

# *E Pluribus Unum*

---

Een gezamenlijke interpretatie van Horatius' *Parade Odes*

Masterscriptie: MA Classics and Ancient Civilisations  
Scriptiebegeleider: Prof. dr. A.B. Wessels  
Tweede lezer: Dr. S.T.M. de Beer  
Leiden Universiteit  
Faculteit der Geesteswetenschappen  
Inleverdatum: 15 juli 2015

Hessel Paulides  
Stroveer 105  
3032 GB Rotterdam  
hessel.paulides@gmail.com  
Studentnummer: 1164872  
MA Classics and Ancient Civilisations



## Inhoud

Inleiding .....	5
1.1: Maecenas atavis edite regibus .....	9
Horatius als <i>lyricus vates</i> .....	9
Verborgen goden als programmatisch instrument .....	11
Hybris als drijvende kracht .....	12
Politiek als komend thema in de <i>Carmina</i> .....	13
1.2: Iam satis terris nivis atque dirae .....	13
Pindarus en Vergilius .....	14
Goden en hun politieke functie .....	16
<i>Carmen</i> 1.2: een vervolg op <i>Carmen</i> 1.1 .....	18
1.3: Sic te diva potens Cypri.....	18
De zeereis als literaire allegorie .....	19
De politieke boodschap van <i>Carmina</i> 1.1-3.....	22
1.4: Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni.....	23
De lente als nieuw literair begin .....	23
Augustus' clementiepolitiek .....	24
Venus als godin van poëzie.....	25
1.5: Quis multa gracilis te puer in rosa.....	26
Horatius' distantie van Catullus en de elegici.....	26
De god(in) van de zee .....	27
1.6: Scriberis Vario fortis et hostium .....	28
Een openlijke <i>recusatio</i> .....	28
Verborgen lof op Agrippa en de keizer.....	30
1.7: Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen.....	30
Een vervolg op de <i>recusatio</i> van <i>Carmen</i> 1.6.....	31
Plancus, de Romeinse Teucer .....	32
1.8: Lydia, dic, per omnis.....	33
<i>Carmen</i> 1.8 binnen het poëtisch programma .....	33
De Campus als plek voor militaire training .....	34
1.9: Vides ut alta stet nive candidum.....	35
De Soracte-ode binnen de literaire traditie.....	35
<i>Carmen</i> 1.9 als vervolg op <i>Carmina</i> 1.6-8.....	37
Een <i>grande finale</i> .....	38
De Parade Odes als geheel .....	39
Conclusie.....	41
Bibliografie.....	43



## Inleiding

De Augusteïsche dichter Horatius publiceerde in 23 v. Chr. de eerste drie boeken van zijn *Carmina*. Circa 8 jaar later volgde de publicatie van boek 4. Horatius' *Carmina* zijn anders van toon dan de gedichten van zijn tijdgenoten Catullus, Propertius en Tibullus, maar ook onderling zijn ze zeer verschillend. De grote diversiteit die we in de *Carmina* aantreffen heeft ervoor gezorgd dat de gedichten vaak afzonderlijk gelezen en geïnterpreteerd worden. Vaak wordt er echter voorbijgegaan aan de manier waarop Horatius zijn gedichten heeft gepubliceerd, namelijk bij elkaar in individuele boeken, en hoe deze bundeling bijdraagt aan ons begrip van het werk als geheel.<sup>1</sup> Met name in de diverse commentaren op Horatius' werk wordt er hoofdzakelijk aandacht besteed aan de individuele gedichten, zonder dat er wordt ingegaan op hun onderlinge samenhang of de volgorde waarin deze gedichten staan.<sup>2</sup> Tegenwoordig wordt er, sinds Kiessling en von Christ hiermee gestart zijn aan het eind van de negentiende eeuw, gelukkig steeds meer onderzoek gedaan naar de structuur en ordeningsprincipes van de *Carmina*.<sup>3</sup>

Diverse geleerden gaan ervan uit dat Horatius heeft nagedacht over de compositie van zijn dichtbundel. Matthew Santirocco maakt met de volgende argumenten aannemelijk dat Horatius zich in zekere mate bewust was van de compositie van zijn *Carmina* en de volgorde van de gedichten.<sup>4</sup> Zo was er onder Hellenistische en Romeinse schrijvers een duidelijke interesse naar de dichtbundel als vorm, denk onder meer aan de *Stefanos* van de Hellenistische dichter Meleager, de voorloper van de *Anthologia Palatina*, waarin herkenbare ordeningsprincipes te onderscheiden zijn. Doordat gedichten steeds vaker gelezen werden, in plaats van individueel voorgedragen, werd de dichter in staat gesteld een zekere ordening aan te brengen in de dichtbundel. Horatius was zeker bekend met de verschillende manieren om een dichtbundel te structureren. Onder andere het verband tussen *Carmen* 1.1 en *Carmen* 3.30, het eerste en het laatste gedicht van de bij elkaar gepubliceerde *Carmina* 1-3, tonen een bewuste ordening door Horatius. Zo ook de plaatsing van verschillende gegroepeerde gedichten aan het begin van elk boek. In boek 1 zijn dit de Parade Odes (*Carmina* 1.1-9), in boek 2 gedichten met telkens afwisselend een Alcaeïsche en een Sapphische Strofe (*Carmina* 2.1-11) en in boek 3 de Romeinse

---

<sup>1</sup> Hoewel de 3 boeken gezamenlijk zijn gepubliceerd, zijn de gedichten waarschijnlijk niet allemaal in dezelfde periode geschreven. Globaal gezien zijn de gedichten uit boek 1 vermoedelijk eerder geschreven dan die uit de latere boeken. De gedichten staan echter niet precies op chronologische volgorde. Zo staan in boek 1 de gedichten die waarschijnlijk vóór de slag bij Actium geschreven zijn en degenen die daarna zijn gecomponeerd door elkaar heen. Dit merken onder andere Nisbet & Hubbard (1980: xxvii-xxxviii) op. Hutchinson (2002) meent echter dat de eerste drie boeken niet alleen in 23 v. Chr. gezamenlijk zijn gepubliceerd, maar dat Horatius zijn eerste en tweede boek al eerder afzonderlijk gepubliceerd had, zie zijn overtuigende analyse in *The Classical Quarterly* 52(2), 517-537.

<sup>2</sup> Zie onder andere de commentaren van Nisbet & Hubbard (1980), Syndikus (2001), Quinn (1980) en Mayer (2012). Hun aandacht voor de individuele gedichten valt de commentatoren misschien niet te verwijten, omdat het binnen de aard van het commentaar valt de verschillende gedichten apart te bespreken. West (1995) gaat in zijn commentaar soms overigens wel in op de structuur van de *Carmina*.

<sup>3</sup> Zie Santirocco (1986: 3). Voor modern onderzoek naar de compositieprincipes van de *Carmina*, zie onder meer de boeken van Santirocco (1986) en Collinge (1961). Matthew Santirocco beschrijft de status van het onderzoek naar de structuur van Horatius' *Carmina* bekwaam en beknopt, zie Santirocco (1986: 3-5).

<sup>4</sup> Zie het hoofdstuk 'Horace's Odes and the Ancient Poetry Book' in Santirocco (1986: 3-13).

Odes (*Carmina* 3.1-6). Verder heeft ook de fysieke aard van het medium waarin Horatius publiceerde, de boekrol, invloed op de compositie van zijn werk. De boekrol dwingt de lezer de verschillende gedichten in volgorde te lezen, een gegeven waar een dichter behendig gebruik van kan maken. Tot slot zien we in boek 1-3 een beperkt aantal thema's telkens terugkeren, wat erop lijkt te wijzen dat Horatius deze drie boeken als een geheel beschouwde.

Vaak wordt *variatio* genoemd als een belangrijk compositieprincipe van Horatius. De dichter wisselt verschillende genres vaak met elkaar af en ook gebruikt hij hetzelfde metrum zelden tweemaal na elkaar. Dit voorkomt een zekere eentonigheid van het werk. Zoals we zullen zien is *variatio* zeker belangrijk voor Horatius, maar deze verklaring voor de volgorde van de *Carmina* is erg oppervlakkig en draagt deze niet bij aan een betere interpretatie van de afzonderlijke gedichten. Ook speelt de inhoud van de gedichten in deze verklaring voor de compositie nauwelijks een rol. Horatius wordt op deze manier tekort gedaan. Zoals gezegd publiceerde de dichter namelijk op boekrollen, waardoor de lezer gedwongen wordt de verschillende gedichten in de volgorde te lezen die de auteur wil. Hierdoor worden de gedichten aan het einde van de dichtbundel dus gelezen met de eerdere gedichten nog in het achterhoofd. Een dichter van Horatius' statur moet zich hiervan bewust zijn geweest en kan dit gegeven daarom ten volle benutten. Voor deze scriptie wil ik onderzoeken hoe Horatius in zijn *Carmina* gebruikt maakt van de volgorde van zijn gedichten en hoe hij zijn latere gedichten laat teruggrijpen op de eerdere.<sup>5</sup> Kunnen we de latere gedichten beter interpreteren als we de eerdergelezen gedichten indachtig houden en is er sprake van een subtext die door alle gedichten heenloopt?

Een belangrijke vraag die aan dit onderzoek raakt, en die hierboven al deels is behandeld, is de vraag of een dergelijk literair werk een coherent geheel moet vormen. Deze vraag komt op in de literatuurkritiek vanaf het moment dat Friedrich August Wolf in zijn *Prolegomena ad Homerum* (1795) beargumenteert dat de *Ilias* en de *Odyssee* niet in één keer is gecomponeerd, maar in kleinere delen door verschillende rapsoden is opgeschreven.<sup>6</sup> Het onderzoek naar de eenheid van de *Carmina* en de compositieprincipes achter dit werk is, zoals hierboven gezegd, geïnitieerd door Kiessling en von Christ en in de loop der eeuwen vervolgd. De bovengenoemde aangedragen argumenten dat Horatius bewust heeft nagedacht over de compositie van zijn dichtbundel tonen ons dat een dergelijk onderzoek naar de eenheid van de *Carmina* historisch gerechtvaardigd is. Ik ga er dan ook van uit dat de *Carmina* inderdaad een coherent geheel vormen. Aan het einde van mijn scriptie zal zelfs blijken dat de eenheid van dit werk nog hechter is dan aanvankelijk gedacht.

Alle drie de boeken nader onderzoeken is echter te veel voor een Masterscriptie. Daarom beperk ik me tot een kleiner corpus, namelijk *Carmina* 1.1-9, ook bekend als de Parade Odes, om te zien of het fenomeen van betekenisstapeling ook zichtbaar zal zijn op kleinere schaal. De uiteindelijke

---

<sup>5</sup> Om dit te onderzoeken moeten we ervan uitgaan dat we de *Carmina* in de oorspronkelijke volgorde aan ons zijn overgeleverd. Daar is gelukkig weinig twijfel over, zie Collinge (1961: 36).

<sup>6</sup> Zie het hoofdstuk over Wolf in Pfeiffer (1976: 173-177). Voor een uiteenzetting van de huidige stand van zaken rond de Homerische kwestie, zie bijvoorbeeld het artikel van West (2011).

hoofdvraag van mijn onderzoek is dus: Wat levert een gezamenlijke interpretatie van de Parade Odes, in volgorde gelezen, op?

Een vraag die rijst is natuurlijk waarom ik juist deze gedichten als gezamenlijk corpus neem. Deze gedichten worden vaak in één adem genoemd vanwege hun grote metrische verscheidenheid: negen verschillende metra voor negen gedichten. Een dergelijk huzarenstukje treffen we nergens anders in de *Carmina* aan. Deze selectie is echter puur gebaseerd op het metrum, inhoudelijk lijkt er op het eerste gezicht nauwelijks meer of minder samenhang te zijn tussen *Carmina* 1.1-9 en bijvoorbeeld *Carmina* 1.10-1.18. Toch is de benadering van de Parade Odes als gezamenlijk corpus volgens mij wel gerechtvaardigd. Zoals eerder gezegd vinden we aan het begin van boek 1-3 telkens een bijzondere groepering van gedichten aan op basis van metrum. De Parade Odes in boek 1 (*Carmina* 1.1-9), diverse gedichten met telkens afwisselend een Alcaeïsche en een Sapphische Strofe in boek 2 (*Carmina* 2.1-11) en de Romeinse Odes, een opeenvolging van gedichten in Alcaeïsche Strofe in boek 3 (*Carmina* 3.1-6). Horatius heeft deze groeperingen kennelijk bewust op deze plekken geplaatst en daarom is het terecht hier betekenis aan toe te kennen. Een gezamenlijke beschouwing van de Parade Odes is dus vermoedelijk op meer gebaseerd dan slechts een metrische grond. Het lijkt daarom gerechtvaardigd dit corpus te beschouwen als coherent geheel met een eigen boodschap die Horatius aan het begin van zijn *Carmina* wil overbrengen.<sup>7</sup>

Welke thema's kunnen we in dit corpus verwachten? Omdat de Parade Odes aan het begin van de *Carmina* staan, zijn dit de eerste gedichten waarin Horatius zichzelf en zijn nieuwe werk kan presenteren en definiëren. Deze gedichten zullen daarom voor een wezenlijk deel programmatisch van aard zijn. Juist in de Parade Odes zal Horatius een keuze maken in welk genre hij beoefent, hoe hij dit genre invult en welke thema's hij in de *Carmina* zal behandelen.<sup>8</sup> Hieronder valt ook de literaire persona die Horatius in zijn gedichten aanneemt. In zijn gedichten laat Horatius het lyrisch subject namelijk vaak spreken vanuit de eerste persoon. Hoewel er natuurlijk een verschil zit tussen zijn lyrische persona en de historische dichter zelf zal ik beiden met de naam 'Horatius' aanduiden.

Daarnaast is politiek een belangrijk thema voor Horatius. De dichter maakte, evenals bijvoorbeeld Vergilius en Propertius, deel uit van de literaire cirkel van Maecenas, een goede vriend en adviseur van keizer Augustus. We zullen zien dat Horatius in de Parade Odes naast een programmatische boodschap ook een politieke boodschap door laat klinken. Er zijn uiteraard verschillende manieren om zijn poëzie op politiek wijze te interpreteren. De heersende gedachte in de vorige eeuw was dat de Augustijnse poëzie een directe weerslag vormde van de politieke ideeën van

---

<sup>7</sup> Deze gedichten worden voor het eerst als gezamenlijke groep genoemd door von Christ (1868: 36, voetnoot 12), die opmerkt dat de metrische verscheidenheid van de gedichten de veelzijdigheid van Horatius' *Carmina* weerspiegelen. De term 'Parade Odes' wordt voor zover ik heb kunnen traceren voor het eerst gebruikt door Port (1926: 301). Hij gebruikt deze term echter als benaming voor *Carmina* 1.1-12. Ook Kiessling (1881: 50-71) ziet de eerste twaalf gedichten als gezamenlijke groep met de functie de dichtbundel in te leiden. Tegenwoordig wordt de term 'Parade Odes' eigenlijk altijd gebruikt als aanduiding voor *Carmina* 1.1-9.

<sup>8</sup> Santirocco (1986: 14-41) geeft een zeer goede uiteenzetting over hoe de Parade Odes samen te interpreteren zijn als één programmatische ode. Zijn verhandeling is dan ook zeer nuttig geweest voor mijn onderzoek.

Augustus. De keizer zou de geschiktheid van poëzie voor massacommunicatie onderkennen en de literatuur zodoende bewust inzetten ten dienste van zijn eigen politieke agenda. Augustus werd dus gedacht direct betrokken te zijn bij de inhoud van de poëzie die er tijdens zijn heerschappij werd gepubliceerd. Deze dichtwerken zouden dus dienen als politieke propaganda.<sup>9</sup> Er lijkt echter geen sprake te zijn van een dergelijke inmenging van de kant van Augustus, zo stelt White (1993: 154-155). Lof op de keizer en zijn aanwezigheid in de poëzie die onder zijn regime werd geschreven, zijn veeleer gebaseerd op literaire conventies. Het initiatief voor het schrijven van dergelijke loftuitingen schijnt afkomstig te zijn van de dichters zelf zonder bemoeienis van hogerhand. Als we de werken van de diverse Augustijnse dichters lezen lijkt er geen consistent politieke programma uit deze literatuur naar voren te komen.<sup>10</sup> Verder moet worden opgemerkt dat de Augustijnse dichters niet altijd zonder enige kritische noot over de keizer schreven.<sup>11</sup> Een ‘politieke schrijver’ houdt zich zodoende niet zonder meer bezig met het schrijven van politieke propaganda.

Hoewel Horatius hiertoe dus geenszins een duidelijke opdracht heeft gekregen, is hij in de Parade Odes zoals we zullen zien echter zeer positief over Augustus en doet de dichter ijverig zijn best om de heerschappij van de keizer en zijn politieke beslissingen te rechtvaardigen. Dit is de politieke boodschap waar ik in deze scriptie naar op zoek zal gaan en die lijkt te worden versterkt door de gedichten in volgorde te lezen.

Aan de hand van deze twee invalshoeken, de programmatische aard en de politieke aard van de Parade Odes gezamenlijk, hoop ik aan te tonen dat de volgorde van de gedichten bijdraagt aan de interpretatie van de afzonderlijke gedichten en dat de Parade Odes voor een optimale interpretatie als geheel gelezen moeten worden.

Voor deze scriptie heb ik de teksteditie van West (1995) geraadpleegd. Van alle andere geciteerde antieke teksten is de geraadpleegde editie terug te vinden in de bibliografie.

---

<sup>9</sup> Zie hoofdstuk 4 ‘*The Political Perception of Augustan Poetry*’ in White (1993: 95-109). In dit hoofdstuk geeft White een uitvoerige beschrijving van de politieke interpretaties van Augustijnse poëzie door de eeuwen heen. In de oudheid werden de Augustijnse dichters nog niet gezien als schrijvers van pro-Augustijnse politieke propaganda. Deze interpretatie kwam voor het eerst op na de Renaissance, zie White (1993: 99).

