

# VU Research Portal

## Van elegie naar epos: Ovidius over zijn Metamorphosen

Heerink, M.A.J.

### **published in**

Lampas

2009

### **document version**

Early version, also known as pre-print

[Link to publication in VU Research Portal](#)

### **citation for published version (APA)**

Heerink, M. A. J. (2009). Van elegie naar epos: Ovidius over zijn Metamorphosen. *Lampas*, 42(4), 299-322.

### **General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

### **Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

### **E-mail address:**

[vuresearchportal.ub@vu.nl](mailto:vuresearchportal.ub@vu.nl)

## Van elegie naar epos: Ovidius over zijn *Metamorphosen*

*Summary:* This article examines the self-consciousness of Ovid's *Metamorphoses* as a work of poetry. After tracing the practice of writing about poetry in poetry from the Hellenistic to the Augustan age, and placing the *Metamorphoses* in the career of the elegiac poet Ovid, I will eventually discuss a few episodes (prologue, Arachne, Orpheus, and Pygmalion) to show what Ovid's "elegiac epic" has to say about itself.

### Inleiding<sup>1</sup>

"The history of the world. Things change." Tot op zekere hoogte is deze summier samenvatting van Ovidius' *Metamorphosen* door Hershkowitz treffend,<sup>2</sup> maar doorgaans wil men aan Ovidius' werk toch meer betekenis toekennen. Het hoofdthema, gedaanteverwisseling, wordt bijvoorbeeld op allerlei manieren geïnterpreteerd. In dit artikel zal ik nagaan wat Ovidius zelf over zijn eigen gedicht zegt, expliciet dan wel impliciet. Ik zal met andere woorden de "poëtische" respectievelijk "metapoëtische" dimensie van de *Metamorphosen* bestuderen: in hoeverre tematiseert het gedicht zichzelf als poëzie? Het zal blijken dat de *Metamorphosen* zich intensief met de eigen poëtische status bezighoudt. Dat een dichter zich bewust is van zijn poëzie en zich daarover uitspreekt in zijn eigen werk gebeurt al sinds Homerus, maar Hellenistische poëzie wordt in het bijzonder met dit fenomeen in verband gebracht. Het is dan ook deze periode waarop ik mij in eerste instantie concentreer, om uiteindelijk op de *Metamorphosen* terug te komen.

### Callimachus' poëtica

In de vroege derde eeuw voor Christus, het begin van de Hellenistische tijd, ontstond in Alexandrië een nieuw soort poëzie. Door de patronage van Ptolemaeus II Philadelphus, de tweede telg van het Macedoonse geslacht van de Ptolemaeën, dat

---

<sup>1</sup> Dit artikel is een bewerking van mijn lezing op de VCN-nazomerconferentie, die op 26 en 27 september 2008 plaatsvond in Nunspeet. Ik dank Casper de Jonge, Caroline Kroon en Ruurd Nauta voor hun zeer nuttige commentaar.

<sup>2</sup> Hershkowitz (1999), 182.

na Alexander de Grote de scepter over Egypte zwaaide, konden geleerden annex dichters zoals Callimachus en Apollonius van Rhodos in het Mouseion en zijn beroemde bibliotheek hun wetenschappelijke en poëtische werkzaamheden met elkaar combineren. Er ontwikkelde zich een geleerd soort poëzie, waarin ontdekkingen in allerlei wetenschappelijke disciplines hun weerslag kregen. In letterkundig opzicht konden deze dichters zich zoals nooit tevoren zelfbewust in een Griekse literatuurgeschiedenis plaatsen. Met behulp van postmoderne literatuurtheorie, en intertekstualiteit in het bijzonder, zijn classici inmiddels veel te weten gekomen over de dynamische manier waarop Alexandrijnse poëzie zich aan de ene kant in een rijke traditie wist te scharen, maar aan de andere kant origineel wist te zijn.<sup>3</sup> Bovendien is duidelijk geworden dat Romeinse dichters zich op hun beurt ook zelfbewust in een literaire traditie plaatsten, waarbij ze zich sterk lieten beïnvloeden door hun Hellenistische voorgangers.<sup>4</sup>

Callimachus verwoordt het Hellenistische, literaire zelfbewustzijn het meest expliciet en vooral daarom wordt hij gezien als de verpersoonlijking van de Alexandrijnse poëtische avant-garde. In drie beroemde poëtische passages – de proloog van de *Aetia*, het eind van de *Hymne voor Apollo* en *Epigram 28 Pf.* – zet hij zijn eigen, nieuwe poëzie af tegen bombastisch, traditioneel heldenepos, niet zozeer Homerus, maar neo-Homerische epiek over traditionele mythologische (en met name martiale) onderwerpen.<sup>5</sup> Callimachus keert zich kortom tegen de overvloed aan slaafse navolgingen van Homerus tot zijn eigen tijd, waarin deze een hoge vlucht hadden genomen. In *Epigram 28* bijvoorbeeld spreekt Callimachus zijn afkeer voor het “cyclische gedicht”, τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, uit:

Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθω

Ik haat het cyclische gedicht, een grote weg

---

<sup>3</sup> Fantuzzi & Hunter (2004) is een recente aanwinst op dit gebied, waarin de onderzoeksresultaten van de afgelopen twintig jaar van twee grote specialisten op het gebied van Hellenistische poëzie in bewerkte vorm up-to-date zijn samengebracht.

<sup>4</sup> Zie Hunter (2006), die dit in een verraderlijk dun (en dus in meerdere opzichten Callimacheïsch) boekje aan de hand van enkele case studies laat zien.

<sup>5</sup> Cf. Hopkinson (1988), 86 over *Ep.* 28: “In this epigram Callimachus expresses his dislike of ‘cyclic’ epic, i.e. neo-‘Homeric’ epic on traditional mythological themes”.

χαίρω τίς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει,	die velen transporteert bevalt mij niet;
μισέω καὶ περιφόιτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης	ik haat mobiele minnaars en niet drink ik uit
πίνω σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.	de bron: ik walg van algemeen bezit.
Λυσανίη, σὺ δὲ ναίχι καλὸς καλός – ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν	Lysanias, jij bent een schoonheid, zeg – maar νόός
τοῦτο σαφῶς, Ἥχω φησί τις “ἄλλος ἔχει.”	ik het zeg, zegt reeds een echo: “Hij is weg!”

Callimachus, *Epigram* 28 Pf.; vert. M.A. Harder

Uit dit κυκλικόν blijkt dat Callimachus het op epische poëzie gemunt heeft, aangezien het woord verwijst naar epen uit de Epische Cyclus, werken zoals de *Cypria* en *Kleine Ilias*, die de cyclus van verhalen rond Homerus' *Ilias* en *Odyssee* completeerden, maar waarvan we helaas alleen fragmenten over hebben.<sup>6</sup> Maar er wordt ook een woordspel gespeeld met de betekenis van κυκλικός, dat “rondgaand” betekent, en vandaar ook wel “versleten”, “afgezaagd”.<sup>7</sup> Callimachus heeft dus een hekel aan epos over onderwerpen uit de Epische Cyclus, dat steeds weer dezelfde, traditionele stof behandelt. In het vervolg van het epigram zien we dat deze poëtische opvatting wordt gevolgd door en vergeleken met andere stellingen: Callimachus haat evenzeer een grote weg, geliefden die “rondgaan” en de κρήνη, de bron waar iedereen uit drinkt, de dorpsbron. Kortom: hij verwerpt πάντα τὰ δημόσια, “alles wat van iedereen is”. Na de expliciete, poëtische eerste statement, krijgen de volgende uitlatingen een soortgelijke lading en worden daarmee poëtische metaforen. Overigens is het gedicht niet alleen maar poëticaal: de laatste twee verzen maken duidelijk dat het gedicht ook over liefde gaat en dat de eerdere statements, inclusief de poëtische aan het begin, met terugwerkende kracht tegelijkertijd ook metaforen zijn voor Callimachus' afkeer van “rondgaande minnaars”; hij haat die evenzeer als het epische gedicht, aangezien ze “versleten” zijn en van iedereen.<sup>8</sup>

Dat dit gedicht op twee niveaus te lezen is wordt nog aannemelijker als we kijken naar de andere poëtische passages uit Callimachus' oeuvre, waar genoemde

<sup>6</sup> Zie Davies (1989) voor een goede inleiding op de Epische Cyclus en een vertaling van de fragmenten. Zie ook de recente Loeb-editie van West (2003).

<sup>7</sup> Asper (1997), 56, n. 140: “κυκλικός changiert wahrscheinlich bewußt zwischen den Bedeutungen ‘kurrent = abgegriffen’ und ‘zum epischen Kyklos gehörig’.” Cf. Hopkinson (1988), 87, die in het kader van *Ep.* 28 over “well worn themes of cyclic epic” spreekt.

<sup>8</sup> Cf. Asper (1997), 56-8 die ook meent dat het gedicht op zowel een poëticaal als een erotisch niveau werkt. Cameron (1995), 388ff. bestrijdt echter de poëtische dimensie van het gedicht fel.

metaforen (de weg, de bron of water) nog duidelijker poëticaal gebruikt worden. In de *Hymne voor Apollo* wordt in het verlengde van de metafoer van de bron de beroemde water-metaforiek ingezet. Het handelt hier om een dialoog tussen Apollo en ó Φθόνος, Afgunst, waarbij de laatste de literaire tegenstanders van Callimachus vertegenwoordigt en dus een anti-Callimacheïsch standpunt inneemt, terwijl Apollo Callimachus' poëtische opvattingen verdedigt:

ó Φθόνος Απόλλωνος ἐπ' οὐατα λάθριος εἶπεν·  
 “οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδὸν ὃς οὐδ' ὅσα πόντος ἀεῖδει.”  
 τὸν Φθόνον ὠπόλλων ποδί τ' ἤλασεν ὧδε τ' εἶπεν·  
 “Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ  
 λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἔλκει.  
 Διοῖ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσα,  
 ἀλλ' ἦτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει  
 πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβάς ἄκρον ἄωτον.”

