

# **Twisten met God. Een exegetische studie van psalm 35.**

Matthijs Kronemeijer

Afstudeerscriptie Katholieke Theologische Universiteit te Utrecht  
vakgroep Bijbelwetenschappen  
hoofdvak Oude Testament

*Begeleiders:*

Prof.dr. P.C. Beentjes

Dr. H.W.M. van Grol

*Noot*

De nu volgende tekst is de basis geworden voor een Engelstalig artikel, verschenen in 2005: Matthijs Kronemeijer, "A Struggle with God. Poetics and Theology of Psalm 35," in Patrick Chatelion Counet en Ulrich Berges (uitg.), *One Text, a Thousand Methods. Studies in Memory of Sjef van Tilborg*. Brill: Leiden (Biblical Interpretation Series 71) pp. 97-113.

Hierin voer ik de analyse van de poëtische structuur van de psalm verder door. De scriptie-tekst zelf dateert van september 2001.

Reacties zijn van harte welkom: mkronemeijer [at] hotmail.com

## Inhoudsopgave

Woord vooraf .....	4
Inleiding .....	5
HOOFDSTUK 1: VOORKENNIS EN METHODE.....	8
1.1 inleiding.....	8
1.2 beschrijving van het psalmenonderzoek .....	8
1.3 culturele antropologie en de psalmen.....	11
1.4 exegetische methode .....	12
1.5 de theologie van de psalm: enkele opmerkingen .....	16
HOOFDSTUK 2: LITERAIRE ANALYSE .....	18
2.1 psalm 35 in de JPS-vertaling .....	18
2.2 opmerkingen vooraf .....	19
2.3 literaire lezing van de psalm: strofen en stanza's .....	22
2.4 het gebruik van de werkwoordstijden in psalm 35 en de impliciete chronologie.....	38
2.5 de prosodische structuur van psalm 35 .....	42
2.6 actantenanalyse .....	44
2.7 motieven (woordvelden) .....	48
2.8 de retorische structuur .....	51
2.9 conclusie.....	53
HOOFDSTUK 3: PSALM 35 IN CONTEXT .....	55
3.1 inleiding.....	55
3.2 teksttraditie en datering .....	55
3.3 structurelementen in de psalm en hun functie.....	57
3.4 psalm 35 in context .....	62
3.5 de betekenis van cultuurverschillen in de tekst.....	66
HOOFDSTUK 4: CONCLUSIE .....	70
4.1 de psalm en zijn context .....	70
4.2 mogelijkheden voor vervolgonderzoek.....	71
4.3 תהלה (slotbeschouwing).....	71
Gebruikte literatuur .....	73
Bijlage 1: de Hebreeuwse tekst van psalm 35 kolometrisch weergegeven.	
Bijlage 2: de structuur van de psalm in tabelvorm.	

## Woord vooraf

Psalm 35 is – volgens mij – een oefentekst: een tekst die bedoeld is om gevoelens en overtuigingen uit te drukken, te testen op echtheid, en vooral: voor God te brengen. De vroeg-monastieke traditie drukte dit proces uit met de term *exercitium*, oefening. De tekst vraagt om een grote inspanning, die onvermijdelijk leidt tot zelfconfrontatie. Wat goed dat zulke teksten in de bijbel staan!

Het is niet helemaal eenduidig of de psalm oorspronkelijk ook gecomponeerd is als een oefentekst. Ik denk van wel, maar in feite maakt het niet uit. In elk geval heeft ze heel goed dat doel kunnen dienen tijdens het schrijfproces. Ik ben begonnen met het testen van exegetische methodes op de psalm, maar dat bleek een goedbedoelde vergissing, al leverde ze inhoudelijk heel veel op. Een bijbeltekst – als het een goede is – verzet zich er heftig tegen om misbruikt te worden voor het eigen gelijk van exegeten. Dat heb ik nu geleerd, en die fout hoop ik nooit meer te maken.

Ook voor mij werd de tekst een oefentekst voor gevoelens en overtuigingen. Psalm 35 spreekt van onrecht, frustratie en angst voor vernedering, en vraagt zich vertwijfeld af waarom God niet ingrijpt. Af en toe heeft de tekst die gevoelens ook bij mij opgeroepen, vooral wanneer ik bijna de weg kwijtraakte tussen alle benaderingen, gegevens, autoriteiten, structuren in de tekst, en de talloze kladsjes en tekstversies die ik geproduceerd heb. Zo nu en dan klinkt daar allicht iets van door in de definitieve tekst - onvermijdelijk, maar niet helemaal de bedoeling. De emotionaliteit van de bijbelse teksten is er niet één om vast te willen houden, maar juist om op tijd weer los te laten.

De overtuigingen waarmee ik de studie van de tekst inging, zijn eveneens steeds helderder geworden: ook in dat opzicht heeft de tekst gewerkt. Een goed voorbeeld is mijn vertrouwen in de oecumene, dat uit de hele scriptie spreekt. Voor mij is de kerk van Christus één en ongedeeld, ondanks de verschillende en in vele opzichten onvolmaakte verschijningsvormen ervan. Volgens mij is dat een zeer orthodox standpunt, wat niet hetzelfde is als conservatief of traditioneel. Echte orthodoxie is bij uitstek een vernieuwende kracht, zeker in een verwarrende tijd als de onze, want het betekent: opnieuw benoemen en vasthouden wat echt en betrouwbaar is. Het is daarmee sprekend een bewustwordingsproces. Wie niet weet wat dat is, zoek het op in de dikke Zijlstra.

De scriptie is het moment van afstuderen. Zoals veel medestudenten heb ik geprobeerd een latent neurotisch conflict te overwinnen door middel van de theologiestudie. Met Gods hulp en heel hard werken is dat gelukt. Veel van de mensen die ik in de afgelopen negen jaar heb leren kennen (al dan niet bij *Theologisch Werkgezelschap Uterque*) en die hetzelfde probeerden, lukt het echter niet de eindstreep te halen. Vaak dobberen zij rond zonder geestelijk houvast, zonder te weten wat er precies mis is gegaan, en zonder toekomstperspectief – ik ken het gevoel. En het feit dat de studie in mijn geval goed is afgelopen, is daarom geen reden tot overmatige blijdschap.

Veel dank tenslotte aan degenen die mij hebben geholpen. Om te beginnen mijn begeleiders Panc Beentjes en Harm van Grol – de begeleidingrelatie kan moeilijk intensief genoemd worden, maar u hebt mij tenminste de goede kant op gestuurd, en dat is ook wat waard. Van de vele anderen: dispuutsgenoten, huisgenoten, jaargroepsgenoten die op hun manier een bijdrage leverden aan deze scriptie noem ik alleen Paul van Kruining. De gezelligheid bij hem thuis met Gonda en de kinderen was telkens een grote steun en inspiratie, en met name zijn zorgvuldige opmerkingen bij de voorlaatste versie hebben het eindresultaat aanzienlijk verbeterd. Daarnaast bedank ik mijn therapeute Sylvia Potemans, en mijn supervisor tijdens het pastorale jaar Jaap Dijkstra voor hun begeleiding (sommige dingen die ik zeg zullen zeker herkenning oproepen!). Finally, I wish to thank my friends Primavera Quantrill and Magdalena Tychmanowicz for their patience and support.

## Inleiding

Het onderzoek dat ik heb gedaan heeft een verrassende loop genomen. Ik ben begonnen met een opzet waarin psalm 35 als testcase functioneerde, waarop ik een combinatie van methodes kon uitproberen. Het ging me toen vooral om methodes uit de literatuurwetenschap en culturele antropologie, twee vakgebieden die ik interessant vond en geschikt om bij de psalm te betrekken. De psalm staat bekend als moeilijk en ontoegankelijk, ideaal dus om iets nieuws te proberen. Ik heb me met name verdiept in de nieuwe en boeiende literaire methode van dr. Jan Fokkelman uit Leiden.

Het liep dus anders. Uit de exegese kwam spelenderwijs een literaire structuur te voorschijn, die niet alleen buitengewoon complex was, maar ook veel gaver dan ik had verwacht. De psalm bleek als gedicht tien keer beter dan ik had durven denken. Op zich was dat natuurlijk geen vervelende ontdekking. Het tragische was echter wel, dat de verschillende methodes die ik had onderzocht, de een na de ander afhaakten. Geen van alle boden ze een bruikbaar recept om de literaire structuur die zich aandiende mee te duiden, en de psalm in zijn oorspronkelijke context te kunnen plaatsen. Terwijl voor mij vaststond dat ik juist die twee dingen wilde doen.

Op dat punt heb ik gekozen om alleen voor de psalm zelf te kiezen, en te zien hoe ver ik ermee kon komen. Daarbij wilde ik zorgen dat ik voldoende ruimte hield voor zelfstandig en creatief literair onderzoek, zonder verstrikt te raken in discussies over methoden of deelgebieden van de exegese waar ik weinig van weet, maar ook zonder dat het resultaat geheel op zichzelf zou komen te staan. Ik hoop dat dat gelukt is. Maar hoe dan ook is me één ding steeds duidelijker geworden: een onbevangen, consequente en belangeloze studie van de psalm als literair kunstwerk, als cultuur- en plaatsgebonden ‘document humain’ en als geïnspireerde tekst, sluiten elkaar geenszins uit, maar veronderstellen elkaar en hebben elkaar nodig. En als een van de andere twee afwezig is, wordt het met de theologie ook niks.

Dat is voor wie wil weten waar het mij om te doen was. Wat deze scriptie wil bieden is echter niets meer en niets minder dan *een exegetische studie van psalm 35 vanuit de literaire structuur, met bijzondere aandacht voor de culturele context waarin hij is ontstaan*. Dat is dus mijn probleemstelling. In een eerdere versie had ik zowel de methode van Fokkelman (die overigens niet echt een methode is), als de term culturele antropologie letterlijk opgenomen.

De eerste cruciale term in de nieuwe probleemstelling is “vanuit de literaire structuur.” In de benadering van Fokkelman is de bespreking van de filologische knelpunten in de teksten een onderdeel van de exegese. Het is dus niet meer zo dat de tekstkritiek aan de exegese voorafgaat, zoals dat in de 19e eeuw (hoe lang is de 19de eeuw?) gebruikelijk was. Zeker wanneer het gaat om teksten met een heldere literaire structuur, ontstaat er een dialoog tussen structuur en filologie waarbij deze elkaar wederzijds beïnvloeden.

Wat wil dat zeggen, de literaire structuur van de psalmen? De meeste psalmen, en psalm 35 is geen uitzondering, hebben een complexe structuur; vergelijkbaar met een sonnet of een rondeel in de westerse literatuur. Deze structuur is echter niet op rijm gebaseerd, zoals in de Europese literatuur het geval was, maar op de groepering van accenteenheden (zgn. cola, enkelvoud colon) tot verzen en grotere eenheden. Deze structuur wordt met een technische term de prosodische structuur genoemd. Hierover is nog veel discussie.

Daarnaast is er echter nog een retorische structuur aanwijsbaar in de gedichten, die zich ten dele onafhankelijk beweegt van de prosodie. Om een slecht voorbeeld te geven, bij gebrek aan beter: een standaard sonnet is voor te stellen als een combinatie van twee kwatrijnen plus twee terzinen, met een volta of wending in het midden. De inhoud van een sonnet kan volgens dit model beschreven worden. Maar als dat gedaan is, is daarmee nog niets gezegd over de plaats in het gedicht waar de dichter zijn pointe wil maken, wat hij werkelijk wil zeggen en hoe hij ernaartoe werkt. Dat is heel iets anders.

De tweede belangrijke term in de probleemstelling, is de “culturele context”. Daaronder versta ik de samenleving waarin de auteur van de psalm leefde. Het is mijn veronderstelling dat de psalm door één persoon en als één geheel is gecomponeerd, in een relatief korte tijd. Van latere redactie of bewerking is geen sprake (m.u.v. de toeschrijving van de psalm aan David in het opschrift). Deze veronderstelling wordt ondersteund door de literaire analyse. Het probleem is alleen, dat uit de psalm onmogelijk opgemaakt kan worden wanneer ze precies geschreven is. Om welke periode het gaat blijft dus onduidelijk.

Wat desondanks wel goed mogelijk is, is het benoemen van de stilistische en inhoudelijke vooronderstellingen van de tekst. Dit proces leidt tot hypothesen die van belang zijn voor de context van ontstaan. Deze kunnen bovendien tentatief verbonden worden met historische en literaire gegevens over het oude Israël en omliggende gebieden. Binnen dit onderzoek kan ook de culturele antropologie een functie hebben, met name waar cultureel geladen begrippen als eer en schande, rouw, lofprijzing en dergelijke opduiken. Dat ben ik gaan proberen. In de praktijk is de nadruk meer komen te liggen op de literaire en stilistische conventies die in de tekst doorklinken, omdat het relatief gemakkelijk en zeker was daarover iets te zeggen zonder ver van de tekst af te dwalen.

Dat ik deze scriptie typeer als een exegetische studie en niet als een exegese, heeft de volgende redenen. Wat ik hier aanbied is nog geen complete exegese van de psalm; daarvoor is de opzet te experimenteel en te beperkt. Ik heb gedaan wat me zinvol en interessant leek om te doen, en wat daarbuiten viel (zoals het overgrote deel van de secundaire literatuur) heb ik laten liggen. Ook de filologische kant van de psalm (de betekenis van losse woorden) heeft weinig aandacht gekregen. Het is wel een exegetische studie, in de zin dat het een theologische studie is: exegese is immers altijd theologie. Dat betekent heel concreet dat ze is geschreven met een kerkelijk-theologisch belang in het achterhoofd. Toch heb ik niet expliciet een hoofdstuk aan de theologie van de psalm gewijd. In het inleidende hoofdstuk 1 is een paragraaf gewijd aan de gelovige vooronderstellingen waarmee ik de tekst benader, en in 3.5 ga ik in op de culturele bepaaldheid van de tekst en de theologische consequenties daarvan. Samen vormen deze echter nog lang geen adequate theologie van de psalm. Er is zeker meer te zeggen over de theologie van de psalm dan ik heb gedaan, en tot op zekere hoogte vraagt de tekst zoals die er ligt daar ook om. In de praktijk bleek het echter niet haalbaar om daar nu nog tijd en energie in te steken.

De scriptie is als volgt ingedeeld. Hoofdstuk 1 is een inleiding, met een ingekorte weergave van de methodische discussies waar ik eerder aan refereerde. Het is een poging om mijn benadering van de psalm systematisch te presenteren, en de nodige voorkennis aan te bieden. Voor wie al weet heeft van de werking van Hebreeuwse poëzie is dit hoofdstuk overigens niet noodzakelijk om de exegese te kunnen volgen. De exegese spreekt redelijk voor zichzelf.

De exegese is verdeeld over twee hoofdstukken: een literair en een historisch (of literair-antropologisch). In het eerste deel (hoofdstuk 2) wordt vanuit de tekst gewerkt: die heeft altijd gelijk. In het tweede (hoofdstuk 3) gaat het veel meer over de tekst, en wordt ze ontleed op vooronderstellingen (literaire conventies, mogelijke auteur). Maar al is er dan een wezenlijk verschil tussen hoofdstukken 2 en 3, toch is het ene een logisch vervolg van het andere.

Hoofdstuk 2 omvat de literaire analyse van psalm 35. Na een tweetal inleidende paragrafen (daarover meer in 1.4) begint deze met een bespreking van de psalm per strofe (2.3). Deze laat ik volgen door een bespreking van de rol van de werkwoordsvormen in de psalm (2.4). In 2.5 bepaal ik de prosodische structuur van de psalm zoals die volgens mij geweest is, op grond van de gegevens uit de voorafgaande paragrafen. Daarbij maak ik ook, maar beperkt, gebruik van de getalsverhoudingen in de psalm. Op dat punt is mijn indeling van de psalm in cola, verzen, strofen en

stanza's in wezen klaar. Dat neemt niet weg dat latere bevindingen ze niet opnieuw ter discussie kunnen stellen, maar daar houd ik me niet meer mee bezig.

Dan ga ik over naar de structuren die spelen in het gedicht als geheel. Om die in beeld te brengen gebruik ik twee klassieke exegetische technieken, namelijk de actantenanalyse (2.6) en de analyse van woordvelden (2.7). Zo werk ik toe naar de beschrijving van de retorische structuur van de psalm (2.8) die het hoofdstuk afsluit.

De eerste paragraaf van hoofdstuk 3 recapituleert de resultaten van hoofdstuk 2. De volgende, 3.2 gaat over teksttraditie en datering van de psalm. Hier probeer ik te laten zien hoe de Septuagint-vertaler van de psalm is omgesprongen met de cola en verzen die hij in de tekst aantrof, en wat dat ons kan vertellen over de wijze waarop de tekst tot hem kwam. Dan (3.3) ga ik vrij uitvoerig in op de functie die de verschillende structuurelementen (cola, verzen, strofen, stanza's) onderling hebben. Op grond daarvan is het mogelijk een verbinding te maken met de oorspronkelijke voordracht van de tekst. Deze gegevens zijn relatief gemakkelijk hard te maken en zijn bovendien relevant voor andere psalmen. Ik denk namelijk dat het kwalitatieve onderscheid dat ik maak tussen de verschillende niveaus van de prosodie, een wezenlijke aanvulling betekent op wat Fokkelman op dit gebied heeft gedaan. Het kan zijn dat het elders al precies beschreven staat, maar dat risico wil ik wel nemen.

De combinatie van traditie- en literaire gegevens werk ik vervolgens tentatief uit in een reconstructie van de oorspronkelijke context van de psalm. In een afsluitende paragraaf ga ik in op de culturele bepaaldheid van de psalm, en hoe daar theologisch mee omgegaan kan worden.

In een conclusie zet ik alle resultaten op een rijtje en doe ik suggesties voor vervolgonderzoek. Als bijlagen zijn een Hebreeuwse tekst van de psalm en een tabel opgenomen. Ze zijn bedoeld als aanvullingen op hoofdstuk 2, zodat de lezer kan zien waar ik naartoe werk. In de tabel zijn de prosodische en retorische structuur van de psalm aangegeven zoals deze volgens mij door de dichter zijn gedacht.

“Twisten met God” is de titel geworden van mijn scriptie. Voor wie het niet ziet, de uitdrukking is dubbelzinnig. “Twisten” is het eerste woord van de psalm, en kan ook vertaald worden met “strijden”. Wat eerst een strijd tegen God lijkt te zijn, kan opeens een strijd mét God blijken te zijn. In die zin is twisten met God ook belangrijk. Zoals de theoloog W. Zijlstra (1921-1997) opmerkte tijdens een KPV-training: “Helaas is het twisten met God voor veel mensen erg en onmogelijk, terwijl de bijbel niets anders is dan een verslag van die twist; zelfs Jezus twistte met zijn vader.” De afbeelding op de voorkant van de meeste exemplaren van deze tekst is een engel van – onmiskenbaar – Marc Chagall, te vinden in St. Stephan in Mainz. De hele kerk is een onschatbaar monument van joods-christelijke en joods-Duitse verzoening. De reden om juist deze afbeelding te kiezen was, dat de Engel des Heren in de tekst nogal een schrikwekkende figuur is. Met deze afbeelding wilde ik laten zien dat het ook anders kan.

## HOOFDSTUK 1: voorkennis en methode

### 1.1 inleiding

Dit hoofdstuk is als volgt opgebouwd. In deze paragraaf beschrijf ik de opzet van dit hoofdstuk en noem ik de handboeken die ik heb gebruikt. In de volgende schets is de stand van zaken in het psalmenonderzoek, voorzover ik daar zicht op heb, en geef ik aan hoe ik op de lopende discussies wil aansluiten. In de daaropvolgende paragraaf (1.3) ga ik in op de relatie tussen antropologie en exegetische van de psalmen. Dan (1.4) komt de exegetische methode die ik wil toepassen aan de orde. Deze is vrij algemeen toepasbaar op de psalmen (in elk geval op de grote meerderheid ervan), een voorafgaande toelichting op het karakter van psalm 35 is dus niet nodig, deze volgt in hoofdstuk 2. In 1.5 zeg ik iets over de theologische vooronderstellingen waarmee ik de psalm benader.

Omdat ik vanaf het begin geprobeerd heb aansluiting te vinden bij andere wetenschappen dan de theologie, heb ik vrij uitgebreid handboeken bestudeerd. Deze wil ik kort noemen. Om te beginnen het *Lexicon van literaire termen* van H. van Gorp e.a., 1998 (7de druk). Dit geeft een uitvoerige bespreking van alle mogelijke technische termen uit de literatuurwetenschap. Ik heb geprobeerd me hieraan te houden, omdat het min of meer de Nederlandse standaard is. Daarnaast heb ik veel baat gehad bij *Lessen in Lyriek* van W. Bronzwaer (een Nederlandse poëtica) en *Literair mechaniek* van Van Boven en Dorleijn. Ik ontdekte onder meer dat moderne literatuurwetenschap veel technischer en exacter kan zijn dan ik had gedacht, hoe complex het begrip genre is en in het bijzonder hoe vorm en inhoud in poëzie nauw verweven zijn.

Uit de antropologische hoek heb ik af en toe gebruik gemaakt van de bekende inleiding van P. Kloos, *Culturele antropologie*, en van het handboek *The Middle East and Central Asia: an Anthropological Approach* van Dale F. Eickelman, 1998. Eickelman is een prominente leerling van Clifford Geertz, de godfather van de Amerikaanse antropologie. Daarnaast heb ik twee monografieën gelezen, de veldwerkverslagen die het 'hart' van de antropologie als wetenschap uitmaken.

Uiteindelijk heb ik ervoor gekozen om niet apart in te gaan op de spiritualiteit van de psalmen, of van psalm 35. Ik heb me wel ingelezen. Daarbij heb ik gebruik gemaakt van C.S. Lewis, *Reflections on the Psalms* en Dietrich Bonhoeffer, *Das Gebetbuch der Bibel*. Een eigentijdse reflectie op de psalmen en het monastieke leven in het algemeen vond ik in Kathleen Norris, *The Cloister Walk*, een boek van een werkelijk zeldzame kwaliteit en diepgang. Een bijbels-theologische reflectie op de negatieve kanten van de psalmen vond ik in Erich Zenger, *A God of Vengeance? Understanding the Psalms of Divine Wrath*. Zijn exegetische methode overtuigt mij niet, maar dit boekje vond ik toch een sympathieke poging om dichterbij deze teksten te komen. Wat tenslotte de systematisch-theologische hoek betreft heb ik een poging gedaan het boek van Günter Bader, *Psalterium affectuum palaestra* te doorgronden.

### 1.2 beschrijving van het psalmenonderzoek

In deze paragraaf wil ik een uiterst beknopt overzicht geven van het wetenschappelijke onderzoek naar de psalmen, en aangeven bij welke lijnen ik wil aanknopen. Het veld is dermate groot dat het heel moeilijk is het in redelijke mate te overzien. Ik heb de verschillende benaderingen ingedeeld op taalgebied, omdat mijn indruk is dat de meeste benaderingen zich weinig gelegen laten liggen aan wat er zich buiten hun taalgebied afspeelt. Aan het einde van de paragraaf geef ik kort mijn eigen indrukken weer.

#### 1.2.1 Duitse benaderingen

In het begin van de 20ste eeuw heeft het werk van de Duitse geleerde Hermann Gunkel een nieuwe fase ingeluid in de moderne, historisch-kritische exegetische van de psalmen. Hij streefde,



nog geheel in de geest van de tijd, naar een interpretatie die zo objectief en logisch dwingend mogelijk was. Dat betekende onder meer dat hij alle overwegingen van literaire aard buitengewoon kritisch bekeek en slechts zeer terughoudend gebruikte in het interpretatieproces. Toch geeft hij blijk van een groot inzicht in de dichterlijke kwaliteit van de psalmen.

De belangrijke vernieuwing die Gunkel heeft gebracht was dat hij voor het eerst de psalmen classificeerde naar genre, in het Duits “Gattung”: deze benadering wordt dus “Gattungsforschung” genoemd. Door middel van vergelijking van de psalmen onderling probeerde hij de kenmerken van elk genre zo nauwkeurig mogelijk te definiëren, om vervolgens psalmen individueel te beoordelen op grond van de algemene kenmerken van het genre. Deze aanpak maakte het hem mogelijk de psalmen te beschrijven als waren het cultische teksten. De meeste psalmgenres zijn namelijk gebedsgenres als smeekgebeden, klagende gebeden of dankgebeden. Het ligt voor de hand er een cultische setting bij te veronderstellen, waarin die gebeden zijn uitgesproken. Vervolgens heeft Gunkels leerling S. Mowinckel deze lijn doorgetrokken met de hypothese dat de psalmen zelf ook werkelijk cultische teksten waren. Daarmee ging hij dus een stap verder dan Gunkel. Tijdens hun leven hebben de beide heren hierover al een hevige discussie gevoerd, maar nooit heeft de een de ander kunnen overtuigen, en het is nog steeds een voorwerp van wetenschappelijk debat hoever de cultische setting van de psalmen werkelijk gaat. Hun beider methode, de zogenaamde Gattungsforschung, is nog steeds invloedrijk. Een prominente vertegenwoordiger is E.S. Gerstenberger.

Daarnaast is in Duitsland recentelijk een andersoortige benadering opgekomen, gemarkeerd door een vernieuwend commentaar van de exegeten Frank-Lothar Hossfeld en Erich Zenger. Met behulp van zowel Gattungsforschung als Redaktionskritik (d.w.z. het opsporen van de ontstaansgeschiedenis van een tekst door middel van kleine oneffenheden, die worden geacht sporen te zijn van het redactieproces) proberen zij niet alleen de psalmen zelf te verklaren, maar ook samenhangen binnen het psalter op het spoor te komen. De al dan niet cultische setting krijgt daarvoor een stuk minder aandacht. Het psalter als geheel is volgens Zenger een boek voor persoonlijke spiritualiteit en zeker geen liturgisch handboek voor de tweede Tempel, of iets van dien aard.

### **1.2.2 Franse en Engelse/Amerikaanse benaderingen**

In de Franstalige exegese worden in tegenstelling tot de Duitse exegese vooral structurele methoden gebruikt. De bekendste namen zijn Pierre Auffret en Marc Girard. Door het opsporen van de interne structuur van de afzonderlijke gedichten proberen zij de boodschap ervan te verhelderen. De discussie over de kwaliteit van de overgeleverde teksten, die in Duitsland nooit achterwege blijft, laten zij voor een groot deel buiten beschouwing. Ook in de Engelstalige exegese speelt de structuur een belangrijke rol, maar op een geheel andere manier. Daar wordt vooral geprobeerd een prosodische structuur in de gedichten op het spoor te komen, die door de dichter zou zijn aangebracht. De gedachte is dat de dichter niet alleen zijn gedicht indeelde in verzen, maar ook in “strofen” van meestal twee of drie verzen, in “stanza’s” van twee of meer strofen, et cetera. Zo werken zij dus met een hiërarchie van structurelementen die ze proberen te reconstrueren. De Fransen delen deze veronderstelling niet, maar richten zich uitsluitend op semantische (filologische of inhoudelijke) correspondenties met betrekking tot het niveau van het gedicht als geheel. De belangrijkste figuren in de Engelse school zijn die van W.G.E. Watson en M. O’Connor. Van Watson kan ik nog melden dat hij denkt in de richting van een grotendeels orale compositie van de psalmen, door improvisatie met behulp van vastomlijnde motieven. Het beroemde onderzoek van Parry en Lord naar de mogelijke ontstaansgeschiedenis van het werk van Homerus lijkt hem hierbij te inspireren.

### **1.2.3 Nederlands psalmenonderzoek**

In Nederland zijn er een aantal onderzoekers die zich bezighouden met de psalmen. De bekendsten hanteren een benadering die inzet bij de structuur van de tekst, op een manier die veel overeenkomsten vertoont met de Engelse benadering. Er zijn wel aanzienlijke onderlinge verschillen tussen de Nederlandse exegeten. Prominent is de zgn. ‘Kamper school’ van o.m. De Moor, Korpel, Renkema en Van der Lugt; de katholieke exegeten Van Grol en Holman, en de literatuurwetenschapper Fokkelman hebben verwante benaderingen. Net als de Engelstalige exegeten gaan zij uit van een prosodische structuur van strofen en stanza’s die te herkennen is in de Hebreeuwse poëzie. De manier waarop zij deze proberen aan te tonen verschilt echter nogal, en de mate waarin wordt gekeken of de gevonden structuur oorspronkelijk is, eveneens. Wat dit laatste betreft hechten met name De Moor en Korpel er grote waarde aan om aan te tonen, bij voorkeur door ‘harde’ archeologische of filologische gegevens, dat er in de literaire cultuur van het antieke Midden-Oosten inderdaad bepaalde poëtische conventies voorkwamen. Het bestaan van verzen, cola, strofen en grotere eenheden hebben zij langs deze weg aangetoond, in elk geval naar eigen tevredenheid en die van de andere Nederlandse onderzoekers. Zij maken echter veel minder systematisch gebruik van strikt literaire gegevens, met name stijlfiguren, om deze eenheden op het spoor te komen. In plaats daarvan maken sommigen van hen gebruik van de Masoretische accentuering van de Hebreeuwse teksten, die volgens hen oorspronkelijk is. Hoe ook de aandacht voor literaire gegevens is, voor al de methoden onder dit kopje geldt dat het structuurgerichte methoden zijn: de aandacht voor de al dan niet cultische setting van de gedichten verschilt, terwijl er bij mijn weten van redactiekritiek maar zeer weinig gebruik wordt gemaakt.

#### 1.2.4 Fokkelman

Mijn eigen introductie in de exegese van bijbelse poëzie en in het bijzonder van de psalmen was een college van Fokkelman, waar ik veel aan te danken heb. Wat betreft de begrippen die hij gebruikt, bouwt hij voort op de inzichten die Van der Lugt en Van Grol hebben ontwikkeld met betrekking tot strofenbouw en metriek, al zegt hij dat niet zo duidelijk. In zijn recente boek *Major Poems of the Hebrew Bible* heeft hij daarnaast, in navolging van D.N. Freedman, een grote plaats ingeruimd voor een ‘numerieke analyse’.

Het vernieuwende in zijn onderzoek is dat hij dit alles combineert met een consequente literaire benadering van de bijbelse poëzie. Consequent, dat wil zeggen: hij begint zijn analyse niet alleen met literair lezen, hij gaat er ook zo lang mogelijk mee door. Alle gedachten over een thema, over een theologische betekenis of zelfs een geopenbaarde waarheid in de tekst, schuift hij voor zich uit. Deze benadering, in combinatie met de numerieke analyse die hij in zijn laatste studie heeft toegepast, blijkt verrassende resultaten op te leveren. Hij maakt aannemelijk dat de bijbelse teksten veel gaver zijn overgeleverd dan altijd is gedacht, en dat ze gecomponeerd zijn met groot dichterlijk vakmanschap. Daarvan getuigt de evenwichtige structuur van vele teksten, die door de numerieke en literaire analyse kan worden aangetoond.

#### 1.2.5 positiebepaling

De schets die ik zojuist heb gegeven is het resultaat van mijn eigen zoektocht en er kunnen dus vergissingen en omissies in zitten. Toch is het helder, lijkt mij, dat de verschillende scholen elkaar lijnrecht tegenspreken op hun vooronderstellingen. Zeker nu recentelijk Fokkelman zich in de discussie heeft gemengd wordt dat duidelijk.

In mijn benadering van bijbelse poëzie ga ik in de meeste dingen met Fokkelman mee, zowel in de methode als in de presentatie van de gegevens. Niet al zijn uitgangspunten deel ik, maar de meeste wel. Ik ben ervan overtuigd dat hij de Nederlandse en Engels-Amerikaanse methodes grondig bestudeerd heeft, en wat hij daar van waarde vond heeft verwerkt in zijn aanpak van de teksten. Bovendien denk ik dat zijn benadering van de teksten vanuit de literaire structuur nog

interessante mogelijkheden biedt. Dat neemt niet weg dat ik denk dat zijn methode nog lang niet volledig uitgekristalliseerd is, en op sommige punten bijstelling behoeft.

Daar komt bij dat ik een paar van de sterke punten van de Duitse methodes niet bij Fokkelman terugvind. In de eerste plaats is dat de oude vraag naar de rol van genreconventies in de psalmen en hoe deze zich verhouden tot de historische werkelijkheid achter de psalmen (de controverse tussen Gunkel en Mowinckel). In de tweede plaats denk ik dat Zenger terecht de aandacht probeert te vestigen op samenhangen binnen het psalter als geheel.<sup>1</sup>

Met andere woorden, Fokkelman geeft een uitstekende literaire benadering, maar de sprong naar geschiedenis en oorsprong van de tekst waagt hij niet. Dat is ook waar ik probeer voort te bouwen op zijn benadering.

### 1.3 culturele antropologie en de psalmen

De communicatie tussen antropologen en exegeten is nooit optimaal geweest en is dat ook nu nog niet. Dit is althans de ervaring die ik bij het voorbereiden van mijn onderzoek heb opgedaan, een ervaring die wordt bevestigd door H. Eilberg-Schwartz in zijn *The Savage in Judaism*. Hij beschrijft in deze studie (uit 1990) hoe sinds de Verlichting het begrip “savage” in de antropologie op verschillende culturen werd toegepast. Het jodendom werd echter gezien als moreel verheven boven alle andere religies, met uitzondering natuurlijk van het christendom, en daarmee werden alle vergelijkingen tussen het jodendom en andere religies bij voorbaat afgewezen: de oude Israëlieten waren geen “savages”. Eilberg-Schwartz betoogt verder dat de situatie nog nauwelijks veranderd is. Ondanks dat het begrip “savage” in de antropologie allang in onbruik is geraakt, geldt nog steeds dat vergelijkingen tussen de godsdienst van Israël en contemporaine religies bijzonder impopulair zijn zonder dat daar een academisch acceptabele reden voor is aan te geven. Ik denk dat dit een illustratief voorbeeld is voor de gespannen verhouding tussen bijbelwetenschap en antropologie.

Ik wil op deze plaats niet de discussie aangaan over de verhouding tussen theologie en antropologie, of tussen theologie en andere wetenschappen. Wat voor mij vooropstaat is dat de historische werkelijkheid omtrent het oude Israël en zijn literaire erfenis theologisch relevant is, wat ze ook geweest mag zijn, en dat dus alles in het werk gesteld moet worden om dichterbij deze werkelijkheid te komen. Het gaat dus niet aan om het oude Israël bij voorbaat al uniek te verklaren en op een hoger plan te zetten, zoals dat blijkbaar vroeger (nog steeds?) gewoon was, omdat dat niet strookt met de maatstaven van de moderne wetenschap. Voor een complex en beladen vakgebied als de literatuur van oud-Israël is goede interdisciplinaire samenwerking een noodzaak.

Wat heeft culturele antropologie dan te bieden? Om te beginnen is het mogelijk om cultureel-antropologische inzichten en theorieën te verbinden met de religieuze en sociale geschiedenis van Israël. Dat gebeurt ook wel op redelijke schaal, al is in dit geval de verleiding groot dat alles wat maar enigszins te pas komt op de teksten wordt gelegd. Bovendien is het dan voor theologen niet nodig de discussies te volgen die zich onder antropologen afspelen, wat het risico van eenzijdigheid met zich meebrengt. Zie hiervoor de studies van Overholt en Rogerson in de bibliografie.