<sup>10</sup> Deze stellingen vormen de conclusie op het literaire onderzoek dat White in hoofdstuk 5 ‘*Literary Initiatives from Augustus’ Side*’ beschrijft, zie White (1993: 110-155). In hoofdstuk 7, de conclusie van zijn boek, geeft White een beknopte samenvatting van de diverse redenen voor de tegenwoordigheid van Augustus in de poëzie van zijn tijd, zie White (1993: 206-208).

<sup>11</sup> Een belangrijk voorbeeld hiervan is Vergilius’ *Aeneis*, waarin veel moeite wordt gedaan Augustus te prijzen en zijn macht te rechtvaardigen, maar waarin onder de oppervlakte ook kritiek wordt geleverd op de keizer. Het debat over hoe dit epos te interpreteren is echter nog in volle gang. Voor een uiteenzetting van dit debat, zie bijvoorbeeld Schmidt (2001).



## 1.1: Maecenas atavis edite regibus

Horatius opent zijn dichtbundel met een ode aan Maecenas, Horatius' patroon en goede vriend. In deze ode beschrijft hij in priamelvorm hoe ieder mens op zijn eigen manier streeft naar roem en voldoening in het leven. Er worden verschillende voorbeelden gegeven. Zo is het enige doel van de Olympische wagenrenner het behalen van de overwinning in de race, de politicus wil door het volk op handen gedragen worden en de grootgrondbezitter doet zijn best zoveel mogelijk graan te oogsten. De boer ploegt het liefst zijn akker om, terwijl de koopman zich thuis voelt op zee. De één geniet van zijn rust, terwijl de ander genoegens scheidt in oorlog voeren of jagen. Horatius eindigt met zijn eigen ambitie. Hij streeft ernaar opgenomen te worden in de klassieke canon van lyrische dichters.

### Horatius als *lyricus vates*

Het programmatische karakter van deze ode kan onmogelijk onopgemerkt blijven. In de laatste twee strofen van dit gedicht (vv. 29-36) beschrijft de dichter expliciet zijn ambities in het leven en meer specifiek wat hij met deze dichtbundel wil bereiken: hij wil gerekend worden tot de *lyrici vates*, dat wil zeggen, de canon van de negen grootste Griekse lyrische dichters. De wens die Horatius uitspreekt, is tamelijk ambitieus, aangezien deze canon al sinds Alexandrijnse tijden onveranderd was gebleven.<sup>12</sup> De dichter laat op verschillende manieren zien dat hij een waardige opvolger is van zijn Griekse voorgangers. Al met het metrum dat hij kiest voor deze ode, de *Asclepiadeus Minor*, toont Horatius dat hij de lyrische traditie volgt. Ook in zijn andere *Carmina* maakt Horatius gebruik van de traditionele metra die al van oudsher verbonden waren met lyriek.<sup>13</sup> Verder verwijst hij op een veel subtielere manier naar zijn Griekse voorgangers. De *Lesboum... barbiton* (v. 33) verraadt Horatius' rekenschap aan Sappho en Alcaeus, en ook Pindarus is tussen de regels door vertegenwoordigd in het gedicht.<sup>14</sup> Zo wordt Euterpe, de muze van de lyrische poëzie, gevraagd om op haar fluit (*tibias*) te blazen. De fluit werd echter alleen gebruikt als begeleiding van koorlyriek, het genre waar Pindarus beroemd mee was geworden. Daarbij doet het beeld van de Olympische wagenrenner aan het begin van deze ode (vv. 3-6) ons denken aan de Olympische Oden van Pindarus.<sup>15</sup>

Ook kiest Horatius voor een traditionele structuur in de gedicht: de ode heeft de vorm van een priamel. Het beschrijven van verschillende levenswijzen in een priamel was een veelvoorkomend thema onder de Griekse dichters en keert onder andere terug in de werken van Pindarus, Solon,

---

<sup>12</sup> Zie Feeney (1993: 41).

<sup>13</sup> Het impliciet programmatische karakter van de lyrische metra wordt onder andere beschreven door Santirocco (1986: 21). Hij stelt dat genres in de oudheid in tegenstelling tot tegenwoordig gedefinieerd werden op basis van vorm in plaats van op inhoudelijke gronden. Zie ook Commager (1962: 158), die opmerkt dat het genre lyriek oorspronkelijk slechts begeleiding van de lier inhield. Horatius beoefent dus lyriek slechts doordat hij de metra overneemt die door de oude lyrici werden gebruikt.

<sup>14</sup> Zie West (1995: 6). Verder vermeldt hij dat Pindarus door Statius al de *regnator lyricae cohortis* (Statius, *Silvae* 4.7.5) werd genoemd.

<sup>15</sup> Fraenkel (1957: 231) ziet overigens geen reden om deze opening als verwijzing naar Pindarus te beschouwen: "If a Latin poet wanted to begin with a Greek equivalent to the honores bestowed by the vote of the *populus romanus* (7f.), the choice of the *τιμή* ensuing from victory with the chariot in the Olympic games must have been fairly obvious." Fraenkel ontkent de mogelijkheid echter niet.

Euripides en Bacchylides.<sup>16</sup> De meest duidelijke parallel kan echter getrokken worden met Sappho, fragment 16:

“Οἱ μὲν ἰππῶν στρότον οἱ δὲ πέσδων,  
οἱ δὲ νάων φαῖσ’ ἐπὶ γᾶν μέλαιναν  
ἔμμεναι κάλλιστον, ἐγὼ δὲ κῆν’ ὄτ-  
τω τις ἔραται”<sup>17</sup>

Horatius’ constructie ‘*sunt quos... , hunc... , illum... , est qui... , me...*’ is onmiskenbaar ontleend aan dit fragment van de Lesbische dichteres. Wat betreft de structuur en het thema van zijn gedicht grijpt Horatius dus zichtbaar terug op Griekse voorbeelden. De beroepen die hij beschrijft en de setting die hij kiest zijn echter grotendeels Romeins, zoals ook Nisbet & Hubbard (1980: 3) opmerken. Na het traditionele beeld van de Olympiër kiest Horatius voor een duidelijk Romeinse voorstelling van een politicus die de *cursus honorum* succesvol doorloopt (*tergeminis honoribus*).<sup>18</sup> Nisbet & Hubbard (1980: 3) bemerken dat de wisseling van setting wordt gemarkeerd door *Quiritium*. Ook de overige personen die worden opgevoerd zijn Romeins, het land dat beschreven wordt is Italië. Zo drinkt de levensgenieter Massische wijn (v. 19) en wordt het net van de jager door een Marsisch zwijn gebroken (v. 26). Pas vanaf v. 29, wanneer Horatius zich op zijn dichterlijke ambities concentreert, kiest hij voor een Griekse toon. Nimfen en satyrs dansen in het woud, de Muzen Euterpe en Polyhymnia maken muziek op de rietfluit en de Griekse *Lesboum barbiton*. De iuxtapositie van het Griekse *lyricis* naast het Latijnse *vatibus* (v. 35) verraad echter Horatius’ intentie: hij is een Romeinse dichter, die de Griekse lyriek van Alcaeus en Pindarus naar Rome brengt. Ook de titel van het werk, het Latijnse *Carmina* in plaats van het Griekse *Odes*, geeft deze bedoeling weer.<sup>19</sup> Uitereraad is de Romeinse identiteit van deze gedichten ook af te lezen aan het feit dat Horatius zijn odes dikwijls richt aan prominente Romeinen, in dit geval aan zijn patroon en vriend Maecenas.

Niet alleen grijpt Horatius in deze ode terug op de oude Griekse traditie, maar ook op de Hellenistische traditie: In v. 32 claimt Horatius namelijk gescheiden te worden van het gewone volk (*secernunt populo*), een uitspraak die doet denken aan Callimachus.<sup>20</sup> Ook Theocritus lijkt vertegenwoordigd, door de pastorale setting waarin Horatius de levensgenieter plaatst, luierend onder

<sup>16</sup> Zie onder meer Nisbet & Hubbard (1980: 1-3) en Fraenkel (1957: 231).

<sup>17</sup> “Sommigen noemen een leger van ruiters het mooiste op de zwarte aarde, anderen zeggen dit van een leger van voetsoldaten en weer anderen zeggen dit van schepen. Ik zeg echter dat het datgene is wat je het meest liefhebt.” Sappho, fragment 16, vv. 1-4. De geraadpleegde editie is Campbell (1982).

<sup>18</sup> De ‘driedubbele eer’ zou dan het vervullen van de functies *quaestor* (of *aedilis*), *praetor* en *consul* kunnen betekenen, zie Mayer (2012: 54).

<sup>19</sup> Zie Santirocco (1986: 21-3). Verder merkt hij op dat wel Horatius opgenomen te willen worden in de Griekse canon, maar ook op deze manier de traditie verandert. De canon stond namelijk al eeuwen vast. Om toegevoegd te worden aan deze groep dichters moet Horatius ofwel een oude dichter vervangen, of het aantal dichters in de canon veranderen.

<sup>20</sup> Callimachus, epigram 28.4 “σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια” (“Ik haat alles wat volks is.”), zie onder andere Nisbet & Hubbard (1980: 14).

een arbutus of rustend bij een heilige bron (vv. 19-22), en waarin hij ook zichzelf situeert, in het koele woud (*gelidum nemus*), tussen de Muzen, nimfen en satyrs (vv. 29-36).<sup>21</sup> Ook herinnert de pastorale setting ons aan de *Eclogae* van Vergilius, die vijftien jaar eerder gepubliceerd werden dan de *Carmina*.<sup>22</sup> Zodoende laat Horatius doorschemeren zich bewust te zijn van de lange traditie voor hem.

### Verborgten goden als programmatisch instrument

Onder de oppervlakte spelen ook de goden een rol in *Carmen* 1.1, hoewel geen enkele god met naam en toenaam wordt genoemd. De god die het meest aanwezig is in dit gedicht is Bacchus, in het bijzonder vanaf het moment dat het gedicht zich op Horatius zelf concentreert. De dichter streeft namelijk een krans van klimop na, de plant die verbonden was met de cultus van Bacchus en die traditioneel als krans op het symposium werd gedragen. Door deze connectie met Bacchus werd de klimop geassocieerd met het lichtere genre en was zodoende een gebruikelijk attribuut voor een lyrische dichter.<sup>23</sup> Ook de dansende nimfen en satyrs waren verbonden aan de thiasos van Bacchus en vormen derhalve een passend gezelschap voor een lyricus.<sup>24</sup> De Lesbische *barbiton* heeft eveneens Bacchische connotaties: de *barbiton* werd door de Grieken geassocieerd met Dionysus en het symposium.<sup>25</sup> De enige keer dat wijn openlijk een rol speelt in dit gedicht is wanneer de drank genoemd wordt als bron van genot voor de levensgenieter (vv. 19-21), wat wederom als aanwijzing kan worden opgevat dat Horatius met dit personage zichzelf beschrijft.<sup>26</sup> De prominente rol van Dionysus in dit gedicht voorspelt dat wijn en symposia vertegenwoordigd zullen zijn in de *Carmina*.

Op een nog subtielere manier heeft Horatius ook Venus in zijn gedicht verweven, en wel in v. 13. Het schip waarop de zeeman vaart, is namelijk gemaakt van Cyprisch hout. Cyprus was beroemd om zijn hout en zijn scheepsbouw en was als eiland een belangrijk centrum van handel op zee,<sup>27</sup> maar ook was het de geboorteplaats van de liefdesgodin. Horatius laat ons dus weten dat ook Venus een rol zal spelen in zijn komende gedichten: liefde zal een belangrijk thema vormen. Venus is echter ook een

---

<sup>21</sup> Mogelijkerwijs geeft Horatius, door zichzelf en de hedonistische luiaard beiden in een vergelijkbare pastorale omgeving te plaatsen, ons een aanwijzing dat hijzelf en de levensgenieter één en dezelfde persoon zijn. Opmerkelijk is ook dat Horatius zijn strofe over de hedonist begint met ‘*est qui*’, een enkelvoudsvorm, terwijl hij begon met ‘*sunt quos*’. Zie ook Santirocco (1986: 17-18). Syndikus (2001: 32-33) merkt op dat de Helicon van oudsher, dat wil zeggen sinds Hesiodus, de plek was waar dichters zich aan verbonden. Ook Callimachus doet dit nog. De Romeinse dichters laten dit beeld los en situeren zich vaak in een algemeen paradijselijk landschap.

<sup>22</sup> De arbutus keert onder andere terug in Vergilius, *Eclogae* 7.46: “*vos rara viridis tegit arbutus umbra*”, zie Mayer (2012: 57). Ook de benaming *vates* als synoniem voor *poeta* is ontleend aan Vergilius, waaronder *Eclogae* 7.28 en 9.34, zie Mayer (2012: 61).

<sup>23</sup> Zie Nisbet & Hubbard (1980: 13) en Quinn (1980: 120). Fenton (2008) geeft in zijn artikel een uiteenzetting van de functie van de vele bomen en planten die in de *Carmina* voorkomen. Hij betoogt dat Horatius de planten in boek 1 op een zelfde manier afwisselt als de metra in de Parade Odes. Ook beschrijft hij de diverse functies die de afzonderlijke planten vervullen.

<sup>24</sup> Dit merken Nisbet & Hubbard (1980: 14) op.

<sup>25</sup> Zie Mayer (2012: 60).

<sup>26</sup> Zie voetnoot 21.

<sup>27</sup> Zie onder meer Nisbet & Hubbard (1980: 19). Quinn (1980: 120) vermeldt in zijn commentaar de functie van Cyprus als handelscentrum.

zeegodin en de oermoeder van de *gens Julia*. Welke hoedanigheid ze in dit gedicht heeft, wordt niet duidelijk. Zowel Venus als Bacchus zullen ook in de andere gedichten terugkeren.

## Hybris als drijvende kracht

Tot nog toe hebben we hoofdzakelijk gekeken naar wat Horatius zegt te willen bereiken aan het einde van het gedicht en zijn we voorbijgegaan aan de werkelijke inhoud van de priamel: Horatius beschrijft de vele soorten ambities van mensen. West (1995: 4) zegt hierover het volgende: “*Without a single word of open dissapproval or of mockery, Horace succeeds in making all of them, including his own, seem slightly ridiculous.*” De Olympische atleet rijdt slechts in een wagentje (*curriculo*) en houdt zich enkel bezig met het verzamelen van stof (*pulverem... collegisse*), maar waant zich een god. De politicus wordt verkozen door menigte van wispelturige Romeinen (*mobilium turba Quiritium*), de zeeman vaart op armzalig timmerhout (*trabe*) in plaats van een indrukwekkend schip. Oorlog wordt gehaat door moeders en jachtpartijen doen de jager zijn echtgenote vergeten (vv. 24-26).<sup>28</sup>

De diverse levensinvullingen mogen dan heel verschillend zijn, ieders ambitie is hetzelfde.<sup>29</sup> De Olympiër voelt zich door een palmkrans verheven tot een god (*evehit ad deos*), de politicus wordt opgeheven door het volk, de dichter Horatius wordt omkranst met klimop en voelt zich gelijk aan de goden (*dis miscent superis*). Zijn hoofd raakt uiteindelijk de sterren (*sublimi feriam sidera vertice*).<sup>30</sup> Horatius stelt de verschillende mensen dus gelijk aan elkaar en maakt hun zucht naar eer, erkenning of geld belachelijk. De spot is echter niet zo licht als hij ogenschijnlijk lijkt. Wanneer Horatius de koopman beschrijft, laat hij de zuidenwind strijden met Icarische golven (v. 15). Nisbet & Hubbard (1980: 10) zien dit als een Homerisch beeld, maar er lijkt meer aan de hand te zijn. De Icarische zee is namelijk de plek waar Icarus is neergestort, een standaardvoorbeeld van hybris. Horatius geeft ons met dit beeld dus een aanwijzing dat de ambities die men heeft, beschouwd moeten worden als hoogmoed. De wagenrenner die zich meester van de aarde waant en zich gelijk voelt aan de goden, de politicus die het hoogste ambt wil bekleden, de boer die ploegt onder Attalische voorwaarden<sup>31</sup> en de landeigenaar die al het graan uit Lybia voor zijn eigen winst wil gebruiken: allen getuigen van hybris.<sup>32</sup> Overmatige ambitie zal ook in Horatius' latere *Carmina* een rol spelen, zoals we zullen zien.

---

<sup>28</sup> Santirocco (1986: 16-17) is van mening dat Horatius met deze satirische beschrijving manier terugverwijst naar zijn *Satiren*. Ook in *Satire* 1.1 wordt een opsomming gegeven van verschillende beroepen. Zo geeft Horatius aan dat hij in zijn *Carmina* vergelijkbare ideeën naar voren zal brengen als in zijn *Satiren*.

<sup>29</sup> Zie onder andere West (1995: 4).

<sup>30</sup> Sommige geleerden denken dat de priamelstructuur een aanwijzing is dat Horatius iedereen belachelijk maakt, behalve zichzelf. Het laatstgenoemde beroep zou te prefereren zijn boven de eerdergenoemde beroepen, zie Nisbet & Hubbard (1980: 1-3) en West (1995: 5-7). Mayer (2012: 61-63) en Syndikus (2001: 30) menen echter, dat de dichter zich juist gelijkstelt aan de anderen, door zichzelf in dezelfde terminologie te beschrijven. De enige die echter vrij is van kritiek is de levensgenieter, zie Santirocco (1986: 17-18). Als hiermee Horatius bedoeld wordt, lijkt hij dus aan te geven zelf inderdaad anders te zijn dan de andere mensen.

<sup>31</sup> Attalus III gaf het rijk van Pergamum aan de Romeinen in 133 v. Chr., een tamelijk overdreven beloning voor een eenvoudige boer. Zie West (1995: 4).

<sup>32</sup> Dit laatste voorbeeld wordt ook door Syndikus (2001: 28) genoemd als daad van hybris.

## Politiek als komend thema in de *Carmina*

Tot slot zitten er ook enkele politieke boodschappen in deze ode, hetzij niet al te prominent aanwezig. De eerste regel van het gedicht, *Maecenas atavis edite regibus*, verwijst naar Maecenas' afstamming van Etrurische koningen. Maecenas behoorde tot de stand van de *equites*<sup>33</sup> en maakte dus geen deel uit van de allerhoogste adel. Door de koninklijke afkomst van zijn patroon te benadrukken, kan Horatius dus de machtspositie van Maecenas aan het hof van Augustus rechtvaardigen.

