

Longus' Daphnis en Chloé. Het prooemion en de ingelaste verhalen

door

A. WOUTERS

Sinds enkele decennia merkt men, bij de classici, maar ook wel in bredere kringen¹, een groeiende belangstelling voor de antieke Griekse en Latijnse romans. In juli 1989 werd zelfs te Hanover (USA) een groots opgezet internationaal congres alleen aan dit genre gewijd². Dat de 'American School of Criticism and Theory' met kopstukken als M. Riffaterre daar een aparte sectie verzorgden, bewijst hoe ernstig men de romans uit de Oudheid wel is gaan nemen. Vanaf 1986 worden aan de Rijksuniversiteit te Groningen jaarlijks twee colloquia gewijd aan het genre³. En in Duitsland wordt zelfs geregeld gepleit voor de opname van de Griekse romans in de canon van schoolauteurs⁴.

Deze positieve benadering is ongetwijfeld nieuw, toch zeker wat de Griekse romans betreft. De belangstelling voor Apuleius' *Metamorphoses* en Petronius' *Satyricon* is steeds wel groter geweest. Voor hun Griekse tegenhangers, deels bovendien voorgangers, lag dat anders. Nog tot midden deze eeuw werden die romans, waarvan men vooral de stereotiepe plot ('boy meets girl- they fall in love') en het gebrek aan karaktertekening in de verf zette, meestal met de nek aangekeken en als minderwaardige produkten van een wegkwijnende Griekse letterkunde beschouwd. In het feit dat in de Oudheid zelf de literaire critici aan dit soort literatuur nauwelijks aandacht hebben besteed⁵ en dat er blijkbaar niet eens een algemeen aanvaarde term bestond om het genre te benoemen, zag men dan graag een bevestiging van zijn eigen inschatting dat deze romans slechts met

1. Op een breder publiek mikten zeker de Engelse vertalingen van Reardon (1989) en de twee recente Nederlandse vertalingen van Longus door van den Broeck (1990) en Moonen (1991).

2. Zie TATUM-VERNAZZA (1990). Een volume met de volledige tekst van een aantal papers is in druk bij de Johns Hopkins University Press.

3. De teksten van de mededelingen worden gepubliceerd door H. Hofmann onder de titel *Groningen Colloquia on the Novel* (Groningen, 1988 -).

4. Zie bv. BARIÉ (1972), GAERTNER (1980: 54-56), RULAND (1985), HOLZBERG (1989) en NIEMANN (1991).

5. Hierbij dient men natuurlijk wel te bedenken dat het nieuwe genre vrij laat (vanaf de IIe e. v. Chr. ?) op de scène verscheen. Cf. REARDON (1991: 7).

moeite tot de 'belles lettres' konden gerekend worden en dat een ernstig wetenschapper ze dan ook liever niet tot zijn studie-object diende te maken. Natuurlijk schreef de jonge E. Rohde in 1876 — hij was toen nauwelijks 30 jaar — zijn indrukwekkende monografie *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, maar zijn belangstelling bleef vooral genetisch-historisch. Wat hem interesseerde was het 'Ursprungsproblem'. Waar kwam dit nieuwsoortige proza vandaan? Wie waren de ouders? Wanneer vond de conceptie plaats? Veel appreciatie voor de literaire waarde van die werken had Rohde (1876: 3)⁶ zeker niet: „Deutlich genug tragen diese Dichtungen die Züge des Greisentums, einer von der Blüte längst zum Verfall fortgeschrittenen Entwicklung”.

Er zijn vanzelfsprekend redenen aan te wijzen voor de ommezwaai. Vooreerst brachten de papyri in de loop van deze eeuw fragmenten aan het licht van talrijke nieuwe romans, die de vijf integraal bewaarde⁷ en de twee in samenvatting bekende⁸ exemplaren kwamen flankeren. Denken we maar aan de *Ninos-* (Ile e. v. Chr.), de *Chione-* (Ie e. v. Chr.), de *Metiochos-Parthenope-* (Ie e. v. Chr.), de *Iolaos-* (Ie of Ile e. n. Chr.) en de *Sesonchosis-* (Ile e. n. Chr.) romans, en aan de *Phoinikika* van Lollianos (Ie / Ile e. n. Chr.)⁹. Het genre bleek dus een veel grotere verspreiding gekend te hebben dan men zich voordien kon voorstellen. Overigens brachten de nieuwe exemplaren ook de variëteit binnen die Griekse romanproductie beter aan het licht. Naast de idealiserende romans, zoals die van Chariton en Xenophon bv., bleek een komisch-realistische strekking te bestaan, met o.a. de *Iolaos*-roman en Lollianos als vertegenwoordigers, die de Latijnse romans van Apuleius en Petronius beïnvloedde.

Verder werd het '(nog) onbekend — (dus) onbemind' - principe nogmaals bevestigd. Door toepassing op de die romans van moderne narratologische analyse-metodes — denken we bv. maar aan het vertelperspectief, de 'point of view' — kwam de individualiteit van elk exemplaar meer aan het licht¹⁰. Het bleek dan toch niet echt te gaan om bijna identieke specimina van één produktielijn.

6. Zie over zijn houding tegenover het genre ook CANKIK (1986: 451-456).

7. In chronologische orde: de *Περὶ Χαίρων καὶ Καλλιρόην ἐρωτικά διηγήματα* van Chariton (Ie e. v. Chr.?) ; de *Ἐφεσιακά* van Xenophon (Ile e. n. Chr.), de *Κατὰ Λευκίππην καὶ Κλειτοφῶντα* van Achilles Tatius (Ile e. n. Chr.), de *Ποιμενικά περὶ Δάφνιν καὶ Χλόην* van Longus (Ile - Ile e. n. Chr.) en de *Αἰθιοπικά* van Heliodorus (Ile of IVe e. n. Chr.). Men dient hier eigenlijk nog de *Historia Apollonii regis Tyri* toe te voegen. De bewaarde Latijnse tekst (Ve / VIe e.) is waarschijnlijk slechts een vertaling van een verdwenen Grieks origineel uit de Ile / Ile e. n. Chr.

8. De *Τὰ ὑπὲρ Θούλην ἄπιστα* van Antonius Diogenes (Ile e. n. Chr.) en de *Βαβυλωνιακά* van Iamblichus (eveneens Ile e. n. Chr.).

9. Voor een samenvatting van de inhoud en een basisbibliografie, zie JOHNE (1989). Voor de romans die alleen fragmentarisch op papyrus bewaard bleven, cf. KUSSL (1991). Een volledige editie hiervan wordt voorbereid door S. Stephens en J.J. Winkler (†).

10. Zie HÄGG (1971) voor Chariton, Xenophon van Ephese en Achilles Tatius; RUIZ-MONTERO (1981; 1988), die de analyse-methode van Propp toepaste op de vijf volledig bewaarde

En, al is de vooruitgang hier het meest beperkt, door een betere kennis van de cultuur-historische achtergrond — het einde van het Hellenistisch tijdvak en het begin van de Romeinse periode — kreeg men wat meer zicht op het publiek waarvoor deze romans bestemd waren¹¹ en dus op de 'implied reader'¹².

Nu moeten we toegeven dat de *Daphnis en Chloë* van Longus — samen trouwens met de *Ethiopische Verhalen* van Heliodorus — steeds in grote mate aan de obscuriteit en aan de negatieve kritiek is ontsnapt¹³. Zijn roman was, althans sinds de Renaissance, een best-seller¹⁴. Daarin zal het succes van de prachtige vertaling door Jacques Amyot (1559)¹⁵ en van deze van Paul Louis Courier (1810) wel een rol gespeeld hebben, evenals de bijna lyrische uitspraken van Goethe over het werk. Zoals bekend, raadde hij iedereen aan, de roman minstens éénmaal per jaar te lezen „um immer wieder daran zu lernen und den Eindruck seiner grossen Schönheit aufs Neue zu empfinden". Hij oordeelde zelfs dat in vergelijking met dit werk „der gute Vergil ein wenig zurücktritt"¹⁶. Ook de talloze Westeuropese schilders, beeldhouwers, musici, choreografen en literatoren die zich door Longus' verhaal lieten inspireren¹⁷, hielden de *Daphnis en Chloë* in de belangstelling.

En het literair-gevormde publiek had bijna impulsief waardering voor zijn rijkdom aan allusies, voor zijn spel met de literaire tradities, voor zijn kunstig opgebouwde plot met verfijnde motivering van elke nieuwe gebeurtenis, voor zijn ironie en zijn geraffineerde stijl. Wie bovendien ook de andere Griekse romans had gelezen en dus kon

romans, en FUTRE PINHEIRO (1987) die de verteltechniek van Heliodorus onderzocht. Longus kreeg in dit opzicht nog eerder weinig aandacht. Zie nochtans SCARCELLA (1983).

11. Volgens BOWIE (1990) en STEPHENS (1990) werden de romans gelezen door hetzelfde publiek dat ook Homerus, de tragici en Thucydides apprecieerde.

12. Volgens EGGER (1990: 391-402: „Appendix. Women as readers of the Greek novel") mikten de auteurs vooral, zij het wellicht niet exclusief, op een vrouwelijk lezerspubliek.

13. Zelfs HOLZBERG (1986: 116), die in zijn studie de antieke romans met de moderne TV-series en met de huidige triviaalliteratuur vergelijkt, rekent Longus toch, samen met Apuleius, „zu den ganz grossen Werken der Weltliteratur".

14. Van oktober 1988 tot januari 1989 liep in de British Library te Londen een tentoonstelling: *Daphnis and Chloë: the markets and metamorphoses of an unknown bestseller*. In de catalogus, verzorgd door G. Barber (The British Library, 1989), worden ongeveer 500 verschillende edities, vertalingen en adaptaties opgesomd, die verschenen sinds de eerste gedrukte referentie naar Longus' roman (bij Poliziano in 1489). Op het succes van Longus bij het bredere publiek wijst bv. ook het feit dat in 1969 op Cuba een Spaanse vertaling werd verspreid op 10.000 exemplaren.

15. Onlangs opnieuw uitgegeven met een voorwoord door WESPIESER (1988).

16. Cf. J.P. ECKERMANN, „Sonntag, den 20 März 1831", *Gespräche mit Goethe*, in *Johann Wolfgang Goethe, Gedenksausgabe der Werke, Briefe, und Gespräche*, Zürich, 1948, pp. 24, 484. Zie ook Schönberger (1989: 36-39).

17. Het volledige *Nachleben* van Longus is zeker nog niet beschreven. Interessant materiaal vindt men reeds bij Hägg (1983: 213-227: „Daphnis and Chloe in the Mirror of Art") en van de Wijer (1983).

vergelijken, kwam onder de indruk van Longus' originaliteit. Als enige immers verbond deze romancier het traditionele romanpatroon met de bukoliek — zijn helden zijn herders — en met het stramien van de Nieuwe Komēdie, aangezien Daphnis en Chloē uiteindelijk worden herkend als kinderen van rijke stedelingen. Bovendien elimineerde of reduceerde hij een aantal conventionele elementen waaraan zijn voorgangers, en ook nog de latere romanciers, zo gehecht bleken: geen liefde op het eerste gezicht, maar een langzaam ontwaaken van erotische gevoelens; geen jong paar van voorname afkomst, maar twee vondelingen als herders in dienst bij een pachter; geen stedelijk milieu, maar het lieflijke platteland van Lesbos als decor; geen anachronistische setting van het verhaal in het 'klassieke Griekenland', maar eerder een 'tijdloze' geschiedenis; geen verre reizen met soms ongeloofwaardige avonturen en bedreigingen, maar een handeling in een mikrokosmos. „*Daphnis and Chloe embark on a journey not in space, but in time*” stelde Reardon (1969: 301) vast, waarmee hij dan doelde op hun psychologische evolutie. En men zou deze reeks van 'atypische' kenmerken nog wel even kunnen vergelijken¹⁸

Kommentaren als deze van Helm (1956: 51), die in het werk alleen maar „*sexueller Perversität, schwüle Schlüpfrigkeit*” en „*niedere ans Pornographische grenzende Sphäre*” kon zien, en die van Schmid (1924: 824), die getroffen werd door de „*Mischung von dezenter Süßlichkeit und derber Sinnlichkeit*” en door de „*pornographischer Reiz*”, bleven dan ook in de minderheid¹⁹.

