

Literair spel van Theocritus: over de rug van zijn personages?

Een onderzoek naar het literaire spel van Theocritus in zijn mimetische idyllen



Student: Bram Vesters

Studentnummer: 4165233

Begeleider: Dr. F. Overduin

Datum: 6 juli 2015

INHOUDSOPGAVE

Inleiding:

i.1	Het onderzoek	pagina 3
i.2	Theocritus' achtergrond en tekst	pagina 5
i.3	Invloed op Theocritus voor zijn mimetische idyllen	pagina 6

Hoofdstuk 1:

1.1	Idylle 1	pagina 8
1.2	Idylle 2	pagina 11
1.3	Idylle 10	pagina 14
1.4	Idylle 11	pagina 17
1.5	Idylle 14	pagina 19

Hoofdstuk 2:

2.1	Literair spel in Theocritus	pagina 24
2.2	Idylle 1	pagina 26
2.3	Idylle 2	pagina 30
2.4	Idylle 10	pagina 35
2.5	Idylle 11	pagina 39
2.6	Idylle 14	pagina 42

Conclusie	pagina 47
------------------	-----------

Bibliografie	pagina 48
---------------------	-----------

INLEIDING

i.1 Het onderzoek

De idyllen van Theocritus spreken al eeuwenlang tot de verbeelding en weten als populairste gedichten uit de hellenistische periode lezers om één of andere reden al die tijd te blijven boeien. Een aanzienlijk deel van deze idyllen kan geschaard worden onder de noemer ‘mimetische poëzie’¹: gedichten waarin door Theocritus ge(re)creëerde personages in directe vorm tegen elkaar praten, en zo een versimpelde weergave van de (alternatieve) werkelijkheid geven.² Geen enkel van deze personages behoort tot de elite, veeleer komen zij uit lagere klassen en representeren zij alles waar – binnen het denkkader van de ‘sophisticated’ lezer uit de oudheid – op neergekeken werd: domheid, onwetendheid, naïviteit, lompheid, boersheid, kortom ongecultiveerdheid. Als ongecultiveerde personages vinden we bijvoorbeeld de herder, de boer, maar ook de heks en zelfs de cycloop. Parallel hieraan loopt echter ook de invloed van Theocritus in zijn hoedanigheid als dichter op deze karakters, daar hij de mimetische gedichten doorspekt met geleerdheid, literair spel en intertekstuele verwijzingen, en ze polijst met geraffineerdheid en nauwkeurige aandacht, beïnvloed als hij is door de tijdsgeest van de hellenistische periode. Aangezien het mimetische gedichten zijn, vindt hier een merkwaardige situatie plaats: de personages zijn continu in directe rede aan het woord en betonen zich hierdoor op ongecultiveerde manier, maar tegelijkertijd zijn ze de spreekbuis van Theocritus’ literaire spel. Dit contrast tussen Theocritus en de door hem gefingeerde personages, tezamen met de ietwat onverklaarbare aantrekkingskracht van deze idyllen en mijn grote interesse in de literaire en geleerde kunsten van Theocritus hebben mij een aantal vragen doen stellen. Op welke manier portretteert Theocritus zijn personages als ongecultiveerde mensen en hoe kunnen tegelijkertijd zijn spitsvondigheden naar voren komen via de spreekbuis die deze ongecultiveerde mensen zijn? Waaruit bestaat Theocritus’ literaire spel: is zijn stem louter ironisch gedistantieerd commentaar op de personages, of heeft het literaire spel meerdere, diepgaandere functies? Kortom, waar ligt de grens – en hoe duidelijk is deze – tussen de stem van Theocritus en die van zijn karakters, en wat zijn de gevolgen van de genoemde grens voor de karakterisering van de personages en voor de perceptie van de gehele idyllen, als op zichzelf staande gedichten en als delen van het corpus?

Deze studie poogt een concreet en volledig antwoord op bovenstaande vraag te configureren. Hiertoe zullen in hoofdstuk 1 de karakterisering van alle personages per idylle aan bod komen, waarin de nadruk ligt op de ongecultiveerdheid – en al haar facetten – van de personages, om zo tot een sluitende definiëring te komen van wat deze ongecultiveerdheid precies behelst, en te bepalen of en in hoeverre deze aanwezig is in de karakters van de personages. De karakterisering zullen louter op mimetisch niveau worden onderzocht, wat inhoudt dat er slechts naar de oppervlakte wordt gekeken: “what we see is what we get”.

¹ Tot deze idyllen reken ik: 1 t/m 6, 10, 11, 14 en 15.

² μιμέομαι = “nabootsen”.

Dit mimetische niveau staat tegenover het analoge niveau,³ maar het betekent meer: de personages worden behandeld alsof ze echt zouden kunnen bestaan, ze niet geschapen zijn door een dichter en dus niet voor een lezer bedoeld zijn. De karakterisering wordt slechts gemaakt op basis van de dingen die de personages bewust en bedoeld als zodanig zeggen.⁴ Dat betekent dat er expres geen rekening gehouden wordt met, en niets gezegd wordt over de mogelijke intenties en achterliggende gedachten in hun woorden die aan Theocritus toegeschreven zouden kunnen worden.

Hoofdstuk 2 behelst een nauwkeurige behandeling van Theocritus' literaire spel, de functies die het heeft en de manieren waarop het interfereert met, en reageert op de karakterisering die op mimetisch niveau bepaald zijn in Hoofdstuk 1. Deze behandelingen zullen resulteren in verschillende interpretatieve lezingen per idylle. Het literaire spel ligt op een ander niveau dan het mimetisch niveau, wat vanaf nu het 'literaire niveau' genoemd zal worden: waar het mimetisch niveau zich aan de oppervlakte bevindt, ligt het literaire niveau een laag dieper verscholen. Hier zal de focus dus wel liggen op de mogelijke intenties en achterliggende gedachten van Theocritus, waar de personages zich niet bewust van zijn en welke slechts voor de lezer te ontdekken zijn.⁵ Men denke bijvoorbeeld aan dubbele betekenissen van een woord of zin die de personages zelf niet doorhebben, of conventies van genres waarop de idyllen mogelijk gestoeld zijn (zoals de "Symptoms of Love" in idyllen 10 en 14).⁶

Hoofdstuk 1 en 2 bestaan uit verschillende secties: elke sectie behandelt steeds 1 idylle op mimetisch dan wel literair niveau en wordt afgesloten met een deelconclusie. Aan het eind van dit onderzoek worden de bevindingen in hoofdlijnen opgesomd en volgt uiteindelijk een concluderend antwoord op de hoofdvraag.

Tot slot dient er nog een kanttekening gemaakt te worden aangaande de afbakening van het corpus: uit de mimetische idyllen heb ik een selectie gemaakt van te behandelen gedichten (te weten 1,2,10,11,14) met allerlei verschillende soorten protagonisten, opdat er enerzijds genoeg aandacht besteed kan worden aan de karakterisering per idylle, en anderzijds toch een zo breed mogelijk perspectief wordt geboden op deze karakterisering. Alvorens ik een blik werp op deze karakterisering, zal in deze inleiding eerst nog een kort

³ cf. Gutzwiller 1991, 18-9.

⁴ Wanneer de personages zich bewust zijn van wat ze zeggen, betekent nog niet dat ze zich ook bewust zijn van hoe ze overkomen, en hoe ze dus gekarakteriseerd worden.

⁵ Dit niveau is het niveau waarop Theocritus, of liever gezegd 'the implied author', actief is. Dit is een tamelijk beladen begrip waarvan de definitie en verschillende aspecten object van wetenschappelijke twist zijn (cf. Nünning 2005, 239-40), maar waarvan één ding algemeen geaccepteerd is: "About the only thing that seems uncontroversial is that the implied author can be distinguished from the narrator and the characters, both of which are identifiable as textual speakers with clearly delimited speech segments. However, the notion of the implied author to a 'voiceless' and depersonified phenomenon, which is neither speaker, voice, subject nor participant in the narrative communication situation." (Nünning 2005, 240).

⁶ Dit sub-genre, waarin iemand aan de 'ziekte' Eros lijdt, bepaalde symptomen vertoont en (vaak met spottende ondertoon) wordt ondervraagd door een *irrisor amoris* is voor het eerst als zodanig bestempeld door Cairns (Cairns 1972, 169-173). In praktijk is het geen volwaardig genre, maar is er wel een (enigszins) vast patroon in de idylle te ontdekken dat vaker gebezigd werd in antieke poëzie. Voorbeelden hiervan zijn Callimachus, *epigram* 30; Catullus, *carmina* 6 & 55, idyllen 10 en 14.

overzicht gegeven worden van Theocritus' achtergrond, het Alexandrijnse milieu waarin Theocritus zijn gedichten componeerde en waardoor hij beïnvloed werd, en de inspiratiebronnen voor zijn bucolische idyllen en stadsmimen. Het moge evident zijn dat de invloeden op Theocritus ook doorwerken in zijn idyllen zelf: met deze invloeden in het achterhoofd kunnen we derhalve zijn keuzes en bedoelingen beter doorgronden.

i.2 Theocritus' achtergrond en context

Er is vrij weinig vast te stellen over Theocritus' leven: hoogstwaarschijnlijk kwam hij van Syracuse, Sicilië en is hij onder het regime van Philadelphos naar Alexandrië gekomen, om daar aan diens hof te dichten – het karakter en de frequentie van deze dichtersgunsten is onzeker.⁷ Een paar van zijn idyllen zijn in ieder geval gericht aan deze Philadelphos (22) of bevatten (mogelijke) verwijzingen naar hem (15,18,24).⁸ In Alexandrië had hij tevens toegang tot de immense literatuurvoorraad uit de beroemde bibliotheek van Alexandrië, en is hij zeer waarschijnlijk ook in contact gekomen met o.a. Callimachus en Apollonius van Rhodos. Te midden van dit intellectuele en vooral ook vernieuwende milieu schreef hij (veel van) zijn idyllen, vermoedelijk tot het eind van de jaren 70 van de 3^{de} eeuw v.Chr. Hoewel de impact van dit milieu op Theocritus' schrijven niet overschat moet worden, heeft het natuurlijk zeker een bepaalde invloed op hem gehad. Een korte introductie in de hellenistische periode, waarin dit innoverende klimaat mogelijk werd, is daarom op zijn plaats. Hierbij moet gelijk genoteerd worden dat de uitgesproken kenmerken van deze periode niet slechts aan deze tijd kunnen worden toegeschreven, maar bij de hellenistische dichters simpelweg hun hoogtijdagen vierden nadat ze eind 5^{de} eeuw v.Chr. al langzaam waren opgekomen.⁹ Hoe dan ook, de hellenistische poëzie kwam tot bloei en was ook op haar hoogtepunt in de eerste helft van de 3^{de} eeuw v.Chr., toen de pioniers Callimachus, Theocritus, Apollonius van Rhodos en Aratus allemaal floreerden. Na de poëzie uit de archaïsche en klassieke periode, waarin men vooral poëzie hoorde (tragedies en komedies in het theater; rapsoden die rondtrokken en Homerus reciteerden; lyriek onder begeleiding van instrumenten), ontstond er in de 3^{de} eeuw v.Chr. een zogenoemde boekencultuur, waarin gedichten steeds meer gelezen werden. Dit had op verschillende manieren invloed op de hellenistische dichters: enerzijds lazen zij zelf erg veel, wat doorwerkte op hun eigen poëzie, bijvoorbeeld in de vorm van intertekstuele allusies op woordniveau¹⁰; anderzijds waren hun eigen gedichten bedoeld voor een lezend publiek, wat meer mogelijkheden bood om het gedicht te verfraaien (het acrostichon is een duidelijk voorbeeld). Zo kregen deze gedichten, naast hun grote esthetische waarde, een ietwat puzzelachtig karakter: ze werden met veel aandacht en op minutieuze wijze gecomponeerd door de dichter, en konden door de lezer uitgepluisd en doorgrond worden. Hierdoor kwam de nadruk ook te liggen op de τέχνη (het “vakmanschap”) van de dichter: meer en meer werd de algehele presentatie en de esthetiek

⁷ Hunter 1999, 1.

⁸ Cf. Hunter 2003 (idylle 17); Pantelia 1995, 76-81 (idylle 18); Stephens 2003, 147-70.

⁹ Acosta-Hughes 2010.

¹⁰ Cf. Gutzwiller 2006, 169: “The ‘art of allusion’, as it has been called, has long been identified as a primary characteristic of Hellenistic Poetry. While earlier literature contains traditional phrasing and echoes of other texts, Hellenistic poets often included allusions that were meant to recall specific passages, the context in which they occurred, and even scholarly discussions of them.”

van een gedicht belangrijker, afhankelijk van klanken, beeldspraak, stijl, juiste register, variëteit van dialecten en kloppende metriek.¹¹ Ook qua content is een opvallende tendens te vinden: er kwam steeds meer aandacht voor de ‘lagere’ en ‘gewone’ mens (voorbeelden te over in de komende hoofdstukken) en de diepte van de menselijke psyche,¹² in tegenstelling tot de mythische (en qua persoonlijkheid statische) figuren uit de archaïsche en klassieke periode, waardoor gedichten vaak een realistischer karakter kregen. Tot slot, een ander kenmerk van de hellenistische poëzie is de innovatie en (vooral bij Theocritus) vermenging van genres, die voorheen altijd strikt waren afgebakend (epiek, tragedie, komedie en lyriek). Callimachus schreef literaire hymnen en natuurlijk zijn beroemde (en niet integraal overgeleverde) Αἴτια, etiologieën in elegisch distichon; het literaire epigram kwam op, wat inhield dat teksten die voorheen voor een geheel nuttig doel in steen of andere dragers werden gekerfd, nu als literaire oefening op schrift verschenen (bekende voorbeelden zijn het grafepitaaf van Anyte voor een haan en de votiefinscriptie van Callimachus aan Hercules; er verschenen technopaegnia, gedichten waarvan de lay-out het onderwerp uitbeelde (zie bijvoorbeeld Simias’ Vleugels van Eros); en dan natuurlijk Theocritus zelf, wiens gedichten niet voor niets εἰδύλλια (“vormpjes” [van allerlei soorten en maten]) heten, en invloeden van allerlei reeds bestaande genres hebben. Kortom, de aard van literatuur werd in deze periode geheel uitgepluisd, en de grenzen ervan verlegd.

i.3 Invloed op Theocritus voor zijn mimetische idyllen

Wat betreft de invloed op Theocritus voor het maken van de mimetische gedichten lijkt hij veel verschuldigd te zijn aan zijn geboorteplaats, Sicilië. De bucolische idyllen – daargelaten of Theocritus deze idyllen (1, 3 t/m 7, ?10 en 11) zelf ook als één groep zag¹³ – lijken volgens de *communis opinio* terug te verwijzen naar een bepaalde al dan niet verzonnen traditie van Sicilische herders die liederen met elkaar uitwisselden.¹⁴ Van de aard van deze uitwisseling zijn de precieze details niet bekend, maar een algemeen beeld is wel af te leiden uit de bucolische idyllen: er wordt vaak over (een variatie op) ‘ᾠδὰ βουκολικά’ gesproken, een “herderslied”. In idyllen 5 en 6 (en idylle 4 als parodie) stelt dit een uitwisseling van op elkaar reagerende liederen of verzen voor met een expliciet competitief element; in idyllen 1, 7 en 10 is het competitieve element slechts aanwezig op de achtergrond, maar zijn er wel overeenkomsten en raakvlakken te vinden in de thematiek van de twee liederen binnen de idyllen, zodat deze liederen niet compleet los van elkaar staan; idyllen 3 en 11 behandelen slechts monodieën, allebei gezongen door herders. Aangezien zingende herders al vanaf de

¹¹ Gutzwiller 2006, 29.

¹² Gutzwiller 2006, 26-7: “Figures formerly present only on the margins of literature – workmen and slaves, middle-class citizens, children, women, and the elderly, even animals – now move to the center. (...) So too those ‘worse than ourselves’, such as the economically destitute or monstrous villains, are typically elevated, not to heroic status but by behaving, in their emotions and desires, just like us.”

¹³ Hutchinson is er stellig van overtuigd dat de Bucolische idyllen nooit als één afzonderlijk en op zichzelf staand boekwerkje zijn gepubliceerd, laat staan dat Theocritus ze zelf als zodanig ervaarde (Hutchinson 1988, 143-6); Hunter ziet de idyllen wel degelijk als een samenhangende collectie (Hunter 1999 p.5); voor een overzicht van verbanden tussen de bucolische idyllen, cf. Lawall 1967, 1-13.

¹⁴ Voor een kort en duidelijk overzicht, zie Verity 2002 xiii-xiv.

klassieke periode geassocieerd lijken te worden met Sicilië,¹⁵ kan het bijna niet anders dat Theocritus' bucolische idyllen duidelijk terugverwijzen naar deze (vermeende) traditie van herders die onder hun 'werk' de tijd verdrijven door te zingen, al dan niet in uitwisseling en al dan niet in competitie. Daarnaast lijkt er ook een komedie-dichter van Sicilië, Epicharmus, van invloed te zijn geweest voor de content van de bucolische idyllen.¹⁶ Hoewel Theocritus op het vlak van inhoud dus in zekere mate schatplichtig is aan de cultuur van Sicilië, is er geen reden om aan te nemen dat het hij wat betreft het format, of zelfs het genre van de bucolische idyllen iemand heeft nagevolgd, aangezien hij al sinds Vergilius – die zijn werk *Eclogae* modelleerde naar Theocritus' idyllen – als de stamvader van de bucoliek word gezien.

Ook voor de andere mimetische gedichten, de zogenoemde stadsmimen 2, 14 en 15, is Sicilië van groot belang geweest: volgens antieke scholia heeft Theocritus in ieder geval een personage van idylle 2 (Thestylis) en de thematiek van 2 en 15 rechtstreeks geleend van Sophron,¹⁷ een (volgens antieke overlevering) door Plato geliefde mime-schrijver die eind 5^{de} eeuw v.Chr. op Syracuse leefde, en van wie slechts een handvol fragmenten is overgeleverd. Deze mimen zijn gestileerde proza-teksten met een mogelijk ritmisch karakter waarin personages louter direct aan het woord worden gelaten, gecentreerd rond een bepaald hoofdmotief.¹⁸ Hoewel ze niet in die mate werden opgevoerd als tragedies, komedies of latere mimen, werden ze waarschijnlijk wel gereciteerd door verschillende mensen die elk één of meerdere personages voor hun rekening namen. Na dit mimetische concept en (delen van) de inhoud te hebben overgenomen van Sophrons mimen, heeft Theocritus hier vervolgens duidelijk zijn eigen draai aan gegeven, door de van oorsprong prozaïsche recitatie-stukken in de dichtvorm van de dactylische hexameter te gieten, slechts bedoeld om te worden gelezen.¹⁹ De bucolische idyllen, ook van een mimetisch karakter, zijn daarom wellicht ook geïnspireerd op de mimen van Sophron. Tot slot zijn natuurlijk alle grootse dichters van weleer en hun genres van invloed geweest op Theocritus, ook bij het maken van de mimetische idyllen: zo wordt de mythische cycloop van Homerus opgevoerd in idyllen 6 en 11; diezelfde cycloop zingt in idylle 11 een liefdeslied dat sterk doet denken aan lyriek; idylle 14 verwijst meermalen naar de oude komedie;²⁰ het lied over Daphnis' wegwijnen in idylle 1 heeft juist weer een sterk tragisch karakter.

Hoewel Theocritus met zijn mimetische idyllen dus op veel manieren voortborduurde op vroegere dichters en reeds bestaande genres, en zich redelijk lijkt te conformeren naar de hellenistische tijdsgeest, is hij tegelijk een compleet nieuwe weg ingeslagen door een voor zijn tijd ongekennde mix van genres te maken en – relevant voor deze studie – door (zijn eigen) geleerdheid en slimheid te vermengen met domme, ongecultiveerde karakters.

¹⁵ Euripides en Philoxenus van Cythera behandelen met respectievelijk "Cycloop" en "Cycloop of Galateia" onder meer zingende herders op Sicilië.

¹⁶ Hunter 1999, 10.

¹⁷ Argum. Theocr. 2, p. 269,18 W; Schol. (KEA) Theocr. 2 p. 270,5 W; Argum. Theocr. 15 p. 305,7 W.

¹⁸ Horden 2004, 11-6.

¹⁹ Hunter 1999, 11; cf. Hutchinson 1988, 241.

²⁰ Hunter 1996, 111-3.

HOOFDSTUK 1

Zoals gezegd worden in dit hoofdstuk de hoofdpersonages uit een paar idyllen van Theocritus onderzocht op hun karakter, aan de hand van een aantal passages.

Alvorens er diep wordt ingegaan op de karakterisering per idylle, moet er bepaald worden wat de tot nu toe al vaak genoemde ongecultiveerdheid nu precies behelst, en in welke hoedanigheden deze allemaal voorkomt in de mimetische idyllen.

‘Ongecultiveerdheid’ is een tamelijk abstract begrip; het suggereert logischerwijs afwezigheid van gecultiveerdheid. Een gecultiveerd persoon zouden we kunnen omschrijven als iemand die in bepaalde mate beschaafd, ontwikkeld, geciviliseerd is; een ongecultiveerd persoon is dat dus niet. Zoals we zullen merken uit deze ongecultiveerdheid zich bij de mimetische personages vooral in lompe (onbeschaafde) dictie, het niet houden aan of simpelweg niet kennen van bepaalde universele conventies (wat als onontwikkeld mag worden bestempeld) en het feit dat ze vooral aan hun eigen rustieke herdersbeleving blijven kleven (en zodoende verwijderd zijn van de geciviliseerde wereld). Hun karakterisering worden dus ook vooral bepaald door hun gedrag en door de manier van omgang met hun hoedanigheid als mensen van lagere klassen, niet zozeer door het feit dat ze van lagere klassen zijn.