Een ander politiek geladen woord is *Quiritium* (v. 7), de zonen van Romulus die de politicus aan de macht helpen. Horatius beschrijft met deze term het Romeinse volk, maar roept tegelijkertijd het beeld op van de goddelijke oorsprong van dit volk. Romulus was een zoon van de god Mars wiens familielijn nog teruggaat op Aeneas, de zoon van Venus. Augustus was als adoptiefzoon van Julius Caesar lid van het Julische huis en zodoende een directe afstammeling van deze goddelijke lijn. Hoewel Augustus dus niet expliciet genoemd wordt in dit gedicht, wordt wel de herinnering aan zijn goddelijke afkomst opgeroepen. In de volgende gedichten zullen deze afkomst en andere politieke boodschappen een meer expliciete rol spelen, maar Horatius bereidt de lezer in zijn eerste ode alvast voor op wat er komen gaat.

### 1.2: *Iam satis terris niviis atque dirae*

Het tweede gedicht in Horatius' dichtbundel is gericht aan keizer Augustus en is heel anders van toon dan het openingsgedicht van de bundel. Waar *Carmen* 1.1 zich veeleer concentreerde op de persoonlijke zorgen van de dichter (*meum*, v. 2; *me*, v. 29; *me*, v. 30; *me*, v. 35) richt *Carmen* 1.2 zich op de algemene zorgen van Rome en haar burgers (*vidimus*, v. 13; *precatur*, v. 30; *nostris*, v. 47). De eerste persoon enkelvoud komt in dit gedicht geen enkele keer voor.<sup>34</sup>

De ode is ruwweg verdeeld in twee delen. Het gedicht begint met een jammerklacht over de huidige situatie: In het verleden strafte Jupiter met regen, hagel bliksem en zelfs een zondvloed. Onlangs is de Tiber overstroomd en heeft de tempel van Vesta vernietigd. Momenteel is er een hevige burgeroorlog gaande, terwijl men beter tegen buitenlandse volkeren kan strijden.

Het tweede deel van de ode concentreert zich op de redding van deze rampen: Welke god zal ons redden, nu de gebeden aan Vesta niet verhoord worden? Is Apollo bereid, of anders Venus of Mars? Als laatste mogelijkheid wordt Mercurius aangedragen. Er wordt geopperd dat deze god zich misschien al op aarde bevindt in de gedaante van Augustus. Op een subtiele manier mondt dit gedicht zo uit in een lofzang op Augustus. De wens wordt uitgesproken dat de keizer nog lang mag regeren.

---

<sup>33</sup> Augustus had graag adviseurs uit de stand van de *equites*. Van deze adviseurs was Maecenas de belangrijkste, zie Lyne (1995: 69).

<sup>34</sup> Dit vermeldt Edmunds (1992: 48).

## Pindarus en Vergilius

Zoals we gezien hebben doet Horatius in *Carmen* 1.1 veel moeite om zijn verhouding tot de Griekse lyrici duidelijk te maken. Eén van de auteurs die hij noemt als invloed is Pindarus. Met name in de laatste strofe van *Carmen* 1.1 vinden we de aanwezigheid van Pindarus terug, namelijk in de verwijzingen naar koorlyriek. Met deze verwijzingen wordt alvast vooruitgeblikt naar *Carmen* 1.2, een gedicht waarvoor Horatius zich bij het componeren duidelijk heeft laten inspireren door Pindarus.<sup>35</sup> Zo heeft deze ode aan Augustus de vorm van een paean, een dichtvorm die veelvuldig door zijn Griekse voorbeeld werd gebruikt. Ook door de gedragen toon van het gedicht, de lange zinnen die over verschillende strofen worden uitgesponnen en de complexiteit van het gedicht krijgt deze ode een Pindarische klank.<sup>36</sup> Horatius' claim in *Carmen* 1.1 dat hij beïnvloed is door de Thebaanse koorlyricus wordt zodoende in *Carmen* 1.2 bewezen.

Een andere, recentere en meer opvallende inspiratie voor het componeren van dit gedicht is Horatius' vriend en collega Vergilius geweest. Deed *Carmen* 1.1 door de pastorale setting nog oppervlakkig denken aan de *Eclogae*, in *Carmen* 1.2 speelt *Georgica* 1.1 een zeer prominente rol. Horatius laat er weinig misverstanden over bestaan dat Vergilius' werk een belangrijke inspiratiebron voor hem heeft gevormd.<sup>37</sup> Al in de openingswoorden van dit gedicht, *iam satis*, weerklinken de openingswoorden van het gebed aan het einde van *Georgica* 1, *satis iam pridem* (*Georgica* 1.501). Thematisch zijn er vele overeenkomsten tussen dit werk van Vergilius en de ode van Horatius. In beide gedichten wordt er een opsomming gegeven van de grote hoeveelheid rampen die Rome teisteren. Horatius opent met Jupiter die sneeuw en hagel over het land stuurt (*terris nivis atque dirae / grandinis misit Pater*, vv. 1-2) en met roodgloeiende rechterhand bliksems naar de burchten van Rome zendt (*rubente / dextera sacras iaculatus arces / terruit urbem*, vv. 2-4). Ook Vergilius beschrijft hoe het land gekweld wordt door hevige weersomstandigheden (*Georgica* 1.461ff.), evenals het werpen van de bliksemschicht door de rechterhand van de oppergod (*Georgica* 1.328-329).<sup>38</sup> Horatius vervolgt met een voorbeeld uit de mythologie waarin de mensen gestraft werden door de goden, namelijk met de mythe van Deucalion, de zoon van Prometheus, en Pyrrha, de enige overlevenden van de door Zeus gezonden zondvloed (vv. 5-12). Ook Vergilius verwijst naar deze mythe (*Georgica* 1.60-63), hoewel hij een andere episode uit de mythe beschrijft, namelijk de wederbevolking van de aarde.

---

<sup>35</sup> Zie Santirocco (1986: 24-25).

<sup>36</sup> Zie Syndikus (2001: 39, 44). Opvallend genoeg wordt de invloed van Pindarus op de structuur en inhoud van deze ode in de overig geraadpleegde commentaren niet opgemerkt. Nisbet & Hubbard (1980: 21) vermelden alleen dat het beeld van Jupiters door bliksem roodgloeiende (*rubente*, v. 2) hand door Pindarus is gebruikt, maar lijken hier verder weinig waarde aan te hechten. Veel belangrijker vinden ze het dat ook Vergilius dit beeld gebruikt in *Georgica* 1.328-329. Dit zal later in deze scriptie nader toegelicht worden. Andere commentaren noemen Pindarus echter helemaal niet in hun beschouwing van *Carmen* 1.2.

<sup>37</sup> Dit wordt door nagenoeg alle commentaren opgemerkt. Voor de opsomming van overeenkomsten tussen *Carmen* 1.2 en *Georgica* 1 heb ik deze commentaren dan ook dankbaar geraadpleegd, zie met name Nisbet & Hubbard (1980: 16-21) en Syndikus (2001: 38-58).

<sup>38</sup> Zie voetnoot 36.

In strofen 4-5 van *Carmen* 1.2 vertelt Horatius over een overstroming van de Tiber, waardoor de tempel van Vesta op het Forum Romanum zwaar werd beschadigd (vv. 13-20). Het openingswoord van deze strofen, *vidimus*, wordt in de antieke literatuur vaker gebruikt voor het beschrijven van rampen of andere vervelende gebeurtenissen, zo merken Nisbet & Hubbard (1980: 24) op. Ook Vergilius maakt gebruik van deze specifieke formulering in zijn beschrijving van de overstromende lava in de werkplaatsen van de Cyclopen. (*Georgica* 1.471-473). Verder dicht Vergilius over de overstroming van een andere Italiaanse rivier, namelijk Eridanus, de mythologische naam van de Po (*Georgica* 1.481-483). De laatste straf van de goden die Horatius noemt, is de burgeroorlog die gaande is (vv. 21-24), een gegeven dat door Vergilius gebruikt wordt in *Georgica* 1.489-490.

De diverse calamiteiten die de beide dichters in hun werken beschreven hebben, worden beschouwd als een straf van de goden en zoedoende verbonden aan het misdaad van het Romeinse volk. Horatius heeft het over een wandaad van het volk die gewroken moet worden (*cui dabit partis scelus expiandi / Iuppiter*, vv. 29-30; *vitio parentum*, v. 23; *nostris vitiis*, v. 49), Vergilius maakt duidelijk dat met de misdaad in zijn werk de moord op Julius Caesar bedoeld wordt (*Georgica* 1.466). Juist de vele overeenkomsten tussen de verschillende werken hebben ertoe geleid dat Horatius' gedicht vaak ten onrechte op dezelfde manier wordt geïnterpreteerd als het gedicht van Vergilius en er is dan ook lang gedacht dat Horatius de moord van Caesar beschouwt als het bestrafte *scelus*.<sup>39</sup> Sommige modernere commentatoren, zoals Nisbet & Hubbard (1980: 17) menen dat de burgeroorlog de misdaad is die de goden bestraffen. Dit zou betekenen dat de Romeinse burgeroorlog in *Carmen* 1.2 niet alleen functioneert als straf van de goden, maar ook als de misdaad zelf die bestraft wordt. Deze interpretatie is echter licht problematisch. Horatius zelf lijkt in dit gedicht helaas geen duidelijkheid te geven over deze kwestie. *Carmen* 1.3 schijnt echter wel een oplossing van dit probleem te geven. In mijn bespreking van deze ode zal ik hier dan ook nader op ingaan.

Ook in de tweede helft van dit gedicht wordt verwezen naar het werk van Vergilius. Horatius' opsomming van de verschillende goden die mogelijk reding kunnen bieden, waarvan Augustus de laatst aangedragen mogelijkheid is,<sup>40</sup> lijkt op het proemium van Vergilius' *Georgica*. Dit werk opent namelijk met een gebed aan een grote hoeveelheid goden en eindigt met een loftuiting op keizer Augustus (*Georgica* 1.1-42). Horatius voert de keizer op als incarnatie van de god Mercurius (vv. 41-44), Vergilius oppert de mogelijkheden dat Augustus de hoedanigheid aanneemt van een zeegod (*Georgica* 1.29-31) of van een sterrenbeeld (*Georgica* 1.32-35). Op de goddelijke gedaante van Augustus zal ik verder ingaan in de volgende paragraaf. Tot slot wordt ook de jeugd van Augustus door beide dichters benadrukt. Horatius beschrijft de redder als een *iuvenem* in v. 41, om hem enkele

---

<sup>39</sup> Ook het oudste commentaar op Horatius' *Carmina* dat aan ons is overgeleverd, namelijk dat van de tweede-eeuwse schrijver Pomponius Porphyrio, wordt *Carmen* 1.2 op deze wijze geïnterpreteerd, zie Nisbet & Hubbard (1980: 17).

<sup>40</sup> Een opvallend detail aan dit gedicht is dat het laatste woord *Caesar* is. Dit toont een aansluiting op het vorige gedicht, waarvan de adressaat *Maecenas* het eerste woord is. Zowel Edmunds (1992: 48) als Santirocco (1986: 24) merken dit op.

regels later te identificeren als *Caesar* (v. 52). Vergilius noemt de heerser *iuvenem* in *Georgica* 1.500 en vermeldt de titel *Caesar* in *Georgica* 1.503.

Vergilius' *Georgica* had al snel na publicatie de status van klassieker verkregen. Het was “*the most famous poem of the most famous poet of the day*”, aldus West (1995: 12). De vele verwijzingen van Horatius naar het werk van zijn goede vriend zullen daarom niet onopgemerkt zijn gebleven door het Romeinse publiek.<sup>41</sup>

## Goden en hun politieke functie

Een belangrijke rol in deze ode is weggelegd voor de goden. In de eerste helft van het gedicht zijn de meest prominent aanwezige goden respectievelijk Jupiter, de Tiber en Vesta. Een ander belangrijk mythologisch personage is Ilia, de echtgenote van de god Tiber en de moeder van Romulus en Remus. Zij is beter bekend onder de naam Rhea Silvia.<sup>42</sup> Jupiter is zoals we gezien hebben de god die het Romeinse volk straft voor zijn wandaden, met bliksem, regel, hagel en met een burgeroorlog. De Tiber treedt buiten zijn oevers en verwoest zo de tempel van Vesta, als wraak voor de jammerklachten van Ilia (vv. 13-20). Of we deze overstroming nou als een beschrijving van een historische gebeurtenis zien of niet,<sup>43</sup> er zit een diepere betekenis in dit laatste tafereel verstopt. Vesta, de Tiber en Ilia, alle drie zijn belangrijke figuren in de stichtingsmythe van Rome. Dat wil zeggen, ze zijn verbonden met de geboorte van Romulus en Remus. Ilia is zoals gezegd de moeder van de tweeling en zodoende een oermoeder voor het Romeinse volk. Zij was een Vestaalse maagd en in die hoedanigheid stond ze onder bescherming van de godin Vesta. Deze bescherming mocht echter niet baten: toen bleek dat ze zwanger was (van de god Mars, hierover later meer), werd ze in de rivier de Tiber geworpen om te verdrinken. De riviergod werd echter verliefd op haar en heeft zich vervolgens aan haar verbonden in een huwelijk. Haar zoons zouden later de stad Rome stichten. Deze mythe vertelt niet alleen over de oorsprong van het Romeinse volk, maar meer specifiek roept het verhaal ook de herinnering op aan de familielijn van het Julische huis. Julius Caesar kon zich erop beroepen een directe afstammeling te zijn

---

<sup>41</sup> Het dateren van Horatius' gedicht wordt vergemakkelijkt door de overeenkomsten met de *Georgica*. Het is zeer onwaarschijnlijk dat Vergilius zich heeft gebaseerd op een vroege versie van Horatius' ode, zo stellen Nisbet & Hubbard (1980: 17). De *Georgica* werden vermoedelijk rond 29 v. Chr. gepubliceerd, wat inhoudt dat *Carmen* 1.2 na die tijd is gecomponeerd. Alle geleerden zijn het er wel over eens dat deze ode na de slag bij Actium is geschreven. Augustus was sinds de dood van Marcus Antonius verantwoordelijk voor de expedities tegen de Parthen (in dit gedicht *Medos* genoemd, v. 51). Ook de overstroming van de Tiber wordt aangegrepen om dit gedicht te verbinden aan een jaartal. Cassius Dio rapporteert verschillende overstromingen van de Tiber. Onder andere West (1995: 12) en Nisbet & Hubbard (1980: 17-19) geven er de voorkeur aan deze vloed te interpreteren als de overstroming van de Tiber in januari 27 v. Chr. Deze overstroming was hevig genoeg om indruk gemaakt te hebben op Horatius en het Romeinse volk, maar nog belangrijker: de overstroming vond plaats in de nacht nadat Octavianus de titel Augustus aannam. Deze specifieke overstroming heeft daardoor een extra politieke lading die de andere overstromingen niet hebben. Mayer (2012: 65) is echter van mening dat Horatius geen historische overstroming beschrijft, maar een generieke overstroming. Aangezien Cassius Dio meldt dat alle overstromingen ongeveer vergelijkbaar waren, mist Mayer een meer specifieke beschrijving die hij van een historische overstroming verwacht.

<sup>42</sup> De keuze voor deze goden doet wederom denken aan Vergilius' eerste *Georgica*. In het gebed aan het einde van dit werk wordt gebeden tot enkele Romeinse goden en helden, waaronder Romulus, die dus de zoon is van Ilia, en moeder Vesta, die over de Tiber waakt. Zie Vergilius, *Georgica* 1.498-499.

<sup>43</sup> Zie voetnoot 41.



van Aeneas en zijn zoon Julius, beter bekend als Ascanius. Ook Ilia was een nazaat van Aeneas. Op deze manier staat het Julische huis dus in verbinding met de twee grote onstaansmythen van het Romeinse rijk, namelijk die van Aeneas en die van Romulus en Remus. Door zijn afstamming van de mythische koning werd de macht van Julius Caesar gerechtvaardigd en daardoor ook die van Augustus, de aangenomen zoon van Julius Caesar.

De Vestatempel in v. 16 en de gebeden van de Vestaalse maagden in vv. 26-28 hebben een nog nauwere band met Julius Caesar. De dictator vervulde namelijk tijdens zijn leven ook het ambt van *pontifex maximus* en was diens gevolgde degene die de Vestaalse maagden aanstelde en het gezag over hen voerde.<sup>44</sup>

Het tweede deel van het gedicht wordt ingeleid in strofe 7 door de vraag welke god er verlossing kan bieden nu Vesta de gebeden van haar maagden niet verhoort.<sup>45</sup> De verschillende goden die vervolgens worden opgesomd zijn Apollo, Venus en Mars. Als laatste god wordt Mercurius genoemd, die naar de aarde afgedaald zou zijn in de gedaante van Augustus. Ook deze goden zijn allen op hun eigen manier verbonden met Augustus.<sup>46</sup> Apollo was de persoonlijke beschermgod van Augustus sinds de slag bij Actium. Na deze slag werden er twee heiligdommen voor de godheid opgericht, bij Actium en bij Leucas, en sindsdien belichaamde de god de politieke en morele idealen van Augustus.<sup>47</sup> Venus was uiteraard de moeder van Aeneas en daardoor de oermoeder van het Romeinse volk, de *mater genetrix*. Augustus was via de *gens Julia* een rechtstreekse afstammeling van deze godin en zijn macht werd dus op goddelijke wijze gerechtvaardigd, zoals hierboven besproken. Op eenzelfde manier functioneert de god Mars in dit gedicht. Hij wordt aangeduid als *auctor* (v. 36), wat in dit geval ‘vader’ betekent, en meer specifiek ‘vader van het Romeinse volk’, aangezien hij Romulus en Remus heeft verwekt bij Ilia. (De benaming *Quirino populo* in v. 46 voor het Romeinse volk versterkt de gedachte aan de stichtingsmythe. Quirinus werd door de Julii namelijk geïdentificeerd met Romulus. Dit hebben we eerder gezien in *Carmen* 1.1.7, waarin de Romeinen *Quiritium*, ‘zonen van Romulus’, worden genoemd.) Ook op een andere manier was Mars verbonden aan Augustus: na de slag bij Philippi in 42 v. Chr. werd er een tempel voor Mars Ultor opgericht in de hoedanigheid van wreker van Julius Caesar.<sup>48</sup> Tot slot wordt Mercurius verbonden met Augustus.