De Afgunst fluistert stiekem in Apollo's oor:  
 “Ik haat hem die niet eens zoveel zingt als de zee.”  
 Apollo schopte Afgunst met zijn voet en sprak:  
 “Wel groot is de Assyrische rivier, maar heel  
 veel slijk en afval voert hij in zijn water mee.  
 De bijen brengen Deo ook niet elk soort vocht,  
 maar slechts wat rein en zuiver opwelt, kleine drup  
 uit heil'ge bron, de allerhoogste kwaliteit.”

Callimachus, *Hymne voor Apollo* 105-12; vert. M.A. Harder

Hier wordt een gelijkstelling geëxploiteerd van Homerus met Ὠκεανός of πόντος, de pure bron waaruit alle andere rivieren, stromen en andere wateren, oftewel alle latere poëzie, in alle genres, voortkwam. Afgunst verwijt Callimachus dat hij “zowel kwalitatief als kwantitatief te kort schiet: hij zingt niet eens zoveel als de zee, laat staan zo mooi. Apollo verwerpt Phthonos en zijn beschuldigingen met een schop en hekelt het criterium van de kwantiteit: hij wijst erop dat de Assyrische rivier (waarschijnlijk wordt hiermee de Euphraat bedoeld) wel groot, maar ook vuil en modderig is. Hij opteert voor kwaliteit, voor poëzie die is als druppels uit een zuivere bron en die daarmee de zuiverheid van de zee bewaart, en accepteert dat de Homerische combinatie van kwaliteit *en* kwantiteit niet te evenaren is.” (Harder 2000: 85-6) Apollo verdedigt dus hier Callimachus' nieuwe, kleinschalige en subtiele poëzie, die weliswaar voortkomt uit de zee die Homerus is, maar tegelijk de kwaliteit van die oerbron kan evenaren. We hebben hier bijna te maken met een impliciete, metapoëtisch-allegorische passage; bijna, want uit de eerste woorden van Afgunst (106) wordt *expliciet* duidelijk dat het gesprek over poëzie gaat en, vergelijkbaar met epigram 28, moeten de daarop volgende verzen poëticaal worden gelezen.

De andere metafoor uit epigram 28, die van de weg, verschijnt met vele vergelijkbare metaforen in de beroemdste poëtische passage uit de Oudheid, de proloog op Callimachus' *Aetia*, een werk dat inclusief de proloog een enorme invloed zou uitoefenen op latere Romeinse poëzie, waaronder Ovidius' *Metamorphosen*:<sup>9</sup>

πολλάκι<sup>10</sup> μοι Τελχίνες ἐπιτρύζουσιν ἀοιδῆ,  
 νήϊδες οἱ Μούσης οὐκ ἐγένοντο φίλοι,  
 εἵνεκεν οὐχ ἔν **ἄϊσμα διηνεκῆς** ἢ βασιλ[η  
 .....]ας ἐν πολλαῖς ἡνυσα χιλιάσιν  
 ἦ.....]ους ἤρωας, ἔπος δ' ἐπὶ τυτθὸν ἐλ[ίσσω 5  
 παῖς ἄτε, τῶν δ' ἐτέων ἡ δεκάς οὐκ ὀλίγη.  
 .....]αι Τελ[χ]ίσι ἐγὼ τόδε· “φῦλον α[  
 .....] τήκ[ειν] ἦπαρ ἐπιστάμενον,  
 .....] ρεην [ὀλ]ιγόστιχος· ἀλλὰ καθέλκει  
 ....πολὺ τὴν μακρὴν ὄμπνια Θεσμοφόρο[ς· 10  
 τοῖν δὲ] δυοῖν Μίμνερος ὅτι γλυκύς, α[.....  
 .....<sup>11</sup>] ἡ μεγάλη δ' οὐκ ἐδίδαξε γυνή.  
 .....]ον ἐπὶ Θρηάκας ἀπ' Αἰγύπτιοι [πέτοιτο  
 αἶματ]ι Πυγμαίων ἠδομένη [γ]έρα[νος,  
 Μασσαγέται καὶ μακρὸν οἴστεύοιεν ἐπ' ἄνδρα 15  
 Μῆδον· ἀ[η]δονίδες δ' ὠδε μελιχρ[ό]τεραι.  
 ἔλλετε Βασκανίης ὀλοὸν γένος· αὐθι δὲ τέχνη  
 κρίνετε,) μὴ σχοίνω Περσίδι τὴν σοφίην·  
 μήδ' ἀπ' ἐμεῦ διφάτε μέγα ψοφέουσαν ἀοιδὴν  
 τίκτεσθαι βροντᾶν οὐκ ἐμόν, ἀλλὰ Διός· 20  
 καὶ γὰρ ὅτε πρῶτιστον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα  
 γούνασιν, Ἀπόλλων εἶπεν ὁ μοι Λύκιος·  
 “.....]... ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅτι πάχιστον  
 θρέψαι, τὴν Μοῦσαν δ' ὠγαθὲ **λεπταλήν**·  
 πρὸς δέ σε] καὶ τόδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι 26  
 τὰ στεῖβειν, ἐτέρων ἴχνια μὴ καθ' ὀμά  
 δίφρον ἐλ]ᾶν μὴδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους  
 ἀτρίπτο]υς, εἰ καὶ στενωτέρην ἐλάσεις·  
 τῷ πιθόμη]ν· ἐνὶ τοῖς γὰρ αἰδομεν οἱ λιγὺν ἦχον  
 τέττιγος, θ]όρουβον δ' οὐκ ἐφίλησαν ὄνων. 30  
 θηρὶ μὲν οὐατόεντι πανεῖκελον ὀγκήσαιτο  
 ἄλλος, ἐγ]ῶ δ' εἶπν οὐλ[α]χὺς, ὁ περὶ οἰς,  
 ἄ πάντως, ἵνα γῆρας ἵνα δρόσον ἦν μὲν αἰίδω  
 πρῶκιον ἐκ δίης ἡέρος εἶδαρ ἔδων,  
 αὐθι τὸ δ' ἐκδύομι, τὸ μοι βάρος ὅσσον ἔπεστι 35  
 τριγλῶχιν ὀλοῶ νῆσος ἐπ' Ἐγκελάδω.  
 .....Μοῦσαι γὰρ ὅσους ἴδον ὄθματι παιδας  
 μὴ λοξῶ, πολιοὺς οὐκ ἀπέθεντο φίλους.  
 .....]σε[.] πετρὸν οὐκέτι κινεῖν

“Vaak] brommen de Telchinen tegen mijn gezang  
 – met Muzen onbekend en niet hun vriend –,  
 daar 'k niet **één lied** over een vorst **van wieg tot graf**  
 .....] in lange reeksen verzen heb gemaakt,  
 .....] of over 'n held, maar slechts met woorden speel  
 zoals een kind, hoewel 'k veel kruisjes tel.  
 [Ik antwoord] de Telchinen zo: “[.....] volk,  
 .....] in staat tot het verteren van uzelf,  
 .....] van weinig verzen, maar toch overtreft  
 rijke Demeter ver het lange [lied];  
 in [zijn] twee boeken blijkt Mimnermos' charme slechts  
 in 't korte [werk],<sup>10</sup> niet in de Grote Vrouw.  
 [Ver vlieg] van Egypte naar de Thraciërs  
 de kraanvogel, dol op Pygmeënbloed,  
 en laat de Massageet zijn pijl ver schieten naar  
 [de Meed: gedichten] zijn veel zoeter zó.  
 Verdwij, Baskania's vervloekt geslacht! Techniek,  
 geen Perzische lengtemaat [bepaalt] de kunst.  
 Verwacht geen zang vol luid gedreun als mijn product:  
 de donder zend ik niet, want dat doet Zeus!  
 Toen ik voor 't eerst een schrijfflank op mijn knieën nam.  
 toen sprak tot mij Apollo Lykios:  
 .....] zanger, [mest] het offerdier zo vet je kunt,  
 maar laat, mijn vriend, de Muze elegant.  
 [Ook] zeg ik u te gaan daar waar het zwaar verkeer  
 niet rijdt, [uw wagen] niet in iemands spoor  
 te voeren en niet langs een brede weg, maar langs  
 [een onbetreden] pad, al is 't ook smal.'  
 [Ik luisterde,] en zing nu met wie 't licht geluid  
 [van krekels] mint, maar balkende ezels niet.  
 Laat [anderen] maar balken als 't langorig beest;  
 maak mij gevleugeld en subtiel poëet,  
 totaal, opdat, o ouderdom, o dauw, ik zing  
 als 't één – mijn voedsel uit de held're lucht –,  
 en 't ander afleg, last die op mij drukt zoals  
 de driehoek op vervloekte Enkelados!  
 .....] want wie de Muzen jong niet scheef aanzien,  
 verstoten zij ook grijs niet als hun vriend.  
 (..... vleugel niet langer bewegen .....)

<sup>9</sup> Zie voor de invloed van de *Aetia* op de *Metamorphosen* in het algemeen Myers (1994).

<sup>10</sup> Deze conjectuur van Lobel is zeer aannemelijk gemaakt door Pontani (1999) o.g.v. een scholion op *Od.* 2.50 (μητέρι μὲν ὡς πολλακίς Τελχίνες).

<sup>11</sup> De vertaling gaat nog uit van Rostagni's αἰ κατὰ λεπτόν | [ρήσεις] (“... in het korte [werk] ...”), maar Bastianini (1996) heeft getoond dat de woorden niet in het betreffende scholion op de Londen-papyrus gelezen kunnen worden. Luppe (1997), 52f. heeft vervolgens voorgesteld om αἰ [γ' ἀπαλαῖ τοι / μὲν | νήνεις] (“de tedere meisjes”) te lezen. Zie Harder (te versch.) ad loc. voor deze kwestie.

.....]η τ[ῆ]μος ἐνεργότατος.

(..... dan het krachtigst .....