Wat echter ook kan, is om vanuit het feit dat de teksten er liggen op zoek te gaan naar instituties, gewoonten en cultuurpatronen in de cultuur waarin ze zijn ontstaan. De tekst wordt dan gelezen als tijdsdocument. Een dergelijke benadering heeft immers zeker raakvlakken met culturele antropologie, al gaat het misschien te ver om ze direct als zodanig te benoemen. Deze benadering is veel moeilijker dan de vorige, en de kans op uitglijders is veel groter. Een probleem daarbij is namelijk dat de datering van de bijbelse teksten zelden helemaal vaststaat. Als je dan naar de cul-

---

<sup>1</sup>Ik denk wel dat de combinatie van redactiekritiek en Gattungsforschung een buitengewoon zwakke basis is voor zijn stellingen, en dat een meer consequent literaire onderbouwing dringend gewenst is.

tuur van ontstaan toewerkt, weet je dus niet altijd over welke periode je praat. Bovendien kan het zijn dat de teksten wezenlijk zijn veranderd tijdens het proces van hun overlevering, en daar moet ook rekening mee gehouden worden.

In het geval van de psalmen is de zoektocht vanuit de tekst naar de culturele en religieuze context al vaker ondernomen: het klassieke werk van Gunkel is uiteraard het beste voorbeeld. Nu Fokkelman zoveel succes behaalt met “nieuwe” stijlfiguren in de Hebreeuwse poëzie, ligt het voor de hand deze weg opnieuw te proberen, gewapend met de nieuwe kennis. Dat is dus ook wat ik wil doen, waarover in de volgende paragraaf meer. Maar dan op de bescheiden schaal van een enkele psalm.

Naar mijn mening zijn de raakvlakken tussen theologie en antropologie bijzonder interessant en waardevol. Ik denk dat ze elkaar tot op zekere hoogte op het juiste spoor kunnen houden. Theologen hebben de neiging over universalia te willen praten, en daarbij het cultuurgebondene over het hoofd te zien; bij antropologen is het precies omgekeerd. Hiervan zouden voldoende voorbeelden te geven zijn. Om te beginnen is het al goed om op te passen met alle categorieën die de psalmtekst als tijdsgebonden willen classificeren. Er is geen intrinsiek verschil tussen een cultuur van de 5<sup>e</sup> eeuw voor en de 20<sup>ste</sup> eeuw na Christus. Het is het ontwikkelingsstadium dat van belang is.

## 1.4 exegetische methode

In deze paragraaf ga ik in op de methode die ik gebruik om psalm 35 te benaderen. Ik begin met een evaluatie van de benadering van Fokkelman, gevolgd door een eigen positiebepaling en een beschrijving van de opbouw van mijn vertoog.

### 1.4.1 evaluatie van de benadering van Fokkelman

Mijn aanpak is voor het grootste deel gebaseerd op de methode van Fokkelman, die ik op college van hem heb geleerd en verder heb kunnen ontwikkelen op de KTU. Zijn methode heeft vele sterke punten: zo groot mogelijke empathie en openheid naar de tekst toe; volledige aandacht voor alle, zelfs de kleinste onderdeeljes van de gedichten; aandacht voor stijlfiguren; en last but not least, alle ruimte om de tekst zelf te laten spreken zonder de ballast van theologische vooronderstellingen of de dwang er iets mee te doen, ze te actualiseren of iets dergelijks.

Desondanks wil ik de methode van Fokkelman niet overnemen zoals ze nu is. Daar heb ik drie hoofdredenen voor, waar ik hier kort op in wil gaan. Ten eerste denk ik dat zijn methode, zoals ze nu is, nog niet voldoende is uitgeformuleerd. De inleiding op *Major Poems in the Hebrew Bible, Vol. I* doet een poging in die richting, maar mijns inziens geen bijzonder geslaagde. Wat ik miste is in het bijzonder een expliciet en weldoordacht verband met de theorie van poëzie in het algemeen, zoals die verschijnt in de handboeken die ik in paragraaf 1.1 heb genoemd. Daarnaast miste ik een onderscheid in poëtische genres, bijvoorbeeld waar Fokkelman een sample van verzen uit de Psalmen en uit Job vergelijkt onder het kopje “The relations between syntax and the higher prosodic units”,<sup>2</sup> met het doel de eigenschappen van het colon vast te stellen.

De tweede reden om Fokkelman niet volledig te volgen is dat hij in zijn numerieke analyses naar mijn smaak veel te ver is doorgeschoten. In de woorden van Harm van Grol: “They celebrate regularity a bit too lavishly.”<sup>3</sup> Het lijkt er soms op dat Fokkelman Augustinus’ principe van “cogite intrare” met al te groot enthousiasme toepast op wie nog niet bekeerd zijn tot een literaire leeswijze. Hij had zichzelf een groter plezier gedaan door zich eerst te beperken tot een zo volle-

---

<sup>2</sup>*Major Poems*, 20-22

<sup>3</sup>Recensie in *Bibliotheca Orientalis*, 705.

dig mogelijke literaire analyse van de gedichten. Een bijkomende reden om ze niet over te nemen is dat ik niet weet hoe ik zelfstandig een dergelijke numerieke analyse zou moeten maken.<sup>4</sup>

Een derde reden om een eigen weg te gaan is dat het verband tussen de literair-historische achtergrond en de literaire analyse van de gedichten me bij Fokkelman niet voldoende helder is. Fokkelman gebruikt een matrix van structurelementen: klanken, lettergrepen, woorden, frases, cola, verzen, strofen, stanza, sectie, gedicht. Deze eenheden zijn gedeeltelijk gebaseerd op taalkundige structuren, en gedeeltelijk op grotere structuren die door de filologen van met name de Kamper School zijn aangetoond. Het gemengde karakter van dit model is een groot nadeel: wanneer de structuren eenmaal zijn aangetoond, kan het karakter ervan niet meer vastgesteld worden. De interesse van Fokkelman is alleen de structuren in de tekst aan te tonen, de vraag waar ze vandaan komen interesseert hem niet. Vandaar dat het model voor hem voldoende bruikbaar is. Het is van belang er hier op te wijzen dat hij hier als literatuurwetenschapper een insteek kiest die voor theologen uiteindelijk te beperkt is. Voor exegeten (joods of christelijk) is immers ook de situatie waarin de bijbelse teksten zijn ontstaan en hebben gefunctioneerd, theologisch relevant. Dat wil niet zeggen dat ze altijd met het oog daarop moeten worden gelezen, maar wel dat op de langere duur het zicht op die oorspronkelijke situatie open moet blijven. Voor een vanuit theologisch oogpunt optimale interdisciplinaire samenwerking is het kennismaken van een nieuwe literatuurwetenschappelijke benadering nog niet voldoende. Het zo goed mogelijk gebruikmaken van nieuwe mogelijkheden vraagt om een zelfstandige creatieve inspanning.

Ondanks de genoemde kritiekpunten zijn er genoeg elementen in Fokkelmans benadering die ik wel overneem. Een belangrijke overeenkomst tussen de benadering van Fokkelman en die van mij is bijvoorbeeld het gedeelde uitgangspunt, dat er een wisselwerking plaatsvindt tussen de compositionele structuur van de psalm en de filologische eigenaardigheden van de tekst. Hoe het verband tussen de twee wordt gezien is voor elke bijbelse tekst weer anders, en dat is ook een punt waarop verschillende interpretaties mogelijk zijn. Het is ook een punt waar de communicatie tussen een literaire benadering en een meer klassiek-filologische heel moeilijk wordt.

Het lijkt me waarschijnlijk dat dit ook de achtergrond is van Fokkelmans buitengewoon kritische opstelling tegenover het overgrote deel van de academische literatuur. Hij schrijft in de inleiding op de bibliografie van zijn eerste deel over Samuel, *Narrative Art and Poetry in the books of Samuel*: “I find it unnecessary to tax this book further with a ten page bibliography (...) such a list would suggest, namely, that a) my intrinsic analysis has profited greatly from all the articles and books – *quod non*, and b) that a literary interpretation continually runs the gamut of the disparate opinions and *realia* instead of devoting 95% of the time to listening, listening and heeding of the work itself.”<sup>5</sup> Dat is op zijn minst een duidelijke stellingname. Fokkelman geeft ermee aan waar zijn prioriteiten liggen, al is de minachting voor academische discussie die in zijn woorden meeklinkt iets om vragen bij te stellen. Hier wordt overigens ook duidelijk hoe volstrekt onleesbaar veel exegetische literatuur wordt voor wie literair-gericht onderzoek wil doen, wanneer deze literatuur daar niet open voor staat.

Evenals Fokkelman neem ik dus de vrijheid de bestaande secundaire literatuur grotendeels te negeren. De belangrijkste reden naast het bovengenoemde principe is echter dat er vrijwel niets over psalm 35 geschreven is. Er is voorzover ik weet nog geen moderne monografie over de psalm. In een eerder stadium heb ik een poging gedaan een aantal commentaren te behandelen (van Dahood, Gunkel, Hoßfeld/Zenger, Gerstenberger en Girard, voor wie het iets zegt), maar

---

<sup>4</sup>Fokkelmans formulering van zijn werkwijze is opnieuw nogal onaf. Hij gebruikt de “pre-Masoretische” (d.w.z. oorspronkelijke) lettergrepen als basis voor zijn analyse, maar gaat bijvoorbeeld niet in op klemtoon, uitspraak en voordracht. Toch heb ik wel op een cruciaal moment gebruik gemaakt van het tellen van cola en verzen, zie 2.5.

<sup>5</sup>*Narrative Art and Poetry I*, 433, cursivering van de auteur.

deze liepen op hun vooronderstellingen dermate uiteen dat hun gegevens zeer moeilijk te combineren waren met mijn eigen bevindingen. Hetzelfde geldt voor het enige artikel dat ik vond. Er is bovendien geen enkel commentaar beschikbaar dat enigszins aansluit bij mijn eigen benadering, en de studie van Fokkelman zelf over de psalmen verscheen te laat om door mij te kunnen worden gebruikt.<sup>6</sup> Het is mogelijk dat ik door deze benadering interessante gegevens gemist heb of een enkele flater heb geslagen, het zij dan zo.

Meer dan Fokkelman wil ik proberen de literaire en de cultureel-historische wereld achter de tekst uit elkaar te houden. Dat uit zich onder meer in de keuze van begrippen. Ik spreek vaak van de ‘bidder’ en van de ‘dichter’ van de tekst, vanuit de overtuiging dat we niet zo makkelijk kunnen weten of het al dan niet één en dezelfde persoon is geweest. Een literatuurwetenschapper kan in dit geval spreken van de ‘implied author’ van de tekst. In de psalm is dat de ik-figuur. Met het begrip ‘luisteraars’ van de tekst ben ik wat lossier, het gaat me daar om het ‘implied audience’ van de tekst (een variant op het begrip ‘implied reader’), en dus niet om reële personen. Het mag duidelijk zijn dat we met behoorlijk wat communicatieniveaus te maken hebben in en om de tekst.

## 1.4.2 werkwijze

### 1. literaire analyse

Het eerste begin van de studie van de tekst zelf is de analyse op stijlelementen. Dat zijn o.m. klassieke stijlfiguren als assonanties, chiasmen en alliteraties, maar ook woord- of wortelherhalingen, woordvelden, veranderingen in de spreekrichting, parallelisme in alle mogelijke gedaanten; verder het gebruik van verschillende werkwoordstijden, vormen of modi; metaforiek, enjambement, verlengingsfiguren, de rol van ruimte en tijd, bedoelde en onbedoelde grammaticale rariteiten. Kortom, het benoemen van alle formele elementen die zich aan de oppervlakte van de tekst voordoen, en die als stijlelementen een rol kunnen spelen in de interpretatie van het gedicht.<sup>7</sup>

De gevonden stijlelementen worden in eerste instantie geordend en gepresenteerd op basis van de prosodische structuur van de tekst. Zoals gezegd gaat ook Fokkelman uit van het bestaan van structurelementen als strofen en stanza’s in de tekst. Daarvan wordt verondersteld dat ze in de poëzie aangetoond kunnen worden, en oorspronkelijk zijn. De afbakening van de verschillende cola, strofen en stanza’s is een van de moeilijkste opgaven van de exegeet, omdat die niet met de tekst mee is overgeleverd. Het gaat er dus om ze te reconstrueren.

In *Major Poems* noemt Fokkelman de mogelijke eenheden op in een volgorde (min of meer) van klein naar groot: klanken, lettergrepen, woorden, frases, cola, verzen, strofen, substantia, stanza, sectie, gedicht. Hier wijk ik van Fokkelman af. Ik wil me beperken tot die structuren waarvan door de Kamper school aannemelijk is gemaakt dat ze in de literaire cultuur van het oude Israël hebben gefunctioneerd. Dat zijn het colon, het vers, de strofe en de stanza (en mogelijk grotere eenheden).<sup>8</sup> Om de kleinere eenheden niet uit het oog te verliezen besteed ik apart aandacht aan de “klanklaag” van elke strofe. In hoofdstuk 2 ga ik er nader op in.

Maar zowel bij mij als bij Fokkelman is er dus een bepaald kader van grote en kleine structurelementen. Van belang is nu dat de interpretatie binnen dat kader verschillende richtingen kan nemen. Er wordt niet alleen van de kleinere elementen naar de grotere toegewerkt, maar ook andersom: alle niveaus beïnvloeden elkaar. Dus als bijvoorbeeld het onderzoek naar de afbakening van cola ergens vastloopt, is het wellicht mogelijk uit het parallelisme met een andere strofe aanwijzingen te halen die tot een voorlopige oplossing kunnen leiden, en zo verder. De

<sup>6</sup>Ik bedoel *Major Poems of the Hebrew Bible*, II en III, en *Dichtkunst in de bijbel*.

<sup>7</sup>Deze passage is hoofdzakelijk gebaseerd op het college klassieke poëzie dat ik eind 1997 bij Fokkelman volgde, en waarin een zogenaamde numerieke analyse geen rol speelde

<sup>8</sup>Aan de complexe discussie over metriek wil ik me niet wagen.

interpreet werkt daarbij altijd in beide richtingen, van klein naar groot en terug, totdat alle niveaus van het gedicht zoveel mogelijk een geïntegreerd geheel vormen.

Op het moment dat de prosodische structuur van het gedicht helder in kaart is gebracht, is het moment gekomen om naar de structuur van het gedicht als geheel toe te werken. Deze structuur kan in beeld worden gebracht door verbanden in het gedicht als geheel te benoemen. Bijvoorbeeld als een bepaalde term op cruciale posities voorkomt (in psalm 35 de wortel *רִיב rīv* in vers 1 (2x) en pas in vers 23 opnieuw), ontstaat een correspondentie die zich aan elk prosodisch verband onttrekt.

In psalm 35 heb ik dit ook zo gedaan, maar bleek er iets bijzonders aan de hand te zijn. Naast de prosodische structuur bevat de psalm twee elkaar aanvullende palindromen (d.w.z. ringstructuren). Deze lopen door de cola en verzen heen; het is op dit moment moeilijk verder uit te leggen wat er aan de hand is. Zie daarvoor de tabel en 2.5 met name. Misschien is dit wat Fokkelman een numerieke structuur noemt. Wat mij betreft is het echter een puur literaire structuur, dus ik hou het bij de term palindroomstructuur. Prosodie en palindromen vormen samen de compositionele structuur van het gedicht. Daarna komen pas de correspondenties die ik net noemde, die dwars door de psalm heen lopen.

Ten slotte kan op basis van de totale structuur van het gedicht gereconstrueerd worden hoe de dichter zijn betoog wilde indelen. Dit noem ik de retorische structuur van de psalm. Dat is nog iets anders dan hoe het gedicht als gedicht in elkaar zit, omdat ook genreconventies een rol spelen. Deze zijn voor een belangrijk stuk extern aan de psalm, worden er van buitenaf opgelegd. Het is dus niet meer, wat Fokkelman noemt, ‘intrinsic analysis’.

Aan het eind van de retorische analyse kan een bepaling van het thema volgen. Sowieso komt deze altijd achteraan. Fokkelman geeft daarvoor als reden dat het al te snel bepalen van het thema van een tekst heel gemakkelijk kan leiden tot een bevooroordeelde interpretatie. Het is wel zo dat de interpreet altijd een bepaalde indruk heeft waar zijn tekst in wezen over gaat, maar het is zaak die niet te snel vast te leggen. Anders worden de mogelijkheden voor verder creatief literair onderzoek sterk beperkt. Ook hierin volg ik Fokkelman.

## 2. de psalm in historische en culturele context

In hoofdstuk 3 ga ik in op de culturele context van de psalm in brede zin. Het doel van dat hoofdstuk is de resultaten en veronderstellingen uit hoofdstuk 2 zo hard mogelijk te maken. Geleidelijk ga ik steeds verder van de tekst vandaan. Eerst evalueer ik de compositionele structuur, waarvan ik meen te kunnen aantonen dat die oorspronkelijk in de tekst aanwezig is. Dat is een hard gegeven, dat het mogelijk maakt literaire en stilistische conventies op het spoor te komen. Dan volgen de dichter en de bidder, een reconstructie van het ritueel, en cultureel-religieuze vooronderstellingen. Met dat laatste bedoel ik zowel God, als het zwaar beladen begrip ‘eer en schande’ dat in de psalm een rol speelt. Aan het eind van het hoofdstuk ga ik in op de theologische problematiek van cultuurverschillen in de psalm.

### **1.4.3 de inleiding op de exegese**

Hoofdstuk 2 begint met twee inleidende paragrafen. De eerste bevat de tekst van de psalm in de vertaling van de Jewish Publication Society of America. Deze heb ik gekozen in navolging van Fokkelman, een andere had ook gekund. Daarna volgen passages over de klanklaag van het gedicht, en het genre, met het oog op de situering van de psalm in zijn oorspronkelijke context. In de paragraaf over de “klanklaag” wijs ik er op dat de oorspronkelijke uitspraak van het Hebreeuws moet worden aangehouden, en niet de tegenwoordig gebruikelijke. Natuurlijk weten we niet precies hoe het klassieke Hebreeuws heeft geklonken, maar we kunnen een verantwoorde reconstructie maken.

Het begrip “genre” is buitengewoon ingewikkeld. Er zitten minstens drie aspecten aan: een poëtisch-technisch of taalkundig, een sociaal-cultureel en een literair-conventioneel aspect. Het onderscheid tussen de verschillende aspecten is tamelijk subtiel, maar wel reëel. Om te beginnen wordt het onderscheid tussen proza en poëzie (of een eventuele mengvorm) als genre aangeduid. Er is een wezenlijk technisch verschil tussen de manier waarop taal betekenis genereert in proza en in poëzie, dat onafhankelijk is van de gebruikte taal. Daarnaast is er een verschil tussen het sociaal-culturele aspect en het literair-conventionele, omdat het eerste gaat over de functie die literatuur in de samenleving inneemt, en het tweede over de regels waaraan de dichter zich zou moeten houden om binnen de grenzen van het genre te blijven.

Vanwege de complexiteit van het begrip “genre” leek het mij verstandig het zo los mogelijk te hanteren. Toch is het onmisbaar voor het goede begrip van de psalmen. Er zijn een aantal verschillende psalmgenres, die door de Gattungsforschung met wisselend succes zijn onderscheiden. Ik gebruik de traditionele definitie van het genre van psalm 35 daarom als een soort “eerste indruk”, die vanuit het gedicht zelf verder bereflecteerd kan worden.

### 1.5 de theologie van de psalm: enkele opmerkingen

Op deze plaats wil ik kort de theologische vooronderstellingen benoemen waarmee ik de tekst wil lezen. De formulering van al deze gedachten is nog onaf en voor verbetering vatbaar.

1. Om te beginnen staat vast, dat de tekst van de psalm een bijbelse tekst is en ook in die bijbel thuishoort. Er staan geen teksten in de bijbel die er niet in horen, hoogstens teksten die in een andere tijd dan de onze hun diepste betekenis hebben gehad of nog zullen krijgen. Hij hoort erbij, inclusief de negatieve elementen en vervloekingen die er deel van uitmaken.

2. Dat de tekst van de psalm een bijbelse tekst en dus een heilige tekst is, doet niets af van het feit dat het een literaire tekst en een cultuurgebonden tekst is. Ze kan worden beoordeeld op haar literaire kwaliteit, en op cultureel bepaalde voorstellingen. Daar is niets op tegen.

3. Bij het lezen van de psalm hebben we te maken met twee verbonden werelden in en om de tekst: de historische werkelijkheid waar de psalm uit voortkomt, en de literaire werkelijkheid die ze zelf schept. Beide zijn theologisch interessant vanuit het oogpunt van Gods omgang met zijn volk: de eerste betreft hoe het in het verleden is gegaan, en de tweede hoe het nu nog door kan gaan. Het is belangrijk om beide werelden uit elkaar te houden, maar niet van elkaar los te maken.

4. Psalm 35 maakt deel uit van de christelijke traditie over het psalter. Voor mij betekent dat, dat de hele interpretatiegeschiedenis van het psalter relevant kan worden voor de christelijke lezing ervan. Niet alleen christelijke, ook joodse interpretaties kunnen opnieuw tot leven komen bij het lezen van de tekst. Een goed voorbeeld is hoe Bonhoeffer alle psalmen, zonder onderscheid, betrok op de persoon van Christus in zijn *Het gebedenboek van de bijbel. Inleiding in de psalmen*. Maar het kan ook heel anders. En dit geldt niet alleen voor alle interpretaties, ook voor alle teksten die ooit psalm 35 (of 34!) geweest zijn. De geschiedenis van de Schrift is in dit opzicht een sluimerende “sea of stories”, en het is aan ons ze tot leven te wekken.



## HOOFDSTUK 2: LITERAIRE ANALYSE

### 2.1 psalm 35 in de JPS-vertaling

De literaire lezing begint met de vertaling van de psalm in de versie van de Jewish Publication Society of America.

#### *Psalm 35*

- 1 [A psalm] of David.
- 2 O LORD, strive with my adversaries,  
give battle to my foes,  
3 take the shield and buckler,  
and come to my defense;  
4 ready the spear and javelin  
against my pursuers;  
tell me, "I am your deliverance."  
5 Let those who seek my life  
be frustrated and put to shame;  
let those who plan to harm me  
fall back in disgrace.  
6 Let them be as chaff in the wind,  
the LORD's angel driving them on.  
7 Let their path be dark and slippery,  
with the LORD's angel in pursuit.
- 8 For without cause they hid a net to trap me;  
without cause they dug a pit for me.  
9 Let disaster overtake them unawares;  
let the net they hid catch them;  
let them fall into it when disaster [strikes].  
10 Then shall I exult in the LORD,  
rejoice in His deliverance.  
11 All my bones shall say,  
"LORD, who is like You,  
who saves the poor from one stronger than he,  
the poor and needy from his despoiler."
- 12 Malicious witnesses appear  
who question me about things I do not know.  
13 They repay me evil for good,  
[seeking] my bereavement.  
14 Yet, when they were ill,  
my dress was sackcloth,  
I kept a fast --  
may what I prayed for happen to me!  
15 I walked about as though it were my bosom friend, my brother;  
I was bowed with gloom, like one mourning for his mother.  
But when I am stricken, they gleefully gather;

wretches gather against me,  
 I know not why;  
 16 they tear at me without end;  
 with impious, mocking grimace  
 they gnash their teeth at me.

17 O Lord, how long will You look on?  
 Rescue me from their attacks,  
 my precious life, from the lions,  
 18 that I may praise You in a great congregation  
 acclaim You in a mighty throng.

19 Let not my enemies without cause rejoice over me,  
 or those who hate me without reason wink their eyes.  
 20 For they do not offer amity,  
 but devise treacherous schemes against harmless folk.

21 They open wide their mouths at me,  
 saying, "Aha, aha, we have seen it!"

22 You have seen it, O LORD;  
 do not hold aloof!  
 O Lord, be not far from me!  
 23 Wake, rouse Yourself for my cause,  
 for my claim, O my God and my Lord!  
 Take up my cause, O LORD my God, as You are beneficent,  
 24 and let them not rejoice over me.

Let them not think,  
 25 "Aha, just as we wished!"  
 Let them not say,  
 "We have destroyed him!"  
 May those who rejoice at my misfortune  
 26 be frustrated and utterly disgraced;  
 may those who vaunt themselves over me  
 be clad in frustration and shame.

May those who desire my vindication  
 27 sing forth joyously;  
 may they always say,  
 "Extolled be the LORD  
 who desires the well-being of His servant,"  
 while my tongue shall recite Your beneficent acts,  
 28 Your praises all day long.

## 2.2 opmerkingen vooraf

### 2.2.1 de tekst

Er zijn drie basisgegevens waar ik mee in gesprek ga. Dat zijn de Hebreeuwse tekst van de BHS, de kolometrische indeling van de BHS en de Masoretische indeling. Bij het reconstrueren van de oorspronkelijke prosodische structuur ga ik uit van de stijlfiguren die ik in de Hebreeuwse tekst kan aanwijzen, en evalueer ik (wanneer nodig) de BHS- en de Masoretische indeling naar de mate waarin zij daar ook rekening mee blijken te houden.

Ik heb in de bespreking de Masoretische versindeling aangehouden. Als die niet samenviel met de oorspronkelijk bedoelde versindeling heb ik gewerkt met a-tjes en b-tjes (kleine letters). De verschillende cola heb ik aangeduid met A voor het eerste, B voor het tweede en C voor het derde, indien van toepassing.

De Hebreeuwse woorden en uitdrukkingen die ik in de tekst citeer, zijn weergegeven zonder vocaaltekens. Dit heeft te maken met beperkingen van de beschikbare hardware (een verouderd toetsenbord).

De bespreking van de tekstkritiek, voorzover nodig, is in de literaire analyse per strofe mee opgenomen. De reden hiervoor is in hoofdstuk 1 aangegeven. Ik heb de tekst op één plaats geëmendeerd, namelijk vers 16-A.

### **2.2.2 opmerkingen over de werkvertaling en de verantwoording ervan**

De werkvertaling is een hulpmiddel voor de interpretatie. Ze is geen vervanging voor het Hebreeuws. Het is de bedoeling dat de vertaling het Hebreeuws zo goed mogelijk volgt, voor zover dat kan. Ongemakkelijk lopende zinnen zijn geen bezwaar, incorrect Nederlands echter wel. Als het Nederlands dat vereist zal ik gebruik maken van haken, [vierkante] om een weglating uit het origineel, <puntige> om een aanvulling op het origineel aan te duiden. Verder zal ik de vertaling voor zover nodig onderbouwen, met name waar ik afwijk van de gangbare interpretaties of waar ik niet zeker ben.

Er is geen poging gedaan om een poëtische imitatie te leveren van het origineel. De meeste stijlfiguren, met uitzondering natuurlijk van parallellisme, zijn dan ook in de vertaling verdwenen. Over het parallellisme zegt C.S. Lewis, naar mijn idee zeer terecht, “it is (according to one’s point of view) either a wonderful piece of luck or a wise provision of God’s, that poetry which was to be turned in all languages should have as its chief formal characteristic one that does not disappear (as mere metre does) in translation.”<sup>9</sup> Ondanks Gods wijze voorbeschikking laat de tekst zich moeilijk in het Nederlands weergeven, ook waar de dichter gebruik maakt van parallellisme. Een moeilijkheid is bijvoorbeeld dat sommige woorden een betekenisveld hebben dat heel sterk verschilt van het Nederlandse. Als dat zich voordeed heb ik de meest voor de hand liggende betekenis gekozen, en de eigenschappen van het veld in de aantekeningen bij de vertaling genoemd.

Als ik woordvelden aangeef, doe ik dat doorgaans zonder nadere onderbouwing. De gegevens die ik aanbied geven mijn eigen indrukken weer. Deze zijn gebaseerd, al naar gelang de bron die het meest in aanmerking kwam, op woordenboeken en vergelijkend onderzoek. Voor dat laatste heb ik vaak gebruik gemaakt van het CD-ROM programma BibleWorks als aanvulling op het handwerk. In alle gevallen geeft de tekst mijn eigen evaluatie weer van de gevonden gegevens.

### **2.2.3 de klanklaag**

Voor een goede inschatting van de dichterlijke kwaliteiten van de psalm is het zinvol te letten op de klanklaag. Dat wil zeggen, klankspel met verwante of identieke klinkers en medeklinkers. Het voor de hand liggende probleem is echter dat we niet weten hoe het klassieke Hebreeuws precies werd uitgesproken. Het is goed mogelijk om verwante klanken aan te wijzen in de tekst, maar het effect ervan op de oorspronkelijk bedoelde hoorders is onmogelijk met enige zekerheid in te schatten.

Om in de buurt te komen van de oorspronkelijke uitspraak van de tekst is het nodig om afstand te nemen van de in academische kringen gebruikelijke uitspraak van het klassieke Hebreeuws, die veel minder gedifferentieerd is dan de oorspronkelijke. Met name de volgende punten vragen aandacht:

---

<sup>9</sup>Lewis, *Reflections on the Psalms*, 12.

- De letters כ כ פ moeten altijd hard worden uitgesproken, dus als b, k en p en niet als v, ch en f.
- Er moet onderscheid gemaakt worden tussen emfatische en niet-emfatische letters, dus tussen ח en ח, tussen כ en ק, צ en ס (en de andere s-klanken). Bovendien verliest de צ, normaal uitgesproken als ts, de t: een lage sis-klank blijft over.
- Er moet een (licht) onderscheid gemaakt worden tussen ש and ש; beide zijn sj-klanken, maar de eerste ligt onderin de mond en de tweede bovenin.
- Ten slotte moet ook de Godsnaam יהוה worden uitgesproken als Yahwe en niet als adonai, anders verandert de balans in het vers.

In de bespreking is de klanklaag direct na de verantwoording van de vertaling opgenomen, omdat het iets is dat los staat van de betekenis van de woorden. Dat de klankherhalingen er zijn is iets waar weinig op aangemerkt kan worden. De betekenis ervan voor de interpretatie van het gedicht als geheel is een andere zaak, die kan pas veel later bekeken worden.

#### 2.2.4 genre

Het genre van de psalm is dat van de “Klage des Einzelnen”, een term die in het Nederlands moeilijk weer te geven is, want “klaagpsalm” kan de associatie oproepen met een klaaglied of elegie en dat is zeer zeker niet bedoeld. Ik kies daarom voor “klachtpsalm”. Een aantal elementen zijn typisch voor het genre, en mogen we dus ook hier verwachten.

De spreker van de klachtpsalm is een ik-figuur. De geïmpliceerde voordrachtssituatie is die van een dialoog van de spreker met God, waarbij God echter doorgaans niets terugzegt. Toch is het mogelijk dat de dichter een antwoord ontvangt, als in psalm 22. Het genre is nauw verwant met dat van de collectieve klacht. We kunnen ons als locatie een plaatselijk heiligdom voorstellen, of in sommige psalmen wellicht de tempel in Jeruzalem.

In het betoog van de ik-persoon van de klachtpsalm zijn doorgaans enkele van de volgende elementen aan te wijzen: een aanroep; een aanklacht; een klacht over het leed dat de spreker moet ondergaan; een belijdenis van onschuld; een uiting van vertrouwen; een verzoek om hulp; vervloekingen of verwensingen van vijanden; een erkenning van een antwoord van God; een belofte; zegeningen en/of hymnische elementen; dankbetuigingen, vooruitlopend op Gods verhoren van het gebed.<sup>10</sup> Niet alle elementen komen altijd voor; in feite zijn alleen de bede om hulp en de klacht over het leed in elke psalm van dit genre aanwezig. Voor sommige psalmen, bijvoorbeeld psalm 17, neemt men wel een soort godsgericht aan, waarbij de aangeklaagde - dezelfde als de bidder - naar alle waarschijnlijkheid een beker al dan niet vergiftigde wijn te drinken kreeg, vervolgens een nacht in eenzame opsluiting doorbracht in het heiligdom en dan hoopte dat te overleven zonder gek te worden van angst en schuldgevoel.<sup>11</sup> Dit klinkt misschien heel speculatief, maar in de antropologische literatuur zijn er voldoende voorbeelden van een godsgericht dat een volstrekt rationeel verklaarbare functie heeft in een minder ontwikkelde cultuur. En sowieso is er zonder een goed ontwikkeld voorstellingsvermogen weinig te maken van de klachtpsalm.

Hoe dan ook, het is duidelijk dat het genre een groot aantal vragen en hypotheses kan oproepen. In sommige psalmen ligt het zeer voor de hand dat er derden bij betrokken zijn, bijvoorbeeld priesters, zoals in het voorgaande voorbeeld blijkt. Ook als er sprake is van een antwoord van God (bijvoorbeeld in psalm 6 en 22) is het mogelijk daarbij een zekere rol aan priesters toe te kennen. Een andere complicerende factor is dat er een zeker juridisch element meespeelt in het voordragen van de psalm, maar wat dat precies inhield weten we niet. Opvallend is dat in de Pentateuch, de wetboeken, vrijwel geen passages te vinden zijn die in enige mate verwantschap vertonen met de veronderstelde juridische context van deze psalmen. Wel zijn er allerlei oud-Oosterse parallellen.

<sup>10</sup>Gerstenberger, *Psalms*, 12.

<sup>11</sup>Zie K. van der Toorn, “Ordeal procedures in the Psalms and the Passover meal.”

Bepaalde standaardmotieven en formuleringen keren regelmatig terug. Deze behoorden tot een soort standaardrepertoire waar de dichters gebruik van konden maken. Wie die dichters waren, is echter niet bekend, noch voor wie de psalmen werden gedicht. Het is mogelijk dat ze bedoeld waren als een soort formuliergebeden waar iedereen die in nood zat een beroep op kon doen. Ook wie ze in dat geval voordroeg - een specialist of de aangeklaagde zelf - is niet eenduidig. Dit alles kan misschien een indruk geven hoeveel onzekerheid er nog altijd bestaat omtrent de klachtpsalmen.

## 2.3 literaire lezing van de psalm: strofen en stanza's

### Stanza I, strofen 1 en 2

<sup>1</sup>*Van David*

Strijd, HEER, met wie mij bestrijden  
vecht met wie mij bevechten

<sup>2</sup>Grijp slagschild en dekschild  
en sta op voor mijn hulp

<sup>3</sup>Ontbloot lans en speer  
om mijn achtervolgers tegemoet <te gaan>  
Zeg tegen mij[n ziel]:  
ik ben uw redding.

#### *Aantekeningen bij de vertaling*

Het openingswoord **רִיב** is met “strijd” wat eenzijdig weergegeven. Vaak wordt het vertaald als “twist”. “Uitdagen” zou ook kunnen. Het woord kan betrekking hebben zowel op een strijd met woorden als op een gevecht met wapens. Bovendien kan het ook op een soort rechtzaak slaan. Een vertaling als “twistgeding” (een neologisme, weliswaar) geeft het in die context aardig weer. Vanwege het parallellisme is hier voor “strijd” gekozen.

De nomina “hulp” en “redding” aan het eind van de beide strofen komen wat statisch over in het Nederlands. De gevoelswaarde van vers 3b-B is, “ik zal u redden” (of nog sterker). Het Hebreeuwse **נַפְשׁ** betekent letterlijk “ziel” of “levensadem”, maar wordt ook gebruikt als een nadrukkelijke versie van “ik”. Het is misleidend het als het christelijke begrip “ziel” op te vatten, vandaar dat ik het tussen haken heb gezet.

De betekenis van **סָגַר** is al lang een moeilijk punt. Vorige generaties lazen er een soort strijdbijl, de Skythische **σαγαρι**. Letterlijk staat er “en omsingel”, een imperatief. Ook de Septuaginta heeft dat. Op basis van een Qumrantekst (1QM 5, 7.9) en het parallellisme met vers 2 neemt tegenwoordig vrijwel iedereen aan dat het gaat om een soort speer of spies. Het woord is waarschijnlijk na het ontstaan van het gedicht in vergetelheid geraakt.