---

<sup>44</sup> Naast de overeenkomsten met Vergilius' *Georgica* heeft ook de prominente rol van de voorouders van Julius Caesar, samen met zijn band met de Vestaalse maagden, ertoe geleid dat dit gedicht vaak geïnterpreteerd is als aanklacht op de moord op Caesar, onder meer door Syndikus (2001: 46-47). De jammerklacht van Ilia en haar aansporing aan de Tiber om de Vestatempel op het Forum Romanum te verwoesten zouden zijn ingegeven door haar rouw om de moord op Caesar. Er is echter geen logische reden waarom juist deze tempel dan vernietigd moest worden, zo stellen Nisbet & Hubbard (1980: 26-27). Waarschijnlijker is de interpretatie van West (1995: 11), die de vernietiging van de tempel van Vesta door de Tiber als wraak ziet, omdat de godin de echtgenote van de riviergod niet voldoende had beschermd. Ze werd immers in de Tiber gegooid om te verdrinken.

<sup>45</sup> “*Praying for the State was one of the duties of the Vestal Virgins*”, aldus Quinn (1980: 124).

<sup>46</sup> Zie Santirocco (1986: 26).

<sup>47</sup> Zie Nisbet & Hubbard (1980: 30).

<sup>48</sup> Zie Santirocco (1986: 26). Santirocco betoogt verder dat al deze goden in het gedicht in zekere zin verbonden zijn met de burgeroorlog en misschien zelfs medeverantwoordelijk gehouden moeten worden voor de oorlog. Door Augustus aan deze goden te verbinden geeft Horatius Augustus niet alleen weer als redder in onrustige tijden, maar geeft hij ook Augustus' betrokkenheid in deze oorlog weer. Dit lijkt echter niet aan de hand te zijn.

Sterker nog, de twee worden met elkaar vereenzelvigd. White (1993: 180) draagt als verklaring aan dat Mercurius de meest geschikte god was voor een vereenzelving met Augustus door zijn jonge uiterlijk, maar vooral doordat deze god van alle Olympiërs het vaakst afdaalt naar de aarde.<sup>49</sup>

Een opvallend detail is dat een groot aantal goden niet direct bij naam wordt genoemd. Jupiter wordt geïntroduceerd in v. 2 onder de naam *Pater*. Pas later in het gedicht noemt Horatius hem *Iove* (v. 19) en *Iuppiter* (v. 30). Venus wordt aangeduid als *Erycina* (v. 33) met het epitheton *ridens* als vertaling van het Homerische φιλομμηιδής.<sup>50</sup> Mars wordt zoals eerder gezegd slechts *auctor* (v. 36) genoemd en Mercurius wordt omschreven als *ales... almae / filius Maiae* (v. 42-43), de ‘gevleugelde zoon van de zachtaardige Maia’. Zelfs Augustus wordt niet bij zijn naam genoemd: hij wordt aangeduid als *Caesaris ultor* (v. 44), *pater atque princeps* (v. 50) en tot slot als *Caesar* (v. 52).

We hebben dus gezien dat goden een belangrijk politiek doel vervullen in deze ode. Bijna alle goden zijn op de een of andere manier verbonden met Augustus. De goden in de eerste helft van het gedicht roepen de herinnering op aan de stichtingsmythe van Rome en de goddelijke afstamming van het Julische huis. Zodoende rechtvaardigen ze de macht van Augustus. Ook de goden in de tweede helft van dit gedicht worden met de keizer verbonden en billijken zodoende de machtspositie die hij door toedoen van de goden heeft verkregen. Door de keizer uiteindelijk als ‘god op aarde’ op te voeren, sluit Horatius dit gedicht op een elegante manier af.

### ***Carmen 1.2: een vervolg op Carmen 1.1***

Hoe verhoudt deze ode zich tot het vorige gedicht? In *Carmen 1.1* gaf de dichter aan zich aan te sluiten bij de Griekse traditie van lyrische dichters. De Pindarische echo’s in dit gedicht en het Sapphische metrum waarin de ode geschreven is, sluiten goed aan bij deze belofte. Horatius maakte in zijn eerste gedicht echter ook duidelijk een Romeinse dichter te zijn die de Griekse traditie aanpast aan zijn eigen behoeften. Dit bewijst hij direct in zijn tweede ode. De thema’s van het gedicht zijn zeer Romeins. Er wordt veel nadruk gelegd op de Romeinse mythische geschiedenis, maar ook op de recentere geschiedenis van burgeroorlog. Ook de huidige politieke situatie, de machtspositie van Augustus en de rechtvaardiging daarvan spelen een belangrijke rol. Daarbij laten de vele overeenkomsten met Vergilius’ *Georgica* zien dat Horatius zich behalve in een Griekse traditie ook in een Romeinse literaire traditie plaatst.

### **1.3: Sic te diva potens Cypri**

Het volgende gedicht is geschreven voor Horatius’ vriend Vergilius, de belangrijkste dichter van het moment. Een schip wordt gevraagd Vergilius veilig naar de Attische kust te brengen met de hulp van

---

De goden in de tweede helft van het gedicht worden samen met Augustus alleen opgevoerd als redders die het volk kunnen verlossen. Er zijn geen aanwijzingen dat hen verantwoordelijkheid en schuld wordt verweten.

<sup>49</sup> Een zeer interessant artikel over de band tussen Mercurius en Augustus in de poëzie van Horatius is geschreven door Miller (1991).

<sup>50</sup> Zie Mayer (2012: 69).

de goden. Vervolgens concentreert het gedicht zich op de durf van de eerste zeeman. Zeereizen zijn gevaarlijk: de goden hebben land en zee niet voor niets van elkaar gescheiden. Tot slot wordt de overmoed van de mens verbonden met voorbeelden van overmoed uit de mythologie. Ook wij mensen rijken in onze dwaasheid naar de hemel. Jupiter laat deze roekeloosheid echter niet onbestraft.

## De zeereis als literaire allegorie

Het gedicht begint als *propempticon* voor Vergilius, waarin gebeden wordt voor een veilige reis naar Athene. Een zeereis was in de oudheid een gevaarlijke bezigheid en het genre, waarin traditioneel afscheid wordt genomen van een goede vriend en hem een veilige reis wordt gewenst, is dan ook door schrijvers uit de hele oudheid beoefend.<sup>51</sup> Vervolgens wordt de overmoedige aard van zeevaart in het algemeen beschreven om te eindigen met een schets van de stoutmoedige natuur van de mens. Veel geleerden vinden dat Horatius afdwaalt van de situatie waar hij het gedicht mee begon.<sup>52</sup> Ook wordt de significantie in dit gedicht van Vergilius' reis vaak gemarginaliseerd<sup>53</sup> en de toon tegenover Vergilius vaak onnodig hard en veroordelend bevonden.<sup>54</sup> De slechte beoordeling van dit gedicht komt waarschijnlijk doordat de meeste van deze commentaren de reis van Vergilius als een historische gebeurtenis beschouwen en een metaforische of allegorische interpretatie verwerpen.<sup>55</sup> In antieke poëzie werden schepen en zeereizen echter vaak ingezet in beeldspraak. Bekende *topoi* waren onder andere het schip van staat, liefde of het leven. Verder was ook het schip van poëzie een veelgebruikt beeld, met name door Romeinse auteurs, waaronder Vergilius zelf.<sup>56</sup> Dit beeld keert ook terug in deze ode: met de reis naar Athene wordt een literaire onderneming aangeduid, meer specifiek het dichten van Vergilius' magnum opus: het epische meesterwerk de *Aeneis*.

Er zijn verschillende aanwijzingen dat Horatius in *Carmen* 1.3 naar de *Aeneis* verwijst. Zo meldt Horatius dat Vergilius naar Griekenland reist (*finibus Atticis*, r.6), wat we kunnen opvatten als een overdrachtelijke reis voor inspiratie: Bij het schrijven van epiek liet Vergilius zich namelijk inspireren door zijn befaamde Griekse voorganger Homerus.<sup>57</sup> Verder opent Horatius zijn ode met een gebed aan verschillende goden om Vergilius een behouden vaart te verschaffen. (Waar *Carmen* 1.2

---

<sup>51</sup> Eén van de oudste en bekendste *propemptica* die we overhebben is Sappho, fragment 94. Ook vele Hellenistische schrijvers en Romeinse schrijvers hebben *propemptica* geschreven, zie Nisbet & Hubbard (1980: 41-43).

<sup>52</sup> Dit vinden onder andere Mayer (2012: 79) en Syndikus (2001: 70). Nisbet & Hubbard (1980: 44-45) zeggen van Horatius dat “*he shows none of his usual tact and charm*” en suggereren dat dit gedicht relatief vroeg geschreven is, toen Horatius nog worstelde met de technische problemen die het schrijven van lyriek in het Latijn met zich meebrengt.

<sup>53</sup> Zie Mayer (2012: 80).

<sup>54</sup> “*Earlier editors were often embarrassed by Horace’s apparent tactlessness in condemning impiae . . . rates (24f) just a few lines after wishing Virgil a safe voyage to Greece.*” Aldus Traill (1982-1983: 132).

<sup>55</sup> Zie Mayer (2012: 80): “*Nor need the poem be understood allegorically.* Nisbet 1995: 418–19, Syndikus 2001: 61, n. 13, Cucchiarelli 2005: 71, n. 122, and Fitch 2006-07 all crisply dismiss interpretations which find Virgil’s voyage a metaphor for poetic daring, i.e. his composition of heroic epos. It is fairly observed that a poet’s choice of genre or theme may prove to be a blind alley, but it is hardly a sin; the rhetoric would be excessive.”

<sup>56</sup> Onder andere Vergilius, *Georgica* 2.41 en 4.117, Propertius 3.3.22-4, 3.9.3-4 en Horatius, *Carmina* 4.15.1-4. Zie Lyne (1995: 79-80) en Santirocco (1986: 27).

<sup>57</sup> Zie Santirocco (1986: 27).

eindigde met een gebed aan de goden, begint Horatius zijn derde ode dus met een gebed. Op deze manier verloopt de overgang tussen de beide gedichten dus vloeiend.<sup>58</sup>) De aangesproken goden zijn respectievelijk Venus, Castor en Pollux en Aeolus. Geen van deze goden wordt echter bij naam genoemd. (Ook dit herkennen we uit *Carmen* 1.2). Venus wordt aangeduid als *diva potens Cypri* (v. 1), Castor en Pollux worden, in hun hoedanigheid als sterrenbeeld, ‘broers van Helena’ genoemd (*fratres Helena, lucida sidera*, v. 2) en Aeolus is de ‘vader van de winden’ (*ventorumque... pater*, v. 3). Vooral de benaming van Castor en Pollux roept de gedachten op aan Homerus’ *Ilias*, door de nadruk te leggen op hun band met Helena van Troje.<sup>59</sup>

In deze ode zitten ook meer specifieke verwijzingen naar de *Aeneis*, zo merkt Santirocco (1986: 28) op.<sup>60</sup> Horatius noemt schepen in strofe 6 *impiae /... rates* (vv. 23-24), waarin het epische epitheton *pious* dat Vergilius aan Aeneas geeft, weerklinkt. Ook veel van de goden en andere mythische personages uit *Carmen* 1.3 keren terug in Vergilius’ epos. Venus was uiteraard de moeder van Aeneas. Aeolus wordt gevraagd de winden te beteugelen in deze ode, waar hij tijdens de stormscene van de *Aeneis* de winden juist loslaat (*Aeneis*, 1.50-82). Daedalus wordt genoemd in vv. 34-35, maar wordt ook afgebeeld op de Apollotempel in de *ekphrasis* van *Aeneis* 6.14-41. Hercules wordt door Horatius in v. 36 genoemd vanwege zijn bezoek aan de onderwereld en komt ook voor in *Aeneis* 8.184-279, waar hij door Evander wordt geprezen als doder van het monster Cacus.<sup>61</sup> Een woordelijke overeenkomst tussen de beide gedichten vinden we in de beschrijving van het pantser van de eerste zeeman, dan volgens Horatius gemaakt is van eikenhout en drievoudig brons (*robur et aes triplex*, v. 9). Hierin weerklinkt de passage in de *Aeneis* waarin Aeneas Mezentius verwondt na zijn schild van drievoudig brons (*aere... triplici*, *Aeneis* 10.784) met zijn speer te hebben doorboord. (Deze passages van Horatius en Vergilius zijn overigens de enige twee plaatsen in de Romeinse literatuur waarin deze frase voorkomt.<sup>62</sup>) Ook het eikenhout heeft een epische klank: de *robur* komt veelvuldig voor in de *Aeneis*.<sup>63</sup>

Met Vergilius’ reis naar Athene wordt dus de compositie van zijn epos aangeduid. Deze literaire onderneming wordt weerspiegeld door de plek van *Carmen* 1.3 in de bundel. We hebben gezien dat *Carmen* 1.1 door zijn pastorale setting deed denken aan de *Eclogae* en dat de *Georgica* een

---

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Zie Pucci (1992: 663). Ook *diva potens* en *lucida sidera* hebben volgens Pucci een epische klank. *Diva potens* zouden het beeld van Venus oproepen als op het slagveld strijdende godin, een hoedanigheid die doet denken aan de epen van Homerus en Vergilius. *Lucida sidera* roept volgens hem het beeld op van een epische nacht, maar wat hij hiermee bedoelt is mij niet duidelijk. Ook aan het omschrijven van de goden zelf hecht Pucci betekenis. Hij ziet dit als aanwijzing dat Horatius versleutelingen in dit gedicht als retorisch middel ziet en de lezer zodoende uitnodigt de werkelijke betekenis van het gedicht te achterhalen. Op een subtiele wijze wordt verwezen naar Vergilius poëtische bezigheden, zie Pucci (1992).

<sup>60</sup> Santirocco meldt hierover het volgende: “*That the Aeneid postdates the Odes presents no real problem since the Augustan poets all show familiarity with parts of it from prepublication readings or recitals.*”

<sup>61</sup> Santirocco (1986: 28) merkt op dat deze figuren in Horatius’ gedicht weliswaar in een andere context worden opgevoerd dan in Vergilius’ epos, maar dat de overeenkomsten veelbetekenend zijn, omdat dit gedicht per slot van rekening aan Vergilius is gericht.

<sup>62</sup> Zie Santirocco (1986: 28).

<sup>63</sup> Dit merkt Fenton (2008: 569) op.

belangrijke rol speelde in *Carmen* 1.2. In *Carmen* 1.3 belanden we uiteindelijk bij de *Aeneis* en hebben we de werken van Vergilius in chronologische volgorde doorlopen.<sup>64</sup> Verder wordt in vv. 9-24 duidelijk dat Vergilius de eerste is die deze reis naar epiek maakt, een gevaarlijke en moeilijke onderneming. Deze literaire exercitie wordt vervolgens verbonden met menselijke hybris en exemplarische voorbeelden van hybris uit de mythologie. De schepen zijn *impiae* (v. 23), omdat ze varen op een *oceanio dissociabili* (v. 22) en *non tangendus... vada* (v. 24). Horatius noemt de menselijke overmoed zelfs *nefas* (v. 26) en *scelus* (v. 39). Dit lijken opvallend negatieve bewoordingen tegenover zijn goede vriend.<sup>65</sup> De nadruk van dit gedicht lijkt echter meer te liggen op het gevaar van Vergilius' onderneming en de moed van de dichter dan op de misdadigheid van dit karwei (*nec timuit...*, v. 12; *timuit*, v. 17, *audax*, v. 25; *audax*, v. 27; *nil mortalibus ardui est*, v. 37). Horatius kan dus een zekere bewondering opbrengen voor zijn collega. Dit blijkt ook uit de mythologische voorbeelden die hij kiest. Prometheus die het vuur stal van Zeus om het vervolgens aan de mensen te geven, Daedalus die vleugels maakte om te ontsnappen aan de gevangenschap van koning Minos<sup>66</sup> en Hercules die de onderwereld binnendrong om Cerberus te stelen; alle drie werden geprezen om hun dapperheid en de weldaden die ze voor de mensheid hebben verricht. Ze werden niet beschouwd als misdadigers, maar als weldoeners en helden.<sup>67</sup>

Op dezelfde manier moeten we dus ook naar Vergilius kijken. Deze dichter doet iets wat gevaarlijk en gedurfd is en zelfs een tikkeltje overmoedig. Hij waagt zich aan een nieuw genre: epiek. Horatius bewondert de dichter van de *Aeneis* hierom, maar zal dit zelf nooit proberen. Hybris wordt door Horatius in dit gedicht dus niet ingezet om Vergilius te veroordelen, maar om zijn eigen literaire programma te rechtvaardigen. Zelf is hij geen dichter van epiek, hij houdt zich liever bij het schrijven van veilige lyriek. In feite vormt *Carmen* 1.3 dus, in samenwerking met *Carmen* 1.1 en 1.2 een *recusatio*. Horatius geeft aan wat hij niet van plan is in zijn bundel: epiek schrijven.<sup>68</sup> In deze ode zijn ook invloeden uit de *Aitia*-proloog van Callimachus terug te vinden. Zo weerklinkt het contrast tussen de twee dichtstijlen, zoals Callimachus het schetst, in de zin “*qui fragilem truci / commisit pelagoratem*,” vv. 10-11.<sup>69</sup> *Fragilem* kan gezien worden als vertaling van *λεπταλέην* (Callimachus, *Aitia* 1.24), een woord waarmee Callimachus zijn ideale stijl aanduidt, terwijl de donderende, overdreven stijl van zijn literaire tegenstanders weerklinkt in het beeld van de ruwe zee. Dergelijke terminologie

<sup>64</sup> Zie Santirocco (1986: 27).

<sup>65</sup> In *Satire* 1.5.41-42 praat Horatius zeer vriendschappelijk over Vergilius, zie Nisbet & Hubbard (1980: 41). Het is dan ook zeer onwaarschijnlijk dat Horatius radicaal van mening is veranderd over zijn vriend en daarom een negatieve ode over hem schrijft, zo zegt Pucci (1992: 660). Dit is voor Mayer (2012: 80) een reden om dit gedicht niet te interpreteren als literaire allegorie, zie p. 19, voetnoot 55.

