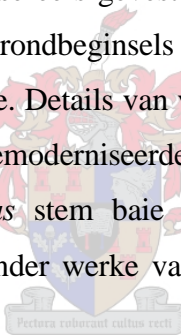
In die Boek VI-miniature is daar die kombinasie van die ontmoeting van Aeneas en Deiphobus met die heeltemal verskillende onderwerp van Tisiphone wat Tartarus bewaak. Die Sibille wat die Tartarus-toneel aan Aeneas verduidelik, word ook daar weggelaat (Figure 16a en b). Dit is nie moontlik dat 'n kunstenaar so 'n kombinasie van die staanspoor af sou bedink nadat hy sowat 130 reëls van vertelling en beskrywing gelees het nie. Dit is egter wel moontlik dat hy twee aparte, voorafbestaande illustrasies saamgevoeg het toe die skrywer net spasie vir een in hierdie deel van die teks gelaat het. 'n Soortgelyke geval is die drie episodes binne een miniatuur wat die ontmoeting met Musaeus, Aeneas se poging om sy vader se skim te omhels en die siele wat die Letherivier se waters drink (Figure 18a en b), uitbeeld. Hulle maak die meeste sin as drie aparte illustrasies in die hipotetiese model (Wright 1993:91).

'n Verdere veronderstelling is dat die model wat eintlik bestudeer is, illustrasies in die papyrusstyl gehad het. Hierin was die hooffigure in die verlangde aksie getoon. Hulle word egter sonder enige

agtergrond of toneelskikking behalwe die ondersteunings wat deur die verhaal vereis is, soos 'n altaar vir 'n offerande-toneel, uitgebeeld. Die eerste illustrasie in die *Vergilius Romanus* (Figuur 20) toon 'n lomp kopie van hierdie soort illustrasie. Deur die weglating van die raam en agtergrond van sommige van die eenvoudiger tonele in die *Vergilius Vaticanus* kan so 'n model in die papiusstyl gevisualiseer word. Die *Vergilius Romanus* het ook op 'n ouer ikonografiese model vir sy *Aeneïs* gesteun, maar daarvolgens is die miniature as 'n paar vierkantige titelbladillustrasies aan die begin van elke boek vervat. Hulle is vermoedelik van 'n groter versameling uitgekies en van hul tekstuele konteks verwyder (Wright 1993:92 – 93).

Oor die bestaan van enige verwantskap tussen die twee *Aeneïs*-siklusse kan die redelike gevolgtrekking gemaak word dat daar eintlik twee verskillende siklusse van *Aeneïs*-illustrasies in die laat Oudheid in omloop was. Die *Aeneïs*-illustrasies van die *Vergilius Romanus* is vanuit 'n ander siklus as dié van die *Vergilius Vaticanus* aangepas (Wright 1993:95).

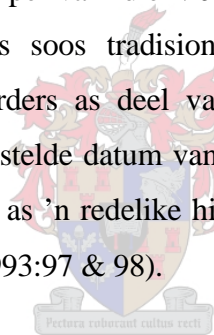
Met betrekking tot wanneer hierdie siklusse eers gevestig is, is dit altyd moeilik om details van 'n ikonografiese model wat op objektiewe grondbeginsels gedateer kan word, te vind. Daar blyk nie enige in die *Vergilius Romanus* te wees nie. Details van voorwerpe wat daarin uitgebeeld word, is óf lomp gelewerde generiese weergawes óf gemoderniseerde weergawes wat duidelik aan die 4de en 5de eeue behoort. In die *Vergilius Vaticanus* stem baie van hierdie soort details egter sterk met uitbeeldings op Trajanus se Suil en op ander werke van die eerste helfte van die 2de eeu ooreen (Wright 1993:96).



Een detail is veelseggend. Wanneer hy in wapenrusting getoon word, dra Aeneas die gewone offisier se borsharnas en romp wat die bene ontbloot. Dit word deurgaans in imperiale standbeelde van Augustus, Konstantyn en die Barletta kolos gesien. Wanneer hierdie uitrusting egter sorgvuldig in die *Vergilius Vaticanus* uitgebeeld word (Boek VI se Figure 15a en b en 16a en b) is dit duidelik dat hy 'n kniebroek onder die romp dra. Dit is 'n styfpassende broek wat oor die knie tot by die boonste deel van die kuit gestrek het. Hierdie is die standaarddrag vir Trajanus en sy hoë offisiere wanneer hulle op die slagveld op Trajanus se Suil (Figuur 21) getoon word. Dit was 'n praktiese drag wat meer waarskynlik in oorlogsverhale uitgebeeld sou word (soos op Trajanus se Suil) as op formeler of meer amptelike monumente soos die Boog van Trajanus by Benevento. Op laasgenoemde dra Trajanus net 'n tuniek onder die romp van sy wapenrusting en die romp eindig bokant sy knieë (Wright 1993:96 – 97).

Die kniebroek was lank die gebruikelike kleredrag. Dit was onder tunieke deur byvoorbeeld Hadrianus en sy kamerade in die jagmedaljons op die Boog van Konstantyn gedra en in voorstellings van verskeie soldate geklee in verskillende wapenrustings van die Antoninus en Severus periodes. Byvoorbeeld, op die Suil van Marcus Aurelius, word Marcus af en toe met 'n spies, mantel, wapenrusting en kniebroek (Figuur 22) baie soortgelyk aan Aeneas se drag in die *Vergilius Vaticanus* (Boek VI se Figure 15a en b), getoon (Wright 1993:97).

Daar behoort egter nie te veel betekenis aan so 'n detail geheg te word nie. Weens die teenwoordigheid van baie ander besonderhede wat nabye ooreenkomste met Trajanus se Suil toon, word nogtans aangeneem dat sulke details van 'n ikonografiese model verkry is wat naby Trajanus se tydperk ontwikkel is. Dit was 'n tydperk waarin Romeinse kunstenaars gereedelik uitvoerige nuwe verhalende ikonografie – soos Trajanus se Suil ruimskoots aantoon – ontwikkel het. 'n Paar details het nader parallelle aan die Suil van Marcus Aurelius. Tog lyk 'n datum so laat as ongeveer 180 n.C. oor die algemeen minder waarskynlik vir die ontwikkeling van 'n verhalende illustrasiereeks so uitvoerig soos die een wat hier vir die prototipe van die *Vergilius Vaticanus* veronderstel word. Die moontlikheid bestaan egter dat details soos tradisionele wapenrusting in 'n baie eenvoudige ikonografiese model deur die illustreerders as deel van 'n bewustelike oudheidkundige veldtog ingevoer is. Daarom behoort die voorgestelde datum van die “eerste helfte van die 2de eeu” vir die prototipe van die *Aeneïs*-illustrasiereeks as 'n redelike hipotese beskou te word, maar een waarvoor die absolute bewyse ontbreek (Wright 1993:97 & 98).



3.1.11 Historiese milieu

Vergilius se gedigte is so algemeen en spoedig na publikasie bewonder dat die *Eclogae* en die *Georgica* reeds as skoolboeke voor sy dood in 19 v.C. gebruik is. Die *Aeneïs* is toe deur Vergilius se vriend, Varius, onafgewerk, maar noukeurig geredigeer, gepubliseer. Dit was 'n onmiddellike treffer. Duisende papyrusrolle is waarskynlik gekopieer om die versamelde werke van Vergilius in omloop te plaas. Papyrusfragmente met Vergiliese versreëls wat in skryfoefeninge van so vroeg as die 1ste eeu n.C. gebruik is, is in Egipte en Palestina gevind. Geen is egter met illustrasies gevind nie (Wright 1993:101).

Daar is inderdaad geen konkrete getuienis vir die betreklike gewildheid van geïllustreerde uitgawes in Romeinse tye nie. Baie min literêre papyrusfragmente wat opgegrawe is, bevat illustrasies van enige soort. Illustrasies wat wel gevind is, is oor die algemeen van betekenislose onidentifiseerbare tekste.

Aangesien die meeste van die papirovondste van mummiekiste en stortingshope afkomstig is, behoort fragmentevondse van keurige versamelaarsuitgawes nie verwag te word nie (Wright 1993:101).

Van die sewe antieke Vergilius-kodekse – minstens van aansienlike fragmente bekend – is vier ongeïllustreerde biblioteekkodekse en twee is luukse uitgawes wat vandag as “koffietafelboeke” beskou sou word. Van dié bevat die *Vergilius Romanus* illustrasies en die *Augusteus*, waarvan net sewe teksfolio's bestaan, is so pretensieus dat dit heel waarskynlik geïllustreer is. Die *Vergilius Vaticanus* is dus beide die vroegste en die omvangrykste geïllustreer. Dit is ongetwyfeld vir 'n oordeelkundige versamelaar gemaak. Dit is egter nie 'n pretensieuse boek nie. Dit is as 'n handige volume ontwerp waarin die leser die illustrasies sou geniet terwyl die welbekende gedigte gelees word, aangesien hy ten minste dele van hulle sedert sy skooldae sou geken het (Wright 1993:101).

As die verhouding van geïllustreerde boeke tussen die oorgeblewe kodekse in ag geneem word, kan beweer word dat daar 'n hele aantal geïllustreerde Vergilius-papirusrolle in vroeëre imperiale tye geproduseer is. Dit is dus nie verbasend dat die *Vergilius Vaticanus* en die *Vergilius Romanus* van verskillende ikonografiese tradisies afkomstig is nie. Daar kan geredelik voorgestel word dat die oorspronklike weergawe van die *Aeneïs*-illustrasiesreeks wat vir die *Vergilius Vaticanus* aangepas is, in die eerste helfte van die 2de eeu n.C. geproduseer kon gewees het (Wright 1993:101).

Die intellektuele lewe in Rome in die tydperk rondom 400 het gedy. Diocletianus se politieke en ekonomiese hervormings en Konstantyn se vereniging van die keiserryk het 'n stabiliserende effek gehad. Tot die verwoesting van 410 was Rome veiliger en voorspoediger as wat dit in 'n lang tyd was. Die Ewige Stad was trouens besig om vinnig politieke gewig aan Konstantinopel af te staan en die setel van die Westelike keiser was eers in Milaan en toe in Ravenna. Daardie werklikhede het egter nie die lewe van die ou senatorklas ontwig nie. Die kerkgesag was besig om vinnig te groei, maar die belangrikste Christen-intellektuele was nie in Rome nie: Ambrosius was in Milaan, Hieronimus in Bethlehem en Augustinus in Hippo. Die nie-Christene was polities op die verdediging, maar weens die gesagsverspreiding het Rome in 'n belangrike sin steeds aan hulle behoort (Wright 1993:101).

Baie aristokrate het daadwerklik gepoog om ou tradisies in stand te hou. Die beskermheer van die *Vergilius Vaticanus* kan as een van hulle beskou word. Christene het voortgegaan om Vergilius te lees en te bewonder, beide vir die navolgenswaardige of voortrefflike eienskappe van die poësie as die beliggaming van 'n nasionale tradisie. Geen Christen sou egter waarskynlik opdrag vir 'n keurig geïllustreerde uitgawe gee nie, veral nie een wat baie tonele van heidense offerande (byvoorbeeld

Figure 13a en b) bevat nie. Die beskermheer kan waarskynlik as 'n bondgenoot van Quintus Aurelius Symmachus beskou word. Hy was die orator wat die pagaanse saak in die aangeleentheid van die verwydering van die Altaar van Oorwinning uit die senaatshuis in 382 verdedig het. Hy was ook, ondanks sulke terugslae, konsul in die jaar 391. Hy kon ook 'n bondgenoot van Vettius Agorius Praetextatus gewees het. Sy grafskrif van 384 noem sy hoë ampte op en die vele heidense kultusse waarvan hy 'n priester of 'n ingewyde was (Wright 1993:101 – 102).

Kennis van Vergilius het veral in hierdie tydperk floreer. Dit was die tydperk van Servius (hoewel daar nie 'n spesifieke datum vir sy werk is nie). Hy is die geleerde wat 'n omslagtige kommentaar op die teks van Vergilius opgestel het. Daarin het hy nie net grammatikale en retoriese kwessies wat in 'n skoolhandboek nodig is, behandel nie. Hy het ook verduidelikings op moeilike kernpunte gebied. Dit was ook die era van Macrobius. Sy *Saturnalia* vertel van 'n denkbeeldige geleerde simposium wat hoofsaaklik aan Vergiliese kritiek opgedra is. Servius en Symmachus neem daarin deel. In so 'n era sou dit natuurlik vir 'n welgestelde beskermheer wees om opdrag vir 'n keurige nuwe kodeks van Vergilius te gee. 'n Vergilius-kodeks wat *Aeneis*-illustrasies volgens 'n model in die papirusstyl bevat, maar veral deur die meesterlike derde illustreerder verbeter (Wright 1993:102).

In die styl van veral die eerste en derde illustreerders van die *Vergilius Vaticanus* word die opbloei van 'n herleefde klassieke kultuur in Rome in die tydperk ca. 400 n.C. gesien. Hul keurigste werk is vergelykbaar met die beroemde heilig-idillies landskappe en mitologiese tonele van Pompeii en van Augustus se Rome. Onder die skilderye wat bewaar gebly het, is daar niks in die eeue tussenin om dit te oortref nie. Daar is ook Christelike werke wat dieselfde artistieke kultuur weerspieël. Dit was 'n tyd toe klassieke kuns die toekoms van Europese kuns in sy ontwikkelende Christelike vorm grondig beïnvloed het. Voorbeelde sluit die beskadigde illustrasies van die *Quedlinburg Itala* (Figuur 23) in. Dit is 'n pre-Vulgaat Bybel, volgens geskrewe instruksies bedink om 'n nuwe ikonografie uit stereotiepe of geykte motiewe te ontwikkel.²² Die beste mosaïeke van die Santa Maria Maggiore, soos *Moses se Roeping* (Figuur 24), regstreeks van 'n standaard pastorale toneel geneem, of die *Slag van Gibeon* (Figuur 25), van 'n vroeë Romeinse strydtoneel aangepas, getuig ook daarvan. Daar is ook die twee ivoorsneewerke van ongeveer 400 n.C. met voorstellings van die Heilige Vroue by die

²² In Rome ongeveer 400 n.C., toe nuwe onderwerpe vir Christenkuns benodig is, was kunstenaars bereid om 'n nuwe verhalende ikonografie te skep deur stereotiepe of geykte motiewe te kombineer. Dié benadering word die duidelikste gesien in die illustrasies tot baie obskure onderwerpe in die Boeke van Konings in die *Quedlinburg Itala*. Hier is die teks van die instruksies te sien wat deur die skrywer op die oop bladsye vir illustrasie gelaat is. Dit vertel die kunstenaar wat om uit te beeld. Dit is maklik om ook die geleende ontwerpe vir 'n keiser wat offer, 'n triomfwa op parade, en so meer, te herken. Dié soort kompilasie of samestelling van bestaande elemente lei egter tot enkele opvallende strydighede. Daar is byvoorbeeld 'n verskil in skaal en ruimtelike komposisie tussen die aangrensende miniature van Saul wat offer terwyl Samuel aankom en Saul wat agter Samuel aanhardloop om hom aan sy kleed te gryp (1 Sam.15:10 – 15 en 27 – 28) (Wright 1993:99 – 100). Sien Figuur 23.

graftombe. Die een in München (Figuur 26) stel samehangende bewegende figure in 'n feitlik tasbare ruimte voor. Die een in Milaan (Figuur 27) konsentreer op dekoratiewe effekte terwyl die liggame verwring en die ruimte vernietig word in 'n styl wat die Middeleeue lank vooruitloop (Wright 1993:102).

Daar is egter ander Romeinse werke van hierdie tydperk met “pagaanse” inhoud wat uitdrukliker tot die milieu van die beskermer behoort. Daar is 'n gesnede ivoordiptiek (Figuur 28) wat met die familiname Nicomachus en Symmachus in die genitief meervoud gegraveer is. Op die beskadigde linkerblad staan 'n godin, vermoedelik Proserpina, met neergeslane fakkels in 'n duidelike toespeling op die dood. Aan die regterkant is 'n vrou besig met offerande by 'n altaar. Die presiese betekenis is nie duidelik nie en die geleentheid wat herdenk word, is nie bekend nie. Desnieteenstaande is hierdie diptiek duidelik verwant aan die pogings van hierdie twee vernaamste “pagaanse” Romeinse families om die “pagaanse” tempels en rituele in 'n toenemend Christelike ryk te bevorder (Wright 1993:102 & 105).

Dit is baie soortgelyk aan die werk van die eerste illustreerder van die *Vergilius Vaticanus*. Die bedrewenheid is merkwaardig met subtiliteite soos die gedenkplate vir die inskripsies wat effe vorentoe gekantel is. Die styl is ook retrospektief. Daar is egter onhandige details soos die onvolledig geartikuleerde heupe van die vrou aan die regterkant, die willekeurige patroon van die mantel wat oor haar linkerskouer hang en die vreemde manier waarop die blomkrans om die hoek van die altaar gaan. Soos die eerste illustreerder van die *Vergilius Vaticanus* het hierdie kunstenaar ook geen intuïsie vir ruimtelike samehang wanneer hy die afsonderlike elemente binne 'n beperkende raam moet rangskik nie. Dit was 'n oordadig selfbewuste klassieke herlewing in die kuns, maar volgens die standaarde van voorbeelde in die Julii-Claudii tydperk was dit nie heeltemal geslaagd nie (Wright 1993:105).

'n “Pagaanse” werk wat oor die algemeen meer geslaagd in die herlewing van die klassieke tradisies is, is die groter silwer skottel (Figuur 29) wat by Parabiago naby Milaan gevind is. Dit is waarskynlik in die periode ter sprake in Rome gemaak. Dit beeld Cybele uit wat met Attis in 'n strydwa, deur vier leeus getrek, sit. Bo is die son en die maan in hul strydwaens, gelei deur gevleuelde figure van die dagbreek en die aand. Daar is ook ander simbole wat die ewige siklus van die tyd uitbeeld. Die vier seisoene wat onder die strydwa dans en die sirkelvormige band met die tekens van die diereriem aan die regterkant. Figure wat die vrugbaarheid van die fontein, die oseaan en die aarde simboliseer is rondom die onderkant gerangskik (Wright 1993:105).

Die komposisie is 'n uitvoerige “pagaanse” stelling oor die beloftes van ewige welvaart wat deur 'n Oosterse misteriekultus gebied word. Dit word ook deur die grafskrif van Vettius Agorius Praetextatus geïmpliseer. Net soos in die beste werk van die derde illustreerder van die *Vergilius Vaticanus* is die individuele figure georganiseerd gekoördineer en beweeg hulle vrylik in die samehangende ruimte. Dit is die artistieke kultuur en vermoedelik ook die religieuse kultuur waaraan die beskermheer van die *Vergilius Vaticanus* behoort het. Die kultuur het nie die middel van die 5de eeu oorleef nie. Die kerk het die “pagaanse” aspekte van die herlewing onderdruk en die politiese en militêre ineenstorting het die ekonomiese basis vernietig (Wright 1993:105).

Die *Vergilius Vaticanus* was dus deel van die “pagaanse” Romeinse herlewing in die tydperk ongeveer 400 n.C.. Dit kan basies as 'n huldeblyk aan die glorieryke tye in die Romeinse bestaan wat deur Vergilius se grootse epos verteenwoordig word, gesien word. Die illustrasies (in hierdie geval net Boek VI) is 'n betreklik letterlike voorstelling van die teks met geen abstrakte betekenis wat daaraan toegedig word nie. In die Middeleeue en later sou die prentjie wel verander.

3.2 MIDDELEEUSE EN RENAISSANCE MANUSKRIPTE

Vergilius het vanaf die laat Oudheid tot die 15de eeu byna heeltemal van die visuele toneel, altans wat illustrasies van sy werke betref, verdwyn. Sy boeke het egter steeds in keurig geskrewe kopieë voortgeleef. Dit ten spyte was illustrasies beperk tot 'n portret af en toe in 'n aanvangs- of beginletter of die raar Middeleeuse manuskrip met party versierde letters (“historiated letters”) wat 'n figuur of twee aan die begin van verskillende boeke insluit. Daar was byna geen volwaardige illustrasies van Vergilius se werke vir haas 'n duisend jaar nie²³ (Liversidge 1997:93).

In die Middeleeue is verhale oor die val van Troje van die *Aeneïs* en ander bronne verwerk. Afbeeldings van sommige van hierdie verwerkte verhale het manuskripte van 'n populêre Middeleeuse ridderroman, die *Roman de Troie* deur Benoît de Sainte-Maure (1160s), geïllustreer (Figuur 31).²⁴ Dié was soortgelyk aan die populêre geïllumineerde ridderlike kronieke in die hofhoudings van die 12de eeu. Hulle was belangrik vir die literêre en visuele oorlewering van

²³ Panofsky (1955:74 n. 20) weet net van twee werklik “geïllustreerde” Latynse manuskripte van Vergilius se *Aeneïs* tussen die 5de eeuse *Vergilius Vaticanus* en die 15de eeuse *Riccardiana Vergilius* (word later bespreek). Die eerste is 'n 10de eeuse manuskrip in Napels, Biblioteca Nazionale, Cod. olim Vienna 58 (Figuur 30) en die tweede is die Cod. Vat. lat. 2761 van die 14de eeu in die Vatikaan Biblioteek, Rome. 'n Ander 14de eeuse manuskrip (Oxford, Bodleian Biblioteek, MS. Can. Class. Lat. 52) het slegs enkele versierde beginletters (Panofsky 1955:74 n. 20).

²⁴ Benoît se *Roman de Troie* is ongeveer 1160 – 70 geskryf. Die vroegste bewaarde manuskrip wat 'n verhalende miniatuurreeks het, is egter slegs ongeveer 100 jaar later voortgebring. Dit is nou in Parys, Bibl. Nat. Fr. 1610 en is 1264 gedateer (Buchthal 1971:9). Sien Figuur 31.

Vergilius se epos in die Middeleeuse wêreld. Hulle is nageboots in sommige van die verhalende tonele deur vroeë Renaissance skilders en illumineerders wat die illustrasie van Vergilius se teks in *quattrocento* (15de eeuse) Italië laat herleef het. 'n Ander vergelykbare afleiding van Vergilius was die *Roman d'Eneas* wat die verhare van Dido en Aeneas en van Aeneas en Lavinia uit Boeke 1, 4 en 7 in die styl van ridderlike liefdesromans vertel (Figuur 32).²⁵ Dit is nageboots in die *Eneit*, 'n Duitse weergawe wat deur Heinrich von Veldeke in ongeveer 1160 geskryf is. Daar is 'n kopie van dié manuskrip in Berlyn met 71 volbladsy illustrasies (Figuur 33)²⁶ (Liversidge 1997:93 – 94).

Eweneens is die visuele tradisie van landelike en agrariese voorstelling waarskynlik in die prente wat die *Eclogae* en die *Georgica* vergesel het, voortgesit. Dit het onafhanklik in die take-van-die-maand (“labours-of-the-months”) ikonografie van Middeleeuse kalender-illustrasies ontwikkel. Dié het op hul beurt ook die Renaissance behandeling van Vergilius se beskrywings van pastorale en plattelandse lewe beïnvloed (Liversidge 1997:94).

In die bestaande Middeleeuse illustrasies is daar voorkeure vir spesifieke episodes in die Vergiliese tradisie, vernameklik Dido se verhaal (Boek IV). Die skerp uiteenlopende simpatieke en opsetlik vyandige interpretasies van die Kartaagse koningin se tragiese verhaal is opvallend. Een van die mooiste van die algemener illustrasies is afkomstig van die Italiaanse digter en geleerde Petrarca se persoonlike 14de eeuse manuskrip van Vergilius (Figuur 34).²⁷ Die titelblad van die volume beeld 'n ontspanne en skrywende Vergilius tussen 'n lourier- en 'n olyfboom uit. 'n Boer (*Georgica*) en 'n herder (*Eclogae*) lig hul koppe om na hom te kyk en 'n soldaat in uniform (*Aeneis*) kyk toe. Daar word duidelik op die drie werke van Vergilius gesinspeel. Die skape en bokke wat gemelk word, herinner aan die *Eclogae*, die boom- of wingerdsnoeiery aan die *Georgica* en die gewapende figuur aan die *arma virumque* van die epos (McKay 1987:230).

Die figuur wat die moeseliengordyn opsy trek, is die 4de eeuse taalkundige, Servius. Sy kommentaar oor Vergilius was 'n invloedryke bron vir latere skrywers en lesers. Hy “openbaar” Vergilius simbolies aan die nageslag. Die twee Latynse inskripsies maak die betekenis van die voorstelling duidelik (Martindale 1997:x). Eerstens verduidelik hulle die belang van die manuskrip en tweedens die identiteit en funksie van die skrifuitleër of –vertolker (Patterson 1988:20):

²⁵ Die *Roman d'Eneas* is deur 'n naamlose Normandiese digter, waarskynlik tussen 1155 en 1160, geskryf. Dit is die tweede van die drie *romans d'antiquite* (romans van die oudheid), na die *Roman de Thèbes* (ca. 1150) en voor Benoît de Sainte-Maure se *Roman de Troie* (ca. 1165) geskryf [Talarico: <http://scholar.chem.nyu.edu/tekpages/texts/eneas.html>] (27.05.2005).

²⁶ Berlyn, Staatsbibliothek, MS. germ. fol. 282 (Liversidge 1997:94 n. 2).

²⁷ Die miniatuur is vir Petrarca geskilder toe hy sy gesogte manuskripkopie van Vergilius se werk in 1340 teruggevind het nadat hy dit twaalf jaar vroeër verloor het (Martindale 1997:x).

*Ytala perclaros tellus alis alma poetas:
Sed tibi grecorum dedit hic attingere metas.*

(Patterson 1988:20; sien ook die eerste Latynse inskripsie in Figuur 34).

Italië, welwillende land, jy koester roemryke digters:
En wat meer is, het hierdie een [Vergilius] jou toegelaat om Griekse doelwitte te bereik.
(Eie vertaling).

*Servius altiloqui retegens archana maronis
ut pateant ducibus pastoribus atque colonis.*

(Patterson 1988:20; sien ook die tweede Latynse inskripsie in Figuur 34).

Servius wat die geheime van hoogsprekende Vergilius blootlê
sodat hulle in leiers, herders en boere openbaar word.
(Eie vertaling).

Die eerste epigram haal Vergilius se rol in die deurgang van die Griekse erfenis na Italië aan. Die tweede verwys na Servius wat aan die 14de eeuse Petrarca die gewigtige wese van die Mantuaan se werke toon. Die illuminasie, deur die skilder van Siena, Simone Martini, impliseer dat interpretasie – die ooptrek van die gordyn – ’n voortdurende historiese proses is (McKay 1987:230).

Sonder ’n volgehoue illustratiewe tradisie om uit te put, moes Renaissance-kunstenaars toepaslike ikonografiese programme vir Vergilius se boeke (her)skep. Die nuwe humanistiese kultuur het ’n hernude behoefte aan klassieke tekste tot gevolg gehad. Dit het tot ’n dramatiese toename in die produksie van geïllumineerde manuskripte van al die groot Latynse skrywers gelei. Hierdie geïllumineerde manuskripte was veral vir die weeldemark bestem. Van die 15de eeu het die manier waarop kunstenaars Vergilius geïnterpreteer het, verander (Liversidge 1997:94).

Die Middeleeue het skaars Homerus se naam geken en nog minder die ware inhoud van sy epe. Hulle het nogtans geweet dat hy die poëtiese aansporing vir Vergilius se *Aeneïs* voorsien het. Die amper heilige, ongetwyfeld profetiese Vergilius is as ’n wit of goeie towenaar beskou wat wondere kon verrig. Daar is aangeneem dat wysheid – verlore vir die mensdom se geheue – in sy grootse gedig te vinde is. In die Aeneas-karakter het hy ’n epiiese figuur geskep wat sekerder en wyser as Odusseus langs die sterflike bestaan se simboliese weg, geswerf het. Op elke stadium van sy reis het die ingetoë held beide die besluite en dade beliggaam wat wyse manne behoort na te volg. Vanweë hierdie

Middeleeuse belangstelling is die *Aeneïs* aan die Renaissance oorgelewer met allegoriese kommentare net so gesaghebbend vroom soos dié oor die Bybel (Allen 1970:135 & 136).

Geïllumineerde manuskripte vanaf ongeveer die 15de eeu weerspieël hoe die *Aeneïs* die Europese Renaissance bewussyn op 'n formatiewe stadium betree het. Dit toon ook hoe die gedig tot dringender herinterpretasie en nabetraging gelei het. (McKay 1987:230). Die kunstenaars se visuele interpretasies het die allegoriserende vertolkings van die mitologie en die siening van die *Aeneïs* as 'n toonbeeld van die oorwinning van heroïese deugszaamheid, opoffering en vasberade strewe oor hartstog en menslike swakheid geakkommodeer (Liversidge 1997:94).

'n Invloedryke bron, veral vir die 16de en 17de eeue, was Cristoforo Landino. Hy het in sy *Disputationes Camaldulenses* (ca. 1472) 'n konsekwente moraliserende (teks)uitleg of eksegeese van die *Aeneïs* saamgestel.²⁸ Dit het die verhaal metafories as 'n voorstelling van geestelike prestasie deur die verrigting van groot dade geïnterpreteer.²⁹ Landino se ideale beeld van Aeneas het daaropvolgende kommentators grondig beïnvloed. Dié se werke is op hul beurt deur kunstenaars geraadpleeg. Hulle het onderwerpe van die *Aeneïs* vir navolgenswaardige doeleindes in kontekste wat duidelik 'n allegoriese betekenis bedoel, uitgebeeld (Liversidge 1997:94).

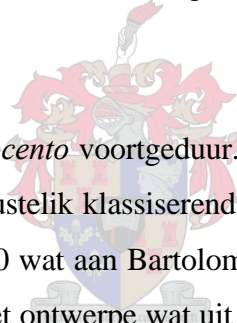
Die Renaissance konsep van die antieke wêreld se legendariese verlede as 'n "goue eeu" van ideale harmonie het ook oor die algemeen die siening van 'n idilliese verlede bevorder. Dit is in die pastorale beelde herskep wat ontwikkel is om die *Eclogae* te illustreer. Vergilius se *Ecloga* IV voorspel die

²⁸ Cristoforo Landino het die leerstoel in Retoriek en Poësie aan die Universiteit van Florence van 1458 tot 1498 beklee. Hy het lesings oor die *Aeneïs* gedurende die 1462 – 63 en 1463 – 64 akademiese jare en vermoedelik weer van 1467 tot 1469 gehou. Hy het die laaste helfte van sy *Disputationes Camaldulenses* (ca. 1472) aan 'n allegoriserende van *Aeneïs* I – VI gewy en 'n kommentaar tot Vergilius in 1488 gepubliseer. Landino het ook lesings gehou oor Dante by die universiteit voor hy die leerstoel in Retoriek en Poësie in 1458 ingeneem het. Hy het 'n populêre kommentaar tot die *Divina Commedia* in 1481 gepubliseer (Kallendorf 1994:141). Landino was ook 'n lid van die magiese sirkel van Florentynse Platoniste wat deur Marsilio Ficino gelei en deur Lorenzo de' Medici geborg is (Allen 1970:142). Die sogenaamde Platoniese Akademie het uit 'n groep filosowe, digters en geleerdes bestaan (Kallendorf 1994:143).

²⁹ Op die mees basiese vlak interpreteer Landino Aeneas se reis as 'n geïnternaliseerde soektog waarin die held in morele krag en wysheid groei deur die aard van deug en ondeug te begin verstaan. Volgens dié verklaring word die *Aeneïs* aan 'n oorkoepelende interpretatiewe skema onderwerp wat op 'n hiërargie van morele goedheid rus. Luidens dié gedagtegang is Aeneas se doelwit Italië, die *summum bonum* ("hoogste goed"). Dit lê in die kennis van goddelike sake en kan net deur ondervinding van die burgerlike lewe en 'n morele suiweringsproses bereik word. Sodra hy in Italië aankom, is Aeneas gereed om sy morele reis deur sy afdaling in die onderwêreld, voort te sit. Die *descensus ad inferos* ("afdaling in die onderwêreld") kan op vyf verskillende maniere geïnterpreteer word. Die laaste sluit by die idee van 'n morele suiweringsproses aan: "The fifth is when we descend into the contemplation of vices, in order that we might recognize the disasters connected with them and abstain from them. For this last reason, Virgil now composes the fictional descent of Aeneas under the leadership of the Sibyl." Dit wil sê, Aeneas daal in die onderwêreld af om die etiese begrip te bekom waardeur hy sy siel kan suiwer en na sy hemelse tuiste kan terugkeer. Dit is een van die kenmerkende eienskappe van Landino se verklaring van Vergilius. Die kwessies wat hy aanraak word nie deur moderne geleerdes bespreek nie, maar hulle was die kwessies wat deur die Platoniese Akademie bespreek is. Hierdie besprekings het die worstelinge van die siel om die valstrikke van ondeug in sy gang deur die Neoplatoniese gradering van deugde te ontsnap, gedek. Dit was 'n suiweringsproses wat, indien suksesvol, die siel na sy hemelse tuiste sou laat terugkeer (Kallendorf 1994:141 – 142; 143 – 144).

terugkeer van 'n nuwe goue eeu. Dit is 'n tema wat in geïllustreerde allegorieë gebruik kon word vir 'n kontemporêre politieke toespeeling om 'n heerser te komplimenter (Liversidge 1997:94 – 95).

Die oorsprong van hierdie soort visuele aanpassing van Vergilius kan in Italiaanse Renaissance-manuskripte en verwante skilderye van die laat 1450s en verder gevind word. Die vroeëres noteer die begin van die nuwe illustratiewe benadering. Kenmerkend van die lewendige styl van illustrasie en duidelik verbeeldingryke respons op die teks is die miniature in die volledige *Eclogae*, *Georgica*, *Aeneis* (1458 – 9) wat aan die Venesiese edelman, Leonardo Sanudo, behoort het. Soos die toneel van die storm en skipbreuk van die Trojaanse vloot aan die Noord-Afrikaanse kus toon (Figuur 35), is hulle in 'n lewendige verhalende idioom.³⁰ Bladsy vir bladsy vertel hulle visueel die versreëls bokant elke miniatuur. Daar is egter geen poging om die onderwerpe klassiek of “histories” weer te gee nie (Liversidge 1997:95). Ofskoon daar 'n paar oppervlakkige klassieke besonderhede is, word Aeneas en sy makkers se avonture oor die algemeen visueel uiteengesit asof hulle in die hertogpaleis in die Po-vallei plaasgevind het. Die kontemporêre details in die illuminasie van die Sanudo-Vergilius maak die manuskrip een van die lewendigste dokumentêre weergawes van Italiaanse Renaissance-beskawing (Canova 1994:109).



Die styl het tot die einde van die *quattrocento* voortgeduur. Dog van die laat 1460s en verder is daar ander Vergiliusse geskep wat meer bewustelik klassiserend is, alhoewel nie altyd konsekwent nie. 'n Paduaanse manuskrip van ongeveer 1490 wat aan Bartolomeo Sanvito toegeskryf word, toon hierdie ontwikkeling. Die bladsye is omraam met ontwerpe wat uit klassieke dekoratiewe patrone saamgestel is. Daar is ook meer gepoog om die hooffigure van die *Aeneis*-illustrasies in antieke drag te toon. Die openingsbladsy van Boek II (Figuur 36) is nie so argitektonies soos sommige nie.³¹ Die miniatuur van die Trojaanse Perd is egter in 'n raam geplaas wat deur horings van oorvloed omring is. Die ontwerp en humanistiese Romeinse skryfstyl is ook bedoel om daaraan die “gevoel” van 'n antieke boek te gee. Meer klaarblyklik klassiserend is die kleredrag en details soos die perd self. Laasgenoemde is duidelik op die antieke bronsperde van Sint Markus in Venesië geskoei. Die hooftoneel saam met die versierde beginletter voorsien 'n visuele opsomming van Aeneas se vertelling van die val van Troje. Dit geskied in 'n ontvouende narratief. Die perd gaan die stad binne, Troje brand in die agtergrond en Aeneas ontsnap terwyl hy Anchises dra met Ascanius langs hom in die beginletter-illuminasie (Liversidge 1997:95 – 96).

³⁰ Die bron het net 'n voorbeeld van dié miniatuur tot Boek I en nie Boek VI nie.

³¹ Sien 3.2.7 vir 'n bespreking van die titelbladminiatuur tot Boek VI van hierdie manuskrip (Figure 47a en b).

In hierdie klassiserende tydperk is 'n manuskrip soms opgelewer wat opsetlik *all'antica* gemaak is om soos 'n Romeinse boek te lyk. Bladsye is groen of pers gekleur wat die antieke *codices purpurei* naboots. 'n Voorbeeld van so 'n Vergilius is die manuskrip wat deur die Paduaanse kunstenaar Marco Zoppo ongeveer 1466 – 8 geïllustreer is (Figuur 37) (Liversidge 1997:96).

3.2.1 *Figuur 38: Aeneas en die Sibille by Charon, die veerman; die ontmoeting met Dido in die onderwêreld (Aen.VI.295 – 336; 385 – 416; 440 – 476).*

*Hinc via Tartarei quae fert Acherontis ad undas.
turbidus hic caeno vastaque voragine gurgis
aestuatur atque omnem Coccyto eructat harenam.
portitor has horrendus aquas et flumina servat
terribili squalore Charon, cui plurima mento
canities inculta iacet, stant lumina flamma, 300
sordidus ex umeris nodo dependet amictus.
ipse ratem conto subigit velisque ministrat
et ferruginea subvectat corpora cumba,
iam senior, sed cruda deo viridisque senectus.
huc omnis turba ad ripas effusa ruebat, 305
matres atque viri defunctaque corpora vita
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,
impositique rogis iuvenes ante ora parentum:
quam multa in silvis autumnis frigore primo
lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto 310
quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus
trans pontum fugat et terris immittit apricis.
stabant orantes primi transmittere cursum,
tendebantque manus ripae ulterioris amore.
navita sed tristis nunc hos nunc accipit illos, 315
ast alios longe summotos arcet harena.
Aeneas miratus enim motusque tumultu
'dic' ait, 'o virgo, quid vult concursus ad amnem?
quidve petunt animae? vel quo discrimine ripas
hae relinquunt, illae remis vada livida verrunt?' 320
olli sic breviter fata est longaeva sacerdos:
'Anchisa generate, deum certissima proles,
Coccyti stagna alta vides Stygiamque paludem,
di cuius iurare timent et fallere numen.
haec omnis, quam cernis, inops inhumataque turba est; 325
portitor ille Charon; hi, quos vehit unda, sepulti.*

*nec ripas datur horrendas et rauca fluenta
transportare prius quam sedibus ossa quierunt.
centum errant annos volitantque haec litora circum;
tum demum admissi stagna exoptata revisunt.* 330
*constitit Anchisa satus et vestigia pressit,
multa putans, sortemque animo miseratus iniquam.
cernit ibi maestos et mortis honore carentis
Leucaspim et Lyciae ductorem classis Oronten,
quos simul a Troia ventosa per aequora vectos* 335
obruit Auster, aqua involvens navemque virosque.

(Aen.VI.295 – 336).

Van hier af loop die pad wat na die waters van die Acheron, rivier van die Onderwêreld, lei. Hier kolk 'n bruisende maalstroom met 'n diep, slykerige draaikolk en braak al sy sand in die Cocytus uit. 'n Huiweringwekkende veerman bewaak hierdie waters en strome, Charon, afsigtelik in sy vuilheid. Op sy ken koek 'n massa onversorgde grys baard, sy strak starende oë is vlamme, en morsig die mantel wat geknoop van sy skouers af neerhang. Eiehandig stoot hy sy boot met 'n paal vooruit, bedien die seile, en bring onverpoos die dooies met sy roesbruin skuit aan. Hy is reeds bejaard, maar 'n god se ouderdom is fors en jeugdig. Telkens het die ganse ordelose skaar in sy menigte hier na die oewers toe gestorm, moeders en mans, die gestaltes van fiere helde wat die lewe voleindig het, seuns en ongehude dogters, jeugdige wat voor die oë van hulle ouers op die brandstapel geplaas is: talryk soos die blare wat by die eerste herfskoue in die bosse neerfladder, of so talryk soos die voëls wat van die malende diepte af land toe swerm wanneer die ysige jaargety hulle oor die see voortdryf en na sonnige lande toe stuur. Daar het hulle gestaan en smeek om eerste die oortog te maak, hulle hande verlangend na die oorkantse oewer uitgestrek. Maar die norske veerman neem nou dié in, dan daardie, dog andere jaag hy ver weg en hou hulle op 'n afstand van die sanderige oewer.

Vanselfsprekend was Aeneas verbaas en ontroer deur die drukte, en hy vra: “Sê my, o maagd, wat beteken daardie gedrang na die rivier toe? Wat verlang die geeste? Op grond van watter onderskeid verlaat party die oewer en roei andere oor die donker waters?” Die bejaarde priesteres het hom kortliks soos volg geantwoord: “Seun van Anchises, onbetwisbare afstammeling van die gode, jy sien die Cocytus se diep poele, en die moeras van die Styx by wie se heiligheid die gode uit angsk vir meened nooit 'n eed neem nie. Die ganse menigte wat jy hier sien, is die armes en onbegravedes; die veerman daar, is Charon; dié hier wat oor die water vaar, is die begravedes. Hy word nie toegelaat om hulle oor die skrikwekkende oewers en hees-brullende strome te vervoer alvorens hulle beendere in 'n graf tot rus gekom het nie. 'n Honderd jaar lank dwaal en fladder hulle hier op die strande rond; eers dan, op langelaas, word hulle toegelaat en soek hulle weer die begeerde poele op.” Die seun van Anchises het sy skredes gestuit en gaan staan, diep in gedagte oor baie dinge, en in sy hart het hy hulle onregverdige lot bejammer. Daar sien hy vir Leucaspis en die kaptein van die Lyciese vloot, Orontes, albei bedroef en verstoke van die eerbewys van die dood, want terwyl hulle saam van Troje af oor die onstuimige seë gevaar het, het die Suidewind hulle oorval en sowel skip as manne in die water bedelf.

(vert. Benade 1975:167 – 169).

*navita quos iam inde ut Stygia prospexit ab unda
per tacitum nemus ire pedemque advertere ripae,
sic prior adgreditur dictis atque increpat ultro:
'quisquis es, armatus qui nostra ad flumina tendis,
fare age quid venias iam istinc, et comprime gressum.
umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae; 390
corpora viva nefas Stygia vectare carina.'
nec vero Alciden me sum laetatus euntem
accepisse lacu, nec Thesea Pirithoumque,
dis quamquam geniti atque invicti viribus essent.
Tartareum ille manu custodem in vincla petivit 395
ipsius a solio regis traxitque trementem;
hi dominam Ditis thalamo deducere adorti.'
quae contra breviter fata est Amphraysia vates:
'nullae hic insidiae tales (absiste moveri),
nec vim tela ferunt; licet ingens ianitor antro 400
aeternum latrans exsanguis terreat umbras;
casta licet patrui servet Proserpina limen.
Troius Aeneas, pietate insignis et armis,
ad genitorem imas Erebi descendit ad umbras.
si te nulla movet tantae pietatis imago, 405
at ramum hunc' (aperit ramum qui veste latebat)
'agnoscas.' tumida ex ira tum corda residunt;
nec plura his. ille admirans venerabile donum
fatalis virgae longo post tempore visum
caeruleam advertit puppim ripaeque propinquat. 410
inde alias animas, quae per iuga longa sedebant,
deturbat laxatque foros; simul accipit alveo
ingentem Aenean. gemuit sub pondere cumba
sutilis et multam accepit rimosa paludem.
tandem trans fluvium incolumis vatemque virumque 415
informi limo glaucaque exponit in ulva.*

(Aen.VI.385 – 416).

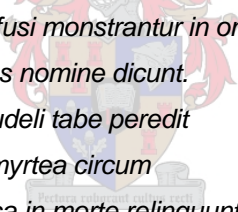
Toe die veerman hulle sommer al daar ver van die Styx se water af bemerk waar hulle deur die swyende woud voorts kry en in die rigting van die oewer aangestap kom, begin hy hulle eerste aan te spreek en sonder meer snou hy hulle toe: "Wie jy ookal is wat gewapen op pad is na ons rivier, kom, sê my, sommer van daar af, waarom jy kom, en bly staan waar jy is! Dis die oord van skimme hierdie, van Slaap en van Nag wat slaap meebring: lewende wesens mag ek nie in my Stygiese boot vervoer nie. Beslis het dit my geen vreugde gebring dat ek vir Hercules tydens sy reis hierheen op die meer ontvang het nie. Ewemin vir Theseus en

Pirithoüs, hoewel hulle godeseuns was en onoorwinlik in krag. Eersgenoemde het getrag om die bewaker van Tartarus met geweld in kettings te slaan en het hom sidderend van die troon van die koning self af weggesleep; laasgenoemdes het onderneem om ons koningin uit Pluto se slaapvertrek te ontvoer.”

Hierop het die Amphrysiese profetes kortliks geantwoord: “Dergelike bedrog is hier nie ter sprake nie – moenie ontsteld wees nie – en ons wapens bring ook geen geweld nie. Vanuit sy grot kan die kolossale deurwagter maar die bloedlose skimme met sy eindelose geblaf verskrik, en die kuise Prosérpina kan gerus in haar oom se paleis bly woon. Die Trojaan Aeneas, uitnemend in pligsbetragting en dapperheid, daal af na sy vader, na die skimme in die diepste dieptes van die Onderwêreld. As die toonbeeld van so ’n groot liefde vir ’n ouer u nie ontroer nie, herken dan hierdie takkie,” en sy ontbloot die twyg wat bedek was onder haar kleed.

Na die gramskap, bedaar sy onstuimige hart nou; niks meer as dit word gesê nie. Bewonderend staar hy na die gewyde geskenk wat hy nou weer na ’n lang tydperk sien – die takkie deur die noodlot beskik. Hy swaai die donkerblou boot in hulle rigting en nader die oewer. Hy verdryf die ander skimme wat op die lang banke gesit het en laat die loopplank ontruim; terselfdertyd neem hy die grote Aeneas aan boord. Die bootjie van aanmeakaargenaaide velle het onder sy gewig gekreun en baie moeraswater deur die splete ingelaat. Uiteindelik ontskep hy die profetes en die held veilig oorkant die rivier in die smerige modder en vaalgroen biesies.

(vert. Benade 1975:170 – 171).



*nec procul hinc partem fusi monstrantur in omnem
Lugentes Campi; sic illos nomine dicunt.
hic quos durus amor crudeli tabe peredit
secreti celant calles et myrtea circum
silva tegit; curae non ipsa in morte relinquunt.
his Phaedram Procrimque locis maestamque Eriphylen 445
crudelis nati monstrantem vulnera cernit,
Euadnenque, et Pasiphaen; his Laodamia
it comes et iuvenis quondam, nunc femina, Caeneus
rursus et in veterem fato revoluta figuram.
inter quas Phoenissa recens a vulnere Dido 450
errabat silva in magna; quam Troius heros
ut primum iuxta stetit agnovitque per umbras
obscuram, qualem primo qui surgere mense
aut videt aut vidisse putat per nubila lunam,
demisit lacrimas dulcique adfatus amore est: 455
‘infelix Dido, verus mihi nuntius ergo
venerat exstinctam ferroque extrema secutam?
funeris heu tibi causa fui? per sidera iuro,
per superos et si qua fides tellure sub ima est,
invitus, regina, tuo de litore cessi. 460
sed me iussa deum, quae nunc has ire per umbras,*

*per loca senta situ cogunt noctemque profundam,
 imperiis egere suis; nec credere quivi
 hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem.
 siste gradum teque aspectu ne subtrahe nostro. 465
 quem fugis? extremum fato quod te adloquor hoc est.’
 talibus Aeneas ardentem et torva tuentem
 lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.
 illa solo fixos oculos aversa tenebat
 nec magis incepto vultum sermone movetur 470
 quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.
 tandem corripuit sese atque inimica refugit
 in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi
 respondet curis aequatque Sychaeus amorem.
 nec minus Aeneas casu concussus iniquo 475
 prosequitur lacrimis longe et miseratur euntem.*

(Aen.VI.440 – 476).

Nie ver hiervandaan nie, wydstrekkend na alle kante toe, verskyn die Velde van Verdriet – so word hulle genoem. Hier versteek eensame voetpaadjies diegene wat deur ’n onhoudbare liefde wreed uitgemergel en verteer is, en rondomheen bedek ’n mirtebos hulle. Selfs in die dood verlaat die liefdespyn hulle nie. In hierdie oord sien hy vir Phaedra en Procris, en Eriphyle wat bedroef die wonde vertoon wat haar seun geslaan het, en vir Evadne en Pasiphaë. Laodamía vergesel hulle, asook die jonkman van vroeër, Caeneus, tans weer ’n vrou, deur die noodlot in haar ou gestalte herstel.

Tussen hulle het Dido van Carthago in die eindelose woud rondgedwaal, haar wond nog vars. Sodra die held van Troje naas haar tot stilstand kom en haar herken, ’n onduidelike gestalte tussen die skadu’s, soos wanneer ’n mens aan die begin van die maand die nuwe maan sien verskyn of meen dat hy dit deur die newels heen gesien het, het hy trane gestort en haar met tere liefde aangespreek: “Arme Dido, was die tyding wat my bereik het dus waar: dat jy dood is en jy jou einde met die swaard gesoek het? Was, ek, helaas!, die oorsaak van jou dood? By die sterre sweer ek, by die hemelgode, en by die trou wat in die diepste diepte van die aarde mag bestaan, teen my sin, koningin, het ek van jou kuste vertrek. Maar die gode se opdragte wat my nou dwing om hier deur die skadu’s, deur oorde van verwildering en verrotting, deur die eindelose nag te stap, het my met hulle oormag voortgedryf. En ek kon ook nie glo dat ek jou met my weggaan so ’n groot verdriet sou aandoen nie. Staan tog stil en moenie jou aan my oë onttrek nie. Vir wie vlug jy? Op bevel van die noodlot is dit die laaste maal hierdie dat ek met jou praat.”

Met hierdie woorde het Aeneas haar woedende hart en grimmige blik probeer versag terwyl hy onophoudelik trane stort. Maar sy het haar gesig van hom afgewend en strak na die grond gestaar. Toe hy begin praat, verander haar gesigsuitdrukking niks meer as wat die geval sou wees as sy ’n blok harde graniet of Marpesiese marmer was nie. Eindelik snel sy weg en vlug vyandig terug na die skaduryke woud waar Sychaeus, haar eertydse eggenoot, die sorg met haar deel en haar liefde met ’n ewe groot liefde beantwoord.

Aeneas is eweseer geskok deur haar onregverdigte lot, en met tranen in die oë kyk hy haar lank vol medelye na terwyl sy gaan.

(vert. Benade 1975:172 – 173).

Daar is reeds verwys na die voorkeur wat Dido se verhaal onder manuskrip-illustreerders geniet asook die opvallend skerp uiteenlopendhede wat hul visuele interpretasies kenmerk. Hulle verwys gewoonlik na die verhouding tussen Aeneas en Dido en lewer kommentaar daarop vanuit 'n moraliserende oogpunt (Wlosok 1998:364).

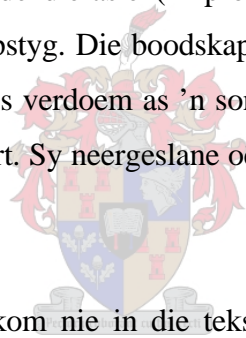
In die tradisie van allegoriese Vergiliese (teks)uitleg of eksegesië het die gebeure in Kartago (Boek IV) 'n sentrale funksie. In Dido se hofhouding ervaar Aeneas sy grootste morele krisis. Hy gee vir 'n oomblik toe aan die versoeking van sensuele plesier. Die held raak die pligsgetroue en deugsame pad byster. Net deur Mercurius se boodskap – as die stem van gewete en rede voorgestel – slaag hy daarin om homself te bevry en begeerte te oorkom. In hierdie interpretasie verpersoonlik Dido die lewenstyl van die *luxuriosi* (“mateloses of oordadiges”) of bloot die ondeugde *libido* (“wellus”) en *luxuria* (“oordaad”). Dié begrippe beklee 'n belangrike posisie in die Middeleeuse stelsel van deugde en ondeugde. Haar lewenswyse dien as teenpool tot dié van Aeneas. Die Kartaagse koningin swig voor haar ondeug en kom tot 'n tragiese einde, met 'n epiloog in die onderwêreld. Aeneas, die prototipe van die *vir virtutis amator* (“'n man, 'n vereerder van deugsamheid”) [Cristoforo Landino], tree uit die stryd as oorwinnaar oor begeerte. Dit kan vergelyk word met Petrarca se woorde, *carnis victor* (“oorwinnaar oor wellus”) (Wlosok 1998:365).

Verskeie illustreerders dra die morele oordeel met betrekking tot Dido op baie verskillende maniere oor. Party werk met Christelike visuele simbole (Wlosok 1998:365). 'n Titelbladminiatur van *Aeneïs* VI (15de eeu) uit 'n manuskrip in die Bibliothèque municipale de Lyon (MS. Palais des Arts 27, fol. 137r) toon duidelik hoe Aeneas se ontmoeting met Dido in die onderwêreld in 'n visuele Christelike allegorie omskep is.

Die illustreerder het twee tonele van Aeneas se onderwêreldse reis uitgebeeld. Die aankoms by die Acheron- of Styxrivier met Charon, die veerman (*Aen.*VI.295 – 336; 385 – 416) en die ontmoeting met Dido (*Aen.*VI.440 – 476). Aeneas en die Sibille verskyn twee maal in die miniatur. Aeneas is bekroon en dra as teken van sy reg om die onderwêreld te betree die Goue Tak. Laasgenoemde word egter as 'n septervormige staf met 'n kruis aan die bopunt uitgebeeld (Wlosok 1992:415). Die held lyk inderdaad meer na 'n Middeleeuse vors as 'n Bronstydperk Trojaanse held.

Die ontmoeting met Charon is by Vergilius 'n vreesaanjaende toneel. Hy het 'n gedugte voorkoms en houding (*Aen.*VI.298 – 316). Hy is ook nie bang om Aeneas en die Sibille se voornemens uit te daag nie (*Aen.*VI.385 – 391). Net met die toon van die Goue Tak is hy bereid om hulle oor die Styx te neem (*Aen.*VI.403 – 416). Die Charon wat in hierdie miniatuur verskyn, is egter heeltemal onskadelik en kom verkleineerd voor. Die klein veerman in sy ewe klein bootjie lyk soos die getroue dienaar van 'n beskaafde regering wat na die loopplank ontbied word (Wlosok 1992:415). Inderdaad lyk dit asof die loopplank Charon se gang belemmer en op die punt is om deur die onderwêreldse veerman te sny. Tog word daar in Vergilius se teks na Aeneas as *ingentem* (“reusagtig;” VI.413) verwys en Charon se boot is 'n eenvoudige aanmeakaargenaaiide vaartuig (*cumba subtilis*; VI.413 – 414). Daarom kan die onderbeklemtoonde skaal van Charon en sy boot bloot die illustreerder se manier wees om op Aeneas se grootse gestalte te fokus.

In teenstelling met die voorafgaande word die ontmoeting met Dido baie duister en hels uitgebeeld. Die koningin is naak en gekroon. Sy staan voor twee vrouefigure³² op die reuse tong in die wyd oopgesperde bek van 'n indrukwekkende dierasie (in profiel). In die agtergrond is 'n krans met rotsskeure waaruit rook en vuurtonge opstyg. Die boodskap van die beelde is duidelik: Dido bevind haarself in die “Kake van die Hel.” Sy is verdoem as 'n sondaar deur die liefde. Die Sibille is besig om te vermaan en Aeneas gryp na sy hart. Sy neergeslane oë dui op skaamte en oorpeinsing (Wlosok 1992:415).



Die dierasie met sy oopgesperde bek kom nie in die teks voor nie. Hierdie episode moet in die *Lugentes Campi* (“Treurvelde;” VI.441) afspeel en 'n mirtebos (*myrtea silva*; VI.443 – 444) moet die tragiese koningin en haar mede ongelukkige verliefdes omgeef. Dit kan natuurlik 'n visuele verwysing wees na die “Kake van die Hel” (*in faucibus Orci*, VI.273) met sy groot verskeidenheid monsteragtig wesens wat Aeneas en die Sibille by die ingang na die onderwêreld teëkom (VI.273 – 294). Dido en die twee vrouefigure hoort egter duidelik nie in hierdie benarde posisie nie. Tog is dit 'n tradisionele voorstelling van die Bek van die Christelike Hel. Dit is gewoonlik weergegee as die bek van 'n reusagtige en boosaardige dier (soos hier te sien) wat sondaars in sy gapende keel verswelg (Figure 39 en 40). Dié afbeelding is blykbaar van ou Oosterse seedraak-mites – soos bekend uit Ugarit – afgelei. Dié mites het hul weg tot in die Ou Testament gevind as die mite van Leviatan (Ps. 74:13 – 14; 104:24 – 26 en Jes. 27:1), 'n reusagtige seeslang.³³ Dit is ook treffend met die groot vis

³² Die twee figure verwys waarskynlik na die ander tragiese geeste wat ook in die *Lugentes Campi* (“Treurvelde”) dwaal (VI.440 – 449).

³³ *Liwyātān* is die Hebreeuse naam van 'n mitiese seemonster wat met die See (of Yam) vereenselwig word. Dit verskyn eerste in 'n Ugaritiese teks (*KTU* 1.5 i:1 || 27). Die Leviatan word oorspronklik as 'n slangagtige wese voorgestel. 'n Tweede alternatief is dat die Leviatan altyd as 'n oer-seeslang wat vermoedelik die aarde omgeef het, veronderstel is (Uehlinger 1999:511).

wat Jona (1:17) ingesluk het en die Horingdier van Johannes se Openbaring 12 – 13 (Figuur 44) vermeng (Hughes 1968:175). In Jesaja 5:14 is daar ook die volgende verwysing na die Bek van die Hel wat klaarblyklik op 'n dierasie sinspeel: *Die doderyk maak sy keel / wyd oop vir hulle, / hy sper sy bek groot oop. / Daarin sak die vooraanstaandes / en die gewone burgers weg, / die hele rumoerige gepeupel* (Jes.5:14; 1983 vertaling).

Die illustrasie toon duidelik hoe Dido en haar verhaal vanuit 'n moraliserende Christelike oogpunt geoordeel is. Die illustreerder weerspieël bloot sy en sy tydgenote se siening van Dido en haar daed in Boek IV as sondig wat lei tot verdoemenis in die Christelike Hel. Geen poging is aangewend om haar en haar mede-treurendes wat deur die liefde verwoes is op 'n simpatieke en aandoenlike wyse (soos wat hulle in Vergilius se teks hanteer word) uit te beeld nie.

3.2.2 *Figuur 41: Aeneas en Dido se ontmoeting in die onderwêreld (Aen. VI.440 – 476).*

Ander illustreerders hou weer by die teks van Vergilius se verhaal. Dog voer hulle steeds allegoriese interpretasies in hul illustrasies in. In 'n manuskrip nou in Valencia (Biblioteca de la Universitat, MS. 837, fol. 156v), van die Aragonese biblioteek in Napels,³⁴ verskyn Dido – net soos in die teks (VI.443 – 444) – in 'n mirtebos saam met ander heldinne wat vir die liefde gesterf het. 'n Donker chimaera is egter by die groep gevoeg. Hierdie ongedierte (*flammisque armata Chimaera*; “die Chimaera met vlamme gewapen;” VI.288) is reeds tussen die mitologiese monsters in die *vestibulum Orci* (“portaal van die onderwêreld;” VI.268 – 294) gesien. In ooreenstemming met die allegoriese kommentare, verteenwoordig hierdie chimaera *luxuria* (“oordaad”) of *libido* (“wellus”). Hierdie byvoeging merk die hele groep as sondaars deur die liefde. (Wlosok 1998:365 & 367).

Die illustreerder het Vergilius se toneel betreklik nougeset gevolg. Die Sibille en Aeneas (gekleed in Middeleeuse drag) verskyn in die linkerhoek van die illustrasie. Aeneas se versoekende handgebaar dui op die tevergeefse smeekgesprek wat hy met Dido probeer voer. Haar naakte skim se rug is reeds op hom gekeer. Sy loer net verwyttend oor haar skouer na hom. Die ander tragiese heldinne beweeg egter nie vry in die mirtebos (in die agtergrond uitgebeeld) rond nie. Hulle naakte skimme is in 'n groepie saamgebondel en 'n skrikwekkende chimaera hou hulle gevange. Die illustreerder is klaarblyklik beïnvloed deur die tydgees wat Dido en die ander tragiese mitologiese figure wat weens die liefde gesterf het as sondaars beskou het. Daarom voeg hy hierdie onheilspellend onvanpaste

³⁴ Sien ook 3.2.6 vir 'n bespreking van 'n ander Boek VI-miniatuur (Figuur 46) uit dieselfde manuskrip.

beeld by. 'n Andersins goedaardige en simpatieke visuele toneel dra sodoende 'n boodskap van verdoemenis oor.

3.2.3 *Figuur 42: Aeneas en die Sibille aanskou die Hel (Tartarus) en die Paradys (Elisium) (Aen. VI.548 – 627 & 637 – 678).*

Illustrasies van Boek VI kan in verskillende kategorieë geplaas word. Een is daardie illustrasies waarin “pagaanse” opvattinge in Christelike idees omgesit word, of die onderwerp hele onderwêreldse streke of slegs individuele mitologiese figure dek. Dit is veral van toepassing op die monsters (of die hellekorps) van die onderwêreld en die plek van straf, d.i. Tartarus. Hulle word tot die heersende Middeleeuse beeld van die hel as 'n plek van straf en vuur, vol duiwels of bloot die Duiwel self, verwerk. Omgekeerd kan Elisium ook sigbaar in die Christelike hemel of in die Paradys aan die einde van tyd omskep word (Wlosok 1998:368 & 370).

'n Voorbeeld van so 'n herskepping met 'n meegaande inkrimping aan die paradys en hel, is die versierde S-beginletter van *Aeneis* VI in 'n vroeg 15de eeuse manuskrip (Milaan 1417). Dit was voorheen in die versameling van die Hertog van Wellington.³⁵ Die versierde beginletter toon Aeneas en die Sibille wat van buite af na die Paradys (bo) en die Hel (onder) kyk. Figuur 42 is ietwat onduidelik, maar dit lyk asof hulle 'n visioen sien. Die sienswyses van die Hemel en Hel is in die Christelike tradisie van die tyd. Die siele van die geseëndes is in die boonste, hemelse veld. Hulle word naak en knielend, met gebedsgebare, voorgestel. Die gefolterdes en veroordeeldes bevind hulself in die vurige hel onder. 'n Verwoede duiwel is besig om die verskrikte sondaars met 'n vurk te deurboor. Links, onder word Charon as 'n klein duiweltjie wat homself in sy boot besig hou, uitgebeeld (Wlosok 1998:370).

Die illustreerder het Vergilius se Tartarus (VI.548 – 627) en Elisium (VI.637 – 678) in 'n Christelike weergawe van die Hel en Hemel omskep. Die geseëndes is op hul knieë en besig met gebed soos dit goeie Christene betaam. Hulle is nie soos Vergilius se geseëndes besig met die dade waaruit hulle in hul eertydse aardse bestaan die meeste genot geput het nie (VI.642 – 659). Die duiwels wat die sondaars martel is nie in Vergilius se Tartarus teenwoordig nie. In Vergilius se hel is daar eerder die heerser, Rhadamanthus,³⁶ die Furies of Wraakgodinne, monsters soos die veelkoppige Hydra en ander ongediertes wat Tartarus bewoon en die sondaars se unieke strawwe uitdeel (VI.566 – 627). Voorts is

³⁵ Die manuskrip is in die 1980's deur Christie's op 'n veiling verkoop. Die huidige lokaliteit is onbekend (Wlosok 1998:370 n. 17).

³⁶ Minos se broer en een van die regters van die onderwêreld.

Charon nie meer die ysingwekkende en goddelike veerman nie (VI.298 – 304), maar 'n byna lagwekkende klein duiweltjie.

3.2.4 Figure 43a en b: 'n Geïllustreerde opsomming van die hele *Aeneïs VI*.

Dié voorbeeld is weer heeltemal anders as Figuur 42. Dit is die openingsminiatuur tot *Aeneïs VI* in 'n manuskrip wat nou in Den Haag (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, MS. 76 E 21III, fol. 100r) is. Dit is afkomstig van die Vlaamse ateljee van Vrelant³⁷ (floruit ca. 1460 – 80). Die miniatuur omvat 'n verhalende reeks wat van links na regs in drie panele loop. 'n Geïllustreerde opsomming van die hele boek word gegee (Wlosok 1998:371).