#### *de klanklaag*

In het eerste colon zien we een klankspel met de lange i, en het is dezelfde klank die aan het eind van ieder vers terugkeert (soms als ai, een “glide” van a en i). In vers 2 en 3a zien we een klankovereenkomst tussen **הַחֹזֶק** en **וְהִרָק**, doordat de **ה** en de **ק** terugkeren.

#### *stijlelementen: stanza I*

De psalm opent met een bijna volmaakt parallel geconstrueerd bicolon. Beide cola beginnen met een imperatief, waarvan de wortel in hetzelfde colon wordt herhaald. Bovendien wordt deze

beide keren met hetzelfde voorzetsel אֶת geconstrueerd, wat een verzwarend effect heeft. Dit effect wordt nog versterkt door de lastig uitspreekbare en in poëzie weinig gangbare imperatief van לָחֵם, “lham, met een l-klank voor in de mond en een ch-klank achterin de mond.”<sup>12</sup>

De parallellie in het openingsvers wordt niet volgehouden in de grammaticale vorm, wanneer de wortel aan het einde van de beide cola terugkeert: יִרְיֵבִי is immers een verbaalnomen, לָחֵם is een participium. Dit is te verklaren vanuit het klankspel met de lange i-vocaal. Het geheel van het vers maakt een zware, hortende indruk.

Vers 2 opent eveneens met een imperatief, gevolgd door de bijna-synoniemen “slagschild en dekschild”. Opvallend is het gebruik van het voegwoord “en” tussen de beide cola. Ik vermoed dat het dient om het parallellisme te doorbreken. Zo wordt de luisteraar er zich bij de imperatief וְקִיְמוּהָ meteen van bewust dat hij/zij een andere constructie kan verwachten dan in vers 1. Dat gebeurt vervolgens ook.

Vers 2 en 3a zijn parallel geconstrueerd. In de beide A-cola staan telkens twee wapens genoemd; in het eerste colon twee beschermende wapens, namelijk schilden, in het tweede twee aanvalswapens, speren. In de B-cola komen deze verschillende aspecten van de wapens terug. Eerst wordt God om hulp gevraagd, vervolgens om vergeldingsacties tegen de vijanden van de dichter. Het is een soort synthetisch parallellisme, twee kanten van dezelfde medaille.

Het is opvallend dat het parallellisme tussen de verzen doorbroken wordt door het voegwoordje וְ aan het begin van vers 3a. Het verstoort de harmonie van de beide verzen. In vers 2 leek het er sterk op dat het op een bewuste manier werd gebruikt, en dat zou hier ook best het geval kunnen zijn. In dit geval denk ik dat het woordje het begin van de nieuwe strofe markeert. Daarover zometeen meer.

In vers 3b geeft de dichter dan aan waar het hem echt om te doen is: de plechtige belofte van God hem ter zijde te staan. Dit vers is opvallend eenvoudig geformuleerd. Het gaat de dichter om de letterlijke inhoud, en een literaire verfraaiing zou alleen maar de aandacht van de hoorder afleiden. Wel is het eenvoudig parallel opgebouwd en sluit het door de openende imperatief en het afsluitende suffix ך aan bij de rest van de stanza.

### *structuur: stanza I*

De vier verzen die deze stanza uitmaken, zijn gerangschikt als ABBA. De middelste twee verzen zijn qua structuur parallel en nauw verbonden. Het eerste is daarvan onderscheiden door de enorme compactheid van de formulering en de grote hoeveelheid stijlmiddelen, het laatste vers door het feit dat het nauwelijks stijlmiddelen vertoont. In deze tegenstelling zit echter weer een verband tussen het eerste en het vierde. Bovendien zit de boodschap van de stanza in het eerste en het laatste vers, de twee daartussen zijn dichtelijke herhaling, verfraaiing en ondersteuning. De motieven komen ook amper terug, met name al dat goddelijke wapentuig is spoorloos in de rest van de psalm.

Het is mogelijk deze vier verzen anders in te delen dan ik heb gedaan, bijvoorbeeld door vers 3b als een C-colon van 3a te lezen. Het lijkt mij waarschijnlijker dat de korte vorm van het vers gekozen is vanwege de inhoud en in de tweede plaats als voorbereiding op de korte verzen in de volgende stanza, en dus niet om binnen één colon te passen. Een lezing als C-colon gaat mij te snel voor de indringende oproep die dit vers beoogt.

Een tweede alternatief is om de vier verzen als een vierregelige strofe op te vatten. Het nadeel daarvan is dat dat de strofe een uitzonderingspositie zou geven in het geheel van het gedicht. Op zich hoeft dat geen probleem te zijn, maar ook de totale compositie van de psalm pleit ertegen (dit zal ik later laten zien). Ten slotte vind ik de strofenwisseling tussen de verzen 2 en 3a goed

<sup>12</sup>In navolging van Fokkelman neem ik aan dat de imperatief als één lettergreep werd uitgesproken, zonder shewa mobile (stomme e).

verdedigbaar vanwege het “en” dat vers 3a inleidt, en dat werkelijk niet op een andere manier te verklaren is.

## Stanza II, strofen 3 en 4

<sup>4</sup>Laat beschaamd en vernederd worden  
die op jacht zijn naar mijn leven  
Laat terugdeinzen en in schande wegkruipen  
die tegen mij kwaad beramen

<sup>5</sup>Laten zij worden als kaf voor de wind  
als de engel van de HEER <hen> neerslaat  
<sup>6</sup>Laat hun weg duister en glibberig glad worden  
met de engel van de HEER die hen najaagt

### *aantekeningen bij de vertaling*

Deze passage heeft veel woorden voor schaamte, schande, smaad, laster, spot en dergelijke. Dit zijn woorden die, in tegenstelling tot het Hebreeuws, in het Nederlands niet zo gangbaar zijn in het normale spraakgebruik. Wat dat betreft is de gevoelswaarde van het gedicht heel moeilijk weer te geven.

Tussen de woorden בוש en כלם zit een nuanceverschil. Het laatste heb ik vertaald met “vernederd worden”, wat vrij sterk is. Het woord betekent “tot schande komen” maar meer in de intermenselijke sfeer dan בוש, “beschaamd worden”, vandaar deze vertaling. Ook in het volgende vers is “terugdeinzen” vrij sterk, het woord betekent “terugwijken, terugkeren” (bijv. neutraal in 2 Sam 2:22) maar wordt doorgaans in de context van schaamte en schande gebruikt. “Onverrichterzake terugkeren” of “afdruipen” komen ook in de buurt.

Het laatste woord voor schande, חפר, betekent ook “zoeken” en “graven”. Vandaar dat ik voor de laag-bij-de-grondse uitdrukking “wegkruipen” heb gekozen en de eruit voortvloeiende betekenis daarnaast heb geplaatst. Het is interessant op te merken dat de combinatie van betekenissen in het Nederlands op een vergelijkbare manier voorkomt, bijvoorbeeld in de uitdrukking “wel door de grond kunnen zakken.”

In de B-cola van de tweede strofe wordt telkens dezelfde constructie gebruikt, ך + nomen + participium. In de vertaling wil dat er niet zo gemakkelijk uitkomen. Ik vat deze constructie in beide verzen op als een bepaling bij de hoofdzin in het A-colon. In het eerste colon mag op grond van het parallellisme het persoonlijk voornaamwoord worden aangevuld. Het is een soort “double duty” van het suffix, met terugwerkende kracht.<sup>13</sup>

### *de klanklaag*

In 4a-B zien we een terugkeren van de ך en een spel met ך en ם. In 4b is de ך dominant aanwezig. Dezelfde letter komt ook in strofe 4 terug, samen met de ך van de godsnaam en de jussieven. Verder is er in 6-A een duidelijk klankspel, dat gedeeltelijk al in het zeldzame woordtype (pa`al`al) zit ingebakken, tussen ך, ך en ך.

### *stijlelementen*

De verzen 4a en 4b openen met dubbele, synonieme iussieven in de A-cola. In de B-cola volgt het subject ervan, aangegeven met een participium in genitiefconstructie. Het laatste woord van deze constructie eindigt beide keren met het suffix ך (van mij / voor mij), waarbij er overigens in

<sup>13</sup>Zie Dahood, *Psalms I*, 211.

4a sprake is van een genitivus subjectivus en in 4b van een genitivus objectivus. De beide verzen zijn dus perfect parallel.

Ook vers 5 en 6 openen met iussieven. Het zijn heel duidelijk vervloekingen. God wordt blijkbaar gevraagd om ze door zijn engel, wie of wat dat ook zij, ten uitvoer te brengen. De vier verzen van deze stanza zijn verbonden door de iussieven aan het begin. Het thema is ook telkens gelijk: het lot dat de dichter zijn vijanden toewent. Een verder samenbindend gegeven is dat er alleen parallelie binnen enkele cola (4a-A en 4b-A), en over de versgrens heen voorkomt, maar niet tussen de twee cola van hetzelfde vers. Alle vier de B-cola hebben een andere bestemming.

De beeldspraak “als kaf voor de wind” is een bekende vergelijking, in het droge Joodse land pakkend genoeg. Parallel daaraan vinden we in 6-A het woord “weg”, dat overdrachtelijk bedoeld is. “Levensweg” is het Nederlandse equivalent, alleen is dat “leven” hier zeker niet van toepassing. De hele passage riekt naar dood en verderf.

Het Hebreeuwse woord voor “glibberig glad”, חלקלקות is van een zeldzaam type. De dichter gebruikt dit ongetwijfeld bewust, waarschijnlijk om angst aan te jagen; het is moeilijk in te schatten wat het beoogde effect is. De wortel רדף, “achtervolgen” is al in vers 3 voorgekomen. Het kan zijn dat de dichter hiermee streeft naar het effect, dat ze met gelijke munt moeten worden terugbetaald. Oog om oog, tand om tand. Dit motief zal nog vaker opduiken.

#### *structuur: stanza II*

Het kenmerkende parallelisme is heel duidelijk een samenbindend element in deze stanza. Dat betreft zowel het ontbreken van parallelisme op versniveau, als de herhaalde iussieven aan het begin van alle verzen. Het lijkt me daarom niet nodig verder in te gaan op de structurele eenheid van deze passage. Wat misschien wel de moeite waard is om te vermelden is dat de grotere lengte van 6-A, door het lange וחלקלקות in zekere zin een opmaat vormt voor het vervolg, want na 6 volgt voor het eerst een tricolon.

De verzen 4a en 4b zijn typische verzen voor een klaagpsalm, daar is weinig bijzonders over te melden. Ze komen in bijna dezelfde bewoordingen voor in de psalmen 40 en 71. De volgende verzen zijn wat dat betreft veel origineler. De precieze gevoelswaarde van de passage kan nu nog niet worden ingeschat.

### **Stanza III, strofen 5 en 6**

<sup>7</sup>Want zonder reden spanden zij mij  
de val van hun net  
zonder reden zochten zij mijn leven <te nemen>

<sup>8</sup>Laat onheil over hem komen dat hij niet kent  
en zijn net dat hij spande, vange hemzelf,  
[in] het onheil, laat hij daarin storten!

<sup>9</sup>Dan juicht mijn ziel om de HEER  
zij verheugt zich om zijn redding

<sup>10</sup>Al mijn botten zeggen:  
HEER, wie is aan u gelijk  
die de arme ontrukkt aan wie sterker is dan hij  
[en] de arme en eenvoudige aan wie hem berooft

*aantekeningen bij de vertaling*



Het woord *חפר* dat al in vers 4b voorkwam keert in vers 7 terug. Het is hier met “zoeken” vertaald, maar de betekenis van “graven” en beschamen speelt nog steeds op de achtergrond mee; het is bijna een woordspeling, ondanks het serieuze thema. “Onheil” is de vertaling van het Hebreeuwse *שוואה*, dat eigenlijk een meer indringende betekenis heeft. “Ondergang” of “rampspoed” was ook mogelijk geweest.

Het eerste “in” in 8-C heb ik tussen haken geplaatst, omdat het er in het Hebreeuws staat vanuit een grammaticale noodzaak die er in het Nederlands niet is.

#### *de klanklaag*

In vers 7 is het opnieuw de *ן*, net als in de voorafgaande stanza, die de aandacht vraagt. Verder speelt de *ש* een dominante rol, eerst in 7-B en in vers 8 nog meer. In 7-C wordt ook de *נ* herhaald, in vers 8 is de lange o-klank nadrukkelijk aanwezig. In vers 9a zien we een spel met *ש*, *ש* en *ה*. In 10a zien we een spel met de letters *ל ע ז מ*, die in 10b terugkomen in andere volgorde: *מ ל ז ע*.

#### *stijlelementen: strofe 5*

We hebben hier te maken met langere verzen dan in de eerste twee stanza's, verzen namelijk met drie cola. Deze indeling van mij is nogal voor discussie vatbaar wat het eerste vers betreft. Ik heb de woorden *שחת רשתם* (in mijn vertaling “de val van hun net”), gelezen als een genitiefconstructie en opgevat als een soort hendiadys. Een hendiadys is een stijlfiguur waarbij een begrip dat normaal door een substantief met een adjectief zou worden weergegeven, wordt aangeduid met twee synoniemen, bijv. “rust en vrede” i.p.v. vredige rust. Bedoeld is hier een valkuil met een net erin, al gaat het zeer waarschijnlijk om een beeldspraak.

Vanwege de balans in het vers denk ik dat de twee woorden een kort B-colon moeten vormen. Zo ontstaan een A- en een C-colon van ongeveer gelijke lengte, die bovendien vrijwel geheel parallel zijn. Een mogelijk bezwaar tegen deze indeling is dat er zo een enjambement ontstaat tussen het A- en het B-colon. Dat bezwaar weegt volgens mij niet op tegen het argument van het parallellisme. Er zal later nog een argument bijkomen uit de totale compositionele structuur van de psalm, maar dat is niet doorslaggevend.

Deze indeling van vers 7 wordt ook bevestigd door de indeling van vers 8, die er parallel aan loopt. Het zijn twee verzen met een verschillend onderwerp, iets dat binnen een strofe nogal ongebruikelijk is. Ook verspringt het persoonlijk voornaamwoord dat de vijanden aanduidt, van meervoud naar enkelvoud. Dit is iets wat in de psalmen vaker voorkomt, en moet niet als inconsistentie van de schrijver worden opgevat.

De combinatie van beide verzen in één strofe is vormgegeven door woordherhalingen, zowel horizontaal (binnen een vers) als verticaal (over de versgrens). Zo wordt in vers 7 het woordje *חנם* herhaald, waardoor er een nogal zwaar accent op valt. De dichter vindt dit blijkbaar belangrijk. Ook in vers 8 zien we een woordherhaling, namelijk van *שוואה*, net als *חנם* in het A- en in het C-colon. Zo worden beide woorden met elkaar in verband gebracht. *חנם* betekent “zonder reden” of, sterker, “onschuldig”; *שוואה* betekent “onheil”, dus er ontstaat een contrastwerking. Tenslotte worden *רשת* “net” en *טמן* “spannen” herhaald, zodat de verzen extra verbonden worden.

Toch hebben de verzen 7 en 8 een sterk verschillend karakter. In 7 wordt met veel nadruk de beschuldiging gepresenteerd waarom de vijanden van de dichter zoveel rampspoed verdienen. Het is verder perfect parallel en compact. In 8 is dat anders, daar barst de dichter opnieuw uit in felle emoties aan het adres van zijn vijanden. Waar 7-B heel compact was, is 8-B dat nadrukkelijk niet. We vinden daar zelfs het betrekkelijk voornaamwoord *אשר*, “die/dat”, dat in poëzie nogal zeldzaam is.

Op dit punt aangeland (8-B) is het zinvol te kijken naar een fragment uit Qumran dat gevonden en beschreven is door J.T. Milik. Dit geeft תלכדוהו in plaats van תלכדו, “vange hem.” Grammaticaal is de eerste vorm, van Milik, meer correct. Het is echter goed mogelijk dat de kortere vorm van het suffix, die bij het perfectum hoort, bewust gekozen is vanwege de klankovereenkomst met רשתו en de lengte van het colon, die toch al groot was. Vanuit het principe dat het logischer is dat een latere kopiist een moeilijke vorm corrigeert dan dat hij een gemakkelijke vorm vervangt door een moeilijke, is de lezing van de BHS waarschijnlijk de oorspronkelijke. Vandaar dat ik denk dat we de korte vorm van het suffix in 8-B als een dichterlijke vrijheid moeten zien.

In 8-C maakt de dichter gebruik van de grammaticale constructie “casus pendens” om het belangrijkste deel van de zin meer nadruk te geven: “het onheil”. Hierdoor, en door het woordje אשר en de vele herhalingen, en door het verkorte suffix in 8-C, krijgt het vers het karakter van spreektaal: het komt over als spontaan geventileerde woede.

#### *stijlelementen: strofe 6*

Vers 9 laat een scherp contrast met het voorgaande zien, zowel inhoudelijk als stilistisch. Er zit een dubbel horizontaal parallisme in tussen zowel “juichen” en “zich verheugen”, als “JHWH” en “zijn redding”. Vervolgens zien we dat de dichter alvast een volledige verhoring van zijn gebed veronderstelt in het vervolg van de strofe. Dat doet hij onder meer door de term ישועה te herhalen uit vers 3b. “Redding” of “heil” is immers wat de dichter wil bereiken.

De kolometrie van deze verzen is moeilijk met zekerheid vast te stellen. De indeling van de Masoreten wijkt af van de mijne in zoverre dat ze de godsnaam יהוה in 10a-B, volgens mijn indeling, verbinden met het voorgaande colon. Dat zou ook kunnen, zonder problemen, alleen de onbalans tussen de beide cola wordt in dat geval echter wel groot.

In de verzen 9 en 10b wordt precies dezelfde voorzetselconstructie gebruikt, met resp. בן en מן. Zo wordt de stilistische eenheid van de strofe vormgegeven. Vers 10b is grammaticaal een bijstelling bij het voorafgaande vers, door middel van een participiumconstructie. Dit is een vormkenmerk dat typisch is voor een hymne: door het participium wordt een bepaald attribuut of een bepaalde kwaliteit van JHWH verkondigd. Die kwaliteit is hier dat JHWH een beschermer is voor de armen. De standaardfrase עני ואביון wordt hier op een lichtvoetige manier omspeeld doordat עני net daarvoor al gebruikt wordt. Met deze woorden presenteert de bidder zich dus als een “arme”. Wat daarvan precies de betekenis is in deze context is moeilijk vast te stellen. Het feit dat deze strofe drie verzen heeft, waar de vorige al na twee verzen afgelopen waren, bewerkt een zekere verruiming die goed past bij het enthousiasme van de dichter/bidder in deze passage.

Aan het eind van deze passage wil ik nog eens wijzen op het dubbele parallisme in vers 9. Wat er gebeurt is dat door de grammaticale constructie, waarin “JHWH” en “zijn redding” op gelijke wijze verbonden zijn met het voorafgaande werkwoord, ook de betekenissen worden gelijkgetrokken. “Redding” en “JHWH” worden op deze manier synoniem. In werkelijkheid had JHWH volgens het toen gangbare godsbeeld ook bepaalde meer bedreigende kanten, maar deze worden door deze constructie tijdelijk buiten beschouwing gelaten. Dit draagt er toe bij dat de dichter in het vervolg van de strofe de volledige verhoring van zijn gebed alvast kan veronderstellen.<sup>14</sup>

#### *structuur: stanza III, strofen 5 en 6*

De twee laatst besproken strofen worden gekenmerkt door scherpe wendingen. Toch ligt het zonder nadere gegevens al redelijk voor de hand ze bij elkaar te nemen in een stanza. Beide heb-

<sup>14</sup>Dit gebeuren is een prachtig voorbeeld van de werking van de poëtische functie (de theorie van Roman Jakobson over de poëtische functie, foregrounding en iconiciteit) in de Hebreeuwse poëzie.

ben zes cola (resp. 2x3 en 3x2), wat hen onderscheidt van de strofen ervoor en erna. Thematisch horen de beide strofen bijeen omdat ze beschrijven wat de dichter/bidder precies wil bereiken met zijn gebed: dat God de ondergang van de vijanden bewerkt, in ruil voor (openlijke) dankbetuigingen. Het zijn twee kanten van dezelfde medaille.

## Strofe 7 + stanza IV

- <sup>11</sup>Onrechtvaardige getuigen staan op  
 wat ik niet weet vragen zij mij  
<sup>12</sup>Zij vergelden mij goed met kwaad  
 <het was als> kinderloosheid voor mij[n ziel]

### *opmerkingen bij de vertaling*

De betekenis van עדי חמס is moeilijk in te schatten. Het zou kunnen dat een soort technische juridische term bedoeld is. Er kan ook vertaald worden, “zij stonden op als valse getuigen.” In de context geeft het geen goede betekenis, maar het is wel relevant voor de gevoelswaarde van de frase omdat het voor de oorspronkelijke luisteraars makkelijker was dan voor ons om ook hierin het werk van de vijanden van de dichter te zien.

Het is mogelijk om in 11-B te vertalen: “<mensen> die ik niet kende, ondervroegen mij.” Dat is echter onlogisch omdat dan de uitdrukking “zij vergolden mij goed met kwaad” nergens op zou slaan (want hoezo dan, vergelden?). Op zich is dat nog geen voldoende reden om de mogelijkheid helemaal af te schrijven, maar ze wordt wel minder waarschijnlijk.

Voor de vertaling van de werkwoorden, zie de desbetreffende paragraaf. In het laatste colon heb ik wat woorden aangevuld om de metafoor van kinderloosheid naar het Nederlands toe inzichtelijk te maken.

### *de klanklaag*

In deze strofe zien we driemaal de combinatie ו en ל terugkomen in een werkwoordsvorm.

### *stijlelementen*

Deze verzen zijn weer op de vertrouwde manier parallel en 2x2 gestructureerd. Ze beginnen allebei met imperfecta, die op deze manier nog niet zijn voorgekomen. De toon van de strofe verandert opnieuw radicaal in vergelijking met het voorafgaande. Na de verruiming van 10b klinkt deze strofe buitengewoon kortaf. Dat kan bijvoorbeeld worden gezien in de constructie met אשר in 11-B, die een snel doorgaan op het volgende colon verhindert (dat zou namelijk verwarring opleveren over het antecedent van dat woord).

Zoals gezegd, het is niet zo duidelijk wie precies bedoeld zijn met die “valse getuigen”. Het kunnen dezelfde zijn als de “vijanden”, of hun handlangers, maar dat hoeft niet per se al ligt het wel voor de hand. Het kan zijn dat de dichter/bidder hun identiteit bewust in het vage laat omdat hij zich niet wil laten afleiden door een omschrijving van hun identiteit.

“Wat ik niet weet,” reminisceert aan vers 8; daar stond dezelfde uitdrukking (in een andere tijd) in de betekenis van “onverhoeds”. Hier betekent het waarschijnlijk dat de dichter/bidder werd of wordt ondervraagd over een bepaalde misdaad, die de hij niet begaan heeft. In die zin is het een illustratie van het werk van de valse getuigen. Eventueel zou het ook meer in algemene zin kunnen betekenen dat hij werd klemgepraat, over wat voor onderwerp dan ook.

Vers 12 laat zich het beste lezen als een inleiding op het vervolg, verzen 13-16. Het “vergeldden van goed met kwaad” is een bekend motief in de psalmen. Het komt in deze psalm veel vaker voor, maar hier het meest expliciet.

Een volkomen origineel element daarentegen is de metafoor (als het dat is) van kinderloosheid die erop volgt. Er zijn in elk geval twee punten van vergelijking te noemen, namelijk (1) dat de aanval van de vijanden raakt aan het eigen vlees en bloed, dat is het eigen leven van de dichter, en (2) een element van schande, geen weerwoord hebben, schande die een onvermijdelijk gevolg is van kinderloosheid. Beide thema's komen verder in de psalm nog vaak voor. In de volgende strofe letterlijk "ik vernederde mij"; bovendien staan in 14 allerlei termen uit de kring van familie en vrienden, daar sluit de metafoor ook goed bij aan.

Er is volgens mij dus geen enkele reden om de tekst aan te passen. Dat laatste is wat de BHS suggereert. De Septuagint leest in dit vers een "double duty" van שלמוני, "zij vergelden mij". Ik zie dat geen bruikbare betekenis opleveren, maar het is grammaticaal goed mogelijk. Het is, ten slotte, ook mogelijk om de uitspraak van de dichter toch letterlijk te nemen. Het is denkbaar dat hij in een juridische procedure verwickeld zit die ertoe zou kunnen leiden dat hij zijn kinderen zou moeten verkopen in schuldsavernij. Dit lijkt me echter wel vergezocht.

## 2. stanza IV, strofen 8 en 9

<sup>13</sup>Terwijl ik - bij hun ziekte <was> een boetekleed mijn gewaad  
ik vernederde mij[n ziel] met vasten

en mijn gebed keerde terug in mijn schoot

<sup>14</sup>Als <voor> mijn vriend, mijn broer ging ik rond,  
alsof ik mijn moeder beweende ging ik onder zwarte rouw gebukt

<sup>15</sup>Maar toen ik struikelde waren zij blij en kwamen bijeen  
ze kwamen bijeen tegen mij, slaande, zonder dat ik het wist  
ze verscheurden <mij> en zwegen niet

<sup>16</sup>Toen ik wankelde spotten zij zeer fel met mij  
zij knarsetandden tegen mij

### *aantekeningen bij de vertaling*

In 13 heb ik "was" tussen haakjes toegevoegd, omdat het in het Nederlands onmisbaar is. Dat impliceert ook een tijdsbepaling, die het Hebreeuws niet heeft, er staat een nominale zin. In 14 hebben zowel אבל als קדר het aspect van rouw in zich, het is maar eenmaal vertaald.

Het woord שמח in 15, dat is vertaald met "blij zijn", heeft in het Hebreeuws een andere lading. Het is daar niet zozeer een innerlijke vreugde, maar bedoeld om gezien te worden. Het heeft een sociale lading. In het Nederlands is "lachen" het beste equivalent, zoals mensen elkaar kunnen vragen, "wat zit je te lachen?" Maar omdat het Hebreeuws voor lachen een ander woord heeft, is niet voor die vertaling gekozen. De nieuwe KBS heeft "gnuiven", dat op zich de lading wel dekt, alleen nogal verouderd is helaas.

De interpretatie van נכח is onzeker, doordat de vorm in de Hebreeuwse bijbel alleen hier voorkomt. Een afleiding van נכה, "slaan" lijkt me het beste te passen, dat is ook wat de Septuagint ervan maakt. Vanwege de compactheid van het vers lijkt het me problematisch de tekst aan te passen. Vandaar mijn vertaling "slaande". In het Hebreeuws staat er een bijvoeglijk naamwoord, maar dat kan in het Nederlands niet op die manier.

"Zonder dat ik het wist" in 15 betekent hier zoiets als "onverhoeds" en slaat terug op het bijeenkomen. "Knarsetanden" is in het Hebreeuws een uiting van leedvermaak, zoiets als grinniken. Bij ons is het een uiting van machteloze woede.

### *de klanklaag*

In de eerste strofe valt de herhaalde כ (later ק) in vers 14 op. Door de lange i-vocaal ontstaat door het hele vers een soort eindrijm, een effect dat nog versterkt wordt door de lange hitpaelvorm, die qua lengte ongeveer equivalent is met de eerste helft van het colon. Het geheel geeft een soort van wiegend effect dat de betekenis van החלהלכתי illustreert.

Vers 16 heeft een lange o-klank; het ligt daarom voor de hand om ook de o van חרק lang te lezen.

#### *stijlelementen: strofe 8*

Het A-colon van vers 13 is een nominale zin, zeldzaam in dit gedicht, bedoeld om een situatie weer te geven. De tijdsbepaling ervan volgt in het B-colon, waardoor duidelijk wordt dat we met een flashback te maken hebben. Er wordt dus een bepaalde situatie uit het verleden beschreven. Van parallelisme is geen sprake, wel van een soort climaxfiguur. De dichter/bidder noemt namelijk in de drie cola allerlei gedragingen die bijelkaar horen: rouw, vasten, gebed.

De interpretatie van met name 13-C is moeilijk. Mijn suggestie is dat de schoot hier wordt genoemd als zetel van emoties; als mensen gevraagd wordt waar echt diepe emoties zitten wijzen ze vaak op hun buik. Verder denk ik dat de imperfectumvorm als een intensivering begrepen moet worden. De strekking van het colon wordt dan: “ik voelde <de inspanning van> mijn gebed steeds weer in mijn buik”. Zo wordt de echtheid van de geuite emotie onderstreept. Het rouwmisbaar dat de dichter beschrijft is niet alleen bedoeld om gezien (en gehoord) te worden, maar echt gemeend.<sup>15</sup>

Vers 14 voert de argumentatie verder met opnieuw een climaxfiguur, verwant-broer-moeder. Rouw om een moeder wordt verondersteld de diepste te zijn die een mens kan voelen, dat is in het Midden-Oosten algemeen zo. Wat precies de functie was van rouwmisbaar in de context van “hun ziekte” חלותם is nog voor discussie vatbaar, maar dit is in elk geval wat de tekst zegt. Het rouw-thema is daarvoor (vers 12) al in שכול aangeduid.

Deze strofe heeft een 3+2 structuur, dat wil zeggen dat het eerste vers een tricolon is en het tweede een bicolon. Dat is mijn indeling en die van de Masoreten. De BHS heeft iets heel anders, waar ik geen stilistische redenen voor zie. Wel zijn de cola in 14 relatief lang. De ongelijke lengte van de verschillende verzen in een strofe is iets nieuws. Deze vorm, en de vele verschillende zinsconstructies die worden gebruikt, geven de beschrijving literair vorm. De toon van de strofe is nogal pathetisch te noemen, de dichter heeft het uitgebreid over zichzelf en de ellende waar hij zich omwille van de vijanden in heeft gestort. De schildering van zijn rondgang in rouwkleed en de dubbele climaxfiguur dragen bij aan dit effect.

#### *stijlelementen: strofe 9*

Het eerste woord van vers 15 (בצלעי) verwijst terug naar het begin van strofe 8, en geeft aan dat de rollen zijn omgedraaid. Verder heb ik in de toelichting op de vertaling al iets gezegd over de gevoelswaarde van שמח en ידעתי ולא.

De werkwoordstijden en de structuur suggereren dat we nog steeds bij het verleden zijn, dus dat de flashback nog steeds voortduurt. Voor een interpretatie van de werkwoorden, die in deze strofe een bepalende rol spelen, zie nogmaals de volgende paragraaf. In elk geval zijn de vele vormen (twee perfecta in elk van de drie cola) een belangrijk structurelement, dat een grote dynamiek suggereert. Dit contrasteert sterk met de meer pathetische, wijdloperige stijl van de vorige strofe.

De woorden “slaan” en “verscheuren” moeten overdrachtelijk begrepen worden, dat blijkt uit de toevoeging “en zwegen niet”. Blijkbaar gaat het om spot. De parallel met de vernedering die

<sup>15</sup>Een alternatief zou zijn om het colon te vertalen als: “Maar mijn gebed keerde <vruchteloos> terug in mijn schoot.” Vgl. het gebruik van ‘terugkeren’ in Jes. 55:10-11 en Lc 10:5-6.

de bidder volgens 14-B over zichzelf bracht ligt voor de hand, maar de draagwijdte van het gebeuren blijft moeilijk in te schatten.

In vers 16 is er met de overgeleverde tekst niet veel te beginnen. Het recente *Dictionary of Classical Hebrew* geeft als de letterlijke vertaling: “as profane ones or mockers of a cake”. מעוגי  
komt namelijk verder alleen in 1 Kon 17 voor, en betekent daar heel duidelijk iets als broodkoek. De meest voor de hand liggende lezing, die ik dus ook volg, is בהנפי לעגו לעוג, “toen ik wankelde spotten zij zeer fel met mij”. Er ontstaat zo een parallellisme met צלעי in het voorafgaande vers, en in 16-B komt de infinitivus terug. Ook de Septuaginta wijst in deze richting door het herhaalde  
○◆&◆⚡□✕◆○□■.<sup>16</sup>

In 16-B lijkt de constructie met een infinitivus niet lekker te lopen (zie verderop, 2.4). Bovendien staat er echt geen genitiefconstructie. De betekenis is gelukkig wel helder. Ook is er een omgekeerd parallellisme aan te wijzen, met de beide infinitieven en het suffix “ik”. Verder zien we aan het eind van beide cola de lange o-klank waar ik onder het vorige kopje al op wees. Het blijft echter een lastige plek, en ik wil zeker niet beweren dat ik de definitieve oplossing gevonden heb.

#### *structuur van strofe 7+ stanza IV*

We hebben hier te maken met een problematische passage voor wat de stanza-indeling betreft. Strofe 7 is weliswaar heel regelmatig opgebouwd, maar staat toch alleen in het gedicht. De naburige strofen 6 en 8 zitten anders in elkaar (resp. 3x2 en 3+2).

Thematisch en formeel horen strofen 8 en 9 heel duidelijk bij elkaar. Beide zijn als 3+2 opgebouwd; bovendien vormen ze samen een soort flashback naar het verleden. Mijn vermoeden is dat strofe 7 meer op het heden slaat. Deze strofen maken deel uit van dezelfde argumentatie, die draait om schande en ondankbaarheid. Er wordt een bijzonder pregnante tegenstelling gecreëerd, die jammer genoeg voor ons moeilijk in te voelen is, maar die voor de dichter/bidder een zaak van leven of dood is.

Toch lijkt het me duidelijk dat ook strofe 7 bij 8 en 9 hoort. Strofen 8 en 9 vormen inhoudelijk gezien een illustratie van vers 12-A, “zij vergelden mij goed met kwaad.” Bovendien vormt strofe 6 een duidelijke afsluiting, doordat het einde van de psalm (een loflied) alvast wordt geanticipeerd. Dit is een vast genre-element, vandaar dat het deze uitwerking heeft. Strofe 7 buigt de gedachtengang weer terug naar de barre werkelijkheid. Daarmee begint echt iets nieuws. In 17-A, het begin van strofe 10, begint een volgende passage.

Concluderend lijkt er veel voor te zeggen, wat ik dus ook gedaan heb, om strofen 8 en 9 samen te nemen in een stanza. Beide zijn verbonden door vormkenmerken en inhoudelijke kenmerken. Deze laatste ontbreken volledig in relatie tot strofe 7, die er echter wel bij hoort. Deze strofe moet dus voorlopig alleen blijven staan totdat meer duidelijk is over de interne samenhang van de psalm.

### **Stanza V, strofen 10 en 11**

<sup>17</sup>Heer, hoe kunt u het aanzien!

Breng mijn ziel terug van hun onheil[en]  
mijn enigheid van de jonge leeuwen!

<sup>18</sup>Ik zal u lofprijzen in de grote vergadering

---

<sup>16</sup>De lezing die ik heb gekozen is niet noodzakelijk de filologisch meest verantwoorde lezing. De commentaren van Dahood en Girard proberen een betekenis af te leiden uit de Arabische wortel ayn-waw-jim. De merites daarvan kan ik in dit verband niet nagaan. De lezing die ik gekozen heb, is wel vanuit het oogpunt van de poetica de meest waarschijnlijke.

- in een enorme menigte u bejubelen
- <sup>19</sup>Laat mijn valse vijanden zich niet over mij verheugen  
<niet> mijn haters-zonder-reden, de ogen toeknijpen
- <sup>20</sup>Ja, zij spreken <wat> geen vrede <is>  
en tegen de stillen van het land  
bedenken zij arglistige woorden
- <sup>21</sup>Ook tegen mij sperden zij hun mond open,  
zij zeiden: Haha! Haha!  
Ons oog heeft het gezien!