Toch zijn er minstens twee elementen in de *Daphnis en Chloē* waarover ook tamelijk recente commentaren soms nog struikelden. Vooreerst is er het *Prooemion* dat Longus aan zijn eigenlijk verhaal laat voorafgaan, en verder zijn er de drie 'embedded stories', die hij in de loop van zijn roman door één van de personages laat vertellen. Op deze twee elementen van de roman willen we hier onze aandacht concentreren en proberen aan te tonen dat ze geen loshangende franjes zijn, eventueel door de retorische traditie en de conventies van het genre gedictieerd, maar essentiële componenten binnen de structuur en de betekenis van het geheel en dat zeker het *Prooemion* door Longus als 'theorematisch' werd bedoeld. Voor alle duidelijkheid: ik wil proberen een synthese te brengen van wat recent onderzoek met betrekking tot deze twee elementen heeft opgeleverd en daarbij enkele eigen passen vooruit wagen.

18. Cf. WOUTERS (1983: 186-187) en MACQUEEN (1990: 136).

19. Vooral ROHDE (1937: 39) verzette zich sterk tegen dit verwijt van obsceniteit.

HET PROOEMIUM

In zijn *Prooemion* vertelt Longus hoe hij tijdens een jachtpartij op Lesbos bij toeval een schilderij onder ogen kreeg. Hij beschrijft de scènes daarop en legt uit hoe het schilderij hem inspireerde tot het schrijven van een roman.

Griekse tekst²⁰

1. Ἐν Λέσβῳ θηρῶν ἐν ἄλσει Νυμφῶν θέαμα εἶδον κάλλιστον ὧν εἶδον· εἰκόνας γραφήν, ἱστορίαν ἔρωτος· Καλὸν μὲν καὶ τὸ ἄλσος, πολύδενδρον, ἀνθηρόν, κατάρρυτον· μία πηγὴ πάντα ἔτρεφε, καὶ τὰ ἄνθη καὶ τὰ δένδρα· ἄλλ' ἢ γραφὴ τερπνοτέρα καὶ τέχνην ἔχουσα περιττήν καὶ τύχην ἐρωτικὴν· ὥστε πολλοὶ καὶ τῶν ξένων κατὰ Φήμην ἤεσαν, τῶν μὲν Νυμφῶν ἰκέται, τῆς δὲ εἰκόνας θεαταί.

2. Γυναῖκες ἐπ' αὐτῆς τίκτουσαι καὶ ἄλλαι σπαργάνοις κοσμοῦσαι, παιδιὰ ἐκκείμενα, ποιμνία τρέφοντα, ποιμένες ἀναιρούμενοι, νέοι συντιθέμενοι, ληστῶν καταδρομή, πολεμίων ἐμβολή. Πολλὰ ἄλλα καὶ πάντα ἐρωτικὰ ἰδόντα με καὶ θαυμάσαντα πόθος ἔσχεν ἀντιγράψαι τῇ γραφῇ.

3. Καὶ ἀναζητησάμενος ἐξηγητὴν τῆς εἰκόνας τέτταρας βίβλους ἐξεπονησάμην, ἀνάθημα μὲν Ἐρωτι καὶ Νύμφαις καὶ Πανί, κτῆμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις, ὃ καὶ νοσοῦντα ἰάσεται, καὶ λυπούμενον παραμυθῆσεται, τὸν ἐρασθέντα ἀναμνήσει, τὸν οὐκ ἐρασθέντα προπαιδεύσει.

4. Πάντως γὰρ οὐδεὶς ἔρωτα ἔφυγεν ἢ φεύζεται, μέχρις ἂν κάλλος ἦ καὶ ὀφθαλμοὶ βλέπωσιν. Ἡμῖν δ' ὁ θεὸς παράσχοι σωφρονοῦσι τὰ τῶν ἄλλων γράφειν.

1. Toen ik eens op Lesbos aan het jagen was, kreeg ik in een heilig bos van de Nymfen het mooiste schouwspel te zien dat ik ooit onder ogen had, een geschilderde voorstelling, een liefdesgeschiedenis. Ook het bos was wel prachtig, dicht begroeid met bomen, vol bloemen, rijk met water bevoeid. Eén enkele bron voedde alles, zowel de bloemen als de bomen. Toch was het schilderij aantrekkelijker, omdat het van een meesterlijke bedrevenheid getuigde en een liefdesgeschiedenis voorstelde. Velen kwamen dan ook, zelfs uit den vreemde, om tot de Nymfen te bidden en om de afbeelding te bekijken.

2. Men zag er vrouwen op afgebeeld die kindjes baarden, andere die de borelingen in luiers wikkelden, wichtjes die te vondeling werden gelegd, ooiën die hen zoogden, herders die hen meenamen, jonge mensen die elkaar trouw zwoeren, een strooptocht van piraten en een aanval van vijanden. Toen ik nog vele andere taferelen, allemaal in

20. Met het oog op de stilistische kommentaar die later volgt, nemen we hier de Griekse tekst op volgens de editie van Vieillefond (1987). Ook de andere Griekse citaten in ons opstel werden telkens uit deze editie genomen.

verband met de liefde, vol bewondering had bekeken, becroop me het verlangen om met woorden een kopie te maken van het schilderij.

3. *Ik zocht dus iemand die de voorstelling kon verklaren en ik heb toen vier boeken uitgeschreven, als wijgeschenk enerzijds voor Eros, en de Nimfen en Pan, als een bevallig bezit anderzijds voor alle mensen, dat de zieke zal genezen, de bedroefde zal troosten, dat herinneringen zal oproepen bij wie in de liefde werd ingewijd, dat de ongewijde zal voorlichten.*

4. *Want helemaal niemand is ooit aan Eros ontsnapt of zal hem ontlopen, zolang er schoonheid bestaat en ogen zien. En moge de god ons verlenen dat we met bezonnen gemoed de passies van anderen beschrijven.*

Deze zelfstandige eenheid vóór de eigenlijke roman en ervan gescheiden door het vertelperspectief — Longus' eigenlijk verhaal verloopt in de derde persoon — werd door Rohde (1876: 503-504; 515-516) zonder meer aangevoeld als één van de procédés uit het retorische repertoire van de *Ile Sofistiek*. Voor Haight (1943: 121) was het hoogstens „a delightful prayer” en voor Berti (1967: 343) duidelijk een „gioco letterario”.

Nu kan het zelfs aan een oppervlakkig lezer van de roman niet ontgaan dat alle acht scènes die Longus op de *γραφή* te zien kreeg (§ 2), direct of indirect aan concrete onderdelen van de romanplot beantwoorden, dat hij dus a.h.w. een soort inhoudsopgave vooraf meegeeft²¹. Weliswaar worden de eerste twee scènes, nl. *γυναῖκες τίχτουςαι* (vrouwen in barensweeën) en *ἄλλαι κοσμοῦσαι* (vrouwen die kinderen in luiers wikkelden), in het verhaal niet echt beschreven, maar ze worden in elk geval door de context ondersteld. *Παιδιά ἐκκείμενα* (kinderen die werden te vondeling gelegd) verwijst expliciet naar bk. IV 24 en 35, waar Dionysophanes en Megakles, de natuurlijke vaders van respectievelijk Daphnis en Chloé, na de herkenning van hun kinderen, vertellen hoe ze hen ooit, door de omstandigheden daartoe gedreven, aan hun lot overlieten. Ook de scènes *ποιμνία τρέφοντα* en *ποιμένες ἀναιρούμενοι* (dieren die hen voeden en herders die hen adopteren) werden in de plot verwerkt. In bk. I 2-3 vindt de pachter Lamón de kleine Daphnis die door een geit wordt gezoogd en in bk. I 4-6 ontdekt Dryas Chloé, terwijl een schaap haar, *πάνυ ἀνθρωπίνως*, de uier biedt. In I 7, waar Dryas en Lamón gelijktijdig door een droombeeld vernemen dat de Nimfen hun pleegkinderen aan Eros toevertrouwen, maakt de lezer spontaan een link met

21. Cf. MITTELSTADT (1967).

de 'jonge mensen in een liefdesrelatie' (νέοι συντιθέμενοι). En de twee laatste scènes, de ληστῶν καταδρομή en de πολεμίων ἐμβολή kondigen de twee enige echte 'avonturen' van het verhaal aan: de raid van de piraten uit Pyrrha (I 28)²² en de aanval van de Methymniërs (II 19). Een pictografische samenvatting dus van de voornaamste evenementen, want eigenlijk is de rest van de roman een variatie op thema zes (νέοι συντιθέμενοι). Een onvolledige samenvatting toch: de herkenning van de kinderen door hun echte ouders ontbreekt²³.

Meer aandachtige lectuur leert dat het *Prooemion* ook langs allerlei andere draden nauw met de eigenlijke roman verbonden is. Zo lijkt het ons duidelijk dat Longus de εἰκόνες die Daphnis en Chloë op het einde van de roman (bk. IV 39, 2), vlak vóór de huwelijksnacht, opdragen, wil geassocieerd zien met het schilderij dat hij op Lesbos onder ogen kreeg en dat hij door een „Beglaubigungsapparat” te hanteren — zij het op zeer bedekte wijze — de historiciteit van zijn inspiratiebron wil suggereren. Maar deze thematiek hebben we reeds in een andere bijdrage uitgewerkt²⁴.

Wat we hier willen aantonen is dat Longus in zijn *Prooemion* een aantal van zijn eigen literair-esthetische concepten meegeeft en wellicht ook materiaal aanreikt voor het achterhalen van de betekenis die hij in zijn roman wilde leggen.

Een impliciete *metatekst* voor Longus' literair-esthetische visies? Misschien gaat de term te ver, alhoewel.

De idee van de literatuur, vooral dan de poëzie, als een μίμησις van de realiteit domineerde al eeuwen de Griekse literaire kritiek. Reeds Aristoteles (*Poetica* 1460b 7-8) en Plato (*Rep.* X 601a) zagen in de schilderkunst, als afbeelding van de werkelijkheid, het belangrijkste 'analogon' voor de literatuur en de associatie tussen beide representatievormen werd later meermaals heropgenomen, oa. door Plutarchus (bv. *De audiendis poetis* 3; 17F)²⁵. Zonder ook maar enigszins de indruk te wekken van een geforceerde theoretische stellingname werkt Longus deze idee verder uit en combineert ze met de oppositie φύσις-τέχνη.

22. De meeste uitgevers kiezen de lezing Τύριοι λησταί van het hs. V. en bieden als tekst: Τύριοι λησταί Καρικὴν ἔχοντες ἡμιολίαν, ὡς ἂν μὴ δοκοῖεν βάρβαροι. „Rovers uit Tyr bemanden een Karische boot, om er niet als barbaren uit te zien”. Zie echter REEVE (1982: 14, *app. crit.*) die er op wijst dat de Kariërs, evenzeer als de inwoners van Tyr, barbaren zijn, zodat de rest van de zin, ὡς ἂν μὴ δοκοῖεν βάρβαροι, zinloos dreigt te worden. Zijn voorkeur voor de lezing Πυρραῖοι — Pyrrha is een stadje op Lesbos — van het hs. F, gecombineerd met een positieve doelzin (ὡς ἂν δοκοῖεν βάρβαροι), wordt gedeeld door WINKLER (1990: 231, n. 17). VIEILLEFOND (1987: 122) vond daarentegen Reeve's oplossing „certes ingénieux, mais beaucoup trop conjectural”.

23. Reeve (1982: 1) stelde in § 2 een andere interpunctie voor van de tekst: πολεμίων ἐμβολή, πολλὰ ἄλλα καὶ πάντα ἐρωτικά ἰδόντα με κτλ. MACQUEEN (1990: 21 en 230, n.19), die hem volgt, beschouwt πολλὰ ἄλλα καὶ πάντα ἐρωτικά als een samenvatting van de rest van de roman.