<sup>66</sup> De figuur Daedalus wordt vaker door Horatius gebruikt als metafoor voor literaire eierzucht, zo ook in *Carmen* 2.20.13 en 4.2.2-4, zie Lyne (1995: 80).

<sup>67</sup> Dit wordt onder meer opgemerkt door Santirocco (1986: 29), Lyne (1995: 80) en Syndikus (2001: 68).

<sup>68</sup> Dit lijkt evident, omdat *Carmen* 1.1 al duidelijk maakt dat Horatius zich baseert op de Griekse lyrici, en doordat de dichter telkens gebruik maakt van lyrische metra. Catullus begint zijn dichtbundel echter ook met lyrische metra, om vervolgens een *epyllion* aan zijn gedichten toe te voegen. Beide genres tegelijkertijd beoefenen is dus niet uitgesloten.

<sup>69</sup> “wie voor het eerst een kwetsbare bast de ruwe zee opstuurde”.

vinden we terug in verschillende werken van Callimachus en was gebruikelijk in de *recusationes* van de Romeinse dichters.<sup>70</sup> Het is dus niet zo vergezocht om dit gedicht op te vatten als literaire *recusatio*. Op deze manier zit er een eenheid in het gedicht die sommige geleerden niet hebben kunnen ontdekken:<sup>71</sup> de ode als geheel bevat een programmatisch statement van Horatius.

### **De politieke boodschap van *Carmina* 1.1-3**

Deze derde ode lijkt dus het literaire programma van Horatius als onderwerp te hebben. Als we de inhoud van de eerdergelezen gedichten indachtig houden, kunnen we echter ook een politieke boodschap ontwaren. In vv. 39-40 wordt namelijk beweerd dat Jupiter de mensen met zijn bliksem bestraft voor hun misdaden. *Carmen* 1.2 concentreert zich in de eerste helft van het gedicht op de straffen die Zeus naar de mensen heeft gezonden (wederom wordt hier de bliksem genoemd, *Carmen* 1.2.3<sup>72</sup>). Eén van deze straffen is de burgeroorlog (*Carmen* 1.2.21-24). Ook de terminologie komt overeen: de misdaden van mensen worden in beide gedichten als *scelus* omschreven (*Carmen* 1.2.29 en *Carmen* 1.3.39). In de derde ode worden de menselijke fouten verbonden met hybris. Ook dit hebben we eerder gezien, namelijk in *Carmen* 1.1. In de ode aan Maecenas beschrijft Horatius namelijk hoe de zeeman vecht tegen Icarische golven, wat duidelijk maakt dat we de menselijke ambitie als overmoedig op moeten vatten. Hierdoor worden ook de beroepen gezien als hybristisch. De wens die in het eerste gedicht worden uitgesproken om tot god verheven te worden (*euehit ad deos*, v. 6; *dis miscens superis*, v. 30; *sublimi feriam sidera vertice*, v. 36) worden weerspiegeld in de zin “*caelum ipsum petimus stultitia*” (*Carmen* 1.3.38). Als we de eerste drie gedichten nu aan elkaar verbinden, komt de volgende boodschap naar voren: ‘Mensen zijn in hun eerzucht en ambitie overmoedig. Jupiter kan dit niet toestaan en heeft ons daarom gestraft met een burgeroorlog.’ Het hybristhema in dit gedicht wordt dus zowel verbonden met Vergilius’ poging tot het schrijven van epiek, als met de overmoed van mensen in het algemeen.

Deze boodschap lijkt met name gericht tegen de politieke tegenstanders van Augustus<sup>73</sup> (in *Carmen* 1.1 wordt onder andere gewaarschuwd voor de machtswellust van de politicus). Ze moeten niet te veel macht nastreven, anders zullen ze bestraft worden. We hebben echter al eerder opgemerkt dat de mythologische voorbeelden die in dit gedicht genoemd worden geen misdadigers zijn, maar sympathieke figuren. Zoals West (1995: 17-18) opmerkt was het verlenen van clementie sinds Actium een belangrijk onderdeel van Augustus’ politieke strategie. De keizer wilde niet dat zijn tegenstanders

---

<sup>70</sup> Zie Santirocco (1986: 27-28). In mijn bespreking van *Carmen* 1.6 zal ik nader ingaan op deze literaire topos.

<sup>71</sup> Zie p.18, voetnoot 52. Lyne is van mening dat we als lezers ons best moeten doen eenheid in de gedichten van Horatius te ontdekken en haalt hiervoor onder andere de opening van Horatius’ *Ars Poetica* (vv. 1-23) aan, zie zijn hoofdstuk ‘*the Unity of a Horatian Ode*’, Lyne (1995: 59-67).

<sup>72</sup> Dit wordt ook gezien door Edmunds (1992: 48-49), maar die beschouwt dit als een komische herhaling. Hij onderkent de politieke boodschap van het gedicht niet.

<sup>73</sup> Ook Traill (1982-1983) merkt dit op. Hij verbindt de Gigantomachie van Jupiter aan de strijd van Augustus met zijn politieke tegenstanders. Hij ziet Augustus als aardse Jupiter die dwaasheden bestraft. *Scelus* is volgens hem een codewoord dat in Horatius gedichten vaak de burgeroorlog aanduidt. Ook hij ziet dit gedicht dus als een politieke ode. Er zijn echter ook geleerden die deze interpretatie bewust verwerpen, zoals Mayer (2012: 80).

als gewetenloze misdadigers werden afgebeeld, maar als mensen die slechts een fout hadden begaan. Augustus' clementie zal ook in de volgende gedichten in herinnering worden geroepen.

Horatius maakt middels vele verwijzingen duidelijk dat dit gedicht verbonden is met zijn vorige twee gedichten. De godin van Cyprus (v. 1) kwam al ter sprake in *Carmen* 1.1.13, waar ze ook verbonden werd met scheepvaart. Hier werd namelijk een schip dat gemaakt was van Cyprisch hout beschreven. In *Carmen* 1.1.15 werd hybris verbonden met Icarus, in *Carmen* 1.3.36 wordt zijn vader Daedalus opgevoerd. Prometheus wordt genoemd in *Carmen* 1.3.27, terwijl we zijn schoondochter Pyrrha al gezien hadden in *Carmen* 1.2.6. Door de herinnering aan zijn vorige gedichten op te roepen, toont Horatius dat we zijn gedichten met elkaar moeten verbinden.

#### **1.4: Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni**

De vierde ode, gericht aan consul Lucius Sestius, opent als lentegedicht. Met het aanbreken van het voorjaar begint ook de arbeid weer die stil heeft gelegen in de winter. Dit is het seizoen dat Venus met haar gevolg in het bos danst en dat Vulcanus in zijn smidse werkt. Vloeiend verandert deze ode vervolgens in een symptisch gedicht. Nu is de tijd voor de mensen om een myrthekrans op te zetten en te offeren aan Faunus. Het aanbreken van de lente verbindt Horatius aan het verstrijken van de tijd en de onvermijdelijkheid van de dood. Hij herinnert Sestius eraan dat deze niet meer van de wijn zal kunnen genieten als hij gestorven is, of van Lycidas, een jongen die binnenkort volwassen zal worden.

#### **De lente als nieuw literair begin**

Dit gedicht sluit naadloos aan op het vorige. Zo speelde in *Carmen* 1.3 zeevaart een belangrijke rol. In de eerste zin van *Carmen* 1.4 wordt gezegd dat met het aanbreken van de lente ook de tijd voor de scheepvaart weer begint. Verder kondigt Iapyx, de noordwestenwind die Vergilius een veilige reis moet verschaffen in *Carmen* 1.3.4, het lenteseizoen aan in *Carmen* 1.4.1 als Favonius, de Romeinse benaming voor de westenwind.<sup>74</sup> De vloeiende overgang markeert de aansluiting van deze ode met de eerste drie gedichten. In deze gedichten hebben we een reis gemaakt door de poëzie van Vergilius. Waar in *Carmen* 1.3 de *Aeneis* centraal stond en het schrijven van epiek als daad van overmoed werd beschreven, doet *Carmen* 1.4 echter weer aan de *Eclogae* denken. De setting van dit gedicht is onmiskenbaar bucolisch door de beschrijving van het boerenland (v. 3), de dans van Venus met de nimfen en gratiën (vv. 5-6) en de aanwezigheid van Faunus aan wie geofferd wordt in schaduwrijke bossen (vv. 11-12). De connectie met de *Eclogae* wordt nog explicieter gemaakt door de naam Lycidas (v. 19), een naam die vaker voorkomt in bucolische poëzie en door Vergilius gebruikt wordt in de *Eclogae*.<sup>75</sup> Zodoende maakt Horatius duidelijk dat hij niet dezelfde poëtische weg volgt als Vergilius deed met zijn *Georgica* en *Aeneis*, maar dat hij terugkeert naar de pastorale setting van *Carmen* 1.1.<sup>76</sup>

<sup>74</sup> Zie Santirocco (1986: 30-31).

<sup>75</sup> Zie Vergilius, *Eclogae* 7.67 en 9 als geheel. Dit wordt opgemerkt door Santirocco (1986: 31-32).

<sup>76</sup> Zie Santirocco (1986: 32).

Het aanbreken van de lente duidt dus naast een nieuw jaar ook een nieuwe poëtologische tijd aan: wat Vergilius vòòr hem deed laat Horatius achter zich. Hij begint iets nieuws.<sup>77</sup>

Horatius distantieert zich dus van de epische poëzie in de eerste helft van het gedicht. De tweede helft van het gedicht is conviviaal van toon.<sup>78</sup> De adressaat Sestius wordt opgevoerd als *magister bibendi* die dobbelt om de zeggenschap over de wijn (v. 18). Het “carpe diem”-thema is traditioneel verbonden met symptomische poëzie en ook de functie van Lycidas als *eromenos* die binnenkort oud genoeg zal zijn om door vrouwen te worden liefgehad is ontleend aan de Griekse conviviale poëzie.<sup>79</sup> Tot slot is de aansporing om een krans van myrthe of bloemen op het hoofd te zetten (vv. 9-10) overduidelijk verbonden met het symposium.<sup>80</sup> Zo maakt Horatius duidelijk conviviale poëzie te schrijven, in plaats van epiek, en toont wederom zijn schatplichtigheid aan de Griekse dichters voor hem.

De keuze voor het lentegedicht ondersteunt deze schatplichtigheid. Dit genre is door een groot aantal oude en Hellenistische Griekse dichters beoefend.<sup>81</sup> Uiteraard heeft ook de pastorale setting Hellenistische wortels, maar Horatius past wederom de traditie aan. Dat hij een Romeinse auteur is, bewijst hij bijvoorbeeld door in plaats van Priapus, een belangrijk karakter in Hellenistische lente-epigrammen, Faunus op te voeren en in plaats van de Griekse Zephyrus de Romeinse Favonius.<sup>82</sup>

### Augustus' clementiepolitiek

Deze ode is gericht aan Lucius Sestius<sup>83</sup>, de man die Augustus opvolgde als consul in het jaar dat Horatius zijn *Carmina* publiceerde. De andere consul van dat jaar, Cnaeus Calpurnius Piso, viel de eer een ode aan zich opgedragen te krijgen echter niet ten deel, hoewel de mannen onderling niet veel verschilden. Piso was zelfs een prominentere politieke figuur die een dergelijke ode logischerwijs meer verdiende.<sup>84</sup> Wat kan dan Horatius reden geweest zijn deze ode aan Sestius op te dragen?

Lucius Sestius was een voormalig tegenstander van Augustus en volger van Brutus, de moordenaar van Julius Caesar. Hij was verbannen door het tweede triumviraat, maar na de dood van

---

<sup>77</sup> De cyclus van de seizoenen keert op diverse manieren terug in dit gedicht. Corbeill (1994) geeft een interessante en uitvoerige weergave van de verschillende cycli in deze ode.

<sup>78</sup> Zie Lyne (1995: 66).

<sup>79</sup> Dit merken onder andere Nisbet & Hubbard (1980: 61) op. De homo-erotische ondertoon is afkomstig uit de Griekse traditie en is dus geen aanwijzing voor werkelijke homoseksuele praktijken van Sestius, zie Nisbet & Hubbard (1980: 71).

<sup>80</sup> Zie bijvoorbeeld Mayer (2012: 82).

<sup>81</sup> Zie onder meer Nisbet & Hubbard (1980: 58-61), Syndikus (2001: 71-79) en Quinn (1980: 127). Dit gedicht zou in het bijzonder gebaseerd kunnen zijn op Alcaeus, fragment 286 volgens Nisbet & Hubbard (1980: 58).

<sup>82</sup> Zie Nisbet & Hubbard (1980: 61). Babcock (1961) ziet Faunus als sleutelfiguur die de twee helften van het gedicht met elkaar verbindt en beargumenteert dit overtuigend. Faunus' rol in dit gedicht wordt volgens Babcock al aangekondigd door Favonius (v. 1). Sommige geleerden menen namelijk dat de naam van beide goden is afgeleid van *favere*, waardoor de goden met elkaar kunnen worden geïdentificeerd, zie Babcock (1961: 15).

<sup>83</sup> Hij aangesproken als *beate Sesti* (v. 14). Sestius was een welvarend man die zijn geld verdiende met zijn pottenbakkerijen aan de kust van Etrurië. De *officinas* van Vulcanus (v. 8) doen ons denken aan Sestius' fabrieken, de schepen in v. 2 doen denken aan de vrachtschepen waarmee hij zijn lading vervoerde, zie West (1995: 20-21). De schepen aan het begin van dit gedicht maken dus niet allen de overgang tussen *Carmina* 1.3 en 1.4 vloeiend, maar werken ook op een ander, meer inhoudelijk, niveau.

<sup>84</sup> Zie Lyne (1995: 73-74).



Brutus in 42 v. Chr. werd hem gratie verleend. Sestius bleef echter zijn hele leven trouw aan de herinnering van Brutus, zo meldt Cassius Dio 53.32.4.<sup>85</sup> Door het consulaat aan zijn voormalige tegenstander Sestius over te dragen, toonde Augustus zijn groothartigheid en zijn bereidheid te vergeven en te vergeten. Horatius roept de herinnering aan deze daad op door dit gedicht aan Sestius op te dragen. De belangrijke politieke boodschap in dit gedicht wordt versterkt door deze ode zo vroeg in de bundel te plaatsen.<sup>86</sup>

Al in zijn eerdere gedichten bereidde Horatius de gedachte aan Augustus clementiepolitiek voor. In *Carmina* 1.1-3 kwam de gedachte naar voren dat Augustus' tegenstanders niet beschouwd moeten worden als misdadigers, maar wel last hadden van hybris. Met deze gedachte in ons achterhoofd klinkt de boodschap door dat Sestius dus van nature geen kwade inborst had. Augustus had een goede reden om hem vergiffenis te schenken en hem het consulschap aan te bieden. Het aanbreken van de lente staat zodoende ook voor een nieuw politiek klimaat met nieuwe kansen.<sup>87</sup> Horatius heeft zijn ode dus bewust op deze plek in de bundel geplaatst, direct na *Carmina* 1.1-3. We zullen zien dat deze politieke boodschap, nu zij eenmaal volledig is overgebracht, in de eerstvolgende odes niet meer zo belangrijk is. Pas in *Carmen* 1.7 wordt deze gedachte weer opgepakt.

### Venus als godin van poëzie

Een belangrijke rol in dit gedicht is weggelegd voor Venus, deze keer als de lente- en vruchtbaarheidsgodin *Cytherea Venus* (v. 5),<sup>88</sup> die onder de maan met nimfen en gratiën danst terwijl haar echtgenoot Vulcanus in de smederijen aan het werk is. (Ook de myrthekrans van de symposiasten is verbonden aan Venus.<sup>89</sup>) Opvallend is dat zij danst met *alternō... pede* (v. 7). Quinn (1980: 128) beschouwt deze woorden slechts als aanduiding van een rustige dans die zij doet in het bos. Deze dans weerklinkt in de vele spondeeën van dit vers. Er is echter meer aan de hand. Horatius poëzie is namelijk ook met afwisselende voeten gecomponeerd. Dat wil zeggen, hij maakt in zijn *Carmina* gebruik van een grote verscheidenheid aan metra. De dans van Venus weerspiegelt dus zijn poëtische bezigheden. (Dat we de dans van Venus met nimfen en gratiën in het woud moeten verbinden aan Horatius' poëzie was al voorbereid in *Carmen* 1.1.30-32: *me gelidum nemus / nympharumque leves cum Satyris chori / secernunt populo*).

We hebben gezien dat Venus tot nog toe in elk gedicht is teruggekomen, telkens met een andere benaming en in een andere hoedanigheid. Haar veelzijdigheid als godin toont ons ook de veelzijdigheid van Horatius poëzie. We zijn Venus echter nog niet tegengekomen in de hoedanigheid van liefdesgodin. Wel begint liefde een rol te spelen aan het einde van deze ode: alle mannen branden

---

<sup>85</sup> Ibidem (74-75).

<sup>86</sup> Cf. Mayer (2012: 84): “The placing of this ode so prominently in the collection makes it ‘political’ in a way that its content would never suggest.”

<sup>87</sup> Zie Corbeill (1994: 101).

<sup>88</sup> Dat Venus als godin van de vruchtbaarheid ook aan de lente verbonden is, wordt onder meer opgemerkt door Syndikus (2001: 73), Corbeill (1994: 98) en Mayer (2012: 81).

<sup>89</sup> Zie onder andere Corbeill (1994: 98) en Mayer (2012: 82).

van verlangen voor Lycidas, maar binnenkort zullen ook de jonge meisjes voor hem gloeien (vv. 19-20). Op deze manier wordt de lezer alvast voorbereid op het volgende gedicht.

### 1.5: Quis multa gracilis te puer in rosa

In deze ode, het eerste liefdesgedicht uit de bundel, worden de liefdesperikelen van een anonieme jongeman en zijn liefde Pyrrha beschreven. Horatius beziet de situatie van een afstand en vraagt zich hardop af welke jongen Pyrrha aan de haak heeft geslagen. In de toekomst zal de jongen, nu nog overtuigd van haar trouw, spijt krijgen van deze relatie. Horatius kan het weten: hij is zelf ook ooit ten onder gegaan aan een liefdesrelatie.