1.1 Idylle 1

In het openingsgedicht van Theocritus’ idyllen vinden we een geitenherder (αἰπόλε, v.1) die Thyrsis de schapenherder (ποιμήν, v.7) overhaalt om zijn fameuze Daphnis-lied voor hem te zingen, waarvoor hij hem zal belonen met een prachtige drinkbeker en twee emmers van zijn beste melk. We zullen gelijk merken dat deze personages niet consistent ongecultiveerd en lomp zijn, doordat ze universele thema’s aan bod laten komen en een brede woordenschat blijken te hebben, waardoor ze zelfs elegant kunnen overkomen. Uit de eerste verzen blijkt al gelijk het contrast tussen enerzijds de elegante dictie van Thyrsis, en anderzijds zijn simpele herder-belevingswereld, ook opgemerkt door Hutchinson:²¹

ἀδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πίτυς, αἰπόλε, τήνα,
ἅ ποτὶ ταῖς παγαῖσι, μελίσδεται ἀδὺ δὲ καὶ τὸ
συρίσδες· μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἄθλον ἀποισῇ.
αἶ κα τήνος ἔληι κεραὸν τράγον, αἶγα τὸ λάψη·
αἶ κα δ’ αἶγα λάβηι τήνος γέρας, ἔς τ’ ἐ καταρρεῖ
ἅ χίμαρος· χιμάρω δὲ καλὸν κρέας, ἔσ τε κ’ ἀμέλξης. (5)

Aangenaam ritselt de pijnboom en haar gefluister,
die bij de bronnen, herder, en aangenaam speel jij op je fluit:
na Pan neem jij de tweede prijs mee naar huis.
Als hij de gehoornde geit neemt, krijg jij het vrouwtje:
als hij het vrouwtje als prijs neemt, komt jou het jonkie (5)

²¹ Hutchinson 1988, 147-8.

toe: het vlees van het jonkie is lekker, totdat je 'm kan melken.²²
(1.1-6)

Thyrsis begint de idylle met een prachtige openingszin die bol staat van de stijlfiguren (met als opvallendsten de quasi-hendiadys²³ “τὸ ψιθύρισμα καὶ ἡ πίτυς” en de onomatopée van de syrinx met terugkerende jota's en ypsilons²⁴) en bovendien erg beschaafd is tegenover zijn gesprekspartner, de geitenhoeder. Nu moet het uiterlijk van deze zin deels op het conto van de dichter worden geschreven, die minutieus zijn gedichten heeft gepolijst met zulke stijlfiguren, maar in de mond van de herder gelegd worden het ook deels zijn woorden. Voorts kan de aard en de inhoud van de zin – in een mimetische lezing – geheel worden verbonden met de herder, en dus iets over zijn karakter vertellen: een man die een (voor hem onbekende²⁵) geitenhoeder hoffelijk benadert door hem complimentjes over zijn muziek te geven. Hoewel het referentiekader van Thyrsis slechts uit de natuur bestaat, komt de inhoud niet uitgesproken rustiek (en in het verlengde daarvan, ongekultiveerd) over, veeleer elegant. In de hieropvolgende verzen blijft de toon hoffelijk, maar verandert het niveau van gekultiveerdheid. De muziekwedstrijd met Pan wordt met verschillende situaties uitgelegd in de vorm “op het gebied van muziek is Pan #1 en ben jij #2; als Pan prijs A krijgt, krijg jij B; als Pan B krijgt, krijg jij C”: het zou voldoen wanneer Thyrsis slechts had gezegd “Pan is #1 en jij bent #2.” Deze passage wordt nog eens kracht bij gezet door het stukje herderswijsheid over het vlees van een jong geitje. Aangezien Thyrsis tegen een geitenhoeder praat (αἰπόλε, v.1) mogen we aannemen dat deze heus wel thuis is in de relatieve waarde van geiten en de kwaliteit van hun vlees. Deze overbodige *exempla* geven daarom blijk van een bepaalde mate van simpelheid bij Thyrsis, die ofwel zó wereldvreemd is dat hij geen benul heeft van de kennis van zijn gesprekspartner, ofwel zichzelf verliest in zijn ‘rustic chatter’. Bovendien lijkt het erop dat Thyrsis de muziekwedstrijd tussen Pan en de herder ook daadwerkelijk mogelijk acht plaats te vinden in de realiteit.²⁶ Deze conceptie bij de herders van het werkelijk bestaan van goden wordt even later bevestigd, wanneer de geitenhoeder zijn vrees uitspreekt om te fluiten in het middaguur aangezien “Pan dan met gal aan zijn neus rondwaart” (vv.15-9). Tevens valt de ‘bucolische herhaling’ en het verschil daarin op:²⁷ in de eerste twee verzen is de herhaling van ἄδύ (...) καὶ (...) ἄδύ (...) καὶ grammaticaal correct en bovendien charmant; de herhaling in v.6 (χίμαρος, χιμάρω) doet daarentegen juist onhandig en simpel aan, daar er veel effectiever en minder lompe manieren zijn om dit te verwoorden (“een jonkie *wiens* vlees” bijvoorbeeld).

Bij de karakterisering van de geitenhoeder is eenzelfde patroon te ontdekken. Ook hij heeft zijn beschaafdheid en elegante dictie tentoongespreid in zijn wederkerende

²² Deze vertaling en volgenden zijn van mijzelf, tenzij anders aangegeven.

²³ Het is aanlokkelijk om hier een hendiadys in te zien, maar Gow heeft o.b.v. de zinsconstructie sterk aangetoond dat τὸ ψιθύρισμα als object moet worden gezien (Gow 1952 *ad loc.* 1.1).

²⁴ Hunter 1999 *ad loc.* 1-11.

²⁵ Nergens in de andere mimetische idyllen wordt in de eerste verzen over een naamloos persoon gesproken. De enige reden waarom dat hier wel wordt gedaan, moet dan ook zijn dat Thyrsis de man simpelweg niet kent.

²⁶ Hutchinson 1988, 148; Gutzwiller 1991, 87.

²⁷ Voor een kort overzicht van de ‘bucolische herhaling’, cf. Nisbet 2008, 51-4.

compliment (vv.7-8), en vervalt direct daaropvolgend – net als Thyrsis – in dezelfde naïviteit over Pans bestaan, en in herderspraak over een erg productieve geit:

(...) αἰ δέ κ' αἰείσις
ὥς ὅκα τὸν Λιβύαθε ποτὶ Χρόμιν ἄισας ἐρίσδων,
αἴγα τέ τοι δωσῶ **διδυματόκον** ἐς τρίς ἀμέλξαι, (25)
ἃ δὴ ἔχοισ' ἐρίφως ποταμέλγεται ἐς δύο πέλλας,
καὶ βαθὺ κισσύβιον κεκλυσμένον ἀδεί κηρῶι,
ἀμφῶες, νεοτευχές, ἔτι φλυφάνοιο ποτόσδον.

(...) Als jij zingt,
zoals je eens deed toen je wedijverde met Chromis van Libië,
zal ik je toestaan een geit, moeder van een tweeling, driemaal te melken, (25)
die terwijl ze twee zuigelingen heeft nog twee emmers extra geeft,
en geef ik je een diepe drinkbeker, bedekt met zachte was,
met twee oren, vers-van-de-pers, nog riekend naar het snijmes.
(1.23-8)

In deze passage vinden we dus tevens de praktische – en voor de antieke lezer saaie en nutteloze – informatie over een geit. Nog opvallender is de onhandige en kinderlijke herhaling die Thyrsis in v.6 ook al gebruikte, namelijk aangaande de geit en haar hoedanigheid als moeder van een tweeling: natuurlijk is de herhaling in wezen een retorische stijfiguur (“Zelfs al zoogt ze twee geitjes, dan nóg geeft ze twee extra flessen af”), maar de zin doet simpel aan en had wederom veel effectiever of mooier kunnen zijn. Dit valt extra op in contrast met de volgende twee verzen, die juist weer een prachtig elegante beschrijving vormen van de drinkbeker, het tweede geschenk voor Thyrsis.

De twee herders worden in de openingsverzen dus op twee manieren gepresenteerd aan de lezer: ze weten allebei de natuur en de muziek van hun gesprekspartner in een prachtige metafoor te koppelen, en benaderen elkaar op een gepaste, bescheiden en beschaafde manier; tegelijkertijd zijn ze zó naïef dat ze zich verbeelden dat Pan werkelijk bestaat en bij hen in de buurt kan zijn en vermengen zo hun bijgeloof (οὐ θέμις (...) οὐ θέμις, v.15) met de werkelijkheid, wijden ze lang uit over de prijzen (geiten) voor muziekwedstrijden die ze als erg waardevol zien (en wat een rijke stadse lezer juist als simpel en ongecultiveerd zal ervaren) en vervallen ze in simpele of onhandige zinsconstructies.

Dit patroon is elders in de idylle ook terug te vinden: Thyrsis en de geitenhoeder wisselen gebalanceerd liederen uit waarin ze beiden een prachtige beschrijving van de beker en Daphnis-mythe geven en charmant overkomen (*exempla* van hun charmantheid:²⁸ de geitenhoeder in vv.59-63; Thyrsis in vv.144-5), en vlak daarvoor nog een bovenmatige

²⁸ De geitenhoeder zingt in feite geen lied, maar zijn uitgebreide *ecphrasis* kan als tegenprestatie worden gezien voor het Daphnis-lied van Thyrsis (Hunter 1999 *ad loc.* 1.27-61).

interesse voor zaken uit hun simpele herdersleven aan de dag leggen (*exempla*: de geitenhoeder in vv.57-8; Thyrsis in v.143).²⁹ De idylle sluit zelfs af met dit contrast:

ἦνίδε τοι τὸ δέπας· θᾶσαι, φίλος, ὥς καλὸν ὄσδει·
Ὡρᾶν πεπλῦσθαι νιν ἐπὶ κρᾶναισι δοκησεῖς.
ᾧδ' ἴθι, Κισσαίθα· τὸ δ' ἄμελγέ νιν. αἱ δὲ χίμαιραι,
οὐ μὴ σκιρτασῇτε, μὴ ὁ τράγος ὕμμιν ἀναστῇ.

(150)

Kijk, de beker voor jou: bewonder, mijn vriend, hoe lekker hij ruikt:
Je zult denken dat hij in de bronnen van de Horae is gewassen.
Kom eens hier, Cissaetha; melk haar. En geitjes, niet
zo dartelen, anders hits je de bok op!
(1.149-52)

(150)

De vergelijking met de Horae is erg charmant dankzij de referentie aan de Horae, dochters van Zeus die werden geassocieerd met schoonheid en vruchtbaarheid,³⁰ en maakt wederom van de beker een prachtig en begeerlijk artefact. Direct erna richt de geitenherder zich tot (de producent van) het andere geschenk dat hij Thyrsis had beloofd te geven en keert met een wending van 180 graden qua beschaafdheid weer terug in zijn ongecultiveerde herdersbeleving. Het achtervoegsel van de naam Cissaetha is typisch voor vee in Theocritus en roept zodoende iets rustieks op;³¹ de manier waarop de geitenhoeder Thyrsis aanspoort om de geit te melken is niet per se onbeschoft te noemen, maar wordt wel gekenmerkt door een bepaalde lompe directheid (*imperativus praesens*); de totaal overbodige apostrofe van de vrouwelijke geiten dat ze moeten oppassen voor de mannetjesgeit herinnert de lezer nog maar eens aan de kortzichtigheid van de herder, en het feit dat hij uiteindelijk toch gewoon een simpele herder is die vooral bezig is met zijn onaanzienlijke werk.

Kort concluderend kan er gesteld worden dat Thyrsis en de geitenhoeder tamelijk ongecultiveerd overkomen wegens hun bekrompen kijk op de werkelijkheid en plotselinge verwijzingen naar hun rustieke herderswereld; toch zijn ze niet eenzijdig ongecultiveerd, maar vertonen ze bij vlagen een hoffelijke houding en elegante dictie. Deze contrasten bewerkstelligen uiteindelijk tamelijk irrealistische karakterisering van beide herders.

1.2 Idylle 2

In deze idylle volgen we Simaetha, een eenvoudige jonge stadsdame die een liefdes-/gifdrankje brouwt voor een zekere Delphis (van een hogere klasse),³² op wie ze vertoornd is omdat hij haar heeft gekwetst. Hoewel zij gedurende de hele idylle aan het woord is en de idylle dermate als 'narratief' bestempeld zou kunnen worden, zit er ook

²⁹ Voor meer voorbeelden van dit contrast tussen beschaving en ongecultiveerdheid van de herders, cf. Hutchinson 1988, 148-50. Hierbij moet worden genoteerd dat Hutchinson dit contrast slechts als een eigenschap van Theocritus' poëzie als geheel ziet, en niet zozeer toekent aan de karakterisering van de herders (Hutchinson 1988, 148: "These instances, as it was suggested, belong with a wider and central aspect of Theocritus' poetry. It delights to place the beautiful and the passionate in opposition to the grotesque, the unattractive, and the low.").

³⁰ Hunter 1999 *ad loc.* 1.149-50.

³¹ Hunter 1999 *ad loc.* 151-2.

³² Cf. Gow 1952, 33 voor de verhoudingen in klasse tussen Simaetha en Delphis.

duidelijk een dramatische en mimetische kant aan het gedicht vanwege de constante verwijzingen naar handelingen aangaande het toverbrouwsel.

In het raamwerk van de idylle (tijdens het brouwproces van het φάρμακον) wordt ze vooral als chaotisch en opvliegend geportretteerd: ze interrumpeert haar magische rituelen steeds met plotselinge en gehaaste opdrachten aan haar slavin Thestylis (v.1; v.18; v.36) en schiet éénmaal uit haar slof tegen haar (v.19-20), waardoor de scene ook wat hectisch aandoet. De chaos in haar hoofd blijkt voorts ook uit de vaak bediscussieerde onduidelijkheid aangaande het φάρμακον dat ze aan het brouwen is: een liefdesdrankje of gifmengsel? Ze spreekt uit dat ze hem “zal binden met brandoffers” (ἐκ θυέων καταδήσομαι, v.10), maar onduidelijk is wat voor binding ze bedoelt: bindt ze Delphis met een magische spreuk aan zichzelf, of bindt ze hem aan die magische spreuk, die bovendien fataal is?³³ Ze roept de godin Hecate en de Maan aan (vaak geassocieerd met duistere magie), en spreekt de wens uit dat haar “toverkruiden” (φάρμακα) even sterk worden als die van de beroemde heksen Medea en Circe (vv.15-6). De onduidelijkheid blijft aanhouden: het éne moment lijkt het magische ritueel bedoeld te zijn om Delphis te laten sterven door verbranding (Δέλφιν ἐνὶ φλογὶ σάρκ' ἀμαθύνοι, “Moge Delphis zijn vlees geheel verwoesten v.26) of vergiftiging (κακὸν ποτὸν, “een kwaadaardig drankje” v.58); het andere moment lijkt ze juist een toverdrankje te maken dat er voor moet zorgen dat Delphis uit liefde (τάκοιθ' ὑπ' ἔρωτος ὁ Μύνδιος αὐτίκα Δέλφιν, “Moge Delphis de Mundiër terstond smelten van liefde”, v.29) bij haar terugkomt (v.31; v.50). Aan het einde van de idylle weet Simaetha pas enigszins haar gevoelens en gedachten te scheiden:

νῦν μὲν τοῖς φίλτροις καταδήσομαι· αἰ δ' ἔτι κά με
λυπῇ, τὰν Αἶδαο πύλαν, ναὶ Μοίρας, ἀραξεῖ·
τοῖά οἱ ἐν κίστῃ κακὰ φάρμακα φαμὶ φυλάσσειν,
Ἀσσυρίῳ, δέσποινα, παρὰ ξείνοιο μαθοῖσα.

(160)

Nu zal ik hem binden met deze spreuken: als hij me dan nóg verdriet doet, zal hij zowaar de schikgodinnen mij horen slaan, op de poort van de Hades.
zodanig zijn de kwade kruiden die ik in mijn kist zeg te houden,
waarvan ik [de krachten] heb geleerd bij een vreemde Assyriër, o meesteres.
(2.159-62)

Eindelijk vertelt ze expliciet wat ze van plan is met Delphis: de eerder genoemde ‘verbinding’ (καταδήσομαι in v.159 is een exacte herhaling van v.10) blijkt uiteindelijk een verbondenheid tussen Simaetha en Delphis, bewerkstelligd door de eerder gedane spreuken. Deze situatie is echter wel voorwaardelijk, want mocht Delphis haar wéér pijn doen, dan zal ze hem doden met behulp van bepaalde kruiden (φάρμακα): dit lijken de kruiden te zijn waar ze eerder ook al over sprak, en die zij relateerde aan de (dodelijke!) heksen Medea en Circe. Nu pas weet ze haar liefde- en haatgevoelens enigszins gescheiden te houden.

In het raam zelf, waarin Simaetha in een lange flashback ophaalt wat er aan deze handelingen voorafging, krijgen we een wat ander beeld van haar: ze is geen onrustige,

³³ De lezer zal, zeker ook in deze context, καταδήσομαι eerst opvatten als een verbinding aan een magische spreuk (Gow 1952 *ad loc.* 2.3).

chaotische en bij vlagen wrede heks, maar eerder een naïeve jongedame die bepaalde belangrijke sociale conventies niet helemaal lijkt te begrijpen. Aangezien zij slechts een vrouw uit de lagere klasse is, en Delphis een tamelijk rijke jongeman, zou ze namelijk haar plaats moeten weten, en moeten erkennen dat hij ‘te hoog gegrepen’ voor haar is. In plaats daarvan stuurt ze – dan weer wel volgens de conventies³⁴ – haar slavin naar Delphis als ‘koppelaarster’. Zoals Griffiths heeft opgemerkt vergeet ze echter wel weer dat niet de vrouw, maar de man altijd op slag verliefd wordt en de eerste avances moet maken,³⁵ iets waar Delphis zich wel van bewust is: hij stelt zich een uitgebreide hypothetische situatie voor waarin hij, had Simaetha niet het initiatief getoond (vv.114-6), zelf naar haar huis zou gaan en net zo lang aanhouden totdat zij uiteindelijk toe zou geven (vv.127-8) – een παρακλαυσίθυρον zoals die bedoeld is. De manier waarop Simaetha hem via Thestylis benadert is ook verre van de beschaafde manier die je zou verwachten in een verleidingspoging en mist alle beschaafdheid: “Σιμαίθα τυ καλεῖ” (v.101), “Simaetha ontbiedt je”. Rekening houdend met de gegevens dat ze dit tegen iemand zegt die hoger op de sociale ladder staat en ze bovendien de conventionele genderrollen omdraait, is deze situatie even vreemd als een werknemer die zijn baas ordonneert dat deze koffie voor hem moet halen, en dat ook nog eens als normaal ervaart. Daarnaast verdwijnt de elegantie van de zin nog verder uit het zicht doordat het achtervoegsel ‘-aetha’ uit Simaetha’s naam, zoals in de vorige sectie gesteld, normaal gesproken een kenmerk van vee is.

Tot slot heeft Simaetha in het narratieve deel er een handje van om op willekeurige momenten overbodige informatie toe te voegen aan haar verhaal. Van de mensen die slechts figureren in haar herinnering aan de ontmoeting met Delphis weet ze altijd wel iets te vertellen, waar ze vervolgens niet over uitweidt, en wat irrelevant is voor haar verhaal: haar vriendin Anaxo werd tijdens haar rol als mandjesdrager in de processie van Artemis omgeven door “allerlei wilde dieren, en er was ook een leeuw bij” (vv.67-8). De voedster van haar buurman, degene die Simaetha uiteindelijk weet over te halen om naar de processie te gaan, is blijkbaar in de periode tussen dit moment en het moment van vertellen gestorven (μακαρίτης,³⁶ v.70), wat ze dan weer slechts tussen neus en lippen door vermeldt. Dit ene woord roept vragen op bij de lezer en creëert als het ware een heel potentieel verhaal, waaraan Simaetha compleet voorbijgaat. Als Simaetha vertelt over haar mooie outfit op die bewuste dag van de ontmoeting met Delphis, sluit ze af met het overbodige gegeven dat de sjaal geleend is van een zekere Clearista (v.74). Deze voorbeelden van ‘babbelse ziekte’ doen sterk denken aan de herders in de vorige idylle, die te pas en te onpas refereren aan hun herdersleven.

In conclusie hebben we in deze idylle dus een vrouw gezien die op diverse manieren wordt geportretteerd: enerzijds als een wispelturige heks die haar emoties niet precies kent en bovendien ook niet goed in de hand weet te houden; een andere kant van haar die nadrukkelijk boven komt drijven is haar naïviteit, en haar onvermogen om bepaalde

³⁴ Dover 1971 *ad loc.* 2.101: “Slaves, upon whose loyalty and discretion much depended, had to serve as intermediaries in affairs of this kind.”

³⁵ Griffiths 1979, 83-4.

³⁶ Hopkinson 1988 *ad loc.* 2.70: ὁ μακαρίτης: a euphemism for ‘dead’ (cf. Eng. ‘God bless her soul’).

conventies te kennen en zich eraan te houden. Dat haar opvliegendheid en bij vlagen barbaarsheid als heks op de lezer als ongecultiveerd overkomt, mag geen twijfel hebben.

1.3 Idylle 10

In deze idylle worden de lezer twee protagonisten voorgeschoteld, die twee tegenpolen van elkaar zijn. De één, Milon, is een harde werker, de koppige alpha-man die zowat leeft voor het werk op het land; zijn gesprekspartner Bucaeus kan zich momenteel niet concentreren op zijn werk omdat hij verliefd is op de dochter of slavin van een zekere Polybotas,³⁷ en wordt door Milon (en wellicht ook door de lezer) als slappeling/aansteller gezien. Wanneer Milon aanmerkingen maakt op Bucaeus' trage werk (vv.1-6) complimenteert Bucaeus hem met het feit dat hij altijd zo'n harde werker is geweest, en vraagt of hij ook niet eens heeft verlangd naar iemand:

[ΒΟΥΚΑΙΟΣ] οὐδαμά τοι συνέβα ποθέσαι τινὰ τῶν ἀπεόντων;
[ΜΙΛΩΝ] οὐδαμά. τίς δὲ πόθος τῶν ἔκτοθεν ἐργάτα ἀνδρὶ;
[ΒΟ.] οὐδαμά νυν συνέβα τοι ἀγρυπνήσαι δι' ἔρωτα; (10)
[ΜΙ.] μῆδέ γε συμβαίη· χαλεπὸν χορῶι κύνα γεῦσαι.
[ΒΟ.] ἀλλ' ἐγὼ, ὦ Μίλων, ἔραμαι σχεδὸν ἐνδεκαταῖος.
[ΜΙ.] ἐκ πίθω ἀντλείς δῆλον· ἐγὼ δ' ἔχω οὐδ' ἄλις ὄξος.