In die boonste paneel word die landing van twee skepe in die agtergrond (links, bo) uitgebeeld. In die voorgrond staan Aeneas en Achates besig om die Sibille te raadpleeg. Agter hulle is 'n groen boom met twee wit voëls. Hulle is Venus se duiwe wat Aeneas help om die Goue Tak te vind. Regs is 'n onderwêreld-rivier. Charon se boot en die siele van die afgestorwenes wag op die oewer (Wlosok 1998:371).

Die reeks illustrasies in die boonste toneel is 'n relatief akkurate maar beknopte voorstelling van die gebeure in *Aen.VI.1 – 13* (landing van die Trojaanse vloot by Cumae); *42 – 155* (die ontmoeting met die Sibille; haar profesie en raad); *185 – 211* (die vind van die Goue Tak) en *295 – 316* (die aankoms by die Styx- of Acheronrivier; Charon en die siele van die afgestorwenes wat wag om na die oorkantse oewer geneem te word). Die kleredrag van die hooffigure is natuurlik tydgebonde en weerspieël nie dié van die tyd van die verhaaldebeure nie.

In die middelste paneel steek Aeneas die rivier oor (VI.415 – 416). Hy paai Cerberus (VI.417 – 425). In Vergilius is dit die Sibille wat die paaiwerk doen. In die illustrasie het Cerberus sewe koppe (i.p.v. drie) wat op kort nekke uit sy lyf groei. Die middelste kop is gekroon. Regs gaan Aeneas en die Sibille verby die siele van die afgestorwe kinders (VI.426 – 429) (Wlosok 1998:371).

³⁷ Willem (Backer van) Vrelant (gebore in Utrecht; fl. 1449; sterf in Brugge, 1481) was 'n Nederlandse illumineerder. Hy word beskou as een van die mees invloedryke illumineerders wat in Brugge gedurende die derde kwart van die 15de eeu gewerk het. Ten spyte hiervan, bestaan daar geen ooreenstemming oor toeskrywings aan Vrelant, sy ateljee of navolgers nie. Dit is nie bekend of hy enige leerlinge gehad het nie, en die dokumentêre bewyse vir sy ateljeewerke is gering. Aan die ander kant, is die verskillende artistieke vlakke van die werke wat aan hierdie kunstenaar en sy volgelinge toegeskrywe is, baie opvallend (Vrelant: © 2005 *artnet*).

Aan die linkerkant van die onderste paneel aanskou Aeneas en die Sibille booswigtige siele se lyding in 'n poel van ys en vuur. Dit is waarskynlik Tartarus (VI.548 – 627). Daar is geen Christelike duiwelagtige figuur hier te bespeur nie. Naastenby in die middel van die komposisie is 'n Gotiese hek, die ingang na Elisium (VI.628 – 636). Dan volg die ontmoeting met Anchises (in Elisium) en Aeneas se vertrek (VI.679 – 888) (Wlosok 1998:371). 'n Afwyking volgens Vergilius se teks is waarneembaar. In die teks laat Aeneas die Goue Tak by die ingang van Elisium as offerande aan Proserpina (VI.636), tog word Aeneas hier in sy ontmoeting met Anchises en met sy vertrek steeds daarmee in sy hand uitgebeeld.

Die illustreerder fokus in hierdie uitvoerige komposisie die kyker se aandag op die middel van elke paneel. Die klem word dus geplaas op die boom met die twee duiwe wat die simbool van goddelike genade is, asook op die ooreenstemmende hek in die derde paneel, die ingang tot die Hemel. Letterlik word al die aandag op Cerberus, die bewaker van die Hel, gefokus. Hy is die middelpunt van die hele komposisie en word as die Apokaliptiese draak voorgestel. Laasgenoemde word deur sy sewe koppe en kroon aangedui (Figuur 43b) (Wlosok 1998:371). In Openbaring 12 – 13 kan die Christelike oorsprong van dié afbeelding duidelik bespeur word: *Daar het ook 'n ander teken in die hemel verskyn: daar was 'n groot vuurrooi draak met sewe koppe en tien horings, en op sy koppe was daar sewe heerserskrone* (Openb.12:3; 1983 vertaling); *En toe het ek 'n dier uit die see uit sien kom met tien horings en sewe koppe. Op sy horings was daar tien heerserskrone en op sy koppe godslasterlike name* (Openb.13:1; 1983 vertaling). Albrecht Dürer het in die reeks houtsneggravures tot sy *Die Apokalips* (1498 en 1511) ook die sewekoppige draak voorgestel (Figuur 44). Daar is duidelike ooreenkomste tussen die apokaliptiese Cerberus van Figure 43a en b, Openbaring se sewekoppige draak en Dürer se latere houtsneggravure. Dit is in teenstelling met die Cerberus in Figure 15a en b van die laat Oudheidse *Vergilius Vaticanus*. Die bewaker van die onderwêreld word tekstueel met sy drie koppe, die slange op sy nekke en in sy grot uitgebeeld (*Aen.*VI.417 – 419).

Die moraliserende Christelike allegorie word in hierdie komposisie baie subtiel oorgedra. Vergilius se teks word betreklik noukeurig visueel voorgestel, maar steeds getemper om 'n Christelike element te weerspieël.

3.2.5 *Figuur 45: 'n Geïllustreerde opsomming van die hele Aeneïs VI.*

Dié illustrasie is moontlik een van die interessantste uitbeeldings van 'n spesifiek Christelike herinterpretasie van Vergilius se onderwêreld-verhaal. Dit is die titelbladminiatuur tot Boek VI in 'n

manuskrip in die Houghton Biblioteek van die Universiteit van Harvard (MS. Richardson 38, fol. 174v). Dit is 'n soort geïllustreerde *argumentum* (“bespreking”), 'n opsomming van die hele boek (Wlosok 1998:371).

Die miniatuur is 'n heel komplekse komposisie. Die beskrywing daarvan kan by die transformasie van die Romeinse heldevertoning van Anchises se voorspelling (*Aen.VI.752 – 853*) (links, onder) begin. 'n Samedromming van 'n groep naakte figure word uitgebeeld. Hulle hoofde is bedek en om hul heupe is 'n stuk linne gedraai. Dit is kenmerkend van voorstellings van die wederopstanding van die dooies. Hulle staan gereed om die oop poort van 'n hoë toringagtige Gotiese gebou binne te gaan. Aan die binnekant van die portaalhek kan trappe gesien word. Hulle lei opwaarts en word deur 'n engel, 'n soort paspoortbeampte, beheer. God die Vader sit aan die bopunt op 'n troon. Sy een hand hou die aardbol vas en die ander is omhoog in 'n seëngebaar. Agter hom verskyn die hemelse menigte. Die poort versinnebeeld klaarblyklik die Hemelse hek wat op dieselfde manier in eietydse voorstellings van die Laaste Oordeel uitgebeeld word (Wlosok 1998:371 & 373).

Die geseëndes wat die poort bereik, het die strawwe van die Hel vrygespring wat in die agtergrond van die onderste paneel voorgestel word (*VI.548 – 627*). Dié paneel illustreer die eintlike onderwêreldse reis van Aeneas en die Sibille. Hulle betree (links, bo), deur die ingang van 'n grot, 'n landskap waardeur 'n rivier vloei. Getrou aan die teks het Aeneas sy swaard getrek en hou hy dit regop, terwyl die Sibille vermaan (*VI.291 – 294*). Na die middel, is Charon in sy boot te sien (*VI.298-316*). Hy poog om 'n groep van vyf naakte figure aan boord te trek. Daar is twee met gekroonde hoofde tussen hulle. Klaarblyklik gaan die groep oor die rivier geneem word (Wlosok 1998:373 – 374).

'n Entjie verder terug, ongeveer in die middel van die komposisie, staan 'n skraal vroulike figuur met golwende hare. Sy is in 'n lang, donkerbruin gewaad geklee. Nader ondersoek toon haar hare met slange en vuurdrade ineengevleg. Sy is skynbaar 'n Furie of Wraakgodin met 'n voorkoms wat beide statig en merkwaardig vriendelik voorkom. Sy doen diens as 'n soort ontvangsdame en hou 'n wakende oog oor die nuwe aankomelinge. Sy dui ook hul regte plekke aan. Sy stem ooreen met die Vergiliese Tisiphone wat by die ingang van Tartarus waghou en die regter Rhadamanthus bystaan (*VI.554 – 556*). Agter haar is 'n hek wat wavyd oop staan en na die binnekant van 'n rotsagtige helling lei. Daaruit kyk 'n digte menigte verdoemdes wat wanhopige gebare maak. Die kleur van hul liggame wissel: ligter in die voorste ry en donkerder vir dié wat dieper binne die rotsagtige massief geprop is. Regs van die hek word enkele berugte strafplekke uitgebeeld: 'n vurige moeras waarin die veroordeeldes die folteringe van die Hel verduur en 'n stel galge waaraan vier ellendige skepsels

hang. Helder vure, rotse, rook, en verdere grotopeninge met vuurtonge wat uitlek, word ook voorgestel (Wlosok 1998:374).

Kortom, bogenoemde is 'n Inferno van kenmerkende Middeleeuse ontwerp. Dit is die Hel met die tipiese strawwe, alhoewel sonder duiwels. Dié Christelike Hel vervang die mitologiese Tartarus. Soos in die teks betree Aeneas en die Sibille nie hierdie onderwêreldse gebied nie. Hulle laat dit eenkant links van hulle om Anchises in Elisium te bereik (VI.629 – 630). Die drietal (regs, onder) toon met hul plasing voor 'n rots wat hulle van die Hel skei dat die ontmoeting met Anchises plaasgevind het. Die Sibille wys egter na die Hemelpoort aan die teenoorgestelde kant van die paneel. Dit is bestem om die einddoel te wees (Wlosok 1998:374).

Die tonele in die boonste paneel illustreer die verskeie handeling wat die voorbereidings vir die afdaling omvat. Links, is verskeie vinjette saamgedrom. Die drie skepe en 'n skets van tempel en stad vorm die agtergrond. Aeneas word gesien waar hy die Sibille wat in haar grot sit, dringend versoek. Regs, lê twee mans die gestorwe Misenus neer. Die boonste paneel stel kortliks die gebeure vanaf die landing by Cumae tot die begrafnis van Misenus (VI.1 – 235) voor. Die ontdekking van die Goue Tak met behulp van die hemelse duiwe (VI.185 – 211) word egter afsonderlik in die toneel regs getoon (Wlosok 1998:374).

Twee episodes word in die regterkantse toneel voorgestel. Aeneas en Achates staan voor die boom waar die twee wit duiwe hulle vlerke spreid en oor 'n klompie goue takke fladder. Achates wys daarna met sy uitgestrekte arm, terwyl Aeneas steeds soekend uitgebeeld word met sy oë op die grond. Die voorstelling stem ooreen met die handeling wat deur Vergilius beskryf word. Links is daar egter 'n gebedstoneel wat geen letterlike ooreenstemming in *Aeneis* VI het nie. 'n Figuur (moontlik manlik, die geslag is onseker) met 'n lang rooi kleed en kort blonde hare is besig om voor 'n altaar wat in 'n nis geplaas is, te kniel en te bid. Op die altaar is 'n lam met ramshorings. Die identiteit van hierdie figuur kan nie bepaal word nie. Dit kan nie Aeneas wees nie, want sy klere sou anders gewees het. Dit is ook nie 'n ander epiese karakter wat deur die teks gesuggereer word nie. Dit is 'n ope vraag of dit 'n fiktiewe voorbidder of 'n denkbeeldige orante³⁸ voorstel. Dog suggereer die hele toneel die aanroep van die mistieke lam wat alleen toegang tot die Hemel kan verleen (Wlosok 1998:374 – 375).

Die voorstelling links fungeer as 'n kommentaar op die letterlike illustrasie van die ontdekking van die Goue Tak met behulp van Venus se duiwe. As die mitologiese karakter van die verhaal in ag

³⁸ Meestal 'n vroulike figuur in staande houding met uitgestrekte arms in die Oudchristelike kuns wat 'n afgestorwene of die biddende kerkgemeenskap voorstel.

geneem word, is dit moontlik 'n poëtiese fiksie. Agter hierdie fiksie lê daar egter 'n filosofiese of teologiese waarheid. Dit moet gevind word om begrip vir die voorstelling te verkry. Dieselfde gebeurtenis word dus twee maal op beide die allegoriese en letterlike betekenisvlak geïllustreer. Kortom, dit is 'n *gemina pictura* (“dubbele prent”) (Wlosok 1998:375).

Hierdie miniatuur dra dus 'n dubbelsinnige boodskap aan die kyker oor (Wlosok [1998:375] se *gemina pictura*). Aan die een kant is dit 'n amper volledige en betreklik akkurate visuele voorstelling van gebeure uit die hele Boek VI. Aan die ander kant is daar elemente wat 'n Christelike atmosfeer aan die hele illustrasie gee. Dit wil die kyker herinner aan die inherente Christelike waarheid wat Middeleeuse kommentatore aan Vergilius se digkuns toegeskryf het.

3.2.6 *Figuur 46: Aeneas en die Sibille se aankoms by die grens van Elisium (Aen.VI.628 – 636).*

Die volgende illustrasie van Boek VI, asook Figuur 47b hieronder, vooronderstel 'n kosmologiese interpretasie van die Vergiliese onderwêreld, soos dié deur Servius en Macrobius vermeld. Hiervolgens is Elisium in die boonste deel van die maan geplaas. Dit is die *circulus lunaris* (“die kring van die maan”), die eerste streek van die lugruim. In die latere kommentare deur Fulgentius en veral Bernardus Silvestris is Aeneas se neerdaling na Elisium in 'n besonder filosofiese sin geïnterpreteer. Dit is as 'n spirituele opvaarding na God of wysheid beskou. Ter ondersteuning van hierdie interpretasie is Anchises se naam in twee Griekse elemente verdeel en etimologies geïnterpreteer, *ano skenon, habitans in excelsis* – die een wat in die hemel woon (Wlosok 1998:376 – 377).

In nog 'n miniatuur van die Aragonese kodeks in Valencia (Biblioteca de la Universitat, MS. 837, fol. 161r)³⁹ word die aankoms van Aeneas en die Sibille by die grens van Elisium (*Aen.VI.628 – 636*) geïllustreer. Die bogenoemde kosmologiese opvatting word hoofsaaklik hier visueel vertolk. Vergilius se vertelling het die volgende hoofpunte: die Sibille het haar lang gesprek oor die misdade en strawwe in Tartarus beëindig en spoor Aeneas aan. Hulle sien in die verte die mure van Pluto se paleis met sy geboë poorte waar die Goue Tak as 'n geskenk aan Proserpina neergeplaas moet word. Ten spyte van die donkerte, gaan Aeneas en die Sibille vinnig nader. Aeneas gaan na die ingang, reinig hom met water en heg die tak aan die deurpos vas. Daarna bereik hulle Elisium met sy stralende uitspansels van lig (*VI.637 – 641*). Die paleis van die onderwêreld-gode is klaarblyklik naby die grens van Elisium

³⁹ Sien ook 3.2.2 (Figuur 41).

geplaas. Die oorgawe van die tak, waarmee hierdie verhalende gedeelte kulmineer, word daar bewerkstellig en Proserpina verskyn nie (Wlosok 1998:377).

In die illustrasie oorhandig Aeneas (regs, onder) egter 'n lelie aan 'n beeldskone vroulike figuur. Sy dra 'n lang, donkerblou tabberd en 'n sluier wat soos 'n halfsirkel gevorm is. Die lelie kan 'n simbool van suiwering of reiniging (cf. *Aen.*VI.635 – 636) wees. Nabye ondersoek van die miniatuur onthul die teenwoordigheid, agter hierdie figuur, van die twee horings van die sekelmaan. Hulle is oorspronklik in silwer geverf en het nou geoksideer. Proserpina, wie se voorkoms klaarblyklik deur die ikonografie van die Madonna of Mariabeeld beïnvloed is, verteenwoordig dus die maan. Of sy dui die *circulus lunaris* (“die kring van die maan”) wat as die grens tussen Elisium en die kosmiese Hades beskou is, aan. Anderkant hierdie grens wat deur die muur aangedui word, is 'n wye ligstreek besig om oop te gaan. Drie hemelse figure, net in mantels geklee, kyk bedaard op na die sterre en wys met hul hande na die hemele. Die identiteit van hierdie drie geseënde waarnemers bly 'n raaisel. Hul betekenis is dat hulle (die kosmiese) Elisium die lokus vir die vertoon en oorpeinsing van die Hemel maak. Daardeur suggereer hulle een of ander spirituele begrip. Vir die peinsende gees wat besig is om op te vaar is hierdie die begin van *rerum divinarum cognitio* (“die kennis van geestelike dinge”) (Wlosok 1998:377 – 378).

Vergilius se Elisium word letterlik in die lugruim geplaas. Dit verander na die Hemel waarna die Christensiel sal opvaar indien hy hom in sy aardse lewe op rein en geestelike dade en gedagtes toespits. Die illustreerder visualiseer openlik hierdie allegoriese opvatting wat onder andere oor die Vergiliese onderwêreld in die 15de eeu geheers het.

3.2.7 *Figure 47a en b: 'n Geïllustreerde opsomming van die hele Aeneïs VI.*

Hierdie illustrasie interpreteer ook die Vergiliese onderwêreld op 'n kosmologiese manier. Dit is 'n titelbladminiatuur vir Boek VI in 'n Renaissance manuskrip uit Noord-Italië wat aan Bartolomeo Sanvito van Padua in Rome (ca.1490) toegeskryf word.⁴⁰ Dit is moontlik ook deur hom geïllumineer (Wlosok 1998:378 & Alexander 1994:110). Spirituele opvaarding word te midde van 'n klassiserende omgewingsindruk gesuggereer. Die duidelikste klassisistiese kenmerk is die terugkeer van die “pagaanse” gode. In hierdie geval is dit Dis of Pluto, die heerser van die onderwêreld. Hy word bo-op die toring van sy paleis gesien (regs). Hier word hy as die simbool van Hades gebruik en deur

⁴⁰ Vergilius, *Eclogae, Georgica, Aeneis*, Londen, The British Library, Kings MS. 24, fol. 131v (Wlosok 1998:378 & Alexander 1994:110). Sien ook p.51 vir die kort bespreking van die openingsminiatuur vir Boek II en Figuur 36.

Cerberus bewaak. Voorts is daar geen duiwel nie, geen demonisering van Charon (middel) nie en Cerberus het na die klassieke gedaante van 'n driekoppige monsterhond teruggekeer (Wlosok 1998:378 – 379).

Die voorstelling van Elisium (links) is belangrik. Aeneas en die Sibille word vir die derde en laaste keer in die komposisie getoon. Hulle is besig om na die statige figuur van Musaeus (*Aen.*VI.665 – 678) te luister. In sy regterhand hou hy 'n boek wat op geleerdheid en wysheid dui, vas. Met sy linkerhand beduie hy na die kruin van die heuwel waarop Anchises – die *ano skenon*, die een wat in die hemel woon – tussen 'n menigte helder siele gevind word. Volgens Vergilius se teks behoort Anchises in die vallei (VI.679 – 681), soos in die laat Oudheidse *Vergilius Vaticanus* (Figure 18a en b), te wees. Deur middel van sy geïllustreerde kommentaar bied die illustreerder dus 'n subtiel veelseggende illustrasie van die *ano*, die opvaarding (Wlosok 1998:379).

Die kosmologiese simboliek wat in *Aeneis* VI deur tekskommentatore uit die poësie afgelei is, word inderdaad baie meer subtiel as in Figuur 46 gevisualiseer. Die verhewe plasing van Anchises eerder as in die laagte is klaarblyklik foutief. Vir die Renaissance-leser is dit egter 'n gepaste en verstaanbare voorstelling van die inherente allegoriese boodskap wat vir hom in die letterlike toneel te vinde was.

3.2.8 Figuur 48: Die ontdekking van Romulus en Remus (*Aen.*VI.777 – 787).



Die volgende 15de eeuse miniatuur uit die Vergilius Kodeks of *Riccardiana Vergilius* (Florence, Biblioteca Riccardiana MS. 492, fol. 66r) is die skepping van Apollonio di Giovanni (di Tomaso) (gebore, Florence, ca. 1416; sterf, Florence, 1465). Hy was 'n Italiaanse skilder en illumineerder. Hy het in werk vir die sekulêre sfeer gespesialiseer. Hy het *cassoni*⁴¹ (huwelikskiste) (Figuur 49), *deschi da parto* (geboortebakke), *spalliere* (paneel aan meubels geheg en in muurlambriserings geset),

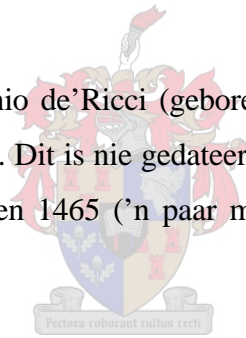
⁴¹ *Aeneis*-tonele het dieselfde tyd as die vroeëre *quattrocento* manuskripte, op *cassoni*, huwelikskiste met geskilderde panele voor en langs die kante, begin verskyn. Laasgenoemde het gewoonlik mitologiese, legendariese, religieuse of klassieke geskiedkundige onderwerpe wat as nastrewingswaardig bekou is, uitgebeeld. Dit was dikwels temas wat as voorbeeldig van heroïese deug in mans en van toepaslike onderdanigheid in vrouens gedien het. Die teenwoordigheid van die Aeneas-verhaal op 'n aantal van die *cassone*-paneel weerspieël hoe die Renaissance dit uit die oogpunt van morele interpretasie gelees het. Dido en Aeneas verteenwoordig daarom die gevare van ongeoorloofde liefde (veral op die bruid gemik) en die uitoefening van manlike plig. Lavinia en Aeneas is die navolgenswaardige model. Aeneas se geskiedenis (want so was dit algemeen eerder as 'n legende beskou) was toepaslik vir 'n ander rede: sy heroïese daad het tot die stigting van Rome gelei. Dit was ook algemeen onder Renaissance Italië se elite om op afkoms van adellike Romeine en hul dapper Trojaanse voorlopers aanspraak te maak. Hy het dus die status van 'n voorvader gehad wie se roemryke geslag deur die jong paartjie wat op trou staan, voortgesit gaan word. Etlieke besonder keurige *cassone*-paneel van saamgestelde *Aeneis*-tonele in onafgebroke vertelling het uit die werkswinkel van Apollonio di Giovanni oorgebly (Figuur 50) (Liversidge 1997:96).

beelde vir private godsdiensoefening en ander meublement geskilder asook manuskripte geïllumineer. Sy kliënte was Florentynse handelaars, bankiers, notaris en andere (Callmann 1996:228).

Kenmerkend van sy styl is die gesigstipes wat hy deurgaans in sy werk gebruik het – aangename, jeugdige gelate, sommige bebaard om ouderdom aan te dui. Onder die invloed van die vroeë Renaissance-meesters het hy egter spoedig klassieke proporsies en anatomiese detail bygevoeg. Daarbenewens het hy ’n figurale styl en komposisies merkwaardig vir hul toneelagtige uitdruklikheid en verhalende vermoë, soos in die Vergilius Kodeks of *Riccardiana Vergilius*, geskep (Callmann 1996:228).

Die *Riccardiana Vergilius* is een van die keurigste van alle 15de eeuse manuskripte. Soos sy *cassone*-panele toon die illuminasies Apollonio se meesterlike verhaalvermoë. Die wyse van sy opsomming van ’n reeks episodes (of, vir die *Eclogae* en *Georgica*, hele passasies met veelvoudige verwysings) met ’n enkele afbeelding stel die leser in staat om die hooftrekke van die teks te volg (Liversidge 1997:96 – 97).

Die manuskrip is deur Niccolò d’Antonio de’Ricci (gebore 1433; steeds aktief in die 1480s), soos deur die eindtitel bevestig word, geskryf. Dit is nie gedateer nie, maar kon enige tyd tussen die vroeë 1450s (toe Niccolò ’n jong man was) en 1465 (’n paar maande voor Apollonio se dood) geskryf gewees het (Callmann 1974:7).



Die Vergilius-manuskrip volg ’n ouer tradisie. Illustrasies aan die onderkant, geraam al dan nie, was gebruiklik in die laat Middeleeue. Dit was ’n belangrike deel van sekulêre tekste soos die *Roman de la rose*, die *Roman de Troie* en Dante se *Divina Commedia* waaruit Apollonio sy inspirasie moes geput het. Apollonio was egter minder afhanklik van vroeëre manuskrip-modelle as die meeste ander 14de en vroeë 15de eeuse illumineerders (Callmann 1974:8 & 9).

Die verhouding van die miniature tot hul teks is merkwaardig. Die *Aeneis*-miniature illustreer, buiten die eerste miniatuur wat as ’n soort titelblad dien, gebeure wat op dieselfde bladsy verhaal word. Hulle verskyn dikwels aan die onderkant. Dit suggereer dat die tonele deur die illustreerder self of deur ’n persoon wat hom voorgeskryf het, bedink is. Dit is egter onwaarskynlik dat die miniature deur Niccolò de’Ricci of een of ander geleerde humanis beplan is, aangesien hulle nie die teks getrou volg nie (Callmann 1974:9 – 10).

Byskrifte verwys na baie van die figure, maar hulle wemel van die spelfoute. Sommige, ofskoon hulle van die gangbare Latynse gebruik afwyk, is dieselfde as dié in Niccolò se teks, maar ander is nie. Soms verskil 'n naam van een miniatuur van 'n volgende. Sulke foute alleen bewys net dat Apollonio 'n nalatige speller was. Nalatigheid of haas kan die enigste rede vir die ontelbaar geringe teenstrydighede van die teks, soos binnenshuise tonele wat buite geplaas word, wees. Dit is duideliker te bespeur in die byvoegings van en foute in persone by dié wat teenwoordig moet wees by enige gegewe gebeurtenis. 'n Paar uitbeeldings is eenvoudige vergissings. Die meeste van die afwykings is egter geloofwaardig. Daar is Grieke of Trojane wat wel deel van die groter groep kon gewees het, maar word nie in die spesifieke passasie genoem nie. Ander word nie eens in die volledige teks van die *Aeneïs* genoem nie. Die ikonografie van etlike sulke miniature is na antieke tekste buiten dié van Vergilius nagespeur. Die verhaal van Romulus en Remus wat in die miniatuur tot *Aeneïs* VI uitgebeeld word (Figuur 48), is van Plutarchus en Livius afgelei (Callmann 1974:10 & n. 23). Die tweeling en hul verhaal word wel in Vergilius se epos vermeld (VI.777 – 787 en VIII.630 – 634), maar nie so gedetailleerd soos dit in die miniatuur weergegee word nie (sien bespreking onder).

Die noue verwantskap tussen die tonele en die direkte voorafgaande versreëls, asook die baie veranderings, invoegings, afwykings en foute laat min twyfel dat Apollonio die tonele spesifiek vir hierdie manuskrip ontwerp het nadat hy die teks gelees het. Die onvoltooide miniature⁴² toon dat Apollonio 'n groot aantal illustrasies op 'n keer geskets het. Hy het hulle toe begin kleur deur eerste die goud en grondkleure in 'n groep van ongeveer agt bladsye op 'n keer aan te bring – dit wil sê waarskynlik 'n enkele tekensessie. Die byskrifte sou laaste bygevoeg word en teen daardie tyd kon hy net vergeet het wie was wie en hoe om hul name te spel (Callmann 1974:10).

Elke miniatuur illustreer die voorafgaande teks. Hulle verhalende opeenvolging is dus altyd korrek tot die manuskrip. Daar is 'n algemene herhaling van elemente in opeenvolgende tonele. Hierdie is geregverdig, want hierdie elemente is steeds deel van die verhaal. Die komposisie se algemene beweging van links na regs, lei ook die leser se oog om die verhaalgegewe te volg (Callmann 1974:11). Die deurlopende of onafgebroke vertelling laat die leser dus die visuele gegewens in die miniatuur soos 'n boek lees en hy/sy begryp dit sodoende makliker.

In 'n bespreking van Apollonio se *Aeneïs* VI-miniatuur (Figuur 48) is die volgende van belang. Die Romeine moes aansienlike kullery aan die dag lê om Aeneas, oorlewende van die Trojaanse oorlog in die laat 12de eeu v.C., met die stigting van Rome in die 8ste eeu v.C. te verbind. Hulle het dit reggekry deur die stigter, Romulus, 'n verlangse afstammeling van Aeneas te maak. Anchises, in die

⁴² Daar is miniature op die eerste 86 bladsye van die *Aeneïs*, die laaste 8 is onvoltooid (Callmann 1974:55).

onderwêreld, vertel nie aan sy seun die verhaal van Romulus en sy tweelingbroer Remus nie. Hy verwys bloot na Romulus as die vader van 'n keiserlike geslag (Scherer 1964:206):

*quin et avo comitem sese Mavortius addet
Romulus, Assaraci quem sanguinis Ilia mater
educet. viden, ut geminae stant vertice cristae
et pater ipse suo superum iam signat honore? 780
en huius, nate, auspiciis illa incluta Roma
imperium terris, animos aequabit Olympo,
septemque una sibi muro circumdabit arces,
felix prole virum: qualis Berecyntia mater
invehitur curru Phrygias turrita per urbes 785
laeta deum partu, centum complexa nepotes,
omnis caelicolas, omnis supera alta tenentis.*

(*Aen.VI.777 – 787*).

Meer nog, die seun van Mars, Romulus, wat deur sy moeder Ilia uit die bloed van Assaracus voortgebring sal word, sal in die bowêreld by sy grootvader aansluit. Sien jy hoe die dubbele helmpluim op sy hoof staan, en hoe sy vader hom in eie persoon met sy eie ereteken reeds nou al vir die bowêreld aanwys? Ja, onder hierdie man se geïnspireerde leiding, my seun, sal daardie roemryke Rome sy gesag tot aan die grense van die aarde verbrei, en sy trotse gees tot aan die hemel bo. As een stad sal hy sy sewe heuwels met 'n muur omring, geseën met 'n nakroos van helde: so ry die Berecyntiese moeder met torings gekroon op haar strydwa deur die stede van Frigië, vergenoeg met haar nakroos van gode, haar arms om 'n honderd kleinkinders geslaan, almal hemelbewoners, almal besetters van die hoogtes daarbo.

(vert. Benade 1975:184).

Later in die *Aeneïs* verskaf Vergilius aan Aeneas 'n vlugtige blik van Rome se ligging (Boek VIII). In sy beskrywing van die skild wat Venus aan sy held gee (*Aen.VIII.625 – 731*), verwys hy meer spesifiek na die legende van die tweeling (Scherer 1964:206):

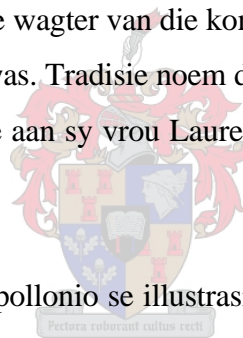
*fecerat et viridi fetam Mavortis in antro
procubuisse lupam, geminos huic ubera circum
ludere pendentis pueros et lambere matrem
impavidos, illam tereti cervice reflexa
mulcere alternos et corpora fingere lingua.*

(*Aen.VIII.630 – 634*).

Hy het ook die wolvin uitgebeeld waar sy in die groen grot van Mars uitgestrek lê pas nadat sy gejong het, met die tweeling seuntjies wat aan haar spene hang en om haar rond speel en sonder vrees aan hulle moeder suig. Sy buig haar slanke nek om, troetel hulle om die beurt en fatsoeneer hul lyfies met haar tong.

(vert. Benade 1975:249).

Die meeste antieke bronne stem ooreen deur te verklaar dat lank na Aeneas se tyd Numitor, koning van Alba Longa wat Ascanius gestig het, deur sy jonger broer onttron is. Hy het Numitor se enigste kind, 'n dogter, gedwing om 'n Vestaalse Maagd te word. Hierdie dogter, gewoonlik Rhea Silvia (Ilia in Vergilius) genoem, is deur Mars, die oorlogsgod, verkrag. Sy het die moeder van tweelingseuns geword. Die verdringer het haar opgesluit en beveel dat die kinders in die Tiberrivier verdrink moet word. Die Tiber het egter sy walle oorstrom. Stilstaande poele wat geen toegang tot die rivier se gereelde loop gegee het nie, het die oewer bedek. Die mans wat opdrag gegee is om die suigeling te verdrink, het hulle in 'n mandjie in een van hierdie poele gelaat. Toe die waters terugtrek, het die mandjie op droë grond agtergebly. 'n Wolvin het van die omringende heuwels afgekóm om haar dors te les. Sy het die gehuil van die suigeling gehoor. Die moederlike instink is in haar ontwaak en sy het hulle aangeneem, gesoog en versorg. Die wagter van die koninklike kuddes het op haar afgekóm waar sy hulle lek asof hulle haar eie welpies was. Tradisie noem die skaapwagter, Faustulus, en voeg by dat hy die tweeling na sy hut gedra en hulle aan sy vrou Laurentia gegee het om groot te maak (Scherer 1964:208).



Die meeste van bogenoemde word in Apollonio se illustrasie tot Boek VI (VI.777 – 787) uitgebeeld. In Vergilius is dit slegs 'n greep uit Anchises se voorspelling aan Aeneas oor die ongebore grootse Romeine wat sy nageslag gaan wees (VI.752 – 886). Duidelik is die voorstelling merendeels nie van Vergilius se gegewe afgelei nie, maar uit ander antieke bronne, soos die reeds genoemde Plutarchus en Livius. In die agtergrond links is Mars besig om Ilia by 'n waterput te “bekoor.” Agter hulle staan die Tempel van Vesta wat verwys na Ilia se amp as Vestaalse Maagd. Figuur 51 en 52 toon onderskeidelik 'n antieke reliëf-rekonstrusie van die Tempel van Vesta in die Romeinse Forum en die oorblyfsels van die oorspronklike tempel. Apollonio se voorstelling van die tempel is merkwaardig akkuraat. Klassiserende elemente is dus ingevoer. Die Tiberrivier vloei deur die middel van die komposisie met vissermanne in die voorgrond links. In die agtergrond regs verskyn 'n herder met sy hond en kuddes en 'n vrou is besig om 'n bok te melk. Dit is moontlik 'n verwysing na Faustulus se beroep. In die middel van die voorgrond is Faustulus besig om die tweeling in hul mandjie uit die rivier te red. Apollonio wyk hier van sy antieke bronne af deurdat hy nie die wolvin uitbeeld nie. Regs oorhandig Faustulus die suigeling aan sy vrou Laurentia wat in hul eenvoudige hut se deur staan. Die gegewe loop van links na regs en Faustulus verskyn twee maal.

In teenstelling met die ander manuskrip-illustrasies wat reeds bespreek is, is daar geen allegoriese elemente in hierdie illustrasie tot Boek VI te bespeur nie. Die voorstelling is egter merkwaardig, aangesien dit byna geensins poog om Vergilius se teks te volg nie, maar eerder daarop uitbrei en besonderhede uit ander bronne byvoeg. Dit het waarskynlik die deursnee Renaissance-leser se kennis van die hele Romulus en Remus legende voorsien, of aangevul.

3.2.9 Analise

Die studie het tot dusver getoon hoe die Boek VI-illustrasies van die *Vergilius Vaticanus* grootliks tekstueel of letterlik is. Die teks is betreklik getrou gevisualiseer. Die illustrasies van die Middeleeuse en Renaissance manuskripte toon hoe geïllustreerde kommentaar ook 'n allegoriese begrip van die teks kan aandui. Op betekenisvolle momente is die teenwoordigheid van 'n dieper filosofiese en spirituele betekenis gesuggereer. Dié betekenis word deur die poësie bedek (*involucrum*) of vermom (*integumentum*)⁴³ (Wlosok 1998:379). Die Middeleeuse en Renaissance-illustreerders het dus die verborge simboliek wat toentertyd aan Vergilius toegedig is, visueel blootgelê en wel hoofsaaklik in die vorm van Christen-moralisering.

Hierdie benadering tot die illustrasies verskyn vir die eerste keer in die 12de eeu. Dit bereik sy hoogtepunt in die tweede helfte van die 15de eeu in die voortreflike kodekse wat vir humanistiese beskermhere met die hulp van geleerde raadgewers geskep is. Met dié doel voor oë, soos die voorbeelde toon, wend die illustreerders 'n verskeidenheid strategieë aan. Dit sluit geïllustreerde kenmerke en voorstellings in soos die Kake van die Hel, die chimaera, die apokaliptiese draak en die sekelmaan (Figure 38, 41, 43a en b en 46) of die integrasie in die afbeeldings self van die allegoriese betekenis van die gebeure, karakters en situasies (Figure 45 – 47a en b). In sommige gevalle word sekere menslike en goddelike figure en sekere aspekte van Vergilius se verbeelding direk in Christelike idees omgesit (Figure 42, 43a en b, 45) en die gebeure word oor die algemeen daardeur in 'n Christelike perspektief geplaas (Wlosok 1998:379 & 381).

Die aanwysings wat gebruik word, dui ook die rigting en bedoeling van die allegoriese interpretasie in elke geval, aan. 'n Etiese en antropologiese oriëntasie oorheers. Dit kulmineer, soos die laat Oudheidse en humanistiese interpretasies van die *Aeneïd* wat deur die Neoplatonisme beïnvloed is, in die idee van 'n spirituele verheffing om die hoogste begripvlak te bereik. Die bereiking van hierdie

⁴³ Bernardus Silvestris verklaar in die voorwoord tot sy bemaamde Middeleeuse kommentaar, die *Commentum super sex libros Eneidos Virgili* dat Vergilius *sub integumento* skryf en verduidelik dat *integumentum involucrum* is en die omhulling van die waarheid in fabel beteken (Allen 1970:139 & n. 21).

grootse menslike ideaal staan sentraal tot beide die filosofiese en Christelike idees. Dit word ook in die illustrasies as die ware betekenis (neutraal omskryf as *sensus mysticus* [“geestelik simboliese begrip”] in die vroeëre kommentare) van Aeneas se ontmoeting met sy vader Anchises in Elisium voorgelou (Wlosok 1998:381). ’n Visuele interpretasie kan egter ook min of geen allegoriese elemente bevat nie en eerder op die teks uitbrei of gegewens uit ander antieke bronne byvoeg (Figuur 48).

Eensyds getuig die illustrasies dan van ’n sekere teksbegrip deur die illustreerder of sy raadgewer. Dit kan leersaam wees vir ’n kennis van die verskillende maniere waarop sekere tydperke, groepe, bewegings, of streke die *Aeneïs* geïnterpreteer het. Andersyds probeer die illustrasies om die leser te beïnvloed om ’n sekere interpretasie wat gevisualiseer word, hetsy direk of deur geïllustreerde simbole en aanwysings te aanvaar. Dit is dus, om beide redes, belangrik dat navorsing oor die resepsie van klassieke skrywers meer aandag aan manuskrip-illuminasies skenk (Wlosok 1998:381). Die omvangrykheid van Vergiliese nalewing sal in sodanige navorsing beklemtoon word en Vergilius se visuele teenwoordigheid, hetsy letterlik of allegories, bevestig en verder ontgin.

Die *Aeneïs* VI-illustrasies uit die Laat Oudheid en in die Middeleeue en Renaissance weerspieël die onderskeie milieus en tydgeeste waarin die illustreerders geleef en geskep het. In die laat Oudheid dui die letterlike visualisasie van die teks op ’n kortstondige “pagaanse” herlewing voor die Christelike stormloop wat Vergilius se teks onomwonde vir die onderrig of vermaak van ’n “pagaanse” leser gebruik. Met die Christendom stewig gevestig gedurende die Middeleeue en Renaissance, is abstrakte en verborge elemente in Vergilius se poësie gevind. Hierdie elemente is as diep geestelik en moraliserend geherinterpreteer. Die illustreerders het dus die teks hoofsaaklik allegories begin visualiseer. Die doel van hul simboliekgelaaide illustrasies was onder andere om die Christelike leser op die gevare en deugde van die aardse bestaan – wat na die Hel of die Hemel kan lei – te wys en sy/haar geestelike lewe te ondersteun en te bevorder. In die volgende hoofstuk sal gesien word hoe met die koms van die gedrukte boek en ’n ander tydgees die prentjie weereens verander.

AENEÏS VI-TONELE IN DIE GEDRUKTE BOEK

4.1 DIE 16DE EN 17DE EEUE

Klassieke tekste in die 16de en 17de eeue is wel in hulle oorspronklike, onvertaalde vorm geïllustreer. Illustrasie is egter uit die staanspoor aan die vertaling van klassieke tekste in die omgangstaal gekoppel (Goldsmith 1984:21). Die eerste klassieke tekste om in gedrukte of gepubliseerde uitgawes geïllustreer te word, is dié wat die wydverspreidste populariteit dwarsdeur die Middeleeue geniet het. Vergilius se werke en Terentius se komedies was van dié gesogte publikasies (Goldsmith 1984:33 n. 2).

Illustrasies in 16de en 17de eeuse klassieke uitgawes kan in werklikheid self as “vertalings” beskou word. Hulle funksioneer dan in dié hoedanigheid as ’n visuele alternatief tot die taal van woorde. Deur illustrasie as visuele vertaling te aanvaar, kan kontemporêre illustrasies wat klassieke tekste in die oorspronklike taal vergesel ook as “omgangstaaluitgawes” beskou word (Goldsmith 1984:21).

Die illustrasie van tekste gedurende die 16de eeu kan met die destydse snelle groei van geletterdheid, veral in die noorde van Europa, verband gebring word. Die drukpers het toe boeke in groot hoeveelhede beskikbaar begin stel. Prente is gebruik om mense te help lees en tekste aan te leer, maar ook bloot om boeke aantrekliker vir ’n ongeleerde publiek te maak (Goldsmith 1984:23).

Die illustrasie van klassieke tekste gedurende die 16de en 17de eeue raak egter nie net die geletterdheidskwessie nie. Dit raak ook die manier waarop klassieke tekste en klassieke geleerdheid aan die lekepubliek beskikbaar gestel is. Illustrasies, tesame met omgangstaaluitgawes, goedkoop boeke en beknopte weergawes van klassieke tekste het werke soos dié van Vergilius in “gepopulariseerde” vorme aangebied. Dit is glad nie verbasend dat prente in klassieke tekste onder die geleerdes destyds verag is nie. Terwyl hulle met filologiese kwessies aangaande tekste as taal gemoeid was en die geskrewe woord as heilig geag het, het hulle gemeen dat illustrasies tekste bederf. Hulle is soos vertalings beskou as deel van ’n poging om klassieke tekste te verwater om die

behoefte, vaardighede en voorkeur van gewone mense te pas.⁴⁴ Humaniste in die 16de eeu was oor die akkuraatheid van klassieke tekste besorg. Geïllustreerde uitgawes van hierdie tekste was in werklikheid destyds gewoonlik die onakkuraatste (Goldsmith 1984:23 & 35 n. 26).

Te danke aan die onverminderde populariteit van Vergilius vanaf die laat Oudheid, tel sy werke onder dié klassieke tekste wat die meeste vertaal is. Dit is dus te verstane dat Vergilius ook een van die mees geïllustreerde klassieke skrywers was. Deur die Middeleeue en die Renaissance is Vergilius se werke as 'n navolgenswaardige model van voortreflike literêre styl beskou. Sy werke is ook as 'n skatkamer van omvangryke kennis gesien. Vanweë die manier waarop hulle beskou is, was Vergilius se werke as handboeke gebruik wat die basis van 'n klassieke opvoeding help vorm het. In sulke handboekweergawes het illustrasies 'n belangrike rol gespeel (Goldsmith 1984:23 – 24).

4.1.1 Sebastian Brant

Die vroegste voorbeeld van 'n geïllustreerde Vergilius is, trouens, net so 'n handboek. Dit is die uitgawe van Vergilius se volledige werke in Latyn wat deur Johann Grüninger in Strasbourg in 1502 uitgegee is⁴⁵ (Goldsmith 1984:24 & 35 n. 30). Dit is 'n groot folio-volume van 450 blaaie. Die magdom houtsnegrawures maak dit beide in die geskiedenis van Vergilius-illustrasies en van die vroeë boekdrukkuns merkwaardig. Dit bevat meer as 200 nuwe houtsnegrawures waarvan net drie herhaal word. Boonop is al die illustrasies vol details en die meeste van hulle beslaan ten minste die helfte van die bladsy.⁴⁶ Dit was 'n voortreflike prestasie in 'n tyd toe die maak van houtsnegrawures nog 'n eksperimentele kuns was. Die voorbereiding van die uitgawe moes etlike jare geneem het. Selfs binne-in die boek is dit moontlik om die vorderinge te sien wat in die houtsnemakersambag gemaak is. Dit is ongetwyfeld een van die belangrikste boeke wat in die vroeë 16de eeu gedruk is (Rabb 1960:187).

⁴⁴ Die opvatting van illustrasie as 'n “verwatering” van tekste geld vandag nog. Dit is duidelik in Susan Sontag, *On Photography* (New York: Dell Publishing Co., 1977:22): “The *Daily News* still calls itself ‘New York’s Picture Newspaper,’ its bid for populist identity. At the opposite end of the scale, *Le Monde*, a newspaper designed for skilled, well-informed readers, runs no photographs at all.” (Goldsmith 1984:35 n. 26).

⁴⁵ *Publii Virgiliti Maronis Opera* ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502). Die Junius S. Morgan Vergil Collection in die Princeton University Library bevat twee eksemplare van hierdie uitgawe (Rabb 1960:187 n. 1). Daar is ook 'n volume in die Rosenwald Collection, no. 594, Library of Congress, Washington (Leach 1982:208 n. 6).

⁴⁶ Die illustrasies verskaf 'n gemiddelde van 12 houtsnegrawures vir elk van die 12 boeke van die epos. 'n Dertiende boek wat deur Maphaeus Vegius in 1429 aan die dosyn geheg is, vertoon net 6 afdrukke (McKay 1987:231). Die tekshoutsnegrawures, deur naamlose kunstenaars, is in vyf groottes: dubbelbladsy, volbladsy, driekwartbladsy, halfbladsy en derdebladsy (Mortimer 1982:213).

Die lewendige houtsnegrawure-program dien as 'n visuele kommentaar saam met die vyf gedrukte kommentare van Servius Maurus Honoratus, Tiberius Claudius Donatus, Cristoforo Landino, Antonio Mancinelli en Domicius Calderinus⁴⁷ en die voortsetting deur Mapheus Vegius (Mortimer 1982:213). Hulle word in die teks deur voorletters of afkortings van hulle voorname geïdentifiseer (Mortimer 1986:160). Die bladuitleg plaas 'n passasie van Vergilius se teks in Romeinse drukletter in die middel en omring dit met kommentaar in twee kolomme van klein Romeinse drukletter. Die titelblad het 'n volbladsy houtsnegrawure van Vergilius met lede van sy kring en met die muse Kalliope direk agter en bokant sy kop⁴⁸ (Mortimer 1982:213).

Om 'n volume so kwistig geïllustreer soos hierdie een voort te bring, sou die drukker gewoonlik verskeie bloksnyers en waarskynlik verskeie kunstenaars in diens neem om die tonele wat gesny moet word, te teken. Die 1502 ontwerpers het buitengewone aandag aan die teks geskenk. Die Strasbourg-blokke is in Italië en Frankryk gekopieer en het Vergiliese illustrasie vir die eerste helfte van die 16de eeu oorheers (Mortimer 1986:160).

Hierdie boek is in beide die Middeleeue en die Renaissance geanker – soos sy publikasiedatum aandui. Tekstueel kom dit taamlik vernuwend voor. Byvoorbeeld, die kommentare sluit beide dié van die Italiaanse humaniste Mancinelli, Calderinus en Landino en dié van die laat Oudheidse (4de eeuse) taalkundiges, Servius en Donatus in. Laasgenoemdes se werk is deur die geleerdes van die vroeë Renaissance herwin. Visueel is die boek egter stewig in die Middeleeuse kuns geanker. Baie van die houtsnegrawures vries nie 'n enkele oomblik in tyd soos dié van die toonaangewende Italiaanse kunstenaars nie.⁴⁹ In plaas daarvan teken hulle 'n reeks gebeurtenisse aan wat in kronologiese volgorde gelees moet word. Die handeling wat Vergilius beskryf, word deur die prisma van 'n baie latere kultuur gesien. Karakters word in kleredrag van die wending van die 16de eeu en nie van die 12de eeu v.C. geklee nie. Gevegstonele geskied ook volgens Middeleeuse konvensies. Stede in die agtergrond lyk soos die Noord-Europese stede wat die redakteur, Sebastian Brant, en die uitgewer, Johann Grüninger, geken het. Die perspektief voldoen ook nie aan die opkomende maatstawwe van Italiaanse Renaissance kuns nie. Kortom, die tekstuele en visuele kombinasie maak hierdie boek alte veel die produk van een besondere kulturele beweging: die oorgang van die Middeleeue na die Renaissance (Kallendorf 2001:124).

⁴⁷ Die spelling van die kommentators se name wissel in die bronne: Cristoforo Landino/Christophorus Landinus/Landini, Antonio/Antonius Mancinelli/Mancinellus en Domicius/Dominicus/Domitius/Domicio Calderinus/Calderini/Calderino.

⁴⁸ Geen voorbeeld in die bronne beskikbaar nie.

⁴⁹ Bellini, Mantegna, Botticelli, Leonardo da Vinci, Michelangelo, ensovoorts.

Sebastian Brant (1458 – 1521), onder wie se leiding die boek gedruk is, kan as ’n toonbeeld van die Noord-Europese humanis beskou word. Hy is in Strasbourg gebore en het die *Klassieke en Regte* aan die Universiteit van Basel studeer (Rabb 1960:187). Daar het hy later ’n professor geword en regsgeleerdheid doseer (Patterson 1988:92). Hy het in die *Regte* in Strasbourg gepraktiseer en ook in die stadsraad gedien. Intussen het sy aansien as geleerde toegeneem. Hy is die titel van paltsgraaf (“Count Palatine”) deur Keiser Maximilianus I van die Heilige Romeinse Ryk gegee. Sy hoofbydrae tot geleerdheid was egter literêr van aard, beide as ’n skrywer en as ’n redigeerder. Hy het Latynse digters vertaal en self Latynse gedigte geskryf (Rabb 1960:187 – 188).

Sy roem het egter hoofsaaklik op sy satiriese gedig, *Das Narrenschiff* (“Die Narreskip”), berus. Dit is in Basel in 1494 met ongeveer tweederdes van die houtsneegravures deur Albrecht Dürer (1471 – 1528) ontwerp, gepubliseer⁵⁰ (Figuur 53). Die gedig het baie populêr geword en is spoedig in baie Europese tale vertaal. Die eerste Engelse vertaling het in 1509 verskyn. Dürer, hoewel nog in sy vroeë twintigs, het sy mede-illustreerders grondig beïnvloed. Soveel te meer, aangesien hy sy werk onvoltooid moes laat staan en ander kunstenaars sy styl moes naboots om die illustrasies te voltooi. Tekens van sy impak kan in die Grüniger-Vergilius gesien word (Rabb 1960:188).

Das Narrenschiff was Brant se grootste sukses as ’n skrywer. Die Vergilius-uitgawe is egter sy vernaamste bydrae tot die boekdrukkuns en -illustrasie. Met sy ruim kennis van klassieke geskiedenis en mitologie was hy uitstekend vir die taak geskik. In die beplanning van die illustrasies het hy onmiskenbaar sy eie karakter en uitkyk op die uitgawe gestempel. Brant, getrou aan die Noordelike humanisme van die tyd, was in die inhoud van die klassieke oudheid geïnteresseerd, maar nog nie in die vorm nie⁵¹. In sy houding teenoor Vergilius het hy wat Panofsky “the principle of disjunction” (“die disjunksiebeginsel”) genoem het, perfek verklaar.⁵² Brant het die illustreerder gevra om die

⁵⁰ Die boek is in 1494 deur Johann Bergmann von Olpe in Basel gedruk. Van die totaal van 116 houtsneegravures wat die boek illustreer, word 75 met ’n mate van sekerheid aan Dürer toegeskryf (Heffels 1990:244). Figuur 53 toon die titelblad van die boek deur Dürer.

⁵¹ Dit is waar dat, vanaf die 15de eeu, Noord-Europeërs ook ’n gesamentlike optrede vir die herlewing van die klassieke oudheid nagestreef het. Die 16de eeu was net soos in Italië ’n eeu van humanisme in Frankryk, in Duitsland en in die Nederlande. Duitse humaniste het diep in die antieke geskiedenis en mitologie gedelf. Hulle het klassieke Latyn en goeie Grieks geskryf. Hulle het familienaam in Grieks en Latyn vertaal en naarstiglik die fisiese oorblyfsels van wat kenmerkend as *Sacrosancta Vetustas* (“Heilige Oudheid”) beskou is, versamel. Die oogmerk van al hierdie ywer was egter die klassieke onderwerp eerder as die klassieke vorm. In die Noorde was *rinascimento dell’antichità*, aan die begin, hoofsaaklik ’n letter- en oudheidkundige kwessie. Kunstenaars het, tot met die koms van Albrecht Dürer, heeltemal afsydig gestaan. Die oorspronklike verteenwoordigers van die beweging, die geleerdes, was oënskynlik ook nie in staat of onwillig om die klassieke kunswerke vanuit ’n estetiese oogpunt te waardeer of selfs in ag te neem nie. Selfs in die geleerdste en oplettendste van die Noordelike humaniste is die gebrek aan belangstelling in die kunsaspekte van die “Heilige Oudheid” regtig verbasend (Panofsky 1955:315 – 316). In ’n kenmerkend aanvanklike reaksie van die Noorde op die Antieke word ’n klassieke kunswerk as ontsettend belangrik vir geleerdheid in al sy aspekte beskou, maar nie as iets moois ervaar nie. Dit kon ook nie so ervaar word nie, omdat die Noordelike *Kunstwollen* geen kontakpunt met dié van die klassieke oudheid gehad het nie (Panofsky 1955:318).

⁵² Die “principle” (“beginsel”) verklaar enersyds dat waar ook al in die Hoog- en Laat-Middeleeue ’n kunswerk sy vorm aan ’n klassieke model ontleen, is dié vorm bykans sonder uitsondering ’n nie-klassieke, gewoonlik Christelike,

tonele en karakters in Vergilius voor te stel. Hy het egter geen beswaar gehad dat hulle in 'n Noordelike landskap en in kontemporêre klere geplaas word nie. Getrou aan die tradisionele Middeleeuse uitbeelding van vreemde buitelanders, dra Vergilius se karakters dikwels tulbande. Die vorm en inhoud van die Oudheid is eers in die Hoog-Renaissance herstel. Brant was net halfpad na dié ideaal. Hy het die helde en gode van die Oudheid bewonder, maar hulle het nog in 'n stywe Middeleeuse wêreld beweeg. Hy het die onderwerp, maar nie die visie van 'n klassieke wêreld – verskillend van sy eie – gehad nie. In die uitvoering van laasgenoemde was Italië die Noorde vooruit. Tekens van groter bewegingsvryheid het egter in sommige, vermoedelik die jongste, van die Vergilius-houtsneegravures van 1502 begin verskyn (Rabb 1960:188). Hieruit kan duidelik afgelei word dat Sebastian Brant se begin 16de eeuse Vergilius-uitgawe 'n voorbeeld is van hoe visuele illustrasie 'n ander belangrike kommentaarvorm is sowel as hoe Noord-Europese humanisme hom van dié van Italië onderskei het (Patterson 1988:62).

Tog was Brant se illustrasies in 'n ander opsig Italië vooruit: in hul didaktiese klem op die inhoud van klassieke skrywe. Brant was klaarblyklik baie trots op sy gedetailleerde kennis van die Oudheid, mitologie en van Vergilius se teks. Hy het nooit 'n geleentheid misgeloop om sy geleerdheid in die illustrasies ten toon te stel nie. Italianers het die vorm en atmosfeer van die Oudheid herwin, maar hulle kon nie met Brant se beheersing van sy inhoud meeding nie. Hulle het Vergilius geïllustreer om te versier, maar Brant het dit gedoen om te ondersteun en te onderrig. Aangesien dit sy doelwit was, was die vorm van die illustrasies van min belang. Die houtsneegravures was didakties en moes voorstellings van amper elke gebeurtenis in die teks bevat. Op dié manier is die swak Latinis gehelp om Vergilius te verstaan. Dié uitkyk word deur Brant in 'n gedig aan die einde van die boek openbaar (Rabb 1960:188 – 189):

*Virgilium exponant alii sermone disertio.
Et calamo pueris: tradere et ore iuvent.
Pictura agresti voluit Brant: atque tabellis:
Edere eum indoctis: rusticolisque viris.
Nec tamen abiectus labor hic: nec prorsus inanis.
Nam memori servat mente figura librum.*

(*Publii Virgilii Maronis Opera*, Deel 2, f.33v, aanhaling in Kallendorf 2001:139 & 209 n. 29).

betekenis gegee. Andersyds, waar ook al in die Hoog en Laat-Middeleeue 'n kunswerk sy onderwerp aan klassieke digkuns, legende, geskiedenis of mitologie ontleen, is dié onderwerp sonder uitsondering in 'n nie-klassieke, gewoonlik kontemporêre, vorm voorgestel (Panofsky 1970:84). Klassieke vorme en onderwerp is slegs met die koms van die Renaissance herintegreer. Vir Brant was die onderwerp die hoofsaak en nie die egtheid van vorm nie. Italiaanse illustreerders van Vergilius het presies die teenoorgestelde klem gehad: op vorm, nie op inhoud nie (Rabb 1960:188 n. 4).

Laat andere Vergilius met geleerde diskoers verduidelik en tevrede wees om hom met die pen en mond aan kinders te oorhandig. Brant wou hom vir ongeleerde en onbeskaafde individue in eenvoudige prente en tekeninge uitgee. Nietemin is hierdie poging nóg gering nóg heeltetal nutteloos, want die figuur bewaar die boek in die oplettende intellek.

(Eie vertaling).

Dit is hierdie gees asook Brant se neiging om die omvang van sy kennis ten toon te stel wat die illustrasies oorheers (Rabb 1960:189).

Nieteenstaande die tydteenstrydighede van kleredrag en argitektuur in Brant se visuele afbeeldings,⁵³ wou hy duidelik nie Vergilius onder die skyn van 'n kontemporêre skrywer voorstel nie. Hy wou hom eerder as een wat 'n behoefte aan historiese illuminasie het, weergee (Leach 1982:176). Die illustrasies in Brant se volume vorm as't ware 'n visuele vertaling van die Latynse teks wat hulle vergesel. Brant erken self die alternatiewe taal waarin hy Vergilius aangebied het wanneer hy van die publikasie van die Vergilius as *Pictura agresti voluit Brant: atque tabellis / Edere eum indoctis rusticolisque viris* praat. Dit is nie dat Brant sê dat die prente self eenvoudig is nie. Hulle is gedetailleerde en ingewikkelde visuele verklarings, soos hy tog self besef het. Dit is eerder dat die prente 'n vereenvoudigde weergawe van die Latynse teks is (Goldsmith 1984:24).

Johann Grüninger, die vooraanstaande drukker in Strasbourg, is gekies om die boek te produseer.⁵⁴ Hy het voorheen met Brant saamgewerk en het 'n uitgawe van *Das Narrenschiff* gepubliseer. Hy het ook werke van sulke antieke skrywers soos Terentius en Boethius gedruk. Hy was dus besonder geskik vir die taak. Sy illustreerders het die houtsneegravures volgens Brant se noukeurige spesifikasies gemaak.⁵⁵ Dit was ongetwyfeld sy grootste onderneming tot op datum. Sy vorige werke mag meer houtsneegravures gehad het, maar hulle het glad nie so baie nuwes bevat nie. Die 1496 Terentius bevat, byvoorbeeld, 745 houtsneegravures, maar 660 is herhalings. Net 85 nuwe blokke was dus gebruik (Rabb 1960:189).

⁵³ Brant het nie die beledigings van sy tydgenote vir die anti-klassieke fantasie van sy illustreerders se werke vrygespring nie (Leach 1982:208 n. 7).

⁵⁴ Sy regte naam was Johann Reinard (Rabb 1960:189 n. 7).

⁵⁵ Drie style kom in die houtsneegravures voor. Hulle word progressief vryer. Die vryste houtsneegravures is waarskynlik die laastes wat gedoen is (soos hierbo opgemerk is). Hulle is dié wat die meeste beïnvloed deur die Italiaanse styl wat destyds in die Noorde begin verskyn het (Rabb 1960:189 n. 8). As 'n humanistiese geleerde is daar gesê dat Brant sy eie grondige kennis van Vergilius op die boek afgedruk het deur meestersketse vir die illustreerders te verskaf. Ongetwyfeld sou die omslagtige loftuiting van die prente van sy versvormige voorwoord wat die woorde *has nostras quas pinximque ecce tabellas Virgilio* (“Kyk!, hierdie prente wat ek vir Vergilius geskilder het”) bevat, so 'n bydrae insinuer. Daar is egter nie definitiewe bewys nie (Leach 1982:177). Boonop, hoewel Brant in die openingsgedig sê dat hy die houtsneegravures “uitgevoer” het, is daar opgemerk dat hy dieselfde van die baie verskillende houtsneegravures in *Das Narrenschiff* gesê het. Vermoedelik het Brant bedoel dat hy die illustrasies beplan en nie ontwerp of gesny het nie (Rabb 1960:189 n. 8).

In die boek self word die toon deur Brant se inleidende gedig, tesame met die gedig aan die einde van die volume (sien hierbo), aangegee. Hy verduidelik daarmee die verhouding tussen die teks en die illustrasies. Terwyl die kommentaar vir die geleerde ontwerp is, is die volume, deur die illustrasies, net so toeganklik vir die ongeleerde: *Hic legere historias commentaque plurima doctus: / Ne minus indoctus perlegere illa potest.* Die byvoeging van die illustrasies het die geleentheid geskep dat die lesers sonder sluiers of verbloemings kon sien, want niemand het nog ooit besonderhede so duidelik weergegee nie: *Charas tu quoque habere velis. / Has tibi nemo ante haec tam plane ostenderit usquam.*⁵⁶ Die sluier wat Vergilius se betekenis verduister, word hier deur ’n nuwe, visuele kommentaarvorm verwyder. Die prestasies van antieke skilders – Parrhasius, Zeuxis, Apelles – word as outoriteite vir die intellektuele waardigheid en sosiale nut van die skilderkuns aangehaal (Patterson 1988:93):⁵⁷

*Nobilis imprimis opifex: qui pingere mores
Novit: & outinam viveret idem hodie:
Quo pueris nostris: senibus quoque virginibusque
Matribus ac: mores pingeret ipse bonos.*

(Aanhaling in Patterson 1988:93).

Groots was die eerste skepper wat die skilder van gebruike bedink het. Kon hy vandag ook gelewe het, sou hy goeie gebruike vir ons seuns, ons ou mans en ook vir ons dogters en moeders geskilder het.

(Eie vertaling).



In sy eie oë, was Brant op dié manier besig om ’n ernstige tekortkoming van vorige aanbiedinge van die teks te herstel. Hy het gehoop dit sou nou deur die *indocti* (“ongeleerdes”) gevolg kon word.⁵⁸ Dit is omdat Vergilius in die Middeleeue ’n digter was wat deur die geleerde en nie deur die leek gelees is nie. Daarom is sy werke skaars ooit geïllustreer. Vir die leke leser is die digter en sy werke gewoonlik op een van twee maniere aangebied. Óf hy is bemark in een van die legendes wat die Middeleeue rondom hom geskep het – een voorbeeld is waar hy in ’n mandjie op pad na ’n dame se venster hang.⁵⁹ Óf die motief van sy *Aeneïs* is in een van die “(ridder)Romans van Troje” wat sedert die 13de

⁵⁶ *Publii Virgiliti Maronis opera cum quinque vulgatis commentariis: Expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis* (Strasbourg, 1502), folio A5v (Patterson 1988:93 n. 45).

⁵⁷ Brant het die groot antieke kunstenaars wat hy lys om die gebruik van illustrasies te regverdig, in Plinius gevind (Rabb 1960:190).

⁵⁸ Brant het die wydste moontlike gehoor vir sy *Opera*, soos die gedig aan die einde van die volume onthul, beoog. Tog met sy vyf gedetailleerde kommentare in Latyn was dit klaarblyklik op ’n geleerde mark gemik. Aantekeninge in die Princeton eksemplare bevestig dat dit inderdaad deur kontemporêre opgevoede lesers gebruik is (Kallendorf 2001:139 & 209 n. 28).

⁵⁹ Soos in die voorstelling van die Triomf van die Liefde in Kodeks 1129 van die Riccardianus in Florence (Rabb 1960:190 n. 10).

eeu populêr was, geïnkorporeer. Sy eie werke het net baie selde illustrasies gehad.⁶⁰ Selfs dan was hulle nooit so noukeurig of so instruktief soos die geheue- en begripshulpmiddels wat Brant nou met trots aankondig hy voor 'n moontlik ongeletterde publiek plaas nie⁶¹ (Rabb 1960:190).

