



Verkrachtingen in Ovidius' *Metamorphoses*

Van Primus amor Phoebi tot mutua uulnera sensit

Manika Cosijns
Master in de Taal- en
Letterkunde: Engels – Latijn

Academiejaar 2010-2011
Promotor: Dr. Yanick Maes

Aviae quae est in caelo

Dankwoord

Het schrijven van deze thesis gebeurde voor mij niet zonder slag of stoot. Na drie jaar studeren kwam ik zonder vele obstakels in het masterjaar terecht. Aan het begin van dit laatste jaar van hard labeur keek ik uit naar het schrijven van mijn eindwerk. Dit zou verder bouwen op mijn Bachelorproef waarvan het onderwerp mij al van in het begin sterk boeide. Nog voor het schooljaar begonnen was, lagen de boeken en artikels klaar op mijn bureau. Mijn enthousiasme werd helaas diep de grond ingeboord door tegenslag. Op 14 oktober 2011 kreeg mijn oma het slechte nieuws dat ze kanker had. De lange strijd die we samen voerden eindigde op 2 januari met haar overlijden. Op een of andere manier – ik vraag me soms nog altijd af hoe – ben ik de eerste examenperiode doorgeworsteld. Ik slaagde er evenwel lange tijd niet de draad terug op te pikken. Net toen in de touwtjes opnieuw in handen begon te nemen, sloeg het noodlot een tweede keer toe. Het verlies van een tweede dierbaar familielid tijdens de tweede examenperiode dreigde opnieuw roet in het eten te gooien. De goden waren mij en mijn familie duidelijk niet goed gezind. De tijd begon echter te dringen en ik dwong mijzelf niet op te geven. Het schrijven van deze verhandeling ging gepaard met vele ups en downs. De tijd en het verlies van mijn oma drukten zwaar. Toch ben ik er in geslaagd op tijd een thesis af te leveren waar ik trots op ben. Deze thesis draag ik dan ook op aan mijn oma die trots zou geweest zijn ondanks het feit dat ze geen woord Latijn kende.

Het tot stand komen van deze thesis heb ik niet alleen aan mezelf te danken. Zonder de steun van mijn vriend en familieleden zou ik er nooit in geslaagd zijn door te gaan tot het bittere einde. Hun medeleven en oppeppende woorden waren een enorme steun. Daarnaast wil ik graag een speciaal dankwoord richten tot mijn promotor Yanick Maes. Bedankt voor het begrip, de goede raad en de tips. Kortom, bedankt voor de uitstekende begeleiding!

Inhoudsopgave

Dankwoord	3
1) Inleiding: Er was eens een theorie... ..	5
2) Een web van verhalen.....	10
3) <i>Primus amor Phoebi</i>	16
a) <i>Ab origine mundi</i>	16
b) Apollo en Daphne	19
c) Jupiter en Io – Pan en Syrinx.....	26
d) Conclusie	34
4) De belofte van Jupiter	36
a) Jupiter en Callisto	36
b) Cornix.....	42
c) Mercurius en Herse	46
d) Jupiter en Europa	47
5) De Thebecyclus: verandering op komst?	49
a) De lotgevallen van Cadmus' familie	50
b) De ingebedde verhalen.....	54
6) Definitieve breuk.....	62
a) Hades en Proserpina – Alpheius en Arethusa	62
b) Tereus, Procne en Philomela.....	71
7) Wat daarna?	76
a) Echt liefde	77
b) Tegennatuurlijke liefde.....	80
c) Variaties op verkrachtingsverhalen.....	86
8) Slot van de <i>Metamorphoses</i>	94
9) Conclusie	104
Bibliografie	109

1) Inleiding: Er was eens een theorie...

Hoe definiëren we literatuur? Wat is de functie van literatuur? Wat is de relatie tussen literatuur en werkelijkheid? Hoewel deze vragen reeds over vele tongen zijn gerold en hoewel beschouwingen over literatuur zo oud zijn als literatuur zelf, zijn het vragen waar we tot vandaag geen eenduidig antwoord op kunnen geven. Reeds in de vijfde eeuw voor Christus pende Plato enkele bedenkingen over literatuur neer in zijn *Politeia* en diens leerling Aristoteles schreef al een meer omvattende 'theorie' in zijn *Poëtica*. In de eerste eeuw voor Christus droeg ook Horatius zijn steentje bij in zijn *Ars Poetica*. Hoe dichterbij onze eigen tijd, hoe meer uiteenlopende opvattingen we vinden. Doorheen de jaren zien we ook een evolutie in de klemtonen die gelegd worden. In de tweede helft van de negentiende eeuw stond vooral de figuur van de auteur centraal. In de twintigste eeuw onderscheiden we vier autonomiebewegingen die de focus op de tekst zelf leggen, i.e. het Russisch Formalisme, het Anglo-Amerikaanse New Criticism, het Praags Structuralisme en de Franse Nouvelle Critique. Vanaf de jaren zeventig ontstaan er verschillende theorieën waarin de klemtoon dan weer naar de lezer verschuift.¹ In dit amalgaam van literatuurwetenschappelijke theorieën is er voor elke lezer wat wils. Wil je de invloed van de socio-culturele context analyseren? Wil je nagaan in welk opzicht de intentie van de auteur invloed heeft op de tekst? Wil je de onderliggende structuur bepalen van een werk? Wil je te weten komen hoe de representaties van de verschillende geslachten bepalend kunnen zijn? Zo zijn er nog heel wat vragen waarop je als lezer een antwoord zou willen. Welk aspect van de tekst je ook wil belichten, er is een theorie die je kan helpen. De lezer kan zich laten leiden in zijn lectuur en zo een beter inzicht krijgen in de werking van de tekst.

Enkele vragen die na het lezen van de *Metamorphoses* rijzen, luiden als volgt: zijn er verhalen, personages, thema's en dergelijke die doorheen het verhaal terugkomen? Zoja, komen deze elementen op een identieke wijze terug of treedt er variatie op? Welke invloed zou deze variatie op de lezer kunnen hebben? Is er na deze analyse een patroon te vinden in het terugkeren van bepaalde elementen? Wordt er zo een bepaalde eenheid gecreëerd? De vragen hebben dus in hoofdzaak betrekking op de tekst, maar in zekere zin ook op de lezer. Een theorie die een antwoord zou kunnen bieden op vragen met betrekking tot de tekst is de

¹ Pieters 2007, 205. Een gedetailleerde beschrijving en evolutie van deze verschillende bewegingen is uitgebreid te vinden in Pieters (2007) alsook in Berensmeyer (2009) en Eagleton (1996).

narratologie. 'De term werd voor het eerst gebruikt door de Franse structuralist Tzvetan Todorov in zijn *Grammaire du Décaméron* (1969), waar hij deze 'nieuwe' wetenschap omschrijft als 'la science du récit.'² Jürgen Pieters zegt het volgende over narratologie:

'De theorie van de narratologie valt uiteen in twee aandachtsgebieden: de verhaaltheorie en de verteltheorie. De verhaaltheorie houdt zich in de eerste instantie bezig met de opbouw van het verhaal en met de algemene, terugkerende eigenschappen ervan (bijv. de interactiepatronen tussen personages, de opeenvolging van gebeurtenissen, de structuur van het plot); de verteltheorie gaat over hoe het verhaal daadwerkelijk wordt *verteld*, over hoe de gebeurtenissen worden gepresenteerd in de tekst (soorten verteller, het perspectief van waaruit de gebeurtenissen worden 'gefocaliseerd', welke dingen een verteller wel opmerkt en welke niet,...).'³

In de Franse structuralistische verhaaltheorie ontwikkelde Algirdas Greimas het actantieel model. Hierbij baseert hij zich op wat Vladimir Propp al eerder had gesteld. Propp komt na een uitvoerige analyse van 100 sprookjes tot de conclusie dat ieder sprookje een aantal specifieke functies bevat (functies zijn bepaalde handelingen van een personage) en dat ieder personage een bepaalde rol vervult. Zo onderscheidt hij in totaal 31 functies en 7 rollen. Greimas breidt deze bevindingen uit door ze niet alleen op het sprookje te betrekken maar op eender welk verhaal. Daarenboven combineert hij de functies met een bepaalde rol en reduceert hij het aantal tot zes. Hij onderscheidt *le Sujet*, *l'Objet*, *le Destinateur*, *le Destinataire*, *l'Adjuvant* en *l'Opposant*. Ieder verhaal kan zo schematisch worden voorgesteld aan de hand van deze functies en rollen. In het tweede luik van de narratologie, de verteltheorie, is vooral het werk van Gérard Genette van belang. Hij onderzoekt de manier waarop een verhaal precies is opgebouwd. Hierbij heeft hij aandacht voor de verschillende tijdsrelaties. Wordt er in het verhaal gebruik gemaakt van flashback, flashforward, versnellingen, vertragingen etc. ? Daarnaast hecht hij ook veel belang aan de stem van de verteller. Worden de feiten verteld terwijl ze zich afspelen of zijn ze reeds gepasseerd? Wat is de relatie tussen de verteller en het vertelde? Zo maakt hij een onderscheid tussen

² Pieters 2007, 115.

³ Id., 119.

verschillende soorten vertellers, onder andere de distinctie tussen extra- en intradiëgetische vertellers en ook homo- en heterodiëgetische vertellers.

Zowel de theorie van Genette als die van Greimas is reeds van nut gebleken in het onderzoek rond de *Metamorphoses*. Eén specifiek voorbeeld is *La Métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la Poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*. In dit boek onderwerpt Gilles Tronchet het gehele oeuvre aan een grondige formele analyse. Daarbij maakt hij onmiddellijk duidelijk dat hij hierbij beroep doet op de narratologie. '(L)es ressources de la narratologie me seront d'une grande utilité, notamment les catégories introduites par Gérard Genette dans *Figures III*, dont on peut d'ailleurs s'étonner que l'emploi soit demeuré si rare à propos des *Métamorphoses*.'⁴ Tronchet probeert aan de hand van de categorieën van Genette een aantal aspecten van de *Metamorphoses* te belichten. Zo beschrijft hij in zijn tweede hoofdstuk de volgorde, de duur en de frequentie van de gebeurtenissen. Hij doorgraaft de *Metamorphoses* op zoek naar feiten die worden weggelaten, versneld, vertraagd en herhaald. Ook de passages waar Ovidius gebruik maakt van analepsis en prolepsis ontsnappen niet aan zijn alziend oog. Verder gaat Tronchet ook dieper in op de verschillende vertelinstanties. Soms hoort de verteller in de wereld van het vertelde (homodiëgetische verteller) en soms ook niet (heterodiëgetische verteller). We krijgen achtereenvolgens twee lijsten waarin alle homo- en heterodiëgetische vertellers zijn opgesomd.⁵ Kortom, we zouden kunnen zeggen dat Tronchet de *Metamorphoses* heeft geanalyseerd met Genettes theorie bij de hand. Uiteraard blijft het niet bij een pure opsomming van al deze elementen, uit zijn analyse trekt hij enkele interessante conclusies. Enkele voorbeelden zullen duidelijk maken hoe de theorie wordt omgezet in de praktijk.

Tronchet leidt uit een opsomming van enkele vertraagde scènes af dat het vermelden van lange perioden vaak wordt gevolgd door een catastrofaal einde.⁶ Tussen de definitieve dood van Eurydice en de dood van Orpheus zitten drie jaar. Tijdens die drie jaar treurt Orpheus en ontvlucht hij alle vrouwen. Deze acties zorgen ervoor dat hij uiteindelijk door de Maenaden wordt verscheurd. In deze drie jaar wordt zijn dood dus voorbereid. Een tweede voorbeeld betreft het verhaal rond Scylla en Minos. De strijd was al zes maanden aan de gang wanneer we voor het eerst lezen over Scylla's gevoelens. Haar verboden passie heeft

⁴ Tronchet 1998, 18.

⁵ Id., 133, 139.

⁶ Id., 101.

dus zes maanden kunnen rijpen. Het huwelijk van Tereus en Procne verloopt vijf jaar zonder problemen tot Procne haar zus wenst terug te zien, ook hier staat een catastrofaal einde op het punt door te breken. De vertraagde tijd heeft dus zo het effect dat de situaties kunnen rijpen.⁷ Zo geeft Tronchet nog een tiental andere voorbeelden die hij gedetailleerder beschrijft. De lezer is dus gewaarschuwd wanneer in de tekst een dergelijke tijdsindicatie wordt gebruikt. Een tweede concrete toepassing is zijn analyse van de vertelstandpunten. Tronchet wijst er terecht op dat dit belangrijke informatie kan bieden. Na zijn analyse van de verschillende heterodiëgetische vertellers wijst hij er bijvoorbeeld op dat een aantal episodes het vertellen van verhalen als onderwerp hebben.⁸ Zo vertelt Mercurius het verhaal van Pan en Syrinx omdat Argus in slaap zou vallen. De dochters van Minyas vertellen elkaar verhalen omdat de tijd rapper zou voorbij gaan en Vertumnus vertelt zijn elegisch verhaal om Pomona van zijn liefde te overtuigen. Zo concludeert Tronchet dat *'la parole tend à devenir un moyen d'action, et cette instrumentalisation favorise le groupement des épisodes enchâssés.'*⁹ Bovendien is het een groot verschil wanneer iemand een verhaal vertelt waaraan hij al dan niet zelf actief heeft deelgenomen. Homodiëgetische vertellingen onderbreken de vertelling minder dan heterodiëgetische. De eerste soort vertellingen worden aan een concrete tijd en plaats gelinkt terwijl dit vaste tijds kader ontbreekt in verhalen verteld door een heterodiëgetische verteller.¹⁰

Op eenzelfde manier gebruikt Tronchet ook het actantieel model van Greimas. *'La structure de l'action dans chaque épisode peut être schématisée grâce à un couple de catégories autour duquel Algirdas Julien Greimas a construit son modèle actantiel mythique : un Sujet s'oriente vers un Objet.'*¹¹ Doorheen zijn analyse past hij de termen van Greimas toe. Hij komt tot de conclusie dat een strikte toepassing van het model niet vanzelfsprekend is. Over de scène rond Apollo en Daphne zegt hij bijvoorbeeld het volgende:

Dans cette histoire, la situation s'avère complexe puisqu'elle semble impliquer au départ un dédoublement de la relation Sujet-Objet, symbolisé par les deux

⁷ Tronchet 1998, 100-102.

⁸ Id., 139.

⁹ Id.

¹⁰ Id., 132.

¹¹ Id., 195.

flèches que décoche Cupidon (I, 468-473). En fait, quand Apollon, prenant feu pour Daphné, la force à demander sa propre métamorphose, il joue le rôle d'Opposant par rapport à l'Object que poursuit l'héroïne.¹²

Zijn analyse resulteert in de vaststelling dat in de meeste episodes de metamorfose functioneert als 'un détournement actantiel'¹³. In het begin van een episode nemen de personages een specifieke rol aan, maar na de metamorfose zijn er rollen verwisseld.¹⁴ Apollo wordt zo de tegenstander van Daphne nadat hij door Cupido's pijl is getroffen.

Dit werk toont aan hoe theoretische inzichten kunnen helpen om iemand in zijn zoektocht te begeleiden. Dit is uiteraard slechts één voorbeeld van de vele werken die ongetwijfeld op een gelijkaardige manier te werk gaan.¹⁵ Specifieke theorieën kunnen nu eenmaal antwoorden bieden op specifieke vragen. Het nadeel van deze methode is mijns inziens dat de theorie vaak het onderzoek zelf bepaalt. Wanneer je een tekst vanuit een bepaalde theorie gaat benaderen, ontstaat het gevaar dat deze theorie de gehele lezing gaat domineren. Dus hoewel al deze narratologische benaderingen zouden kunnen helpen een antwoord te bieden op de eerder gestelde vragen, hebben ze niet als startpunt gediend voor deze verhandeling. Vooreerst omdat ik er dus bewust voor gekozen heb mij niet 'op te

¹² Tronchet 1998, 195.

¹³ Id., 196.

¹⁴ Op pagina 197 plaatst Tronchet schema's waaraan iedere episode volgens hem voldoet. Het *Sujet* staat in relatie tot het *Objet* en neemt na de metamorfose de rol van *Destinataire* of *Destinateur* aan. Een dergelijke analyse van de verhalen beperkt zich niet tot één bepaald hoofdstuk. Tronchet zal dit schema doorheen zijn werk blijven hanteren.

¹⁵ Nikolopoulos (2004) onderwerpt de gehele *Metamorphoses* aan een uitgebreide narratologische analyse. In zijn eerste hoofdstuk analyseert hij hoe de narratologie reeds een hulp is geweest voor het bestuderen van klassieke teksten in het algemeen. Daarnaast heeft hij ook aandacht voor andere theorieën zoals het feminisme. Vervolgens past hij deze theorieën toe op de *Metamorphoses*. Hij analyseert de tijd, de modus, de stem van de auteur etc. Hierbij doet hij vooral beroep op Genette. Een gedetailleerde beschrijving van zijn bevindingen zou ons hier te ver brengen. In het algemeen biedt het boek een uitstekend voorbeeld van een theoretische aanpak. Toch is het vooral een descriptief werk en ontbreken diepgaande interpretaties over het opgesomde materiaal. In 2006 bracht Knox een verzameling artikels uit die allemaal focussen op Ovidius. Het derde hoofdstuk concentreert zich op 'Narrators and Narratives'. In één van deze artikels focust Barchiesi (2001) zich in het bijzonder op de verschillende vertellers, vertelperspectieven, kaderverhalen etc. uit de *Metamorphoses*. In deze analyse baseert hij zich ook op de theorie van Genette. Rosati (1999) focust zich op de drie verhalen van de Minyaden en de strijd tussen Arachne en Minerva. In beide episodes legt hij Ovidius' gebruik van de techniek *mise en abyme* uit.

sluiten' in een theoretisch kader maar ook omdat de vragen dynamisch zijn, ze hebben betrekking op zowel de tekst als de lezer. Er zou dus gewerkt moeten worden met twee zeer diverse theoretische kaders hoewel een antwoord moet geboden worden op dezelfde vragen. Ik heb geopteerd om het oeuvre als een onschuldige lezer te benaderen, niet als theoreticus. Ik heb de *Metamorphoses* gelezen en opnieuw gelezen, iets wat men, als we de drang naar theoretiseren dan toch niet kunnen weerstaan, *close reading* noemt.

2) Een web van verhalen

De conclusies van een eerste *close reading* vormden reeds het onderwerp van mijn Bachelorpaper *Eenheid in Ovidius' Metamorphoses: Repetitio et variatio*. Hier startte ik van de observatie dat het oeuvre op het eerste zicht een vat vol uiteenlopende elementen is. Het bevat een honderdtal episodes met een even hoog aantal personages en thema's verwerkt in alle mogelijke genres. Maar deze schijnbare chaos werd bij iedere lezing meer en meer gestructureerd. Bij iedere lectuur leek het alsof er een extra link kon gelegd worden, een extra draadje aan het spinnenweb kon toegevoegd worden. Aangezien de lectuur van een tekst nooit helemaal af is, bleef het spinnenweb onvoltooid. Toch waren er al mooie patronen te zien en was ik verwonderd over de compositie. Vooraleer ik mijn eigenlijke onderzoek hier start, wil ik graag nog eens kort toelichten wat die *close reading* in mijn Bachelorpaper heeft opgeleverd. Daarna zal één specifiek element uit die paper verder onderzocht worden.

De eerste lezingen van de *Metamorphoses* brachten een drietal unificerende principes aan het licht. Het zoeken van een onderliggende structuur vormt een eerste principe. Hoewel het groeperen van bepaalde lineaire sequenties kan leiden tot een diepere onderliggende logica, hebben deze structuuranalyses veel kritiek gekregen. Er zijn immers in de loop der jaren evenveel structuren als onderzoeken naar structuur ontstaan. Een ordening ontstond immers meestal naargelang men één specifiek aspect ging belichten. Otis baseert zich bijvoorbeeld eerder op thematische linken¹⁶ terwijl Holzberg zich focust op het type van personages dat

¹⁶ Otis (1970) In het derde hoofdstuk deelt hij de *Metamorphoses* op in vier secties; de goddelijke komedie, de wrekende goden, de passie van de liefde en Rome en de vergoddelijkte heerser. Daarna onderwerpt hij ze één voor één aan een dieperliggende analyse.

behandeld wordt¹⁷. We moeten dus concluderen dat deze manier van analyseren niet veel oplevert. De overkoepelende aanwezigheid van de auteur zelf, namelijk Ovidius als narrator van het gehele verhaal, kwam in de lectuur als een tweede mogelijk orde scheppend principe naar voor. Problematisch hier is dat Ovidius zelf slechts in beperkte mate de verteller van het verhaal is. Hij is inderdaad diegene die aan ons, de lezer, de *Metamorphoses* vertelt, maar daarnaast treden ontelbare personages in het verhaal op als vertellers. Zo vertelt Mercurius het verhaal van Pan en Syrinx aan Argus, Cornix haar avonturen aan Corvus en de dochters van Minyas vertellen elkaar verhalen. Dus ook hier was de orde maar oppervlakkig. Het waren vooral de ontelbare echo's die een gevoel van eenheid creëerden. Deze zijn van heel uiteenlopende aard en vormen een complex netwerk. Door verschillende aspecten te herhalen, wordt er bij de lezer een verwachtingspatroon gecreëerd. Wanneer in een volgende scène een verhaal wel gelijkaardig begint, maar dan uiteindelijk helemaal anders uitdraait, heeft dit een bepaalde invloed op de lezer. Het is dus de combinatie van herhaling en variatie die een bepaald effect teweegbrengt. Doorheen mijn analyse kon ik een aantal van deze constanten en variaties achterhalen. Het aspect van de gedaanteverwisseling is bijvoorbeeld een constante in iedere episode maar ze heeft niet altijd eenzelfde functie. Soms vormt de metamorfose het uitgangspunt van een narratieve sequentie en soms is het een gevolg daarvan. Nu eens beslaat het proces tientallen verzen, dan slechts enkele woorden etc. Doorheen het hele oeuvre zijn er ook passages die steeds in een of andere vorm lijken terug te keren. Deze episodes zijn doorgaans ook opgebouwd rond personages met gelijkaardige karaktertrekken en handelen rond dezelfde thema's. Wanneer Ovidius dan een personage van één typeverhaal in een ander laat opduiken, zien we opnieuw het belang van de variatie. Een verhaal kan nooit op zich gelezen worden en staat altijd in verbinding met andere verhalen. Op eenzelfde manier komt een personage pas tot zijn volle ontplooiing in relatie tot de verschillende verhalen waarin hij/zij een rol speelt. Er ontstaat dus een complex netwerk van vormelijke en woordelijke echo's.

Reeds in de loop van mijn Bachelorpaper was mijn aandacht vooral getrokken door de veelvuldige verkrachtingsscènes. Deze verhalen bevatten een aantal constanten en dit zowel

¹⁷ Holzberg (2007) argumenteert in zijn *Ovids Metamorphoses* dat het werk bestaat uit drie pentaden, namelijk uit godenverhalen, verhalen over helden en heldinnen en tenslotte verhalen over historische personages. Vele academici zijn het over deze driedeling eens, Galinsky (1975) baseerde zich heel wat vroeger al op die indeling.

qua opbouw, handelende personages als gebruikte thema's. De meeste van deze episodes bevatten een gelijkaardig patroon; een of andere god wordt verliefd op een sterfelijk meisje en probeert haar te veroveren. Hiertoe gebruikt hij een aantal bekende technieken. Hij probeert haar te overtuigen met een elegische monoloog, probeert haar te verleiden met geschenken, vermomt zich in één van haar kennissen ofwel gebruikt hij onmiddellijk brute kracht. De twee hoofdpersonages zijn uiteraard de verkrachter en het slachtoffer. De rol van de verkrachter wordt normaliter ingevuld door een jonge, lustvolle god en de trouwe, maagdelijke dienaressen van Diana zijn meestal het slachtoffer van hun passies. De god in kwestie daalt naar de aarde af en neemt bij voorkeur een vermomming aan. Dit kan zijn in een andere god – zoals in het verhaal rond Jupiter en Callisto, in een persoon die in nauw contact met het meisje staat – zoals in het verhaal rond Jupiter en Leucothoë – of in een of ander dier – zo vermomt Jupiter zich in een stier, een adelaar, een zwaan etc. De bevallige nimfen vertoeven in de bossen, wijden zich aan de jacht, laten hun haren loshangen en dragen eenvoudige kledij omdat ze geen belang hechten aan hun uiterlijk. Ze weigeren bovendien om te huwen en mijden zelfs elk mannelijk contact. In de *Metamorphoses* worden Daphne, Syrinx, Callisto, Arethusa en Caenis zeer nadrukkelijk volgens dit patroon beschreven. Daarnaast krijgen Jupiter en Juno vaak een prominente rol in de verkrachtingsscènes. Jupiter functioneert dan uiteraard als de lustvolle god en Juno als de jaloerse echtgenote. Zo stelt Jupiter *amor* voor en Juno *ira*. Jupiter bedriegt Juno, Juno ontdekt dit en is uit op wraak. Jupiter heeft medelijden met zijn minnares en verzacht de straf van Juno. In de uitwerking van deze twee types wijst Wheeler ons op de evolutie van beide personages.¹⁸ Juno gaat steeds verder in haar wraak en Jupiter doet steeds grotere moeite om die straf te verminderen. Naast een vaste opbouw en een aantal vaste personages bevatten deze verkrachtingsverhalen ook vaste thema's. Een aantal van deze thema's zijn de allesdoordringende *amor*, de smekende mens, wraak, de jacht etc.

We zien dus dat Ovidius systematisch een heel stelsel opbouwt rond deze soort van verhalen. Ze vormen op het eerste zicht een hechte groep vertellingen die gelijkaardig zijn opgebouwd, rond een vast type van personages en rond een beperkt aantal thema's. Toch kunnen we bij een aandachtige lezing zien dat deze groep van verhalen niet zo gesloten is als

¹⁸ Wheeler 2000, 72-73. Dit punt wordt opgebouwd doorheen het derde hoofdstuk aan de hand van de verhalen van Callisto, Europa, Semele, Tiresias en Echo, Ino en Athamas en de zonen van Jupiter. Hij analyseert deze verhalen als een typeverhaal op zich.

op het eerste zicht lijkt. Deze verhalen zouden immers saai en eentonig worden indien Ovidius niet de nodige variatie zou toepassen. Afwijkingen van de hierboven beschreven tendensen zorgen ervoor dat grenzen overschreden worden. Personages gedragen zich niet zoals hun 'typepersonage' en dit brengt onverwachte plotwendingen teweeg. Thema's die voornamelijk in verkrachtingsverhalen voorkomen, blijken ook in andere types van verhalen belangrijk te zijn. Zo raakt ieder verhaal, ieder personage, ieder thema ook in een ander web verweven. Enkele voorbeelden zullen helpen om dit aan te tonen.

Ten eerste kan men uit de grenzen van het typeverhaal treden, iedere verkrachtingscène eindigt immers anders. Daphne, Syrinx, Arethusa en de zeegodin Thetis kunnen zelfs aan hun belager ontsnappen door een metamorfose waardoor we dus strikt gezien niet van een verkrachtingsverhaal kunnen spreken. Europa, Oreithuia, Caenis, Io, Callisto, Philomela en Hermaphroditus worden wel verkracht. In deze laatste vier verhalen wordt wel op een andere manier buiten de lijntjes gekleurd. Bij Io en Callisto komt er op het einde immers nog een kleine troost. Io krijgt haar meisjesgedaante terug – slechts twee maal in de hele *Metamorphoses* wordt een gedaanteverwisseling ongedaan gemaakt – en wordt later als godin vereerd en Callisto en haar zoon Arcas worden sterrenbeelden. Philomela is de enige vrouw die door een sterfelijk personage wordt verkracht, namelijk Tereus. De verminking die hierop volgt is onmiddellijk ook de meest gruwelijke scène uit het hele boek, mensen zijn dus tot veel gruwelijkere dingen in staat dan goden. Hermaphroditus is dan weer de enige man die wordt verkracht door een vrouw, namelijk Salmacis. In deze laatste twee voorbeelden zien we onmiddellijk hoe personages uit de grenzen van hun rol kunnen treden. Tereus is geen lustvolle, mannelijke god, maar een brutale sterveling. In het verhaal van Salmacis en Hermaphroditus laat de afloop zich raden doordat Ovidius van in het begin het verwachtingspatroon afbreekt. We verwachten een kuise volgeling van Diana die verkracht zal worden door een jonge, lustvolle god. In plaats daarvan krijgen we een meisje dat overduidelijk niets van Diana moet weten. We kunnen dus al raden dat ook de rest van het verhaal niet volgens plan zal verlopen. Inderdaad, doordat Salmacis duidelijk afwijkt van het typepersonage wordt ze niet verkracht maar is ze de verkrachter.

Wanneer uit een patroon kan gebroken worden, wil dit zeggen dat een vertelling ook een ander patroon kan binnentreden. *Amor* lijkt aan de grondslag te liggen van de verkrachtingsverhalen, zij het dan een seksuele vorm van *amor*, namelijk pure lust. De goden

kunnen hun verlangens niet meer bedwingen en nemen met geweld waar ze denken recht op te hebben. Ovidius benadrukt hier telkens dat de goden in kwestie plots gegrepen worden door een brandend vuur. Zij zijn niet geïnteresseerd in een duurzame relatie maar in een flirt. In het verhaal van Tereus en Philomela hebben we zelfs te maken met pure dierlijke lust. Zoals dit laatste verhaal al aankondigt, is deze passionele liefde dus niet alleen voorbehouden aan de goden. Er volgt een reeks vertellingen waarin jonge meisjes plots gegrepen worden door een passionele en vaak verboden liefde. Medea ontvlamt voor Jason, Scylla voor Minos, Byblis voor haar broer, Myrrha voor haar vader etc. In alle gevallen lopen deze hartstochtelijke gevoelens fout af. Er is dus een interactie tussen twee verschillende typeverhalen, namelijk dat van de verkrachtingsverhalen en dat van de passioneel verliefde meisjes. In beide verhalen vinden we passionele, verboden liefde. Maar er zijn ook nog andere vormen van *amor* aanwezig in de *Metamorphoses*. We kunnen ons dus afvragen of er ook verbanden zijn met die soorten liefde. Aan de andere kant van het spectrum krijgen we immers de altruïstische liefde. Deze vorm van liefde vinden we uiteraard niet in de verkrachtingsverhalen maar net omdat het precies het tegenovergestelde is, kunnen die verhalen belangrijk zijn. Zo wordt de onvoorwaardelijke liefde tussen Ceyx en Alcyone uitvoerig beschreven. Zij hebben alles voor elkaar over en doen er alles aan om samen te kunnen sterven, zo moeten ze immers nooit een seconde zonder de andere leven. Een derde vorm van *amor* is de zelfliefde. Deze vorm wordt slechts één keer aangekaart maar dan meteen wel in zeer extreme vorm. Narcissus kan zijn geliefde spiegelbeeld nooit bereiken en sterft van verdriet. *Amor* beheerst de *Metamorphoses* dus op allerlei manieren en komt in bijna ieder verhaal wel in een of andere mate naar voor. Zo zijn alle verhalen waarin *amor* een rol speelt in een zekere zin met elkaar verbonden. Het zal belangrijk zijn de relaties tussen deze verschillende soorten van *amor* van naderbij te onderzoeken.

Al deze bemerkingen kwamen al eerder in mijn Bachelorpaper aan bod. Snel bleek het echter duidelijk dat daar slechts een topje van de ijsberg werd belicht. Een heel aantal nieuwe vragen rezen. Hoe uiten die specifieke herhalingen zich? Worden er specifieke woorden herhaald of gaat het louter om inhoudelijke overeenkomsten? Indien het om specifieke woorden gaat, welke woorden zijn dit dan precies? Welk effect hebben deze echo's op de lezer? Daarnaast spelen ook andere factoren een niet onbelangrijke rol. Het inbedden van een verhaal kan immers ook interessante aspecten aan het licht brengen.

Wanneer een verhaal bijvoorbeeld is ingebed binnen een bepaalde sequentie, kunnen we dat verhaal niet op zich bestuderen. We moeten het analyseren in relatie tot het kaderverhaal. Met welke bedoeling doet Ovidius dit en welk effect heeft dit opnieuw de lezer? Een verhaal krijgt ook een andere kleur naargelang de verteller. De verkrachting kan bijvoorbeeld verteld worden vanuit het perspectief van het slachtoffer of dat van de verkrachter. Het verslag van het slachtoffer zal uiteraard veel emotioneler zijn. We moeten ons dus constant afvragen door wie het verhaal wordt verteld, vanuit welk perspectief, met welk doel, aan wie het is gericht etc. Zoals eerder aangehaald, kan de narratologie hier een hulp bieden. Wat we ook niet uit het hoofd mogen verliezen is de opeenvolging van de episodes, Ovidius heeft ze namelijk niet willekeurig op elkaar laten volgen. Hoe evolueren deze verkrachtingsverhalen binnen het hele oeuvre? Zijn ze geconcentreerd op bepaalde plaatsen binnen het werk of zijn ze verspreid over de vijftien boeken? Kunnen we uiteindelijk een soort patroon afleiden? Tenslotte beïnvloeden al deze gezamenlijke factoren de lezer en zijn leesgedrag. Ovidius bouwt gaandeweg een verwachtingspatroon op waar hij dan voortdurend verder kan op inspelen.

Nu de belangrijkste bemerkingen uit mijn Bachelorpaper opnieuw zijn opgefrist en aangevuld met verdere dieperliggende vragen, kunnen we het onderzoek starten. Dit is zoals eerder gezegd vooral gebaseerd op een eigen aandachtige lectuur. Om aan te tonen dat dit de *Metamorphoses* doorheen de jaren vele academici heeft weten te intrigeren, bied ik bij de meeste verhalen een aantal bronnen die ofwel een gelijkaardige analyse maken ofwel een ander interessant aspect van dat verhaal belichten. Hierbij dienen ze soms als aanvulling op mijn eigen bemerkingen. Twee tendensen springen in het oog omtrent het bestaande onderzoek rond de verkrachtingsverhalen. Enerzijds wijzen de meeste algemene werken over de *Metamorphoses* op de meest evidente overeenkomsten tussen de verschillende verkrachtingsverhalen. Anderzijds valt het vooral op dat het onderzoek vaak geconcentreerd is op slechts één of twee verhalen binnen dit typeverhaal. Men probeert hierbij de vele gelijkenissen tussen de verschillende verhalen aan te tonen. Vooral het verhaal van Apollo en Daphne blijkt geliefd te zijn vooral omdat het de eerste achtervolgingscène is binnen de hele reeks. De studie van Davis (1983) vormt hier dan weer een uitzondering op. Deze bevat net zoals hier een gedetailleerde analyse van meerdere verkrachtingsverhalen. Zijn werkwijze is evenwel omgekeerd. Hij pleit voor een paradigmatische aanpak in plaats van

een syntagmatische. Hierbij vertrekt hij dus niet van bij het begin. Zijn uitgangspunt is het verhaal van Cephalus en Procris. Hier stelde hij vast dat het verhaal draait rond de complexe relatie tussen *amor* en *uenatio*. Om deze 'oppositie' te kunnen plaatsten, moeten we volgens hem eerst de verhalen analyseren waarbij een gelijkaardige relatie wordt geschilderd. Deze relatie is vooral te vinden in enkele achtervolgingsscènes. Verkrachtingsverhalen die niet refereren naar de jacht verwijzen, worden dan ook weggelaten. In deze verhandeling probeer ik een antwoord te formuleren op de hierboven gestelde vragen. Niet één, twee of drie verhalen staan hier centraal, maar eerder het geheel van verkrachtingsverhalen en de verhalen die er op een of andere manier aan gelinkt zijn zonder de details over het hoofd te zien. Hierbij zullen vooral de eerste en de laatste verhalen in reeks gedetailleerder besproken worden.