Callimachus, *Aetia* fr. 1.1-40 Pf.; vert. M.A. Harder (behalve vv. 39-40)

Het betreffende fragment, dat overigens niet volledig is overgeleverd (zoals aan het eind te zien is) wordt beschouwd als de proloog bij een tweede editie van de *Aetia*, die door Callimachus op latere leeftijd verzorgd zou zijn, aangezien de dichter zichzelf bestempelt als oud, bijvoorbeeld in vers 6: “hoewel de tientallen van mijn jaren niet weinig zijn”. In deze tekst verdedigt Callimachus zich tegenover zijn literaire tegenstanders, die hij Telchinen noemt, een jaloers en kwaadaardig geslacht van smeden. Ze verwijten hem dat hij nooit “één doorlopend gedicht” (ἐν ἄεισμα διηλεκές, 3) heeft geschreven over koningen en heroën. Hoewel de tekst hier behoorlijk kapot is, lijkt er in ieder geval sprake van traditioneel, narratief epos over mythologische (en met name martiale) thema’s te worden gesproken, vooral als in vers 4 Lobel’s aanvulling *πρήξιας* (“daden”) wordt aangevuld.<sup>12</sup>

In zijn *Aetia*-proloog gebruikt Callimachus zeer veel metaforen die zijn poëtische idealen uitdrukken. Net als in de reeds besproken teksten zijn deze geformuleerd in tegenstellingen. In de verzen 21 en verder bijvoorbeeld, waarin Callimachus zich herinnert hoe hij op jonge leeftijd werd aangesproken door Apollo (die net als in de *Hymne voor Apollo* de patroon is van Callimachus’ poëzie), komt de wegmetafoor ter sprake: “[Ook] zeg ik u te gaan daar waar het zwaar verkeer niet rijdt, [uw wagen] niet in iemands spoor te voeren en niet langs een brede weg, maar langs [een onbetreden] pad, al is ’t ook smal.” (25-8). Daarna volgen enkele geluidsmetaforen: “[Ik luisterde,] en zing nu met wie ’t licht geluid [van krekels] mint, maar balkende ezels niet. Laat [anderen] maar balken als ’t langorig beest; maak mij gevleugeld en subtiel poëet” (29-32). De wens van Callimachus de gevleugelde (ὁ πτερόεις) te zijn, doet denken aan Homerus’ gevleugelde woorden (ἔπεα πτερόεντα) en het lidwoord lijkt te suggereren dat Callimachus naar Homerus zelf verwijst en zichzelf dus met

---

<sup>12</sup> Zie Harder (te versch.) ad loc. voor een overzicht van mogelijke aanvullingen.

zijn grote voorganger associeert.<sup>13</sup> Nu is het echter de kleine krekkel die gevleugeld is. Vergelijkbaar met het einde van de *Hymne voor Apollo* wordt hier gesteld dat Callimachus kwalitatief, maar niet kwantitatief, met Homerus op één lijn staat: ze zijn beiden gevleugelde dichters.

Over de poëtische lading van de metaforen in de drie behandelde teksten kan geen twijfel bestaan, aangezien de directe context expliciet poëtisch is. Hierdoor kan zelfs een soort poëtische allegorie ontstaan, waarvan het eind van de *Hymne voor Apollo* een mooi voorbeeld is. Maar wat als deze metaforen in een niet-expliciet poëtische context voorkomen? Hoewel de terminologie niet consequent wordt gebruikt, bestaat de neiging om dergelijke poëtische interpretaties, waarbij poëzie dus *impliciet* over poëzie handelt, “metapoëtisch” te noemen (in het Engels spreekt men van “metapoetics”).<sup>14</sup> De *Aetia* is duidelijk poëtisch, gaat expliciet over poëzie, maar vooral epigram 28, dat zowel over liefde als over poëzie gaat, laat zien dat de grens tussen ex- en impliciet erg dun kan zijn.

Callimachus’ langste hymne, voor het eiland Delos, gaat in geen enkel opzicht expliciet over poëzie. Zoals geleerden echter hebben laten zien, en Slings het meest overtuigend, is dit gedicht te lezen als een poëtische allegorie.<sup>15</sup> Dit geldt niet voor het hele gedicht (Slings spreekt van een “partial allegory”<sup>16</sup>), maar af en toe wordt duidelijk gesuggereerd dat het kleine eiland, de geboorteplaats van Callimachus’ poëtische vriend Apollo, gelegen in de grote zee, een symbool is voor Callimachus’ kleine, verfijnde poëzie. In vers 191 bijvoorbeeld wordt het eiland ἀραή (“dun”) genoemd: ἔστι διειδομένη τις ἐν ὕδατι νῆσος ἀραή, “in het water ligt een eiland, helder (schijnend), dun”. Dit woord wordt door de scholiast op deze passage als

---

<sup>13</sup> Cf. Harder (te versch.) ad loc.

<sup>14</sup> Zie voor “metaliteratuur” in het algemeen bv. de inleidende bundel van Duhamel (1999), met voorbeelden uit de Nederlandse, Franse, Brits-Engelse en Duitse literatuur. Zie voor “metapoetics” in de Romeinse literatuur hoofdstuk 12 (“Metapoetics”) uit Braund (2002). Zie Asper (1997), 224-34 voor verwijzingen met betrekking tot Hellenistische poëzie, met dien verstande dat hij, hoewel hij enkele voorbeelden bespreekt, zeer fel tegen metapoëtische interpretaties te keer gaat; overigens onterecht: zie de recensie van Volk (1998).

<sup>15</sup> Slings (2004), waaraan ik ook de bespreking van vers 191 van de *Hymne voor Delos* ontleen (pp. 283-4). Zie ook Bing (1988), 110-28 voor de metapoëtische dimensie van de hymne.

<sup>16</sup> Slings (2004), 282.



λεπτή (“dun”, “verfijnd”) uitgelegd, met zijn duidelijke Callimacheïsche associaties.<sup>17</sup> Dat deze antieke lezer het woord ἀραιή (en daarmee het eiland zelf) metapoëtisch interpreteert wordt nog aannemelijker als we bedenken dat Delos in werkelijkheid niet dun is (circa 3 km lang en 1 km breed). Bovendien wordt in de hele Griekse literatuur nergens een eiland zo genoemd. Delos wordt echter ook διειδομένη, “duidelijk”, “helder” genoemd, een allusie naar een etymologie van de naam van het eiland (< δῆλος). In deze context is het interessant dat Callimachus volgens een fragment uit zijn epigrammen (398 Pf.) het lange, anti-Callimacheïsche werk *Lyde* van de dichter Antimachus (ca. 400 v.C.), die volgens de scholiast op de *Aetia* een van de Telchinen is, wegzet als een “vet en niet-helder / verfijnd werk”: Λύδη καὶ παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν. Het betreft hier twee eigenschappen die lijnrecht tegenover de karakterisering van het eiland Delos staan, met begrippenparen die ook (bv. in Homerus) als elkaars antoniemen worden gebruikt. De op het eerste gezicht wat vreemde combinatie νῆσος ἀραιή lijkt dus een sterk metapoëtische lading te hebben, en men kan zich voorstellen dat een aantal instanties van dit soort poëtische symboliek, op verschillende plaatsen in het gedicht, een interpretatie van Delos als symbool voor Callimachus’ poëzie oproepen, waarmee het gedicht een soort poëtische allegorie wordt, zonder dat het expliciet over poëzie handelt.

### Callimachus in Rome

In de drie eeuwen tot Ovidius’ *Metamorphosen* wordt Callimachus’ poëtica niet vergeten. In de late Republiek herontdekken Catullus en andere “nieuwe dichters” (*poetae novi*), zoals Calvus en Cinna, Callimachus en omarmen zijn poëtica.<sup>18</sup> Sindsdien is Callimachus niet meer weg te denken in Rome. Een generatie na Catullus, in de Augusteïsche tijd, zal bijvoorbeeld het nieuwe, Romeinse genre van de liefdeselegie, met Propertius, Tibullus en Ovidius als exponenten, zich in de

<sup>17</sup> Zie bv. vers 24 van de *Aetia*-proloog.

<sup>18</sup> Zie bv. Knox (2007) voor een heldere bespreking van Callimachus’ invloed op Catullus.

traditie van Callimachus en diens poëtische idealen plaatsen. Die poëtica wordt echter door deze elegiedichters omgevormd en nogal rigide gedefinieerd; men schrijft niet-epische poëzie over liefde voor een vrouw (in elegische disticha natuurlijk). Epos zelf gaat natuurlijk ook voor een groot deel over liefde en vrouwen, denk aan de *Odyssee* en aan Dido in de *Aeneis*, maar dit genre wordt door Augusteïsche (zowel elegische als andere) dichters ook zeer rigide gedefinieerd in termen van oorlog en mannen: *reges et proelia*, aldus Vergilius' samenvatting (*Ecl.* 6.3, met een verwijzing naar de *Aetia*-proloog<sup>19</sup>) en denk ook aan zijn *arma virumque* (*Aen.* 1.1). Horatius en Ovidius hanteren soortgelijke definities van het genre.<sup>20</sup> Zoals Hinds heeft laten zien worden vrouwen (en liefde voor vrouwen), die de epische missie ophouden (denk aan bijvoorbeeld Calypso in de *Odyssee*, Hypsipyle in de *Argonautica* en Dido in de *Aeneis*) beschouwd als onepisch, hoewel ze natuurlijk paradoxaal genoeg een essentieel onderdeel van epos uitmaken. Zoals Hinds zelf zegt "'Unepic' elements, no matter how frequently they feature in actual epics, continue to be regarded as unepic; as if oblivious to elements of vitality and change within the genre (for which he himself may be in part responsible), each new Roman writer reasserts a stereotype of epic whose endurance is as remarkable as is its ultimate incompatibility with the actual plot of any actual epic in the Greek or Latin canon".<sup>21</sup> Volgens Hinds' invloedrijke theorie kan met een dergelijke definitie *zelfbewust* worden gespeeld met genre: vanuit de gesimplificeerde "default setting" van epos als basis kan er worden geëxperimenteerd, kunnen de grenzen van epos worden opgezocht en overschreden. De Romeinse liefdeselegie, met haar vrouwen en liefde moet ook in dit licht worden begrepen, namelijk als het tegendeel van dit epos in strikte zin, of zoals Hinds het noemt: "essential epic". Het is vervolgens interessant om de *Aeneis* met dit genre-debat in het achterhoofd te lezen, aangezien

---

<sup>19</sup> Zie p. 13 hieronder voor een uitgebreidere bespreking van het intertekstuele contact tussen deze twee teksten.