Terwyl hy dus steeds sy posisie in 'n geleerde gemeenskap gehandhaaf het, het Brant ook sy *Opera* as 'n revolusionêre dokument in die verspreiding van die klassieke bedink. In dié opsig kan sy program met die *biblia pauperum* ("Bybels van die armes") vergelyk word. Dit is Bybels wat ruweg met houtsnegravures geïllustreer en hoofsaaklik deur die *pauperes praedicatores* ("arm predikers") in Duitsland en die Nederlande vir opvoedkundige doeleindes gebruik is. Die *biblia pauperum* was in sekere sin 'n voorspel tot die Reformasie. Brant se eie ideologie was egter 'n mengsel van sosiale en godsdienstige konserwatisme, gekombineer met die groots moontlike kritiek van misbruike in beide kerk en staat. In *Das Narrenschiff* vaar hy heftig teen die besit van veelvoudige voorregte en die ordening van onbevoegde, wêreldse priesters uit. Nogtans verenig hy onder die opskrif van die Antichris nie net daardie predikante wat dit op hulself neem om die Heilige Skrif⁶² te interpreteer nie, maar ook die drukkers wat hulle reformistiese argumente versprei. In sy argument teen finansiële korrupsie herinner Brant sy lesers, "Das Rom von hyrten gbuwen sy / Von armen burne lang regiert / Dar noch durch richtum gantz verfuhr" ("Rome was founded by shepherds, long ruled by poor peasants, and then through riches quite undone," Seksie 83) (Patterson 1988:93 – 94).

Tog is die gesaghebbendste geargumenteerde seksie in *Das Narrenschiff* (Seksie 99: "Oor die Verval van die Geloof") 'n verdediging van die Heilige Romeinse Ryk waarvan sy eie Duitse monarg leier in 1486 geword het. Vanuit 'n pre-Reformasie perspektief was Brant duidelik deur teenstrydige waardes verwar. Sy noordelike weergawe van humanisme was 'n wisselvallige kompromie tussen die klassikus se eerbied vir die ideaal van antieke Rome en sy rasionalistiese waarneming dat alles nie wel met die kerk in Rome was nie. Voorts was 'n gevoel van bedreiging, die gevolg van die aantogte van die Turke na die grense van Italië, asook die verraderlike interne invalle van die Lollarde ("Lollards")⁶³ en die Begyne ("Beguienes")⁶⁴ skynbaar voldoende om enige samehangende reformistiese program te verhinder (Patterson 1988:94).

⁶⁰ Sien 3.2 se bespreking van Middeleeuse en Renaissance manuskripte.

⁶¹ *Ibid.* Die oorwegend allegories-gelaaide illustrasies toon dit duidelik aan.

⁶² Deur dit, byvoorbeeld, as die basis vir die aanvalle op die kommersialisering van boetedoening te gebruik (Patterson 1988:94).

⁶³ Lede van 'n sekte godsdienstige hervormers in Engeland wat navolgers van John Wycliffe, 'n vooraanstaande teoloog aan die Oxford Universiteit, in die 14de en 15de eeue was [Middelengels, van Middelnederlands *Lollaerd*, prewelaar, mompelaar, ketter, van *lollen*, sluimer, om te mummel] (Lollard; Lollardy: *Answers.com*).

⁶⁴ Leke-nonneordes wat uit vroue bestaan wat hulself aan 'n godsdienstige lewe wy sonder om kloostergelofte af te lê. Sulke gemeenskappe het sedert die 12de en 13de eeue voorgekom. Hulle is in Nederland gestig [Middelengels *begine*, van Ou Frans *beguine*, van Middelnederlands *beg-*, stam van *beggaert*, persoon wat gebede aframmel] (Beguine: *Answers.com*).

In verband met die *Opera* se uitdruklike beroep op die intellektueel minderbevoorregtes kan op die volgende gelet word: Dit is aanvaar dat Brant se illustrasies inderdaad doen waarop hy aanspraak gemaak het: hulle vorm 'n lopende kommentaar op die teks van Vergilius. Hulle doen dit deur 'n visuele ekwivalent te verskaf, in beide verhalende en simboliese vorm, van soveel tekselemente as wat die kunstenaar in enige enkele ontwerp kon inkorporeer. Soos in oorblywende geïllustreerde Vergiliusse van die laat Oudheid is die karakters deur name, duidelik 'n opvoedkundige gebruik, geïdentifiseer. Die ontwerpe is dikwels grondig en sluit details in wat net deur een van Servius se kommentare verklaar kan word (Patterson 1988:94).

Die feit dat die illustrasies so grondig en gedetailleerd is, tesame met die etlike uitbeeldings waar details uit die kommentators se interpretasies geput is, weerspreek tot 'n mate Brant se spoggerige bewerings in sy voorwoord. Dit was egter 'n algemene gebruik onder geïllustreerde Renaissance boeke om sulke bewerings te maak. Baie van die subtiële detail van Brant se houtsneggravures sou egter ongetwyfeld die aanskouer wat nie die teks kon lees nie, ontgaan. Dit lyk eerder berekend om tot een te spreek wie se vertrouwdheid met die gedigte hom/haar sou toelaat om die presiese visuele sinspelings te waardeer (Leach 1982:177).

Daar heers eenstemmigheid oor die gesofistikeerde aard van die houtsneggravures se intellektuele inhoud, maar hulle estetiese status is al betwis. Hulle Middeleeuse aard is betreur. Veral hulle gebruik van anachronistiese kontemporêre kleredrag is as ondergeskik aan die “realistiese” illustrasietradisies wat van Italië afkomstig is, beskou. Realisties, dit wil sê, in die hantering van anatomiese detail en die inrigting van landskap volgens ware perspektief. Realisme is egter berug as 'n veranderlike term. Daar kon net so goed geredeneer word dat Brant se ontwerpe realisties in 'n ander sin is. In dié sin, hang realisme in die aandag verkwis op kleredrag- en agtergronddetails, op wat plaaslike kleur genoem kan word, saam (Patterson 1988:94 – 95).

Die mate waarin die komposisionele formaat van Brant se illustrasies volkome vir hulle verklaarde doel gepas is om inligting te verskaf, word nou breedvoeriger beskryf. Die houtsneggravures volg twee algemene patrone. Die een is heel eenvoudig. Hier is die klem op voorgrondfigure teen lokaliteitsagtergronde. Die ander is 'n ruimer landskapstyl. Die hele afdruk word as 'n topografiese agtergrond vir die handeling aangewend. Daar is weinig perspektiewe onderskeiding tussen voorgrond en agtergrond. Sulke ingewikkelde patrone kenmerk die meerderheid van die enkele illustrasies wat elke *Ecloga* en die inleidende afdrukke vir die boeke van die *Aeneïs* vergesel. Dit kom egter ook elders in die epos voor (Leach 1982:177 – 178).

Topografies omvattende komposisies in hierdie vorm is beswaarlik nuut in Europese illustrasie of in die tradisies van Duitse kuns. Hulle word in manuskrip-illustrasie, maar ook in die ietwat vroeëre houtsnede-gravures van sulke kunstenaars soos Dürer se leermeester, Hans Wohlgemut, gevind. Grüninger se Terentius-uitgawe van 1496, dikwels aan Brant toegeskryf, het soortgelyke komposisionele formate vir die titelbladsye van sy toneelstukke gebruik. In daardie geval was hulle egter slegs verwerkings van die komiese verhoog se stedelike agtergrond om as toonkaste vir staties geposeerde figure te dien. Die Vergiliese illustrasies ontgin egter ten volle die moontlikhede wat ruim topografie vir die kombinasie van verwante gebeurtenisse binne 'n enkele raam bied (Leach 1982:178).

In die samestelling en verspreiding van die figure lyk die styl van die illustrasies soos deurlopende of onafgebroke vertelling. Dit is 'n geïllustreerde gebruik wat 'n enkele figuur deur 'n reeks handeling binne 'n enkele ononderbroke ruimte-eenheid volg. Die middel 15de eeuse geïllumineerde *Riccardiana Vergilius* (sien 3.2.8) deur Apollonio di Giovanni, het die gedigte op dié manier voorgestel. Di Giovanni se gebruike is egter deur sy beroep in die skilder van ornamentele huwelikskiste (*cassoni*) gevorm. Hulle konvensies het heroïese legendes vereis wat ten volle op 'n verhalende manier ontvou. Tegnies gesproke is Brant se illustrasies nie deurlopende vertellings nie. Hulle herhaal nie 'n enkele karakter binne een raam nie en gebruik nie die friesagtige opeenvolging kenmerkend van Middeleeuse weergawes van hierdie styl nie. Die illustrasies versprei eerder gebeurtenisse en details in 'n straalvormige patroon oor 'n topografiese agtergrond wat in voëlperspektiefpatrone ingerig is (Leach 1982:178).

Voëlperspektief, of kartografiese (soos die klassici daarna verwys) perspektief het 'n sterk en langdurige posisie in die Romeinse kunstradisie beklee. Baie van Vergilius se eie beskrywende passasies sinspeel byvoorbeeld op hierdie sienswyse. Voëlperspektief komposisie verskyn af en toe in die vroegste bestaande geïllumineerde Vergilius manuskrip, die *Vergilius Vaticanus* (sien 3.1). Dit is ook deurlopend binne Middeleeuse illuminasietradisies gebruik. Nogtans is die regstreekse invloed van hierdie agtergrond op Brant se werk onseker. Sy aanwending, in wat vir hom 'n plaaslike en kontemporêre styl was, lyk eerder na Brant se eie antwoord op die teks self (Leach 1982:178).

Voëlperspektief, met sy dubbele potensiaal vir feitelike en simboliese voorstelling, het homself goed tot Brant se doelwitte om menigvuldige detail te inkorporeer, geleen. Die styl word in sy uitgawe op drie primêre maniere aangewend. Eerstens word dit gebruik om visuele artikulasie aan beelde wat in die gedigte as denkbeeldige beelde verskyn, te gee. Op dié manier word geestesruimte as werklike

ruimte ingerig (Leach 1982:178 – 179). Byvoorbeeld in ’n illustrasie vir *Ecloga II*⁶⁵ (Figuur 54) sing Corydon omring deur ’n toneelskikking wat beelde verteenwoordigend van sy eie hofmaaklied bevat. Hierdie illustrasie is ’n samestelling van die eenvoudige en die kosbare, van feit en fantasie. Die hardwerkende plattelandse oesarbeiders en die ploëer vorm ’n kontras met die liefdeswaan wat hier as ’n baie uitlokkend geklede Nympha wat ’n blomkrans vleg, verbeeld word (Leach 1982:180). Corydon se liedbeelde word dus konkreet gevisualiseer en die passie wat sy gees vul word ook vorm gegee.

Tweedens help voëlperspektief om karakters se verskeie aksies en aktiwiteite binne ’n enkele raam te verenig en saam te vat. Sodoende word ’n panoramies verhalende illustrasie geskep (Leach 1982:179). Byvoorbeeld in ’n illustrasie vir Boek II van die *Aeneïs* (II.567 – 623) (Figuur 55) toon Venus aan Aeneas dat Troje se val in werklikheid deur die gode bewerkstellig word. Daardeur keer sy hom om sy woede op Helena wat in die Tempel van Vesta skuil, uit te haal. ’n Panoramiese uitsig word gegee oor die vyandiggesinde gode wat Troje om Aeneas, sy goddelike moeder en die skuilende Helena afbreek.

Derdens word voëlperspektief gebruik om ’n gevoel van die topografiese of geografiese omvang van sekere passasies uit te druk. Dit word bewerkstellig deur ’n simboliese kombinasie van onmiddellik waarneembare voorwerpe met die afgeleë of ongesiene (Leach 1982:179). In Figuur 63 sien Aeneas en die Sibille die streke waar die kinderskimme, onregverdig ter dood veroordeeldes en selfmoordenaars gehuisves word, asook die *Lugentes Campi* (“Treurvelde”), *Aen.VI.426 – 451*, in een houtsneegravure saamgevoeg (Sien 4.1.1.2 vir bespreking).

As aksie die illustrasies oorheers, speel agtergrond egter ’n groot rol in die oordra van die interpretasie van die gedigte. Beide alleen en as ’n geheel maak die houtsneegravures in Brant se uitgawe die leser bewus van ’n poëtiese wisselwerking tussen die beskawing en die natuur. Dit is ’n konsep wat in 17de eeuse kuns waargeneem word. Dit is grootliks deur die werk van sulke landskapskilders soos Poussin versterk. Hy het klassieke argitektuur en natuurlike omgewings gekombineer om so ’n Vergiliese atmosfeer te skep (Figuur 56) (Leach 1982:179).

In die *Aeneïs* ontwikkel die digter se visie verder as die beperkte pastorale omgewing van die *Eclogae* en selfs die Italiaanse tonele van die *Georgica*. Dit omvat die hele Mediterreense wêreld, ’n wêreld

⁶⁵ *Ecloga II* is gewy aan die tradisionele pastorale onderwerp van onbeantwoorde liefde. Die sanger is Corydon, ’n herder verlief op die jong Alexis wat die *Ecloga* Digter in sy inleidende woord as *delicias domini* (*Ecl.II.2*; “hartlam van sy baas”) beskryf (Leach 1982:180).

waardeur die held dwaal, op soek na sy goddelik bepaalde tuiste. Vergilius plaas voortdurend klem op Aeneas se verlange na 'n nuwe stad om die gevalle Troje te vervang. Toepaslik speel die kontras tussen natuur en beskawing 'n belangrike rol in die epos. Brant se illustrasies toon 'n instinktiewe begrip van die essensiële wisselwerking tussen dié twee sferes. Die meerderheid van Brant se kartografiese toneelskikkings beeld een of ander stad uit. Hulle dien dikwels as die onmiddellike ligging vir handeling, maar ook as 'n simboliese sinspeling op 'n meer afgeleë plek. Behalwe in illustrasies vir Boek II met sy onderwerp die Griekse inval van Troje, verskyn Aeneas selde binne die grense van hierdie stede. Hy word eerder buite hulle mure en dikwels op 'n effense afstand uitgebeeld (Figuur 57). Sy uitsluiting, as't ware, van mure wat so dikwels as die simbool van sy verlange na 'n gevestigde tuiste dien, dra heel doeltreffend die gevoel van rustelose ballingskap oor wat die verhaal deurtrek (Leach 1982:191).

In Brant se illustrasies word Aeneas nie as 'n klassieke Romeinse held gevisualiseer nie. Die illustreerder het hom die wit hare, baard en drag van die wyse ouer persoon gegee. Sy houdinge en gebare vertoon baie min emosie en sy gesig verander skaars van toneel tot toneel. Sy kleredrag pas wel aan by die uitgebeelde tonele. Hy is geklee in koninklike drag in tonele van vrede, gasvryheid of diplomatie en ridderlike wapenrusting vir konfliktonele. Brant se beelde is geensins onverenigbaar met Vergilius se teks nie. Self verbreek die digter nooit die illusie van mitiese oudheid deur 'n spesifieke beskrywing van Aeneas se kleding nie. Ongetwyfeld dra hy nie die toga nie. Hy het wel 'n mantel gereed vir jag, 'n kleed vir offerande en wapenrusting vir oorlog. Volledige details van sy kleredrag bly egter vaag genoeg om hom iewers tussen die Homeriese wêreld en Rome te plaas (Leach 1982:205 – 206).

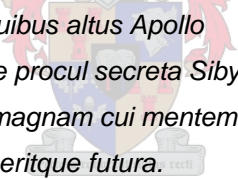
Die *Aeneis* se omvang in geografiese ruimte is gelyk aan sy tydsomvang. In die *Odusseia* bly die werklike en mitiese plekke net so vaag in hulle ruimtelike onderlinge verhoudinge as wat hulle duidelik in beskrywing is. Hierteenoor rig die *Aeneis* homself tot 'n gehoor wat voldoende deur kaarte en reisondervinding ingelig is om met belangstelling die feitelike details van die digter se geografie te kan volg. Brant se kartografiese styl is besonder geskik om visuele vorm aan dié aspek van Vergilius se werk te gee (Figuur 58) (Leach 1982:200).

In die vaslê van Aeneas se koers deur die onderwêreld wend Brant homself egter tot 'n ander en minder feitelike tipe topografiese ontwerp. Sy verbeelding en neiging tot akkuraatheid verander sy onderwêreldse illustrasies in diagramme. Die geheimsinnige botone en die inisiasieritueel wat deur die neerdaling in Hades geïmpliseer word, het nog altyd daarin geslaag om lesers se verbeeldings aan te gryp. Homerus het die land van die skimme oorkant die oewer van Oceanus as die “verrottende

tuiste van Hades” by die sameloop van twee groot riviere beskryf. Sy held beweeg nie fisies deur sy ruimtes nie. Hy staan eerder by die grens waar die dooies bymekaarkom om die offerbloed te drink wat kommunikasie met die lewendes vergun. Aeneas moet egter hier, soos elders, ’n fisiese afstand aflê om sy vader in die Elisiese Velde te besoek. Vergilius maak die onderwêreld vir sy held ’n gekarteerde topografie. Hy bewaar Homerus se geringe argitektoniese aanduiding met verwysings na ’n drumpel en ingang wat dié van ’n Romeinse huis in die geheue roep. Sy uitbreiding van die onderwêreldse ruimte wissel egter van ’n reeks geheimsinnige ruie bosse en woude tot die bloeiende Elisiese weivelde waar siele wedergeboorte afwag (Leach 1982:201).

Die gebeure in *Aeneis* VI is in Brant se *Opera* deur 14 houtsneegravures geïllustreer. Dit getuig van die populariteit van hierdie kardinale boek destyds. Die onderwêreldverhaal was klaarblyklik toepaslik vir en geesverwant aan ’n eeu waar daar ’n neiging en besorgdheid oor die lewe na die dood met sy verskrikkinge en saligheid van die ewigheid bestaan het (McKay 1987:231). In hierdie studie word 6 van die onderwêreldse houtsneegravures ondersoek.⁶⁶

4.1.1.1 Figuur 59: Aeneas by die Tempel van Apollo by Cumae (*Aen.* VI.9 – 41).



*at pius Aeneas arces quibus altus Apollo
praesidet horrendaeque procul secreta Sibyllae,
antrum immane, petit, magnam cui mentem animumque
Delius inspirat vates aperitque futura.
iam subeunt Triviae lucos atque aurea tecta.
Daedalus, ut fama est, fugiens Minoia regna
praepetibus pennis ausus se credere caelo 15
insuetum per iter gelidas enavit ad Arctos,
Chalcidicaque levis tandem super astitit arce.
redditus his primum terris tibi, Phoebæ, sacra vit
remigium alarum posuitque immania templa.
in foribus letum Androgeo; tum pendere poenas 20
Cecropidae iussi (miserum!) septena quotannis
corpora natorum; stat ductis sortibus urna.
contra elata mari respondet Cnosia tellus:
his crudelis amor tauri suppostaque furto
Pasiphae mixtumque genus prolesque bifformes 25
Minotaurus inest, Veneris monimenta nefandae;
hic labor ille domus et inextricabilis error;*

⁶⁶ Ongelukkig is net 6 illustrasies van Boek VI in die bronne gevind. Nietemin verteenwoordig hulle ’n goeie deursnee.

magnum reginae sed enim miseratus amorem
Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit,
caeca regens filo vestigia. tu quoque magnam 30
partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes.
bis conatus erat casus effingere in auro,
bis patriae cecidere manus. quin protinus omnia
perlegerent oculis, ni iam praemissus Achates
adforet atque una Phoebi Triviaeque sacerdos, 35
Deiphobe Glauci, fatur quae talia regi:
‘non hoc ista sibi tempus spectacula poscit;
nunc grege de intacto septem mactare iuencos
praestiterit, totidem lectas de more bidentis.’
talibus adfata Aenean (nec sacra morantur
iussa viri) Teucros vocat alta in templa sacerdos.

(Aen.VI.9 – 41).

Maar Aeneas, die pligsgetrooue, kies koers na die vesting waar Apollo in die hoogte heerskappy voer, en na 'n ontsaglike grot nie ver daarvandaan nie, die afgeleë woning van die huiweringwekkende Sibille, in wie die Deliese siener 'n magtige insig en profetiese inspirasie blaas en die toekoms onthul. Nou nader hulle die heilige woud van Trivia en die tempeldak van goud.

Daar word vertel dat Daedalus tydens sy vlug uit Minos se koningkryk, die durf gehad het om homself op snelle wieke aan die lugruim toe te vertrou. Langs 'n ongewone roete het hy na die koue Noorde weggesweef, en uiteindelik liggies bokant die Chalcidiese vesting bly hang. Hier, vir die eerste keer, is hy aan die aarde teruggegee, en het hy sy vleuelstelsel aan u gewy, Phoebus, en 'n ontsaglike tempel opgerig. Op die deure het hy Androgeos se dood afgebeeld; daarnaas die kinders van Cecrops wat beveel is, ontsettend!, om jaarliks sewe lewende knape as boete te betaal; die urn staan daar, die lootjies reeds getrek. Op die ander deurvleuel verskyn die land van Knossos wat uit die see opsteek: hier is haar wrede liefde vir die bul, Pasíphaë se heimelike paring, en die Minotaurus, daardie basterras en dubbelstaltige telg, getuienis van hul goddelose hartstog; hier daardie huis van beproewinge, 'n onontwarbare doolhof. Maar uit medelye met die groot liefde van die prinses het Daedalus tog self die liste en misleiding van die paleis ontsluit, en met behulp van 'n garedraad die blinde skredes gelei. Ook jy, Icarus, sou 'n groot rol in so 'n grootse kunswerk gespeel het, as smart dit wou toelaat. Tweemaal het hy gepoog om jou val in goud uit te beeld, tweemaal het jou vader se hande neergesink.

Ja-nee, hulle sou verder volledig besigtig het, as Achates wat vooruit gestuur was, nie nou opgedaag het nie, en saam met hom die priesteres van Phoebus en Trivia, Deïphobe, dogter van Glaucus. Sy spreek die koning soos volg aan: “Hierdie uur vra nie om skouspele soos daardie nie. Dit sou beter gewees het om nou sewe stiere uit jou kudde, onaangeraak deur die juk, en net soveel uitgesoekte tweetand skape, volgens voorskrif te slag.” Met dergelike woorde spreek die priesteres vir Aeneas aan – die manne talm ook nie om haar heilige bevale uit te voer nie – en roep die Trojane die verhewe tempel binne.

(vert. Benade 1975:157 – 158).

Boek VI begin met die landing van die Trojaanse vloot by Cumae, hulle jag- en versamelingstogte en Aeneas wat die Tempel van Apollo besoek op die eerste tree om by sy vader Anchises in die onderwêreld uit te kom (*Aen.* VI.1 – 10). Die eerste houtsnegravure van Aeneas met twee volgelinge by die Tempel van Apollo by Cumae (VI.9 – 41) is 'n meesterlike voorspel tot die fantasmagorie wat gaan kom (McKay 1987:231). Terwyl Aeneas en sy twee makkers na die uitvoerig gegraveerde tempeldeure kyk, staan Achates en die Sibille saam met waarskynlik ander Trojane onder in die regterkantse hoek van die houtsnegravure. Hulle is vermoedelik op die punt om Aeneas se besigtiging kort te knip en hom op die eintlike doel van sy besoek attent te maak (VI.33 – 40).

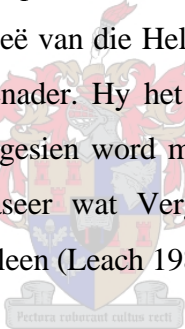
Brant het vier opeenvolgende panele vir die grafiese verhale op die tempeldeure wat die algemene patroon van kerkdeure volg, weerskante aangebring. Die details is gepas en veelseggend.⁶⁷ In die eerste paneel (links, bo) van die linkerkantse tempeldeur is Daedalus en Icarus vermoedelik besig om uit Minos se vesting te ontsnap. Die tweede paneel (regs, bo) toon Aegeus wat in die see van 'n krans afspring met die terugkeer van Theseus se skip na Athene. In die derde paneel (links, onder) wy Daedalus sy vleuels aan Apollo. Icarus vlieg nog in die lug in die vierde paneel met sy vader wat bekommerd toekyk. Die eerste paneel (links, bo) van die regterkantse tempeldeur beeld die Minotaurus en vermoedelik Theseus uit en die tweede Pasiphae se verbode liefde met die bul. Die dood van Androgeus, Koning Minos se seun, geskied in die derde en vierde panele (regs en links, onder). Laasgenoemde is nie, soos gewoonlik voorgestel word, 'n slagoffer by die Kretensiese Spele nie. Sy lewe word deur sy verslane mededingers op pad na Thebe geneem. In die linkerkantse hoek van die houtsnegravure is 'n Trojaanse skip vasgemeer. Dit is 'n afbeelding van 'n 15de eeuse skip. Die kleredrag is anachronisties en die tulband op Aeneas se kop verteenwoordig duidelik sy vreemdelingstatus. Die tempel en agtergrondsgeboue word ook kontemporêr uitgebeeld. Cumae, 'n pelgrimsterrein aan die kus, word as 'n 15de eeuse Duitse stadstoneel voorgestel (McKay 1987:231).

Die houtsnegravure is gedetailleerd en die panele op die tempeldeure brei tot 'n mate baie op Vergilius se teks uit. Die mitologiese Daedalus-verhaal word so breedvoerig moontlik uitgebeeld. Die panele is as't ware soos miniatuur houtsnegravures binne die groter houtsnegravure. Eintlik word Vergilius se *ecphrasis* in die teks goed in die houtsnegravure weerspieël. Brant beskryf visueel Vergilius se literêre beskrywing van die gegraveerde tempeldeure. Die soortgelyke illustrasie van die Laat Oudheidse *Vergilius Vaticanus* (Figure 11a en b) toon 'n eenvoudige Romeinse tempel sonder tempeldeure. Die verhaal op die tempeldeure was nie belangrik in 'n

⁶⁷ Vanweë die kwaliteit van Figuur 59 is van die details effens onduidelik.

manuskrip wat op die Latynse Vergiliese liefhebber gemik was nie. Brant se Renaissance gedrukte *Opera* was egter op 'n wyer gehoor gemik. Sy didaktiese doelwit en klassieke geleerdheid kom dus duidelik hier na vore. 'n Latynse leek of student van die 16de eeu sou waarskynlik die breedvoerigheid waardeur het. Die geleerde sou dit weer as welkome, maar opvoedkundige afleiding kon beskou het.

Drie afsonderlike diagrammatiese illustrasies van die onderwêreld self, waarna hierbo verwys is, verskyn in Brant se Boek VI. Die eerste stel Hades se drumpel besaai met monsters voor.⁶⁸ Die tweede is 'n uitbeelding van die streke wat deur voortydige sterftes bewoon word (Figuur 63). Die derde toon die verborge dieptes van Tartarus wat Aeneas nie eintlik betree nie, aangesien die pad na die Elisiese Velde na regs afdraai (Figuur 64). Die Sibille gee egter 'n gedetailleerde beskrywing van al hul tradisionele onheilspellende besonderhede vir die nuuskierige held. Die verstaanbare betowering wat Brant se periode, met sy intense bewustheid van sonde en die dood, vir die onderwerp gehad het, word deur kontemporêre kunswerke gereflekteer. Dit is, byvoorbeeld, duidelik in Albrecht Dürer se houtsnitte vir *Die Apokalips* (1498 en 1511) (Figuur 60) en Hieronymus Bosch (ca.1450 – 1516) se verontrustende fantasieë van die Hel (Figure 61 en 62) te bespeur. Brant het dit op sy kenmerkend informatiewe wyse benader. Hy het die chaotiese, gefolterde aktiwiteit wat in kontemporêre skilderye van verdoemenis gesien word met 'n kategoriese skema gekombineer. Dié skema is op die kategoriese orde gebaseer wat Vergilius aan Aeneas se belewenis van die agtereenvolgende streke van die dooies verleen (Leach 1982:201).



4.1.1.2 Figuur 63: Die kinderskimme, onregverdig ter dood veroordeeldes, selfmoordenaars en die *Lugentes Campi* (*Aen.*VI.426 – 451).

*Continuo auditaē voces vagitus et ingens
infantumque animae flentes in limine primo,
quos dulcis vitae exsortis et ab ubere raptos
abstulit atra dies et funere mersit acerbo.
hos iuxta falso damnati crimine mortis. 430
nec vero hae sine sorte datae, sine iudice, sedes:
quaesitor Minos urnam movet; ille silentum
consiliumque vocat vitasque et crimina discit.
proxima deinde tenent maesti loca, qui sibi letum
insontes peperere manu lucemque perosi 435
proiecere animas. quam vellent aethere in alto*

⁶⁸ Het nie 'n voorbeeld van dié spesifieke illustrasie nie.

nunc et pauperiem et duros perferre labores!
fas obstat, tristisque palus inamabilis undae
alligat et novies Styx interfusa coerces.
nec procul hinc partem fusi monstrantur in omnem 440
Lugentes Campi; sic illos nomine dicunt.
hic quos durus amor crudeli tabe peredit
secreti celant calles et myrtea circum
silva tegit; curae non ipsa in morte relinquunt.
his Phaedram Procrimque locis maestamque Eriphylen 445
crudelis nati monstrantem vulnera cernit,
Euadnenque et Pasiphaen; his Laodamia
it comes et iuvenis quondam, nunc femina, Caeneus
rursus et in veterem fato revoluta figuram.
inter quas Phoenissa recens a vulnere Dido
errabat silva in magna; . . .

(Aen.VI.426 – 451).

Dadelik hoor hulle stemme en 'n luide gekerm: dis die wenende kinderskimme. Voor op die drumpel van die heerlike lewe waaraan hulle nog geen deel gehad het nie, het 'n swart onheilsdag hulle van hulle moeders se bors weggegryp en meegesleur en in bittere dood gedompel. Langs hulle woon diegene wat op 'n valse aanklag ter dood veroordeel is. Maar hierdie woonplekke word gewis nie sonder die lot toegeken nie, nie sonder die uitspraak van 'n regter nie. Minos, die voorsittende regter, skud die kruik wat die lootjies bevat; hy roep die vierskaar van die stiltes byeen en vergewis hom van hulle lewens en misdrywe.

Die gebied aangrensend hieraan, word bewoon deur die treurendes. Hoewel onskuldig, het hulle met eie hand die dood vir hulleself berei en uit afsku vir die lig van hulle lewens afstand gedoen. Hoe graag sou hulle nie nou sowel armoede as sware ontberings wou verduur het op die aarde daar bo nie! Die noodlot versper die weg, die sombere moeras met sy haatlike water hou hulle gebonde; die Styx wat nege maal om hulle kronkel, sluit hulle volkome in.

Nie ver hiervandaan nie, wydstrekkend na alle kante toe, verskyn die Velde van Verdriet – so word hulle genoem. Hier versteek eensame voetpaadjies diegene wat deur 'n onhoudbare liefde wreed uitgemergel en verteer is, en rondomheen bedek 'n mirtebos hulle. Selfs in die dood verlaat die liefdespyn hulle nie. In hierdie oord sien hy vir Phaedra en Procris, en Eriphyle wat bedroef die wonde vertoon wat haar seun geslaan het, en vir Evadne en Pasiphaë. Laodamia vergesel hulle, asook die jonkman van vroeër, Caeneus, tans weer 'n vrou, deur die noodlot in haar ou gestalte herstel.

Tussen hulle het Dido van Carthago in die eindelose woud rondgedwaal, haar wond nog vars.

(vert. Benade 1975:172 – 173).

Aeneas en die Sibille het nou oor die Styxrivier gevaar en gaan verby die streke in Hades waar die geeste van suigelinge, onregverdig ter dood veroordeeldes en selfmoordenaars hulself bevind. Hulle bereik die tuiste van die ongelukkige minnaars, die *Lugentes Campi* (*Aen.*VI.426 – 451). In vergelyking met die drumpel van Hades, asook Figuur 64 hieronder, is die tweede diagrammatiese houtsneggravure se streek van ontydige sterftes 'n plek van 'n heel ander orde. Die uitbeelding weerspieël die heersende tragiese sentimente en is dus minder fel en vertoon ook minder treffend (Leach 1982:203).

Die onderwêreld-riviere vloei deur hierdie gebied. Hul strome vorm 'n reeks eilande. Elke eiland word deur sy eie kategorie van gestorwe siele bewoon: die suigelinge dood in hulle wiegies, asook die persone deur ongegronde misdaadbeskuldigings veroordeel met Minos, as hul regter. Na hulle kom die streek van onskuldige selfmoordenaars. Op die grootste van die eilande wat die voorgrond heeltemal vul, is die streek waaraan Vergilius die meeste aandag skenk, die *Lugentes Campi* (VI.440 – 476). Dit is digbevolk deur vroue wat vir die liefde gesterf het. Net een dooie boom dien as stut vir Phaedra se dood. Brant se illustrasie het niks van die gevoel van geheime skande wat deur Vergilius se beskrywing geïmpliseer word nie: *hic, quos durus amor crudeli tabe peredit, / secreti celant calles et myrtea circum / silva tegit.* (VI.442 – 444). Die leser se aandag word eerder deur die samedromming van die heldinne getrek. Elkeen word in een of ander identifiserende gebaar getoon: Evadne werp haarself in 'n brandstapel, Phaedra berei haar strop op die boom voor, Pasiphae streef die bul, Eryphyle smeek haar seun en Procris is deur 'n spies neergevel.⁶⁹ Dido kniel in die verregse hoek van die eiland, haar bors opvallend deur 'n swaard deurboor. Sy kom as 'n baie onbelangrike lid van hierdie groep voor. Dit is ten spyte van die feit dat haar roerende laaste ontmoeting met Aeneas die hoofgebeurtenis in Vergilius se verhaal van die *Lugentes Campi* (VI.450 – 476) is (Leach 1982:203).

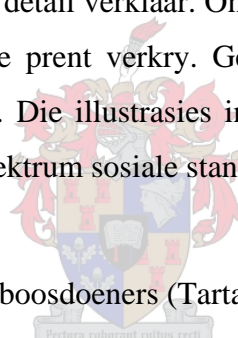
Dié illustrasie is baie soos 'n katalogus. Dit lyk asof die kommentator se gees alle verhalende aspekte tot niet gemaak het. Aeneas word glad nie op pad deur die streek getoon nie, maar verskyn saam met die Sibille as 'n grensfiguur (Leach 1982:203). Hulle staan ook weereens binne die kake van Hades. Hulle het op hierdie stadium duidelik al verder as die drumpel van die hel gereis. Die draakagtige kop herinner ook baie aan Figuur 38 waar Dido in 'n monster se bek staan (sien 3.2.1, spesifiek die Leviatan-verwysing). In sekere mate lyk dit asof Aeneas en die Sibille besig is om eers die streke en

⁶⁹ Die details van hierdie vroue se sterftes word in werklikheid nie in die *Aeneïs* gegee nie, maar Servius, *ad Aeneïs* VI.445ff., vertel elke verhaal breedvoerig. Brant illustreer as't ware die kommentator in plaas van die gedig (Leach 1982:210 n. 63).

hulle tragiese inwoners waar te neem voordat hulle daardeur gaan beweeg. Die s-vormige patroon wat die eilande in die beeld vorm, dwing die leser om ook alles wat uitgebeeld word visueel te volg.

Brant vertoon duidelik hier sy geleerdheid en uitstekende kennis van die mitologie. Sy verduideliking van die teks word tot 'n mate agterweë gelaat. Tog is daar deurgaans ook 'n sweem van instruktiewe geleerdheid te bespeur. Die eiland van die selfmoordenaars word nie deur Vergilius bevolk nie. Brant plaas dus drie van die beroemdste selfmoordenaars van die Oudheid daarop: Sokrates met sy koppie skeerling of giftige kerwel, Cato wat homself doodsteek en Mithridates wat sy kneg beveel om hom dood te maak (Rabb 1960:194).

Hierdie houtsnee-gravure sou toeganklik wees vir iemand wat selfs nie die paar Latynse woorde daarin kon lees nie. Die atmosfeer, die figure en hulle situasies maak dit maklik om af te lei dat dit die onderwêreld kan wees en dat die mense daar ongelukkig is. Vir diegene wat Latyn kon lees, sou die kommentaar van Landino wat die teks vergesel die ooreenkomste tussen Vergilius se onderwêreld en die Christen-teologie in detail verklaar. Ongeleerde lesers kon dus 'n algemene idee van die bepaalde teksgedeelte deur die prent verkry. Geleerde lesers kon dit weer gebruik om sleutelpunte in hulle geheues vas te lê. Die illustrasies in hierdie uitgawe suggereer duidelik dat Vergilius se poësie lesers oor 'n wye spektrum sosiale stande sou bereik (Kallendorf 2001:139).



4.1.1.3 Figuur 64: Die strafplek van die boosdoeners (Tartarus) (*Aen.* VI.548 – 627).

*Respicit Aeneas subito et sub rupe sinistra
moenia lata videt triplici circumdata muro,
quae rapidus flammis ambit torrentibus amnis, 550
Tartareus Phlegethon, torquetque sonantia saxa.
porta adversa ingens, solidoque adamante columnae,
vis ut nulla virum, non ipsi exscindere bello
caelicolae valeant; stat ferrea turris ad auras,
Tisiphoneque sedens palla succincta cruenta 555
vestibulum exsomnia servat noctesque diesque.
hinc exaudiri gemitus et saeva sonare
verbera, tum stridor ferri tractaeque catenae.
constitit Aeneas strepitumque exterritus hausit.
'quae scelerum facies? o virgo, effare; quibusve 560
urgentur poenis? quis tantus clangor ad auris?'
tum vates sic orsa loqui: 'dux inclute Teucrum,
nulli fas casto sceleratum insistere limen;*

sed me cum lucis Hecate praefecit Avernis,
ipsa deum poenas docuit perque omnia duxit. 565
Cnosius haec Rhadamanthus habet durissima regna
castigatque auditque dolos subigitque fateri
quae quis apud superos furto laetatus inani
distulit in seram commissa piacula mortem.
continuo sontis ultrix accincta flagello 570
Tisiphone quatit insultans, torvosque sinistra
intentans anguis vocat agmina saeva sororum.
tum demum horrisono stridentes cardine sacrae
panduntur portae. cernis custodia qualis
vestibulo sedeat, facies quae limina servet? 575
quingenta atris immanis hiatibus Hydra
saevior intus habet sedem. tum Tartarus ipse
bis patet in praeceps tantum tenditque sub umbras
quantus ad aetherium caeli suspectus Olympum.
hic genus antiquum Terrae, Titania pubes, 580
fulmine deiecti fundo volvuntur in imo.
hic et Aloidas geminos immania vidi
corpora, qui manibus magnum rescindere caelum
adgressi superisque Iovem detrudere regnis.
vidi et crudelis dantem Salmonea poenas, 585
dum flammam Iovis et sonitus imitatur Olympi.
quattuor hic invectus equis et lampada quassans
per Graium populos mediaeque per Elidis urbem
ibat ovans, divumque sibi poscebat honorem,
demens, qui nimbos et non imitabile fulmen 590
aere et cornipedum pulsu simularet equorum.
at pater omnipotens densa inter nubila telum
contorsit, non ille faces nec fumea taedis
lumina, praecipitemque immani turbine adegit.
nec non et Tityon, Terrae omniparentis alumnum, 595
cernere erat, per tota novem cui iugera corpus
porrigitur, rostroque immanis vultur obunco
immortale iecur tondens fecundaque poenis
viscera rimaturque epulis habitatque sub alto
pectore, nec fibris requies datur ulla renatis. 600
quid memorem Lapithas, Ixiona Pirithoumque?
quos super atra silex iam iam lapsura cadentique
imminet adsimilis; lucent genialibus altis
aurea fulcra toris, epulaeque ante ora paratae
regifico luxu; Furiarum maxima iuxta 605

*accubat et manibus prohibet contingere mensas,
 exsurgitque facem attollens atque intonat ore.
 hic, quibus invisī fratres, dum vita manebat,
 pulsatusve parens aut fraus innexa clienti,
 aut qui divitiis soli incubuere repertis 610
 nec partem posuere suis (quae maxima turba est),
 quique ob adulterium caesi, quique arma secuti
 impia nec veriti dominorum fallere dextras,
 inclusi poenam exspectant. ne quaere doceri
 quam poenam, aut quae forma viros fortunave mersit. 615
 saxum ingens volvunt alii, radiisve rotarum
 districti pendent; sedet aeternumque sedebit
 infelix Theseus; Phlegyasque miserrimus omnis
 admonet et magna testatur voce per umbras:
 'discite iustitiam moniti et non temnere divos.' 620
 vendidit hic auro patriam dominumque potentem
 imposuit; fixit leges pretio atque refixit;
 hic thalamum invasit natae vetitosque hymenaeos:
 ausi omnes immane nefas ausoque potiti.
 non, mihi si linguae centum sint oraue centum,
 ferrea vox, omnis scelerum comprehendere formas,
 omnia poenarum percurrere nomina possim.'*

(Aen.VI.548 – 627).

Skielik kyk Aeneas om. Aan die voet van 'n krans aan die linkerkant sien hy 'n breë vesting, omring deur 'n driedubbele muur. 'n Snelstromende rivier van verskroeiende vlamme spoel daar rondomheen, Phlegethon van Tartarus, en donderend wentel hy rotse voort. Direk voor hom is die ingangspoort, ontsaglik groot, en massiewe suile van die hardste staal, sodat geen geweld van mense, nie eers die hemelbewoners self in staat is om dit in oorlog te verwoes nie. 'n Ystertoring staan daar, hoog die lug in, en met haar bloedbevlekte gewaad opgeskort sit Tisiphone hier slapeloos en waghou oor die ingang, nag en dag. 'n Gejammer klink duidelik daarvandaan af op, wrede géselslae klap, en dan die gerinkel van yster en die gesleep van kettings. Aeneas het gaan staan; beangs en gespanne bly hy na die rumoer luister. "Om watter soort misdad gaan dit hier? Sê my tog, o maagd! Met welke strawwe word hulle gefolter? Welke ontsettende misbaar styg daar ten hemel?"

Toe begin die profetes só te spreek: "Roemryke leier van die Trojane, niemand wat 'n vlekkelose lewe ly mag die vervloekte drumpel betree nie. Maar toe Hecate my in bevel geplaas het oor die woude van Avernus, het sy self vir my die strawwe uiteengesit wat die gode oplê, en my deur alles heen gelei. Rhadamanthus uit Kreta heers oor hierdie mees genadelose ryk. Hy gésel die skimme en hoor dan van hulle arglistigheid deurdat hy hulle dwing om die misdade te erken wat elkeen op aarde gepleeg het. Vrugtelos het die sondaar hom in sy skelmstreek verlustig en die verskuldigde boetedoening daarvan uitgestel tot sy dood eers lank daarna. Gewapen met 'n kats, bespring die wreekster Tisiphone die skuldiges sonder meer en jaag hulle voort. Met die

linkerhand bedreig sy hulle met haar grimmige slange en roep die wrede bende van haar susters nader. Dan, op langelaas, swaai die heilige poorte met 'n aaklige geknars van die skarniere oop.

Sien jy watter soort bewaakster daar by die ingang sit, watter gedaante oor die drumpel waghou? Nog woester is die gedrog wat aan die binnekant woon, die monsteragtige Hydra met vyftig oopgesperde bekke. Daaragter gaap Tartarus self loodreg af. Tweemaal so diep strek dit omlaag die skadu's in, as wat ons blik omhoog na die hemelse Olympus reik. Hier krul die oeroue nakomelinge van Aarde op die bodem van die kuil rond, die volk van die Titane, neergevel deur 'n bliksemskig. Hier het ek ook albei die seuns van Alóeus gesien, reusagtige gedaantes wat probeer het om die grote hemel met hulle hande af te breek en om vir Jupiter van sy troon daar bo te stoot. Ek het ook vir Salmoneus gesien waar hy die grusame straf uitdien wat hom oorval het onderwyl hy besig was om Jupiter se blitse en die donder van Olympus na te boots. Fakkelswaaiend is hy deur sy vierspan voortgetrek, en triomfantelik het hy tussen die Griekse stamme deur gery, ja, dwarsdeur die stad Elis, en vir homself die verering opgeëis wat gode toekom, die dwaas! Om die onweerswolke en onnabootsbare donder met klinkende brons en die getrappel van horinghoewige perde te wil na-aap! Maar die almagtige Vader het sy skig deur digte wolke geslinger – geen fakkels, hy, of die rokerige gloed van dennehouttoortse nie – en hom met 'n ontsettende werwelwind halsoorkop neergeslinger.

Ook Tityus was daar te sien, troetelkind van moeder Aarde wat alles voortbring. Oor 'n volle nege akkers lê sy liggaam uitgestrek, en 'n monsteragtige aasvoël vreet met krom snawel aan sy onsterflike lewer en ingewande, vrugbaar vir nuwe foltering. Op soek na kos vroetel dit daar rond en woon diep binne in sy bors. Geen respyt word gegun aan die vesels wat immer opnuut groei nie. Waarom sou ek vertel van die Lapithae, van Ixion en Pirithoüs? Dreigend hang 'n swart rotsblok bo hul hoof, op die punt om iedere oomblik neer te stort, presies asof dit reeds aan die neerstort is. Goue kussingstutte glans op die hoë feestelike aanlêsofas, en voor hulle oë is 'n maaltyd van koninklike weelde berei. Vlakby lê die oudste van die Furieë en belet hulle om die voedsel met die hand aan te raak: sy kom orent, lig haar fakkel, en dreig met 'n donderende stem.

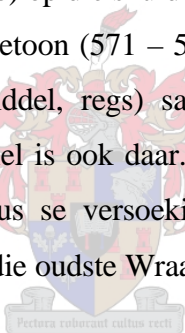
Hier woon almal wat in die lewe hulle broers gehaat het, of wat 'n vader mishandel, of bedrog teen 'n afhanklike gesmee het; almal wat in afsondering oor hulle verkreë rykdom gebroei het sonder om 'n deel daarvan vir hulle eie familie eenkant te sit – en dit is die talrykste skaar. Ook almal wat weens owerspel gedood is, of wat deelgeneem het aan 'n goddelose oorlog en nie gekroom het om die vertrouwe van hul meesters te verraai nie. Ingekerker sit hulle almal hier en wag op hulle vonnis. Vra nie dat ek jou moet inlig oor die straf wat daar op hulle wag, of oor die soort misdaad of die noodlotbestemming wat hierdie mense oorweldig het nie. Party rol 'n ontsaglike rotsblok aan, of hang oopgespalk aan die speke van wiele. Arme Theseus sit daar, en sal tot in ewigheid daar sit. Phlegyas, rampsaliger as enigeen, getuig met luide stem en vermaan almal deur die skadu's heen: "Wees gewaarsku, leer om regverdig te wees en die gode nie te verag nie." Hierdie een het sy vaderland vir goud verkoop en 'n magtige dwingeland daarvoor gestel: vir omkoopgeld het hy wette gemaak en ongedaan gemaak. Daardie een het sy dogter se slaapkamer binnegedring en 'n verbode huwelik met haar gesluit. Almal het 'n gruwelike misdryf aangedurf, en volvoer wat hulle aagedurf het. Al het ek 'n honderd tonge gehad, 'n honderd monde en 'n stem van yster, sou ek nie in staat wees om al die vorms van misdaad te beskryf, en al die name van die strawwe op te noem nie."

(vert. Benade 1975:176 – 179).

Aeneas en die Sibille het nou al amper Elisium en Anchises bereik. Aeneas sien die onheilspellende vesting waar die boosdoeners verhoor en gestraf word. Die Sibille vertel hom van die slagoffers, hulle straf en hulle misdade (*Aen.*VI.548 – 627).

In die derde diagram kan die illustreerder se Boschagtige fantasie en aanvulling duidelik bespeur word. Die streek Tartarus word in die agtergrond deur 'n taamlik noukeurige weergawe van die Vergiliese konstruksie oorheers. 'n Groot vesting word deur 'n drievoudige muur omring. Dit brand weens die vurige waters van die Phlegethonrivier. In die Sibille se weergawe bevat die vesting eintlik die martelsterrein van die verdoemdes. Brant het hulle verwronge en gekastyde liggame egter in die binnehof, gekatalogiseer, voor die leser se oë geplaas (Leach 1982:202).

Die verdoemde misdadigers in Tartarus is in baie opsigte die boeiendste van Brant se visioene. Die gedugte tughuis met sy driedubbele mure en vuurgrag hou hulle met die vasberadenheid van 'n Alcatraz gevange (McKay 1987:231). Rhadamanthus tree as regter oor die boosdoeners in die middel op. Tisiphone sak met haar sweep (links, bo) op die skuldiges toe. Die slange wat hulle verskrik, word in haar regter- eerder as haar linkerhand getoon (571 – 572). Die veelkoppige Hydra verskyn in die deur van die vesting. Salmoneus lê (middel, regs) saam met ander misdadigers in die vurige Phlegethon. Ixion op sy ewigdraaiende wiel is ook daar. Tityus se lewer en ingewande word (regs, onder) deur die aasvoël verslind. Tantalus se versoeking (links, onder) is 'n gedekte tafel met gebraaide hoender of eend. Hy word deur die oudste Wraakgodin daarvan weerhou om te eet (McKay 1987:231 – 232).



Verder is daar ook ander naamlose slagoffers wat deur duiwelagtige kreature en tipiese Middeleeuse marteltuie gefolter word. In die middel lê twee mans en braai op 'n pynbank of 'n bed met gloeiende kole onder. Net links van hulle is 'n gedrog besig om penne in twee mans te kap. Heel regs word drie skuldiges in 'n pot gekook terwyl 'n kreatuur een van hulle met 'n hamer oor die kop slaan. Hierdie strawwe kom natuurlik nie in Vergilius voor nie, maar die skrikwekkende voorstellings is gepas binne die konteks van die tydperk waarin Brant gelewe het. Die kerk se siening op die hiernamaals en die verdienste na die dood het die destydse Christenmens se houding oor die lewe na die dood en veral in die strawwe wat op die sondige siel in die Hel sou wag, beïnvloed. Vergilius se verbeeldingryke beskrywing van Tartarus het 'n groot invloed in dié tyd gehad en die skep van 'n gruwelike Christelike Hel deur skrywers en kunstenaars aangevuur. Sommige van die foltering wat deur dweperskrywers aan die Hel toegewys is, was byvoorbeeld heeltemal grafies en eksplisiet: ophanging, wipgalg, afslag, vergruising, die op- en afrol van getande klippe by 'n vuurwarm ysterheuwel (soortgelyk aan Sisyphus se straf), die indoping van die genitalieë in gesmelte lood ('n gunsteling vir

owerspelers onder die streng kerkvaders) of brandende swael of gewone vuurwarm modder, breek op wiele (Ixion), verwurging, deurboring, ontweiding (Tityus se straf), inval van die liggaamsopeninge deur paddas, wurms, salamanders of lysters en natuurlik gewoon braai (Hughes 1968:204 & 209).

Verskeie van hierdie en ander foltermetodes word in die kuns van die tyd gereflekteer. Figuur 65 toon straf deur verwurging, slae en verskeuring van die vlees. In Figuur 66 omvat die straf van wellus uittering, lopende sere, indringing van die verrottende vlees deur slange en 'n klam padda aan die vrou se genitalieë geheg (Hughes 1968:202). Figuur 67 toon vraatsugtiges wat deur duiwels in die Hel geforseer word om vuil stinkende water te drink en paddas te eet (Voelkle 1987:112). In Figuur 68 word die sondaars in potte gekook net soos die boosdoeners in Brant se Tartarus. Die duiwels wat die potte met gaffels roer lyk baie soos Brant se duiwelagtige figure wat deurboor, kook en slaan. Figuur 69 toon hoe sondige siele onder andere gekook, geslaan, gebraai, opgehang en hul vlees deur drake (regs, onder) verskeur word (Hughes 1968:209; 211). Bosch se chaotiese en fantastiese gesigte van die Hel is ook hier van toepassing (Figure 61 en 62) Die houtsneegravure van die mitologiese Tartarus reflekteer dus tot 'n mate die oorheersende siening en voorstelling van die Christelike Hel en die verskeie pynlike strawwe wat op die sondige siel wag.

In Brant se Tartarus-houtsneegravure (Figuur 64) kom 'n interessante kenmerk van die illustreerder na vore – sy kennis van anatomie. Hy was waarskynlik met die anatomieboeke wat destyds populêr begin word het, vertrou. Dié vermoede word veral deur hierdie illustrasie versterk. In die regterkantse hoek onder sien die leser die aasvoël besig om Tityus se lewer te verslind. 'n Opvallende kenmerk van die tekening is die baie groot insnyding wat in Tityus se maag en bors getoon word. In die opening kan die leser bowendien sy ingewande noukeurig geteken, sien. Hierdie onnodige groot insnyding is duidelik deur die anatomiese sketse in omloop geïnspireer (Rabb 1960:193).

Dieselfde houtsneegravure verskaf ook 'n duidelike bewys van Dürer se invloed op die illustreerder. Aan die linkerkant is mans wat deur Tisiphone geysel word, aan 'n paal vasgebind. Dit is 'n detail wat nie deur Vergilius genoem word nie. Die komposisie blyk om regstreeks van Dürer se houtsneegravure *Die Marteldood van die Tienduisend Christene*, ca. 1497, (Figuur 70) afgelei te wees. Daar is 'n identiese groep in 'n prominente posisie reg in die middel te sien (Rabb 1960:193).

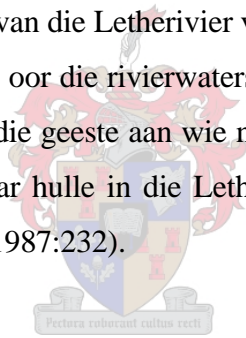
Vergilius se Tartarus word hier redelik getrou, baie gedetailleerd, maar natuurlik ook anachronisties uitgebeeld. Dit is 'n chaoties skrikwekkende uitbeelding van die onderwêreldse strafplek en herinner baie aan Bosch se deurwrogte uitbeeldings van die Hel en die heersende letterkundige en kunstige Hel-voorstellings van die tyd. Brant en sy tydgenote se besorgdheid oor sonde en die nadoodse

gevolge daarvan kan opvallend aan gevoel word. 'n Leek van die 16de eeu sou beslis vanuit sy eie verwysingsraamwerk die houtsneegravure kon verstaan. Die geleerde leser sou weer makliker die hoofpunte in Vergilius se eie vreesaanjaende beskrywing kon oproep.

4.1.1.4 Figuur 71: Die ontmoeting met Anchises in Elisium. Die siele by die Letherivier (*Aen.*VI.703 – 715).

Aeneas en die Sibille het nou Elisium betree, waar hy sy vader, Anchises, ontmoet. Hy aanskou die groot skare siele wat by die waters van die Letherivier wag om hergebore te word (*Aen.*VI.703 – 715). Hierdie houtsneegravure is nie diagrammaties soos die vorige twee nie. Dit is inderdaad baie rustig en beklemtoon die salige atmosfeer van hierdie toneel in Boek VI.

Brant se rol as *vates*, priester-digter vir Maximilianus I inspireer hom om 'n onuitwisbare voorstelling van Elisium te skep. Toegewyde Aeneas ontmoet Anchises (regs, bo), die doel van sy afdaling, in 'n misterieuse ruimte. Oor die voorstelling van die Letherivier vlieg net ses gevleuelde figure teenoor die ontelbare volke en stamme wat soos bye oor die rivierwaters in Vergilius se teks swewe (705 – 709). Die ses vlieënde figure verteenwoordig die geeste aan wie nuwe liggame deur die noodlot toevertrou is. Twee van hulle word uitgebeeld waar hulle in die Letherivier staan en die rivier se waters van vergetelheid drink (713 – 715) (McKay 1987:232).



Dit is 'n redelik akkurate en verstaanbare voorstelling van hierdie toneel. Al verteenwoordig hulle net 'n klein groepie van die ontelbare volke en stamme in die Latyn, roep die gevleuelde figure en hul aksies die bye van die vergelyking op. Agter Anchises staan vermoedelik van die siele wat wag om by die Lethe uit te kom. Die uitbeelding van die fladderende figure by die Lethe is ook letterliker as die soortgelyke miniatuur van die *Vergilius Vaticanus* (Figure 18a en b) waar die uitverkore siele bloot langs die rivier staan en die waters drink. Daar is ook geen Christelike allegorieë soos in die meeste van die Middeleeuse en Renaissance manuskripte se Boek VI-miniature (sien 3.2 bespreking) nie. Die engelagtige vlerke van die gevleuelde figure kan moontlik as 'n Christelike aanduiding beskou word, maar dit is ook 'n algemene manier om vliegvermoë uit te beeld.

4.1.1.5 Figuur 72: Aeneas en Anchises in Elisium, Anchises se voorspelling – Die skouspel van ongebore Romeinse helde (*Aen.*VI.752 – 853).

*Dixerat Anchises natumque unaque Sibyllam
conventus trahit in medios turbamque sonantem,
et tumulum capit unde omnis longo ordine posset
adversos legere et venientum discere vultus. 755*

*‘nunc age, Dardaniam prolem quae deinde sequatur
gloria, qui maneant Itala de gente nepotes,
inlustris animas nostrumque in nomen ituras,
expediam dictis, et te tua fata docebo.*

ille, vides, pura iuvenis qui nititur hasta, 760
*proxima sorte tenet lucis loca, primus ad auras
aetherias Italo commixtus sanguine surget,
Silvius, Albanum nomen, tua postuma proles,
quem tibi longaevo serum Lavinia coniunx
educet silvis regem regumque parentem, 765*
*unde genus Longa nostrum dominabitur Alba.
proximus ille Procas, Trojanae gloria gentis,
et Capys et Numitor et qui nomine reddet
Silvius Aeneas, pariter pietate vel armis
egregius, si umquam regnandam acceperit Albam. 770*
*qui iuvenes! quantas ostentant, aspice, viris
atque umbrata gerunt civili tempora quercu!
hi tibi Nomentum et Gabios urbemque Fidenam,
hi Collatinas imponent montibus arces,
Pometios Castrumque Inui Bolamque Coramque. 775*
*haec tum nomina erunt, nunc sunt sine nomine terrae.
quin et avo comitem sese Mavortius addet
Romulus, Assaraci quem sanguinis Ilia mater
educet. viden, ut geminae stant vertice cristae
et pater ipse suo superum iam signat honore? 780*
*en huius, nate, auspiciis illa incluta Roma
imperium terris, animos aequabit Olympo,
septemque una sibi muro circumdabit arces,
felix prole virum: qualis Berecyntia mater
invehitur curru Phrygias turrata per urbes 785*
*laeta deum partu, centum complexa nepotes,
omnis caelicolas, omnis supera alta tenentis.
huc geminas nunc flecte acies, hanc aspice gentem
Romanosque tuos. hic Caesar et omnis luli*

progenies magnum caeli ventura sub axem. 790
hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,
Augustus Caesar, divi genus, aurea condet
saecula qui rursus Latio regnata per arva
Saturno quondam; super et Garamantas et Indos
proferet imperium; iacet extra sidera tellus, 795
extra anni solisque vias, ubi caelifer Atlas
axem umero torquet stellis ardentibus aptum.
huius in adventum iam nunc et Caspia regna
responsis horrent divum et Maeotia tellus,
et septemgemi turbant trepida ostia Nili. 800
nec vero Alcides tantum telluris obivit,
fixerit aripedem cervam licet, aut Erymanthi
pacarit nemora et Lernam tremefecerit arcu;
nec qui pampineis victor iuga flectit habenis
Liber, agens celso Nysae de vertice tigris. 805
et dubitamus adhuc virtutem extendere factis,
aut metus Ausonia prohibet consistere terra?
quis procul ille autem ramis insignis olivae
sacra ferens? nosco crinis incanaque menta
regis Romani, primam qui legibus urbem 810
fundabit, Curibus parvis et paupere terra
missus in imperium magnum. cui deinde subibit,
otia qui rumpet patriae residesque movebit
Tullus in arma viros et iam desueta triumphis
agmina. quem iuxta sequitur iactantior Ancus 815
nunc quoque iam nimium gaudens popularibus auris.
vis et Tarquinius reges animamque superbam
ultoris Bruti, fascisque videre receptos?
consulis imperium hic primus saevasque securis
accipiet, natosque pater nova bella moventis 820
ad poenam pulchra pro libertate vocabit,
infelix, utcumque ferent ea facta minores;
vincet amor patriae laudumque immensa cupido.
quin Decios Drusosque procul saevumque securi
aspice Torquatam et referentem signa Camillum. 825
illae autem paribus quas fulgere cernis in armis,
concordes animae nunc et dum nocte premuntur,
heu quantum inter se bellum, si lumina vitae
attigerint, quantas acies stragemque ciebut,
aggeribus socer Alpinis atque arce Monoeci 830
descendens, gener adversis instructus Eois!

*ne, pueri, ne tanta animis adsuescite bella
 neu patriae validas in viscera vertite viris;
 tuque prior, tu parce, genus qui ducis Olympo,
 proice tela manu, sanguis meus!* 835
*ille triumphata Capitolia ad alta Corintho
 victor aget currum caesis insignis Achivis.
 eruet ille Argos Agamemnoniasque Mycenae
 ipsumque Aeaciden genus armipotenti Achilli,
 ultus avos Troiae templa et temerata Minervae.* 840
*quis te, magne Cato, tacitum, aut te, Cosse, relinquat?
 quis Gracchi genus aut geminos, duo fulmina belli,
 Scipiadas, cladem Libyae, parvoque potentem
 Fabricium vel te sulco, Serrane, serentem?
 quo fessum rapitis, Fabii? tu Maximus ille es,* 845
*unus qui nobis cunctando restituis rem.
 excudent alii spirantia mollius aera,
 (credo equidem), vivos ducent de marmore vultus,
 orabunt causas melius, caelique meatus
 describent radio et surgentia sidera dicent:* 850
*tu regere imperio populos, Romane, memento
 (hae tibi erunt artes), pacique imponere morem,
 parcere subiectis et debellare superbos.'*

(Aen.VI.752 – 853).

Anchises het geswyg, en sy seun, met die Sibille saam, na die midde van die toeloop en die gonsende menigte getrek. Hy klim op 'n heuwel vanwaar hy almal kan onderskei waar hulle in 'n lang ry daar voor hom staan, en die gesigte kan uitken soos hulle aankom.

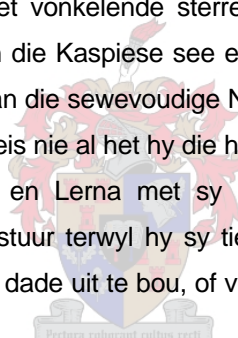
"Kom, nou sal ek jou ook in woorde meedeel welke roem die kroos van Dardanus hierna ten deel val, watter nasate van Italiaanse afstamming daar op jou wag, van die luisterryke siele wat bestem is om ons naam te erf, en jou inlig oor jou lotsbestemming. Die jongman daar, jy sien hom, wat op sy spies sonder 'n punt leun, hou kragtens lot die plek naaste aan die daglig. Hy sal deur vermenging uit Italiaanse bloed ontspruit en eerste na die hemelse lug opstyg. Silvius word hy genoem, 'n Albaanse naam, jou laasgeborene. Láát op jou oudag sal jou vrou Lavinia hom vir jou in die woude voortbring, 'n koning en vader van konings. Van hom af sal ons geslag in Alba Longa die septer voer.

Daardie een langs hom is Procas, roem van die Trojaanse ras. Dan Capys en Numitor, en hy wat jou met sy naam in herinnering sal roep, Silvius Aeneas, wat eweseer as jy deur pligsbesef en wapendade gaan uitblink wanneer hy Alba eendag as sy koninkryk ontvang. Ai, welke jongmanne tog! Watter ontsaglike krag lê hulle aan die dag, kyk!, en hulle slape is beskadu deur die burgerkrans van eikelower! Hierdie manne sê ek jou, sal Nomentum en Gabii en die stad Fidena stig; hierdie manne sal die vestings van Collatia op die berge bou, ook

Pometii en Fort Invus en Bola en Cora. Hierdie name sal d n beroemd wees, maar tans is dit oorde sonder naam.

Meer nog, die seun van Mars, Romulus, wat deur sy moeder Ilia uit die bloed van Assaracus voortgebring sal word, sal in die bowêreld by sy grootvader aansluit. Sien jy hoe die dubbele helmpluim op sy hoof staan, en hoe sy vader hom in eie persoon met sy eie ereteken reeds nou al vir die bowêreld aanwys? Ja, onder hierdie man se geïnspireerde leiding, my seun, sal daardie roemryke Rome sy gesag tot aan die grense van die aarde verbrei, en sy trotse gees tot aan die hemel bo. As een stad sal hy sy sewe heuwels met 'n muur omring, geseën met 'n nakroos van helde: so ry die Berecyntiese moeder met torings gekroon op haar strydwa deur die stede van Frigië, vergenoeg met haar nakroos van gode, haar arms om 'n honderd kleinkinders geslaan, almal hemelbewoners, almal besetters van die hoogtes daarbo.