3) *Primus amor Phoebi*

a) *Ab origine mundi*

*In noua fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis (nam uos mutastis et illa)
aspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen. (1.1-4)¹⁹*

Zo luidt Ovidius' welgekende inleiding op zijn meesterwerk. Hij stelt zichzelf voorop als de narrator die gaat vertellen over 'gedaanten die in nieuwe werden veranderd'²⁰. Vervolgens aanroeft hij de goden en vermeldt hij dat ook zij deelnemen aan deze veranderingen. Opmerkelijk is het feit dat hij niet één specifieke god aanroept maar *alle* goden. Het zal inderdaad zo blijken dat geen enkele god achterwege blijft, elk hebben ze hun eigen aandeel in het oeuvre. Bovendien zullen we een duidelijke evolutie zien in hun aandeel doorheen de *Metamorphoses*.²¹ Aangezien Ovidius verklaart chronologisch te werk te gaan, kunnen we

¹⁹ Alle Latijnse teksten komen uit Tarrant (2004).

²⁰ Alle vertalingen zijn genomen uit D'Hane-Scheltema (2009).

²¹ Otis' (1970) indeling geeft al een hint in de juiste richting. De eerste twee delen draaien volgens hem respectievelijk rond de goddelijke *amor* en goddelijke *ira* in 'de goddelijke komedie' en 'de wrekende goden'. Daarna verschuift de focus naar de mensen in 'de passie van de liefde' en 'Rome en de vergoddelijkte heerser.

afleiden dat de episodes niet op een willekeurige plaats staan maar op een zorgvuldige manier zijn geordend. Aan de hand van deze opbouw zullen we interessante aspecten kunnen afleiden over de hierboven vermelde verkrachtingsverhalen. Het is echter even wachten op de eerste verkrachtingsscène. De wereld ontstaat immers uit chaos. ‘Een god van mildere natuur’ voert de eerste metamorfose uit; chaos wordt orde. Daarna wordt de mens geschapen door de *opifex rerum* of door Prometheus die de aarde mengt met regen. Na de creatie van de mens treedt onmiddellijk verval op. De Gouden eeuw devalueert tot de Zilveren eeuw dan tot de Bronzen en tenslotte tot de IJzeren eeuw. Geweld beheerst zowel aarde als hemel; de giganten vallen de hemelgoden aan. Gelukkig kan Jupiter de aanslag gemakkelijk vrijdelen. Hij kan al dat verderf echter niet meer aanzien en organiseert een godenraad om een einde te maken aan alle ellende. Tijdens deze raad vertelt hij het verhaal van Lycaon. Jupiter daalt in mensengedaante af om te kijken of Lycaon, koning van Arcadië, inderdaad zo slecht is als Fama beweert. De geruchten worden bevestigd en Lycaon verandert in een wolf. Na dit verhaal stemmen de goden ermee in het hele mensdom te straffen. Jupiter zendt de zondvloed uit en enkel Deucalion en Pyrrha overleven. Zij creëren voor een tweede keer de mens. Alle andere wezens worden door de vochtige en warme aarde zelf voortgebracht. Daaruit ontspruit ook de Pythonslang. Deze wordt door Apollo gedood. Pas in het daarop volgende verhaal krijgen we de eerste verkrachtingsscène.

Hoewel de eerste 450 verzen op het eerste zich niets te maken hebben met het onderzoek naar de verkrachtingsverhalen, kunnen we toch al een aantal opmerkelijke elementen aanstippen. De eerste verzen beslaan zogezegd de eerste metamorfose van chaos naar orde. Door de zondvloed uit te zenden, zorgt Jupiter er echter voor dat de chaos terugkeert. Eenzelfde metamorfose moet dus twee keer uitgevoerd worden, zo krijgen we ook voor een tweede keer de creatie van de mens. Eén keer door Prometheus en een tweede keer door Deucalion en Pyrrha. Van een echt geslaagde metamorfose kunnen we dus niet spreken.²² Tussen deze twee overschakelingen van chaos naar orde vinden we het verhaal

²² Wheeler (2000) analyseert in hoofdstuk één deze verschillende creaties als een apart typeverhaal *beginnings*. Hij argumenteert dat de eerste 1200 verzen een herhaling zijn van chaos en orde. Enkele van deze scènes zijn hier al besproken maar Wheeler gaat nog een paar stappen verder. Er is al dieper ingegaan op de eerste overgang van de oerchaos tot de eerste schepping van de mens. Deze orde wordt verstoord door zowel het verval van de mens als de strijd van de Giganten. Een definitieve terugkeer naar de oerchaos wordt teweeg gebracht door de zondvloed. Deucalion en Pyrrha zorgen voor een tweede schepping van de mens. Naast deze sequentie chaos – orde – chaos – orde voegt

van Lycaon die in een wolf verandert. Men zou denken dat Ovidius veel aandacht zou schenken aan deze eerste 'echte' gedaanteverwisseling. Integendeel, Lycaon vlucht en plots lezen we *exululat*, wat zijn nieuwe gedaante al verraadt. Het proces wordt in amper 7 verzen (1.232-239) beschreven. Hoewel de gedaanteverwisseling duidelijk een straf is van Jupiter, staat dit nergens letterlijk vermeld. Er staat enkel dat hij een wolf wordt (*fit lupus*). Ook hier kunnen we zeggen dat er geen definitieve gedaanteverwisseling plaatsvindt. Aangezien Jupiter in de hierop volgende scène de wereld laat verdrinken, treft dit ook Lycaon, ook zijn nieuwe gedaante vergaat. Het eigenlijke onderwerp van Ovidius' werk, het *mutatas dicere formas*, moet dus nog beginnen.

Toch zien we al een aantal elementen opduiken die later een belletje zullen doen rinkelen. In het verhaal over Lycaon is het de eerste keer dat een god in mensengedaante naar de aarde afdaalt. Dit zal doorheen het werk een belangrijk element zijn. De goden kunnen zich niet in hun goddelijke gedaante aan stervelingen laten zien dus vermommen ze zich. Ten tweede vindt de metamorfose plaats in Arcadië. In de loop van het werk zal het Arcadische oerlandschap met zijn ongerepte natuur nog vaak het speelveld van de lustvolle goden zijn. Hier kunnen zij hun oerdriften botvieren op hun maagdelijke slachtoffers. Een laatste belangrijk element is het vertelperspectief. Na de inleiding plaatst Ovidius zich als narrator terug op de achtergrond. Op vers 176 treedt hij pas voor het eerst terug naar voor. Hij beschrijft de woonplaats van de goden en voegt eraan toe:

*hic locus est quem, si uerbis audacia detur,
haud timeam magni dixisse Palatia caeli. (1.175-176)*

Enkele verzen later laat hij voor het eerst een andere verteller toe. Jupiter vertelt in directe rede het verhaal van Lycaon aan de andere goden (1.209-243). Aangezien Ovidius de godenwereld vergelijkt met de mensenwereld, namelijk de Palatijn, zouden we een parallel kunnen trekken. Net zoals Ovidius zijn *Metamorphoses* aan zijn hedendaags publiek vertelt, vertelt nu Jupiter 'zijn gedaanteverwisseling' aan zijn onderdanen. Door Jupiter op eenzelfde

Wheeler er nu nog een derde en vierde keer de sequentie chaos – orde aan toe. Hij wijst er op dat opnieuw een dreigend element volgt, namelijk de Pythonslang. Die wordt echter gedood door Apollo. Hierna blijft de orde een tijdje gehandhaafd tot Phaëthons rampzalige tocht. Jupiter moet dan opnieuw de aarde herstellen. Wheeler onderzoekt deze verhalen op een gelijkaardige manier als hier de verkrachtigingsverhalen onderzocht worden.

hoogte te plaatsen als Ovidius zijn we van in het begin gealarmeerd over het belang van de goden in dit werk. Zij zullen, net zoals Ovidius, aan het hoofd staan van vele handelingen. Toch mogen we tegelijkertijd niet vergeten dat Ovidius altijd nog een stapje hoger staat. Doordat Ovidius kort daarvoor nog duidelijk optrad als verteller en omdat nergens vermeld staat dat Jupiter de gedaanteverwisseling in gang zet, worden we er aan herinnerd dat het Ovidius is die als creator van de *Metamorphoses* aan het hoofd staat van alle handelingen.²³ Dit is een element dat we constant in het achterhoofd moeten houden. Hoewel we dus in deze eerste verzen geen echte metamorfose vinden waar we als lezer op gehoopt hadden, kunnen we toch – als we aandachtig genoeg lezen – al een aantal elementen terugvinden die later nog zullen terugkomen.

b) Apollo en Daphne²⁴

Op vers 452 start het eerste verkrachtingsverhaal, al weten we dat als lezer uiteraard nog niet. Toch merkt een aandachtige lezer onmiddellijk het belang van deze scène. Doorheen de analyse zal duidelijk blijken dat Ovidius er alles aan heeft gedaan om bepaalde aspecten te belichten. De lezer moet deze elementen in de eerste plaats bemerken en ze vervolgens opslaan. Wanneer we dan later gelijkaardige elementen tegenkomen, zijn we dubbel zo alert. De openingsverzen klinken als volgt:

Primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non

²³ Solodow (1988, 37-73) is van mening dat Ovidius als *narrator* van de *Metamorphoses* het enige echte unificerende principe is. Hij is de enige echte verteller en alleen hij zorgt voor eenheid. Deze stelling bouwt hij op doorheen zijn tweede hoofdstuk. Hoewel dit inderdaad zo is, mogen we het belang van de andere *narratoren* niet uit het oog verliezen. Barchiesi (2006, 274) gaat zo ook niet akkoord met Solodows stelling dat er maar één verteller zou zijn. Ook hij benadrukt het belang van andere vertellers.

²⁴ Zoals reeds eerder gezegd, vormt dit verhaal het onderwerp van vele studies. Vele artikels richten zich op één bepaald aspect van het verhaal. Twee artikels die dit illustreren zijn: Miller (2009) en Nicoll (1980). Miller gaat in de eerste twee verzen op zoek naar intertekstuele verwijzingen met andere grote auteurs zoals Homeros en Vergilius. Zo probeert hij de openingsscène binnen zijn literaire traditie te plaatsen. In het artikel van Nicoll staan andere vragen centraal. Hier wordt een antwoord gezocht op de vragen waar het verhaal zijn oorsprong vindt en waarom de scène op die specifieke plaats staat. Ze stelt zich bovendien de vraag waarom het Apollo is die aan het begin van de verkrachtingsverhalen staat en niet Jupiter. Ook zij gaat op zoek naar intertekstuele verwijzingen. Deze artikels dienen enkel om aan te tonen dat dit verhaal op allerlei verschillende manieren kan onderzocht worden naargelang de vraagstelling van de onderzoeker.

fors ignara dedit, sed saeua Cupidinis ira. (1.452-453)

Het eerste woord is een duidelijk signaalwoord. Het wijst erop dat iets gebeurt voor de eerste maar zeker niet de laatste keer, het duidt een begin aan van een reeks elementen. De vraag is nu op wat die *primus* betrekking heeft. Heeft het betrekking op het tweede woord *amor*? Herinnert de lezer zich een ander moment waarin *amor* een rol speelde of is dit inderdaad de eerste keer? Het is niet de eerste maar de tweede keer dat we het woord zien opduiken. Bij de komst van de IJzeren eeuw, de eeuw van het complete verval, lezen we:

*fugere pudor uerumque fidesque,
in quorum subiere locum fraudesque dolique
insidiaeque et uis et amor sceleratus habendi. (1. 129b-131)*

Amor zorgde dus mede voor het verderf van de wereld. In die context betekende het echter niet liefde maar eerder verlangen, begeerte, namelijk het verlangen om iets te bezitten, hebzucht. Onze eerste ontmoeting met *amor* was dus negatief. We moeten nog even afwachten wat voor betekenis het woord in deze scène zal krijgen. Vervolgens lezen we *Phoebi*. *Primus amor Phoebi* kan twee dingen betekenen naargelang we te maken hebben met een voorwerps- of onderwerpsgenitief. Gaat het met andere woorden over de liefde voor Apollo of over de liefde van Apollo? We worden niet langer in spanning gehouden, we lezen onmiddellijk het onderwerp van de liefde, namelijk Daphne de dochter van Peneius, een riviergod. Het eerste deel van het vers lijkt nu pas volledig duidelijk. Apollo is voor de eerste keer verliefd, namelijk op Daphne.²⁵ Een Romeinse lezer ziet onmiddellijk de link tussen de twee scènes. Apollo doodde de Pythonslang en daar werden de Pythische Spelen naar vernoemd.²⁶ De beste ontving een krans want laurier bestond nog niet. Aangezien Daphne het Griekse woord is voor laurier, begrijpt de lezer onmiddellijk dat een etiologisch verhaal zal volgen over het ontstaan van laurier. Miller argumenteert bovendien dat *arbore Phoebus*

²⁵ Miller (2009, 169) wijst onmiddellijk vooruit op de andere *amores Phoebi*. Deze zijn achtereenvolgend Daphne, Coronis, Isse, Dryope, Cyparissus, Hyacinthus, Chione en de Sibylle. In deze verhandeling wordt niet ingegaan op al zijn escapades, slechts enkele zullen aan bod komen.

²⁶ Davis (1983, 25-29) laat zijn analyse van het verhaal van Apollo en Daphne al veel vroeger starten. Volgens Davis zijn de eerste cruciale elementen al te vinden in het gevecht tussen Apollo en de Pythonslang.

op vers 451 een akoestische brug vormt met *amor Phoebi* op vers 425.²⁷ Zo geeft Ovidius onmiddellijk de overgang aan. Apollo's liefde voor Daphne wordt onmiddellijk verklaard. Die liefde was hem immers niet gegeven door toeval, maar door de *ira* van Cupido. De *non* komt op het vorige vers in enjambement te staan en ook *fors* en *ira* zijn door hun woordpositie sterk benadrukt. Ovidius wil dus beklemtonen dat *ira* aan de grondslag ligt van het verhaal. Dit doet ons onmiddellijk denken aan de gedaanteverwisseling van Lycaon. Zijn daden leidden bij Jupiter tot enorme woede die hem uiteindelijk dreef tot Lycaons gedaanteverwisseling en tot het uitstorten van de zondvloed. Voor een tweede keer wordt een verhaal gedreven door (de emoties van) een god.²⁸ Ook verder in het werk zal de *ira* van de goden een rol blijven spelen. Op de volgende verzen wordt uitgelegd hoe Apollo de wrok van Cupido opwekte. Apollo had gepocht over het vermoorden van de Pythonslang en sprak minachtend over de liefdespijlen van Cupido. Nadat Apollo die kwetsende woorden heeft uitgesproken laat Cupido zich niet beledigen en hij vuurt twee pijlen af. De opbouw van deze verzen verradt onmiddellijk het belang van de twee pijlen.

*eque sagittifera prompsit duo tela pharetra
 diuersorum operum; fugat hoc, facit illud amorem.
 (quod facit auratum est et cuspide fulget acuta;
 quod fugat obtusum est et habet sub harundine plumbum.)
 hoc deus in nympha Peneide fixit, at illo
 laesit Apollineas traiecta per ossa medullas. (1.468-473)*

Het chiasme (*fugat – facit – facit – fugat*) en het parallellisme (*quod facit auratum est et – quod fugat obtusum est et*) benadrukken de werkwoorden *fugare* en *facere* en zo het tegengestelde effect van de twee pijlen. Waarom doet Ovidius nu zoveel moeite? Het lijkt erop dat hij duidelijk wil benadrukken dat zowel Apollo als Daphne niet handelt uit eigen wil. Beiden zijn getroffen door de pijlen van Cupido en zijn niet verantwoordelijk voor hun daden.²⁹

²⁷ Miller 2009, 168.

²⁸ Stephens (1958, 288) zegt dat dit het eerste verhaal is waaraan een god deelneemt. Het verhaal van Lycaon telt hij dus niet mee. Aangezien dit het eerste optreden is van een god verradt dit volgens Stephens Ovidius' attitude tegenover alle goden.

²⁹ Davis (1983, 29-42) staat veel langer stil bij de confrontatie tussen Apollo en Cupido. Hij argumenteert dat we hier reeds het belang van het thema *amor*-jacht kunnen lezen. Voor een uitgebreide analyse van deze verzen verwijs ik dan ook naar Davis.

Zoals reeds gezegd, spelen in de reeks van verkrachtingsverhalen twee personages de hoofdrol, de verkrachter en het slachtoffer, hier dus Apollo en Daphne. Deze personages worden in de loop van het werk een soort van typetjes met vaste eigenschappen. Aangezien dit het eerste verhaal is in deze reeks, worden vele van die eigenschappen hier al aangestipt.³⁰ De beschrijving van Daphne klinkt als volgt:

*Protinus alter amat, fugit altera nomen amantis,
siluarum latebris captiuarumque ferarum
exuuiis gaudens innuptaeque aemula Phoebes.
[iuitta coercebat positos sine lege capillos]
multi illam petiere, illa auersata petentes
impatiens expersque uiri nemora auia lustrat,
nec quid Hymen, quid amor, quid sint conubia curat. (1. 474-480)*

Hij bemint, zij vlucht. Deze vier woorden zouden eigenlijk als samenvatting van alle verkrachtingsverhalen kunnen dienen. Ook Ludwig benadrukt de accentuering van deze woorden.³¹ Het motief van de vlucht was reeds aangekondigd door het werkwoord *fugare* op vers 469. Het is de pijl die ervoor zorgt dat ze op de vlucht slaat. De vorm *fugit* werd al eerder gebruikt om de gedaanteverwisseling van Lycaon aan te kondigen.

territus ipse fugit nactusque silentia ruris (1.232)

Ook in de rest van dit verhaal komt het nog verschillende keren voor en niet alleen in die vorm; 1.469; 471: *fugat*, 1.474; 502; 526: *fugit*, 1.506: *fugiunt*, 1.511: *fugam*, 1.515: *fugias*, *fugis*, 1.530: *fuga*, 1.541: *fugacis*, 1.544 *fugae*, 1.556: *refugit*. Een aandachtige lezer zal het vluchten dus in zijn hoofd opslaan als een belangrijk motief. Ook de volgende verzen bevatten een aantal sleutelementen. Vooral de referenties naar de jacht zijn heel belangrijk. Parry merkt op dat de letterlijke jacht hier overslaat tot een figuurlijke jacht³² en ook Wheeler maakt eenzelfde opmerking, de Pythonslang is vervangen door Daphne³³. Daphne wordt zijn nieuwe prooi.

³⁰ Davis (1983, 43) verwoordt dit als de 'blueprint' voor de verdere gelijkaardige personages. Die 'blueprint' analyseert hij van pagina 43 tot 49.

³¹ Ludwig 1965, 20.

³² Parry 1964, 270.

³³ Wheeler 2000, 57.

Apollo's jacht op de Pythonslang eindigt, zijn jacht op Daphne begint. Ook in latere verhalen zal dit thema in al zijn aspecten blijven voorkomen. Verder blijft Daphne ongehuwd en wijdt ze zich aan Diana. Haar haren liggen los en hoewel velen naar haar hand dingen, moet zij van geen mannen weten, ze slaat ze allemaal af. Ook deze elementen zullen blijven terugkeren. Haar vader smeekt haar om hem een schoonzoon en een kleinkind te schenken, zij smeekt hem haar maagdelijkheid te mogen behouden, net zoals Diana. De vader geeft toe. Haar mooie uiterlijk doet Apollo vol liefde voor haar branden maar zij vlucht weg. In een elegische monoloog probeert hij haar toch nog te overtuigen van zijn liefde. Bömer deelt deze monoloog op in drie grote delen.³⁴ De eerste regel bevat de aanspreking en het smeken (1.504), daarna volgt het middenstuk opnieuw opgedeeld in drie delen (1.505-522) en in de laatste twee verzen klaagt hij over zijn onvervulde liefde (1.523-524). Het middendeel valt uiteen in een vergelijking tussen dieren en hun vijanden (1.505-57). Opnieuw worden de letterlijke en de figuurlijke jacht aan elkaar gelinkt.³⁵ Deze vergelijking zal als rode draad doorheen de *Metamorphoses* lopen. Apollo vergelijkt Daphne met een lam dat voor een wolf vlucht, een hert voor een leeuw en duiven voor een adelaar. Vervolgens verklaart hij zijn liefde en is hij bezorgd dat ze kwetsuren zou oplopen tijdens haar vlucht (1.507-512). Als ook dat niet helpt, spreekt hij voor zichzelf. Ook deze verzen bevatten verschillende onderwerpen. Hij zegt wat hij niet is (1.512-515), hij noemt zijn landen (1.515-516), zijn vader (1.517) en zijn macht (1.517-522).³⁶ Zo volgt Apollo duidelijk de regels van de kunst. Hij wil nog zo veel meer zeggen maar zij vlucht angstig weg. De jonge god is al dat gevele beu en gaat dan maar over tot actie, een stap die *Amor* zelf al had aangeraden klinkt het. Opnieuw krijgen we een vergelijking tussen dier en prooi maar deze keer vanuit een ander perspectief. Deze keer wordt Apollo vergeleken met een hond die een haas op de hielen zit. Voor de vierde keer wordt aandacht geschonken aan de haren van Daphne.

[uitta coercebat positos sine lege capillos] (1.477)

spectat inornatos collo pendere capillos, (1.497)

et leuis impulsos retro dabat aura capillos; (1.529)

³⁴ Bömer 1969, 158.

³⁵ Parry 1964, 271.

³⁶ Voor een uitvoerige analyse van Apollo's monoloog verwijst ik naar Stirrup 1977, 180-182.

et crinem sparsum ceruicibus adflat. (1.542b)

De aandachtige lezer voegt nog een woord toe aan zijn lijstje. Moe en uitgeput staakt Daphne het vluchten en ze smeekt haar vader om haar te redden.

Vanaf vers 548 krijgen we dan uiteindelijk de allereerste echte gedaanteverwisseling:

*uix prece finita torpor grauis occupat artus;
mollia cinguntur tenui praecordia libro;
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt;
pes modo tam uelox pigris radicibus haeret;
ora cacumen habet; remanet nitor unus in illa.* (1.548-552)

Net zoals bij Lycaon gebeurt het allemaal zeer snel, Daphne had nauwelijks gedaan met spreken en haar gedaante begon al te veranderen. Hier krijgen we wel nog het signaalwoord *uix* wat we bij Lycaon niet kregen, daar werden we compleet verrast door het werkwoord *exululat*. De transformatie in een boom komen we nog een aantal keren tegen in de *Metamorphoses* maar de gelijkenissen met deze beschrijvingen liggen voor de hand.³⁷ Het haar wordt kruin, de armen takken, de voeten wortels etc. Zelfs in haar nieuwe gedaante bemint Apollo haar en zij draait nog steeds weg voor zijn kussen. Apollo maakt haar tot zijn boom, de laurierboom. Hiermee wordt terug verwezen naar het slot van de vorige episode die eindigde met Apollo die zijn hoofd nog niet met laurier kon omkransen omdat die nog niet bestond. Nu uitgelegd is hoe de laurierboom tot stand is gekomen, is de cirkel rond. *Factis modo laurea ramis* op vers 566 verwijst zo naar *Nondum laurus erat* op vers 450. Zo komt een einde aan de eerste echte mythologische metamorfose en meteen ook aan het eerste verkrachtingsverhaal.

Wat nu nog overblijft om te bespreken is het vertelperspectief. Het verhaal wordt verteld door de overkoepelende narrator Ovidius, al blijft hij in deze episode duidelijk op de achtergrond. Er zijn geen momenten waarin hij doorschemert, hij lijkt een objectieve

³⁷ Tronchet 1998, 500-501. Tronchet probeert de gedaanteverwisselingen van de verkrachte nimfen (Daphne, Io, Syrinx, Callisto, Cornix etc.) te categoriseren maar doorbreekt dit onmiddellijk. Er is geen duidelijke link te vinden tussen het typeverhaal en de daarbij horende metamorfose. Bejaagde nimfen zullen bijvoorbeeld niet altijd in bomen veranderen. Omgekeerd zien we uiteraard wel gelijkenissen, zo bevatten alle transformaties in viervoeters evidente gelijkenissen. Deze bespreekt hij op pagina 487 tot 491.

verteller. Het is opmerkelijk dat in zijn verhaal ieder personage wordt gehoord. Het is alsof hij de vertelling deels uit handen geeft aan de personages zelf. Zo verdeelt hij de aandacht over verschillende personages. Hij verschuift zijn aandacht opeenvolgend van Apollo naar Cupido, dan naar Daphne en zo naar haar vader, daarna wisselt hij tussen Apollo en Daphne. Toch is Ovidius niet zo objectief als we denken, we merken een verschil tussen de behandeling van Apollo enerzijds en Daphne anderzijds. We kunnen Apollo's gedachten lezen, er wordt duidelijk beschreven wat in hem omgaat. De passages over Daphne daarentegen zijn veel minder persoonlijk. We kijken niet vanuit haar perspectief, we lezen gewoon beschrijvingen van haar uiterlijk en haar handelingen. De vertelling wordt ook een aantal keren doorbroken door directe rede. Zo krijgt ieder personage een aantal woorden in de mond, zowel de hoofdpersonages Apollo en Daphne als de kleinere personages Cupido en de vader van Daphne komen aan het woord. De langste directe rede is uiteraard de elegische monoloog van Apollo. Een monoloog die, zoals gezegd, volledig de regels van de kunst volgt en waarvan we nog genoeg varianten zullen tegenkomen doorheen het werk. Ook hier gaat het grootste aandeel dus naar Apollo. Als we in dit verhaal zouden moeten sympathiseren met één personage, zou het waarschijnlijk Apollo zijn. Het is de pijl van Cupido die hem zo doet branden voor Daphne, dus hij kan er helemaal niets aan doen. Daarbij probeert hij haar eerst met woorden te overwinnen, pas daarna wil hij overgaan tot geweld. Zijn daden worden geregeerd van bovenaf, denk maar aan het belangrijke tweede vers. Niet *fors ignara* maar *saeua Cupidinis ira* regeert dit verhaal.

Vanaf het eerste woord was het duidelijk dat deze scène extra aandacht verdient. Ovidius gebruikt niet voor niets de combinatie *Primus amor Phoebi*. Hij maakt onmiddellijk duidelijk dat dit het eerste verhaal is in een hele reeks verhalen, namelijk de verkrachtingsverhalen. Aangezien het eerste verhaal altijd de fundamenten legt voor de rest van de reeks, moet de lezer vanaf het eerste tot het laatste woord aandachtig zijn anders mist hij belangrijke elementen. Het verhaal van Apollo en Daphne is als het ware het moederverhaal van waaruit alle andere dergelijke verhalen zullen ontstaan. Tijdens de lectuur van deze scène moeten we onze oren spitsen en woorden opslaan in ons geheugen. Het is voor de lezer onmogelijk om op voorhand te weten welke elementen belangrijk zullen zijn voor de verdere lectuur maar het woordgebruik en de opbouw van de verzen dienen hierbij als grote hulp. Daarenboven is het een uitdaging om het werk te lezen en opnieuw te

lezen. Dit is tenslotte wat Ovidius zelf ook wil, dat hij blijft gelezen worden. Bij iedere lezing kunnen er nieuwe verbanden worden gelegd. Zo bevat het verhaal rond Apollo en Daphne tientallen echo's naar latere scènes, echo's waar in de loop van de analyse nog zal op terug gekeerd worden.

Uit de voorgaande scène moeten we dus al een aantal factoren onthouden. De eerste woorden zijn bijvoorbeeld heel belangrijk. Hierin zitten meestal kernwoorden verrat die de drijfveer van de scène verraden. In dit verhaal bleek *amor* inderdaad heel belangrijk te zijn en de *ira* van Cupido was de oorzaak van die liefde. Ook Wheeler benadrukt sterk dat zowel *amor* als *ira* zeer prominent aanwezig zal blijven.³⁸ Voor een tweede keer op rij regeert een godheid het verloop van het verhaal. Twee typepersonages zijn hier gecreëerd dus we moeten letten op gelijkaardige elementen in andere verhalen. Jonge, lustvolle goden die ontvlammen voor jonge nimfen moeten onze aandacht trekken. Deze nimfen zijn doorgaans maagden die zich wijden aan Diana, die veel aanbidders hebben maar iedere vorm van liefde afslaan, die met de haren loslopen, vertoeven in de bossen jegend op wilde dieren, op de vlucht slaan voor hun belager en hulp smeken aan goden etc. Belangrijke echo's zijn dus bijvoorbeeld Diana en al haar bijnamen, vergelijkingen tussen jagers en prooien en concreter woorden zoals *capillos*, *siluarum* en *fugere*. Ook de gedaanteverwisseling zelf is belangrijk. Hoe wordt die beschreven en hoeveel aandacht wordt er aan geschonken? Tenslotte kan het vertelperspectief ook interessante dingen aan het licht brengen. Ovidius vertelt het verhaal als schijnbaar objectieve verteller vanuit wisselend perspectief. Op het eerste zicht lijkt hij de vertelling uit handen te geven en de aandacht te verdelen maar toch kunnen we zien dat zijn voorkeur naar Apollo gaat. We krijgen geen informatie over de gevoelens van Daphne, er wordt enkel gefocust op haar uiterlijk. Met al deze zaken in het achterhoofd kunnen we overgaan naar de volgende scène.

c) Jupiter en Io – Pan en Syrinx

De overgang beslaat vers 568 tot en met vers 587 en vangt aan met een beschrijving van een woud dat ligt in Haemon.³⁹ De riviergod Peneius is heerser van dit gebied. Deze naam klinkt

³⁸ Wheeler 2000, 48.

³⁹ Wheeler (2000, 58-63) bespreekt uitgebreid de overgang tussen de twee scènes. Hierin maakt hij een gelijkaardige analyse. Ook hij argumenteert dat de verhalen van Daphne en Io duidelijk in verbinding

ons bekend in de oren. De eerste keer dat Daphne ten tonele kwam, in het belangrijke eerste vers van de vorige scène, werd ze onmiddellijk beschreven als *Daphne Peneia*, dochter van Peneius. Toen konden we nog niet weten waarom ze precies zo werd beschreven. Nu pas wordt het duidelijk dat Ovidius daar al een link wou leggen met haar vader om zo de overgang naar het volgende verhaal te creëren. Haar vader treurt om het verlies van zijn dochter. Van her en der komen rivieren aangesneld om de droevige Peneius te vergezellen. Slechts één rivier ontbreekt, namelijk Inachus.⁴⁰ Hij is om dezelfde reden verdrietig, Inachus treurt om het verlies van zijn dochter Io. De afstand tussen vader en dochter wordt duidelijk gemaakt door het sterk enjambement, zij zullen dus het onderwerp van het volgende verhaal vormen. Er wordt onmiddellijk een link gelegd tussen Peneius en Inachus en zo ook tussen Daphne en Io. Kunnen we op een of andere manier al raden wat er met haar zou gebeurd zijn?

Opnieuw blijken de eerste verzen cruciaal te zijn. Het eigenlijke verhaal begint als volgt:

Viderat a patrio redeuntem Iuppiter illam (1.588)

Viderat valt door zijn plaatsing onmiddellijk op. Opvallend genoeg wordt dit woord ook gebruikt in de eerste verzen in het verhaal rond Apollo en Daphne. Het staat bovendien op dezelfde plaats, meer nog, het wordt ook gevolgd door een participium praesens.

uiderat adducto flectentem cornua neruo (1.455)

Apollo zag Cupido zijn pijlen spannen en gaf hier commentaar op. Het zijn de woorden van Apollo die Cupido's *ira* aanwakkeren en zo dus de hele episode op gang trekken. Op een gelijkaardige wijze zal het zien van Jupiter aan de grondslag liggen van dit verhaal. Enkele verzen later horen we nog een echo. De *nescioquem* op vers 590 doet ons denken aan de *nescioquos* op vers 461. Al deze elementen samen dwingen de lezer om een link te leggen tussen deze twee verhalen. We voelen aan dat er nog gelijkenissen zullen komen. Nu Jupiters hart in brand staat voor het meisje, probeert hij haar net zoals Apollo te overtuigen

staan met elkaar door de vele echo's. Hier en daar voegt hij nog een argument toe dat hier niet wordt aangehaald.

⁴⁰ Solodow (1988, 43-44) haalt deze overgang aan als een voorbeeld van *transitio per absentem*. De afwezigheid van een personage geeft aanleiding tot een nieuwe episode.

met woorden. Zijn monoloog is wel opvallend korter dan die van zijn voorganger, ze beslaat slechts 8 verzen tegenover 21 verzen bij Apollo. Jupiter probeert het meisje in de schaduw van de bossen te lokken. Het belang van de schaduw en de bossen wordt opnieuw benadrukt door de opbouw van de verzen.

'umbras

altorum nemorum' (et nemorum monstrauerat umbras) (1.590b-591)

Umbras staat tweemaal op het einde van het vers en beheerst de bossen letterlijk. De schaduw klinkt zo allesbehalve uitnodigend. Ze staan ook in fel contrast met het tijdstip van de dag, de zon staat op haar hoogste punt. Io is dus gewaarschuwd – en de lezer hopelijk ook. Parry wijst de lezer op eenzelfde manier op de destructieve kracht van de zon. 'De zon suggereert vaak gevaar, is een bron van geweld en vernietiging.'⁴¹ Jupiter vraagt of ze bang is voor de dieren die in de bossen schuilen maar dit lijkt erg onwaarschijnlijk want opnieuw schemert een woordelijke echo uit het verhaal van Apollo en Daphne door. Zij verbleef juist graag in de bossen om op wilde dieren te jagen.

siluarum latebris captiuarumque ferarum (1.475)

quod si sola times latebras intrare ferarum, (1.493)

Jupiter sluit zijn pleidooi af met de wens hem niet te ontvluchten. Tevergeefs, zij is al op de vlucht. Opnieuw maakt het motief van de vlucht zijn intrede via het werkwoord *fugere*. Jupiter laat zich echter niet doen zoals Apollo, hij neemt waar hij recht op heeft en voor we het weten is de scène voorbij.

occuluit tenuitque fugam rapuitque pudorem. (1.600)

Het gebruik van het perfectum is hier opvallend. Alle andere werkwoorden staan immers in het plusquamperfectum (*viderat, dixerat, monstrauerat, reliquerat*) en éénmaal in het imperfectum (*fugiebat*). Alles verloopt plots heel snel.

Nu we aan het einde gekomen zijn van de eigenlijke verkrachting, zien we evenveel gelijkenissen als verschillen ten opzichte van het verhaal van Apollo en Daphne. Aan de ene kant worden we uitgenodigd om van in het begin een link te leggen tussen de twee. Dit door

⁴¹ Parry 1964, 277.

zowel inhoudelijke als woordelijke overeenkomsten. Woorden zoals *uiderat*, *nescioquem*, *latebris*, *ferarum* en *fugere* dienen als belangrijke triggers. Toch zien we ook heel wat verschuivingen in het gebruik van deze woorden. *Uiderat* was de eerste keer van toepassing op Apollo die Cupido pijlen ziet spannen, de tweede keer ziet Jupiter Io van bij haar vader terugkeren. Op eenzelfde manier zijn de woorden *nescioquem* en *nescioquos* op verschillende situaties van toepassing. Vervolgens bevindt Daphne zich in de bossen wanneer ze wordt achtervolgd. Io daarentegen wordt door Jupiter gelokt naar de bossen maar zij weigert. De echo's zijn aanwezig maar we moeten er voorzichtig mee omspringen. Er zijn constant verschuivingen aan de gang. Een volgend verschil ligt in de opvallende verkorting van de scène. Alles verloopt veel sneller dan bij Apollo en Daphne. De monoloog is heel wat korter en er wordt niet stilgestaan bij een beschrijving van het meisje. We weten niet hoe ze eruit ziet, wat ze aan het doen is. Jupiter ziet haar, probeert haar om te praten en verkracht haar. Io heeft zelfs geen tijd om zich smekend tot de goden te richten. Dit hele verhaal beslaat amper 13 verzen waarvan al 8 verzen in beslag genomen worden door de monoloog van Jupiter. Deze opvallende inkorting kan wel verklaard worden. Doordat Ovidius dezelfde woorden gebruikt in de twee scènes, hoeft hij het hele verhaal niet meer in detail uit te spinnen, dat zou te eentonig worden. De lezer denkt alle voorgaande elementen er automatisch bij. Een tweede verklaring zou kunnen zijn dat Jupiter als oppergod de macht heeft om eender welk meisje op te eisen. Hij moet zijn tijd niet verdoen aan vleiende woorden zoals Apollo. Otis merkt op dat Jupiter zelfs heel expliciet gebruik maakt van zijn macht door Io te zeggen dat hij geen god is van lage afkomst.⁴² Dit is meteen ook een groot verschil tussen de twee scènes. Apollo slaagt er niet Daphne te veroveren, Jupiter wel. Otis geeft als reden aan dat Jupiter geen god is die weerstand duld van een maagd.⁴³ Wheeler wijst er op dat het optreden van Jupiter hier kan vergeleken worden met zijn optreden in de godenraad.⁴⁴

Interea medios Iuno despexit in Argos, (1.601)

⁴² Otis 1970, 105.