### *aantekeningen bij de vertaling*

Het eerste colon, 17-A is moeilijk te vertalen, juist omdat het zo kort is. Letterlijk staat er “Heer, hoe ziet u het?” Omdat dat in het Nederlands meer als een beleefdheidsvraag op een receptie zou overkomen, heb ik geprobeerd de gevoelswaarde van de uitdrukking weer te geven. “Hoelang ziet u het aan!” is ook een uitstekende optie.

De vertaling van יחידתי (17-C) met “enigheid” is een noodgreep. Het is een woord voor de ziel. “Eigenheid”, “uniekheid” of “individualiteit” geven de betekenis ook goed weer.

In 19-B is “niet” aangevuld, omdat in het Nederlands double duty niet goed mogelijk is. Verder werk ik er met verbindingsstreepjes om de Hebreeuwse constructie te kunnen laten staan. De ogen toeknijpen is een uiting van minachting en leedvermaak.

In 20 vertaal ik כִּי met “ja” en niet met “want”. Dit heeft te maken met mijn inschatting van de betoogstructuur. Het woord kan allebei betekenen.

In 20-C is חשב met “bedenken” vertaald; de grondbetekenis is “weven”. In 6 had ik “beramen” maar dat wil hier niet goed omdat je alleen daden, geen woorden kunt beramen en דבר is zoals bekend dubbelzinnig. In dit vers kan zowel “woorden” als “daden” bedoeld zijn. Om aan de veilige kant te blijven heb ik voor “woorden” gekozen.

### *de klanklaag*

In strofe 10 beginnen alle drie de verzen met א, de stembandklik die in het Hebreeuws als afzonderlijke medeklinker optreedt. In de overige cola keert deze nog viermaal terug. In 17-B zien we nog de herhaalde ש, de woorden משאיהם en מכפירים in 17-B en -C beginnen en eindigen met ה. De combinatie ע - ז zien we in 18-B, 19-B en 20-B; eventueel zou ook de afwisseling van א, ל, א, ל, א, ל en ע opzettelijk kunnen zijn. Het is duidelijk dat dit klankspel over de strofegrens heen gaat.

### *stijlelementen: strofe 10*

De drie verzen van strofe 10 vertonen alle drie een chiasme, waarbij het tweede lid van het chiasme een intensivering is van het eerste. Daardoor wordt strofe 10 intern samenhang verleend, en worden de beide strofen die de stanza uitmaken van elkaar onderscheiden. Zonder dit argument zou het ook mogelijk zijn bijvoorbeeld vers 19 bij de volgende strofe te trekken. In het eerste vers vinden we het chiasme in de B- en C-cola, de termen “ziel” en “onheil” zijn immers parallel met “enigheid” en “jonge leeuwen” (al is dat laatste een beeldspraak). Het werkwoord in het B-colon doet double duty (d.w.z. de betekenis geldt in beide cola, terwijl het woord zelf niet herhaald wordt). Zo wordt ook ruimte geschapen in het C-colon om langere en zwaardere woorden te gebruiken.

Het A-colon staat buiten deze structuur. De inhoud van deze regel versterkt dat effect. Zoals gezegd is deze regel moeilijk te vertalen. In elk geval is de flashback, als we het er over eens zijn dat deze doorliep tot en met strofe 9, nu echt ten einde. Het valt op dat hier niet de godsnaam gebruikt wordt, maar de minder geladen term “Adonai”.

In het B-colon van vers 17 wordt het woord שואה, dat in vers 8 twee keer voorkwam, herhaald in het meervoud. Het gaat echter nu om het onheil dat de vijanden teweegbrengen, terwijl het daar ging om het onheil dat de schrijver hen toewenst. Zo komt het motief van “oog om oog, tand om tand” weer terug. Bovendien worden de beide strofen (stanza’s) met elkaar verbonden.

De beelden die de dichter gebruikt zijn vertrouwd uit de poëzie, waarbij het mij opvalt dat 17-C de enige plaats in dit gedicht is dat de vijanden metaforisch met dieren worden gelijkgesteld. In andere psalmen, bijv. psalm 22, is dat een heel sterk element. Het feit dat de dichter het motief alleen hier gebruikt, wijst erop dat het ook voor hem een standaardmotief is dat hij bij zijn publiek bekend veronderstelt.

Vers 18 is een heel eenvoudig parallel geconstrueerd vers. Het chiasme vinden we tussen “lofzingen” en “jubelen” als eerste term en de menigte/vergadering als tweede term. Wat precies bedoeld wordt met deze lof en de gemeente die hem moet aanhoren is niet zonder meer duidelijk.

Door het chiasme is het vers formeel verbonden met de beide verzen eromheen. Toch geeft het een vrij plotselinge wending van het onderwerp te zien. De dichter kiest er daarmee voor het dramatische hoogtepunt van het gedicht nog even uit te stellen. De boodschap van dit vers wijst terug naar strofe 6. Het lofzingen voor God was gangbaar als dankbetuiging nadat een zekere gunst verkregen was: dit blijkt ook uit andere psalmen. Zo anticipeert de dichter dus op het einde van de psalm en op de verhoring van zijn gebed.

In vers 19 vinden we het chiasme tussen de beide uitdrukkingen voor vreugde (leedvermaak) en vijanden. Hier geeft de dichter aan wat hij per se niet wil dat er gebeurt. De herhaling van חנם uit vers 7, en שמה uit vers 15 zijn daarin van groot belang. Nogmaals onderstreept de dichter dat hij zonder reden het slachtoffer is geworden van de haat van zijn vijanden.

Er is sprake van een parallellisme van vers 17 met vers 19. Er is een inhoudelijke overeenkomst omdat beide verzen hetzelfde thema hebben (wat de dichter wel wil en wat hij niet wil), maar er is ook een stilistische overeenkomst. Het woordje אל van de prohibitivus doet double duty, net als השיבה in 17.

#### *stijlelementen: strofe 11*

In deze strofe gebeuren er een aantal erg spannende dingen met de werkwoorden. Daarvoor verwijs ik naar de desbetreffende paragraaf. Verder zijn allebei de verzen tricola en vertonen een enjambement tussen het B- en het C-colon. Zo wordt de eenheid van de strofe vormgegeven.

De wortel חשב is al in vers 4b voorgekomen. Woorden met de betekenis “spreken” komen vier maal voor: in vers 20 klinkt bij דבר de laatste keer de betekenis “daden” mee. Vers 21 gebruikt naast twee omschrijvingen voor spreken, twee lichaamsdelen: de mond en het oog. De stam ראה is al eerder voorgekomen.

Vers 21 geeft verder door middel van de directe rede de intensiteit en de zwaarte van de spot aan. Het is de eerste keer dat de vijanden zelf aan het woord komen. In vers 25 gebeurt dat nog eens, terwijl de lof van God ook twee maal in de directe rede wordt gesproken (vers 10 en 27); of dat een bewuste correspondentie is, is moeilijk uit te maken. De gevoelswaarde van ראה is moeilijk te peilen, maar het is zoveel als een uiting van spot en minachting.

#### *structuur: stanza V*

Deze stanza heeft omgekeerd dezelfde opbouw als stanza III. Stanza III heeft twee strofen van zes cola, verdeeld 2x3 en 3x2; deze stanza heeft twee strofen van zeven en zes cola. De cola zijn hier 3x2 en 2x3, dus precies omgekeerd verdeeld, met de ene uitzondering van vers 17 dat een extra colon heeft. In dat vers onderscheidt zich het A-colon heel duidelijk van de rest. Daarvoor zal verderop nog een verklaring komen.



Met de afwisseling van het onderwerp in strofe 10 scheidt de dichter een duidelijke breuk met het voorafgaande: de flashback is ten einde, we zijn weer terug bij het heden. De drie elementen die genoemd worden, zijn de belangrijkste onderdelen van het betoog van de dichter, nl. wat hij wil dat God doet, wat hij zelf wel wil doen en wat hij vooral wil dat er niet gebeurt. In de volgende stanza zal hij dit nog met groot retorisch vertoon uitwerken.

In strofe 11 vinden we een soort intermezzo. Doordat ze begint met een algemene uitspraak over de vijanden brengt ze een soort van verbreding teweeg. Net als in de vorige strofe verschuift het perspectief telkens als er een nieuw vers komt, maar dus op een net andere manier. Er zijn nog veel meer overeenkomsten aan te wijzen tussen deze stanza en stanza III dan alleen de opbouw. Ook in die stanza versprong het onderwerp regelmatig, met name in strofe 5. Verder zijn de nodige woordherhalingen al genoemd. De belofte van lofprijzingen in 18 verwijst naar strofe 6. In strofe 11 zagen we twee enjambementen, in de B- en C-cola; ook in strofe 5 zitten twee enjambementen, in vers 7 tussen het A-colon en het B-colon en in vers 8 tussen B en C. Ten slotte is er voor de verbinding van vers 17 en 19 (door double duty) een pendant te noemen in de parallelle voorzetselcombinatie tussen 9 en 10b. Kortom, dit kan bijna geen toeval meer zijn.

## Stanza VI, strofen 12 en 13

<sup>22</sup>U zag het, HEER: zwijg <nu> niet,  
mijn heer, wees niet ver van mij.

<sup>23</sup>Rijs op en ontwaak voor mijn recht,  
mijn god en mijn heer, voor mijn strijd

<sup>24</sup>Richt mij overeenkomstig uw rechtvaardigheid  
HEER mijn god  
en laat hen zich niet verheugen om mij.

<sup>25</sup>Laat hen niet zeggen in hun hart:  
“Haha, ons leven, ...  
niet zeggen, ...wij hebben hem verslonden!”

### *opmerkingen bij de vertaling:*

In 24-A is “richten” vertaald, een volkomen verouderde term. De bedoeling is het verband te laten zien tussen “recht” in 23-B en “richten”; in het Hebreeuws staat er dezelfde wortel. “Overeenkomstig uw rechtvaardigheid” is ook ouderwets, de gevoelswaarde van het Hebreeuws is eerder “zoals u rechtvaardig bent”, of zelfs, “omdat u rechtvaardig bent.”

In 24-C staat opnieuw שמה, zie de aantekening bij strofe 9. In 25-B en -C stel ik voor een directe rede te lezen, die onderbroken wordt door de recapitulatie van ‘niet zeggen,...’ Zie beneden.

### *de klanklaag*

In vers 22 zien we de combinatie אלה-חררש en אלה-חררק, een onmiskenbare assonantie. In het volgende vers zien we drie (oorspronkelijk) holle wortels met een lange i-vocaal, waarbij de i ook in het suffix terugkeert. In 24-A staan twee emphatische klanken vlak na elkaar.

### *stijlelementen: strofe 12*

Met vers 22 begint de echte oproep aan God. God wordt in deze strofe vier keer aangesproken, ongelijk verdeeld over de cola. Het is het duidelijkst om het parallellisme in deze verzen met letters weer te geven:  $xab^{c-1}/ab^{c-1}d // bbc^2/aac^2d$ . De a staat dan voor God, b voor een werkwoordsvorm in de gebiedende wijs, en d voor de dichter. Zoals het superschrift laat zien is de c een wat apart geval. Deze staat in het eerste vers voor de letter ל in אלה (en is daarmee dus onderdeel van

b, eigenlijk), en in het tweede vers voor ל gevolgd door de zaak waar de dichter voor vecht. Het perfectum waar het vers mee opent valt buiten het schema, vandaar de x. De complexiteit van het vers, gebrekkig weergegeven, geeft al iets weer van het belang ervan.

Het eerste woord is רָאִיתָהּ, wat teruggrijpt op het voorafgaande vers 21-C, en iets verder terug op 17-A. De vraag אֵלֶי־תִחַרְשׁ kan echter moeilijk terugslaan op 21, daaruit concludeer ik dat de dichter bedoelt: “Luister naar mijn gebed”<sup>17</sup>. Dit spoort ook met de vraag “houd u niet ver van mij”.

Het openingswoord רִיב־יָיִךְ keert in deze strofe terug, en parallel daarmee wordt God op zijn rechtvaardigheid aangesproken. Zo benadrukt de dichter op poëtische wijze dat het een rechtvaardige twist is. Nog een voorbeeld van parallellisme is het woordpaar עֵירִי en קִיץ, twee holle wortels in de hif'il. De aanroep van God, die in 23-A uitbleef, komt in 23-B dubbel terug als dat net al niet meer verwacht wordt.

### *stijlelementen: strofe 13*

In deze strofe wordt de argumentatie uit de vorige strofe doorgevoerd en afgerond. De oproep aan God om recht wordt herhaald met dezelfde wortel שָׁפַט als in מִשְׁפָּטִי in 23-A. Er ontstaat zo een soort parallellisme met de drie prohibitieven, in de A- en C-cola van de strofe. Ook noemt de dichter God opnieuw bij zijn eigennaam JHWH, net als in 22.

De stam שָׁמַח verwijst terug naar de eerdere gelegenheden dat de vijanden hun vreugde hebben getoond. In vers 19 is dit gevaar ook al aangeduid. Net als in vers 21 worden zij letterlijk geciteerd, weer met een derde colon, om een intensivering te bereiken.

Ik denk dat het citaat als één - onderbroken - zin gelezen kan worden. Dat heb ik ook in de vertaling proberen uit te drukken. Op die manier ontstaat een grotere dynamiek dan wanneer er losse stukjes gelezen worden. Verder denk ik dat de dichter ons op het verkeerde been wil zetten door in het A-colon אָמַר met het voorzetsel בִּי te gebruiken, en in het C-colon hetzelfde werkwoord gevolgd door het werkwoord בָּלַע. Zo kan dit laatste woord gemakkelijk (zelfs door native speakers, denk ik) worden misverstaan. Bijvoorbeeld voor een vorm van לָעַן “bitter zijn”, dat veel zwakker is dan “verslinden”. Ik denk dat dit een stilistische kunstgreep is om het einde van het pleidooi extra kracht bij te zetten.

Een andere mogelijkheid is om wel het enjambement, maar niet de bewuste misleiding te veronderstellen. Dan kan נִפְשָׁנוּ opeens ook gelezen worden als: “onze keel.” In relatie tot בָּלַענוּהוּ geeft dat “wij hebben hem opgeslokt!”. Ik vind de bewuste misleiding te leuk om op te geven, maar heb daar niet echt argumenten voor.

### *de structuur van stanza VI*

De lezing van vers 24 als tricolon is aanvechtbaar. Ik denk dat door deze lezing de aanroep het juiste gewicht krijgt, en het parallellisme van de imperatief in A met de prohibitief in C beter uit de verf komt. Bovendien is het volgende vers ook een tricolon, en een 2+3 strofe zou wel merkwaardig zijn zo opeens. Vandaar dat deze indeling volgens mij oorspronkelijk is. Vers 25 zou eventueel ook een bicolon kunnen worden, maar ik vind mijn lezing evenwichtiger.

Beide strofen zijn nauw met elkaar verbonden, zowel inhoudelijk als door stilistische elementen. Bijvoorbeeld de doorgevoerde imperatieven en prohibitieven, het parallellisme en het kernwoord שָׁפַט. Dat laatste woord is ook zo'n beetje het keerpunt van de stanza.

De boodschap is duidelijk. Dit is het hoogtepunt van de oproep aan God door de dichter, om hulp tegen zijn vijanden. In strofe 10 is de hoofdlijn van de gedachtengang al aangegeven, noem het maar een voorzet, en in deze stanza doet de dichter alle moeite om de bal hard en strak in het doel te schieten.

<sup>17</sup>Misschien zelfs: “Antwoord op mijn gebed!”

## Stanza VII, strofen 14 en 15

<sup>26</sup>Laten zij beschaamd worden en wegkruipen, elk van hen,  
die zich verheugen om mijn kwaad  
Laat hen in schaamte en smaad gehuld gaan  
die zich groot maken tegen mij

<sup>27</sup>Dan zullen zich verheugen en zingen die mijn rechtvaardiging wensen  
en zij zullen steeds zeggen: groot is de HEER  
die vrede wenst voor zijn dienaar

<sup>28</sup>En mijn tong zal uw rechtvaardigheid verkondigen,  
de hele dag uw loflied.

### *aantekening bij de vertaling*

De eerste werkwoordsvorm van vers 27 is dubbelzinnig. Ik heb hem als futurisch imperfectum vertaald, maar ze kan ook als iussief gelezen worden, dus als “laat zich verheugen en zingen”. Vanuit het vervolg van het vers vind ik die lezing ietsje minder goed. Een native speaker die het gedicht voorgedragen zou horen, zou waarschijnlijk eerst een iussief begrijpen, totdat hem duidelijk werd dat dat in het B-colon niet meer paste (als het verschil al niet in de voordracht werd duidelijk gemaakt).

In de vertaling van strofe 15 staat twee keer “wensen” voor *רפץ*, het is een beetje te passief. Het woord betekent ook “kiezen” of zelfs “uitverkiezen”, en “vreugde vinden in.”

### *de klanklaag*

In vers 26a zien we twee keer *ח*. In 26b gebeurt ook iets dergelijks met *בש*, waarbij de *ל* van *לבש* in het derde woord nog terugkeert, en in het B-colon eveneens. In strofe 15 zien we tweemaal achter elkaar een *ז* (27-A) en later ook nog twee.

### *stijlelementen: strofe 14*

Deze strofe herinnert door het eerste woord meteen aan strofe 3, en deze parallel wordt ook volgehouden. In 26a gebeurt dat door de dubbele iussieven in het A-colon, en door het enjambement met het B-colon: hetzelfde bouwprincipe als strofe 3. In 26b varieert de dichter daarop doordat hij nu twee nomina in plaats van twee iussieven gebruikt. Het zijn wel dezelfde wortels als in vers 4a.

Er zijn nog andere significante woordherhalingen. De stam *לבש* “gehuld gaan” heeft de dichter in vers 13-A al op zichzelf toegepast, in de context van zijn zelfvernederings. Bovendien wordt het woord *רעת* uit vers 4b herhaald, dat nu echter wordt gecombineerd met het al vaker gebruikte woord *שמח*. Door deze woordherhalingen wordt de vraag om vergelding extra versterkt. Er is nog een laatste parallel met vers 4a, doordat in 26b-B net als in 4a-B een participium met mem-prefix wordt gebruikt (al is het wel een andere stamformatie). De terugverwijzing is dus compleet.

### *stijlelementen: strofe 15*

Strofe 15 reminisceert niet alleen aan strofe 3 (en 4), maar ook aan strofe 6. Dat is de strofe waarin God voor het eerst lofprijzingen in het vooruitzicht werden gesteld. De verwijzing naar strofen 3 en 4 krijgt vorm door de dubbele werkwoordsvorm in 27-A; de terugverwijzing naar strofe 6 uit zich onder meer in de vrije structuur van dat vers. Bovendien zien we hier een “hymnisch” participium terugkeren om een blijvende eigenschap van God te benoemen. In de werk-

woorden gebeuren nog meer spannende dingen, waarvoor ik ten overvloede naar de volgende paragraaf verwijs.

Voor het eerst verschijnen de bondgenoten van de dichter ten tonele. In het voorafgaande hebben we niet gehoord dat die er waren, weliswaar ook niet dat ze er niet waren, maar het resultaat van hun verschijning is toch een zekere verrassing. Dit kan echter een cultureel bepaalde reactie zijn, misschien was het wel vanzelfsprekend dat iedereen zijn eigen partij om zich heen had staan bij het uitspreken van zo'n gedicht. Stilistisch geeft hun optreden de dichter de mogelijkheid een zekere verbreding te bewerken, in die zin dat hij eerst een vertrouwensrelatie schetst tussen God en zijn eigen "vriendenkring", en vervolgens op zichzelf terugkomt voor de afsluiting van de psalm.

Woordherhalingen spelen hier een cruciale rol. Uit het vorige vers worden de wortels שמה en גדל herhaald, en in het vers zelf komt חפץ twee keer voor. De eerste twee woorden waren eerst op de vijanden betrokken, maar past de dichter nu op zijn eigen partij toe. Zij "verheugen" zich echter niet ten koste van anderen, maar "in de HEER"; en zij verhogen niet zichzelf, maar God. Dat is tenminste wat het B- colon suggereert. Bovendien wordt door de herhaling van חפץ gesuggereerd dat God, de dichter en zijn vrienden partij kiezen voor elkaar. Er ontstaat een driehoeksrelatie tegen de vijanden.

De stam צדק is al eerder voorgekomen in vers 24, maar of daar een diepere bedoeling achter zit durf ik niet te zeggen. Letterlijk staat er in 27-A "rechtvaardigheid" maar ik heb de vrijheid genomen het als "rechtvaardiging" te lezen. "Aanname als rechtvaardige" zou ook de strekking kunnen zijn. Een vertaling als "vrijspraak" komt dan in aanmerking.

De dichter suggereert in 27-C dat zijn vrienden hem zullen beschouwen als dienaar van God. Het is opvallend dat dat op dezelfde indirecte manier gebeurt als in 10b.

De afsluiting van het geheel, in vers 28, is het slotwoord תהלתך. Ook hier staat weer dat lastige woord צדק, dat nu als een kwaliteit van God wordt gebruikt. Door het parallellisme van צדקך en תהלתך worden de betekenissen op elkaar betrokken, we mogen dus concluderen dat de dichter een lied op Gods rechtvaardigheid voor ogen heeft.

Ditzelfde verschijnsel, twee kernwoorden die door een parallellisme in een wederzijdse spanning worden gebracht, hebben we ook gezien in vers 1, met de wortels ריב en לחם. Ook door de betekenis mogen we veronderstellen dat dit woord het eindpunt is waar de dichter vanaf het eerste woord naar toe heeft gewerkt.

#### *structuur: stanza VII*

Vers 27 wil ik met de Masoreten lezen als een tricolon. Ik denk dat er geen bezwaar zit in het feit dat de directe rede middenin een colon begint. De lezing van de BHS als tricolon + bicolon vind ik minder goed, omdat het eerste vers dan eindigt met een dubbele punt, als het ware (geen sof pasuq, maar een dubbele punt!). Misschien is dit al te subjectief, maar ik vind dat vreemd aanvoelen.

Zonet zijn er al een paar woordherhalingen genoemd, die uiteraard veel doen om de stanza samenhang te geven. Een ander vormelement is het gebruik van de iussief / het imperfectum. Dat deze twee strofen bijelkaar horen is sowieso wel voor de hand liggend, gezien het voorafgaande. In de betoogstructuur is de functie van deze stanza, dat de dichter nog een laatste maal probeert God aan zijn eigen kant te krijgen. Hij verwenst zijn vijanden, hij voert zijn vrienden ten tonele als vrome lieden (ze prijzen God immers), en creëert een driehoeksrelatie tussen God, hemzelf en zijn vrienden. Bovendien stelt hij God lofprijzingen in het vooruitzicht wanneer hij inderdaad het heil heeft verkregen waar hij om vroeg. Dat is een logische afsluiting van de argumentatie van de dichter.

## **2.4 het gebruik van de werkwoordstijden in psalm 35 en de impliciete chronologie**

In deze paragraaf ga ik de werkwoordvormen in de psalm langslopen. Het doel daarvan is te ontdekken of er een zekere ordening in het gebruik daarvan is te ontdekken, en te zien of langs deze weg iets vastgesteld kan worden over de chronologie waarin de dichter de verschillende elementen van zijn betoog plaatst. Soms staat het heden centraal, en de noodsituatie waarin de dichter/bidder zich bevindt, op andere plaatsen gaat het over gebeurtenissen in het verleden.

Er zijn verschillende, elkaar uitsluitende opvattingen over het Hebreeuwse werkwoordssysteem en de werking daarvan. Ik gebruik alleen de grammatica van Joüon en Muraoka. Bij het vaststellen van de mogelijke redenen voor de keuze voor een bepaalde werkwoordsvorm ga ik niet uit van een bepaalde grammaticale theorie, maar zoek ik de verklaring die het beste bij de tekst aansluit, waar die ook vandaan komt.

In sommige gevallen overlapt deze paragraaf met de vorige, vanwege de rol van parallelisme. Verder beperk ik me hier tot de predicaten van de cola, en de werkwoordelijke vormen die in een bepaald patroon passen.

#### 2.4.1 de werkwoordstijden per stanza

Stanza I wordt gekenmerkt door imperatieven. Deze zijn in de eerste strofe gelijkmatig over de cola verdeeld: allemaal één. In de tweede strofe vinden we in de A-cola telkens een imperatief, gecombineerd in de B-cola met een werkwoordelijk gebruikte nominale vorm van het werkwoord (ישעתך en לקראת).

Stanza II vertoont, eveneens, in de eerste strofe vier keer dezelfde werkwoordsvorm. In dit geval zijn het echter iussieven, en zijn ze niet gelijkmatig verdeeld maar geconcentreerd in de A-cola. In de B-cola van deze strofe is daarom ruimte voor participia. De tweede strofe van de stanza (strofe 4) heeft in de A-cola telkens nog maar één iussief, maar verder dezelfde structuur met eerst een iussief, dan een participium.

Stanza III is veel meer gevarieerd. Dat heeft ook te maken met de grotere lengte van de verzen. Vers 7 heeft twee perfecta, waarvan er een terugkeert in 8. Het gaat hier om het recente verleden; als de “strik” er niet meer lag, kunnen de vijanden moeilijk zelf erin vallen. In vers 8 zien we opnieuw iussieven, drie stuks. Verder komen we hier ידע tegen, dat qua vorm zowel een imperfectum als een iussief zou kunnen zijn. Gezien het gebruik ervan (in de bijzin) en de betekenis, lijkt het me duidelijk een imperfectum. Hoe de dichter dit heeft bedoeld hangt mede af van de vraag of hij zich van het grammaticale verschil tussen beide vormen bewust was. Bovendien is het vervolgens nog de vraag, of hij voor de compositie van het vers de morfologie of de grammaticale functie doorslaggevend vond.<sup>18</sup> Het is dus goed mogelijk dat de dichter er net als in stanza's I en II naar streefde om vier gelijke werkwoordsvormen bij elkaar te zetten in de eerste strofe van de nieuwe stanza. Die in dit geval alle vier in hetzelfde vers staan.

De tweede strofe van de stanza is in die zin minder spectaculair. We zien hier driemaal een futurisch gebruikt imperfectum. Een nieuw verschijnsel is dat het derde vers (10b) van deze strofe als bijstelling verbonden is aan de voorafgaande nominale zin (10a-B). Zo wordt de strofe verlengd op een wat meer ontspannen manier dan door langere verzen, wat elders gebeurt. Overigens is het participium, dat de bijstelling regeert, doorgaans een kenmerk van hymnische teksten. Dat ligt op zich voor de hand, het kan goed dienen om blijvende kwaliteiten van iets of iemand aan te geven, wat hier dus naar God toe gebeurt. Toch lijkt het me niet gek de constructie als een bewuste reminiscentie aan lofhymnen op te vatten.

Strofe 7, die in de structuur “los” staat, heeft drie imperfecta. Verder staat er een perfectum in de bijzin. In mijn vertaling heb ik de imperfecta met een tegenwoordige tijd weergegeven. Het

<sup>18</sup> In de latere Arabische literatuur speelde soms zelfs de schrijfwijze van woorden een rol, met bijvoorbeeld dezelfde lettervorm maar andere diacritische punten.

lijkt me goed denkbaar dat deze verzen direct verwijzen naar de context waarvoor het gedicht bedoeld was, een soort rechtsgeding. Een vertaling als verleden tijd ligt grammaticaal minder voor de hand, en een toekomstige tijd geeft geen goede betekenis. Het perfectum in de bijzin is lastig te verklaren. Ik ben geneigd te denken aan een soort polariteit van tijden, juist omdat het woord in een bijzin staat. Het is ook mogelijk een verklaring te zoeken in de betekenis of het aspect van het werkwoord. Bijvoorbeeld het Latijnse woord voor “kennen” (*novi / notus sum*) heeft een perfectumvorm met een praesensbetekenis. Iets dergelijks zou hier ook denkbaar zijn.

Stanza IV begint met een nominale zin zonder tijdsaanduiding. De tijdsaanduiding volgt pas in het tweede colon (de perfectumvorm in 13-B). De hoorder wordt zo nog even in spanning gelaten waar de dichter het precies over heeft. Het effect is dat van een verbreding, die de aandacht vestigt op de laatste twee woorden van 13-A: “mijn kleed was een zak.” Ook in het vervolg van de strofe zou je van een dergelijke verbreding kunnen spreken, omdat het werkwoord telkens aan het eind van het colon staat.

In 13-C vinden we een imperfectumvorm. Deze vat ik op als een praesens historicum. In het Nederlands gebruiken we die vorm minder gemakkelijk dan het Hebreeuws, vandaar dat in de vertaling een verleden tijd staat. Het feit dat het colon met het voegwoord ו begint, biedt volgens mij de mogelijkheid een soort *consecutio temporum* aan te nemen, waarbij de *wayyiqtol*-vorm wordt opgesplitst. Het zou ook kunnen dat de imperfectum-vorm een soort van intensivering aan geeft: de diepte van het gevoel benadrukt, zie 2.3. Iets min of meer vergelijkbaars zien we bij het participium קדר in 14-B. Door de toevoeging van het participium aan het werkwoord wordt de lengte van de rouwperiode benadrukt.

De tweede strofe (strofe 9) van stanza IV opent met zes perfecta in drie cola, twee per colon. Ik vermoed dat de dichter hiermee een zekere dynamiek heeft willen suggereren: het doelgerichte handelen van de vijanden contrasteert zo met het gepijnigd heen-en-weer lopen (התהלכתי) van de dichter/bidder. Het lijkt logisch dat dit gebeuren in het verleden moet worden geplaatst. Colon 16-B is niet zo makkelijk. Dahood zegt hierover dat חרק als een infinitivus absolutus gelezen moet worden, die hier net zo functioneert als een gewoon werkwoord.<sup>19</sup> De infinitivus absolutus als continuering van een andere infinitivus absolutus is uitzonderlijk, maar vormt hier wel een mooi parallellisme.<sup>20</sup>

Stanza V opent met een los te lezen A-colon, “Heer, hoe kunt u het aanzien?” Het gebruik van het imperfectum hoeft geen verklaring. De overige tijden in vers 17 en 18 verwijzen terug naar eerdere passages in de psalm, de imperatief “השיבה” naar de eerste stanza, de imperfecta in 18 naar strofe 6 (vers 9 en 10). De prohibitivus in 19-A is nieuw. Deze vorm zal een paar verzen later veelvuldig gebruikt gaan worden, en het is daarom niet onwaarschijnlijk dat de vorm daarom nu wordt geïntroduceerd. Het is typisch overigens dat het voorvoegsel אל wordt weggelaten in het B-colon. Dit is waarschijnlijk een dichterlijke vrijheid omdat de dichter een chiasme wil maken.

In de tweede strofe van deze stanza gebeuren een paar opvallende dingen. De dichter gebruikt eerst imperfecta, die ik met tegenwoordige tijden heb vertaald, en een *wayyiqtol*-vorm. Volgens mij gaat hij hiermee over naar de verleden tijd (in vers 21). Gezien de context en de betekenis lijkt het me verantwoord hier de ו los te lezen van de werkwoordsvorm, en te vertalen: “Ook tegen mij (sperden zij de mond open)”. Dat geeft de meest voor de hand liggende betekenis. De dichter probeert hier een algemene waarheid over de vijanden over tafel te krijgen, die hij vervolgens illustreert vanuit zijn eigen ervaring.

<sup>19</sup>Dahood, *Psalms I*, 214.

<sup>20</sup>Vgl. Joüon-Muraoka, § 123x.

Dat het in vers 20 om een algemene uitspraak gaat, kan worden ondersteund door het aspectverschil van de gebruikte werkwoorden mee in overweging te nemen.<sup>21</sup> De verschillende woorden voor spreken hebben namelijk een aspectverschil: דבר wordt duratief gebruikt en אמר punctueel. Ook de andere imperfecta חשב en רחב (in de hif'il) hebben een duratief aspect, het woordenboek wijst dat uit. Gezamenlijk levert dat een significant gegeven op voor de interpretatie van vers 21. Het ondersteunt namelijk de vertaling van het perfectum אמרו als verleden tijd. De "citatens" 21-B en -C moeten worden beschouwd als voorbeelden uit het verleden. Dit contrasteert vervolgens aardig met de dreiging in vers 25, dat zij in de toekomst weer dergelijke dingen zullen zeggen.

Stanza VI is het dramatische hoogtepunt van de psalm. De verschillende werkwoordsvormen laten zich gemakkelijk verklaren. Het perfectum ראיתם heeft heel duidelijk een verleden betekenis, de erop volgende prohibitivi een tegenwoordige. De strekking is: "Wees NU niet doof / niet ver." De combinatie van imperatieve en prohibatieve beheerst de hele stanza. Op het eind vinden we een perfectum, בלענודו, dat uitstekend als een verleden tijd kan worden gelezen. (Het beste als v.t.t. omdat het einde is van een proces, zie eerder.)

In stanza VII ten slotte keren een aantal dingen die eerder al voorkwamen, nog eenmaal terug. De eerste strofe herinnert sterk aan het begin van stanza II (dat is vers 4a en -b). Vers 27 herinnert aan vers 25, vanwege de overvloed aan werkwoordelijke vormen en door de vorm van de strofe als 3+2.

De eerste strofe van stanza VII wordt gekenmerkt door iussieven, eerst twee en dan één, verbonden met nominaal gebruikte participia in de B-cola. Ook de tweede begint met dezelfde combinatie. We zien twee iussieven gecombineerd met een nominaal gebruikt participium, ditmaal binnen hetzelfde colon. Wat wel een essentieel verschil is, is dat in dit geval de iussieven ook als imperfecta kunnen worden begrepen, dat wil zeggen als toekomstige tijden.

Deze dubbelzinnigheid biedt de dichter de mogelijkheid alvast in 27-B de verhoring van zijn gebed te veronderstellen. De werkwoordsvorm in dit colon is een imperfectum voorafgegaan door waw-copulativum. Er wordt dus een toekomstige tijd en geen consecutio temporum bedoeld (ik denk dat een dergelijke vorm als een verzwakking gevoeld zou worden.) De gevoelswaarde van 27-B is dus volgens mij: "En zij zullen telkens weer zeggen: ...".

De constructie in de B- en C-cola reminisceert aan vers 10, en ook wordt hetzelfde werkwoord gebruikt, אמר. God wordt geprezen door een duurzame eigenschap van hem te noemen. Net als in 10 gebeurt dat door een constructie met een werkwoordelijk gebruikt participium. In vers 28 volgt een laatste imperfectum, dat zonder meer een futurische betekenis heeft.

#### 2.4.2 het gebruik van de tijden in de psalm: enkele opmerkingen

Het eerste dat geconcludeerd kan worden uit het bovenstaande, is dat de verschillende werkwoordsvormen zeer bewust worden gebruikt. Er is geen enkele plaats (m.u.v. 16-A) waar er met behulp van de beschikbare theorieën niets te maken is van de gegeven tekst. Bovendien blijkt het gebruik van de tijden gemakkelijk te verbinden met de totaalcompositie van het gedicht, en bepaalde suggesties te bieden voor de interpretatie en samenhang van bepaalde passages.