Wend nou albei jou oë hierdie kant toe, aanskou hierdie volk, jou eie Romeine. Hier is Caesar, en Julius se hele nageslag, voorbestem om onder die magtige hemelgewelf te verskyn. En hier, hier is die man wat jy so dikwels hoor aan jou voorspel word, Augustus Caesar, die seun van 'n god, wat weer 'n Goue Eeu vir Latium sal grondves tussen die akkers lank gelede deur Saturnus regeer, en wat sy ryk tot by die Garamente en Indiërs verby sal verbrei. Die gebied van s  heerskappy lê buite die sterre, buite die jaarbaan van die son, waar die hemeltorser Atlas die firmament, getooi met vonkelende sterre, op sy skouer ronddraai. Ten gevolge van goddelike orakels sidder die koninkryke aan die Kaspiese see en die land van die Maeoti rs reeds nou al by die vooruitsig van sy koms, en die monde van die sewevoudige Nyl is paniekbevange van vrees. Die kleinseun van Alceus het nie soveel van die aarde bereis nie al het hy die hert met die koper hoeve neergeskiet, of vrede gebring aan die woude van Erymanthus en Lerna met sy boog laat bewe. Ewemin Liber wat sy kar triomfantelik met leisels van wingerdranke stuur terwyl hy sy tiere van Nysa se hoë kruin af na onder dryf. Aarsel ons dan nog om ons dapperheid met dade uit te bou, of verhinder vrees ons om in die land van Italië te kom woon?



Wie, egter, is hy daar eenkant, wat met sy kroon van olyftakkies die aandag trek terwyl hy die heilige gerei aandra? Ek ken die hare en gryse baard van daardie Romeinse koning wat die jong stad op s  wette sal grondves wanneer hy van die skraal grond van die onbeduidende Cures na groot soewereine mag geroep sal word. Vir hom sal Tullus dan opvolg, hy wat sy vaderland se rus sal verbreek en die gemaksugtige burgers en manskappe wat lank reeds nie meer aan triomfoptogte gewoond was nie, weer tot oorlog sal beweeg. Kort na hom volg die praalsieke Ancus wat reeds nou al te veel behae skep in winde van gewildheid.

Wil jy ook die Tarquiniese konings, die trotse skim van die wreker Brutus en die teruggewonne roedebundels sien? Hy sal die eerste wees wat die gesag van 'n konsul en die wrede byle sal ontvang. En ter wille van die lieflike vryheid sal hy as vader sy seuns wat 'n rewolusie stook tot straf veroordeel, ongelukkige man, hoe die nageslagte ook al daardie daad sal ophemel: die liefde vir sy vaderland en sy grenselose verlange na roem sal se vier.

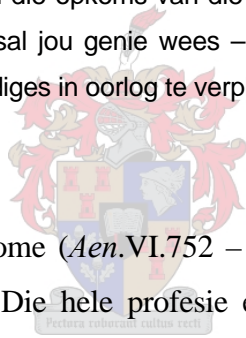
Kyk verder nog na die Decii en die Drusi daar eenkant, na Torquatus met sy wrede byl, en na Camillus wat die vaandels terugbring. Die skimme daar, wat jy in gelyke wapenrusting sien skitter, nou nog eensgesind solank hulle deur die nagduister in bedwang gehou word, – maar ag, wat 'n ontsaglike oorlog, watter ontsaglike

veldslae en slagting sal hulle wedersyds teen mekaar van stapel stuur as hulle die lewenslig bereik! Die skoonvader wat bo van die Alpyense skanse en die vesting van Monoecus af marsjeer, die skoonseun teen hom opgestel met leërmagte uit die Ooste! Nee, my seuns, moenie julle denke gewoon maak aan sulke groot oorloë nie, en moenie jul vaderland se sterke krag teen sy eie hartslag keer nie. En jy wat jou afkoms aan Olympus ontleen, neem jy eerste 'n gematigde houding in en slinger die wapens in jou hande weg, jy, my eie bloed!

En daar is die held wat oor Korinthe gaan triomfeer, en roemryk weens sy verdelging van die Grieke as oorwinnaar sy strydwa na die rysige Kapitol sal dryf. Daardie ander een sal Argos verdelg, en Mykene, stad van Agamemnon, en die nasaat van Aeacus self, 'n telg van die wapenvaardige Achilles. So sal hy sy Trojaanse voorvaders en die ontwyde tempel van Minerva wreek.

Wie sou jou, grote Cato, onvermeld laat, of vir jou, Cossus? Wie die geslag van Gracchus, of beide Scipio's, twee verpletterende oorlogskragte, vernietigers van Libië? Of ook vir Fabricius, 'n magtige man, hoewel arm, of vir jou Serranus, waar jy die saad in jou ploegvoor saai? Waar voer julle my heen, Fabii, moeg soos ek is? Jy is daardie beroemde Grootste, wat man-alleen ons staat vir ons herstel net deur te draal. Andere – dit glo ek gewis – sal ademende bronsbeelde teerder smee, lewende gesigte uit marmer kap, beter pleidooie in regsake lewer, die hemelbane met 'n stif beskryf, en die opkoms van die gesterntes vasstel: jy, Romein, moet onthou om die volkere met gesag te regeer – dit sal jou genie wees – en om die vrede 'n vaste wet op te lê, om onderworpenes te begenadig en die hovaardiges in oorlog te verpletter.”

(vert. Benade 1975:183 – 187).



Figuur 72, Anchises se profesie van Rome (*Aen.VI.752 – 853*), openbaar Brant se kennis van die klassieke Oudheid veral baie treffend. Die hele profesie en die hoofrolspelers van die Romeinse geskiedenis word hier voor die leser uitgestal en benoem. Dit reflekteer visueel die groot menigte Romeinse personasies wat in hierdie passasie voorgestel word. Die kwaliteit van Figuur 72 is egter van so 'n aard dat van die byskrifte en figure moeilik uitkenbaar is. Die katalogisering van die figure is egter duidelik te bespeur. Anchises, Aeneas en die Sibille staan in die middel van die illustrasie. Die toekomstige vooraanstaande Romeine paradeer in 'n sirkel om hulle. Die teks word noukeurig vir die ongeleerde leser weergegee. Daar is egter 'n amusante anachronistiese detail: Augustus dra reeds die kroon van die Heilige Romeinse Ryk (Rabb 1960:191). Hy is een van die gekroonde figure (heel bo, links).

Brant illustreer waarlik hier die epiese implikasies van die betekenisvolle ontmoeting tussen vader en seun (Goldsmith 1984:27). Aeneas word deur Anchises se profesie besiel om met hernude ywer en doelgerigtheid die nuwe Italiaanse tuiste van die Trojane op te soek. Brant se didaktiese doelwit met sy *Opera* word ook duidelik in hierdie omvattende houtsneggravure vertoon. Die toekomstige Romeinse helde word omslagtig uitgebeeld en van byskrifte voorsien. Hy kon hulle effektief as 'n paraderende

amorre menigte aan die leser voorgestel het. Die doel van Brant se *Opera* is egter hoofsaaklik om te onderrig en die manier waarop die beelde in hierdie houtsneegravure opgestel en beskryf word, sou van groot waarde vir die 16de eeuse Latynse leek gewees het. Op sy beurt sou die Latynse kundige se geheue visueel verfris word. Dit is per slot van rekening 'n baie lang beskrywing met baie name en gegewens in die epos.

4.1.1.6 Figuur 73: Die Marcellus lofspraak (*Aen.*VI.854 – 886).

Sic pater Anchises, atque haec mirantibus addit:
'aspice, ut insignis spoliis Marcellus opimis 855
ingreditur victorque viros supereminet omnis
hic rem Romanam, magno turbante tumultu
sistet eques, sternet Poenos Gallumque rebellem,
tertiaque arma patri suspendet capta Quirino.'
atque hic Aeneas (una namque ire videbat 860
egregium forma iuvenem et fulgentibus armis,
sed frons laeta parum et deiecto lumina vultu)
'quis, pater, ille, virum qui sic comitatur euntem?
filius, ane aliquis magna de stirpe nepotum?
qui strepitus circa comitum! quantum instar in ipso! 865
sed nox atra caput tristi circumvolat umbra.'
tum pater Anchises lacrimis ingressus obortis:
'o nate, ingentem luctum ne quaere tuorum;
ostendent terris hunc tantum fata neque ultra
esse sinent. nimium vobis Romana propago 870
visa potens, superi, propria haec si dona fuissent.
quantos ille virum magnam Mavortis ad urbem
Campus aget gemitus! vel quae, Tiberine, videbis
funera, cum tumulum praeterlabere recentem!
nec puer Iliaca quisquam de gente Latinos 875
in tantum spe tollet avos, nec Romula quondam
ullo se tantum tellus iactabit alumno.
heu pietas, heu prisca fides invictaque bello
dextera! non illi se quisquam impune tulisset
obvius armato, seu cum pedes iret in hostem 880
seu spumantis equi foderet calcaribus armos.
heu, miserande puer, si qua fata aspera rumpas!

*tu Marcellus eris. manibus date lilia plenis
purpureos spargam flores animamque nepotis
his saltem accumularem donis, et fungar inani
munere.'* 885

(*Aen.*VI.854 – 886).

So het vader Anchises gesê, en hom verder soos volg tot sy verwonderde besoekers gerig: "Kyk hoe stap Marcellus daar, so opvallend in die rusting van 'n gedode veldheer, en hoe triomfantelik toring hy bo al die helde uit. Wanneer 'n groot onrus eendag verwarring saai, sal hy, 'n ridder, die Romeinse staat herstel. Hy sal die Carthagers en die rebelse Galliër terneerslaan, en 'n derde maal verowerde wapens vir vader Quirinus ophang." Toe vra Aeneas – want hy het bemerk dat 'n jongman van buitengewone skoonheid en met glansende wapenrusting, maar met verdrietige gelaat en oë neergeslaan, saam met Marcellus stap: "Wie, vader, is dit daardie wat die held so op sy weg vergesel? 'n Seun, of iemand uit die beroemde stam van sy kleinkinders? Wat 'n rumoer van die gevolg rondomheen! Wat 'n indrukwekkende voorkoms het die man! Maar die swart nag huiwer met sombere skadu om sy hoof."

Terwyl die trane in sy oë opwel, begin vader Anchises toe weer: "My seun, vra tog nie uit na die diepe verdriet van jou mense nie. Die noodlot sal hierdie jongman net aan die wêreld toon, en nie toelaat dat hy langer bly lewe nie. Te magtig sou die Romeinse stam vir u geskyn het, o gode, as hierdie geskenk sy onvervreembare eiendom sou bly. Wat 'n eindelose weeklag van die manne sal daardie vermaarde vlakke van Mars na sy groot groot stad toe laat aanrol. Of wat 'n begrafnispraal sal jy aanskou, Tiberinus, as jy by die vars grafheuvel verbystroom! Geen enkele seun van Trojaanse afkoms sal sy Latynse voorvaders so seer in vervoering bring met die belofte wat hy inhou nie, en geen ander pleegseun sal ooit soveel deur die land van Romulus geroem word nie. Helaas, pligsvervulling! Helaas, trou van weleer, en 'n hand onoorwinlik in stryd! Straffeloos sou niemand hom, onder wapen, tegemoet getree het nie, of hy nou die vyand te voet bestorm, of sy spore in die flank van sy skuimbedekte perd kap. Helaas, rampsalige seun, as jy tog net op een of ander wyse die wrede noodlot kon verbreek! Jy sal Marcellus wees. Gee vir my handevol lelies aan! Laat ek donkerrooi blomme strooi. Laat ek ten minste hierdie geskenke op my nasaat se skim stapel en 'n troostelose plig vervul."

(vert. Benade 1975:187 – 188).

Anchises sluit sy profetiese vertelling in Boek VI met die triomfantlike figuur van die Romeinse generaal Marcellus af, maar Aeneas sien ook die gedoemde figuur van die seun, Marcellus, neef van Augustus (*Aen.*VI.854 – 886). Die illustreerder van hierdie houtsneggravure volg nie die teks na nie. Hy voeg Vergilius met 'n harp (regs) in, terwyl hy Boek VI aan Octavia, suster van Augustus en moeder van die dooie Marcellus, voordra (Mortimer 1986:166). Brant volg die tradisie wat haar dankbare geskenk aan Vergilius aanteken deur haar met 'n pot goue munte voor te stel (McKay 1987:232). Links staan Augustus by die graftombe van Marcellus en op die graftombe is die gestrooide lelies en blomme waarna Anchises verwys in sy weeklag vir Marcellus (883 – 886) (Mortimer 1986:166). Die jong Marcellus verskyn net onder Augustus (links), terwyl die ouer

Marcellus as 'n berede figuur na oorwinning op die voorgrond van die illustrasie aangedui word. In die agtergrond (heel regs) lyk dit soos die afskeidstoneel tussen Anchises, Aeneas en die Sibille by die ivoorhek (*Aen.*VI.897 – 898) met die Trojaanse skepe wagtend op die held se terugkeer.

In die Strasbourg blokke word die tydopeenvolging van die vertelling in die rangskikking van geëtiketteerde figure gevolg. Eerder as om die aandag op een oomblik in die teks te fokus, hanteer elke illustrasie dus verskeie gebeurtenisse volgens die teks. Die toekoms wat aan Aeneas getoon word, is die verlede wat aan die digter bekend is. Terwyl Aeneas vooruitkyk na Vergilius se eie tyd en die seun aanstaar – “*sed nox atra caput tristi circumvolat umbra*” (VI.866); “Maar die swart nag huiwer met sombere skadu om sy hoof” (vert. Benade 1975:188) – laat die illustreerder die leser toe om ook Vergilius te sien, alhoewel Aeneas nie die digter sien nie (Mortimer 1986:166).

Die byvoeging van Vergilius, Octavia en Augustus by sy neef se graftombe, vertoon weereens Brant se kennis van die digter se lewe en die klassieke Oudheid. Hy wou klaarblyklik die leek nie net in dié verhaal onderrig nie, maar ook deur 'n interessante geskiedkundige feit die lewe en verhouding van die digter met die Romeinse keiser en sy gesin openbaar.



4.1.1.7 Analise

Die houtsnegravures van Sebastian Brant lyk soos meesterlike visuele essays. Hulle is diepgaande interpretasies van voorkeur epiese tonele. Soms bied die snitte nagmerrieagtige visioene in ooreenstemming met destydse voorstellings van die Hel, Bosch en Middeleeuse katedraal-beeldhouwerke, vol duiwelagtige kreature en wreedaardige drakekoppe. Ander tye is die ooreenstemming van die artistieke weergawes met die Vergiliese oorspronklike merkwaardig gesofistikeerd en insiggewend. Die belangrikste is dat Brant se Gotiese herlewings grafiese getuienis is van die voortdurende suggestiewe invloed wat Vergiliese verse op die visuele verbeelding het (McKay 1987:232).

Brant se oorvloedig geïllustreerde *Opera* was bestem om die ongeleerde of beginner Latinis te ondersteun en te onderrig. Die gedetailleerde houtsnegravures reflekteer die redigeerder se didaktiese doelwit. Ten spyte van die voorkoms van anachronistiese kleredrag, argitektuur en gebruike is die illustrasies letterlike visuele voorstellings van die teksgedeeltes. Daar is natuurlik 'n mate van wysiging en byvoegings, maar die oorwegende effek is instruktief en 'n omvattende begeleiding van die teks.

4.1.1.8 Vergelyking en Nalewing

Soos hierbo bemerk, is Middeleeuse Vergilius manuskripte beswaarlik ooit geïllustreer. Brant kon daarom die taak onbeïnvloed deur 'n vorige metode benader. Hy het in werklikheid 'n nuwe tradisie begin. Romans (ridderromans) van Troje was ongetwyfeld populêr en geïllustreer. Lydgate se *Troy Book* in Engeland en Milet se *L'Histoire de la Destruction de Troye*, Le Fèvre se *Recueil des Histoires Troyennes* en Le Roy se *Livre des Eneydes* in Frankryk is maar net 'n paar voorbeelde uit die 15de eeu. Hierdie denkbeeldige werke kon egter van geen belang vir Brant gewees het nie. Hy het 'n nuwe klem op noukeurigheid ingevoer. Dit kan straks die duidelikste in 'n vergelyking van sy illustrasies met dié in die middel 15de eeuse Italiaanse manuskrip: die *Riccardiana Vergilius* in Florence (sien 3.2.8 en Figuur 48) – een van die min voorbeelde voor Brant van 'n geïllustreerde Vergilius – gesien word⁷⁰ (Rabb 1960:195).

Vanuit die oogpunt van styl en klassieke atmosfeer is die manuskrip meer gevorderd as Brant se gedrukte boek wat ongeveer 50 jaar later verskyn het. Die figure dra ongetwyfeld nog tulbande en die geboue is volgens dié in 15de eeuse Florence. Daar is egter baie meer beweging en lewe in die prente. Hulle herower die vorm, indien nie die inhoud nie, van die Oudheid. Die figure word 'n meer prominente posisie gegee en landskappe word gevolglik baie kleiner uitgebeeld. Bowenal is die prente meer realisties in tegniese aangeleenthede as dié van Brant. Hulle voldoen noukeuriger aan die wette van geometrie, perspektief en kartografie. Die manuskrip is natuurlik gekleur en dit gee ook daaraan 'n dekoratiewe effek wat heeltemal vreemd vir Brant sou gewees het. Die verskil tussen die twee stelle illustrasies is kenmerkend van die kontras tussen vroeë Renaissance-kuns in die Noorde en die Suide. Dit is natuurlik voordat klassieke vorm en onderwerp eindelijk in die Hoog-Renaissance herstel is. In kunstige voorstellings het Italië vorm bewonder en realisme bevoordeel, terwyl die Noorde inhoud bewonder en didakties van aard was (Rabb 1960:195 – 196).

⁷⁰ Patterson (1988:96) verskil van Rabb (1960:195) ten opsigte van sy aanname dat Brant die illustrasietaak onbeïnvloed deur vorige metodes benader het. Sy verklaar dat die *Riccardiana Vergilius* in Florence in werklikheid een van Brant se bronne vir sy ontwerpe was. Dit is verbasend, maar Patterson let met sekerheid op dat Brant die *Riccardiana Vergilius* in die meeste van die ontwerpe vir die *Eclogae* en die eerste boek van die *Aeneis* gevolg het. Sy kenmerkende werkwyse was om hom tot die manuskrip vir leiding te wend ten opsigte van watter details in die teks illustrasie vereis het. Brant het soms werklike beelde, veral vir wat Patterson “props” (ondersteunings) noem, gekopieer. Hy het egter die groter ontwerp gewysig sodat sy oorspronge gedeeltelik verberg is. Hy kombineer dikwels twee of soms drie van die *Riccardiana Vergilius* se tonele (Patterson 1988:96). Volgens Patterson (1988:96 n. 51) kontrasteer Rabb Brant se houtsneegravures met die illuminasies van die *Riccardiana Vergilius* ten opsigte van die perspektief se realisme sonder om die bepaalde ontlenings waar te neem. Die vergelyking word egter in die bespreking in die hoofteks uiteengesit, omdat die verskille tussen die manuskrip en Brant se houtsneegravures help om die *Opera* as 'n resultaat van die vroeë Renaissance in die Noorde uit te wys. Die fokus was op die inhoud teenoor die vorm van die vroeë Renaissance in die Suide. Buitendien is net die houtsneegravures van die eerste boek van die *Aeneis* iets aan die kodeks verskuldig. Boek VI se illustrasies is nie deur hierdie nabootsing beïnvloed nie.

Vanweë die oorfloed en geleerdheid van sy illustrasies, asook die feit dat dit 'n baanbreker in sy veld was, het die 1502 Vergilius 'n aansienlike invloed op bykans almal wat dieselfde onderwerp gedurende die volgende halfeeu wou illustreer, gehad. Daar is voorbeelde van navolgings, afleidings en regstreekse nabootsings. Die houtsniegravures is selfs vir hulle eie intrinsieke waarde deur kunstenaars wat nie met die illustrasie van 'n boek gemoeid was nie, gereproduseer⁷¹ (Rabb 1960:196).

Die Grüninger-Vergilius was egter nie net om sy eie onthalwe beroemd en belangrik nie. Latere uitgawes van Vergilius het swaar op Brant se werk gesteun (Rabb 1960:163). Die blokke is in Italië en Frankryk nageboots (Kallendorf 2001:124). Daar is 'n regstreekse, bewuste invloed wat bykans 50 jaar voortgeduur het. Die 1502 uitgawe kan tereg 'n uiters belangrike posisie in die geskiedenis van die drukkuns in die eerste helfte van die 16de eeu gegee word (Rabb 1960:197).

'n Heel ander benadering het in die 1550's gekom. Dit is eerste waarneembaar in Jean de Tournes se 1552 Lyon-uitgawe van die eerste vier boeke van die *Aeneïs* in Frans (sien bespreking hieronder). In die nuwe uitgawes het die estetiese benadering eindelijk die oorhand oor pogings tot geleerde onderrig verkry. 'n Paar aspekte van hierdie nuwe benadering is ook in die *Riccardiana Vergilius* te bespeur. Nou word die illustrasies bykans uitsluitlik dekoratief en nooit verklarend nie. Die illustrasies is ook dikwels tot slegs een gebeurtenis beperk. Dit lyk asof Brant finaal tersyde gestel is in die nuwe tradisies wat in die 1550's ontwikkel het (Rabb 1960:197 – 198).

Sy vaderland, Duitsland, het hom egter nie vergeet nie. In 1559 het daar in Frankfurt am Main 'n geïllustreerde Duitse uitgawe van die *Aeneïs* verskyn. Aanvanklik blyk dit beslis om volgens die nuwe tradisie van die 1550's te wees (Figuur 75). Dit is uitvoerig, dekoratief en selfs bloemryk. Dit het egter nog nie heeltemal die poging om instruktief te wees, afgeskud nie. Baie gebeurtenisse word in een prent saamgedring en al die karakters word noukeurig geëtiketteer. Tekens van Brant se gees is teenwoordig. Daar is selfs iets tasbaarder te vinde. Figuur 75 beeld Tartarus (*Aen.*VI.548 – 627) uit. In dié illustrasie verskyn twee figure wat in Figuur 64 uitgebeeld word. Eerstens die groep aan die paal (middel, regs) wat Brant se illustreerder oorspronklik van Dürer geneem het (Figuur 70). Tweedens,

⁷¹ In die Metropolitan Museum of Art in New York is daar byvoorbeeld 9 Limoges emaljewerke (ca. 1530). Hulle is van die houtsniegravures van Brant se *Opera* gekopieer. Figuur 74 is byvoorbeeld 'n kopie van Figuur 55. Die figure is vryer en meer lewensgetrou. Hulle is ook baie groter, soos ook die geboue en bote, terwyl landskappe kleiner is. Dog origens, afgesien van enkele foute, bly die prente dieselfde. Die foute openbaar hoeveel van Brant se geleerdheid by sy opvolgers verbygegaan het. Limoges emaljeskilders mag destyds die vindingrykheid gekort het om hulle eie prente te skep, maar dit is betekenisvol dat hulle gekies het om die illustrasies in die Vergilius van 1502 te reproduseer (Rabb 1960:196).

Tityus met 'n groot insnyding op sy maag en bors wat in dieselfde posisie onder in die regterkantse hoek lê. Daar kan dus geen twyfel aan Brant se voortdurende invloed wees nie (Rabb 1960:198).

Alhoewel hulle voortdurend uitvoeriger geword het, het verskeie uitgawes gedurende die volgende halfeeu hulself op die 1559 Frankfurt-uitgawe gegrond. Brant se indirekte invloed het op dié manier tot in die 17de eeu via die 1559 Frankfurt-uitgawe gegeld. Hierdie invloed moet natuurlik nie oorbeklemtoon word nie. 'n Beskouing van sommige van die 17de eeuse uitgawes gee hoegenaamd geen aanduiding dat daar 'n skakel was wat hulle met die konsepte van 1502 verbind het nie (Rabb 1960:198).

Die 1502 *Opera* is tereg as een van die bestes beskou. Dit het 'n regstreekse en sterk invloed op sy opvolgers vir 'n halfeeu en 'n indirekte invloed vir meer as twee keer so lank gehad. Dit is nie net die eerste geïllustreerde uitgawe van Vergilius nie, maar ook een van die oorvloedigste geïllustreerde boeke wat nog verskyn het. Verder is daar met 'n groot hoeveelheid geleerdheid met die details omgegaan. Die boek was 'n voortreflike produk van Suid-Duitse humanisme en 'n triomf vir Sebastian Brant. Dit het 'n mylpaal in die geskiedenis van Vergilius-uitgawes aangedui en dit is een van die merkwaardigste prestasies van die vroeë drukkuns (Rabb 1960:198 – 199).



4.1.2 Jean de Tournes

Die oorspronklike 1502 Grüninger-blokke vir Vergilius se *Opera* is na 1515 van Strasbourg na Lyon verplaas. Dit is deur verskeie Lyon-drukkers in die daaropvolgende dekades gebruik. Teen die middel van die eeu is 'n nuwe geïllustreerde *Aeneïs* deur die Lyon-drukker, Jean de Tournes, vrygestel. Hy het die Franse vertaling van die digter, Louis Des Masures, gedruk. Die blokke is aan die groot kunstenaar wat vir De Tournes gewerk het, Bernard Salomon,⁷² toegeskryf (Mortimer 1986:174). Salomon het nooit sy werk vir De Tournes geteken nie, maar daar word aangeneem dat hy nou met die drukker in die produksie van 'n aantal keurig geïllustreerde boeke omgegaan het (Mortimer 1982:215).

Die vertaling is aanvanklik nie in sy volledige vorm uitgegee nie. Die eerste twee boeke is deur Chrestien Wechel in Parys in 1547 gepubliseer. Die eerste vier boeke (met vier houtsnegrawures) deur De Tournes in Lyon het in 1552 verskyn. Boeke V tot VIII (ongeïllustreer) is deur De Tournes in

⁷² Bernard Salomon ["Le Petit Bernard"] (ca. 1508 – ca. 1561) was 'n Franse skilder, sketstekenaar en graveur van Lyon (Grivel 1996:637).

1557 voortgebring (Mortimer 1982:214 – 215). Die oorblywende agt houtsneegravures is bygevoeg toe die volledige vertaling in 1560 gepubliseer is.⁷³ Die illustrasie is in enkele houtsneegravures aan die hoof van elke boek van die epos saamgetrek. 'n Uittreksel van die teks het daarop gevolg (Mortimer 1986:174). Die taal van die teks is hoogs verfynd en die lyne van die illustrasies is buitengewoon ingewikkeld. Die Franse teks is in kursiewe letters en die Latynse teks is as klein kursiewe kantaantekeninge gedruk (Mortimer 1982:215). Vergilius se teks is dus daar, maar die klem is op die prestasie van die vertaler (Mortimer 1986:174).

Teenoor Brant se volledige werke van Vergilius in Latyn bestaan die 1560 Lyon-Vergilius net uit een teks, die *Aeneïs*. Dit is boonop 'n vertaling (Mortimer 1982:214). Die Lyon-houtsneegravures, kunswerke in die klein, het tot 'n ander lesers van Vergilius as dié van die 1502 Strasbourg-uitgawe gespreek, 'n lesers wat onderrig minder benodig het (Mortimer 1986:159).

Die tegniese uitvoering van hierdie klein houtsneegravures is opmerklik. 'n Verfyning van detail vervang die oorfloed van die Strasbourg-illustrasies (Mortimer 1986:174). Enkele details herinner egter aan die uitgebreide landskap en veelvoudige handelinge van die kartografiese styl van die 1502 Brant *Opera* (Leach 1982:179).

Eindelik verteenwoordig die Lyon-houtsneegravures die hoogtepunt van tegniese vaardigheid in die 16de eeuse houtsneegravure. Die hoeveelheid detail saamgevat op die betreklike klein oppervlakte van die blok wat 'n gedeelte van 'n kwarto- of oktavo-bladsy vul, het by die lesers steeds meer verwagtinge geskep. Hierdie verwagtinge is uiteindelik net in die medium van kopergravure bevredig (Mortimer 1982:217).

4.1.2.1 Figure 76a en b: Die eerste 235 reëls van Boek VI (*Aen.*VI.1 – 235).

Die Lyon-houtsneegravure van Boek VI beeld Aeneas se aankoms by Cumae, sy ontmoeting met die Sibille, die ontdekking van die liggaam van Misenus, die pluk van die Goue Tak, die voorbereidings vir Misenus se begrafnis en sy verassing op die brandstapel uit (*Aen.*VI.1 – 235).

Die kenmerkende eienskap van die kunstenaar Bernard Salomon se voorstelling van Boek VI in die volledige twaalfboek *L'Eneïde* van 1560 is die Sibille se grot. Die *ostia centum* (VI.43, "honderd

⁷³ Publius Vergilius Maro, *L'Eneïde de Virgile* (Lyons: I. de Tovrnes, 1560), Rosenwald Collection, no. 1068, Library of Congress, Washington (Mortimer 1982:229 n. 17).

ingange”) is sierlik gerangskik. Die afbeeldings in die houtsnegravure – Aeneas en die Sibille voor Apollo in die grot (voorgrond, links), die liggaam van Misenus op die strand (agtergrond, regs bo), die kap van die hout vir die begrafnisbrandstapel (middel, onder), die brandstapel vir Misenus se begrafnis (middelpunt, regs), en Aeneas wat die Goue Tak vind (links, bo) – dek die eerste 235 reëls van Boek VI. Die voorbereidings vir Aeneas se afdaling na die onderwêreld word dus getoon, maar niks van die verskrikking van die teks wat by reël 236 begin nie. Die plasing van die figure is van so ’n aard dat die leser wat die intrige sou volg met ’n ondersoekende oog die illustrasie moet bekijk (Mortimer 1986:176).

Vanweë die klein afmetings van die houtsnegravure (69 x 108 mm) en fyn uitvoering moet van die handeling wat uitgebeeld word, baie aandagtig bekijk word om hulle enigsins raak te sien. Veral waar die Trojane besig is om hout vir Misenus se brandstapel te kap en waar Aeneas die Goue Tak pluk. Hulle smelt as’t ware in die boomryke agtergrond weg. Figuur 76b se detail vertoon die gebeurde duideliker, maar in werklikheid sou ’n leser moeilik die verskeie handeling kon onderskei. Die Sibille se veelmondige grot is die fokuspunt van die illustrasie en is inderdaad treffend voorgestel. Die hoofkarakters Aeneas en die Sibille in die grotopening is taamlik duidelik. Aeneas se drag lyk baie na antieke wapenrusting. In vergelyking met die anachronistiese 1502 Brant *Opera* is die handeling en agtergrond getrou aan die Oudheid wat in Vergilius se teks uitgebeeld word. Een van die Trojaanse skepe lyk baie soos ’n triëem soos dit bo in die middel van die illustrasie op die see vaar. Daar is nie ’n oormaat van detail nie en die karakters is skaars herkenbaar. Vergilius se gegewens word nogtans akkuraat te midde van die onduidelikheid weergegee. Hier kan klaarblyklik nie ’n onderrigfunksie aan hierdie illustrasie toegeskryf word. Dit is egter onnodig om didakties te wees nie, want Vergilius se teks is reeds woordeliks vertaal met die gevolg dat hy ’n groter gehoor, ongeleerd en geleerd, trek. Die illustrasie is bloot ’n versiering, maar uniek en weldeurdrag.

4.1.2.2 Analise

Voorbeelde van die 1552 – 1560 reeks van die *Eneïde* toon dat die seleksie van illustrasie materiaal van boek tot boek verskil. Agter hierdie illustrasies kan daar ’n wakker skrandigheid bespeur word. Dit daag ’n deelnemende leser in die 16de en 20ste (en begin 21ste) eeu uit (Mortimer 1986:178).

Die Lyon-houtsnegravures is nie so leesbaar soos dié van die Strasbourg-uitgawe nie. Die figure in die verhaal is deel van ’n ruimer uitsig. Die landskapsuitbreiding binne die beperkte ruimte van hierdie houtsnegravures is meer as ’n opsomming van die teks wat gaan volg. Die leser word met die

werklike tragedie van Aeneas se soeke na 'n nuwe vaderland gekonfronteer (Mortimer 1986:180). Hy is 'n klein gesiglose figuur in 'n uitgebreide landskap met 'n groot verantwoordelikheid wat op sy skouers rus.

Die 1560 Boek VI-illustrasie toon duidelik 'n estetiese benadering, soos die verwysing hierbo. Dit poog nie om te onderrig nie, maar eerder om die vertaling sierlik te ondersteun. Daar is nog tekens van die 1502 uitgawe se kartografiese styl met meer as een gebeurtenis en 'n uitgebreide landskap te bespeur. Alles geskied egter in perspektief. Die breuk met Brant se *Opera* is duidelik. Vernuwings het ingetree en 'n oorspronklike ondidaktiese versiering meegebring in 'n uitgawe waar die vertaling die nodige doen om Vergilius se teks aan die grootste moontlike gehoor oor te dra.

4.1.3 *Sebastiaen Vrancx*

Sebastiaen Vrancx (1573 – 1647) is tradisioneel slegs as 'n innoverende skilder van gevegstonele en dorpsplundertogte beskou (Figuur 77). In 1964 het Friedrich Winkler se artikel “Der unbekante Sebastian Vrancx” die weg na 'n omvattender opinie van sy artistieke talente gebaan.⁷⁴ Sedertdien het 'n aantal skrywers die verskeie ander aktiwiteite wat Vrancx suksesvol nagejaag het, bespreek. Al hierdie belangstellings is in 'n reeks van minstens 65 illustrasies vir die *Aeneïs* waarneembaar. Dié reeks wat nou oortuigend aan Vrancx toegeskryf is, is blykbaar die grootste en oorspronklikste illustrasiereeks vir Vergilius se epos sedert die 1502 Brant-uitgawe illustrasies⁷⁵ (Ruby 1990:54).

Die akkuraatheid van die toeskrywing van die reeks aan Vrancx is deur 'n beskrywing van die oorweldigende aantal stilistiese ooreenkomste tussen die velle en die kunstenaar se skilderye en tekeninge aangedui. 'n Bestudering van die bestaande gegewens oor sy lewe het ook die toeskrywing bevestig. Eweneens ewenaar die agtergronde van drie van die tekeninge die onderwerpe van afdrucke deur Wenceslaus Hollar⁷⁶ wat van Vrancx afgelei is. Dit ondersteun dus sterk sy outeurskap (Ruby 1990:54 & 56).

⁷⁴ F. Winkler, “Der unbekante Sebastian Vrancx,” *Pantheon*, 22, 1964, pp. 322 – 34 (Ruby 1990:71 n. 1).

⁷⁵ Streng gesproke is die twee Boek VI-illustrasies wat hier bespreek word nie boekillustrasies nie. Hulle is deel van 'n reeks wat nooit gepubliseer is nie, maar wat wel tekens toon dat hulle op 'n stadium wel uitgegee sou kon word. Hulle is die eerste van twee gevalle van ongepubliseerde illustrasies wat deel van hierdie studie uitmaak (Sien ook 4.1.4 hieronder, Leonaert Bramer).

⁷⁶ Wenceslaus of Wenzel Hollar (Vaclav Hollar in Boheme) (1607 – 77) was 'n graveur en boorling van Praag. Hy is na Engeland saam met Thomas Howard, Graaf van Arundel, in 1635, nadat hy tydelik in Frankfurt, Keulen en Antwerpen gewoon het. Hollar het 'n tekenonderwyser vir Prins Charles, later Charles II, geword (Geduld 1969:215 n. 65). Hy was een van die graveurs in Ogilby se 1654 vertaling van Vergilius. Die plate is in die eerste uitgawe van Dryden se vertaling van 1697 hergebruik (Pattie 1982:117). Sien 'n bespreking van die gravures hieronder (4.1.5, John Dryden).

Die stilistiese ooreenkomste is die manier waarop perspektief vasgestel is, die duplikasie van figure uit Vrancx se aanvaarde werke, die teken van gesigte en die algehele tekenvakmanskap. In baie van die *Aeneïs*-tekeninge is perspektief bereik deur 'n lowerryke boom as *repoussoir* aan die linkerkant van die tekening te plaas. Nog 'n boom, gewoonlik blaarloos kom effens verder in die prentvlak voor. Op dié manier is 'n agtergrond vir die toneel op die voorgrond geskep, asook 'n middel om die prent uit verskillende hoeke te benader. Perspektief in baie van Vrancx se tekeninge is op dieselfde manier geskep. Baie van die individuele figure in die reeks lyk ook identies aan figure in Vrancx se oeuvre (Ruby 1990:56).

Die gesigte van selfs die belangrikste karakters in die *Aeneïs*-reeks is deur die baie “onklassifiseerbare ovale” wat Winkler as feitlik 'n kenteken van Vrancx beskryf het,⁷⁷ geskets. In die *Aeneïs*-reeks is gelaatstrekke afgebeeld deur nie meer as drie of vier oop sirkels vir twee oë, 'n neus en 'n mond te gebruik nie. Dit is net soos gelaatstrekke in die meeste van Vrancx se werk uitgebeeld word. Weens die gebrek aan onderskeidende gelaatstrekke, het Vrancx se karakters gewoonlik min of geen identiteit van hulle eie nie. In die reeks is dit hoofsaaklik die optrede van die karakters of hulle hoedanighede wat die kyker 'n idee gee van wie die karakters is (Ruby 1990:57 & 58).

Die noue ooreenkoms van die penwerk van die reeks met dié van Vrancx verskaf die sterkste stilistiese aanduiding vir die toeskrywing. Die skepper van die reeks het met kort, hoekige hale geskets wat doeltreffend die hoofelemente van sy tonele uitstippel. Hy het ligbruin waterverf gebruik om die voor- en agtergronde beter uit te beeld, asook om 'n bykomende fokus waar nodig, by te voeg. In sy oorspronklike tekening het Vrancx dieselfde tegnieke gebruik (Ruby 1990:58).

Die feite bekend oor Vrancx se lewe ondersteun die toeskrywing van die reeks. Sy belangstelling in die illustrasie van die *Aeneïs* is waarskynlik geprikkel deur 'n reis na Italië vroeg in sy loopbaan. Sy tekening, *Bergagtige Landskap*, is geteken en gedateer, *sebastian vrancx / in et fecit Roma / 1597*. Dit gee dus 'n verwysing na die reis asook 'n benaderde datum vir sy vertrek van Antwerpen. Aangesien hy as 'n lid van sy geboortestad se Gilde van St. Lukas in 1600 gelys is, word aangeneem dat hy teen daardie tyd reeds teruggekeer het huis toe (Ruby 1990:61).

Vrancx se belangstelling in Italië het dwarsdeur sy loopbaan voortgeduur. In 1610 het hy 'n lid van die godsdienstige Broederskap bekend as die *Romanisten* (“Romaniste”) geword. 'n Voorvereiste vir lidmaatskap in dié Broederskap was 'n reis na Rome en 'n besoek aan die relikwieë van Petrus

⁷⁷ Winkler 1964:325 (Ruby 1990:71 n. 16).

en Paulus. Die groep het jaarliks ontmoet om die twee heiliges te vereer en herinneringe aan die grootse stad te bespreek. Vrancx was ook die hoof van die vereniging in 1617 (Ruby 1990:61).

Die enigste elemente in Vrancx se oeuvre wat uit sy Italiaanse reis voortspruit wat in die literatuur genoem is, is die kostuums en argitektuur wat in sy tonele van pragtuine verskyn. Nietemin kan die invloed van Paul Bril⁷⁸ in die meeste – indien nie almal – van Vrancx se bekende werke wat rondom die tyd van sy reis uitgevoer is, gesien word. (Ruby 1990:61).

Die feit dat Vrancx so deur Bril beïnvloed is, terwyl hy in Rome was, dui daarop dat hy in die tyd van sy Italiaanse reis, hoogs ontvanklik vir die idees van andere was. Die Italiaanse reis kon daarom 'n groter invloed op sy kulturele en artistieke ontwikkeling as wat voorheen gedink is, gehad het. Miskien het Vrancx, terwyl hy in Italië was, die baie 16de eeuse geskilderde *Aeneïs*-siklusse te siene gekry. Al het hierdie siklusse blykbaar nie die reeks stilisties beïnvloed nie, kon hulle Vrancx bewus van die epos as 'n onderwerp geskik vir illustrasie gemaak het (Ruby 1990:63).

Vrancx se betowering met die militêre kon 'n ander rede vir sy belangstelling in die *Aeneïs* gewees het. Buiten die skilder van gevegstonele was die kunstenaar 'n lid van Antwerpen se burgerwag en skermkunsgilde van 1613. Hy was ook 'n kaptein in die burgerwag van 1621 – 31 (Ruby 1990:63).

Die waarskynlikste rede vir Vrancx se belangstelling in die *Aeneïs* sou egter sy kennis en liefde vir letterkunde gewees het. Vrancx het 'n leidende rol in *De Violieren*, een van Antwerpen se Kamers van Retoriek gespeel. Hy sou soos sy mede-retorici bewus gewees het van die belangrikste jongste Nederlandse illustrasies en vertalings. Dié het Van Mander se uitgawe van die *Eclogae* en *Georgica* (1597) asook van die *Ilias* (1611) en Crispin van de Passe se *Aeneïs*-uitgawe, die *Speculorum Aeneidis Virgilianae* (1612), ingesluit. Dit is moontlik dat hierdie uitgawes die Antwerpen Kamer geïnspireer het om hulle eie weergawe van die *Aeneïs* te onderneem. Vrancx, met sy verskeie belangstellings en intellektuele nuuskierigheid, was, indien nie die bevorderaar van die projek nie, duidelik 'n waardige deelnemer (Ruby 1990:63).

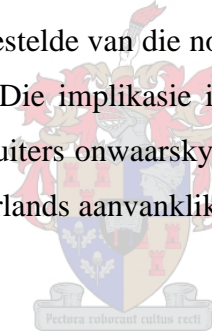
Die reeks word ca. 1615, gebaseer op stilistiese oorwegings, gedateer. In vroeëre tekeninge word Vrancx klaarblyklik aansienlik deur ander kunstenaars, soos Bril, beïnvloed. In tekeninge later in sy

⁷⁸ Paul Bril [of Brill] (1554 – 1626) was in Antwerpen gebore. Hy en sy broer Mattheus (1550 – 1583) was landskapskilders wat in Rome gewerk het nadat hulle pouslike verlof verkry het. Paul het fresko's soos die landskappe in die Casino Rospigliosi (Rome) en *Die Romeinse Forum* geskilder. Hy het ook gravures en klein eselskilderye op koper gedoen, waarvan sommige met 'n paar brille ('n woordspeling op die Franse woord *brilles*, "brille") onderteken is (Paul and Mattheus Brill: *Answers.com*).

loopbaan is ligter kwashale as dié in die reeks te bespeur. Die figure in die illustrasiereeks lyk ook meer afgerond as dié in skilderye van ca. 1608 (Ruby 1990:63).

Die datering van die reeks ongeveer 1615 word ook deur 'n vergelyking met gedateerde skilderye van daardie tyd ondersteun. Figure in die reeks stem ooreen met figure in die skilderye. Die tweeboom perspektiefskema wat die reeks met Vrancx se tekeninge verbind het, kom ook in die skilderye voor. Figure in baie van die tekeninge in die reeks staan strak op 'n verhoog, op 'n manier soortelyk aan figure in die skilderye. 'n Aantal ander tekeninge in die reeks beeld nis-standbeelde volgens die antieke styl uit wat ook in hierdie skilderye voorkom. Dié bestaan egter ook elders in Vrancx se oeuvre. Daar is aanduidings dat toe Vrancx die skilderye geskilder het, Italië en alles Italiaans klaarblyklik vir hom belangrik was (Ruby 1990:63).

Vrancx se *Aeneïs*-tekening is nooit vir afdrukke, hetsy as 'n onafhanklike reeks of om 'n boek te illustreer, gebruik nie. Daar bestaan egter aanduidings dat hulle wel daarvoor bestem was. Al die figure met swaarde dra hulle wapens in hulle linkerhande, terwyl hulle skilde en skedes regs geposisioneer word. Dit is die teenoorgestelde van die norm. 'n Militêre liefhebber soos Vrancx sou ook nooit so 'n fout gemaak het nie. Die implikasie is dat afdrukke omgekeerd van die beelde beplan is. Die alternatief, tapisserië, is uiters onwaarskynlik vanweë die groot aantal illustrasies en die feit dat dit lyk asof die teks in Nederlands aanvanklik onder al die tekeninge ingesluit is⁷⁹ (Ruby 1990:63).



Verskeie faktore dui daarop dat die teks soos wat tans op die onderste helftes van ses van die tekeninge aangebring is, eertyds ook bykomend aan die ander tekeninge was. Eerstens, die bestaande teksvoorbeelde is kenmerkend aan hulle onderskeie illustrasies. Tweedens, 'n aantal van hulle het kommas aan die einde van die bladsy. Dit dui daarop dat die teks op die daaropvolgende bladsy sou voortgaan, selfs al bevat die tekening wat hulle die waarskynlikste opvolg tans geen teks nie. Die gebrek aan teks op 59 van die velle kan aan die onoordeelkundige gebruik van 'n paar skêre toegeskryf word (Ruby 1990:64).

⁷⁹ Vanweë die omvang en detail van die reeks lyk dit hoogs waarskynlik dat Vrancx uiteindelik bedoel het om sy reeks in boekvorm te laat publiseer. Uitgewers soos C. Plantin en sy opvolgers, Jan I Moretus en Balthasar I Moretus (1610 – 41) het nie net opdrag vir boeke gegee nie, maar soms ongevraagde manuskripte vir publikasie ontvang en aanvaar. Vrancx kon sy reeks aan die Plantin-Moretus firma voorgelê het waar dit afgekeur is. Verdere navorsing in die rekords van daardie drukkerij kan miskien die aanwesigheid van so 'n transaksie uitwys. 'n Ander moontlike drukkerij is dié van Matthaeus Merian wat sommige van Vrancx se tekeninge – 'n seisoenreeks in 1622 – geëts het. Balthasar Caymox, 'n boorling van Brabant wat in 1590 na Nuremberg getrek het en werk vir M. de Vos en C. van de Passe gedoen het, het Vrancx se seisoenreeks soos deur Merian geëts tussen 1622 en 1635 heruitgegee. Hy sou dus ook as 'n potensieële uitgewer van Vrancx se *Aeneïs* beskou kon word (Ruby 1990:72 n. 31).

Die oorblywende teks stem nie met enige bekende gepubliseerde Nederlandse vertaling van die *Aeneïs* van die vroeë 17de eeu ooreen nie. Cornelis van de Ghistele se vertaling in 1556, 1583, 1596 en 1609 gepubliseer en Joost van den Vondel se vertaling van 1646 is beide woordelike vertalings van die epos. Hulle is nie die “berymde parafrases” wat hier verskyn nie. Die parafrases is ook nie aanpassings van die vele kontemporêre Franse en Italiaanse weergawes van die teks nie. Dié was ook woordeliks vertaal (Ruby 1990:64).

Die bestaande teks lyk eerder na ’n nuwe poging tot ’n Nederlandse vertaling van die epos. So ’n poging sou ongetwyfeld (soos die geval met Ghistele en Vondel was) dié van ’n lid van ’n Kamer van Retoriek gewees het. Vrancx was heel waarskynlik vertrouwd met die vertaler en het saam met hom op die keuse en interpretasie van die tonele gewerk. Dit is selfs moontlik dat Vrancx self die vertaler was (Ruby 1990:64).

Die *Aeneïs*-reeks is dus nie net Vrancx se poging om die epos te illustreer nie, maar ook om dit te vertaal. Dit is bekend dat Vrancx as ’n lid van *De Violieren* baie gedigte en ten minste 14 toneelstukke geskryf het. Net ’n paar verspreide titels en fragmente het egter oorgebly. Een van sy toneelstukke, getitel *Aminta en Silvia*, word as ’n waarskynlike verteenwoordiging van een van die vroegste Nederlandse weergawes van Tasso se *Aminta* beskou. Indien wel, is dit vry aangepas, want dit is heelwat langer as die oorspronklike. Die “berymde parafrases” van die *Aeneïs* wat op die ses tekeninge verskyn en die inhoud toelig, kan ook as vry aangepas beskryf word. Vrancx het vermoedelik Italiaans geleer toe hy in Italië was. Hy het heel waarskynlik ook Latyn geken. Hy kon die *Aeneïs* in ’n uitgawe van een of albei die twee tale geken het. Daarom is dit moontlik dat hy hierdie verse as komplemente tot en verklarings van sy illustrasies geskryf het (Ruby 1990:65).

Die vertaling is egter nie die enigste oorspronklike element van Vrancx se *Aeneïs* nie. Vrancx se reeks sou die omvangrykste en vernuwendste prentsiklus van die epos sedert Sebastian Brant se *Opera* van 1502 kon gewees het. Dit is natuurlik met die uitsondering van die moontlikheid van een of verskeie ander onbekende *Aeneïs*-siklusse van die 16de eeu. Vrancx se reeks het ’n minimum van 65 illustrasies gehad, terwyl Brant 137 gehad het. Beide Brant en Vrancx se siklusse bevat tonele vanuit die hele epos. Ander *Aeneïs*-siklusse van daardie tyd, insluitende die naaste aan Vrancx se reeks in publikasiedatum en -plek, Van de Passe se *Speculum Aeneidis Virgilianae* (1612), het óf net een toneel per boek óf net afsonderlike seksies van die epos geïllustreer (Ruby 1990:65 – 66).

Vrancx se lewendige tablo het egter min betrekking op Brant se siklus. Elkeen van Vrancx se vrylik uitgevoerde tekeninge toon een toneel wat integraal tot die hoofstorielyn van die epos is.

Daarenteen toon Brant se houtsnegravures met hulle hoekige strak figure verskeie tonele van afwisselend belang. In een onderwêreldtoneel sluit Vrancx egter 'n aantal van dieselfde karakters as Brant in (sien 4.1.3.2; Figuur 79). Nege van die 35 tonele van die epos in Vrancx se reeks, waarmee Ruby (1990:66) vertrouwd is, is nie deur Brant geïllustreer nie. Dit is 'n aansienlike persentasie as die omvang van Brant se siklus in ag geneem word. In baie gevalle toon een van Brant se houtsnegravures meer as een van die tonele wat Vrancx individueel geïllustreer het. Baie min van die komposisies het enige ooreenkomste (Ruby 1990:66).

Daar is drie tekeninge vir Boek VI: *Aeneas Betree die Onderwêreld* – (reëls 285ff.) New York, Private Collection; *Aeneas Smeeke Dido om Vergifnis* – (reëls 450 ff.) Parys, Art Market; *In die Onderwêreld* – (reëls 548 ff.) Parys, Art Market (Ruby 1990:70). Die eerste en derde tekening word hier bespreek.

4.1.3.1 Figuur 78: *Aeneas Betree die Onderwêreld* (*Aen.*VI.273 – 294).

Die tekening beeld Aeneas en die Sibille na al hulle voorbereidings in die bowêreld by die ingang van Hades met al sy skrikwekkend monsteragtige gedaantes uit (*Aen.*VI.273 – 294).

Regs plaas die Sibille haar hand op Aeneas om hom te verhinder om 'n vergeefse aanval op die skimme te loods (VI.291 – 294). Aeneas se swaard kan duidelik in sy linkerhand gesien word. Die Goue Tak, hulle toegang tot die onderwêreld, is ook in die Sibille se hand te bespeur. In die linkerkantse hoek is die slapende figuur moontlik 'n visuele verwysing na Slaap (VI.278). In die agtergrond is daar verskeie figure. Baie lê of sit teen die mure van die bouvallige portaal met sy vele ingange. Hierdie figure kan nie geïdentifiseer word nie, maar is seker die gedaantes van Droefheid, Gewetenswroeging, Siektes, Ouderdom, Vrees, Honger, Gebrek, Nooddrif, Dood, Genietinge, Oorlog, Furies en Tweedrag (VI.274 – 281). Hulle uitbeeldings lyk nogal ontspanne of lusteloos.

In die agtergrond links kan 'n kentour uitgemaak word. Die vrou met die slangvormige onderlyf en slang(e) in haar linkerhand is moontlik die Hydra. Daar is 'n gorgoonagtige ondiër in die middel te sien. 'n Onidentifiseerbare gedroegte stap by die "Hydra" verby. 'n Slang seil voor die Sibille se voete verby.

Die agtergrond van hierdie tekening is een van die belangrike bewyse vir Vrancx se toeskrywing aan die reeks. Die agtergrond vergelyk met een van die 12 etswerke van Romeinse ruïnes deur Wenceslaus Hollar volgens Vrancx. Die ruïnes in die agtergrond van die toneel lyk bykans soos 'n lyn vir lyn reproduksie van Vrancx se ruïnes soos Hollar hulle geëts het in sy afdruk getitel die *Baddens van Diocletianus* (Ruby 1990:63).

Die ruïnes in die agtergrond lyk inderdaad Romeins. Aeneas is ook in Romeinse wapenrusting geklee. Die illustrasie is werklik uniek in die uitbeelding van die toneel. Die details is moeilik uitkenbaar en kenmerkend van Vrancx se styl. Dit sou bloot as 'n komplementêre versierende illustrasie by 'n vertaling van die toneel kon gedien het.

4.1.3.2 Figuur 79: *In die Onderwêreld* (*Aen.*VI.548 – 636).

Vrancx se tekening van die eintlike onderwêreld beeld Aeneas en die Sibille by die ingang na Elisium met die verskrikkinge van Tartarus wat in die agtergrond afspeel uit (*Aen.*VI.548 – 636).

Links is Aeneas besig om die Goue Tak aan die deurpos van die ingang na Elisium vas te heg (VI.635 – 636). Dit is 'n verbasend akkurate voorstelling van dié handeling. Agter hom wys die Sibille na die vesting van Tartarus in die agtergrond en die strawwe wat daarvoor afspeel. Die gebou met rook wat daaruit borrel en die ingangspoort wat Aeneas op die punt is om te betree, dupliseer amper die argitektoniese strukture wat in Hollar se afdruk volgens Vrancx, *Die Ronde Gebou* verskyn (Ruby 1990:63). Die agtergrond van dié tekening dien ook as een van die aanduidings dat Vrancx die skepper van die reeks is.

Die strawwe word op Vrancx se kenmerkende wyse uitgebeeld. Hulle is ongedetailleerd, maar herkenbaar. Tityus lê in die voorgrond regs met die aasvoël wat oor hom vlieg. Sisyphus is besig om sy wielvormige rotsblok bult op te stoot. Tantalus is by sy gedekte tafel teen die vestingmuur in die agtergrond. Hy word bedien terwyl die Furie hom verhoed om te eet. Tisiphone is besig om 'n skuldige (middel, regs) te gesel. Die wiel wat in die vesting sigbaar is, is waarskynlik dié van Ixion. Dit lyk baie na 'n hedendaagse kermiswiel! In Vergilius se teks besigtig Aeneas natuurlik die strafplek van die boosdoeners net van buite terwyl die Sibille hom van die skuldiges en hulle strawwe vertel. Vrancx het dit goed gedink om die strawwe ook buite die vesting te laat afspeel om sodoende sy illustrasie meer trefkrag gegee.

In dié toneel toon Vrancx wel 'n aantal van dieselfde karakters as Brant. Alhoewel hy Tityus en Tantalus, asook die wiel, insluit, is sy voorstelling van hulle heeltemal verskillend. Byvoorbeeld, die Furie sit nie op Tantalus se tafel nie, maar vlieg daaroor. Tityus het oor verskeie rotse geval en die aasvoël het nog nie sy ingewande soos in Brant se toneel begin verslind nie. Vrancx kon baie maklik die handeling of die figure direk uit die uiters beskrywende teks van hierdie passasie gehaal het (Ruby 1990:66).

4.1.3.3 Analise

Vrancx se Boek VI-illustrasies is nie net uniek deurdat hulle nooit saam die ander tekeninge as begeleiding van 'n vertaling van die epos gepubliseer is nie. Hulle is ook uniek in die uitbeeldingswyse van twee tonele in die onderwêreldse reis. Anders as tot dusver gesien, word daar nie meer as een handeling in die illustrasies saamgedrom nie. Die tonele word ook nie grondig en gedetailleerd weergegee nie. Die tonele is herkenbaar, maar Vrancx se vrye styl maak die identifikasie van sommige figure moeilik. Detail is egter onnodig as 'n vertaling van die Latyn die illustrasies vergesel het. Vrancx se tekeninge sou merkwaardige versierings in 'n uitgawe van die epos in die 17de eeu gewees het.



4.1.3.4 Oorspronklikheid en Nalewing

Vrancx se afwyking van Brant se siklus is baie veelseggend, inaggenome die feit dat Brant se hoogs populêre en suksesvolle uitgawe feitlik elke gepubliseerde of geskilderde illustrasie van Vergilius se werke oor die volgende halfeeu en verder beïnvloed het. Brant se multi-toneel formaat is as uiters ekonomies vir daardie siklusse waarvoor net een illustrasie per boek ingesluit was, uitgewys (Ruby 1990:66).

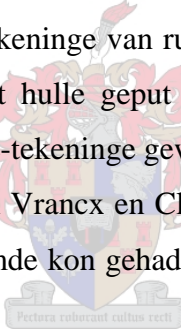
Eerder as om op Brant of enige ander *Aeneïs*-illustrasies te bou, baseer Vrancx sy illustrasies op 'n noukeurige omgang met die teks aan hom beskikbaar. Die feit dat al die tekeninge met die bestaande verse hul teksgedeeltes presies navolg, is 'n aanduiding hiervan. Die oorspronklike Nederlandse parafrasering van die epos moes die skepping van baie oorspronklike tonele in die reeks geïnspireer het (Ruby 1990:66).

Volgens Ruby (1990:66) het omvangryke navorsing tot dusver net twee visuele bronne wat moontlik die kunstenaar beïnvloed het, ontdek. Dié is die *Venus in Vulcanus se Smid* deur Jan Brueghel die

Ouere met figure deur Hendrik van Balen en Raphael se *Quos Ego* en *Galatea*. Die invloed van Brueghel en Van Balen kan in Vrancx se *Vulcanus wat Aeneas se Wapens Smee* gesien word (Ruby 1990:66). Raphael se invloed is weer in wat Vrancx se eerste tekening vir die reeks moes gewees het, die *Quos Ego*, te sien (Ruby 1990:68).

Die invloed wat Vrancx se reeks op daaropvolgende *Aeneïs*-reekse gehad het, is blykbaar beperk. Byvoorbeeld, Leonaert Bramer se illustrasiereeks (sien bespreking hieronder) van die 1650s lyk na Vrancx s'n. Dit bevat ook net een toneel per illustrasie, maar dit beklemtoon heeltemal verskillende aspekte van die verhaal. Al stem die twee reekse in voorkoms ooreen, toon die klemverskil dat Bramer nie op enige manier op Vrancx se reeks gebou het nie (Ruby 1990:68 – 69).

Daarenteen lyk Francis Cleyn se illustrasies vir John Ogilby se 1654 Engelse vertaling van die epos tog deur Vrancx beïnvloed. Baie van dieselfde tonele is deur beide kunstenaars voorgestel en die toneelverspreiding (van vier na agt per boek) is vergelykbaar. Cleyn kon van Vrancx se reeks deur Hollar bewus geword het. Laasgenoemde het 'n aantal van Cleyn se *Aeneïs*-illustrasies gegraveer. Dit is 'n paar jaar na Hollar Vrancx se tekening van ruïnes gegraveer het. Hy kon ook Vrancx se *Aeneïs*-tekeninge gesien en inspirasie uit hulle geput het. Dit kon dieselfde tyd en plek as sy besigtiging van Vrancx se Romeinse ruïne-tekeninge gewees het. Aangesien daar egter min presiese parallele tussen individuele illustrasies in Vrancx en Cleyn se reekse is, is die enigste invloed wat eersgenoemde waarskynlik op laasgenoemde kon gehad het in die algehele voorstelling en formaat (Ruby 1990:69).



Die toeskrywing van hierdie reeks aan Vrancx het 'n aansienlike toevoeging tot sy oeuvre aangedui. Dit kon nie anders as om nuwe dimensies te gee aan opvattinge oor hom nie. Die veelseggendste is dat Vrancx se hoogs oorspronklike voorstelling van die *Aeneïs* grootliks sy reputasie as 'n innoverder verhoog het. As die reeks ooit gepubliseer was, sou dit ongetwyfeld 'n baie groter invloed as wat dit gehad het, uitgeoefen het. Vrancx sou dan lank gelede reeds bekend gewees het as 'n aktiewe humanis wat aansienlike bydraes op 'n verskeidenheid gebiede gemaak het (Ruby 1990:69).

4.1.4 Leonaert Bramer

Gedurende die 1650s het die beroemde skilder van Delft, Leonaert Bramer (1595 – 1674), 'n reeks van 140 tekeninge vir die illustrasie van die *Aeneïs* gemaak.⁸⁰ Hulle is op die 1652 uitgawe van 'n prosa-vertaling van Vergilius se volledige werke deur die Nederlandse digter, Joost van den Vondel gebaseer⁸¹ (Goldsmith 1984:21).

'n Merkwaardige kenmerk van Bramer se illustrasies is dat hulle nooit as boekillustrasies vir 'n uitgawe van Vondel se teks gebruik is nie. Hulle is ook nie in enige ander weergawe van die *Aeneïs* gebruik nie. As 'n illustratiewe tekeningreeks bestem om afsonderlik van 'n teks gewaardeer te word, is Bramer se prente voorwaar buitengewoon binne die geskiedenis van illustrasie (Goldsmith 1984:21).

Ofskoon die tekeninge nie as illustrasies vir 'n uitgawe van Vondel se vertaling gemaak is nie, verbind 'n register aan die begin van die prentreeks – deur die kunstenaar self – elke tekening aan 'n spesifieke bladsynommer in die 1652 uitgawe van Vondel se teks.⁸² Hierdie teks was die populêrste omgangstaaluitgawe van Vergilius in die Nederlande gedurende die 17de eeu. (Goldsmith 1984: 21 – 22).

Joost van den Vondel was 'n onwrikbare voorstander van die humanistiese idee dat prente “geluidlose gedigte” is en dat gedigte “prente is wat praat”. Hy was op 'n banket in Amsterdam in 1653 vereer, waar skilders, digters en bewonderaars van die twee kunste saamgekom het om die vereniging van Apelles en Apollo te vier.⁸³ Etlke weke na die banket het Vondel sy prosa-vertaling van *Q. Horatius Flaccus se Odes en Digkuns* aan “Kunsgenote van St. Lukas by Amsterdam, Skilders, Beeldhouers, Sketstekenaars en hulle Beskermhere” opgedra (Goldsmith 1984:22).

⁸⁰ Die tekening is tans in die Henry E. Huntington Library and Art Gallery in San Marino, Kalifornië. Hulle is in ink met 'n kwas op afwisselende blou, geel en wit papiervelle (406 x 304 mm) aangebring. Die tekening is op groter wit papiervelle gemonteer en in 'n leervolume met goudreliëf saamgebind. Dit dateer uit die 18de eeu. Dit is nie bekend wanneer die tekening die eerste keer in boekvorm saamgebind is nie. Daar is ook geen inligting oor hulle herkoms voor hulle deel van die Huntington versameling geword het nie (Goldsmith 1984:33 n. 3).

⁸¹ *Publius Virgilius Maroos Wercken*, vertaelt door J. v. Vondel, De Tweede druck, op nieu overgezien en verbeterd (Amsterdam: Abraham de Wees, 1652) (Goldsmith 1984:33 n. 4).

⁸² Al die 17de eeuse uitgawes van Vondel se vertaling is in aanmerking geneem (1648, 1652, 1659, twee in 1660) en net die bladsye in die 1652 uitgawe het met die bladsye wat in Bramer se register aangehaal is, ooreengestem (Goldsmith 1984:33 n. 5).

⁸³ Apelles was 'n bekende en voortreflike skilder van Colophon, later van Efese, in die 4de eeu v.C. en Apollo is die Griekse god van onder andere digkuns en musiek.

Sy prosa-vertaling van Vergilius se werke moet deels gesien word as Vondel se poging om die vereniging van die skilderkuns en digkuns in die Nederlande te bewerkstellig. In die inleiding tot die vertaling, verklaar hy dat die teks bestem is vir die hoë en lae klasse, ook vir die geleerdes en veral vir digters, oratore, Latynse skole, skilders en tekenaars (Goldsmith 1984:22):

“Schept zijne Ed. eenigh vermaeck uit deze vertalinge, zy zal op dat bezadighde oordeel t’aengenamer zijn by hooge en lage staten van menschen, oock fraeie vernuften en spitsvondige gester, wienze dienen kan, inzonderheit Dichteren, Redenaeren, Latijnsche Scholen, en voort allen die de schilder- en tekenkunst hanteeren” (*Publius Virgilius Maroos Wercken*, p.4 in Goldsmith 1984:34 n. 9).