⁴³ Id.

⁴⁴ Wheeler (2000, 63-66) geeft een uitgebreide analyse van de twee optredens van Jupiter.

Juno maakt hier haar eerste optreden in de *Metamorphoses*. Dit eerste optreden zal dan ook niet ongemerkt voorbijgaan.⁴⁵ Zij is op de hoogte van de veelvuldige escapades van haar echtgenoot en is dus op haar hoede. Wanneer ze die wolk op klaarlichte dag boven de aarde ziet hangen, heeft ze al een sterk vermoeden dat Jupiter hier iets mee te maken heeft. Ze daalt af naar de aarde om haar vermoedens te gaan staven. Man en vrouw kennen elkaar duidelijk heel goed, want Jupiter is op de komst van zijn liefvallige echtgenote voorbereid. Hij heeft Io al omgetoverd in een koe.

Inachidos uultus mutauerat ille iuuencam; (1.611)

Opnieuw wordt niet dieper ingegaan op de eigenlijke gedaanteverwisseling. Wat wel opvalt, is dat voor de eerste keer duidelijk wordt vermeld dat Jupiter – *ille* – de metamorfose uitvoert. Ten tweede valt het werkwoord *mutare* op door zijn positie in de zin maar ook door de woordkeuze. Met ditzelfde woord had Ovidius zijn gedaanteverwisselingen aangekondigd (*mutatas formas*). Juno vertrouwt het zaakje niet en wil de koe, zogezegd ontstaan uit een aardkluit, als cadeau van Jupiter ontvangen. Hij is verscheurd tussen *pudor* en *amor*. De opeenvolging van *pudor*, *amor*, *pudor*, *amore* op vers 618-619 benadrukt dit conflict. Uiteindelijk staat hij zijn ‘minnares’ af. Opnieuw springt de woordkeuze in het oog. Io wordt beschreven als *paelex*, i.e. maîtresse, hoewel zij eigenlijk het slachtoffer is van een roof. Zij heeft nooit toegestemd Jupiters nieuwe vlam te zijn. Juno is nog niet helemaal overtuigd door het geschenk en laat de koe door Argus bewaken. Opnieuw rinkelt een belletje, de komst van Argus was door Ovidius immers al aangekondigd door een klein woordspelletje. De referentie naar de stad *Argos* op vers 601 vormde al een echo naar het monster *Argus*. De cirkel is rond, *Argos* en *Argo* omsluiten deze sectie.

Hierna volgt een beschrijving van Io’s leven als koe. Ze wordt heel streng bewaakt door de vele ogen van Argus. Nooit laat zijn blik haar los. Ze wil smeken maar stoot enkel geloei uit, ze schrikt van haar eigen spiegelbeeld, ze likt de handen van haar vader maar die

⁴⁵ Wheeler (2000) start hier het volgend typeverhaal rond Jupiter en Juno. Zijn derde hoofdstuk *Tales of Jupiter and Juno* beslaat de volledige analyse van het hele typeverhaal en beslaat de verhalen van Callisto, Europa, Semele, Tiresias en Echo, Ino en Athamas en tenslotte de zonen van Jupiter. Ikzelf ga in deze verhandeling niet op al deze verhalen in. Enkel de verhalen die relevant zijn met betrekking tot de verkrachtigingsverhalen worden verder geanalyseerd. Wheeler zelf verwijst voor de meest uitgebreidere analyse van Jupiters *amor* en Juno’s *ira* naar Nagle (1984).

herkent haar niet. Uiteindelijk slaagt ze er in haar lot met een hoef in het zand te schrijven. In de interactie tussen vader en dochter herkennen we enkele elementen. Inachus slaat zijn armen rond Io (*pendens ceruice*) net zoals Daphne haar armen rond haar vader sloeg (*haerens ceruice*). Opnieuw vindt hier een verschuiving plaats. Hier omarmt de vader zijn kind in plaats van omgekeerd. Inachus' klacht bestaat er vooral uit dat hij nooit een schoonzoon (*gener*) en kleinkind (*nepos*) zal hebben. Eenzelfde klacht werd geuit door Peneius. Jupiter kan het verdriet in Io's hart niet langer verdragen en stuurt zijn zoon Mercurius om Argus te doden. Op aarde toegekomen, trekt deze zijn vleugelschoentjes uit en doet hij zich voor als herder. Met zijn herdersfluit lokt hij Argus tot bij hem en nodigt hem uit in de schaduw (*umbram*) verder te praten. Zo probeert de boodschapper van de goden het monster in slaap te praten. Op een bepaald moment vraagt Argus naar de ontdekking van die herdersfluit en Mercurius begint te vertellen. Voor de tweede keer in de *Metamorphoses* treedt er een verteller op, een tweede vertelniveau wordt gecreëerd.

*Tum deus 'Arcadiae gelidis in montibus' inquit
'inter Hamadryadas celeberrima Nonacrinas
Naias una fuit; nympphae Syringa uocabant. (1.689-691)*

Ook in dit verhaal zijn de eerste verzen belangrijk. Er wordt onmiddellijk een tweede link gelegd met het eerste ingebedde verhaal. Dat ging over Lycaon, de koning van Arcadië, ook dit verhaal speelt zich in het Arcadische landschap af. Het onderwerp van dit verhaal is de waternimf Syrinx die in Nonacrina woont, een plaats in Arcadië. Een vers bestaande uit amper vier woorden is uitzonderlijk dus we kunnen er van uit gaan dat vers 690 niet voor niets zo is opgebouwd. Syrinx wordt achtervolgd door zowel saters als goden die zich in de schaduwrijke bossen (*umbrosa silua*) schuilhouden. Maar zij wijdt zich in kuisheid aan Diana (*cincta Diana*). Ze gaat gekleed net zoals haar en als haar boog niet van hoorn maar van goud was geweest, zouden we zelfs zeggen dat het Diana zelf was.⁴⁶ Deze beschrijving van Syrinx zet de verbeelding van de lezer al volop in gang, nu is het enkel nog wachten op de lustvolle god. Terwijl Syrinx terugkeert van de Lycaeus ziet Pan haar. Voor een derde keer krijgen we eenzelfde woordencombinatie.

uiderat adducto flectentem cornua neruo (1.455)

⁴⁶ Cfr. Davis' (1983, 49-50) analyse van Syrinx als de tweede 'anti-seksuele jageres-nimf'.

Viderat a patrio redeuntem Iuppiter illam (1.588)

redeuntem colle Lycaeo

Pan uidet hanc (1.698b-699a)

Eigenlijk weet de lezer op dit moment al wat er zal gebeuren. Ovidius laat de directe rede van Mercurius hier dan ook stoppen. Hij neemt het roer over en vertelt het verhaal zelf verder.⁴⁷ Pan roept haar maar zij minacht zijn smeekbeden (*precibus*) en ze vlucht weg (*fugisse*). De elegische monoloog, als we het al zo kunnen noemen, is hier herleid tot één woord. De trend die bij Io al in gang was gezet, wordt dus verdergezet. De 13 verzen van Apollo waren gereduceerd tot 8 verzen bij Jupiter en nu tot één woord bij Pan. Deze degradatie zouden we kunnen linken aan het lagere statuut van deze godheid. Pan is de god van de vruchtbaarheid en de dierlijke lusten, veel moeite doet hij dan ook niet om Syrinx te overtuigen. Hij gaat onmiddellijk over tot geweld. We kunnen dit tweederangs statuut ook verbinden met de aard van de vertelling. Er staat geen grote godheid aan het hoofd van het verhaal dus krijgen we een soort tweederangs versie afgehaspeld door Ovidius. Syrinx smeekt haar zussen om haar te veranderen (*mutarent*) en net wanneer Pan haar meent beet te hebben, omarmt hij rietstengels. Zijn gezucht weerklinkt in het riet en zo ontstaat de rietfluit. Hier kunnen we opnieuw een link leggen met Daphne. De twee nimfen veranderen beiden in de plant die symbool staat voor de godheid. Apollo is altijd gekroond met laurier en Pan heeft altijd een rietfluit bij zich. Pas even later in het verhaal begrijpen we waarom de vertelling werd onderbroken. Argus lag al te slapen dus hoefde Mercurius zijn verhaal niet verder te vertellen. Nicoll merkt op dat Argus in slaap valt omdat het een herhaling is van het eerste verkrachtingsverhaal⁴⁸ en Galinsky gaat nog een stap verder door te zeggen dat het ook op de lezer hetzelfde effect heeft. De lezer heeft dit soort verhalen al zoveel gelezen dat ook hij geneigd is om in slaap te vallen.⁴⁹ Ovidius neemt het verhaal dan ook over en haspelt het zo snel mogelijk af. Mercurius verdiept Argus' slaap en onthoofdt hem. De honderden ogen prikken sindsdien op de veren van Juno's pauw. De sectie rond Argus begon met zijn honderd ogen (1.625 *centum luminibus*) en eindigt ook hiermee (1.721 *centumque oculos*), de cirkel is opnieuw rond.

⁴⁷ Solodow (1988, 54) gaat dieper in op de precieze opbouw van deze verzen.

⁴⁸ Nicoll 1980, 177.

⁴⁹ Galinsky 1975, 174.

De dood van Argus bevestigt de vermoedens van Juno en zij jaagt de arme Io voort over de hele wereld. Io strekt haar kop hemelwaarts en loeit om verlossing. Jupiter probeert Juno te overtuigen om Io's lijdensweg te staken.

*'in'que 'futurum
pone metus'; inquit 'numquam tibi causa doloris (1.735b-1736)*

Jupiter beseft dat hij haar gekwetst heeft en aanvankelijk denken we dat Jupiter haar zal beloven nooit meer een buitenechtelijke affaire aan te gaan. De lezer is net zoals Juno in de val getrapt want we moeten doorlezen naar het volgende vers om de volledige boodschap te kunnen vatten.

haec erit' (1.737a)

Niet hijzelf maar *haec* zal nooit meer de oorzaak zijn van haar pijn. Jupiter belooft dus enkel dat hij Juno niet meer zal bedriegen met Io.⁵⁰ Door de woorden op een dergelijke manier te positioneren, probeert Jupiter Juno misschien om de tuin te leiden. Het kan goed zijn dat Jupiter de laatste twee woorden op een dergelijke manier uitspreekt, zodat Juno ze niet hoort. Zo is de lezer nu al op de hoogte dat dit niet Jupiters laatste escapade zal zijn maar Juno niet. Als we aandachtig gelezen hebben, klinken deze woorden zelfs bekend in de oren. Ze werden al eens eerder gebruikt:

et sim tibi causa doloris! (1.509b)

Apollo riep deze woorden naar Daphne terwijl hij haar achterna zat. Hij had schrik dat ze zich in haar vlucht door zijn schuld zou verwonden. Deze woordencombinatie wordt in twee verschillende contexten gebruikt. We zien dus opnieuw een verschuiving. Apollo spreekt tegen zijn 'prooi', Jupiter tegen zijn echtgenote. Toch worden we uitgenodigd om een verband te leggen tussen het verhaal van Apollo en Daphne en dat van Jupiter en Io. Het gesmeek van Jupiter werpt zijn vruchten af en Io krijgt haar oude gedaante terug, 9 verzen later spreekt Io opnieuw als een mens. Het ongedaan maken van een gedaanteverwisseling is zeer zeldzaam in de *Metamorphoses* al kunnen we dat op dit punt uiteraard nog niet weten.

⁵⁰ Ook Feeney (1991, 201) gaat dieper in op de precieze constructie van deze zin, hij noemt het 'the witty false start of an early reconciliation between Jupiter and Juno'.

Enkel de vrienden van Odysseus zullen van varkens opnieuw in mensen veranderen. De omkering van de metamorfose begint met *fitque* wat ons doet denken aan de gedaanteverwisseling van Lycaon (*fit lupus*). Wederom verschuift het woordgebruik. De ene keer duidt het de transformatie aan van Lycaon in een wolf, de andere keer het omgekeerde proces van koe in mens. De cirkel lijkt opnieuw rond. Zou dit betekenen dat dit de laatste gedaanteverwisseling is van boek één? Dit is inderdaad zo. Op het verhaal van Io volgt nog een kleine uitweiding. Jaren later worden zij en haar zoon Epaphus als goden vereerd. Wanneer deze laatste Phaëthon beledigt, wil Phaëthon kost wat kost bewijzen dat hij wel degelijk de zoon is van de Zon. Zijn moeder raadt hem aan het hem zelf te vragen en het eerste boek eindigt met Phaëthons aankomst in het huis van zijn vader.

d) Conclusie

De opbouw van het eerste boek zet de lezer aan het denken. Het laatste verhaal over Jupiter en Io, met daarin het ingebedde verhaal over Pan en Syrinx, kan niet afzonderlijk van dat van Apollo en Daphne gelezen worden. Al van in het begin zijn er duidelijke signalen die dat aangeven. Ten eerste lopen de verhalen vlekkeloos in elkaar over. Het verdriet van Peneius wordt gelijkgesteld met dat van Inachus. Beiden hebben als vader hun dochter verloren. Later in het verhaal wordt die link nog eens gelegd, beide slaan de armen om elkaar heen en beide vaders zijn bezorgd over hun schoonzoon en kleinkind. Kernwoorden als *uiderat* gevolgd door een participium praesens, *nescioquem*, *latebras ferarum* en *fugere* geven een hint omtrent de afloop van het verhaal. Daarom hoeft Ovidius er ook niet verder over uit te wijden. Naast deze gelijkenissen zijn er uiteraard ook de verschillen. In de herhaalde verzen zien we een aantal verschuivingen optreden. Sommige elementen die we zouden verwachten, bijvoorbeeld de link met Diana en de jacht en het feit dat ze veel aanbidders had, zijn er bij Io niet maar er komt wel nadruk te liggen op andere, nieuwe elementen. In het vervolg moeten we zo bijvoorbeeld op ons hoede zijn voor de *umbrae* en uiteraard ook voor Juno. Wat aanvankelijk een heel snel en kort verhaal leek te zijn (van vers 588 tot vers 600), wordt uiteindelijk de langste episode (van vers 588 tot aan het einde van boek één) en dit door de tussenkomst van Juno. Een spel speelt zich af tussen het godenpaar. Hij verkracht, zij voelt dit, hij probeert dit te verbergen, zij vertrouwt het zaakje niet, eist de koe en laat ze bewaken, hij laat de bewaker doden, zij is woedend, hij paait haar en maakt de

transformatie ongedaan. Het feit dat hier zoveel aandacht aan wordt geschonken, doet ons vermoeden dat dit niet hun laatste spelletje zal zijn. De interactie tussen de twee verhalen bestaat dus uit gelijkenissen, verschillen en toevoegen van nieuwe elementen.

Binnen het verhaal van Jupiter en Io krijgen we het verhaal over Pan en Syrinx. Dit kleine intermezzo past volledig binnen het verhaal. Mercurius speelt op de herdersfluit en Argus wil graag weten waar die vandaan komt. In dit verhaal zijn twee dingen opmerkelijk. Zoals reeds gezegd, wordt het slechts gedeeltelijk door Mercurius verteld. De overkoepelende narrator neemt de rest van het verhaal voor zijn rekening. Ten tweede valt het op dat alle elementen die niet voorkwamen in de scène van Io, hier nu wel aan bod komen. Syrinx wijdt zich als maagd aan Diana, gaat gekleed zoals haar en lijkt er zelfs heel sterk op. De link tussen deze twee verhalen wordt nog eens versterkt door het vermelden van de schaduwen en opnieuw het gebruik van *uidere* in combinatie met een participium praesens. Zo bestaat er geen twijfel dat we Syrinx en Io met elkaar moeten vergelijken. Ook deze scène is dus een combinatie van gelijkenissen, verschillen en toevoegen van nieuwe elementen. Hier onthouden we vooral vers 690 dat in het oog springt omdat het slechts uit vier woorden bestaat. Van alle boomninfen uit Arcadië was Syrinx de bekendste. Dit impliceert dus vooreerst dat we ons opnieuw in Arcadië bevinden, maar onmiddellijk ook dat dit niet de laatste keer zal zijn. Er vertoeven blijkbaar veel nimfen aangezien zij van allen de bekendste is. De goden nemen ten derde enkel genoegen met het beste.

Zowel de scène rond Io als die rond Syrinx legt een link met die van Daphne en de scène van Syrinx is ingebed in die van Io dus kunnen we besluiten dat deze drie scènes op een complexe wijze met elkaar verbonden zijn. Daarboven komt dat de eerste twee verhalen ook nog een link leggen met de gedaanteverwisseling van Lycaon. De *ira* van de goden ligt aan de grondslag van alle drie de verhalen. Bij Lycaon staat de woede van Jupiter centraal, bij Apollo en Daphne die van Cupido en bij Jupiter en Io die van Juno. De goden blijven de verhalen regeren. In elke episode wordt de gedaanteverwisseling in gang gezet door het werkwoord *fugere*. Tenslotte gaat het overal zeer snel. Lycaon huilt plots als een wolf (*exululat*), Daphne is nog aan het praten wanneer ze plots verandert (*uix*) en Io heeft niet eens de tijd om te smeken (*occuluit tenuitque ... rapuitque*). Tenslotte krijgen we een opeenvolging van mislukte, geslaagde en opnieuw mislukte achtervolging. Al deze elementen duiden er op dat we hier te maken hebben met een groep van verhalen die sterk afgebakend is,

namelijk een serie van verkrachtingsverhalen. Ovidius is er in geslaagd deze drie verhalen zeer duidelijk met elkaar te verbinden zonder drie keer hetzelfde te schrijven. Geen enkel verhaal is hetzelfde opgebouwd. Er zijn telkens twee types personages maar drie verschillende goden en drie verschillende nimfen. Geen enkele god handelt trouwens hetzelfde en de drie meisjes ondergaan geen gelijkaardige gedaanteverwisseling. Doorheen de analyse werd zo op verschillende verschuivingen gewezen. Er wordt gespeeld met verschillende vertellers en verschillende vertelperspectieven en in ieder verhaal ligt de klemtoon elders. Otis wijst er zo op dat bij Apollo en Daphne de klemtoon ligt op haar vlucht en de daaropvolgende gedaanteverwisseling. Bij Jupiter en Io daarentegen draait het allemaal rond Juno's jaloezie.⁵¹ Met andere woorden Ovidius varieert constant zonder dat de lezer de gelijkenissen uit het oog verliest. We vragen ons af of deze trend doorheen het hele boek zal verder gezet worden of niet. Het laatste verhaal van Pan en Syrinx werd op een dusdanige manier afgehaspeld dat we misschien kunnen denken dat Ovidius er even genoeg van heeft. Door bovendien duidelijk de link te leggen tussen de eerste achtervolgingsscène en de laatste, zijn we geneigd ons af te vragen of Ovidius hiermee een cirkel wilde rondtrekken. Wil Ovidius hiermee met andere woorden een definitief einde stellen niet alleen aan het eerste boek maar ook aan de verkrachtingsverhalen in het algemeen? Zou het kunnen dat Ovidius zoveel moeite doet om een complex netwerk van echo's op te bouwen doorheen het grootste deel van boek één om er in datzelfde boek onmiddellijk al een einde aan te stellen? We zijn geneigd om hierop neen te antwoorden maar voorlopig is het nog afwachten. Bovendien impliceert Jupiters slim gereconstrueerde belofte dat ons nog meer te wachten staat.

4) De belofte van Jupiter

a) Jupiter en Callisto⁵²

Phaëthon komt dus binnen in het huis van zijn vader, de Zon en vraagt hem naar een bewijs van zijn afkomst. De Zon gaat akkoord en stemt toe dat Phaëthon mag vragen wat hij maar

⁵¹ Otis 1970, 79.

⁵² Voor andere recente analyses van het verhaal rond Callisto verwijs ik hier al naar Wheeler (1998, 74-81) en W. R. Johnson (1996).

wil. Snel krijgt hij spijt van deze beslissing want Phaëthon vraagt om de Zonnewagen te mogen besturen. Aangezien de Zon zijn zoon niet op andere gedachten kan brengen, moet hij zijn belofte wel nakomen. Phaëthon kan zoals verwacht de paarden niet onder controle houden en zijn tocht wordt rampzalig. Hij zaait overal brand en vernieling.⁵³ Moeder aarde smeekt Jupiter om hulp. Jupiter ziet zich dus genoodzaakt om Phaëthon uit de Zonnewagen te schieten. Phaëthon stort neer op aarde en sterft. Zijn zussen klagen dag en nacht om zijn dood tot ze uiteindelijk in barnsteenbomen veranderen. Cynus, vriend van Phaëthon, verandert in een zwaan. De dood van Phaëthon treft ook zijn vader, de Zon heel diep; hij weigert nog langer te schijnen. Na wat bedreig van Jupiter is hij echter verplicht terug aan de slag te gaan. Jupiter heeft nu nog een laatste taak, namelijk inspecteren hoeveel schade Phaëthon heeft aangericht.⁵⁴ De sequentie *at pater omnipotens* op vers 401 signaleert het begin van een nieuwe episode.

Nadat het hemelrijk door Jupiter zijn alziend oog is goedgekeurd, onderwerpt hij ook de aarde aan een inspectie. Vooral Arcadië, zijn geboortestreek, herstelt hij met grootste zorg. Als we het ons goed herinneren, is dit de derde keer dat Arcadië opduikt. Een eerste keer als land waarin Lycaon koning is, een tweede keer als woonplaats van Syrix en hier dus een derde keer. Geeft Ovidius ons hier opnieuw een duw in de richting van een verkrachting? De lezer denkt automatisch terug aan de belofte van Jupiter. Nadat het Arcadische landschap hersteld is, keert Jupiter er nog vaak naar terug. De reden voor deze veelvuldige bezoeken is een *uirgo Nonacrina*. Dit laatste woord doet meteen een tweede belletje rinkelen. Hetzelfde woord werd gebruikt in die belangrijke regel in het verhaal over Syrix (1.690). De herhaling van zowel *Arcadiae* als *Nonacrina* laat nu geen twijfel meer toe. Een gelijkaardige scène wordt aangekondigd. Het meisje in kwestie wordt verder beschreven en onze vermoedens worden meer en meer bevestigd. Ze wordt niet alleen gelinkt met Syrix maar ook met Daphne en

⁵³ Zoals reeds vermeld sluit in Wheelers analyse (2000) deze vernieling het rijtje *beginnings* af. Dit is een laatste verval tot chaos. Wheeler toont hierbij aan dat deze scène over de brand vele gelijkenissen vertoont met de zondvloed. Wheeler 2000, 40-45.

⁵⁴ Het doden van Phaëthon en Jupiters inspectie van de wereld is dan volgens Wheeler (2000) het laatste en definitieve herstellen van de orde. Volgens Wheeler eindigt hier dan ook een grote sectie van de *Metamorphoses*. Hij concludeert dat 'the repetition of universal catastrophes demonstrates that history is cyclical'. Wheeler 2000, 46-47.

Io.⁵⁵ Net zoals Daphne, laat ze de haren graag loshangen en is er een associatie met Diana. Dat in allebei de gevallen haar bijnaam *Phoebe* wordt gebruikt, is opvallend.⁵⁶

[*uitta coercebat positos sine lege capillos.*] (1.477)

uitta coercuerat neglectos alba capillos, (2.413)

Ook de herhaling van *pharetram* op vers 419, 421 en 439 springt in het oog. Het woord werd hiervoor ook al drie keer gebruikt. Eén keer wanneer Apollo de Pythonslang doodde en twee keer wanneer Cupido zijn pijlen afvuurt op Apollo en Daphne. Het vermelden van de bossen en het tijdstip van de dag legt dan weer de link met Io. Daar bevond de zon zich op het hoogst punt, hier net voorbij dat hoogste punt.

'dum calet et medio sol est altissimus orbe. (1.592)

ulterius medio spatium sol altus habebat (2.417)

De beschrijving is afgerond op vers 421 en we krijgen op de volgende regel *Iuppiter ut uidit*, wat geheel binnen onze verwachtingen ligt. Deze keer is het niet het meisje dat gekleed gaat als Diana zoals bij Syrix (*cincta Diana*) maar is het Jupiter (*cultumque Diana*). Opnieuw verschuift de toepassing van een motief. Hij geeft zich uit als de godin om zo het meisje te kunnen benaderen. Eerst kust hij haar en dan vergrijpt hij zich helemaal aan haar. Zij haat de medeplichtige bossen en vlucht weg. Wanneer ze later Diana opnieuw tegenkomt, heeft ze eerst schrik dat het opnieuw Jupiter is. Maar Diana is in gezelschap van haar nimfen dus de kust is veilig. Toch schaamt ze zich diep en durft ze nauwelijks aan Diana's zijde lopen uit schrik dat zij de misdaad zou herkennen. Negen maanden later, wanneer de hele troep is gaan jagen, stelt de vermoeide Diana voor om in een beek afkoeling te zoeken. Ze keurt het water met het topje van haar teen en dan ontkleden ze zich allen. Zo verraadde het meisje haar zwangerschap en ze wordt door Diana genadeloos weggestuurd.

De hierop volgende komst van Juno komt ook niet onverwacht aangezien de narrator hier op vers 435 al een hint had over gegeven.

⁵⁵ Tronchet (1998, 491-494) maakt een uitgebreide vergelijking tussen de scènes van Io en Callisto. Hierbij komt hij tot zowel gelijkenissen als verschillen.

⁵⁶ Cfr. Davis' (1983, 53-63) analyse van Callisto als de derde 'anti-seksuele jageres-nimf' na Daphne en Syrix.

(adspiceres utinam, Saturnia, mitior esses) (2.435)

Na het verhaal over Io weten we tot wat zij in staat is. Net zoals bij Io, wordt het meisje omschreven met het woord *paelex*. We kunnen ons dus aan een gelijkaardig spel tussen Jupiter en Juno verwachten. Toch blijft de wraak van Juno nog even uit, ze wacht immers tot het meisje bevalt. Dan pas laat ze haar in een beer veranderen. Ze smeekt en strekt de armen op dezelfde manier zoals Io maar het mag niet baten. Haar handen doen nu het werk van poten. Diezelfde woordencombinatie werd ook bij Io gebruikt maar dan bij het terug transformeren in een mens. Haar benen mogen weer mensentaken uitvoeren. Woordelijke echo's worden wederom in een andere context gebruikt.

*illa etiam supplex Argo cum bracchia uellet
tendere, non habuit quae bracchia tenderet Argo,
...
officioque pedum nymphe contenta duorum* (1.635-636; 1.744)

*tendebat bracchia supplex:
bracchia coeperunt nigris horrescere uillis
...
officioque pedum fungi* (2.477b-478; 2.480a)

Na haar transformatie volgt de reeds welgekende vergelijking tussen dier en prooi, zij het dan in een andere variant. In de vorige verhalen werden de nimfen in hun vlucht vergeleken met prooien van wilde dieren. Hier krijgen we een spel tussen jager en wild dier enerzijds en wild dier en prooi anderzijds. Vroeger was het meisje een jageres en nu moet ze zelf voor jagers vluchten. Langs de andere kant is ze nu zelf het wilde dier dus hoeft ze voor andere dieren geen schrik te hebben. Toch vlucht ze van hen weg. Zo heeft ze schrik voor wolven, terwijl haar vader zelf een wolf was. Pas nu krijgen we informatie over de identiteit van het meisje. Het meisje, dat tot nu toe naamloos bleef en dit ook zal blijven, is Arcadisch én de dochter van een wolf. Met andere woorden, zij is Callisto, de dochter van Lycaon. Dit zou bij de lezer enkele vragen moeten oproepen. Lycaons daden hebben de zondvloed tot

gevolg gehad, bijgevolg is het onmogelijk dat zijn dochter nog in leven is. Ook zij moet in de vloed gestorven zijn. Ook Wheeler maakt diezelfde bedenking.⁵⁷

Plots maken we een sprong van vijftien jaar en staan Callisto en haar zoon Arcas oog in oog met elkaar. Hij staat op het punt een pijl op de beer af te vuren wanneer Jupiter hen beiden opheft tot aan de hemel en hen tot sterren maakt. Deze ingreep was eigenlijk te verwachten. Aangezien goden elkaars daden niet kunnen teniet doen, kan Jupiter Callisto haar mensengedaante niet teruggeven. Bij Io kon hij dit wel omdat hij haar zelf had getransformeerd. Het enige dat hij kan doen is haar een of andere compensatie bieden. Nu zowel moeder als zoon als een ster aan de hemel prijkt, dus meer dan menselijk zijn, komt de hierop volgende woede van Juno ook niet onverwacht. Zij zorgt ervoor dat hun sterrenbeeld, de Grote Beer, nooit het water raakt. In het verhaal over Io ging Jupiter nog een stap verder door Juno zijn trouw te beloven. Zo kreeg Io haar mensengedaante terug. Hier waagt Jupiter zich geen tweede keer aan een verzoeningsoffer en eindigt het verhaal met de triomf van Juno. Ze rijdt met haar pauwenspan de lucht in. In de afronding van het verhaal wordt dus opnieuw een link gelegd met het verhaal over Jupiter en Io. De kleurrijke veren van de pauw zijn immers afkomstig van de ogen van Argus.

Na de fameuze belofte van Jupiter zit de lezer dus te wachten op zijn volgende amoureuze escapade. Het achtervoegsel *haec erit* verraadde dit al en Tronchet voegt hier nog een argument toe.⁵⁸ Hij verklaart dat Jupiter de bindende factor is die aan het hoofd staat van deze groep verhalen. Hij duikt voor het eerst op in zijn strijd tegen de Giganten en daarna roept hij de godenraad bijeen waar hij het verhaal van Lycaon vertelt. In de scène rond Apollo en Daphne is hij even verdwenen maar hij duikt weer op in het verhaal van Io. Zijn aanwezigheid blijft ook de volgende scène overschaduwden. Hij is diegene die een einde maakt aan Phaëthons tocht en hij wordt vervolgens verliefd op Callisto. Dus zolang Jupiter als oppergod aanwezig is, blijven we ons in de wereld van de verkrachtingen bevinden. Toch moeten we hier even op wachten, we krijgen immers voor het eerst een lange passage waarin geen jonge, lustvolle goden ten tonele komen. Na de afronding van de rampzalige tocht van Phaëthon krijgen we de aankondiging van een nieuwe episode. De eerste verzen zitten vol verwijzingen naar Daphne, Io en Syrinx en verraden zo welke richting de tekst opnieuw zal

⁵⁷ Wheeler 2000, 46.

⁵⁸ Wheeler 2000, 251.

uitgaan. Toch moeten we afwachten of dit inderdaad ook zo zal zijn. Ovidius kan ons immers misleiden. Onze vermoedens worden echter bevestigd en het complexe netwerk dat ontstaan was op het einde van het eerste boek breidt gewoon verder uit. Jupiter zet zijn amoureuze escapades inderdaad gewoon verder in de hoop dat Juno dit nooit te weten komt. Eenzelfde mechanisme van gelijkenissen, verschuivingen en toevoegen van nieuwe elementen treedt in gang. Alle tot nu toe opgebouwde kernwoorden zijn aanwezig (*Arcadia, Nonacrina, capillos, Phoebes, nemus, pharetra, uidit, paelex, fugit, etc.*) en ook het spel tussen Jupiter en Juno ontbreekt niet. Het afdalen van een god in een andere gedaante herkennen we van in het verhaal over Lycaon en het komt hier voor de eerste keer opnieuw terug. Lycaon komt zelfs letterlijk ter sprake als vader van Callisto. Door de terugkomst van Jupiter kan ons lijstje verder aangevuld worden: Apollo (Daphne) – Jupiter (Io) – Jupiter (Callisto). De komst van Apollo in een volgend verhaal zou dus niet onverwacht zijn. Bovendien vergelijkt Wheeler Jupiters optreden met dat van Apollo. Na het doden van de Pythonslang, i.e. het herstellen van de orde, wordt hij verliefd op Daphne. Jupiter wordt op eenzelfde manier na het repareren van de schade van Phaëthon verliefd op Callisto.⁵⁹ Er zijn ook hier evenveel verschillen met voorgaande verhalen. Zoals reeds vermeld, verschilt het resultaat van al dat gekibbel tussen het godenpaar, Juno wint hier. Het verhaal spreidt zich ook over een grotere tijdsspanne. Tussen Callisto's verkrachting en het verheffen van moeder en zoon tot sterren zit een periode van ongeveer 16 jaar. De vorige verhalen beperkten zich tot de verkrachting en de gedaanteverwisseling van het meisje. Een laatste verschil is het niet vermelden van de naam van het meisje. Het is alsof haar identiteit helemaal niet van belang is. Zo krijgt het verhaal de indruk naamloos, tijdloos en universeel te zijn. Het ovidiaans spel is pas compleet door de toevoeging van opnieuw een nieuw element. Callisto en Diana waren beide vermoeid en zochten een plaatsje om te rusten. Callisto legt haar te rusten op de grond en Diana zoekt een rustig beekje om in te baden.⁶⁰ Deze elementen zullen nog vaak terugkomen, al kunnen we dit als lezer nog niet weten. Ovidius heeft deze sequentie van verhalen dus nog zeker niet afgesloten. Op het einde van het verhaal wordt opnieuw een

⁵⁹ Wheeler 2000, 46.

⁶⁰ Parry (1964, 269) benadrukt dat het landschap in harmonie is met het thema van het verhaal. Eén van deze prototypische landschappen bestaat uit een koele bron in een schaduwrijk woud. Deze *topos* wordt hier dus gelinkt met een verkrachting. Bij de verdere lectuur van de *Metamorphoses* moeten we dus alert zijn.

link gelegd met Argus, dus zo met het verhaal over Jupiter en Io. Maar de gedachtengang is niet afgerond en loopt verder door tot in het volgende verhaal. Zou dit betekenen dat we blijven zitten in deze verhalensequentie?

b) Cornix⁶¹

De goden stemmen toe dat Callisto en Arcas als sterrenbeeld nooit het water raken en Juno vliegt met haar wagen terug naar de hemel. Zo eindigde de vorige episode. De klemtoon die gelegd wordt op het kleurrijke pauwenmotief van haar wagen (2.531-532: *pauonibus – pictis – pictis – pauonibus*) dient niet alleen om een link te leggen met Argus en zo dus met Io maar ook om een overgang te creëren naar het volgende verhaal.

*quam tu nuper eras, cum candidus ante fuisses,
corue loquax, subito nigrantes uersus in alas. (2.534-535)*

Voor de allereerste keer in het gehele oeuvre spreekt de narrator een personage aan. Wat nog opvallender is, is het feit dat de aanspreking geen enkele functie lijkt te hebben. Ze wordt immers niet verder doorgetrokken. Het verhaal wordt gewoon verder gezet zoals voordien: *Nam fuit haec quondam ... ut aequaret*. Wat volgt is het volledige verhaal rond de kleurwisseling van de raaf. Het verhaal is echter nog maar van start gegaan wanneer we een tweede aanspreking krijgen.

*Pulchrrior in tota quam Larisaea Coronis
non fuit Haemonia. placuit tibi, Delphice, certe, (2.542-543)*

Ook deze aanspreking wordt niet verder uitgewerkt maar ze bevat wel een heel aantal interessante echo's. Syrinx was de bekendste boomnimf uit Arcadië en zo is Coronis het mooiste meisje uit geheel Haemonia. Ook de streek klinkt ons bekend in de oren. Na de gedaanteverwisseling van Daphne wordt het dal besproken waar haar vader door veelvuldige riviergoden wordt bezocht (1.567: *est nemus Haemoniae*). Ten tweede wordt Coronis net zoals Daphne nader omschreven, zo krijgen we *Larisaea Coronis* en *Daphne Peneia*.