[BUCAEUS] is het je nooit overkomen dat je verlangde naar een afwezige persoon?
[MILON] Nooit. Welk verlangen voor zaken daarbuiten is er voor een werkmans?
[BU.] Is het je nooit overkomen dat je slecht sliep vanwege Eros? (10)
[MI.] Nee, gebeurt me ook niet: 't is niet slim om een hond ingewanden te laten proeven.
[BU.] Nou, Milon ik ben al bijna elf dagen verliefd.
[MI.] Jij put duidelijk uit een groot vat; ik heb niet eens genoeg snertwijn.
(10.8-13)

De vraag van Bucaeus of Milon ook wel eens verlangd heeft naar iemand is grammaticaal gezien wat omslachtig, aangezien τινὰ zowel de accusativus (mannelijk/vrouwelijk singularis als ook accusativus neutrum meervoud kan betekenen: het is duidelijk dat Bucaeus bedoelt dat hij verlangt naar *iemand*, terwijl Milon de vraag opvat alsof ze over *materiële* zaken spreken en daarom in zijn reactie vraagt wat er buiten zijn werk te begeren valt. Opmerkelijk is wel de kordate manier waarop Milon dit zegt: "nooit!". Als Bucaeus zijn vraag expliciteert in v.10 (δι' ἔρωτα) ontkent Milon even stellig als zojuist en reageert bovendien met een halfbakken spreuk: "als je er eenmaal van hebt geproefd, wil je niet anders." Na Bucaeus' officiële verklaring van verliefdheid is Milons koppigheid veranderd in irritatie en reageert hij met een spreekwoord dat niet gefocust is op de liefde van Bucaeus, maar op zijn vermogen (en dus het resultaat van diens *werk*): "blijkbaar heb jij genoeg te maken [aangezien je 'tijd hebt' om verliefd te zijn en niks te doen],³⁸ ik heb het niet zo breed." Verderop in de idylle blijkt weer duidelijk het verschil in belangen en belevingswerelden van beide maaiers, als Milon Bucaeus aanspoort om zijn lied te zingen:

³⁷ Hunter 1999 *ad loc.* 10.15.

³⁸ Gow 1952 *ad loc.* 10.13.

[ML.] (...) τὸ μόνον κατάβαλλε τὸ λᾶον,
καί τι κόρας φιλικὸν μέλος ἀμβάλευ. ἄδιον οὕτως
ἐργαξῇ. καὶ μὰν πρότερόν ποκα μουσικὸς ἦσθα.
[BO.] Μοῖσαι Πιερίδες, συναείσατε τὰν ῥαδινὰν μοι
παῖδ'· ὦν γὰρ χ' ἄψησθε, θεαί, καλὰ πάντα ποεῖτε. (25)

[ML.] Leg nu je ploegschaar op de grond
en zing een of ander liefdesliedje voor je meisje. Zo zal je makkelijker
werken. Je was tenslotte vroeger wel muzikaal.
[BU.] Muzen van Pierië, zing samen met mij over het slanke
meisje: want alles waaraan jullie je binden, godinnen, verrijken jullie. (25)
(10.21-5)

Op het eerste gezicht komt deze aansporing nogal onverwachts, daar Milon Bucaeus twee verzen hiervoor nog aan het stangen was aangaande diens nieuwe vlam (blijkbaar is Bombyca een schriel meisje, want Milon noemt haar “een dunne sprinkhaan”, v.18), en, zoals we eerder hebben gezien, hij niks moet hebben van Bucaeus’ klaagzang over hoe zwaar hij het heeft onder het juk van Eros. Toch sluit deze passage juist geheel aan op de karakterisering van Milon. Hij wil namelijk dat Bucaeus gaat zingen, omdat hij “zo weer makkelijk aan de slag kan” (ἄδιον οὕτως ἐργαξῇ, vv.22-3). Milon is dus niet in een omslag geïnteresseerd in Bucaeus’ liefdesperikelen, maar moedigt hem slechts aan om te zingen opdat hij daarna zijn werk beter zal doen, en dus de andere maaiers (Milon inclus) meer te hulp is dan nu: *werk* is wederom het hoofdmotief van Milon. Hij lijkt ook enigszins neer te kijken op Bucaeus omdat hij niet dezelfde drijfveer heeft als hijzelf, wat zich uit in een sarcastisch compliment op Bucaeus’ lied (vv.38-40) en een denigrerende vermaning op het eind van de idylle (vv.57-8). Bucaeus, naïef als hij is, neemt Milons uitnodiging om te zingen echter uiterst serieus en haalt gelijk de Muzen aan om zijn lied te beginnen, zonder dat hij ter sprake heeft gebracht dat hij de behoefte heeft om te zingen: hij gaat zonder aarzelen (zelfs zonder reactie) in op Milons idee en begint terstond zijn lied – zijn hoofdmotief is dus duidelijk zijn *Eros*.

Wat volgt is een zelf gecomponeerd lyrisch gedicht over zijn verlangen naar Bombyca en de gedroomde (en tevens utopische) toekomst met haar, waarna Milon zijn gnomische werklied (waarschijnlijk bedoeld om een groep maaiers aan het werk te houden) zingt. Dit lied behelst louter verwijzingen naar werk, met als meest sprekendste voorbeeld de stelling dat boeren van ’s ochtends vroeg tot ’s avonds laat moeten werken, met een klein middagdutje als het te heet wordt (vv.50-1). Zo bestaat Bucaeus’ lied louter uit aan (zijn liefde voor) Bombyca gerelateerde zaken, terwijl Milons lied alleen aan het werk gerelateerd is dat op het moment op handen is, en blijven ze dus beiden vanuit hun eigen paradigma handelen.

Daarnaast lijken ze elkaars visie ook niet te erkennen. Van Milon is al opgemerkt dat hij op nogal simpele wijze Bucaeus niet begreep in v.9; de manier waarop hij echter twee keer achter elkaar zo stellig ontkent getuigt van een soort koppigheid die, samen met de zojuist besproken obsessie met zijn werk, ons onszelf laat afvragen of hij Bucaeus bewust

niet begrijpt, omdat hij diens hoofdmotief niet wil erkennen.³⁹ Anderzijds lijkt Bucaeus zich namelijk ook niet open te stellen voor Milons hard-werken-visie. Hij praat over zijn verlangens voor Bombyca alsof er niks tegen te doen is en werk verzaken een logisch en onvermijdelijk gevolg ervan is (zo verkondigt hij in v.14 dat hij sinds hij verliefd is zijn plantjes niet meer geschoffeld heeft,⁴⁰ alsof dat inherent is aan verliefd zijn); zich ertegen verzetten en zichzelf motiveren (met het werk-lied van Milon bijvoorbeeld) komt niet in hem op, en hij blijft zwelgen in zelfmedelijden.

Naast deze bekrompenheid van geest van beiden, vereist het lage niveau van dictie ook enige aandacht. De boerse simpelheid in de vorm van de vele spreekwoorden van Bucaeus is al kort behandeld, maar ook Bucaeus' lied verradt een bepaalde mate van ongecultiveerdheid, wat zich uit in overdreven en naïeve voorstellingen. Wanneer hij zich inbeeldt dat hij de rijkdommen van Croesus zou evenaren met Bombyca aan zijn zijde, spreekt hij zijn fantasieën uit over hypothetische standbeelden van hen tezamen:

τὼς ἀυλῶς μὲν ἔχοισα καὶ ἡ ῥόδον ἡ τύγε μᾶλλον
σχῆμα δ' ἐγὼ καὶ καινὰς ἐπ' ἀμφοτέροισιν ἀμύκλας. (35)

Jij hebt dan fluiten vast, of zelfs een roos of een appel,
en dan heb ik nieuwe kledij en nieuwe stappers. (35)
(10.34-5)

De constructie ἡ (...) ἡ in combinatie met de voorgestelde attributen van Bombyca brengt een soort kinderlijke voorstelling van zaken teweeg, waarin het kind steeds nieuwe en betere attributen verzint die de eerdere attributen overtreffen en doen vergeten. Maar waar deze voorwerpen van Bombyca in ieder geval nog enige charme hebben aangezien het tekenen van (hun) liefde zijn,⁴¹ is Bucaeus' fantasie over zijn eigen attributen op het bizarre af: koning Croesus was bekend om zijn rijkdom en als Bucaeus zichzelf in diens positie fantaseert, fungeren de standbeelden van hem en Bombyca als symbool van die rijkdom en status. Het laatste waar iemand van dergelijk aanzien zich op zou benoemen als er een beeltenis van hem wordt gemaakt is het feit dat hij daarop nieuwe kleren aanheeft. Hieruit blijkt het naïeve wereldbeeld van Bucaeus, die blijkbaar, als hij zichzelf inbeeldt met een groot vermogen, ten eerste nieuwe kledij zou kopen – voor hem een luxe.

In conclusie zijn de personages in deze idyllen, althans op mimetisch niveau, tot nu toe de meest eenzijdige en consistente karakters, die gedurende de hele idylle aan hun eigen thema verknocht blijven: je zou ze zelfs 'typetjes' kunnen noemen. Milon is een noeste, koppige werker met weinig empathie voor mensen die niet handelen naar zijn eigen principes; Bucaeus is nagenoeg zijn evenbeeld, een (over-)gevoelige man met weinig tot geen ruggengraat, die zwelgt in zelfmedelijden.

³⁹ Hunter opperde deze mogelijkheid ook al (Hunter 1999 *ad loc.* 10.8-9).

⁴⁰ Over deze zin is veel discussie geweest, en nog steeds is er nog niet echt een volledig bevredigende verklaring voor gevonden; Gow geeft een overzicht van plausibele verklaringen (Gow 1952 *ad loc.* 10.14), maar in mijn lezing volg ik Hunter, die stelt dat het zijn eigen moestuintje (cf. πρὸ θυρᾶν μοι, v.14) betreft (Hunter 1999 *ad loc.* 10.14).

⁴¹ Gow 1952 *ad loc.* 10.34.

1.4 Idylle 11

Idylle 11, één van de bekendste gedichten van Theocritus, gaat over de cycloop Polyphemos (bij de lezer vooral bekend als wrede schurk uit de Odyssee van Homerus). Los van zijn persoonlijke achtergrond in de Odyssee, is het ook inherent aan zijn hoedanigheid als cycloop dat hij een barbaarse woesteling is:⁴² dat we op mimetisch niveau tekenen van ongecultiveerdheid aan zullen treffen in deze idyllen, zal dan ook niet voor verbazing zorgen. Deze tekenen liggen echter niet geheel in de lijn der verwachtingen, daar Theocritus er zijn eigen draai aan heeft gegeven en Polyphemos beschrijft wanneer die in zijn jonge jaren (cf. v.9) als een simpele en naïeve herder (die nog geen vlieg kwaad doet) kampt met een hopeloze verliefdheid voor de waternimf Galateia.⁴³ Schrijnend is zijn naïviteit: hij ziet niet in – of wil niet inzien – waarom Galateia niet bij hem wil zijn (“waarom wijs je jouw minnaar af?”, v.19); nog schrijnender is dat hij daar zelf wel het antwoord op geeft, in een vlaag van zelfbewustzijn:

γινώσκω, χαρίεσσα κόρα, τίνος οὔνεκα φεύγεις·
οὔνεκά μοι λασία μὲν ὄφρ' ἐπὶ παντὶ μετώπῳ
ἔξ ὠτὸς τέταται ποτὶ θώτερον ὥς μία μακρά,
εἷς δ' ὀφθαλμὸς ὕπεςτι, πλατεῖα δὲ ῥίς ἐπὶ χεῖλει.

(30)

Ik weet al, lief meisje, waarom je vlucht:
vanwege die harige wenkbrauw over de breedte van mijn voorhoofd,
die zich van het ene naar het andere oor uitstrekt, alsof het een grote is;
eronder zit één oog, en een brede neus boven mijn bovenlip.
(11.30-3)

(30)

Zijn lichamelijke verschijning zal zonder twijfel de grootste reden zijn voor het feit dat Galateia niets van hem moet hebben: een groot, harig gezicht, een brede neus, en natuurlijk dat ene afzichtelijke oog. Het mocht in ieder geval niet baten, want het volgende moment steekt Polyphemos' naïviteit weer de kop op en probeert hij Galateia met vruchteloze pogingen over te halen om met hem samen te wonen. Hoewel het uitgangspunt van zijn verleidingen (bezit en talenten) niet verkeerd is, klinken ze door de aard van de materie nogal schamel (hij heeft veel vee (v.34), melk (v.35), kaas (v.36) en kan naar eigen zeggen aardig fluit spelen (v.38)): zaken die in de simpele herderswereld een zeker aanzien genieten, maar waar Galateia, die uit een heel ander milieu komt, niet van onder de indruk zal raken. Dat ook hij geen inbeeldingsvermogen heeft om zich de gedachten van iemand anders voor te stellen (wat al eerder is opgemerkt bij Thyrsis in idylle 1) blijkt hieruit, en blijkt ook verderop als hij, na alles wat hij Galateia te bieden heeft te hebben opgenoemd, de retorische

⁴² Hunter 1999, 221-2: “The hallmark of the Cyclopes is ‘self-sufficiency’, ἀντάρκεια, marked by their ignorance of ships (the vehicles of communication and commercial exchange), agriculture, political systems, and, at least in Polyphemos’ case, a contempt for the divine.”

⁴³ Cf. Hunter 1999, 215-7: Over de relatie tussen Polyphemos en Galateia is niet zeker wanneer dit idee is ontstaan, maar Philoxenus van Cythera heeft in de 4^{de} eeuw volgens antieke bronnen een gedicht over hen beiden geschreven. Dat Polyphemos in idylle 11 van jonge leeftijd is, heeft Theocritus in ieder geval veranderd ten opzichte van het gedicht van Philoxenus, wat zich tijdens de ontmoeting met Odysseus afspeelt.

vraag stelt waarom Galateia haar leven in de zee niet inruilt voor een leven op het land met hem (v.49). Dit is de spijker op zijn kop, en de vraag faalt als retorische vraag: afgezien van zijn uiterlijk, heeft Galateia ook niks op zijn land te zoeken omdat ze een *zeenimf* is, en ze de zee vanzelfsprekend als woonplaats zal verkiezen boven het land. In contrast hiermee staat de irreële wens van Polyphemos een paar verzen later, die aangeeft dat hij wel snapt dat het voor hem óók praktisch onmogelijk is om bij háár te wonen (v.55): zodoende wordt in retrospectief het onbegrip van de cycloop aangaande Galateia's voorkeur voor de zee des te lachwekkender.

Ook uit Polyphemos' dictie valt op te maken dat hij belemmerd wordt door de grenzen van zijn inbeeldingsvermogen, wat goed te zien is in zijn aspiraties naar literaire stilistiek om zijn lyrische zang voor/over Galateia mee te polijsten. Hij begint zijn lied onmiddellijk met quasi-homerische vergelijkingen, die echter compleet ridicuul is dankzij de aard van het vergelijkingsmateriaal:

Ὡ λευκὰ Γαλάτεια (...),
 λευκοτέρᾳ πακτᾶς ποτιδεῖν, ἀπαλωτέρᾳ ἄρνός,
 μόσχῳ γαυροτέρᾳ, φιαρωτέρᾳ ὄμφακος ὠμᾶς;
 (...)
 φεύγεις δ' ὥσπερ ὄϊς πολὺν λύκον ἀθρήσασα;

(20)

O, witte Galateia (...),
 witter dan kaas om aan te zien, zachter dan wol,
 schichtiger dan een kalf, gladder dan een jonge onrijpe druif.
 (...)
 Je vlucht zoals een schaap dat een grijze wolf heeft gezien.
 (11.19-21 (...) 24)

(20)

Bijna alle objecten van vergelijking staan in direct verband met zijn herdersbestaan: de kaas (πακτᾶς, v.20) maakt hij zelf, het vee (ἄρνός, v.20; μόσχῳ v.21; ὄϊς, v.24) houdt hij zelf, en de wolf (λύκον, v.24) is de grootste vijand van zijn vee. De onrijpe druif heeft geen directe verbintenis met hem als herder, maar valt ook niet uit de toon door het natuurlijke karakter – dat Polyphemos regelmatig een druivenstruik tegenkomt op zijn herderswandelingen moge bovendien geen twijfel hebben. Terwijl hij dus indruk wil maken op Galateia door zijn dichterskunsten te vertonen, valt hij vooral door de mand: voor zijn indrukwekkendste vergelijkingen gebruikt hij slechts de kale woorden voor begrippen die hij dagelijks ziet, waardoor hij geen bewondering, maar slechts hoon zal oogsten.⁴⁴ Ook verderop probeert Polyphemos zijn welgesteldheid te illustreren met een poëtisch bedoelde metafoor, die echter lachwekkend aandoet door de boersheid:

τυρὸς δ' οὐ λείπει μ' οὔτ' ἐν θέρει οὔτ' ἐν ὀπώραι,
 οὐ χειμῶνος ἄκρῳ· ταρσοὶ δ' ὑπεραχθέες αἰεὶ.

⁴⁴ Zo schrijft ook de auteur van het werk "Over Stijl", toegeschreven aan Demetrius van Phaleron, het volgende: "Laughter and charm are, however, different. (...) they also differ in their actual style. Charm is expressed with decorative, beautiful words (...). By contrast, laughter uses ordinary and rather prosaic words." (Demetrius, *Over Stijl*, 163-4; vertaling uit D.C. Innes 1995).

Kaas is geen schaarste voor mij, noch in de zomer, noch in de herfst,
ook niet aan 't eind van de winter: mijn rekken zijn altijd zwaarbeladen.
(11.36-7)

Uit de nadruk die hij op zijn overvloed aan kaas legt, blijkt Polyphemos' trots op dit bezit. Deze opschepperij zal wederom geen bewondering oogsten, maar maakt hem slechts belachelijk. Men zou zelfs medelijden kunnen krijgen met de bekrompenheid die Polyphemos laat zien door zoveel waarde te hechten aan zaken van zo weinig aanzien. Voorts verliest hij zich (ook weer net als de herders in idylle 1) in een prozaïsche uitweiding aangaande zijn vak: hij heeft genoeg kaas in alle jaargetijden, zelfs aan het einde van de barre winter. De *tricolon crescens* lijkt Polyphemos bewust gemaakt te hebben, wat zijn literaire aspiraties verraadt – en het onvermogen om aan die aspiraties te voldoen: in plaats van grootse retorische argumenten praat Polyphemos over een overvloed aan kaas per verschillend seizoen (wat niet eens zo speciaal is als hij het zelf doet voorkomen).⁴⁵

Als laatste opvallende punt in de karakterisering van Polyphemos moet de afhankelijkheid van zijn moeder genoemd worden, die niet slechts zijn jeugdige periode benadrukt, maar ook een licht werpt op zijn kinderlijke afhankelijkheid en gebrek aan verantwoordelijkheid: de ontmoeting met Galateia vond plaats dankzij zijn moeder (de zeenimf Thoösa), die samen met haar bloemen ging plukken, terwijl hij de weg wees (vv.26-7). Zijn moeder zal hem namelijk (uit medelijden met haar eenzame zoon?) naar voren hebben geschoven als geschikte gids voor de tocht op de bergkam, voor de herder Polyphemos een bekende omgeving. Verderop in de idylle laakt hij zijn moeder voor het feit dat hij geen kieuwen van haar heeft gekregen, die immers zeenimf is; tekenend voor zijn gebrek aan kennis over de gang van zaken in de 'gewone wereld' (als iemand de schuld zou moeten krijgen, is het Moeder Natuur). Aan het eind van zijn lied geeft hij zijn moeder wederom de schuld voor het feit dat Galateia hem niet ziet staan (vv.67-9): zij heeft geen goed woordje over hem bij Galateia gedaan, en zij is de "enige" (μόνα, v.67) die schuld heeft. Deze automatische gedachten om de verklaring als eerste bij zijn moeder te zoeken ook nogal kinderachtig aan voor een op zichzelf wonende (τῶντρῶι παρ' ἐμὶν, "in mijn grot", v.44) herder en tonen aan dat hij geen enkele verantwoordelijkheid op zichzelf wil nemen.

Concluderend kan er over Polyphemos gesteld worden dat hij van alle mimetische karakters verreweg het meest ongecultiveerd overkomt dankzij zijn naïviteit, volledige rustieke isolement en afhankelijkheid; eigenschappen die hij geen moment weet te ontstijgen.

1.5 Idylle 14

Waar in de afgelopen drie idyllen tamelijk consistente karakterschetsen aan bod zijn gekomen bij Simaetha, Milon & Bucaeus en Polyphemos, vinden we in deze idylle wat gecompliceerdere personages. Dit valt grotendeels te wijten aan het overwegend realistische karakter van deze idylle, die namelijk gekenmerkt wordt door veel algemene kennis en verwijzingen naar historische figuren en gebeurtenissen, en grotendeels uit spreektaal bestaat;⁴⁶ hierdoor onderscheidt de idylle zich van de geheel fictieve en van de werkelijkheid

⁴⁵ Cf. Hunter 1999 *ad loc.* 11.36-7.

⁴⁶ De spreektaal wordt bewerkstelligd door stichomythieën, ellipsen, anakoloeten en spreekwoorden (Dover 1971, 189-90).

afgesloten idyllen die hiervoor zijn behandeld. Het gedicht gaat over twee vrienden die elkaar een tijdje niet gezien hebben en bijpraten over het liefdesverdriet van Aeschinas, die afgewezen is door zijn liefde, Cynisca, tijdens een plattelandssymposium. Uiteindelijk komt Aeschinas tot de conclusie dat hij het beste het leger in kan om van zijn verdriet af te komen, waarop zijn makker Thyonichus hem het bevel van koning Ptolemaeus Philadelphus aanraadt. Deze Thyonichus behoort tot de slimmere en diepgaandere personages in het idyllische corpus en wordt in de kleine tijd dat hij aan het woord komt gekenmerkt door subtile gevatheid, en een praktische, realistische kijk op het leven. Zo zegt hij het volgende over Aeschinas' uiterlijk, wat door diens liefdesverdriet blijkbaar verwaarloosd is:

(...) [ΘΥΩΝΙΧΟΣ] τί δέ τοι τὸ μέλημα;
 [ΑΙΣΧΙΝΑΣ] πράσσομες οὐχ ὡς λῶστα, Θυώνιχε. [ΘΥ.] ταῦτ' ἄρα λεπτός,
 χῶ μύσταξ πολὺς οὗτος, ἀυσταλέοι δὲ κίκιννοι.
 τοιοῦτος πρῶαν τις ἀφίκετο Πυθαγορικτάς, (5)
 ὡχρὸς κἀνυπόδητος· Ἀθαναῖος δ' ἔφατ' ἦμεν.
 [ΑΙ.] ἦρατο μὰν καὶ τῆνος; [ΘΥ.] ἐμὴν δοκεῖ, ὅπτῳ ἀλεύρω.
 [ΑΙ.] παῖσδεις, ὡγάθ', ἔχων.