<sup>20</sup> Zie bv. Hor. *AP* 73: *res gestae regumque ducumque et tristia bella* ("daden van koningen en leiders en grimmige oorlogen"); Ov. *Rem.Am.* 373: *fortia Maeonio gaudent pede bella referri* ("dappere oorlogen worden graag in de Homerische versvoet verhaald").

<sup>21</sup> Hinds (2000), 223.

dan zal opvallen dat de Dido-episode, die dus anti-episch is volgens de Romeinse definitie, veel reminiscenties van de Romeinse liefdeselegie bevat.<sup>22</sup> Dit expliciet gecreëerde en in stand gehouden genre-conflict tussen epos en anti-epische elegie is dus een simplificatie van de situatie ten tijde van Callimachus in Alexandrië, hoewel bijvoorbeeld de *Aeneis* zelf met al haar elegische en niet-epische elementen laat zien dat de Augusteïsche dichters in de praktijk niet zo simpel te werk gaan als ze zelf in theorie beweren.

### Ovidius de elegiedichter

Zoals meteen al blijkt uit het begin van het eerste gedicht van zijn bundel elegieën *Amores*,<sup>23</sup> heeft Ovidius zelf als laatste van de Romeinse elegiedichters dit spel van epos versus elegie meegespeeld, en behoorlijk expliciet ook:

<b>arma</b> gravi numero violentaque bella parabam edere, materia conveniente modis. par erat inferior versus – risisse Cupido dicitur atque unum surripuisse pedem.	Ik was van plan om van wapens en gewelddadige oorlogen te spreken in een verheven metrum, en het materiaal paste bij het metrum. Het tweede vers was gelijk aan het eerste – Cupido, zegt men, lachte en stal één voet.
---	--

Ovidius, *Amores* 1.1.1-4

Ovidius zegt hier dat hij van plan was om een epos te schrijven. Het eerste woord van de bundel, *arma*, een korte Romeinse samenvatting van epos, zoals we hebben gezien, en tegelijk een allusie naar het begin van de *Aeneis*, suggereert dit ook al meteen. Cupido saboteerde echter zijn project door één voet van de tweede van een paar hexameters te stelen. Met andere woorden: Ovidius ging liefdeselegie, in elegische disticha, schrijven.

In een latere elegie gaat Ovidius wat speelser met de spanning tussen epos en elegie om. In onderstaand gedicht spreekt Ovidius zijn collega-dichter Macer aan, die

---

<sup>22</sup> Zie bv. Cairns (1989), hfst. 6. Dit sluit niet uit dat de Dido episode ook elementen van een Griekse tragedie (in een Romeins jasje) bevat: zie Hardie (1998), 62, met n. 42 voor verdere verwijzingen.

<sup>23</sup> De bundel is moeilijk te dateren. De tweede editie in drie boeken die we over hebben stamt waarschijnlijk uit het jaar 2 v.C., maar de gedichten kunnen in de loop van de 20 jaar daarvoor geschreven zijn.

bezig is met een epos (let op de allusies naar de beginwoorden (vetgedrukt) van de *Ilias* en *Aeneis*). Ovidius kan geen afstand doen van zijn elegische poëzie:<sup>24</sup>

carmen ad **iratum** dum tu perducis Achillen  
primaque iuratis induis **arma viris**,  
nos, Macer, ignava Veneris cessamus in umbra,  
et tener ausuros grandia frangit Amor.  
saepe meae “tandem” dixi “discede” puellae –  
in gremio sedit protinus illa meo.

Ovidius, *Amores* 2.18.1-6

Terwijl jij je gedicht naar de woede van Achilles leidt, en de  
gezworen mannen met de eerste wapens aankleedt, verblijf  
ik, Macer, in de schaduw van de laffe Venus en de tere  
Amor verbrijzelt mij met mijn verheven plannen. Vaak zei  
ik tegen mijn meisje: “ga in vredesnaam bij me weg” –  
ze zat terstond op mijn schoot.

Iets later in hetzelfde gedicht, nadat hij nogmaals heeft geprobeerd een epos te schrijven, benadrukt hij dit opnieuw met een grap, die moet worden gezien in het licht van de tegenstelling epos – elegie:

vincor, et ingenium sumptis revocatur ab armis,  
resque domi gestas et mea bella cano.

Ovidius, *Amores* 2.18.11-2

Ik ben verslagen, en mijn talent wordt teruggeroepen van  
het opnemen van wapens: ik zing van daden thuis en mijn  
eigen oorlogen.

Maar Ovidius houdt het niet bij dit soort poëtische spelletjes, die nog steeds binnen het frame van de liefdeselegie passen. Hij heeft zijn experimenten ook wat grootser aangepakt door de liefdeselegie met andere genres te combineren. Zo heeft hij elegische brieven, de *Heroides*, geschreven, die allerlei *topoi* van de liefdeselegie gebruiken, evenals leerdichten over de liefde in elegische disticha. Gezien de epische status van het leerdicht, dat traditioneel in hexameters werd geschreven, is dit erg verrassend.<sup>25</sup> De keuze voor het elegisch distichon is echter wel begrijpelijk, aangezien het leerdichten over de liefde betreft, en de *persona* van de dichter in de *Ars Amatoria* is dezelfde als die in de *Amores*: hij heeft geleerd van zijn eigen ervaringen met vrouwen en kan met die kennis aankomende minnaars enkele tips geven.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Hinds (2000), 227.

<sup>25</sup> Cf. Hollis (1977), xviii over de *Ars Amatoria*: “by writing an extended didactic poem on love, with all the proper mannerisms, Ovid achieves a hilarity never captured before”.

<sup>26</sup> Zie Volk (2002), 163ff.

Deze elegische experimenten zijn soms zeer metapoëtisch. In de heldinnenbrief aan Achilles zegt Briseïs bijvoorbeeld: *arma cape, Aeacide, sed me tamen ante recepta* (“Neem je wapens, Achilles, maar neem mij eerst terug”, 3.87). Hinds interpreteert dit vers in termen van de spanning tussen de genres epos en elegie: “Fulfil your martial epic project, Achilles, but take care of erotics first!”.<sup>27</sup> Dit voorbeeld laat zien hoe makkelijk een metapoëtische lezing kan worden opgeroepen in dit stadium van de Romeinse literatuurgeschiedenis – en vooral in de juiste context – door slechts het woord *arma*, dat duidelijk verwijst naar het beroemde begin van de *Aeneis*, waar het woord in dezelfde positie in het vers staat en bovendien een korte portrettering van epos weergeeft. Dit begint erg te lijken op de *Hymne voor Delos* van Callimachus, waar ook weinig nodig was om een zeer impliciete, maar toch zeer duidelijke, metapoëtische interpretatie op te roepen.

### **Ovidius’ metamorfose**

Ovidius’ *Metamorphosen* betekent een nog verdere stap in Ovidius’ spel met het elegische en het epische genre, en voor een volledig begrip van dit werk moet de zojuist geschetste voorgeschiedenis worden meegenomen. In zekere zin kan de *Metamorphosen* worden beschouwd als een culminatie van de strijd tussen epos en zijn alternatieven. Deze strijd kreeg, zoals we hebben gezien, voor het eerst gestalte in Alexandrië met Callimachus en zijn nieuwe poëzie, werd in Rome omgevormd tot epos versus “Callimacheïsche” elegie en ondergaat nu weer een metamorfose. In die zin is het werk dus metapoëtisch: het gaat over poëzie en de geschiedenis ervan. Rosati’s opmerking is illustratief: “Among all the narrative works of classical antiquity, there is probably no other that, like Ovid’s *Metamorphoses*, is so clearly concerned with reflecting upon itself, considering its own nature and the context which produced it, and exhibiting the mechanisms of its own functioning.”<sup>28</sup> Ovidius

---

<sup>27</sup> Ik ontleen mijn bespreking van deze passage aan Hinds (2000), 224-5.

<sup>28</sup> Rosati (2002), 271. Zie voor de metapoëtische aspecten van de *Metamorphosen* in het algemeen Spahlinger (1996).

zelf, die bij verschijning van de *Metamorphosen* bekend staat als dé Romeinse elegiedichter, merkt al aan het begin van zijn werk op dat hij iets nieuws gaat doen, niet alleen in het kader van de literatuurgeschiedenis, maar ook voor hem persoonlijk:

in nova fert animus mutatas dicere formas  
corpora; di coeptis (nam vos mutastis et illa<sup>29</sup>)  
adspirate meis primaque ab origine mundi  
ad mea **perpetuum deducite tempora carmen.**

Mijn geest brengt me ertoe te spreken over vormen,  
veranderd in nieuwe lichamen ; goden, ondersteunt  
mijn ondernemingen (want u hebt ook die veranderd)  
en leidt mijn **doorlopende lied** naar onze tijd.

Ovidius, *Metamorphosen* 1.1-4

Het tweede woord (*nova*) geeft al meteen al dat er nieuws gaat gebeuren,<sup>30</sup> en als we de tweede helft van het tweede vers bereiken, merkt Ovidius zelf op dat dit een nieuwe stap in zijn carrière is: de goden hebben ook zijn ondernemingen veranderd (*illa* verwijst naar *coeptis*). Ovidius zegt dus in de tweede helft van het tweede vers dat de goden zijn poëzie hebben veranderd, precies op het moment waarop dat ook daadwerkelijk gebeurt: na *coeptis* in vers 2 leek het namelijk nog om een pentameter en dus een elegisch distichon te gaan, maar dan blijkt *de* elegiedichter van Rome een epos te schrijven!<sup>31</sup> Waar aan het begin van de *Amores* Cupido Ovidius' epische onderneming tegenhield door een voet te stelen, komt er hier juist één bij. Het lijkt bij de *Metamorphosen* dus om een epos te gaan en een paar verzen verder lijkt dit te worden bevestigd als Ovidius aankondigt een *perpetuum carmen* te zullen dichten. Dit is een duidelijke verwijzing naar ἐν ἄεισμα δηνεκές ("één doorlopend gedicht") in vers 3 van Callimachus' *Aetia*-proloog, waar het over traditioneel, narratief, anti-Callimacheïsch heldenepos leek te gaan. Maar in datzelfde vers zegt Ovidius een dergelijk *carmen* te "ontrollen" (*deducere*), waarbij hij een metafoor inzet voor het

---

<sup>29</sup> Hoewel de manuscripten *illas* hebben, leest men hier tegenwoordig *illa* (zoals bv. Tarrant [2004] in zijn OCT), een middeleeuwse tekstvariant en, zoals Tarrant (1982) heeft laten zien, niet slechts een moderne conjectuur van Lejay, zoals Anderson veronderstelde in zijn Teubner-editie. Zie bv. Kenney (1976), voor een overtuigende verdediging van de lezing *illa*.