⁶¹ De verkrachtingsscène rond Cornix wordt door vele academici gewoon over het hoofd gezien. Dit is eigenlijk niet zo verwonderlijk aangezien deze vertelling geen enkele grotere functie heeft binnen de *Metamorphoses*. Toch is deze scène heel interessant in relatie tot de andere verkrachtingsverhalen.

Larissa is een Thessalische stad die aan de zuidelijke oever van de Peneius ligt. Er wordt nog een derde en vierde link met het verhaal van Apollo en Daphne gelegd door vooreerst Apollo aan te spreken en door hiervoor het woord *Delphice* te gebruiken. Deze bijnaam heeft Apollo te danken aan het doden van de Pythonslang. De aanspreking krijgt een ironische ondertoon door vooral het toevoegen van *certe*. Na de terugkeer van Jupiter in het verhaal van Jupiter en Callisto, lezen we hier de terugkeer van Apollo. Zijn komst was zoals eerder al aangehaald niet onverwacht. Zo lijkt een symmetrie te ontstaan in hun optreden. We krijgen de sequentie Apollo (in het doden van de Pythonslang en de scène met Daphne) – Jupiter (en Io) – Jupiter (en Callisto) – Apollo (en Coronis). Hoewel de aanspreking op zich geen echte functie heeft binnen het verhaal, zorgt ze wel voor de nodige *triggers*. Deze twee verzen zorgen ervoor dat de aandacht van de lezer terug aangewakkerd is en we bereiden ons voor op wat komt. In de rest van het verhaal speelt Ovidius verder met de interactie tussen de narrator en de geadresseerde.

Het hele verhaal zit als volgt ineen: Corvus de raaf betrapte Coronis, de geliefde van Apollo, met een ander. Zoals het past bij zijn aard, wil hij dit aan zijn meester Apollo melden. Onderweg komt hij Cornix de kraai tegen en vertelt haar de reden van zijn vlucht. Cornix waarschuwt hem echter niet te gaan klikken. Ze legt hem uit waarom. Ooit had zij gezien dat Aglauros het mandje waar Erichthonius in verborgen lag, opende hoewel dit uitdrukkelijk verboden was door Pallas. Cornix meldt dit trouw aan Pallas maar deze bestraft haar voor het klikken. Cornix moet haar gunsten van Pallas afstaan aan de nachtuil. De lezer zou denken dat hiermee de waarschuwing is uitgelegd maar toch gaat de kraai verder. Ooit had Minerva haar in nood geholpen. Toen Cornix nog een prinses was, werd ze door vele mannen begeerd. Op een dag ontmoet een zeegod haar en probeert deze zich aan haar te vergrijpen. Cornix roept als maagd de godin der maagden om hulp en deze verandert haar in een vogel, de kraai. Ze is nog niet uitgepraat en wil een derde verhaal vertellen, namelijk hoe die uil aan wie ze haar gunsten moest afstaan, is ontstaan. De raaf heeft nu al genoeg verhalen gehoord en beveelt haar te stoppen. Hij vliegt verder richting Apollo en vertelt hem wat hij gezien heeft. Apollo doodt Coronis met één van zijn pijlen maar is onmiddellijk verscheurd door spijt. Als straf verandert hij de kleuren van de veren van de raaf van wit naar zwart. In deze hele sequentie zijn verschillende vertellers en geadresseerden aanwezig op drie verschillende niveaus.

Op het eerste niveau vertelt de overkoepelende narrator Ovidius de geschiedenis van Corvus de raaf als een deel uitmakend van de *Metamorphoses*. In de eerste plaats vertelt hij dit verhaal aan de lezer. Maar binnen het verhaal spreekt de narrator plots Corvus en Apollo aan. Deze aansprekingen zijn enigszins problematisch aangezien ze niet verder worden uitgewerkt. We kunnen dus niet zeggen dat de verhalen tot hen gericht zijn. Op het tweede vertelniveau bevindt zich de interactie tussen de kraai en de raaf. De kraai vertelt zijn drie verhalen en de raaf beveelt de kraai te stoppen. Na dit korte intermezzo vliegt de raaf verder en vertelt hij toch aan Apollo dat Coronis hem bedriegt. Binnen de drie verhalen van Cornix treedt zij zelf op als personage. Zij verklikt Aglauros bij Minerva in het eerste verhaal en in het tweede verhaal smeekt ze Minerva om hulp. Deze vertellers en geadresseerden bevinden zich op het derde niveau. Ovidius, Corvus en Cornix fungeren als vertellers, de lezer, Corvus, Cornix, Apollo en Minerva als geadresseerden. Deze analyse dient enkel om aan te tonen hoe complex deze scène in elkaar zit. De vraag luidt nu waarom heeft Ovidius juist hier opnieuw een verkrachtingsverhaal ingevoegd. Als Cornix enkel had verteld over hoe zij Aglauros had verklikt, was dit voldoende geweest. Het past uiteraard in haar aard om te vertellen en te blijven vertellen maar dit kan toch geen voldoende reden zijn?

Verschilt deze episode tussen Cornix en de onbekende zeegod nog op andere punten van de voorgaande achtervolgsscènes? De scène beslaat 23 verzen (2.566-588) en na een aandachtige lectuur moeten we besluiten dat het ovidiaans mechanisme nog steeds functioneert. Het grootste verschil mag ondertussen overduidelijk zijn. Het verhaal is op een heel complexe manier ingebed door het gebruik van verschillende vertelniveaus met hun bijhorende vertellers en geadresseerden. Hiermee is onmiddellijk het innovatieve element verbonden. Het is de allereerste keer dat het slachtoffer zelf het verhaal vertelt en dit zal doorheen de *Metamorphoses* slechts twee keer gebeuren. Ook de gelijkenissen zijn niet te overzien. Cornix wordt begeerd door vele mannen (*divitibusque procis*), haar schoonheid is dus geen geschenk (*forma mihi nocuit*). Ze wordt gezien (*uidit*) door een god, die onmiddellijk geïnteresseerd is (*incaluit*), die haar met lieve woordjes (*blandis verbis*) probeert te overtuigen. Maar zij vlucht (*fugio*), strekt de armen smekend om hulp (*tendebam brachia*) en voelt haar armen veranderen in pluimen. Al deze elementen kunnen met één of meerdere hierboven beschreven meisjes gelinkt worden. Vooral de laatste gelijkenis is zeer treffend. De transformaties van Callisto en Cornix worden in bijna identieke verzen beschreven.

bracchia coeperunt nigris horrescere uillis (2.478)

bracchia coeperunt leuibus nigrescere pennis (2.581)

De analyse van de verhalen begint haast eentonig te worden. Bij aanvang van de geschiedenis van Corvus de raaf verwachten we aanvankelijk geen verkrachtingsverhaal. De veren van de raaf veranderden van kleur door te veel te praten dus verwachten we een verhaal rond dat praten. Plots lezen we twee verzen die vol verwijzingen zitten naar de allereerste verkrachtingscène. Op dat punt kunnen we misschien denken dat een gelijkaardige scène tussen Apollo en Coronis zal voordoen maar plots dringt Cornix de kraai het verhaal binnen met haar eigen avonturen. Het eerste heeft nog te maken met het verklikken maar bij aanvang van het tweede verhaal is de lezer opnieuw gealarmeerd. Het ondertussen gekende mechanisme wordt in gang gezet. We zouden ons kritisch de vraag kunnen stellen of het nu niet wat eentonig begint te worden. We lezen de eerste verzen en we weten als lezer al wat er gaat gebeuren. We leggen de gelijkenissen automatisch al, zonder al die woordelijke echo's. Toch moet Ovidius gedacht hebben van niet. We beginnen de werking van de verhalen te snappen. We zijn dus minder geïnteresseerd in de gelijkenissen maar focussen ons op de verschuivingen en de innoverende elementen. Het zijn immers die elementen die altijd in latere verhalen terug aan bod komen. Zo kan de lezer de verkrachtingsverhalen nooit zomaar overslaan omdat hij toch al weet wat er gaat gebeuren. Integendeel, de gelijkenissen sporen de lezer aan om die scènes extra aandachtig te lezen. Hoewel deze scène dus op het eerste zicht niet belangrijk is binnen het hele verhaal, moeten we toch alert zijn. Vooral het inbedden van het verhaal en het spelen met verschillende vertellers en vertelstandpunten is hier belangrijk. Bovendien zullen we zien dat Ovidius met dit verwachtingspatroon zal gaan spelen. Woordelijke echo's worden dan plots gebruikt in compleet andere scènes. Zo zet hij de lezer op het verkeerde been. Het verhaal sluit bijvoorbeeld af met een laatste echo naar het allereerste verkrachtingsverhaal. Dit eerste verhaal begon met de woorden *Primus amor Phoebi*. Als Ovidius nog altijd chronologisch te werk gaat, zou dit logisch gezien de *secundus amor Phoebi* zijn. Wanneer we de vele verwijzingen uit de eerste verzen hier nog eens aan toe voegen, is het duidelijk dat de twee verhalen met elkaar verbonden zijn. De terugkomst van Apollo zorgt bovendien voor de nodige symmetrie. Toch zijn Daphne en Coronis niet helemaal met elkaar te vergelijken. Ten

eerste gaat het hier, voor zover wij weten, niet om een verkrachting. Apollo en Coronis zijn echte geliefden.⁶² Coronis' beschrijving bevat vervolgens wel enkele gelijkenissen maar het verdere patroon wordt niet uitgewerkt. Er is geen link met Diana en de bossen, ze is zelfs allesbehalve maagdelijk. Een laatste verschuiving lezen we in de afloop van het verhaal. Apollo zit Coronis niet achterna maar hij doodt haar met één van zijn eigen pijlen. Met diezelfde pijlen doodde hij honderden verzen geleden de Pythonslang.

c) Mercurius en Herse

Na een kort intermezzo over de zoon van Apollo en Coronis en vervolgens over de diefstal van Apollo's kudde begeeft een god zich opnieuw op het pad der liefde. Mercurius vliegt boven Athene en is op slag verliefd op de koningsdochter Herse.

tanto uirginibus praestantior omnibus Herse (2.724)

Dit vers brengt de lezer aanvankelijk op het verkeerde been. In alle vorige gevallen leidde de beschrijving van zo een mooi meisje immers tot een verkrachting. Toch krijgen we net zoals bij Apollo en Coronis niet te maken met een prototypische verkrachtingsscène. Een aantal factoren verraden dit. De lezer merkt onmiddellijk dat belangrijke kernwoorden, zoals *uidet*, *Diana*, *umbrae*, *siluae* etc. allemaal niet aanwezig zijn. Bovendien zijn de gevoelens van Mercurius niet te vergelijken met die van de vorige goden. Hij lijkt echt verliefd te zijn op het meisje en wil zich niet aan haar opdringen.

nec se dissimulat; tanta est fiducia forma (2.731)

Hij vertrouwt op zijn eigen charmes en daalt in zijn goddelijke gedaante naar de aarde. Hij komt aan in het huis en ontmoet Herses zus Aglauros. Deze naam zijn we al eerder tegengekomen, namelijk in het verhaal van Cornix. Zij had haar betrappt op het openen van de mand. Cornix had dit aan Minerva verklikt en was hiervoor in een kraai veranderd. Toch is Minerva dit niet vergeten. Nu ziet ze haar kans om Aglauros te straffen en door Vrouwe

⁶² Naast de seksuele *amor* krijgen we hier dus een tweede vorm van liefde, namelijk de echte liefde. Ook later zal deze vorm van *amor* nog terugkomen. Fantham (2004, Hoofdstuk 6: 'The Pathos of Love') en Galinsky (1975, 97) wijzen erop dat Ovidius alle aspecten van *amor* doorheen de *Metamorphoses* verwerkt. Er is de seksuele *amor*, de pure dierlijke lust, altruïstische liefde, verboden liefde, homoseksuele liefde, incestueuze liefde etc. Deze komen in de loop van deze analyse allemaal aan bod.

Jaloezie op haar af te sturen, zorgt ze er voor dat Aglauros zo jaloers is op Herse dat ze Mercurius van haar zus weghoudt.⁶³ Nadat Mercurius Aglauros in een steen heeft veranderd, vliegt hij terug naar de hemel. Hij laat zijn liefde voor Herse dus voor wat het is.

Het opmerkelijke aan dit verhaal is dat Mercurius zich niet gedraagt zoals alle vorige goden. Hij had zich van in het begin kunnen opdringen aan Herse. Hij had gewoon kunnen nemen waar hij zin in had. Waarom ook niet? Alle andere goden voor hem hebben het zo gedaan. Aanvankelijk wordt de lezer ook in die richting geduwd. We gaan er van uit dat we opnieuw een gelijkaardige scène krijgen. Maar onmiddellijk wordt dat verwachtingspatroon afgebroken. Mercurius neemt geen valse gedaante aan, sterker nog hij dirkt zich op als een verliefde puber en probeert Herses hart te winnen via haar zus Aglauros. Maar zelfs als dat obstakel uit de weg geruimd is, durft hij Herse niet benaderen. Als een overwonnen aanbidder vliegt hij terug naar de hemel. Ook in het vorige liefdesverhaal kwam er geen geweld aan te pas. Coronis en Apollo waren echt verliefd, hij hoefde haar niet met geweld te overmeesteren. Het is dus de tweede keer in de *Metamorphoses* dat we van een vorm van echte liefde zouden kunnen spreken. Kondigen deze verhalen een einde aan van de verkrachtingsverhalen? Krijgen we hier de introductie van een nieuwe soort van liefde? Houden de goden vanaf nu hun manieren? Het is voor de lezer afwachten of we dit inderdaad mogen geloven of niet.

d) Jupiter en Europa

Bij Mercurius' aankomst in de hemel wordt hij door Jupiter op de schoot geroepen. De vader vraagt zijn zoon om de Koninklijke stieren tot aan de kust te drijven. Nauwelijks is zijn vraag gesteld of Mercurius heeft zijn taak al voltooid. Nu kan Jupiter ongestoord als stier afdalen naar de aarde om in de gunsten te komen van de prinses, Europa. Eerst is zij wat terughoudend, maar snel durft ze dichterbij komen om hem te strelen. Jupiter kan zijn vreugde en ongeduld niet verbergen en springt en rolt over het gras. Uiteindelijk krijgt hij Europa zo ver dat ze zijn rug beklimt. Dat blijkt een grote fout te zijn want Jupiter gaat het water in en ontvoert haar. Hiermee komt een einde aan het tweede boek en wordt de

⁶³ Holzberg (2007, 42) wijst erop dat dit de eerste personificatie is in de *Metamorphoses*. Later volgen nog die van Fames, Somnus en Fama. Op deze personificaties wordt in deze verhandeling niet dieper ingegaan. Voor een uitgebreide analyse van deze personificaties verwijs ik naar het recente artikel van Lowe (2007). Lowe analyseert de personificaties in relatie tot die in Vergilius' *Aeneis*.

zogezegde Thebecyclus in gang gezet. De roof van Europa zet haar broer Cadmus in het derde boek aan om naar haar op zoek te gaan. Deze sticht na vele obstakels de stad Thebe. De cyclus eindigt pas in boek vier op vers 603 wanneer Cadmus en zijn vrouw in slangen veranderen.

De verhalen van Apollo en Mercurius maken dus geen einde aan de verkrachtingen. Ovidius heeft de lezer op het verkeerde spoor gezet. Of toch niet? Hoewel de roof van Europa inhoudelijk past in de reeks van verkrachtingen, zien we het gebruikelijke mechanisme niet in gang treden. De lezer moet aandachtig lezen om gelijkenissen te zoeken met de vorige verhalen en zelfs als we die vinden, merken we onmiddellijk dat er iets anders aan de gang is. De gebruikelijke motieven ontbreken en vele elementen zijn omgekeerd. Net zoals bij Callisto, daalt Jupiter niet af in zijn eigen gedaante. Maar in plaats van een andere goddelijke gedaante aan te nemen, transformeert hij zich in een stier. Hij neemt met andere woorden een lagere levensvorm aan. Een levensvorm die we trouwens kunnen vergelijken met die van Io. In alle andere verhalen leidde de scène tot een transformatie van het meisje, hier is het enkel de god die als het ware een metamorfose ondergaat. Dit is volgens Stirrup meteen ook het meest fundamentele verschil met het verhaal van Apollo en Daphne.⁶⁴ Daar transformeerde het voorwerp van de liefde, hier het onderwerp van de liefde. Daphne verandert in een boom om aan de liefde van Apollo te ontsnappen en Jupiter verandert zichzelf om de liefde van Europa te winnen. We weten ook helemaal niet hoe het afloopt met Europa. Stirrup beschouwt deze scène als een omkering van de rollen. Ze argumenteert dat het hier Europa is die verliefd wordt op de mooie stier. Zij plukt bloemen voor hem, streelt hem, gaat op zijn rug zitten etc. Het is dus het meisje dat de avances maakt.⁶⁵ Na de verhalen van Io en Callisto verwachten we ook hier de komst van Juno. Hier zullen we echter nog een tijdje op moeten wachten. Het enige dat we tot nu tot weten is dat Europa door Jupiter wordt ontvoerd naar Kreta. Het verhaal wordt hier op pauze gezet en de lotgevallen van Cadmus en zijn familie gaan van start. Zo lijkt het verhaal van Europa louter als kaderverhaal te dienen. Dit is opnieuw een opvallende omkering. Terwijl de laatste verkrachting, die van Cornix, eigenlijk overbodig was binnen het kaderverhaal over Corvus, is de roof van Europa hier noodzakelijk. Zij is het die de hele Thebecyclus in gang trekt.

⁶⁴ Stirrup 1977, 179.

⁶⁵ Id., 174.

Er is hier dus iets vreemd aan de hand. De verhalen van Apollo en Mercurius doen ons denken dat er een einde komt aan de oncontroleerbare lusten van de goden maar dan lezen we de roof van Europa. Toch treedt het gebruikelijke mechanisme niet in gang, meer nog, het verhaal bevat veel omkeringen ten opzichte van de vorige verhalen. Toch is dit verhaal heel belangrijk omdat het de volgende 1358 verzen regeert (2.833-4.603). De lezer moet dus constant zijn verwachtingspatroon aanpassen. Wat krijgen we nu? Wel verkrachting, geen verkrachting, wel verkrachting? Ovidius is in staat om zo goed in te spelen op het verwachtingspatroon van de lezer omdat hij de voorgaande 1500 verzen bezig is geweest om dat patroon op te bouwen. Het is nu opnieuw afwachten welke verhalen de Thebecyclus zal bevatten: wel verkrachtingen, geen verkrachtingen, iets compleet anders?⁶⁶

5) De Thebecyclus: verandering op komst?⁶⁷

De Thebecyclus gaat van start met Cadmus' zoektocht naar zijn geroofde zus. Van zijn vader mag hij enkel terug naar huis komen als hij haar gevonden heeft. Aangezien zijn zoektocht niet veel oplevert, zoekt hij dus een plaats om te wonen. Geholpen door een orakel van Apollo, sticht hij de stad Thebe. De eerste Thebanen ontstaan uit de tanden van de draak van Mars. De cyclus eindigt met een referentie naar diezelfde draak. Cadmus gelooft dat die de oorzaak van al zijn ellende is en hij wenst zelf in een slang te veranderen. Zijn wens wordt gehoord en hij en zijn vrouw veranderen in slangen. De verhalen die zich hiertussen afspelen vormen complex web.

Enerzijds lezen we de rampspoed die de familieleden van Cadmus treft. Zijn kleinzoon Actaeon ziet toevallig een naakte Diana baden. Als straf verandert ze hem in een hert. Zo wordt hij uiteindelijk verscheurd door zijn eigen honden. Door Juno's jaloezie wordt Cadmus' dochter Semele vervolgens door Jupiter verschroeid. Daarna weigert Pentheus, een andere kleinzoon van Cadmus, Bacchus te vereren en hij wordt door zijn eigen moeder en

⁶⁶ Volgens Otis (1970, 92-93) markeert het verhaal van Jupiter en Europa het einde van het eerste deel 'de Goddelijke Komedie'. Ludwig (1965, 26) leest het verhaal dan weer als het begin van de volgende cyclus. Het mag duidelijk zijn dat het verhaal voor diegenen die hun analyse baseren op vaste structuur hier in de problemen komen. Het verhaal creëert gewoonweg een overgang tussen de verschillende verhalen.

⁶⁷ Voor een uitgebreide analyse van deze Thebecyclus verwijst in naar het derde hoofdstuk van Fantham (2004).

haar zussen verscheurd. Tenslotte worden ook Ino en Athamas getroffen. Juno was jaloers op de macht van hun pleegzoon Bacchus. Bezeten door waanzin zit Athamas zijn vrouw en zoon achterna. Zij storten zich in hun vlucht in zee maar worden door Venus in zeegoden veranderd. Deze verhalen draaien dus vooral rond de macht van Bacchus en Juno's *ira* omwille van die macht. De goden blijven de verhalen regeren.

Anderzijds worden deze verhalen onderbroken door een mengeling van andere verhalen. Na de dood van Semele lezen we een klein conflict tussen Jupiter en Juno dat leidt tot het verhaal van Narcissus en Echo. Nadat Pentheus verscheurd is door wilde bacchanten volgt een verhaal dat de macht van Bacchus nog eens duidelijk wil bevestigen. Terwijl alle inwoners zich in een bacchische roes bevinden, blijven de drie dochter van Minyas thuis en vertellen ze elkaar verhalen terwijl ze spinnen en weven. Bacchus verandert de zussen uit wraak in vleermuizen. In dit verhaal zijn nog eens drie andere verhalen ingebed. Elke dochter vertelt een verhaal om de tijd te doden. Het eerste verhaal is dat van Pyramus en Thisbe. Het tweede verhaal handelt over de wraak van Venus op de Zon. De derde en laatste dochter vertelt het verhaal van Salmacis en Hermaphroditus. Daarna werken de zussen druk verder tot ze plots in vleermuizen veranderen. Om duidelijk de relatie te zien tussen deze verhalenbundel en de voorgaande verhalen, moeten we enkele verhalen van dichterbij bekijken. Hiervoor baseren we ons op dit onderscheid tussen de eerste groep van verhalen, over Cadmus en zijn familieleden, en de tweede groep. Dit onderscheid wordt gemaakt omdat enkel de eerste groep van verhalen de eigenlijke Thebecyclus vormt. De overige verhalen zijn hierin ingebed en zijn strikt gezien dus niet noodzakelijk. Zoals we al gezien hebben, kan het inbedden van verhalen een belangrijke functie hebben.

a) De lotgevallen van Cadmus' familie

Het verhaal rond het eerste familielid begint op vers 137 met de woorden *Prima nepos*. Ook hier duidt het woord *prima* het begin van een reeks aan. Actaeon zal dus niet het enige familielid zijn dat getroffen wordt door onheil. Van in het begin worden duidelijke linken gelegd met de voorgaande verkrachtingsscènes. De inleidende verzen beginnen bijvoorbeeld als volgt:

*Mons erat infectus uariarum caede ferarum
iamque dies medius rerum contraxerat umbras*

*et sol ex aequo meta distabat utraque,
cum juvenis placido per deuia lustra uagantes
participes operum compellat Hyantius ore: (3.143-147)*

De woorden *ferarum* en *umbras* doen onmiddellijk een belletje rinkelen en net zoals bij Io en Callisto staat de zon op zijn hoogste punt. Actaeon en zijn mannen zijn moe van het jagen en besluiten even te rusten, net zoals Callisto en Diana. Na deze korte introductie volgt een beschrijving van een vallei van de godin Diana. Ook deze beschrijving bevat echo's naar voorgaande scènes. De woordencombinatie *succincta Dianae* (3.156) vormt een echo naar *cincta Dianae* (1.695) uit de beschrijving van Syrinx.⁶⁸ Hoewel ze in twee verschillende contexten worden gebruikt, maken we toch een link met dit verhaal. We bevinden ons in een stukje ongerepte natuur en Diana, vermoeid door het jagen, wil afkoeling zoeken in een frisse bron. Opnieuw zijn de verwijzingen, ditmaal naar het verhaal van Callisto, overduidelijk. Daar zagen we het motief van het rusten bij een bron voor een eerste keer opduiken. Ook Parry concludeert dat de bron vaak een plaats is waar geweld plaatsvindt.⁶⁹ Diana laat zich uitkleden en het losse haar (*sparsos capillos*) wordt zorgvuldig opgebonden. Al deze echo's duwen de lezer dus weer in een bepaalde richting. Onze verwachtingen worden echter niet ingelost want er volgt helemaal geen verkrachtingsscène. Actaeon stuit op de naakte Diana en zij ontvlamt in woede. Ook na de metamorfose blijft Ovidius de eerdere verkrachtingsverhalen in herinnering roepen. Zo duikt in deze scène het motief van de vlucht meerdere keren op (1.198; 228; 229: *fugit*). En, net zoals Io, schrikt Actaeon wanneer hij zijn hoorns in het water ziet.⁷⁰

*ut conspexit in unda
cornua (1.640b-641a)
cornua uidit in unda] (3.200)*

⁶⁸ Cfr. Tronchet 1998, 497-498.

⁶⁹ Parry 1964, 278-279.

⁷⁰ Cfr. Tronchet (1998, 504).

Voor een tweede keer krijgen we hier het ironisch omkeren van de rollen.⁷¹ Net zoals Callisto neemt Actaeon als jager de rol in van prooi. Bovendien behoudt hij net als haar zijn volle verstand.

mens antiqua tamen facta quoque mansit in ursae, (2.485)

mens tantum pristina mansit (3.203b)

Hoewel deze hele scène inhoudelijk niets met een verkrachting te maken heeft, staat ze toch bol van de verwijzingen naar dergelijke scènes. In dit eerste verhaal zien we dus een soort omkering ten opzichte van het verhaal van Europa. Daar hadden we te maken met een verkrachting zonder echo's, hier met ontelbare echo's zonder verkrachting. Wat we hier wel zien, is een complexe verschuiving van allerlei motieven. In de prototypische verkrachtingsscène hebben we een god en een slachtoffer. Hier worden deze rollen op het eerste zicht ingevuld door Diana en Actaeon. Hier vindt al een eerste verschuiving van geslachten plaats. Ten tweede is normaal de god de verkrachter. Hier lijkt het ook omgekeerd te zijn. We zouden kunnen zeggen dat Actaeon Diana verkracht door haar privacy te schenden.⁷² Hoewel dit helemaal niet zijn bedoeling was, is Diana toch razend. Zo worden de rollen opnieuw omgedraaid. Hier zit de verkrachter Actaeon de aangerande Diana niet achterna maar wordt de verkrachter achterna gezeten, namelijk door zijn honden. Net zoals Callisto wordt de jager een prooi. Net zoals in alle voorgaande scènes staat de willekeur van een godheid aan het hoofd van de actie. Diana geeft Actaeon niet de kans om zich te excuseren of zelfs uit te leggen dat het helemaal niet zijn bedoeling was. Deze eerste scène binnen de Thebecyclus speelt dus onmiddellijk op een complexe wijze in op het verwachtingspatroon van de lezer.

In de overgang naar het volgende familielid zien we voor het eerst Juno's reactie op de roof van Europa opduiken.⁷³ We vonden het toen inderdaad al vreemd dat zij niet zoals

⁷¹ Parry 1964, 272.

⁷² Holzberg (2007, 44-48) wijst erop dat het thema rond het letterlijk en figuurlijk zien in dit verhaal aanwezig is. Met dit thema verbindt hij ook andere verhalen zoals het verhaal van Cadmus, Semele, Tiresias en Narcissus. Zo verbindt hij de verhalen uit de Thebecyclus onderling met elkaar.

⁷³ Voor een meer uitgebreide analyse van het verhaal van Semele verwijs ik naar Wheeler (1998, 85-90). Hij plaatst de scène zoals voordien al aangehaald binnen het typeverhaal rond Jupiter en Juno. Hierin maakt hij interessante vergelijkingen tussen Io, Callisto en Semele.

gewoonlijk wraak nam. Zij is blij dat de hele familie van die *paelex* eindelijk getroffen wordt. Haar woede is zelfs nog aangewakkerd omdat ook Semele een relatie heeft met Jupiter en er zelfs een kind van verwacht. Het gebruik van het woord *paelex* is hier voor het eerst wel gepast omdat beide partijen instemmen, er is geen sprake van dwang. Net zoals in de voorgaande verhalen van Apollo en Mercurius hebben we te maken met echte liefde. Zowel Mercurius als Jupiter vertrouwt op een eigen schoonheid (2.731, 3.270: *tanta est fiducia formae*). Jupiter slaagt er in tegenstelling tot Mercurius wel in het hart van het meisje te veroveren. Voor de eerste keer daalt Juno in vermomming naar de aarde af. Als oud vrouwtje overtuigt ze Semele ervan dat Jupiter hem in zijn volle glorie aan haar moet laten zien. Semele is zich van geen kwaad bewust maar nadat Jupiter haar wens inwilligt wordt zij door zijn felle gloed verschroeid. Er is toch nog een kleine troost aangezien Jupiter het ongeboren kind Bacchus kan nog redden. Het is vooral de wraak van Juno en het daarbij horende spel tussen Jupiter en Juno die hier een echo vormt met de verkrachtingsscènes. Dus ook hier hebben we echo's zonder dat een verkrachting volgt.

Na Actaeon en Semele komen ook Pentheus en Ino en Athamas vroegtijdig aan hun einde.⁷⁴ Pentheus weigerde deel te nemen aan de Bacchuscultus en wordt hiervoor door Bacchus gestraft. Zijn moeder en haar zussen aanzien hem als een everzwijn en verscheuren hem. In het verhaal van Ino en Athamas staat opnieuw de wraak van Juno centraal. Zij kan de macht van die bastaard niet verdragen. Zij zorgt ervoor dat Athamas zijn vrouw en twee kinderen als twee welpen met hun moeder. Hij doodt zijn ene zoon maar zijn vrouw en zijn tweede zoon kunnen ontsnappen. Deze twee verhalen leggen dus beide een link met het verhaal van Actaeon. Ze worden allemaal verscheurd door hun eigen honden/familie. In het eerste verhaal wordt Actaeon ook echt een prooi, in de laatste twee verhalen worden de personages alleen gezien als prooien. Het motief van de prooi versus de jager zijn we al meerdere keren tegengekomen in de verkrachtungsverhalen. In het laatste verhaal is opnieuw de wraak van Juno een gekend element. Andere opvallende echo's zijn er op het eerste zicht niet.

Hoewel deze gehele cyclus ingekaderd is door de roof van Europa, bevat geen enkel verhaal rond de lotgevallen van Cadmus' familie een verhaal in diezelfde richting. De

⁷⁴ Met deze scène sluit Wheeler (1998, 93-97) het typeverhaal rond Jupiter en Juno af. De focus verschuift volgens Wheeler van Bacchus vervolgens naar andere zonen van Jupiter zoals Perseus.

inhoud van het kaderverhaal heeft dus geen invloed op de rest van de verhalen. Toch kunnen we een verband zien. De roof van Europa volgde zoals eerder uitgelegd op de uitzonderlijke verhalen van Apollo en Mercurius. Deze verhalen vormden door hun introductie van een andere soort liefde een breekpunt tegenover de voorgaande verkrachtingsverhalen. De lezer dacht dat er verandering op komst was. Het verhaal van Europa bracht de lezer tegen zijn verwachtingen in toch terug naar het vorige thema. Uit de analyse van deze eerste groep van verhalen uit de Thebecyclus kunnen we nu een aantal aspecten afleiden met betrekking tot dit patroon. Er is wel degelijk verandering op komst. In de roof van Europa zagen we dat het gebruikelijke mechanisme niet in werking treedt. De verhalen rond Cadmus' familie bevatten opmerkelijk genoeg wel de gebruikelijke echo's. In sommige verhalen, bijvoorbeeld die rond Actaeon en Semele, zijn ze zelfs heel expliciet en talrijk. Ook in de andere twee vinden we verwijzingen, zij het dan minder opvallend. De vraag is nu wat voor onderwerpen de ingebedde verhalen bevatten. Helpen zij mee om die verandering aan te kondigen?

b) De ingebedde verhalen

De tweede groep van verhalen hoort strikt gezien niet bij de Thebecyclus in die zin dat ze niets te maken met Cadmus of Thebe in het algemeen. Toch zijn ze op een of andere manier in deze cyclus ingebed. We kunnen al raden dat Ovidius met een bepaalde reden precies deze verhalen met deze cyclus heeft verweven. Het eerste verhaal in die reeks vormt een uitloper van een twist tussen Jupiter en Juno. Het debat gaat over het verschil in liefdesgenot tussen mannen en vrouwen. Jupiter is van overtuigd dat de lust in liefde bij vrouwen groter is dan bij mannen en Juno is het daar uiteraard niet mee eens. Tiresias is diegene die een eind moet brengen aan de discussie omdat hij als man ooit enige tijd vrouw is geweest. Wanneer Tiresias Jupiter gelijk geeft, ontnemt Juno hem het zicht. Jupiter kan dit niet teniet doen maar geeft hem innerlijk inzicht in de plaats. Sindsdien is Tiresias een befaamd ziener. De eerste die op zijn diensten een beroep doet is Liriope. Zij is door de Cephisusstroom verkracht en zwanger gemaakt. Nu wil zij weten of hun kind een lange levensloop tegemoet gaat. Het antwoord luidt:

se si non nouerit (3.348)

De betekenis van deze woorden wordt pas jaren later duidelijk en wordt in de volgende verzen beschreven. Narcissus groeide snel uit tot een knappe jongeman, begeerd door zowel mannen als vrouwen maar hij wijst ze allemaal af. Op een dag, wanneer hij op het punt staat een hert te vangen, wordt hij gezien door Echo, een nimf. Deze wordt op slag verliefd op hem en hem wil veroveren. Dit is voor haar nogal moeilijk aangezien zij als straf van Juno enkel de laatste woorden die zij hoort kan weerkaatsen. De communicatie tussen de twee verloopt dus zacht uitgedrukt nogal moeizaam. Zij wil hem uiteindelijk omhelzen maar hij zet het op een lopen. Echo wenst dat ook het object van zijn liefde ongrijpbaar zal zijn. Narcissus blijft alle mannen en vrouwen ontlopen tot hij op een dag toch verliefd wordt, namelijk op zichzelf. Hij kan zijn geliefde spiegelbeeld echter niet aanraken en hij kwijnt weg van verdriet tot hij uiteindelijk sterft. Waar zijn lichaam lag, ontdekken de nimfen een gele bloem, de narcis.

Inhoudelijk gezien heeft dit verhaal dus niets met Thebe te maken. Waarom heeft Ovidius het dan hier geplaatst? Kunnen we elementen terugvinden die ons als lezer een duwtje in de juiste richting geven? Inderdaad, een aandachtige lectuur brengt opnieuw een aantal opvallende elementen aan het licht. Vooreerst is het ingebed binnen het verhaal over Tiresias. Het thema rond de geslachtsverwisseling zal later nog enkele keren aan bod komen.⁷⁵ Het verhaal over Narcissus zelf valt uiteen in drie delen; eerst komt de vraag van Liriope aan Tiresias, dan volgt een beschrijving van Narcissus en Echo's liefde voor hem en tenslotte Narcissus' eigenliefde. Het eerste deel verklaart dat Narcissus het product is van een verkrachting. Deze verkrachting wordt zeer kort en bondig beschreven (3.344: *uim tulit*) met ongeveer dezelfde woorden als die van Syrix (1.576: *uim parat*). In het tweede deel vindt een complete omkering van de rollen plaats. Het is niet de jongen die het meisje probeert te veroveren maar omgekeerd. De beschrijving van Narcissus is dan ook gelijkaardig aan die van de nimfen in de vorige verhalen.⁷⁶ Hij is zeer knap, hij wordt door velen begeerd maar wijst iedereen af, hij is een jager etc.