(...) [THYONICHUS] Wat scheelt eraan?
 [AESCHINAS] 't gaat niet zo best, Thyonichus. [TH.] vandaar zo dun,
 die dikke snor en smerige haardos.
 Onlangs kwam er zo'n Pythagoreër voorbij, die zag er net zo uit, (5)
 bleek en zonder schoeisel – zei dat 'ie Atheens was.
 [AE.] Had hij ook verlangens dan? [TH.] Ja, volgens mij naar gebakken brood.
 [AE.] Grappig als altijd, makker.
 (14.2-8)

Pythagoreërs, van wie het stereotype bestond dat ze vanwege een geveinsde ascetische levensstijl hun primaire levensbehoeften verwaarloosden en uit Athene (de bakermat van de filosofie) pretendeerden te komen,⁴⁷ worden hier door Thyonichus op de hak genomen. De subtile sarcastische verwijzingen naar deze algemeen bekende beeldvorming van de (late) aanhangers van Pythagoras tonen aan dat Thyonichus, in tegenstelling tot voorgaande personages, niet alleen bekend is met de opvattingen van de geciviliseerde wereld, maar ook met vrij subtile grapjes een nauwgezette karikatuur van hen kan maken. Hij laat zijn vooringenomenheid niet openlijk zien, maar laat het oordeel (dat de Pythagoreërs altijd misleidend voorwenden van Athene, de bakermat van de filosofie, te komen) aan zijn gesprekspartner over: “zei [zogenaamd] dat ie van Athene kwam”. Door een vraag te stellen die volledig uit z'n verband is gerukt (“was hij ook verliefd dan [,omdat hij aan dezelfde symptomen als ik lijdt]?”) lijkt het erop dat Aeschinas de grap helaas niet snapt,⁴⁸ maar in plaats van het op te geven kaatst Thyonichus terug met een even zo subtiel grapje als zojuist

⁴⁷ Hunter 2002, 103.

⁴⁸ Cairns 1972, 171: “Aeschinas failed in his love-sickness to realize that Thyonichus was being humorous in his comparison of him to a Pythagorean (7).” Cairns leest – onterecht naar mij mening – in Aeschinas' vraag, “was hij ook verliefd dan?” (v.7), de naïviteit van Aeschinas, die echt gelooft dat de ontmoeting met de Pythagoreër heeft plaatsgevonden.

(“ja, op eten”): nu geeft Aeschinas blijk van inzicht (“grap jij maar door”), maar aangezien de grap van Thyonichus hetzelfde *topos* als zojuist (de hypocrisie van de Pythagoreërs over hun ascetische levenswijze) betreft is het niet onaannemelijk dat Aeschinas’ eerste reactie er niet één van onbegrip, maar van zelfmedelijden was; zijn opmerking over het grappen kan dan ook eerder worden gezien als een “grappig, maar nu even serieus”, dan als een “oh, bedoelde je dát, haha” gezien worden: dat zou de onaangekondigde overgang naar het serieuze onderwerp, het relaas met Cynisca, ook vereffenen.

Ook heeft Thyonichus, in tegenstelling tot de in hun eigen isolement levende personages uit de hiervoor behandelde idyllen, het vermogen om te bevatten en onder woorden te brengen hoe een persoon in elkaar zit, blijktens zijn opmerking over Aeschinas’ impulsieve, overdreven uitroep (v.9) dat hij op het punt staat om gek te worden:

[ΘΥ.] τοιοῦτος μὲν ἀεὶ τύ, φίλ' Αἰσχίνα, ἄσυχᾶ ὀξύς,
πάντ' ἐθέλων κατὰ καιρόν· ὅμως δ' εἶπον τί τὸ καινόν. (10)

“zo doe je altijd, m’n beste Aeschinas, af en toe impulsief,
en je wil dat alles gaat zoals jij t wil.” (10)
(vv.10-1).

Een tamelijk gedetailleerde persoonsbeschrijving, waarvoor een zekere mate van mensenkennis voor nodig is – en die ook nog eens in de nabije toekomst waar blijkt te zijn: de eigenschap (ὀξύς, “impulsief”, maar ook “(te) snel reagerend”, “opvliegend”) van Aeschinas steekt verscheidene keren de kop op: hij slaat Cynisca tot twee keer toe op het symposium (vv.34-5) en het kordate besluit om ineens soldaat te worden om van zijn liefdesverdriet af te komen (“ik ga ook over zee varen”, v.55) mag zeker impulsief genoemd worden. Ook van Philadelphus weet Thyonichus voorts een aardig diepgaand en accuraat portret te schetsen in vv.60-5.

Hoewel van Aeschinas niet echt makkelijk hoogte te krijgen is, lijkt zijn karakter toch wat ongecultiveerder te zijn dan dat van Thyonichus. Zijn ὀξύτης is reeds gebleken uit zijn agressiviteit op het symposium en zijn impulsieve plan om soldaat te worden, maar wat ook opvalt is zijn gebrek aan kennis over bepaalde conventies, op dezelfde manier als Simaetha in idylle 2, die door de mand viel terwijl ze zich in hogere kringen probeerde te wringen. Ook Aeschinas tracht zichzelf te verheffen tot geciviliseerde status door een symposium te geven (van oudsher een typisch urbane aangelegenheid voorbehouden voor de aristocratie),⁴⁹ dat hij echter op het platteland laat plaatsvinden met genodigden van weinig aanzien die een bijeengeraapt kluitje vormen (twee immigranten, een paardenverkoper en een soldaat);⁵⁰ gezien zijn vriendenkring zal hij zelf ook niet van hoge status zijn. Uit de gang van zaken op het symposium valt daarentegen wel af te leiden dat Aeschinas toch wel enigszins kennis heeft van de conventies: veel eten (vv.14-7), een toast (vv.18-9), dronkenschap en liederen 29-30) waren allemaal gangbare zaken op een symposium.⁵¹ Hij leeft ook niet geheel in zijn eigen isolement zoals de personages uit voorgaande idyllen vaak

⁴⁹ Burton 1992, 127-35.

⁵⁰ Gow 1952 *ad loc.* 12.

⁵¹ Burton 1992, 236.

wel deden, maar snapt bijvoorbeeld wel de subtiële grapjes van Thyonichus en beschikt ook over ‘common knowledge’ getuige zijn verwijzing naar de Megariërs, die net als hij “niet meetellen”.⁵²

Af en toe komt Aeschinas echter ook wat simpel van geest over door zijn ongebreidelde neiging om in nietszeggende en absurde gezegdes te spreken, bijvoorbeeld wanneer hij Cynisca kort op elkaar zowel met een kleuter als een moeder-zwaluw vergelijkt. Bovendien laat hij zich net als Bucaeus in idylle 10 niet van zijn beste masculiene kant zien door nogal emotioneel van slag te zijn vanwege het blauwtje dat hij heeft opgelopen bij Cynisca; het feit dat hij dit zich zo aantrekt (hij is twee maanden later immers helemaal vermagerd, zijn kapsel heeft hij verwaarloosd en hij loopt zonder schoenen) ontmant hem echter nog meer als er rekening gehouden wordt met de mogelijkheid dat Cynisca, die de oorzaak is van zijn verwarde gesteldheid, mogelijk een hetaere is.⁵³

In conclusie zijn de karakterschetsen van Thyonichus en Aeschinas wezenlijk verschillend van die van personages in de andere idyllen. Waar we voorheen steeds redelijk statische karakters zijn tegengekomen die altijd wel frequente tekenen van ongecultiveerdheid lieten zien, zijn deze personages wat minder in een hokje te plaatsen: Thyonichus wordt in de korte tijd dat hij aan het woord komt gekenmerkt door zijn mensenkennis en gevatheid, iets wat nog niet eerder is gevonden in een karakterschets. Aeschinas valt daarentegen ietwat tussen wal en schip, daar hij zich af en toe ongecultiveerd betoont en bij vlagen wat karikaturaal overkomt (mislukte poëtische aspiraties; aanstellerij over zijn liefdesverdriet), maar tegelijkertijd laat merken dat hij niet zo wereldvreemd en afgesloten van de buitenwereld is als voorheen behandelde personages. Hierdoor lijken zij (vooral Thyonichus) dicht in de buurt te komen bij ‘de gewone mens’.

1.5 Korte samenvatting: uniformiteit?

In de voorgaande behandelingen zijn van de personages per idylle verschillende karakterbeschrijvingen naar voren gekomen, en toch is er ook enige samenhang te vinden. Bijna allemaal komen de personages, zoals verwacht op basis van hun sociale positie, als ongecultiveerd naar voren door hun doen en laten. Deze profilering vindt plaats op een consistente manier: in het korte tijdsbestek van de idyllen (ruwweg 50 tot 150 verzen) worden verschillende eigenschappen vaak meerdere keren geïllustreerd. Bovendien blijken dit tussen de verschillende idyllen veelal dezelfde, overkoepelende eigenschappen te zijn, die eigenlijk gelden voor iedereen behalve de personages uit idylle 14, die tamelijk atypisch en veel complexer overkomen.

Ze blijven namelijk allemaal op één of andere manier in hun eigen belevingswereld steken, vaak tegen het naïeve aan: de herders in idylle 1 zijn ervan overtuigd dat een godheid als Pan werkelijk in hun omgeving rondwaart. Simaetha heeft vergeefse aspiraties om zich te mengen met iemand van een hogere klasse en is zich niet bewust van het duidelijke verschil in sociaal niveau tussen Delphis en zichzelf. Milon en Bucaeus kunnen zich niet verplaatsen in het perspectief van hun gesprekspartner en blijven het hele gedicht

⁵² Het verhaal gaat dat de Megariërs ooit het orakel van Delphi hadden geraadpleegd om te vragen of er een stad beter was dan hun stad, waarop het orakel reageerde met “Jullie zijn noch derde, noch vierde of twaalfde; jullie zijn zelfs niet eens meegerekend.”

⁵³ Gow 1952 *ad loc.* 8, 21.

hangen in hun eigen belevingswereld. Polyphemos mist elk inbeeldingsvermogen om zich te verplaatsen in Galateia's voorkeuren en behoeften, en tracht haar te paaieren door haar te betrekken in quasi-homerische vergelijkingen – het eindresultaat is dat ze wordt vergeleken met kaas, schapen en vruchten.

Daarnaast wordt de lezer continu herinnerd aan hun ongevultiveerde, lage achtergrond: Thyrsis en de geitenhoeder refereren, ondanks hun over het algemeen elegante houding en manier van praten, toch ook steeds aan hun simpele herderswereld met rustic chatter over geitenmelk en hitsige bokken. Simaetha komt nogal onbehouden over wanneer ze Thestylis koeioneert en ze benadert Delphis op lompe, directe wijze (Σιμαίθα τυ καλεῖ, v.101); ze zit ook vol stadse onbenullige weetjes die ze in haar verhaal weet te weven zonder ze verder uit te leggen. Milon en Bucaeus worden gekenmerkt door respectievelijk alledaagse spreekwoorden en een belachelijke voorstelling van de toekomst. Polyphemos valt net als de herders uit idylle 1 telkens terug op zijn bekrompen herderswereld wanneer hij een referentiekader nodig heeft.

HOOFDSTUK 2

Dit hoofdstuk zal zoals aangekondigd een uitgebreide behandeling zijn van Theocritus' literaire spel. Dit literaire spel wordt weliswaar uitgesproken door de personages zelf (het betreft immers mimetische gedichten), maar deze beseffen niet dat ze aan dit literaire spel deelnemen en het aan de lezer presenteren: het literaire spel ligt op het al eerder genoemde 'literaire niveau', de laag van de tekst die slechts Theocritus en de lezer kunnen begrijpen, en welk voor de door Theocritus gecreëerde personages niet te bevatten is. Dit hoofdstuk behandelt per idylle een selectie voorbeelden van literair spel en projecteert deze voorbeelden op de bevindingen die in Hoofdstuk 1 zijn gedaan. Hieruit vloeien interpretaties van (gedeeltes van) de idyllen voort waarin ook onderzocht wordt welke functies Theocritus' literaire spel heeft: of het bijvoorbeeld louter ironisch en grappig correspondeert met het mimetische niveau, of dat er een diepere laag in zit zoals het verschaffen van commentaar op de personages, de situatie of de thematiek.

2.1 Literair spel in Theocritus

Alvorens per idylle dit zogenoemde literaire spel van Theocritus in kaart te brengen, zal er eerst een kort overzicht worden gegeven van enkele relevante elementen waaruit dit literaire spel bestaat aan de hand van voorbeelden; hoewel de term 'Literair spel' namelijk al verscheidene keren is gevallen tijdens dit onderzoek, is nog niet precies gedefinieerd wat het eigenlijk inhoudt. Hiertoe worden kortweg alle slimmigheden, vertoningen van geleerdheid en allusies gerekend die ons lezers zo intrigeren tijdens het lezen van de idyllen. Om een compleet beeld hiervan te krijgen, wenden we onze blik naar idylle 6, een mimetische idylle die zich goed leent om deze soorten literair spel van Theocritus te illustreren. Er zal ook blijken dat dit literaire spel niet alleen esthetisch belang heeft, maar daarnaast functioneel is en bijdraagt aan of nadruk legt op overkoepelende thema's in de idylle.

In idylle 6 zingen twee herders, Daphnis en Damoetas, met elkaar in een wedstrijd (ἔρισθεν, v.5). Daphnis begint en neemt de rol van adviseur van Polyphemus aan, waarop Damoetas met zijn lied de buikspreker van de cycloop is. Waar de lezer gelijk mee geconfronteerd wordt, en wat tevens een terugkerend fenomeen is in veel van Theocritus' idyllen, is het raamwerk. De *dichter*⁵⁴ spreekt een zekere Aratus aan en vertelt hem over die keer (πόκι', Ἀρατε, v.2) dat Daphnis en Damoetas samen hun vee lieten grazen. Deze twee herders gaan op hun beurt een dieper vertelniveau in door de rollen van Polyphemus en diens raadgever aan te nemen.⁵⁵ Dit zorgt voor een gecompliceerde grens tussen de vertelniveaus: wanneer bijvoorbeeld Damoetas aan het woord is kunnen we hem alleen in indirecte vorm leren kennen, bij monde van Polyphemus. Damoetas, en dus ook zijn monoloog, is op diens beurt ook weer gecreëerd door de dichter, die ook nog eens een *persona* kan hebben aangenomen. Zoals verderop zal blijken laat Theocritus (en wellicht

⁵⁴ Het raamwerk zorgt ervoor dat de lezer ook vraagtekens kan zetten bij de authenticiteit van de spreker in het buitenste frame: is het Theocritus, of een *persona* van hem? Cf. I.J.F. de Jong 2014, 17: "It is an important principle of narratology that the narrator cannot automatically be equated with the author; rather, it is a creation of that author, like the characters."

⁵⁵ Voor de mogelijkheden die geopperd zijn aangaande de rol die Daphnis aanneemt in zijn 'gesprek' met Polyphemus, cf. Hunter 1999, 246.

Damoetas met hem) Polyphemos dingen zeggen die hij zelf niet in zijn volledigheid begrijpt, maar die de lezer (en mogelijk Damoetas' tegenspreker Daphnis) wel kan begrijpen – een belangrijk aspect van Theocritus' literaire spel.

Een ander frequent voorbeeld van Theocritus' literaire spel is de intratekstualiteit binnen zijn corpus: de karakterisering van Polyphemos in deze idylle kan gezien worden als een reactie op de eerder behandelde karakterisering van Polyphemos in idylle 11.⁵⁶ Waar die Polyphemos slechts in zijn eigen volledig van de geciviliseerde buitenwereld af woont en geen enkele kennis heeft van de mythe waar hij deel van zal gaan uitmaken,⁵⁷ zweert deze Polyphemos bij Pan (v.21) en is hij zich bewust van zijn op handen zijnde lot (vv.23-4).

Een ander stijlmiddel dat Theocritus vaak bezigt in de mimetische idyllen is het motief: een woord, begrip, idee of thema dat gedurende een idylle vaker voorkomt. In idylle 6 vinden we bijvoorbeeld heel vaak een contrast tussen tegenovergestelden. Het land waar Polyphemos op leeft staat lijnrecht tegenover water, de habitat van Galateia; Polyphemos is lelijk en een man terwijl Galateia juist mooi is en een vrouw; de harmonie tussen Daphnis en Damoetas die aan het eind blijkt contrasteert met de disharmonie tussen Polyphemos en Galateia. Een ander motief lijkt schijn en empirische waarnemingen te zijn: referenties naar kijken en ogen vinden we volop (ποθόρησθα, v.8; ἴδε, v.9; σκόπος, v.10; δερκόμενα, v.11; θέοισαν, v.12; εἶδον, v.21; ποθορῶμι, v.22; ποθορήμι, v.25; ἐσορεῦσα, v.31; παπταίνουσα, v.28; εἶδος, v.34; ἐσέβλεπον, v.35; κώρα, v.36) evenals woorden die (iets van) de betekenis "schijnen/blijken" dragen (φαίνει, v.11; πέφανται, v.19; κατεφαίνετο, v.37; ὑπέφαινε, v.38). Deze motieven hebben bovendien een functie in de idylle, daar ze nadruk op bepaalde zaken leggen: de vele referenties aan ogen en zien verwijzen naar het ene oog van Polyphemos, maar, samen met de frequente werkwoorden van φαίνεω ook naar de bedrieglijkheid van dat oog door de liefde ("ἡ γὰρ ἔρωτι πολλάκις, ὦ Πολύφαμε, τὰ μὴ καλὰ καλὰ πέφανται", "want in de liefde, Polyphemos, lijkt het lelijke vaak mooi te zijn."). Bovendien combineert Theocritus deze motieven met ander literair spel:

ἡ γὰρ πρᾶν ἐς πόντον ἐσέβλεπον, ἧς δὲ γαλάνα, (35)
καὶ καλὰ μὲν τὰ γένεια, καλὰ δὲ μευ ἅ μία κώρα,
ὥς παρ' ἐμὴν κέκριται, κατεφαίνετο, τῶν δὲ τ' ὀδόντων
λευκοτέραν αὐγὰν Παρίας ὑπέφαινε λίθοιο.

Want ik keek laatst in de zee, het was een kalme zee, (35)
en, zoals het op mij overkwam, mijn baard leek mooi,
en mijn éne oog, en de zee reflecteerde de gloed
van mijn tanden, witter dan Pariaans marmer.
(6.35-8)

In deze passage – waarin woorden die iets te maken hebben met zien (ἐσέβλεπον, κώρα) en schijnen (κατεφαίνετο, ὑπέφαινε) kort op elkaar voorkomen – komt de bedrieglijkheid van Polyphemos' oog op twee niveaus naar voren, terwijl hij zelf niet door heeft wat hij op literair niveau zegt: ten eerste weet de lezer dat Polyphemos in werkelijkheid

⁵⁶ Voor de relatieve chronologie, cf. Gutzwiller 1991, 105-7.

⁵⁷ cf. Hoofdstuk 2.5

ontegenzeggelijk lelijk is en deze hele passage dus *schijn* voor hem is; ten tweede wordt met een combinatie van verschillende allusies het idee opgewekt dat Polyphemos zichzelf wellicht helemaal niet ziet, maar iemand anders: door de klankherhaling van γαλα- en καλα- kort op elkaar, het woord κώρα dat als grondbetekenis eigenlijk “meisje” heeft, het gegeven dat Galateia in de zee leeft en dat zijzelf in idylle 11 ook λευκοτέρα genoemd is, roepen de aanwezigheid op van Galateia onder het wateroppervlak. Deze situatie hoeft misschien niet letterlijk zo te worden geïnterpreteerd, maar de suggestiviteit ervan zorgt wel voor nadruk op het thema van Polyphemos’ zelfbedrog.

Tenslotte ligt ook in de compositie van het gedicht in het geheel de kracht van Theocritus’ literaire spel verborgen: de introductie wordt gebalanceerd door de epiloog op het eind, beide 5 verzen lang. De liederen van Daphnis en Damoetas zijn weliswaar niet even lang (14 om 21 verzen) maar de aantallen zijn wel beiden deelbaar door 7. Bovendien wordt elk topos in Daphnis’ lied nauwkeurig opgepakt en geëmuleerd – in ieder geval aangepast – door Damoetas (zoals het een bucolische zangwedstrijd betaamt)⁵⁸: Galateia die Polyphemos’ kudde met appels bestookt (vv.6-7 & v.21); Polyphemos die niet naar haar kijkt (v.8 & v.25), et cetera.

Nu we in een notendop enkele belangrijke kenmerken van Theocritus’ literaire spel hebben behandeld, kunnen we de mate van aanwezigheid hiervan onderzoeken in de selectie van behandelde mimetische idyllen. Dat we hebben gemerkt dat Theocritus’ stilistiek ook vaak een doel diende (de klankherhalingen van γαλ- om Galateia’s aanwezigheid te suggereren; de vaak voorkomende woorden met een betekenis van ‘zien’ in het thema van empirisch bedrog) helpt ons om in het vervolg ook vaker op zoek te gaan naar het doel achter het literaire spel, en de betekenis ervan voor de rest van de idyllen.

2.2 Idylle 1

In deze idylle is het literaire spel soms moeilijk te ontcijferen, en vaker nog moeilijk te plaatsen. Dat wil zeggen dat er van veel allusies niet altijd op het eerste ogenblik vast is te stellen of deze nu louter door de dichter gemaakt word, of dat de herders ze zelf ook doorhebben. Een goed voorbeeld daarvan is al kort voorbijgekomen in de eerste passage van hoofdstuk 1, waarin Thyrsis op slimme wijze een onomatopée van de fluit in zijn compliment stopt. Dit maal ook met het compliment in reactie van de geitenhoeder:

[ΘΥΡΣΙΣ] ἀδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πίτυς, αἰπόλε, τήνα,
ἅ ποτὶ ταῖς παγαῖσι, μελίσσεται ἀδὺ δὲ καὶ τὸ
συρίσδες.