24. WOUTERS (1990). Zie nu ook ZEITLIN (1990: 443).

25. Cf. FLASHAR (1979: 95-96). Zie ook VAN DER STOCKT (1983: 111-114; 1990).

De γραφή die hij op Lesbos onder ogen kreeg was duidelijk een μίμησις van een realiteit, die hem door een ἐξηγητής werd toegelicht. Zijn eigen roman ziet hij als een μίμησις, een verbale kopie, van het schilderij, een μίμησις in het kwadraat dus. Sommige vertalers en kommentatoren²⁶ hebben in de term ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ (§ 2) een notie van competitie, van rivaliteit onderkend, hetgeen trouwens leidde tot de omschrijving „*vie in description with painting*” in de LSJ, s.v. ἀντιγράφω (met referentie naar deze passus alleen) en „*ri-produce con parole, in gara con*” in het *Lessico dei romanzieri greci* (s.v. ἀντιγράφω) van Conca. Ik meen dat de betekenis „make a written copy of the picture”, die men o.a. aantreft in Turner's prachtige vertaling van 1968, in elk geval taalkundig mogelijk is²⁷ en veel beter past binnen Longus' gedachtengang. Deze γραφή bezit περιττή τέχνη, buitengewone kunstvaardigheid — die van de schilder uiter-aard — en is daarom τερπνοτέρα dan de nochtans prachtige natuurlijke omgeving (καλὸν μὲν καὶ τὸ ἄλλος) waarin ze is opgesteld. Hier haakt de auteur in op de discussies in zijn tijd en reeds voordien²⁸ over de relatie en vooral de onderlinge voorrang van φύσις - τέχνη, discussies die door sommige antieke beroeps-critici ook direct met de μίμησις-theorie werden verbonden. De anonieme auteur van het traktaat *De sublimitate* (Περὶ ὑψοῦς), ongeveer een eeuw vóór Longus te situeren, ziet beide elementen in nauwe relatie, echter zonder onderlinge primautéit: παρὰ τοῖς ἀρίστοις συγγραφεῦσι διὰ τῶν ὑπερβάτων ἡ μίμησις ἐπὶ τὰ τῆς φύσεως ἔργα φέρεται. Τότε γὰρ ἡ τέχνη τέλειος ἦνικ' ἂν φύσις εἶναι δοκῆ, ἡ δ' αὖ φύσις ἐπιτυχῆς ὅταν λαμβάνουσιν περιέχῃ τὴν τέχνην. „*Bij de beste schrijvers komt door het gebruik van hyperbata het uitbeeldend vermogen tot het effect van de natuur. Want dan is de kunst volmaakt, wanneer zij natuur schijnt te zijn, en anderzijds is de natuur ἐπιτυχῆς (succesvol, gelukt) als zij de kunst ongemerkt in zich besloten houdt*” (22.1).

Maar Hermogenes (° ca. 161), een tijdgenoot van Longus, probeerde reeds bij het begin van zijn werk Περὶ ἰδεῶν ('Over stijltypes') de redenaars en critici ervan te overtuigen dat φύσις zonder τέχνη haar doel niet bereikt, dat een middelmatige φύσις in elk geval bijkomende τέχνη behoeft en dat alleen φύσις en τέχνη samen een ideale combinatie kunnen vormen. Longus deelde duidelijk zijn inzichten. Aan de eigen verbale μίμησις heeft hij een περιττή τέχνη willen mee-

26. Zie ook WOUTERS (1990: 478, n. 78). Cf. verder BILLAULT (1979: 203; 1990: 159); WINKLER (1990: 231, n.13), ZEITLIN (1990: 418, 433 en n. 49) en TESKE (1991: 73-74), die allen een notie van rivaliteit in de tekst herkennen. Zie daarentegen MACQUEEN (1990: 22: „to respond in writing to the painting.”).

27. Lucianus gebruikt in zijn *Zeuxis*, § 3 en *Hermotimos*, § 10 de term ἀντίγραφος (/ -ov?) voor een kopie van een schilderij.

28. Een kort overzicht biedt TESKE (1991: 98-108).

geven, vooreerst door de poëtische stijl van zovele passages. Ik meen deze stijl, die, evenzeer als de eigenlijke plot, één van de charmes vormt van het werk, terecht poëtisch te mogen noemen, eerder dan retorisch, al bedient Longus zich wel vaak en uitgebreid van de Gorgiaanse technieken. Inderdaad ontstaat o.i. bij de lezer nergens de indruk van enig bewust aansluiten bij de retoriek, laat staan van gezocht maakwerk.

Reeds in de eerste zin van zijn *Prooemion* geeft Longus ons een staalkaart van zijn stilistische τέχνη²⁹. Hij begint met een dubbele plaatsaanduiding: ἐν Λέσβῳ θηρῶν - ἐν ἄλσει Νυμφῶν: volledig parallelle isokola, door de anafoor en het homoioteleuton nauw op elkaar betrokken. Dan: θέαμα εἶδον κάλλιστον ὧν εἶδον, met de in zijn fraseologie zo frekwente woordherhaling. Dan een dubbele bijstelling bij θέαμα: εἰκόνας γραφήν, ἱστορίαν ἔρωτος, chïastisch geconstrueerd en nauw samengesnoerd door de allitteratie en het homoioteleuton van het eerste en het laatste woord. Even tussen rechte haken: er is geen reden om met Brunck en met Dalmeyda, in de Budé-editie van 1960, de lezing van de hss., εἰκόνας γραφήν, te emenderen tot εἰκόνα γραπτήν. Dergelijke wendingen zijn typisch voor de maniëristische fraseologie van Longus. „Alambiqué”, het epitheton waarmee Vieillefond (1987: LVIII, n. 2) in de recentere Budé-editie Longus' taalgebruik karakteriseert, lijkt me prachtig gekozen en sprekend, vooral voor wie ooit de streek van de Calvados heeft bezocht.

Het is onmiddellijk duidelijk: parallellisme, isokola, anaforen, woordherhalingen, chiasmen, allitteraties en homoioteleuta genieten Longus' voorkeur. In de volgende zin vinden we een andere basistoon van zijn stijlregister, het asyndeton: πολύδενδρον, ἀνθηρόν, κατάρρυτον, gecombineerd natuurlijk met het hem geliefde parallellisme, met eindrijm en met een opbouw in triaden³⁰. Opdat de lezer het goed zou vastzetten, laat de auteur onmiddellijk een tweede en wat meer uitgebreide illustratie volgen in § 2:

γυναῖκες ἐπ' αὐτῆς τίκτουσαι
καὶ ἄλλαι σπαργάνοις κοσμοῦσαι,
παιδία ἐκκείμενα,
ποιμίνα τρέφοντα,
ποιμένες ἀναιρούμενοι,
νέοι συντιθέμενοι,
ληστῶν καταδρομή,
πολεμίων ἐμβολή.

29. Zie ook TESKE (1991: 79-81).

30. Over de voorliefde van Longus voor de triade, zie NORDEN (1897: 46), VIEILLEFOND (1987: CCIX-CCXI) en GARCÍA (1991).

Neem daarbij de antithetische formuleringen (μέν...δέ) in τῶν μὲν Νυμφῶν ἰκέται, τῆς δὲ εἰκόνοσ θεαταί (§1) en ἀνάθημα μὲν...κτῆμα δέ (§3) en de demonstratie is compleet.

Τέχνη streeft Longus zeker ook na in zijn structuur van de roman: 4 boeken³¹, praktisch van gelijke lengte, met telkens een belangrijke stap in de evolutie van de erotische verhouding tussen Daphnis en Chloé³² en met voor elk boek een verbazingwekkende gelijkennis in de opbouw van de plot, zoals verderop nog zal blijken. Stijl en structuur werden sterk bewerkt. Ze vertonen een ten top gedreven symmetrie. Mogen we dit met Teske³³ lezen in Longus' term ἐξεπονησάμη (§3)?

Gaan we te ver wanneer we in dit prooemion een stilistisch programma gebaseerd op de φύσις - τέχνη - tegenstelling zoeken? Ik geloof het niet, wanneer ik vaststel dat in een pas verschenen studie van Teske, *Der Roman des Longos als Werk der Kunst* (1991: 29-34; 92-96) klaar wordt aangetoond dat diezelfde tegenstelling alle grote *ekphraseis* binnen de roman beheerst: de beschrijving van de stad Mytilene (I 1), van de tuin van Philetas (II 3), van het paradeisos van Dionysophanes (IV 2), alle gelegen op reeds door de natuur begunstigde plaatsen, maar pas tot hun ware pracht uitgegroeid door *technê*, door mensenhand. Diezelfde auteur (1991: 35-41; 116) releveert trouwens even klaar — en het zal ook belangrijk blijken voor de 'boodschap' in de roman — hoe Longus de instinctieve sexuele aandrang van Daphnis en Chloé met de φύσις associeert, de theoretische liefdesles van Philetas (II 7) en de praktische van Lykainion (III 17-18) daarentegen met τέχνη³⁴. Alleen door deze τέχνη evolueert het instinctmatige tot een door de mens beheerste, in het sociale leven geïncorporeerde en van alle animale connotaties bevrijde erotiek. Maar nu anticiperen we wellicht reeds te sterk op de betekenis van de roman.

Longus reflecteert overigens in zijn *Prooemion* niet alleen op de esthetische concepten φύσις en τέχνη. Hij noemt zijn roman een κτῆμα τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις (§3). Dat hij met de term κτῆμα bedekt re-

31. De indeling stamt van Longus zelf (cf. *Prooemion*, §3) en niet, zoals voor de meeste antieke geschriften, van latere uitgevers.

32. Cf. TESKE (1991: 86-88).

33. TESKE (1991: 76): „Durch die Verwendung von ἐπεποιεῖν betont der Erzähler den hohen künstlerischen Wert seines Werks“. ZEITLIN (1990: 454) wees er op dat Longus in zijn roman de term ἐξεπονησάμη een tweede (en laatste) maal gebruikt, wanneer Philetas vertelt (II 3, 3) hoe hij zijn tuin met zorg bewerkte.

34. Onafhankelijk van Teske kwam ZEITLIN (1990: 435-436) tot dezelfde conclusie: „we learn from the narrative that nature (*physis*) alone cannot spontaneously complete the work of ἔρωσ for its youthful lovers: they need education (*paideia*) — elementary lessons for them both from the pastoral Philetas, to be followed later by the artful *tekhne* of yet another teacher (the city woman Lykainion), who gives prior instruction to the male“. Zie ook ZEITLIN (1990a).

fereert aan Thucydides' beroemde methodekapittel (I, 22), werd natuurlijk reeds lang geleden herkend³⁵. Opvallend echter is Longus' precisering *τερπνόν*, waardoor hij positie blijkt te kiezen in het debat fictieel-niet fictieel, gecombineerd met het alternatief: lering of zuiver esthetische doelstelling. Thucydides bood, zoals bekend, zijn *Ἱστορίαι* — mag men in Longus' termen *ἱστορίαν ἔρωτος* (§ 1, zin 1) een echo zien³⁶? — aan als een *κτῆμα ἐς αἰεί*, eerder dan een *ἀγώνισμα*, een wedstrijdcompositie, een pronkstuk bestemd voor één enkele recitatie. De historicus anticepeerde daarmee op mogelijke kritikasters die een niet-fictieel werk minder aantrekkelijk zouden kunnen vinden: *καὶ ἐς μὲν ἀκρόασιν ἴσως τὸ μὴ μυθῶδες αὐτῶν ἀτερπέστερον φανεῖται*. „Misschien zal het ontbreken van het fabelachtige karakter aan mijn geschiedwerk minder bekoorlijk zijn voor het oor”. Dit nadeel moet echter wijken voor het nuttigheidsbeginsel: *ὅσοι δὲ βουλήσονται τῶν τε γενομένων τὸ σαφὲς σκοπεῖν καὶ τῶν μελλόντων ποτὲ αὖθις κατὰ τὸ ἀνθρώπινον τοιούτων καὶ παραπλησίων ἔσσεσθαι, ὠφέλιμα κρίνειν αὐτὰ ἀρχούντως ἔξει*. „Maar wie een duidelijke beeld wil hebben van de gebeurtenissen en van wat zich overeenkomstig de menselijke natuur in de toekomst evenzo of ongeveer zo zal afspelen, zal het nut van mijn werk beseffen. Daarmee ben ik tevreden” (I 22, 4)³⁷. Longus doorbreekt de strakke tegenstelling tussen literaire attractiviteit en nuttigheidswaarde. Zijn roman zal een universeel bezit zijn, een *κτῆμα*, dat beleert (*προπαιδεύσει*) en dat bovendien esthetisch aantrekkelijk is. Opnieuw een duidelijke stellingname. Niet volledig nieuw wellicht. Reeds Polybius (I 2)³⁸ vond de component *τερπνόν* belangrijk in de historiografie en Horatius (*Ars Poetica* 343f) stelde al expliciet: „omne tulit punctum qui miscuit utile dulci / lectorem delectando pariterque monendo”. Waarmee ik zeker niet wil suggereren dat Longus het traktaat van Horatius had gelezen. Ik durf de vraag herhalen: zoeken we het weerom niet te ver? Ik geloof het niet, want Longus herneemt de gedachte in bk. II 3-6 bij Philetas' relaas over zijn ontmoeting met Eros. De auctoriale verteller commentariert de reactie van Daphnis en Chloë op Philetas' jeugdervaring met de woorden: *πάνυ ἐτέρφθησαν ὡσπερ μῦθον, οὐ λόγον ἀκούοντες* (II 7, 1). Philetas' verhaal was duidelijk een *λόγος*, die echter, als mooie *μῦθος* verpakt, *τέρψις* bezorgde aan de kinderen, maar ook lering. Inderdaad, nadat de oude herder op de vragen van

35. Zie TURNER (1960: 117-118); HUNTER (1983: 47-50); PANDIRI (1985: 117-118 en n. 9) en TESKE (1991: 2-7).

36. Cf. PANDIRI (1985: 117).

37. Vertaling van SCHWARTZ (1964).

38. PHILIPPIDES (1983) beklemtoonde dat Longus op bedekte wijze aan Polybius refereert. Over de componenten *χρήσιμον* en *τερπνόν* bij de hellenistische geschiedschrijvers, zie D'HUYS (1990) en WALBANK (1990).