⁷⁵ Fantham (2004) analyseert in haar vijfde hoofdstuk 'The Lives of Women' de verschillende geslachtsveranderingen. Deze zijn achtereenvolgend Tiresias, Hermaphroditus, Iphis en Caenis. In de loop van deze verhandeling komen deze allemaal aan bod.

⁷⁶ Davis (1983, 84-97) analyseert Narcissus als eerste mannelijke tegenhanger van Daphne. Later vullen Hermaphroditus en Cypris dit rijtje aan.

*namque ter ad quinos unum Cephisius annum
addiderat poteratque puer iuuenisque videri:
multi illum iuvenes, multae cupiere puellae;
sed fuit in tenera tam dura superbia forma,
nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae.
adspicit hunc trepidos agitantem in retia cervos
vocalis nymphe, quae nec reticere loquenti
nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo. (3.351-358)*

Bovendien lezen we hier een echo die voor de eerste keer naar voor komt. De leeftijd van Narcissus kunnen we immers vergelijken met die van Arcas.

Arcas adest ter quinque fere natalibus actis; (2.497)

Tronchet wijst erop dat de overgang naar de puberteit doorheen de hele *Metamorphoses* aan bod komt. Hij wijst erop dat ook Hermaphroditus (4.292), Athis (5.50), Perdix (8.243), Iphis (9.714), Acis (13.753) en Picus (14.324-325) op een gelijkaardige manier worden aangekondigd. Doordat Arcas aan het begin van het rijtje staat, denken we iedere keer wanneer we een dergelijke introductie lezen aan dit eerste voorbeeld terug.⁷⁷ Op die manier staat het verhaal van Narcissus duidelijk verbonden met een vroege verkrachtingsscène. De nimf Echo neemt dan de rol over van de jonge lustvolle god die bij het zien van een nimf ontvlamt in liefde. De woorden waarmee dit omschreven wordt (3.371: *uidit et incaluit*) werden al eerder gebruikt in het verhaal van Cornix wanneer zij door een zeegod werd achterna gezeten (2.574). Echo slaat haar armen om hem heen maar hij vlucht weg (3.390: *ille fugit fugiensque*). In het derde deel maakt een nieuwe vorm van liefde zijn intrede, namelijk zelfliefde. Deze werd in het begin aangekondigd met de woorden *nouitasque furoris* (3.350). De *furor* maakt hier dus voor het eerst zijn intrede. De acties en beschrijvingen van Narcissus doen ons opnieuw denken aan voorgaande verhalen. Net zoals Callisto, Diana en Actaeon zoekt hij vermoeid van het jagen een rustplaats. Net als zijn voorgangers komen ze terecht in een stukje ongerepte natuur. Parry wijst er op dat 'de letterlijke jacht vaak een inleiding vormt op een seksuele confrontatie'.⁷⁸ Parry wijst hier opnieuw op het omkeren van de rollen

⁷⁷ Tronchet 1998 106-107.

⁷⁸ Parry 1964, 273.

jager – prooi. Narcissus die duidelijk een jager is, wordt bejaagd door Echo net op het moment dat hij aan het jagen is. Vervolgens wordt hij verliefd op zichzelf net op het moment dat hij bij een bron aan het rusten is na de jacht. Het is daar dat hij in de weerspiegeling van een beek voor het eerst gegrepen wordt door zijn eigen spiegelbeeld.⁷⁹ Vlak voor hij sterft uit hij nog een lange elegische monoloog. Zijn laatste woorden zijn dezelfde als die van Coronis toen zij gedood was door Apollo.

duo nunc moriemur in una.' (2.609)

nunc duo concordēs anima moriemur in una.' (3.473)

Zij had het over zichzelf en hun kind Asclepius, Narcissus heeft het over zichzelf en zijn spiegelbeeld. Na zijn dood knippen de waternimfen een stukje van zijn haar af (3.506: *sectos capillos*) waardoor we opnieuw een verband leggen met de voorgaande verhalen.

Het tweede ingebedde verhaal is dat van de dochters van Minyas. Zij weigeren net zoals Pentheus mee te doen aan de Bacchuscultus. In dit verhaal zijn nog eens drie andere verhalen verwerkt.⁸⁰ Terwijl ze zich afzijdig houden van de verering, vertellen ze elkaar verhalen. Het eerste verhaal is dat van Pyramus en Thisbe. Het is een vierde voorbeeld van innige liefde maar voor het eerst tussen twee stervelingen. De twee burens zijn smoorverliefd op elkaar maar hun liefde wordt door hun ouders tegengewerkt. Wanneer ze op een avond besluiten buiten de muren van hun huis af te spreken, loopt het voor beiden fataal af. Thisbe is als eerste ter plaatse en moet op de vlucht slaan voor een leeuw. In haar vlucht verliest ze haar sluier en de leeuw bevult die met bloed van een verse prooi. Pyramus meent dat Thisbe geheel verslonden is door de leeuw en kan niet zonder haar leven. Hij doodt zichzelf. Wanneer even later Thisbe weer opduikt en haar dode minnaar ziet, raadt zij snel wat er gebeurd is en zij volgt hem in de dood. Deze scène bevat geen inhoudelijke, noch woordelijke echo's naar voorgaande scènes. Dit is niet geheel verwonderlijk aangezien het hier ten eerste over een andere vorm van liefde gaat en ten tweede voor het eerst niet van toepassing is op goden, of afstammelingen van goden.

⁷⁹ Id.

⁸⁰ Voor een uitgebreide analyse van deze groep verhalen verwijs ik naar Rosati (1999, 334-345). Hij gaat dieper in op Ovidius' gebruik van de verschillende vertellers en legt hierbij een verband tussen de activiteit van het weven en het vertellen. Verder analyseert hij Ovidius' gebruik van *mise en abyme*. Hij bespreekt de drie ingebedde verhalen in relatie tot het kaderverhaal en in relatie tot elkaar.

De tweede zus vertelt het verhaal van de Zon. Deze had aan Vulcanus verklikt dat Venus hem bedroog met Mars. Venus neemt hierop wraak door de Zon verliefd te maken op Leucothoë. Eerst vermomt hij zich als haar moeder en verklaart hij zijn liefde. Tot nu toe verloopt het verhaal gelijkaardig met alle andere verkrachtingsverhalen. Een god wordt verliefd, vermomt zich en uit zijn liefde. Plots toont Jupiter echter zijn ware aard en het meisje is door zijn schoonheid gewonnen. Onze verwachtingen zijn afgebroken en opnieuw is er sprake van wederzijdse liefde. Toch komt niet alle liefde van twee kanten. Clythië, die zelf verliefd is op de zon maar altijd door hem afgewezen wordt, is jaloers en verklikt deze affaire aan Leucothoë's vader. Het meisje probeert haar nog te verdedigen door te zeggen dat de Zon haar verkracht heeft maar het mag niet baten. De woorden die ze hiervoor gebruikt, zijn dezelfde als die van Liriope (3.344, 4.239: *uim tulit*). De vader duwt zijn dochter een diepe kuil in en ze sterft. Clythië had gehoopt dat de Zon nu wel haar liefde zou beantwoorden maar niets is minder waar. Hij wijst haar nog altijd af en Clythië kwijnt weg van verdriet. Ze verandert in een bloem, de heliotroop en ze draait zich nog steeds in de richting van de Zon. Dit verhaal is dus een mengeling van beantwoorde en niet beantwoorde liefde. Bovendien worden duidelijke linken gemaakt met de voorgaande verhalen.

De derde zus wil niet het verhaal van Daphnis vertellen, noch het verhaal van Sinon, Celmis of Crocus maar:

*'unde sit infamis, quare male fortibus undis
Salmacis eneruet tactosque remolliat artus,
Discite. causa latet, uis est notissima fontis. (4.285-287)*

We zijn dus gewaarschuwd. Alcithoë vertelt niet zomaar een verhaal maar het beruchte en schandelijke verhaal over de bron van Salmacis. Iedere man die zich hierin baadt, wordt half man half vrouw. Het thema van de geslachtsverandering werd al eerder aangehaald in het verhaal rond Tiresias. De derde zus wil nu vertellen hoe het komt dat deze bron die krachten bezit. Het verhaal gaat van start met een beschrijving van de jonge Hermaphroditus.⁸¹ Op één van zijn vele reizen stuit hij op een vijver met glashelder water. Aan deze vijver woont de nimf Salmacis. Wanneer zij Hermaphroditus daar voor het eerst ziet, brandt ze in liefde

⁸¹ Robinson (1999, 217) merkt op dat Hermaphroditus' naam slechts na zijn gedaanteverwisseling wordt vermeld. Zijn beschrijving verraadt echter onmiddellijk over wie het gaat. Bij Callisto was dit niet het geval. Pas veel later kunnen we daar afleiden over welk meisje het precies gaat.

voor hem. Ze steekt een elegische monoloog af en de jonge man begint te blozen. Daarna gaat ze onmiddellijk tot actie over door hem innig te kussen. Hierop dreigt Hermaphroditus voorgoed weg te gaan. Aangezien Salmacis dit al helemaal niet wilt, laat ze hem zagezegd alleen. Ze wacht in het struikgewas geduldig tot hij zich naakt in het water begeeft en dan probeert ze hem te overmannen. Zij smeekt de goden hen in één lichaam te verenigen.⁸² Hierop vergroeien de twee lichamen tot een dubbel wezen dat half man en half vrouw is.⁸³ Hermaphroditus legt zich hier niet zo gemakkelijk bij neer en wenst dat de bron voortaan op iedere man hetzelfde effect heeft.

In dit verhaal zijn dus heel wat dingen aan de hand. Ten eerste hebben we hier, net zoals bij Echo en Narcissus, te maken met een meisje dat verliefd is op een jongen.⁸⁴ Het is zij die avances maakt en uiteindelijk door de jongen wordt afgewezen. Voor een tweede keer hebben we dus te maken met het omdraaien van het rollenpatroon. De link tussen de twee verhalen wordt eigenlijk al bij het begin van het verhaal gelegd. Nadat iets dieper is ingegaan op de afkomst van Narcissus, gaat het eigenlijke verhaal van start met de volgende woorden:

Namque ter ad quinos unum Cephisius annum (3.351)

Op een gelijkaardige wijze lezen we dat Hermaphroditus de zoon van Hermes en Aphrodite is. Hierna begint het verhaal:

is tria cum primum fecit quinquennia, (4.292a)

Beide jongens bevinden zich dus in hun zestiende levensjaar. Zoals we daarnet al zagen sluit Hermaphroditus zich dus in het rijtje aan. Arcas, Narcissus en Hermaphroditus bevinden zich dus alle drie in hun zestiende levensjaar. Er wordt ook een gelijkenis gelegd qua uiterlijk. Hermaphroditus heeft net zoals Narcissus een wit ivoren hals (*eburnea colla*:

⁸² Robinson (1999, 219) merkt op dat haar Salmacis' wens samen te groeien tegengesteld is aan die van Narcissus. Deze wenste zichzelf in twee te kunnen splitsen.

⁸³ Robinson (1999, 213-214) benadrukt dat in de literaire traditie Hermaphroditus van bij de geboorte een vrouw is met genitaliën. Verder reflecteert hij dan over het precieze effect van het water. Zijn conclusie is dat het water iemand vrouwelijk maakt. Concreet betekent dit dat de man de passieve, vrouwelijke rol aanneemt in plaats van de actieve, mannelijke rol.

⁸⁴ Davis (1983, 76-84) analyseert Hermaphroditus als tweede mannelijke tegenhanger van Daphne. Hermaphroditus wordt getypeerd als 'amatus als slachtoffer van een niet-jagende nimf'.

3.422; 4.335). Van bij het begin kan de lezer dus al aanvoelen dat iets gelijkaardig zal gebeuren. In het verdere verloop van het verhaal worden onze vermoedens alleen maar bevestigd. Net zoals Diana zoekt hij verfrissing in een bron. Eerst test hij de warmte van het water met het tipje van zijn teen en al snel trekt hij al zijn kleren uit. Deze duidelijke link met Diana doet ons denken aan de beschrijvingen van de verkrachte nimfen. Robinson wijst erop dat wanneer Hermaphroditus begint te blozen door Salmacis' lieve woordjes er opnieuw een link wordt gelegd met Diana.⁸⁵ Net zoals Echo vervult Salmacis hier de mannelijke rol. Zij wordt van in begin zeer duidelijk omschreven als het tegengestelde van alle reeds vooraf beschreven nimfen.⁸⁶ Alle motieven worden gebruikt maar dan in het negatieve: *nec arcus, non nota Dianae, nec iaculum, nec pharethras* etc. Het is dan ook Salmacis die bij het zien (4.316: *uidit*) van de jongeman verliefd wordt en een elegische monoloog afvuurt. Parry benadrukt op een gelijkaardige manier dat 'we niet verbaasd zouden moeten zijn dat zij de agressor wordt en niet het slachtoffer'⁸⁷ en ook Robinson wijst hierop in zijn analyse van het verhaal⁸⁸. Hij voegt hier nog een aantal opmerkelijke elementen aan toe. Zo wijst hij erop dat Salmacis haar haar kamt en aandacht heeft voor haar uiterlijk in tegenstelling tot Daphne en Callisto. Bovendien is ze licht gekleed in tegenstelling tot haar tegenhangers die zich meestal in minder comfortabele kledij hullen.⁸⁹ Uiteraard ontbreekt ook de vergelijking tussen roofdier en prooi niet. Hier hebben we wel te maken met een volledig nieuwe vergelijking.⁹⁰

*ut serpens, quam regia sustinet ales
sublimemque rapit (pendens caput illa pedesque
alligat et cauda spatiantes implicat alas),
utue solent hederæ longos intexere truncos,*

⁸⁵ Robinson, 1999, 218-219.

⁸⁶ Cfr. Davis' (1983, 63-66) analyse van Salmacis als 'afwijking van de norm' van de 'anti-seksuele jageres-nimf'.

⁸⁷ Parry 1964, 273.

⁸⁸ Robinson 1999, 217.

⁸⁹ Robinson (1999, 218) beschrijft in het tweede deel van zijn artikel uitgebreid welke invloed de opeenvolgende verzen hebben op het verwachtingspatroon van de lezer. In de beschrijving van Salmacis wordt de lezer heen en weer geslingerd. Zal Salmacis nu het patroon volgen en verkracht worden of gebeurt er iets anders? Voor een uitgebreide analyse van dit verhaal verwijs ik dan ook graag naar dit artikel.

⁹⁰ Davis (1983, 81-83) gaat dieper in op de vergelijking. Hij concludeert dat de verwarring tussen de verschillende premissen kan vergeleken worden met de verwarring van de geslachten.

*utque sub aequoribus deprensus polypus hostem
continet ex omni dimissis parte flagellis. (4.362b-367)*

Salmacis hecht zich aan Hermaphroditus vast zoals een slang zich vasthecht aan een adelaar wanneer deze de slang mee de lucht in rooft. Salmacis wordt hier dus vergeleken met een ontvoerde slang die zich vasthecht. Dit is enigszins vreemd aangezien zij niet de prooi is maar de rover. Bovendien is het niet Salmacis die tegenstribbelt maar Hermaphroditus. Het is trouwens de eerste keer dat het slachtoffer enige vorm van verzet biedt. De volgende twee vergelijkingen zijn al logischer. Salmacis hecht zich aan Hermaphroditus vast zoals klimop aan een boomstam en een octopus aan zijn vijand met zijn zuignappen. Het grootste verschil met het verhaal van Echo vormt Salmacis' reactie op haar afwijzing. Echo staakt haar pogingen en uit haar wraak door ervoor te zorgen dat Narcissus op zichzelf verliefd wordt. Salmacis daarentegen gaat door tot het einde. We zouden zelfs kunnen zeggen dat zij Hermaphroditus eigenlijk verkracht. Voor het eerst is dus een vrouw de verkrachter. Een verschil ten opzichte van alle verkrachtingsverhalen is het feit dat het de verkrachter is die een onbekende god om hulp vraagt in plaats van het slachtoffer en dit terwijl het slachtoffer een kind is van twee goden.⁹¹ Misschien wijst dit erop dat de goddelijke macht vermindert.

Op het einde van de analyse van verhalen rond Cadmus' familie stelden we ons de vraag of de ingebedde verhalen meehelpen om de verandering aan te kondigen. Na de analyse kunnen we een duidelijk antwoord formuleren op die vraag. Het is inderdaad zo dat deze ingebedde verhalen, net zoals de eigenlijke Thebeverhalen, elk op hun eigen manier verandering aankondigen. De verhalen van Echo en Narcissus bevatten twee nieuwe elementen. De rolpatronen zijn voor het eerst omgekeerd en we hebben te maken met een nieuwe, zeer vreemde vorm van liefde, namelijk zelfliefde. Pyramus en Thisbe zijn dan weer de eerste mensen wiens liefde besproken wordt. Het is meteen ook de meest innige liefde die we tot nu toe tegenkwamen. Tegelijk heeft het meteen ook de meest dramatische afloop. Beide maken ze een einde aan hun leven omdat ze niet zonder elkaar kunnen leven. De liefdesperikelen van de Zon krijgen ook een tragische afloop. Voor een keer hoefde de god in kwestie geen geweld te gebruiken. Zijn liefdesgenot wordt echter onmiddellijk afgenomen door een jaloerse vrouw. Het verhaal van Salmacis en Hermaphroditus vormt een echo naar

⁹¹ Robinson 1999, 221.

dat van Echo en Narcissus. Toch gaat het hier een stapje verder. Het verhaal eindigt in een verkrachting maar het slachtoffer is deze keer een man.

Deze hele Thebecyclus staat dus in een complexe relatie met de verkrachtingsverhalen. Enerzijds lezen vele woordelijke en inhoudelijke echo's naar deze eerste reeks verhalen. Toch zien we onmiddellijk dat het mechanisme dat in het tweede en derde hoofdstuk werd besproken niet in gang treedt. De lezer merkt dat de echo's een andere functie krijgen. We worden op het verkeerde been gezet. Echo's worden gebruikt zonder dat we een verkrachting krijgen en soms betekenen ze juist het tegenover gestelde. Er vinden complexe verschuivingen en omdraaiingen van rollen, functies en motieven plaats. Er wordt constant gevarieerd op het verwachtingspatroon dat doorheen de eerste boeken door Ovidius zo zorgvuldig is opgebouwd. Deze tendens zien we groeien doorheen deze hele verhalencyclus, de breuklijnen worden groter en groter. Anderzijds krijgen we de introductie en verdere uitwerking van nieuwe thema's. In navolging van de verhalen van Apollo en Mercurius lezen we ook hier enkele verhalen over innige liefde. Enkele nieuwe thema's die geïntroduceerd worden zijn de geslachtsveranderingen, het verzet van de mensen tegen de verering van een god en de komst van de *furor*. Nu is het afwachten wat de volgende verhalen voor de lezer in petto hebben. Wordt er definitief een einde gesteld aan de verkrachtingsverhalen of blijft Ovidius op het verwachtingspatroon van de lezer inspelen?

6) Definitieve breuk

a) Hades en Proserpina – Alpheius en Arethusa

Na de afronding van de Thebecyclus gaat een nieuwe cyclus van start rond de avonturen van Perseus. Deze reeks verhalen loopt door tot aan vers 249 van het vijfde boek. Wanneer Perseus na zijn bezoek aan Atlas boven Ethiopië vliegt, ziet hij Andromeda hangen vastgebonden aan een rots. Hij brandt van liefde wanneer hij haar ziet en wil haar kost wat kost redden. Als beloning mag hij haar huwen. Op dit huwelijk komt Phineus, de man aan wie Andromeda eigenlijk was beloofd, opdagen en hij eist zijn bruid op. In de volgende 200 verzen lezen we het eerste epische gevecht uit de *Metamorphoses*. Na de strijd komen de verhalen over Perseus tot een einde en lezen we de overgang naar een nieuwe reeks

verhalen. De Perseusverhalen bevatten geen interessante elementen voor het onderzoek. We zouden wel kunnen zeggen dat we hier opnieuw een voorbeeld lezen van echte liefde. Perseus is vastberaden Andromeda te redden. Veel meer kunnen we hierover echter niet zeggen.

De verhalen die hierop volgen, zijn opgebouwd rond het thema van de hoogmoed van stervelingen tegenover goden. Pentheus en de dochters van Minyas boden al eerder een vorm van verzet door te weigeren deel te nemen aan de Bacchuscultus. Het verzet wordt explicieter in deze verhalen. Voor het eerst in de *Metamorphoses* dagen de stervelingen de goden echt uit tot een strijd. Minerva brengt een bezoek aan de woonplaats van de Muzen. Eerst wordt verteld hoe zij ooit allen ontsnapt zijn uit de handen van Pyreneus. Nadat ze bij hem waren uitgenodigd om te schuilen voor de regen, probeert hij zich aan hen te vergrijpen. Gelukkig kunnen de Muzen aan hem ontsnappen. Daarna volgt de wedstrijd met de Piëriden. Ooit waren de Muzen door hen uitgedaagd tot een zangwedstrijd. De zang van de Piëriden wordt snel geparafraseerd. De hemelgoden worden hier geschilderd als lafaards. Zij sloegen op de vlucht voor Typhoeus en veranderden in allerlei gedaantes om aan hem te ontsnappen. Hierna wordt het lied van één der Muzen, Calliope, geciteerd. Zij bezingt de roof van Proserpina. De nimfenjury beslist unaniem dat de Muzen gewonnen hebben. De tegenstand aanvaardt dit niet waarop ze door de Muzen in ekstern veranderden. De onderwerpen van de twee zangen benadrukken nogmaals de strijd tussen mensen en goden. De Piëriden willen de macht van de goden ondermijnen door hen als lafaards te schilderen. Calliope daarentegen wil benadrukken dat de superioriteit van de goden onbetwistbaar is door de roof van Proserpina te bezingen. Goden hebben de macht om te doen wat ze maar willen. Hades is verliefd op Proserpina, dus schaakt hij haar. Wanneer we dit doortrekken naar alle voorgaande verkrachtingsverhalen concluderen we dat ook daar telkens de macht en de willekeur van de goden centraal staat. Voor het eerst wordt hier expliciet tegenin gegaan.

Wanneer we de zang van Calliope naderbij bekijken, merken we aantal opvallende elementen op. De Romeinse lezer herinnert zich de roof van Proserpina als volgt: Proserpina is de dochter van Ceres en Jupiter. Op een dag is zij in het veld samen met haar vriendinnen bloemen aan het plukken wanneer de aarde plots openscheurt en ze geroofd wordt door Hades. Ceres is kapot van verdriet wanneer ze haar dochter maar niet kan vinden. Ze

verzaakt haar taak als godin van de vruchtbaarheid en doet oogsten mislukken. Wanneer ze uiteindelijk te weten komt waar haar dochter verblijft, pleit ze bij Jupiter om hun dochter terug naar haar moeder te laten komen. Jupiter stemt in en geeft Mercurius de opdracht Proserpina te halen. Helaas blijkt dat Proserpina al een granaatappel gegeten heeft waardoor ze niet voorgoed in de bovenwereld mag vertoeven. Er wordt een regeling opgesteld waardoor zij enkele maanden bij haar moeder mag blijven en enkele maanden bij haar nieuwe echtgenoot. De mythe dient als een verklaring van de opeenvolging van de seizoenen. We hoeven er ons niet over te verbazen dat Ovidius' versie in de *Metamorphoses* niet zomaar een herkauwing is van deze versie. Hij voegt er immers een aantal elementen aan toe. Ten eerste volgt na de aankondiging van Ceres het ontstaan van het landschap van Sicilië. Typhoeus had gehoopt op een plaats in het hemelrijk maar dat was hem ontzegd. Het gehele siciliaanse landschap rust op hem zodat hij ondanks zijn tegenstrubbelingen geen weg naar boven zou vinden. Het gevolg hiervan is dat er vele scheuren en spleten in het landschap ontstaan waarvan men vreest dat ze zelfs de onderwereld zouden bereiken. Zo legt Ovidius de link met Hades. Deze kan dit immers niet laten gebeuren en komt op aarde de breekpunten keuren. Tijdens zijn inspectieronde wordt hij opgemerkt door Venus. Zij kan het niet verdragen dat hij regeert over een derde van de wereld en ze maakt zich bovendien zorgen over haar eigen macht. Minerva en Diana hebben haar al verstoten en ze heeft schrik dat ook Ceres' dochter Proserpina eeuwig maagd zal blijven. Om deze twee problemen in één keer op te lossen, vraagt ze aan haar zoon Cupido om Hades te treffen met één van zijn pijlen zodat hij verliefd wordt op Proserpina. Dit is dus een tweede toevoeging.⁹² Hier herinnert de lezer zich onmiddellijk de pijlen van Cupido in het verhaal van Apollo en Daphne. Een derde element dat Ovidius toevoegt is de tussenkomst van Cyane. Deze bronnimf probeert Hades tegen te houden maar hij misbruikt haar. Via haar bron neemt hij Proserpina mee naar de onderwereld. Een vierde opmerkelijk element is het feit dat Jupiter aanvankelijk geen behoefte heeft om zijn geroofde dochter van bij haar schaker weg te halen. Volgens hem is er immers sprake van echte liefde (5.526: *uerum amor est*). Een vijfde en laatste

⁹² P. J. Johnson (1996) wijdt een heel artikel aan het optreden van Venus en Cupido in de zang van Calliope. Ze bespreekt deze toevoeging in relatie tot de andere toevoegingen. Zij haalt Cyanes tussenkomst en het verhaal van Arethusa aan als innovaties. De tussenkomst van Venus en Cupido wordt daarnaast in verband gebracht met andere voorstellingen van Venus doorheen de Latijnse literatuur.

toegevoegd element is het verhaal van Arethusa. Het is zij die Ceres uiteindelijk vertelt waar ze haar dochter kan vinden. Ze wil Ceres nu niet lastigvallen met haar eigen verhaal over hoe ze in Sicilië is terecht gekomen en ze belooft het wel een andere keer te vertellen. Zo gezegd, zo gedaan. Nadat Jupiters definitief vonnis is gevallen, keert Ceres naar Arethusa terug en vraagt naar haar oorsprong. Arethusa vertelt met veel plezier hoe ze op een dag tijdens het baden werd achterna gezeten door de zeegod Alpheius. In haar vlucht smeekt ze Diana om hulp. Haar wens wordt gehoord en Arethusa is verborgen in een mist van nevels. Alpheius geeft niet op tot Arethusa opeens in water verandert. Alpheius wil zich in zijn ware gedaante toch nog met haar vermengen maar Diana schiet een tweede keer te hulp. Ze splijt de aarde open zodat Arethusa kan vluchten. Pas in Sicilië steekt ze voor het eerst haar hoofd terug boven aarde. Na dit verhaal zet Ceres haar taak als godin van de landbouw weer verder. Hiermee eindigt de zang van Calliope.

Na de verschillende breuklijnen in de vorige cyclus lezen we hier compleet het tegenovergestelde van wat we verwachten. De gehele sequentie wordt door één Muze verteld, al weten we niet precies welke. De narrator van het verhaal blijft dus onbekend. Zij vertelt eerst hoe de Muzen ooit waren bedreigd door Pyreneus⁹³ dan vertelt ze over de wedstrijd met de Piëriden. Binnen die wedstrijd parafraseert ze de zang van de Piëriden en citeert ze de zang van de Muze Calliope. Zij bezingt waarschijnlijk de meest gekende roof uit de gehele klassieke mythologie. In dat verhaal verwerkt Calliope dan nog eens een ander verkrachtingsverhaal, namelijk dat van Arethusa. Bovendien overschaduwde dit ingebedde verhaal het kaderverhaal.⁹⁴ Nergens is nog enige breuk te vinden, integendeel het lijkt erop dat bijna alle voorgaande mechanismen in deze drie verhalen vervat zitten. Het inbedden van de verhalen zagen we al enkele keren opduiken. Het verhaal van Syrinx is ingebed in dat van Io. Het verhaal van Corvus de raaf bevat het verhaal van Cornix en de roof van Europa tenslotte stond aan het hoofd van de gehele Thebecyclus. Een tweede mechanisme is dat van de vele echo's en kernwoorden. Zelfs het eerste zeer korte verhaal over Pyreneus' poging tot verkrachting bevat de kernwoorden *uidit*, *uimque parat* en *effugimus*. De roof van

⁹³ P.J. Johnson (1996, 140) schrijft dat we deze scène in het groter geheel van de hele sectie moeten plaatsen. Het verhaal past in het thema van de maagdelijkheid die geschonden wordt. De Muzen zijn net zoals Proserpina en Arethusa niet veilig voor de grijpgrage handen van mannen.

⁹⁴ Voor een uitgebreide analyse over de verteltechnieken, de verschillende vertellers en geadresseerden verwijs ik naar Zissos (1999).

Proserpina bevat veel opmerkelijkere gelijkenissen. Het verhaal wordt in gang gezet door de jaloezie van Venus. Zij beveelt haar zoon om Hades met één van zijn liefdespijlen te treffen. Dezelfde actie stond aan het hoofd van de allereerste verkrachtingsscène van Apollo en Daphne.⁹⁵ Daar vuurde Cupido twee pijlen af omdat hij door Apollo gekrenkt was. Hier vuurt Cupido slechts één enkele pijl af. Deze is wel zeer zorgvuldig gekozen uit zijn enorm assortiment. Een tweede link met dat allereerste verhaal zouden we kunnen vinden in hun openingswoorden:

Primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non (1.451a)

“Prima Ceres unco glaebam dimouit aratro, (5.341a)

Een andere opvallende echo is bijvoorbeeld het motief van de zoekende ouder. Net zoals Inachus reist Ceres de hele wereld rond op zoek naar haar dochter. Beide ouders vinden hun dochter veel dichterbij huis dan ze hadden vermoed. Io likte als koe de handen van haar vader en Ceres' eigen geliefde Sicilië had doorgang gegeven aan de roof van haar dochter. Net zoals bij Io trouwens, heeft het meisje geen tijd om weerstand te bieden. Alles gebeurt vliegensvlug.

occulit tenuitque fugam rapuitque pudorem. (1.600)

paene simul uisa est dilectaque raptaque Diti; (5.395)

Bijna alle echo's die in de eerste twee verhalen niet aan bod kwamen, krijgen hun plaatsje in het verhaal van Arethusa. Ze komt uit het water, wringt haar haren uit (5.575: *siccata capillos*) en begint te vertellen, net zoals Cornix dus vanuit het eigen standpunt. Slechts twee keer in de hele *Metamorphoses* wordt de verkrachting beschreven vanuit het standpunt van het slachtoffer dus deze hint mogen we zeker niet missen. Ze beschrijft zichzelf als een nimf die graag in de bossen vertoeft. Geen enkele nimf jaagt liever dan zij.⁹⁶ Ze is zeer aantrekkelijk maar vindt dit eerder een nadeel dan een voordeel. Op eenzelfde manier was schoonheid

⁹⁵ Stephens (1958, 290-291) maakt een uitvoerige vergelijking tussen de twee optredens van Cupido. Beide scènes willen Cupido's (en dus Venus') superioriteit aantonen tegenover de sterfelijken én de goden. Eerst treft hij Apollo en nu Hades. Later zullen we zien dat hij ook Venus zelf treft.

⁹⁶ Cfr. Davis' (1983, 51-53) analyse van Arethusa als de vierde 'anti-seksuele jageres-nimf' na Daphne, Syrinx en Callisto.

voor Daphne en Io eerder een last. Net zoals Syrinx en Callisto bevindt het meisje zich op een bepaald moment in Arcadië. Het was zeer heet en ze is vermoeid door het jagen. Ook dit zagen we al meerdere keren terugkeren. Callisto rust met haar hoofd op haar pijlenkoker wat uit. Diana zoekt in een beekje afkoeling in de verhalen van Callisto en Actaeon. En ook Narcissus en Hermaphroditus gaan na de jacht op zoek naar een koele bron. Net zoals Hermaphroditus en Diana steekt ook Arethusa eerst haar voet in het water pas daarna trekt ze haar kleren uit en plentst ze rond in het frisse water.⁹⁷

*summa pedum taloque tenus uestigia tingit;
nec mora, temperie blandarum captus aquarum
mollia de tenero uelamina corpore ponit. (4.343-345)*

*accessi primumque pedis uestigia tinxi,
poplite deinde tenus; neque eo contenta recingor
molliaque impono salici uelamina curuae (5.592-594)*

Plots hoort ze de stem van Alpheius vanuit de diepte van het water en snel zet ze het op een lopen (5.601: *fugio*). Net zoals bij Daphne blaast de adem van haar belager al in haar nek. Vermoeid door het lange lopen staakt ze ook net zoals Daphne haar vlucht en roept ze om hulp.

imminet et crimen sparsum ceruicibus adflat.
...
*uicta labore fugae, spectans Peneidas undas,
'fer, pater' inquit, 'opem, si flumina numen habetis; (1.542; 544a; 546-547)*

*crinales uittas adflabat anhelitus oris.
fessa labore fugae "fer opem, deprendimur" iinquam,
"armigerae, Diana, tuae, cui saepe dedisti (5.617-619)*

Diana is gewillig en hult haar in een nevelwolk zodat Alpheius haar niet kan vinden. Net zoals in vele voorgaande achtervolgingsscènes wordt een vergelijking gemaakt tussen

⁹⁷ Cfr. Tronchet 1998, 530.

roofdier en prooi. Het is opvallend dat Arethusa een vergelijking maakt met dezelfde dieren als in het verhaal van Daphne. Ook Stirrup⁹⁸ en Tronchet⁹⁹ wijzen op diezelfde gelijkenis.

*sic agna lupum, sic cervo leonem,
sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,
...
ut canis in uacuo leporem cum Gallicus aruo
uidit, et hic praedam pedibus petit, ille salutem;
alter inhaesuro similis iam iamque tenere
sperat et extento stringit uestigia rostro, (1.505-506;533-536)*

*ut fugere accipitrem penna trepidante columbae,
ut solet accipiter trepidas urgere columbas.
...
anne quod agnae est,
si qua lupos audit circum stabula alta frementes,
aut lepori, qui uepre latens hostilia cernit
ora canum nullosque audet dare corpore motus? (5.605-506; 626b-629)*

Net zoals Daphne, Syrinx en Cornix kan Arethusa aan haar belager ontsnappen. Diana schiet Arethusa zelfs twee keer te hulp. Ze verbergt haar eerst in een wolk van nevel en daarna splijt ze de aarde open zodat ze definitief kan ontsnappen. In de beschrijving van haar transformatie in water klinkt opnieuw een duidelijke echo naar het allereerste verkrachtingsverhaal.

uix prece finita torpor grauis occupat artus; (1.548)

occupat obsessos sudor mihi frigidus artus (5.632)

⁹⁸ Stirrup (1977, 176) maakt in haar artikel een uitgebreide vergelijking tussen Daphne en Arethusa. De meeste van haar argumenten worden ook hier aangehaald. De grootste verschillen liggen volgens haar in de narratieve structuur van de twee verhalen. Ten eerste maakt Alpheus geen gebruik van een lange toespraak zoals Apollo. Ten tweede speelt in het verhaal van Apollo en Daphne het verwisselen van de gedaantes geen rol. In het verhaal van Arethusa wordt gespeeld met de opeenvolgende gedaanteverwisselingen van zowel Alpheus als Arethusa. Alpheus is achtereenvolgens een rivier, een mens en opnieuw een rivier. Arethusa verandert van nimf in rivier.

⁹⁹ Tronchet 1998, 477-478.