(...)

[ΑΙΠΟΛΟΣ] ἄδιον, ὦ ποιμήν, τὸ τεδὸν μέλος ἢ τὸ καταχές
τῇν' ἀπὸ τᾶς πέτρας καταλείβεται ὑψόθεν ὕδωρ.

[THYRSIS] Aangenaam ritselt de pijnboom en haar gefluister,
die bij de bronnen, herder, en aangenaam speel jij op je
fluit.

(...)

⁵⁸ Voor een beknopte behandeling van de bucolische agon in Theocritus’ idyllen, cf. Hunter 1999, 5-7.

[GEITENHOEDER] aangenamer, herder, vloeit jouw lied dan het
klaterende water hoog vanaf de rotsen naar beneden.
(1.1-3 (...) 6-7)

Wat al vaak in de secundaire literatuur is opgemerkt, is de vereniging van muziek en natuur door de zinsconstructies van beide herders.⁵⁹ Thyrsis begint, en lijkt op het eerste ogenblik slechts een oppervlakkige vergelijking te maken tussen de muziek van de geitenhoeder en het geluid van de boom. Maar met de anafoor *ἀδὺ καὶ (πίτυς); ἀδὺ καὶ (τὸν)* stelt hij de boom en de geitenhoeder daadwerkelijk aan elkaar gelijk als voortbrengers van hun muziek, bovendien versterkt door het werkwoord dat op hen beiden van toepassing is (*μελίσσεται*); ook worden de klanken uit *ψιτύρισμα*, het geluid dat de boom met haar geritsel maakt (en wat normaliter met mensen geassocieerd wordt), herhaald in *σύρισδες*, het geluid dat de geitenhoeder met zijn fluit maakt. Op amoebische wijze reageert de geitenhoeder door Thyrsis' muziek in zijn vergelijking zelfs mooier dan een natuurgeluid te noemen. Ook hier wordt de vergelijking tussen menselijke muziek en natuurlijke geluiden eerder tot een vereniging van beiden gemaakt, dit keer omgedraaid: niet wordt de natuur door menselijke woorden gekenmerkt, maar gedraagt de muziek van de mens zich als de natuur. Thyrsis' poëzie "vloeit" (*καταλείβεται*) aangenamer dan het water.⁶⁰

Gedurende de hele idylle komt dit thema, eenheid van mens en natuur, terug, ten eerste bij de ecphrasis van de drinkbeker door de geitenhoeder, wanneer deze de vossen beschrijft die op de eigenschappen van een wevend jongetje letten:

(...) ἀμφὶ δέ νιν δὺ' ἀλώπεκες, ἃ μὲν ἀν' ὄρχως
φοιτῇ σινομένα τὰν τρώξιμον, ἃ δ' ἐπὶ πῆρα
πάντα δόλον τεύχοισα τὸ παιδίον οὐ πρὶν ἀνησεῖν
φατὶ πρὶν ἢ ἀκράτιστον ἐπὶ ξηροῖσι καθίξει.⁶¹ (50)

Bij hem zijn twee vossen, de één zwerft door de wijngaard
terwijl ze de druivendranken plundert; de ander, een hele list beramend aangaande
de buidel, denkt bij zichzelf dat ze de jongen niet laat opstaan (50)
voordat zal zitten, zich te goed hebben gedaan aan het droge brood.
(1.48-51)

De eerste vos doolt rond in de wijngaard en steelt druiven van de wijnstokken, en wordt daarin 'vermenselijkt': "*σινομένα* suggests deliberate mischief", aldus Payne.⁶² Ook de tweede vos wordt met menselijke eigenschappen geportretteerd, daar ze een list beraamt (*δόλον* en *τεύχω* zijn bij uitstek activiteiten die door mensen gebezigd worden); er wordt zelfs van hem gezegd dat hij iets zegt (*φάτι*), wat natuurlijk niet het geval is: "hij denkt bij zichzelf" is hier een logischer vertaling, wat hem alsnog vermenselijkt. Bovendien heeft hij

⁵⁹ Gutzwiller 1991, 84-5; Hunter 1999, 69-70; Payne 2007, 25-6.

⁶⁰ Bovendien: "The identification of *μέλος*, "song" with *μέλι*, "honey" may aid the construction. And as the song flows like liquid, so the water has a sound like song. The *hapax* *καταχές* (7) must mean "echoing down", but in spite of the broad alpha it suggests to the scholiast's ear *καταχεόμενον*, "flowing down." (Gutzwiller 1991, 85).

⁶¹ Voor de mogelijke corrupte tekst van v.51 cf. Hunter 1999 *ad loc.* 50-1.

⁶² Payne 2007, 36.

ook het inbeeldingsvermogen dat de jongen na zijn weef-taak op een gegeven moment zal opstaan: een realistisch geportretteerde vos zou nooit zo vooruit kunnen denken als deze vos, die zich dus ook hierin menselijk betoont.⁶³

Dit patroon, van dieren die geassocieerd worden met menselijke eigenschappen, duikt ook weer op in Thyrsis' lied over Daphnis, wanneer de dieren uit het bos zijn sterven bewenen in een zogenoemde "pathetic fallacy" (71-5) en natuur en mens worden mogelijk ook verenigd tijdens Daphnis' dood.⁶⁴ Zijn doodsoorzaak is een raadsel, wat zorgt voor veel uiteenlopende interpretaties door onderzoekers: hij zou zichzelf hebben verdronken in de poel om te ontkomen aan zijn liefde;⁶⁵ de poel zou een metafoor kunnen zijn voor de Styx;⁶⁶ maar hij kan ook letterlijk zijn weggekijnd gezien de nadruk op dat woord (ἐτάκετο, v.66; τάκεαι, v.82; τάκεται, v.88; τάκεαι v.91) en zo langzaam een stukje natuur zijn geworden, zoals Hunter oppert: "Daphnis may have wasted away to nothing and the place of his death been marked by a spring."⁶⁷

Nu rest de vraag of de beide herders zich bewust zijn van de vertroebelde grens tussen de mens en de natuur in hun conversatie (vv.1-7) en hun ecphrasis/lied, of dat dit literaire spel louter aan de dichter Theocritus toe te schrijven valt. Het laatste geval is heel waarschijnlijk juist: aangezien Thyrsis' lied over Daphnis blijkbaar wijd vermaard is (de geitenhoeder hoeft slechts de titel, "τὰ Δάφνιδος ἄλγεα", te noemen om aan te duiden welk lied hij wil horen) en dus een bepaald vast format zal hebben gehad, en hij niet van te voren wist dat de vereniging van natuur en mens een thema zou worden in zijn ontmoeting met de geitenhoeder, is de pathetic fallacy aan het begin van zijn lied dus, vanuit Thyrsis' oogpunt, niet omwille van dit thema, maar waarschijnlijk eerder om Daphnis' nauwe relatie met de natuur kracht bij te zetten. Dat ook de geitenhoeder zich niet bewust is van de aanwezigheid van dit thema in hun gesprek en lied-uitwisseling wordt duidelijk aan het eind van de idylle, wanneer hij de twee geschenken als dank voor Thyrsis' lied nog eens opnoemt. We leerden al eerder dat Thyrsis melk van een geit (αἶγα, v.25) en een drinkbeker (κισσύβιον, v.27) zou krijgen, maar nu vernemen we ook de naam van de geit: **Κισσαίθα**. Zelfs in de hoedanigheid van de giften blijkt een synthese van mens en natuur te zitten, daar het menselijke artefact en de geit als representatie van de natuur worden verenigd door dezelfde klank aan het begin van hun woord (κισσ-). In theorie zou het kunnen dat de geitenhoeder, mocht hij de sterke aanwezigheid van het thema hebben opgemerkt, de geit en haar melk had uitgekozen op de klankovereenkomst uit haar naam met het woord voor de drinkbeker. De enige reden dat hij haar heeft gekozen is echter omdat ze op een speciale wijze zo productief is (vv.25-6), en een gift van haar melk zo een mooi gebaar vormt naar Thyrsis.

De zojuist behandelde vereniging van mens en natuur illustreert zowel het ingenieuze literaire spel van Theocritus bij monde van de herders, als hun onwetendheid over het feit dat zij deelnemen aan dit literaire spel. Deze scheiding tussen het mimetische

⁶³ Ook bij in Nicanders *Theriaca* vinden we gepersonificeerde dieren met kwade plannen, handelend vanuit hun eigen motieven (cf. Overduin 2010, 116-8).

⁶⁴ Copley 1937, 194: "The essence of the pathetic fallacy is an illusion, more or less real, that the inanimate world is possessed of human feeling."

⁶⁵ White 1977, 578-9

⁶⁶ Van Erp Taalman Kip 1987, 249-51.

⁶⁷ Hunter 1999, 67.

niveau en het literaire niveau werkt Theocritus verder uit in een thema dat verband houdt met de vermenging van mens en natuur: de perceptie van ontologie van wezens in hun omgeving en belevingswereld. In hoofdstuk 1 was al geconstateerd dat zowel Thyrsis als de geitenhoeder in de veronderstelling leken dat de godheid Pan werkelijk bestaat. Maar de enige werkelijke verschijning van een godheid in hun buurt is, zoals Gutzwiller heeft opgemerkt, Priapus in de vorm van een standbeeld (v.21).⁶⁸ In de hieropvolgende ecphrasis van de geitenhoeder lijkt eenzelfde patroon aanwezig: terwijl hij de situatie interpreteert als twee mannen die een vrouw proberen te versieren, suggereert het onderliggende literaire spel van Theocritus door de continue dubbelzinnigheid van zijn woorden dat haar hoedanigheid als ‘gewone’ vrouw niet zo zeker is als het lijkt. Hierdoor lopen verschillende lezingen parallel aan elkaar.

ἔντοσθεν δὲ γυνά, τι θεῶν δαίδαλμα, τέτυκται,
 ἀσκητὰ πέπλω τε καὶ ἄμπυκι· παρ δέ οἱ ἄνδρες
 καλὸν ἐθειράζοντες ἀμοιβὰς ἄλλοθεν ἄλλος
 νεικεῖουσ' ἐπέεσσι· τὰ δ' οὐ φρενὸς ἄπτεται αὐτᾶς·
 ἀλλ' ὅκα μὲν τῆνον ποτιδέρεται ἄνδρα γέλαισα,
 ἄλλοκα δ' αὖ ποτὶ τὸν ῥίπτει νόον· οἱ δ' ὑπ' ἔρωτος
 δηθὰ κυλοιδιόωντες ἐτώσια μοχθίζοντι.

(35)

Binnen [het kader] is een vrouw vormgegeven, het lijkt een kunstwerk van de goden, uitgedost in een jurk en met een diadeem: aan weerszijden mannen met mooi lang haar, ze twisten om beurten, op en neer, met woorden; haar hart laat zich echter niet grijpen: (35) maar terwijl ze glimlachend naar de één kijkt, wendt ze haar gedachten naar de ander: hun ogen blauw van verlangen, blijven ze het vruchteloos proberen. (1.32-8)

Vanwege het woord δαίδαλμα bestaan er al sinds de antieke scholia twijfels over deze vrouw en wie ze precies is: de geitenhoeder lijkt te bedoelen dat de vrouw “als een kunstwerk van de goden” is, maar wanneer de nadruk op het suffix –μα uit δαίδαλμα wordt gelegd, bestaat de mogelijkheid dat het een “een of ander standbeeld van de goden” is, of liever gezegd, “een standbeeld van één van de goden”.⁶⁹ Tegen het licht van deze hypothese krijgen bepaalde zinsneden een andere betekenis: dat de mannen kunnen haar hart niet beroeren (οὐ φρενὸς ἄπτεται αὐτᾶς) valt dan niet te wijten aan het feit dat de vrouw niet in hen is geïnteresseerd, maar omdat ze als levenloos object *geen hart* heeft; de enige andere die lacht terwijl er mannen lijden onder de door haar opgewekte Eros (γέλαισα (...) ὑπ' ἔρωτος) is Aphrodite in haar ontmoeting met Dapnis (γελάοισα (...) γελάοισα, vv.95-6). Waar Hunter deze situatie interpreteert als “the mortal equivalent of laughing Aphrodite and

⁶⁸ Gutzwiller 1991, 87.

⁶⁹ Payne 2007, 31: “The scholia look to the suffix –μα and deduce that δαίδαλμα means not merely a piece of ornamental work, but, like ἄγαλμα, a statue. In context, the word presents us with a choice: is the woman carved on the bowl something made by the gods, or is she, more concretely, a statue of one of them?”

Daphnis”,⁷⁰ hoeft “mortal” wellicht niet eens toegevoegd te worden – het kan ook een standbeeld van Aphrodite zelf zijn, met de voor standbeelden kenmerkende ‘archaïsche glimlach’. Ten slotte zijn de mannen tevergeefs (ἐτώσια) hun best aan het doen; waar de geitenhoeder bedoelt te zeggen dat de mannen geen indruk op haar hart maken, is dit tegelijk nog maar eens een onderstreping van de mogelijkheid dat ze niet van vlees en bloed is, want, zoals een scholion zegt, “τίς γὰρ ἂν ἄγαλμα πείσαι δυνήσεται;” “wie kan een standbeeld overhalen?”⁷¹ Dat deze suggestie (mannen, en de geitenhoeder met hen, die “ὕπ’ ἔρωτος” misconcepties hebben aangaande de verschijning van een vrouw) niet vergezocht is, moge geen twijfel lijden.⁷² Een andere mogelijkheid die geboden wordt door een scholion,⁷³ is dat de afgebeelde vrouw Pandora voorstelt. In deze lezing is de vrouw dus geen standbeeld of, figuurlijk gesproken, als door de goden gemaakt, maar moet de frase θεῶν ἄγαλμα letterlijk worden genomen: een “product van de goden” en de eerste vrouw (γυνά) op aarde.

Wie of wat er nu werkelijk op de drinkbeker staat, blijft voor de lezer een raadsel, wat misschien ook niet om een definitieve oplossing vraagt. De kern van dit literaire spel is het feit dat de geitenhoeder de mogelijk aanwezige mythische figuren niet herkent, getuige het onbepaalde τι. Voor hem en Thyrsis is alles om hem heen namelijk niet duidelijk te definiëren: de grens tussen natuur en mens, tussen mensen en goden, is vaag voor hen. Hun eigen karakters zijn niet eens duidelijk te definiëren, zoals in hoofdstuk 1 al bleek uit de snel opvolgende tegenstellingen in hun houding en dictie: het ene moment charmant en poëtisch, het volgende moment rustiek en ‘to the point’. Zo speelt Theocritus zowel op mimetisch als literair niveau met de vervaging van grenzen in de herderswereld, en de belevingswereld van deze herders, die zich niet bewust zijn van de tweede, verborgen laag in hun woorden.

2.3 Idylle 2

In deze idylle is de afstand tussen Theocritus en zijn personage groot en zijn literaire spel duidelijk gescheiden van het personage, en er kan met zekerheid gesteld worden dat Simaetha zich hier totaal niet van bewust is: haar naïviteit, die in Hoofdstuk 1 al aan bod is gekomen, komt namelijk ook terug in haar onbegrip van haar eigen woorden. Ze stelt de retorische vraag aan Thestylis of die in haar een object van smaad ziet (ἢ ὅα γέ θην, μυσσάρα, καὶ τὴν ἐπίχαρμα τέτυγμα; “of, verfoeilijke meid, ben ik soms belachelijk?” v.20), terwijl de lezer daarmee juist zal instemmen: door haar overdreven woede en opvliegendheid zal er inderdaad nogal op haar neergekeken worden. Tekenender nog is haar spinnewiel (ἴνυξ): het instrument waarmee ze Delphis weer voor zich probeert te winnen, is tegelijkertijd symbool voor losbandigheid, verleiding en overspel,⁷⁴ precies die zaken waar Delphis zich door laat kenmerken zonder dat zij dat doorheeft.

Zoals zal blijken uit deze behandeling is het hoofdthema, de relatie tussen Delphis en Simaetha, hetgeen waaromheen Theocritus’ literaire spel gecentreerd is. Een belangrijk

⁷⁰ Hunter 1999, *ad loc.* 1.36.

⁷¹ Σ1.38e Wendel 1914, 42.

⁷² Vergelijkbare situaties: de herder en Amaryllis in idylle 3 (Gutzwiller 1991, 119-20); Polyphemos en Galateia in idylle 6 (zie sectie 1 van dit hoofdstuk) en 11 (zie sectie 5 van dit hoofdstuk).

⁷³ Σ1.32 Wendel 1914, 40: “τινὲς τὴν Πανδώραν φασί.”

⁷⁴ Segal 1973, 32-43.

gedeelte hiervan is het motief vuur: in de karakterbeschrijving van Simaetha in het vorige hoofdstuk kwam onder andere haar wispelturigheid naar boven, welke zich ook uitte in de onzekerheid over haar gevoelens jegens en plannen met Delphis: opvallend was daarbij dat ze wilde dat hij verbrand werd, en dat hij brandde van liefde – de twee uitersten beiden gekenmerkt door (respectievelijk letterlijk en figuurlijk) vuur. Deze dubbelzinnigheid heeft Theocritus bewust op deze manier vormgegeven, getuige de vele referenties aan het motief warmte in deze idylle. De eerste keer dat het vuur wordt genoemd in de idylle wordt het ook niet geëxpliciteerd, maar expres in het midden gehouden: “ik zal hem magisch binden met brandoffers” (ἐκ θυέων καταδήσομαι, v.10). In hoofdstuk 1 is de dubbelzinnigheid op mimetisch niveau toegeschreven aan haar karakter, en het gegeven dat ze niet voor zichzelf duidelijk heeft wat ze wil en voelt; op het literaire niveau geeft Theocritus hier echter het startsein van de continue ambiguïteit aangaande de betekenis van het begrip warmte voor Simaetha. De eerste significante scène met vuur verloopt als volgt:

ἄλφιδά τοι προῖτον πυρὶ τάκεται. ἀλλ' ἐπίπασσε,
Θεστυλί. (...)
πάσσ' ἅμα καὶ λέγε ταῦτα· 'τὰ Δέλφιδος ὅστιά πάσσω.'
(...)
Δέλφιδι ἔμ' ἀνίασεν· ἐγὼ δ' ἐπὶ Δέλφιδι δάφναν
αἶθω· χῶς αὐτὰ λακεῖ μέγα καππυρίσασα
κηξαπίνας ἄφθην κούδ' ἐσποδὸν εἶδομες αὐτᾶς,
οὕτω τοι καὶ Δέλφιδι ἐνὶ φλογὶ σάρκ' ἀμαθύνοι. (25)

Als eerste vergaan de gerstekorrels in het vuur. Hup, gooi ze erin,
Thestylis. (...)
Gooi ze erop en zeg tegelijk: “ik sprenkel de botten van Delphis.”
(...)
Delphis heeft mij gekwetst: nu brand ik dit laurierblad [als wraak] op
Delphis: en als deze hard knettert, liggend in het vuur,
vat ze plotseling vlam en zien we er geen as meer van over. (25)
Moge ook Delphis' vlees zo branden in de haard.
(2.18-9 (...) 23-6)

In vers 18 moeten de eerste ingrediënten in het vuur, gevolgd door de spreuk dat die ingrediënten Delphis' botten voorstellen. In vers 22 wordt ook een laurierblad verbrand, waarna Simaetha de wens uitspreekt dat Delphis' vlees precies zo mag branden. Opvallend is de beeldende zegswijze waardoor Delphis' lichaam tot twee keer toe wordt vergeleken met datgene wat in het vuur ligt te branden; bovendien worden zowel zijn botten als zijn vlees genoemd, waardoor praktisch heel zijn lichaam zou worden verbrand, wat ook terugkomt in de woordbetekenis en de inhoud van de metaforen. Het “vergaan” (τάκεται, grondbetekenis “wegsmelten”) van de gerstekorrels impliceert dat er niets van rest,⁷⁵ en van

⁷⁵ Gow verklaart het gebruik van dit woord met een over-realistische hypothese van de gang van zaken bij het verbranden van gerstekorrels in houtskool (Gow 1952 *ad loc.* 2.18), maar gaat daardoor voorbij aan het literaire spel van Theocritus.

het laurierblad blijft ook zelfs geen as over.

Na deze passage draaien de bedoelingen van Simaetha 180 graden, aangekondigd door een metafoor die ze zelf niet doorheeft. Ze merkt deiktisch op dat de zee en winden gekalmeerd zijn (ἡνίδε σιγῇ μὲν πόντος, σιγῶντι δ' ἄηται, "hoor hoe de zee zwijgt, de winden zwijgen", v.38), maar tegelijkertijd is ook haar woede jegens Delphis gekalmeerd, en is het vuur / de warmte, welk zojuist nog in verband met wraak werd gebracht, nu een kenmerk van verlangens van zowel Simaetha (ἀλλ' ἐπὶ τήνῳ πᾶσα καταίθομαι, "Maar ik sta nu in vuur en vlam voor hem", v.40) als van Delphis, van wie ze hoopt dat hij mag smelten zoals de was door warmte (ὡς τοῦτον τὸν κηρὸν ἔγῳ σὺν δαίμονι **τάκω**, ὡς **τάκοιθ'** ὑπ' ἔρωτος ὁ Μύνδιος ἀντίκα Δέλφης, "Zoals ik nu samen met de godin deze was laat smelten, moge Delphis de Mundiër terstond zo smelten van liefde", vv. 28-9).

Het gebruik van het woord **τάκω** hier stuurt ons echter weer terug naar de passage hiervoor, waarin al werd genoemd dat Delphis (indirect) moest **τάκεται** (v.18), daar echter in combinatie met vuur dat zijn botten deed vergaan. Een behandeling van intratekstualiteit aangaande dit woordgebruik biedt uitkomst: in de overige idyllen komt (κατα-)τάκομαι op één uitzondering (5.12) na namelijk altijd voor met betrekking tot iemand die "wegkwijnt/-smelt" van verlangen. De bekendste parallellen zijn natuurlijk te vinden in de programmatische idyllen 1 en 7, waarin Daphnis liefst vijf keer wordt verbonden met (κατα-)τάκομαι,⁷⁶ maar ook Polyphemus heeft er last van tijdens zijn verlangens naar Galateia (v.11.14) en is er in zijn overmoed van overtuigd dat Galateia er zelf ook last van heeft in haar verlangen naar hém (v.6.27). Wanneer de gerstekorrels uit vers 18 als metafoor voor Delphis gelden en zij letterlijk vergaan, zal Delphis dus letterlijk vergaan door te verbranden in het vuur, of figuurlijk wegwijnen uit verlangen [voor Simaetha], zoals hij dat ook later in v.28-9 zal doen: zo wordt dankzij Theocritus' literaire spel op microniveau de dubbelzinnigheid aangaande het begrip 'vuur/warmte' uitgedrukt die op macroniveaus al was ontdekt.