#### Horatius' distantie van Catullus en de elegici

Wederom verloopt de aansluiting tussen dit gedicht en het vorige vloeiend. Waar *Carmen* 1.4 eindigt met een jongeman die binnenkort oud genoeg voor de heteroseksuele liefde, speelt in *Carmen* 1.5 een jongeman die nog onervaren (*insolens*, v. 8; *nescius* v. 11) is in de heteroseksuele liefde de hoofdrol<sup>90</sup> en waar *Carmen* 1.4 een duidelijk conviviale setting had, opent *Carmen* 1.5 met het beeld van een symposium. Zo kan de frase *multa... in rosa* (v. 1) ofwel betekenen dat de *gracilis puer* een rozenkrans draagt ofwel dat hij rozenblaadjes op de grond heeft gestrooid. Beide mogelijkheden passen in een conviviale setting.<sup>91</sup> Ook de *liquidis odoribus* waar de jongen zich mee heeft overgoten (v. 2) misstaan een symposiast niet.<sup>92</sup> Op deze manier vloeien we dus op een natuurlijke manier van het ene gedicht in het andere.

Met dit gedicht maakt Horatius duidelijk na zijn impliciete *recusatio* van epiek dat hij naast de conviviale poëzie van *Carmen* 1.4 ook liefdespoëzie op zijn repertoire heeft staan. Als eerste liefdesgedicht van de bundel dient deze ode als programmatisch statement over de aard van Horatius' erotische poëzie.<sup>93</sup> De dichter beziet de beschreven liefdesgeschiedenis van een afstandje en maakt er dus geen deel van uit. De emotionele *puer* is echter nog vol verlangen en weet niet wat hem te wachten staat. Deze jongen beleeft de liefde op een zelfde manier als de minnaars die we vinden in de liefdespoëzie van bijvoorbeeld Propertius, Catullus en Tibullus. Door de lyrische persona aan te

---

<sup>90</sup> Zie Santirocco (1986: 32).

<sup>91</sup> Zie Davis (1991: 228). De meeste commentaren opteren voor de tweede mogelijkheid, zie onder andere Nisbet & Hubbard (1980: 74), Mayer (2012: 86) en Quinn (1980: 130), die verder opmerkt dat rozen op de grond om hun geur te verspreiden en teken zijn van een luxueus leven. "*The boy spared no expense.*" Davis (1991: 228) voegt echter toe dat de beide mogelijkheden elkaar volgens hem echter niet uitsluiten. Ook in de veel andere gedichten van Horatius zijn rozen en het symposium met elkaar verbonden, aldus Davis (1991: 228-231). Vaak wordt ook het drinken van wijn in deze gedichten beschreven. In deze ode komt wijndrinken echter niet voor.

<sup>92</sup> Zie Davis (1991: 232).

<sup>93</sup> Zie Santirocco (1986: 32) en Davis (1991: 224): "*as the first erotic lyric in the collection, its programmatic status is an almost necessary presupposition.*"

nemen van een oudere man die dit alles al een keer heeft meegemaakt, distantieert Horatius zich dus van de erotische poëzie van zijn collega's. Hij is dichter van een ander soort liefdespoëzie dan zij.<sup>94</sup>

### **De god(in) van de zee**

De tegenslagen in de liefde worden in dit gedicht in een elegante metafoor vergeleken met een storm op zee. In de toekomst zal de jongen kennismaken met de ontrouw van Pyrrha en hun ruzies zullen zijn als een onstuimige zee onder een donkere lucht, geteisterd door hevige winden (*aspera / nigris aequora ventis*, vv. 6-7). Nu is hij echter nog naïef en onbekend met de bedrieglijkheid van de wind (*nescius aurae / fallacis*, v. 11-12). Horatius zelf heeft een dergelijke zeestorm in het verleden al doorstaan en heeft zijn druipende kleren als dank voor zijn overleven aan de god van de zee geschonken, met een votieftablet op de tempelmuur (vv. 1-16).<sup>95</sup> Onder geleerden is er nog discussie over wie deze *potenti... maris deo* (vv. 15-16) is. Mayer (2012: 89) ziet de mannelijke vorm *deo* als afdoende bewijs dat hier de god Neptunus wordt bedoeld. Nisbet & Hubbard (1980: 79-80) zijn er echter van overtuigd dat de zeegodin Venus wordt aangeduid en lezen daarom '*deae*', in navolging van Zielinski, hoewel in alle overgeleverde handschriften '*deo*' staat. De metafoor zou op deze manier op meerdere niveaus werken, omdat Venus zowel de functie van zeegodin als die van liefdesgodin heeft. Quinn (1980: 132) prefereert Venus, maar ziet verder geen reden om de tekst te veranderen. '*Deo*' zou namelijk ook als neutraal woord voor 'godheid' gebruikt kunnen worden.<sup>96</sup> De benadering om de Parade Odes als één geheel te lezen met een doorlopende subtext biedt mogelijk een uitkomst in deze kwestie. Dat met deze zeegod Venus wordt aangeduid lijkt het waarschijnlijkst. We zijn de godin namelijk al in de voorafgaande gedichten tegengekomen in deze hoedanigheid. Zo was het schip van de koopman uit *Carmen* 1.1 gemaakt van Cyprisch hout en moest de godin in *Carmen* 1.3 een veilige zeereis voor Vergilius waarborgen. Horatius heeft haar rol als zeegodin dus in zijn vorige gedichten voorbereid en de lezer zodoende dus een aanwijzing gegeven voor de identiteit dan de zeegodheid uit dit liefdesgedicht.

Wie deze godheid ook is, de godin Venus wordt in dit gedicht voor het eerst in de bundel niet bij naam genoemd, hoewel er in de voorgaande gedichten zonder uitzondering wel naar haar verwezen werd ( hoewel de ene keer duidelijker dan de andere). Waarom dan uitgerekend in dit liefdesgedicht niet, waar haar aanwezigheid het meest verwacht wordt? Vermoedelijk is de reden hiervoor dat Horatius in dit gedicht heeft aangetoond daadwerkelijk liefdespoëzie te schrijven en dus geen nadruk meer hoeft te leggen op de rol van Venus in zijn gedichten. Onder de voorafgaande gedichten bevond

---

<sup>94</sup> Ook in zijn andere liefdesgedichten behoudt Horatius een zekere afstand tot de situatie, ook als hij zelf betrokken is in de beschreven liefde, zie Santirocco (1986: 32-33).

<sup>95</sup> Hoppin (1984) beargumenteert in haar artikel dat het tafereel uit de eerste drie strofen van dit gedicht een beschrijving vormen van de afbeelding op het votieftablet uit de laatste strofe. Ze draagt hiervoor onder andere de vaste formules van Hellenistische dedicatieve epigrammen aan als argument.

<sup>96</sup> Ook Vergilius gebruikt deze neutrale vorm. Zo noemt hij Venus in *Aeneis* 2.632 '*ducente deo.*' Davis (1991: 227) vindt deze kwestie niet zo interessant. De functie van de zeegod, het aanduiden van verandering, is volgens hem belangrijker dan het geslacht van de godheid. Nadeau (2008: 12-14) ziet de zeegod als Venus en verbindt haar met Pyrrha, omdat zij degene is die de macht heeft over de stormen.

zich namelijk nog geen liefdesgedicht, en derhalve moest Horatius op een andere manier duidelijk maken dat hij wel degelijk erotische poëzie in zijn bundel zou opnemen. Met deze ode bewijst hij dat dergelijke poëzie deel uitmaakt van zijn programma en hoeft Venus minder prominent aanwezig te zijn om dit duidelijk te maken. Ook in de komende Parade Odes zal Venus niet meer bij naam genoemd worden.

We zijn Venus in een groot aantal verschillende hoedanigheden tegengekomen, waarmee zoals gezegd verwezen wordt naar de veelzijdigheid van Horatius' liefdespoëzie en zijn poëzie in het algemeen.<sup>97</sup> Eén van deze hoedanigheden was die van *mater genetrix*, zoals benadrukt wordt in *Carmen* 1.2. Haar band met het Julische huis blijft in het achterhoofd van de lezer zitten, waardoor Venus' prominente rol in *Carmina* 1.1-5 en Horatius' keuze voor liefdespoëzie dus naast een programmatisch doel ook een sterk politieke lading krijgen. Venus' macht weerspiegelt zodoende de macht van Augustus.

## 1.6: Scriberis Vario fortis et hostium

De zesde ode uit de bundel is gericht aan Marcus Agrippa, de beroemde generaal en rechterhand van keizer Augustus. Horatius opent dit gedicht met de mededeling dat Varius, de dichter die bedreven is in het schrijven van epiek, Agrippa's overwinningen en dappere daden op het slagveld zal beschrijven. Zelf zal hij zich daar niet aan wagen, noch kan hij andere epische thema's beschrijven, omdat hij deze onderwerpen te groots voor hemzelf acht. De dichter wordt door bescheidenheid en een tekort aan talent tegengehouden keizer Augustus en zijn admiraal te prijzen. Wie is er immers in staat dergelijke onderwerpen te bezingen? Horatius zal zich beperken tot het zingen over feesten en de strijd van de liefde, onderwerpen die meer bij hem passen.

### Een openlijke *recusatio*

Men is niet zeker of Horatius met deze ode reageert op een opdracht van Agrippa om een epos voor hem te schrijven, of dat de dichter zich al op voorhand verontschuldigt dat hij deze opdracht niet aanneemt zonder dat de vraag hem überhaupt gesteld is.<sup>98</sup> Feit blijft dat Horatius zich in dit gedicht distantieert van het schrijven van epiek en aangeeft zich in plaats daarvan bezig te zullen houden met het schrijven van conviviale en erotische poëzie. Kortom, we hebben hier te maken met een *recusatio*, een literaire topos die door een groot aantal Romeinse dichters uit de tijd van Augustus is gebruikt, waaronder Vergilius en Propertius. Zij gaan hierbij terug op de werken van de Hellenistische dichter

---

<sup>97</sup> Zie boven, p. 25.

<sup>98</sup> Zie onder andere Quinn (1980: 133) en White (1993: 140-141).

Callimachus, met name de proloog van de *Aitia*, waarin Callimachus het epische genre verwerpt in opdracht van Apollo.<sup>99</sup>

*Ode* 1.6 is goed in deze traditie te duiden.<sup>100</sup> Horatius laat aan Agrippa weten niet in staat te zijn een epos over hem of over Augustus te schrijven en noemt geheel volgens de traditie een andere dichter die deze taak wel op zich zou kunnen nemen, namelijk Varius, een goede vriend van Horatius en één van de dichters die hem aan Maecenas heeft voorgesteld.<sup>101</sup> Ook voert Horatius aan dat de muze hem verbiedt een dergelijk werk te schrijven, een gebruikelijk gegeven binnen de *recusatio*. Door zijn gebrek aan talent zou hij Augustus en Agrippa slechts te kort doen.<sup>102</sup> Dit gebrek aan talent openbaart zich wanneer Horatius zich in de tweede en vierde strofe waagt aan epische thema's. Onder meer door Homerus verkeerd te vertalen veinst Horatius zijn onvermogen voor het schrijven van epiek. Zo vertaalt hij Achilles' μήνιν... οὐλομένην (*Ilias* 1.1-2) met *gravem... stomachum* (v. 5-6) en πολύτροπος (*Odyssee* 1.1) met *duplicis* (v. 7).<sup>103</sup> Horatius benadrukt de moeilijkheid van deze taak in de vierde strofe, waar hij de vraag stelt wie er in staat zou zijn een dergelijk epos op een waardige manier te schrijven.<sup>104</sup> Niet Horatius in elk geval. Hij beperkt zich daarom tot de kleinere thema's en houdt zich bezig met erotische en symptomatische poëzie in de stijl van zijn Griekse lyrische voorgangers. Dat Horatius de Griekse lyrieci volgt, blijkt uit de woorden *dicere* (v. 5) en *cantamus* (v. 19). De oude lyrieci zongen hun verzen namelijk, of droegen ze hardop voor, terwijl de moderne Romeinse schrijvers, zoals Varius, hun poëzie opschreven (*scriberis*, v. 1; *scripserit*, v. 14).<sup>105</sup>

Het verschil tussen epiek en lyriek maakt Horatius duidelijk door nadruk te leggen op de tegenstelling tussen groots en fijn, *tenuis* en *grandis*, *fortis* en *levis*. De eerstgenoemde termen verwijzen naar epische poëzie, de laatstgenoemde naar lyrische poëzie.<sup>106</sup> Ook deze terminologie gaat terug op Callimachus en vormt een standaardonderdeel van de *recusatio*.

Deze *recusatio* lijkt op het eerste gezicht op een betrekkelijk late plaats in de bundel te staan. Horatius heeft echter goed nagedacht over de plaatsing van deze ode. De boodschap van *Carmen* 1.6 is namelijk al voorbereid door zijn eerdere gedichten. Zo vormden *Carmina* 1.1-3 gezamenlijk een

---

<sup>99</sup> Dat Callimachus werkelijk het schrijven van epiek verwerpt lijkt niet het geval, gezien zijn bewondering voor Homerus. Zijn *Aitia*-proloog is echter wel lange tijd zo geïnterpreteerd, evenals zijn bekende uitspraken 'μέγα βιβλίον, μέγα κακόν' en 'ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν'.

<sup>100</sup> Zie voor een uitgebreide uiteenzetting Wimmel (1960: 187-192).

<sup>101</sup> Zie onder andere Lyne (1995: 14-15). Varius was de voornaamste epische dichter van zijn tijd, zo zegt Horatius in *Satiren* 1.10.43-44: "*forte epos acer / ut nemo Varius ducit.*"

<sup>102</sup> Dit argument past uitstekend bij de filosofie die Horatius tentoonspreidt in *Ars Poetica*, 38-40. Hier verkondigt hij dat een dichter altijd binnen de grenzen van zijn vermogens moet blijven. Ook Syndikus (2001: 89) merkt dit op. *Ars Poetica* is echter wel 4 jaar later dan *Carmina* 1-3 gepubliceerd, namelijk in 19 v. Chr.

<sup>103</sup> Ahern (1991) betoogt zeer overtuigend dat Horatius Homerus waar hij maar kan foutief vertaalt of verkeerd interpreteert om te tonen dat hij werkelijk niet geschikt is voor het schrijven van een epos. Ook West (1995: 29) gaat er in zijn commentaar vanuit dat Horatius bewust fouten maakt wanneer hij epische thema's beschrijft: '*This is the sort of mess I'd make of it if I tried to write an epic.*'

<sup>104</sup> Deze vraag heeft veel discussie onder geleerden veroorzaakt. Bedoelt Horatius hier dat niemand eigenlijk geschikt is voor deze taak of doelt hij op Varius? Voor een goede uiteenzetting van dit debat, zie Davis (1987).

<sup>105</sup> Zie Syndikus (2001: 95).

<sup>106</sup> Zie ook Smith (1968).

impliciete *recusatio* van epiek, waarin ook gebruik werd gemaakt van Callimacheïsche termen.<sup>107</sup> Vervolgens toonde Horatius in *Carmina* 1.4 en 1.5 welke genres hij dan wel beoefent, namelijk symptotische en erotische lyriek. In deze ode maakt de dichter expliciet wat hij in zijn eerdere gedichten al onder de oppervlakte had gezegd. Horatius heeft dus zorgvuldig nagedacht over de volgorde van zijn odes en heeft de lezer alvast voorbereid op de boodschap die in dit gedicht te lezen is.

### **Verborgten lof op Agrippa en de keizer**

Deze ode bevat onmiskenbaar een panegyriek element. Horatius prijst Agrippa en de keizer juist door te zeggen dat hij niet getalenteerd genoeg is om hen afdoende te prijzen. Om hun daden recht te doen is er een gedicht van epische omvang nodig.<sup>108</sup> Deze *praeteritio* is echter niet de enige manier waarop Horatius zijn patronen looft. West (1995: 30-31) ziet in de vraag wie Meriones en Diomedes waardig kan beschrijven (vv. 14-16) een verwijzing naar keizer Augustus en zijn generaal. Augustus zou de Romeinse tegenhanger zijn van de held Diomedes en Agrippa die van zijn trouwe metgezel Meriones.<sup>109</sup> Deze interpretatie wordt versterkt door het feit dat Diomedes *superis parem* wordt genoemd (v. 16). In *Ilias* 5.884 wordt Diomedes δαίμονι ἴσος genoemd, omdat hij in staat was Ares te verwonden<sup>110</sup>, maar de frase werkt ook op een ander niveau. In *Carmen* 1.2 wordt Augustus namelijk voorgesteld als een incarnatie van Mercurius op aarde en op die manier vrijwel gelijkgesteld aan de goden. Door Diomedes *superis parem* te noemen geeft Horatius ons een aanwijzing dat er een overeenkomst is tussen Diomedes en Augustus. De lof op de keizer en zijn admiraal is zodoende subtieler dan op het eerste gezicht lijkt. De dichter toont ons zijn kennis van de epische cyclus en laat zien niet zo ongeschikt te zijn voor dit genre als hij wil doen voorkomen.

### **1.7: Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen**

Ode 1.7 is gericht aan Lucius Munatius Plancus, een man met een rijke politieke carrière en degene die de naam Augustus voor Octavianus voorstelde in 27 v. Chr.<sup>111</sup> Het gedicht opent als een priamel. Horatius zegt dat anderen de beroemde steden van Griekenland bezingen, maar hijzelf raakt ontroerd door Tibur, de woonplaats van Plancus. Vervolgens spoort de dichter Plancus aan zijn zorgen te verdrijven door het drinken van wijn, wanneer hij op veldtocht is of thuis in Tibur. Toen Teucer door zijn vader verbannen was, riep hij zijn vrienden namelijk ook op hun zorgen te laten varen en te drinken.

---

<sup>107</sup> Zie boven, pp. 21-22.

<sup>108</sup> Zie onder andere Mayer (2012: 96), Davis (1991: 36) en Fraenkel (1957: 233).