We krijgen dus geen verdere breuk maar integendeel een scène waarin alle elementen uit voorgaande achtervolgingsscènes aanwezig zijn. Door de ontelbare en niet te missen echo's naar het allereerste verkrachtingsverhaal van Daphne zouden we deze sequentie kunnen verklaren als het definitief sluiten van een cirkel. Deze verhalen zijn als het ware de grote climax waarin alles voor een laatste keer samenkomt. Ovidius gebruikt hiervoor de meest gekende roof, de roof van Proserpina. Maar dit verhaal heeft ook zo zijn nadelen. Omdat het zo bekend is, kan Ovidius niet te veel afwijken van het origineel. Zoals reeds besproken heeft hij al een paar elementen toegevoegd. Hades is getroffen door een pijl van *Amor*, Cyane probeert hem tegen te houden en ten derde lezen we nog het verhaal van Arethusa. Door dit verhaal toe te voegen, is hij in staat alle overige echo's daarin te verwerken. Hoewel het eigenlijk geen enkel nut heeft binnen de roof van Proserpina, is het hier toch noodzakelijk. De lezer kon van in het begin het belang van dit verhaal raden. Het werd immers al twee keer aangekondigd voordat het eindelijk helemaal werd verteld. In de scène rond Cyane duikt de naam *Arethusa* al voor een eerste keer op (5.409). Het is tussen de bron van Arethusa en Cyane dat Hades met Proserpina naar de onderwereld vlucht. Arethusa komt een tweede keer naar voor op een sleutelmoment binnen het verhaal van Proserpina. Het is zij die Ceres vertelt wat er met haar dochter is gebeurd. Het is met andere woorden dankzij haar dat Ceres haar dochter vindt. Arethusa wordt hier opmerkelijk genoeg eerst beschreven als *Alpheias* (5.487) pas enkele verzen later lezen we dat het om Arethusa gaat (5.496). Nog eens enkele tientallen verzen later volgt het eigenlijke verhaal. Dan pas begrijpen we dat ze dus werd beschreven op basis van de naam van haar belager Alpheius. Het is dus heel duidelijk dat dit verhaal echt noodzakelijk is binnen deze sequentie. Door dit verhaal zo voor te bereiden en het over twee delen te verspreiden, overschaduwde het het hele verhaal van Proserpina. Het dringt de hoofdvertelling drie keer binnen waardoor we ons afvragen wat nu hoofdvertelling en randvertelling is. Ovidius sluit nu de cirkel volledig en maakt hier een einde aan de prototypische verkrachtingsverhalen.

Na de zangwedstrijd tussen de Piëriden en de Muzen volgt een tweede wedstrijd, namelijk een weefwedstrijd tussen Minerva en Arachne.¹⁰⁰ Voor een tweede keer verzet een

¹⁰⁰ Rosati (1999, 345-350) vergelijkt deze weefwedstrijd met het weven van de dochters van Minyas. Beide activiteiten staan symbool voor het vertellen van verhalen. 'The episode of Arachne and Minerva is, in short, an essay on narrative technique, a discourse on the partiality and ideology of the point of view of the producer of a text' (1999, 348).

mens zich tegen de superioriteit van een godheid. Dit verzet bevat opvallende gelijkenissen met het verzet van de Piëriden. Het werk van Minerva bevestigt zoals de zang van de Muzen de macht van de goden. Zij beeldt de twaalf goden af met hun typische attributen. Daarnaast schildert ze nog vier wedstrijdscènes af waarin een mens telkens het onderspit moet delven voor de onbetwiste talenten van een god. Net zoals de Piëriden ondergraaft Arachne de macht van de goden. De Piëriden deden dit door de goden als lafaards voor te stellen. Arachne schildert op een gelijkaardige manier de goden als verkrachters. Haar kleed is een tafereel van goden die in vermomming onschuldige meisjes verkrachten. Jupiter verkracht in negen verschillende gedaantes evenveel meisjes en Neptunus zes. Apollo neemt vier verschillende gedaantes aan, Bacchus twee en Saturnus één. Dit is volgens Arachne dus het enige waar de goden voor staan. Minerva is woedend niet alleen door de inhoud van haar doek maar vooral omdat ze Arachnes uitstekende weefkunsten niet kan verdragen. Uit jaloezie verandert ze Arachne in een spin. Ook de hierop volgende verhalen draaien rond het groeiende verzet van de mensen.¹⁰¹ Niobe acht zichzelf met haar zeven zonen en zeven dochters meer waard dan Latona die tenslotte maar twee kinderen heeft. Latona's wraak is zoet, alle veertien kinderen worden door Apollo en Artemis gedood. Daarna moet Marsyas het onderspit delven voor Apollo. Marsyas wordt door de god levend gevild omdat hij met hem een fluitwedstrijd had durven aangaan. Het verhaal pikt terug in op het verlies van Niobes kinderen. Dit verlies brengt geheel Thebe in rouw. Vele steden sturen rouwgezantschappen uitgezonderd Athene. De stad is zelf druk in de weer met oorlog voeren. Hiermee komt een einde aan deze sequentie verhalen en gaat een nieuwe cyclus van start, namelijk de Athenecyclus.

De Thebecyclus gaat dus over in verhalen rond de held Perseus. Hierin neemt Ovidius even afstand van het hele web rond de verkrachtingsverhalen. Geen duidelijke linken zijn te vinden tot Minerva een overgang teweeg brengt naar een volgend thema. Stervelingen nemen het voor het eerst op tegen de macht van de goden. In deze conflicten willen de godheden hun macht bevestigen en de stervelingen die macht ondermijnen. Hierbij maken beide partijen gebruik van verkrachtingen door goden. Door de roof van Proserpina en het verhaal van Arethusa willen de Muzen benadrukken dat goden altijd doen

¹⁰¹ Fantham (2004) bespreekt in haar vierde hoofdstuk 'Human Artistry and Divine Jealousy' de strijd tussen de Piëriden en de Muzen, Arachne en Athena en Apollo en Pan.

wat ze willen. Arachne wil door de veelvuldige verkrachtingen duidelijk maken dat dit het enige is waar de goden in geïnteresseerd zijn. Hoewel de goden soms het onderspit delven in de strijd, eindigt het altijd nadelig voor de mensen. De goden geven niet toe dat de mensen soms tot evenwaardige dingen in staat zijn. Heel deze reeks verhalen staat op een dubbele manier in relatie tot de verkrachtingsverhalen. Doordat Ovidius in de zang van Calliope het welgekende mechanisme hanteert, dient het verhaal als definitieve afronding van de verkrachtingsverhalen. Door het verhaal tegelijkertijd te gebruiken als zang in een wedstrijd tussen goden en mensen introduceert dit verhaal ook het groeiende verzet van de mens en de destabilisering van de macht van de goden. Deze dubbele relatie is te vergelijken met de werking van de Thebecyclus. Daarmee hebben we gezien dat de Thebecyclus gebruik maakt van de motieven uit de verkrachtingsverhalen en tegelijkertijd nieuwe thema's introduceert. Op een gelijkaardige manier ronden de verhalen van Proserpina en Arethusa de verkrachtingsverhalen af en introduceren ze ook een nieuwe tendens. Via een kleine omweg mondt deze reeks verhalen uit in het verhaal van Tereus, Procne en Philomela. Dit verhaal zet deze nieuwe tendens verder. De goden verdwijnen van het toneel en de mensen nemen het roer over.

b) Tereus, Procne en Philomela

De vorige reeks sloot af met het rouwende Thebe. Alleen Athene kan geen gezantschap sturen omdat ze zelf oorlog aan het voeren zijn. Zo schakelen we over naar de Athenecyclus. Met de hulp van Tereus, Thraciër en een zoon van Mars, komt er een einde aan de oorlog in Athene. Als beloning schenkt Pandion, de koning van Athene, hem zijn dochter Procne. Hoewel het huwelijk geen zegen krijgt van de goden, huwen ze en baart Procne onder hetzelfde onheilsteken hun kind Itys. Na enkele jaren huwelijk wenst Procne haar zus nog eens terug te zien. Zij vraagt Tereus om Philomela bij haar vader te gaan halen. Wanneer deze voor het eerst zijn schoonzus ontmoet, voelt hij een liefdesgloed aanwakkeren. Hij pleit bij Pandion om haar mee te mogen nemen naar haar zus en hij belooft ze snel terug te brengen. Tijdens hun tocht naar Procne sluit Tereus Philomela op en verkracht hij haar. Omdat ze niets zou verklikken, snijdt hij haar tong uit. Daarna keert hij naar zijn vrouw terug met de leugen dat Philomela dood is. Procne gelooft dit en rouwt om haar zus. Philomela zit ondertussen nog altijd opgesloten en men beweert dat Tereus zich nog vaak

aan haar heeft vergrepen. Toch vindt ze een manier om het droevige nieuws aan haar zus te melden. Ze weeft haar verhaal in een kled. Procne redt haar zus en ze bedenken samen een wraakplan. Ze doden Itys en offeren zijn lichaam als maaltijd aan Tereus. Wanneer Tereus dit na de maaltijd te weten komt, zit hij Procne en Philomela achterna. Zij veranderen in hun vlucht in een nachtegaal en een zwaluw. Tereus verandert in een hop.

Zelfs nu de goden niet langer de hoofdrol spelen, krijgen we toch opnieuw een verkrachting. Zoals gewoonlijk proberen we op zoek te gaan naar mogelijke echo's naar voorgaande verhalen. En zoals verwacht vinden we die. Philomela komt tevoorschijn en haar beschrijving klinkt als volgt:

Naidas et Dryadas mediis incedere siluis, (6.453)

De lezer is dus gealarmeerd. Tereus brandt van liefde en denkt erover na om haar om te kopen met geschenken net zoals het een elegische aanbieder past. Maar hij denkt er ook aan om haar te roven. Tereus en Philomela proberen Pandion allebei te overtuigen haar te laten gaan. Net zoals Daphne slaat ze haar armen om haar vader heen. Vanaf het moment dat ze samen vertrekken, kan Tereus zijn vreugde niet bedwingen. Zijn vreugdekreten klinken net zoals die van Jupiter wanneer hij Europa zover probeert te krijgen om hem te stelen en net zoals Salmacis wanneer zij Hermaphroditus in haar greep heeft.¹⁰²

oscula dat manibus; uix iam, uix cetera differt!

et nunc adludit uiridique exsultat in herba, (2.863-864)

uixque moram patitur, uix iam sua gaudia differt,

...

“uicimus et meus est!” exclamat Nais (4.350; 356a)

‘uicimus!’ exclamat ‘mecum mea uota feruntur’

[exultatque et uix animo sua gaudia differt]¹⁰³ (6.513-514)

Hoewel de lezer in het begin opnieuw in een bepaalde richting wordt geduwd, zien we beetje bij beetje meer en meer verschillen opduiken. We merken dat er iets aan de hand is. Er

¹⁰² Tronchet 1998, 530. Tronchet maakt hier dezelfde vergelijking tussen Tereus en Salmacis.

¹⁰³ OCT vermeldt dat een deel van dit vers is gereconstrueerd naar het voorbeeld van 3.863 en 4.350. We moeten dus voorzichtig zijn bij het trekken van conclusies.

zijn veel meer veel meer verschillen dan gelijkenissen. Bovendien klinken al van bij het begin waarschuwendende woorden.

*non pronuba Iuno,
non Hymenaeus adest, non illi Gratia lecto;
Eumenides tenuere faces de funere raptas,
Eumenides strauere torum, tectoque profanus
incubuit bubo thalamique in culmine sedit.
hac aue coniuncti Procne Tereusque, parentes
hac aue sunt facti. gratata est scilicet illis
Thracia, disque ipsi grates egere diemque,
quaue data est claro Pandione nata tyranno
quaue erat ortus Itys, festam iussere uocari;
usque adeo latet utilitas! (6.428b-638)*

Ook in het verdere verloop van de inleiding klinken voorspellende woorden.

*pro superi, quantum mortalia pectora caecae
noctis habent! (6.472-473a)*

perque suam contraque suam petit ipsa salutem. (6.477)

quod erit lugubre duabus. (6.485b)

uix dixit timuitque suae praesagia mentis. (6.510)

Ook het woordgebruik leidt ons in die richting. Het gebruikelijke kernwoord *uidit* wordt vervangen door *conspecta*. Tereus' gevoelens worden omschreven als *furor* en hijzelf met de woorden *barbarus*, *praedator* en *raptor*. De combinatie van de gelijkenissen, waarschuwendende en alarmerende woorden kunnen ons doen vermoeden dat we hier inderdaad te maken zullen hebben met een verkrachting, maar niet zomaar een verkrachting. Iets veel verschrikkelijker wordt aangekondigd. De afronding die we daarnet bespraken, wordt bevestigd door een radicale breuk ten opzichte van de vorige verkrachtingsverhalen. En de lezer kan al raden in welke richting die breuk zal uitgaan.

Voor het eerst is de verkrachter geen god maar een sterveling. Zijn verlangens zijn gemotiveerd als een combinatie van *innata libido* en *vitio gentisque suoque*. Tereus is niet alleen een barbaar, rover en verkrachter maar ook een *tyrannus* en zijn daad is een regelrechte *nefas*. Het is opmerkelijk dat de goden nooit op een dergelijke manier werden beschreven. Het is alsof het normaal is dat goden meisjes op de hielen zitten, verkrachten of roven. Dit doet denken aan de volgende woorden van Jupiter enkele honderden verzen geleden:

uerum amor est; (5.526a)

We bevinden ons hier in het verhaal van Hades en Proserpina. Ceres gaat bij Jupiter zodat hij Proserpina kan redden uit de klauwen van Hades. Aanvankelijk voelt Jupiter hier helemaal geen behoefte voor. In zijn ogen gaat het immers echt om liefde. Als Hades' roof een voorbeeld is van echte liefde, wat moet de lezer dan concluderen uit alle voorgaande verkrachtingsscènes? Waren die ook allemaal daden van pure liefde? De verkrachting van Tereus, van een sterfelijk personage dus, wordt in ieder geval helemaal tegengesteld beschreven. Dus enkel wanneer een god verkracht, is dit een daad van liefde. Een tweede opmerkelijk gegeven is dat Philomela's uitdrukkelijke wens naar goddelijke hulp niet wordt gehoord. Het is de eerste keer in de *Metamorphoses* dat een hulpkreet van het slachtoffer wordt genegeerd. Zo kan Philomela niet gered worden en moet ze alles zomaar ondergaan. Ook na haar verkrachting aanroept ze de goden. Tereus krijgt schrik en het arme meisje moet nu zelfs een tweede trauma ondergaan. Opnieuw krijgt ze geen goddelijke hulp. Tereus verminkt haar door haar tong uit te snijden. Dit is meteen een derde radicale breuk. Tereus verkracht haar niet zomaar maar hij verminkt haar nog eens én hij vergrijpt zich daarna nog meerdere malen aan haar. Een laatste breuk wordt gevormd door het uitoefenen van de wraak. Hier is geen sprake van *ira* maar van *poenae*. Ook hier komt geen goddelijke hulp aan te pas. Procne en Philomela bedenken zelf een plan. Wanneer we hun daden vergelijken met de wraakacties van Juno zien we ook een duidelijk verschil. Zij liet Io bewaken en zat haar over de hele wereld achterna maar uiteindelijk kreeg Io van Jupiter toch haar menselijke gedaante terug. Later wordt ze zelfs als godin vereerd. Later verandert Juno Callisto in een beer en zorgde ze ervoor dat ze als sterrenbeeld het water niet kan aanraken. Toch is Callisto's lot niet zo betreuenswaardig, ze blijft voor eeuwig als sterrenbeeld verder leven. Juno's wraak werd wel erger na de roof van Europa maar nooit heeft ze zelf iemand gedood.

Hier doodt Procne haar eigen zoon. Voor het eerst wordt een sterveling vermoordt door een sterveling. Het gehele verhaal speelt zich dus af op menselijk niveau én het is onmiddellijk de meest gruwelijke scène uit de gehele *Metamorphoses*. Dit zal ons iets leren over de rest van het werk. Hierin verdwijnen de goden grotendeels en worden ze vervangen door mensen. De *furor* was een eerste keer aangekondigd in het verhaal van Narcissus en komt hier opnieuw naar voor. Dit woord is dus duidelijk verbonden met de mensen. Zo kunnen we afleiden dat in de volgende serie verhalen de menselijke *furor* een belangrijke plaats zal innemen. Otis en Tronchet delen de *Metamorphoses* met hetzelfde argument in vier delen. Otis titelt de eerste sectie 'de goddelijke komedie' en hij laat die samen met boek twee eindigen. Hier staan vooral de eerste verkrachttingsverhalen die we besproken hebben centraal. De tweede sectie eindigt vlak voor de scène van Tereus, Procne en Philomela en is getiteld 'de wrekende goden'. De eerste twee delen worden dus door goden geregeerd. Ook Otis leest het verhaal van Tereus en Procne dus als een definitieve breuklijn. Vanaf het verhaal van Tereus en Philomela is het werk gericht op 'de pathos van de liefde' en 'Rome en de vergoddelijkte leider' in plaats van op de goden.¹⁰⁴ Ook volgens Tronchet staat dit verhaal aan het hoofd van een nieuwe sectie en illustreert het perfect dat de vertelling zich vanaf nu opsluit in de aardse sfeer.¹⁰⁵ Hoewel Holzberg een driedeling hanteert in plaats van een vierdeling vormt ook hier het verhaal van Tereus en Philomela het begin van een nieuwe sectie. De eerste pentade handelt over de godenmythen, de tweede focust zich op sagen over helden ten tijde van de Trojaanse oorlog.¹⁰⁶ De meeste academici zijn het er dus over eens dat dit verhaal duidelijk een nieuw soort verhalen introduceert.

Vooraleer we echter naar deze nieuwe sequentie kunnen kijken, lezen we nog een laatste verkrachtingsscène. Boreas is verliefd op Oreithuia de dochter van de nieuwe koning van Athene. Maar omdat zijn Thracische afkomst in zijn nadeel speelt, mag hij haar van haar vader niet huwen. Wanneer hij beseft dat zijn lieve woordjes niet zullen helpen, grist hij haar vanuit de lucht mee. Hoewel Boreas een god is, worden hier ook de woorden *raptor* en

¹⁰⁴ Otis 1966, 83.

¹⁰⁵ Tronchet 1998, 268.

¹⁰⁶ Holzberg 2007, 24-25. De pentadenstructuur van Holzberg is veel flexibeler dan de strikte thematische indeling waarop Otis (1970) en Ludwig (1965) zich bijvoorbeeld baseren. Hij argumenteert dat alle pentaden door middel van *mise en abyme* aan elkaar gelinkt zijn. Zo ontstaat een veel dynamischere structuur. Doorheen zijn boek bespreekt hij de verschillende pentaden. Hierbij legt hij zowel interne linken als verbanden over de pentaden heen.

tyrannus gebruikt. Misschien wil dit zeggen dat we deze scène niet apart moeten lezen, maar samen met het verhaal van Tereus en Philomela. Er volgt nog een allerlaatste roof om de definitieve breuklijn te bevestigen.

Wat heeft het onderzoek rond de verkrachtingsverhalen tot nu toe opgeleverd? In het begin van de *Metamorphoses* bouwt Ovidius langzaam een complex mechanisme op. Door de verkrachtingsverhalen op verschillende manieren met elkaar te linken ontstaat een complex web van verhalen. Hierbij maakt hij vooral gebruik van woordelijke echo's die verschuiven en tegelijk introduceert hij telkens nieuwe elementen. Eenmaal een verwachtingspatroon is opgebouwd, kan Ovidius hiermee gaan spelen. Dit doet hij dan ook in de daarop volgende verhalen. De Thebecyclus speelt in op allerlei motieven en thema's uit de verkrachtingsverhalen en introduceert tegelijkertijd nieuwe onderwerpen. De zang van Calliope werkt op een gelijkaardige manier. Het verhaal vormt de definitieve afronding van de verkrachtingsverhalen en staat tegelijkertijd symbool voor het stijgende verzet van de mensen. Het verhaal van Tereus en Philomela bevestigt deze nieuwe tendens door een radicale breuk te vormen met de verkrachtingsverhalen. Bovendien combineert het enkele nieuwe thema's die door de Thebecyclus en de zang van Calliope werden geïntroduceerd. Het pikt tegelijkertijd het thema van de *furor* op dat in het verhaal van Narcissus was geïntroduceerd en het groeiende aandeel van de mensen dat centraal stond in de reeks rond de wedstrijden met de goden.

7) Wat daarna?

In dit volgende hoofdstuk proberen we te achterhalen wat er nu volgt op dit definitieve einde. Hierbij laten we ons leiden door de overgangsverhalen in de Thebecyclus. Hierin werden immers een aantal nieuwe thema's geïntroduceerd. Zo lazen we enkele voorbeelden van geslachtsveranderingen, enkele voorbeelden van innige liefde en tegennatuurlijke liefde en tenslotte zagen we een evolutie in de relatie tussen goden en mensen. Stervelingen bieden meer en meer weerstand tegen de goddelijke willekeur. Deze evolutie gaat gepaard met focus die verschuift van goddelijke naar menselijke avonturen. De *furor*-variant en het belang van de mensen werd tenslotte opnieuw opgenomen en bevestigd in het verhaal van Tereus en Procne. Na een grondige analyse kan er geconcludeerd worden dat al deze nieuwe

thema's inderdaad aan bod komen in het vervolg van de *Metamorphoses*. Daarnaast komen uiteraard nog heel wat andere thema's aan bod. Aangezien deze verhalen niet rechtstreeks in verbinding staan met de verkrachtingsverhalen, blijven ze achterwege in deze verhandeling. Het is vooral van belang te onderzoeken hoe de verhalen die die nieuwe thema's terug oppikken in relatie staan met de verkrachtingsverhalen. Blijft het louter bij een thematische overeenkomst of is er telkens iets meer aan de hand?

a) Echt liefde

De eerste verhalen die dit thema aankondigden, waren die van Apollo en Coronis en Mercurius en Herse. Hier spraken we voor het eerst over liefde waarbij geen geweld aan te pas kwam. Deze verhalen bevinden zich op het einde van de eerste hechte groep van verkrachtingsverhalen. Later in de Thebecyclus vinden we deze liefde ook terug tussen Jupiter en Semele, Jupiter en Leucothoë en tenslotte Pyramus en Thisbe. In dit laatste verhaal is er sprake van de eerste menselijke innige liefde. In alle gevallen loopt deze vorm van liefde wel slecht af. Apollo en Jupiter doden hun geliefde, Mercurius krijgt de kans niet om zijn liefde te uiten, Leucothoë wordt door haar vader vermoord en Pyramus en Thisbe tenslotte storten zich samen de dood in. Deze *verus amor* is dus niet altijd even positief.

Veel voorbeelden van natuurlijke, innige liefde krijgen we in de rest van de *Metamorphoses* niet. Een eerste voorbeeld is het verhaal rond Cephalus en Procris. Deze episode is heel uitgebreid en bestaat uit een aantal delen. Het begint als volgt:

*'Procris erat, si forte magis peruenit ad aures
Orithyia tuas, raptae soror Orithyiae: (7.694-695)*

Er wordt dus een duidelijke link gelegd met het laatste verkrachtingsverhaal. Net zoals alle voorgaande verhalen krijgen we hier een tragische afloop. Cephalus wordt verleid door Aurora maar hij blijft Procris trouw. Aurora is in haar eer gekrenkt en zaait wantrouwen in Cephalus' hart. Zij vermoedt hem zodat hij in zijn nieuwe gedaante de trouw van zijn vrouw kan testen. Ook Procris wijst aanvankelijk die zogezegde aanbieder af maar uiteindelijk gaat ze in op zijn avances. Cephalus onthult zijn ware gedaante en is woedend. Zij is beschaamd en wijdt zich sindsdien aan Diana. Uiteindelijk vergeeft ze hem en geeft ze hem de hond Lelaps cadeau. Even later verdenkt zij Cephalus ervan een minnares te hebben met de naam

Zefier. Maar dit berust op een misverstand. Cephalus legt zich moe van het jagen neer op de grond en smeekt Zefier de wind om afkoeling. Procris ligt op de loer en wanneer ze te veel lawaai maakt, wordt ze door de speer van Cephalus getroffen. Zo loopt hun innige liefde slecht af. Het verhaal bevat enkele oppervlakkige gelijkenissen met de verkrachtingsverhalen. Een eerste gelijkenis is zoals aangehaald de link met Procris' geroofde zus Oreithuia. Verdere gelijkenissen zijn bijvoorbeeld het aannemen van een andere gedaante. Hier is het wel geen god maar een mens die transformeert. Verdere gekende motieven zijn de goddelijke wraak, de associaties met Diana en het motief van het rusten na de jacht.¹⁰⁷

Het volgende voorbeeld van echtelijke liefde speelt zich af tussen Philemon en Baucis. Hoewel het verhaal draait om hun gastvrijheid, krijgt hun innige liefde ook een plaatsje. De vermomde Jupiter en Mercurius worden gastvrij door het koppel ontvangen hoewel ze zelf zeer arm zijn. Er wordt benadrukt hoe zij samen als evenwaardige partners hun huishouden runnen. De goden onthullen hun werkelijke gedaante en uiten hun dank. Als beloning mogen ze een wens uitspreken. Jaren later gaat hun wens in vervulling, ze sterven samen en hun beide lichamen vergroeien en transformeren tot een boom. Voor de eerste keer loopt de echtelijke liefde goed af. Gelijkenissen met de verkrachtingsverhalen zijn er op het eerste zicht niet. Het enige wat we misschien kunnen vergelijken, is het afdalen van Jupiter en Mercurius in een andere gedaante.

Een derde verhaal dat draait rond echtelijke liefde kent opnieuw geen gelukkig einde. Net na het huwelijk tussen Orpheus en Eurydice sterft de bruid door een slangenbeet in haar hiel. Orpheus kan de goden van de onderwereld met zijn muziek overtuigen om haar terug naar de bovenwereld te laten komen maar hij verbreekt de voorwaarde door achterom te kijken. Zo sterft zijn jonge bruid voor een tweede keer. Hierna kijkt hij naar geen enkele vrouw meer om waarop hij – net zoals Pentheus – door Bacchanten wordt verscheurd. In dit

¹⁰⁷ Voor een uitgebreide analyse van dit verhaal verwijs ik naar: Saylor (2008). Dit artikel gaat vooral in op de reacties en interne motivaties van zowel Procris als Cephalus. Davis' (1983) hele verhandeling staat in het teken van dit verhaal. Het vormt volgens hem de climax van een hele reeks verhalen waarin de relatie tussen de jacht en *amor* centraal staat. In zijn analyse betreft hij zoals eerder al vermeld de figuren van Daphne, Syrinx, Arethusa, Callisto, Salmacis, Pomona, Cyparissus, Hermaphroditus, Narcissus, Adonis en Meleager. De analyse van al deze personages leidt tot de climax in het verhaal van Cephalus en Procris (125-148).

verhaal zitten nog enkele verhalen ingebed. Na de aanroeping van de Muze¹⁰⁸, kondigt Orpheus aan:

*nunc opus est leuiore lyra; puerosque canamus
dilectos superis inconcessisque puellas
ignibus attonitas meruisse libidine poenam. (10.152-154)*

Op die manier kunnen we het verhaal van Orpheus en Eurydice lezen als een soort van kaderverhaal. Net zoals de roof van Europa de hele Thebecyclus in gang zette, zet deze scène een cyclus van verhalen op gang. Al zijn liederen passen in het volgende stukje over tegennatuurlijke liefde.

Een vierde koppel dat besproken wordt, is Ceyx en Alcyone.¹⁰⁹ Ook dit verhaal beslaat een heel aantal verzen met een aantal uitbreidingen. Ceyx wil raad vragen aan het orakel en moet hiervoor zijn vrouw thuis achterlaten. Net zoals in de afscheidsscène tussen Philomela en Pandion klinken ook hier waarschuwendende woorden. We weten dus al dat er iets erg gaat gebeuren. Inderdaad, Ceyx komt tijdens zijn reis in een storm terecht en verdrinkt. Juno zorgt ervoor dat de Slaapgod¹¹⁰ Alcyone op de hoogte brengt van de dood van haar man. Op het strand vindt ze zijn dode lichaam en ze veranderen samen in ijsvogels.

Het verhaal van Picus en Canens bevat het laatste voorbeeld van innige menselijke liefde. De beschrijving van beide doet ons denken aan de verkrachtingsverhalen. Hij wordt door alle nimfen begeerd maar hij heeft slechts aandacht voor één meisje. Ook zij kiest uit de ellenlange lijst aanbidders juist hem. Op een dag, terwijl Picus op jacht is, laat Circe haar oog op hem vallen (*widit*). Haar hart gaat onmiddellijk sneller slaan en ze probeert hem te veroveren. Ze lokt hem weg en probeert hem met een korte elegische monoloog te overtuigen. Net zoals Cephalus weigert hij en verklaart hij zijn liefde voor zijn vrouw. Dit kan Circe niet verdragen en ze verandert hem in een specht. Thuis kwijnt zijn vrouw Canens weg van verdriet.

¹⁰⁸ Barchiesi (2001, 285) wijst erop dat dit een soort tweede prooemium is te vergelijken met die van Ovidius zelf. Voor een uitvoerige vergelijking tussen de twee en de implicaties van Orpheus als verteller verwijs ik naar Barchiesi 2001, 284-294.

¹⁰⁹ Voor een uitgebreide bespreking van dit verhaal verwijs ik naar Fantham (1979) en Jouteur (2001, 179-189). Jouteur gaat vooral dieper in op de opbouw van de hele episode.

¹¹⁰ Zie noot 63.

Uit de analyse van deze vier verhalen kunnen we niet veel afleiden met betrekking tot de verkrachtingsverhalen. Bij elk van de verhalen kan wel een of andere link gelegd worden maar deze zijn niet overtuigend genoeg om verbanden te leggen tussen de twee groepen van verhalen. Het is trouwens heel moeilijk om hier van een nieuwe reeks verhalen te spreken. Er zijn ten eerste niet genoeg voorbeelden en ten tweede zijn er te weinig duidelijke gelijkenissen tussen de vier verhalen zoals we die zagen in de verkrachtingsverhalen. De enige opvallende elementen zijn dat de meeste verhalen ten eerste redelijk uitgebreid zijn en ten tweede een slechte afloop hebben. Hoewel de liefde tussen de twee personages altijd heel innig en echt is, is er altijd wel een spelbreker. De gekrenkte Aurora zaait wantrouwen in het hart van Cephalus en ook Circe haalt het gelukkige koppel uiteen. Door een ongelukkige speling van het lot wordt Thisbe gebeten en komt Ceyx terecht in een storm. Enkel het verhaal van Philemon en Baucis loopt goed af. Misschien wijst dit op het feit dat innige liefde gedoemd is om te mislukken, dat die niet eeuwig blijft bestaan. Tronchet wijst er ook op dat het weinig voorkomen van een thema een belangrijke boodschap kan hebben.¹¹¹ We zouden bijvoorbeeld kunnen concluderen dat de goden dit soort liefde niet verdragen en het liefdesgeluk opzettelijk verstoren. De enige vorm van liefde die zij hanteren, is de pure lust. Het kan dus zijn dat een verdere analyse toch tot interessante gelijkenissen zou leiden maar dit is hier niet echt relevant. Het belangrijkste is dat dit thema wordt voorbereid in de overgangsverhalen, verder wordt uitgewerkt in het vervolg van de *Metamorphoses* maar dat het duidelijk geen centrale positie inneemt binnen de rest van het oeuvre.

b) Tegennatuurlijke liefde

Een tweede variant van *amor* werd aangekondigd in het verhaal van Narcissus. Hier lazen we de komst van de *novitas furoris*. Deze *furor* uitte zich in een extreme vorm van zelfliefde die leidde tot de dood. Ook later lazen we voorbeelden van tegennatuurlijk liefde. Salmacis' verkrachting van Hermaphroditus wordt niet als natuurlijk beschouwd. Een vrouw hoort haar gevoelens immers onder controle te houden. Tereus' brutale verkrachting en verminking van Philomela werd ook onder de noemer van *furor* geplaatst. In het vervolg van de *Metamorphoses* blijft de *furor*-variant van *amor* een grote rol spelen. Deze variant uit zich in

¹¹¹ Tronchet 1998, 480.

zeer uiteenlopende vormen. Dochters worden verliefd op de vijand van hun vader, een zus op haar broer, een vrouw op een vrouw, een man op een man, een man op een standbeeld en tenslotte een dochter op haar vader. Het is opmerkelijk dat het vooral de vrouwen zijn die over de schreef gaan. Deze verhalen bevatten heel wat interne linkjes waardoor we zouden kunnen spreken over een nieuw typeverhaal rond tegennatuurlijke liefde. Ze kunnen niet afzonderlijk van de verkrachtingsverhalen gelezen worden om verschillende redenen. Ten eerste wordt, zoals reeds enkele keren benadrukt, het thema van de *furor* voorbereid in de verkrachtingsverhalen. Ten tweede keren af en toe echo's terug uit de reeks verkrachtingsverhalen. De twee typeverhalen refereren dus naar elkaar. Ten derde hanteert Ovidius een gelijkaardig mechanisme van gelijkenissen en verschuivingen. Deze drie argumenten worden één voor één gestaafd met voorbeelden.

Verschillende verhalen worden dus ten eerste geregeerd door verschillende *furor*-varianten van *amor*. Medea en Scylla zijn de eerste die door toedoen van *furor/amor* landverraad plegen. Hun verhalen staan aan het hoofd van respectievelijk boek zeven en acht. Terwijl Medea de strenge voorwaarden van haar vader aanhoort, gebeurt het volgende:

*concipit interea ualidos Aetias ignes
et luctata diu, postquam ratione furorem
uincere non poterat, 'frustra, Medea, repugnas; (7.9-11)*

Het gebruik van het woord *furor* doet onmiddellijk een belletje rinkelen. Medea's liefde is inderdaad tegen de regels in. In een lange interne monoloog uit Medea haar verscheurdheid. Ze is verliefd op Jason en wil hem helpen de opdrachten te doorstaan maar dit betekent dat ze haar vader en dus haar hele vaderland moet verraden. Haar gevoelens slingeren heen en weer tussen Jason en haar vader maar uiteindelijk overwint de liefde. Jason aanvaardt haar hulp en als alles voorbij is, neemt hij haar als echtgenote mee naar zijn thuisland. De liefde blijft duren tot ze ontdekt dat Jason haar bedrogen heeft. Nadat ze zijn minnares vermoord heeft, vermoordt ze ook – net als Procne – haar eigen kinderen. Enkele honderden verzen later volgt een gelijkaardig verhaal. Scylla, ook een koningsdochter, wordt verliefd op haar vaders vijand Minos. Ook zij uit in een interne monoloog haar verscheurdheid tussen haar liefde voor Minos en haar vader en ook het resultaat van die monoloog is hetzelfde; de liefde wint. Toch zijn er ook enkele verschillen. Minos is niet zoals Jason op de hoogte van Scylla's

plannen. Zij handelt volledig zelfstandig en geeft zich samen met de overwinning aan koning Minos. Deze verfoeit dergelijk landverraad en wil niets van haar weten. Hij verlaat Megara zonder haar. Zij probeert zich nog vast te klampen aan zijn schip maar ze wordt door haar vader, die ondertussen een zeearend is geworden, aangevallen. Ze moet loslaten en verandert in een zeevogel.

Een volgende groep verhalen gaat van start met het verhaal van Byblis en Caunis. Zij is smoorverliefd op haar eigen broer Caunis. In haar monoloog lezen we duidelijk de verscheurdheid tussen *amor* en wederom *furor*.

*si tamen ipse mei captus prior esset amore,
forsitan illius possem indulgere furori. (9.511-512)*

Ook op latere verzen (9.541; 583; 602) blijft *furor* opduiken. Byblis slaat haar armen om haar broer op eenzelfde manier als Procne haar vader omhelst.

*osculaque et collo circumdata bracchia cernens (6.479)
nec peccare putat, quod saepius oscula iungat,
quod sua fraterno circumdet bracchia collo; (9.458-459)*

Hoewel hier duidelijk een verschuiving plaatsvindt, verbinden we het verhaal toch met het toppunt van menselijke *furor*. Uiteindelijk beslist ze haar broer via een brief op de hoogte te brengen van haar gevoelens. Haar brief heeft echter niet het gewenste resultaat en afgewezen zwerft ze rond tot ze uit verdriet in een bron verandert. Direct hierop volgt een tweede wonder, namelijk dat van Iphis. Een vrouw deed alsof haar dochter een zoon was omdat het kind anders zou verstoten worden door de vader. Wanneer het meisje een bepaalde leeftijd heeft bereikt, kiest de vader een geschikte echtgenote uit voor zijn zoon. Zijn keuze bevalt Iphis want zij wordt verliefd op de blonde Ianthe. De homoseksuele liefde maakt hier zijn intrede en in een interne monoloog uit Iphis haar tegennatuurlijke liefde.