Aan het eind van de hele bezwering blijft de ambiguïteit omtrent de aard van vuur aanwezig, als Simaetha voor het laatst een reliek van Delphis in het vuur gooit, dit keer zonder verdere uitleg wat de uitkomst van de magie is (τοῦτ' ἀπὸ τᾶς χλαίνας τὸ κρᾶσπεδον ὤλεσε Δέλφης, ὡγὼ νῦν τίλλοισα κατ' ἀγρίῳ ἐν πυρὶ βάλλω, "dit stukje van zijn mantel is Delphis verloren, nadat ik het afgescheurd heb pluk ik het en gooi het in het wilde vuur", vv.53-4). Ook in Simaetha's lied over haar ontmoeting met Delphis blijft het thema warmte een rol spelen, dit maal wordt het begrip echter niet gelieerd aan magie, maar staat het in een aardser context, namelijk het lichaam. Simaetha's hart wordt de eerste keer dat ze Delphis ziet geteisterd door hitte (χῶς ἴδον, ὡς ἐμάνην, ὡς μοι πυρὶ θυμὸς ἰάφθη, "Toen ik hem zag, raakte ik buiten mezelf en werd mijn hart door vuur getroffen", v.82), maar de tweede keer dat ze hem ziet gebeurt het tegenovergestelde: haar lichaam wordt juist erg koud (ἐγὼ δέ νιν ὡς ἐνόησα ἄρτι θύρας ὑπὲρ οὐδὸν ἀμειβόμενον ποδὶ κούφῳ (...)
πᾶσα μὲν ἐψύχθη χιόνος πλέον, "Op dat moment toen ik hem zag, met lichte tred de drempel van mijn deur passerend, (...) werd ik van top tot teen kouder dan sneeuw", vv.103-6). Wederom zinspeelt Theocritus hier dus op Simaetha's onvermogen om haar (dit maal lichamelijke) gevoelens duidelijk uit te drukken in woorden.

⁷⁶ In idylle 1: ἐτάκετο, v.66; τάκεαι, v.82; τάκεται, v.88; τάκεαι, 91. In idylle 7: κατετάκετο, v.76.

Ten slotte eindigt Simaetha haar referenties aan vuur/warmte met de meest ‘down-to-earth’ situatie: de warmte die ontstaat tussen Delphis’ lichaam en dat van haar tijdens hun gemeenschap:

ταχὺ χρώς ἐπὶ χρωτὶ πεπαίνετο, καὶ τὰ πρόσωπα (140)

θερμότερ' ἢς ἢ πρόσθε (...)

Snel werd de huid tegen huid warm, en onze gezichten werden (140)

warmer dan ooit tevoren (...)

(vv.140-1).

Eindelijk wordt het ‘vuur’, dat zo vaak is gebruikt in zo veel verschillende betekenissen en contexten die allemaal strookten met elkaar en de werkelijkheid, in een realistisch moment geplaatst.⁷⁷ Gedurende heel de idylle wordt vuur/warmte geassocieerd met de relatie tussen Simaetha en Delphis, maar nu is er geen onduidelijkheid meer of het vuur nu bedoeld is om Delphis te verbranden of te doen ontbranden van liefde, of het letterlijk of figuurlijk vuur is, of vuur nu verbonden moet worden met abstracte (magie) of aardse (het lichaam) zaken en of Simaetha nu extreem warm of koud wordt bij de aanblik van Delphis. De warmte is nu expliciet en slechts datgene tussen hen in (χρώς ἐπὶ χρωτὶ): het lijkt als verbinding tussen beiden het symbool te zijn voor de relatie tussen Delphis en Simaetha, of beter gezegd, de relatie zoals Simaetha die voelt: aangezien ze door Delphis verlaten is, draagt ze zowel haat als liefdesgevoelens voor hem, en associeert ze vuur/warmte dus ook met zowel duistere magie als liefdesdrankjes.

Nu we aan de hand van de motieven de gevoelens van Simaetha voor Delphis hebben gereconstrueerd, rest nog de achtergrond waartegen deze gevoelens zich afspelen en de context waarin deze idylle geplaatst kan worden. Tevens ligt hier het literaire spel van Theocritus aan ten grondslag, niet geheel verrassend met een flinke dosis ironie. Een lezer die bekend is met het corpus van de idyllen, zal bij het lezen van Simaetha’s strubbelingen met haar Eros direct een verband leggen met idylle 11, die het topos van het φάρμακον tegen Eros behandelt: “de muzen”, oftewel zingen/dichten. Het *exemplum* van de dichtende Polyphemus moet tegenover dokter Nicias uitbeelden dat er “geen enkel ander medicijn (φάρμακον) tegen de liefde bestaat, noch balsem noch zalf, dan de Muzen.” Simaetha, die niet de literaire traditie kent waarin ze zichzelf bevindt, is juist bezig om een drankje te brouwen tegen Eros met als voornaamste ingrediënten wérkelijke φάρμακα (vergelijkbaar met de φάρμακα die volgens Theocritus’ advies aan Nicias juist niet werken). Waar

⁷⁷ Griffiths behandelt vuur ook als een motief, maar ziet in het gebruik van het woord vuur door Simaetha slechts een weerspiegeling van de transitie van haar ontkenning van Delphis’ ontrouw naar erkenning en berusting. Zijn conclusie is aannemelijk: “Fire is initially a tangible means of manipulating the object of spell (24-6): ‘as the bay-leaves crackle loud in the fire ... so may the flesh of Delphis waste in the flame.’ By a different sort of analogy, fire is translated into the realm of metaphor in the Monody (‘my hapless heart was aflame’ 82) However, both of these forms of analogy promise a kind of help for the enflamed soul which they do not in fact provide: the one nurtures false hopes, while the latter simply glamourizes suffering. It is quite a different – and curative – step when Simaetha in the Soliloquy finally confronts the stark fact of the physical warmth of sexual contact (140-1). In the Soliloquy the memories that have now been extricated from the realm of dreams and poems handled without literary embellishment.” (Griffiths 1979, 86).

personages met de ‘ziekte’ Eros in andere idyllen vooral aan een figuurlijke – in ieder geval mentale – kwaal lijden (slaapproblemen, verwaarlozing van zichzelf en hun werk), is Simaetha daadwerkelijk ziek (vv.85-6).⁷⁸

Het topos van Eros als ziekte en diens φάρμακον moge dan in deze idylle op (overdreven) letterlijke wijze worden behandeld, de uitkomst lijkt hetzelfde als in idylle 11: terwijl voor Polyphemus de werking van zijn lied als φάρμακον vooral lijkt te liggen in erkenning van diens eigenaardige gedrag (ὦ Κύκλωψ Κύκλωψ, πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπότασαι; “O Cycloop, Cycloop, waar ben je in ‘s hemelsnaam mee bezig?”, v.72), is ook voor Simaetha de genezing de erkenning van de situatie door haar eigen ‘lied’,⁷⁹ waarin ze haar herinneringen aan de ontmoeting met Delphis ophaalt, en zo de motieven en beweegredenen van Delphis doorgrondt.⁸⁰ Simaetha zoekt naar letterlijke φάρμακα tegen Eros, waar ze letterlijk ziek van wordt, maar vindt genezing op meer figuurlijke wijze bij de Muzen. Deze genezing gaat gepaard met een berusting die we nog niet eerder in deze mate hebben gezien bij de wispelturige, chaotische Simaetha, aangekondigd door het motief van de zee:

ἀλλὰ τὸ μὲν χαίροισα ποτ' ὠκεανὸν τρέπε πώλως,
 πότνι· ἐγὼ δ' οἰσῶ τὸν ἐμὸν πόθον ὥσπερ ὑπέσταν,
 χαῖρε, Σελαναία λιπαρόθρονε, χαίρετε δ' ἄλλοι
 ἀστέρες, εὐκάλοιο κατ' ἄντυγα Νυκτὸς ὀπαδοί. (165)

“Maar u, machtige vrouw, wend uw veulens naar de Oceaan:
 ik zal mijn verlangen ondergaan zoals ik dat tot nu toe heb gedaan.
 Gegroet, Selena met glanzende troon, gegroet overige sterren,
 rijdend op de wagen van de serene Nacht. (165)
 (vv.163-6).

Eerder is al opgemerkt dat ze enigszins kalmeerde van haar haatdragende plannen met Delphis na het aanroepen van de zee (v.32), nu zorgt het noemen van de zee wederom voor een erg vredige setting. Ze spreekt hardop uit dat ze haar verlangen zal dragen en lijkt geheel in vrede te zijn, want haar opvliegende gemoed lijkt compleet verdwenen en het laatste wat ze noemt is, nota bene, de “rustige Nacht”.

In deze idylle heeft het literaire spel, waar Simaetha zich geen moment van bewust is, als primaire functie om de thematiek binnen het gedicht uit te werken, maar reflecteert het ook gedeeltelijk op de in Hoofdstuk 1 geschetste karakterisering van Simaetha. Het motief ‘warmte’ werkt de relatie tussen haar en Delphis uit, maar dient tegelijkertijd ook als commentaar op haar karakter aangezien het ook gerelateerd wordt aan haar wispelturigheid. Hiermee hangt ook het (minder sterk aanwezige) motief van de zee samen, dat twee keer een

⁷⁸ Bucaeus in idylle 10 verzaakt zijn werk; Polyphemus in idylle 11 verzaakt zijn werktaken en lijdt aan slaapproblemen (cf. 11.39-40); Aeschinas in idylle 14 ziet er belabberd uit; de ἐραστής in idylle 30 lijdt ook aan slaapproblemen (cf. 30.22).

⁷⁹ Vanaf v.62 wordt duidelijk een lied aangekondigd (Νῦν δὴ μῶνα ἐοῖσα πόθην τὸν ἔρωτα δακρύσω; ἐκ τίνος ἄρξωμαι; “Nu ik alleen ben, hoe zal ik mijn verlangen bewenen? Waar zal ik beginnen?” vv.64-5), en verandert bovendien het refrein.

⁸⁰ Griffiths 1979, 84-5.

moment van berusting bij Simaetha aankondigt. Tenslotte is een belangrijk element van Theocritus' literaire spel in deze idylle de plaatsing van de idylle binnen het sub-genre van Eros als ziekte en diens φάρμακον: het concept wordt geconcretiseerd, door mentale kwaaltjes fysiek van aard te maken en zo de ziekte, die in het sub-genre figuurlijk van aard is, letterlijk te maken.

2.4 Idylle 10

In hoofdstuk 1 is al duidelijk geworden dat de personages van deze idylle, Milon en Bucaeus, gedurende het hele gedicht erg statisch vanuit hun eigen drijfveren (respectievelijk werk en verlangen) blijven handelen en dat ze die van elkaar weigeren te erkennen. Uit deze sectie zal onder meer blijken dat Theocritus dit beeld op literair niveau consistent ondersteunt. Ook werkt hij karakterisering verder uit door deze op het literaire niveau te weerspiegelen. Het simpele wereldbeeld van Bucaeus, bijvoorbeeld, wat in hoofdstuk 1 al bleek uit zijn fantasieën over zijn toekomst met Bombyca, wordt door Theocritus ook op ironische wijze gesuggereerd in Bucaeus' lofprijzing van Bombyca's lichaam.

Βομβύκα χαρίεσσ', οἱ μὲν πόδες ἀστράγαλοί τευς,
ἀ φωνὰ δὲ τρύχνος· τὸν μὲν τρόπον οὐκ ἔχω εἰπεῖν.

Lieve Bombyca, jouw voeten zijn bikkels,
je stem als nachtschade: je karakter kan ik niet omschrijven.
(10.36-7)

De focus van deze passage ligt op de literaire traditie van het bezingen van de schoonheid van de geliefde, en de manier waarop Bucaeus in zijn poging deze traditie na te volgen telkens de plank mislaat.⁸¹ Ten eerste was het een topos om, bij het bezingen van de schoonheid van de geliefde, haar lichaam van top tot teen te prijzen;⁸² Bucaeus neemt dit in zijn naïviteit al te globaal en prijst alleen 'de top' (φωνὰ) en 'de teen' (πόδες). Ook uit de loftuiting op haar voeten blijkt dat hij de literaire traditie wel op één of andere manier heeft meegekregen, maar niet compleet begrijpt: hij stelt Bombyca's voeten gelijk aan het sprongbeen, de knobbel op de enkel, en lijkt hiermee slechts de vorming van haar enkels te willen prijzen, lichaamsdelen die al sinds Homerus object van schoonheid en lof zijn. In plaats van haar met een homerisch epitheton als "met mooie enkels" (καλλίσφυρος, *Il.* 9.560; *Il.* 14.319; *Od.* 5.333) aan te spreken, zegt hij iets in de trant van "je voeten zijn enkelvormig" en mislukt zijn poging om Bombyca op poëtische wijze te prijzen. Voorts roept zijn compliment over Bombyca's stem vragen op: tot deze soort planten (τρύχνος) werden door de Grieken voor zover men weet gerekend: een eetbare plant, een plan met narcotische werking en een dodelijke plant, en mogelijk een zachte plant en planten die met de liefde geassocieerd worden.⁸³ Is haar stem zo rustgevend dat je ervan in slaap gesust zou kunnen worden? Wekt haar stem liefdesgevoelens bij Bucaeus op? Het gegeven dat de τρύχνος ook

⁸¹ Voor voorbeelden van deze literaire traditie, cf. Hunter 1999, *ad loc.* 10.36-7.

⁸² Hunter 1999, *ad loc.* 10.36-7: "Such 'catalogues' [of the beloved's charm] regularly move from head to foot or vice versa; Boukaios cuts the form to its bare essentials by mentioning only the two extremities."

⁸³ Gow 1952, *ad loc.* 10.37; Hunter 1999, *ad loc.* 10.37.

een dodelijk giftige plant kan zijn, zorgt voor een negatieve connotatie van gevaarlijke verleiding, en komt de metafoor niet ten goede. Ten slotte rondt Bucaeus af met het gegeven dat hij niet in staat is om (nadat hij haar uiterlijk heeft bezongen) ook nog haar innerlijk te prijzen. Deze uitspraak op zich is bedoeld als compliment aan het adres van Bombyca, om aan te geven dat superlatieven als het ware te kort schieten om haar perfecte karakter recht aan te doen, maar de lezer zal het ironische randje niet ontgaan. Hutchinson en Hunter merken op dat hij letterlijk niet in staat is om haar karakter te beschrijven, omdat hij haar slechts elf dagen kent (v.12) en haar mogelijk niet eens gesproken heeft.⁸⁴ Dat hij letterlijk niet in staat is om haar uiterlijk niet te bezingen hebben zij goed geïnterpreteerd, maar wat betreft de oorzaak hiervan heeft Hopkinson een beter inzicht,⁸⁵ die niet het feit dat Bucaeus haar innerlijk niet kent als oorzaak ziet, maar zijn gebrekkige poëtische capaciteiten: het zojuist behandelde falen van Bucaeus om Bombyca op poëtische wijze te complimenteren belooft een even zo onhandige lofprijzing op haar innerlijk, mocht Bucaeus zich daaraan wagen. Het zou zelfs even lachwekkend kunnen worden als de rustieke metaforen van Polyphemus, die zijn liefde vergelijkt met kaas en vee.

Wat de lezer bovendien gelijk op zal vallen bij het lezen van deze idylle, is de naamgeving van beide protagonisten.⁸⁶ Βουκάιος wordt door de hellenistische leerdichter Nicander (*Theriaka* 5) als term gebruikt voor “koeherder”, en het woorddeel βουκ- wordt door een geoefende Griekse lezer direct ontdekt en gerelateerd aan herders (βουκόλοι). Aangezien Bucaeus geen herder is maar een boer, moet zijn naamgeving op iets andere wijze verklaard worden. Bucaeus is in deze idylle een man die duidelijk lijdt onder zijn Eros naar een jongedame, hierdoor zijn werk verzaakt en geneigd is tot zingen: typische kenmerken van de andere herders in de idyllen!⁸⁷ Zijn naam maakt van hem dus geen (model-)herder,⁸⁸ maar plaatst hem wel in het kader van de herders: Bucaeus gaat zich wel gedragen als een herder, aangezien ook hij zijn werk verzaakt met als oorzaak zijn verlangens. Tevens wordt hij in fel contrast gezet met zijn collega-boeren, die juist stuk voor stuk harde werkers zijn en

⁸⁴ Hutchinson 1988, 176; Hunter 1999 *ad loc.* 10.37.

⁸⁵ Hopkinson 1988 *ad loc.* 10.37

⁸⁶ Milon en Bucaeus zijn niet de enige personages binnen Theocritus' werk wiens namen meer over henzelf vertellen: Amaryllis (van ἀμαρύσσω, “glimpen”) in idylle 3 is een (standbeeld van) een nimf van wie de protagonist een glimp wil opvangen; de gevallen van Galateia in idylle 6 (en zoals verderop zal blijken, ook in idylle 11) en Cissaetha in idylle 1 zijn reeds besproken.

⁸⁷ Thyrsis en de geitenhoeder zingen nagenoeg de hele tijd in idylle 1, terwijl hun werk, op hun dieren letten, tot bijzaak wordt gedeclasseerd (cf. 1.151-2, de enige daadwerkelijke verwijzing naar herderstaken); de geitenhoeder in idylle 3 heeft zijn geiten bij zijn kameraad Tityrus gestald, opdat hij vacant van zijn herderstaken een serenade voor zijn liefde, Amaryllis, kan zingen; een zekere Milon in idylle 4 heeft het hoeden van zijn geiten gedelegeerd aan Corydon, die nota bene ook van zijn taken bijzaak maakt om liedjes te zingen; gelijke patronen zijn te vinden in idylle 5,6,7, en natuurlijk 11.

⁸⁸ Hunter (Hunter 1999, *ad loc.* 10.1) oppert dat Bucaeus door zijn naam in de Daphnis-rol geplaatst wordt, als bucolische held “suffering from love”. Dit is wellicht wat te vergezocht; er is geen enkele verwijzing naar Daphnis, en verdere parallellen tussen Daphnis en Bucaeus, naast dat ze beiden geassocieerd kunnen worden met het begrip βουκόλος, zijn er niet. Hetzelfde geldt voor zijn geforceerde interpretatie dat Milon's naamhistorie hem in de Priapus-positie van idylle 1 plaatst en hem zo seksueel gefrustreerd maakt, een stelling die in de rest van de idylle ook geen onderbouwing vindt.

niet vatbaar lijken voor Eros. Deze collega-boeren worden als het ware vertegenwoordigd door Milon, wiens naam ook naadloos aansluit bij zijn hoedanigheid als ‘echte werkmán/boer’: die doet denken aan Milon, “the famous athlete of Croton whose legendary strength and appetite embody the ‘manliness’ which his latterday namesake values so highly”,⁸⁹ kortom een echte alpha-man die leeft voor zijn werk en geen waarde hecht aan stereotypisch vrouwelijke kenmerken zoals gevoelens.

Theocritus werkt het feit dat Milon en Bucaeus tegenpolen van elkaar zijn (‘de luie verliefde herder’ tegenover ‘de no-nonsense harde werker’) nog verder uit op literair niveau, door hen beiden naar elkaars typeringen te laten verwijzen. Aan het begin van de idylle omschrijven ze elkaar als volgt op spreekwoordelijke wijze:

[MI] Ἐργατίνα Βουκαῖε, τί νῦν, ὥζυρέ, πεπόνθεις;
οὔτε τὸν ὄγμον ἄγειν ὀρθὸν δύναι, ὥς τὸ πρὶν ἄγες,
οὔθ' ἅμα λαοτομεῖς τῷ πλατίον, ἀλλ' ἀπολείπη,
ὥσπερ οἷς ποιμένας, ἅς τὸν πόδα κάκτος ἔτυψε.
(...)

[BY] Μίλων ὀψαμᾶτα, πέτρας ἀπόκομμ' ἀτεράμνω,
οὐδαμὰ τοι συνέβα ποθέσαι τινὰ τῶν ἀπεόντων;

[MI] Bucaeus, m’n arme collega, waar heb je last van?
Je kunt je voren niet meer zo recht maken als je eerst deed,
en je maait niet in het tempo van je burens, maar je raakt achterop,
zoals een schaap uit een kudde, in wier voet een dennennaald prikt.
(...)

[BU] Milon, laatwerker, brok hard steen,
is het je nooit overkomen dat je verlangde naar een afwezige persoon?
(10.1-4;7-8)

Het mag geen toeval heten dat Bucaeus, die door zijn naam automatisch aan het begrip ‘herder’ gelinkt wordt, door Milon vergeleken wordt met een schaap – samen met geit en koe het vee van herders vormend. De typering wordt echter nog dieper uitgewerkt door het motief van de dennennaald, wat Theocritus hem niet voor niets in de mond zal hebben gelegd: de scherpe naald waardoor het schaap/Bucaeus geprikt is suggereert de aanwezigheid van Eros en zijn scherpe pijlen.⁹⁰ Milon geeft zonder het zelf te beseffen dankzij Theocritus’ verborgen literaire spel al exact aan wat Bucaeus’ probleem is, zonder dat deze ook met maar één woord heeft geantwoord: Bucaeus heeft last van Eros en verzaakt zijn werk (vv.2-3), zoals zoveel personen in de herderswereld (gesignaleerd door zijn naam en de vergelijking met het schaap) dat ook doen. Kort erna beschrijft Bucaeus met één metafoor Milons gehele typering en geeft hij ook onbewust antwoord voor Milon op de vraag die hij zelf stelt, net zoals Milon dat net voor hem deed: hij bedoelt “je bent zo hard als steen” natuurlijk als een compliment, maar het impliceert ook dat Milon, net als een steen,

⁸⁹ Hunter 1999, *ad loc.* 10.7.