Vondel se verklarings herinner baie aan Sebastian Brant se eie verklarings oor die omvattende toeganklikheid van sy *Opera* meer as ’n eeu vroeër. Die digter het klaarblyklik gevoel dat ’n prosa-vertaling van Vergilius Nederlandse kunstenaars van ’n verhewe onderwerp in ’n maklik leesbare teks kon voorsien. Dit is in die besonder van toepassing op ’n begrip van Bramer se tekeninge dat hierdie vertaling wat hy gebruik het, Vergilius se “verhewe” poësie in die alledaagse en onverhewe Nederlandse spreektaal aangebied het (Goldsmith 1984:22).

Leonaert Bramer is nog altyd as ’n merkwaardige en uiters eienaardige figuur binne die 17de eeuse Nederlandse skilderkuns beskou. Die kunstenaar het hom op die uitvoering van “geskiedenis” in sy geboortedorp, Delft, toegespits (Figuur 80). Hy het hom teen ongeveer 1628 daar gevestig nadat hy meer as ’n dekade in Italië deurgebring het. Hy was in Delft tot sy dood werksaam (Goldsmith 1984:22).

Terwyl hy in Italië was, het hy die muurskilderkuns aangeleer. Hy het daarmee voortgegaan met sy terugkeer na Delft, ten spyte van die klaarblyklike ongeskiktheid van die Nederlandse klimaat.⁸⁴ Reeds in sy eie leeftyd het die kunstenaar bekendheid vir die bring van hierdie Italiaanse beeldskeppingsmetode na die Nederlandse bodem verwerf. Hy het ook tot daardie klein groepie Nederlandse skilders behoort wat aansienlike finansiële sukses geniet en groot beskermhere vir sy kuns gevind het. In Delft het hy grootskaalse dekoratiewe skilderye wat deur die dorpsbestuur vir die openbare hoofgeboue gelas is, uitgevoer. Hy het ook dekoratiewe werke vir die huise van welgesteldes gelewer (Goldsmith 1984:22).

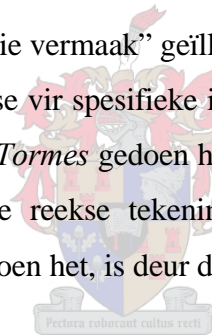
Bramer se aktiwiteit as ’n illustreerder het reeds heelwat geesdriftige aandag in die literatuur ontvang. Die kunstenaar het twaalf reekse tekeninge ter illustrasie gedoen. In hierdie reekse het hy tekste wat ’n

⁸⁴ Buiten enkele fragmente in die Prinsenhof, in Delft, bestaan hierdie fresko’s nie meer nie (Goldsmith 1984:34 n. 12).

wye populariteit in die Nederlande gedurende die 17de eeu gehad het, uitgebeeld. Buiten Vergilius het hy die werke van ander klassieke skrywers soos Livius, Ovidius en Quintus Curtius geïllustreer. Hy het ook die vernaamste werke van die Spaanse literatuur en pikaresk-fiksie geïllustreer. Bramer het ook etlike Bybelse illustrasiereekse gedoen. Net twee van die kunstenaar se illustratierreekse is gedateer. Hulle dui egter aan dat Bramer as illustreerder reeds so vroeg as 1646 en steeds in 1659 werksaam was. Hierdie aktiwiteit stem dan ooreen met die jare waarin hy op die kruin van sy reputasie as skilder in Delft was (Goldsmith 1984:22).

Bramer is net so 'n eiesoortige illustreerder as skilder. Geeneen van die twaalf reekse tekeninge ter illustrasie wat die kunstenaar gemaak het, is ooit in afdrucke omskep nie. Hulle het ook nie die tekste waarop hulle gebaseer is, vergesel nie. Dit maak hulle 'n rariteit in die geskiedenis van 16de en 17de eeuse illustrasie. Gedrukte prentsiklusse wat tekste illustreer, maar onafhanklik van hulle staan, was algemeen in die 16de en 17de eeue en is vir massaverspreiding vervaardig.⁸⁵ Getekende illustrasiereekse teenoor dié wat gedruk is, was egter seldsaam (Goldsmith 1984:22 – 23).

Hoewel Leonaert Bramer beslis “vir sy eie vermaak” geïllustreer het, dui bestaande bronne daarop dat die tekeninge ook as private prentsiklusse vir spesifieke individue bedink is. 'n Reeks illustrasies wat Bramer vir *Die Lewe van Lazarillo van Tormes* gedoen het, is vir Abraham de Cooge, 'n suksesvolle kunshandelaar in Delft, gemaak. Twee reekse tekeninge ter illustrasie wat hy vir Ovidius se *Metamorphoses* en *Tyl Eulenspiegel* gedoen het, is deur die modieuse portret- en genreskilder, Casper Netscher, besit (Goldsmith 1984:23).



Die moontlikheid bestaan ook dat Bramer se tekeninge as “ontwerpe” vir ander prentvervaardigers geskep is. Nogtans sou hulle selfs as “ontwerpe” op hulle eie gewaardeer kon word. Bramer se illustrasies vir die *Aeneïs*, asook 'n reeks tekeninge wat hy vir *Die Lewe van Alexander die Grote* volgens Quintus Curtius gedoen het, is in die 1691-katalogus van die boekversameling van Dr. W. Snellonius, blykbaar 'n befaamde geleerde, aangeteken. Ingevolge hulle “eienaarskap” voldoen Bramer se tekeninge dan aan die besondere aard van illustrasies. Hulle kan as dele van beide kunsversamelings en biblioteke opgeneem word. Illustrasies staan letterlik iewers tussen tekste en ware prente (Goldsmith 1984:23).

⁸⁵ Albrecht Dürer het 'n kritieke stap as 'n illustreerder geneem toe hy in 1498 as sy eie publiseerder opgetree en 'n uitgawe van *Die Apokalips* waarin die prente fisies van die geskrewe teks geskei is, geskep het. Deur die prent so van die teks te skei, het Dürer feitlik daarop aangedring dat prente en taal as onafhanklike en selfonderhoudende uitdrukkingsvorme beskou word. Voorts was dit 'n keerpunt in die geskiedenis van illustrasie toe Hieronymous Cock (1510 – 70) 'n drukkersonderneming in Antwerpen tot stand gebring het wat alleenlik aan die publikasie van gedrukte prente en gedrukte prentsiklusse gewy was (Goldsmith 1984:34 n. 18).

In die 17de eeu was geïllustreerde uitgawes van Vergilius se werke minder algemeen as in die 16de eeu. Waar Brant en ander 16de eeuse Vergilius-uitgawes dikwels ruimskoots geïllustreer is, bevat die oorgrote meerderheid geïllustreerde uitgawes van die digter in die 17de eeu net een illustrasie vir elke boek van die teks. Hoewel illustrasies in hierdie periode steeds soms in handboekuitgawes van Vergilius gebruik is, het hulle nou 'n meer geringe rol in die lees van die teks begin speel. In meer algemene terme blyk illustrasies in die 17de eeu nie meer met die kwessie van “taal” gemoeid te wees nie (Goldsmith 1984:24).

Die kwessie van “taal” is in werklikheid grondliggend aan 'n begrip van hoekom prente nie in Vondel se prosa-vertaling van Vergilius se werke ingesluit is nie. Vondel se vertaling van die klassieke gedig in Nederlandse vers was deel van sy belang met die Nederlandse omgangstaal, soos hy self in sy inleiding tot die teks sê: “Terwijl men bezigh is met onze tael te bouwen,” *Publius Virgilius Maroos Wercken*, p.3 (Goldsmith 1984:35 n. 36). Gedurende die 1620s het Vondel en P.C. Hooft by die Nederlandse “taalregels” belang gehad. In die 1650s het Vondel hom egter besig gehou met wat as die “natuurlike” sy van die Nederlandse taal beskryf kan word. Hy het teen onnatuurlikheid en onduidelikheid in die gebruik daarvan gewaarsku. In sy prosa-vertaling van Vergilius se werke (eerste keer in 1648 gepubliseer) is die teoretiese opvatting oor taal wat Vondel in die 1650s uitgedruk het, toegepas (Goldsmith 1984:24 – 25).

In die inleiding tot sy vertaling wys Vondel daarop dat sy teks nie die “Latiniste” mag behaag nie. Hulle sou bevind dat die Nederlandse prosa Vergilius se digkuns kompromitteer, omdat dit die digter se literêre styl opoffer. Vondel gaan dan voort om sy gebruik van Nederlandse prosa te verdedig deur te verduidelik dat dit gebruik word om die klassieke teks meer “lewensgetrou” te maak. Derhalwe is dit meer toeganklik vir die Nederlandse leser. Vondel verwys ongetwyfeld nie net na sy gebruik van Nederlandse prosa nie, maar ook na die “natuurlike” manier waarop hy dit aangewend het (Goldsmith 1984:25):

“Ick zagh hem dan niet nader nocht eigentlijcker er dan door onvaerzen en onrijm iut te beelden, om den Nederlander te levendiger Maroos ziel in te boezemen, hem beter te dienen, en met een den Latynist, wien het Latijn nu misschien Smaeckelijcker wil vallen, waneer hy d'eigenschappen der Roomsche met onze moederlijcke spraecke zoo na overeeen bebroght, en den stijl en rede zoo vlack en effen gevlijt ziet, als my mogelijk was” (Goldsmith 1984:35 n. 39).

Dit word nou duidelik waarom prente nie in Vondel se vertaling van Vergilius se werke ingesluit is nie. In Brant se Vergilius asook ander 16de eeuse geïllustreerde uitgawes van die Latynse digter was die taal van die teks 'n primêre saak in die lees van sy werke. Prente en kommentare in sulke uitgawes

het die taalkwessie op 'n komplementêre wyse aangespreek. Terwyl prente as “vertalings” van woorde opgetree het, het kommentare hulself tot filologiese kwessies aangaande die woorde self gerig. In Vondel se weergawe van Vergilius se werke, is taal nie meer 'n doel op sigself nie, maar net 'n middel waardeur die “inhoud” van die teks duidelik gemaak word. In Vondel bied taal nou toegang tot homself of, anders gestel, dit het grafies soos 'n prent geword (Goldsmith 1984:25).

In die Nederlandse gedurende die 17de eeu was dit nie ongewoon vir skrywers om vir hulle tekste die “lewensgetrouheid” van 'n prent toe te eien nie. Terwyl Vondel nie na prente verwys wanneer hy sê dat sy vertaling van Vergilius lewensgetrou is nie, is dit nietemin hoe sy teks gesien sou word in 'n 17de eeuse Nederlandse konteks. Basies fungeer Vondel se vertaling as 'n teks sonder prente, terwyl Bramer se illustrasies as prente sonder 'n teks fungeer (Goldsmith 1984:25).

Sekere gedeeltes van Vergilius se teks het 'n meer besondere bekoring vir 17de eeuse Nederlanders gehad. Gedurende die 1650s het Vondel afsonderlike versvertalings van Boeke II en VI van die *Aeneïs*, onder die onderskeie titels van *Ondergang van Troje* en *Eneas Hellevaert*, gepubliseer⁸⁶ (Goldsmith 1984:25). Boeke II en VI is deur Vondel as “voorbeelde” van die gedig vir 'n jong en sosiale elite uitgekies⁸⁷ (Goldsmith 1984:27). Boek IV het ook destyds 'n besondere aantrekkingskrag gehad. Dit is duidelik in die vele Nederlandse dramatiese tekste wat toe geskryf is. Hulle is op Vergilius se vertelling van die liefde van Dido en Aeneas gebaseer. In sy *Ondergang van Troje*, verduidelik Vondel inderdaad dat hy Boek II bewonder omdat dit die val van Troje vertel wat hy as 'n smartlike “menslike tragedie” wat “baie menslike tragedies bevat” beskou.⁸⁸ Die besondere aandag wat Vondel aan Boek II gegee het, kan aan die populariteit wat hierdie gedeelte van die *Aeneïs* geniet het, gekoppel word. Dit is egter ook aan sy eie besorgdheid met die literêre genre van “tragedie” verbind (Goldsmith 1984:25).

Vondel het ook Boek VI as 'n navolgenswaardige gedeelte van die *Aeneïs* beskou. Sy *Ondergang van Troje* is in 1656 deur sy *Eneas Hellevaert* gevolg. 'n Kort gedig deur die digter aan die einde van die volume dui daarop dat hy hierdie boek as 'n komplement tot Boek II gesien het. Die gedig wat “d'Op- en ondergang van Eneas Staet” getitel is, praat van die nuwe en roemryke Romeinse vaderland wat die gevalle Troje sal vervang (Goldsmith 1984:27):

⁸⁶ *J. v. Vondel's Ondergang van Troje*, Virgilius tweede boeck van Eneas, Nederduitsche gedicht (Amsterdam: Abraham de Wees, 1655); *J. v. Vondel, Eneas Hellevaert*, P. Virgilius Maroos seste boeck, in Nederduytsche Rijmen (Amsterdam: Gerrit van Goedesbergh, 1656) (Goldsmith 1984:36 n. 42).

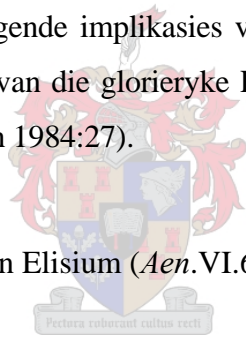
⁸⁷ “. . . ten oirbaer van opmerckened vernuften, in het algemeen, en het byzonder voor welgeboornen, opgetogen en geschickt ten dienst van het Vaderlant, dat zich aen hunnen stam en voorvaders niet little verbonden houdt . . .” *Ondergang van Troje*, p.3 (Goldsmith 1984:36 n. 46).

⁸⁸ “Op hoop dan of de nederduitsche vertaelinge van het wijt befaemde Trojaensche treurspel, vol hartroerende treurspeelen, . . .” *Ondergang van Troje*, p.3 (Goldsmith 1984:36 n. 43).

"Eneas valt in slaep, vermoeit van tegenspoeden,
 Doch't hart, vervult met hoop, soo nu en dan gevat,
 Zijn breyn in rust ontrust; een droom voorspelt hem wat
 Hy wenschte, en node sagh; hy zeylt door Plotoos vloeden
 In beemden; hy gemoet de Halden van den bloeden
 Van Dardan, Griecken, de Phenische Elise, en dat
 Na Trojens ondergangk zijn geest onstelt meer hadt;
 Op de lest d'Eliseen Anchises hem komst voeden
 Met een Naemhaftigheydt, en spelt him nieuwe Rijcken;
 Hy laet hem door de vuyst zijn dappre nasaet kijken,
 En voert die by de Good te Romen in't bevel,
 Door Sylvius, August, door Kato, door Serraen,
 En andere; en vermits al't werelts moet vergaen,
 Soo eyndigt ook zijn staet, ontwakend, met Marcel."

(*Eneas Hellevaert*, Goldsmith 1984:36 n. 45).

Die gedig is gemoeid met die onderliggende implikasies van daardie oomblik in die teks wanneer Aeneas sy vader in Elisium teëkom en van die glorieryke Romeinse bestemming wat die Trojaanse geslag voorlê, verwittig word (Goldsmith 1984:27).



4.1.4.1 Figuur 81: Aeneas en Anchises in Elisium (*Aen.* VI.679 – 702).

Aeneas en die Sibille is nou in Elisium. Links kyk Aeneas, geklee in Romeinse wapenrusting herkennd na sy vader. Anchises se arms is gelig in 'n gebaar van blye ontmoeting. Behalwe vir die boomryke agtergrond is, is daar net hierdie drie figure in die toneel teenwoordig. Daar is geen siele van ongebore helde of die Letherivier wat in vorige illustrasies van dieselfde toneel bespeur is nie.

Bramer se uitbeelding van die ontmoeting tussen Aeneas en Anchises in sy prentsiklus beklemtoon die menslike dimensie eerder as die epiese implikasies van die oomblik. In Brant is daar die illustrasies van Aeneas en Anchises by die Lethe met die geseënde siele wat die rivier se waters drink om hergebore te word (Figuur 71). Aeneas en Anchises is ook getoon waar hulle deur vooraanstaande figure in die Romeinse geskiedenis omring is (Figuur 72) en as aanskouers van die tragiese jong Marcellus (Figuur 73). Brant het hierdie passasies gedetailleerd en hoofsaaklik getrou aan die teks uitgebeeld. Brant illustreer waarlik die epiese implikasies van die belangrike ontmoeting tussen vader en seun. Dit is veral in Figuur 72 te sien waar Anchises se profesie aan Aeneas ten volle weergegee word om duidelik die held se bestemming as die stigter van 'n

roemryke nuwe volk en dinastie te beklemtoon. In teenstelling met Brant het Bramer op die meer prosaïese, maar aandoenlike oomblik, wanneer Aeneas en Anchises mekaar herken (VI.685), gefokus. 'n Afgeremde en bejaarde Anchises kyk na sy seun in ongeloof, terwyl Aeneas na sy vader in verheugde herkenning draai. Die stemming wat in die prent gevestig word, doen weinig om selfs op die verhalende implikasies van die ontmoeting wat in Vergilius se teks beskryf word, te dui (Goldsmith 1984:27).

4.1.4.2 Die kunstenaar se benadering

Anders as vroeëre illustreerders reduceer Bramer die epos tot die alledaagse en het die teks beide 'n onkonvensionele en prosaïese aanslag (Goldsmith 1984:26). Ander illustreerders en Vondel, in sy versvertaling, het die gedig sowel as 'n verhewe teks as een wat gebeurtenisse van groot betekenis bevat, voorgestel. Bramer se illustrasies het dit as 'n verhaal wat menslik innemend is, ten doel gehad (Goldsmith 1984:27).

Leonaert Bramer se behandeling van Boek VI (asook Boeke II en IV) toon dat die kunstenaar onkonvensioneel met betrekking tot die illustratiewe tradisie vir die teks is. Hy is ook ongewoon ten opsigte van hoe tydgenote, soos Vondel in sy versvertalings, hierdie gedeeltes van die epiese gedig geïnterpreteer het. In die prentsiklus as geheel kan hierdie gebrek aan konvensionaliteit in werklikheid as “anti-heroïes” geïdentifiseer word (Goldsmith 1984:28).

Dwarsdeur die prentsiklus versuim Bramer om oomblikke van groot belang in die *Aeneïs* uit te beeld. Hy doen dikwels moeite om hulle, as't ware, met tonele van minder belang te “vervang” (Goldsmith 1984:29).

Sulke alledaagse oomblikke in die teks is nie heeltemal deur ander illustreerders, soos in Brant se 1502 *Opera*, geïgnoreer nie. Hulle is egter altyd as aanvullende gebeurtenisse ingesluit om die tonele van groter belang te verryk. Bramer is die eerste illustreerder van Vergilius om soveel van die verhalende detail te maak en om dit tot 'n betekenisvolle vlak deur sy voorstellingswyse te verhef (Goldsmith 1984:30).

Die vraag is of Bramer se onheroïese hervoorstellingstyl van die *Aeneïs* as 'n parodie of travestie (bespotting) van Vergilius bedoel is en of die humor wat in die tekeninge gevind word noodwendig sodanig deur die kunstenaar se Nederlandse tydgenote begryp sou word. Om van 'n komiese element

in die illustrasies te praat, of te suggereer dat hulle as 'n parodie van die teks beskou word, sou nie histories onvanpas wees nie. Burlesk-weergawes van die gedig het teen hierdie tyd in die literatuur voorgekom⁸⁹ (Goldsmith 1984:30).

Die bekendste Vergilius-parodie is Paul Scarron se *Le Virgile travesti*. Hierdie werk is die eerste keer in Parys in 1648 gepubliseer, maar het ook volgehoue sukses in die 1650s geniet. Bramer se illustrasies word egter minder burlesk wanneer hulle in hul toepaslike Nederlandse konteks geplaas word. Scarron se tekste is op 'n gesofistikeerde literêre publiek gerig. Dit was 'n publiek vir wie Vergilius se werke 'n amper heilige status gehad het. Bramer se illustrasies is weer vir private “beskermhere” gemaak. Dit is ook in 'n tyd toe die *Aeneïs* 'n deeglike inheemse status in die Nederlande verkry het, geskep. In 'n sekere sin is die kunstenaar se voorstellingstyl van Vergilius nie soseer 'n parodie van die teks nie. Dit is eenvoudig 'n uitbreiding van die reeds “populêre” vorm waarin dit deur sy Nederlandse tydgenote gewaardeer is (Goldsmith 1984:30).

In wese is Bramer se illustrasies vir die *Aeneïs* net soos Vondel se prosa-weergawe van Vergilius. Vondel het die alledaagse Nederlandse spreektaal aangewend om Vergilius se teks meer “lewensgetrou” te maak. Hy het egter sodoende die teks van sy “kuns” ontnem. Vondel vereenvoudig die gedig. Hy ontnem die teks van sy digkuns en dit word nie veel meer as die vertelling waarin dit in 'n prosa-weergawe voorkom nie. Dit is basies “inhoud” sonder “styl”. Vondel se versvertalings van Boeke II en VI vestig die aandag op die navolgenswaardige in Vergilius. Sy prosa-vertaling slaag egter nie daarin om dit oor te bring nie. Derhalwe het die aandag van Bramer se illustrasies op die beskrywende detail in die vertelling 'n verontagsaming van die “betekenis” in die gedig tot gevolg. Hy stel ook die teks slegs as 'n vertelling voor wat ook in Vondel se prosa-weergawe bewerkstellig word (Goldsmith 1984:30 – 31).

Die taal van Vondel se teks, sover sy prosa met Nederlandse spreektaal ooreenkom, het ook betrekking op 'n begrip van Leonaert Bramer se prente. “Pratende” figure speel 'n belangrike rol in die kunstenaar se hervoorstelling van Vergilius se verhaal. Die kunstenaar ignoreer ook nie heeltemal die dramatiese handeling in die prentsiklus nie. Tonele van pratende figure is nogtans baie meer algemeen as dié waarin die figure emosies uitbeeld. Die “pratende” taal van Vondel se teks en die “pratende” figure in Leonaert Bramer se illustrasies verander beide – hoewel op verskillende maniere – digkuns in prosa (Goldsmith 1984:31).

⁸⁹ G.B. Lalli se *Eneida travestita* is in Italië in 1633 gepubliseer. Dit is deur Paul Scarron se *Le Virgile travesti* (Parys: 1648) gevolg en Charles Cotton se *Scarronides: or Vergile Travestie* (Londen: 1664)] (Goldsmith 1984:37 n. 60).

Bramer se uitbeelding van argitektuur in sy illustrasies is nog 'n ander manier waarop hy Vergilius 'n volkseie aard gegee het. Geboue met klassieke details lyk na die soort Nederlandse argitektuur wat teen die middel van die eeu die algemene boustyl was. Bramer se argitektuur, soos die destydse Nederlandse argitektuur, is 'n “vertaling” van die Italiaanse boustyl (Goldsmith 1984:31).

Baie van die tonele of toneeltipes wat in Leonaert Bramer se tekeninge uitgebeeld word, is ook onderwerpe wat van aktuele belang vir die Nederlanders was. Hierdie onderwerpe kom ook in die Nederlandse skilderkuns en/of literatuur van die tyd voor (Goldsmith 1984:31).

Onderwyl Vondel met die tradisionele kwessie van die verband tussen die skilderkuns en digkuns besig was, is sy vertaling van Vergilius – soos deur Bramer se illustrasies uitgebeeld – duideliker aan die verband tussen prente en prosa verwant. In dié opsig, is dit interessant om op te merk dat Adriaen van de Venne geskryf het dat “reden-kunst en beelden-kunst moeten noodzakelijk byeen.”⁹⁰ As prosa as die “kuns van praat” verstaan word, dan voldoen Leonaert Bramer se tekeninge aan Van de Venne se begrip van die verband tussen prente en literatuur wat Vondel se prosa sonder meer aanvaar. Bowendien, as Vondel se prosa as 'n poging om so “lewensgetrou” as 'n prent te wees, waardeer kan word, dan word Van de Venne se stelling ook prakties op 'n literêre wyse omskryf (Goldsmith 1984:31 – 32).

Bramer se illustrasies is egter meer as net 'n visuele ewebeeld tot Vondel se prosa-vertaling van Vergilius. As prente wat nie net afsonderlik van 'n teks is nie, maar dit ook vervang, veroorloof hierdie tekeninge spesifiek 'n ander soort “interpretasie” van Vergilius vanuit Vondel se vertaling. Bramer se illustrasies veronderstel 'n kyker, nie 'n leser nie. 'n Kyker wat reeds Vergilius in Vondel se lewendige prosa-vertaling van die teks gelees het en dan die kunstenaar se bewerking van die teks in sy prente kan waardeer. Sou hierdie kyker vertrouwd wees met óf die geïllustreerde óf die literêre tradisie en met die konvensionele maniere waarin so 'n verhewe onderwerp gewoonlik afgebeeld is, sou hy deur die kunstenaar se hoogs vindingryke en buitengewoon individualistiese hervoorstellingswyse van die teks vermaak kon gewees het. Bramer se tekeninge “illustreer” nie Vondel se prosa-vertaling van Vergilius nie. Hulle gebruik Vondel se teks as medium tot 'n ontsaglik vernuftige tentoonstelling in die “vertaling” van 'n klassieke teks in prente (Goldsmith 1984:32).

In Leonaert Bramer se tekeninge ter illustrasie is literatuur tot die diens van prentvervaardiging. Deur literatuur in prente te omskep – indien nie te oortref nie – is Bramer se tekeninge wesenlik 'n

⁹⁰ Aangehaal uit Bol, L.J. 1958. Een Middelburgse Brueghel-groep. *Oud Holland* 73: 128 – 147 [p.128] (Goldsmith 1984:37 n. 65).

huldeblyk aan en 'n herdenking van die prentvervaardigingskuns en -beroep. Die kunstenaar in sy nuwe visuele interpretasie van die *Aeneïs*, neem nie die tradisionele rol van die illustreerder wat die teks dien aan nie. Hy is 'n prentvervaardiger *cum* storieverteller. Hy bedink verhale in tekeninge en nie woorde nie. In 'n sekere sin verwesenlik die kunstenaar Vondel se hoop oor die vereniging van die skilder- en digkuns. Hier is dit egter meer spesifiek die vereniging van prentvervaardiging en prosa (Goldsmith 1984:32).

In Leonaert Bramer se aktiwiteit as 'n illustreerder van literêre tekste, word die verband tussen literatuur en prentvervaardiging in die Nederlande baie merkwaardig aangetoon. Ander skilders kon hulle destyds tot klassieke tekste wend om op 'n literêre status vir prente aanspraak te maak. Dit is duidelik nie Bramer se doelwit in die opneem van literatuur in illustrasies nie. As 'n illustreerder toon Bramer aan dat prente nie “stom gedigte” hoef te wees nie. Gedigte kan, deur middel van prosa, “pratende prente” wees (Goldsmith 1984:32).

Vondel wou met sy prosa-vertaling die digkuns van Vergilius so “lewensgetrou” as 'n prent maak. Bramer se tekeninge dryf die Nederlandse digter se doelwit in die vertaling van Vergilius op sy logiese spits. Vondel het prosa bloot as 'n noodsaaklike middel beskou om die “inhoud” van die klassieke teks toeganklik te maak. Bramer het weer moeite gedoen om die onbeduidende in die *Aeneïs* te beklemtoon. Voorts, terwyl Vondel verplig voel om apologie aan te teken vir sy weglating van “styl” in Vergilius se werke, neem Bramer die “styllose” taal van Vondel se teks en verander dit vernuftig in “inhoud”. Taal is steeds 'n kwessie in Bramer se geïllustreerde vertaling van die *Aeneïs*, net soos dit in die illustrasies van Brant se 1502 uitgawe van Vergilius se werke was. Prente in Brant se *Opera* vertaal Vergilius se woorde neutraal in die “vereenvoudigde” taal van prente, terwyl Bramer se illustrasies die taal van prosa “praat” om poësie te herstileer (Goldsmith 1984:32).

4.1.5 John Dryden

Die Lyon-houtsneegravures onder leiding van Jean de Tournes, verteenwoordig die hoogtepunt van tegniese vaardigheid in die 16de eeuse houtsneegravure. Nuwe verwagtinge is geskep deur die hoeveelheid detail wat op die betreklike klein afmetings van die blok saamgevat is. Dit het deel van 'n kwarto- of oktavo-bladsy gevul. Hierdie verwagtinge is uiteindelik net in die medium van kopergravure bevredig. Teen die einde van die 16de eeu is kopergravure vir enige boekillustrasie wat op oorspronklikheid aanspraak gemaak het, gebruik. 'n Tipiese 17de eeuse uitgawe sou 'n bygevoegde gegraveerde titelblad en 'n reeks gravures binne die teks bevat. Die probleem met die

barokboek is dat illustrasies en teks (in intaglio en reliëf) op verskillende drukperse en op verskillende tye gedruk moes word. Op dié manier is die illustrasies materieel en konseptueel van die teks geskei (Mortimer 1982:217).

Die gebruik van die kopergravure is grootliks vir die ontwikkeling van opsommende illustrasie vir 'n verhaal verantwoordelik. 'n Groep tonele op een afdruk as inleiding tot 'n enkele boek van die teks was soortgelyk aan die prosa-opsommings wat dikwels vir klassieke tekste en epiese gedigte verskaf is. Hierdie groepering van tonele is geensins uniek aan die kopergravure nie, maar is besonder geskik daarvoor. Meer figure is gewoonlik op die afdruk saamgedrom. Die illustrasies kon ook met gereelde tussenposes met die teks deurskiet word. Op gegraveerde titelbladsye was die teks van die titel ook gegraveer en hoofsaaklik kalligrafies (Mortimer 1982:217 – 218).

Aan die einde van die 17de eeu het John Dryden se grootse Engelse vertaling verskyn (Kallendorf 2001:127). Die 1697 *Virgil* is een van die aantreklikste volumes in die geskiedenis van die Engelse uitgewery. Die titelblad het die volgende opskrif: THE WORKS OF VIRGIL Containing His PASTORALS, GEORGICS and ÆNEIS / Translated into English Verse; By Mr DRYDEN. / Adorn'd with a Hundred Sculptures⁹¹ / *Sequiturque Patrem non passibus Æquis. Virg. Æn. 2.* / LONDON, Printed for Jacob Tonson, at the Judges-Head in Fleetstreet, near the Inner-Temple-Gate, MDCXCVII⁹² (Geduld 1969:75). Die Dryden-weergawe verteenwoordig ten opsigte van die balans tussen teks en prent en die ontwikkeling van opeenvolgende illustrasie as 'n kunsvorm 'n middelpunt in die geïllustreerde uitgawes van Vergilius. Dit verteenwoordig ook 'n hoogtepunt in Engelse literêre styl (Mortimer 1982:211).

Dryden se vertaling is in Barok-Engeland geskep en die illustrasiereeks is 'n gepaste begeleiding vir die teks. Die vertaling self het egter vir 'n lang tyd daarna populêr gebly. Tydens sy lang publikasie-geskiedenis het dit verskeie bykomende illustrasiereekse geïnspireer (Kallendorf 2001:130 – 131).

John Dryden verklaar in sy “Dedication of the *Æneis*, 1697” sy doel in die vertaling van die werk:

“. . . taking all the materials of this divine author, I have endeavoured to make Vergil speak such English as he would himself have spoken, if he had been born in England, and in this present age” (Ker 1900:228[II]).

⁹¹ Daar is eintlik 102 “sculptures” – die titelblad en een vir elk van die vyf-ghenie intekenaars (Geduld 1969:215 n. 63). Die boek se publikasie is deur subskripsie ondersteun (sien hieronder).

⁹² Daar is eksemplare in die British Museum, Londen (Geduld 1969:75) en in die Rosenwald Collection, Library of Congress, Washington, no. 1548 (Leach 1982:208 n. 6).

Die stelling is nie net 'n samevatting van daardie doelwitte van poëtiese vertaling wat Dryden dwarsdeur sy loopbaan nagestreef het nie. Dit is ook 'n aanduiding van hoe naby die vertalingskuns aan dié van illustrasie kan kom. By beide bestaan daar die behoefte om aan die leser 'n samehangende beeld wat binne die verstaanbare kontemporêre idioom uitgedruk is, oor te dra. By beide is daar die verantwoordelikheid vir die bewaring van getrouheid aan die teks. Beide vertaling en illustrasie is vorme van interpretatiewe nabootsing (Leach 1982:175).

In sy 1685 “Preface to *Sylvae: or, the Second Part of Poetical Miscellanies*,” stel Dryden se figuratiewe taal vertaling feitlik gelyk aan die grafiese kunste:

“Translation is a kind of drawing after the life; where every one will acknowledge there is a double sort of likeness, a good one and a bad. 'Tis one thing to draw the outlines true, the features like, the proportions exact, the colouring itself perhaps tolerable; and another thing to make all these graceful, by the posture, the shadowings, and, chiefly, by the spirit which animates the whole” (Ker:1900:252 – 253[I]).

Hierdie visuele analogie verklaar 'n grondbeginsel van Dryden se neoklassieke poëtika. Hy was diep besiel met die oortuiging van die wesenlike ooreenkoms van die “susterkunste” van poësie en skilderkuns wat so algemeen in 17de eeuse estetika was. Hy vind daarom binne die skilderkunsterminologie 'n woordeskat om sy eie werk in sy dubbele verhouding tot die hede en verlede te verduidelik. In sy aandrang dat die enigste werklike doel van artistieke opregtheid in vertaling die weergee van die “gees” van 'n skrywer is, bepleit hy 'n herskepping van historiese perspektief wat die maklikste in visuele terme verduidelik word (Leach 1982:175 – 176).

Hy skryf in sy “A Parallel of Poetry and Painting” (1695), die voorwoord tot sy Engelse weergawe van Du Fresnoy se *De Arte Graphica*, dat:

“The compositions of the painter should be conformable to the text of ancient authors, to the customs, and the times. And this is exactly the same in Poetry; Homer and Virgil are to be our guides in the Epic; Sophocles and Euripides in Tragedy: in all things we are to imitate the customs and the times of those persons and things which we represent: not to make new rules of the drama, . . ., but to be content to follow our masters, who understood Nature better than we” (Ker 1900:139[II]).

Terwyl Dryden besig was met sy vertaling van Vergilius het hy twee maande afgestaan om hierdie idees te formuleer. Hy beweer dat hy daaruit 'n beter begrip van sy literêre taak verkry het (In “A Parallel of Poetry and Painting,” Ker 1900:117[II]). Alhoewel sy werk 'n nabootsing bly, nogtans, “to

copy the best author is a kind of praise, if I perform it as I ought; . . .” (In “A Parallel of Poetry and Painting,” Ker 1900:139[II]) (Leach 1982:176).

Dryden het Vergilius stuksgewys vertaal wat vanaf 1684 gepubliseer is. Dit was die uitgewer Jacob Tonson wat die plan vir die publikasie van ’n volledige vertaling deur subskripsie ondersteun, geïnisieer het. Daar was twee intekenaarslyste. ’n Vyf-ghienie subskripsie het die illustrasies ingesluit. Vir elke intekenaar was daar ’n bepaalde illustrasie met sy eie wapenskild aan die onderkant van die betrokke kopergravure. Die werk is op die titelbladsy as “Adorn’d with a Hundred Sculptures” beskryf. Min van die subskripsiegeld was egter uiteindelik vir illustreerders benodig (Mortimer 1982:224). Tonson het die afdrukke met net geringe veranderinge van ’n vorige vertaling hergebruik.

Anders as Brant se 1502 illustrasies wat vir hulle uitgawe geskep is, het dié wat in Tonson se grootse Dryden-volume verskyn, vroeëre publikasies gesien (Leach 1982:177). Dryden se 1697, *The Works of Virgil*, se indrukwekkend gegraveerde afdrukke – deur Francis Cleyn⁹³ ontwerp en deur Wenceslaus Hollar, Pierre Lombart⁹⁴ en William Faithorne⁹⁵ uitgevoer – is eintlik vir die eerste hoogstaande vertaling van Vergilius wat in Engeland voortgebring is – John Ogilby se 1654 folio-uitgawe – geskep⁹⁶ (Patterson 1988:169). Die teks van hierdie versierde volume was ’n hersiening van en ’n aansienlike stilistiese verbetering op ’n meer beskeie gedrukte en ietwat stywe vertaling van vier jaar vroeër.⁹⁷ Ogilby het dit nie onvanpas as die “shadow and cold resemblance” van Vergilius verklaar nie. In die voorwoord van daardie eerste volume het die vertaler die hoop van ’n meer indrukwekkende publikasie uitgespreek. Sy toewyding van die 1654 uitgawe erken die grootmoedigheid van diegene wat sy nuwe weergawe, “inlarged in volume and beautified with sculptures and annotations” ondersteun het. Die redakteur beweer dat hy “the skill and industry of the most famous artists in their kind”⁹⁸ vir die illustrasies gebruik het. Die kantaantekeninge was in Engels en baie van hulle is op inligting gebaseer wat deur die antieke kommentators gegee is. Die afdrukke self is ’n paar jaar later vir die publikasie van ’n Latynse teks hergebruik⁹⁹ (Leach 1982:177).

⁹³ Francis (Frantz) Cleyn (Clein) (1582 – 1658) was ’n Duitse skilder, ontwerper, illustreerder en prentvervaardiger (Brown 1996:431) (Figuur 82).

⁹⁴ Pierre Lombart (1620 – 81), graveur; gebore in Parys; het na Engeland in 1640 gekom. Hy het in boekillustrasie gespesialiseer, maar ook verskeie portrette volgens Van Dyck en Robert Walker geskilder (Geduld 1969:215 n. 65).

⁹⁵ William Faithorne die ouere (1616 – 91), voortreflike Engelse graveur. Die meeste van sy werke bestaan in portrette (Geduld 1969:219 n. 13).

⁹⁶ John Ogilby, ed., *The Works of Publius Virgilius Maro*, translated, adorned with Sculptures and illustrated with annotations (London: Thomas Warren, 1654) (Leach 1982:208 n. 13).

⁹⁷ John Ogilby, trans., *The Works of Publius Virgilius Maro* (London: A. Crook, 1650) (Leach 1982:208 n. 12).

⁹⁸ Die hoofkunstenaar, Francis Cleyn was inderdaad ’n man van groot aansien. Hy het kommissies vir James I en Charles I uitgevoer en huise vir lede van die Britse adelstand versier voor hy die illustreerder vir Ogilby se vertalings geword het (Leach 1982:208 n. 13).

⁹⁹ *Publii Virgilitii Maronis Opera per Johannem Ogilvium edita* (London: T. Roycroft, 1658) (Leach 1982:208 n. 14).

Die Ogilby-Vergilius was 'n groot en indrukwekkende folio met die afdrucke aan individue opgedra (Mortimer 1982:224). Dryden kon, deur net die toewydings onderaan die Ogilby-afdrucke te verander, hulle gebruik om sy verpligtinge teenoor sy eie intekenaars na te kom. Terselfdertyd het hy vir sy eie vertaling die aansien wat Ogilby se uitgawe tot nog toe gehandhaaf het, geërf (Patterson 1988:169). Selfs die reklame van Tonson se volume dat dit met beeldhouwerke versier is, is van Ogilby geleen. Afgesien van die nuwe intekenaars se wapenskilde, is ander geringe veranderinge vir Tonson gemaak. Die afdrucke dra egter die meeste van die oorspronklike datums en handtekeninge wat onaangeraak in die herverwerking van die oppervlak gelaat is (Mortimer 1982:224 – 225).

Dryden het self vroeër sy neus vir Ogilby se werk as 'n wanvoorstelling van die “gees” van 'n antieke skrywer opgetrek (In “Preface to *Sylvae: or, the Second Part of Poetical Miscellanies*,” Ker 1900:253[I]). Die baie ooreenstemmings met sy eie vertaling is egter duidelik aan geleerdes wat die twee tekste noukeurig vergelyk het. In weerwil van hul 40 jaar tydsverskil, is Cleyn se illustrasies glad nie onvanpas vir Dryden se boek nie. Die kunstenaar het in dieselfde neoklassieke styl wat die digter se filosofie en sy toepassings gevorm het, gewerk. Voorts toon hy beide in sy argitektuur en in sy kostuums 'n vergelykbare belangstelling om die verlede te rekonstrueer. Anders as Brant se illustrasies wat informatief wil wees, is hierdie gravures slegs versierend. Hulle duidelike doelwit is om die waarde en status van die boek te verhoog. Hulle openbaar nietemin 'n deeglike kennis van die gedigte wat óf van die oorspronklike óf die vertaling verkry is. Ook het hulle 'n definitiewe interpretatiewe benadering (Leach 1982:177).

Die elemente van uitgestrekte landskap en veelvoudige handelinge van die kartografiese styl in die illustrasies van Brant se *Opera* en tot 'n mindere mate in De Tournes se *Eneïde* speel geen rol in Cleyn se gravures nie. Sy styl en smaak toon die invloed van Rubens se barok grootdoenery. Sy komposisies vermy die verhaal en fokus eerder op die dramatiese, gevriesde oomblik of tablo.¹⁰⁰ Brant se uitgawe het tussen die pastorale en heroïese genres grootliks deur die figure se kleredrag en styl onderskei, maar die 1654 illustrasies dra hierdie onderskeiding na die toneelskikking oor. Die gesofistikeerde fatsoenlikheidsreëls wat destyds in neoklassieke genreteorie vorm aangeneem het, word weerspieël. Hulle fokus op dramatiese oomblikke is grootliks afhanklik van hoe hulle figure in aksie plaas. Hierdie fokus word egter dikwels deur aanduidings van emosie in 'n gebaar of die gesigsuitdrukking versterk. Sulke beklemtonings strook baie met Dryden se eie literêre uitsprake oor

¹⁰⁰ Brower (1972:172) suggereer dat Dryden se visualisering van figure uit die Grieks-Romeinse mitologie byna sekerlik deur Cleyn se Rubensagtige barokgravures beïnvloed is. In dié geval het illustrasie, in teenstelling met die norm, die teks beïnvloed.

heroïese digkuns. Die vestiging van aandag op die vanselfsprekende visuele konsepte van episodes of tonele dui op die manier waarop die digter se denke oor verhalende digkuns deur sy lang beroep van skryf vir die verhoog beïnvloed is (Leach 1982:179).

Cleyn se illustrasies toon 'n instinktiewe begrip van die essensiële wisselwerking tussen die twee sfere van natuur en beskawing wat 'n belangrike rol in die *Aeneïs* speel. Met sy baie argitektoniese agtergronde huiwer Cleyn nie, in teenstelling met Brant, om Aeneas binne stede te plaas nie. Die uitbeelding van hierdie stede is dikwels meer monumentaal as wat Vergilius se beskrywings sou regverdig. In sy werk verskyn die kontras tussen natuur en beskawing af en toe in die naasmekaarstelling van die voorgrond met diep agtergrondvistas in 'n enkele afbeelding. Dit verskyn egter meer dikwels as die kyker opeenvolgend na die illustrasies kyk. Sodoende begin die illustrasies tot Boek VI met Aeneas wat die rasende Cumaeïese Sibille konfronteer binne 'n opvallend klassieke voorportaal wat met kolonnaderyke nisse en standbeelde versier is. In die daaropvolgende illustrasies word hy egter by die oevers van die Avernusmeer gevind. Hy word dan uitgebeeld binne die grootse onheilspellende woud waarin Venus hom gelei het om die Goue Tak te vind wat die geheimsinnige teken van 'n lewende man se toegang tot die doderyke is¹⁰¹ (Leach 1982:191).

In ooreenstemming met die verskil in bestek tussen enkele illustrasies in Brant se *Opera* en die *Works* is die aard van hulle fokus op die gedig se handeling. Brant se inklusiewe informatiewe styl gryp die verhalende kompleksiteit van die episodes wat hy uitbeeld, aan. Cleyn vestig weer, deur betekenisvolle dramatiese oomblikke uit te kies, die leser se aandag op 'n reeks hoogtepunte, soos belangrike toesprake of kritieke wendings van die intrige (Leach 1982:191).

Die veelvuldige ooreenstemmings wat in Cleyn en Brant se keuses van episodes of oomblikke vir illustrasie gevind word, kan as 'n huldeblyk aan daardie passasies waar Vergilius sy lewendigste suggesties aan die verbeelding bied, beskou word. Dit maak egter ook die verskille tussen hulle twee benaderings makliker om te bepaal. Soms is hulle produksies tog eenders (Leach 1982:193).

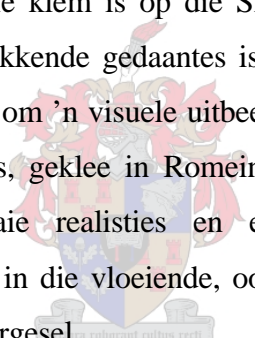
Brant se kartografiese styl was besonder geskik om visuele vorm aan die feitelike geografiese details in die *Aeneïs* te gee. In teenstelling toon Cleyn se noukeuriger gekonsentreerde komposisies selde dat daar oor 'n groot afstand gereis word. Wanneer hulle dit wel doen, word dit net vaagweg deur die gebruik van agtergrond se tonele voorgestel (Leach 1982:200 & 201).

¹⁰¹ Geen voorbeelde van hierdie illustrasies in die bronne nie.

Aeneas en die Sibille staan in Figuur 83 van aangesig tot aangesig met die monsteragtige gedaantes wat by die drumpel van Hades vergader is (*Aen.*VI.273 – 294).

Die Sibille (regs) plaas haar hand op Aeneas om te keer dat hy die skimme onnodig aanval (VI.290 – 294). Sy swaard is reeds getrek, maar op die punt om in te storm, vries hy. Langs die Sibille is 'n groep wesens. Hulle verteenwoordig klaarblyklik die personifikasies van “Cares,” “Sorrows,” “Diseases,” “Age,” “Want,” “Fear,” ensovoorts (VI.274 – 281). Die geraamte is duidelik 'n visuele verwysing na “Death”. In die linkerkantse hoek is 'n draakagtige Chimaera besig om “empty Flame” te spuug. Langs hom is die vele slangkoppe van die “horrid *Hydra*” gereed om aan te val. Agter die hom is “*Briareus with all his hundred Hands*” met “*Geryon with his triple Frame*” wat soos wafferse gladiatore die held nader. In die agtergrond kan twee kentoure, die olmboom en moontlik Furies in die regterkantse hoek net-net uitgemaak word.

Die verskuilde skimagtige demone wat die buitenste toegange tot die onderwêreld bewaak, se vorme is minder grotesk as dié van Brant. Die klem is op die Sibille se bemoedigende verhouding met Aeneas (Leach 1982:203). Die skrikwekkende gedaantes is hier 'n bysaak. Aeneas se spanning is aanvoelbaar in die toneel. Dit gaan hier om 'n visuele uitbeelding van aksie en emosie. Die kreature en gedaantes is verbeeldingryk. Aeneas, geklee in Romeinse wapenrusting en die Sibille in haar priestergewaad se voorkomste is baie realisties en edel weergegee. Cleyn se illustrasie verteenwoordig hoë tegniese verrigting in die vloeiende, oordadige barokstyl. Dit is basies 'n baie dramatiese versiering wat 'n vertaling vergesel.



Die illustrasie van die drumpeltoneel word deur 'n reeks ontmoetings met figure uit Aeneas se verlede gevolg: die geeste van Palinurus, sy verlore stuurman, van Dido en ten slotte van Deiphobus, Helena se laaste Trojaanse man. Hulle verteenwoordig 'n reeks gebeurtenisse wat in Aeneas se persoonlike geskiedenis onopgelos gelaat is. Elke een oefen steeds 'n swaar invloed op sy gedagtes uit, maar hy moet van hulle wegdraai en alle bande met die verlede verbreek. Die gebeurtenisse maak die reis deur die onderwêreld 'n reis in Aeneas se eie siel (Leach 1982:203).

As agtergrond vir hierdie emosiebelaaide tonele, maak Cleyn ten volle van Vergilius se beskrywende voorstellings gebruik, veral in die teken van digte lappe bome waardeur die geeste van die dooies dwalend fladder (Figuur 84) (Leach 1982:204).

4.1.5.2 Figuur 84: Aeneas ontmoet Dido se gees in die *Lugentes Campi* (*Aen.VI.440 – 476*).

Not far from these *Phœnician Dido* stood;
Fresh from her Wound, her Bosom bath'd in Blood.
Whom, when the *Trojan* Heroe hardly knew,
Obscure in Shades, and with a doubtful view,
(Doubtful as he who runs thro' dusky Night,
Or thinks he sees the Moon's uncertain Light:) 615
With Tears he first approach'd the sullen Shade;
And, as his Love inspir'd him, thus he said.
Unhappy Queen! then is the common breath
Of Rumour true, in your reported Death,
And I, alas, the Cause! by Heav'n, I vow, 620
And all the Pow'rs that rule the Realms below,
Unwilling I forsook your friendly State:
Commanded by the Gods, and forc'd by Fate.
Those Gods, that Fate, whose unresisted Might
Have sent me to these Regions, void of Light, 625
Thro' the vast Empire of eternal Night.
Nor dar'd I to presume, that, press'd with Grief,
My Flight should urge you to this dire Relief.
Stay, stay your Steps, and listen to my Vows:
'Tis the last Interview that Fate allows! 630
In vain he thus attempts her Mind to move,
With Tears and Pray'rs, and late repenting Love.
Disdainfully she look'd; then turning round,
But fix'd her Eyes unmov'd upon the Ground.
And, what he says, and swears, regards no more 635
Than the deaf Rocks, when the loud Billows roar.
But whirl'd away, to shun his hateful sight,
Hid in the Forest, and the Shades of Night.
Then sought *Sicheus*, thro' the shady Grove,
Who answer'd all her Cares, and equal'd all her Love. 640
Some pious Tears the pitying Heroe paid;
And follow'd with his Eyes the flitting Shade.

(vert Dryden 6.610 – 642 in Keener 1997:164 – 165).

Die gravure toon spesifiek Aeneas se ontmoeting met Dido in die *Lugentes Campi* (*Aen.VI.450 – 476*). In die illustrasie is Aeneas besig om smekend Dido se aandag te trek. Sy openhartige liggaamshouding, hartseer gesigsuitdrukking en versoekende gebaar versterk die emosiebelaaide

toneel. Die Sibille, met die blaarryke Goue Tak in haar hand neem 'n wagtende houding in. In die agtergrond kan die ander vroue wat vir die liefde gesterf het, bespeur word. Hulle sweef soos bosnimfe tussen die mirtebome. Dido lyk asof sy skaars aarsel soos sy by Aeneas verbygaan en sy vergeefse apologieë met niks meer as 'n stil, verwyttende blik ontvang nie (Leach 1982:204). 'n Figuur wat grootliks deur 'n mirteboom in die linkerkantse hoek verbloem is, se arms is besig om na die tragiese koningin uit te reik. Dit is waarskynlik Sychaeus, Dido se geliefde vermoorde man, na wie sy vlug eerder as om na Aeneas se pleidooie te luister (VI.472 – 474): “But whirl'd away, to shun his hateful sight / Hid in the Forest, and the Shades of Night. / Then sought *Sicheus*, thro' the shady Grove, / Who answer'd all her Cares, and equal'd all her love.” Verder in die agtergrond (regs, bo) vaar Charon op sy boot oor die Styx na die wagtende siele op die oewer met 'n klassieke pawiljoenagtige gebou.

Die atmosfeer van hierdie illustrasie is oorwegend tragies-romanties. Dit fokus op die emosionele ontmoeting tussen tragies ongelukkige ou geliefdes. Die sag vloeiende barokronde van die naakte Dido en die ander vroue wat tussen die mirte in die *Lugentes Campi* rondbeweeg, beeld 'n toneel wat in Vergilius deur bitterheid, skande, geheimenis en tragedie gekenmerk word in 'n romantiese lig uit.

4.1.5.3 Analise

In die onheilspellende, maar nogtans ten volle **verwesenlikte** tonele van Boek VI is die kyker bewus van Cleyn se besondere vermoë om die verband tussen beelde van die natuurlike wêreld en die emosionele eienskappe van die gedig aan te gryp (Leach 1982:204).

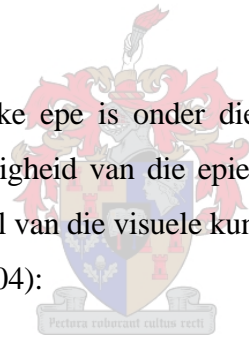
Cleyn se barokgravures is emosiebelaaide, maar duidelike voorstellings van enkele spesifieke tonele. Brant se houtsneggravures verteenwoordig 'n informatiewe behandeling van tematiese en emosionele kerntonele van die *Aeneïs*, terwyl Cleyn hierdie tonele dramaties behandel (Leach 1982:204). Brant se houtsneggravures is natuurlik visuele kommentaar op die Latynse teks om onderrig aan hoofsaaklik die ongeleerde te verskaf. Cleyn se gravures is bloot dekoratiewe visuele komplemente tot 'n vertaling van die teks. Dit is nie vir die illustrasies nodig om as begripshulpmiddels te dien nie. Hulle kan daarom bloot op emosionele en aksierike momente in die teks konsentreer om die handeling meer dramaties weer te gee. Voorts is daar ook 'n romantiese element in samehang met die vloeiende, oordadige barokstyl te bespeur.

4.1.5.4 Die veranderende voorkoms van die held

Samehang tussen die illustrasies word deur hulle visuele konseptualisering van die held bevorder. Dryden se kritiese uitsprake verteenwoordig die heersende ideologie van sy periode ten opsigte van epiese digkuns. Hy het die volgende aan die begin van sy toewyding geskryf:

“A heroic poem, truly such, is undoubtedly the greatest work which the soul of man is capable to perform. The design of it is to form the mind to heroic virtue by example; 'tis conveyed in verse, that it may delight, while it instructs. The action of it is always one, entire, and great. The least and most trivial episodes, or under-actions, which are interwoven in it, are parts either necessary or convenient to carry on the main design; either so necessary, that, without them, the poem must be imperfect, or so convenient, that no others can be imagined more suitable to the place in which they are. There is nothing to be left void in a firm building; even the cavities ought not to be filled with rubbish which is of a perishable kind, destructive to the strength, but with brick or stone, though of less pieces, yet of the same nature, and fitted to the crannies. Even the least portions of them must be of the epic kind: all things must be grave, majestic, and sublime . . .” (In “Dedication of the *Aeneis*,” Ker 1900:154 – 155[II]).

Twee besondere aspekte van die antieke epe is onder die hoofredes vir hulle verhewenheid: die waardigheid van die held en die waardigheid van die epiese taal. In sy vergelyking van poësie en skilderkuns gebruik Dryden weer die taal van die visuele kunste om die uitnemendheid van die held in hierdie werke te omskryf (Leach 1982:204):

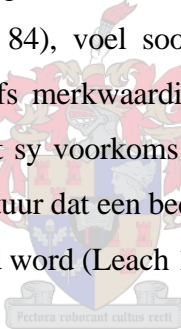


“The posture of a poetic figure is, as I conceive, the description of his heroes in the performance of such and such an action; as . . . of Aeneas, who has Turnus under him. Both poet and the painter vary the posture, according to the action or passion which they represent, of the same person; but all must be great and graceful in them. The same Aeneas must be drawn a suppliant to Dido, with respect in his gestures, and humility in his eyes; but when he is forced, in his own defense, to kill Lausus, the poet shows him compassionate, and tempering the severity of his looks with a reluctance to the action which he is going to perform” (In “A Parallel of Poetry and Painting,” Ker 1900:140 – 141[II]).

In sy keuse om die *Aeneis* as die grootste werk van sy poëtiese loopbaan te vertaal, roep Dryden al die hulpbronne van sy morele en estetiese kritiek op om vir die waardigheid van Aeneas te betoog. Hy het spesiale aandag op sy voortreflikheid as 'n held van deugsamheid of *pietas* teenoor die kwaadaardige Agamemnon en Achilles gevestig (In “Dedication of the *Aeneis*,” Ker 1900:179[II]). Vroeër, in sy “A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire” (1693) het hy die vraag van die toepaslikheid van heroïese poësie aan die kontemporêre wêreld geopper. Hy vra veral of 'n digter wat sy morele getrouheid aan die Christelike konsepte van deugsamheid te danke het, ooit die glorie van

die “pagaanse” of nie-Christelike heroïese ideaal kon herskep (In “A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire,” Ker 1900:30 – 31[III]). In sy toewyding vind hy die kompromie om hierdie bedenkinge te verander deur Aeneas vir sy deugde van medelye, verantwoordelikheid en minsaamheid wat grens aan Christelike moraliteit te verdedig. Tog is geeneen van hulle onverenigbaar met dapperheid nie. In sy argumente is Aeneas se rol as leier van sy mense – wat hom die prototipe van die Romeinse Augustus maak – veral belangrik. Hy is ’n figuur wat geskiedenis in mite vermeng (In “Dedication of the *Aeneis*,” Ker 1900:179 – 180 [II]) (Leach 1982:204 – 205).

Sulke opmerkings help om die visuele rol van Aeneas in hierdie illustrasies te waardeer. Hy is ’n figuur opsetlik geposeer om die aandag en bewondering van die leser op dieselfde manier as die held van die teks te trek. Anders as in die begin 16de eeuse Brant-uitgawe is Aeneas se kleredrag in die 17de eeuse weergawe ’n hoofaspek van sy identiteit. Dit bly konsekwent deur die meeste tonele. Hy reis in wapenrusting. Dié wapenrusting is klaarblyklik gerekonstrueer op die kunstenaar se waarneming van klassieke beeldhoukuns, maar met ’n sekere Renaissance ontwerp aan die massiewe, maar elegante, gepluimde helm wat sy gesig versier. Hierdie kleredrag, so vreemd aan die primitiewe woude van die *Lugentes Campi* (Figuur 84), voel soos ’n ontmoeting van twee wêrelde in die landskapstonele. Die held se gesig is selfs merkwaardiger as sy kleredrag. Vergilius sê baie van Aeneas se emosies, maar hy beskryf nooit sy voorkoms nie. Dit is in hulle voorsiening van hierdie noodsaaklike besonderhede van gesigstruktuur dat een beduidende verskil tussen Ogilby en Dryden se publikasies van Cleyn se illustrasies gevind word (Leach 1982:205 & 206).

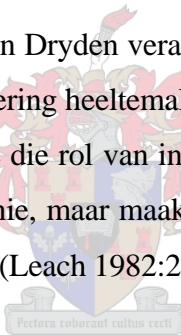


In sy 1654 voorkoms het Aeneas die gelaatstrekke en uitdrukkings van ’n *homme gallant* (“swierige heer”) (Figuur 85). Sy vloeiende kavaliervoorkoms word deur die gedraaide Galliese snor van die Restourasie-hofhouding gekomplementeer. Wanneer hierdie prente met hulle 1697 ewebeelde vergelyk word, word gevind dat Aeneas se gelaat ’n groot verandering ondergaan het. Die neus is Romeins en gekrom, die spiere ferm, die bolip skoongeskeer en die mond stroef (Figuur 84).¹⁰³ Die elegansie van die hoflike monarg is vervang deur die stemmigheid van die nasionale leier. Inderdaad verander hierdie nuwe gesigstipe, onmiddellik meer Romeins en meer ekspressief, in ’n aantal kritieke gevalle die visuele stemming van die boek. Die veranderinge is nie heeltemal konsekwent nie. In verskeie van die Dryden-illustrasies word die oorspronklike gesig behou. Dit is, byvoorbeeld, ’n hoflike Aeneas wat ’n swerm bekoorlik groteske Harpye in beide boeke konfronteer (Figuur 86) (Leach 1982:206 – 207).

¹⁰³ Aeneas is in werklikheid in die 1697-uitgawe Koning William III se vorstelike neus gegee. Dit was ’n kompliment aan die koning. Baie van die afdrukke is ook aan lede van die koninklike familie opgedra (Pattie 1982:117).

Tog in die ontmoeting met Venus buite Kartago kontrasteer die held se ernstige gesig – ’n leier se besorgdheid – met die ligsinnigheid van sy moeder. By die afskeid van Andromache by Hektor se vals graftombe, dra Aeneas ’n versomberde gesigsuitdrukking met diep gegroefde plooië. Dit is versoenbaar met die emosionele las van ’n verlange na verlore Troje wat hy met sy medeoorlewendes deel. By Cumae wend hy hom tot die rasende Sibille met ’n uitdrukking van verbasing en ontsag. Selfs aan die slaap op die oewer van die Tiberrivier na die uitbreking van die Italiese Oorlog toon die held steeds sy bekommernis met styf gespanne spiere. Dit weerspieël Vergilius se beskrywing van sy verontruste gedagtes. Aan die einde van sy reis na die ligging van Rome ontvang hy die wapenrusting van Venus met ’n vurige blik en stralende oog. In die laaste stadiums van die Italiese Oorlog is die uitdrukking van die gewonde krygsman wat van die geveg teruggehou word, neerslagtig. Veral egter in die held se ontmoeting in die onderwêreld met Dido is daar ’n opmerklieke verandering van die sorgelose kavalier van 1654. In Figuur 85 lyk hy gereed om sy flirtasie selfs onder sulke ongunstig veranderde toestande voort te sit. In Figuur 84 het hy duidelik verander na ’n man van emosie en besorgdheid (Leach 1982:207).

Alhoewel voldoende inligting ontbreek, kon Dryden verantwoordelik vir die veredeling van die gesig van sy held gewees het.¹⁰⁴ Dit is ’n verandering heeltemal verenigbaar met sy teoretiese ideale oor die epos. Dus lyk dit inderdaad asof illustrasie die rol van interpretasie aanneem. Die beeld van die held herskep nie net ’n begrip van die verlede nie, maar maak ook die geïllustreerde volume deel van die kontemporêre beoordelings van die *Aeneïd* (Leach 1982:207 – 208).



4.2 DIE 18DE EN 19DE EEU

Teen die 18de eeu was Vergilius hoofsaaklik van belang vir ’n taamlik klein groepie welopgevoede aristokrate met die tyd en hulpbronne om kennis na te strew. Hierdie kennis het gewissel van kultureel sentraal tot antikwaries (Kallendorf 2001:142).

Die 19de eeu was egter ’n tyd vir herdenking. Die sukses van Vergiliese nalewing het met Hector Berlioz se *Les Troyens* in 1863 die hoogte ingeskiet. Alfred, Lord Tennyson, het ’n lofspraak aan Vergilius geskryf op versoek van die Mantuane om die 19de eeufees van Vergilius se dood in 1885 te

¹⁰⁴ Aangedeken is Dryden se brief oor sy rusie met Tonson oor die posisie van die volume in die politiek van die 1690s. Die vraag was of dit aan Koning William III opgedra moes word en so die laaste fase van Dryden se eie vergelyk met die beginsel van stabiliteit en die invloed van sukses weerspieël. Of moes die volume in ’n ongemaklike verhouding met ’n regering (en derhalwe ’n godsdienst) wat Dryden nooit as sy of sy land se eie kon beskou nie, staan. Tonson se antwoord, by gebreke van ’n werklike toewyding aan William, was om die afdrukke wat die *Aeneïd* geïllustreer het, aan te pas sodat Aeneas se gelaatstrekke na dié van William lyk (Patterson 1988:185).

herdenk. William Morris, 'n Pre-Rafaelitiese skilder, was betrokke in die moedige produksie van 'n handgeskrewe weergawe van die *Aeneis* tussen 1873 en 1874. Toe met dié grootse poging getalm is, het Edward Burne-Jones met Morris in 'n weergawe van die epos saamgewerk en besondere illustrasies vir die teks gelewer¹⁰⁵ (Figuur 87) (McKay 1987:233).

4.2.1 *Figuur 88: Aeneas en die Sibille by Satan, die hoofkok van die Hel (Aeneis VI-parodie).*

Nie alle weergawes van die *Aeneis* is so stemmig soos die meeste vertalings met hulle meegaande illustrasies nie (Kallendorf 2001:142). Die bespotting van Vergilius kom egter al 'n lang pad. Die antieke Romeine moes self op 'n stadium moeg vir die term *pius Aeneas* (“pligsgetroue Aeneas”) geword het. Figuur 89 is 'n spotprent van die 1ste eeu n.C. wat karakters van 'n mimiek kan voorstel. Volgens Scherer (1964:192) het dit klaarblyklik gespot met 'n legende van filiale toewyding wat al holrug gery is. Die held, sy vader en sy seun word as kruisings van ape en honde voorgestel. Die houer wat Anchises dra, bevat waarskynlik die huisgode wie se redding deel van die legende was (Scherer 1964:192). Daarom is dit nie verbasend dat individue in latere eeue volledige letterkundige parodieë op Vergilius se stemmige en tragiese epos sou rig nie.