<sup>109</sup> Cairns (1995) ziet in dit gedicht een groot aantal verborgen verwijzingen naar Agrippa, te veel om in deze scriptie allemaal op te noemen. Zijn artikel is echter zeer de moeite waard.

<sup>110</sup> Zie Nisbet & Hubbard (1980: 88).

<sup>111</sup> Zie bijvoorbeeld Nisbet & Hubbard (198: 90-91).

## Een vervolg op de *recusatio* van *Carmen* 1.6

In de opening van dit gedicht laat Horatius weten niet warm te lopen voor de befaamde Griekse steden. Hij prefereert het Romeinse Tibur. De priamelvorm van de eerste helft van deze ode herkennen we uit *Carmen* 1.1, waar Horatius dit genre inzet om zijn poëtische programma duidelijk te maken. Ook deze keer staat de priamel ten dienste van Horatius' programma.<sup>112</sup> Dit blijkt onder andere uit de gebruikte terminologie. Terwijl sommigen Rhodos prijzen (*laudabunt*, v. 1), anderen de stad van de maagd Pallas bezingen (*celebrare*, v. 6) en velen over de paarden van Argos en de rijkdom van Mycene spreken (*dicet*, v. 9), wordt Horatius getroffen door Tibur (*percussit*, v. 11). Deze opgenoemde handelingen passen allen bij het dagelijks werk van een dichter. “*The language is suggestive of literary activity*”, aldus Santirocco (1986: 36). Saillant is dat Athene wordt bezongen in een *carmine perpetuo* (v. 6), een benaming voor het trage epos, ontleend aan Callimachus.<sup>113</sup> De steden die hierna genoemd worden zijn Argos, Mycene, Lacedaemon en Laris, de woonplaatsen van respectievelijk de epische helden Diomedes, Agamemnon, Menelaus en Achilles. Deze steden zijn elk voorzien van een Homerisch epitheton.<sup>114</sup> Horatius maakt dus wederom duidelijk zich niet bezig te houden met het schrijven van epiek. Hij bezingt de plaatsen met een epische lading immers niet, maar roemt Tibur in plaats daarvan. De eerste helft van deze ode sluit dus soepel aan bij de boodschap van het vorige gedicht.<sup>115</sup>

Na deze *recusatio* in priamelvorm verandert de ode van toon. Plancus wordt aangespoord te drinken om de narigheden van het leven te vergeten, een oproep die thuishoort op een symposium. Horatius bewijst dus wat hij aan het eind van *Carmen* 1.6 beweert, namelijk dat hij een dichter is van conviviale poëzie.<sup>116</sup> Verder laat hij de toespraak van Teucer aan zijn mannen op een symposium plaatsvinden. De krijger omkranst zijn slapen namelijk met populiertakken, druipend van de wijn (*uda Lyaeo / tempora populea fertur vinxisse corona*, vv. 22-23). Teucer was een duidelijk episch karakter die met zijn halfbroer Ajax nog in de Trojaanse oorlog had gevochten. Door dit epische personage op te voeren, toont de dichter niet alleen zijn kennis van epiek, maar laat hij tegelijkertijd zien dit genre ook in te kunnen zetten voor zijn eigen literaire programma, zonder het daadwerkelijk te beoefenen.<sup>117</sup> Inhoudelijk sluit deze ode dus niet alleen aan op *Carmen* 1.6, maar gaat, door de slimme inzet van een episch thema, zelfs een stap verder.

---

<sup>112</sup> Zie Santirocco (1986: 36).

<sup>113</sup> Hij gebruikt de benaming ἄεισμα διηκεκῆς (Callimachus, *Aitia* 1.3), zie Santirocco (1986: 36).

<sup>114</sup> Zie West (1995: 34).

<sup>115</sup> Zie Santirocco (1986: 36). Diverse geleerden zien dit gedicht als een verwerping van het epische genre, zo ook Davis (1991: 192), die opmerkt dat de versmaat waarin dit gedicht is geschreven doet denken aan de epische hexameter. De eerste Archilogische strofe bestaat namelijk uit een dactylische hexameter gevolgd door een dactylische tetrameter. Verder merkt hij op dat ook in *unum opus* (v. 5) en *carmine perpetuo* (v. 6) de stichische aard van het epische metrum weerklinkt. Baca (1967) meent dat er onder meer verwijzingen naar Vergilius *Aeneis* te vinden zijn in dit gedicht, waardoor ook hij dit gedicht als verwerping van epiek interpreteert.

<sup>116</sup> Zie Santirocco (1986: 36).

<sup>117</sup> Zie Santirocco (1986: 37-38).

## Plancus, de Romeinse Teucer

De adressaat van dit gedicht, Lucius Munatius Plancus, had een indrukwekkende, maar roerige politieke carrière.<sup>118</sup> Vanaf 54 v. Chr. was hij legaat van Julius Caesar en stichtte hij als gouverneur van trans-Alpijns Gallië de Romeinse kolonies Lugdunum (Lyons) en Raurica (Augst) in 44-43. Hij sloot zich aan bij Lepidus en Antonius in 43, die vervolgens zijn broer Lucius Plotius Plancus op de proscriptielijsten zetten en zodoende min of meer zijn doodvonnis tekenden. Na een gedeeld consulschap in 42 met Lepidus diende Plancus voor tien jaar in Egypte als maarschalk van Antonius. In 32 liep hij echter over naar de kant van Augustus, toen nog Octavianus, onder wiens heerschappij hij nog lang politiek betrokken is geweest.

Er zijn en enkele overeenkomsten tussen Plancus en Teucer. Plancus was de stichter van Lugdunum en Raurica, Teucer stichtte, nadat hij door zijn vader verbannen was, de stad Salamis.<sup>119</sup> De reden voor Teucers ballingschap was dat hij niet in staat was de zelfmoord van zijn broer te voorkomen. Ook Plancus was medeschuldig aan de dood van zijn broer, door toe te staan dat hij vogelvrij werd verklaard. Middels deze analogie tussen Teucer en Plancus probeert Horatius de politicus vrij te pleiten van schuld. Hij doet voorkomen dat Plancus, evenals Teucer, simpelweg niet in staat was zijn broer te beschermen. Zijn dood valt Plancus dus niet aan te rekenen.<sup>120</sup>

De vergelijking gaat echter nog dieper. Teucer plaatst op zijn kruin namelijk een krans van populier (v. 23), een plant die verbonden is met de cultus van Hercules. De dolende Teucer plaatst zich zodoende onder bescherming van de held die eveneens een zwerfend bestaan leidde.<sup>121</sup> De halfgod had echter ook een cultus in Tibur, de woonplaats van Plancus. Dit blijkt onder andere uit het feit dat er een afbeelding van Hercules is teruggevonden op een munt die door de politicus is geslagen.<sup>122</sup> Hercules en Plancus worden dus middels de figuur van Teucer met elkaar verbonden. We zijn de halfgod al eerder in de Parade Odes tegengekomen, namelijk in *Carmen* 1.3, waar hij werd opgevoerd als mythisch voorbeeld van hybris. We hebben echter gezien dat we geen van deze overmoedige personages als misdadigers moeten beschouwen. Door Plancus met Hercules te verbinden maakt Horatius de lezer duidelijk dat we ook over Plancus niet kwaad moeten denken, ondanks zijn dubieuze politieke verleden (hij had immers aan de verkeerde kant gediend, namelijk die van Marcus Antonius). Plancus keerde echter uit eigen beweging terug naar de kant van Augustus. Zijn eerherstel door Augustus past dus in het politieke beleid van clementie en vergevingsgezindheid van die tijd<sup>123</sup>, een boodschap die werd voorbereid in *Carmina* 1.1-3 en waarvan we een voorbeeld zagen in *Carmen* 1.4. De keuze voor Plancus als adressaat van deze ode is dus wederom diep politiek.

---

<sup>118</sup> Zijn carrière wordt onder andere beschreven door Nisbet & Hubbard (1980: 90-91) en West (1995: 34).

<sup>119</sup> Zie Mayer (2012: 102).

<sup>120</sup> Zie Santirocco (1986: 37) en West (1995: 35). Nisbet & Hubbard (1980: 93) verwerpen deze interpretatie. Zij zijn van mening dat we niet naar parallellen tussen Plancus en Teucer moeten zoeken. De enige overeenkomst zou zijn dat ze beiden wijn moeten drinken. Deze interpretatie is echter te oppervlakkig.

<sup>121</sup> Zie Mayer (2012: 103).

<sup>122</sup> Zie West (1995: 35-36).

<sup>123</sup> Zie West (1995: 36-37).



## 1.8: Lydia, dic, per omnis

In het achtste gedicht spreekt Horatius Lydia aan. Hij ziet hoe zij de jonge Sybaris het hoofd op hol brengt, waardoor de knul zijn vroegere bezigheden verzaakt. Horatius is zelf niet betrokken in de liefdesrelatie, maar beziet deze van een afstand en vraagt zich het volgende af: ‘Waarom, Lydia, verpest je Sybaris met jouw liefde? Waarom is hij niet meer te vinden op de Campus en sport hij niet meer, terwijl hij vroeger juist zo’n bedreven atleet was? Waarom verbergt Sybaris zich, net zoals Achilles toen hij door zijn moeder als meisje werd verkleed om te voorkomen dat hij werd gerekruteerd voor de Trojaanse oorlog?’

### *Carmen* 1.8 binnen het poëtisch programma

Na *Carmen* 1.5 is dit het tweede liefdesgedicht dat ons wordt voorgeschoteld. Wederom is Horatius zelf geen betrokkene in de situatie, maar ziet lijdzaam toe hoe Sybaris door toedoen van Lydia zijn bezigheden op het sportveld vergeet. Wel is er sprake van een grote emotionele betrokkenheid van de kant van Horatius, zo verraden zijn pathetische aanroep aan de goden (*per omnis / te deos oro*, vv. 1-2) en de vele wanhopige vragen die hij aan Lydia stelt (*cur*, v. 2; *cur*, v. 5; *cur... cur*, v. 8; *quid*, v. 13). Horatius is heimelijk jaloers.<sup>124</sup>

In de laatste strofe van dit gedicht wordt Sybaris vergeleken met de epische held Achilles, die overigens niet bij naam wordt genoemd, maar wordt omschreven als *marinae / filium... Thetidis* (vv. 13-14). Beiden blijven verborgen: Sybaris verbergt zich voor de Campus, Achilles verbergt zich om niet te hoeven vechten in de Trojaanse oorlog. De kernwoorden van deze vergelijking zijn *virilis / cultus* (vv. 15-16), waarmee Horatius beschrijft hoe Achilles geen ‘mannelijke kleding’ draagt. De held werd namelijk door zijn moeder verkleed als meisje. Sybaris echter versmaadt de ‘mannelijke gewoonten’, namelijk die van het sportveld.<sup>125</sup> Elke andere dichter zou Achilles in een vergelijking opvoeren om zijn kracht, maar niet Horatius. Middels deze vergelijking laat de dichter zien, net als in *Carmen* 1.7, in staat te zijn het epische materiaal passend te maken voor zijn lyriek. Na *Carmen* 1.6 volgt Horatius dus met een sympotisch en een erotisch gedicht, in welke hij epische thema’s gebruikt. Hij hoeft geen epiek te schrijven om over Teucer en Achilles te dichten.<sup>126</sup>

Horatius maakt in deze ode gebruik van een Hellenistische gemeenplaats: de jongen die door zijn verliefdheid niet meer naar de palaestra gaat. De Romeinse dichter plaatst deze gemeenplaats in een Romeinse setting, de Campus Martius. Horatius schrijft dus poëzie in de traditie van zijn Griekse voorgangers, maar maakt de traditie wederom passend voor zijn eigen tijd.<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> Zie Santirocco (1986: 38).

<sup>125</sup> Winsor Leach (1994) gaat in haar artikel uitvoerig in op de mannelijke en vrouwelijke rolpatronen in dit gedicht en hoe de mannelijke atletiek verbonden is met Augustus’ politiek. De laatste kwestie zal ik hieronder bespreken.

<sup>126</sup> Zie Santirocco (1986: 38-39).

<sup>127</sup> Zie Nisbet & Hubbard (1980: 108-109) en Syndikus (2001: 108-111). In Griekenland was de palaestra verbonden met homoseksuele relaties, de Campus van Rome was dit echter niet, zie Nisbet & Hubbard (1980: 109). De traditie kan doen vermoeden dat Horatius in deze ode geen gevoelens heeft voor Lydia, maar voor

## De Campus als plek voor militaire training

Door zijn verliefdheid verzaakt de jonge Sybaris zijn mannelijke plichten. Hij verruult zijn training voor een luxe leven. Door de opsomming van zijn vroegere activiteiten kunnen we ons een voorstelling maken van Sybaris' huidige bezigheden.<sup>128</sup> In plaats van in de gele Tiber te zwemmen (v. 8) zit hij tegenwoordig liever in bad. (Horatius gebruikt de term *flavum Tiberim* als omschrijving van de Tiber al eerder, namelijk in *Carmen* 1.2.13.) De olijfolie die hij vroeger gebruikte bij het worstelen (vv. 8-10) is vervangen door geuolie. Zijn armen zitten niet langer vol blauwe plekken (vv. 10-11), maar zijn nu zacht en vrouwelijk. Ook zijn Griekse naam, Sybaris, verwijst naar een leven vol luxe en oosterse decadentie, evenals de naam Lydia.<sup>129</sup>

De sportieve oefeningen die Sybaris opgeeft zijn niet zozeer recreatief, maar dienen als militaire training. De atletische minnaar is een jonge *eques* die wordt opgeleid om te dienen in het Romeinse leger.<sup>130</sup> Augustus moedigde de jeugd aan te trainen op het sportveld ter voorbereiding op de militaire dienst, vanaf het moment dat ieder de *toga virilis* aannam als vijftienjarige jongeman.<sup>131</sup> Door Sybaris af te houden van het sporten op de Campus, houdt Lydia hem dus af van het vervullen van zijn vaderlandse plichten en richt hem op deze manier te gronde (*perdere*, v. 3).<sup>132</sup> Maar zoals ook Achilles uiteindelijk ten strijde trok, zal Sybaris zich eveneens aan Lydia ontworstelen en zich weer op zijn training storten.<sup>133</sup>

In de voorgaande gedichten werd gezegd dat iedereen die welwillend is een kans krijgt in de maatschappij van keizer Augustus, zoals ook Sestius (*Carmen* 1.4) en Plancus (*Carmen* 1.7) een kans kregen, hoewel ze aan de verkeerde kant hadden gevochten. In deze ode wordt vervolgens gespecificeerd wat een goed Romein dan behoort te doen: hij moet plichtsgetrouw zijn en militaire

---

Sybaris. Uit latere gedichten waarin Lydia wordt opgevoerd blijkt echter dat Horatius wel gevoelens voor haar heeft opgevat, zie onder andere *Carmina* 1.13 en 3.9.

<sup>128</sup> Zo merkt West (1995: 38-39) op. De opsomming van Sybaris huidige activiteiten is dan ook van West.

<sup>129</sup> Zie ook Santirocco (1986: 38) en Quinn (1980: 138), die het volgende over de naam Sybaris opmerkt: "... *the name is clearly chosen for its connotations of effete luxurious living (Sybaris is, or has become, a sissy).*" Nadaeu (2008: 35-6) ziet in de beschrijving van de vroegere sportieve activiteiten en verwijzing naar de huidige seksuele handelingen. Hij noemt onder andere de volgende voorbeelden: Het stoppen met paardrijden (vv. 5-6) doet dan denken aan geliefden die elkaar berijden, Sybaris' gebrek aan controle over de mond van zijn paard (vv. 6-7) verwijst naar orale seks, *tangere* (v. 8) wordt vaak gebruikt als verwijzing naar seksueel contact. Sybaris vermijdt de 'blonde Tiber' (v. 8)), maar zoekt de blonde delen van Lydia op, hij gebruikt geen olie (vv. 8-10) om wegglijden tijdens de gemeenschap te voorkomen. De speer (v. 12) is een fallisch symbool dat compleet wordt gemaakt door de discus (v. 11). Nisbet & Hubbard (1980: 110) merken op dat Sybaris' activiteiten op het sportveld in het metrum weerklinken. De *Sapphicus Maior* zou het hoefgetrappel van paarden en het gekletter van speren weerspiegelen.

<sup>130</sup> Zie Nadaeu (2008: 31-32).

<sup>131</sup> Zie Ross Taylor (1924: 158), geciteerd door Quinn. (1980: 137-138). Voor de verbinding die er in dit gemaakt wordt tussen de het sporten op het Marsveld en Augustus' militaire training, zie ook Winsor Leach (1994).

<sup>132</sup> Dyson (1988) betoogt dat we Lydia echter niet als egoïstische slechterik moeten zien, maar als bezorgde minnaar, die haar geliefde wil beschermen door te voorkomen dat hij ten strijde trekt. Dit wordt pas duidelijk in de laatste strofe, waarin zij met Thetis wordt vergeleken. Zij houdt hem dus niet weg van het sportveld uit verkeerde overwegingen, zie Dyson (1988: 169): "*Now we may see that there is a balancing ambiguity at the start in perdere, for Lydia, in her urgency to ruin Sybaris, is not trying to destroy his life but to save it.*"

<sup>133</sup> Zie Syndikus (2001: 111) en Santirocco (1986: 39).

training volgen wanneer dat van hem wordt verwacht. In dit charmante en ogenschijnlijk onschuldige liefdesgedichtje zit dus subtiel een politieke boodschap verborgen: doe wat er van je verwacht wordt en vervul je vaderlandse plichten, zoals een goed burger betaamt.

### 1.9: Vides ut alta stet nive candidum

Het laatste gedicht van de Parade Odes is gesitueerd in een winterse omgeving. Horatius heeft de persona aangenomen van een oudere man en geniet met een jongen genaamd Thaliarchus van het comfort van zijn Sabijnse landhuis, alwaar ze een symposium aan het houden zijn. ‘Zie jij de dikke laag sneeuw op de Soracte en hoe alles buiten bevroren is? Gooi nog wat hout op het vuur en schenk me wat wijn in om de kou te verdrijven.’ Vervolgens richt de zich tot de jonge knul met adviezen: ‘Maak je geen zorgen over de toekomst, want die is in handen van de goden, maar geniet van elke dag. Nu je nog jong bent moet je een meisje zoeken om lief te hebben.’