⁹⁰ Voor de κάκτος als rustiek symbool voor een pijl van Eros in Theocritus’ idyllen, cf. Hunter 1999, *ad loc.* 10.4; Lawall 1967, 48-9.

gevoelloos is.⁹¹ Het antwoord op de vraag die Bucaeus daarna aan Milon stelt (“ben je nooit verliefd geweest?”) weet de lezer nu dus al, voordat Milon dit hoeft te bevestigen: hij is als het ware gevoelloos, dus zal ook niet verliefd zijn geweest. Deze vergelijking sluit zodoende perfect aan op het gegeneraliseerde beeld dat de lezer van Milon als ruwe alpha-man krijgt, net zoals dat vlak hiervoor bij Bucaeus het geval was.

Het contrast tussen beiden wordt verderop nogmaals behandeld, dit maal geheel bij monde van Milon, die zichzelf duidelijk hoger inschat dan Bucaeus. In hoofdstuk 1 was van Milon al kort opgemerkt dat hij op tamelijk verbitterde, zo niet denigrerende wijze reageert op Bucaeus’ gedrag, dat volgens hem ongepast is op het werkveld. Milon geeft Bucaeus, nadat deze zijn lied over Bombyca heeft gezongen, een compliment (vv.38-40) dat later sarcastisch blijkt te zijn (vv.56-8). Onderwijl blijkt nog maar eens de uitgangspositie van Milon:

[ML.] ἡ καλὰς ἄμμε ποῶν ἐλελάθει Βοῦκος ἀοιδὰς·
 ὥς εὔ τὰν ιδέαν τὰς ἀρμονίας ἐμέτρησεν.
 ὦμοι τῷ πῶγωνος, ὃν ἀλιθίως ἀνέφυσα.
 θᾶσαι δὴ καὶ ταῦτα τὰ τῷ θείῳ Λιτυέρσῃ.
 (...)
 ταῦτα χρὴ μοχθεῦντας ἐν ἀλίῳ ἄνδρας ἀεΐδειν,
 τὸν δὲ τεόν, Βουκαῖε, πρέπει λιμηρὸν ἔρωτα
 μυθίσδεν τᾷ ματρὶ κατ' εὐνὰν ὀρθορευοίσα.

Nou moe, Bucaeus die mooie liedjes maakt, dat is ons ontgaan:
 hoe goed hij de vorm van zijn tonen heeft afgemeten!
 Ach, mijn baard, die ik vergeefs heb laten groeien.
 Maar let eens op dit lied van de heilige Lityerses:
 (...)
 Dít moeten mannen zingen, zwoegend in de zon;
 over die hongerige Eros van jou, Bucaeus, moet je
 verhalen tegen je moeder als ze wakker wordt in bed.
 (10.38-41 (...) 56-8)

De opmerking over zijn baard moet geïnterpreteerd worden als een (geveinsd) compliment aan het adres van Bucaeus, die, ondanks zijn jongere leeftijd, beter zou kunnen zingen dan Milon. Nadat hij zijn werklied heeft gezongen laakt hij Bucaeus’ lied pas en lijkt hij in het slotakkoord van de idylle de overhand te krijgen. Eerst vat hij zijn eigen perspectief nog eens compact samen: het enige wat *mannen* (ἄνδρας) zingen, is een lied onder het *werken* (μοχθεῦντες). Vervolgens wordt Bucaeus’ lied daar in contrast tegenover gezet als iets waarmee een kind zijn moeder zou wakker maken: voorts blijkt Milons baard helemaal niet tevergeefs gegroeid te zijn, want deze is het toonbeeld van zijn mannelijkheid tegenover Bucaeus’ vermeende slapheid en kinderlijkheid.⁹² Toch moet dit niet gezien worden alsof

⁹¹ Voor metaforisch gebruik van steen in combinatie met mensen bij Theocritus, cf. Gutzwiller 1991, 119-20.

⁹² Hutchinson 1988, 173-4.

Theocritus hierdoor sympathiseert met Milon en louter laatloupend tegenover Bucaeus staat: want de laatste heeft, geheel in de traditie van de herders met wie hij sterk in verband staat,⁹³ tenminste zijn lied zélf gemaakt, blijkens de hoge mate van persoonlijke betrokkenheid en vele referenties naar zichzelf. Milon mag zich dan wel cynisch uitlaten over Bucaeus' poëtische aspiraties, maar heeft zijn lied (net als al zijn spreekwoorden waarschijnlijk) niet zelf gemaakt.⁹⁴

Zo blijft hij de bekrompen, simpele harde werker en Bucaeus de weke, emotionele 'pseudo-herder', en beelden zij in deze variatie op het herdersdicht, als vertegenwoordigers van hun eigen niche, op luchtige wijze uit dat ze niets te zoeken hebben in elkaars werelden: een herder zingt zijn eigen liefdesliederen, een boer zingt het collectieve werkerslied. Zo sluit Theocritus' literaire spel, dat bijna geheel gewijd is aan het onderstrepen van de karakterisering, nauw aan op de strikte afbakening van de typische personages die in Hoofdstuk 1 op mimetisch niveau zijn behandeld.

2.5 Idylle 11

In tegenstelling tot de hiervoor behandelde idyllen bevat deze idylle een raamwerk, waarin Theocritus direct aan het woord is in zijn hoedanigheid als dichter. Deze situatie maakt het verleidelijk om het literaire spel dat in de idylle te ontdekken valt nu niet alleen te projecteren op het mimetische veld waarin Polyphemos zijn lied zingt (vv.19-79), maar ook op gebieden daarbuiten: het zou invloed kunnen hebben op zaken in het raamwerk en ons zo autobiografische informatie kunnen verschaffen over Theocritus en Nicias,⁹⁵ of het zou vanwege het gnomische karakter van het advies zelfs iets kunnen vertellen over de visie van Theocritus op het hoofdthema van de idylle, 'Eros'.

Het literaire spel in deze idylle is bijna louter ironisch gedistantieerd van de cycloop. Een behoorlijk gedeelte hiervan bestaat uit verwijzingen naar het negende boek van Homerus' *Odysee*, waarin Odysseus en zijn makkers door hem gevangen genomen worden en een paar van hen ontsnappen dankzij list van Odysseus. Zo stelt hij trots dat "niemand (οὐτις, v.38) van de cyclopen zo goed fluit kan spelen" als hij, wat de lezer doet denken aan de manier waarop Odysseus later in Polyphemos' leven vrijuit zal gaan omdat hij zichzelf als "Niemand" voorstelt. Hij stelt in zijn wanhoop dat hij zijn harigheid voor Galateia zou willen wegbranden, en desnoods zijn ene oog, in het smeulende vuur in zijn grot, wat natuurlijk duidt op de scene in Homerus waarin Odysseus een brandende staak in ditzelfde smeulende vuur heet maakt en Polyphemos' oog uitbrandt. Deze allusie wordt door Theocritus onderschreven met nagenoeg letterlijke woordverwijzingen: ὑπὸ σποδῶ, ("onder de as") v.51 weerklinkt ὑπὸ σποδοῦ uit *Od.* 9.375; καίόμενος, v.52 weerklinkt γλήνης καίομένης ("terwijl de oogbal brandde") uit *Od.* 9.390. Wanneer Polyphemos voorts in een wanhopige fase allerlei irreële wensen doet (zoals de in hoofdstuk 1 behandelde wens om kieuwen te hebben), smeekt hij ook dat er op een dag een zeeman langskomt die hem kan

⁹³ Herders die duidelijk hun liederen zelf hebben gemaakt: Thyrsis (en de geitenhoeder) in idylle 1; Lycidas en Simichidas in idylle 7 (vv.50-1; vv.91-5); Polyphemos in idylle 11.

⁹⁴ Hunter 1999, *ad loc.* 10.41: "His song is presented as a traditional work-song applicable to all reapers and 'composed' by none."

⁹⁵ Nicias is ook de adressant in idylle 13, en zijn vrouw krijgt een eerbetuiging in idylle 28. Wie deze Nicias is, en of hij een historische figuur is, is niet met zekerheid vast te stellen: cf. Hunter 1999, 215.

leren zwemmen (vv.60-1) – die zeeman komt natuurlijk ook langs in de persoon van Odysseus.⁹⁶ Al deze ironische verwijzingen naar de Odyssee zijn op verschillende manieren te interpreteren: zo stellen Fantuzzi en Hunter dat Polyphemos, door deze allusies te maken, als het ware een ‘self-fulfilling prophecy’ uit te spreken en zichzelf te verdoemen;⁹⁷ Gutzwiller stelt dat de lezer door deze intertekstualiteit continu wordt herinnerd aan het monster dat de nu zo jeugdig en speels geportretteerde cycloop ooit zal worden.⁹⁸ De stelling van Fantuzzi en Hunter is gebaseerd op een zeldzame vertaling van φάρμακον als “spreuk” en een mogelijke verwijzing van Callimachus naar deze idylle met het woord ἐπωιδή (wat als secundaire vertaling “bezwering” heeft) en legt, net als Gutzwiller, mogelijk te veel nadruk op de bedoelingen van Theocritus met dit literaire spel: aangezien het hoofdthema van dit gedicht het verhelpen van Eros is en Polyphemos in deze idylle bovenal een vermakelijk *exemplum* hiervoor is, is er waarschijnlijk geen moeilijker verklaring voor nodig dan domweg ironische distantie van Theocritus,⁹⁹ om de geleerde lezer te behagen met homerische verwijzingen en om eventueel de naïviteit van de cycloop wat te accentueren.

Hoe Theocritus dit hoofdthema benadert met zijn literaire spel, zal duidelijk worden uit onderstaande verhandeling. In hoofdstuk 1 was al gebleken hoe Polyphemos in een rationeel moment erkende dat Galateia niet verliefd op hem zal zijn vanwege zijn extreem lelijke uiterlijk, maar dat hij direct erop uit zelfoverschatting allerlei quasi-aanzienlijke eigenschappen van zichzelf opnoemt om Galateia alsnog over te halen; dit patroon van een ‘helder moment’ onmiddellijk gevolgd door zijn zelfbedrog vonden we ook al aan het einde van zijn zang, wanneer hij zichzelf tot de orde roept en zich weer tot het werk van alledag maant, om vervolgens gelijk weer overmoedig te raken en van mening te zijn dat hij wel degelijk heel wat voorstelt bij andere meisjes, van wie de lezer weet dat ze hem uitlachen. Dit zelfbedrog kwam eerder al pregnant voorbij in idylle 6, en is ook een belangrijk element in deze idylle. Galateia’s verschijning is, net als in idylle 6, op z’n minst eigenaardig te noemen: in hoofdstuk 1 was al aan de orde gekomen hoezeer Polyphemos in zijn eigen wereldje leeft en dat hij als gevolg daarvan Galateia vergelijkt met de objecten uit zijn beperkte rustieke referentiekader zoals kaas, schapen en vruchten. Dit isolement werd verder aangetoond met de vele referenties aan zijn directe omgeving (zijn grot, rekken met kaas, zijn vee- en huisdieren). Het feit dat hij echter zoveel uit zijn rustieke paradigma put, doet ons echter ook nog eens kritisch kijken naar de naam van het meisje waar Polyphemos zo verliefd op is: Γαλάτεια betekent namelijk iets als “Melkje”; melk is een product waar Polyphemos elke dag mee in aanraking komt daar hij er grote hoeveelheden van zelf melkt en ook zelf drinkt (βοτὰ χίλια βόσκω, κῆκ τούτων τὸ κράτιστον ἀμελγόμενος γάλα πίνω, “Ik hoed duizenden grazende dieren, wier beste melk ik drink na ze gemolken te hebben”, vv.34-5). De naamgeving in Theocritus’ idyllen was al eerder belangrijk gebleken voor de perceptie van de idylle, en hier wordt de mogelijkheid gesuggereerd dat de cycloop de naam ‘Galateia’

⁹⁶ Hunter 1999 *ad loc.* 11.61: “The reference to τις...ξένος arriving by ship evokes Odysseus-Οὐτις and the theme of *xenia* which is central to the Homeric Cyclops episode.”

⁹⁷ Fantuzzi & Hunter 2004, 165-7.

⁹⁸ Gutzwiller 1991, 107: “A number of allusions to *Odyssey* 9 remind us that the young, naive Cyclops is the very one who will, someday, devour Odysseus’ companions and be blinded by him.”

⁹⁹ Voor een behandeling van de ironische distantie van Theocritus in idylle 11, cf. de Jong 1995, 68-71.

verzonnen heeft, door zijn onderbewustzijn gebaseerd op zaken in zijn directe omgeving: melk. Dit vermoeden wordt versterkt door het gegeven dat Galateia geen moment direct aan het woord komt, maar dat de lezer slechts een fragmentarische kennis van haar kan opbouwen via Polyphemos' vertelling. Hunter heeft, mijns inziens terecht, kort opgemerkt dat dit een uitbeelding is van de innerlijke drang van de mens om, hoe autarkisch men ook is,¹⁰⁰ altijd te verlangen naar 'de ander'. Hij gaat er echter niet verder op in en koppelt dit niet expliciet aan het hoofdthema, maar gebruikt dit voorbeeld slechts als illustratie van het feit dat volledige autarkie, waarin Polyphemos lijkt te leven, niet mogelijk is. Waar Theocritus juist op lijkt te doelen, is de eeuwigheid en onontkoombaarheid van Eros, en het feit dat er geen enkel medicijn tegen te vinden valt – zelfs "de Muzen" niet. Een blik op het slotstuk van de idylle, wanneer Polyphemos zichzelf net herpakt heeft en besluit zijn liefde voor Galateia te laten varen, verschaft duidelijkheid:

“ὦ Κύκλωψ Κύκλωψ, πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπότασαι;
αἶ κ' ἐνθὼν ταλάρως τε πλέκοις καὶ θαλλὸν ἀμάσας
ταῖς ἄρνεσσι φέροις, τάχα καὶ πολὺ μᾶλλον ἔχοις νῶν.
τὰν παρεοῖσαν ἄμελγε· τί τὸν φεύγοντα διώκεις;
εὐρησεῖς Γαλάτειαν ἴσως καὶ καλλίον' ἄλλαν.
πολλαὶ συμπαῖσδεν με κόραι τὰν νύκτα κέλονται,
κιχλίζοντι δὲ πᾶσαι, ἐπεὶ κ' αὐταῖς ὑπακούσω.
δῆλον ὅτ' ἐν τᾷ γὰρ κηγὼν τις φαίνομαι ἡμεν.”
Οὕτω τοι Πολύφαμος ἐποίμαινεν τὸν ἔρωτα
μουσίσδων, ῥᾶρον δὲ διᾷγ' ἢ εἰ χρυσὸν ἔδωκεν.

(75)

(80)

“O Cycloop, Cycloop, wat ben je in 's hemelsnaam aan het doen?
als je nu eens op weg gaat en mandjes vlecht en een twijgje dat je gehakt hebt
aan je lammetjes brengt, dan zal je het spoedig veel meer op een rijtje hebben.
Melk het schaap bij je: waarom achtervolg je iemand die vlucht?
Je zult een andere Galateia vinden die even mooi of zelfs mooier is.
Want vele meisjes vragen je om 's nachts met hen te spelen,
allemaal giechelen ze wanneer ik ze aanhoor.
't is duidelijk dat ik op het land wél iemand voorstel.”
Zo zorgde Polyphemos voor zijn Eros door te zingen,
en droeg het makkelijker dan wanneer hij goud had betaald.
(11.72-81)

(75)

(80)

Met deze passage sluit Polyphemos zijn liefdeslied voor Galateia af, en Theocritus' stelling dat de Muzen het medicijn tegen Eros zijn lijkt op het eerste gezicht waar te zijn: door te zingen is hij er uiteindelijk achter gekomen dat hij zijn tijd aan het verdoen is en zijn werk verzaakt, en hij haalt zichzelf weer terug in de realiteit. Maar al gauw wordt duidelijk dat

¹⁰⁰ Polyphemos mag in deze als symbool voor autarkie gezien worden: “The hallmark of the Homeric and Euripidean Polyphemos (and of the Cyclopes generally) is ‘self-sufficiency’, ἀυτάρκεια, marked by their ignorance of ships (the vehicles of communication and commercial exchange), agriculture, political systems and, at least in Polyphemos' case, a contempt for the divine; Polyphemos, moreover, has no wife, and is isolated and self-sufficient even within the context of Cyclops society.” (Hunter 1999, 222).

Polyphemos zich onmiddellijk weer zal verliezen in nieuwe verlangens: hij vat het duidelijk als een compliment op dat de meisjes lachen wanneer ze opmerken dat hij hen hoort praten, en zijn zelfvertrouwen wordt er dusdanig door versterkt dat hij zichzelf alweer heeft overtuigd van het feit dat hij helemaal niet zo onaantrekkelijk of nietsbetekenend is. De lezer weet echter dat ze hem niet toelachen, maar uitlachen om zijn lelijkheid: waar in hoofdstuk 1 al bleek dat Polyphemos vlogen van zelfbewustzijn (vv.31-3) direct afwisselt met zelfbedrog door zelfoverschatting, gebeurt hier precies hetzelfde. Met subtiële woordspelingen suggereert Theocritus bovendien dat Polyphemos totaal niet 'genezen is' maar vast zit in de vicieuze cirkel van Eros: door de klankherhalingen uit Galateia's naam (Γαλάτειαν (...) καὶ καλλίον' ἄλλαν) weten we dat de verlangens voor zijn "nieuwe Galateia" precies hetzelfde zullen zijn als die waarvan hij zojuist zogenaamd genezen is.¹⁰¹ Voorts bedoelt Polyphemos met ἴσως natuurlijk "gelijk in schoonheid", maar ironisch genoeg hij juist dat hij inderdaad een Galateia zal vinden die "hetzelfde" is.

Wat betreft het afsluitende commentaar van Theocritus in de laatste twee verzen kunnen er dan ook vraagtekens gezet worden bij de serieuze intenties ervan. Onderzoekers interpreteren ἐποίμεινεν voornamelijk als "in bedwang houden", wat zingen als φάρμακον dus vooral tot een verzachtend medicijn tegen een chronische ziekte (Eros) maakt.¹⁰² Er zit echter mogelijk ook een ironisch ondertoonje aan: als Polyphemos zijn Eros "herdert" (ἐποίμεινεν) zoals hij zijn kudde herdert (πολλάκι τὰ ὄιες ποτὶ τῷ ὄλῳ αὐτὰ ἀπὴνθον χλωρᾶς ἐκ βοτάνης; ὁ δὲ τὰν Γαλάτειαν αἰεῖδων; "vaak kwamen zijn schapen op eigen houtje van de groene weide naar zijn grot, terwijl hij over Galateia zong", vv.12-3), dan komt er niet veel van terecht. In conclusie kan gesteld worden dat het literaire spel in deze idylle tamelijk divers is. De vele ingenieuze allusies naar Homerus plaatsen Polyphemos met een knipoog in zijn eigen traditie, en lijken door het luchtige karakter eerder een literaire oefening van Theocritus dan echt belangrijk voor de thematiek van de idylle; wel illustreert het op literair niveau de naïviteit en bekrompenheid van geest die in Hoofdstuk 1 al op mimetisch niveau aan Polyphemos was toegekend. Het voornaamste deel van het literaire spel richt zich echter op de thematiek, wederom met reflectie op de eerder geportretteerde karakterschets van de cycloop: de suggesties over Galateia's naam en twijfelachtige bestaan, bijvoorbeeld, refereren aan Polyphemos' beperkte wereldbeeld en sociale isolement, en ondersteunen tegelijkertijd het hoofdthema: de eeuwigheid en onontkoombaarheid van Eros. Dit hoofdthema wordt bovendien in een breder perspectief geplaatst dan alleen de betrekking van Eros op Polyphemos, doordat Theocritus hem in een raamvertelling als (weliswaar ludiek) *exemplum* gebruikt: zo wordt de bewering dat Eros een vicieuze cirkel is algemeen en tijdloos.

2.6 Idylle 14

Zoals in het inleidende hoofdstuk al kort genoemd was, behoort deze idylle tot het door Cairns in het leven geroepen sub-genre "Symptoms of Love". Stern heeft vervolgens betoogd in zijn artikel hoe Aeschinas als het ware blijft steken in de conventies van dit sub-genre terwijl Thyonichus hem hieruit probeert te helpen door hem te confronteren met de realiteit.¹⁰³ In hoofdstuk 1 was al opgemerkt dat Thyonichus op mimetisch niveau ook op een

¹⁰¹ Gutzwiller (Gutzwiller 1991, 114) ziet in deze woordspeling vooral nadruk op de komische aard van de figuur Polyphemos in de idylle.

¹⁰² Köhnken 1996, 181-3; Hunter 1999, 220-1; Payne 2007, 80.

¹⁰³ Stern 1975.

tamelijk realistische manier werd neergezet, en dat Aeschinas soms heel statisch ongecultiveerd overkwam, maar wel een complexer karakter had dan de meeste andere (typische) personages in de mimetische idyllen. In deze sectie zal, ter aanvulling op het artikel van Stern, blijken hoe Theocritus ook op literair niveau dit conflict tussen de realiteit en het typische, door het sub-genre ingekapselde karakter van Aeschinas vormgeeft.

Een groot gedeelte van Theocritus' literaire spel in deze idylle focust zich op een karaktereigenschap van Aeschinas die hem zo karikaturaal maakt: zijn gewoonte om in spreekwoorden en vergelijkingen te praten. Een opvallend element van deze gewoonte is zijn neiging om de wereld om hem heen te vergelijken met het dierenrijk: Cynisca wordt vergeleken met een zwaluw (v.39), en later met een koe (v.43), terwijl hij zichzelf met een muis vergelijkt (v.51). De passage waarin hij met zijn vrienden en Cynisca een toost uitbrengt op ieders persoonlijke geliefde doet vermoeden dat hij niet alleen in uitdrukkingen praat, maar ook denkt:

‘οὐ φθεγξῇ; Λύκον εἶδες;’ ἔπαιξέ τις. ‘ὥς σοφός’ εἶπεν,
κῆφλέγετ’· εὐμαρέως κεν ἅπ’ αὐτὰς καὶ λύχνον ἄψας.
ἔστι Λύκος, Λύκος ἐστί, Λάβα τῷ γείτονος υἱός,
εὐμάκης, ἀπαλός, πολλοῖς δοκέων καλὸς ἡμεν·
τούτῳ τὸν κλύμενον κατεφρύγετο τῆνον ἔρωτα.
χαμῖν τοῦτο δι’ ὥτ’ ὅς ἐγεντό ποχ’ ἀσυχᾶ οὕτως·
οὐ μὰν ἐξήταξα, μάταν εἰς ἄνδρα γενειῶν.