Daphnis en Chloé naar de identiteit van dat wondere wezen heeft geantwoord met zijn bekende lofredre op de kleine god (II 7), herneemt Longus auctoritaal: Φιλῆτας μὲν τοσαῦτα παιδεύσας αὐτοῦς ἀπαλλάττεται (II 8, 1).

Het *Prooemion* maakt de lezer ook attent op de symboliek in de roman. Het is alsof Longus met de woorden ἀνάθημα μὲν Ἐρωτι καὶ Νύμφαις καὶ Πανί, κτῆμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις (§ 3) zijn publick waarschuwt: „let op dit is een allegorie, en geen eenvoudig liefdesverhaal „; alsof hij zich van te voren verzet tegen de titel die G. Thornley³⁹ in 1657 aan zijn beroemd geworden Engelse vertaling zou meegeven: „a most sweet and pleasant pastoral romance for young ladies”. Of tegen diegenen die een goed deel van de inhoud — denken we slechts aan de ongelooflijke naïveteit i.v.m. sexualiteit die Daphnis en Chloé, kinderen van het platteland, aanvankelijk ten toon spreiden (cf. o.a. III 14) — nonsens zouden vinden.

De roman is een ἀνάθημα aan Eros en zijn gezellen, omdat hij, samen met Daphnis en Chloé, de hoofdfiguur is. Hij is zeker de θεός aan wie Longus in de laatste zin van zijn voorwoord om σωφροσύνη verzoekt en men kan zich trouwens afvragen of in § 1 niet ἱστορίαν Ἐρωτος dient gelezen of ten minste een dubbele bodem dient aanvaard te worden. Het is Eros die alle gebeurtenissen controleert: hij geeft aan de pleegouders de opdracht Daphnis en Chloé samen het vee te laten hoeden (I 7), hij arrangeert de situatie waarin ze op elkaar verliefd worden (I 11-13), hij manifesteert zich aan Philetas (II 4-6) en hij geeft, in een droom aan Dionysophanes, de uiteindelijke toestemming voor het huwelijk (IV 34, 1). Op andere momenten zijn het zijn handlangers, de Nimfen en Pan, die de mikrokosmos dirigeren waarin Daphnis en Chloé evolueren. De Nimfen presenteren de kinderen in een droom aan Dryas en Lamon (I 7), ze roepen Pan ter hulp wanneer Chloé is ontvoerd (II 23, 4), laten Daphnis het geld vinden dat Chloé's pleegouders moet overtuigen (III 27) en vragen aan Eros om in te stemmen met het huwelijk (IV 34, 1). Het is Pan die Chloé uit de handen van Bryaxis en zijn matrozen redt (II 26-28).

Die Eros wordt voorgesteld als een kosmische, creatieve kracht die de ganze natuur beheerst. Δύναται δὲ τοσοῦτον ὅσον οὐδὲ ὁ Ζεὺς. Κρατεῖ μὲν στοιχείων, κρατεῖ δὲ τῶν ὁμοίων θεῶν, aldus Philetas in zijn lofredre op de god (II 7, 2). Als universele generatieve macht beheerst Eros ook de erotische evolutie van Daphnis en Chloé, die trouwens perfect de gang der seizoenen volgt. Eerste verliefdheid tijdens de lente, groei van de gevoelens tijdens de zomer, instructie over het ὄνομα ἔρωτος tij-

39. Zie, over deze vertaling, EDMONDS (1916: XIX-XXI).

dens de herfst. Na een winter van scheiding, heropbloei in de tweede lente, praktische instructie van Daphnis door Lykainion in de tweede zomer en het huwelijk in de tweede herfst. Ἔρωτι, ὦ παῖδες, κατέσπεισθε καὶ Ἔρωτι ὑμῶν μέλει, roept de oude herder Philetas uit, nadat hij de kleine Eros in zijn tuin heeft aangetroffen (II 6, 2).

Dat Longus deze evolutie laat verlopen „from Innocence to Experience”, zoals Turner (1960: 119) het verwoordde, of „from the inception of desire to its fulfillment” met de termen van Zeitlin (1990: 419), zullen we door parallellisme bevestigd zien in de ingelaste verhalen. In elk geval krijgt de παιδεία daarbij veel meer aandacht dan het instinctmatige en dan de eigenlijke erotische handelingen⁴⁰ en aldus kan het verhaal een leerschool vormen voor de lezer: τὸν οὐκ ἐρασθέντα προπαιδεύσει (*Prooemion*, § 3), woorden die dus allicht meer inhouden dan een vluchtige allusie⁴¹ op het thema van „poëzie als remedie tegen verliefdheid”, zoals o.a. Theocritus het behandelde in zijn XIe Idylle.

Dat het om een symbolische roman gaat waarbij het duidelijk naïeve verhaal hogere waarden moet illustreren, daarover zijn de meeste moderne kommentatoren het nu wel eens. Alleen, de roman dient dan ook gedecodeerd te worden en de symboliek geïnterpreteerd en in deze interpretatie kunnen nog steeds grote variaties worden vastgesteld. De identificatie van één van de achterliggende ideeën ('from Innocence to Experience') die we reeds vermeldden, werd voorgesteld in een korte kommentaar van Turner uit 1960. Ze lijkt mij persoonlijk bijzonder overtuigend, maar ik wil niet onvermeld laten dat sommigen veel verder en in andere richtingen zijn gegaan. Auteurs als Rohde (1937), Chalk (1960) en vooral Merkelbach (1962) zagen de roman als een echte mysterie-tekst, als een ἱερός λόγος van de Dionysische cultus, waarin elk detail verwijst naar precieze τελεταί of rituelen. Ondanks de talrijke bezwaren en vooral alternatieve verklaringen voor bijna elk door hem als argument gehanteerd detail⁴², volhardde deze laatste auteur in zijn recent boek *Die Hirten des Dionysos* (1988). Ik wil hier geen debat aangaan⁴³. Alleen, omdat we nu toch de prooemiontekst onder ogen hebben, één detail.

40. Zie ook WINKLER (1990: 103): „D&S is not about the natural growth of erotic instinct but about the inadequacy of instinct to realize itself and about the many kinds of knowledge, education, and training required both to formulate the very meaning of spontaneous feelings and then to express them in appropriate action. Longus' tentative and exploratory fiction is, we might say, more about culture than about nature, and at times it seems to lead us in the direction of the thesis that sex itself is in no recoverable sense a natural fact but is through and through a social reality”.

41. Zoals HUNTER (1983: 50) me schijnt te suggereren.

42. Voor recente negatieve reacties op de initiatie-theorie van Merkelbach, zie STARK (1989: 145-149), ZEITLIN (1990: 422, n. 9) en MACQUEEN (1990: 215-219).

43. Voor detailkritiek, zie TURCAN (1989) en TESKE (1991: 19-21).

Voor Chalk (1960: 36, n. 7) en Merkelbach (1988: 140) is de ἐξηγητής die Longus consulteerde, een religieus functionaris, een officiële interpretator van geheime, heilige riten. En inderdaad, Pausanias (5,23.6) hanteert de term voor Griekse droom- en orakelverklaarders. Maar elders (1,13.8 en *passim*) noemt die ook de museumgidsen en lokale toeristenbegeleiders ἐξηγηταί en bij Philostratos in zijn *Imagines* (*Prooemion* 4 en *passim*) geeft een ἐξηγητής toelichting bij schilderijen. Longus' informant zal dus wel eerder te vergelijken geweest zijn met de monniken die bij het Griekse klooster van Meteora postkaarten verkopen aan de toeristen die er met busladingen toestromen — om een beeld van Pandiri (1985: 134, n. 7) over te nemen⁴⁴ — dan met een lid van een occult religieus genootschap.

DE INGELASTE VERHALEN

Laten we het voorlopig daarbij om de de tweede component van ons thema aan te pakken.

In elk van de drie eerste boeken wordt de hoofdplot even onderbroken door een 'digressio'. Eén van de personages vertelt een mythe. Waar de twee lijnen, deze van 'sujet' en van 'discours' normaliter perfect parallel verlopen, vertoont deze van de 'discours' als het ware een ogenschijnlijk overbodige lus. Voor het epos en de tragedie werden dergelijke 'uitweidingen' door Aristoteles in zijn *Poetica* streng veroordeeld (51a30: „de handeling moet een geheel vormen, d.w.z. de delen van de handeling moeten in een zo nauwe samenhang zijn gebracht dat bij verplaatsing of verwijdering van een deel het geheel zijn verband verliest en in beweging komt. Wanneer de aanwezigheid of afwezigheid van iets voor het geheel geen merkbaar verschil maakt, is het er geen deel van,„)⁴⁵.

De latere retoren⁴⁶ daarentegen beschouwden dergelijke *digressiones* dan weer als een belangrijk deel van de *ornatus* van hun *elocutio*. Daarin dient de redenaar vooral naar γλυκύτης te streven. De Griekse romanauteurs hebben zich in belangrijke mate bij die retorische traditie aangesloten. Achilles Tatius bv. onderbreekt geregeld zijn verhaal voor allerlei paradoxografica over de oorsprong van de wijn (I 2), over het nijlpaard (IV 2), de olifant (IV 4), de krokodil (IV 19), de relatieve voordelen van homo- en hetero-sexualiteit (II 35-38) enz. Heliodorus schuwde evenmin het etaleren van geleerd-

44. Cf. ook HUNTER (1983: 46): „museum-guide" en WINKLER (1989: 106): „a local tour-guide". I.v.m. de ἐξηγηταί bij antieke reliekschrijnen, zie WINKLER (1985: 233-238).

45. Vertaling van VAN DER BEN - BREMER (1986: 43).

46. De teksten worden opgesomd door DESBORDES (1982: 48, n. 6).

heid gecombineerd met retorisch talent⁴⁷. Dergelijke zijpaden maakten het de auteurs trouwens ook mogelijk om, wanneer ze het wensten, een gecompliceerde plot tijdelijk te bevriezen. Het heeft hen wel nogal wat (grotendeels ongegronde) kritiek opgeleverd van moderne commentatoren⁴⁸. Ze zouden hun verhaal alleen hebben gebruikt voor de inbouw van allerlei retorische praalstukjes⁴⁹.

Nu kunnen *digressiones* uiteraard ook de esthetische waarde van een verhaal verhogen, wanneer zij niet *extra causam*, maar *pars causae* zijn, deel van de spirituele symboliek van het geheel. Een uitstekend voorbeeld daarvan leverde trouwens Apuleius in zijn *Metamorphoses*. Dat zijn lange inlassing over Amor en Psyche (IV 28 — VI 24), waarover zelfs de grote Grimal (1963: 1) nog schreef: „*il ne se rattache au reste du roman que par un lien fort lâche*”, en die mee stof leverde voor diegenen die Apuleius' model, de *Onos* van Ps. Lucianus, beter geconstrueerd vonden, een integrerend deel is van de roman, werd onlangs nog klaar aangetoond door Desbordes (1982) in haar boeiend opstel: '*De la littérature comme digression*'.