Wat betreft het verband tussen de prosodische structuur en de gebruikte werkwoorden, zien we dat de keuze van de werkwoordsvormen een belangrijke rol speelt in de vormgeving van de stanza's en strofen. Meestal domineert een bepaalde vorm de stanza, met een lichte variatie tussen de beide strofen. Met name in de minder complexe strofen in begin en eind van de psalm is dat goed te zien. Een tweede gegeven is dat bepaalde genre-elementen nauw verbonden lijken met bepaalde constructies: vervloekingen met iussieven, hymnische passages met participia. Het materiaal

<sup>21</sup>Zie hiervoor Joüon-Muraoka, § 111.

in deze psalm is te beperkt om daar meer over te zeggen, dit punt is ook volstrekt niet nieuw, maar de consistentie waarmee het gebeurt is opvallend.

In mijn bespreking heb ik bijna altijd een temporele waarde aan de verschillende vormen toegekend: verleden tijd (o.v.t. of v.t.t.) voor het perfectum, tegenwoordige of toekomstige tijd voor het imperfectum. Dit bleek goede betekenissen op te leveren. Ik heb daarbij wel de vrijheid genomen om losjes om te springen met de  $\gamma$  van het imperfectum consecutivum. In 21-A heb ik de  $\gamma$  losgeweekt van het werkwoord, in 13-C heb ik een *consecutio temporum* gelezen waar de  $\gamma$  niet aan het werkwoord vastzit. In hoeverre dit in overeenstemming is met de bestaande theorieën over het Hebreeuwse werkwoord kan ik niet beoordelen, maar het zou interessant zijn dit uit te zoeken.

### 2.4.3 de chronologie van de psalm

Het is nu mogelijk om op grond van de voorgaande gegevens een globale indeling te maken van de chronologie die de psalm impliceert.

Stanza I moet heel duidelijk in het heden worden geplaatst; de ik-figuur meldt zich bij zijn God om zijn beklag te doen. Wat hij wil is de uitspraak, als antwoord op zijn verhaal, dat God hem bijstaat. Dat antwoord wordt niet gegeven, zoals in psalm 22 het geval lijkt te zijn. We mogen dus misschien aannemen dat het nadien verwacht wordt.

De vloeken in stanza II lijken het resultaat van een aanhoudende frustratie van de bidder. De vijanden worden met participia getekend, wat wijst op het “permanente” karakter van hun gedrag. Hoe lang zij al de dingen doen waarvan hij hen beticht is niet duidelijk, maar het zal uit zichzelf niet zomaar veranderen.

Strofe 5, het begin van stanza III noemt opnieuw een situatie in het recente verleden, die naar alle waarschijnlijkheid de reactie van de dichter uitgelokt heeft. De wijze waarop deze verzen gebracht worden, met veel nadruk (zie de vorige paragraaf) suggereert dat het vers mede bedoeld is om het fanatisme van de voorgaande verzen te rechtvaardigen. De “valkuil” is nog steeds aanwezig, anders is het niet logisch dat de vijanden er nog steeds in kunnen vallen. Deze uitleg mag al te simpel klinken, maar het wordt zo toch minder waarschijnlijk om aan te nemen dat de daad van de vijanden in het verre verleden geplaatst moet worden. Het vervolg van stanza III heeft op de toekomst betrekking: onheil voor de vijanden, en een danklied voor God.

Strofe 7 heeft waarschijnlijk op het heden betrekking, zoals ik boven heb beargumenteerd. Stanza IV die daarop aansluit heeft vervolgens het karakter van een flashback die illustreert hoe de vijanden de dichter ‘goed met kwaad’ hebben vergolden. Deze passage hoort heel duidelijk in het verleden thuis. Hoe het verband is met de “valkuil” in vers 7 wordt niet duidelijk: noch of er een inhoudelijk verband is, noch wat de volgorde van de gebeurtenissen is. Daar moeten we naar raden.

Strofe 10 brengt ons terug bij het heden, het moment dat de bidder voor God staat, met zijn verzoek om hulp, zijn goede bedoelingen en grootste vrees. Strofe 11 vult de voorgaande strofe aan met een algemene uitspraak (die dus ook op het heden betrekking heeft) en een verwijzing naar eerdere, spottende uitspraken van de vijanden. Hoe deze in de tijd geplaatst moeten worden blijft onduidelijk, maar het verband met de flashback in strofe 9 ligt zeer voor de hand.

Stanza VI schetst opnieuw de actualiteit, in het bijzonder het gevaar dat de bidder bedreigt. Het gevaar is in het bijzonder dat de eerdere situatie (de spot van de vijanden tegen hem) zich herhaalt. De slotstanza sluit het gedicht af met een hoopvolle maar korte vooruitblik op de toekomst als Gods hulp veiliggesteld is.

Conclusie: er zit een duidelijke chronologische lijn in het gedicht. Hoe de verschillende delen precies in elkaar grijpen en naar elkaar terug- of vooruitverwijzen is alleen niet zo makkelijk te bepalen. Het is daarvoor te veel een kwestie van de interpretatie van het gedicht als geheel, die meer omvat dan alleen het gebruik van de werkwoordsvormen.



## 2.5 De prosodische structuur van psalm 35

Afgaande op het resultaat van paragraaf 2.3 telt de psalm 74 cola, verdeeld over 32 verzen: 10 tricola en 22 bicola. Deze zijn verdeeld over 15 strofen van doorgaans twee verzen, waarvan er twee een extra vers hebben. Op één uitzondering na zijn de strofen twee aan twee gegroepeerd in stanza's. Deze uitzondering bevindt zich niet precies in het midden, maar in de opmaat daarnaartoe: strofe 7.

Bij het nauwkeuriger bekijken van de stanza's valt op dat de strofen die er deel van uit maken vaak een gelijk aantal cola hebben. In elk geval in de eerste helft van het gedicht is dat het geval: stanza's I, II, III en IV. In strofe III zijn ze in de beide strofen wel anders over de verzen verdeeld (2x3 en 3x2) dus we mogen veronderstellen dat het de dichter bij het aanbrengen van deze structuur om het aantal cola ging, en niet om het aantal verzen. In de tweede helft van het gedicht treedt deze correspondentie, dus een gelijk aantal cola in de beide strofen van een stanza, niet meer op.

Nu blijkt het tellen van cola interessante informatie te bieden. Het totale aantal cola in de psalm is 74, oftewel  $2 \times 37$ . Als we de verdeling van de cola over de psalm in beeld brengen, valt op dat strofe 1-8 precies 37 cola tellen, en strofen 9-15 eveneens 37 cola. De kans dat deze grenzen toevallig samenvallen, is normaal gesproken 1 op de 4 of 5, het gemiddelde aantal cola per strofe. Dat ligt niet erg voor de hand. We mogen dus veronderstellen dat het middelpunt van het gedicht bewust gekozen is, en ligt tussen strofen 8 en 9.

Opnieuw naar de tekst kijken leert dat het niet logisch is om hier een grote scheiding te leggen. De strofen 8 en 9 zijn allebei beschrijvingen van een situatie, allebei 3+2 geconstrueerd en het enige verschil is de wisseling van perspectief die bijna elke strofenwisseling kenmerkt. Een indeling van strofe 7 bij strofe 8 (en evt. 9, of 9 bij 10 en 11) is evenmin waarschijnlijk, des te meer omdat de stanza (IV) die strofe 8 en 9 samen vormen bestaat uit 2 strofen met evenveel cola, net zoals dat in het gedicht tot dan toe het geval is geweest. De stanza kan dus zonder problemen intact blijven. Het enige dat we nu meer weten, is dat deze stanza precies het midden vormt van de psalm.

Strofe 7 blijft dus voorlopig apart staan. Wat nu uitgezocht moet worden, is waar de 4 cola van strofe 7 dan gebleven zijn in de tweede helft van het gedicht, strofen 9-15. Als beide helften van het gedicht evenveel cola hebben, moeten deze vier immers ergens terug te vinden zijn. Het blijkt nu mogelijk te zijn om de tweede helft van de psalm te lezen als een omgekeerde spiegeling van de eerste helft, uitgebreid met de vier extra cola van strofe 7. Als we de structuur van de eerste zes strofen omgekeerd op de laatste zes strofen leggen (dus van strofe 1 op strofe 15, 2 op 14, etcetera), vinden we precies vier afwijkende cola. De enige twee plaatsen waar de strofen van de eerste helft afwijken van het standaardmodel van twee bicola, is in strofen 5 (twee tricola) en 6 (drie bicola). Deze komen overeen met strofen 11 en 10 respectievelijk. We vinden de vier extra cola van strofe 7 vervolgens terug in de verzen 17, 24, 25 en 27.

In alle gevallen laat het extra colon zich gemakkelijk verklaren als een uitbreiding die past bij de retorische functie van het desbetreffende vers (of strofe). In vers 17 zagen we al dat het A-colon los staat van de rest van het vers, doordat het voor die strofe kenmerkende chiasme pas later inzet. In vers 24 en 25 past de grotere lengte goed bij de zwaarte van de boodschap van die strofe: er ontstaat ruimte voor een extra aanroep aan God en een herhaling van de dreiging van de vijanden. In vers 27 geeft het de dichter de kans om door een direct citaat een zekere verbreding te bewerken.

We mogen nu concluderen, dat er een palindroomfiguur aan de basis ligt van de psalm, in elk geval wat de genoemde 12 strofen betreft. ("Palindroom" is de technische term voor een dergelijke ringstructuur, als ABCDCBA bijvoorbeeld). Verder blijkt dat de dichter werkte met strofen in

paren van twee, die ik stanza's heb genoemd en die gevormd zijn op basis van een gelijk aantal cola per strofe.

De dichter heeft echter niet strak aan dit laatste uitgangspunt vastgehouden, want hij vond het blijkbaar geen bezwaar om het evenwicht door de vier extra cola te laten doorbreken. Ook vond hij het blijkbaar, om wat voor redenen dan ook, geen probleem dat strofe 7 alleen bleef staan zonder directe pendant in de opbouw van het gedicht.

Er is nog een laatste observatie te maken aangaande de prosodische structuur, die een aanknopingspunt kan vormen met betrekking tot de functie van de verschillende onderdelen in het geheel van het betoog. Als we namelijk strofen 7-10 als eenheid beschouwen, ontstaat er een tweede palindroomstructuur op basis van de verslengte (bicolon of tricolon). In letters uitgedrukt ziet het er als volgt uit, met b voor een bicolon en T voor een tricolon: b-b-T-b-T-b-T-b-b. Van deze structuur ligt het midden precies in het midden van de psalm, want de middelste T is het eerste vers van de tweede helft van de psalm. Dus waar de strofische structuur niet voor een volmaakt harmonische parallel zorgt, blijkt de versstructuur dat te doen. Bovendien is het probleem dat strofe 7 leek te bieden, op deze manier gedeeltelijk weggenomen. Waar ze eerst buiten elke overkoepelende structuur leek te vallen, kan ze op deze manier toch worden geïntegreerd in het geheel van de psalm.

Het resultaat van dit onderzoek is dus dat we te maken hebben met twee elkaar aanvullende palindroomstructuren. Het zijn een grote palindroom op strofe-niveau en een kleine op versniveau, waarbij de kleine het middendeel van de psalm samenhang verleent, en de grote het begin en het einde. Op deze manier ontstaat bovendien een interessante driedelige structuur van de psalm, die alleen wordt gecompliceerd doordat strofe 10 onderdeel uitmaakt van beide structuren. Deze kan dienen als extra aanknopingspunt voor het bepalen van de retorische structuur.

Er kunnen nu een aantal conclusies worden geformuleerd met betrekking tot de prosodische structuur. Ten eerste: de dichter van deze psalm heeft de aantallen cola, verzen en strofen en de verdeling ervan uiterst zorgvuldig afgewogen. Waarom weten we nog niet. Ten tweede: hij werkte met strofen, die werden samengevoegd in stanza's van twee strofen met in principe een gelijk aantal cola. Ten derde: zowel de verzen als de strofen waren in principe tweeledig, maar konden uitgebreid worden met een derde lid (resp. een extra colon of extra vers). De eigen aard van de verschillende structurelementen en de samenhang met stijlelementen wil ik in een latere paragraaf, in het volgende hoofdstuk, aan de orde stellen.

## **2.6 actantenanalyse**

### **2.6.1 inleiding**

In deze paragraaf wil ik de rol van de verschillende actanten (d.w.z. personages) in het betoog van de dichter systematisch bespreken. Bij elk van hen zijn er andere vragen die zich aandienen, afhankelijk van de vertelsituatie, de hoedanigheid van de persoon/personen en de aanduidingen in de tekst. De actanten zijn de volgende. In de eerste plaats de bidder zelf. Vervolgens, de god JHWH tot wie hij zich richt. Ten derde de vijanden, wie dat ook mogen zijn, tegen wie de klacht gericht is. Ten slotte is er een groep figuranten, die geen wezenlijke rol spelen in het betoog.

De benadering in deze paragraaf is nog steeds helemaal vanuit de tekst. Alleen in een paar op zichzelf staande gevallen zal ik inzichten van buitenaf aandragen om bepaalde dingen te verhelderen. Het gaat dan om heel algemene dingen.

### **2.6.2 de afzonderlijke actanten**

#### **1. de bidder ("ik-figuur")**

De ik-figuur is degene die de psalm "maakt"; de vertelsituatie is zo dat hij constant aan het woord is. De hele psalm kan dus worden beschreven als een serie opeenvolgende taaldaden van

zijn kant: hij roept op, vervloekt, beschuldigt, belooft, beschrijft, prijst, al naar gelang het hem uitkomt. Hij heeft dus een zeer dominante rol op grond van de vertelsituatie. Bovendien heeft hij het ook vrijwel constant over zichzelf en wat hem overkomt. Er zijn maar een paar verzen waarin hij zichzelf niet noemt (5, 6, 8 en 20).

De ik-figuur zegt weinig concrete dingen over wie hij is. Hij duidt zichzelf aan met “mijn ziel”, wat normaal Hebreeuws spraakgebruik is, eenmaal met יחידתי wat min of meer hetzelfde betekent. Een paar maal gebruikt hij metonymie, “mijn tong” en “al mijn botten”. Wel associeert hij zichzelf op indirecte wijze met bepaalde groepen waar hij blijkbaar toe gerekend wil worden. Dat zijn de “armen” עני ואביון in vers 10b en de רגעי ארץ in vers 20. Ten slotte laat hij zijn partijgenoten naar hem verwijzen als עבד יהוה (vers 27). De betekenis van de term רגעי ארץ is onduidelijk, omdat ze alleen hier voorkomt in de Hebreeuwse bijbel. Wel is het duidelijk dat de groepen die hij noemt de groepen zijn die op Gods waardering kunnen rekenen. Het is daarom opvallend dat hij zichzelf niet duidelijker als zodanig (arme of godvrezende) profileert.

Wat des te duidelijker wordt op grond van de tekst, zijn zijn daden in het verleden. Vers 13 en 14 zijn daaraan gewijd. Hij rouwde, blijkbaar. De passage roept de associatie op met het rouwen van David om de ziekte van het kind van Batseba in 2 Samuel 12, met name vers 28. Daar blijkt dat rouw om ziekte in zekere mate vanzelfsprekend was, al was rouw om een sterfgeval uiteraard intenser. Dat is ook wat de tekst van de psalm zegt in vers 14. We mogen veronderstellen dat de ik-figuur zich destijds verbonden voelde met wie nu zijn vijanden zijn, anders had hij zoiets niet gedaan.

Verder krijgen we de nodige informatie over wat er nu met hem gebeurt. Hij is bij God gekomen om zich te beklagen dat zijn vijanden (bestrijders, achtervolgers) hem “een strik gespannen hebben.” Dit is een metafoor uit de jacht, die waarschijnlijk niet letterlijk opgevat moet worden. Nog in Lucas 12:54 lezen we dat de schriftgeleerden en de Farizeeën Jezus een strik spanden, “om Hem te vangen in iets, dat hij zich zou laten ontvallen.” Het is goed mogelijk dat in de psalm precies hetzelfde speelt, vele eeuwen voordien: in één woord, strikvrage. Deze verklaring sluit ook goed aan bij het opstaan van de valse getuigen in vers 11 die hem ondervragen. Hoe dan ook, de bidder is dermate verontwaardigd door het gebeuren dat hij zijn vijanden hel en verdoemenis toewenst. Het eindpunt van zijn relaas over de voorgeschiedenis van dit alles zit verwoord in het raadselachtige שכול, dat de passage over rouw inleidt. De interpretatie daarvan als metafoor is echter nog niet zeker.

Vanaf strofe 10 gaat hij over op de toekomst. Blijkbaar staat hem iets te wachten, wat dan ook (een rechterlijke beslissing zou goed passen) dat ertoe leidt dat ofwel hijzelf vrijuit gaat en jubelend rondloopt, ofwel zijn vijanden hun zin krijgen en hij definitief te gronde gaat. Hoe het afloopt is niet duidelijk, maar aan het eind van de psalm anticipeert hij op de verhooring van zijn gebed. Dat doet hij door God lofzangen in het vooruitzicht te stellen.

Het aanbieden van een loflied als dank voor een verhoord gebed is een bekend motief in de psalmen. Opmerkelijk is in deze psalm dat de bidder zijn aanbod alleen in strofe 10 expliciet maakt, en in de overige deze lofprijzing als een vanzelfsprekende, natuurlijke reactie laat uitkomen. In vers 10a benadrukt hij de intensiteit ervan met de metonymie “al mijn botten”. De reactie van zijn eigen medestanders presenteert hij als een spontane reactie. Zo lijkt het erop dat hij de schijn van koehandel of ook van plichtmatigheid bij zijn loflied wil vermijden.

## 2. God (JHWH).

God is de “toegesprokene”, tot wie de psalm is gericht. Hij (ik gebruik hier het mannelijk, in aansluiting bij het taalgebruik van de psalm) wordt op verschillende wijzen aangesproken: met zijn eigenaam JHWH, als “mijn heer” אדני, en als “mijn god”. De distributie van die namen is van betekenis voor de opbouw van de argumentatie. Door de psalm heen blijft God echter passief, er is geen blijk van een respons van God op het gebed van de ik-figuur. Wel is de toon van

het slot van de psalm tamelijk hoopvol, zoals ik net al aangaf. Toch is er, naar het zich laat aanzien, geen reden om aan te nemen dat God de dichter geantwoord heeft.

Naast verschillende namen heeft God in de psalm ook verschillende attributen en eigenschappen. In de opening wordt hij opgeroepen om verschillende strijdwapens ter hand te nemen. Verderop in de psalm wordt zijn “engel” of “bode” ten tonele gevoerd. Hij wordt aangesproken op zijn rechtvaardigheid, צדק in vers 24 en 27. Er wordt van hem gevraagd dat hij “redt” ישועה biedt, in vers 3b en 9. Ten slotte, en waarschijnlijk het belangrijkste, wordt hij gevraagd om te oordelen, שפט in vers 23 en daarmee de zaak van de bidder te beslissen.

Voor dat oordeel is het noodzakelijk dat hij luistert, zich niet ver houdt van de bidder, en “opstaat”, עור and קיץ (vers 22). Dat laatste kan worden verduidelijkt door de gedachte dat goden in de oud-oosterse voorstelling plachten te slapen of rusten in tijden van vrede.<sup>22</sup> Het heeft er alle schijn van dat dat hier ook aan de orde is. Het slapen betekent echter niet dat God daardoor dingen ontgaan die er gebeuren, zoals het ook uit de psalm blijkt. De dichter doet zijn best om Gods verontwaardiging op te wekken, onder verwijzing naar wat God zelf gezien heeft (vers 17, 22).

God heeft zijn eigen favorietengroep, zijn eigen partij. Dat zijn in het bijzonder de “armen”, עני ואביון in vers 10b en de רגעי ארץ in vers 20. Deze groep is hij bereid in bescherming te nemen. Daarnaast stelt hij prijs op de lofzangen die hem door de bidder worden toegezegd (zie eerder), en uiteraard op “dienaren” zoals de bidder zichzelf laat presenteren in vers 27.

De eigennaam van God komt op verschillende plaatsen voor. In de opening, vers 1; in de aanduiding van de “engel”, verzen 5 en 6; in de vooruitgenomen lofzang van vers 9 en 10. Daarna blijft ze achterwege tot vers 22. Wel wordt God in vers 17 als “mijn heer” אדני aangeroepen, een aanroep die minder direct is dan het gebruik van de eigennaam. De laatste keer dat Gods eigennaam terugkomt is vers 27, vlak voor het einde.

In stanza VI, verzen 22-25 probeert de bidder een zeer dramatisch effect te bereiken door de verschillende namen voor God te herhalen. In totaal noemt hij ze zes keer; twee maal יהוה, twee maal אדני en twee maal אלהי. Het is goed denkbaar dat de dichter in vers 17 afzag van het gebruik van Gods eigennaam om zichzelf niet het gras voor de voeten weg te maaien. Door al te veel nadruk te geven aan 17-A, een colon dat toch zeker een dramatisch effect nastreeft, zou het effect in stanza VI minder goed uit de verf komen. Het totaalbeeld is dat de bidder een zekere terughoudendheid heeft in het gebruik van Gods eigennaam. Waar dat voor de argumentatie nodig is komt de naam voor, maar niet vaker. Hieruit blijkt een respectvolle houding. Toch maakt de bidder ook duidelijk dat het hem menens is, vooral door de herhalingen in stanza VI.

### 3. de vijanden

Het is niet precies duidelijk wie de vijanden zijn, en met hoeveren ze zijn. Meestal worden ze met het meervoud aangeduid. Vers 8 is daarop de uitzondering, maar in dat vers is het enkelvoud ook goed voorstelbaar als dichterlijke vrijheid. Dat vers wil immers een spontane indruk maken, en het kan best zijn dat de bidder zich daar laat meeslepen door zijn woede op een van de vijanden in het bijzonder. Ik heb niet de indruk dat een heel grote groep bedoeld is; bijvoorbeeld בחלונם in vers 13 wijst daarop. Als het een grote en diverse groep moest zijn, waren ze vast niet allemaal tegelijk ziek. Een enkele clan of familiegroep ligt dan meer voor de hand. Bovendien legt de bidder nergens de nadruk op hun grote aantal. Hoe dan ook, de bidder geeft dus niet aan wie de vijanden zijn. God hoeft dat ook niet van hem te horen, hij weet het zo ook wel. Het is ook gebruikelijk in de psalmen dat we niet horen wie precies de vijanden zijn. Daar hoeven we ons niet over te verbazen.

Meteen in het begin wordt duidelijk wat zij doen: “twisten” of “strijden”, ריב, met de ik-figuur. Dat wordt niet verder uitgewerkt. In deze passage worden de vijanden zijdelings aangeduid met

<sup>22</sup>Matthews en Benjamin, “Mourners in the psalms” 66.

nominaal gebruikte participia. De bidder noemt ze de “achtervolgers”, de “bevechters”, “de zoekers van mijn ziel”, degenen die “mij kwaad wensen”. Indirect, verderop, zijn het degenen die “sterker zijn dan hij” (hij is “de arme” in dit verband) en die “hem beroven”. Deze aanduidingen zien we met name in stanza I en II en VII.

Daartussen veranderen de aanduidingen. Eerst horen we in vers 7 wat de dichter hen precies verwijt: dat ze “een strik” hebben gespannen. Zoals gezegd is de betekenis daarvan nog niet helemaal duidelijk. Dat geldt ook voor de “valse getuigen”. Het is wel logisch te veronderstellen dat ook hun optreden het werk is van dezelfde vijanden en nauw verbonden is met de ריב die zij voeren met de bidder. In beide passages benadrukt de dichter dat er geen enkele aanleiding was voor hun handelen, door eerst in 7 חַמָּה te herhalen en in 9 toe te voegen “wat ik niet wist”.

In stanza IV hebben we de passage waarin hun vroegere gedrag en dat van de ik-figuur wordt vergeleken. Terwijl die in de puree zat, mogelijk door hun eigen toedoen, “komen zij samen”, d.w.z. gaan om hem heen staan en maken hem belachelijk. (De woorden “slaan” en “verscheuren” zijn niet letterlijk bedoeld. Anders zou er immers nooit bij staan “en zwegen niet”). Deze passage geeft in de beide strofen een schrill contrast aan tussen het gedrag van de bidder en dat van hen. Door hun reactie in deze situatie is het niet alleen hun eigen spot die de dichter onmogelijk maakt, maar ook nog eens diens eigen gedrag dat zich nu tegen hem keert. De vernedering die hij zichzelf aandeed om iets voor hen te bereiken, komt nu op zijn eigen hoofd terug. Het lijkt er daarom sterk op dat de reactie van de vijanden neerkomt op een sociale moordaanslag. Zo voelt de ik-figuur het in elk geval.

Nadien verandert de terminologie weer. In strofe 10 lezen we eerst de beeldspraak “leeuwen”, daarna weer even twee participia: “valse vijanden” en “mijn haters-zonder-reden”. In strofe 11 doet de dichter een algemene uitspraak over hen. Ze zijn de “stillen in het land” wie dat ook mogen zijn, slecht gezind en proberen hen geweld aan te doen. Wat zij de dichter/bidder proberen aan te doen is slechts een illustratie daarvan. Aan het einde van de psalm wenst de ik-figuur hen de straf toe die zij volgens hem verdiend hebben: blijvende schande.

Het wil niet zonder meer duidelijk worden wie nou precies wie is en wie wat gedaan heeft in het gedicht. Wat vanuit een literair oogpunt wel opvalt, is dat wat de vijanden betreft het element van smaad en schande nooit helemaal afwezig lijkt te zijn in hun daden. Soms is het zelfs prominent aanwezig. De dichter/bidder vermijdt het hen precies te beschrijven, maar houdt het in het vage. Op die manier schept hij een grotere distantie tussen de vijanden en hemzelf. Er lijkt een zekere dubbelzinnigheid in te zitten dat hij eerst (strofe 8) blijkbaar wel moeite voor hen deed om door hen geaccepteerd of gewaardeerd te worden, maar in strofe 11 probeert God te overtuigen dat het een stelletje boeven is en dat zijn eigen lot een voorbeeld is uit een langere reeks.

#### 4. de figuranten

Er zijn een aantal figuranten, figuren die maar eenmaal optreden in de psalm. De eerste is de “engel van JHWH” in strofe 4. Deze voert de straf uit die God de vijanden oplegt. In de onderlinge verhouding is het zo, dat als we God benoemen als rechter, de engel de rol heeft van de beul of de gevangenisbewaarder. Typisch is, overigens, dat God blijkbaar al dat wapentuig uit stanza I toch niet zo hard nodig schijnt te hebben.

In vers 10 zien we de “armen”, עַנֵּי וְאֲבִיִּין. Dit is een groep waar de ik-figuur graag bij wil horen, hij benoemt zichzelf indirect als zodanig. In de psalmen komen we deze groep veel vaker tegen. Het is in elk geval een groep die op Gods bijzondere bescherming kan rekenen, zoveel is duidelijk. Dat geldt naar analogie daarvan waarschijnlijk ook voor de רַגְעֵי אֲרָץ verderop. Dit is de grotere groep waar de dichter zichzelf mee verbindt. Het ligt daarom voor de hand om te veronderstellen dat degenen die חַפְצֵי צְדָקָה zijn, “mijn rechtvaardiging willen” in vers 27, daar ook bij horen.

In vers 18 noemt de dichter de (of een) קהל רב, en een עם עצום waarin hij God zal prijzen. Het is uit de samenhang van dit gedicht niet op te maken of het een bepaald maatschappelijk instituut is waar de dichter naar verwijst, of dat het gewoon gaat om veel mensen die zonder concreet doel bij elkaar zijn.

### 2.6.3 de onderlinge relaties tussen de actanten

Met het oog op deze paragraaf heb ik een staatje gemaakt van waar de verschillende actanten in het gedicht voorkomen. Het resultaat daarvan is wat de drie voornaamste actanten betreft, dat er in het gedicht maar een paar plaatsen zijn waar God en de vijanden met elkaar in relatie gebracht worden. Dat is in vers 1 (in stanza I, in feite) en in stanza VI.

In stanza I introduceert de bidder zichzelf en zijn klacht bij God. Zijn klacht draait echter om de vijanden en wat zij hem aandoen, zodat hij hen wel moet noemen. Wat hij daarom doet, is dat hij de verhoudingen tussen hen zo scherp mogelijk weergeeft meteen in het begin van het gedicht, zodat die goed duidelijk worden (zie ook het vervolg, 2.7 over woorden van beweging). Dit biedt tevens een goede verklaring voor al dat wapentuig, waarvan ik net vaststelde dat God het niet werkelijk nodig heeft omdat die engel in vers 5 en 6 immers het vuile werk opknapt. Het is een stijlmiddel. God en de vijanden worden in stanza I zo scherp mogelijk tegenover elkaar gesteld.

In stanza VI worden God en de vijanden eveneens dicht bij elkaar gebracht. Het doel het zelfde als in stanza I: een zo groot mogelijke spanning tussen enerzijds God en de bidder, en anderzijds de bidder en de vijanden. Zo zal God niet anders kunnen doen dan deze spanning te doorbreken door de bidder te hulp te komen. In de tekst zien we immers zes maal de naam van God voorkomen, tot in de laatste cola van de stanza het leedvermaak dat de vijanden dreigen uit te spreken ten koste van de bidder in alle scherpte wordt weergegeven.

In de tussenliggende stanza's betreft de handeling in het gedicht ofwel de verhouding van de dichter tot God, ofwel de wandaden van de vijanden tot de dichter (of omgekeerd, zijn goede daden jegens hen). Maar de verhouding van de vijanden tot God krijgt nooit de kans om uit de verf te komen. Zo brengt de dichter een scheiding teweeg.

Dit gegeven, de duidelijke scheiding tussen God en de vijanden is het belangrijkste resultaat van het onderzoek naar de onderlinge verhoudingen. Voor de rest wisselt het perspectief op regelmatige wijze. Op die manier ontstaat vanuit de vertelsituatie al een zekere spanning, met name als de dichter/bidder tot God over de vijanden spreekt. Het gedicht heeft immers de vorm van een dialoog tussen twee personen waarin één deelnemer voelbaar present is, maar continu zwijgt. Er is dus geen reactie waarneembaar wanneer de dichter bijvoorbeeld zijn vervloekingen uitspreekt. Misschien is God het er wel helemaal niet mee eens...

De verschijning van de overige figuranten doorbreekt deze spanningsboog enigszins, in de meeste gevallen tenminste. We herinneren ons weer dat de wereld groter is dan alleen deze dialoog van God en mens. In strofe 4 heeft het verschijnen van de engel dit effect; het noemen van de עני ואביון in vers 10b eveneens. Net als in strofe 15 past dit goed bij de hymnische verbreding die deze strofe kenmerkt. Ook in strofe 10 en met name 11 past het noemen van de verschillende groepen goed bij de bedoeling van die passage. Met name strofe 11 is een verbreding voor de dramatische aanroep in strofe 12 en 13. Op deze manier is het mogelijk het verloop van de gedachtengang in beeld te krijgen.

### 2.7 motieven (woordvelden)

In de voorgaande analyses zijn er verschillende motieven of woordvelden gevonden. Deze twee begrippen zijn nauw verwant; bij een motief gaat het om een bepaalde betekenis die woorden, uitdrukkingen of handelingen met elkaar delen, bij een woordveld gaat het om woorden en uitdrukkingen die tot een bepaald levensbereik behoren en daarvan verschillende aspecten benoe-

men. Het is niet altijd duidelijk welke woorden er wel en niet bij een bepaald woordveld horen en wat precies het verband ertussen is.

Uit de afbakening van de verschillende woordvelden zal wel blijken dat de bespreking nu al sterk de kant van de culturele antropologie op gaat. Dat is op zich ook onvermijdelijk. Toch staat deze paragraaf nog steeds in het teken van de interpretatie van het gedicht vanuit het gedicht zelf. Ik beweer dus nergens dat alles in de psalm werkelijk zo bedoeld moet zijn als ik het in de nu volgende passage interpreteer. Het denkkader is nog steeds het taaluniversum dat de dichter met zijn gedicht heeft gecreëerd. De uitdaging van de analyse is daarom steevast om het woordveld zo ruim mogelijk te nemen, zolang er maar samenhang in blijft.

Het meest opvallende woordveld is een juridisch woordveld; dat heeft alles te maken met de context waarin we ons het gedicht kunnen voorstellen. Daarmee verbonden is het motief van vergelding, “Boontje komt om zijn loontje”.

Een ander belangrijk woordveld is het woordveld dat draait om “schande”. In het gedicht is schande een belangrijk motief, dat op verschillende wijzen voorkomt. Door spreken, door handelingen, gevoelsuitingen en bepaalde elementen in de argumentatie. Gedeeltelijk overlappend hiermee is het woordveld spreken. Het is ook een ontzettend breed en geladen begrip.

Het derde woordveld dat van belang is, is meer een paradigma. Het zijn de woorden van beweging: mensen onderling die naar elkaar toe of van elkaar weg bewegen, die zich boven elkaar of onder elkaar geplaatst voelen. Ik bespreek de woordvelden in omgekeerde volgorde.

### 2.7.1 woorden van “beweging”

Er zijn vele verschillende woorden in het gedicht die een bepaalde beweging suggereren. Het gaat altijd om beweging tussen mensen of groepen mensen. In stanza 1 beginnen we met woorden die een confrontatie uitdrukken. In het bijzonder zien we dat in 3a-B, לקראת רדפי, namelijk twee tegengestelde bewegingen die op elkaar botsen; maar hetzelfde aspect zit ook in de woorden voor strijd en gevecht in vers 1. Verder suggereert vers 2 een beweging van God en de dichter naar elkaar toe. “Kruip maar achter mijn schild” is het idee.

Het woord voor “achtervolgen” in 3a heeft parallellen in de B-cola van 4ab; de vijanden zitten de dichter achterna. Hij wil echter dat zij “achteruitwijken” en “wegkruipen” (zie de toelichting op de vertaling in 2.3). Er zit dus een zekere tegenstelling in. Het laag-bij-de-grondse lot dat de vijanden van de bidder zou moeten treffen in 5-A (“kaf voor de wind!) wordt nog uitgediept in de volgende verzen. Het beeld is dat van een achtervolging op een glibberig bergpad waarbij de vijanden natuurlijk alle kans hebben in de diepte te storten. (Letterlijk staat er niet dat het om een bergpad gaat. Voor het goede begrip is dat echter wel nodig. Het is moeilijk de dramatische achtervolging in een plat maar wel glibberig land te situeren, in de Nederlandse bagger bijvoorbeeld.)

Het “vallen” wordt ook gesuggereerd in het vervolg; opnieuw een neerwaartse beweging. Ten slotte zijn ook het “onheil” שואה en uiteraard het eerdere השך woorden die naar de onderwereld verwijzen; een wereld die in het antieke wereldbeeld ook letterlijk onder de gewone wereld wordt gesitueerd. Als ze “in het onheil vallen” is dat dus een beweging die vergelijkbaar is met die van Don Giovanni aan het eind van de gelijknamige opera van Mozart. Rechtstreeks naar beneden.

In de volgende passage, strofe 6, is er een geheel andere beweging terug te vinden. God is degene die (de arme) “ontruikt” נצל, die de nabijheid van dichter en vijanden doorbreekt. In deze en de volgende passages is het woordveld minder prominent dan daarvoor. De valse getuigen in vers 11 “staan op” קים, een omgekeerde beweging ten opzichte van de neergaande twee strofen eerder. Iets van die neergaande beweging zou kunnen gezien worden in vers 13, בחלותם vanuit de gedachte dat ziekte en dood nauw met elkaar verbonden zijn, iets dat ook blijkt in het vervolg. Deze associatie gaat alleen wel wat ver.