(25)

“Waarom zeg je niks? Soms een Wolf gezien?” grapte iemand. “Hoe weet je dat,” zei ze, en ze stond in vuur en vlam: je kon er zo een kaars mee aansteken. Er is een Wolf; Wolf, die zoon van mijn buurman Labes; hij is lang en slank, volgens velen schijnt hij knap te zijn: hij heeft dat vermaarde verlangen aangewakkerd. Mij kwam het lichtelijk terloops ter oren - heb er verder niet meer aan gedacht: wél een baard, niet volwassen.

(14.22-8)

De opmerking tegen Cynisca over Wolf is een verwijzing naar het bijgeloof dat iemand, wanneer hij een wolf ziet nadat die hem heeft gezien, terstond stom wordt. Aeschinas snapt nu, door Cynisca's reactie en haar blozen, dat het om man gaat die Wolf heet en relateert het aan iets dat hem al eerder ter ore was gekomen, maar waar hij verder niet op in ging: blijkbaar was deze affaire voor zijn omgeving al bekend. Aeschinas' vriend, die de opmerking over Wolf maakt, refereert namelijk ook subtiel aan die affaire, wat gesignaleerd wordt door ἔπαιξε: de enige andere persoon die aan παίζειν deed was Thyonichus toen hij een subtiel verwijzende grapjes maakte.¹⁰⁴ Het is uiterst opvallend dat Aeschinas, nota bene de buurman van Wolfs vader, er niks achter zocht toen hij erover hoorde: hiermee wekt Theocritus de suggestie dat Aeschinas ook de eerste keer dat hij iets vernam van Cynisca die

¹⁰⁴ Gow, voorbijgaand aan de intratekstualiteit, stelt dat “It would be possible, though less probable, to suppose that the speaker knows of Cynisca's affair and names Lycus with a joking reference to the silencing power of the animal from which the name is borrowed.” (Gow 1952 *ad loc.* 14.22).

een Wolf (frequent) zag, het niet opvatte als een mogelijke affaire met de zoon van zijn buurman, maar als een spreekwoord. Toen hij het hoorde, was dat bovendien “terloops”, maar ἀσυχᾶ heeft ook de betekenis “heimelijk”: Aeschinas laat het ‘publieke geheim’ dus aan zich voorbijgaan. Ook in deze idylle is de naamgeving dus belangrijk voor de plot, maar deze wordt zelfs nog verder uitgewerkt: ook Cynisca heeft een dieren naam, die als vrouwelijke variatie op ‘hond’ (κύων) dus iets als “Teefje” betekent. Om samenvattend met Stern te spreken: “The irony is that apparently the last person to appreciate the truth about Wolf and his Bitch is the very one whose language is superficially permeated with proverbial references to swallows, bulls and mice.”¹⁰⁵

Over Aeschinas’ gewoonte om alles uit te drukken in proverbia en vergelijkingen valt nog meer op te merken: in hoofdstuk 1 was al kort aangestipt dat Aeschinas zichzelf voorbijloopt met absurde vergelijkingen van Cynisca kort na elkaar. Het ziet ernaar uit dat Theocritus op literair niveau reageert op dit lukraak spuien van metaforen en spreekwoorden van Aeschinas, die niet lijkt te weten dat zijn vergelijkingen niet kloppen. Een nadere blik op het vergelijkingsmateriaal dat aan Cynisca gerelateerd wordt, maakt dat duidelijk:

(...) ἃ δὲ Κυνίσκα
 ἔκλαεν ἑξαπίνας θαλερώτερον ἢ παρὰ ματρὶ
 παρθένος ἑξαετὴς κόλπῳ ἐπιθυμήσασα.
 τᾶμος ἐγὼ, τὸν ἴσαις τύ, Θυώνιχε, πὺξ ἐπὶ κόρῳ
 ἦλασα, κάλλαν αὖθις. ἀνείρυσασα δὲ πέπλῳ
 ἔξω ἀποίχετο θᾶσσον. ‘ἐμὸν κακόν, οὗ τοι ἀρέσκω;
 ἄλλος τοι γλυκίων ὑποκόλπιος; ἄλλον ἰοῖσα
 θάλπε φίλον. τήνῳ τεὰ δάκρυα; μᾶλα ῥέόντῳ.’
 μάστακα δοῖσα τέκνοισιν ὑπὸ ροφίοισι χελιδῶν
 ἄψορον ταχινὰ πέτεται βίον ἄλλον ἀγείρειν.
 ὠκυτέρα μαλακᾶς ἀπὸ δίφρακος ἔπτετο τήνῃ.

(35)

(40)

(...) Toen barstte
 Cynisca in huilen uit, nog erger dan een kind van zes
 dat verlangt naar de schoot van haar moeder.
 Maar ik toen, je kent me, Thyonichus, sloeg op haar slaap
 met mijn vuist, en nog eens. Nadat ze haar kled had gegrist
 snelde ze naar buiten. “trut, ben ik niet goed genoeg?
 is er een leuker iemand in je omhelzing? Hup, knuffel je andere vriendje
 maar. Zijn die tranen voor hem? Laat ze stromen als appels!”
 Een zwaluw die voedsel geeft aan haar jongen in de dakgoot
 vliegt snel op en neer om meer spijs te verzamelen:
 nog rapper vloog Cynisca van haar zachte stoel.
 (14.31-41)

(35)

(40)

¹⁰⁵ Stern 1975, 55-6.

In de eerste vergelijking is Cynisca een kleuter die geborgenheid zoekt bij haar moeder, maar vlak erna wordt zij in de vergelijking met de zwaluw juist geportretteerd als moederfiguur die haar kinderen veilig houdt. De twee vergelijkingen kort op elkaar waren in hoofdstuk 1 al aangestipt als geforceerd, maar ze zijn ook nog eens geheel tegenstrijdig: eerst is Cynisca het kind dat naar (de zorg van) haar moeder verlangt; gelijk erna is ze juist de moederfiguur die haar kinderen verzorgt. Theocritus simuleert op ingenieuze wijze de koers die spreektaal in de realiteit kan nemen, wat in dit geval de oorzaak lijkt voor de gekunstelde en incongruente vergelijkingen van Aeschinas. De moeder in de eerste vergelijking wordt namelijk vergezeld door het woord κόλπω (“borst/schoot”), wat vanzelfsprekend sterk geassocieerd wordt met het begrip ‘moeder’. Kort daarop ontvangt Cynisca Wolf in haar omhelzing (ὑποκόλπιος): het woord is kortstondig in Aeschinas’ geheugen blijven hangen, waardoor hij het hier kort na elkaar twee keer gebruikt. Aangezien dit woord echter ook sterk verbonden is met het begrip ‘moeder’, komt Aeschinas al snel op een moederfiguur uit wanneer hij vergelijkingsmateriaal nodig heeft voor zijn geforceerde metafoor die moet uitdrukken hoe snel Cynisca wegrende.

Voorts zijn er in deze passage nog wat speelse allusies van Theocritus te vinden. Er nog op subtiële wijze gerefereerd aan Thyonichus’ mensenkennis die in hoofdstuk 1 al voorbij was gekomen: Aeschinas zegt, vlak voor hij vertelt hoe hij Cynisca ineens nogal lomp heeft geslagen, dat Thyonichus “wel weet hoe hij is” (v.34). Thyonichus weet inderdaad hoe Aeschinas is: hij had immers aan het begin van hun ontmoeting al gezegd dat Aeschinas ὄξυς was. En Aeschinas, wederom in zijn gewoonte om alles in proverbia en vergelijkingen uit te drukken, zegt dat Cynisca “tranen zo groot als appels” mag huilen als die tranen voor haar nieuwe vriendje zijn. Hij bedoelt natuurlijk iets te zeggen als “huil jij maar tranen met tuiten”, maar wenst haar ironisch genoeg juist geluk met haar nieuwe liefde: appels waren notoire liefdestekens.

Verderop in de idylle verwijst Theocritus nogmaals naar het onderbewustzijn van Aeschinas als ‘richtingaanwijzers’ voor diens spreekwoorden:

εἴκατι· ταὶ δ' ὀκτώ, ταὶ δ' ἐννέα, ταὶ δὲ δέκ' ἄλλαι·
 σάμερον ἐνδεκάτα· ποτίθεις δύο, καὶ δύο μῆνες (45)
 ἐξ ᾧ ἀπ' ἀλλάλων· οὐδ' εἰ Θρακιστὶ κέκαρμαι
 οἶδε. Λύκος νῦν πάντα, Λύκῳ καὶ νυκτὸς ἀνῶνται·
 ἄμμες δ' οὔτε λόγῳ τινὸς ἄξιοι οὔτ' ἀριθμητοί,
 δύστανοι Μεγαρήες ἀτιμοτάτῃ ἐνὶ μοίρῃ.

Twintig; dan acht, nog negen, plus tien anderen:

dit is de elfde dag: doe er nog twee bij, en er zijn twee maanden [verstreken] (45)
 sinds we uit elkaar zijn. Ze zou het niet eens weten als ik me laat knippen
 op Thracische wijze: Wolf is nu alles, ze doet zelfs 's nachts de deur voor 'm open.
 Maar ik, ik ben geen woord waardig en tel ook niet mee,
 [zoals] de arme Megariërs in hun oneerlijke lot.
 (14.44-9)

Gow heeft de nodige twijfels bij de correctheid van de tekst in deze passage vanwege de rare telling van Aeschinas.¹⁰⁶ Dat Theocritus dit echter bewust heeft gedaan, blijkt uit een aantal zaken. Het zou immers niet de eerste keer zijn dat er zaken door de dichter expres vaag gehouden worden: Aeschinas meet niet in gelijke aantallen, maar lijkt de ijkpunten steeds te kiezen wegens voor de lezer ondoorgrondelijke redenen.¹⁰⁷ Zijn onbegrip in zijn eigen vaagheid wordt geïllustreerd door het ‘toeval’ dat de getallen 8,9,10 en 11 een logische reeks van getallen is en “de elfde dag” dus wat dubbelzinnig is.¹⁰⁸ Σάμερον ἑνδεκάτα moet echter als “de elfde dag [na het vorige ijkpunt van 10 dagen]” worden gelezen, waardoor de som van de dagen op 60 uitkomt: exact twee maanden (δύο μῆνες), wat Aeschinas’ berekening dus kloppend maakt.¹⁰⁹ De logische reeks van 8 tot en met 11 heeft echter nog een andere functie, namelijk het aanstippen van het motief ‘tellen’: drie verzen later maakt Aeschinas namelijk een vergelijking waarin hij “net als de Megariërs niet **meetelt**”.¹¹⁰ Wederom refereert een spreekwoordelijke zin van Aeschinas aan woorden die hij kort daarvoor zelf heeft uitgesproken: hij telt een reeks getallen bij elkaar op (20,8,9,10,11 en 2) waarvan er een aantal ook weer een reeks van een telling belichamen (8,9,10 en 11), om vervolgens kort erop een vergelijking te maken die expliciet met ‘tellen’ te maken heeft. Net zoals eerder met het woord κόλπος, suggereert Theocritus op erudiete wijze hoe Aeschinas’ onderbewustzijn de content van zijn spreekwoorden en vergelijkingen bepaalt.

Zo wordt er door Theocritus in deze idylle met diverse literaire spelletjes gereageerd op Aeschinas’ gebruik van spreekwoorden en vergelijkingen. Enerzijds is dit een kenmerk van zijn statische karakter (net zoals bij Milon in idylle 10) en tekent het zijn naïviteit; anderzijds is het ook een motief dat hem juist tot een realistisch persoon maakt, daar de aard van zijn vergelijkingen en spreekwoorden wordt bepaald door zijn onbewuste gedachtestroom. Het literaire spel lijkt louter gericht op het personage Aeschinas, en wanneer het betrekking heeft op Thyonichus blijkt het toch ook iets over Aeschinas te zeggen:¹¹¹ dit valt deels te wijten aan het feit dat Thyonichus veel minder aan het woord komt dan Aeschinas, maar het geeft ook aan dat Theocritus’ literaire spel zich beter leent voor commentaar op een ongecultiveerder personage.

¹⁰⁶ Gow 1952 *ad loc.* 14.44: “If this is what Theocritus wrote (...)”.

¹⁰⁷ Zo is in deze studie al aan bod gekomen dat de geitenhoeder en Thyrsis in idylle 1 allebei vraagtekens oproepen door hun vage omschrijvingen van respectievelijk de drinkbeker en Daphnis’ dood; Simaetha in idylle 2 noemt op luchtige wijze dat een kennis van haar gestorven is en zorgt zodoende ook voor vaagheid in haar verhaal.

¹⁰⁸ Strikt gezien wordt deze interpretatie niet toegestaan door de grammatica (vanwege de herhaling van δέ en vanwege δέκ’ ἄλλαι, “nog eens tien dagen”), maar de interpretatie wordt wel gesuggereerd door Theocritus’ literaire spel.

¹⁰⁹ Dover 1971 *ad loc.* 14.44.

¹¹⁰ ἀριθμητός betekent letterlijk “(op-)telbaar”.

¹¹¹ De verwijzing naar Thyonichus’ vermogen om Aeschinas’ karaktereigenschap ὄξυς op te merken zegt niet alleen iets over Thyonichus’ mensenkennis, maar natuurlijk ook iets over Aeschinas’ statische karakter. Een ander literair spel dat betrekking heeft op Thyonichus is het motief ‘haar’ in idylle 14 en wordt uitgebreid behandeld door Stern (Stern 1975, 53): ook hier draait het uiteindelijk om Aeschinas’ karakter dat ingeperkt wordt door de conventies van het sub-genre ‘Symptoms of Love’.

CONCLUSIE

In deze studie is een poging gedaan om het slimme literaire spel van Theocritus, uitgesproken door zijn veelal ongecultiveerde en eenzijdige personages, duidelijk in kaart te brengen. Hiervoor is strikt onderscheid gemaakt tussen het niveau waarop de personages zich bewust zijn van wat ze zeggen (maar niet bewust van hoe ongecultiveerd ze hierdoor overkomen), en de diepere laag waarin Theocritus' commentaar verscholen ligt. Het literaire spel opereert dan ook 'tussen de regels' en legt dwarsverbanden binnen en buiten de idylle, waardoor de personages het zelf niet opmerken. Dit blijkt ook onder meer uit de hoge mate waarin het literaire spel als ironisch commentaar fungeert op de karakterisering van de personages die op mimetisch niveau al konden worden bepaald. Vooral in idylle 10 en 11 is dat duidelijk gebleken: de ongecultiveerde karaktereigenschappen van Milon en Bucaeus worden op literair niveau onderstreept en verder uitgewerkt, en ook Polyphemos' naïviteit en wereldvreemdheid worden kracht bijgezet door de ironische intertekstualiteit op literair niveau en de suggestie dat Polyphemos de naam van Galateia heeft verzonnen. Maar ook in de andere idyllen diende het literaire spel af en toe als luchtig commentaar op de ongecultiveerdheid van de personages: er wordt speels gesuggereerd dat de geitenhoeder in idylle 1 bekende mythische figuren (Pandora, Aphrodite) niet herkent; Simaetha's onwetendheid over haar eigen woorden wordt gekenmerkt door haar de vaagheid over de betekenis van 'warmte' voor haar, en ook Aeschinas' onbegrip over zijn eigen veel gebruikte spreekwoorden wordt op ironische wijze geïllustreerd.

Toch gebruikt Theocritus zijn invoegingen op het literaire niveau niet alleen om slechts op de personages te reageren, maar stipt hij hiermee ook vaak de thematiek van de idylle aan. De vereniging van mens en natuur en de vervaging van begrippen en betekenissen voor de herders in idylle 1 wijst niet alleen op hun beperkte capaciteit om de wereld om hen heen te bevatten en goed over te brengen in hun ecphrasis/lied, maar ondersteunt ook vooral de vage sferen waarin de idylle plaatsvindt. Het motief 'warmte' illustreert niet alleen Simaetha's chaotische denkpatroon en onvermogen om liefde en haat van elkaar te onderscheiden, maar dient ook als gids voor het begrijpen van de relatie tussen Delphis en haar. In idylle 11 staat het literaire spel, naast de naïviteit van Polyphemos, ook in het teken van het alomtegenwoordige thema van de vicieuze cirkel die Eros heet, en in idylle 14 is het literaire spel juist een medium waardoor Aeschinas zijn typische fictieve karakter kan ontstijgen en een uitbeelding van 'een echt persoon' kan worden. Bovendien ontstaat dankzij Theocritus' literaire spel intertekstualiteit tussen de idyllen, zoals het geval is bij de behandeling van Eros als ziekte in idylle 2 en idylle 11.

Zo blijkt uit dit onderzoek dat Theocritus' literaire spel in veel gevallen luchtig commentaar op zijn personages is, waardoor er een bepaalde ironische distantie tussen hen en Theocritus en de lezers wordt gevormd. De kracht van het literaire spel ligt echter net zo goed in het aanwijzen en uitwerken van grotere thematiek binnen de idylle, die soms losstaat van de ongecultiveerdheid van de personages.

BIBLIOGRAFIE

- B. Acosta-Hughes, "The Prefigured Muse: Rethinking a Few Assumptions on Hellenistic Poetics", uit James J. Clauss & M. Cuypers (edd.), *A Companion to Hellenistic Literature*, Malden (MA) 2010, pp.81-91
- J.B. Burton, "The Function of the Symposium Theme in Theocritus' *Idyll 14*", uit *Greek, Roman and Byzantine Studies*, oplage 33 (1992) 227-46
- J.B. Burton, *Theocritus' Urban Mimes: Mobility, Gender and Patronage*, Berkely 1995
- F. Cairns, "Theocritus' *Idyll 10*", uit *Hermes* 98 (1970), 38-44
- F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh 1972
- J. J. Clauss & M. Cuypers (edd.), *A Companion to Hellenistic Literature*, Malden (MA) 2010
- J. J. Clauss & M. Cuypers, "Introduction", uit J. J. Clauss & M. Cuypers (edd.), *A Companion to Hellenistic Literature*, Malden (MA) 2010, 1-14
- F.O. Copley, "The Pathetic Fallacy in Early Greek Poetry", uit *The American Journal of Philology* 58.2 (1937) 194-209
- K.J. Dover, *Theocritus: Select Poems*, London 1971 (commentaar)
- A.M. van Erp Taalman Kip, "And Daphnis Went to the Stream: the Meaning of Theocritus' 1.140-1", uit *Hermes* 1987 oplage 115.2, 249-51
- A.M. van Erp Taalman Kip & I.J.F. de Jong (edd.), *Schurken en Schelmen*, Amsterdam 1995
- M. Fantuzzi & R. Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge (MA) 2004
- A.S.F. Gow, *Theocritus*, Cambridge 1952 (commentaar)
- F.T. Griffiths, "Poetry as Pharmakon in Theocritus' *idyll 2*", uit G. Bowersock, W. Burkert & M. Putnam (edd.), *Arktouros. Hellenistic Studies Presented to Bernard M.W. Knox*, Berlijn/New York 1979, 81-8
- K. Gutzwiller, *Theocritus' Pastoral Analogies*, Malden (MA) 1992
- K. Gutzwiller, *A Guide to Hellenistic Literature*, Malden (MA) 2007
- M.A. Harder, R.F. Regtuit & C.G. Wakker (edd.), *Theocritus*, Groningen 1996
- D. Herman, M. Jahn & M. Ryan (edd.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London 2005
- N. Hopkinson, *A Hellenistic Anthology*, Cambridge (MA) 1988
- J.H. Horden, *Sophron's Mimes*, Oxford 2004

- R. Hunter, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge (MA) 1996
- R. Hunter, *Theocritus: a Selection*, Cambridge (MA) 1999 (commentaar)
- R. Hunter, "Introduction", uit A. Verity, *Theocritus' Idylls*, Oxford 2002 vii-xxii
- R. Hunter, "Explanatory Notes", uit A. Verity, *Theocritus' Idylls*, Oxford 2002, 85-114
- G.O. Hutchinson, *Hellenistic Poetry*, Oxford 1988
- D.C. Innes, *Demetrius, On Style*, Cambridge MA 1995 (LOEB-vertaling van Demetrius, *Over Stijl*)
- I.J.F. de Jong, "Van Schurk tot Schatje: de Literaire Loopbaan van de Cycloop", uit A.M. van Erp Taalman Kip & I.J.F. de Jong (edd.), *Schurken en Schelmen*, Amsterdam 1995, 59-72
- I.J.F. de Jong, *Narratology & Classics: a Practical Guide*, Oxford 2014
- A. Köhnken, "Theokrits Polyphemgedichte", uit M.A. Harder, R.F. Regtuit & C.G. Wakker (edd.), *Theocritus*, Groningen 1996, 171-86
- G. Lawall, *Theocritus' Coan Pastorals*, Cambridge (MA) 1967
- R.G.M. Nisbet, "The Style of Virgil's Eclogues", uit K. Volk (ed.), *Virgil's Eclogues*, Oxford 2008, 48-63
- A. Nünning, "Implied Author", uit D. Herman, M. Jahn & M. Ryan (edd.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London 2005, 239-40
- F. Overduin, *Nicander of Colophon, Theriaca: a Literary Commentary*, Nijmegen 2010
- M. Payne, *Theocritus and the Invention of Fiction*, Cambridge (MA) 2007
- M. Payne, "The Bucolic Fiction of Theocritus", uit James J. Clauss & M. Cuypers (edd.), *A Companion to Hellenistic Literature*, Malden (MA) 2010, 224-237
- C. Segal, "Simaetha and the Iunx", uit *Quaderni Urbinati Urbinati di Cultura Classica* oplage 15 (1973) 32-43
- J. Stern, "Theocritus' Idyll 14", uit *Greek, Roman and Byzantine Studies*, oplage 16.1 (1975) 151-8
- A. Verity, *Theocritus' Idylls*, Oxford 2002 (engelse vertaling)
- K. Volk (ed.), *Virgil's Eclogues*, Oxford 2008
- C. Wendel (ed.), *Scholia in Theocritum Vetera*, Stuttgart 1914
- H. White, "A Case of *Arte Illusiva* in Theocritus", uit *l'Antiquite Classique* 46 (1977) 578-9