<sup>30</sup> Het feit dat *corpora* ook poëzie kan aanduiden speelt hier ook een rol. Zie hiervoor bv. Farrell (1999). Zie ook p. 17 voor de metapoëtische dimensie van de eerste twee verzen van de *Metamorphosen*.

<sup>31</sup> Tarrant (1982), 351, n. 35.

schrijven van poëzie die is ontleend aan de techniek van het spinnen.<sup>32</sup> In die context wordt *deducere* gebruikt voor het uitspinnen van wol tot een dunne (*tenuis*) draad. Dit doet overigens weer denken aan Callimachus, die in zijn *Aetia*-proloog (en de *Hymne voor Delos*) dunheid en daarmee verfijndheid als metafoor voor zijn nieuwe poëzie propageerde (zie bijvoorbeeld *λεπταλέην* in vers 24 van de proloog). Dat Ovidius' *deducere* verwijst naar Callimachus' poëtica wordt versterkt door een allusie naar *Ecloga* 6 (zoals de onderstreepte woorden aangeven):

cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem  
vellit et admonuit: "pastorem, Tityre, pinguis  
pascere oportet ovis, deductum dicere carmen."

Toen ik van koningen en strijd zong, trok Apollo aan  
mijn oor en hij spoorde aan: "Tityrus, je moet je schapen  
vetmesten, maar een verfijnd lied zingen (...)."

Vergilius, *Ecloga* 6.3-5

Vergilius' mysterieuze gedicht lijkt in zijn geheel een verheerlijking van Callimacheïsche poëtica, maar gezien de fragmentarische overlevering van Callimachus kunnen we niets met zekerheid zeggen.<sup>33</sup> Het begin van de *Ecloga*, waarvan bovenstaande tekst een fragment bevat, is in ieder geval duidelijk op de *Aetia*-proloog (namelijk de verzen 21 en verder) gebaseerd: de herder Tityrus (die hier met de persona van de dichter Vergilius gelijk te stellen is)<sup>34</sup> wordt net als Callimachus door Apollo aangespoord om verfijnde poëzie te produceren.<sup>35</sup> We hebben in het geval van Ovidius' *Metamorphosen* blijkbaar met een paradoxaal gedicht te maken: een epos in hexameters – en daarmee anti-Callimacheïsch, zeker in de Romeinse perceptie van waar Callimachus' poëtica voor stond – dat tegelijk Callimacheïsche poëtica omarmt. Zoals gezegd wordt met name Romeinse liefdeselegie (en niet in de laatste plaats door Ovidius zelf) met Callimachus' idealen geassocieerd en, zoals te verwachten is, zijn er vele elegische invloeden te vinden in

<sup>32</sup> Zie bv. Rosati (1999), 245.

<sup>33</sup> Zie bv. Clauss (2004), die probeert aan te tonen (maar het blijft erg speculatief) dat in *Ecl.* 6 de structuur van de hele *Aetia* is verwerkt.

<sup>34</sup> Zie bv. Hunter (2006), 127 voor deze gelijkstelling.

<sup>35</sup> Overigens hebben de goden dus, vergelijkbaar met Apollo bij Callimachus en Tityrus / Vergilius, Ovidius' poëzie ook een nieuwe impuls gegeven (*nam vos mutastis et illa*). Ovidius' carrière-switch is echter (zo lijkt het in ieder geval aanvankelijk) een omgekeerde: van Callimacheïsche poëzie naar epos. Ik dank Ruurd Nauta voor deze suggestie.

het werk dat voortdurend over liefde gaat en waarin Hinds' "essential epic", de *arma*, voortdurend ontbreken.<sup>36</sup> Is de *Metamorphosen* dan eigenlijk nog wel een epos? De verwijzingen in dit proëmium naar de proëmia van de *Ilias*, *Odyssee* en Apollonius Rhodius' *Argonautica* doen denken van wel, evenals de overeenkomsten met Ennius' epos *Annales*, dat chronologisch de geschiedenis van Rome tot Ennius' eigen tijd behandelde, iets wat Ovidius zelf ook beweert te doen (*Met.* 1.3-4).<sup>37</sup>

Aan de andere kant beslaat het werk 15 boeken en, zoals Merli heeft getoond, vertonen Augusteïsche (niet-epische) poëzieboeken een voorkeur voor veelvoud van vijf.<sup>38</sup> Traditioneel epos heeft daarentegen een voorkeur voor een veelvoud van 6 boeken.<sup>39</sup> Wat betreft het aantal boeken lijkt Ovidius zich dus af te zetten tegen traditioneel epos. Interessant is in dit verband dat Ovidius tegelijk met de *Metamorphosen* bezig was met de elegische *Fasti*, een werk dat tegenwoordig vaak als een soort tegenhanger van de *Metamorphosen* wordt gezien: een soortgelijk genre-experiment, maar dan "andersom". Het betreft hier namelijk een werk dat de hele Romeinse geschiedenis in 12 boeken beoogde te behandelen (Ovidius is slechts tot boek zes gekomen); een elegisch gedicht dat door dit aantal boeken juist weer epische associaties krijgt. Hinds spreekt daarom bij de *Metamorphosen* wel van een elegisch epos en bij de *Fasti* van een epische elegie. De *Metamorphosen* en de *Fasti* spelen duidelijk met genreregels, die ze in theorie strikt definiëren, om ze vervolgens in de praktijk zoals nooit tevoren te doorbreken. Hinds' eigen woorden zijn hier verhelderend: "Ovid's *Metamorphoses* is a rather elegiac kind of epic. Such generic 'mixing' has often been wrongly viewed as evidence of an indifference in Ovid to

---

<sup>36</sup> Zie bv. Knox (1986) en Hinds (1987) voor elegische invloeden in Ovidius' *Metamorphosen*.

<sup>37</sup> Zie bv. Kenney (1976) en Barchiesi (2005) ad loc. voor de verwijzingen in het proëmium naar eerdere (epische) proëmia.

<sup>38</sup> Merli (2004). Zo bestaan Vergilius' Alexandrijnse *Eclogae* uit 2 keer 5 gedichten, heeft Tibullus evenveel elegieën in zijn eerste boek elegieën, bevat het eerste boek van Horatius' *Satiren* evenveel gedichten en hebben de eerste boeken van Ovidius' eigen elegie-collecties *Amores*, *Tristia* en *Epistulae ex Ponto* respectievelijk 15, 10 en 15 gedichten.

<sup>39</sup> Bv. *Ilias* en *Odyssee*: beide 24 boeken; Ennius' *Annales* (uiteindelijk) 18 boeken; *Aeneis*: 12 boeken.



generic categories. But this is precisely to misread the vital tension in Ovidian poetry, as in much earlier Augustan poetry, between generic theory and generic practice.”<sup>40</sup>

Maar laten we eens kijken hoe Ovidius te werk gaat. Na de paradox van de proloog, op grond waarvan we te maken lijken te hebben met een elegisch epos, lijkt Ovidius met zijn kosmogonie (*Met.* 1.5-451) een didactisch epos à la Lucretius te schrijven,<sup>41</sup> maar verderop in boek 1 wordt dan toch het eerste liefdesverhaal verteld:

**primus amor** Phoebi Daphne Peneia, quem non  
fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira,  
Delius hunc nuper, victa serpente superbus,  
viderat adducto flectentem cornua nervo  
“quid” que “tibi, lascive puer, cum fortibus armis”  
dixerat (...)

Ovidius, *Metamorphosen* 1.452-7

De eerste liefde van Phoebus was Daphne, de dochter van Peneus, een liefde die niet door blind toeval was gegeven, maar door de wrede woede van Cupido. Apollo, trots na zijn overwinning op de Python, had hem onlangs zijn boog met strakke pees zien spannen en had gezegd: “wat doe je, kwajongen, met die dappere wapens?” (...)

Dit is het begin van het verhaal van Apollo en Daphne. Hoewel *primus amor* hier natuurlijk in eerste instantie slaat op het feit dat Daphne Apollo’s eerste liefde is, duidt Ovidius hier ook aan dat dit het eerste liefdesverhaal in de *Metamorphosen* is.<sup>42</sup> Bovendien worden aan het begin van de episode elegische signalen afgegeven en krijgt *primus amor* nog een betekenis. Er wordt verteld hoe Apollo verliefd wordt op Daphne. De god is Cupido aan het treiteren, maar deze pakt Apollo genadeloos terug en laat zien dat hij wel raad weet met zijn wapens: hij schiet hem dwars door het hart, waardoor Apollo hopeloos verliefd wordt en zijn verlies toegeeft:

*certa* quidem nostra est, nostra tamen una *sagitta*  
*certior, in vacuo* quae vulnera *pectore* fecit !

Ovidius, *Metamorphosen* 1.519-20

*Trefzeker* is onze pijl, maar één *pijl* is toch *trefzekerder* dan de mijne; een wond heeft die *in mijn lege hart* veroorzaakt.

Zoals de cursieve woorden in bovenstaande twee teksten en onderstaande tekst aangeven, verwijst Ovidius hier duidelijk naar het eerste gedicht van zijn *Amores*, zijn *primus amor*:<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Hinds (1992), 82.

<sup>41</sup> Zie bv. Knox (1986), 11. Cf. Due (1974), 120: “Viewed from this angle the *Metamorphoses* have not only high epic pretensions but the highest possible; they are universal, a Weltgedicht...”.

<sup>42</sup> Harrison (2002), 88.