*Iphis amat, qua posse frui desperat, et auget
hoc ipsum flammis ardetque in uirgine uirgo.
uixque tenens lacrimas 'quis me manet exitus' inquit,
'cognita quem nulli, quem prodigiosa nouaeque*

cura tenet Veneris? (9.724-728a)

Zowel moeder als dochter vreest dat op de huwelijksnacht hun bedrog zal uitkomen. Toch wordt haar ware identiteit nooit onthuld omdat Iphis de nacht voordien in een jongen verandert. Een tweede homoseksuele relatie lezen we in het verhaal van Apollo en Cyparissus.¹¹² Andere homoseksuele relaties worden onmiddellijk daarna aangekondigd als onderwerp van Orpheus' zang. Hij haalt de voorbeelden van Jupiter en Ganymedes aan alsook de liefde tussen Apollo en Hyacinthus.

Enkele verzen later bezingt Orpheus het verhaal van Pygmalion.¹¹³ Deze wil zich tegen de misdadige liefde van vrouwen beschermen.

*'Quas quia Pygmalion aeuum per crimen agentes
uiderat, offensus uitiiis quae plurima menti
femineae natura dedit, sine coniuge caelebs
uiuebat thalamique diu consorte carebat. (10.243-246)*

Hierbij denken we in de eerste plaats automatisch aan Byblis en Iphis en maar ook aan Medea en Scylla. Toch is zijn verhaal niet minder vreemd. Hij creëert als beeldhouwer een beeld naar zijn eigen wensen en verlangens. Na een bepaalde tijd wordt hij er ook echt verliefd op en smeekt hij Venus om zijn droom te laten uitkomen. Wanneer hij op een nacht thuiskomt en zijn geliefde beeld kust, komt het langzaamaan tot leven. De vrucht van hun liefde heet Paphos. Diens kleindochter Myrrha is het onderwerp van het volgende verhaal. Zij is immers verliefd op haar vader Cinyras. In de aankondiging van het verhaal wordt de lezer gewaarschuwd. We moeten ons voorbereiden op een schandaal. Woorden als *scelus*, *crimen* en *furor* benadrukken doorheen het verhaal het misdadige karakter. Samen met haar voedster slaagt Myrrha er immers in met haar eigen vader in bed te duiken. De verlangens van het meisje kunnen niet goedgepraat worden want alleen zij is verantwoordelijk voor haar driften. Cupido beweert uitdrukkelijk er niets mee te maken te hebben.

¹¹² Bij dit verhaal wordt niet verder stilgestaan. Davis (1983, 74-76) integreert Cyparissus in zijn studie als een mannelijke tegenhanger van Daphne.

¹¹³ Vele analyses van dit verhaal draaien rond het statuut van kunst in de *Metamorphoses*. Ovidius is net zoals Pygmalion een kunstenaar. De twee worden zo met elkaar vergeleken. Solodow (1988, 215-219) trekt zo enkele interessante conclusies omtrent de macht van de kunstenaar, i.e. Ovidius.

Het tweede argument was het veelvuldige gebruik van echo's naar de verkrachtingsverhalen. Bijna elk van deze verhalen legt een of andere link met de verkrachtingsverhalen. Soms zijn deze referenties zeer sterk. Scylla refereert bijvoorbeeld naar Minos als de vrucht van Jupiter en de geroofde Europa. De klacht die Apollo uit tegen de overleden Hyacinthus klinkt net zoals zijn klacht tegen Daphne na haar gedaanteverwisseling in een laurierboom. Als hij hen niet levend kan bezitten, dan maar in de vorm van een boom/bloem.

*cui deus 'at quoniam coniunx mea non potes esse,
arbore eris certe' dixit 'mea ; semper habebunt
te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae. (1.557-559)*

*quod quoniam fatali lege tenemur,
semper eris mecum memorique haerebis in ore."*
*[te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt,
flosque nouus scripto gemitus imitabere nostros. (10.203-206)*

Zo wordt een directe link gelegd met de verkrachtingsverhalen. Daarnaast vinden er ook verschuivingen plaats. De personages maken in de meeste van deze scènes gebruik van een lange monoloog om hun tweestrijd te uiten. Deze woorden uiten ze echter nooit tegen hun onbereikbare geliefde. De elegische monoloog uit de verkrachtingsverhalen lijkt hier dus vervangen te zijn door een interne monoloog. Ook rond het thema van de geslachtsverandering vinden enkele verschuivingen plaats. Dit thema werd al voorbereid door de verhalen van Tiresias en Hermaphroditus. Toch krijgen we drie verschillende varianten. Tiresias wordt opeenvolgend man, vrouw en dan weer man. Hermaphroditus groeit samen met Salmacis tot één wezen dat half man, half vrouw is. Iphis verandert voorgoed in een man. Andere echo's zijn eerder vaag maar brengen bij de lezer toch een aantal herinneringen naar boven. Byblis omarmt haar broer net zoals Philomela haar vader omarmt. Op een bepaald moment staat Myrrha voor haar vader. De woorden waarmee dit omschreven wordt, lijken sterk op de scène tussen Daphne en haar vader. Net zoals Tereus zijn zwaard trekt voor Philomela, trekt de vader van Myrrha zijn zwaard voor haar.¹¹⁴ Het

¹¹⁴ Tronchet 1998, 603.

gaat hier vooral om een gelijkenis qua woordenschat. Deze overeenkomsten zijn echter niet sterk opvallend. Slechts een aandachtige lezer met een heel goed geheugen zal deze echo's kunnen opvangen. Zo zijn er nog een aantal van deze echo's waar hier niet verder wordt op ingegaan.

Een derde en laatste argument is het inschakelen van een gelijkaardig mechanisme van gelijkenissen en verschillen. Op het eerste zicht kunnen de verschillende verhalen gegroepeerd worden. Er is de liefde die gepaard gaat met landverraad, de incestueuze liefde, de homoseksuele liefde en er is tenslotte één voorbeeld van liefde voor een levenloos object. Toch is dit een louter artificiële indeling. Ovidius verspreidt al deze verhalen doorheen verschillende boeken. In Orpheus' aankondiging van zijn zang dachten we een soort structuur te kunnen vinden. Hij wil zingen over goden-en-knapenliefde en verboden liefde van meisjes. Maar Orpheus voegt dan het verhaal van Pygmalion toe. Bovendien vinden we veel meer voorbeelden van verboden meisjesliefde buiten de zang van Orpheus. Deze zogezegde indeling zet de lezer alleen maar op het verkeerde been. Zelfs de artificiële indeling is niet geheel onproblematisch. De verhalen van Scylla en Medea zijn inderdaad met elkaar te vergelijken zo ook de verhalen van Byblis en Myrrha.¹¹⁵ Toch bevatten ook alle verhalen onderlinge linken.¹¹⁶ Op al deze interne relaties wordt hier niet dieper ingegaan. Deze voorbeelden dienen enkel om aan te tonen dat deze hele sequentie rond de tegennatuurlijke liefde net zoals alle verkrachtingsverhalen een zeer complex netwerk vormt.¹¹⁷ Er zijn de verschillende *cross-references* tussen de verschillende verhalen onderling die daarnaast dan nog eens gecombineerd worden met echo's naar andere typeverhalen

¹¹⁵ Aangezien de exacte gelijkenissen en echo's hier van secundair belang zijn, verwijs voor een meer uitgebreide analyse tussen Byblis en Myrrha verwijs ik naar Nagle (1983), Tissol (1997) en Jouteur (2001, 152-153).

¹¹⁶ Tronchet (1998, 599-602) vindt gelijkenissen tussen Medea en Byblis, Scylla, Hyacinthus en Iphis, Hyacinthus en Pygmalion etc. Hij voegt hier nog uitvoerige vergelijkingen tussen Syrix, Narcissus, Arethusa, Philomela, Myrrha en Scylla aan toe (1998, 25). McKinley (2001) analyseert in haar werk de representatie en werking van de vrouwelijke psyche in Ovidius. Hierbij concentreert ze zich vooral op de vlucht van Medea en de verhalen uit de zang van Orpheus (Pygmalion, Myrrha, Venus en Adonis, Atalanta en Hippomenes). Verder onderzoekt ze de navolging en commentaren die in de Middeleeuwen ontstaan zijn gebaseerd op deze teksten van Ovidius.

¹¹⁷ Galinsky (1975,87-90) gaat ook dieper in op de complexiteit van deze verhalen. Hij zet het verhaal van Myrrha in relatie met Byblis, Pygmalion, Adonis en Orpheus. Galinsky concludeert dat Ovidius geen eenduidige verdeling wilde creëren door de thema per thema te behandelen.

zoals bijvoorbeeld het verkrachtingsverhaal.¹¹⁸ We krijgen dus de opbouw van een tweede typeverhaal.

Beide thema's van innige en tegennatuurlijke liefde werden voorbereid in de loop van de voorgaande verhalen. Uit het onderzoek naar de uitwerking van deze nieuwe thema's in het vervolg van de *Metamorphoses* kunnen we een aantal interessante conclusies trekken. Beide thema's worden inderdaad opnieuw opgepikt in de loop van de volgende zes boeken maar er is duidelijk een verschil in bewerking. Innige liefde komt inderdaad naar voor maar niet zeer uitgesproken. Bovendien zijn de echo's naar de verkrachtingsverhalen slechts zeer suggestief. Het tweede thema daarentegen wordt wel volledig uitgewerkt. De *furor* staat wel aan het hoofd van vele andere verhalen en er klinken heel wat expliciete echo's. Bovendien lijken deze laatste verhalen een eigen typeverhaal te vormen. Zo zijn ze allemaal ontegensprekelijk met elkaar verbonden maar ook met het typeverhaal rond de verkrachtungen.

c) Variaties op verkrachtingsverhalen

Tot slot mogen we ook niet vergeten dat de verkrachtingsverhalen nooit helemaal verdwijnen. Ovidius heeft een mechanisme opgebouwd en blijft daarmee spelen. Doorheen de rest van de *Metamorphoses* doet hij beroep op het verwachtingspatroon van de lezer. Her en der verspreid duiken verhalen op die door middel van verschillende technieken gelinkt kunnen worden aan de verkrachtingsverhalen. Deze technieken zijn door elkaar gebruikt en kunnen niet strikt geordend of gerangschikt worden. We kunnen wel een aantal constanten onderscheiden. Een eerste techniek bestaat erin een verhaal te starten met een echo naar één of ander verkrachtingsverhaal. Daarna wordt ons verwachtingspatroon doorbroken en blijkt dat de lezer alleen maar op het verkeerde been is gezet. De rest van het verhaal heeft bijvoorbeeld op het eerste zicht niets met een verkrachting te maken. Een dergelijke techniek is reeds besproken in het verhaal van Actaeon. Het kan ook zijn dat een verhaal een tijdje volgens plan verloopt maar dan plots een geheel onverwachte wending krijgt. Een tweede techniek bestaat erin wel degelijk een verkrachting te beschrijven maar dit op een geheel andere manier dan voordien. Er zijn bijvoorbeeld geen echo's aanwezig of de verhalen beslaan slechts enkele verzen. Zo vraagt de lezer zich af wat hij met deze korte intermezzo's

¹¹⁸ Jouteur (2001, 202-203) legt gelijkenissen tussen de verhalen van Myrrha en Narcissus.

moet aanvangen. Een aantal voorbeelden zullen helpen om de werking van deze verschillende technieken aan te tonen.

In het verhaal rond de jacht op het Calydonische everzwijn zien we de eerste techniek opduiken. Diana stuurt een everzwijn op Calydon af omdat de bevolking niet voor haar had geofferd. Het verwoest alle granen waardoor oogsten uitblijven. Een gezantschap arriveert om samen het Calydonische everzwijn te doden. Er volgt een lange catalogoog van helden tot we plots de komst van Atalanta lezen.

nemorisque decus Tegeae Lycaeï. (8.317b)

Dit vers doet onmiddellijk een belletje rinkelen. We bevinden ons opnieuw in Arcadië. Tegea is een stad en de Lycaeus een berg uit die streek. De Lycaeus brengt daarboven de eerste mythologische metamorfose van Lycaon in gedachten. Ook de verdere beschrijving van Atalanta leidt ons in de richting van een verkrachtingsverhaal.

*rasilis huic summam mordebat fibula uestem,
crinis erat simplex, nodum collectus in unum,
ex umero pendens resonabat eburnean laeuo
telorum custos, arcum quoque laeua tenebat.
talis erat cultus; facies, quam dicere uere
uirgineam in puero, puerilem in uirgine possis.
hanc partier uidit, pariter Calydonius heros
optauit renuente deo flammasque latentes
hausit et 'o felix, si quem dignabitur' inquit
'ista uirum!' (8.318-327a)*

Ook het gebruikelijke kernwoord *uidit* is dus aanwezig. Tot nu toe verloopt alles volgens het gekende patroon. Toch is de lezer op zijn hoede want een verkrachting is in deze context allesbehalve gepast. Bij aanvang van een episch gevecht verwachten we geen dergelijk verhaal. De vermoedens van de lezer worden bevestigd in het vervolg van het vers:

*nec plura sinit tempusque pudorque
dicere; maius opus magni certaminis urget.* (8.327b-328)

Inderdaad, een liefdesscène is hier inderdaad niet gepast. Hoewel Meleager brandt van liefde, moet hij zijn gevoelens nog even in bedwang houden. Parry wijst erop dat de figuurlijke jacht deze keer plaats maakt voor een letterlijke jacht, namelijk de jacht op het everzwijn.¹¹⁹ In vele vorige verhalen was dit omgekeerd. De nimf in kwestie legde zich vermoeid van het jagen neer en dan ging de erotische jacht van start. In de jacht op het everzwijn slaagt Atalanta er als eerste in het beest te verwonden. Meleager kan het daarna helemaal doden. Nu de letterlijke jacht voorbij is, zou de lezer opnieuw een overschakeling naar de erotische jacht kunnen verwachten. Aanvankelijk worden we ook in die richting geduwd. Na de afslachting van het everzwijn spreekt Meleager Atalanta immers aan met *Nonacria* (8.426). Het kernwoord doet de lezer denken dat de scène nu kan verder gezet worden waar ze is gestopt maar we zijn opnieuw misleid. Meleager wil een deel van de buit aan haar overhandigen maar daar gaat een deel van het jachtgezelschap niet mee akkoord. Er volgt een schermutseling waarin Meleager twee mannen doodt. Deze mannen zijn toevallig de broers van zijn moeder Althaea. Zij is aanvankelijk blij dat het zwijn eindelijk gedood, is maar wanneer ze verneemt dat haar broers door haar eigen zoon zijn vermoord, weet ze niet wat doen. Haar moederhart is in strijd met haar zusterhart. In een lange monoloog uit ze haar tweestrijd. Uiteindelijk maakt ze een einde aan het leven van Meleager. Bij zijn geboorte hadden de Parcen voorspeld dat hij zolang zou leven als het stukje hout dat ze in het vuur hadden geworpen. Althaea had het uit het vuur gegrist en zorgvuldig bewaard. Nu gooit ze het opnieuw in het vuur waardoor Meleager sterft. In dit verhaal spelen dus een aantal factoren een rol. Ten eerste wordt de lezer vanaf het begin van het verhaal in een verkeerde richting geduwd. De hele scène heeft niets met een verkrachting te maken. Naast de linken met de verkrachtingsverhalen, zien we ook een link met de voorgaande reeks verhalen. Net zoals Medea, Scylla, Byblis etc. uit Althaea een lange monoloog waarin ze haar tweestrijd verwoordt.

De beschrijving van Deianira werkt op eenzelfde manier als die van Atalanta. Theseus verblijft bij de riviergod Acheloüs. Theseus wil op een bepaald moment te weten komen waarom deze maar één hoorn meer heeft. Acheloüs' verhaal begint met de volgende woorden:

¹¹⁹ Parry 1964, 271.

*nomine si qua suo fando peruenit ad aures
Deianira tuas, quondam pulcherrima uirgo
multorumque fuit spes inuidiosa procorum. (9.7-9)*

We denken een verkrachting te zullen krijgen maar integendeel, zowel Acheloüs als Hercules vraagt Deianira's hand aan haar vader. Vervolgens strijden ze beiden eerlijk voor de buit. Acheloüs verliest de strijd en in deze strijd breekt Hercules één van zijn hoorns af. Hiermee is zijn verhaal afgerond. Vlak na het einde van zijn verhaal lezen we:

*Dixerat, et nymphe ritu succincta Dianae,
una ministrarum, fuis utrimque capillis,
incessit totumque tulit praediuite cornu
autumnum et mensas, felicia poma, secundas. (9.89-92)*

Opnieuw komt een bekoorlijke nimf op de proppen. Bovendien is ze gekleed zoals Diana net zoals Syrinx (1.695: *cincta Dianae*). Enkele verzen later volgt inderdaad opnieuw een achtervolgsscène maar niet van deze nimf. Nessus probeert zich aan Deianira te vergrijpen. Gelukkig kan Hercules hem tegenhouden. De rest van het verhaal draait verder rond Hercules en Deianira. Zij wordt door Fama ingefluisterd dat Hercules haar bedriegt. Zij laat dit niet zomaar gebeuren en stuurt hem het magisch kledingstuk dat ze van Nessos had gekregen. Hercules trekt dit aan en wordt verschroeid. Het verhaal eindigt in zijn vergoddelijking. Net zoals in het vorige verhaal is hier heel wat aan de hand. Tot twee maal toe worden we aangespoord om aan de verkrachtingsverhalen terug te denken. Twee keer worden we misleid. Deze verhalen draaien helemaal niet om een verkrachting. Het ene verhaal dient als verklaring voor het verlies van Acheloüs' hoorn. Het tweede verhaal pikt verder op de relatie tussen Hercules en Deianira. In de rest van de verhalen staat Hercules centraal. Zo dient het verhaal van Deianira als een soort overgang.

Een derde voorbeeld lezen we even later in boek tien in het vervolg van het verhaal van Myrrha. Zij bracht Adonis ter wereld, de vrucht van haar eigen vader. Deze jongen staat gekend om zijn schoonheid en vooral Venus heeft een boontje voor hem. Dit komt omdat *Amor* op een keer per ongeluk zijn moeder prikte met één van zijn pijlen. De pijl zorgt ervoor dat de godin der liefde een gehele transformatie ondergaat. Ze zwerft door de bossen jagend op wilde dieren. Ze gaat zelfs gekleed als Diana (10.536: *succincta Diana*). Deze elementen zijn

zeer duidelijk in relatie te plaatsten met de verkrachtingsverhalen. De pijlen van Cupido vormden het startpunt van de allereerste scène tussen Apollo en Daphne. De tweede keer dat de pijlen gehanteerd werden, was op bevel van Venus. Zij maakte zich zorgen over Diana's stijgende macht. Zo liet ze Hades verliefd worden op Proserpina. Ironisch genoeg wordt Venus nu zelf door één van die pijlen getroffen én gaat ze zich daarbij gedragen als een echte Diana.¹²⁰ De woorden klinken bekend in de oren. De rest van de scène heeft opnieuw niets meer met een verkrachting te maken. Opnieuw worden dus duidelijke echo's gebruikt zonder dat onze verwachtingen ingevuld worden en opnieuw wordt het verhaal ook in verband gebracht de voorgaande verhalen. Adonis is immers het product van een incestueuze liefde tussen vader en dochter.

Een laatste voorbeeld is de achtervolgsscène tussen Aesacus en Hesperia. Deze vindt heel wat later plaats op het einde van het elfde boek. Het verhaal volgt op de gedaanteverwisselingen van Ceyx en Alcyone. Daarna wordt ingegaan op Aesacus' metamorfose tot een duikeend.

*non agreste tamen nec inexpugnabile amori
pectus habens, siluas captatam saepe per omnes
aspicit Hesperien patria Cebrenida ripa
iniectos umeris siccantem sole capillos.
uisa fugit nymphe, veluti perterrita fuluum
cerua lupum longaque lacu deprensa relicto
accipitrem fluuialis anas; quam Troius heros
insequitur celeremque metu celer urget amore. (11.767-774)*

De scène verloopt dus geheel volgens verwachtingen. Net zoals Io bevindt Hesperia zich aan de oever van haar vader. Zij legt haar haren te drogen en wordt gezien door Aesacus. Hij wordt verliefd, zij vlucht. De welgekende vergelijking volgt, aangevuld door een aantal nieuwe dieren. Ze loopt weg als een hinde voor een wolf en een watereend voor een gier. Plots worden onze verwachtingen doorbroken. Hesperia wordt in haar vlucht gebeten en sterft. Aesacus is kapot van verdriet en stort zich in zee. Op dat moment wordt hij door

¹²⁰ Dit benadrukt volgens Stephen (1958, 291) nog maar eens dat Cupido superieur is tegenover alle goden. Zelfs de godin van de liefde kan niets tegen de pijlen van Cupido doen.

Tethys in een duikeend veranderd. De onverwachte wending doet wel enkele andere belletje rinkelen. Net zoals Eurydice sterft Hesperia door een giftige beet. Net zoals Pyramus en Thisbe is Aesacus bereid om voor zijn geliefde te sterven. Net zoals Apollo en Jupiter is Aesacus de oorzaak van de dood van zijn geliefde. Voor een vierde keer lezen we zowel echo's naar de verkrachtingsverhalen en andere verhalen zonder dat we een verkrachting krijgen. Nu de eerste techniek duidelijk is geïllustreerd, kunnen we overgaan tot de tweede techniek.

De tweede manier om het typeverhaal te verwerken, vinden we voor het eerst bij de verkrachting van Perimèle door Acheloüs. Middenin een verhaal worden we plots met een verkrachting geconfronteerd zonder dat we dit eigenlijk verwachten. De beschrijving zelf wordt op een compleet andere manier beschreven en is voorbij voor we het weten. De verteller wil het ontstaan van een eilandengroep uitleggen¹²¹ en plots klinkt het:

*ut tamen ipse uides, procul en procul una recessit
insula, grata mihi; Perimelen nauita dicit.
huic ego uirgineum dilectae nomen ademi; (8. 590-592)*

Daarna gaat het verhaal weer verder alsof er niets is gebeurd. De verkrachting is afgerond en voor we het plots beseffen, gaat het verhaal weer door over iets anders. Ook de verkrachting van de dochter van Erysichthon komt geheel onverwacht. Ze is op de vlucht voor haar vader en roept plots:

*“eripe me domino, qui raptae praemia nobis
uirginitatis habes” ait. Neptunus habebat, (8.850-851)*

Neptunus snelt haar te hulp door haar in een andere gedaante te veranderen. Zo kan zij aan Erysichthon ontsnappen. Deze beide verkrachtingen worden op een compleet andere manier beschreven. Geen van de voorgaande kernwoorden worden gebruikt. Binnen het verhaal van Dryope dat we hieronder bespreken, treedt zowel de verkrachting van Dryope

¹²¹ Het verhaal over het ontstaan van de eilandengroep past binnen een groter narratief kader. Theseus en andere helden zijn bij Acheloüs te gast. Tijdens dit verblijf vertellen ze elkaar verhalen. de opeenvolgende verhalen zijn: het ontstaan van de eilandengroep, Philemon en Baucis, Erysichthon en de strijd om Deianira. Voor meer informatie over de verschillende vertellers en vertelperspectieven in dit kaderverhaal verwijst ik naar Barchiesi (2001, 276-284).

als die van Lotis heel onverwacht op. De scène rond Dryope gaat van start zoals we verwachten.

notissima forma

Oechalidum Dryope, quam uirginitate carentem

uimque dei passam Delphos Delonque tenentis

excipit Andraemon et habetur coniuge felix. (9.330b-333)

Haar beschrijving verloopt volgens de normen en ook de kernwoorden *uim dei passam* passen binnen ons verwachtingspatroon. De transformatie van Dryope in een lotusboom bevat bovendien enkele echo's naar die van Daphne. Hoewel alles dus volgens het patroon verloopt, heeft deze verkrachting geen enkel nut binnen het verdere verhaal. Binnen dit verhaal bevindt zich de verkrachting van Lotis door Priapus. Op één enkel vers wordt deze beschreven.

Lotis in hanc nympe fugiens obscena Priapi (9.347)

Hier wordt het gekende motief van de vlucht gebruikt. Het inbedden van een verkrachting in een verkrachting is een techniek die we al eerder tegenkwamen bij de verhalen van Io en Syrinx en Proserpina en Arethusa. Hier zien we wel een opvallende omkering. Terwijl de verhalen van Syrinx en Arethusa eigenlijk overbodig waren voor het narratieve verloop van de scène, is hier de verkrachting van Lotis een noodzakelijk element. Lotis veranderde tijdens haar vlucht in een lotusbloem. Het is omdat Dryope deze bloem plukt dat zij in een lotusboom verandert.

Een minder aandachtige lezer zou heel snel over deze scènes kunnen lezen aangezien ze slechts enkele verzen of soms slechts enkele woorden beslaan.¹²² Deze verkrachtingen lijken dan ook geen echte functie te vervullen binnen het verhaal – uitgezonderd die van Lotis die ironisch genoeg het minst woorden beslaat. Ze worden er precies tussen gegooid. Bij een aandachtige lezer treedt wel een heel proces in gang. De lezer denkt automatisch aan alle voorgaande verhalen terug en weet niet goed wat te doen met deze korte intermezzo's. Het meest vreemde verhaal is dat tussen Peleus en Thetis. De zeegodin Thetis was ooit

¹²² Het is waarschijnlijk daarom dat bijzonder weinig over deze specifieke scènes wordt geschreven. Bijna nergens worden ze in een analyse in verband gebracht met de reeks verkrachttingsverhalen.

voorspeld dat zij een kind zou baren dat machtiger zou zijn dan zijn vader. Jupiter voelt een warme liefdesgloed voor haar branden maar vermijdt enig contact met haar met deze voorspelling in het achterhoofd. Daarom vraagt hij zijn kleinzoon Peleus met haar te huwen. Peleus probeert haar te verkrachten maar zij kan ontsnappen door constant een andere gedaante aan te nemen. Peleus krijgt de goddelijke raad haar te blijven omklemmen tot ze weer zichzelf wordt. Dit doet hij dan ook en uiteindelijk geeft Thetis zich over. De enige echo's naar de verkrachtingsverhalen zijn ten eerste de smeekbeden van Peleus (11.239: *precibus*). De eerste poging tot verkrachting wordt ten tweede omschreven als *uim parat* (11.240). Dezelfde woorden werden gebruikt door Cornix (2.576). Verder bevat het verhaal niet de gebruikelijk motieven en kernwoorden. Er vindt hier dan ook een radicale omkering plaats. Het is geen god die een meisje verkracht maar een jongen die een godin verkracht. Tereus was de eerste sterveling die een meisje verkrachtte, Peleus is nu de eerste – en de laatste – sterveling die een godin durft aan te randen. Toch kunnen we hem niet veroordelen want hij deed dit enkel in opdracht van zijn grootvader Jupiter.

Naast het opnemen van thema's die in voorgaande verhalen werden geïntroduceerd, blijft Ovidius dus nog altijd inspelen op de verkrachtingsverhalen. Dit doet hij door middel van een tweetal technieken. Al deze verhalen zijn verspreid over zes boeken. Daarnaast mogen we uiteraard niet uit het oog verliezen dat ook nog heel wat andere thema's een grote rol spelen. Zo krijgen we naar het einde van de *Metamorphoses* meer en meer verhalen rond historische personages. In de analyse van Otis gaat vanaf boek twaalf een laatste cyclus van start. Deze cyclus titelt hij 'Rome en de vergoddelijkte heerser'.¹²³ Deze historische cyclus trekt op gang met verhalen rond de Trojaanse oorlog. Tijdens de strijd zoemen we in op het verhaal van de onkwetsbare Cycnus. Naar aanleiding van dit verhaal volgt dat van Caeneus. Deze jongen was even onkwetsbaar als Cycnus. Nestor verhaalt zijn gedaanteverwisseling van vrouw Caenis tot man Caeneus. Caenis wordt beschreven als een heel mooi meisje dat vele aanbidders heeft. Zij moet van geen mannen weten en loopt liever langs het strand. Plots wordt ze door Neptunus overmeesterd en verkracht. Ter compensatie mag zij van haar verkrachter een wens doen. Zij wenst in een man te veranderen zodat ze nooit meer kan verkracht worden. Hoewel we dus in een historische cyclus geen verkrachtingsverhalen meer verwachten, duikt hier toch plots één op. Daarboven volgt de gehele scène het

¹²³ Otis 1969, 85. Deze hele cyclus analyseert hij in het achtste hoofdstuk 'Troy and Rome'.

prototype. Caenis is mooi, ze wordt gezien en verkracht. We lezen de bekende woordencombinatie *aequorei uim passa dei est* (12.197). Daarnaast wordt er nog een duidelijke link gelegd met het vorige typeverhaal. Haar geslachtsverandering doet ons onmiddellijk denken aan Tiresias, Hermaphroditus en Iphis. In het licht van de analyse tot nu toe kunnen we concluderen dat dit verhaal op een gelijkaardige manier werkt als dat van Proserpina en Arethusa. Hier bereidde de bevestiging van het welgekende patroon bereidt de komst van iets nieuws voor. Na de verkrachting van Caenis komt er zo een einde aan het gebruik van de hierboven beschreven technieken. Het lijkt erop dat een derde techniek wordt geïntroduceerd. Deze wordt in het volgende hoofdstuk uitvoerig besproken.

8) Slot van de *Metamorphoses*

De verhalen waarin deze techniek wordt gebruikt, verdienen een apart hoofdstuk om een aantal verschillende redenen. Ten eerste zijn deze verhalen in tegenstelling tot de vorige wel sterk gegroepeerd. Zowel inhoudelijk als lineair zijn ze zeer sterk aan elkaar verbonden. Inhoudelijk draaien alle verhalen rond het veroveren van de geliefde. Bovendien is het opmerkelijk dat deze verhalen enkel in boek dertien en veertien te vinden zijn. In de hele *Metamorphoses* is geen enkel ander gelijkaardig verhaal te vinden. Een tweede reden voor deze aparte analyse is het feit dat deze verhalen op een aparte manier terugblikken op de verkrachtingsverhalen. Zo ontstaat er een soort cirkelcompositie die ons iets leert over de evolutie van de verkrachtingsverhalen.

Na de Trojaanse oorlog verschuift de aandacht naar Aeneas. Deze verlaat Troje om zijn eigen stad te stichten. Na reeds heel wat landen te hebben bezocht, vaart het hele gezelschap richting Sicilië. Hier worden ze beloerd door Scylla en Charybdis. Er volgt een ellenlange uitweiding over Scylla's gedaanteverwisseling tot rotsachtig monster. Zij was immers ooit een mooie vrouw. Ze was begeerd door vele mannen maar ze weigerde hen allemaal. Vaak vertelde ze over haar afgewezen aanbidders tegen de waternimfen. Opnieuw wordt de vertelling onderbroken door een ingebed verhaal. Dit verhaal speelt zich dus af op het derde niveau. Op een keer antwoordde Galatea dat Scylla blij mocht zijn dat haar aanbidders tenminste nog fatsoenlijk waren. Hierop vertelt Galatea over de liefde van de Cycloop. Polyphemus wilde kost wat kost het hart van Galatea winnen en zong vanop een klif een uitgebreid lied naar zijn geliefde. Toch baadde het niet want Galatea was verliefd op

Acis. De Cycloop kon de afwijzing niet verdragen en doodde haar geliefde Acis. Na het verhaal van Galatea en de Cycloop keert de vertelling terug naar het eerste ingebede verhaal over Scylla. De zeegod Glaucus brandde vol liefde bij het zien van Scylla en probeerde haar eveneens met een lange monoloog te overtuigen. Het resultaat was hetzelfde, het meisje wees hem af. Net zoals de Cycloop kon Glaucus zijn afwijzing niet verdragen, hij gaat tovenares Circe om hulp vragen. Deze scène mondt uit in de derde liefdesverklaring op rij. Circe op haar beurt had immers gevoelens voor Glaucus. Ook zij probeerde hem te overtuigen van haar liefde. Zij werd afgewezen en uit wraak veranderde zij Scylla in een monsterachtige rots. Hiermee keren we eindelijk terug naar het eerste vertelniveau. Aeneas en zijn mannen passeren Scylla en Charybdis en varen verder. Een vierde afgewezen aanbidder komt ter sprake in Aeneas' bezoek aan de Sibylle van Cumae. Zij werd ooit bemind door Apollo. In zijn poging om haar met cadeaus te winnen, mag zij van hem alles wensen wat ze maar wil. Zij ontvangt zoals gewenst het aantal zandkorrels in levensjaren maar geeft zich niet over aan Apollo's liefde. In hun verdere tocht ontmoeten Aeneas en zijn makers de Grieken Achaemenides en Macareus. De eerste vertelt hoe hij aan de Cycloop ontsnapt is, de laatste vertelt over het oponthoud bij de tovenares Circe. Zijn verhaal valt uiteen in twee delen. Eerst vertelt hij over de gekende gedaanteverwisseling van Odysseus' makers in varkens. Deze krijgen net zoals Io hun oude gedaante terug. Het tweede deel bevat een vijfde afgewezen aanbidder. Circe was verliefd op Picus maar deze bleef trouw aan zijn echtgenote. Circe is in haar eer gekrenkt en verandert hem in een specht. Aeneas' avonturen gaan nog een aantal verzen verder en eindigen in zijn vergoddelijking. Na een opsomming van Aeneas' opvolgers in Latium lezen we het allerlaatste liefdesverhaal van de hele *Metamorphoses*. Tijdens het bewind van Proca woonde in Latium de nimf Pomona. De vruchtbaarheidsgod Vertumnus is verliefd op deze bedreven nimf en heeft haar al talloze keren benaderd in evenveel verschillende gedaantes. Iedere keer opnieuw wordt hij afgewezen tot hij op een bepaald moment naar haar toe gaat als oud vrouwtje. Hij probeert haar nogmaals te overtuigen de liefde niet af te wijzen. Deze keer doet hij dit aan de hand van het verhaal van Iphis en Anaxarete. In dit ingebede verhaal probeert Iphis het meisjeshart van Anaxarete op allerlei manieren te ontdooien maar niets helpt. Integendeel, Anaxarete wijst hem steeds hardvochtiger af. De jongen kan deze afwijzingen niet blijven verdragen en stapt uit het leven. Wanneer Anaxarete een rouwstoet hoort passeren, is ze

benieuwd naar de gestorvene. Bij het zien van haar aanbidder Iphis verandert ze terstond in steen. Na de afloop van het verhaal onthult Vertumnus zijn ware gedaante aan Pomona. Zij heeft geen dwang meer nodig en wederzijdse vonken slaan over. Met deze woorden komt een definitief einde aan de verhalen rond *amor*. De rest van de *Metamorphoses* gaat verder in op de stichting van de stad Rome en haar heersers. Vervolgens lezen we Pythagoras' uitgebreide levenslessen.¹²⁴ Numa volgt zijn voorschriften en wordt koning van Rome. De *Metamorphoses* eindigt met Julius Caesars vergoddelijking, een lof op keizer Augustus en Ovidius' wens zelf voor eeuwig te blijven bestaan in zijn werk.