Longus' drie ingelaste mythen stoorden Wolff (1912: 199) in elk geval minder dan de vele uitweidingen van de andere Griekse romans. „*They nearly all fall well within the frame of his very simple plot and his very loose idyllic plan. No strict unity is to be expected of a writer who professes to offer only a succession of pictures*”. Het artistieke karakter van Longus' plot-opbouw ontging hem blijkbaar wel volledig! Berti (1967: 346-347) daarentegen stelde de ingelaste verhalen zonder meer gelijk met de vele paradoxografische uitweidingen van de andere Griekse romanciers: „*Qui Longo segue l'esempio di altri romanzieri che introducono nel racconto digressioni erudite o dotte citazioni*” en „*Longo ... si compiace di esporre le proprie cognizioni*”. Schönberger (1989³: 44) had duidelijk meer lout ge-roken wanneer hij in zijn kommentaar op de roman stelde: „*Auch die sogenannten Exkurse sind funktional zu verstehen. So bieten die drei Mythenerzählungen (1, 27; 2, 34; 3, 23) aitiologische Metamorphosen, stehen alle in Beziehung zur Musik, enden alle unglücklich. Sie gehören aber auch zu Daphnis und Chloe, die in das Musikleben und die Liebe hereinwachsen*”. Hij onderkende zeker één van de draden die de inlassingen binden met het geheel. Andere commentatoren hebben echter nog meer verbanden bloot gelegd,

47. Voor een volledige lijst van de passages bij Achilles Tatius en Heliodorus, zie BARTSCH (1989: 12-13, n. 12) en REARDON (1991: 159, nn. 46 en 47). Voor commentaar, zie ROMMEL (1923).

48. Cf. BARTSCH (1989: 4-5).

49. BARTSCH (1989) zelf toonde met succes aan dat de beschrijvingen van Achilles Tatius en Heliodorus nauw verbonden zijn met het raamverhaal en essentieel voor de betekenis van hun romans.

Kestner o.a. in 1973, Deligiorgis in 1974, Philippides in 1980, Billault in 1983 (weliswaar beperkt tot de Syrinx-mythe), en ook wel McCulloh (1970: 65-66), Hunter (1983: 52-58), Stocker (1984: 73-111), Pandiri (1985: 130-133) en Winkler (1990: 116; 119-120). Een combinatie van deze elementen toont aan dat Longus — in veel grotere mate dan men tot nu toe heeft beseft — zijn ingelaste verhalen heeft uitgewerkt als essentiële delen van zijn roman, die mee de betekenis van het gehele werk verduidelijken. Ook de lussen van zijn 'discours' volgen het 'sujet'. Bovendien zijn die lussen onderling verbonden. Het is deze stelling die we hierna willen ontwikkelen. Maar laten we eerst kennis maken met de 'embedded stories' zelf.

Het Phatta-verhaal (I 27)

Context

Daphnis en Chloë beleven hun eerste zomer in elkaars gezelschap. Vage erotische gevoelens ontwaken: ἐγίγνετο ἤδη τῶν ὀφθαλμῶν ἄλωσις αὐτοῖς (I 24, 1). Daphnis leert zijn gezellinnetje op de syrinx spelen (24, 4) en redt met genoeg de krekel die in Chloë's bovenkleed is verdwaald: προφάσεως λαβόμενος καθῆκεν αὐτῆς εἰς τὰ στέρνα τὰς χεῖρας (26, 4). Op een dag horen ze de bosduif:

1. *Eens luisterden ze met genoeg naar het landelijk lied dat een bosduif vanuit het woud ten beste gaf en toen Chloë wilde weten wat ze zong, beleerde Daphnis haar door de fabel te vertellen die daarover in omloop was.*
2. *Er was eens, meisje, een meisje, mooi (zoals jij), en het weidde haar vele runderen in het bos (zoals jij). Nu kon ze ook mooi zingen en haar runderen werden geboeid door haar zangkunst. En ze hoedde haar kudde niet door met de stok te slaan en ook niet door met de drijfstok te prikken, maar ze ging onder een pijnboom zitten, zette een kransje op van pijnboomlover en zong over Pan en Pitys. En de runderen bleven in de buurt van haar stem.*
3. *Een knaap, die niet ver daarvandaan runderen hoedde en die zelf ook knap was en mooi kon zingen, zoals het meisje, wilde met haar een zangwedstrijd aangaan. Als man liet hij een krachtiger stem horen, die echter zoet klonk, omdat hij nog een knaap was. En de beste van haar koeien wist hij te lokken en naar zijn eigen kudde te leiden.*
4. *Het meisje was bedroefd om het verlies van haar kudde en omdat zij moest onderdoen in het zingen. En ze smeekte de goden dat ze een vogel mocht worden, voordat ze thuis kwam. De goden stemden toe en maakten deze vogel die in de bergen leeft, zoals het meisje, en even mooi zingt als zij. En zelfs nu nog vertelt ze al zingend van haar ramspoed, nl. dat ze haar verdwaalde koeien zoekt.*

Het Syrinx-verhaal (II 34)

Context

Tijdens de herfst van het eerste jaar wordt Chloë door Pan uit de handen van de Methymniërs gered. Twee dagen lang brengen zij samen met de andere herders dank aan de Nimfen en Pan. De oude herder Philetas pocht dat hij in zijn jeugd de beste fluitspeler was, na de bokkengod. Hij stuurt zijn zoon Tityrus weg om zijn syrinx te halen zodat hij een demonstratie kan geven. Ondertussen vertelt Lammon, de adoptievader van Daphnis, een verhaal dat hij zelf ooit hoorde van een Σικελικὸς αἰπόλος — de referentie naar Theocritus is nauwelijks verholen — over de herkomst van de syrinx.

1. *Die syrinx, dat muziekinstrument, was oorspronkelijk geen speeltuig, maar een meisje, mooi en muzikaal. Ze hoedde geiten, speelde samen met de Nimfen en ze zong, zoals ze dat nu nog doet. Terwijl ze weidde en speelde en zong, ging Pan naar haar toe en trachtte haar over te halen tot wat hij verlangde en hij beloofde dat hij al haar geiten tweelingen zou doen werpen.*
2. *Maar ze lachte met zijn liefde en zei dat ze geen minnaar zou nemen, die niet volledig bok, en ook niet volledig mens was. Pan begon haar met geweld te achtervolgen. Syrinx trachtte Pan en zijn opdringerigheid te ontvluchten. Uitgeput door haar vlucht verborg ze zich tussen de rietstengels en verdween in het moeras.*
3. *In woede sneed Pan de rietstengels af en toen hij het meisje niet kon vinden en begrepen had wat hij had aangericht, vond hij het instrument uit. Met was voegde hij de rietstengels samen, die ongelijk waren omdat ook hun liefde ongelijk was. En het mooie meisje van toen is nu een melodieuze schalmei.*

Het Echo-verhaal (III 23)

Context

Nadat de winter hen heeft gescheiden gehouden, hervatten de kinderen tijdens de lente hun gewone leventje. Ze weiden het vee en vereren Pan en de Nimfen. Omdat Daphnis ἀμαθέστερος εἰς τὰ Ἔρωτος ἔργα is dan zijn eigen dieren (III 14, 5) geeft Lykainion hem een praktische les, maar waarschuwt hem de nieuw verworven kennis nog niet toe te passen bij Chloë. Tijdens een picknick op het strand zien de herderskinderen een boot met zingende matrozen voorbijvaren. Chloë vraagt zich af of achter de bergen misschien nog een andere zee is, met een andere boot. Voor tien zoenen zal Daphnis haar het verhaal van Echo vertellen.

1. *Er zijn, meisjeslief, vele soorten Nymfen: die van de essen, die van de eiken en die van de moerassen. Allen zijn ze mooi, allen zijn ze muzikaal. En één van hen kreeg een dochtertje, Echo. Ze was sterfelijk omdat haar vader sterfelijk was, ze was mooi omdat haar moeder mooi was.*
2. *De Nymfen brachten haar groot, de Muzen leerden haar op de syrinx spelen, en op de fluit en de lier en de citer, in alle toonaarden, zodat zij in de bloei van haar jongemeisjesleven danste samen met de Nymfen en zong samen met de Muzen. Ze ontvluchtte alle mannen, zowel mensen als goden, want ze hield van haar maagdelijkheid.*
3. *Pan werd boos op het meisje omdat hij afgunstig was op haar muziek en van haar schoonheid niet kon genieten, en hij sloeg de schaapherders en de geitenhoeders met waanzin. En als honden of wolven trokken die haar aan stukken en verspreidden haar over de ganse aarde, terwijl ze nog steeds haar liederen zong.*
4. *En de aarde, om de Nymfen een plezier te doen, verborg al haar ledematen en bewaarde haar muzikaal talent. En volgens de wil van de Muzen laat zij een stem horen en, zoals het meisje vroeger deed, bootst zij alles na: goden, mensen, muziekinstrumenten, wilde dieren. Ook Pan zelf, als hij op de syrinx speelt, bootst ze na.*
5. *En wanneer hij het hoort, springt hij op en zet de achtervolging in door de bergen met als enige verlangen te weten wie de verborgen leerling is.*

Deze drie ingelaste verhalen, alle drie pastorale *aitia*⁵⁰, zijn duidelijk onderling verbonden qua plot-structuur en thematiek. Telkens wordt een jong en muzikaal meisje bedreigd door een mannelijke antagonist, tweemaal Pan, en het gevolg van de agressie is een metamorfose tot een natuurlijk fenomeen, de muziek. Gemeenschappelijke themata zijn dus: (1) het geweld; (2) de superioriteit van de muziek over fysieke destructie⁵¹; en (3) de erotiek of anti-erotiek.

Verder is er zeker voor het eerste en het derde van de vermelde themata een uitgesproken gradatie waar te nemen. Het geweld neemt toe. Het is slechts indirect aanwezig in de Phatta-mythe, nl. wanneer het meisje zingt over Pan en Pitys. Pitys verkoos Pan boven Boreas. Toen deze laatste haar alleen aantrof op het veld, sloeg hij haar te-

50. Een *αἴτιον* is een mythe die een nog bestaand natuurfenomeen of cultusgebruik verklaart. Het 'genre' was vooral populair bij de hellenistische Griekse dichters.

51. Volgens ZEITLIN (1990: 453, n. 101) wordt in de drie mythen de muziek grotendeels teniet gedaan door de mannelijke agressie: '...the mythes attribute the primary source of music and song to the feminine, which, however, under the pressure of masculine desire and rivalry, ends up (especially in the case of Echo) maintaining a closer relation to nature (the reeds of the pan-pipe, the phenomenon of echo) but relegated to a secondary place'. Ik meen daarentegen dat telkens in de laatste zin van elk verhaal Longus duidelijk de evolutie van de muziek tot een primair en eeuwig fenomeen benadrukt.

gen een steen zodat ze moest sterven. De aarde nam echter de dode op in haar schoot en veranderde haar in een spar⁵².

In de Syrinx-mythe is Pan oorzaak van de dood van het meisje, zonder dat hij haar zelf vermoordt. In de Echo-mythe is zijn aandeel in de nefaste afloop nog groter. Hij maakt de herders waanzinnig en Echo kent door een echte *σπαραγμός* een geweldadiger einde dan Syrinx.

Verder merken we een gradatie op erotisch gebied, een evolutie 'from innocence to *more experience*' met een lichte parafrase op Turner. Aan Phatta wordt slechts indirecte kennis van de erotiek toegeschreven, nl. door het lied dat zij zingt. Syrinx heeft duidelijke ideeën i.v.m. een eventuele minnaar; ze insisteert als een puber op perfectie. Echo is op het hoogtepunt van haar jongemeisjesleven (III 23, 3: *παρθενίας εἰς ἄνθος ἀκμάσασσα*), maar wijst zelfbewust, bijna arrogant à la Artemis, de liefde af.

De ingelaste *aitia* vertonen niet alleen een onderlinge band. Door allerlei lijnen van overeenkomst of contrast⁵³, van anticipatie of retroversie blijken ze verbonden met elementen van de plot en de sfeer van de boeken waarin ze zijn ingebed. Bovendien merken we dat Longus meermaals via subtiele details het door de aandachtige lezer impulsief aangevoelde verband bevestigt.

De band van het Phatta-verhaal met de plot van bk. I is er één van contrast en anticipatie. De muziek die tot de ondergang van Phatta leidt, zal het middel tot redding van Daphnis worden. In I 28 -30 wordt Daphnis ontvoerd door rovers. Zijn vroegere rivaal, Dorkon, schenkt zijn syrinx aan Chloë. Bij het horen van de muziek doen de gestolen runderen de boot van de rovers kantelen en Daphnis kan zich redden.