<sup>43</sup> Zie Knox (1986), 14-5 voor deze allusie.

arma gravi numero violentaque bella parabam edere, materia conveniente modis. par erat inferior versus – risisse Cupido dicitur atque unum surripuisse pedem. “quis tibi, saeve puer, dedit hoc in carmina iuris? (...)” me miserum! <i>certas</i> habuit puer ille <i>sagittas</i> : uror, et <i>in vacuo pectore</i> regnat Amor.	Ik was van plan om van wapens en gewelddadige oorlogen te spreken in een zwaar metrum, en het materiaal paste bij het metrum. Het onderste vers was gelijk aan het eerste – Cupido, zegt men, lachte en stal één voet. “Wie gaf jou, wreed kind, deze macht over gedichten. (...)” Arme ik! <i>Trefzekere pijlen</i> had die jongen! Ik brand, en <i>in mijn lege hart</i> heerst Amor.
--	--

Ovidius, *Amores* 1.1.1-5; 25-6

Ovidius wordt hier, net als Apollo, door Cupido's pijlen geraakt, waardoor hij een elegiedichter wordt en (mede gezien de associaties van Apollo met poëzie) lijkt Ovidius in de *Metamorphosen* aan te geven dat hij weer elegie gaat schrijven.<sup>44</sup> Apollo spreekt Daphne dan ook aan zoals een elegische minnaar dat bij zijn liefde zou doen,<sup>45</sup> maar dan loopt de situatie uit de hand, wordt steeds gewelddadiger en Daphne verandert op haar eigen dringend verzoek in een laurierboom.<sup>46</sup> Met de metamorfose van Daphne is het verwachtingspatroon van de lezer weer doorbroken en is het werk weer veranderd. We dachten een leerdicht te krijgen; dan verandert het werk in een elegie, maar toch weer niet. Daar gaan de *Metamorphosen* in ieder geval voor een groot deel over: Galinsky spreekt van een caleidoscoop van genres,<sup>47</sup> Fantham van een polymorf gedicht<sup>48</sup> en Hardie noemt het gedicht generisch polyfoon.<sup>49</sup> En dat is

---

<sup>44</sup> Cupido wordt in *Am.* 1.1 expliciet met liefdeselegie in verband gebracht. Via het intertextuele contact met deze passage is Apollo's vraag wat Cupido als *puer* met *fortia arma* moet (*Met.* 1.456) metapoëtisch te lezen: Apollo lijkt te suggereren dat Cupido niets te zoeken heeft in de epische wereld van de *arma*. Cupido toont echter dat hij wel raad weet met zijn *arma*, waardoor de scene ook als metapoëtische statement te lezen is: Ovidius laat zien dat hij zijn vertrouwde elegische poëzie in epos kan schrijven. Dat de woede van Cupido (*saevae Cupidinis ira*, *Met.* 1.453) doet denken aan Juno's epische *ira* in de *Aeneis* (*saevae ... Iunonis ... iram*, *Aen.* 1.4) versterkt deze interpretatie. Ik dank Ruurd Nauta voor deze suggesties.

<sup>45</sup> Zie Nicoll (1980), Knox (1986), Harrison (2002) en Barchiesi (2004) ad loc. voor de elegische aspecten van deze episode.

<sup>46</sup> Cf. Fantham (2004), 122-3: “His address to Daphne is in familiar elegiac terms and might seem a reasonably acceptable form of wooing if she were not already in flight. The situation is designed to produce elegiac paradigms of behavior but then disappoint them”.

<sup>47</sup> Galinsky (1999), 307: “The *Metamorphoses* is a kaleidoscope of many human (and divine) experiences, emotions, and vicissitudes. The variety and mutability of the subject find their counterpart in the variety and flux of the literary form”.

<sup>48</sup> Hoofdstuk 9 van Fantham (2004) draagt de titel: “Genre and narrative: Ovid's polymorphous poem”.

<sup>49</sup> Hardie (2005), 91: “The *Metamorphoses* displays a generic polyphony”.

allemaal waar, of je nu met Hinds aanneemt dat de “default basis” van waaruit geëxperimenteerd wordt epos is of niet.<sup>50</sup> Epos en elegie zijn overigens niet de enige vormen die de *Metamorphosen* kan aannemen, waarin het werk kan veranderen: ook bijvoorbeeld tragedie speelt een grote rol.<sup>51</sup> Harrison vat het mooi samen: “Metamorphosis is the theme of the poem, both in terms of its formal content, and in terms of its generic variety. Genres appear and disappear and are transformed into each other through the long course of the poem, following its explicit programme (1.1-2): literary *forms* are transformed into new *bodies* of poetic work”.<sup>52</sup> Maar gezien het feit dat in het literaire Rome van die tijd zo’n sterke oppositie tussen epos en elegie werd gecreëerd, en vooral gezien Ovidius’ plaats in die discussie, zijn achtergrond als veelzijdig dichter van liefdeselegieën, wordt juist deze spanning het meest opgezocht in de *Metamorphosen*.

In de proloog spreekt Ovidius expliciet over zijn eigen werk en roept hij expliciet een genreparadox op, die door het hele werk een rol speelt. Ik wil tot slot enkele voorbeelden behandelen waar Ovidius zeer *impliciet* over zijn eigen werk spreekt, namelijk via episodes of personages. We hebben het hier over een fenomeen dat in de literatuurtheorie doorgaans *mise en abyme*<sup>53</sup> wordt genoemd, waarbij een verhaal of episode in een werk een miniatuur vormt van het hele werk, of waarbij een

---

<sup>50</sup> Zie Hinds (2000), 221-3 voor een overzicht van de verschillende generische benaderingen van de *Metamorphosen*. Hinds deelt deze in drie categorieën in: de *Metamorphosen* 1) is een epos, 2) is geen epos, maar a) een “Kreuzung der gattungen”, b) past binnen geen enkel genre: “it resists any appeal to genre as a useful interpretative tool”, c) vormt een nieuwe genre, en 3) is een epos, waarbij a) de grenzen van het genre creatief worden doorbroken (aldus Hinds) of b) het werk met een “totalizing ambition” alle andere genres in zich opneemt.

<sup>51</sup> Harrison (2002), 88: “the epicization of Euripides’ *Bacchae* in 3.511-733 and of his *Hecuba* in 13.399-733 are only two of the most notable examples”. Zie bv. Farrell (1992) en Barchiesi (2006) voor pastorale invloeden in *Met.* 13.235-68 (Polyphemos).

<sup>52</sup> Harrison (2002), 89. Zie ook pp. 12-3 voor de proloog van de *Metamorphosen*.

<sup>53</sup> André Gide gebruikte deze term voor het eerst om over poëtische zelfbespiegeling te spreken. In de heraldiek, waaraan hij de term ontleende, wordt het voorkomen van een beeltenis van een klein wapenschild op het wapenschild zelf (*en abyme*) ermee aangeduid. De klassieke definitie van de literair-kritische term stamt van Dällenbach (1989): “any aspect enclosed within a work that shows a similarity with the work that contains it”. Zie bv. Duhamel (1999), 92-6 voor een algemene bespreking van *mise en abyme* en Braund (2002), 216-9 voor het fenomeen in de Latijnse literatuur (met p. 223 voor extra literatuur). Overigens hanteert Bal (1997) de handige benaming “mirror-text”: “When the primary fabula and the imbedded fabula can be paraphrased in such a manner that both paraphrases have one or more elements in common, the subtext is a sign of the primary text” (p. 58).

personage symbool staat voor de persona van de dichter. Hierdoor wordt een soort poëticaal Droste-effect gecreëerd. Een beroemd voorbeeld vormen Ariadne en Athene, die in boek 6 van de *Metamorphosen* een weefwedstrijd houden, waarbij de reeds genoemde metafoor van spinnen voor het schrijven van poëzie impliciet wordt geactiveerd.<sup>54</sup> De producten van beide weefsters worden in details besproken, maar eerst wordt een algemene impressie gegeven:

illic et Tyrium quae purpura sensit aenum  
 textur et tenues parvi discriminis umbrae;  
 qualis ab imbre solet percussis solibus arcus  
 inficere ingenti longum curvamine caelum;  
 in quo diversi niteant cum mille colores,  
 transitus ipse tamen spectantia lumina fallit:  
 usque adeo, quod tangit, idem est; tamen ultima  
 [distant.

Ze weven purperen wol, in Tyrus zelf in bronzen kuipen  
 bereid, en brengen zachte, kleine kleurnuances aan –  
 zoals een regenboog bij zonlicht, door een bui gebroken,  
 een groot stuk van de wijdgebogen hemelkoepel kleurt  
 en er wel duizend tinten glinsteren, maar wáár die tinten  
 veranderen van kleur, is voor geen oog te zien; zij zijn  
 dicht naast elkaar elkaar gelijk, maar ver uiteen verschillend...

Ovidius, *Metamorphoses* 6.61-7; vert. M. d'Hane-Scheltema

Daarmee lijken deze *textus*, “weefsels”, die steeds zonder dat men het merkt van de een op de andere kleur overgaan, miniaturen, symbolen, poëtische allegorieën van het hele werk.<sup>55</sup>

Een ander voorbeeld van *mise en abyme* is Orpheus, de archetypische eerste dichter, die al was beschreven in een beroemde passage in het vierde boek van Vergilius' *Georgica*.<sup>56</sup> Ovidius reageert duidelijk op zijn voorganger. Zo beschrijft hij passages die Vergilius niet behandelt en levert hij daarbij af en toe commentaar op zijn voorganger. Een voorbeeld van een dergelijke, door Vergilius niet beschreven

<sup>54</sup> Zie vooral Rosati (1999) voor de metapoëtische implicaties, waaraan ik ook mijn voorbeeld ontleen. Een ander bekend voorbeeld van *mise en abyme* in de *Metamorphosen* is Calliope's lied (5.341-661) in de zangwedstrijd tussen de Muzen en Pieriden in *Met.* 5. Zie hiervoor Hinds (1987) en Galinsky (1999), 307-10.

<sup>55</sup> Overigens hangt *mise en abyme* vaak samen met het fenomeen ecphrasis (in de betekenis beschrijving van een kunstwerk in literatuur). Aangezien het bij een ecphrasis om een kunstwerk in een kunstwerk handelt, is elke ecphrasis potentiëel een *mise en abyme*. De weefsels van Arachne en Athene vormen een van de drie voorbeelden van ecphrasis in de *Metamorphosen*; de andere twee zijn de beschrijving van de deuren van het paleis van de Zon (*Met.* 2.1-8) en de reliefs op een krater die door de Delische koning Anius aan Aeneas wordt gegeven (*Met.* 13.685-701). Zie voor ecphrasis als *mise en abyme* in de *Metamorphosen* Leach (1974).