In de opeenvolging van deze verhalen zoals ze hierboven is gepresenteerd, valt het onmiddellijk op dat ze niet los van de verkrachtingsverhalen kunnen gelezen worden. De verhalen zijn in de eerste plaats met gelijkaardige narratieve technieken aan elkaar verbonden. Ten eerste is het verhaal rond Scylla net zoals dat van Daphne een etiologische mythe. Ten tweede gebruikt Ovidius de techniek van het inbedden van verhalen. Zo is de hele uitweiding rond Scylla's gedaanteverwisseling eigenlijk overbodig. Op een gelijkaardige manier vervulden de verkrachtungen van Syrix en Cornix geen specifieke functie binnen het narratieve verloop van het verhaal. Net zoals de verkrachtungen van Syrix en Arethusa is ook hier een verhaal ingebed in een gelijkaardig verhaal. De scène tussen Galatea en de Cycloop is zo ingebed binnen het verhaal van Scylla. Andere inbeddingen zijn dan weer noodzakelijk. Het verhaal van Iphis en Anaxarete heeft een duidelijke functie. De scène van Glaucus en Scylla loopt ten derde naadloos over in de van Glaucus en Circe. Diezelfde vlotte overgang vinden we terug tussen Daphne en Io. Ten vierde vinden we in de verschillende verhalen eenzelfde hoofdpersonage. Circe wordt bijvoorbeeld twee keer afgewezen en ook Glaucus treedt in twee verhalen op. Zo lezen we ook meerdere verkrachtungen van eenzelfde god, bijvoorbeeld Jupiter. Tenslotte speelt Ovidius ook hier met verschillende vertellers en vertelstandpunten. Galatea vertelt haar verhaal aan Scylla. Hierin citeert ze de zang van Polyphemus. Daarna volgt een auctoriële vertelling van het verhaal tussen Glaucus en Scylla en Glaucus en Circe. Het verhaal van Picus wordt verteld door een dienaar van Circe. Zij vertelde het verhaal aan Macareus die het op zijn beurt aan Aeneas vertelt.

¹²⁴ Over de uitgebreide speech van Pythagoras is al menige inkt gevloeid. Voor enkele interessante bemerkingen verwijs ik naar Barchiesi (2001, 294-306), Wheeler (1998, 114-127) en Galinsky (1998).

Een tweede opmerkelijk punt is dat al deze verhalen heel wat echo's bevatten naar de verkrachtingsverhalen. In de verwerking van deze echo's zijn er zowel gelijkenissen als verschuivingen. Vooral uit de verschuivingen kunnen we interessante conclusies trekken omtrent het gehele typeverhaal van de verkrachtingen. Bij de aankondiging van het verhaal van Scylla lezen we onmiddellijk een opvallende echo naar Daphne.

*[uitta coercebat positos sine lege capillos]
multi illam petiere, illa auersata petentes (1.477-478)*

*hanc multi petiere proci; quibus illa repulsis
ad pelagi nymphas, pelagi gratissima nymphis,
ibat et elusos iuuenum narrabat amores.
quam, dum pectendos praebet Galatea capillos,
talibus adloquitur repetens suspiria dictis: (13.735-739)*

In de overgang naar het verhaal van Galatea lezen we onmiddellijk de volgende bekende woorden:

'neue tui causam tege (sic sum fida) doloris.' (13.748)

Het vers verwijst op een ironische manier naar de eerder aangehaalde woorden van Apollo en Jupiter. Hier worden ze in nog een geheel andere context gebruikt. Scylla wil dat Galatea haar vertelt wat haar leed bezorgt, zij is immers een trouwe vriendin. In het verhaal van Galatea lezen we nog enkele echo's. De leeftijd van Acis klinkt, mits enige variatie, bekend in de oren. Ook Picus wordt later op een dergelijke manier beschreven.

pulcher et octonis iterum natalibus actis (13.753)

*nec adhuc spectasse per annos
quinquennem poterat Graia quater Elide pugnam. (14.324b-735)*

Het rijtje waarop Tronchet heeft gewezen, wordt nu volledig afgesloten.¹²⁵ Bij het lezen van deze scènes, denken we opnieuw automatisch terug aan Arcas en zijn aangerande moeder. Het lied van de Cycloop kan qua indeling dan weer vergeleken worden met de allereerste

¹²⁵ Tronchet 1998, 106.

elegische monoloog van Apollo (supra). Na aanspreking volgt een uitvoerige vergelijking (13.789-807). Daarna vertelt hij wat hij Galatea allemaal te bieden heeft (13.808-839) vervolgens praat hij over zichzelf (13.840-855). Hij benadrukt zijn afkomst en zijn eigen schoonheid. Tenslotte smeekt hij nog een laatste keer. Hij kan niet begrijpen dat Galatea Acis boven hem verkiest.¹²⁶ Na de monoloog verwachten we als lezer een achtervolging en een verkrachting ofwel een ontsnapping via een gedaanteverwisseling. De gekende schreeuw om hulp *fer opem* volgt maar deze keer uit de mond van de geliefde van het meisje. Daphne riep met dezelfde woorden om hulp bij haar vader (1.546). Vervolgens volgt inderdaad een gedaanteverwisseling maar opnieuw vindt een verschuiving plaats. Het is Acis die door toedoen van de Cycloop in een riviergod verandert. Na deze afloop wordt terug ingepikt op het verhaal rond Scylla. Zij wordt bemind door Glaucus. Ook dit verhaal is doorspekt met referenties naar Daphne. Beide meisjes ontvluchten hun belager snel en nog voor ze de kans krijgen hen te benaderen. Ook de gekende motieven van het zien van het meisje en de vlucht zijn aanwezig.

*si qua latent, meliora putat. fugit ocior aura
illa leui neque ad haec reuocantis uerba resistit: (1.502-503)*

*Glaucus adest, uisaeque cupidineu uirginis haeret
et, quaecumque putat fugientem posse morari,
uerba refert; fugit illa tamen ueloxque timore
peruenit in summum positi prope litora montis.(13.906-909)*

Beide aanbidders benadrukken in hun smeekbeden op een gelijkaardige manier wat ze niet zijn.

non ego sum pastor, non hic armenta gregesque (1.513)

'non ego prodigium nec sum fera belua, virgo,(13.917)

De inhoud van Glaucus' monoloog is wel geheel anders dan alle voorgaande. Deze is eerder een soort verklaring voor zijn huidige gedaante. Vroeger was hij volledig mens, nu is hij half

¹²⁶ De zang van de Cycloop bevat geen opvallende woordelijke echo's. In deze zang is vooral de intertekstualiteit een vaak besproken topic. Voor een uitvoerige intertekstuele analyse van de zang van Polyphemus verwijst ik naar Creese (2009) en Farrell (1992).

mens, half vis. Door zijn verhaal hoopte hij dat zijn nieuw goddelijk statuut Scylla zou overtuigen maar ook hier halen woorden niet veel uit. Net zoals Apollo heeft Glaucus nog veel te zeggen maar Scylla vlucht al weg.

*Plura locuturum timido Peneia cursu
fugit cumque ipsouverba imperfecta reliquit, (1. 526-526)*

*talia dicentem, dicturum plura, reliquit
Scylla deum; furit ille inritatusque repulsa (13.966-967)*

Net zoals bij Apollo hebben zijn woorden niet veel effect. Glaucus gaat wel niet over tot een verkrachting. Hij gaat hulp halen bij Circe. Ironisch genoeg is zij wél verliefd op Glaucus. Hetzelfde proces wordt nog een keer in gang getrokken. Circe ziet hem, wordt verliefd, probeert hem te overtuigen met woorden en wordt afgewezen. Ook Circe gaat niet over tot een verkrachting. Net zoals de Cycloop treft ze de partner van haar geliefde. Deze verzen bevatten uiteraard ook verwijzingen naar de verkrachtingsverhalen. De smeebeden van Circe beginnen met de woorden *talia verba refert* (14.28), diezelfde woorden werden gebruikt in het verhaal van Mercurius en Argus. Het verhaal werd onderbroken omdat deze laatste al sliep. Opnieuw ondergaan de woorden een verschuiving. In deze monoloog probeert Circe Glaucus te overtuigen op zijn eigen schoonheid te vertrouwen (14.32: *fiducia forma*). Mercurius en Jupiter deden dit al voor hem (2.731, 3.270). Bij Mercurius loopt het slecht af, bij Jupiter goed. Glaucus heeft hier geen gehoor voor en wil enkel Scylla. De gekrenkte Circe brouwt hierop een giftig mengsel voor Scylla. Wanneer we terug inzoomen op Scylla lezen we opnieuw een gekend motief. Scylla ligt te rusten in een baai op het hoogste punt van de dag. Circe giet het gif uit in die baai zodat Scylla's benen in blaffende monsters veranderen wanneer zij zich in dat water baadt. Deze reeks van drie opeenvolgende verhalen bevat dus ontelbare echo's naar de verkrachtingsverhalen. Toch verschillen ze op het meest fundamentele punt van elkaar. Er is nergens een poging tot verkrachting.

In het laatste verhaal rond Vertumnus en Pomona zien we nog meer opvallende verschuivingen.¹²⁷ Haar introductie steunt op gelijkaardige woorden uit de introductie van Syrinx.

*Tum deus 'Arcadiae gelidis sub montibus' inquit
'inter Hamadryadas celeberrima Nonacrinas
Naias una fuit; nymphae Syringa uocabant. (1.689-691)*

*rege sub hoc Pomona fuit, qua nulla Latinas
inter Hamadryadas coluit sollertius hortos. (14.623-624)*

En even later weerklinkt een echo naar de beschrijving van Arethusa.

*' " 'Pars ego nympharum quae sunt in Achaidē' dixit
'una fui, nec me studiosius altera saltus (5.577-578)
nec fuit arborei studiosior altera fetus; (14.625)*

Toch blijkt Pomona helemaal geen Syrinx of Arethusa te zijn. Haar beschrijving past volledig niet in het rijtje, meer zelfs, ze lijkt zelfs tegenovergesteld. Aanvankelijk wordt ze dus net als Syrinx als een Hamadryade omschreven en weigert ze zoals alle voorgaande nimfen elk mannelijk contact.¹²⁸ Toch zijn de meest cruciale elementen niet aanwezig. Er wordt zelfs heel nadrukkelijk geschreven dat ze niet geeft om rivieren en bossen en geen boog bij zich draagt om te jagen. Deze beschrijving doet ons onmiddellijk denken aan Salmacis. Ook zij werd op een dergelijke manier beschreven.¹²⁹ De lezer wordt dus net zoals bij Salmacis heen en weer geslingerd. We vragen ons af wat nu eigenlijk te gebeuren staat. Na deze beschrijving volgt

¹²⁷ Wheeler (1998, 110-114) analyseert dit verhaal in het licht van een derde typeverhaal *endings*. Ook hij benadrukt de vele gelijkenissen en vooral verschillen met het verhaal van Apollo en Daphne. Zo ontstaat ook volgens hem een ringcompositie. Voor een uitgebreide analyse van dit verhaal verwijs ik naar W. R. Johnson (1997) en Myers (1994).

¹²⁸ Zo sluit Pomona het rijtje af. Tronchet (1998) maakt op pagina 512 een lijstje met alle jongens en meisjes die de liefde afwijzen. Zijn lijstje bestaat uit: Daphne, Cornix, Narcissus, Orpheus, Myrrha, Atalanta, Chione, Cyllarus, Scylla, Picus en Pomona. De meeste personages zijn in de loop van de verhandeling aan bod gekomen.

¹²⁹ Cfr. Davis' (1983, 66-71) analyse van Pomona als 'overstijgen van de norm' van de 'anti-seksuele jageres-nimf'.

een opsomming van Pomona's aanbidbers. De beschrijving van Pan doet ons denken aan zijn achtervolging van Syrinx.

Pan uidet hanc pinuque caput praecinctus acuta (1.699)

fecere et pinu praecincti cornua Panes (14.638)

Daarna komt Vertumnus op de proppen. De lezer denkt hij gewoon de volgende aanbidder in de rij is. Hij vermomt zich in allerlei gedaantes zoals vele goden voor hem. Bovendien doet zijn gedaante als oud vrouwtje ons terugdenken aan het optreden van Juno. Zij verkleedde zich twee maal als oude vrouw. Eenmaal om Semele te misleiden en een tweede keer op bezoek bij Arachne. Als oud vrouwtje overtuigt hij haar de liefde niet af te wijzen maar voor Vertumnus te kiezen, deze is immers niet zoals alle andere goden.

nec, uti pars magna procorum,

quam modo uidit amat: (14.681b-682a)

Voor de tweede keer op rij volgt dit verhaal de prototypische verhaallijn niet. Beide hoofdrolspelers stappen uit de rol van hun typepersonage. Vertumnus probeert Pomona ervan te overtuigen de liefde niet af te wijzen. Venus is immers niet mild voor kille harten. De lezer weet dat dit inderdaad zo is. Ze liet Cupido een pijl afvuren op Hades zodat deze verliefd zou worden op Proserpina. Venus wilde verhinderen dat deze nooit zou huwen. Net zoals alle andere aanbidbers uit Vertumnus een smeekbede. De smeekbede krijgt hier de vorm van een geheel elegisch verhaal. Het is dus de langste smeekbede uit de hele *Metamorphoses*. Het verhaal dat hij aanhaalt is dat rond Iphis en Anaxarete. Bij de aanvang van dit verhaal is de lezer gealarmeerd.

'Viderat a ueteris generosam sanguine Teucri

Iphis Anaxareten humili de stirpe creatus;

uiderat et totis perceperat ossibus aestum. (14. 698-700)

Iphis volgt vervolgens de standaardprocedure. Hij probeert het hart van Anaxarete op allerlei manieren te ontdooien. Hij gaat hij haar voedsters langs, geeft haar geschenken, brieven, hangt bloemen aan haar deur etc. Maar zij blijft Iphis hardvochtig afwijzen. Uiteindelijk staakt hij zijn pogingen en neemt hij afscheid. Zij heeft de strijd gewonnen.

*"uincis, Anaxarete, neque erunt tibi taedia tandem
ulla ferenda mei. laetos molire triumphos
et Paeana uoca nitidaque incingere lauro. (14.718-720)*

Zoals het een overwinnaar past, roept hij haar na haar hoofd te omkransen met laurier. Hiermee wordt een duidelijke link gelegd met Daphne. Iphis hangt zichzelf vervolgens op aan haar voordeur. Zij versteent bij het zien van zijn dode lichaam. De metamorfose van Anaxarete wordt op eenzelfde manier beschreven als die van Daphne en dus ook van Arethusa.

uix prece finita torpor grauis occupat artus; (1.548)

occupat obsessos sudor mihi frigidus artus (5.632)

paulatimque occupat artus, (14.757b)

Vertumnus eindigt dit verhaal, neemt zijn eigen goddelijke gedaante aan en denkt eraan Pomona te verkrachten. Hij maakt zich klaar om geweld te gebruiken maar zij moet niet verder overtuigd worden.

uimque parat, sed ui non est opus, inque figura

capta dei nymphe est et mutua uulnera sensit. (14.770-14.771)

Voor het eerst slaagt de elegische monoloog van de *amator* en zijn er wederzijdse vonken. Jupiter hoefde Leucothoë ook niet verder te overtuigen maar zij was eerder gegrepen door zijn schoonheid dan overwonnen door zijn woorden. In dit laatste verhaal treden dus heel wat verschuivingen op. Aan de ene kant worden we constant herinnerd aan de verkrachtingsverhalen, aan de andere kant moet de lezer constant zijn verwachtingspatroon aanpassen.

De voorgaande analyse heeft dus duidelijk bewezen dat deze laatste verhalen niet los van de eerste groep verkrachtingsverhalen kunnen gelezen worden. Ze bouwen er immers op voort. Alle noodzakelijke elementen zijn aanwezig, meestal zelfs heel nadrukkelijk. Toch zijn dit helemaal geen verkrachtingsverhalen. Alle motieven en echo's ondergaan verschuivingen. Iedereen slaat op de vlucht voor zijn aanbieder maar waarvoor slaan ze op de vlucht? In geen enkel verhaal zit iemand zijn geliefde achterna. Het is voor de elegische

monologen dat ze lijken te vluchten. De Cycloop is een gigantisch monster, Glaucus is een zee-god, Circe een tovenaars en Vertumnus ook een godheid. Hoewel de aanbidders zich dus duidelijk in een positie bevinden waarin ze wel degelijk kunnen opeisen wat ze willen, doen ze dit niet. De geweldpleging is dus bewust vervangen door woorden. De gedaanteverwisselingen die plaatsvinden, ondergaan ook een verschuiving. Het is niet de geliefde die getroffen wordt maar diens partner. Acis wordt zo een riviergod en Scylla een monster. Picus wordt door Circe wel veranderd maar Circe zegt zelf dat ze er gewoon wil voor zorgen dat hij niet meer bij Canens kan zijn. Eigenlijk wil ze dus Canens treffen. Iphis uit zijn teleurstelling ook niet op Anaxarete, hij transformeert zichzelf door zelfmoord te plegen. Al deze verschuivingen vinden een climax in het allerlaatste verhaal. Pomona is geen prototypische nimf en Vertumnus geen prototypische god. Dit wordt zeer nadrukkelijk omschreven. Zijn smeekbede is de langste uit de hele *Metamorphoses*. Pomona is tenslotte de enige die het hele elegische verhaal aanhoort. Daarenboven legt Vertumnus na zijn verhaal zijn vermomming af. Al deze verschuivingen leiden tot een drastische omkering op het einde. Pomona is de enige die echt overtuigd is en voor het eerst ook verliefd wordt op haar aanbidder.

Hoe kunnen we al deze elementen nu verbinden met de hele reeks van verkrachtingsverhalen? De nadrukkelijke echo's dwingen de lezer terug te kijken op de allereerste verkrachtingsverhalen. De lezer weet ondertussen perfect hoe deze functioneren. Bij ieder verhaal lezen we echter verschuivingen. Alle kleine verschuivingen monden tenslotte uit in het allerlaatste amoureuze verhaal van de *Metamorphoses*. Dit verhaal bevat de allergrootste verschuiving. Zo zouden we deze laatste groep van verhalen kunnen lezen als een soort evolutie op de verkrachtingsverhalen. In het begin van de verkrachtingsverhalen bevonden we ons in Arcadië. Deze plaats staat symbool voor het ontstaan van de mens. Hier kunnen goden hun oerdriften kwijt. De lezer leest hier de ene verkrachting na de andere. Ook later worden vele achtervolgingsscènes gelinkt aan Arcadië. Bovendien worden deze daden niet veroordeeld. Het gaat echt om liefde horen we Jupiter nog zeggen. De aanranding door mensen wordt daarentegen onmiddellijk als *furor* bestempeld. Dit kwam zeer duidelijk naar voor in het geval van Tereus. Ook later werd de liefde van de mensen in termen van *furor* omschreven. Naar het einde van de *Metamorphoses* toe bevinden we ons dichterbij en dichterbij de eigen tijd van Ovidius. In de laatste verhalen zien we een duidelijke

evolutie. Er wordt niet meer overgegaan tot geweld. De aanbidders maken gebruik van het woord. Deze nieuwe techniek slaagt in het begin niet altijd. In het laatste verhaal bevinden we ons tenslotte in het hartje van Latium. De god is geen prototypische god en de nimf geen prototypische nimf. Vertumnus maakt ten volle gebruik van deze nieuwe techniek, daarboven neemt hij zijn ware gedaante aan. Pomona is overtuigd en ze leven nog lang en gelukkig. Misschien wil Ovidius ons hier een lesje in de liefde geven. Overtuig je geliefde met woorden niet met daden en wees jezelf, dan zal alles vanzelf gaan.

9) Conclusie

Aan de oorsprong van deze thesis ligt het doel de ogenschijnlijke chaos doorheen de *Metamorphoses* te weerleggen. Hierbij dienen vooral de herhaalde patronen als bewijsstuk. Het zijn vooral de verhalen rond de verkrachtingsscènes die van in het begin de *Metamorphoses* domineren. De verhandeling heeft zich dan ook gebaseerd op het onderzoek rond deze verhalen. Hoe worden ze opgebouwd, welke functie krijgen ze binnen het hele oeuvre, met welke andere verhalengroepen staan ze in dialoog, ondergaan de verhalen een of andere evolutie etc.? Er is gestart van een aandachtige lezing van de verschillende verhalen en van daaruit kwamen heel wat interessante aspecten aan het licht. Beetje bij beetje werd het web ontrafeld en kwam een fascinerend mechanisme bloot te liggen.

De woorden *Primus amor Phoebi Daphne Peneia* op vers 452 van het eerste boek geven het startschot van dit mechanisme. De uitdrukkelijke woordkeuze en positie verraden onmiddellijk het belang van deze scène. Het verhaal van Apollo en Daphne is het eerste in een hele reeks. Het legt meteen de fundamenten voor de rest van de cyclus. Het is in de loop van de analyse inderdaad gebleken dat dit verhaal als het ware het moederverhaal is. Zo goed als alle verdere verkrachtingsverhalen keren op een of andere manier terug naar dit verhaal. Het is vooral in combinatie met de volgende verkrachtingsverhalen dat we een mechanisme in werking zien treden. Het verhaal van Apollo en Daphne wordt direct gevolgd door dat van Jupiter en Io dat op zijn beurt het ingebedde verhaal van Pan en Syrinx bevat. Deze drie verhalen vormen één hechte bundel. Ze zijn aan elkaar gelinkt door het gebruik van zowel gelijkenissen, verschillen als innoverende elementen. Wanneer we dit schematisch zouden voorstellen, zou dit er als volgt uitzien. Verhaal 1 = abc, verhaal 2 = acd,

verhaal 3= bde etc. Zo bouwt Ovidius langzaamaan een verwachtingspatroon op bij de lezer. Wanneer Jupiter op het einde van het verhaal rond Io aan Juno belooft haar nooit meer verdriet aan te doen, denken we aanvankelijk dat Ovidius de cirkel wil afsluiten. Drie verhalen zijn genoeg geweest en het is tijd voor een andere cyclus verhalen. Maar op de volgende regel lezen we *haec*, wat dus wil zeggen dat Jupiter Juno niet meer zal kwetsen met dit ene meisje, namelijk Io. Voorlopig komt er dus geen einde aan de verkrachtingsverhalen.

Onze vermoedens worden niet onmiddellijk bevestigd want eerst komt de episode rond de tocht van Phaëthon. Pas hierna komt Jupiter opnieuw op de proppen. Hij herstelt de wereld en is op slag verliefd op Callisto. Daarna worden onze verwachtingen één voor één ingelost, het gebruikelijke mechanisme wordt ingeschakeld. Er klinken vele echo's naar alle voorgaande verkrachtingsverhalen en opnieuw worden nieuwe elementen geïntroduceerd. Opnieuw loopt dit verhaal door in een tweede aanrandingsverhaal, zij het dan wel via enkele omwegen. Cornix vertelt tegen Corvus hoe zij bijna verkracht werd door een zeegod. Ook dit verhaal bevat alle verwachte elementen tot het eindigt met de innige liefde tussen Apollo en Coronis. Voor een eerste keer lijken we te maken te hebben met echte liefde. Ook in het hierop volgende verhaal over Mercurius' liefde voor Herse krijgen we een voorbeeld van echte liefde. De aanbidder gebruiken niet langer geweld. Het lijkt erop dat het mechanisme dat gedurende honderden verzen werd opgebouwd de eerste barsten begint te vertonen. Wanneer dit mechanisme eindelijk op punt staat, begint de verteller het dus weer uit elkaar te halen. Net zoals hij er honderden verzen heeft over gedaan om dit complexe web op te bouwen, doet hij er nu opnieuw honderden verzen over om het om te bouwen.

De eerste kleine veranderingen zijn dus al te bespeuren bij de verhalen van Apollo en Mercurius. Deze kleine breuklijnen worden verder gezet in de Thebecyclus. Al deze verhalen zijn vast geankerd aan de roof van Europa dus spelen ze zeker een bepaalde rol in het onderzoek rond de verkrachtingsverhalen. Toch zijn ze niet zo eenvoudig in verband te brengen met deze verhalen vooral omdat ze niet handelen rond het aanranden van jonge meisjes. Toch lezen we enkele echo's. Dat maakt het moeilijk om de functie van deze verhalen binnen de verkrachtingsverhalen te achterhalen. Enkel de verhalen van Echo en Narcissus en Salmacis en Hermaphroditus geven ons wat extra informatie. Het lijkt er hier vooral op dat de introductie van een nieuw thema, namelijk dat rond de tegennatuurlijke liefde, belangrijk is.

Na deze reeks verhalen lezen we de meest gekende roof uit de klassieke mythologie. Toch lezen we een verhaal dat niet zo bekend in de oren klinkt als gedacht. Ovidius voegt er namelijk een aantal nieuwe elementen aan toe. Het gehele verhaal wordt immers overschaduwd door het ingebedde verhaal rond Alpheius en Arethusa. Het gekende mechanisme dat een tijdje ten tonele verdwenen was, treedt hier opnieuw in gang. Alle prototypische elementen zijn plots opnieuw aanwezig. De episode kan aan ieder voorgaand verkrachtingsverhaal gelinkt worden. Door vooral duidelijk de link met het eerste allereerste verkrachtingsverhaal te leggen, wordt duidelijk gemaakt dat een soort cirkelstructuur van toepassing is. De cirkel is eindelijk rond en we verwachten dat een nieuwe reeks verhalen zijn intrede maakt. Vooraleer we echter overgaan naar nieuwe thema's volgt nog de scène rond Tereus, Procne en Philomela. Dit verhaal bevat de meest radicale breuk tot nu toe. De verkrachting en verminking van Philomela kunnen we uitleggen als breuk die de afronding bevestigt. Meteen gaat het ook verder op het eerder geïntroduceerde thema van de *furor* en vanaf nu spelen de verhalen zich vooral af op het menselijk niveau.

Na de breuklijn volgen nog negen boeken voor we aan het einde komen van de *Metamorphoses*. De thema's die in de breuklijnen werden geïntroduceerd, vinden we inderdaad verspreid over de volgende zes boeken terug. Het thema van de echte, innige liefde komt wel een aantal keren voor maar neemt zeker niet het grootste deel in beslag. Hieruit kunnen we wel afleiden dat deze zogezegde innige liefde niet altijd veel beter is dan de verkrachtingen. Al deze verhalen lopen immers slecht af. Geliefden sterven door toedoen van een god, het lot, door de hand van de minnaar zelf, etc. De *furor* daarentegen regeert wel een groot aantal verhalen. Ze vormen een hechte groep verhalen die net zoals de verkrachtingsverhalen met elkaar verbonden zijn door middel van een aantal technieken. Ofwel zijn de verhaallijnen letterlijk aan elkaar verbonden ofwel krijgen we ook hier vele woordelijke echo's. Zo wordt dus een nieuw typeverhaal gecreëerd. Tenslotte bevatten vele verhalen nog altijd verkrachtingen. Alleen is hier meestal iets vreemd aan de hand. Het gebruikelijke mechanisme wordt niet meer in gang gezet. We lezen verkrachtingen die geheel anders beschreven worden en niet meer de kern van een scène zijn. Onze verwachtingen worden niet ingelost. Daarnaast gebruiken enkele scènes wel nog de gebruikelijke echo's maar dan zonder dat een effectieve verkrachting plaatsvindt. Ons

verwachtingspatroon wordt dus op verschillende manieren bespeeld. Zo gaat het honderden verzen door tot we opnieuw op een hechte groep van verhalen stuiten.

Vanaf boek dertien vinden we een groep verhalen die opnieuw inspeelt op de verkrachtingsverhalen. Deze verhalen verdienen extra aandacht omdat ze zo opvallend geconcentreerd staan op het einde van het werk en omdat ze een soort evolutie tonen ten opzichte van de verkrachtingsverhalen. De beginsituatie is identiek. Jongen ziet mooi meisje, wordt verliefd en probeert haar hand te winnen. In de volgende stap duiken enkele verschillen op. De aanbidders zitten hun geliefde niet langer achterna maar ze proberen hen te overtuigen met woorden. Deze monologen variëren in lengte maar volgen in het algemeen hetzelfde patroon. Het resultaat van deze monologen is aanvankelijk hetzelfde als in de verkrachtingsverhalen maar de aanbidder neemt niet zoals gewoonlijk waar hij denkt recht op te hebben, hij druipt verslagen af. Vaak ondergaat hierbij de partner van de geliefde een gedaanteverwisseling in plaats van de geliefde zelf. In het allerlaatste verhaal van deze reeks loopt alles anders. Pomona is niet zoals alle andere nimfen en Vertumnus niet zoals alle andere goden. Eerst probeert hij haar zoals zijn eerste voorgangers in vele verschillende gedaantes te overtuigen. Zijn ultieme verleidingstruc is dezelfde als in de laatste verhalen, hij vertrouwt op de kracht van het woord. Zijn monoloog bestaat uit een geheel elegisch verhaal. Pomona is de eerste nimf die echt luistert naar de woorden van haar aanbidder. Wanneer Vertumnus zijn zegje heeft gedaan, neemt hij zijn ware gedaante aan en is Pomona onmiddellijk overtuigd. De allerlaatste 'verkrachtingsscène' loopt dus voor de eerste keer goed af en dit om verschillende redenen. Vertumnus gebruikt geen geweld én toont zijn ware gedaante en Pomona geeft haar aanbidder een kans door naar hem te luisteren. Door al deze verhalen, inclusief dat van Vertumnus en Pomona, duidelijk met echo's te linken aan de eerste bundel van verkrachtingsverhalen kunnen we ze dus lezen als een soort evolutie. Ovidius probeert ons hier als het ware een lesje in de liefde te geven. Parallel met de evolutie in de gebruikte technieken loopt trouwens een evolutie in tijd en ruimte.

Het valt tegen te spreken of dit nu werkelijk Ovidius' hele bedoeling was van deze verkrachtingsverhalen. Wat we wel met zekerheid kunnen zeggen, is dat dit hele typeverhaal op een briljante manier doorheen de hele *Metamorphoses* is gewoven. Direct na de oorsprong van de wereld wordt een heel mechanisme op been gezet. Het duurt honderden verzen vooraleer het op punt staat en dan begint hij het meteen weer om te

bouwen, wat ongeveer evenveel verzen in beslag neemt. Doordat de eerste boeken zo duidelijk draaien rond diezelfde verhalen beïnvloedt dit onze verdere lectuur. De vele echo's die we na de definitieve breuk tegenkomen, hebben een bepaald effect. Ook al bevinden ze zich in compleet andere verhalen, toch denken we automatisch terug aan de voorgaande verkrachtingsverhalen. Het mechanisme dat Ovidius heeft opgebouwd, lijkt automatisch in gang te treden bij het lezen van bepaalde woorden. Onze verwachtingen blijven zo doorheen het verdere verloop van het werk bespeeld worden. Net wanneer we naar het einde toe denken dat geen prototypische verhalen meer zullen volgen, lezen we het gesprek tussen Scylla en Galatea. Door de gebruikelijke combinatie van gelijkenissen, verschillen en innoverende elementen treedt het mechanisme opnieuw in gang.

Het valt niet te ontkennen dat naast deze verhalen nog heel wat andere verhalen een belangrijke rol innemen binnen het oeuvre. We mogen het belang van dit specifieke typeverhaal dus zeker niet overschatten. Deze analyse biedt bijvoorbeeld niet dé sleutel tot de *Metamorphoses*. Aan de andere kant mogen we het belang van dit typeverhaal ook niet onderschatten. Doordat de verhalen zo duidelijk geconcentreerd zijn in het begin én op het einde wil dit zeker iets zeggen. Ze vormen volgens mij één van de vele sleutels tot het ontrafelen van die ogenschijnlijke chaos. Het is de kunst om het werk te lezen en te blijven lezen. Ik vergelijk het graag met een kamer vol spinnenwebben. Bij de eerste lectuur tast de lezer nog in het donker en raakt hij overal verstrengeld. Bij de tweede lectuur slaagt hij er al in één bepaald draadje te volgen. Toch leidt dat draadje onmiddellijk tot een tweede en derde draad waardoor één web langzaam maar zeker kan ontrafeld worden. Zo kan een lezer bij iedere lectuur één bepaald web naar keuze volgen. Sommige laat hij liever voor wat ze zijn, andere vindt hij de moeite waard om te volgen tot het uiterste.

Bibliografie

- Barchiesi, A., *Voices and Narrative "Instances" in the Metamorphoses*, in: P. E. Knox (ed.), *Oxford Readings in Ovid*. Oxford 2006, 274-319
- Berensmeyer, I., *Literary Theory. An Introduction to Approaches, Methods and Terms*. Stuttgart 2009
- Bömer, F., *P. Ovidius Naso: Metamorphosen: Kommentar. Buch I-III*, Heidelberg 1969
- Creese, D., *Erogenous organs: The Metamorphosis of Polyphemus' Syrinx in Ovid, Metamorphoses 13.784*, *CQ* 59 (2009) 562-577
- Eagleton, T., *Literary Theory: An Introduction. Second Edition*. Minneapolis 1996
- Fantham, E., *Ovid's Ceyx and Alcyone: The Metamorphosis of a Myth*, *Phoenix* 33 (1979) 330-345
- Fantham, E., *Ovid's Metamorphoses*. Oxford 2004
- Farrell, J., *Dialogue of Genres in Ovid's "Lovesong of Polyphemus" (Metamorphoses 13.719-897)*, *AJPh* 113 (1992) 235-268
- Feeney, D. C., *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford 1991
- Galinsky, G. K., *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*. Berkeley/Los Angeles 1975
- Galinsky, G. K., *The Speech of Pythagoras in Ovid's Metamorphoses*, *PLLS* 10 (1998) 313-316
- Holzberg, N., *Ovids Metamorphoses*. München 2007
- Johnson, P. J., *Constructions of Venus in Ovid's Metamorphoses V, Arethusa* 29 (1996) 124-149
- Johnson, W. R., *The Rapes of Callisto*, *CJ* 92 (1996) 9-24
- Johnson, W. R., *Vertumnus in Love*, *CP* 92 (1997) 367-375
- Jouteur, I., *Jeux de Genres dans les Métamorphoses d'Ovide*. Leuven 2001

- Lowe, D. M., *Personification Allegory in the Aeneid and Ovid's Metamorphoses*, *Mnemosyne* 61 (2008) 414-435
- Ludwig, W., *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*. Berlin 1965
- McKinley, K. L., *Reading the Ovidian Heroine: "Metamorphoses" Commentaries 1100-1618*. Leiden/Boston/Cologne 2001
- Miller, J., *Primus Amor Phoebi*, *CW* 102 (2009) 168-172
- Myers, K. S., *Ultimus ardor: Pomona end Vertumnus in Ovid's Met. 14.623-771*, *CJ* 89 (1994) 225-250
- Nagle, B. R., *Amor, Ira and Sexual Identity in Ovid's Metamorphoses*, *AC* 3 (1984) 236-255
- Nagle, B. R., *Byblis and Myrrha: Two Incest Narratives in the Metamorphoses* *CJ* 78 (1983) 301-315
- Nicoll, W. S. M., *Cupid, Apollo and Daphne (Ovid, Met. 1. 452 ff.)*, *CQ* 30 (1980) 174-182
- Nikolopoulos, A. D., *Ovidius Polytropos: Metanarrative in Ovid's Metamorphoses*. Hildesheim/Zurich/New York 2004
- Otis, B., *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge 1970²
- Parry, H., *Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral Landscape*, *TAPhA* 95 (1964) 268-282
- Pieters, J., *Beste lezer, Een inleiding in de algemene literatuurwetenschap*. Gent 2007
- Robinson, M., *Salmacis and Hermaphroditus: When Two become One (Ovid, Met. 4.285-388)*, *CQ* 49 (1999) 212-223
- Rosati, G., *Form in Motion: Weaving the Text in the Metamorphoses*, in: P. E. Knox (ed.), *Oxford Readings in Ovid*. Oxford 2006, 334-350
- Saylor, C., *The Gifts of Procris*, *Mnemosyne* 61 (2008) 651-658.
- Solodow, J. B., *The World of Ovid's Metamorphoses*. Chapel Hill 1988
- Stephens, W. C., *Cupid and Venus in Ovid's Metamorphoses*, *TAPhA* 89 (1958) 286-300

Stirrup, B. E., *Techniques of Rape: Variety of Wit in Ovid's 'Metamorphoses'*, G & R 24 (1977), 170-184

Tarrant, R. J., (ed.) *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, OCT. Oxford 2004

Tissol, G., *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*. Princeton 1997

Tronchet, G., *La métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*. Louvain/Paris 1998

Wheeler, S. M., *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*. Tübingen 2000

Zissos, A., *Ovid's Rape of Proserpina (Met. 5.341-661): Internal Audience and Narrative Distortion*, Phoenix 53 (1999) 97-113