In vers 14 zien we de dichter in zijn rouwklacht “heen en weer lopen”. Wat voor een beweging we ons er precies bij moeten voorstellen is niet zo duidelijk; ik ben geneigd aan een (min of meer) doelloos rondlopen te denken, bedoeld om gezien te worden. Maar dat weten we niet zeker. In dat geval is er wel een duidelijk contrast met het zeer doelgerichte “samenkomen” van de vijanden in de volgende strofe.

Vers 17 geeft een parallelle term aan het eerdere נצל, namelijk שוב; God wordt gesmeekt de band tussen de bidder en de vijanden te doorbreken, hen uit elkaar te trekken. Een stuk verderop, in strofe 22 vraagt de bidder aan God expliciet om “niet ver van hem” te zijn. Het woordveld is hier al niet meer zo nadrukkelijk aanwezig als in het begin. In strofe 14, de een na laatste, is er een tegenstelling tussen het חפר “wegkruipen” en de arrogantie van de vijanden, die “zich groot maken” tegen hem. Ten slotte is het God die “groot gemaakt” wordt.

### 2.7.2. schande (spreken)

De eerste stanza begint en eindigt met woorden voor spreken; ריב is namelijk evengoed een verbale twist als één met wapens, vuisten of listen. Het onderscheid tussen deze dingen was destijds blijkbaar niet bijzonder relevant, anders waren er wel aparte woorden voor geweest. Het is dus mogelijk dat primair een woordenstrijd bedoeld werd, ondanks het parallellisme met “vechten”. In de actantenanalyse heb ik al beweerd (hopelijk overtuigend) dat al dat wapentuig in 2 en 3a niet werkelijk relevant is voor de gedachtengang van het gedicht. Er zijn nergens aanwijzingen in het vervolg dat de dichter een gewapende strijd met zijn vijanden voert.

Het schande-motief duikt voor het eerst expliciet op in vers 4ab, met vier verschillende uitdrukkingen in twee cola. Het klinkt ook door in de vergelijking in 5; stof is immers onbetekend, niets waard. In 7-C komt het opnieuw expliciet terug, aangevuld met חנם; het feit dat de vijanden “zonder reden” zo handelen, maakt hun gedrag nog schandelijker. De herhalingen doen dus vermoeden dat ook de betekenis van שחת רשתם in deze richting gezocht moet worden. Bijvoorbeeld als een beeldspraak voor de een of andere schandelijke daad van de vijanden waarmee ze de bidder “schande” wilden bezorgen. In de actantenanalyse kwam de vergelijking met Lucas 12 al naar voren, een enigszins verwant thema. In het vervolg van die stanza (III) gaat het vaak over spreken, maar dan spreken om God te prijzen. Ook daar kan overigens een zeker leedvermaak in zitten.

De rol van de valse getuigen laat zich ook verbinden met schande. Als zij namelijk “vals getuigen” dan belasteren ze daarmee in feite de ik-figuur. Laster, verdachtmakingen, beschuldigingen leiden immers tot schande. Expliciet is echter het vervolg, strofen 8 en 9. De bidder bracht immers schande over zichzelf (ענייה), een schande die dubbel wordt versterkt doordat hij niet alleen bespot en gehoond wordt (strofe 9), maar daarmee ook nog stank voor dank krijgt.

Na strofe 9 noemt de dichter het begrip “schande” niet meer expliciet, maar duidt hij het aan met behulp van beelden. שמח staat indirect voor leedvermaak, יקרצו-עין eveneens in 19 is nog veel duidelijker. Strofe 11 vult het thema aan met דברי מרמות, en het hele tweede vers (21) staat in dit teken. De spot (die bij het mikpunt ervan uiteraard schaamtegevoelens opwekt) wordt hier letterlijk aangehaald.

In strofe 13 wordt duidelijk dat wat de bidder per se niet wil, is dat hij opnieuw het slachtoffer wordt van het leedvermaak van de vijanden. Het herhaalde directe citaat onderstreept de dodelijkheid van dat gevaar. In strofe 14 wordt de psalm afgesloten met twee maal de oppositie (in de A- en B-cola) tussen “hun” leedvermaak en arrogantie en de schande die de bidder hen toewent als straf voor wat ze verdienen. Misschien dat in de laatste strofe nog enig leedvermaak doorklinkt, in elk geval laten de bidder en zijn medestanders zich duidelijk genoeg horen.

### 2.7.3 rechtstermen (vergelding)



In het openingswoord ריב en het slotwoord תהלתך zit een zeker programma verborgen; de situatie nu is die van “twist”, waar de bidder naar toe wil is echter “lofzang”. In veel gevallen heeft ריב een juridische betekenis, bijvoorbeeld in de boeken Samuel. In 2 Samuel 15 blijkt dat de koning (David in dit geval) een rechterlijke taak had in het oplossen van conflicten. Daarbij wil ik er even aan herinneren dat ons begrip van recht veel smaller, maar veel meer gedifferentieerd is dan het oud-Israëlitische.

Als we de psalm in rechtstermen willen analyseren, zien we dat 3b het karakter van een rechterlijke uitspraak, een vonnis, kan hebben. Deze uitspraak betekent in dit geval dat de rechter, God, partij kiest voor de bidder en voor hem opkomt. God moet voor de bidder “in het krijt treden” met allerhande wapentuig (vers 2 en 3a), nadat hij ervan overtuigd is geraakt dat deze zaak rechtvaardig is. Deze toezegging hoopt de dichter van God te ontvangen. Het vervolg komt dan vanzelf wel. In de Hebreeuwse verhoudingen is de rol van rechter de rol die in dit verband het beste bij God past, waar wij misschien eerder aan een advocaat zouden denken.

Vers 7 heeft het karakter van een beschuldiging. In de verschillende aanduidingen voor de vijanden in de eraan voorafgaande verzen is die al in de week gezet. Het logische vervolg op de beschuldiging is het verzoek om straf voor de zondaar (vers 8). De bidder specificeert de straf niet; “onheil” of “ondergang” is een brede term voor alles wat negatief is. Dood, ziekte, vernedering, armoede, in feite alles wat werkelijk aan het leven van de mens raakt kan daaronder begrepen worden. De bidder vraagt echter wel dat de “vijanden” minstens met gelijke munt moeten worden terugbetaald voor wat ze hem hebben aangedaan. Dit is het motief van “verging”. In strofe 5 zien we dat in de herhaling van het “net”. Het is eerder al aanwezig in de wortelherhalingen in vers 1 en de herhaling van רדף uit 3-B in 6-B.

Strofe 7 brengt een nieuwe juridische term, die van de עדי חמס. Het ligt voor de hand hierbij aan een andere vorm van rechtspraak te denken dan aan de ריב die de bidder nu aan God presenteert. Getuigen hebben immers vooral in strafzaken een rol, en niet in zaken voor het burgerlijk recht (zo stel ik mij dat tenminste voor). Hun functie is immers dat ze van een strafbaar feit getuigen. Blijkbaar wordt de dichter ergens vals van beschuldigd, waarvoor hem dus een straf boven het hoofd hangt. De details krijgen we echter niet te horen (tenzij de straf “kinderloosheid” zou zijn, door schuldslavnij of iets dergelijks, maar zie 2.3). Het vergeldingsmotief komt hier expliciet terug: de vijanden “vergelden hem goed met kwaad”. Dat laatste wordt in de volgende twee strofen uitgewerkt, wat ik al eerder heb beargumenteerd.

Pas in stanza VI komen de juridische termen terug, als de dichter zijn zaak (ריב, 23) nog eens dringend bepleit. Hij roept God op te oordelen als rechter, שפט. Over dit woord merkt C.S. Lewis op dat in het boek “Rechtens” de term bijna als “champion”, d.w.z. “voorvechter” kan worden vertaald. “They are more like Jack the Giant Killer than like a modern [!] judge in a wig.”<sup>23</sup> Iets dergelijks lijkt hier goed te passen. Het resultaat van Gods oordeel zal in elk geval “verging” zijn in de vorm van vreugde (leedvermaak) in de partij van de bidder en niet in die van de vijanden.

#### 2.7.4 conclusie

Het woordveld “beweging” levert af en toe interessante tegengestelde bewegingen op, die de betekenis van het gedicht aardig illustreren. Verder blijkt dit woordveld nauw verwant met dat van schande en schaamte. De achtervolgingen die de dichter ons voorspiegelt dragen bij aan het karakter van het gedicht: er ontstaat een dynamische, gedreven toon. In die zin heeft het woordveld zeker een rol in het gedicht. Het is echter niet zo dat de dichter het woordveld belangrijk vond voor de samenhang van het gedicht. Het heeft geen zelfstandige rol: dat blijkt uit het feit dat

<sup>23</sup>Lewis, *Reflections on the psalms*, 17.

het in bepaalde passages niet of bijna niet voorkomt. Het dient eerder voor de beschrijving van de onderlinge relaties van de handelende personen en heeft daarin een ondersteunende functie.

Het woordveld “schande” speelt overal in het gedicht. Het is alleen heel moeilijk te bepalen in hoeverre dit door de dichter bewust zo is bedoeld. Het is duidelijk dat gevoelens van schaamte en schande in die tijd gewoon benoembaar en bespreekbaar waren. De Hebreeuwse woorden ervoor zijn allemaal gangbare woorden. Mijn ervaring bij het schrijven was dat er in het Nederlands veel meer woorden voor bleken te zijn dan ik aanvankelijk dacht, maar dat het nodig was er gericht naar te zoeken. In onze cultuur zitten schaamtegevoelens veel meer in de taboesfeer. Door het grote culturele verschil in de omgang met schaamte en schande is het ontzettend moeilijk in te schatten hoe de dichter de onderlinge relaties binnen dit woordveld heeft bedoeld en ik wil er nu dan ook niet verder op doorgaan.

Het juridische woordveld is heel duidelijk van groot belang. We kunnen zelfs vanuit dit woordveld het gedicht als een pleidooi benoemen. De consequenties daarvan zijn moeilijk te overzien, maar zullen zeker terugkomen in de bespreking van de retorische structuur.

## **2.8 de retorische structuur**

### **2.8.1 inleiding**

De basis voor de beschrijving van de retorische structuur bestaat in hoofdzaak uit drie elementen. Ten eerste de prosodische structuur die in 2.5 beschreven is, met de beide palindroomstructuren. Ten tweede de verwachtingen omtrent de onderdelen in het betoog die standaard zijn in een klachtpsalm. Ten derde de verschillende motieven en woordvelden die in de vorige twee paragrafen zijn benoemd.

In paragraaf 2.2 heb ik een heleboel mogelijke onderdelen van klachtpsalmen genoemd. Een aantal daarvan kunnen meteen worden doorgestreept. Er is geen expliciete belijdenis van onschuld, geen nadrukkelijke uiting van vertrouwen, geen erkenning van een antwoord van God, geen zegeningen of dankbetuigingen daaraan verbonden. Ondanks dat de dichter aan het eind wel anticipeert op de verhoring van zijn gebed, lijkt de onzekerheid toch dominant te zijn. Alle onderdelen die getuigen van zekerheid aan de kant van de bidder ontbreken immers.

Ten slotte kwam aan het eind van de vorige paragraaf de gedachte naar voren om het gedicht te behandelen als een pleidooi. Naar aanleiding daarvan heb ik ook gekeken naar de klassieke Latijnse en Griekse retorica, die in de tijd niet zo ver van de Hebreeuwse af staan en een tot in details doordacht repertoire aan technische termen bieden over de compositie van een pleidooi. Hier zou nog veel meer mee te doen zijn dan ik hier heb gedaan.

### **2.8.2 een mogelijke indeling van psalm 35**

Stanza I is in de Gattungsforschung de “invocatie”, een aandachttrekker waarin het thema van het betoog kort en krachtig wordt neergezet. Dat dit ook werkelijk het begin van het gesprek tussen de dichter en God is, ligt voor de hand vanwege de correspondentie tussen strofe 1 en strofe 15. In de klassieke retorica vinden we op deze plaats het exordium.

Op grond van de analyse in 2.7.3 mogen we aannemen dat 3b het thema en einddoel van het gedicht aangeeft: ישועה, heil van God. Bovendien treden alleen in deze strofe de drie belangrijkste actanten handelend op (2.6.3). Waarschijnlijk is 3b dus het einde van de inleiding. De stijl van deze stanza is compact, de balans van de verschillende delen is precies afgewogen.

Bijgevolg begint in stanza II een nieuw onderdeel van het gedicht. De vervloeking van de vijanden is een (bijna) vast onderdeel van de klachtpsalm. In de klassieke retorica vinden we hier de narratio, de beschrijving van de feiten vanuit het perspectief van de spreker gevolgd door zijn positiebepaling. Vanwege de naadloze overgang naar de klacht in vers 7 en de gevraagde straf in 8 (via het onderwereldmotief) kunnen we hier hetzelfde aannemen. Alleen is het hier wel zo dat de precieze misdaad van de vijanden wat in het vage wordt gehouden, want dat שחת רשתם over-

drachtelijk is bedoeld lijkt me inmiddels wel duidelijk. Misschien is dit een dichterlijke techniek om spanning te creëren.

Vers 9 verbindt ons terug met 3b door het woord *ישועה* en verhaalt van de grote vreugde die de bidder aan dit heil zal ontlenen waardoor hij ongetwijfeld in spontane jubelkreten zal uitbarsten. Daarin schuilt een impliciete, maar desondanks reële belofte aan God om hem publiekelijk dank te betuigen voor zijn bijstand. Dit mogen we ook beschouwen als een standaardonderdeel van een klachtpsalm: God helpt, in ruil voor lofprijzingen.

Daarmee is stanza III ten einde, en ook het eerste deel van het gedicht volgens de palindroomstructuren. Alle essentiële elementen zijn tenminste een keer langsgekomen. Strofe 6 heeft ook het karakter van een duidelijke afsluiting; door de terugverwijzing, en door de vooruitverwijzing naar de toekomst wanneer het 'heil' is bereikt. De stijl van stanza's II en III evolueert geleidelijk van zeer compact naar een grotere losheid en vrijheid. Dit uit zich in de toenemende lengte van eerst de verzen, en daarna de strofe.

Strofe 7 is het begin van de tweede palindroom. De dichter laat nu iets meer los over het gevaar dat hem bedreigt van de vijanden: "Valse getuigen staan op". Het is nog steeds heel moeilijk uit te maken wat de strekking is van deze woorden. In vers 12-A volgt het thema van het midden-deel, "goed met kwaad vergelden". Dit deel loopt door tot en met strofe 10.

Stanza IV is in zijn geheel een illustratie van dit thema. De stanza draait om de tegenstelling tussen het gedrag van de bidder in strofe 8 en de reactie daarop van de vijanden, waardoor de schande die hij zichzelf aandeed nog eens dubbel op hem neerkomt. De stijl is iets vrijer en pathetischer dan in de strofes van het 2x2 type, maar enige climaxwerking wordt vermeden. Dit gebeurt allemaal door de andere strofevorm.

In strofe 10 komen we terug bij het heden. Qua opbouw en literaire vormgeving is de strofe uniek; bovendien overlappen de beide palindromen elkaar hier. Het lijkt er sterk op dat deze strofe de pointe van de psalm in drie verzen samenvat. De schreeuw om hulp is hier het meest duidelijk, de belofte van lof is hier het meest expliciet, het verzoek om actie het meest concreet.

Op deze manier vinden we opnieuw een eenheid van vier strofen (7-10), die hier echter de stanza-indeling doorbreekt. De eerste en de laatste spelen in het heden, de middelste in het verleden. Bovendien complementeren deze beide strofen elkaar. Ze geven de nood van de bidder in duidelijke termen aan, zonder er omheen te praten. Bovendien is strofe 7 opvallend kort, strofe 10 de langste van allemaal. De passage strofen 7-10 kunnen we dus, met steun ook van de beide palindromen, als afzonderlijk deel in de driedeling van de psalm benoemen. Het geeft een bewijs van de schuld van de vijanden, en dringt aan op een reactie van God: hij moet ingrijpen in de situatie van de bidder.

In andere psalmen zouden we op deze plaats een onschuldsbetuiging van de bidder verwachten. Daar ziet hij hier van af. Blijkbaar is de "schuld" van de vijanden zo groot dat hij er meer in ziet om die uit te meten; bovendien is de dreiging van herhaling van hun misdaad dat, wat hij juist wil vermijden. Het is mogelijk om in de vage termen *בהנפי בצלעי* en *בהנפי* in verzen 15 en 16 een aanwijzing te zien, dat de dichter zich niet helemaal onschuldig voelt. Als dat zo is, probeert hij mogelijk de suggestie te wekken dat de schuld van de vijanden zo groot is dat ze in geen verhouding staat tot zijn eigen misstappen.

De komende drie strofen 11-13 vormen het begin van het slotdeel. In strofen 12 en 13 vinden we de dramatische oproep aan God. Strofe 11 leidt deze in door opnieuw een beschuldiging te geven, net als in de parallelstrofe, strofe 5 (let op het begin met *כי* in beide strofen). Deze beschuldiging is in algemene termen gesteld. Ook in deze passage zien we een climaxwerking, naar vers 25 toe, die beschreven kan worden als een beweging van het algemene (de vijanden spreken tegen iedereen kwaad) naar het bijzondere, in dit geval de bidder zelf die ten onder dreigt te gaan. Strofe 13

is verlengd met twee extra cola om dat climaxeffect te versterken. De stijl is van deze passage is dramatisch, maar de vormgeving is strak in de hand gehouden. De extra cola bewerken geen verruiming.

De laatste twee strofen zijn de afsluiting van het gebed. Deze krijgt vorm door de herhaalde verwensing van de vijanden, de belofte van lofhymnen en een kleine verbreding naar het einde toe. Net als in stanza I komen de verschillende actanten nog eenmaal terug. De vorm van de slotstrofe verwijst naar het middendeel, strofen 8 en 9; de lofpassage naar strofe 6 en de stam קִדָּם naar de aanroep, vers 24. Zo komt alles nog eenmaal kort terug.

In de tabel, die als bijlage is toegevoegd, heb ik mijn indeling beknopt weergegeven. Er ontstaat een geleiding in drie delen, waarvan ik het eerste en het laatste heb onderverdeeld. Deel I-A is de inleiding; I-B geeft een globale beschrijving van het conflict, die voortvloeit uit de inleiding. Deel II is als geheel een “bewijs” van de schuld van de tegenstanders, door middel van een voorbeeld uit het verleden. Deel III-A trekt hieruit de logische conclusie dat straf op zijn plaats is, en III-B rondt het geheel af. Hier blijkt tenslotte hoezeer de palindrooms bijdragen tot een logische indeling van het gedicht.

## 2.9 conclusie

De bespreking in de afgelopen paragrafen heeft veel meer opgeleverd dan was verwacht. Ik verwacht niet dat mijn argumentatie in alle details overtuigend is. Toch denk ik dat het geheel gemakkelijk overeind kan blijven. In het volgende hoofdstuk zal ik de bespreking nog iets verder uitbouwen door de functie van de afzonderlijke stijlelementen te bespreken, om zo de literaire conventies in het oude Israël zo goed mogelijk te reconstrueren. Dat is iets dat op grond van een enkele tekst goed kan worden gedaan, al was het maar bij wijze van voorbeeld. Ik verwacht dat de meeste psalmen op dezelfde manier in elkaar zitten als psalm 35, al is dat natuurlijk iets dat nog uitgezocht moet worden.

Uiteindelijk zal het nodig zijn om een soort vergelijkende literatuurwetenschap van het Oude Nabije Oosten te ontwikkelen, en wel één waarbij de Hebreeuwse poëzie niet als een gescheiden wereld, maar als een integraal onderdeel wordt besproken. Pas dan kunnen de unieke eigenschappen van de Hebreeuwse poëzie en de uitdagingen die de dichters aangingen, goed in beeld komen. Gezien de rijkdom van de klassieke Griekse en Latijnse retorica (en poetica), en van de latere Arabische, is het op zich niet verbazingwekkend dat ook in het Oude Nabije Oosten een dergelijke traditie bestond, waarvan alleen zeer weinig tot niets is overgeleverd.

Mijn ervaring tijdens het onderzoek was dat het ontzettend belangrijk is om voldoende woorden ter beschikking te hebben voor de verschillende stijl- en structurelementen in de Hebreeuwse poëzie. Alleen door de verschillende elementen te benoemen is het mogelijk er verbanden tussen te zien. Wat dat betreft hebben met name de poetica van Bronzwaer en het onvolprezen handboek van Van Gorp me onschatbare diensten bewezen.

## HOOFDSTUK 3: PSALM 35 IN CONTEXT

### 3.1 inleiding

In dit hoofdstuk probeer ik de psalm in zijn culturele context te plaatsen. Zo wil ik proberen de gegevens en vermoedens over de tekst die in het vorige hoofdstuk langs zijn gekomen zo hard mogelijk te maken.

Het vorige hoofdstuk heeft aardig wat bruikbare gegevens opgeleverd. Psalm 35 bleek een knap gecomponeerd gedicht te zijn, zodat we mogen concluderen dat er een ervaren dichter achter schuilgaat, die bovendien in een bepaalde poëtische traditie stond. Het vermoeden dat de psalm een zelfstandig gedicht is geweest dat later op naam van David is gezet en zo in het psalter is terechtgekomen, is volledig overeind gebleven. De veronderstelling dat er een latere redactie van het gedicht heeft plaatsgevonden is nu wel onwaarschijnlijk geworden. Anders zou een latere redacteur wel heel nauwkeurig hebben moeten uitzoeken hoe de psalm is gestructureerd. We mogen dus veronderstellen dat de psalm in relatief korte tijd (maximaal enkele maanden) als geheel is gecomponeerd.

Uit de literaire analyse bleek verder dat de psalmtekst zoals die er ligt zonder veel moeite gehandhaafd kan worden, en dat de tekst dus waarschijnlijk bijzonder gaaf is overgeleverd. Het laatste onderdeel van de analyse leverde de conclusie op dat de psalm heel goed als pleidooi kan worden gelezen. Dat doet vermoeden dat er een juridische setting rond de psalm gedacht moet worden: met een rechter (God), een rechtszaal (een of ander heiligdom), aangeklaagden (de vijanden) etcetera. Omdat wat mij betreft de tekst niet alleen kan, maar ook wil worden gelezen als pleidooi, zal ik dit beeld zo lang mogelijk vasthouden. Tenslotte wijzen sommige passages in de psalm erop dat de dichter spreekt vanuit bepaalde waarden, overtuigingen en gewoonten die kenmerkend zijn voor het oude Israël.

Zoals gezegd probeer ik in dit hoofdstuk de gegevens uit de psalm zo hard mogelijk te maken. Eerst ga ik iets zeggen over tekstkritiek, traditie en ouderdom van de tekst (3.2). Dan iets over de literaire conventies die erin aan te wijzen zijn, en de voordracht (3.3). Deze paragraaf is wat algemener van strekking dan de andere gedeelten van het hoofdstuk, omdat ik hier bereflecteer wat de cola, strofen en stanza's die ik in de literaire analyse gevonden heb, nu eigenlijk betekenen. In 3.4 ga ik verder in op de actanten en mogelijke rituele context van de psalm. In 3.5 sluit ik het hoofdstuk af met een meer hermeneutische en theologische paragraaf, waarin ik inga op de culturele afstand die ons van de psalm scheidt en hoe deze geëvalueerd moet worden.

### 3.2 teksttraditie en datering

#### 3.2.1 teksttraditie

In deze subparagraaf wil ik de aandacht richten op de structuur van de psalmverzen in de Septuaginta-vertaling<sup>24</sup>. De Septuaginta kent geen cola, maar stichische verzen, om die term hier te gebruiken. Dat betekent dat de Hebreeuwse verzen en cola zijn vertaald tot losse stichen, di- en tristicha.<sup>25</sup> Het is aardig om te zien hoe dat is gedaan.

Een korte vergelijkingsactie levert op dat de Septuaginta in de meeste gevallen de Hebreeuwse versstructuur heeft aangehouden. De grenzen tussen de stichen vallen altijd samen met grenzen tussen oorspronkelijke cola zoals ik die heb vastgesteld. Wel zijn in precies 14 gevallen 2 Hebreeuwse cola samengevoegd tot een stiche. Het omgekeerde, dus splitsing van de oorspronkelijke cola, komt niet voor. In die gevallen waar de reconstructie van de oorspronkelijke cola moeilijk was, is meestal geen afwijking.

<sup>24</sup>Ik gebruik de standaard (Göttingen) editie en het bijbehorend kritisch apparaat.

<sup>25</sup>Het gebruik van deze termen is niet helemaal zuiver, maar er is geen misverstand mogelijk.



Deze gegevens bevestigen de traditie van de brief van Aristeeas dat de bijbeltekst in manuscriptvorm naar een ander land (volgens de brief Egypte) is gebracht en daar is vertaald. Het zou interessant zijn om te onderzoeken of en hoe de vertaling van de tekst iets duidelijk maakt over de functie die zij had op dat moment in zijn geschiedenis.

### 3.2.2 datering

Er zijn een paar afwegingen die kunnen bijdragen tot een globale datering van de psalm. Ik geef ze in tamelijk willekeurige volgorde.

1. De psalm veronderstelt dat de godsnaam JHWH nog wel degelijk uitgesproken werd op het moment van ontstaan. De functie van de godsnaam in de retorische structuur maakt dit duidelijk, bijvoorbeeld in de manier waarop in strofe 12 (verzen 22 en 23) met de namen voor God wordt gevarieerd. Als we wisten wanneer de gewoonte om de Godsnaam niet uit te spreken algemeen werd, zou hier een terminus ante quem uit af te leiden zijn. Helaas weten we dit niet nauwkeurig, alleen dat het gebeurde tussen de ballingschap en het ontstaan van de LXX-vertaling.

2. Het thema van de “armen” in vers 10 duidt - globaal - op een periode na de ballingschap. Maar omdat het maar een enkel woordje is dat geen centrale rol speelt in de argumentatie van de dichter, heeft dit niet veel gewicht.

3. De psalm geeft in het geheel geen blijk van enige Aramese invloed op het Hebreeuws. De grote taalvaardigheid van de auteur maakt het alleen maar waarschijnlijk dat hij in zijn moedertaal schreef.

4. De toeschrijving aan David, een bijna-mythische figuur uit een ver verleden, kan erop duiden dat de tekst ten tijde van de redactie als zeer oud werd beschouwd. Het kan echter ook een literaire fictie zijn.

5. De uitstekende tekstkwaliteit pleit tegen een al te vroege datering. Met de tijd worden teksten er doorgaans niet beter op.

6. Het feit dat de tekst bij de LXX-schrijver niet letterlijk bekend was, terwijl ze blijkbaar wel een zeker gezag had, maakt het onwaarschijnlijk dat het toen een jonge tekst was.

7. Er is geen spoor van welke nationale crisis dan ook; de psalm getuigt van ongeschokt, schijnbaar naïef godsvertrouwen, en bovendien van een volledige en ongebroken poëtische traditie. Er is bijvoorbeeld geen bede dat “God Israël zal herbouwen” wat we af en toe zien in de psalmen. Dit duidt op de periode voor de ballingschap, of juist op de periode dat Israël allang herbouwd was.

De meeste argumenten spreken voor de periode voor de Babylonische ballingschap, dat wil zeggen voor 587 v. Chr. Een preciezere datering zit er op het moment niet in.

## 3.3 structurelementen in de psalm en hun functie

### 3.3.1 inleiding

In deze paragraaf wil ik ingaan op de afzonderlijke structurelementen en hun samenhang, om zo te proberen te achterhalen welke technieken de dichter heeft toegepast en waarom. Dat doe ik door eerst de vier niveaus in de prosodie afzonderlijk te onderscheiden naar hun functie in de psalm. Vervolgens bekijk ik het onderlinge verband tussen de niveaus, het verband met de beide palindromen en de bedoelingen die de dichter ermee kan hebben gehad. Het is goed mogelijk dat de gevonden gegevens over de structurelementen een bredere geldigheid hebben dan alleen psalm 35: zeker wat de kleinere elementen betreft. Daar kan ik echter niets van zeggen.

Bij deze paragraaf zouden misschien ook wat opmerkingen passen over het kenmerkende taalgebruik van de psalm en de zware, overdadige stijl vol stijlfiguren.<sup>29</sup> Wat dat betreft is psalm 35

<sup>29</sup>Vergelijk ter illustratie Van Gorp, *Lexicon van literaire termen*, s.v. “genera dicendi”.

echter niet anders dan de meeste andere psalmen; bovendien heb ik ook te weinig materiaal verzameld om daar echt op in te kunnen gaan.

### 3.3.2 De vier structurelementen: colon, vers, strofe en stanza

#### 1. het colon

Het colon zou ik willen typeren als de lengtemaat van het gedicht; het is de maat waar de andere niveaus door bepaald worden. Het aantal cola bepaalt immers het karakter van het vers, de strofe, etcetera. Het kan zijn dat er binnen het colon nog voeten en/of andersoortige accenteenheden onderscheiden kunnen worden. Voor de verdere afbakening van de samenhang van de structurelementen naar boven toe is dat echter niet nodig. Er is tot nu toe niets gevonden dat erop wijst dat het aantal voeten of een andere kleine literaire eenheid een rol speelt op hoger niveau.

De definitie van Van Gorp in zijn *Lexicon van literaire termen* lijkt goed bij het Hebreeuwse colon te passen. “Een colon omvat de woorden die tussen twee pauzen uitgesproken worden. (...) In poëzie spreekt men van colon als twee of meer voeten door een sterkere beklemtoning een ritmische eenheid vormen. Naar gelang van de aard der voeten spreekt men van een jambisch, dactylisch... colon.”<sup>30</sup> In deze definitie is het colon dus een uitspraakeenheid. Dat klopt in zoverre niet bij de Hebreeuwse tekst dat er af en toe een duidelijk enjambement tussen de cola van de psalm plaatsvindt, dat uitnodigt tot doorlezen. Toch past het principe goed bij de gegevens, het enjambement is als stijlmiddel te verklaren. Ook zijn in alle cola van de tekst minstens twee accenten aan te wijzen, dat klopt dus ook.

Om het colon op een goede manier als lengtemaat te kunnen benoemen, moet wel het probleem opgelost worden dat er aanzienlijke variatie is in het aantal lettergrepen van de verschillende cola. Op dit punt is het colon volgens mij goed vergelijkbaar met een hele noot in de muziek (doorgaans 4 tellen), die immers ingevuld kan worden met veel korte nootjes of met enkele langere noten. Net zo kan een colon worden ingevuld met meer of minder lettergrepen al naar gelang het gewicht dat de woorden dienen te krijgen. Op die manier kan worden verdedigd dat bijvoorbeeld שחת רשתם in vers 7 een eigen colon heeft, namelijk omdat de dichter deze woorden extra nadruk wil geven. De dichter kon deze vrijheid blijkbaar nemen, en deed dat als het hem van pas kwam.

De beschrijving als lengtemaat past ook goed bij de waarnemingen wat betreft de vier “losse” cola. Deze kunnen zo als verlengingsfiguren worden benoemd. Bovendien kunnen we nu de veronderstelling formuleren dat de dichter de gelijke verdeling 37+37 aanhield omdat hij daarmee de zekerheid had dat de passage van strofen 7-10 en in het bijzonder stanza IV, een belangrijk onderdeel van zijn betoog, precies in het midden uit zou komen. Het gaf hem een stevige greep op de balans van het gedicht. Hij kon de tijd die nodig was voor het voordragen van zijn gedicht, en de tijd die hij aan de verschillende onderdelen ervan wou besteden, nauwkeurig indelen. Als we dit niet aannemen wordt het veel moeilijker te verklaren waarom de dichter de prosodische structuur zo belangrijk vond. In dat geval zouden we een verklaring moeten zoeken in een soort beroepsmatige verplichting, bijvoorbeeld onderlinge wedijver tussen dichters, of zelfs in een soort getallensymboliek vergelijkbaar met die in sommige Romaanse kerken of bepaalde composities van J.S. Bach. Met het gedicht zelf heeft een dergelijke verklaring niets meer te maken. Er lijkt me, kortom, alle reden om het colon te benoemen als een lengte-eenheid.

Wat betreft de stijlfiguren en de retorische opbouw van het gedicht heeft het colon nauwelijks een zelfstandige rol. Alleen de beeldspraken, die meestal maar in een enkel woord worden gelanceerd, komen op dit niveau voor. Bijvoorbeeld שכול in 12-B en de כפירים in 17-C. De enige uitzondering wat de retorische structuur aangaat is de uitroep in 17-A. De andere stijlfiguren en stappen in het betoog spelen allemaal op hogere niveaus.

<sup>30</sup>Van Gorp, *Lexicon van literaire termen*, s.v. “colon”.



## 2. het vers

Zojuist is het colon beschreven als lengte-eenheid. Binnen het gegeven van de prosodische structuur, wordt het type van ieder vers dus ook bepaald door het aantal cola: 2 of 3. Maar ondanks dat de lengte van het vers door het aantal cola wordt bepaald, is het vers ook zelf tot op zekere hoogte een lengte-eenheid. We zien dat de dichter op twee plaatsen een extra vers heeft toegevoegd; strofen 6 en 10. Beide strofen hebben een belangrijke plek in het betoog, strofe 6 doordat op het einde van de psalm (lofzang) wordt geanticipeerd en strofe 10 omdat die de overgang van de beide palindromen markeert en in zekere zin de essentie van de psalm zeer kort samenvat. Het toevoegen van een extra vers lijkt een iets groter effect op te leveren dan het toevoegen van twee extra cola, zoals in strofen 5, 11 en 13. Vandaar dat we net als bij het colon mogen veronderstellen dat na elk vers een pauze gemaakt werd, en wel een iets grotere dan na elk colon. Zo is dus ook het vers een lengte-eenheid.

Voor het vers geldt net als voor het colon, dat het aantal lettergrepen of heffingen binnen het vers geen centrale rol lijkt te spelen binnen de prosodische structuur. Ook de grotere eenheden (strofe en stanza) lijken nauwelijks invloed te hebben op het karakter van het vers.

Af en toe zien we dat er in één vers een nieuwe stap in het betoog wordt gemaakt. Vers 7 en 8 zijn voorbeelden, en ook in enkele verzen van strofen 10 en 11 is dat het geval. Verder zijn er enkele stijlfiguren die op versniveau voorkomen. Dat zijn in het bijzonder de speciale effecten: niet alleen de beeldspraken, maar ook de aanhalingen in de directe rede in de verzen 21, 25 en 27.

Vanaf strofe 7, het begin van het binnenste palindroom, krijgen de verzen een grotere rol als structurerend element in de psalm. In het begin zijn er immers stanza's waarbij de lengte van de strofen gelijk is qua aantal cola, zodat het verschillende aantal verzen niet van belang lijkt te zijn. Bovendien wijst het palindroom er zelf al op dat het vers belangrijker wordt als structurerend element, omdat het vers immers de vorm van het palindroom bepaalt. Het ligt dus voor de hand aan te nemen dat de functie van de verschillende niveau's op deze plaats verschuift, en dat er ook een zekere verandering in de voordracht merkbaar geweest moet zijn.

## 3. de strofe

De strofe heeft minder de kenmerken van een lengtemaat. In het begin van de psalm hebben de strofen wel enigszins dat karakter, omdat de beide strofen van een stanza daar even lang zijn. Bovendien hebben we daar nog nauwelijks extra cola en verzen. Het lengte-kenmerk van de strofen gaat echter al snel verloren, eerst in strofe 7 en later vanaf stanza V, door het opduiken van de extra cola. Omdat de strofe dus geen blijvende functie heeft als lengtemaat, hoeven we bij de strofenwisseling niet per se een extra lange pauze aan te nemen. Misschien in het begin van het gedicht (ten koste van die na de verzen), maar later niet meer. Het is veel waarschijnlijker dat de bidder het gedicht gewoon door liet lopen.