<sup>56</sup> Ik ontleen onderstaande bespreking van Orpheus voor een groot deel aan Knox (1986), 48-64 en Galinsky (1999), 310-12. Zie voor Orpheus in de *Metamorphosen* verder Anderson (1982), (1989) en Segal (1989).

passage, is het lied dat Orpheus zingt na zijn mislukte missie naar de onderwereld. Het is belangrijk om te beseffen dat de oerdichter Orpheus (vóór Vergilius' beroemde versie) bekend stond als een dichter van zware, typisch epische onderwerpen, zoals kosmogonie en Gigantomachie.<sup>57</sup> Dergelijke onderwerpen worden bijvoorbeeld door Orpheus aangesneden in het lied dat hij zingt in Apollonius' *Argonautica*:

Hij [Orpheus] zong hoe in de oertijd de aarde en de hemel en de zee tezamen in één gestalte met elkaar verbonden waren, maar door verderfelijke twist gescheiden raakten en afgezonderd, ieder element; en hoe de sterren en de vaste baan van zon en maan onwrikbaar vaste plaatsen in de ether hebben; hoe bergen rezen, hoe de bruisende rivieren met al hun nimfen en hoe al wat leeft ontstond. Hij zong hoe eens Ofion en Eurynome, de dochter van Okeanos, op de Olympus, besneeuwde berg, de macht bezaten en hoe hij na zware strijd de eer aan Kronos af moest staan en zij aan Rhea; hoe zij in de golven van Okeanos geworpen werden; hoe die twee een tijd de zalige Titanen overheersten, toen Zeus een heel klein kind was en nog woonde in de grot van Dikte en nog niet van kracht voorzien was door de Kyklopen, aard-gebore, met de bliksem, de donder en de schicht, die roem aan Zeus verlenen.

Apollonius Rhodius, *Argonautica* 1.496-511; vert. W. Kassies

In de *Metamorphosen* lijkt Orpheus dat aanvankelijk ook te doen:

<p>ab Iove, Musa parens, (cedunt Iovis omnia regno)          carmina nostra move! Iovis est mihi saepe potestas          dicta prius: cecini <b>plectro graviore</b> Gigantas          sparsaque Phlegraeis victricia fulmina campis.          nunc opus est <b>leviore Lyra</b>, puerosque canamus          dilectos superis inconcessisque puellas          ignibus attonitas meruisse libidine poenam.</p>	<p>Muze, mijn moeder! Laat mijn lied bij Jupiter beginnen,          want alles wijkt voor Jupiter. Hoe vaak heb ik de macht          van Jupiter genoemd, <b>bij plechtig lierspel</b> van zijn strijd          tegen Giganten, van 't Phlegraeisch bliksemvuur gezongen!          Nu wil ik <b>minder ernstig</b> klinken en gaan zingen van          goden-en-knapenliefde en van meisjesharten die          verboden vlammen stookten en gestraft zijn voor hun lust.</p>
---	--

Ovidius, *Metamorphosen* 10.148-54; vert. M. d'Hane-Scheltema

Plechtig lierspel, Giganten: aanvankelijk lijkt Orpheus zijn vertrouwde, typisch epische lied te gaan zingen. Dat Orpheus zegt bij Jupiter te beginnen (wat hij ook letterlijk doet) doet denken aan de in de Oudheid beroemde en vaak geciteerde opening van het Hellenistische leerdicht *Phainomena* van Aratus: Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα, "met Zeus moeten we beginnen".<sup>58</sup> Dit is weliswaar een didactisch epos, maar ook een werk dat door Callimachus in een epigram de hemel in is geprezen en dus blijkbaar strookte met Callimachus' poëtica:

<sup>57</sup> Cf. Knox (1986), 50: "The Gigantomachy constitutes a standard theme rejected by the Roman poets who invoke Callimachus" en Innes (1979), 166: "The combination of gods and battles makes the Gigantomachy the grandest theme of martial epic".

<sup>58</sup> Theocritus' (waarschijnlijk latere) *Id.* 17 heeft bv. dezelfde opening. Zie Gow (1950), 217 (ad *Id.* 17.1) voor meer voorbeelden.

Ἡσιόδου τό τ' ἄεισμα καὶ ὁ τρόπος· οὐ τὸν ἀοιδῶν  
ἔσχατον, ἀλλ' ὀκνέω μὴ τὸ μελιχρότατον  
τῶν ἐπέων ὁ Σολεὺς ἀπεμάξατο· χαίρετε **λεπταί**  
**ῥήσιες**, Ἀρήτου σύμβολον ἀγρυπνίης.

Genre en stijl zijn van Hesiodus, dus niet  
de top, maar zeker het zoetste der epiek  
volgde de Soliër Aratos na. Vaarwel,  
**verfijnde taal**, bewijs van weinig slaap.

Callimachus, *Epigram 27 Pf.*; vert. M.A. Harder

Ovidius' Orpheus zingt dus aanvankelijk een Callimacheïsch epos, dat daarmee enigszins doet denken aan Ovidius' eigen *Metamorphosen*.<sup>59</sup> Deze associatie wordt nog duidelijker als Orpheus in wat volgt geen zin meer heeft in zijn gebruikelijke poëzie: "Nu is een lichtere (i.e. meer Callimacheïsche) lier nodig en nu wil ik gaan zingen van goden-en-knapenliefde en van meisjesharten die verboden vlammen stookten en gestraft zijn voor hun lust." Orpheus' ambities lijken die van een elegische dichter te zijn. De oerepische dichter Orpheus ondergaat hier een metamorfose, vergelijkbaar met Ovidius, die zijn *Metamorphosen* begon met een kosmogonie, en vervolgens tijdelijk overschakelde naar elegie, met zijn vertelling van Apollo en Daphne.<sup>60</sup> Wat volgt op bovenstaande passage is een lang lied, waarin Orpheus net als Ovidius verscheidene liefdes- en metamorfose-verhalen vertelt. Orpheus is dus een *mise en abyme* van Ovidius zelf. En Orpheus zou Ovidius niet zijn, als hij niet in die verhalen ook weer zijn eigen poëzie zou thematiseren. In het midden van zijn lied bezingt Orpheus namelijk de beeldhouwer Pygmalion, die uit afkeer van vrouwen zijn eigen vrouw creëert, die uiteindelijk tot leven komt. Deze kunstenaar doet via een gelijkenis met Orpheus ook weer aan Ovidius zelf denken en het verhaal is door de tijd heen steeds gelezen als de mythe van de kunstenaar, een mythe die de mogelijkheid verheerlijkt om een perfectie te creëren die in de natuur niet voorkomt – en in die zin doet denken aan Orpheus, die de natuur kan temmen. Zoals Braund formuleert: "On a metapoetical reading, then, Pygmalion represents Ovid at work on his lifeless material, the hackneyed myths of antiquity, succeeding through his passion in bringing them to life in the innovative shape of his fifteen

<sup>59</sup> Cf. Knox (1986), 61-2: "The figure of Orpheus as a learned poet in the Alexandrian manner (...) is by this time virtually indistinguishable from Ovid himself".

<sup>60</sup> Er is daarmee ook een overeenkomst tussen Orpheus en de *persona* van Ovidius in zijn elegieën, die in bv. *Am.* 2.1.11-6 overwoog om een (epische) Gigantomachie te schrijven (Galinsky [1999], 311): "Eens durfde ik, ik weet het nog, van hemelstrijd te dichten ..." (vert. J. Nagelkerken).

book epic poem (...)"<sup>61</sup> In zijn liefde voor het beeld wordt Pygmalion beschreven als een elegische minnaar. Zo brengt Pygmalion het levenloze beeld allerlei cadeautjes:<sup>62</sup>

<p>et modo blanditias adhibet, modo grata puellis munera fert illi conchas teretesque lapillos et parvas volucres et flores mille colorum liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas Heliadum lacrimas; ornat quoque vestibus artus, dat digitis gemmas, dat longa monilia collo, , aure leves bacae, redimicula pectore pendent: cuncta decent; nec nuda minus formosa videtur. conlocat hanc stratis concha Sidonide tinctis adpellatque tori sociam adclinataque colla mollibus in plumis, tamquam sensura, reponit.</p>	<p>Hij vleit haar met verliefde woorden, geeft cadeautjes waar meisjes verzot op zijn: schelpen of stenen, gladgevormd, tamme parkietjes, bloemenkransen met wel duizend kleuren, lelies, geverfde knikkers, barnsteenkralen – tranen van de Heliadenbomen -, daarna tooit hij haar met kleren, doet ringen aan haar vingers, lange snoeren om haar hals, haar oren krijgen lichte parelhangers, ook haar borsten zijn rijk behangen. Alles siert haar, ook al is zij mooi. zonder dat al. Hij legt haar op een roodgespreide divan, noemt haar zijn bedvriendin en doet haar zachtjes met haar hals in veren kussens leunen, denkend dat zij dat kan voelen!</p>
---	---

Ovidius, *Metamorphosen* 10.259-69; vert. M. d'Hane-Scheltema

In de Romeinse liefdeselegie valt de *persona* van de dichter samen met de elegische minnaar in de gedichten.<sup>63</sup> Naar analogie daarvan wordt de minnares tevens beschouwd als poëtisch construct: zo verwijst Propertius' naar zijn eigen poëzie met de naam *Cynthia*<sup>64</sup> en met die benaming kan hij dus zowel over het meisje als over zijn eigen poëzie spreken.<sup>65</sup> In de *Metamorphosen* gebeurt iets soortgelijks, aangezien de kunstenaar Pygmalion en zijn geliefde beeld in metapoëtisch opzicht met respectievelijk de dichter van de *Metamorphosen* Ovidius en zijn poëzie kunnen

<sup>61</sup> Braund (2002), 215. Zie verder Leach (1974), Anderson (1989), Sharrock (1991), Rosati (1993), Spahlinger (1996), Galinsky (1999), 212 en Hardie (2002), 173-226 voor de metapoëtische aspecten van Pygmalion. Dit is echter niet de enige manier om de mythe te lezen. Zie voor de negatieve kant van Pygmalion en zijn handelen, die de gelijkstelling van Pygmalion met Ovidius problematiseert, bv. Hardie 2002, 186: "Pygmalion succeeds in passing into the impermissible, but in doing so stores up trouble for a future generation, in his great-granddaughter Myrrha's incestuous desire to cross another kind of impermissible boundary". Hardie verwijst hier o.a. ook naar Hillis Miller (1990), 10: "Pygmalion, too, Myrrha's story implies, is guilty not only of Narcissism and of a strange kind of onanism, but also of incest. Pygmalion is Galatea's fathering maker as well as her husband".