Die parodie van A. Blumauer het onder die bekwaamste van die minder ernstige behandelings van die *Aeneis* getel. Dit was in die 18de eeu populêr en is nog in 1841 herdruk, toe dit deur 36 illustrasies deur Franz Seitz vergesel is.¹⁰⁶ Figuur 88 kom op die punt in die *descensus ad inferos* toe Aeneas en die Sibille die vork in die pad bereik. Aeneas vra in die parodie om die onderste vlak van die Hel eerste te sien. Sy wens word, op die punt waar hy en die Sibille Satan ontmoet, toegestaan. Die hele toneel het 'n duidelike “Alice in Wonderland” kwaliteit, met 'n verfraaide held en klein duiweltjies wat rond baljaar. Satan word as 'n duiwelse kok voorgestel met die Hel as 'n kombuis. Dante se gees is ook hier teenwoordig (Kallendorf 2001:142):

*Die große Höllenküche sah
Der Held nicht ohne Regung.
Viel tausend Hände waren da
So eben in Bewegung,
Um für des Satans leckere
Gefräßigkeit ein groß Soupé
Auf heute zu bereiten.*

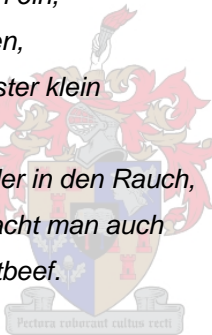
¹⁰⁵ William Morris (1834 – 95), *The Aeneid of Virgil, with drawings by Edward Burne-Jones* (London: 1875). Burne-Jones se tekeninge is Pre-Rafaelitiese droombeelde van buitengewone grasie (McKay 1987:236 n. 26).

¹⁰⁶ *Virgils Aeneis travestiert von A. Blumauer in neuen Gesängen mit 36 Skizzen von Franz Seitz . . .* (Leipzig, 1841), Junius S. Morgan Vergil Collection by Princeton University, rakmerk: VRG 2945 59 12 (Kallendorf 2001:209 n. 34).

Als Oberküchenmeister stand
Mit einem Herz von Eisen
Hier Pater Kochem, und erfand
Und ordnete die Speisen.
Er ging beständig hin und her,
Und kommandirt' als Oberer
Das Küchenpersonale.

Hier sott man Wucherseelen weich,
Dort wurden Advokaten
Gespickt, da sah man Domherrnbäuch'
In großen Pfannen braten;
Und dort stieß man zu köstlichen
Kraftsuppen die berühmtesten
Genies in einem Mörser.

Hier böckelt man Prälaten ein,
Dort frikassirt man Fürsten,
Da hackt man große Geister klein
Zu Cervellate-Würsten,
Da hängt man Schmeichler in den Rauch,
Und räuchert sie, dort macht man auch
Aus Kutscherseelen Rostbeef.



Hier steckt ein Aristoteles
Im Kohl bis an die Füße,
Und dort dreht sich Origenes
Als ein Kapaun am Spieße:
Daneban kräht ein Rezensent,
Und aus den süßen Herrchen brennt
Man dorten Zuckerkandel.

Der richtet feige Memmen zu,
Und brät sie wie die Hasen,
Der kocht ein köstliches Ragout
Aus lauter Schurkennasen:
Der gibt ein paar Tyrannen hier
Mit Menschenblute ein Klystir,
Und macht aus ihnen Plunzen.

Hier bäckt man feines Butterbrod

*Aus weichen Menschenseelen,
Statt Krebsen siedet dort sich roth
Ein Schock von Kardinälen;
Der macht Gelée aus Witzlingen,
Und dort hofiert ein Teufelchen
Als Bock Diabolini.*

*Zu diesem Mahl ließ Lucifer
Den frommen Helden laden;
Allein Aeneas dankte sehr
Für alle diese Gnaden,
Und excusirte sich damit:
Er habe seinen Appetit
Auf lange Zeit verloren.*

(*Virgils Aeneis*, pp. 184 – 186 in Kallendorf 2001:142 & 144 – 145).

The hero saw the great kitchen of Hell and did not remain unmoved. Many thousand hands were there in motion just so, in order to prepare a grand banquet today for Satan's tasty gluttony.

Here "Father Cook'em" stood as supreme head chef, with a heart of iron, devising and ordering the dishes. He went about constantly here and there, and as the boss gave orders to the kitchen staff.

Here usurers were boiled soft, there lawyers were larded, and there one saw prebendary paunches frying in large pans; and there the most famous geniuses were ground in a mortar to a costly, strong broth.

Here clerics are turned to salt meat, there princes are fricasseed, there great minds are chopped into small pieces of salami, there flatterers are hung in the smoke and cured, there roast beef is made of coachmen.

Here Aristotle is stuck fast in cabbage down to his feet, and there Origenes turns like a capon on the spit; close by a reviewer crows, and from sweet little gentlemen in the fire over there sugar candy is made.

The first one cooks up faint-hearted cowards, and roasts them just like hares, the second one cooks a delicious ragout from nothing but scoundrels' noses; the third one gives a few tyrants an enema with human blood, and makes blood sausage out of them.

Here dainty butter bread is baked from the souls of the effeminate; instead of crabs, a heap of cardinals is boiled red over there. This one makes jelly out of jokers, and there a little devil flatters Diabolini like a ram.

Lucifer had an invitation to this meal extended to the pious hero; Aeneas, however, thanked him very much for all his kindnesses and excused himself, saying that he had lost his appetite for a long time.

(vert. Kallendorf 2001:145).

Dit is alles inderdaad baie vermaaklik, maar dit dui daarop dat die *Aeneis* teen die 19de eeu 'n nuwe rol in die Europese kultuur begin speel het. Baie opgevoede mense ken nog die verhaal. Anders sou die parodie nie snaaks gelyk het nie, maar baie van hulle het dit nie meer ernstig, as 'n hoofbron van morele of geestelike leiding, beskou nie (Kallendorf 2001:146).

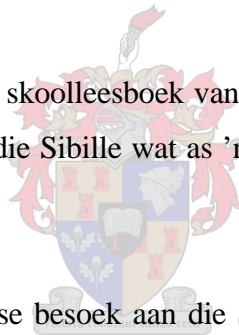
4.3 DIE 20STE EN 21STE EEU

Illustreerders van die 20ste eeu het van die *Aeneis* na die *Eclogae* en *Georgica* gekeer. Hulle was minder in nasionale oorsprong, epos en die daaglikse lewe van die gode as in 'n ontvlugting na 'n vermeende idilliese plattelandse lewe geïnteresseerd (Mortimer 1982:221).

Die indruk is dat Vergilius meer en meer gemarginaliseerd geword het. Dit word deur die voorkoms van onrealistiese illustrasies in die 20ste eeu bevestig. Daar is natuurlik geen rede dat 'n illustrasie van die *Aeneis* realisties moet wees nie. Wanneer realisme egter verdwyn, bly die veronderstelling dat kuns tot die alledaagse lewe op onmiddellike, maklik toeganklike maniere verbind is, in die slag. Die fantastiese, onrealistiese, nie-indrukwekkende illustrasies van die 20ste eeu suggereer dat die *Aeneis* nie meer sentraal is tot die ideale en waardes van baie mense nie (Kallendorf 2001:146).

4.3.1 *Figuur 90: Aeneas besoek die Sibille (Aen. VI.9 – 12, 42 – 43).*

Hierdie illustrasie verskyn in 'n Latynse skoolleesboek van 1950.¹⁰⁷ Dit illustreer 'n vereenvoudigde teksgedeelte van Aeneas se besoek aan die Sibille wat as 'n Latyn-oefening dien. Die illustreerder is onbekend.



Dit is 'n eenvoudige skets van Aeneas se besoek aan die Sibille. Hulle word in 'n grot voorgestel. Aeneas met sy Romeinse wapenrusting lyk amper soos Julius Caesar en die Sibille soos 'n vrome *matrona*. 'n Boek word in haar linkerhand uitgebeeld wat moontlik op geleerdheid kan dui.

Die algehele indruk is van 'n toneel uit 'n strokiesverhaal, maar aangesien dit in 'n skoolleesboek voorkom, is dit waarskynlik 'n geskikte versiering.

4.3.2 *Figuur 91: Charon en die skimme vaar oor die Styxrivier (Aen. VI.295 – 316).*

A grim old ferryman whom men call Charon guards them. He, garbed in filthy tatters, his long white lock in tangled disarray, so too his shaggy beard, takes the pale ghosts into his black boat and poles them across the Styx's inky flood.

(Taylor 1961:118).

¹⁰⁷ Giles, J.P. 1950. *Legamus: A Latin Reader for the First Three Years*. Rigby Limited.

Dié illustrasie, deur Joan Kiddell-Monroe¹⁰⁸, verskyn in 'n 1961 Engelse hervertelling van die *Aeneis* deur N.B. Taylor.¹⁰⁹ Daar is drie illustrasies in die volume wat tonele uit die onderwêreld uitbeeld. Figuur 91 toon Charon wat siele oor die Styxrivier vervoer. Die driekoppige Cerberus staan vasgeketting vermoedelik in die bek van 'n grot.

Die voorstelling herinner baie aan die styl van antieke Griekse swart- of rooifiguur vase. Die figure is strak in 'n somber atmosfeer wat deur die gure krans en die dooie treurwilge se hangende takke versterk word. Cerberus lyk baie soos 'n driekoppige kwaai Dobermann. Dit is eenvoudig, maar indrukwekkend. Die tyd waarin die epos afspeel word goed deur die antieke styl gereflekteer.

4.3.3 Figuur 93: *Cerberus (Aen. VI.417 – 418)*.

There that terrible three-necked hound Cerberus crouched, his huge limbs sprawled across the gateway. Baying savagely from his triple throat entwined with hissing snakes he barred the way to Pluto's house.

(Taylor 1961:121).

Figuur 93 is die tweede onderwêreld-illustrasie van Kiddell-Monroe. Dit dien as aanhef tot Boek VI. Dit beeld 'n driekoppige Cerberus uit. Die styl is kenmerkend van antieke Griekse vase. Cerberus lyk soos 'n kwaai driekoppige Dobermann en die slange is duidelik om sy nekke gestrengel. Die illustrasie lyk inderdaad soos 'n detail op 'n antieke Griekse swart- of rooifiguur vaas. Dit word beklemtoon deur die illustrasie se geboë vorm en kenmerkende geometriese randversiering onder.

4.3.4 Figuur 94: *Die twee duiwe by die Goue Tak (Aen. VI.185 – 211)*.

Then, as though in answer to his thoughts, two doves flew down from the clouds and before his eyes came tot rest on a patch of green turf a short distance from him . . . Then coming to the edge of the dark forest of Avernus, they rose swiftly above the trees and soared through the skies, but in an instant swooped down

¹⁰⁸ Joan Kiddell-Monroe het onder andere ook die volgende mitologiese verhaalboeke geïllustreer: *Welsh Legends and Folktales*. Retold by Gwyn Jones. Illustrated by Joan Kiddell-Monroe. Volume 4 in the *Myths and Legends Series*. (London: Oxford University Press, 1956) [Figuur 92]; *Tales of the Norse Gods and Heroes*. Retold by Barbara Leonie Picard. Illustrated by Joan Kiddell-Monroe. (London: Oxford University Press, Oxford illustrated classics, 1958); *The Odyssey of Homer*. Retold by Barbara Leonie Picard. Illustrated by Joan Kiddell-Monroe (Oxford: Oxford University Press, 2000).

¹⁰⁹ Taylor, N.B. 1961. *The Aeneid of Virgil*. London: Oxford University Press.

again and settled on a high tree, among whose branches Aeneas caught a glimpse of golden leaves that, glittering against the dark foliage, split the sunbeams into rainbow tints Quickly Aeneas clutched it with eager fingers; . . .

(Taylor 1961:115 – 116).

Die duiwe wat op die Goue Tak land en Aeneas wat dit pluk, is die fokus van Kiddell-Monroe se laaste Boek VI-illustrasie. Die Goue Tak word van die ander swart takke deur sy wit kleur onderskei. Die twee duiwe word op die oomblik van hulle landing uitgebeeld en Aeneas se hand verskyn aan die onderpunt van die illustrasie gereed om die Goue Tak te pluk.

Saam met die vorige twee is hierdie illustrasie ook merkwaardig. Dit is opvallend eenvoudig en strak soos in tonele op antieke Griekse vase te bespeur. Die geboë geometriese randversiering beklemtoon hierdie indruk. Die illustreerder se voorstellings is weens hulle antieke styl seker die naaste aan die tyd waarin die epos afspeel en uniek in vergelyking met die ander illustrasies van die onderwêreld wat al beskou is. Hulle sou uiters gepaste komplemente tot selfs die Latynse teks gewees het.

4.3.5 *Figuur 95: Aeneas en die Sibille op die oewer van die Styxrivier met Charon in sy boot in die agtergrond (Aen. VI.384 – 397).*



Figuur 95 is 'n illustrasie deur Joseph Acheson in 'n boek van 1965 wat dien as 'n beknopte Latynse vertalingskursus vir Latynstude¹¹⁰. Dit is 'n handboek met eenvoudige Latynse passasies van Aeneas se verhaal in prosa om as oefening vir die Latynstudent te dien.

Die illustrasie beeld Aeneas op die oewer van die Styxrivier met Charon in sy boot in die agtergrond uit. Die styl is vry en strokiesagtig. Aeneas verskyn in die wapenrusting van 'n hopliet. Dit reflekteer goed die tyd waarin die verhaal afspeel. In die agtergrond wag 'n bejaarde en toingrige Charon. Voëls, waarskynlik kraaie, kan in die grofgesketste swart van die agtergrond uitgemaak word. Dit is 'n eenvoudige illustrasie wat goed by 'n Latynse skoolleesboek pas.

¹¹⁰ Singleton, G.M. 1965. *Adventures with Aeneas*. London: Macmillan / New York: St. Martin's Press.

4.3.6 *Figuur 96: Die siele van die dooies (Aen.VI.305 – 316).*

All about him, jostling on the muddy banks of the river, a crowd of ghosts stood waiting to be ferried over the swirling waters: mothers and their sons, great heroes with their life's achievements finished, boys and unmarried maidens, children buried before their time – the ghosts congregated on the shore, numberless as autumn leaves carpeting the forest floor. Like a flock of migrating birds, gathering on the shore of a great lake before they set off to fly south, they stood on the banks of the Styx, longing to reach the other side, and stretching out their hands as they begged to be first to make the journey.

(McLeish 1968:104).

Dié interessante en unieke illustrasie deur Charles Keeping¹¹¹ verskyn in nog 'n hervertelling van Vergilius se verhaal.¹¹² Dit is 'n voorstelling van 'n skare liggaamlose koppe van die dooies in die onderwêreld. Die styl is onverfynd en chaoties. Die koppe lyk baie soos skrikwekkende primitiewe stammaskers of nare droombeelde. Waar die tonele van die vorige illustrasies relatief maklik uitkenbaar was, sou dié uitbeelding nie sommer sonder die onderskrif “The souls of the dead” identifiseer word nie. Nogtans is dit baie treffend.



4.3.7 *Figuur 99: Charon verdryf die skimme van sy boot (Aen.VI.411 – 412).*

Hy verdryf die ander skimme wat op die lang banke gesit het en laat die loopplank ontruim.

(Benade 1975:171).

Figuur 99 beeld die spesifieke oomblik toe Charon sy boot ontruim om plek vir Aeneas en die Sibille te maak, uit. Dit verskyn in J.T. Benade se 1975 Afrikaanse prosa-vertaling van die *Aeneis*¹¹³ met die illustrasies deur Gert le Grange¹¹⁴.

Die gryse Charon swaai wild met sy roeistok en die skimme spat in alle rigtings. Hierdie oomblik word op 'n eenvoudige wyse baie vermaaklik aangebied. Die uitbeelding is eintlik karikatuuragtig, maar in Vergilius is dié spesifieke oomblik en Charon as 'n opperste iesegrim ook heel amusant.

¹¹¹ Charles William James Keeping (1924 – 1988) was 'n Britse illustreerder, kinderboekskrywer en litograaf. Hy was die beste bekend as 'n belangrike en invloedryke moderne boekillustreerder. Hy het boeke soos Richard Potts (1968), *Ghost in the Mine*; Rosemary Sutcliff (1976), *Blood Feud* [Figuur 97] en Kevin Crossley-Holland (1982), *Beowulf* [Figuur 98] geïllustreer (Charles Keeping: *Wikipedia* 2005).

¹¹² McLeish, K. 1968. *The Story of Aeneas*. London: Longmans.

¹¹³ Benade, J.T. 1975. *Publius Vergilius Maro: Die Aeneis*. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.

¹¹⁴ Gert le Grange is bekend vir sy illustrasies van argeologiese ontdekking, soos, byvoorbeeld, sy rekonstruksies van die Assiriese beleg in 701 v.C. van die Palestynse stad, Lagis (Figuur 100) in David Ussishkin se *The Conquest of Lachish by Sennacherib* (Tel Aviv, 1982).

4.3.8 *Figuur 101: Die Goue Tak (Aen.VI.136 – 138).*

Allen Mandelbaum se versvertaling van die *Aeneïs* het Barry Moser¹¹⁵, die New England grafiese kunstenaar, geïnspireer om 'n reeks illustrasies vir sy vriend se vertaling te ontwerp. Hy is ook die illustreerder van Mandelbaum se vertaling van Dante se *Divina Commedia* (Figuur 102). Die *Aeneïs*-illustrasies herinner aan Leonard Baskin se grafika en Moser is sy beskermling. Hulle is kragtig in hul suggestie, hul patos en onverwagte eietydsheid. Moser se werk is 'n algeheel bewonderenswaardige antwoord op beide die teks en die kontemporêre bewustheid van Vergilius se kenmerkend dubbelsinnige digkuns¹¹⁶ (McKay 1987:233).

A bough is hidden in a shady tree;
its leaves and pliant stem are golden, set
aside as sacred to Proserpina.

(vert. Mandelbaum *Aen.*6.190 – 192; 1971:138).

Figuur 101 dien as inleidende illustrasie tot Boek VI. Paslik is dit die Goue Tak soos die onderskrif aandui. Dit beeld twee blare waarvan een met 'n ligpunt voorsien is, uit. Laasgenoemde is klaarblyklik een van die goue blare van die Goue Tak. Op sy eie sou hierdie illustrasie as 'n abstrakte kunswerk beskou kon word. Die konteks sou egter onduidelik wees. Nietemin dien dit as versiering in 'n vertaling en is dus identifiseerbaar met betrekking tot die teks. Ten opsigte van die ander Boek VI-illustrasies wat in hierdie studie beskryf is, is hierdie illustrasie onvergelyklik. Dit is modern en 'n nuwe visuele interpretasie van 'n antieke gegewe.

4.3.9 *Figuur 104: Aeneas se ontmoeting met Dido in die onderwêreld (Aen.VI.450 – 476).*

Thom Kapheim is deur Bolchazy-Carducci uitgewers gevra om ses skilderye vir Barbara Weiden Boyd se nuwe handboek te maak.¹¹⁷ Dit bestaan uit seleksies van Boeke I, II, IV, VI, X en XII van Vergilius se *Aeneïs* en is gemik op hoërskoolleerlinge en studente in Latyn. Kapheim was ook die illustreerder van dieselfde uitgewers se *Epic of Gilgamesh* (Figuur 105).

¹¹⁵ Barry Moser is 'n drukker, skilder, prentvervaardiger, ontwerper, skrywer, essayis, onderwyser en, dit word dikwels gesê, die voorste boekillustreerder in Amerika vandag (Barry Moser: *Today in Literature*).

¹¹⁶ Mandelbaum, A. 1981. *The Aeneid of Virgil*. Berkeley: University of California Press. Die oorspronklike publikasie, in 1972, het 'n buiteblad-illustrasie deur Leonard Baskin van Aeneas wat Anchises op sy skouer neem, vertoon in 'n houding wat Gilbert Highet as toepasliker vir Turkse stoeiers beskou het [Figuur 103] (McKay 1987:236 n. 27).

¹¹⁷ Boyd, B.W. 2001. *Vergil's Aeneid: Selections from Books 1, 2, 4, 6, 10 and 12*. Wauconda, Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, Inc.

Op Bolchazy-Carducci se webwerf verklaar hulle die volgende oor Kapheim se illustrasies in die 2001 uitgawe van die handboek: “Thom Kapheim took his inspiration from English translations of the selections in Boyd’s textbook. Though this was Kapheim’s first reading of the *Aeneid*, he is well-versed in Dante’s *Inferno*, and recognized its great indebtedness to Vergil’s text. Thom’s drawings are, we believe, inspired: they translate scenes from Vergil’s great epic into a visual medium, through the eyes of an artist who had, without knowing it, long ago been touched by Vergil. Vergil, as we all know, was himself inspired by Homer, whose poems he adapted – expanding and condensing them, revising and echoing them as suited his vision and new purpose” [Standing on the Shoulders of Giants: <http://www.bolchazy.com/gallery/aeneid/slidem.html>] (16.09.2005).

Kapheim se skeppings kan in kunsgalerye en –versamelings dwarsdeur die VSA en in ’n reisende tentoonstelling van sy skilderye wat deur mitologiese verhale geïnspireer is, gevind word. Self sê die kunstenaar die volgende oor sy werk in die illustrasie van klassieke letterkundige werke: “I have tried to create, from this rich source of literary art, new visions that in turn might cause one to contemplate and reflect. In this way I pay homage to those who go before me” (Jackson 1992: “Contributors”).

Figuur 104 is die eerste volkleur-illustrasie van ’n gedrukte boek wat in hierdie studie gesien word. Dit dien as inleidende illustrasie tot die afdeling van Boek VI-illustrasies in die handboek. Dit beeld Aeneas (links) en Dido (regs) se ontmoeting in die *Lugentes Campi* uit. Aeneas se figuur is reusagtig teenoor die uitgeteerde silfidefatsoen van Dido se skim. Haar hare is kort en waarskynlik ’n terugverwysing na Iris wat haar hare aan die einde van Boek IV geknip het om haar siel van haar liggaam te verlos. In die agtergrond kan die mirtebos se geheimsinnige skadubeelde uitgemaak word. Die aangesig konfrontasie en die afstand tussen die held en die koningin beklemtoon die gaping wat die dood en onbeantwoorde liefde in hulle verhouding gebring het. Die illustrasie is droomagtig, misterieus en teer. Dit is ’n baie geslaagde voorstelling van ’n droewige en gespanne toneel in Boek VI.

4.3.10 Analise

Die 20ste en 21ste eeuse illustrasies wat hier bestudeer is, toon Vergilius se posisie in die hede ten opsigte van illustratiewe interpretasie. Die illustrasies wat vertalings of hervertellings vergesel, is oorwegend uniek en indrukwekkend. Elke illustreerder het ’n toneel of besonderheid op sy eie

kreatiewe manier benader en gevisualiseer. Soms het die uitbeeldings duidelik die teks gekomplementeer en sou op hulle eie ook as 'n visuele weergawe van 'n spesifieke toneel of oomblik herkenbaar wees. Ander kere is die illustrasies so abstrak dat wat hulle illustreer deur onderskrifte verklaar moet word. Die illustrasies vir skoollees- of handboeke is oorwegend eenvoudig en strokiesprentagtig. Uiteindelik gaan dit net om 'n boek aantreklik te maak en sou die illustrasies in al die gevalle basies onnodig gewees het. Maar in baie gevalle sou 'n gebrek aan illustrasie ook 'n onguns aan die boek, hetsy vertaling, hervertelling of skoolboek, en uiteindelik aan Vergilius self gewees het.

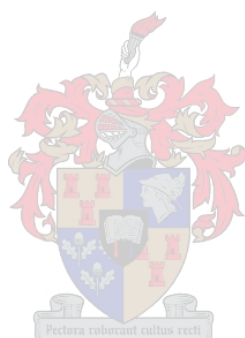
4.4 SAMEVATTING

Die 1502 illustrasies van Brant se *Opera* is didaktiese visuele kommentare op die teks. De Tournes se 1560 illustrasies begin 'n dekoratiewe rol speel. Francis Cleyn se illustrasies vir die 1654 en 1697 vertalings van Vergilius is romantiese barokversierings. Dan is daar die twee 17de eeuse buiteperde: Vrancx en Bramer se ongepubliseerde tekeninge, elkeen unieke visuele vertolkings wat uiteindelik gedrukte vertalings kon vergesel het. Die 19de eeuse parodie-illustrasie is 'n grappige bespotting. In die 20ste en 21ste eeu is die visualiserings 'n uiteenlopende spektrum wat gewissel het van eenvoudig tot abstrak.

Die 1502 Strasbourg-uitgawe is beoog, soos sy bewerker opmerk, om toeganklik vir 'n wye verskeidenheid lesers te wees, sodat beide geleerdes en ongeleerdes daarin gemeenskaplike kulturele ervaring kon vind. Latere vertalings en hul meegaande illustrasies suggereer dat die gedig nog van waarde was, maar vir veel minder mense. Die Blumauer-parodie dui aan dat teen dié tyd (18de/19de eeu) die gedig besig was om waarde te verloor en die fantastiese, onrealistiese illustrasies van die 20ste eeu suggereer dat teen die laat 20ste eeu, die *Aeneïs* toenemend 'n marginale posisie in die Westerse kultuur beklee (Kallendorf 2001:146).

Desnieteenstaande bestaan daar nog optimisme oor die gedig en sy potensiaal om 'n impak op toekomstige generasies te maak. Weliswaar, as onlangse ontwikkelinge in Europa en Noord-Amerika enige aanduiding is, gaan die aantal mense wat die *Aeneïs* ten volle in sy oorspronklike Latyn sal ervaar waarskynlik voortdurend verminder. Nuwe vertalings verskyn egter tog steeds. Die tweeduisendjarige (bimillennium) herdenking van Vergilius se dood in 1981 – 82 het ook 'n verrassende toename in belangstelling tot gevolg gehad. Al die belangstelling was ook nie net van akademië afkomstig nie. Die feit dat kunstenaars en digters van vandag steeds na Vergilius vir

inspirasie keer, dui daarop dat gedigte soos die *Aeneis* steeds 'n invloed op toekomstige generasies sal uitoefen (Kallendorf 2001:146 & 148).



GEVOLGTREKKING

In hierdie klein steekproef van illustrasies tot Boek VI van die *Aeneïs* om Vergilius se epos se visuele nalewing in die illustrasiekuns deur die eeue te bepaal, was die groot vraagstuk of die illustrasies van Aeneas se neerdaling in die onderwêreld enigsins die *Aeneïs* se resepsie in die verskillende tydperke of periodes reflekteer. Die antwoord is onomwonde ja. Onder die invloed van hul onderskeie tydgeeste en milieus het die illustreerders van die *Aeneïs* unieke visuele interpretasies voortgebring wat op 'n eiesoortige resepsie van die epos op daardie spesifieke tydperk dui.

In die laat Oudheidse *Vergilius Vaticanus* is die onderwêreldse miniatuurreeks as geheel 'n letterlike beskouing van bepaalde sleuteltonele in Boek VI. Dit was deel van die “pagaanse” Romeinse herlewing in die tydperk om en by 400 n.C. Die manuskrip het as 'n huldeblyk aan die glorieryke tyd in die Romeinse bestaan wat deur Vergilius se grootse epos verteenwoordig is, gedien. Aan die illustrasies is geen simboliese betekenis gegee nie.

Die illustrasies van die Middeleeuse en Renaissance manuskripte het getoon hoe illustrasies ook 'n teks allegories kan uitbeeld. Op betekenisvolle momente is die teenwoordigheid van 'n dieper filosofiese en spirituele betekenis visueel gesuggereer. In die illustrasies wat hier ondersoek is, is die onderwêreldse gebeure oor die algemeen in 'n Christelike perspektief geplaas.

Die letterlike visualisasie van die teks in die *Vergilius Vaticanus* het gedui op 'n kortstondige “pagaanse” herlewing voor die stewige vestiging van die Christendom. Dit het Vergilius se teks onomwonde vir die onderrig of vermaak van 'n “pagaanse” leser gebruik. In die Middeleeue en Renaissance het die Christendom begin oorheers. Abstrakte en verborge elemente is in Vergilius se poësie gevind. Dié elemente is as diep geestelik en moraliserend geherinterpreteer. Die illustreerders het die teks allegories begin visualiseer om die Christelike leser (in die geval van Boek VI) op die gevare en deugde van die aardse bestaan – wat na die Hel of die Hemel kan lei – te wys.

Illustrasies in die gedrukte boek was net so uiteenlopend soos in die manuskripte. Die 1502 illustrasies van Brant se *Opera* was didaktiese visuele kommentare op die teks. Die doel was om toeganklik vir 'n wye verskeidenheid lesers, geleerd sowel as ongeleerd, te wees. Beide moes daarin gemeenskaplike kulturele ervaring kon vind. Die De Tournes-vertaling se 1560 illustrasies het 'n

meer dekoratiewe rol teenoor die informatiewe rol van Brant se werk gespeel. Francis Cleyn se illustrasies vir die 1654 en 1697 Engelse vertalings van Vergilius was romantiese barokillustrasies wat openlik dekoratief was. Die twee 17de eeuse buiteperde, Vrancx en Bramer se tekeninge is ongepubliseer. Elkeen is unieke visuele vertolkings wat uiteindelik gedrukte vertalings kon vergesel het. Hulle hoofdoel is om versierend te wees. Die 19de eeuse parodie-illustrasie was 'n grappige bespotting wat aandui dat die epos se waarde begin taan het. In die 20ste en 21ste eeu dek die visualiserings 'n uiteenlopende spektrum wat wissel van eenvoudig tot abstrak. Hoewel die illustrasie van die *Aeneïs* sedert Brant se *Opera* toenemend en later heeltemal 'n versierende doel begin dien, suggereer die fantastiese, onrealistiese illustrasies van die 20ste en begin 21ste eeu dat die *Aeneïs* meer en meer 'n marginale posisie in die Westerse kultuur begin beklee.

Die illustrasiespektrum van Boek VI deur die eeue kan dus soos volg uiteengesit word: herlewing, allegoriserings, pedagogies, realistiese versiering en uiteindelik toenemend onrealistiese versiering. Die illustratiewe visualisering van Aeneas se onderwêreldse reis toon dat daar altyd 'n definitiewe respons op Vergilius en sy epos was. In die laat Oudheid, Middeleeue en Renaissance was hierdie Romeinse digter duidelik as verhewe, wys en navolgenswaardig beskou. Vanaf die Barok en tot in die hede het daar 'n verwydering begin intree namate die samelewing se waardes en fokus begin verander het. Die *Aeneïs* is bloot versier. Die versierings in die 17de eeu was egter realistiese visuele vertolkings wat deur die illustreerder se persoonlike styl, tegnieke en die heersende mode gevorm is. In die 20ste en begin 21ste eeu het van die illustrasies 'n duidelik abstrakte en fantastiese aspek wat tot so 'n mate sensasioneel en indrukwekkend is dat hulle as aparte kunswerke beskou kan word wat die poësie probeer troef. Binne die konteks van die 20ste en begin 21ste eeu se oorheersende klem op die visuele en veral sensasionele visualisasie van die konkrete en abstrakte, is hierdie illustrasies ook 'n eietydse respons.

Vergiliese resepsie is 'n omvangryke veld, letterkundig en visueel. Hierdie tesis was 'n ondersoek na die visuele respons op Boek VI van die *Aeneïs* in 'n kunsvorm wat direk aan die teks gekoppel kan word: illustrasie. Die digter se teks is deur die eeue uiteenlopend gevisualiseer onder die invloed van elke illustreerder se milieu en tydgees. Selfs in die hede ontlok die digter se poësie steeds eiesoortige en unieke illustrasies. Dit is 'n teken dat Vergilius steeds 'n posisie hetsy letterkundig of visueel in die huidige tydgees beklee. Die hoop beskaam nie dat hierdie digter en sy epos steeds van groot waarde en belang in die volgende tweeduisend jaar gaan wees.

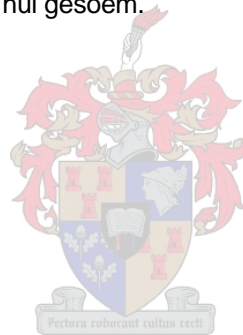
Die studie sluit af soos dit begin het, met 'n aanhaling uit *Aeneis* VI. Dit gaan oor die siele wat die Letherivier se water van vergetelheid drink en met die bedrywigheid van bye vergelyk word. Vergilius is self 'n illustreerder van formaat. Hy illustreer met *woorde*.

*Interea videt Aeneas in valle reducta
seclusum nemus et virgulta sonantia silvae,
Lethaeumque domos placidas qui praenatat amnem. 705
hunc circum innumerae gentes populi que volabant:
ac velut in pratis ubi apes aestate serena
floribus insidunt variis et candida circum
lilia funduntur; strepit omnis murmure campus.*

(*Aen.*VI.703 – 709).

Intussen sien Aeneas in 'n afgeleë vallei 'n eensame bos met ritselende struike, en 'n rivier, die Lethe, wat by die vredige wonings verbyvloei. Om hierdie rivier fladder daar ontelbare stamme en volkere rond: soos wanneer bye op 'n helder somersdag in die velde op die veelkleurige blomme gaan sit, en al om die blankwit lelies draai terwyl die ganse vlakte gons van hul gesoem.

(vert. Benade 1975:181).

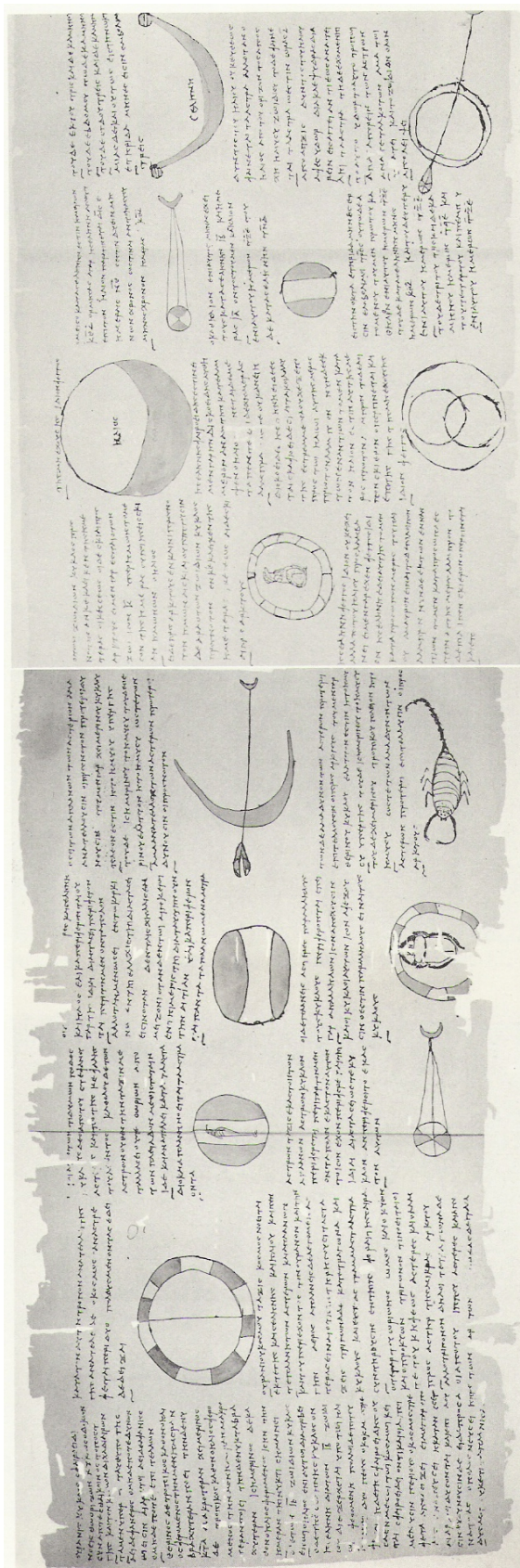


FIGURE



Figuur 1: “Weeg van die hart teenoor die veer van Maät.” Dodeboek, Hunefer Papyrus, Egipte, ca. 1370 v.C. British Museum, Londen (Harthan 1981:13).

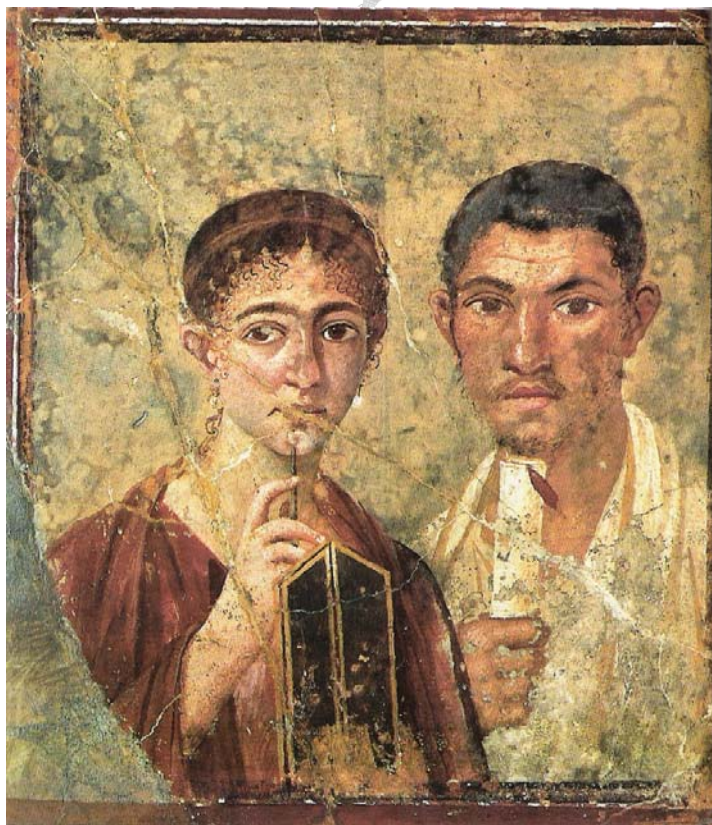




Figuur 2: Eudoxus Rol: Onderrig oor die Hemelliggame. Grieks, waarskynlik 165 v.C. Parys, Louvre, Pap. 1 (Weitzmann 1970: **Plate XIII, fig. 37**).



Figuur 3: Skryfgereedskap met 'n veelbladsy wasskryftablet duidelik sigbaar agter (Balme & Morwood 1996[I]:39).



Figuur 4: Romeinse muurskildery wat duidelik 'n wasskryftablet in die vrou se een hand toon met 'n stilus in die ander. Die man het weer 'n boekrol in sy hand (Balme & Morwood 1997[III]:46).

spirante diceua,chel risonauano per sotto quella uirdura gli amorosi sospiri,iformati dentro il riseruabile & acceso core. Ne piu praesto in questa angonia agitato,& per questo modo absorto essendo ,che inaduertente al fine di quella floribonda copertura perueni,& riguardando una innumerosa turba di iuuentude promiscua celebrenente festigiante mi apparue, Cum sonore uoce,& cum melodie di uarii soni, Cum uenusti & ludibondi tripudii & plausi, Et cum molta & iocundissima lætitia, In una amplissima planitie agminatamente solatiantise. Dique per questa tale & grata nouitate in uaso sopra sedendo admiratiuo, di piu oltra procedere, trapen solo io steti.



Et ecco una come insigne & festiua Nympha dindi cum la sua ardente facola in mano despartitosi da quelli, uerso me dirigendo tendeuagli uirginei passi, Onde manifestamente uedendo, che lei era una uera & reale puella non me mossi, ma læto laspectai. Et quiui cum puellare promptitudine, & cum modesto accesso, & cum stellate uolto, pur obui ad me gia mai approximata, & surridendo uene, Cum tale praesentia & uenusta elegantia

Figuur 5: 'n Nimf met 'n fakkel nader Poliphilus deur 'n prieel. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venesië, Aldus, 1499 (Harthan 1981:82).



Figuur 6: 'n Geneesheer besoek 'n pasiënt. J. de Ketham, *Fascicolo di medicina*, Venesië, Johannes & Gregorius de Gregoriis, 1495 (Harthan 1981:81).



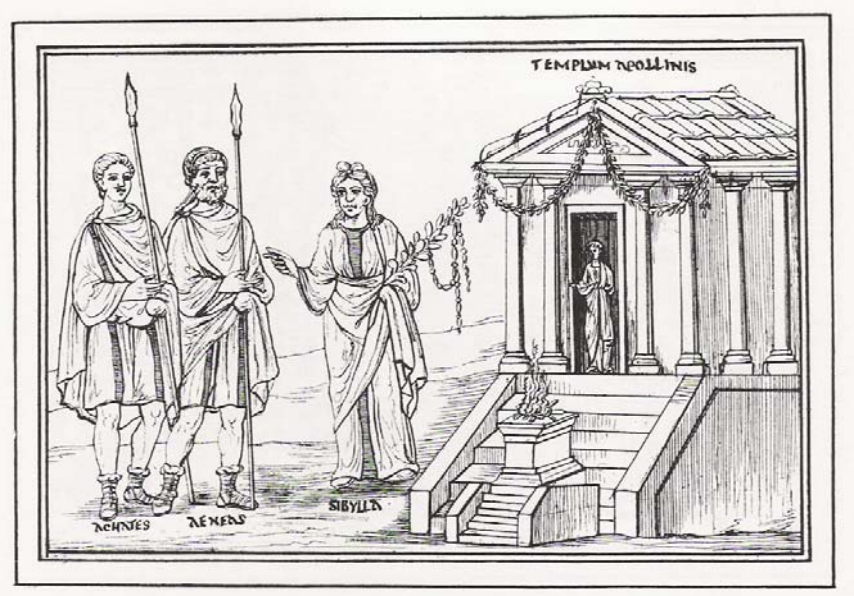
Figuur 7: Milaan, Biblioteca Ambrosiana, MS. F. 205. inf., Prent 25. Die *Ambrosiana Ilias*, Hekuba en drie Trojaanse Vroue (links); Hektor, Paris en Helena (regs) (Robb 1973:31 [Figure 5]).



Figuur 8: *Vergilius Romanus* (Vatikaan Biblioteek, Vat. lat. 3867). Sinon verskyn voor Priamus, regterkantse titelprent tot *Aeneïs II* (*Aen.II.57 – 75*, fol. 101r) (Wright 2001:29).



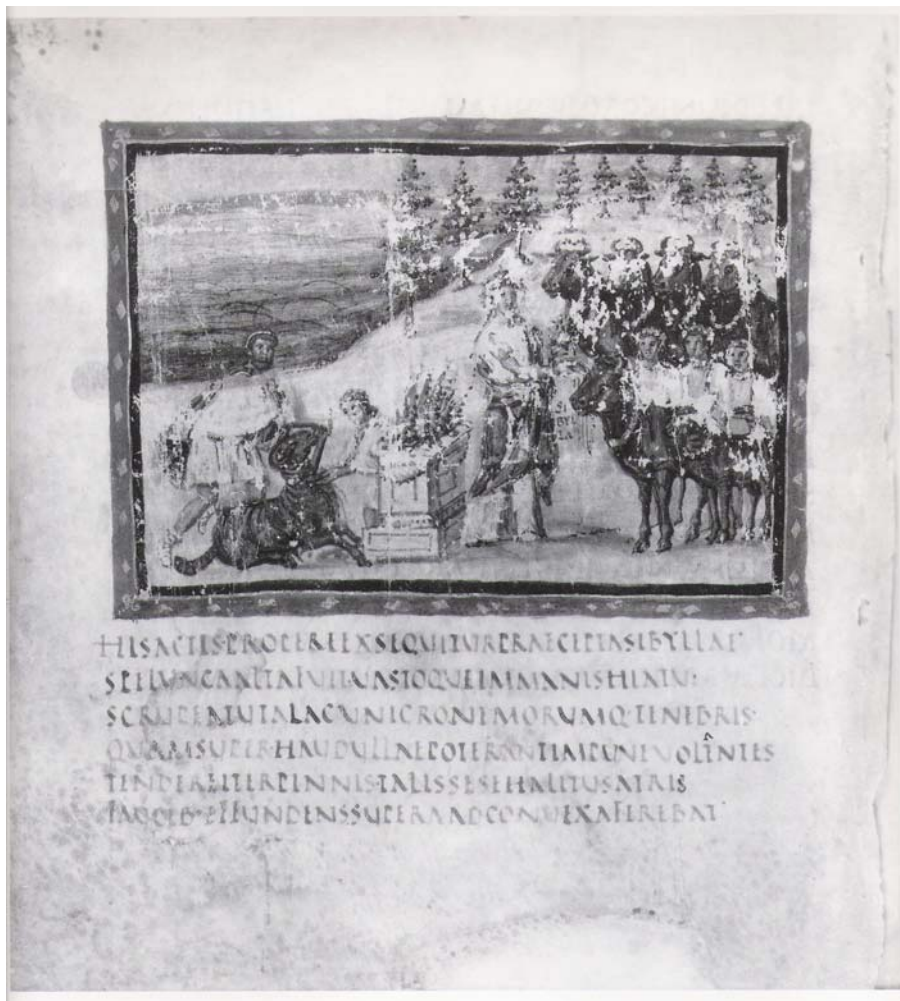
Figuur 11a: Aeneas en Achates nader die Sibille voor die Tempel van Apollo (*Aen.*VI.45 – 46). Teks onder: *Aen.*VI.45 – 50 [*Codex Vaticanus Latinus* 3225, folio 45v] (Wright 1993:46).



Figuur 11b: Lyngravure van die miniatuur in Figuur 11a deur Carlo Ruspi, 19de eeu (Stevenson 1983:67 [**Picture 31**]).



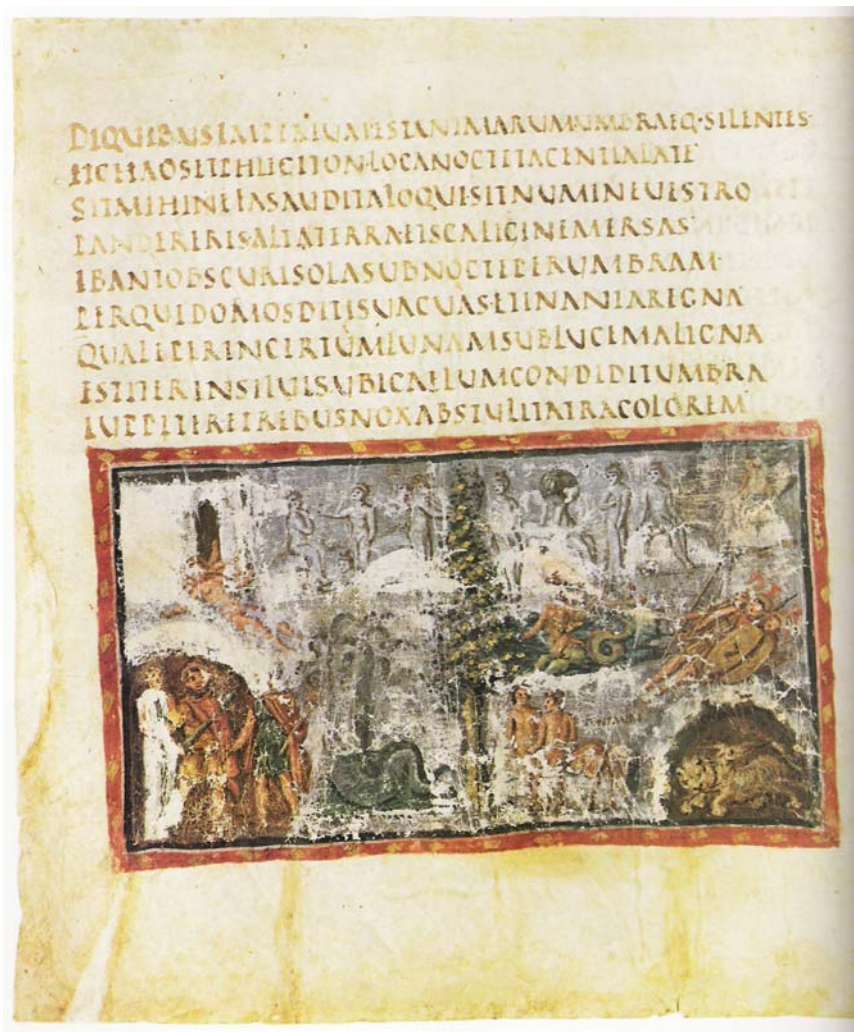
Figuur 12: Die verhaal van Paulus, Viviaanse Bybel, folio 386v, ca. 846 (Parys, Bibliothèqu Nationale, MS. lat. I) met die nageskilderde figure van Aeneas en Achates in die onderste paneel, links (Wright 1993:107).



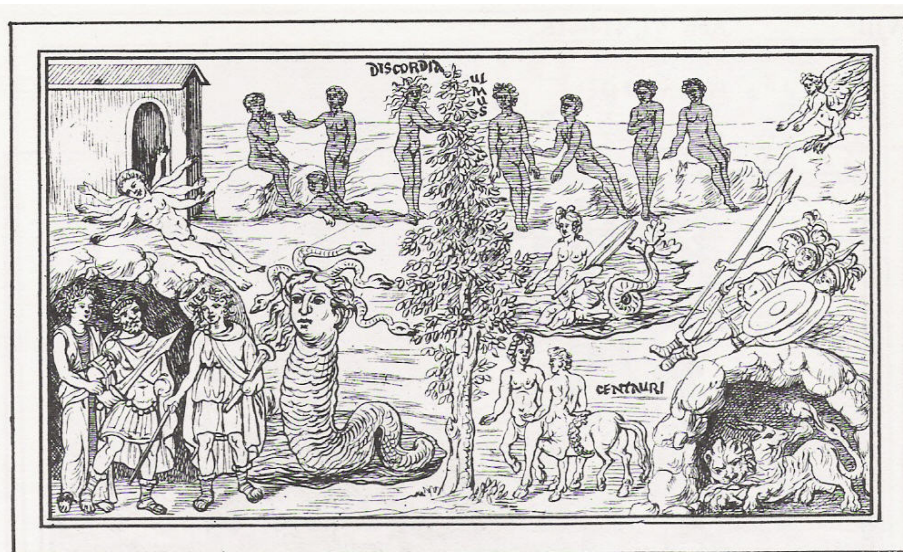
Figuur 13a: Die offerande van Aeneas en die Sibille (*Aen.* VI.243 – 251)
 [Codex Vaticanus Latinus 3225, folio 46v] (Wright 1993:133).



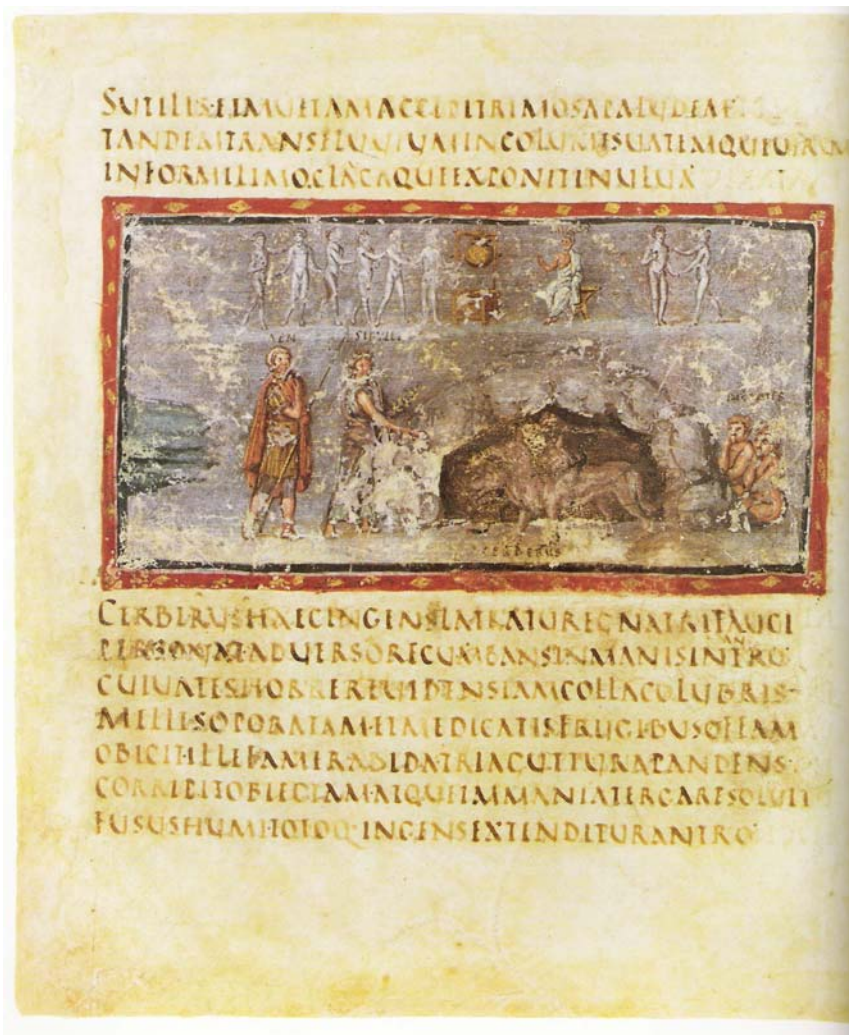
Figuur 13b: Lyngravure van die miniatuur in Figuur 13a deur Carlo Ruspi, 19de eeu (Stevenson 1983:68 [Picture 32]).



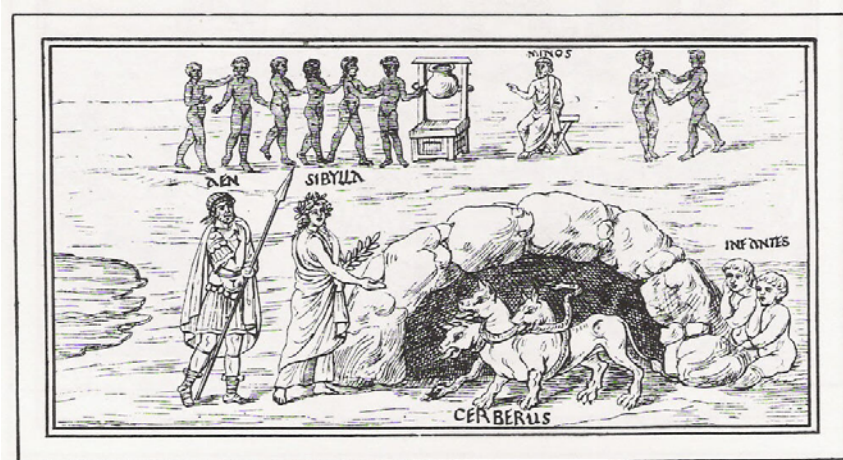
Figuur 14a: Aeneas en die Sibille betree die onderwêreld (*Aen.*VI.273 – 294). Teks bo: *Aen.*VI.264 – 272. [*Codex Vaticanus Latinus* 3225, folio 47v] (Wright 1993:48).



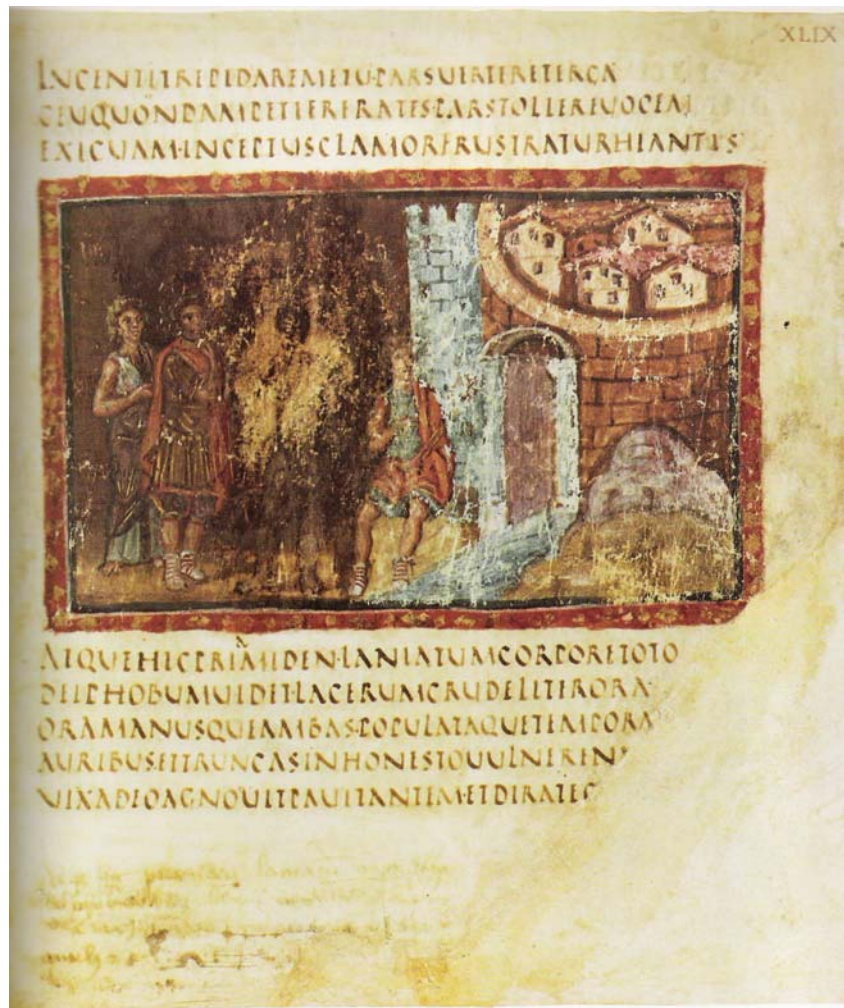
Figuur 14b: Lyngravure van die miniatuur in Figuur 14a deur Carlo Ruspi, 19de eeu (Stevenson 1983:69 [Picture 33]).



Figuur 15a: Aeneas kyk hoe die Sibille Cerberus met 'n bedwelmende koekie tot bedaring bring; Minos heroorweeg die lot van siele wat verkeerdelik tot die dood veroordeel is (*Aen.*VI.417 – 433). Teks bo: *Aen.*VI.414 – 416; onder: *Aen.*VI.417 – 423. [*Codex Vaticanus Latinus* 3225, folio 48v] (Wright 1993:50).



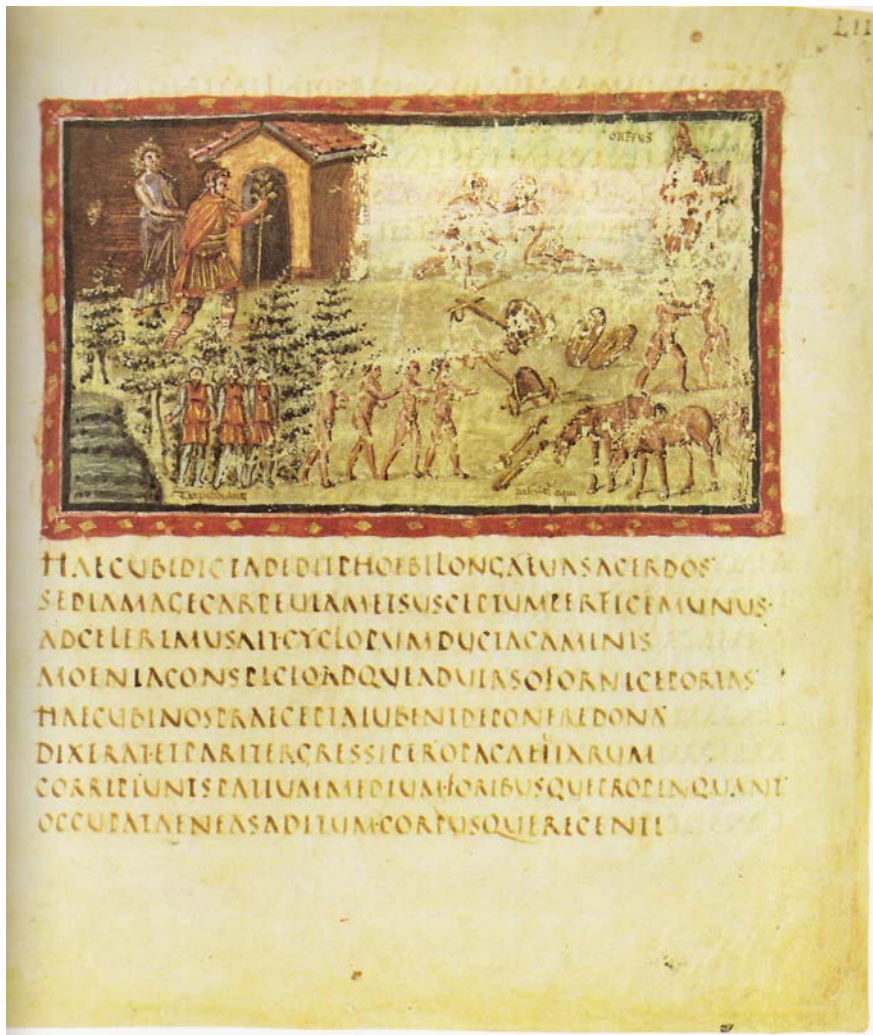
Figuur 15b: Lyngravure van die miniatuur in Figuur 15a deur Carlo Ruspi, 19de eeu (Stevenson 1983:70 [Picture 34]).



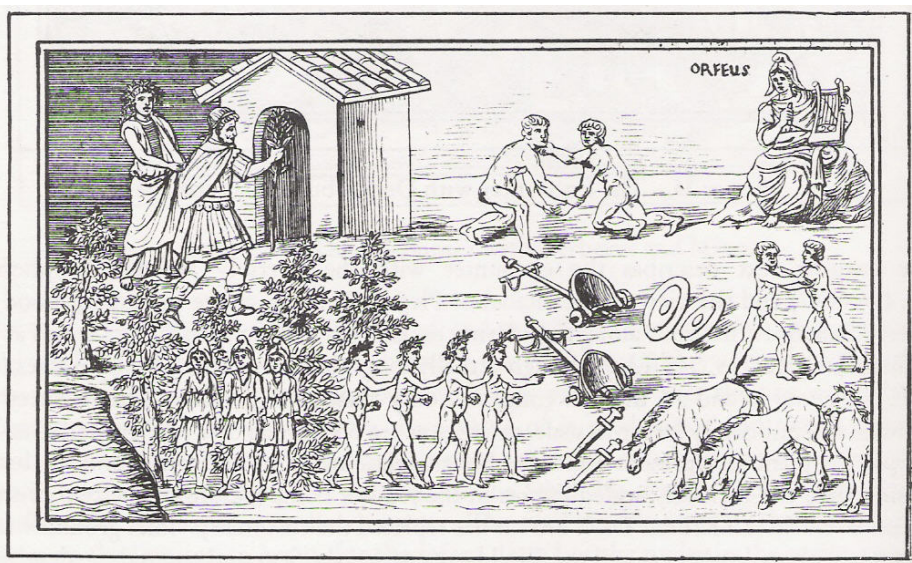
Figuur 16a: Aeneas en die Sibille ontmoet Deiphobus (*Aen.*VI.494 – 497); Tisiphone bewaak die hek van Tartarus (*Aen.*VI.548 – 556). Teks bo: *Aen.*VI.491 – 493; onder: *Aen.*VI.494 – 498 (herhaal in die onderste kantlyn deur 'n Franse humanis) [*Codex Vaticanus Latinus* 3225, folio 49r] (Wright 1993:53).



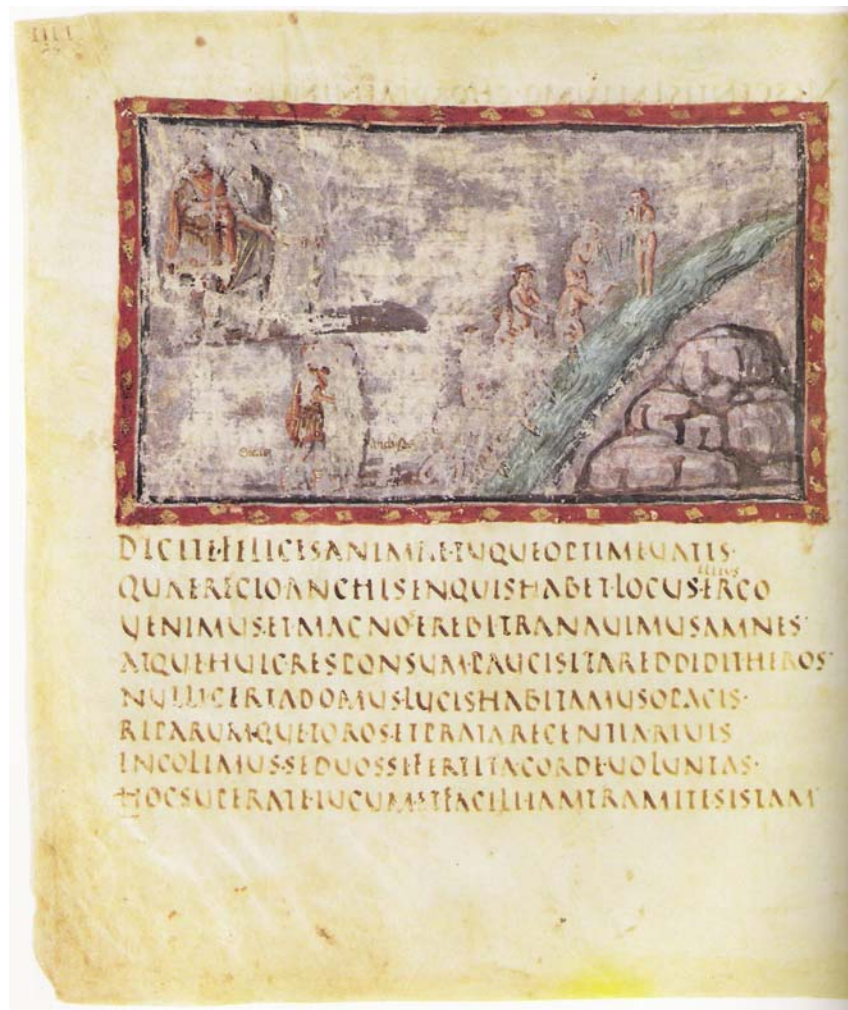
Figuur 16b: Lyngravure van die miniatuur in Figuur 16a deur Carlo Ruspi, 19de eeu (Stevenson 1983:71 [Picture 35]).