De strofe kan daarom veel beter worden beschreven als een stilistische eenheid, dan als een lengte-eenheid. We hebben al gezien dat verreweg de meeste vormen van parallelisme zich op dit niveau voordoen. Dat parallelisme kan heel verschillend van vorm zijn: het kan zich binnen het colon afspelen (intern parallelisme), tussen de twee of drie cola van hetzelfde vers (horizontaal parallelisme), of tussen de verzen van een strofe (verticaal parallelisme). De gebruikte woorden kunnen synoniem zijn, of niet: in dat laatste geval worden de betekenissen van de woorden met elkaar in verband gebracht, volgens de theorie van Jakobson. In 2.3 heb ik laten zien hoe dit werkt in vers 9. Sommige strofen bleken hun eenheid te ontleen aan een geheel eigen vorm van parallelisme. Bijvoorbeeld strofe 3 en 4 (stanza II) alleen intern en verticaal parallelisme; ook tussen de beide strofen zit daar een onderscheid. In strofe 10 zit driemaal een chiasme, en strofe 5 heeft verticaal parallelisme bij een verschillend onderwerp. De complexiteit van het parallelisme varieert bovendien van heel beperkt (strofe 15) tot heel groot (strofe 12).

De bedoeling van de stijlmiddelen in de strofe was vermoedelijk in de eerste plaats, dat ze erdoor werd afgebakend. De verschillende strofen kregen erdoor hun plaats in het gedicht en eventueel in een stanza. Bovendien had in het bijzonder het gebruik van parallellisme op het niveau van de strofe het praktische voordeel, dat het grotere zekerheid gaf dat de boodschap van het gedicht bij één keer luisteren over zou komen. De dichter zette zo namelijk alle stappen in het betoog als regel twee keer, in de twee verzen die de strofe uitmaakten. Als de luisteraar een moment afhaakte had hij of zij de draad zo weer te pakken.

De strofe is het hoogste doorlopende niveau in de prosodische structuur. Er is immers niet overall een stanza-structuur aanwezig, en ze lijkt ook niet altijd samen te vallen met de ontwikkeling van het betoog van de dichter. Ondanks dat er af en toe ook op versniveau belangrijke stappen worden gezet, is de strofe dus de basiseenheid van de gedachtegang in het gedicht.

#### 4. de stanza

De stanza's zijn in de psalm afgebakend zowel door het karakter van de strofen als door stilistische middelen. Het aantal cola (wat de lengte van de stanza uitmaakt) lijkt nauwelijks een rol te spelen. Uit de afwijkingen in stanza V t/m VII blijkt dat de dichter het principe van een gelijk aantal cola in de beide strofen van een stanza, dat in het begin nog precies klopt, niet al te zwaar vond wegen. Het was voor hem ondergeschikt aan de overtuigingskracht van het gedicht, die hij door het toevoegen van de losse cola kon vergroten zoals het hem het beste uitkwam. De stanza was blijikbaar in dit opzicht niet veel meer dan de som van de onderdelen.

De afbakening van de stanza's door literaire middelen is minder duidelijk dan bij de strofe. In het begin is er een interne samenhang (stanza's I en II) door parallellisme, later in het gedicht is dat niet meer zo duidelijk terug te vinden. Bovendien houden de strofen (behalve in stanza I) hun eigen identiteit. Verder draagt meestal de thematiek wel bij aan de eenheid van de stanza's, zoals in II, IV en VI. In de twee langste stanza's, III en V, verschuift de thematiek veel meer. Daar is dan ook ruimte voor.

Dit roept de vraag op of de stanza het best als een literaire, of eerder als een thematische eenheid moet worden gezien. Als dat laatste het geval is, zou het bovendien een overweging kunnen zijn de definitie van wat een stanza is aan te passen aan de ontwikkeling van het thema: bijvoorbeeld 7 apart, 8-10 samen, 11-13 samen. Dit zou echter betekenen dat het principe dat beide strofen in een stanza een gelijk aantal cola hebben, zou worden genegeerd. Dit principe wordt alleen volledig volgehouden in de eerste helft van het gedicht. Toch is dit een dermate groot bezwaar dat deze mogelijkheid niet de voorkeur verdient. Het is ook eerder de palindroomstructuur die de thematische ontwikkeling lijkt te bepalen.

De stanza blijft dus voorlopig staan als literaire eenheid, maar dan wel een tamelijk losse. Het lijkt er nog het meest op dat de dichter de stanza vooral zag als een extra mogelijkheid om een organisch verloop van zijn betoog te bewerkstelligen (namelijk door het verband qua lengte en stijlfiguren tussen de strofen, die de basis ervan vormen). Deze mogelijkheid hoefde hij echter niet per se te benutten. Terzijde wil ik er op wijzen dat hier het praktische verschil tussen mijn insteek en die van Fokkelman goed zichtbaar wordt.

Ondanks dat ze af en toe niet gelijk oplopen met de ontwikkeling van de gedachtegang in de psalm, hebben de stanza's wel allemaal in zekere zin een eigen karakter. Dat geldt ook voor III en V: het steeds verspringende perspectief is immers een reëel verschil met de omliggende stanza's, die veeleer naar één bepaald punt toe georiënteerd zijn. Het blijft moeilijk precies de balans te voelen die de dichter op het oog had.

#### **3.3.3 de relatie tussen de structuurniveaus onderling**

Als eerste valt op dat de vier structurelementen colon, vers, strofe en (in mindere mate) stanza geordend zijn in tweetallen: twee onderdelen van een niveau vormen samen het volgende in de

meest eenvoudige gedaante. Twee cola vormen een bicolon, twee bicola vormen een eenvoudige strofe, twee strofen een stanza. De structuren die op deze manier ontstaan zijn de basis voor de psalm. Op deze manier is het namelijk te begrijpen dat de dichter na strofe 6 (de hymnische vooruitblik op de redding van God) weer teruggaat naar een 2x2 strofe. Eenvoudige tweetallen zijn de basis voor het gedicht, de uitgangspositie waar steeds weer op teruggegrepen kan worden.

Al deze structuren tot het niveau van de strofe kunnen worden uitgebreid met een derde lid. Dit is dan een afwijking van het normale patroon die van belang is voor het karakter van de nieuw ontstane eenheid. De gevolgen van een enkele afwijking blijven op alle niveaus van de prosodie zichtbaar. Dat laatste blijkt in het bijzonder uit de toevoeging van de 4 extra cola uit strofe 7 in de tweede helft van de psalm. Alleen op het niveau van de stanza komt een uitbreiding met een derde strofe niet voor, tenzij natuurlijk strofe 7 bij stanza IV (die erop volgt) moet worden gerekend. Voor mij is dat geen serieuze optie meer.

Op dit punt aangeland is het goed nogmaals te bedenken dat de namen colon, vers, strofe en stanza van onze eigen vinding zijn en niet in het Hebreeuws (of een andere relevante taal) als zodanig zijn overgeleverd. Dat het klassieke Hebreeuws verzen en cola kende en als zodanig benoemde mogen we zonder meer aannemen, maar op hoger niveau (met name de stanza) ligt dat toch iets moeilijker. Het blijft een feit dat we niet weten hoe hierover gedacht werd; het kan ook zijn dat men dacht in termen van verdubbelingen die naar believen gebruikt konden worden, tot bijv. de eenheden van 8 verzen van psalm 119 aan toe.

Voor wat betreft deze psalm lijkt het er echter op dat de vier besproken structuurelementen functioneren als het 'frame' van het gedicht, dat redelijk op zichzelf functioneert. In een andere tekst zou eventueel een vijfde niveau aangewezen kunnen worden, maar veel meer dan dat verwacht ik niet. Het model van Fokkelman met 12 of meer niveaus vind ik daarom minder bruikbaar.

### 3.3.4 de betekenis van de palindromen

De palindromen spelen ook een zekere rol in de structuur van het gedicht. Omdat de beide palindromen op verschillende niveaus spelen, doen ze dat echter op verschillende wijze. Het lijkt me vrij voor de hand liggend om aan te nemen dat beide palindromen bedoeld zijn om elkaar aan te vullen. De overlap in strofe 10 vond de dichter blijkbaar niet storend.

In de eerste helft van de psalm is het uiteraard nog niet duidelijk dat er een palindroom komt. Pas in vers 11 (strofe 7) vindt er een eerste omslag plaats. Als daar het tweede palindroom inzet, verliest de strofe zijn karakter als lengtemaat van het palindroom. Strofen 8 en 9 wijken allebei af van de standaard en zijn even lang; het ligt daarom voor de hand dat de dichter of wie dan ook het gedicht voordraagt, overgaat op een iets andere voordracht. Gezien het thema van die passage zou met name in strofen 7 en 8 een voordracht met iets langere pauzen voor de hand liggen, zodat de verslengte beter hoorbaar wordt. Een wat meer gedramatiseerde voordracht zou ook mogelijk zijn, met name in strofe 8-9.

Hoe het palindroom overkomt in het tweede deel van het gedicht is moeilijk te zeggen; de precieze parallel is alleen vanaf het papier (modern westers papier!) te herkennen. Dat papier verklapt ons onder meer dat de inhoudelijke parallellen tussen afzonderlijke strofen niet altijd gelijk opgaan met het palindroom. Tussen strofen 5 en 11, en 6 en 10 is dat wel het geval, maar niet tussen 3 en 14. Ik denk dat we hieruit mogen opmaken dat het de dichter vooral te doen was om het effect van van het palindroom op de luisteraars. De overeenkomsten tussen strofen 3 en 14, en de inleiding en de uitleiding zullen een aandachtige luisteraar die gewend is aan palindroomfiguren zeker zijn opvallen. Misschien de overige ook wel, maar dat kunnen we niet weten. Zo blijft het ook een raadsel waarom hij de moeite nam de correspondenties zo precies uit te werken als hij deed. Vanwege de sport? Vanwege een vorm van (bij)geloof?

Het lijkt er sterk op dat de palindromen de structurerende rol van de prosodie als het ware overnemen wat betreft de hoogste niveaus. Binnen de prosodie is het ook niet de stanza die de duidelijkste functie heeft, maar de strofe. De stanza geeft weliswaar een zekere thematische eenheid aan, maar het zijn de palindromen (in elk geval die op het niveau van de strofe) die rust en orde geven aan het gedicht als geheel.

### 3.3.5 conclusie

We hebben gezien dat in feite alle structurelementen gebruikt kunnen worden voor de stappen in de argumentatie van het gedicht: het colon in 17-A, het vers in 3b en 7 en 8. Verder verloopt de argumentatie vooral op het niveau van de strofe. Door de afwisseling in informatieverdeling en dichtheid van stijlfiguren kon de dichter het effect dat hij bij zijn publiek wilde bereiken, goed in de hand houden.

Daarnaast hebben we gezien dat er een bepaalde “lengtestructuur” in de psalm aanwezig is. Het colon kan goed beschreven worden als een lengte-eenheid, met korte pauzes tussen elk colon. Voor het vers geldt ongeveer hetzelfde, al is er daar een ongelijkheid vanwege de afwisseling van bicola en tricola. Door de korte pauzes ontstaat als vanzelf een bepaalde vaart in het gedicht, waar degene die het voordroeg mee kon spelen.

De beide palindromen nemen op het hoogste niveau de structurerende rol van de prosodie als het ware over. Ze vormen samen een heldere dieldeling in de psalm, die van groter gewicht is dan het structuurniveau de stanza. Ze zorgen voor een bepaalde balans op het niveau van het gedicht als geheel, doordat de luisteraar aan het eind het begin hoort terugkomen.

De conclusie is dat in deze psalm de functie van de verschillende structuurniveaus niet vastligt, maar verschuift al naar gelang de behoeften van de dichter. De prosodische structuur vormde een los kader waarbinnen hij zijn verhaal kon vertellen zonder er de greep op te verliezen. Door cola en verzen te tellen en ze over palindrooms te verdelen, kon de dichter de verdeling van informatie over het gedicht bepalen. Hij kon kiezen voor een gelijkmatige verdeling of juist een ongelijkmatige, om zo een snelle loop of een hortend effect te bereiken. Door een doordachte verdeling van stijlmiddelen over de strofen en stanza's kon hij het effect van zijn woorden beïnvloeden en de aandacht van zijn gehoor, wie dat ook mogen zijn geweest, beter vasthouden.

Hiermee is, ten slotte, aannemelijk gemaakt dat de psalm een soort van voordracht veronderstelt die rekening houdt met wat er in het gedicht gebeurt. Die de verschillende stijlfiguren laat uitkomen, die op andere momenten probeert de boodschap van de dichter zo hard en duidelijk mogelijk over te brengen, en die bovendien weet wat er komt en wanneer.

## 3.4 psalm 35 in context

### 3.4.1 de dichter, de bidder, de compositie

Over de dichter van de tekst kunnen we vaststellen dat hij (zeer waarschijnlijk een hij), een ervaren dichter was. Hij had een enorme beheersing van poëtische technieken en vormen, anders had hij zijn gedicht nooit zo precies kunnen modelleren. Hij was een soort van specialist. Ook de metaforiek (bijvoorbeeld van de jacht) kende hij goed. Hij beheerste het poëtische taalgebruik dat voor de psalmen noodzakelijk was.

In wat voor traditie stond hij dan? Het is bekend dat in de Hebreeuwse literatuur vaak gedichten aan belangrijke persoonlijkheden in de mond worden gelegd alsof het “spontane” gedichten waren (al waren het dat niet). Denk aan Hanna en David in de boeken Samuel, Hizkia in Jesaja 38, Mozes in Deuteronomium 32. Misschien kan dat erop duiden dat poëzie veelal ontstond door improvisatie. In de meeste landen van het Midden-Oosten en Noord-Afrika speelt poëzie nog steeds een grote rol in het dagelijkse leven, en ook mensen die geen opleiding gehad hebben kunnen (zeer) goede poëzie produceren. Daarbij is het dan wel zo dat de lengte en de vorm van de

gedichten veel flexibeler zijn dan bij deze psalm het geval is, zodat ook de minder getalenteerden mee kunnen doen.<sup>31</sup>

Het zou kunnen dat de gecultiveerde, complexe vorm van poëzie die we in psalm 35 tegenkomen, een verder ontwikkelde vorm is van oudere, geïmproviseerde poëzie. De compositie van cola en strofen is op zichzelf niet heel erg moeilijk; dat gaat bijna vanzelf. Een structuur met palindromen vergde natuurlijk wel veel van de dichter, op de eerste plaats een fenomenaal voorstellingsvermogen. Maar het is voor ons nauwelijks in te schatten hoeveel tijd en moeite in een dergelijk gedicht ging zitten. Ongetwijfeld veel, maar hoe veel?

De dichter was dus een professional. Maar wie hij was en hoe zijn relatie tot de bidder was, en of het misschien een en dezelfde persoon geweest is, weten we niet. Het ligt meer voor de hand om aan te nemen dat de dichter de psalm voor een ander geschreven heeft, of mogelijk voor algemeen gebruik. Maar of hij überhaupt in een ritueel gebruikt is, weten we niet. De structuur is complex en zeer arbeidsintensief, dat pleit er tegen, maar ze is wel in alle opzichten functioneel: alle onderdelen in de psalm dragen bij aan de boodschap. De enige uitzondering is misschien het klankspel dat we vaak aantreffen. Wat mij betreft is zonder meer vergelijkingsmateriaal niet uit te maken of de psalm nu waarschijnlijk wel, of waarschijnlijk niet in een ritueel heeft gefunctioneerd.

Als we aannemen van wel, kunnen we de vraag stellen: wie was de “bidder” van de psalm, en wat was zijn relatie tot de dichter? Het zou kunnen dat het de dichter zelf was, dat vind ik een goede mogelijkheid, maar het hoeft niet. Het lijkt evengoed mogelijk dat de psalm voor iemand anders is geschreven. In de pre-islamitische Arabische traditie had elke stam zijn eigen dichters die de eer van de stam hoog moesten houden. Iets dergelijks is hier ook mogelijk. De grote emotionele intensiteit maakt het wel onwaarschijnlijker dat het een standaardtekst was voor algemeen gebruik. Je mag veronderstellen dat het eigen ervaring is die doorklinkt. Verder lijkt de passage vers 13-16 te refereren aan feiten uit het verleden waarvan God zeker zou weten of ze al dan niet waar waren: God is immers alwetend. In een standaardtekst vind ik dat raar.

Maar het kan ook zijn dat de tekst alleen qua literaire vorm een pleidooi is, en dus niet bedoeld om werkelijk zo gehouden te worden. Die mogelijkheid valt niet uit te sluiten. Ook de complexe structuur zou daar een argument voor kunnen zijn. In dit verband wil ik wijzen op het artikel van Erich Zenger met de veelzeggende titel “Der Psalter als Heiligtum.” Hij beargumenteert hier dat het Psalter oorspronkelijk een niet-liturgische en van de cultus onafhankelijke *Sitz im Leben* had. Aan het slot, ‘etwas überspitzt’: “Nach Meinung der den ganzen Psalter redaktionell prägenden weisheitlichen Theologie ist *der Psalter selbst das Heiligtum*, in dem Gott gesucht und gelobt werden soll und von dem Gottes Segen und Rettung ausgehen können. Allerdings geht es dabei nicht um Substituierung des Tempels oder des Tempelkults, sondern um Begegnung mit dem *auch und vor allem* am Jerusalemer Tempel und von ihm aus wirkenden JHWH, dem König Israels und König der ganzen Welt.”<sup>32</sup>

Nu zijn er veel dingen in de aanpak van Zenger waar ik niet in mee wil, maar deze gedachte vind ik te interessant om meteen los te laten. Zou het zo kunnen zijn dat bijvoorbeeld psalm 35 is gecomponeerd met het oog op een literaire, niet een reëel bestaande tempel? Of is ingebed in een samenhang van psalmen met een literair-religieus doel?

Zonder onderzoek naar de context van psalm 35 in het psalter en de structuur van de omringende psalmen is deze mogelijkheid niet zomaar uit te sluiten. En al is hier van een wijsheidstheologie die een redactionele invloed zou hebben gehad op het psalter dan niets te merken, toch is het best voorstelbaar dat het psalter grotendeels geschreven en samengesteld is vanuit een be-

---

<sup>31</sup>Eickelman, *The Middle East*, geeft in het register onder “poetry” minstens 20 verwijzingen naar plaatsen waar de sociale functie van poëzie wordt besproken; zie verder het boek van Lila Abu-Lughod.

<sup>32</sup>Zenger, “Der Psalter als Heiligtum”, 126. De cursivering is van de auteur.

paalde gedachte. Misschien zou het psalter zelfs (gedeeltelijk) ontstaan kunnen zijn tijdens de ballingschap, als literaire re-creatie van de verloren gegane tempel? Deze gedachte is voor wie er iets in ziet; ik ga nu verder vanuit de aanname waar ik eerder op uitkwam, dat de psalm wel degelijk als pleidooi is gebruikt.

### 3.4.2 plaats en functie

Als de psalm werkelijk als “pleidooi” is gebruikt, roept dat de vraag op naar hoe dat in zijn werk ging. We hebben dan te maken met een soort ritueel. Vanuit de vorm en de inhoud van de tekst zijn daar een paar dingen te zeggen.

Om te beginnen moeten we dan aannemen dat de psalm daarin in zijn geheel, zonder onderbreking is voorgedragen. Anders zou immers de zorgvuldige opbouw van het gebed zijn functie verliezen. Het lijkt erop dat de bidder de tekst voordroeg aan zijn God, zonder dat daar anderen bij waren: het is zijn verhaal immers. De vijanden worden door het gebed aan de kant geplaatst, en het zou dus vreemd zijn te veronderstellen dat ze bij het ritueel aanwezig waren. Ook de vrienden van de bidder (vs. 27 “die mijn rechtvaardiging wensen”) lijken niet fysiek aanwezig te zijn. Wat zich voltrekt is immers een ritueel, en voor een ritueel geldt dat alle aanwezigen, van voorganger tot kerkbankzitter, er een rol in hebben. (Vandaar ook de gène van mensen die bij een ritueel van een voor hen vreemde religie aanwezig zijn). De bidder is dus zelf de enige die aan het woord komt tijdens het ritueel. Misschien kan een priester of iets dergelijks hem hebben “voorgesteld” of iets dergelijks. Maar de tekst heeft een helder begin en eind, dus van de kant van de bidder zelf hoeven we niet veel meer te verwachten.

Ook vanwege de tijd die het kost om het gedicht te maken en eventueel om het in te oefenen, kunnen we aannemen dat het ritueel eromheen in een heiligdom plaatsvond. Waarschijnlijk was het een groter heiligdom, mogelijk op enige afstand van de woonplaats van de bidder. In 1 Samuel 1 zien we iets vergelijkbaars, iemand die een redelijke afstand (80 km) aflegt tot een tempel. In dat geval zouden we kunnen stellen dat de tekst in het scriptorium van het heiligdom bewaard is na gebruik (bijvoorbeeld wegens gebleken effectiviteit), of ze er nu ook ontstaan is of niet.

Het conflict tussen de dichter en de vijanden wordt ריב genoemd, “twist”. In hoofdstuk 2 vergeleek ik de twist met andere conflicten uit het OT. De tekst wijst erop dat het gaat om een conflict tussen twee partijen, de bidder en zijn medestanders en de vijanden. De bidder is door zijn vijanden in een val gelokt, waardoor hem schande en spot bedreigen. Misschien loopt zijn leven zelfs gevaar. Hij doet het zo voorkomen, maar er kan een element van overdrijving in zitten. Dat eer en schande in de culturen van het Nabije Oosten een zeer grote rol spelen, is aangetoond door de antropologen Peristiany en Pitt-Rivers. Het is dus niet vreemd dat de bidder het dreigende eerverlies als levensbedreigend ervaart.

Het is goed mogelijk dat de vijanden van de bidder al redelijk succes hebben gehad met hun “val”, en dat de bidder er dus in zekere zin al in is getuind. Dat zou afgeleid kunnen worden uit de “misstap” בחנפי (zie 2.8). Misschien mogen we raden dat hem daarom een proces wacht, waarin veroordeling dreigt, vandaar de “getuigen”. Maar dat is moeilijk te zeggen. Sowieso, wat de bidder misdaan heeft wordt ons niet echt duidelijk - God zal het weten, maar wij niet.

Frank-Lothar Hossfeld noemt in zijn commentaar een interessante parallelplaats, Deut. 19:16-19. “Wanneer één misdadig getuige (עד חמס) tegen iemand optreedt om hem van een overtreding aan te klagen, dan zullen de twee mannen, die dit geschil (ריב) hebben, zich voor de Heer stellen, voor de priesters en de rechters die er dan zijn zullen. Dan zullen de rechters dit nauwkeurig onderzoeken, en blijkt, dat de getuige een vals getuige is en dat hij een valse aanklacht tegen zijn broeder heeft ingediend, dan zult gij hem doen, zoals hij zijn broeder dacht te doen. Zo zult gij het kwaad uit uw midden wegdoen.”<sup>33</sup> Naast dezelfde termen als in de psalm, die ik heb aangege-

<sup>33</sup>Geciteerd naar de NBG-vertaling

ven, zien we ook het motief van oog om oog / tand om tand (vers 8) terugkomen, al gaat deze tekst duidelijk om een ander probleem, namelijk, hoe om te gaan met een getuigenis van één persoon. In de literatuur zal ongetwijfeld meer hierover te vinden zijn, maar ik wil er niet verder op ingaan.

De bidder wendt zich dus tot God om het gevaar van veroordeling, straf en vernedering af te wenden. Zoals in vele psalmen, spreekt hij een paar stevige vloeken uit aan het adres van de vijanden. Deze passen in het beeld van een ritueel. De gedachte is namelijk, dat als de bidder het zou wagen een valse vervloeking uit te spreken tegenover God, deze op hemzelf zal neerkomen. We vinden dit ook in vormen van islamitisch recht, tot op de huidige dag. Het is een vorm van godsgericht, die niet eens zo willekeurig is als het voor moderne mensen lijkt te zijn. Het lijkt mij minder waarschijnlijk de vloeken op te vatten als een poging tot manipulatie van de godheid, oftewel magie. Dat strookt niet met de smekende, haast wanhopige toon van het slot van de psalm.<sup>34</sup>

### 3.4.3 culturele en gelovige vooronderstellingen

#### 1. God

De belangrijkste vooronderstelling van de bidder, is dat er in het heiligdom een God aanwezig was. Van deze god meende hij, dat deze bereid zou zijn naar hem te luisteren, en in staat om handelend op te treden. Hoe dat in zijn werk zou moeten gaan, is voor ons moeilijk in te schatten. Het kan zijn dat het psalmritueel zelf onderdeel was van een soort rechtszaak, maar het lijkt waarschijnlijker dat het een op zichzelf staand ritueel geweest is. Misschien zocht de dichter steun om zich in een civiele rechtszaak die nog zou volgen, effectief te kunnen verdedigen.

Een paar traditionele godsvoorstellingen zijn in de psalm aan te wijzen. God slaapt of rust als hij niets te doen heeft (strofen 1, 2, 12). God is alwetend (vers 17-A). God is een rechtvaardige rechter (strofe 13, 15) die straffend optreedt indien nodig: dan is hij bereid de wapens op te nemen voor wie hem willen dienen. In dat geval stelt hij wel prijs op luidkeelse dankbetuigingen (strofe 6, 10, 15). Wat dit laatste betreft gedraagt God zich vrij voorspelbaar. In het Libanon van de jaren '70 kwam de antropoloog Gilsenan dezelfde gewoonten tegen. Het is belangrijk voor hooggeplaatsten zich in het openbaar ontspannen en relaxed te tonen - hun pijp te roken of wat dan ook. Ook wordt van hen verwacht dat zij van alles op de hoogte zijn. Bij verkiezingen rekenen ze op hun aanhang, niet alleen om te klappen maar ook om actief anderen te vertellen van de grote kwaliteiten van hun patroon.<sup>35</sup> Dit alles herinnerde mij sterk aan de uitspraak van Eickelman, dat "(...) whatever might be formally stated about islam, human relations with the supernatural work in almost the same way as relations among people."<sup>36</sup>

De implicatie is dat wat de dichter/bidder deed, naar zijn eigen inschatting volkomen vanzelf sprak en rationeel was. Er zouden allerlei mooie en volkomen juiste theorieën opgesteld kunnen worden over het ritueel als psychische katalysator of wat dan ook (als die er nog niet zijn, trouwens). Toch is het van belang dit niet te vergeten. Het ritueel mag op ons bijgelovig overkomen, maar dat is een te simpele voorstelling van zaken.

#### 2. Eer en schande

Er is nogal wat te doen geweest over eer en schande in de Oud-Israëlitische cultuur. Met die gedachte heb ik zelf ook voor deze tekst gekozen. En het is ook heel duidelijk dat eer en schande in psalm 35 een grote rol spelen.

<sup>34</sup>Hiervoor zouden parallellen te noemen zijn uit cultureel-antropologische literatuur.

<sup>35</sup>Gilsenan, *Lords of the Lebanese Marches*, met name 3-23, 250 en verder.

<sup>36</sup>Eickelman, *The Middle East and Central Asia*, 283-84. Overigens merkt Gunkel in zijn commentaar bij psalm 35 ook op, dat God zich hier nogal antropomorf gedraagt: "(...) wie der angesehene, hochherzige Mann, der die Sache des unschuldig Angeklagten zu seiner eigenen macht, und ihn obsiegen" läßt. *Die Psalmen*, p. 146

Op grond van de ervaring met de tekst denk ik dat het spreken in termen van een ‘cultuurpatroon’ misleidend kan werken. Eer en schande zijn categorieën van status, en status speelt in elke menselijke cultuur een rol. Bij het vertalen van strofe 3 en 4 viel me op, dat de genoemde begrippen wel degelijk Nederlandse equivalenten hebben, alleen behoren ze niet tot het dagelijkse spraakgebruik en dekken ze de nuances misschien niet helemaal. Maar volgens mij zit het wezenlijke verschil niet in het voorkomen van de begrippen, maar in de wijze waarop ermee wordt omgegaan.

Het is duidelijk dat de dichter/bidder van psalm 35 zich een eerloos bestaan niet kan voorstellen. Dat is ook terecht. Sociale status is voor ieder mens van levensbelang. Wat van veel meer belang is dan het feit dat de dichter het zo ziet, is waar die status van afhangt. In het geval van de psalm lijkt dat te zijn, dat hij zijn vijanden van replek kan dienen (vgl. ook psalm 127), en dat hij niet door een dreigende straf en veroordeling wordt vernederd.

Het begrip “eer” is heel moeilijk te definiëren, maar een essentieel kenmerk lijkt te zijn dat het de mens betreft zoals hij zichzelf ziet door de ogen van anderen (vgl. Eickelman, het register s.v. *honor* en *sharaf*). Elke cultuur kent zijn eigen hiërarchie van waarden, die de onderlinge status van de leden bepalen. Afkomst, werk, rijkdom, bewezen talenten of prestaties, het hebben van kinderen zijn categorieën die daarbij een rol spelen. Het is overigens niet zo dat status volgens een eenvoudig hiërarchisch model bepaald wordt: een cultuur heeft altijd meerdere hiërarchieën naast elkaar (bijvoorbeeld voor mannen en vrouwen). Hoe dan ook, “schande” lijkt in dit verband te zijn, dat een mens “van zijn plaats valt” en de status verliest die hij of zij lange tijd genoot. Schaamte is de vanzelfsprekende reactie.

Dat is dus wat de bidder bedreigt. We mogen concluderen dat de begrippen “eer en schande” van grote waarde zijn om de tekst te kunnen begrijpen. Het is echter wel zaak daarbij onderscheid te maken tussen de werking van eer en schande als universele, algemeen-menselijke mechanismen en de concrete werking van die begrippen in de Israëlitische cultuur van het moment (zoals ik daarnet aangaf). Anders dreigt het gevaar dat de tekst al te gemakkelijk in een model wordt geperst.

### 3.5 de betekenis van cultuurverschillen in de tekst

#### 3.5.1 de ‘vreemdheid’ van psalm 35

De culturele bepaaldheid van de tekst, die ik in dit hoofdstuk heb uitgewerkt, heeft natuurlijk zo zijn gevolgen. Er lijkt een diepe kloof te liggen tussen ons en de tekst, met name door de typisch oud-oosterse kenmerken die ik net aan de God van Israël heb toegedicht. Aan de andere kant zijn er nog steeds de theologische vooronderstellingen waarmee ik de lezing van de psalm begon (zie 1.5). Hoe verhouden deze zich tot elkaar? Is er een “horizonsversmelting” mogelijk?

Het is niet alleen de afstand in cultuur die voor christenen van deze tijd de vreemdheid van de tekst uitmaakt. De psalm is daarnaast ook gewoon onbekend; hij functioneert niet in de katholieke zondagsliturgie, in het getijdengebed alleen in een verminkte vorm en speelt geen rol in de canon. Ze werd en wordt vrijwel nergens geciteerd of gelezen, behalve door exegeten die een commentaar op het hele Psalter willen schrijven. Alleen het rouwritueel in strofe 8 kan zich nog wel eens in enige belangstelling verheugen.

Op zich is dat niet heel uitzonderlijk. Tot op zekere hoogte geldt voor de meeste klacht-psalmen, dat ze niet veel weerklank vinden in onze tijd. Het is in de katholieke traditie een opvallend gegeven dat sinds de jaren ‘60 voor het eerst de scherpe kantjes van het psalter er af zijn gevijld. In het brevier en in sommige kloosters worden de klacht-psalmen alleen nog in bewerkte vorm gelezen, en de drie agressiefste helemaal niet meer.<sup>37</sup> De argumenten hiervoor zijn door

<sup>37</sup>Psalmen 58, 83, 109.



Erich Zenger vrij uitvoerig beschreven in zijn *A God of Vengeance*; het komt erop neer dat dat deze psalmen pastoraal de mensen te zeer tegen de haren instrijken, en dat ze getuigen van een primitieve mentaliteit en moraliteit die sinds Christus achterhaald is.<sup>38</sup> Zenger noemt dit overigens zonder enige aarzeling een vorm van theologisch anti-judaïsme, en beschrijft de coupures in het brevier als een ‘unparalleled act of magisterial barbarism.’

Maar ook onder de klachtpsalmen zijn er een groot aantal die stukken populairder zijn dan psalm 35. Psalm 22 en de zeven traditionele boetepsalmen 6, 32, 38, 51, 102, 130, 143 zijn goede voorbeelden. Wat is dan het probleem ermee? Om te beginnen zijn er de vervloekingen, die de meeste mensen van nu rauw op het dak zullen vallen. “Een vloek mist ieder doel”, schreeuwen de stationsreclames ons toe. Vloeken is niet christelijk.

Een andere factor die bijdraagt aan de vreemdheid die psalm 35 voor ons heeft, is dat ze spreekt vanuit emoties die niet bepaald populair zijn in onze tijd. De psalm spreekt van angst, vernedering, dreigende schande en statusverlies, verontwaardiging en verzet. De bidder is niet vroom, niet schuldbeust, niet vol godsvertrouwen, niet bescheiden, wat allicht beter op ons zou overkomen. Hij komt niet sympathiek over, maar wraakzuchtig en vol blinde woede. (Wat overigens maar zeer ten dele een juiste waarneming is. Hij weet immers wat hij zegt en waarom.)

Een derde factor in de ‘vreemdheid’ van de psalm, is dat God er zo slecht in afkomt. We zien een God die gewapend is met allerlei wapentuig, en als we verder lezen een God die verzocht wordt met geweld anderen in het ravijn te kieperen als straf voor hun wandaden. Dat is niet een godsbeeld waar wij ons thuis bij voelen. Zo’n God strookt toch niet met het principe in de Bergrede, ‘de vijand de andere wang toekeren’? Als ergens een primitieve, voorchristelijke mentaliteit zichtbaar is, is het hier wel. Mijn eigen analyse in 3.4.3 over God die net zo reageert als een Libanese man van aanzien zou doen, kan dit punt onderbouwen. God wil wel wat doen, maar voor wat hoort wat. Het lijkt wel een soort koehandel. Zo kunnen wij God niet zien.

Wat moeten we hier nu mee? Om te beginnen met de vloeken, mogen we zeggen dat deze totaal anders functioneren dan in onze cultuur. Ze hielden voor de bidder zelf een concreet risico in dat hij niet zonder overleg nam; ten tweede, had hij ze nodig voor zijn betoog (zie 2.8). Vloeken hoorde juist wel, anders zou niemand zijn pleidooi serieus nemen.

Iets vergelijkbaars geldt voor het wapentuig in vers 2 en 3. Het was in het Oude Nabije Oosten net zo vanzelfsprekend dat God wapens had, als dat hij nu ‘liefde’ is. Ze waren ook niet bedoeld om gebruikt te worden, zoals ik eerder heb laten zien. Misschien mag je Gods ‘lans en speer’ vergelijken met de witte legervoertuigen van de VN in onze tijd - wapentuig, maar noodzakelijk voor vredeshandhaving.

Een geheel ander punt is dat de dichterlijke kwaliteit van het gedicht nauwelijks overkomt voor wie er niet in geschoold is. Elementen als klankspel, prosodische balans, pathetiek, voordrachtkunst verdwijnen allemaal in vertaling, met de ene uitzondering van het parallellisme. Juist de elementen die het gedicht toegankelijker en in zekere zin ‘lichter’ hadden kunnen maken voor moderne luisteraars, zijn onvertaalbaar. Daar komt nog bij dat christenen de psalmen graag als lied, en als meditatief gebed tot zich willen nemen. Zo hebben ze eeuwenlang gefunctioneerd, maar misschien zijn ze er oorspronkelijk wel minder geschikt voor.