<sup>62</sup> Zie Knox (1986), 53-4 voor de elegische aspecten van Pygmalion, bv.: "Ovid's Pygmalion adopts the pose of the elegiac suitor (*blanditias adhibet*, 10.259) who brings gifts of a sort traditionally ineffectual with an unfeeling mistress, as his mistress literally is (*tamquam sensura*, 10.269)." (p. 53)

<sup>63</sup> Cf. Volk (2002), 163: "One of the constituting features of Latin love elegy is that the persona of the lover is at the same time a poet. His love and his poetry are closely connected: it is the girl that inspires him to compose elegy, and his poems, in turn, are intended to win his beloved for him".

<sup>64</sup> Propertius verwijst in 2.24.2 met *Cynthia* naar zijn eerste boek, maar (Heyworth [1995], 177): "equally it is the first work of the corpus and so might refer to all (...) books. Moreover, *Cynthia* is not only the *incipit* but also the subject matter of the Propertian corpus: cf. Ov. *Rem.* 763-4 *carmina quis potuit tuto legisse Tibulli | vel tua, cuius opus Cynthia sola fuit?*".

<sup>65</sup> Zoals Wyke (1987) heeft getoond.

worden gelijkgesteld.<sup>66</sup> Dat Pygmalion, en daarmee Ovidius zelf, met liefdeselegie in verband wordt gebracht mag niet verwonderlijk meer heten: de *Metamorphosen* zijn immers het werk van de elegiedichter Ovidius.<sup>67</sup>

## Verwijzingen

- Acosta-Hughes, B. & S.A. Stephens (2002), "Re-reading Callimachus' *Aetia* fragment 1", *CPh* 97: 238-55.
- Anderson, W.S. (1982), "The Orpheus of Vergil and Ovid: *flebile nescio quid*", in J. Warden (ed.), *Orpheus: the metamorphosis of a myth*, Toronto, 25-50.
- Anderson, W.S. (1989), "The artist's limits: Orpheus, Pygmalion, and Daedalus", *Syllecta Classica* 1: 1-11.
- Asper, M. (1997), *Onomata allotria: zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos*, Stuttgart.
- Bal, M. (1997), *Narratology: introduction to the theory of narrative*, Toronto.
- Barchiesi, A. (2005), *Ovidio, Metamorfosi, vol. 1 (libri I-II)*, Milaan.
- Barchiesi, A. (2006), "Music for monsters: Ovid's *Metamorphoses*, bucolic evolution, and bucolic criticism", in M. Fantuzzi & T.D. Papanghelis (eds.), *Brill's companion to Greek and Latin pastoral*, Leiden, 403-26.
- Bing, P. (1988), *The well-read muse: present and past in Callimachus*, Göttingen.
- Boyd, B.W. (2002) (ed.), *Brill's companion to Ovid*, Leiden.
- Braund, S.M. (2002), *Latin literature*, Londen.
- Cairns, F. (1989), *Virgil's Augustan epic*, Cambridge.
- Cameron, A. (1995), *Callimachus and His Critics*, Princeton.
- Clauss, J.J. (2004), "Vergil's sixth Eclogue: the *Aetia* in Rome", in Harder, Regtuit & Wakker (2004), 71-94.
- Dällenbach, L. (1989), *The mirror in the text*, Chicago.
- Davies, M. (1989), *The Epic Cycle*, London.
- Duhamel, R. (1999) (ed.), *In eigen boezem: schrijvers over schrijven*, Leuven & Apeldoorn.
- Fantham, E. (2004), *Ovid's Metamorphoses*, Oxford.
- Fantuzzi, M. & R.L. Hunter (2004), *Tradition and innovation in Hellenistic poetry*, Cambridge.
- Farrell, J. (1992), "Dialogue of genres in Ovid's 'lovesong of Polyphemus' (*Metamorphoses* 13.719-897)", *AJPh* 113: 235-68.
- Farrell, J. (1999), "The Ovidian *corpus*: poetic body and poetic text", in Hardie, Barchiesi & Hinds (1999), 127-41.
- Galinsky, K. (1999), "Ovid's poetology in the *Metamorphoses*", in W. Schubert (ed.), *Ovid: Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Frankfurt, 305-14.
- Gow, A.S.F. (1950), *Theocritus*, 2 vols., Cambridge.
- Harder, M.A. (2000), 'Geen zang vol luid gedreun': een keuze uit de poëzie van Kallimachos van Kyrene, Groningen.

---

<sup>66</sup> Cf. Holzberg (2007), 87: "Vor dem Hintergrund der Gattung 'erotische Elegie' kann man die Pygmalion-Geschichte also als metapoetische Parabel lesen. Der Schöpfer eines weiblichen Wesens verliebt sich in sein Geschöpf, und so ist es ja auch mit dem Elegiker, der als Autor die elegische Geliebte konstruiert und sie dann in der Rolle des Liebenden begehrt."

<sup>67</sup> Zie ook Harrison (2002), die de ontwikkeling in het hele oeuvre van Ovidius vanuit het perspectief van de elegie bekijkt.



- Harder, M.A. (te versch.), *Callimachus, Aetia. Introduction, text and commentary*, 2 vols., Oxford.
- Harder, M.A., R.F. Regtuit & G.C. Wakker (2004) (eds.), *Callimachus II*, Leuven.
- Hardie, P. (1998), *Virgil*, Oxford.
- Hardie, P. (2002), *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge.
- Hardie, P. (2005), "Narrative epic", in Harrison (2005), 83-100.
- Hardie, P., A. Barchiesi & S. Hinds (1999) (eds.), *Ovidian transformations: essays on Ovid's Metamorphoses and its reception*, Cambridge.
- Harrison, S. (2002), "Ovid and genre: evolutions of an elegist", in P. Hardie (ed.), *The Cambridge companion to Ovid*, Cambridge, 79-94.
- Harrison, S. (2005) (ed.), *A companion to Latin literature*, Oxford & Malden.
- Hershkowitz, D. (1999), "The creation of the self in Ovid and Proust", in Hardie, Barchiesi & Hinds (1999), 182-96.
- Heyworth, S.J. (1995), "Propertius: division, transmission, and the editor's task", *PLLS* 8: 165-85.
- Hillis Miller, J. (1990), *Versions of Pygmalion*, Cambridge, MA.
- Hinds, S. (1987), *The metamorphosis of Persephone: Ovid and the self-conscious Muse*, Cambridge.
- Hinds, S. (1992), "Arma in Ovid's Fasti", *Arethusa* 25: 81-153.
- Hinds, S. (2000), "Essential epic: genre and gender from Macer to Statius", in M. Depew & D. Obbink (eds.), *Matrices of genre: authors, canons, and society*, Cambridge, MA, 221-44; 302-4.
- Holzberg, N. (2007), *Ovids Metamorphosen*, München.
- Hopkinson, N. (1988), *A Hellenistic anthology*, Cambridge.
- Hunter, R.L. (2006), *The shadow of Callimachus: studies in the reception of Hellenistic poetry at Rome*, Cambridge.
- Innes, D.C. (1979), "Gigantomachy and natural philosophy", *CQ* 29: 165-71.
- Kenney, E.J. (1976), "Ovidius Prooemians", *PCPS* 22: 46-53.
- Knox, P.E. (1986), *Ovid's Metamorphoses and the tradition of Augustan poetry*, Cambridge.
- Knox, P.E. (2007), "Catullus and Callimachus" in M.B. Skinner (ed.), *A companion to Catullus*, Oxford & Malden, 151-71.
- Leach, E.W. (1974), "Ekphrasis and the theme of artistic failure in Ovid's Metamorphoses", *Ramus* 3: 102-42.
- Luppe, W. (1997), "Kallimachos, Aitiën-Prolog V.7-12", *ZPE* 115: 50-54.
- Merli, E. (2004), "On the number of books in Ovid's Metamorphoses", *CQ* 54: 304-7 (zie ook E.J. Kenney [2005], "On the number of books in Ovid's Metamorphoses: a postscript", *CQ* 55: 650).
- Myers, K.S. (1994), *Ovid's causes: cosmogony and aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor.
- Nicoll, W.S.M. (1980), "Cupid, Apollo, and Daphne (Ovid *Met.* 1.452ff.)", *CQ* 30: 174-82.
- Nisetich, F. (2001), *The poems of Callimachus*, Oxford.
- Pfeiffer, R. (1949-53), *Callimachus*, 2 vols., Oxford.
- Rosati, G. (1983), *Narciso e Pigmalione: illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Florence.
- Rosati, G. (1999), "Form in motion: weaving the text in the Metamorphoses", in Hardie, Barchiesi & Hinds (1999), 240-53.
- Rosati, G. (2002), "Narrative techniques and narrative structures in the Metamorphoses", in Boyd (2002), 271-304.
- Segal, C. (1989), *Orpheus: the myth of the poet*, Baltimore.
- Sharrock, A. (1991), "Womanufacture", *JRS* 81: 36-49.
- Slings, S.R. (2004), "The Hymn to Delos as a partial allegory of Callimachus' poetry", in Harder, Regtuit & Wakker (2004), 279-97.
- Spahlinger, L. (1996), *Ars latet arte sua: Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*, Stuttgart & Leipzig.
- Tarrant, R.J. (1982), "Editing Ovid's Metamorphoses: problems and possibilities", *CPh* 77: 350-1.
- Tarrant, R.J. (2004), *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford.
- Volk, K. (1998), *BMCR* 98.5.06: recensie Asper 1997.
- Volk, K. (2002), *The poetics of Latin didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford.

West, M.L. (2003), *Greek epic fragments from the seventh to the fifth centuries BC*, Cambridge, MA.  
Wyke, M. (1987), "Written women: Propertius' *scripta puella*", *JRS* 77: 47-61.