De sfeer van het Phatta-verhaal is in harmonie met zijn context. Haar belevenissen blijven bucolisch. Direct geweld ontbreekt, net zoals in de voorafgaande hoofdstukken van de roman. Tenslotte wordt in bk. I 21, 5 de mislukte aanslag van de koewachter Dorkon op Chloë — eigenlijk een regelrechte verkrachtingspoging (cf. I 20) — door de nog onervaren kinderen zelf afgedaan als een herdersgrap

52. Volgens de mythe, zoals we ze vermeld vinden in de IIe e. bij Lucianus, *Deorum dialogus* XX 4 en in de IVe / Ve e. bij Nonnus, *Dionysiaca*, II 108, 118 en XLII 258 vv., trachtte de nimf Pitys aan Pan te ontsnappen en werd ze daarom in een spar veranderd. Cf. HANSLIK (1950). De meer geweldadige versie, waarin Boreas haar ombrengt, wordt voor het eerst aangetroffen in de *Geoponica* XI 10 van Konstantinos VII Porphyrogenetos (Xe eeuw), maar het is niet onmogelijk dat ze veel ouder is en eventueel reeds aan Longus bekend was. Cf. HUNTER (1983: 53 en 115, n. 114) en PANDIRI (1985: 141, n. 40).

53. PANDIRI (1985: 130-133) beklemtoont, o.i. wat eenzijdig, alleen het contrast van deze tragische verhalen met het verloop van de hoofdplot. „The tales are introduced to remind the reader of alternative modes, of the version the author has chosen not to follow” (132).

(ποιμενικήν παιδιάν). Pas na het Phatta-verhaal wordt de rust verstoord door de ontvoering van Daphnis. Aan Daphnis en Chloé, die op dit punt van hun psychologische evolutie het *ὄνομα* en zeker de *ἔργα* van de liefde nog niet kennen, beantwoordt Phatta, minder ervaren dan haar mythische lotgenoten.

Subtiële stimuli van Longus tot identificatie van Phatta met Chloé vindt men o.a. in 27, 2: στεφανωσαμένη πίτυι. Even vroeger in de hoofdactie, nl. in 24, 2, ritst Chloé het pijnloverkransje (πίτυν) van Daphnis weg en zet het op haar eigen hoofd. Verder interpreteert de lezer de beginwoorden van het 'sprookje', nl. ἦν παρθένος, παρθένε, οὕτω καλὴ καὶ ἔνεμε βούς πολλὰς οὕτως ἐν ὕλῃ (I 27, 2) toch wel spontaan als comparatief: *even mooi als jij*⁵⁴, een compliment voor Chloé, door wier schoonheid Daphnis verliefd werd.

Contrast en retroversie verbinden ook het Syrix-verhaal met de narratieve hoofdlijn van het tweede boek. Het *aition* volgt na de redding van Chloé uit de handen van de Methymniërs (II 20-29). Pan, die toen Chloé redde, is nu verantwoordelijk voor de ondergang van Syrix.

De overeenkomsten met de sfeer zijn ook hier duidelijk, alhoewel niet totaal. Daphnis en Chloé werden in II 7 door Philetas geïnstrueerd, althans over het *ὄνομα* van ἔρωσ. Ook Syrix is op de hoogte van erotiek. Toch is er ook contrast. Tussen Daphnis en Chloé heerst perfecte harmonie; duidelijk niet tussen Pan en Syrix.

De associatie van Syrix met Chloé wordt ook hier weer door de auteur subtiel beklemtoond: Daphnis en Chloé voeren even later het *aition* van Syrix opnieuw ten tonele (II 37, 1: ὁ Δάφνις Πᾶνα ἐμιμείτο, τὴν Σύριγγα Χλόη).

Het Echo-verhaal tenslotte contrasteert met plot en sfeer van het IIIe boek. Echo sterft door haar totale afwijzing van de liefde, terwijl op de hoofdlijn de Nimfen Daphnis een beurs met 3000 drachmen laten vinden, hetgeen zijn huwelijk met Chloé moet mogelijk maken (III 28). En de gewelddadige sfeer in het Echo-verhaal (*σπαραγμός*) staat in oppositie tot de rust van boek III. Toch betekent ook hier contrast zeker niet isolement. Het bloederige karakter van Echo's *spargmos* grijpt terug op Lykainions waarschuwing na haar liefdesles aan Daphnis: οἰμώξει καὶ κλαύσεται κὰν αἵματι κείσεται πολλῶ καθάπερ πεφονευμένη (III 19, 2). Zoals Echo meer rijpheid vertoont dan Phatta en Syrix, zo heeft niet alleen Daphnis nu reeds een praktische les gekregen, maar is ook Chloé ondertussen meer ervaren (cf. III 24, 2: ἦδη ποτὲ καὶ γυμνοὶ συγκατεκλίθησαν). En ook hier wordt de identificatie van de mythische figuur met Chloé even ondersteund: Echo

54. Zie ook HUNTER (1983: 54) en STOCKER (1984: 82-83).

τρέφεται ὑπὸ Νυμφῶν (23, 2), net zoals Chloë. En er zijn ongetwijfeld nog andere hints aan te wijzen. In de winterse vogelvangstscène bij het begin van het derde boek (11, 1) antwoordt Chloë bv. aan Daphnis, καθάπερ ἤχῳ.

Het zal al wel duidelijk geworden zijn dat de drie *aitia* veel meer zijn dan louter uitweidingen, *digressiones*. Het belang dat Longus hen toemat, dient nog groter ingeschat wanneer we vaststellen dat ze wellicht mee de betekenis *kunnen* verduidelijken die de auteur in zijn ogenschijnlijk naïef verhaal heeft willen leggen. Om dit aspect open te breken dienen we vooreerst terug te keren naar de verhaalstructuur. Al werd het bijna mathematische karakter van de scène-opbouw reeds lang onderkend en geprezen — we vermeldden het reeds hoger — toch kon MacQueen in 1985 in dit verband nog een nieuw element releveren⁵⁵. Hij stelde vooreerst vast dat de drie *aitia* precies in de kern van een duidelijke narratieve ringstructuur werden genesteld. We nemen hierna zijn grafische voorstellingsvorm over.

RINGSTRUCTUUR IN DE VERSCHILLENDE BOEKEN

1. PHATTA (Bk. I)

- A. Chloë ziet Daphnis baden (24, 1).
- B. Daphnis en Chloë spelen (24, 2-3).
- C. Daphnis leert Chloë op de syrinx spelen (24, 4).
- D. De krekkel wordt gevangen (26, 1-3).
- E. De mythe van Phatta (27, 1-4).
- D'. Daphnis wordt gevangen genomen (28, 1-2).
- C'. Dorkon geeft zijn syrinx aan Chloë (29, 1-3).
- B'. Daphnis en Chloë begraven Dorkon (31, 2-3).
- A'. Daphnis ziet Chloë baden (32, 1).

55. Verder uitgediept in MACQUEEN (1990: 31-81). In deze studie werkte de auteur overigens ook zijn vroegere suggestie (MACQUEEN 1985: 122, n. 10) uit, nl. dat in elk van de vier boeken van de roman nog een tweede ringstructuur aanwezig is. De kern van deze tweede reeks ringen wordt telkens gevormd door een retorisch genre: een ἀγώνισμα λόγων in I 16, een (pseudo-) gerechtsscène in II 15-17, een debat in III 10 en een *ekphrasis* in IV 2-3. Maar deze thematiek valt wel buiten het bestek van ons huidig opstel.

2. SYRINX (Bk. II)

- A. Pan houdt zijn belofte (28, 1-3).
- B. Daphnis en Chloé herenigd in de velden (30, 1).
- C. Een bok wordt geofferd aan Pan (31, 2).
- D. Chloé zingt en Daphnis speelt op de syrinx (31, 3).
- E. De oude herders pochen over hun jeugd (32, 3).
- F. Daphnis en Chloé vragen Philetas op de syrinx te spelen (33, 1).
- G. Tityrus wordt gestuurd om Philetas' syrinx te halen (33, 2).
- H. De mythe van Syrinx (34, 1-3).
- G'. Tityrus keert terug met de syrinx (35, 1).
- F'. Philetas speelt op de syrinx (35, 3).
- E'. Dryas voert een Dionysische dans uit (36, 1-2).
- D'. Daphnis en Chloé dansen τὸν μῦθον τοῦ Λάμωνα (37, 1-2).
- C'. Philetas schenkt zijn syrinx aan Daphnis (37, 3).
- B'. Daphnis en Chloé herenigd in de velden (38, 3).
- A'. Daphnis en Chloé beloven elkaar trouw (39, 1-6).

De meeste ringen zijn wellicht onmiddellijk duidelijk. Slechts in enkele gevallen is de connectie ijler en vraagt wellicht om enige toelichting. Zo bv. B en B' bij Phatta. In I 31, 3 (B') leggen Daphnis en Chloé hun τῶν ἔργων ἀπαρχάς op het graf van Dorkon, wellicht ook de kransjes die ze maakten in I 24, 2 (B).

Ook de connectie A -A' in het Syrinx-verhaal is misschien niet onmiddellijk doorzichtig. Maar de redding van Chloé door Pan (A) werd reeds voordien aangekondigd door de Nimfen, die in een droom aan Daphnis verschijnen (II 23, 4) en beloven dat Pan ter hulp zal komen. In II 39, 2 (A') herinnert Chloé aan de wispelturigheid van Pan (ἔρωτικός ἐστὶ καὶ ἄπιστος). Omdat Daphnis in D' de rol speelde van Pan (37, 1: ὁ Δάφνις Πᾶνα ἐμίμειτο) vraagt Chloé hem in A' zijn trouw aan haar onder eed te bevestigen. De thematische band tussen A en A' is dan ook duidelijk deze van de mannelijke trouw. Ouderlingen die aan hun jeugd terugdenken vormen het gemeenschappelijke thema tussen E en E'.

3. ECHO (Bk. III)

- A. De rammen achtervolgen de ooien (13, 1-2).
- B. Daphnis vraagt Chloë naakt met hem te liggen (14, 1-5).
- C. Lykainion roept Daphnis ter hulp (16, 1-4).
- D. Lykainions voorstel aan Daphnis (17, 1-3).
- E. Lykainions erotische les (18, 3).
- F. Lykainion legt uit waarom Daphnis de nieuw verworven kennis nog niet bij Chloë mag toepassen (19, 2-3).
- G. Daphnis beslist het bij het oude te houden inzake zijn lichamelijke contacten met Chloë (20, 1-2).
- H. Een schip voert vis aan voor de rijke bewoners van Mytilene (21, 1-4).
- I. Daphnis weet wat een echo is, Chloë niet (22, 1).
- J. Daphnis experimenteert op zijn syrinx (22, 1).
- K. Chloë hoort de echo (22, 2).
- L. Chloë belooft tien zoenen (22, 4).
- M. De Mythe van Echo (23, 1-4).
- L'. Chloë lost haar belofte in (23, 5).
- K'. Daphnis' woorden worden door de echo herhaald (23, 5).
- J'. Daphnis speelt op de syrinx (24, 2).
- I'. Daphnis is op de hoogte van de echte sexualiteit, Chloë niet (24, 3).
- H'. Pretendenten duiken op voor Chloë met rijke gaven (25, 1).
- G'. Dryas houdt de pretendenten aan het lijntje (25, 3).
- F'. Myrtale legt uit waarom Daphnis nog niet met Chloë kan trouwen (26, 4).
- E'. De Nimfen geven Daphnis instructies (27, 2-5).
- D'. Daphnis vraagt om Chloë's hand (29, 2-4).
- C'. Dryas gaat Lamon en Myrtale hun toestemming voor het huwelijk vragen (30, 2-5).
- B'. Daphnis gedraagt zich als een echtgenoot (33, 1-3).
- A'. Daphnis plukt de appel, ondanks Chloë's protest (34, 1-3).

Een duidelijke sexuele ondertoon in A', versterkt door de reminiscentie⁵⁶ aan het bekende Sappho-fragment (105a Voigt) in III 33, 4, ondersteunt de band A-A' in het Echo-verhaal. Tussen H en H' kan in deze ringstructuur een dubbel thematisch verband worden aangewezen; dat van dreiging — de zee, in H, is in alle Griekse romans een bron van gevaar / Daphnis dreigt, in H', zijn liefde te verliezen aan rijkere huwelijkskandidaten — en het contrast tussen Daphnis' armoede en de rijkdom van anderen.

Het vierde boek bevat op het eerste zicht geen mythe vergelijkbaar met deze van Phatta, Syrinx en Echo. Toch vond MacQueen er een gelijkaardig narratief ringensysteem terug, met ditmaal Chloé als centrum.