Figuur 17a: Aeneas plant die Goue Tak by die ingang na die Elisiese Velde (*Aen.VI.635 – 659*). Teks onder: *Aen.VI.628 – 635* [*Codex Vaticanus Latinus 3225, folio 52r*] (Wright 1993:55).



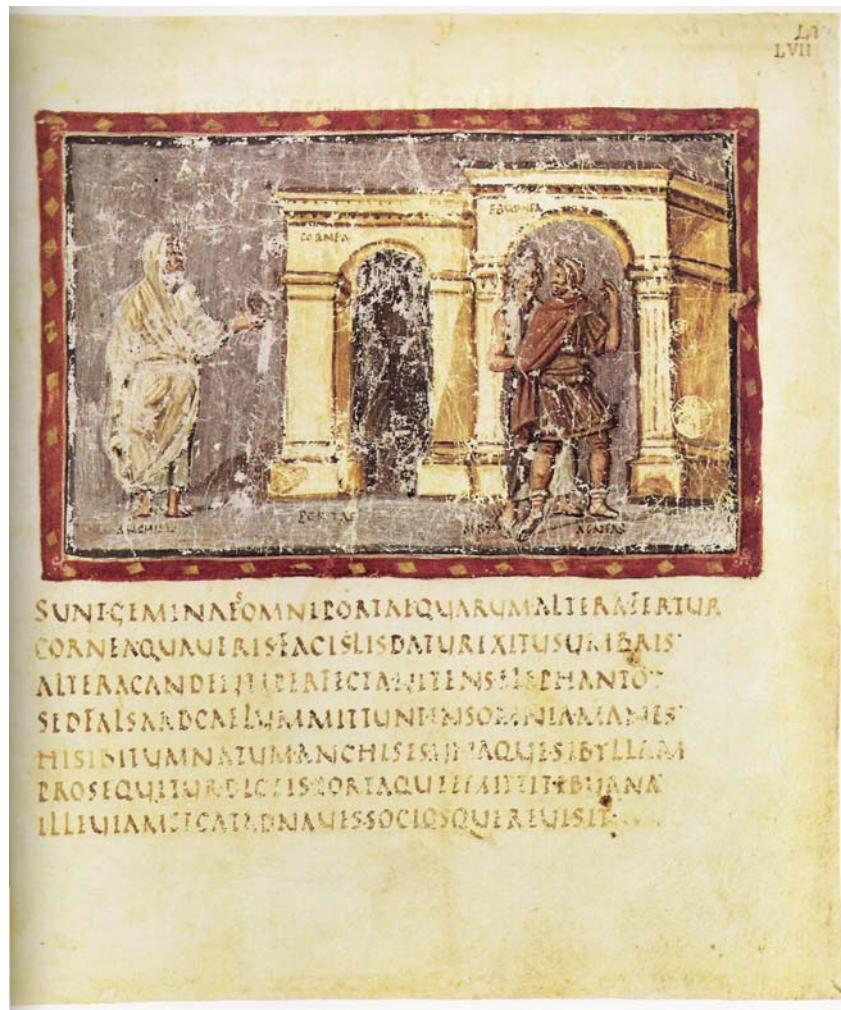
Figuur 17b: Lyngravure van die miniatuur in Figuur 17a deur Carlo Ruspi, 19de eeu (Stevenson 1983:72 [Picture 36]).



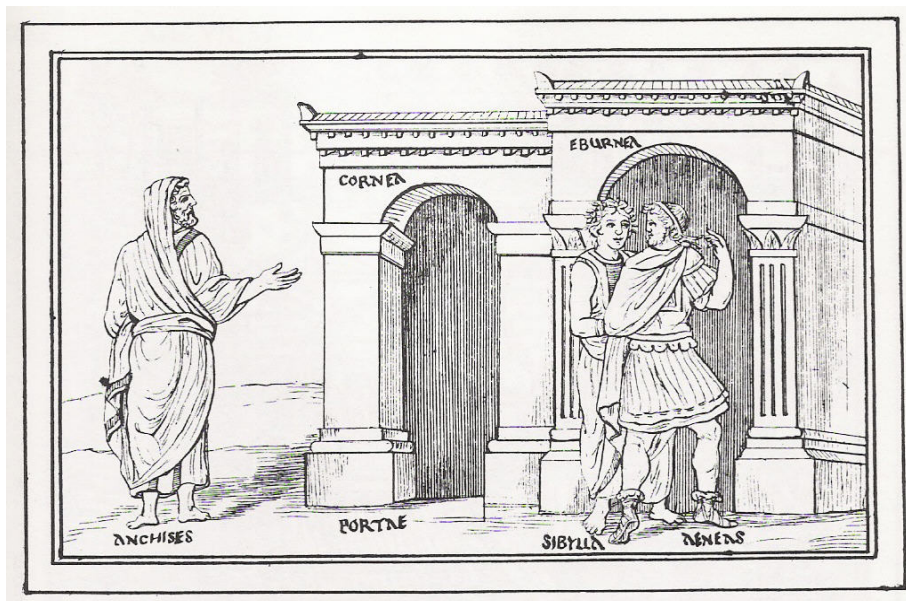
Figuur 18a: Aeneas en die Sibille word deur Musaeus gelei (*Aen.*VI.677 – 678); Aeneas begroet Anchises (*Aen.*VI.700 – 702); die siele drink die water van Lethe (*Aen.*VI.713 – 715). Teks onder: *Aen.*VI.669 – 676 [*Codex Vaticanus Latinus* 3225, folio 53v] (Wright 1993:56).



Figuur 18b: Lyngravure van die miniatuur in Figuur 18a deur Carlo Ruspi, 19de eeu (Stevenson 1983:73 [**Picture 37**]).



Figuur 19a: Anchises neem afskeid van Aeneas en die Sibille by die ivoorhek (*Aen.*VI.897 – 898). Teks onder: *Aen.*VI.893 – 899 [*Codex Vaticanus Latinus* 3225, folio 57r] (Wright 1993:59).



Figuur 19b: Lyngravure van die miniatuur in Figuur 19a deur Carlo Ruspi, 19de eeu (Stevenson 1983:75[Picture 38]).



Figuur 20: Illustrasie van die eerste *Ecloga* in die *Vergilius Romanus*, laat 5de eeu [Vat. lat. 3867, folio 1r] (Wright 1993:6).



Figuur 21: Trajanus en sy offisiere, Trajanus se Suil (113 n.C.) detail van 'n gipsafdruk (Wright 1993:96).



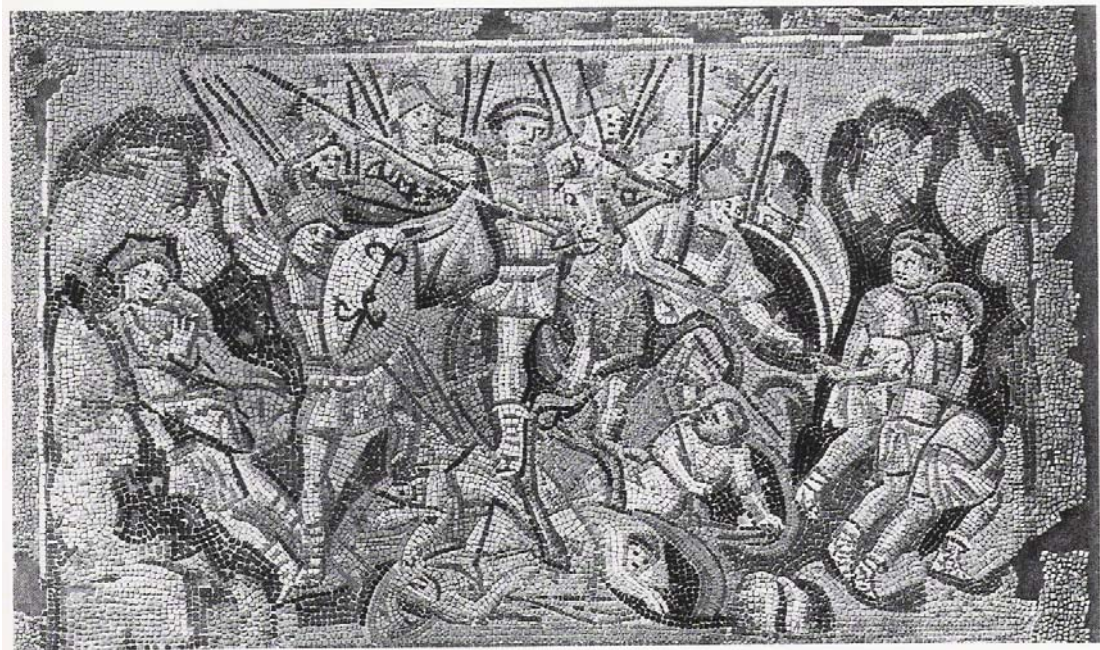
Figuur 22: Marcus Aurelius ontvang gevangenes, Suil van Marcus Aurelius (ca. 180 n.C.) detail (Wright 1993:97).



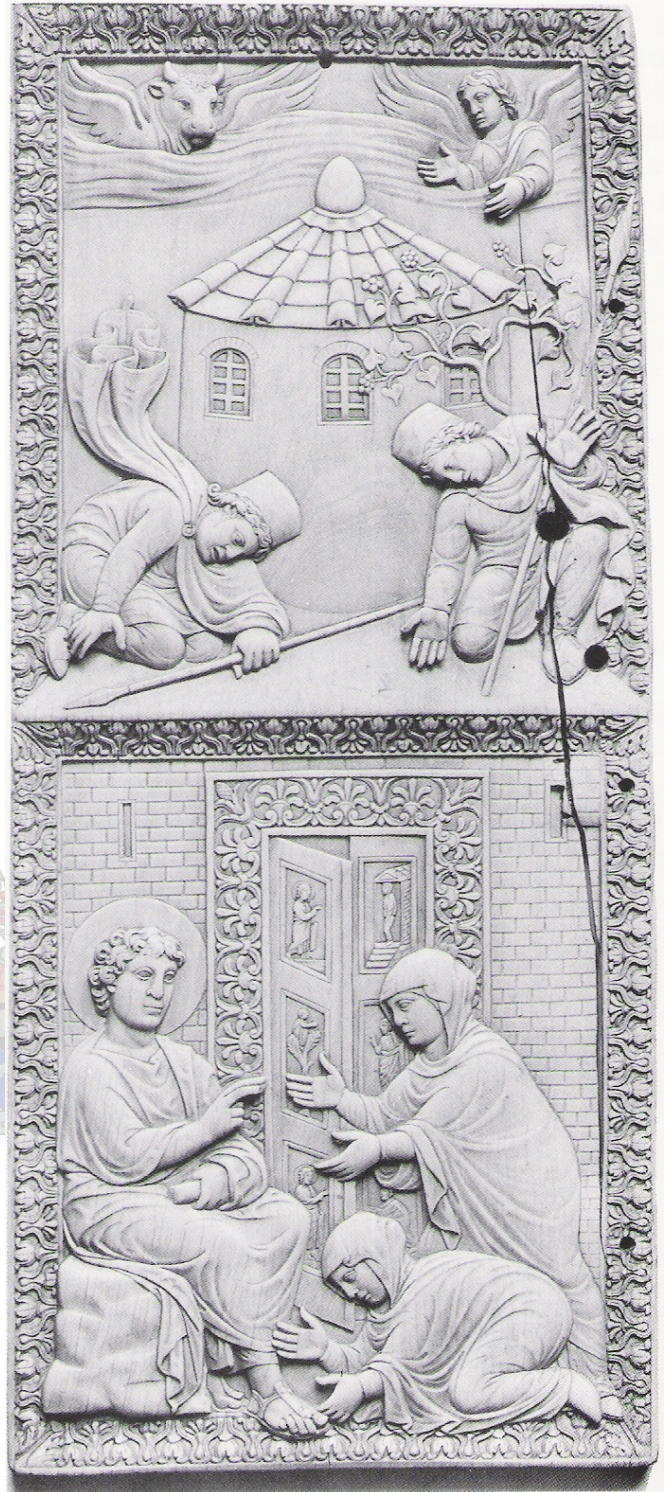
Figuur 23: *Quedlinburg Itala*, detail van folio 2r (ca. 400 n.C.) [Berlyn, Staatsbibliothek, Cod. theol. lat. fol. 485] (Wright 1993:99).



Figuur 24: *Moses se Roeping*, mosaïek, 432 – 440 [Rome, Santa Maria Maggiore] (Wright 1993:87).



Figuur 25: *Stryd van Gibeon*, mosaïek, 432 – 440 [Rome, Santa Maria Maggiore] (Wright 1993:87).



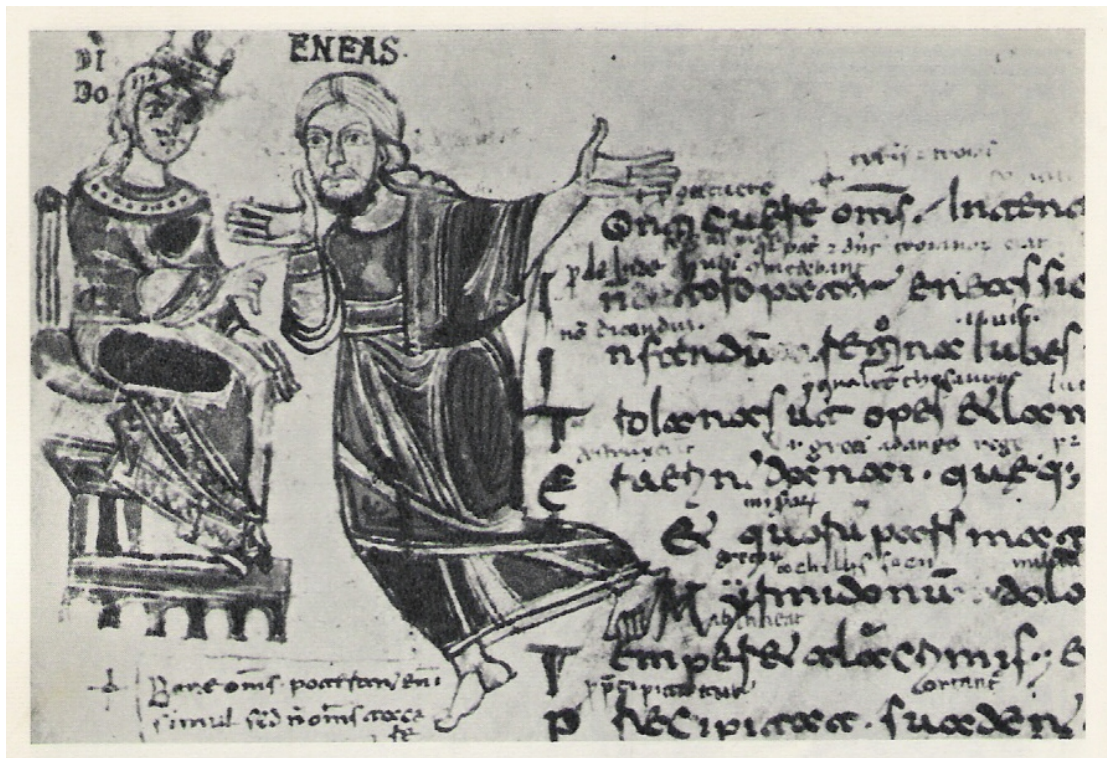
Links, Figuur 26: Die Heilige Vroue by die graftombe en die Hemelvaart, ivoor (ca. 400 n.C.) [München, Bayerisches National-Museum] (Wright 1993:90). Regs, Figuur 27: Die Heilige Vroue by die graftombe, ivoor (ca. 400 n.C.) [Milaan, Museo Archaeologico Civico] (Wright 1993:90).



Figuur 28: Diptiek van die Nicomachi en Symmachi, ivoor (ca. 400 n.C.) [Parys, Musée de Cluny (links) en Londen, Victoria en Albert Museum (regs)] (Wright 1993:103).



Figuur 29: Skottel met Cybele en Attis, silwer, laat 4de eeu [Milaan, Museo Archaeologico Civico] (Wright 1993:104).



Figuur 30: Aeneas en Dido, 10de eeu. [Napels, Biblioteca Nazionale, Cod. olim Vienna 58] (Panofsky 1955:74 n. 20 & [Plate 7]).



Figuur 31: Die Houtperd, Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie* (1160s). Parys, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 1610, fol. 156 (1264) (Buchthal 1971:9 & [Pl. 1 d.]).



Figuur 32: Dido se selfmoord, *Roman d'Eneas* (12de eeu). [Parys, Bibliothèque Nationale de France, Français 60, fol. 148, 14de eeu] (<http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100063> [27.05.2005]: **Image 59**).



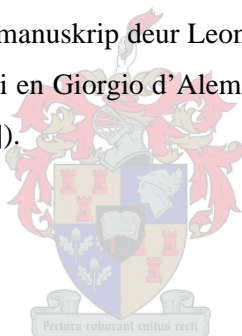
Figuur 33: Dido en Aeneas ry uit om te jag en neem skuiling van die storm onder 'n boom. Illustrasie van 'n 13de eeuse Duitse manuskrip van Heinrich von Veldeke se 12de eeuse Duitse roman, *Eneit*. [Berlyn, Staatsbibliothek, MS. germ. fol. 282, XI] (Scherer 1964:198 [171]).



Figuur 34: Simone Martini: Titelbladillustrasie van Petrarca se Vergilius manuskrip (1340) [Milaan, Biblioteca Ambrosiana, Codex A.49.inf.] (Patterson 1988: Plate 1).



Figuur 35: Die storm en skipbreuk van die Trojaanse vloot aan die Noord-Afrikaanse kus (*Aen.I*), Vergilius, *Eclogae, Georgica, Aeneis*, manuskrip deur Leonardo Sanudo in Ferrara gekopieer (1458) met illuminasie deur Guglielmo Giraldi en Giorgio d'Alemagna. [Parys, Bibliothèque Nationale, lat. 7939A fol. 60r] (Canova 1994:109 [42]).





Figuur 36: Openingsbladsy van *Aeneïs* II, Vergilius, *Eclogae*, *Georgica*, *Aeneïs*, manuskrip aan Bartolomeo Sanvito van Padua in Rome toegeskryf (ca. 1490) en miskien ook deur hom geïllumineer [Londen, The British Library, Kings MS. 24 fol. 73v] (Alexander 1994:111 [43]).



Figuur 37: Kompositie wat die *Eclogae* voorafgaan, Vergilius, *Eclogae, Georgica, Aeneïd*, manuskrip aan Bartolomeo Sanvito van Padua toegeskryf (ca. 1466 – 8) met illuminasie aan Marco Zoppo toegeskryf [Parys, Bibliothèque Nationale, lat. 11309 fol. 4v] (Armstrong 1994:155 [72]).



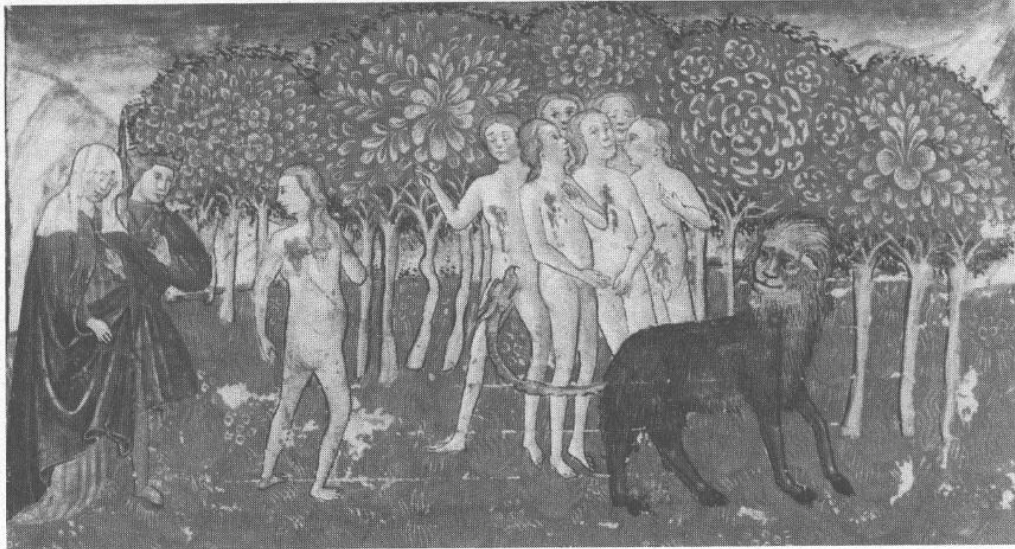
Figuur 38: Aeneas en die Sibille by Charon, die veerman; die ontmoeting met Dido in die onderwêreld (*Aen.*VI.295 – 336; 385 – 416; 440 – 476) [Bibliothèque municipale de Lyon, MS. Palais des Arts 27, Virgile. *L'Enéide*, Fol. 137r°(8.9 x 9.8 cm), 15de eeu] (Wlosok 1992: **Plate 29**).



Figuur 39: Sondaars deur 'n engel in die bek van die Hel opgesluit. Psalmboek van St. Swithun se klooster (ca. 1150) [British Museum] (Hughes 1968:180).



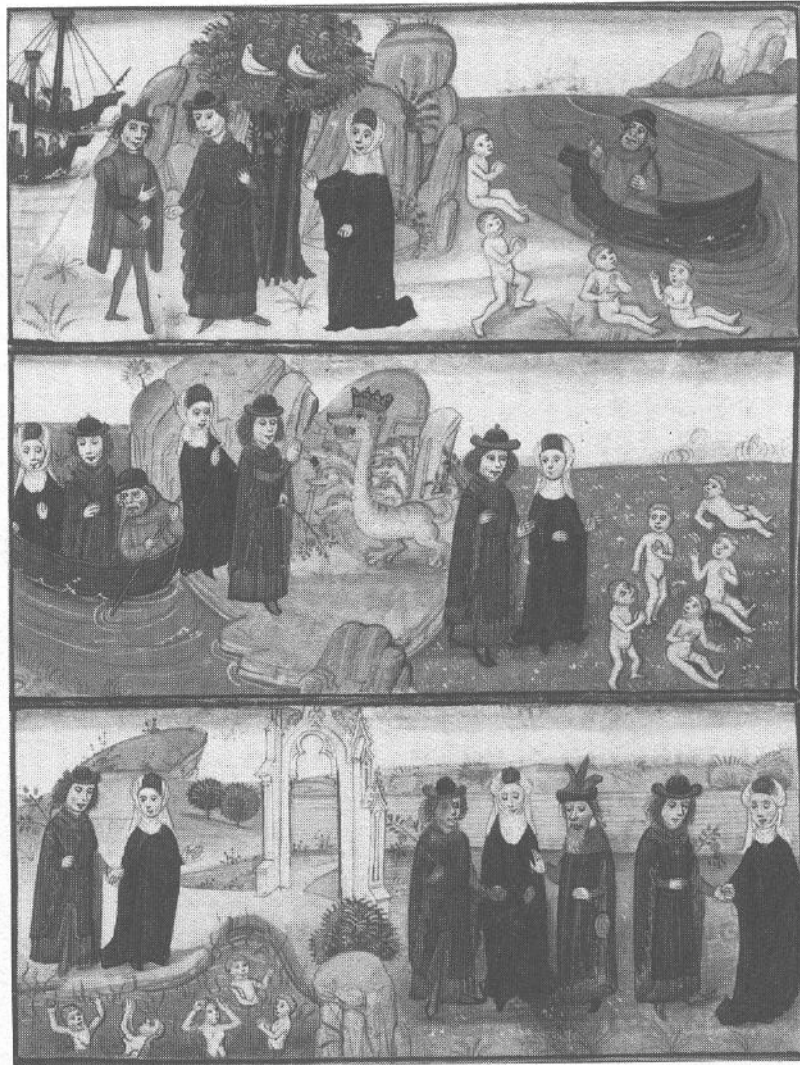
Figuur 40: Die val van die Antichris, deur demone in die kake van die Hel ingesleep. Duitse houtsneegravure, 15de eeu, [British Museum – Freeman] (Hughes 1968:178).



Figuur 41: Aeneas en Dido se ontmoeting in die onderwêreld (*Aen.VI.440 – 476*) [Valencia, Biblioteca de la Universitat, MS. 837, fol. 156v (10.3 x 17.7 cm), illustrasie vir *Aeneis VI*, 15de eeu] (Wlosok 1998:366 [Figure 8]).



Figuur 42: Aeneas en die Sibille aanskou die Hel (Tartarus) en die Paradys (Elisium) (*Aen.VI.548 – 627 & 637 – 678*) [Voorheen Versameling van die Hertog van Wellington (huidige lokaliteit onbekend), Vergilius manuskrip, fol. 98r, *Aeneis VI*: S-beginletter, Milaan (1417)] (Wlosok 1998:370 [Figure 11]).



Figuur 43a: 'n Geïllustreerde opsomming van die hele *Aeneïs* VI [Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, MS. 76 E 21III, fol. 100r (12.5 x 9.5 cm), *Aeneïs* VI: Openingsminiatuur, 15de eeu] (Wlosok 1998:372 [Figure 12]).



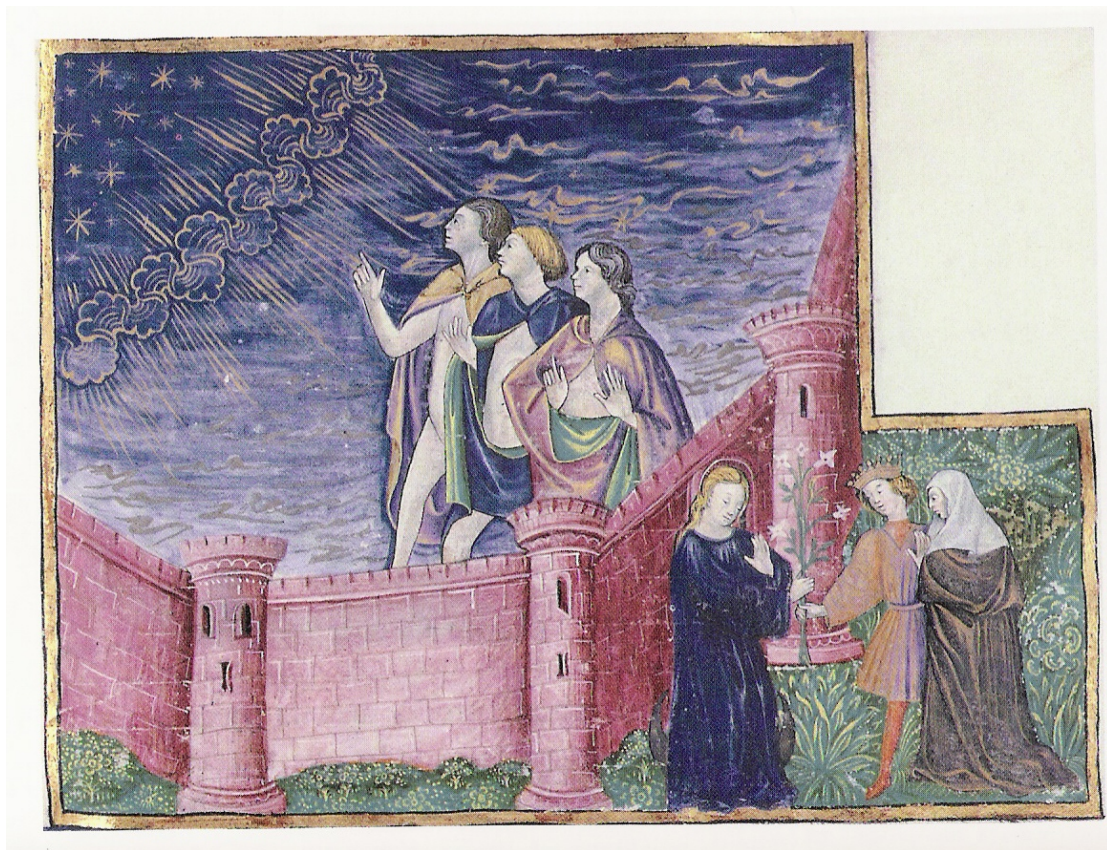
Figuur 43b: Middelste paneel van Figuur 43a (Wlosok 1998:372 [Figure 12a]).



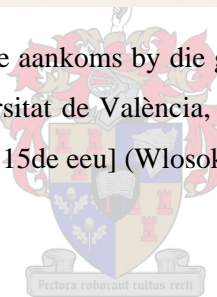
Figuur 44: Albrecht Dürer, Die Vrou met die Son geklee en die Sewekoppige Draak, *Die Apokalips* (1498 en 1511) (Heffels 1990:32).

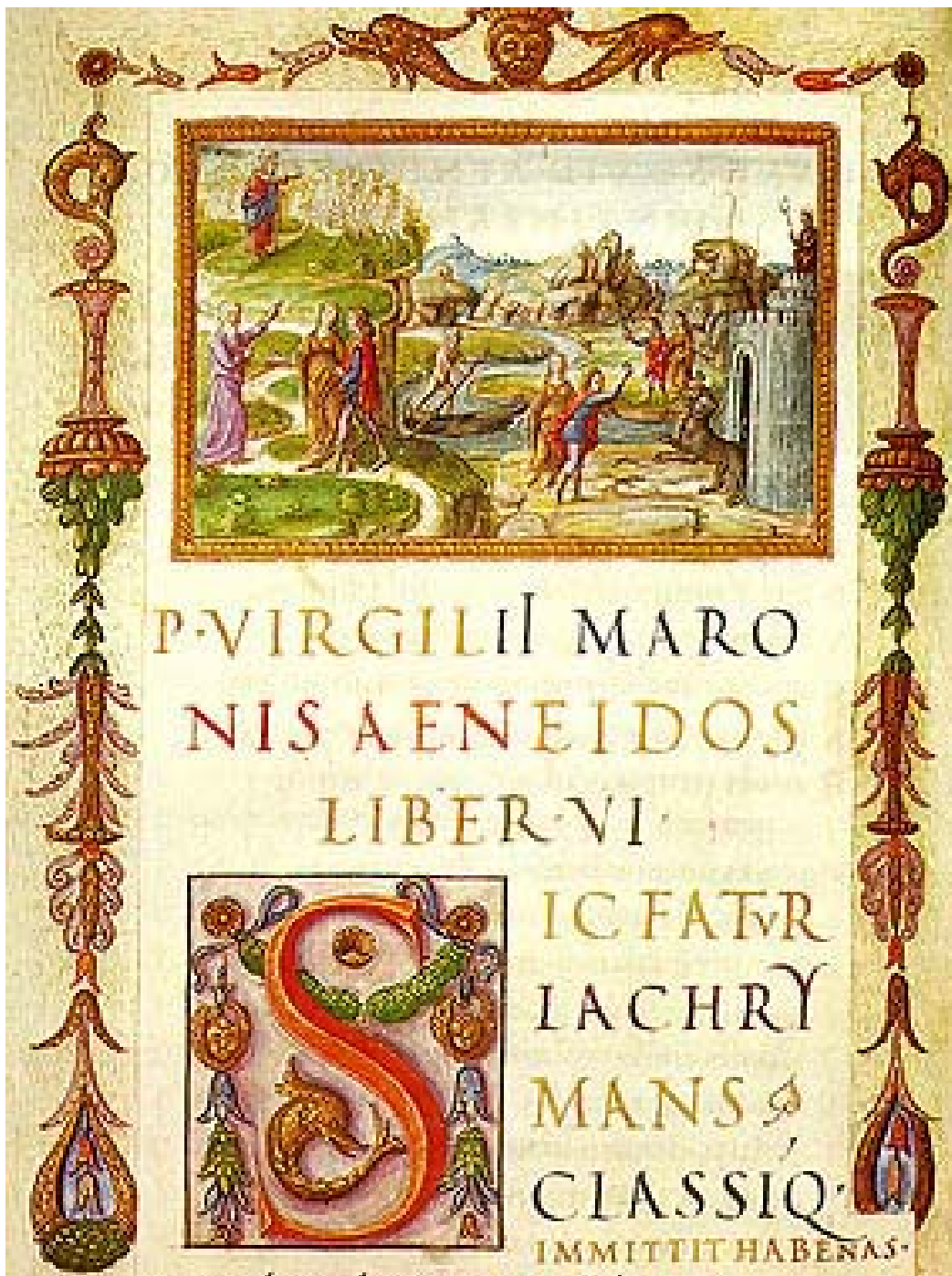


Figuur 45: 'n Geïllustreerde opsomming van die hele *Aeneïs* VI [Cambridge, MA, Houghton Library, Harvard University, MS. Richardson 38, fol. 174v (9.7 x 9.5 cm), *Aeneïs* VI: Openingsminiatuur] (Wlosok 1992: **Plate 34**).



Figuur 46: Aeneas en die Sibille se aankoms by die grens van Elisium (*Aen.* VI.628 – 636) [Valencia, Biblioteca de la Universitat de València, MS. 837, fol. 161r (13.1 x 13.9 resp. 17.4 cm), illustrasie vir *Aeneis* VI, 15de eeu] (Wlosok 1992: **Plate 32**).





Figuur 47a: 'n Geïllustreerde opsomming van die hele *Aeneis* VI [Londen, The British Library, Kings MS. 24, fol. 131v] (Kondratieff 2004 [10 Augustus]: <http://www.sas.upenn.edu/~ekondrat/classics.html> [1.06.2005]). Openingsbladsy van *Aeneis* VI, Vergilius, *Eclogae, Georgica, Aeneis*, manuskrip aan Bartolomeo Sanvito van Padua in Rome toegeskryf (ca. 1490) en miskien ook deur hom geïllumineer (Alexander 1994:110).



Figuur 47b: 'n Geïllustreerde opsomming van die hele *Aeneis* VI [Londen, The British Library, Kings MS. 24, fol. 131v (6.8 x 10 cm)] (Wlosok 1992: **Plate 33**). Openingsminiatuur van *Aeneis* VI, Vergilius, *Eclogae, Georgica, Aeneis*, manuskrip aan Bartolomeo Sanvito van Padua in Rome toegeskryf (ca. 1490) en miskien ook deur hom geïllumineer (Alexander 1994:110).

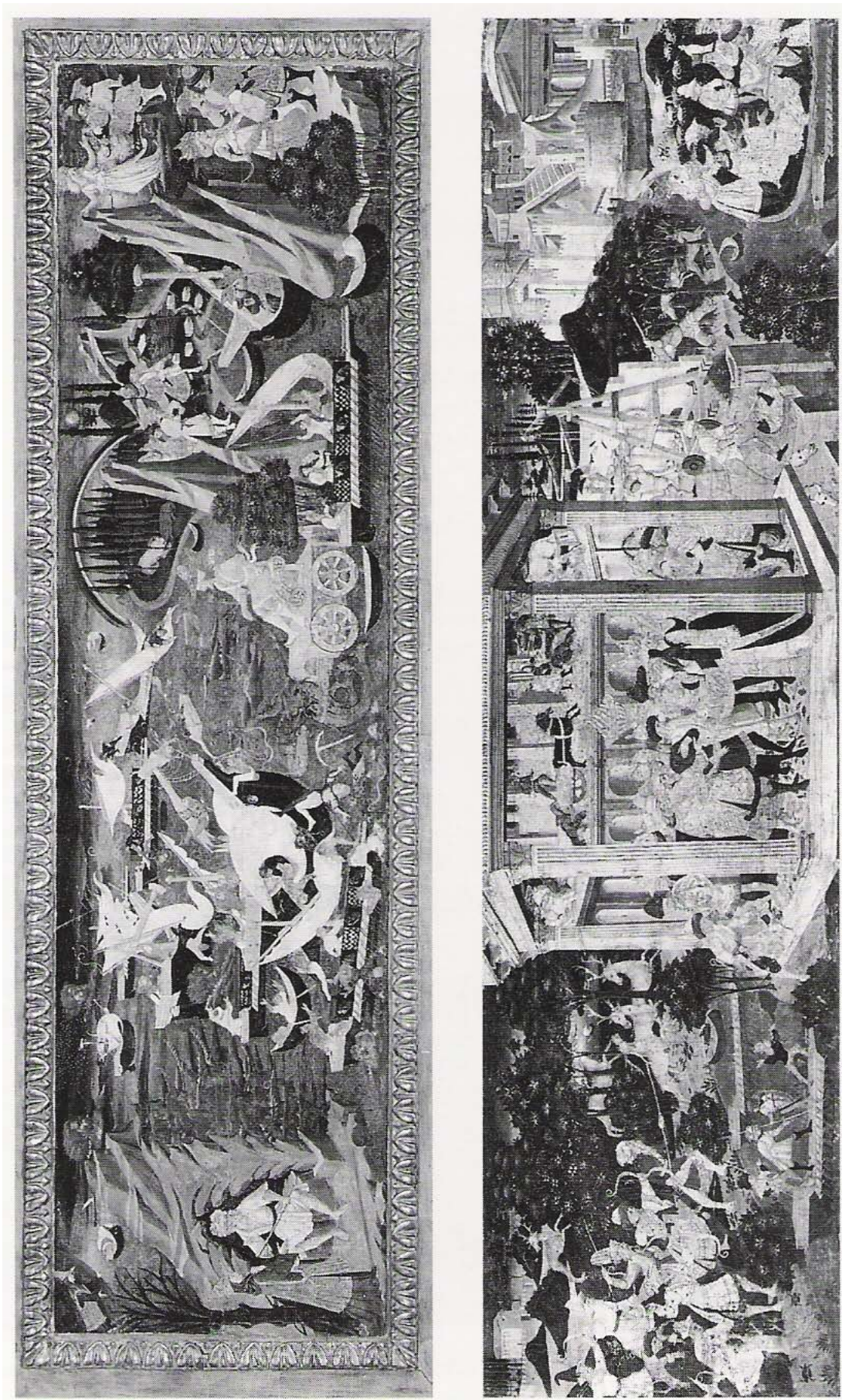


Figuur 48: Die ontdekking van Romulus en Remus. Illustrasie in die *Riccardiana Vergilius* van *Aen.VI.777 – 787*, deur Apollonio di Giovanni (Italiaans), ongeveer 1460 [Florence, Biblioteca Riccardiana, MS. 492, fol. 66r] (Scherer 1964:208 [179]).

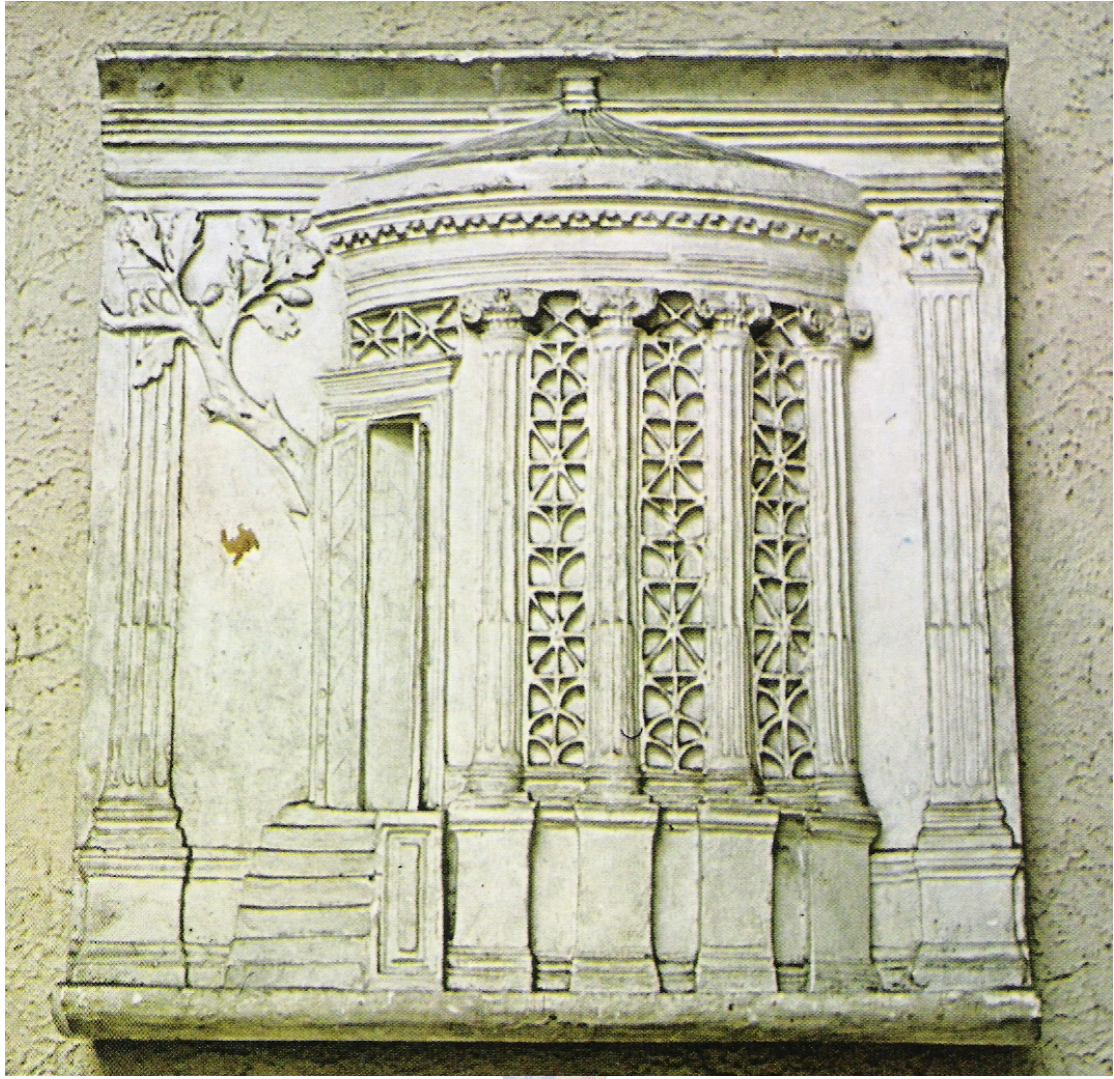


Figuur 49: *Cassone* (1461–65), Marco del Buono Giamberti (Italiaans, Florentyns, 1402–1489); Apollonio di Giovanni di Tomaso (Italiaans, Florentyns, 1414/17–1465). Italiaans (Florence). Geschilderde en vergulde gips op populierhout, geset met 'n houtpaneel geschilder in tempera en goud (100.3 x 195.6 x 83.5 cm). John Stewart Kennedy Fund, 1913 (14.39). [New York, Metropolitan Museum of Art] (The Metropolitan Museum of Art © 2000 – 2005: http://www.metmuseum.org/toah/hd/dome/ho_14.39.htm (27.05.2005).





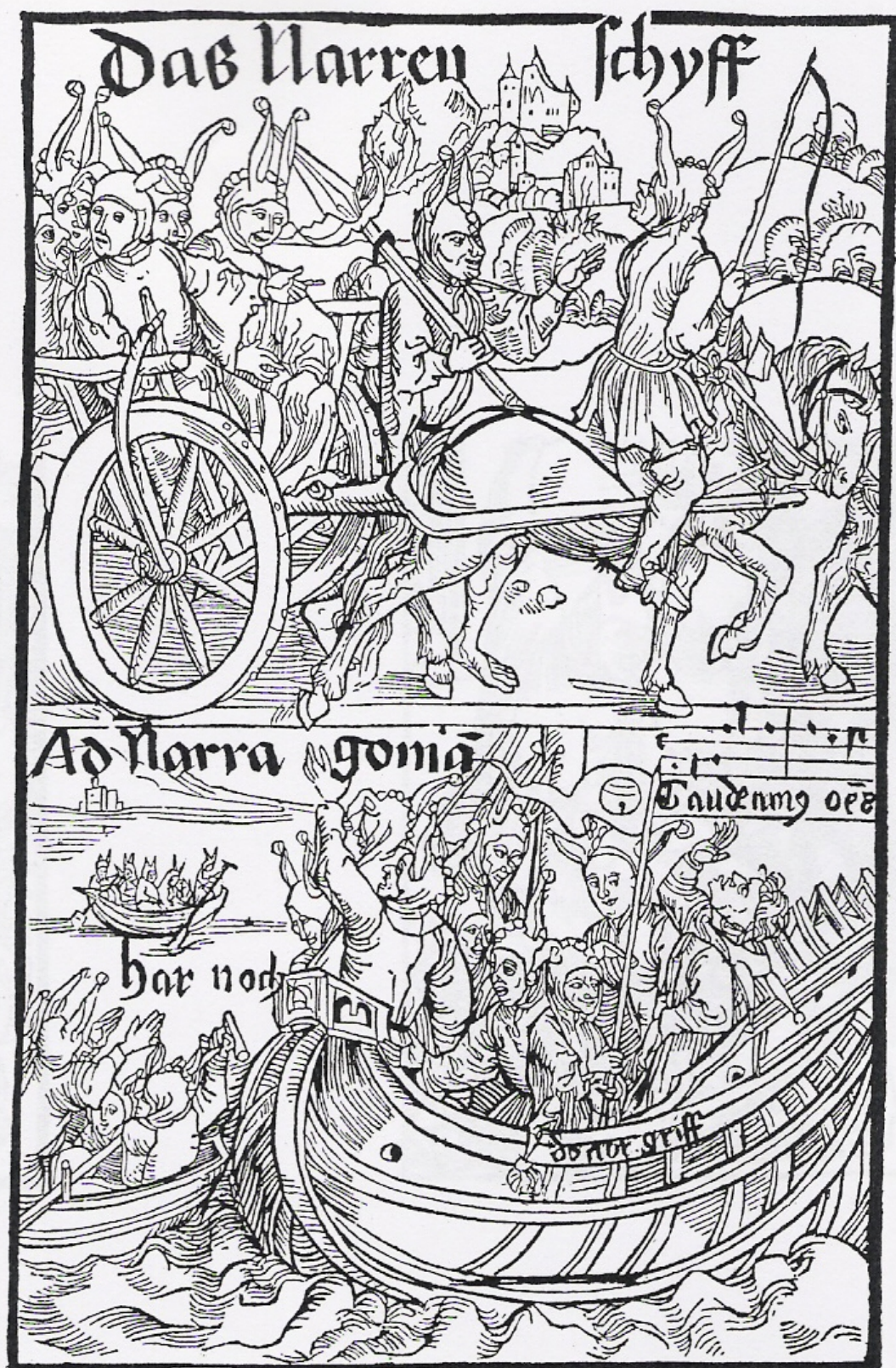
Figuur 50: Apollonio di Giovanni, Tonele uit Vergilius se *Aeneis*. *Cassone*-panele (ca. 1460) [Yale University of Art, New Haven (Jarves Collection)] (Liversidge 1997: 6)



Figuur 51: Tempel van Vesta in die Romeinse Forum: rekonstruksie uit 'n antieke reliëf (Dal Maso 1992:26).



Figuur 52: Tempel van Vesta in die Romeinse Forum: gerestoureerde seksie uit die Severiaanse tyd (ongeveer 204 n.C.) (Dal Maso 1992:27).



Figuur 53: Albrecht Dürer, Titelbladsy van *Das Narrenschiff* (1494) (Heffels 1990:178).

Bucolicorum

si oritur ma defectus dicitur: planes cubitales pferant: fco
 be pedali denotet: verno equinoctio cū florere delinit: ve
 pueri v'zatis vniūlma opa. c. Amaras: S. hoim. Nā
 capris dukes: fuit. d. Hic tū. A. Affertus Thyra amē
 e. dade illū ad requie apud se allici. C. Hic tū ad ē Gula
 tot vrgeariūcōmoda: tamē potens mecum inquisiere.
 e. Frode. C. accōmodaū dāe fctū pastorī. Nā cū pernocēt apud greges: strati sibi ēa frondib' & ramis: ita alid con
 struunt: si pluat aq' sublabat: neq' cubitū corpa tēgat. f. Mula. S. matura q' nō remordet: cū mordēt. A. Sūt nō
 mina ponia: Sycphis figura ē q' dicitur p' p'p'io: En aut qū singlana dicitio p'fali verbo reddat: aut p'fali dicitio singlana p'fali
 adūgatur: v'z
 h' loco & ibi
 Hic illas arti
 ma. Hic cur
 r' fuis. de hac
 abbi lamur.

g. Poma.
 AN. Poma
 eos greges
 ne potio vel
 poculū. Vin
 de apie Var.
 aut: Poma di
 cla q' in co
 rum in fctō
 potu indige
 at. t. ad q'
 rione.
 h. Molles.
 S. matura v'
 male autog
 orea.
 f. Pelli lav
 cus. A. in ca
 ter maffay re
 dant. potēt
 er macti ex
 pōit. CRI.
 Pelli vel e
 n. alant p'
 fis vhenb'.
 vel p'f m ca
 fcu p'ncipio
 conolūcti.
 & Puma.
 S. ad p'p'ia
 randa cōta
 velpen.
 l. Maiore
 q' tē. S. Ca
 dica. dupli
 cantar: quā
 dum dupli
 cant v'z q'
 cū. fūi docē
 deus cōfctat
 tes duplicat
 v'z v'z mōx
 m'namet.
 Cū h'at tē.
 CRI. Quā
 fūi cū dū ma
 q'ca fūi v'
 h'ay. q' m'ad
 m' d'ay euan
 oit: quā ex
 t' d' h'et fūi nō
 f'at'is longi
 us r'at v'
 h'uz. AN. I.
 Maiore q' tē
 dunt. occū
 n' fūi p'ri
 p'ialit.

Castane⁹ molles & pressi copia lactis:
 Di iam summa pcul villarū calmia fumāt:
 Maiore q' caduc altis de montib' vmbry.

Dramaticō vel mythicō ægloga secūda. poeta Corydonē amantē Alexi scribit.
 Alia h' Corydō q' pacto pastor Alexi Fortmosū Corydō: secū decātat Alexi:
 Ardebat puerū: vehemētī toll' amote Despea' tandē se felōge merebat vitro.



Figuur 54: Corydon omring deur beelde uit sy lied. Illustrasie vir *Ecolgia II*. *Publii Virgilii Maronis Opera* ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502), Rosenwald Collection, no. 594, Library of Congress, Washington (Leach 1982:182 [Figure 2]).



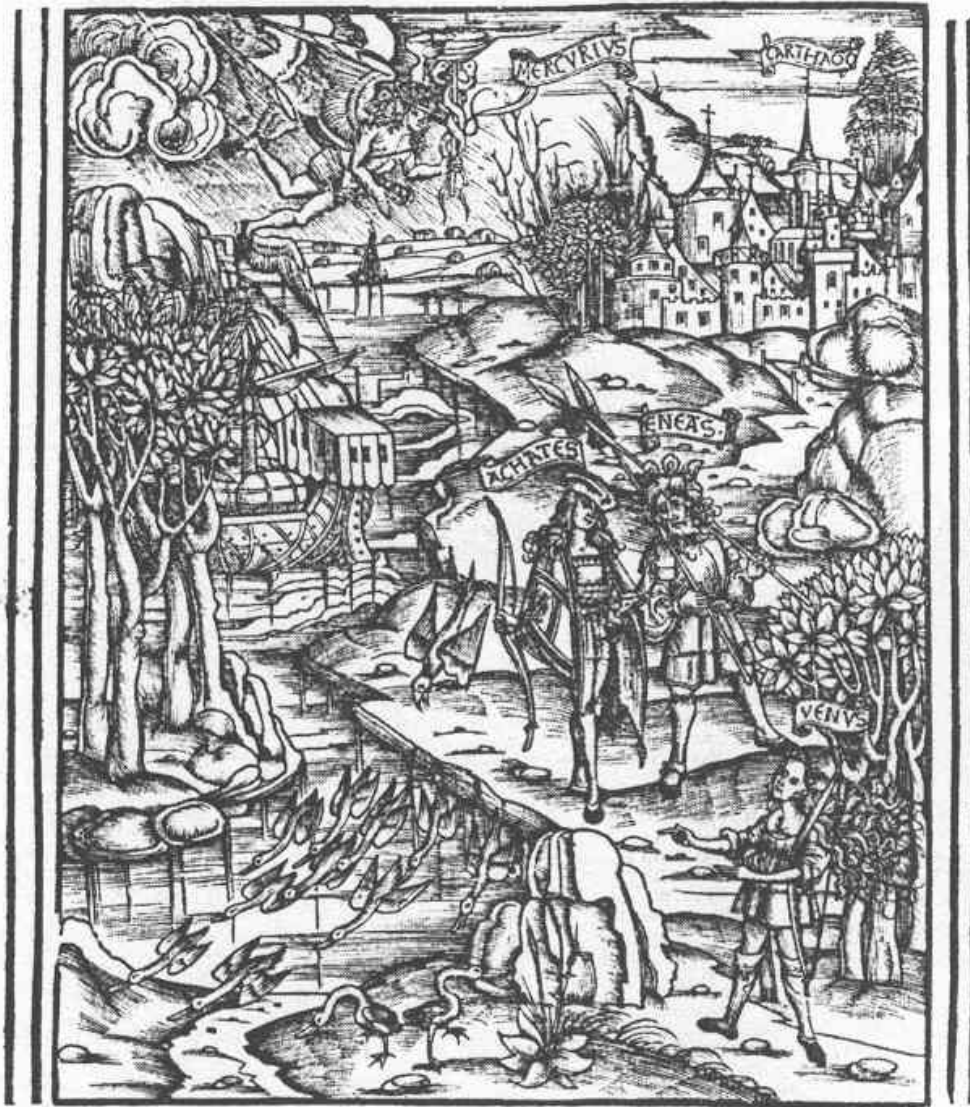
Figuur 55: Venus toon aan Aeneas hoe die gode Troje afbreek, *Aen.*II.567 – 623. *Publii Virgilii Maronis Opera* ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502), fol. 176a, Junius S. Morgan Vergil Collection in die Princeton University Library (Rabb 1960: **Figure 5**).



Figuur 56: Nicolas Poussin, *Landskap met Herakles en Cacus* (*Aen.VIII.190 – 270*), ca. 1660. Pushkin Museum of Fine Arts, Moskou (Liversidge 1997: 10).



Eneidos



x Vt terre. S. propter illud: Hospitio phidemur harenę. y Vtq; nouę. D. quia nouitas regni cū esta habet susbecta: vt ipse res dura & regni nouitas m. t. c. m. Vel lege vt terre carthaginis & nouitas edificiorum pateat teucris: solus autem Iuppiter ministro Mercurio potuit prestare: vt inimicos suos Carthago susciperet: sed omnia cū celeritate erant agenda: q̄ breui sermone est ample ius. Terras autē ducere in regionib⁹ Carthaginis: aut in litoribus a genibus vexarentur. Nouas arces. Etiam sic accipimus: ne Carthagi: em incogniti uenientes aduert

Hęc ait: & maie genitum demittit ab alto:
Vt terre: utq; nouę pateant carthaginis arces
Hospitio teucris: ne fati nescia dido
Finibus arceret: volat ille per aera magnum

sa patrenf. z Patē: S. ppter illud. Cuncti ob italia terrarū clauditur of bis. C. Pateant: vt q̄i vt be penorū p sua vranut tucri. a Carthaginis: C. ū stupore p̄nūciatur: q̄i dicat vrhis oino inimi cę: & ppter naturalē cru delitate: & ppter aduer sariā lunonē. b Hospitio. S. ad hospitium. c Fati nescia. S. non fui. Si enim exitū suū sciret magis veraret. Sed fati. i. volūtatē Iouis: Vt fati Iundis iniquę. Vt fati Troianorū: q̄ nō sponte sed necessitate affricam tenuerūt. ergo vt dicitur. Dido troiā nō ad Italiā tendere. Sed q̄re se Aeneę iunxit. Verū illud fuit

Figuur 57: Aeneas nader Kartago, *Aen.*I.305 – 401. *Publii Virgilio Maronis Opera* ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502), Rosenwald Collection, no. 594, Library of Congress, Washington (Leach 1982:194 [Figure 13]).

essunt. Nec potest esse zelum
ma. sed plerumque aliqd sub
intelligit: ut illud discere pu
er virtute: ex me: et tollere
re labores. fortuna ex alijs.
Subaudi opta: Nam fortuna
non dicitur. g. Votis precibus
bulis. S. Nam duobus placatur
noia: votis: et precibus: vñ
est lunonis magnæ præmi
muni pæc numen adora. Itē
Iunoni: cane vota libens.

At lotis subita gelidus formidine sanguis
Dirigit: cecidere animi: nec iam amplius armis:
Sed votis precibusque iubent exposcere pacem,
Siue deus: seu sint dire obsequæque volucres.

h. Iubent. s. volūt ut infans
dū regna iubes renouare dolore. i. Deo. s. quia diuis
nāt. D. Siue deus. q. d. nō erat respiciendū an deus essent: an mō

tūc careret dyphthongo. Varro tñ ait ex obsequæ: sic
haberet diphthogon. Alii dicūt obsequæ: sic
essent populi malis moribus.

struo: volucres. dum mō
stret ea: q. b. iminētia ma
la remoueri possent.
k. Obsequæ. D. alij qui
putat dici obsequæ: ex ob
et sequens. Et conum dicit a
greco φβο. κοινο. i. for
didū reddo: vñ nos dicit
mus inqnto. g. p. ce diph
thogō scabedū dicit. Alii
volunt ex ob & cano. &
volunt ex ob & cano. &
volunt ex ob & cano. &



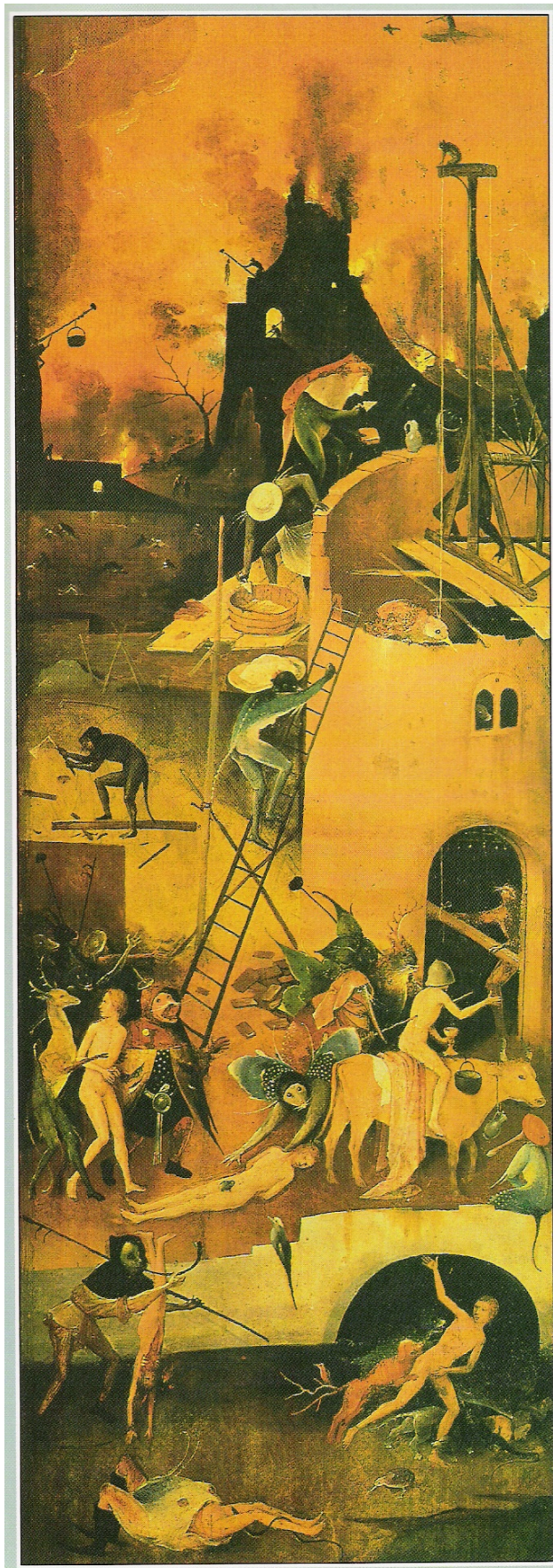
Figur 58: Aeneas se Meditterreense reis, *Aen.* III. 267 – 89. *Publii Virgilii Maronis Opera* ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502), Rosenwald Collection, no. 594, Library of Congress, Washington (Leach 1982:200 [Figure 19]).



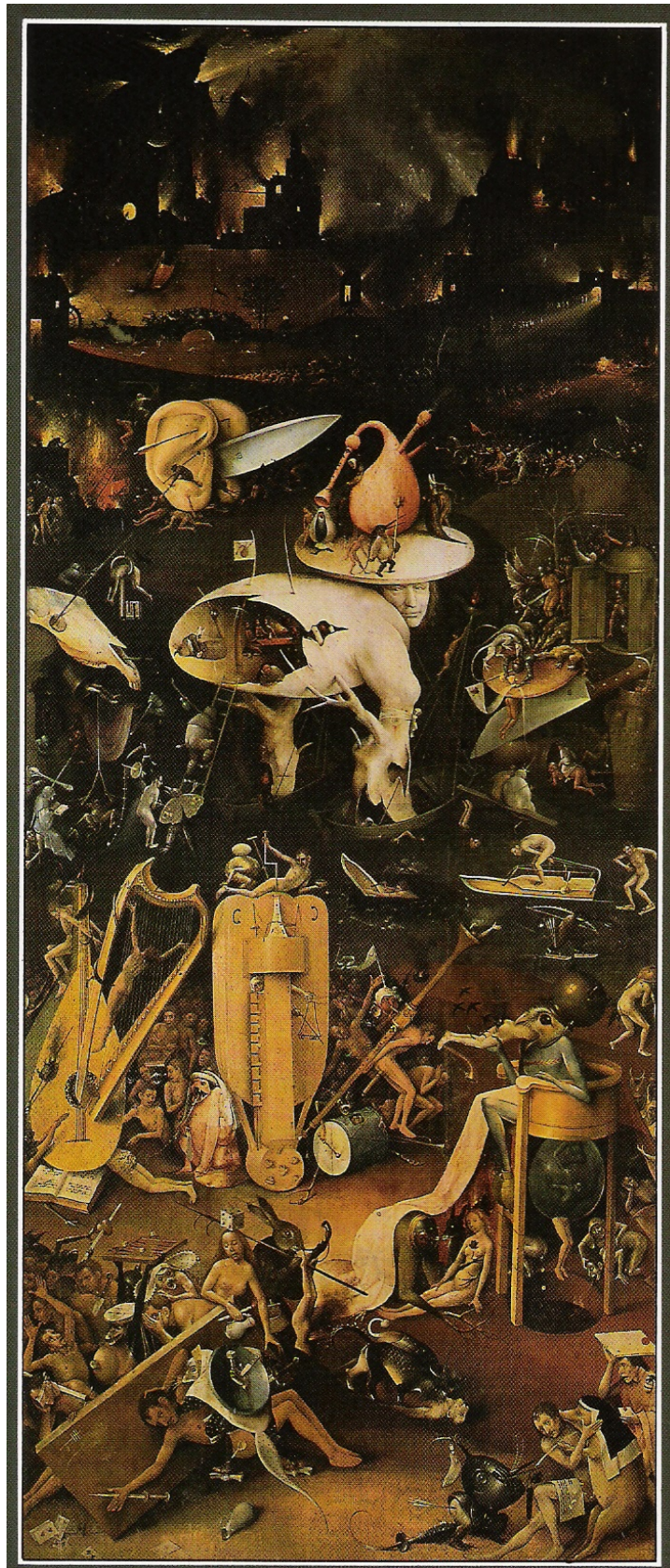
Figuur 59: Aeneas by die Tempel van Apollo by Cumae, *Aen.* VI.9 – 41. *Publii Virgilio Maronis Opera* ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502) (McKay 1987: **Plate 8**).



Figuur 60: Albrecht Dürer, Die Vier Ruiters van die Apokalips, *Die Apokalips* (1498 en 1511) (Heffels 1990:26).