Gevoelens van schaamte en vernedering, en verzet daartegen zijn in onze cultuur volop aanwezig. De plaats ze te zoeken is echter vooral het maatschappelijke leven, bijvoorbeeld in werksituaties. Bij ontslag, uitblijven van bevordering of salarisverhoging reageren mensen vrijwel automatisch (en heel natuurlijk) met heftige gevoelens van vernedering en minderwaardigheid. Het

---

<sup>38</sup>De oorspronkelijke Duitse uitgave had ik niet tot mijn beschikking. De titel luidt *Ein Gott der Rache? Feindpsalmen verstehen*. Overigens heeft ook Zenger psalm 35 niet opgenomen in zijn bespreking van een twaalfstal ‘Feindpsalmen’.

probleem met de tekst is hier aan de ene kant, dat in de psalm van een werksituatie geen sprake is, en aan de andere kant, dat het maatschappelijke leven in onze cultuur grotendeels geseculariseerd is, d.w.z. onttrokken is aan alles wat met religie te maken heeft. Het verband wordt eenvoudig niet gelegd.

Ten slotte, het gedrag van God in de psalm. Is er sprake van een verwerpelijke koehandel tussen God en de bidder? Het is zeker zo dat in de psalm geldt, ‘voor wat, hoort wat.’ Maar het is ook waar dat de bidder en zijn God wel recht tegenover elkaar staan. De bidder spreekt God aan op wie hij is, en respecteert hem als zodanig: het is niet zo dat hij God ergens toe probeert aan te zetten, te manipuleren of om te kopen wat niet bij God past. Het kan zijn dat God goede redenen ziet om het verzoek van de bidder af te wijzen. Uit alles blijkt dat God - JHWH - middenin de samenleving staat en er voluit in participeert. In moderne theologische taal kun je dus even goed zeggen: zo heeft God de mensen van die tijd nabij willen zijn, hoe ‘primitief’ ze ook waren.

Het is daarnaast ook zo, dat de reactie van de bidder er een is die in onze tijd niet meer adequaat is. Het is niet de dichter zelf die zijn problemen oplost, hij heeft daar Gods hulp bij nodig. In onze tijd zijn de meeste christenen ervan overtuigd dat God geen machine is waar je een gebedje ingooit, en waar vervolgens een oplossing uitkomt. De enige mogelijkheid is dan, een oplossing in onszelf te zoeken. Tot op zekere hoogte kun je wat de bidder doet een typisch kinderlijke reactie noemen: zij (de vijanden) doen alles fout, ik ben goed. Misschien was dat in die tijd wel de meest adequate reactie die er beschikbaar was. Omgekeerd geldt overigens ook dat “onze” reactie - de oplossing in onszelf te zoeken - volstrekt niet in de oorspronkelijke situatie past. Dat is immers een reactie die past in een cultuur van individuele autonomie, die ervan uitgaat dat iedereen zelf zijn of haar lot in handen heeft. In het oude Israël ging dat zeer zeker niet op.

### 3.5.2 de klachtpsalmen in de kerk

Als laatste wil ik ingaan op het punt van Zenger en wat hij noemde ‘magisterial barbarism’: het feit dat vele klachtpsalmen in het officiële breviergebed nog slechts in ingekorte vorm worden gelezen. Nu weet ik niet in hoeverre Zenger ervaring heeft met het dagelijkse breviergebed, maar vanuit mijn eigen ervaring in verschillende religieuze gemeenschappen durf ik wel te zeggen, dat hij hier een punt heeft. Voor wie de psalmen redelijk kent is het buitengewoon frustrerend op den duur om bekende psalmen in verminkte vorm te zien terugkomen. Het is ook zeker niet stimulerend om op zoek te gaan naar de werkelijke waarde ervan. Dat is om te beginnen een praktisch punt.

In de spirituele literatuur wordt de eigen waarde van de klachtpsalmen juist vaak benadrukt. C.S. Lewis begint zijn boekje er zelfs mee. Bonhoeffer hoort erin de stem van Christus, die weliswaar als ieder mens kan vloeken en schelden, maar tegelijk weet: Vader, uw wil geschiede. Kathleen Norris (zie 1.1) bespreekt de psalmen met een citaat van Emily Dickinson, “pain - is missed - in praise.” Dat wil niet anders zeggen dan dat het verdriet er voluit mag zijn, maar niet de overhand krijgt. Op dit niveau zijn het puur menselijke gevoelens die in de psalmen doorklinken, zonder dat er nog een cultuurkloof is die ons scheidt.

Ik denk met Zenger en de andere genoemde schrijvers dat de klachtpsalmen onmisbaar zijn in het gebed van de kerk en dus ook in het brevier thuishoren.<sup>39</sup> Ik vind om te beginnen dat de cultuurgebondenheid van de teksten op zich geen reden mag zijn ze niet te bidden. Het geldt immers voor de hele bijbel dat ze door een cultuurkloof van ons wordt gescheiden, al is die soms wat directer voelbaar dan op andere plaatsen. Maar als we alleen tot ons nemen wat direct herkenbaar en bruikbaar is, blijft een soort esoterisme over dat nauwelijks nog christendom kan worden genoemd.

<sup>39</sup>Dat wil overigens volstrekt niet zeggen dat ik wie dan ook zou willen verplichten ze te bidden.

Vanuit een literair standpunt is het maken van coupures in de teksten natuurlijk helemaal verwerpelijk. Maar daarnaast denk ik dat de eenheid van het psalter ook theologisch een belangrijk gegeven is. Dat geldt om twee redenen: ten eerste, omdat in de oude kerk het psalter gold als een samenballing van heel de bijbelse boodschap van Oude en Nieuwe Testament (Athanasius) en ten tweede, belangrijker nog, dat het psalter als geheel kan werken als 'oefenteksten': oefeningen in emoties. Deze gedachte vindt men in elk geval tot en met Luther, en ze sluit volgens mij uitstekend aan bij wat ik boven heb beschreven. Vanuit beide gedachtenlijnen zijn duidelijk vragen te stellen bij het schrappen van de klachtpsalmen. Vanuit de eerste, omdat zo de eenheid van de bijbel wordt aangetast (waarbij het OT altijd in de verdrukking komt) en vanuit de tweede omdat zo bepaalde gevoelens worden gecensureerd. En als haat, woede, angst en onmacht opeens niet meer christelijk zijn, hoe moeten christenen er dan mee omgaan?

Ik ben het dus van harte eens met het protest van Zenger, zij het om andere redenen. Zijn bewering dat het schrappen van de klachtpsalmen in het brevier een vorm is van theologisch anti-judaïsme gaat mij nogal ver. Zonder dit helemaal uit te willen sluiten zou ik eerder denken aan een misplaatste vorm van vooruitgangsoptimisme dat schuilgaat achter het Vaticaanse besluit, het vooruitgangsoptimisme waar de jaren '60 zo sterk in waren. In het kader van het *aggiornamento* dacht men blijkbaar: er komt een nieuwe tijd, alle strijd, haat en wedijver zijn passé. De klaagpsalmen komen uit een primitieve tijd, die nu gelukkig lang achter ons ligt, dus we kunnen voortaan wel zonder de klachtpsalmen. Deze gedachte is echter niet uitgekomen. De mens (en de kerk) blijkt niet zo snel en zo radicaal te veranderen als men toen dacht. Mijn conclusie is dus: de rooms-katholieke kerkleiding heeft de wereld waar ze zich zo tegen afzette, waartegen ze zichzelf als quasi-totalitair systeem had ingericht, omarmd op een wijze waarbij ze het zicht op haar eigen traditie verloor.

Ter afsluiting wil ik er graag op wijzen dat drie van de auteurs die ik genoemd heb: Lewis, Norris en Bonhoeffer, uit protestantse kerken afkomstig zijn maar spreken vanuit hun ervaring met de christelijke monastieke traditie. Volgens mij is dit geen toeval. Ik denk dat over het algemeen protestanten beter dan katholieken zicht hebben op de zelfstandige bevrijdende werking die de Schrift kan hebben. De aansluiting bij de spiritualiteit van de kloosters, zoals bekend vooral een katholieke aangelegenheid, is daarbij een zeer gelukkige geweest.

## HOOFDSTUK 4: CONCLUSIE

### 4.1 de psalm en zijn context

De benadering van psalm 35 vanuit de literaire structuur heeft aardig wat gegevens opgeleverd. Deze zijn terug te vinden in de hoofdstukken 2 en 3, met name in de afsluitende paragrafen. In deze paragraaf wil ik ze samenvatten en toespitsen.

1. Over de psalm kunnen we concluderen dat ze een *buitengewoon complexe compositionele structuur* heeft. Volgens mijn berekening telt hij 74 cola, 32 verzen, 15 strofen, 7 stanza's en over alles heen 2 elkaar aanvullende palindromen. De oorspronkelijkheid ervan wordt mede bevestigd door de LXX-vertaling, in elk geval wat de cola en verzen betreft. Misschien dat een grotere kennis van de poëtische traditie waarin de auteur stond, de afbakening nog kan verfijnen en corrigeren.

2. Wat betreft de compositionele structuur van psalm 35 kunnen we concluderen, dat ze niet alleen knap gemaakt, maar ook *functioneel* is. Ze dient op alle punten de overtuigingskracht van de dichter. De opbouw van het gedicht uit cola en verzen is gemakkelijk te hanteren, biedt veel vrijheid en sluit goed aan bij de compacte structuur van het Hebreeuws. Lengte en inkleuring met stijlfiguren konden heel makkelijk gevarieerd worden. De strofische structuur maakt het gemakkelijk om een punt helder over te brengen: ze dwingt de dichter ertoe om alles tweemaal te zeggen. De stanza's konden bijdragen aan een groter thematisch evenwicht in het gedicht. De palindromen hielpen de dichter om de informatie over het gedicht te verdelen, de aandacht van de luisteraar(s) vast te houden en geleidelijk naar hoogtepunten toe te werken.

3. Psalm 35 is ook *conventioneel*: d.w.z. we zien verschillende poëtische conventies in het gedicht terugkeren. Met name in de metaforiek is dat vrij duidelijk, omdat een aantal motieven worden geïntroduceerd zonder toelichting of uitwerking. Op de eerste plaats het wapentuig in stanza I, verder de jachtmetafoor van het 'net' in vers 7, en ten slotte de 'jonge leeuwen' in vers 17. Als ze niet bekend waren geweest bij luisteraars, hadden ze immers uitgewerkt moeten worden om een goed effect te bereiken. Er zouden misschien nog meer voorbeelden te noemen zijn: stijl, taalgebruik... Er zijn geen aanwijzingen dat de dichter moeite deed 'to burst the frame', dus om de grenzen van deze poëtische conventies op te zoeken.

4. De aanwijzingen vanuit het gedicht zelf en zijn vertaling in het Grieks, duiden erop dat het ten tijde van de samenstelling van het Psalter (volgens Zenger rond 180 v. Chr.) al *een oud gedicht was*. Als het dat niet was, moest het in elk geval als zodanig gelden. Zie voor de argumentatie 3.2.

5. Uit de complexiteit van de literaire structuur en de verregaande correspondenties met de LXX-vertaling, kunnen we voorlopig concluderen dat *de tekst in een uitstekende conditie* tot ons is gekomen. Dat neemt niet weg dat er incidenteel nog foutjes in kunnen zitten. Omdat ik de kritische grens tussen de filologie en de literaire structuur (zie 1.4.1) niet heb opgezocht, kan ik daar niet zeker over oordelen.

6. De onderlinge relaties van de verschillende niveaus van de prosodie en de palindromen, doen vermoeden dat: a, *prosodie en palindromen bij elkaar horen* (overigens geen nieuw punt) en b, dat er een *kwalitatief verschil* is tussen de niveaus van de prosodie. Het colon en het vers zijn lengtematen, de strofe is de poëtische bouwsteen van argumentatie en stilistische effecten, en de stanza is een overkoepelende thematische eenheid zonder veel gewicht. Deze vier structurelementen vormen als het ware het 'frame' van het gedicht.

7. De psalm *laat zich lezen als een pleidooi*, dat door een Israeliet is gehouden in een heiligdom ten overstaan van zijn God JHWH. In dat geval zou het tot op zekere hoogte een juridische tekst zijn, waarin de onbekende bidder zijn conflict met enkele niet nader genoemde anderen beschrijft. God treedt daarbij op als rechter en rechtshandhaver. Vanuit de poëtische structuur van de tekst geredeneerd, en na vergelijking met enkele parallelle teksten en voorbeelden uit de an-

tropologie, is er geen aanleiding te veronderstellen dat de tekst niet werkelijk als zodanig gefunctioneerd heeft.

8. Ondanks de grote cultuurkloof tussen ons en het gedicht, laat psalm 35 zich toch *verbinden met de christelijke traditie* in onze tijd. Hij spreekt van vertrouwde emoties, zoals angst voor vernedering en straf, de wil tot verzet, verontwaardiging, onzekerheid en een vaag schuld bewustzijn. Vanuit een modern perspectief kan ook aan wraakgevoelens, rancune en agressie worden gedacht. Misschien stroken deze niet met de oorspronkelijke bedoeling van de auteur, maar het gedicht kan ze wel opnemen. Bovendien kan de psalm ons tonen hoe een volstrekt tijdsgebonden godsbeeld toch een gezonde rol in de heilsgeschiedenis kan spelen.

#### 4.2 mogelijkheden voor vervolgonderzoek

Om te beginnen moet ik opmerken dat de exegese van psalm 35 met het voorafgaande nog niet af is. In de vorige paragraaf onder punt 5 noemde ik de kwaliteit van de tekst. Met name het grensgebied tussen literaire structuur en filologie, waar ik onder punt 5 net al naar verwees, heb ik niet nadrukkelijk opgezocht. Literaire methoden hebben tot dusverre zo weinig kansen gekregen dat het me goed leek om daar alle ruimte voor te maken. Dus wat de psalm zelf betreft is er nog genoeg te doen.

Vanuit de psalm geredeneerd zou het zinloos zijn om verder te werken zonder eerst de psalmen rondom psalm 35 bestudeerd te hebben. Deze psalmen vormen de directe literaire context van psalm 35 en alle mogelijke correspondenties qua vorm en inhoud kunnen voor de exegese relevant zijn.

Een logische vervolgstap zou zijn om uit te zoeken in hoeverre de metaforiek, compositionele structuur en argumentatielijnen overeenstemmen met wat in andere psalmen gevonden wordt. Ook vergelijking met buitenbijbelse modellen van gebeden zou een goede bijdrage kunnen leveren aan de gedachtevorming. Er zou gekeken kunnen worden in hoeverre mijn beschrijving van cola, verzen, strofen en stanza's past bij andere psalmen. Wat helemaal interessant zou zijn, is te onderzoeken hoe de moderne theorieën van Roman Jakobson over de poëtische functie (foregrounding, iconiciteit) zich verhouden tot de Hebreeuwse structurelementen. Wat mij betreft liggen hier de grote uitdagingen.

Een daaropvolgende vraag is of de these dat de structuur van de psalm functioneel zou kunnen zijn in een rituele context, ook voor andere psalmen opgaat. Aan de andere kant zou onderzocht kunnen worden of de psalm, zoals Hoßfeld en Zenger voorstelden, zich laat inpassen in een grotere groep van psalmen. De balans tussen redactie en rituele context op het niveau van het psalter als geheel lijkt me iets waar nog lang aan gewerkt kan worden.

Dit zou ook licht kunnen werpen op de receptiegeschiedenis en canonisatie van het Psalter. De redactie van het Psalter als geheel kan licht werpen op de wijze waarop toendertijd over de psalmteksten werd gedacht, en hoe ze werden geïnterpreteerd. In het Evangelie zien we dat de meeste psalmen als profetie worden geduid, en dat sluit amper aan op de oorspronkelijke inhoud zoals ik die gereconstrueerd heb. Misschien dat ook de LXX-vertaling nog een verdere rol kan spelen in het onderzoek, bijvoorbeeld door vergelijking van tekstversie en vertaaltechnieken in relatie tot de literaire compositie.

#### 4.3 תהלה (slotbeschouwing)

Als afsluiting wil ik wel concluderen dat de exegese van de psalm beter gelukt is dan ik ooit van tevoren had kunnen denken. Met dank uiteraard aan de dichter van lang geleden die hem zo mooi heeft uitgedacht, want zelf een gedicht maken is toch nog iets anders dan er een verhaal over schrijven (al kost dat wel meer pagina's!). Toch is het een lange en zeer moeizame weg geweest.

Ik begon mijn verhaal met een korte schets van de situatie in het moderne psalmenonderzoek. Vervolgens ben ik een eigen weg gegaan. Aan het eind merk ik dat ik van alle benaderingen wel iets heb overgenomen. Daarnaast heb ik ook veel laten liggen waar ik minder vertrouwen in had (en heb). Het speet mij te ontdekken dat een brede interesse in wat er buiten de grenzen van het eigen land en de eigen school gevonden wordt, zelden te ontdekken valt. Howard Eilberg-Schwartz, die ik in 1.3 aanhaalde, weet dit aan de steeds verder gaande versnippering van wetenschappen. In plaats van dat de theologie zich daaraan weet te onttrekken met behulp van haar eigen spirituele bagage, lijkt ze er juist buitensporig last van te hebben.

Een kleine vergelijking is misschien aardig. Mijn indruk was, dat voor antropologen iets vergelijkbaars geldt als voor theologen. De versnippering in nationale tradities is ook daar sterk, en het onderlinge bekvechten ook, alleen wat openlijker dan onder theologen. En, misschien niet toevallig, het is ook al zo'n heilige wetenschap. De Engelse antropoloog Nigel Barley beschreef zijn eigen stam met de woorden: "A reek of sanctity and divine irrelevance hangs about them. They are saints of the English church of eccentricity for its own sake."<sup>40</sup> Wat de literatuurwetenschap betreft, viel me juist iets heel anders op. Mijn indruk was dat zij zich in het verdomhoekje van de academie voorspoedig heeft ontwikkeld: de kwaliteit en toegankelijkheid van de beschikbare handboeken was uitstekend.

Hoe verklaarbaar ze ook is, toch lijkt deze versnippering me een slechte zaak. Niet alleen vanuit wetenschappelijk, ook vanuit theologisch-kerkelijk gezichtspunt. Het afwijzen van een technische literaire analyse à la Fokkelman, en van antropologische inzichten als van iemand als Eilberg-Schwartz, stoelt op theologische vooroordelen die de 21ste eeuw nooit hadden mogen halen. Alles wat kan leiden tot een werkelijke ontmoeting met de tekst, zou welkom moeten zijn. Niet te vergeten: ook literatuurwetenschappers gaat het om de waarheid, als het goed is tenminste. De Amerikaanse geleerde Richard D. Altick begon zijn boek *The art of literary research* met het statement: "All literary students are dedicated to the same task, the discovery of truth."<sup>41</sup>

In mijn woord vooraf noemde ik psalm 35 een 'oefentekst'. Misschien is het dat voor de dichter geweest, misschien ook niet. Wat dat betreft is er geen zekerheid te krijgen. Het is de monastieke traditie geweest die het lezen en bidden van de psalmen als *exercitium* heeft ontwikkeld. *Exercitium*, oefening wil zeggen: de spanning tussen de eigen stemming, gevoelens, verlangens van de bidder en de voor-geschreven gevoelens in de psalm wordt gecultiveerd en vruchtbaar gemaakt. Alles wat in de mens is, en wat hem (haar) van buitenaf beknelt aan sociale status, conventies, verplichtingen en structuren kan zo tegen het licht van God gehouden worden en getest op echtheid.

Psalm 35 – zoals ik hem hoor – klinkt dan op als protest. De dichter is het er godverdomme niet mee eens wat hem overkomt. En al zal het misschien ten dele wel aan hemzelf liggen, toch vindt hij het niet eerlijk en wenst hij zich er niet bij neer te leggen.

Dat is een stem die de moeite waard is om gehoord te worden. Misschien is het ook wel een stem in onszelf. En misschien zelfs dat God dan spreekt, na afloop, in de stilte.

---

<sup>40</sup>Barley, *The Innocent Anthropologist*, 9.

<sup>41</sup>Richard D. Altick, *The art of literary research*, p. 3

## Gebruikte literatuur

Abu-Lughod, Lila, *Veiled sentiments. Honor and poetry in a bedouin society*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.

Richard D. Altick, *The art of literary research*. New York: W.W. Norton & Co., 1975<sup>2</sup> (1963)

Bader, Günter, *Psalterium affectuum palaestra. Prolegomena zu einer Theologie des Psalters*. Tübingen: Mohr Siebeck (Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie 33), 1996.

Barr, James, *The concept of biblical theology. An Old Testament perspective*. London: SCM Press, 1999.

Becking, Bob. Recensie van Thomas W. Overholt, "Cultural anthropology and the Old Testament." *Nederlands Theologisch Tijdschrift* 52-2 (april 1998) 158-59.

Benjamin, Don C. en Victor H. Matthews, "Mourners in the Psalms". In: M. Patrick Graham, Rick R. Marrs en Steven L. McKenzie (red.), *Worship and the Hebrew Bible. Essays in honour of John T. Willis*. Sheffield: Sheffield Academic Press (JSOT Supplement Series 284), 1999, pag. 56-77.

Bonhoeffer, Dietrich, *Het gebedenboek van de bijbel. Inleiding in de psalmen*. Nijmegen: De Heraut, 1969.

Boven, Erica van en Gillis Dorleijn, *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Coutinho, 1999

Bronzwaer, Willem, *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poetica*. Nijmegen: SUN, 1993.

Clines, David J.A. (red.), *The dictionary of classical Hebrew*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1993-...

Chance, John K., "The Anthropology of Honor and Shame: culture, values, and practice." *Semeia* 68 (1994) 139-51

Dahood, Mitchell, *Psalms I. 1-50, introduction, translation and notes*. Garden City: Doubleday (The Anchor Bible 16/1), 1966.

Eickelman, Dale F., *The Middle East and Central Asia: an anthropological approach*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1998. (Eerdere uitgaven onder de titel *The Middle East: an anthropological approach*, *ibid.*, 1981.)

Eilberg-Schwartz, Howard, *The Savage in Judaism. An anthropology of Israelite religion an ancient Judaism*. Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

Faber, H., R. Houtsma en L.J. Houtsma-Harms, *Wybe Zijlstra, pastor en pionier. Een portret*. Baarn: Callenbach, 1998.

Fokkelman, J.P., *Major poems of the Hebrew Bible. At the interface of hermeneutics and structural analysis. Vol. I: Ex. 15, Deut. 32, and Job 3.* Assen: Van Gorcum (Studia Semitica Neerlandica 37), 1998.

Fokkelman, Jan, *Oog in oog met Jacob.* Assen: Van Gorcum, 1981<sup>1</sup>.

Fokkelman, J.P., *Narrative art and poetry in the books of Samuel. A full interpretation based on stylistic and structural analysis. Volume I: King David.* Assen: Van Gorcum (Studia Semitica Neerlandica 20), 1981.

Gerstenberger, E.S., *Psalms. Part I, with an introduction to cultic poetry.* Grand Rapids: Eerdmans (FOTL 14/1), 1987.

Gerstenberger, E.S., "Welche Öffentlichkeit meinen das Klage- und das Danklied?" *Jahrbuch für biblische Theologie* 11 (1996) 69-89

Gilsenan, Michael, *Lords of the Lebanese marches. Violence and narrative in an Arab society.* London: I.B. Tauris, 1996.

Girard, Marc, *Les psaumes. Analyse structurelle et interprétation. 1-50.* Montréal: Éd. Bellarmin en Paris: Éd. du Cerf, 1984.

Gorp, H. van, D. Delabastita en R. Ghesquiere, *Lexicon van literaire termen.* Groningen: Martinus Nijhoff, 1998<sup>7</sup>

Grol, H.W.M. van. Recensie van J.P. Fokkelman, "Major Poems of the Hebrew Bible. At the interface of hermeneutics and structural analysis. Vol. I: Ex. 15, Deut. 32, and Job 3." In: *Bibliotheca Orientalis* 56 (1999) 702-705

Gunkel, Hermann, m.m.v. Joachim Begrich, *Einleitung in die Psalmen. Die Gattungen der religiösen Lyrik Israels.* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1966<sup>2</sup>

Gunkel, Hermann, *Die Psalmen übersetzt und erklärt.* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1968<sup>5</sup>

Hossfeld, Frank-Lothar en Erich Zenger, *Die Psalmen.* Würzburg: Echter (Neue Echter Bibel Kommentar zum Alten Testament mit der Einheitsübersetzung 29), 1993.

J. Gerald Janzen, "The root *škl* and the soul bereaved in psalm 35". *JSOT* 65 (1995) 55-69

Joüon, Paul en T. Muraoka, *A grammar of biblical Hebrew.* Roma: Pontificio Istituto Biblico (Subsidia Biblica 14), 1991.

Keel, Othmar, *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament, am Beispiel der Psalmen.* Zürich: Benziger Verlag en Neukirchen: Neukirchener Verlag, 1972.

Kloos, P.A. *Culturele antropologie. Een inleiding.* Assen: Van Gorcum, 1995<sup>6</sup>



- Leach, E.R., "Anthropological Approaches to the study of the Bible during the twentieth century." In: G.M. Tucker and D.A. Knight (uitg.), *Humanizing America's iconic book. Society of Biblical Literature centennial addresses 1980*. Chico, CA: pag. 73-94.  
Herdrukt in: E.R. Leach and D. Alan Aycok, *Structuralist interpretations of biblical myth*. Cambridge: University Press, 1983, pag. 7-32.
- Lemche, N. P., *Early Israel. Anthropological and historical studies on the Israelite society before the monarchy*. Leiden: Brill (Supplements to Vetus Testamentum 37), 1985.
- Lewis, C.S., *Reflections on the Psalms*, Glasgow: Collins (Fount Paperbacks), 1961.
- Lugt, Pieter van der, *Strofische structuren in de Bijbels-Hebreeuwse poëzie*. Kampen: Kok (dissertationes neerlandicae, series theologica) 1980.
- Milik, J.T., "Deux documents inédits du désert de Juda." *Biblica* 38 (1957) 245-255.
- Norris, Kathleen, *The Cloister Walk*. New York: Riverhead Books, 1996.
- Overholt, Thomas W., *Cultural anthropology and the Old Testament*. Minneapolis: Fortress Press (Guides to biblical scholarship, Old Testament series), 1996.
- Pauselijke Bijbelcommissie, "De interpretatie van de bijbel in de kerk." *1-2-1 Kerkelijke Documentatie*, 22 no 3 (121 KD), april 1994.
- Peristiany, J.G. (red.), *Honour and shame: the values of Mediterranean society*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.
- Peristiany, J.G. en J.A. Pitt-Rivers (red.), *Honor and grace in anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Rogerson, J.W., "Anthropology and the Old Testament." In: R.E. Clements (red.), *The world of ancient Israel*. Cambridge: University Press, 1989, p. 17-37.
- Rosen, Lawrence, *The anthropology of justice. Law as culture in islamic society*. Cambridge: UP (Lewis Henry Morgan Lectures Series), 1989.
- Simkins, Ronald A. Recensie van Thomas W. Overholt, "Cultural anthropology and the Old Testament." *Journal of Biblical Literature* 117 (1998) 112-114
- Standaert, Benoît. *In de school van de psalmen. Bidden met woorden en voorbij alle woorden*. Gent: Carmelitana, s.a. [1997?]
- Toorn, K. van der, "Ordeal procedures in the Psalms and the Passover meal." *Vetus Testamentum*, 38 (1988) 427-445.
- Wright, David P., "Ritual analogy in Psalm 109." *JBL* 113/3 (1994) 385-404
- Zenger, Erich, *A God of vengeance? Understanding the psalms of divine wrath*. Louisville: Westminster John Knox Press, 1996.

Zenger, Erich, "Der Psalter als Heiligtum". In: Beate Ego (red.), *Gemeinde ohne Tempel. Zur Substituierung und Transformation des Jerusalemer Tempels und seines Kults im Alten Testament, antiken Judentum und frühen Christentum*. Tübingen: Mohr Siebeck (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 118), 1999, pag. 115-130.

Zijlstra, W., *Op zoek naar een nieuwe horizon. Handboek voor klinisch pastorale vorming*. Nijkerk: Callenbach, 1989.

## Bijlage 1

## Psalm 35

Strofe-nr.		לדוד
1	לחם אֶתְלַחֲמִי: וּקְוַמָּה בְּעֹזֹרֹתַי:	1 רִיבָה יְהוָה אֶת־רִיבִי 2 הַחֹזֶק מִגֵּן וְצַנָּה
2	לִקְרֹאת רַדְפֵי יִשְׁעֶתְךָ אֲנִי:	3 וְהִרְקַ חֲנִית וְסַנֶּר אָמַר לְנַפְשִׁי
3	מִבְקֹשֵׁי נַפְשִׁי חֲשַׁבֵי רַעְתִּי:	4 יִבְשׁוּ וַיְכַלְמוּ יִסְגּוּ אַחֲזֹר וַיַּחְפְּרוּ
4	וּמִלֶּאֶךְ יְהוָה דּוֹחָה: וּמִלֶּאֶךְ יְהוָה רַדְפָּם:	5 יְהוִו כַּמֶּזֶן לַפְּנֵי־רוּחַ 6 יְהִי־דַרְכָּם חֶשֶׁךְ וְחִלְקֵלְקוֹת
5	חֲנַם חֲפְרוּ לְנַפְשִׁי: בְּשׂוֹאָה יִפְלֹבֶה:	7 כִּי־חֲנַם טַמְנִי־לִי 8 תְּבוֹאָהוּ שׂוֹאָה לֹא־יִדַע
6	תִּשְׁיֵשׁ בִּישׁוּעֹתָיו: יְהוָה מִי כַמוֹךְ וְעֵנִי וְאֲבִיּוֹן מִגֹּזְלוֹ:	9 וְנַפְשִׁי תִגִּיל בִּיהוָה 10 כֹּל עֲצֻמוֹתַי תֹּאמְרֵנָה מִצִּיל עֵנִי מִחֹזֶק מִמֶּנִּי
7	אֲשֶׁר לֹא־יִדְעֵתִי יִשְׁאַלוּנִי: שְׂכֹל לְנַפְשִׁי:	11 יְקוּמוּן עֲדֵי חֲמַס 12 יִשְׁלַמוּנִי רַעַה תַּחַת טוֹבָה
8	וְתַפְלִתִּי עַל־חִיקֵי תִשׁוּב: עֲנִיתִי בְצוּם נַפְשִׁי כֹּאב־לֵאֵם קִדְר שְׁחֹתִי:	13 וְאֲנִי בַחֲלוֹתָם לְבוּשֵׁי שֶׁקַּ 14 כִּרְע־כֹּאֵח לִי הִתְחַלַּכְתִּי
9	קִרְעוּ וּלְאֹדְמוֹ: נֹאסְפוּ עָלַי נְכִיִּם וְלֹא יִדְעֵתִי חִרְק עָלַי שְׁנִימוּ:	15 וּבְצַלְעֵי שְׂמֹחֹו וְנֹאסְפוּ 16 בַחֲנַפֵּי לַעֲגוּ לַעֲוֹג
10	מִכַּפִּירִים יַחֲדִיתִי: הַשִּׁיבָה נַפְשִׁי מִשְׂאִיָּהֶם בְּעַם עֲצוּם אֶהְלַךְ: שְׂנְאֵי חֲנַם יִקְרְצוּ־עֵינַי:	17 אֲדַנִּי כַמָּה תִרְאֶה 18 אֲוֹדֶךָ בַקְּהֵל רַב 19 אֶל־יִשְׁמַחְוִילֵי אִיבֵי שֶׁקַּר
11	דְּבַרֵי מִרְמוֹת יַחֲשַׁבוּן: רֹאתָה עֵינֵינוּ:	20 כִּי לֹא שְׁלוֹם יִדְבְּרוּ 21 וַיִּרְחִיבוּ עָלַי פִּיהֶם
12	אֲדַנִּי אֶל־תִּרְחַק מִמֶּנִּי: אֱלֹהֵי וְאֲדַנִּי לְרִיבִי:	22 רֹאיתָה יְהוָה אֶל־תִּחַרֶּשׁ 23 הַעִירָה וְהַקִּיצָה לְמִשְׁפַּטִּי
13	וְאֶל־יִשְׁמַחְוִילֵי: אֶל־יֹאמְרוּ בִלְעֲנֹהוּ:	24 שִׁפְטֵנִי כַצַּדִּיק 25 אֶל־יֹאמְרוּ בִלְבָב
14	שְׂמַחֵי רַעְתִּי הַמְגִדִילִים עָלַי:	26 יִבְשׁוּ וַיַּחְפְּרוּ יַחְדוּ יִלְבְּשׁוּ־בִשְׁת וְכִלְמָה
15	הַחֲפִיץ שְׁלוֹם עַבְדּוֹ: וַיֹּאמְרוּ תַמִּיד יִגְדַל יְהוָה כֹּל־הַיּוֹם תַּחֲלֹתְךָ:	27 יִרְנוּ וַיִּשְׂמַחוּ חֲפְצֵי צַדִּיק 28 וְלִשְׁוֹנֵי תַחֲנָה צַדִּיק

NB: in vs. 16 is de tekst geëmend. De Masoretische tekst is מעוג לעני מעוג



## Bijlage 2 De prosodische structuur van psalm 35

1	2	3a, 3b	4a, 4b	5	6	7	8	9	10a, 10b	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26a, 26b	27 28					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26a, 26b	27 28					
stanza I		stanza II			stanza III				-	stanza IV			stanza V				stanza VI			stanza VII											
-	-	-	-	-	-	-	-	3	3	-	-	-	2	2	3	2	3	2	3	2	2	3	3	-	-	3	3	-	-	3	-
A	B	C	D	E	F	-		T	T	1+F		E	D	C+2	B	A+1															
-	-	-	-	B	L	-		T	T	L-T		B	-	B	-	T															
I-A <i>Inleiding:</i> verzoek om hulp		I-B. <i>Globale beschrijving van het conflict:</i> verwensing van de vijanden, aanklacht, strafeis, belofte van lofprijzingen als dank					II <i>Bewijs van de "schuld" van de vijanden:</i> beschrijving van hun schandelijke gedrag, vraag om een reactie van God (strofe 10)					III-A. <i>Uitwerking:</i> herhaalde beschuldiging en dramatische aanroep aan God					III-B. <i>afronding</i>														
eerste 37 cola													tweede 37 cola																		

### Toelichting bij de tabel:

Van de meeste rijen spreekt de betekenis redelijk voor zich. De eerste rij geeft de versnummers volgens onze bijbel. Daaronder staan de strofen en de stanza's. In de daaropvolgende rij staat voor ieder oorspronkelijk vers het type aangegeven, bicolon of tricolon. Pas waar het binnenste palindroom opduikt heb ik de tweetjes toegevoegd, omdat deze daar pas significant worden.

De vijfde rij geeft door middel van letters het palindroom op strofeniveau aan. De overlap met het andere palindroom heb ik in de omkadering weergegeven, en de "extra" cola uit strofe 7 zijn door plusjes aangegeven.

De zesde rij geeft het type van de strofe aan wanneer dat afwijkt van het standaardmodel van twee bicola. B staat voor breed (twee tricola), L voor lang (drie bicola), T voor trapezium (tricolon plus bicolon). Strofe 10 is een apart geval (tricolon plus twee bicola), vandaar L-T.

De zevende rij geeft de retorische structuur zoals die voortvloeit uit de beide palindromen.