4. CHLOÉ (Bk. IV).

- A. Chloé vlucht uit angst in het bos (14, 1).
- B. Daphnis verschijnt als Apollo die de kudde van Laomedon hoedt (14, 2).
- C. Daphnis en Chloé feesten samen (15, 4).
- D. Daphnis wordt aan Gnathon beloofd (17, 1 - 19, 2).
- E. Astylos stelt Daphnis, nu rijk gekleed, voor aan Dionysophanes (23).
- F. Dionysophanes vertelt hoe hij ertoe kwam Daphnis te vondeling te leggen (24, 1-2).
- G. Gerucht dat Dionysophanes zijn zoon heeft teruggevonden (25, 3).
- H. Daphnis wijdt zijn *pastoralia* (26, 2-4).
- I. De mythe van Chloé (27, 1-32, 2).
- H'. Chloé wijdt haar *pastoralia* (32, 3-4).
- G'. Vreugde te Mytilene over het feit dat Dionysophanes zijn zoon heeft gevonden (33, 3).
- F'. Megakles vertelt hoe hij ertoe kwam Chloé te vondeling te leggen (35, 1-5).
- E'. Chloé wordt, in rijke kledij, voorgesteld aan Megakles (36, 1-3).
- D'. Chloé wordt als bruid aan Daphnis toegewezen (37, 1-2).
- C'. Daphnis en Chloé feesten samen (38, 1).
- B'. Een altaar wordt gebouwd voor Erôs Poimên (39, 2).
- A'. Chloé leert de les: ὅτι τὰ ἐπὶ τῆς ὕλης γενόμενα ἦν ποιμένων παίγνια (40, 1-3).

56. Cf. McCULLOH (1970:75-76), HUNTER (1983: 74) en MACQUEEN (1990: 77-78).

Wellicht dient hier slechts één associatie toegelicht, nl. B-B'. Beide malen gaat het om een godheid in een ongewone functie: Apollo en Eros als herders. Opvallend is de chiasmatische constructie van E F tegenover F'E'. Dat de associaties wel degelijk door Longus werden bedoeld, merkt men het best, menen we, bij een detailvergelijking van de passages H en H'. In IV 26, 2 luidt de Griekse tekst: 'Ενταῦθα ὁ Δάφνης συναθροίσας πάντα τὰ ποιμενικὰ κτήματα διένειμεν ἀναθήματα τοῖς θεοῖς. In IV 32, 3 schrijft Longus: καὶ ἀντίθει καὶ Χλόη τὰ ἑαυτῆς, τὴν σύριγγα, τὴν πῆραν, τὸ δέρμα, τοὺς γαυλοὺς, zonder dat het tweede καὶ een syntactische of semantische functie kan hebben in zijn onmiddellijke context.

De ontvoering van Chloë door Lampis, haar bevrijding door Gnathon en haar ἀναγνωρισμός, het opduiken van haar echte, rijke ouders, vormen dus de structurele kern van bk. IV. Zo wordt zij door de plot-structuur op het niveau geplaatst van Phatta, Syrinx en Echo. Longus, die bij vorige drie ingelaste verhalen telkens de term μῦθος (of een afleiding ervan) hanteerde⁵⁷, wilde ook haar μῦθος schrijven. Dit werd trouwens reeds aangekondigd in bk. II. Inderdaad, nadat de Methymniërs haar hebben ontvoerd, verschijnt Pan in een droom aan hun generaal Bryaxis en verwijt hem: ἀπεσπάσατε δὲ βωμῶν παρθένον, ἐξ ἧς Ἔρωσ μῦθον ποιῆσαι θέλει (II 27, 2). Terwijl de geschiedenis van Phatta en Echo door Daphnis werd aangebracht en deze van Syrinx door Lamon, vertelt Longus zelf de mythe van Chloë. Zij is een mooi herderinnetje zoals Phatta en Syrinx, een beschermeling van de Nimfen zoals Syrinx en Echo. Zoals Syrinx en Echo is ze op de hoogte van de erotiek. Al is ze twee jaar jonger dan Daphnis, toch is zij het die als eerste de erotische aandrang voelt ontwaken, wanneer ze Daphnis, na de scène met de vechtende bokken, een bad ziet nemen (I 13,5). Daphnis wordt pas later verliefd, in I 18, wanneer Chloë hem tot winnaar van de schoonheidswedstrijd met Dorkon heeft uitgeroepen. Chloë onderkent ook reeds vroeg de gevaren die voor haar uitgaan van de macho-herders in de buurt: βραδύτερον ὡς κόρη τὰ πρόβατα ἐξῆγε τοῦ Δρύαντος, φόβω τῶν ἀγερώχων ποιμένων (I 28, 2). Dat zij nochtans veel later dan Daphnis, en pas in het huwelijk, de ἔργα ἔρωτος leert kennen, dient ongetwijfeld in verband gebracht met de conventies van de Griekse roman en wellicht ook met de tijdsgeest. In bk. IV 31, 3 neemt Dionysophanes zijn teruggevonden zoon Daphnis even discreet terzijde en informeert i.v.m. Chloë: εἰ παρθένος ἐστί.

Muziek speelt een grote rol in Chloë's leven, zoals trouwens in dat van Daphnis. Dat een nauwe associatie muziek-erotiek, eigen aan de

57. Zie I 27, 1 (μυθολογῶν); II 33, 3 (μῦθον) en 35, 1 (μυθολογήματος); III 22, 4 (μυθολογεῖν τὸν μῦθον) en 23, 5 (μυθολογήσαντα).

bukoliek, niet alleen de pastorale *aitia*, maar ook de ganse herdersroman van Longus kenmerkt⁵⁸, is trouwens alleen maar logisch te noemen.

Chloé wordt ook, zoals Phatta, Syrinx en Echo, door een mannelijke agressor bedreigd, de ἀγέρωχος βουκόλος Lampis (IV 7, 1 en 28, 1 en 3). Hij is een koeherder, zoals de concurrent van Phatta, en op sex uit, zoals Pan bij Syrinx en Echo. Maar deze dreiging kent een goed einde en nadat de omstandigheden, haar herkenning als de echte dochter van Megakles, het hebben mogelijk gemaakt, is haar metamorfose een gelukkige, nl. van jong meisje tot echtgenote.

Mogen we hier met MacQueen (1985: 131) een analogie onderkennen: *vrouw: man = muziek: toevoerder*, eventueel zelfs uit de breiden met een verder lid: = *roman: lezer*, zodat ook een link ontstaat met het κτήμα τερπνόν van het *Prooemion* (§ 3)? Ik vrees dat hier de ruimte ontbreekt om deze dubbele analogie verder uit te testen⁵⁹. Laten we daarom onze eigen hoofdlijn weer opnemen. Chloé's μῦθος kent een happy-end in tegenstelling tot de ingelaste μῦθοι. In zijn bekende studie *The Secular Scripture* (1976: 12) stelde Northrop Frye vast dat ingelaste verhalen „with a narrative movement *opposite* to that of the main story, establish the main story as one of a category of stories, giving it broader significance than it would have had as an isolated story”. Blijkbaar is de betekenis (the 'significance' van Frye) van Chloé's μῦθος dat sexualiteit positief kan zijn, indien progressief en in harmonie met de kosmos gegroeid vanuit de erotiek, indien niet met geweld afgedwongen en indien pas gerealiseerd binnen de intieme beslotenheid van het huwelijk. Met deze idealisering van het huwelijk zit Longus op de frekwentie van de andere Griekse romans, maar wanneer hij 'liefde op het eerste zicht' vervangt door een langzaam groeiproces, toont hij zich eens te meer de atypische, innoverende romancier.

Nemen we nu Longus niet al te ernstig? Ik meen dat de aangewezen thematiek niet kan genegeerd worden⁶⁰, maar Longus is ook een ironisch auteur en zijn roman daardoor een deels elusieve tekst. Deze ironie, soms neigend naar het komische⁶¹, maakt trouwens, samen

58. Cf. CHALK (1960: 37, n.37); LIVIABELLI FURIANI (1983: 28-33); PANDIRI (1985: 132) en MARITZ (1990).

59. Ze werd verder uitgewerkt in MACQUEEN (1990: 155-159).

60. Hier kunnen we niet akkoord gaan met VEILFOND (1987: CCII), wanneer hij in de overigens uitstekende (en uitvoerige!) inleiding op zijn teksteditie schrijft: „D'autre part, au cours du petit roman, il paraît avoir oublié (s'il y avait jamais cru) le but qu'il s'était tracé dans le „Préambule„: guérir l'humanité du mal de l'amour. En réalité il a voulu surtout écrire une belle histoire, sans grande prétention philosophique ou sociale”. Elders in zijn opstel (CXLIII) onderkent Vicillefond trouwens zelf „une tendance moralisatrice de l' auteur”.

61. Cf. BRETZIGHEIMER (1988).

met vele andere aspecten, de *Daphnis en Chloë* tot zo'n attractieve roman. Ik wil, om te eindigen, nog even de aandacht vestigen op één enkele ironische bemerking van de auctoriale verteller. Ik vermeldde reeds in het begin dat de tegenstelling φύσις — τέχνη niet alleen als thema in het *Prooemion* aanwezig is, maar ook ligt ingebed in de roman zelf, en ik stipte even aan hoe de liefdesles van Lykainion met de notie τέχνη wordt geassocieerd. Zie bv. III 18, 1: τὴν Λυκαίνιον ἰκέτευεν (sc. ὁ Δάφνις) ὅτι τάχιστα διδάξαι τὴν τέχνην δι' ἧς ὁ βούλεται δράσει Χλόην. Longus besluit echter zijn relaas over de erotische les: αὐτὴ γὰρ ἡ φύσις λοιπὸν ἐπαίδευσε τὸ πρακτέον (III 18, 4)⁶². Zoals op andere plaatsen in zijn roman⁶³ doorprijkt hij even de zorgvuldig opgebouwde waardeverhoudingen.

Tot slot. Wie deze Griekse roman nog durft vergelijken met moderne triviaalliteratuur⁶⁴, bewijst dat aan hem de rijke allusieve stijl met een γλυκύτης die perfect is aangepast aan het bukolische kader en de sensueel-erotische inhoud, de suggestieve toon met ironische understatements, de kunstige plot-compositie en vooral de symboliek zijn voorbijgegaan. Longus vroeg veel van zijn antieke en vraagt wellicht nog meer van zijn moderne lezers en dat is wel het laatste dat van triviaalliteratuur kan gezegd worden.

Bibliografie

- ANDERSON, G. 1982. *Eros Sophistes: Ancient Novelists at Play*. Chico (California).
- BARIÉ, P. 1972. „Ein neuer Lektürevorschlag für Griechisch auf der Sekundarstufe I: Das Liebesthema im griechischen Roman". *Der Altsprachliche Unterricht* 15, 4. 94-96.
- BARTSCH, S. 1989. *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton.
- BERTI, M. 1967. „Sulla interpretazione mistica del romanzo di Longo". *Studi Classici e Orientali* 16. 343-358.
- BILLAULT, A. 1979. „Approche du problème de l' "Ἐκφράσις dans les romans grecs". *Bulletin de l'Association G. Budé* 1979. 199-204.
- BILLAULT, A. 1983. „Le mythe de Syrinx dans *Daphnis et Chloë*". *Recherches sur l'imaginaire, Univ. d'Angers, U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines, Cahier X*. 16-26.
- BILLAULT, A. 1990. „L'inspiration des Ἐκφράσις d'oeuvres d'art chez les romanciers grecs". *Rhetorica* 8.153-160.
- BOWIE, E.L. 1990. „Who Read the Ancient Greek Novels?". J. Tatum — G.M. Vernazza (ed.), *The Ancient Novel. Classical Paradigms and Modern Perspectives (ICAN TWO). Proceedings of the International Conference*, 150-151. Hanover (New Hampshire).

62. Zie ook ANDERSON (1982: 137, n.82): „The effect of saying that αὐτὴ ἡ φύσις" taught him τὸ πρακτέον is an ironic way of saying that he didn't need lessons".

63. Zie ook WOUTERS (1987).

64. Zoals VAN DEN BROECK (1990: 7): „De eerste stationstoman uit de westerse literatuur...". Zie daarentegen Reardon (1991: 32): „This is a consummately elegant work, polished in every detail, stylistically as well as structurally, fearing comparison with no such work ever written, infinitely self-conscious and fine".