Figuur 61: Hieronymus Bosch, “Hel”, regtervleuel van *Die Hooiwa* (ca. 1490 – 1500), Prado, Madrid (Marshall Cavendish 1993:1011).



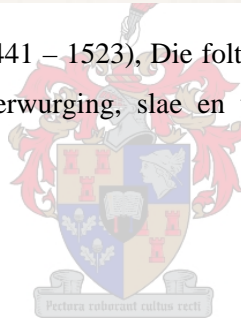
Figuur 62: Hieronymus Bosch, "Hel", regtervleuel van *Die Tuin van Aardse Genietinge* (ca. 1500 – 10), Prado, Madrid (Marshall Cavendish 1993:1013).

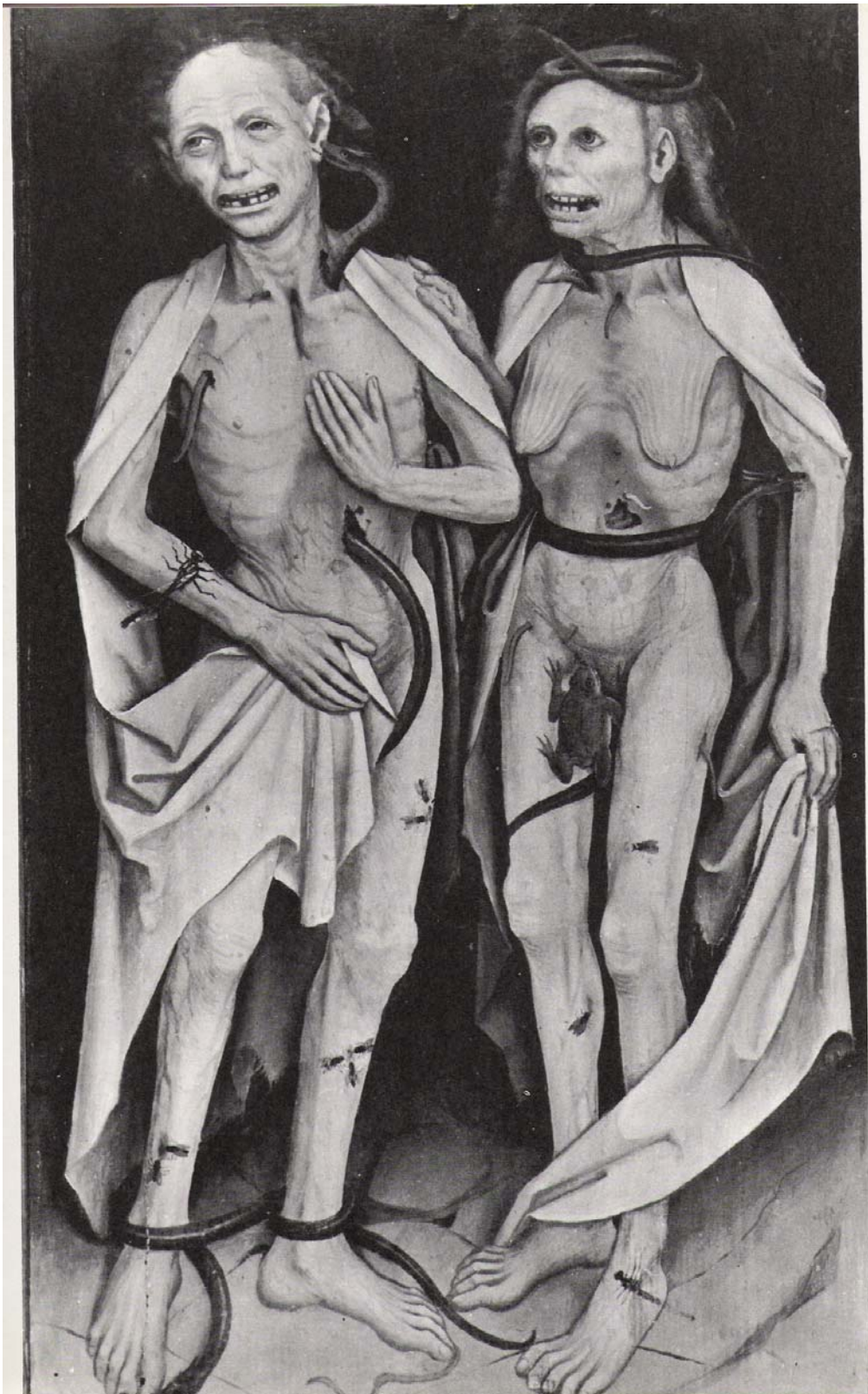


Figuur 64: Die strafplek van die boosdoeners (Tartarus), *Aen.VI.548 – 627*. *Publii Virgilio Maronis Opera* ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502), fol. 274a, Junius S. Morgan Vergil Collection in die Princeton University Library (Rabb 1960: **Figure 3**).



Figuur 65: Luca Signorelli (ca. 1441 – 1523), Die foltering van die verdoemdes. Fresko in Orvieto Katedraal. Straf deur verwurging, slae en verskeuring van die vlees (Hughes 1968:202).





Figuur 66: Mathias Grünewald (ca. 1474 – 1528), *Verdoeming van Minnaars*, Strasbourg, Cathedral Museum. Die straf van wellus omvat uittering, lopende sere, indringing van die verrottende vlees deur slange en 'n klam padda aan die vrou se genitalieë geheg (Hughes 1968:203).



Figuur 67: Vraatsugtiges word deur duiwels in die Hel geforseer om vuil stinkende water te drink en paddas te eet. *Kalendar and Compost of Shepherds* (Paris: Guy Marchant, 1493) (Voelkle 1987:112 [Plate LII, fig.22]).



Figuur 68: Duiwels roer die potte in die Hel se kombuis met gaffels. Duitse houtsneegravure, 15de eeu. British Museum – Freeman (Hughes 1968:209).



Figuur 69: Miniatuur van 'n 15de eeuse manuskrip van Augustinus se *De Civitate Dei*: Hel. Bibliothèque Ste Geneviève, Parys. Die sondige siele word onder andere gekook, geslaan, gebraai, opgehang en hul vlees word deur drake (regs, onder) geskeur (Hughes 1968:210).



Figuur 70: Albrecht Dürer, *Die Marteldood van die Tienduisend Christene*, ca. 1497 (Heffels 1990:108).



Figuur 71: Die ontmoeting met Anchises in Elisium. Die siele by die Letherivier, *Aen.VI.703 – 715. Publii Virgilii Maronis Opera* ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502) (McKay 1987: **Plate 10**).



Figuur 72: Aeneas en Anchises in Elisium, Anchises se voorspelling – Die skouspel van ongebore Romeinse helde, *Aen.VI.752 – 853. Publii Virgilii Maronis Opera* ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502) (Goldsmith 1984: **Plate 13**).

Liber Sextus CCLXXXVI

C. q. d. h. admirabiles artes. & reliq. r. omniu p. clarissime que salute & dignitate publicam continent. Nam honum quato magis vniuersale est: eto preclarus: administratio vero rei publice oia complectit. Ergo ceteris oibus virtutib. et pponeda. v. Tibi. C. q. d. & n. d. aliis. x. Pacis amo. s. leges pacis: y. Parcere subit. C. designat quid propriu eorum qui repu. p. sunt. Cui em quies & pax ciuitatis pri

mu bonu sit: ea maxime r. one bella gerenda e. videantur: vt nihil nisi pax questu esse videat. Itaq. erit officiu eorum: q. leg. b. obtemperates tute esse iubere: eosq. ab omni iniuria phibere: superbos vero: & contumaces: et qui ad uerfus leges alienum otium sua immanitate conturbant: bello infectari: & vt legib. obtemperant cogere & illorum ceruices frangere.



1. spoliis mar. op. s. hic Gallos et pomas equesto curamine superauit. Vini domarū erā Gallorū dū eē manu p. pta mteremitt & opima reculit spolia: q. dux detrazeret duci: sic Cossus hanc Tullio. C. Spoliis mar. op. Postular loc. vt de Ioue

Sic pater anchises: atq. hęc mirātib. addit, Aspice vt insignis spoliis Marcellus opimis

diens cenit Acronē illius regē cū valida manu sibi obtulit: inra vrbe factū sua manu interfecit. Superauit enā Anuē

Ferentio quē d. alt. repus tatus: Romulus ergo: vt Dyonisius ha. Omnia iū exaritu i fines Romanos trahere cęto: vrbe ipsi igne cū valida manu sibi obtulit: Superauit enā Anuē

Figuur 73: Die Marcellus lofspraak, *Aen.* VI.854 – 886. *Publii Virgilit Maronis Opera* ed. Sebastian Brant (Strasbourg: Johann Grüninger, 1502) fol. OO2r (houtsneegravure: 179 x 156 mm). Smith College Library Rare Book Room (Mortimer 1986:167 [Plate 4]).



Figuur 74: Die Val van Troje soos deur Aeneas vertel. Limoges Emaljewerk (1525 – 1530) gebaseer op 'n houtsnegravure in die Grüninger-Vergilius, Strasbourg (1502) [Figuur 55]. New York, Metropolitan Museum of Art, Donasie van Henry Walters, 1925 (Scherer 1964:189 [Plate 163]).



Figuur 75: *Aeneis* VI (Tartarus, *Aen.*VI.548 – 627), (sig. Riiiv), Vergilius, *Dreyzehen Bücher von dem tewren helden Enea*, Frankfurt, 1559, Junius S. Morgan Vergil Collection, Princeton University Library (Rabb 1960: **Figure 4**).

LE VI. LIVRE
DE L'ENEÏDE DE
VIRGILE.



IN SI parla jettant larmes Enee:
Si va singlant à course abandonnee.
Au port en fin de Cumès il arrive,
Uenant surgir à l'Euhoïque rive.
Tournent la prouë enuers les eaux

salees:

Aux crocs de l'ancre accrochent les galees:
Le havre entier bordent les courbes pouppes:
Desembarquer se vont routes les troupes
Des jeunes gens, & d'ardeur prendre port,
En se jettant de l'Hesperie au bord.
D'un dur caillou quelcun d'eux tirer tafche

Se facit lacrymas:
Sclafique immitte
habenas,
Et tandem Euhoicis,
Cumarum allabatur
oris.

Obuertunt pelago pro-
rus: tum dente tenace
Anchora fundabat
naucis, & litora
curuæ
Præxunt puppes, iu-
uenium manus emi-
cat ardens
Littus in Hesperium:
querit pars semina
flamma

s 2 L'ame

Figuur 76a: Die eerste 235 reëls van Boek VI, *Aen.VI.1 – 235*. Vergilius. *L'Eneïde*, Lyons, Jean de Tournes, 1560. *Aeneïs*, Boek VI, blad S2r (houtsneegravure: 69 x 108 mm), The Houghton Library, Harvard University (Mortimer 1986:177 [Plate 9]).



Figuur 76b: Detail van Figuur 76a.



Figuur 77: Sebastiaen Vrancx, *Hinderlaag* (ca. 1630), olie op eikehout (44.5 x 64.3 cm), Praag, National Gallery [Kren & Marx: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/vrancx/>] (25.11.2005).



Figuur 78: Sebastiaen Vrancx, *Aeneas Betree die Onderwêreld*, *Aen.VI.273 – 294*, New York, Private Collection (Ruby 1990:62 [Figure 9]).



Figuur 79: Sebastiaen Vrancx, *In die Onderwêreld*, *Aen.VI.548 – 636*, Parys, Art Market (Ruby 1990:62 [Figure 10]).



Figuur 80: Leonaert Bramer, *Salome word die Kop van Johannes die Doper gegee* (1630s), olie op doek, Nimes, Musée des Beaux-Arts [Kren & Marx: <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/bramer/>] (25.11.2005).





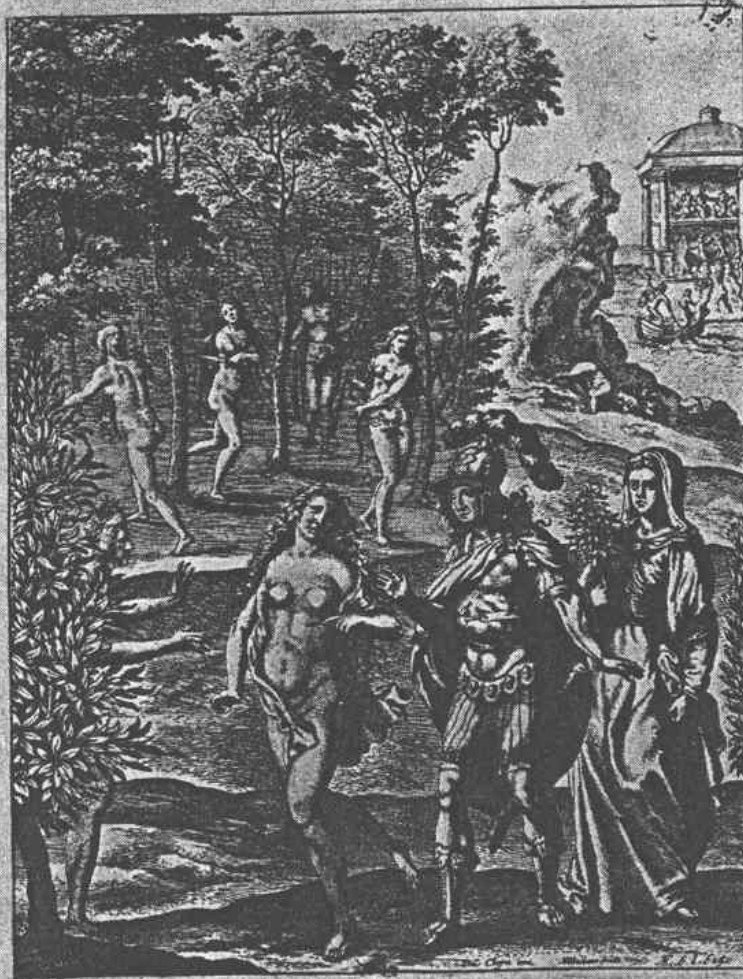
Figuur 81: Leonaert Bramer, Aeneas en Anchises in Elisium, *Aen.* VI.679 – 702, Huntington Library and Art Gallery in San Marino, Kalifornië (Goldsmith 1984: **Plate 12**).



Figuur 82: Tapiserie, *Die Verwoesting van die Kinders van Niobe: Uit 'n reeks van Die Perde* (vroë 1630s). Ontwerp deur Francis Cleyn, gewef by die Mortlake werkswinkel, Engels, wol en sy (386 x 589 cm) The Metropolitan Museum of Art © 2000 – 2005:
http://www.metmuseum.org/TOAH/hd/tap/hod_36.149.1.htm (25.11.2005).



Figuur 83: “. . . Strife, that shakes / Her hissing Tresses, and unfolds her Snakes.” (vert. Dryden 6.392 – 393 in Keener 1997:159), Aeneas en die Sibille aanskou die monsteragtige kreature by die ingang van Hades (*Aen.*VI.273 – 294). Gravure deur Francis Cleyn, eerste in John Ogilby se vertaling van die *Aeneïs* in 1654 gepubliseer en daarna in John Dryden se vertaling van 1697 gereproduseer (MacLennan 2003: Buiteblad-illustrasie).



To John Pulteney
of St James's



of the Parish
Westminster Esq.

Figuur 84: Francis Cleyn, Aeneas ontmoet Dido se gees in die *Lugentes Campi*. Illustrasie vir *Aen.VI.440 – 476*, in *The Works of Virgil*, translated by John Dryden (London: J. Tonson, 1697), Rosenwald Collection, no. 1548, Library of Congress, Washington (Leach 1982:205 [Figure 21]).



*Infelix Dido: verus
 Venerat extinctam fer-
 Funeris heu tibi causa
 Per superas, & si qua
 Iuratus regina.*



*michi nuncius ergo
 roque extrema sequuntur.
 sui: per sidera puro,
 fides tollere sub ima cot.
 tuo de hinc ceteri
 aspectu ne subtrahat nostrae.
 Tabula meritis virtutis.*

Johann Stanchope de Elevation Com Nott Arm.

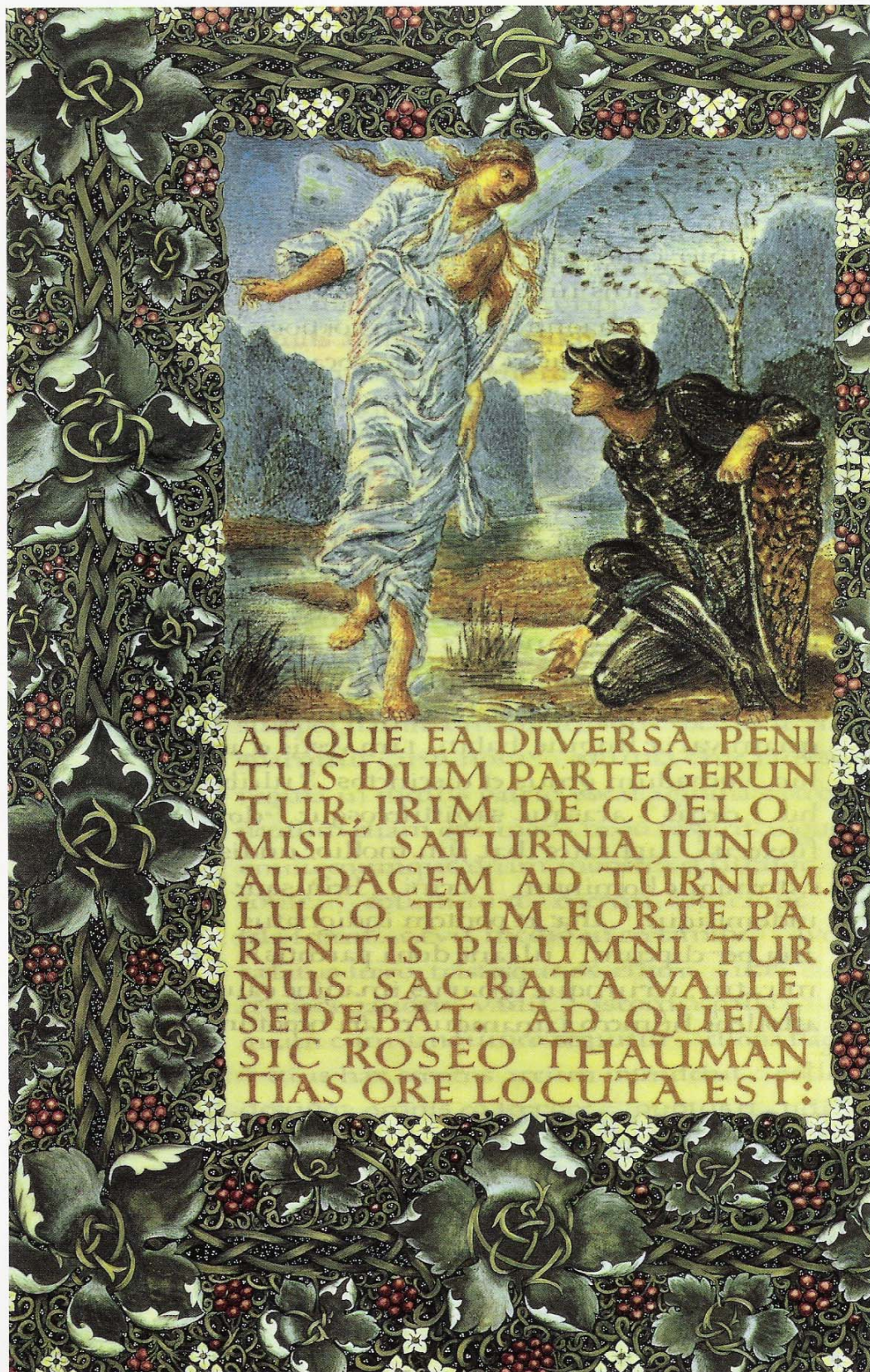
Figuur 85: Francis Cleyn, Aeneas ontmoet Dido se gees in die *Lugentes Campi*. Illustrasie vir *Aen.VI.440 – 476*, in John Ogilby (ed.), *Publii Virgilit Maronis Opera* (London: T. Roycroft, 1658). Bloomington, Indiana, Indiana University, Lilly Library (Leach 1982:207 [Figure 23]).



To y^e Right Reverend
 of Ofsory in Kilkenny, Son

 of S^t. Sandwih Hartstonge Bar^{on}
 Dⁿ. John Hartstonge B^{is}

Figuur 86: Francis Cleyn, Aeneas en die Harpye. Illustrasie vir *Aen.III.245 – 58*, in *The Works of Virgil*, translated by John Dryden (London: J. Tonson, 1697), Rosenwald Collection, no. 1548, Library of Congress, Washington (Leach 1982:206 [Figure 22]).



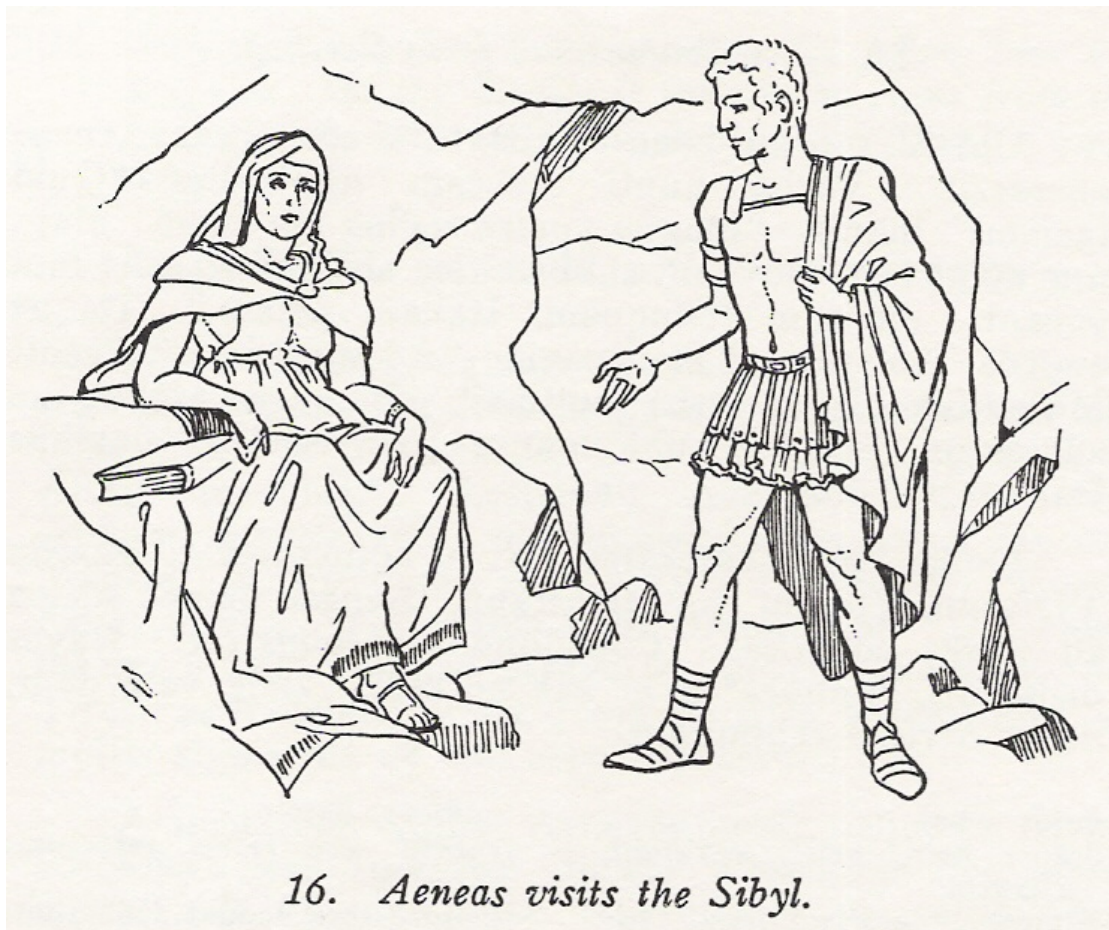
Figuur 87: Iris verskyn aan Turnus, *The Aeneid* (1874 – 5) van William Morris en Edward Burne-Jones (Wood 1998:54). William Morris, *The Aeneid of Virgil, with drawings by Edward Burne-Jones* (London: 1875) (McKay 1987:236 n. 26).



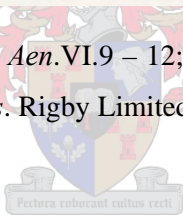
Figuur 88: Aeneas en die Sibille by Satan, die hoofkok van die Hel, *Aeneis* VI. *Virgils Aeneis travestiert* von A. Blumauer (Leipzig: K.F. Köhler, 1841), volg p.184. Princeton University Library (Kallendorf 2001:143 [Figure 11]).



Figuur 89: Spotprent van Aeneas wat Anchises en Ascanius van Troje red. Romeinse muurschildery van Herculaneum, 1ste eeu n.C. Napels, National Museum, 9089 (Scherer 1964:192 [165]).



Figuur 90: Aeneas besoek die Sibille, *Aen.* VI.9 – 12; 42 – 43, Giles, J.P. 1950. *Legamus: A Latin Reader for the First Three Years*. Rigby Limited (Giles 1950:50 [16]).

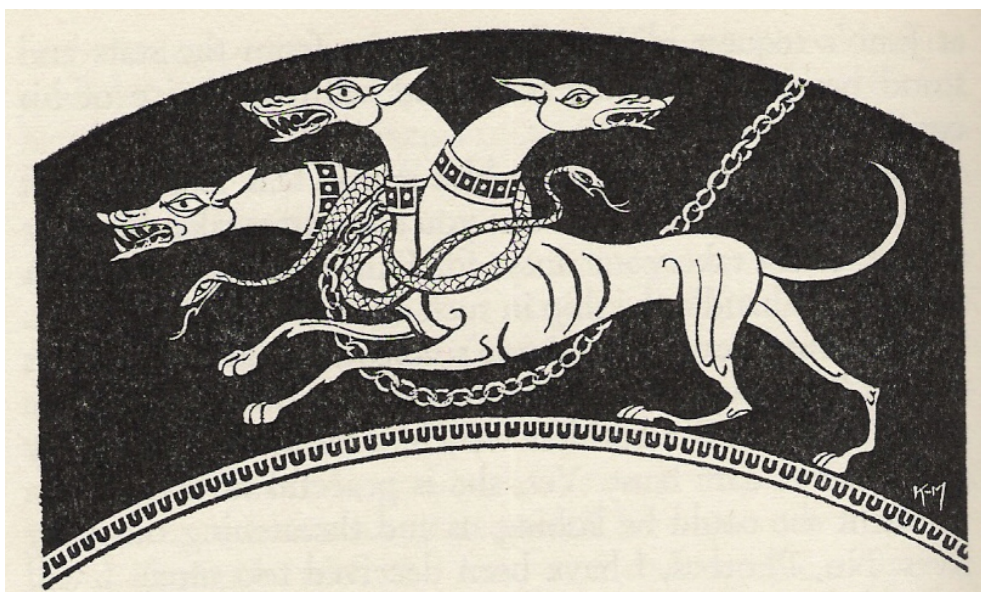




Figuur 91: Joan Kiddell-Monroe, Charon en die skimme vaar oor die Styxrivier, *Aen.* VI.295 – 316, Taylor, N.B. 1961. *The Aeneid of Virgil*. London: Oxford University Press (Taylor 1961: Binneblad).



Figuur 92: Illustrasie deur Joan Kiddell-Monroe uit *Welsh Legends and Folktales*. Retold by Gwyn Jones. Illustrated by Joan Kiddell-Monroe. Volume 4 in the *Myths and Legends Series*. (London: Oxford University Press, 1956) [*Sage Unmasked!*: <http://www.boldaslove.co.uk/Sage%20Unmasked!.htm#>] (25.11.2005).



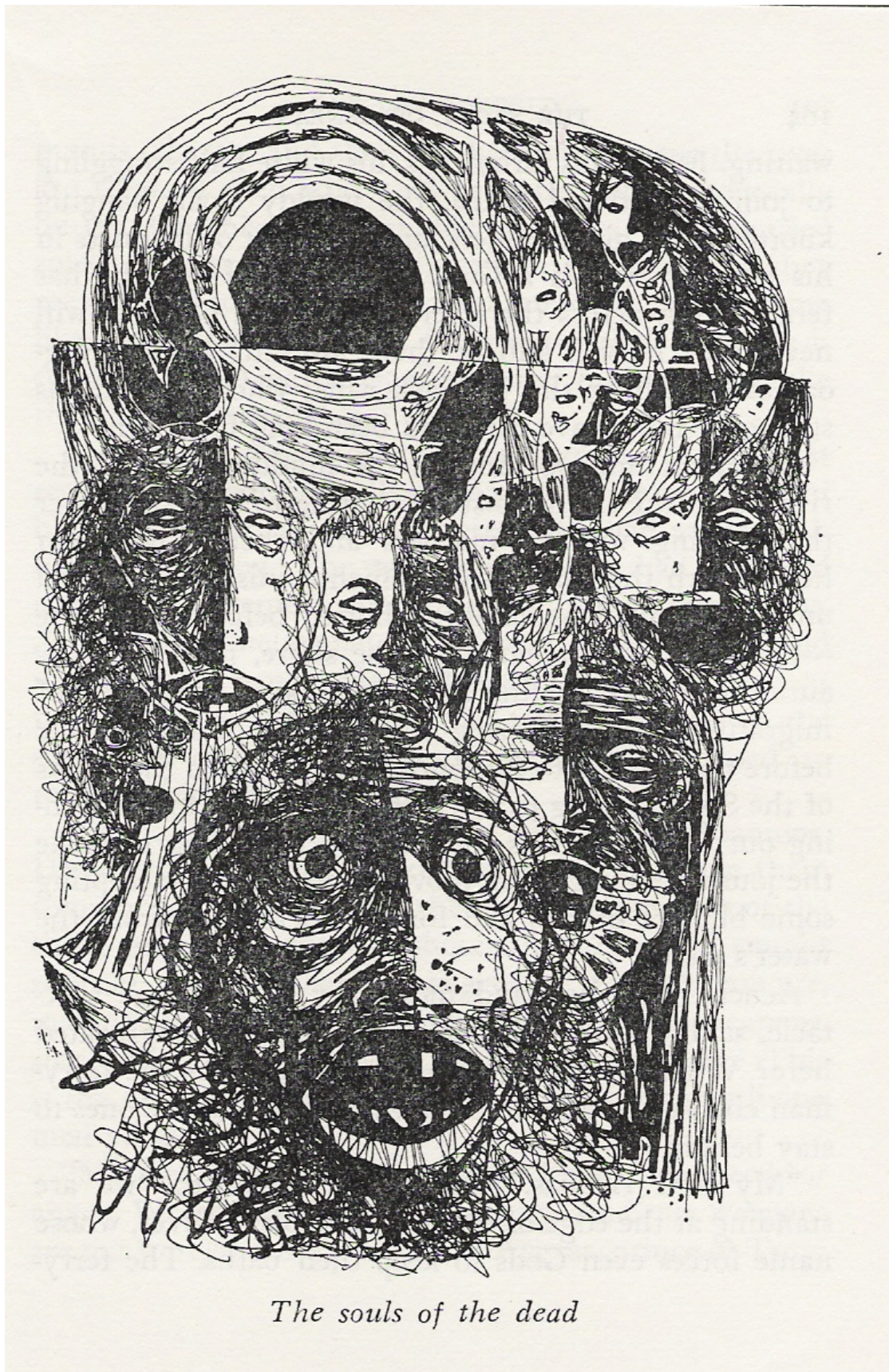
Figuur 93: Joan Kiddell-Monroe, Cerberus, *Aen.*VI.417 – 418, Taylor, N.B. 1961. *The Aeneid of Virgil*. London: Oxford University Press (Taylor 1961:110).



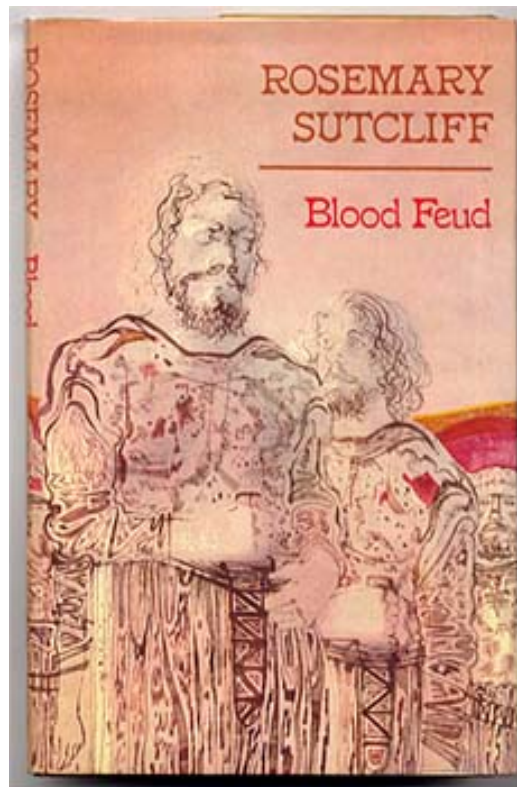
Figuur 94: Joan Kiddell-Monroe, Die twee duiwe by die Goue Tak, *Aen.VI.185 – 211*, Taylor, N.B. 1961. *The Aeneid of Virgil*. London: Oxford University Press (Taylor 1961: Tussen pp.116 & 117).



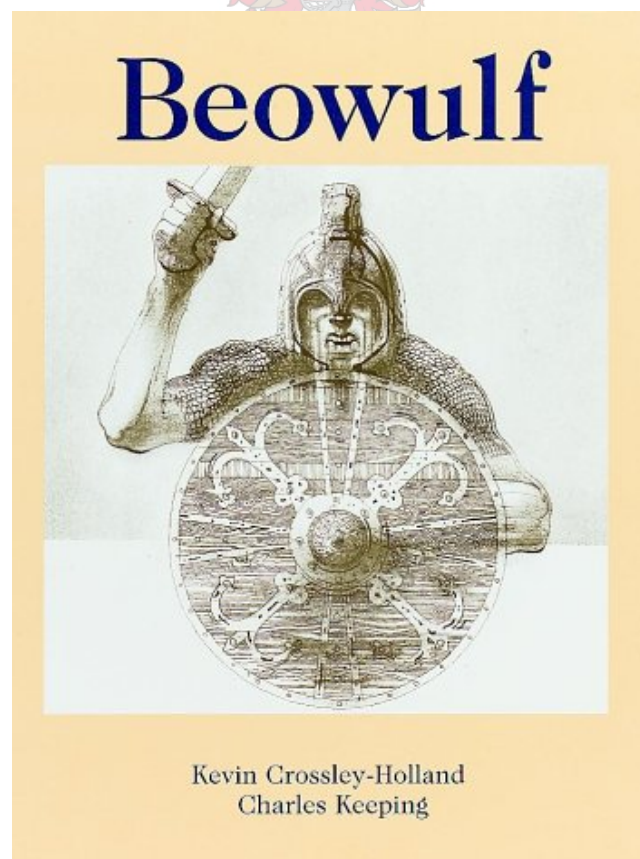
Figuur 95: Joseph Acheson, Aeneas en die Sibille op die oewer van die Styxrivier met Charon en sy boot in die agtergrond, *Aen.VI.384 – 397*, Singleton, G.M. 1965. *Adventures with Aeneas*. London: Macmillan / New York: St. Martin's Press (Singleton 1968:28).



Figuur 96: Charles Keeping, Die siele van die dooies, *Aen.*VI.305 – 316, McLeish, K. 1968. *The Story of Aeneas*. London: Longmans (McLeish 1968:102 – 103).

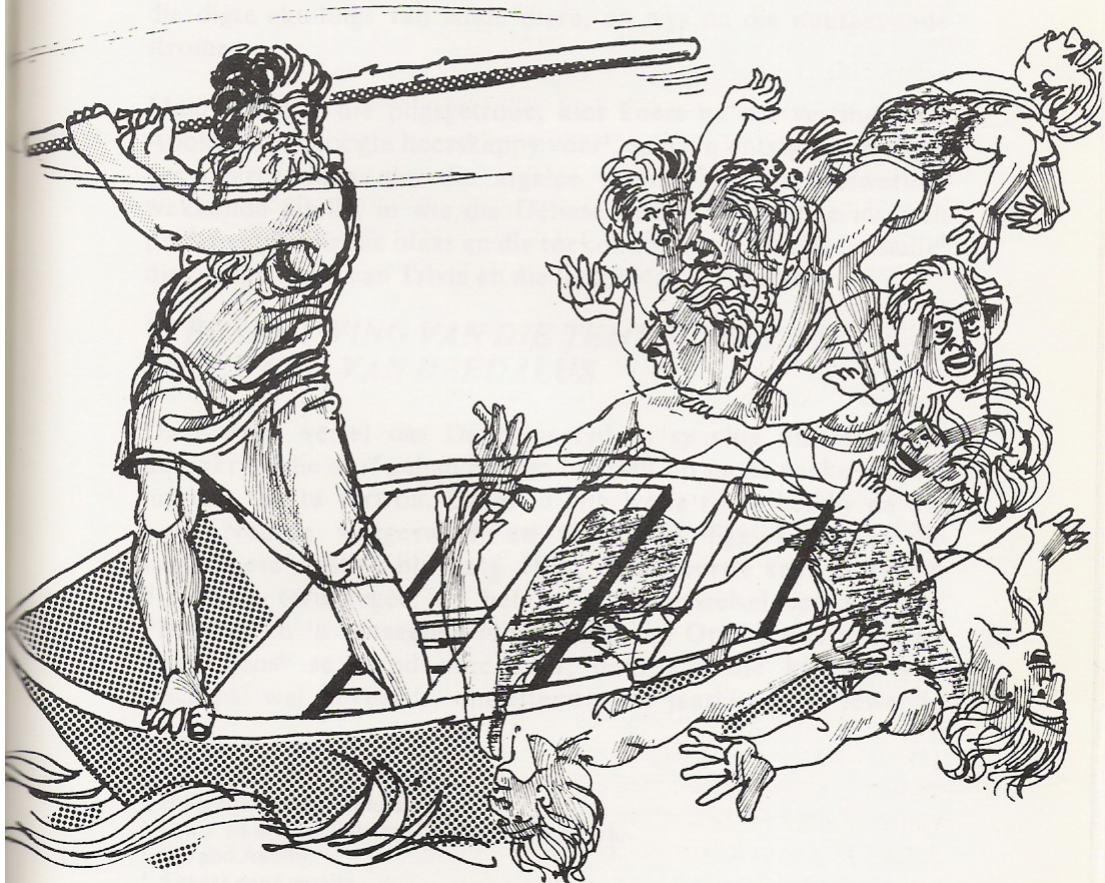


Figuur 97: Rosemary Sutcliff (1976), *Blood Feud*, boekomslag deur Charles Keeping (Charles Keeping: *Wikipedia* 2005).



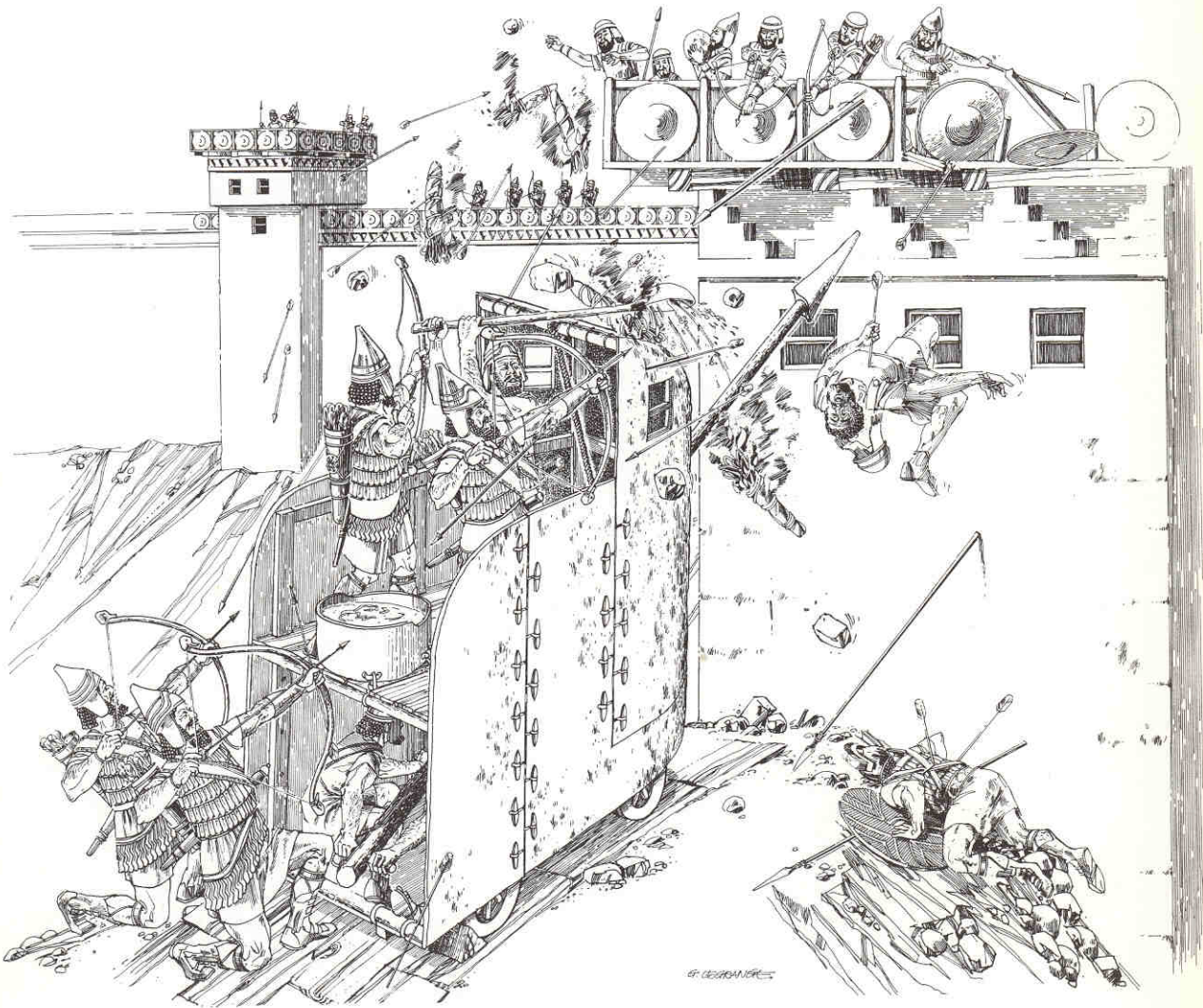
Figuur 98: Kevin Crossley-Holland (1982), *Beowulf*, geïllustreer deur Charles Keeping (Charles Keeping: *Wikipedia* 2005).

DIE SESDE BOEK
*Aeneas se Besoek aan sy
Vader in die Onderwêreld*



*Hy verdryf die ander skimme wat op die lang
banke gesit het...*

Figuur 99: Gert le Grange, Charon verdryf die skimme van sy boot, *Aen.*VI.411 – 412, Benade, J.T. (vert.). 1975. *Publius Vergilius Maro: Die Aeneïs*. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika (Benade 1975:155).



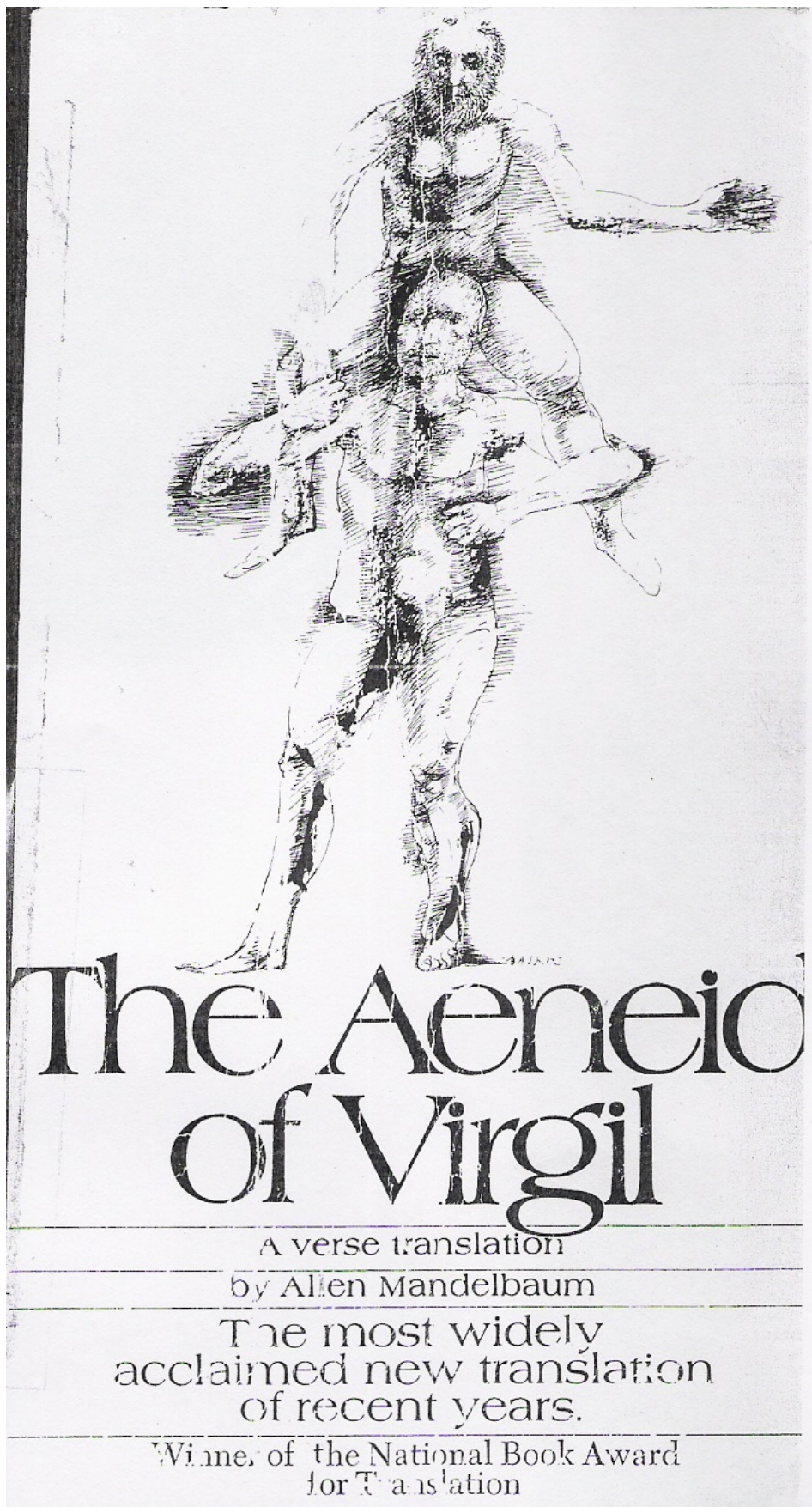
Figuur 100: Gert le Grange, Rekonstruksie van 'n Assiriese beleëringsmasjien in aksie (Ussishkin 1982:101 [79]).



Figuur 101: Barry Moser, Die Goue Tak, *Aen.*VI.136 – 138, Mandelbaum, A. 1981. *The Aeneid of Virgil*. Berkeley: University of California Press (Mandelbaum 1981:Illustrasie teenoor Boek VI).



Figuur 102: Barry Moser, Dante en Vergilius. Mandelbaum, A. 1980. *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Berkeley: University of California Press (Mandelbaum 1980:169).



Figuur 103: Buiteblad van *The Aeneid of Virgil*. Mandelbaum, A. 1972. *The Aeneid of Virgil*. London: Bantam Books (Mandelbaum 1972: Buiteblad).

SELECTIONS FROM BOOK 6



Funeris heu tibi causa fui? (6.458)

Figuur 104: Thom Kapheim, Aeneas se ontmoeting met Dido in die onderwêreld, *Aen.* VI.450 – 476, Boyd, B.W. 2001. *Vergil's Aeneid: Selections from Books 1, 2, 4, 6, 10 and 12.* Wauconda, Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, Inc. (Boyd 2001:163).



My friend has died and half my heart is torn from me.
Won't I soon be like him, stone cold and dead for all
the days to come?
(figure 26)

Figuur 105: Thom Kapheim, Jackson, D.P. 1992. *The Epic of Gilgamesh*. Wauconda, Ill.: Bolchazy-Carducci Publishers (Jackson 1992: 54 [Figure 26]).

BIBLIOGRAFIE

- Alexander, J.J.G. 1994. 43: Virgil, *Eclogues, Georgics, Aeneid*. In Alexander, J.J.G. (ed.). *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450 – 1550*, 110 – 111. München: Prestel.
- Allen, D.C. 1970. *Mysteriously Meant: The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*. Baltimore and London: The Johns Hopkins Press.
- Armstrong, L. 1994. 72: Virgil, *Eclogues, Georgics, Aeneid*. In Alexander, J.J.G. (ed.). *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450 – 1550*, 154 – 155. München: Prestel.
- Balme, M. & Morwood, J. 1996 (2nd ed.). *Oxford Latin Course: Part I*. Oxford: Oxford University Press.
- Balme, M. & Morwood, J. 1997 (2nd ed.). *Oxford Latin Course: Part III*. Oxford: Oxford University Press.
- Benade, J.T. (vert.). 1975. *Publius Vergilius Maro: Die Aeneis*. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Bland, D. 1962. *The Illustration of Books*. London: Faber and Faber.
- Boyd, B.W. 2001. *Vergil's Aeneid: Selections from Books 1, 2, 4, 6, 10 and 12*. Wauconda, Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, Inc.
- Brower, R.A. 1972. Visual and Verbal Translation of Myth: Neptune in Virgil, Rubens, Dryden. *Daedalus* 101:155 – 182.
- Brown, D.B. 1996. Cleyn, Francis. In Turner J. (ed.). *The Dictionary of Art*, 7:431 – 432. New York: Grove.
- Buchthal, H. 1971. *Historia Troiana: Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*. London: The Warburg Institute University of London / Leiden: E.J. Brill.
- Callmann, E. 1974. *Apollonio di Giovanni*. Oxford: At the Clarendon Press.
- Callmann, E. 1996. Apollonio di Giovanni (di Tomaso). In Turner, J. (ed.). *The Dictionary of Art*, 2: 228 – 229. New York: Grove.
- Canova, G.M. 1994. 42: Virgil, *Eclogues, Georgics, Aeneid*. In Alexander, J.J.G. (ed.). *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450 – 1550*, 109. München: Prestel.
- Dal Maso, L.B. 1992 (reprint 1996). *Rome of the Caesars*. Florence: Bonechi Edizioni “Il Turismo”.
- Delahunt, M. © 1996 – 2005. iconoclast, iconoclasm: ArtLex’s I-Im page. *ArtLex: Art Dictionary*. Aanlyn: <http://www.artlex.com/ArtLex/I.html> (22.11.2005).

- Delahunt, M. © 1996 – 2005. plate: ArtLex's Pin-Pl page#anchor1022158. *ArtLex: Art Dictionary*.
 Aanlyn: <http://www.artlex.com/ArtLex/Pin.html> (22.11.2005).
- Gaur, A. 1996a. Book. In Turner, J. (ed.). *The Dictionary of Art*, 4:341 – 346. New York: Grove.
- Gaur, A. 1996b. Manuscript, §I: Introduction. In Turner, J. (ed.). *The Dictionary of Art*, 20:326 – 329.
 New York: Grove.
- Geduld, H.M. 1969. *Prince of Publishers: A Study of the Work and Career of Jacob Tonson*.
 Bloomington/London: Indiana University Press.
- Giles, J.P. 1950. *Legamus: A Latin Reader for the First Three Years*. Rigby Limited.
- Goldsmith, J. Ten Brink. 1984. From Prose to Pictures: Leonaert Bramer's Illustrations for the *Aeneid*
 and Vondel's Translation of Virgil. *Art History* 7.1:21 – 37.
- Gould, H.E. & Whiteley, J.E. (eds.). 1966. *P. Vergilius Maro: Aeneid Book Six*. London: Macmillan /
 New York: St. Martin's Press.
- Grivel, M. 1996. Salomon, Bernard. In Turner, J. (ed.). *The Dictionary of Art*, 27:637. New York:
 Grove.
- Harthan, J. 1981 (First paperback edition 1997). *The History of the Illustrated Book: The Western
 Tradition*. London: Thames and Hudson.
- Heffels, M. 1990. *Albrecht Dürer: The Complete Woodcuts*. Bristol, Avon: Artline Editions.
- Honour, H. & Fleming, J. 1999 (5th ed.). *A World History of Art*. London: Laurence King.
- Hughes, R. 1968. *Heaven and Hell in Western Art*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Jackson, D.P. 1992. *The Epic of Gilgamesh*. Wauconda, Ill.: Bolchazy-Carducci Publishers.
- Kallendorf, C. 1994. Philology, the Reader, and the *Nachleben* of Classical Texts. *Modern Philology*
 92: 137 – 156.
- Kallendorf, C. 2001. The *Aeneid* Transformed: Illustration as Interpretation from the Renaissance to
 the Present. In Spence, S. (ed.). *Poets and Critics Read Vergil*, 121 – 148, notes 206 – 210. New
 Haven & London: Yale University Press.
- Kaufmann, T.D. 1996. Reception theory. In Turner, J. (ed.). *The Dictionary of Art*, 26:61 – 64. New
 York: Grove.
- Keener, F.M. (ed.). 1997. *Virgil's Aeneid: Translated by John Dryden*. London: Penguin Books.
- Ker, W.P. (ed.). 1900. *Essays of John Dryden*. Volume I & II. Oxford: At the Clarendon Press.
- Klemin, D. 1970. *The Illustrated Book: Its Art and Craft*. New York: Clarkson N. Potter,
 Inc./Publisher.

- Kondratieff, E. 2004 (10 August). Resources for Classical Studies: Greek and Roman History & Literature. *Forum Antiquum*. Aanlyn: <http://www.sas.upenn.edu/~ekondrat/classics.html> (1.06.2005).
- Kren, E. & Marx, D. [Onbekend]. Bramer, Leonaert. © *Web Gallery of Art*. Aanlyn: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bramer/> (25.11.2005).
- Kren, E. & Marx, D. [Onbekend]. Vrancx, Sebastian. © *Web Gallery of Art*. Aanlyn: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/vrancx/> (25.11.2005).
- Leach, E. Winsor. 1982. Illustration as Interpretation in Brant's and Dryden's Editions of Vergil. In Hindman, S. (ed.). *The Early Illustrated Book: Essays in Honor of Lessing J. Rosenwald*, 175 – 210. Washington: Library of Congress.
- Levarie, N. 1995. *The Art & History of Books*. New Castle, DE: Oak Knoll Press/London: The British Library.
- Liversidge, M.J.H. 1997. Virgil in Art. In Martindale, C. (ed.). *The Cambridge Companion to Virgil*, 91 – 103. Cambridge: Cambridge University Press.
- MacLennan, K. (ed.). 2003. *Virgil: Aeneid VI*. London: Bristol Classical Press.
- Mandelbaum, A. 1972. *The Aeneid of Virgil*. London/New York/Toronto: Bantam Books.
- Mandelbaum, A. 1981. *The Aeneid of Virgil*. Berkeley: University of California Press.
- Mandelbaum, A. 1980. *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Marshall Cavendish Weekly Collection. 1993. Bosch. *The Great Artists: Their Lives, Works and Inspiration* 32:993 – 1024. London: Marshall Cavendish Partworks Ltd.
- Martindale, C. (ed.). 1997. *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McKay, A.G. 1987. Book Illustrations of Vergil's *Aeneid*: A.D. 400 – 1980. *The Augustan Age* 6:227 – 37, with plates after 269.
- McLeish, K. 1968. *The Story of Aeneas*. London: Longmans.
- Morgan, N.J. 1996. Manuscript, §III. Illumination. In Turner, J. (ed.). *The Dictionary of Art*, 20:336 – 349. New York: Grove.
- Mortimer, R. 1982. Vergil in the Rosenwald Collection. In Hindman, S. (ed.). *The Early Illustrated Book: Essays in Honor of Lessing J. Rosenwald*, 211 – 230. Washington: Library of Congress.

- Mortimer, R. 1986. Vergil in the Light of the Sixteenth Century: Selected Illustrations. In Bernard, J.D. (ed.). *Vergil at 2000: Commemorative Essays on the Poet and his Influence*, 159 – 184. New York: AMS Press.
- Nussbaum, M.C. 1996 (3rd ed.). Aristotle. In Hornblower, S. & Spawforth, A. (eds.). *The Oxford Classical Dictionary*, 165 – 169. Oxford: Oxford University Press.
- [Onbekend]. baroque. *Answers.com*. Aanlyn: <http://www.answers.com/baroque> (22.11.2005).
- [Onbekend]. Barry Moser – Guest Contributor. *Today in Literature: Great Books, Good Stories, Every Day*. Aanlyn: <http://www.todayinliterature.com/contributors/barry.moser.asp> (16.09.2005).
- [Onbekend]. Beguine. *Answers.com*. Aanlyn: <http://www.answers.com/topic/beguine-1?method=6> (22.11.2005).
- [Onbekend]. block book. *Answers.com*. Aanlyn: <http://www.answers.com/main/ntquery;jsessionid=13agg0913uop7?method=4&dsid=...> (22.11.2005).
- [Onbekend]. Charles Keeping. *Wikipedia, the free encyclopedia* [Last modified: 25 November 2005]. Aanlyn: http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Keeping (2.12.2005).
- [Onbekend]. engraving. *Answers.com*. Aanlyn: <http://www.answers.com/main/ntquery;jsessionid=13agg0913uop7?method=4&dsid=...> (22.11.2005).
- [Onbekend]. etching. *Answers.com*. Aanlyn: <http://www.answers.com/main/ntquery;jsessionid=13agg0913uop7?method=4&dsid=...> (22.11.2005).
- [Onbekend]. Illustration. *Wikipedia, the free encyclopedia*. [Last modified: 11 November 2005]. Aanlyn: <http://en.wikipedia.org/wiki/Illustration> (18.11.2005).
- [Onbekend]. intaglio. *Answers.com*. Aanlyn: <http://www.answers.com/main/netquery;jsessionid=13agg0913uop7?method=4&dsid=...> (22.11.2005).
- [Onbekend]. Liste des auteurs et des textes des manuscrits enluminés, Link: [Français 60](#). [Afbeelding: **Image 59**; Aanlyn: <http://gallica.bnf.fr/scripts/Notice.php?O=08100063> (27.05.2005)] Aanlyn: <http://gallica.bnf.fr/themes/ImaMA2.htm> (27.05.2005).
- [Onbekend]. lithography. *Answers.com*. Aanlyn: <http://www.answers.com/lithography> (22.11.2005).
- [Onbekend]. Lollard. *Answers.com*. Aanlyn: <http://www.answers.com/lollard> (22.11.2005).

- [Onbekend]. Lollardy. *Answers.com*. Aanlyn: <http://www.answers.com/topic/lollardy?method=6> (22.11.2005).
- [Onbekend]. miniature. *Answers.com*. Aanlyn: <http://www.answers.com/topic/miniature-illuminated-manuscript?method=6> (22.11.2005).
- [Onbekend]. neoclassicism: *Answers.com*. Aanlyn: <http://www.answers.com/topic/neoclassic?method=6> (22.11.2005).
- [Onbekend]. Paul and Mattheus Brill. *Answers.com*. Aanlyn: <http://www.answers.com/paul%20bril> (22.11.2005).
- [Onbekend]. *Sage Unmasked!* Aanlyn: <http://www.boldaslove.co.uk/Sage%20Unmasked!.htm#> (25.11.2005).
- [Onbekend]. Standing on the Shoulders of Giants: Modern Illustrations of Barbara Weiden Boyd's New Bolchazy-Carducci Publishers's Edition of Vergil. Aanlyn: <http://www.bolchazy.com/gallery/aeneid/slidem.html> (16.09.2005).
- [Onbekend]. vignette. *Answers.com*. Aanlyn: <http://www.answers.com/vignette> (22.11.2005).
- [Onbekend]. Vrelant, Willem (Artists' Biographies). © 2005 *artnet.com*: Resource Library. Aanlyn: <http://www.artnet.com/library/09/0902/T090239.asp> (30.11.2005).
- Panofsky, E. 1955. *Meaning in the Visual Arts*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Panofsky, E. 1970. *Renaissance and Renascences in Western Art*. London: Paladin.
- Patterson, A. 1988. *Pastoral and Ideology: Virgil to Valéry*. Oxford: Clarendon Press.
- Pattie, T.S. 1982. Virgil through the Ages. In Williams, R.D. & Pattie, T.S. (collaboration) *Virgil: His Poetry through the Ages*, 73 – 124. London: The British Library.
- Rabb, T. K. 1960. Sebastian Brant and the First Illustrated Edition of Vergil. *The Princeton University Library Chronicle* 21, 4:187 – 199.
- Robb, D.M. 1973. *The Art of the Illuminated Manuscript*. South Brunswick and New York: A.S. Barnes and Company/London: Thomas Yoseloff Ltd.
- Ruby, L.W. 1990. Sebastiaen Vrancx as Illustrator of Virgil's *Aeneid*. *Master Drawings* 28:54 – 73.
- Scherer, M.R. 1964 (2nd ed.). *The Legends of Troy in Art and Literature*. London: Phaidon Press.
- Singleton, G.M. 1965. *Adventures with Aeneas*. London: Macmillan / New York: St. Martin's Press.
- Smith, M.M. 1996. Book Illustration, §I – §II. In Turner, J. (ed.). *The Dictionary of Art*, 4:356 – 360. New York: Grove.

- Stevenson, T.B. 1983. *Miniature Decoration in the Vatican Virgil: A Study in Late Antique Iconography*. Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth.
- Talarico, K. (CUNY). [Onbekend]. *The Roman d'Enéas. The Medieval Technology Pages*. Aanlyn: <http://scholar.chem.nyu.edu/tekpages/texts/eneas.html> (27.05.2005).
- Taylor, N.B. 1961. *The Aeneid of Virgil*. London: Oxford University Press.
- The Metropolitan Museum of Art. © 2000 – 2005. *Timeline of Art History: Florence and Central Italy, 1400 – 1600 A.D.* Aanlyn: http://www.metmuseum.org/toah/hd/dome/ho_14.39.htm (27.05.2005).
- The Metropolitan Museum of Art. © 2000 – 2005. *Timeline of Art History: British Isles, 1600 – 1800 A.D.* Aanlyn: http://www.metmuseum.org/TOAH/hd/tapb/hod_36.149.1.htm (25.11.2005).
- Uehlinger, C. 1999. Leviathan. In Van der Toorn, K., Becking, B. & Van der Horst, P.W. (eds.). *Dictionary of Deities and Demons in the Bible (DDD)* 2nd ed., 511 – 515. Leiden: Brill.
- Ussishkin, D. 1982. *The Conquest of Lachish by Sennacherib*. Tel Aviv: Tel Aviv University / The Institute of Archaeology.
- Voelke, W.M. 1987. Morgan Manuscript M. 1001: The Seven Deadly Sins and the Seven Evil Ones. In Farkas, A.E., Harper, P.O. & Harrison, E.V. (eds.). *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds: Papers Presented in Honor of Edith Porada*, 101 – 114. Mainz on Rhine: Verlag Philipp von Zabern.
- Weitzmann, K. 1959. *Ancient Book Illumination*. Martin Classical Lectures Volume XVI. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Weitzmann, K. 1970. *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. Princeton: Princeton University Press.
- Williams, R.D. (ed.). 1972. *The Aeneid of Virgil: Books 1 – 6*. Basingstoke and London: Macmillan.
- Williams, R.D. (ed.). 1973a. *The Aeneid of Virgil: Books 7 – 12*. Basingstoke and London: Macmillan.
- Williams, R.D. 1973b. *Aeneas and the Roman Hero*. London: Macmillan.
- Williams, R.D. 1990. The Sixth Book of the *Aeneid*. In Harrison, S.J. (ed.). *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, 191 – 207. Oxford: Oxford University Press.
- Wlosok, A. 1992. *Gemina Pictura: Allegoriserende Aeneisillustrationen in Handschriften des 15. Jahrhunderts*. In Wilhelm, R.M. & Jones, H. (eds.). *The Two Worlds of the Poet: New Perspectives on Vergil*, 408 – 432. Detroit: Wayne State University Press.

- Wlosok, A. 1998. Illustrated Vergil Manuscripts: Reception and Exegesis. *Classical Journal* 93.4:355 – 382.
- Wood, C. 1998. *Burne-Jones: The Life and Works of Sir Edward Burne-Jones (1833 – 1898)*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Wright, D.H. 1993. *The Vatican Vergil: A Masterpiece of Late Antique Art*. Berkeley: University of California Press.
- Wright, D.H. 2001. *The Roman Vergil and the Origins of Medieval Book Design*. London: The British Library.