- BRETZIGHEIMER, G. 1988. „Die Komik in Longos' Hirtenroman „Daphnis und Chloe“. *Gymnasium* 95. 515-555.
- CANCIK, H. 1986. „Erwin Rohde, ein Philologe der Bismarckzeit“. W. Doerr (ed.), *Semper Apertus: Sechshundert Jahre Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1386-1986*. 436-505. Berlin-Heidelberg.
- CHALK, H.H.O. 1960. „Eros and the Lesbian Pastorals of Longos“. *Journal of Hellenic Studies* 80. 32-51. Herdruckt in H. Gaertner (ed.), *Beiträge zum griechischen Liebesroman*, Hildesheim-Zürich-New York, 1984. 388-407 en in B. Effe (ed.), *Theokrit und die griechische Bukolik*, Darmstadt, 1986. 402-438.
- CONCA, F. (et alii) 1983. *Lessico dei romanzieri greci (A-Γ)*. Milano.
- DALMEYDA, G. 1960. *Longus. Pastorales (Daphnis et Chloë)*². Collection des Universités de France. Paris.
- DESBORDES, F. 1982. „De la littérature comme digression. Notes sur les *Métamorphoses* d'Apuléc“. *Études de Littérature ancienne*, tome 2: *Questions de Sens*. 31-51. Paris.
- DELIGIORGIS, S. 1974. „Longus' Art in Brief Lives“. *Philological Quarterly* 53. 1-9.
- D'HUYS, V. 1990. „Χρήσιμον καὶ τεκνῶν in Polybios' Schlachtschilderungen. Einige literarische Topoi in seiner Darstellung der Schlacht bei Zama (XV 9-16)“. *Purposes of History. Studies in Greek Historiography from the 4th to the 2nd centuries B.C. (Studia Hellenistica, 30)*. 267-288. Leuven.
- EDMONDS, J.M. 1916. *Daphnis and Chloe by Longus with the English Translation of George Thornley*. Revised and augmented, Loeb Classical Library. Cambridge (Mass.)-London. Herdruckt in 1962.
- EGGER, B.M. 1990. *Women in the Greek Novel: Constructing the Feminine*. Diss. University of California, Irvine.
- FLASHAR, H. 1979. „Die klassizistische Theorie der Mimesis“. *Le classicisme à Rome aux 1ers siècles avant et après J. -C. (Entretiens sur l'Antiquité Classique, 25)*. 78-111. Vandoeuvres-Genève.
- FRYE, N. 1976. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge (Mass.)-London.
- FUTRE PINHEIRO, M. 1987. *Estruturas Técnico-Narrativas nas Etiópicas de Heliodoro*. Lisboa.
- GAERTNER, H. 1980. „Der antike Roman. Bestand und Möglichkeiten“. P. NEUKAM (ed.), *Vorschläge und Anregungen*. 24-56. München.
- GARCIA, A.F. 1991. „La composición triádica del *Dafnis y Cloe* de Longo: Contenidos expresados con tres elementos“. *Fortunatae* 1. 19-26.
- GRIMAL, P. 1963. *Apuléc, Métamorphoses IV, 28 — VI, 24 (Le conte d'Amour et Psyché)*. Paris.
- HÄGG, T. 1971. *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius and Achilles Tatius*. Stockholm.
- HÄGG, T. 1983. *The Novel in Antiquity*. Oxford-Berkeley-Los Angeles.
- HAIGHT, E.H. 1943. *Essays on the Greek Romances*. New York.
- HANSLIK, R. 1950. „Pitys“. *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Neue Bearbeitung, begonnen von G. Wissowa*, XX, coll. 1181-1182.
- HELM, R. 1956. *Der antike Roman*². Göttingen.
- HOLZBERG, N. 1986. *Der antike Roman*. München-Zürich.
- HOLZBERG, N. 1989. „Die Historia Apollonii regis Tyri und die Odyssee. Hinweis auf einen möglichen Schulautor“. *Anregung* 35. 363-375.
- HUNTER, R.L. 1983. *A Study of Daphnis and Chloe*. Cambridge.
- JOHNE, R. 1989. „Übersicht über die antiken Romanautoren, bzw -werke“. H. Kuch (ed.), *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte*. 198-230. Berlin.
- KESTNER, J. 1973. „Ekphrasis as Frame in Longus' Daphnis and Chloe“. *The Classical World* 67. 166-171.

- KUSSL, R. 1991. *Papyrusfragmente griechischer Romane. Ausgewählte Untersuchungen*. Tübingen.
- LIVIABELLA FURIANI, P. 1983. „La musica nel romanzo „erotico“ greco tra natura e cultura”. *Natura e Cultura* (Università degli Studi di Perugia. Quaderni dell' Ist. di Filosofia, 1). 27-43. Rimini.
- MACQUEEN, B.D. 1985 „Longus and the Myth of Chloe”. *Illinois Classical Studies* 10. 119-134.
- MACQUEEN, B.D. 1990. *Myth, Rhetoric and Fiction. A Reading of Longus's Daphnis and Chloe*. Lincoln-London.
- MARTIZ J. 1990. „The role of music in Longus' Daphnis and Chloe”. (Nog ongepubliceerde) lezing op het *IXde Groningen Colloquium on the Novel* (11 mei 1990).
- MCCULLOH, W.E. 1970. *Longus*. New York.
- MERKELBACH, R. 1962. *Roman und Mysterium in der Antike*. München-Berlin.
- MERKELBACH, R. 1988. *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*. Stuttgart.
- MITTELSTADT, M.C. 1967. „Longus: Daphnis and Chloe and Roman Narrative Painting”. *Latomus* 26. 752-761.
- MOONEN, M. 1991. *Longus. Daphnis en Chloë. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien*. Baarn.
- NIEMANN, K.H. 1991. „Ein antiker Roman als frühe Lektüre”. *Der Altsprachliche Unterricht* 4. 18-35.
- NORDEN, E. 1897. *De Minucii Felicis aetate et genere dicendi*. Greifswald.
- PANDIRI, T.A. 1985. „Daphnis and Chloe: The Art of Pastoral Play”. *Ramus* 14. 116-141.
- PHILIPPIDES, M. 1980. „The Digressive Aitia in Longus”. *The Classical World* 74. 193-200.
- PHILIPPIDES, M. 1983. „The Prooemium in Longus' Lesbiaka”. *The Classical Bulletin*. 59. 32-35.
- REARDON, B.P. 1969. „The Greek Novel”. *Phoenix* 23. 291-309.
- REARDON, B.P. 1989. *Collected Ancient Greek Novels*. Berkeley.
- REARDON, B.P. 1991. *The Form of Greek Romance*. Princeton.
- REEVE, M.D. 1982. *Longus. Daphnis et Chloe* (Bibliotheca Teubneriana). Leipzig.
- ROHDE, E. 1876. *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Leipzig. De derde editie door W. Schmid (Leipzig, 1914) bewaarde de originele paginering in de marges en werd anastatisch herdrukt te Hildesheim in 1960 en 1974.
- ROHDE, G. 1937. „Longus und die Bukolik”. *Rheinisches Museum für Philologie*, 86. 23-49. Herdrukt in G. Rohde, *Studien und Interpretationen*, Berlin, 1963, pp. 91-116, in H. Gaertner (ed.), *Beiträge zum griechischen Liebesroman*, Hildesheim-Zürich-New York, 1984, pp. 361-387 en in B. Effe (ed.), *Theokrit und die griechische Bukolik*, Darmstadt, 1986, pp. 374-401.
- ROMMEL, H. 1923. *Die naturwissenschaftlich-paradoxographischen Exkurse bei Philostratos, Heliodoros und Achilles Tatios*. Stuttgart.
- RUIZ-MONTERO, C. 1981. „The Structural Pattern of the Ancient Greek Romances and the Morphology of the Folk-Tale of V. Propp”. *Fabula* 22. 228-238.
- RUIZ-MONTERO, C. 1988. *La estructura de la novela griega*. Salamanca.
- RULAND, H.J. 1985. „Xenophon's Ephesiaka als Erstlektüre”. *Der Altsprachliche Unterricht* 28, 6. 87-92.
- SCARCELLA, A.M. 1983. „Analisi strutturale e ideologica dei 'Poimenika' di Longo Sofista”. F. MARIANI (ed.), *Letteratura: percorsi possibili*. 163-179. Ravenna.
- SCHMID, W. 1924. *Geschichte der griechischen Literatur*, II, 2⁶. München.
- SCHÖNBERGER, O. 1989. *Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe. Griechisch und Deutsch*⁴, Berlin.
- SCHWARTZ, M.A. 1964. *Thucydides. De Peloponnesische oorlog*. Haarlem.
- STARK, I. 1989. „Religiöse Elemente im antiken Roman”, in H. Kuch (ed.), *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte*. 135-149. Berlin.

- STEPHENS, S.A. 1990. „Popularity of the Ancient Novel”. J. Tatum - G.M. Vernazza (ed.), *The Ancient Novel. Classical Paradigms and Modern Perspectives (ICAN TWO). Proceedings of the International Conference*. 148-149. Hanover (New Hampshire).
- STOCKER, J. 1984. *Beobachtungen zur Darstellungsweise des Longos*. Diss. Leopold Franzens Universität Innsbruck.
- TATUM, J. — VERNAZZA, G.M.(ed.), 1990. *The Ancient Novel. Classical Paradigms and Modern Perspectives (ICAN TWO). Proceedings of the International Conference*, Hanover (New Hampshire).
- TESKE, D. 1991. *Der Roman des Longos als Werk der Kunst. Untersuchungen zum Verhältnis von Physis und Techne in 'Daphnis und Chloe'*. Münster.
- TURCAN, R. 1989. „Βίος βουκολικός ou les mystères de Lesbos”. *Göttingische gelehrte Anzeigen*. 244.169-192.
- TURNER, P. 1960. „Daphnis and Chloe: An Interpretation”. *Greece and Rome* 7. 117-123.
- TURNER, P. 1968. *Longus' Daphnis and Chloe*. Translated and Introduced. Middlesex.
- VAN DE WIJER, B. 1983. „Enkele picturale voorstellingen van Daphnis en Chloë”. *Kleio* 13. 212-220.
- VAN DEN BROECK, S. 1990. *Longos Daphnis en Chloë*. Vertaald. Antwerpen-Baarn.
- VAN DER BEN, N. — BREMER, J.M. 1986. *Aristoteles. Poetica. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien*. Amsterdam.
- VAN DER STOCKT, L. 1983. *Plutarchus over het verschijnsel literatuur*. Doctorale dissertatie Leuven.
- VAN DER STOCKT, L. 1990. „La peinture, l'histoire et la poésie dans *De gloria Atheniensium (Mor. 346F-347C)*”. *Estudios sobre Plutarco: Obra y tradición (Actas del I Symposium Español sobre Plutarco. Fuengirola 1988)*. 173-177. Málaga.
- VIELLEFOND, J.-R. 1987. *Longus: Pastorales*. Collection des Universités de France. Paris.
- WALBANK, F.W. 1990. „Profit or Amusement: Some Thoughts on the Motives of Hellenistic Historians”, in *Purposes of History. Studies in Greek Historiography from the 4th to the 2nd centuries B.C. (Studia Hellenistica, 30)*. 259-266. Leuven.
- WESPIESER, S. 1988. *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloë, trad. par Jacques Amyot, avant-propos de Wespieser Sabine*. Paris.
- WINKLER, J.J. 1985. *Auctor & Actor. A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass*. Berkeley-Los Angeles-London.
- WINKLER, J.J. 1990. „The Education of Chloe: Hidden Injuries of Sex”. *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. 101-126. New York-London.
- WOLFF, S.L. 1912. *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*. New York. Herdruk, New York, 1961.
- WOOTEN, C.W. 1987. *Hermogenes' On Types of Style*. Chapel Hill-London.
- WOUTERS, A. 1983. „De Daphnis en Chloë van Longus: een kennismaking met de Griekse roman”. *Kleio* 13. 165-198.
- WOUTERS, A. 1987. „Irony in Daphnis' and Chloe's Love Lessons”. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 26. 111-118.
- WOUTERS, A. 1990. „The εἰκόνας in Longus' *Daphnis and Chloe* IV, 39,2: 'Beglaubigungs-apparat'?”. *Opes Atticae. Miscellanea philologica et historica* R. Bogaert et H. Van Looy *oblata* (ed. M. Geerard). 465-479. Steenbrugge-The Hague.
- ZEITLIN, F.I. 1990. „The Poetics of Eros: Nature, Art and Imitation in Longus' *Daphnis and Chloe*”, in D.M. Halperin - J.J. Winkler - F.I. Zeitlin (edd.), *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. 417-464. Princeton.
- ZEITLIN, F.I. 1990a. „The Gardens of Desire in Longus' *Daphnis and Chloe*”. J. Tatum -G.M. Vernazza (ed.), *The Ancient Novel. Classical Paradigms and Modern Perspectives (ICAN TWO). Proceedings of the International Conference*. 116-117. Hanover (New Hampshire).