Horatius bevindt zich in deze ode in een landhuis op een afstand van Rome en plaatst zich dus letterlijk buiten de maatschappij.

### De Soracte-ode binnen de literaire traditie

Voor de opening van dit gedicht heeft Horatius zich gebaseerd op fragment 338 van zijn grote voorbeeld Alcaeus. Niet alleen is het metrum van dit fragment overgenomen, de Alcaeïsche strofe, die niet voor niets de naam van de Archaische dichter draagt, maar ook inhoudelijk zijn er grote overeenkomsten tussen dit fragment en *Carmen* 1.9:

“ὕει μὲν ὁ Ζεὺς, ἐκ δ’ ὀράνω μέγας  
χείμων, πεπάγαισιν δ’ ὑδάτων ῥοαί  
< ἔνθεν >  
< >  
κάββαλλε τὸν χεῖμων’, ἐπὶ μὲν τίθεις  
πῦρ, ἐν δὲ κέρναις οἶνον ἀφειδέως  
μέλιχρον, αὐτὰρ ἀμφὶ κόρσα  
μόλθακον ἀμφὶ < βάλων > γνόφαλλον.”<sup>134</sup>

De gelijkenis tussen de strofen 1-2 van Horatius’ ode en het gedicht van Alcaeus is nauwelijks over het hoofd te zien. Al in *Carmen* 1.1 kondigde Horatius aan dat hij poëzie zou schrijven in de traditie van deze dichter van Lesbos (*Lesboum... barbiton, Carmen* 1.1.33), maar hij bewijst zijn rekenschap

---

<sup>134</sup> “Zeus laat het regenen, uit de hemel ontstaat een grote winterse storm, de rivieren van water zijn bevroren... <van hier>... Trotseer de winterse storm, door het vuur op te stoken en royaal de honingzoete wijn aan te lengen, en rond het hoofd een zacht kussen te plaatsen.” De geraadpleegde editie is Campbell (1982).

aan zijn Griekse voorganger het duidelijkst in deze negende ode.<sup>135</sup> Ook op andere manieren toont Horatius dat hij de Griekse traditie volgt. Zo is de naam van de jongen, Thaliarchus (v. 8), een Griekse naam die ‘heer van het feest’ betekent. Uiteraard is de situatie waarin Horatius en Thaliarchus zich bevinden, het symposium, eveneens een Grieks element in het gedicht. Daarmee is ook de keuze voor conviviale poëzie een duidelijk signaal van de dichter dat hij teruggaat op een Griekse traditie. Verder moet Thaliarchus de wijn tevoorschijn halen uit een *diota* (v. 8), een wijnkruik met twee handvatten. Dit Griekse woord wordt nergens anders in de overgebleven Latijnse literatuur gebruikt en is zodoende extra opvallend en betekenisvol.<sup>136</sup> Maar hoewel de benaming Grieks is, het gaat hier om een *Sabina... diota* (vv. 7-8), een Sabijnse kruik, gevuld met Sabijnse wijn. Horatius drinkt een lokale wijn en schrijft dus lokale, dat wil zeggen Romeinse, poëzie.<sup>137</sup> Dit blijkt ook uit de situering van de ode. De dichter plaatst het tafereel uit Alcaeus’ gedicht namelijk in een Romeinse omgeving. De jongen en hij hebben immers uitzicht op de Soracte, een berg 45 km ten noorden van Rome. Ook geeft Horatius de knaap onder andere het advies om de Campus op te zoeken (v. 18), waarmee vanzelfsprekend het Marsveld in Rome wordt bedoeld. De Griekse traditie wordt wederom naar Rome gebracht, in dit geval zelfs letterlijk.

Alcaeus is echter niet de enige Griekse dichter die Horatius in dit gedicht als voorbeeld gebruikt. Zo lijkt de derde strofe gebaseerd te zijn op vv. 9-12 van het recent ontdekte Broersgedicht van Sappho:

“τὰ δ’ ἄλλα  
πάντα δαιμόνεσσιν ἐπιτρόπωμεν  
εὐδίαί γὰρ ἐκ μεγάλαν ἀήταν  
αἴψα πέλονται.”<sup>138</sup>

Zowel in het fragment van Sappho als in Horatius’ ode wordt beschreven hoe de goden in staat zijn de heftigste stormen te sussen. De uitspraak ‘*permitte divis cetera*’ (v. 9) is zelfs een bijna letterlijke vertaling van vv. 9-10 van Sappho’s gedicht.<sup>139</sup> Ook zitten er naast Archaïsch Griekse invloeden ook Epicureïsche gedachten in *Carmen* 1.9. Zoals Nisbet & Hubbard (1980: 117) opmerken: “*Lines 13-15 owe more to Epicurus than to Alcaeus.*” De laatste strofen doen echter weer denken aan Hellenistische

<sup>135</sup> Het uitspel van de Alcaeïsche strofe tot de laatste van de Parade Odes is des te opmerkelijker doordat dit het meest voorkomende metrum in Horatius’ *Carmina*. Dit merkt onder meer Santirocco (1986: 41) op.

<sup>136</sup> Zie onder andere West (1995: 42). Ook *choreas* (v. 16) is een Grieks leenwoord, zie onder andere Mayer (2012: 111).

<sup>137</sup> Zie Edmunds (1992: 60).

<sup>138</sup> “We moeten al het andere aan de goden overlaten. Want na een grote storm komt het mooie weer snel.” De geraadpleegde editie is de *editio princeps*, namelijk Obbink (2014).

<sup>139</sup> De overeenkomst tussen *Carmen* 1.9 en het zogenaamde Broersgedicht is ook opgemerkt door Phillips (2014).

poëzie.<sup>140</sup> Horatius toont zodoende dat hij zich bewust is van de lange literaire traditie voor hem en dat hij in staat is verschillende stijlen allemaal in te zetten in zijn poëzie.

### ***Carmen* 1.9 als vervolg op *Carmina* 1.6-8**

Deze ode is gesitueerd op een symposium, zo blijkt uit de aansporing om de wijn tevoorschijn te halen (vv. 6-8). We hebben kortom te maken met symptotische poëzie. Ook het “carpe diem”-thema uit vv. 13-15 (*quid sit futurum cras fuge quaerere et / quem Fors dierum cumque dabit lucro / appone*) is traditioneel verbonden met het conviviale genre, zoals ook in *Carmen* 1.4.<sup>141</sup> Dit gedicht bevat echter evenzeer onmiskenbaar erotische elementen, verbonden aan de persoon Thaliarchus. Over de identiteit van deze jongen lopen de meningen uiteen. Het feit dat Horatius hem de opdrachten geeft het haardvuur op te stoken en wijn in te schenken (vv. 5-8) doet vermoeden dat het om een slaaf gaat. Ook de Griekse naam van de jongeman zou hiervoor een aanwijzing kunnen zijn.<sup>142</sup> Aan de andere kant is het mogelijk dat we te maken hebben met een *eromenos* van Horatius.<sup>143</sup> Thaliarchus lijkt inderdaad nog jong genoeg voor deze rol, aangezien hij wordt aangesproken als *puer* (v. 16) en dus niet ouder dan zestien kan zijn. Echter, de minnaar van Pyrrha in *Carmen* 1.5 wordt ook als *puer* aangeduid, hoewel deze jongen duidelijk al oud genoeg is om betrokken te zijn in heteroseksuele liefde en de functie van *eromenos* derhalve niet langer vervult. De benaming *puer* geeft dus geen uitsluitsel over de leeftijd van Thaliarchus.<sup>144</sup> Sterker nog, de jongen wordt door Horatius aangemoedigd een meisje te zoeken om lief te hebben (vv. 15-24). Kennelijk is hij de fase van *eromenos* dus al ontgroeid.<sup>145</sup> Wat de precieze rol van Thaliarchus ook is, de erotische component in deze ode valt niet te ontkennen.

In dit gedicht worden dus zowel erotische en symptotische elementen verwerkt. In *Carmen* 1.6 zei Horatius het al expliciet: hij is een dichter van liefdesgedichten en conviviale poëzie, niet van epiek, een boodschap die onder de oppervlakte al naar voren kwam in *Carmina* 1.1-5. Vervolgens plaatste hij achtereenvolgens een symptotisch gedicht (*Carmen* 1.7) en een erotisch gedicht (*Carmen*

---

<sup>140</sup> Zie onder andere West (1995: 43). Volgens Fraenkel (1957: 176-177) past het Hellenistische einde van dit gedicht niet bij het Archaïsche begin en zit er dus niet voldoende eenheid in dit gedicht, een gedachte die ik niet deel. Horatius smeedt de verschillende stijlen en poëtische tradities juist op magistrale wijze samen in deze ode. Enkele pogingen om de vermeende inconsistenties in dit gedicht op te lossen zijn onder andere gedaan door Strauss Clay (1989) en Cameron (1989).

<sup>141</sup> Zie boven, p. 24.

<sup>142</sup> Zo zegt Nadeau (2008: 40) om deze versie daarna onmiddellijk te verwerpen. West (1995: 42) is van mening dat Thaliarchus een jonge slaaf is.

<sup>143</sup> Dit is de mening die Nadeau (2008: 40-41) verdedigt. De Griekse naam toont volgens hem dat we Thaliarchus in een erotische context moeten zien. West (1995: 42-44) is van mening dat Thaliarchus zowel de functie van slaaf als van *eromenos* vervult. Deze interpretatie wordt ondersteund door de rol van Lycidas in *Carmen* 1.4: “*It is typical of Horace that he has helped us to understand this poem by showing us a beloved boy who is precisely at this stage at the end of 1.4, Thaliarchus is to Horace as Lycidas is to Sestius.*” Zie West (1995: 44). Nisbet & Hubbard (1980: 121) merken op dat de naam Thaliarchus op een Atheense pyxis uit de 5<sup>e</sup> eeuw te vinden is als *kalos*-naam. “*But this by itself is not sufficient justification for suggesting a sentimental implication.*”

<sup>144</sup> Dit merkt ook Mayer (2012: 113) op. Ook in *Carmina* 1.13.11 en 1.27.20 duidt Horatius een *iuvenis* als *puer* aan, aldus Mayer. *Carmen* 1.5 noemt hij overigens niet.

<sup>145</sup> Dit is ook de mening van Edmunds (1992: 56-57). Nadeau denkt echter dat Thaliarchus zich op de grens tussen de twee levensfasen begeeft. De knaap is nu nog een *eromenos*, maar zal binnenkort oud genoeg voor een heteroseksuele liefdesrelatie.

1.8) in zijn bundel. In de laatste van de Parade Odes verenigt de dichter deze twee genres in één gedicht. In *Carmina* 1.7-8 eindigde Horatius telkens met een episch beeld. In dit gedicht is dat niet meer nodig. Horatius heeft al bewezen in staat te zijn epische thema's aan te passen aan zijn poëtisch programma. De genrestrijd is opgelost. Zodoende vormt dit gedicht het perfecte slot van de Parade Odes.<sup>146</sup>

### **Een grande finale**

Niet alleen programmatisch vormt deze ode een mooie afronding van de Parade Odes. Horatius verwerkt namelijk een groot aantal elementen uit zijn vorige odes in dit spetterende slotstuk. Zoals gezegd keert de *Lesbous... barbiton* uit *Carmen* 1.1.33 in deze ode terug in het Alcaeïsche metrum en in de verwijzingen naar de gedichten van Alcaeus en Sappho. De persona van Horatius in dit gedicht, een man die de tijd neemt om wijn te drinken en van elke dag te genieten, lijkt sterk op de hedonist die in *Carmen* 1.1.19-22 beschreven wordt. *Carmen* 1.2 opent met de verzen '*Iam satis terris nivis atque dirae / grandinis*', waarin winterse kwellingen worden beschreven als straf van de goden. Deze kwellingen keren terug in de eerste strofen van *Carmen* 1.9. De woorden *nec iam* (v. 2) kunnen misschien zelfs als echo van *iam satis* worden opgevat. In strofe 3 wordt de macht van de goden benadrukt (zij zijn in staat zelfs de heftigste stormen te sussen, vv. 9-12), wat ook de voornaamste boodschap van *Carmen* 1.2 is. Het beeld van de winden die met elkaar strijden (*ventos aequore fervido / deproeliantes*, vv. 10-11) boven het zeevlak vult het grootste deel van *Carmen* 1.3, het gedicht dat een zeereis van Vergilius beschrijft. *Carmen* 1.4 begint met de mededeling dat de winter bijna ten einde is, die in *Carmen* 1.9 nog in volle gang is. De term *acris hiems* (*Carmen* 1.4.1) zou dan ook een goede beschrijving vormen van het winterlandschap dat Horatius in strofen 1-2 van *Carmen* 1.9 schetst. Het "carpe diem"-thema en het symposium als setting voor *Carmen* 1.4 keren terug in de laatste Parade Ode. Ook de jonge Lycidas vertoont sterke overeenkomsten met Thaliarchus.<sup>147</sup> Het charmante liefdesgedicht *Carmen* 1.5 is, evenals *Carmen* 1.8, vertegenwoordigd in het erotische deel van *Carmen* 1.9. De relatie tussen *Carmina* 1.6-8 en deze ode is hierboven al besproken.<sup>148</sup> Naar *Carmen* 1.8 wordt in dit gedicht echter nog specifiek verwezen door de rol van de Campus in deze ode. Thaliarchus wordt namelijk aangeraden de Campus op te zoeken en zich in te laten in een liefdesrelatie met een meisje. Ook in *Carmen* 1.8 speelde de Campus een prominente rol en werd deze verbonden met de erotische bezigheden van Sybaris.

Door elementen uit zijn vorige odes samen te brengen in *Carmen* 1.9 toont Horatius dat dit gedicht gezien moet worden als afsluitend gedicht van een geheel dat bij elkaar gelezen dient te worden, zoals een symfonie waarin alle hoofdthema's uit de vorige delen terugkeren in een virtuoos finaledeel.

---

<sup>146</sup> Zie Santirocco (1986: 39-41).

<sup>147</sup> De overeenkomsten tussen *Carmina* 1.4 en 1.9 zijn vaker opgemerkt, onder meer door Santirocco (1986: 39-41) en Edmunds (1992: 55-56).

<sup>148</sup> Zie boven, pp. 37-38.

## De Parade Odes als geheel

Zoals we gezien hebben werken de Parade Odes zeer nauw samen om bepaalde gedachten aan de lezer over te brengen. Zo opent Horatius met *Carmen* 1.1 met de mededeling dat hij ernaar streeft opgenomen te worden in de canon van Griekse lyrische dichters en kiest hij in zijn gedichten voor de metra die van oudsher met de Griekse lyriek verbonden waren. Zodoende plaatst hij zijn poëzie in een Griekse traditie. Eén van zijn belangrijkste voorbeelden is de Archaische dichter Alcaeus. Niet voor niets eindigt hij de Parade Odes met de Alcaeïsche strofe in *Carmen* 1.9. Op deze manier ontstaat een gevoel van afronding.<sup>149</sup> De belangrijkste thema's van die in de *Carmina* worden opgevoerd zijn liefde en het symposium, bij uitstek onderwerpen voor Griekse lyriek. Ook de Griekse woorden die de dichter in zijn odes incorporeert, tonen ons hoe Horatius zich verhoudt tot zijn Griekse voorgangers. Naast Archaisch en klassiek Griekse invloeden zitten er ook Hellenistische invloeden in Horatius' poëzie. Zo gebruikt hij Hellenistische genres en thema's, zoals het lente-epigram en het "carpe diem"-thema, en maakt hij gebruik van Hellenistische pastorale settingen. Ook gebruikt de dichter dikwijls Callimacheïsche terminologie, met name in zijn *recusationes*. Echter, Horatius laat ons niet vergeten dat hij een Romeinse dichter is. Zijn gedichten zijn vaak in of nabij Rome gesitueerd of bevatten anderszins duidelijk Romeinse elementen. Zo zijn de adressaten van zijn odes dikwijls belangrijke Romeinen en vormt de Romeinse politiek een belangrijk thema.

- Horatius heeft goed nagedacht over hoe de volgorde van de Parade Odes kan bijdragen om zijn literaire programma zo goed mogelijk over te brengen. *Carmina* 1.1-3 vormen samen een impliciete *recusatio* van epiek door in deze odes te verwijzen naar de poëtische bezigheden van Vergilius. Na het schrijven van epische poëzie afgedaan te hebben als hybristisch, zonder deze boodschap nadrukkelijk te hebben verkondigd, toont Horatius ons in *Carmina* 1.4-5 wat voor poëzie hij dan wel beoefent: conviviale poëzie en liefdespoëzie. Dan volgt *Carmen* 1.6, de ode aan Agrippa waarin de dichter dit impliciet aangekondigde programma expliciet maakt. Hij vervolgt deze expliciete *recusatio* met wederom een conviviaal gedicht (*Carmen* 1.7) en een liefdesgedicht (*Carmen* 1.8), in welke hij beide keren epische beelden incorporeert. Zo toont Horatius dat hij wel degelijk in staat is het episch materiaal te gebruiken en passend te kunnen maken voor zijn lyriek. Zijn distantie van het epische genre heeft dus niets te maken met zijn beperkingen als dichter. *Carmen* 1.9 is tot slot zowel een symptisch als erotisch gedicht. Epische thema's laat de dichter deze keer achterwege. Hij heeft zijn vermogens tot het verwerken van epiek in zijn lyriek al laten zien, maar toont nu dat hij het episch materiaal niet meer nodig heeft: hij beperkt zich tot de liefde en het symposium.

---

<sup>149</sup> Lyne (2005: 552-558) beargumenteert dat *Carmina* 1.9-11 samen het begin van de Alexandrijnse editie van Alcaeus weerspiegelen, onder andere op basis van het Alcaeïsche metrum van *Carmen* 1.9. Hij merkt verder op dat boek 1 van Horatius' *Carmina* een opvallend aantal gedichten bevat, namelijk achtendertig, terwijl boeken 2-4 allen een mooi rond getal aan gedichten bevatten. Als we vanaf *Carmen* 1.9 zouden beginnen met tellen, zouden we op een aantal van dertig odes uitkomen, een mooi rond getal. Uit mijn onderzoek blijkt dat de Parade Odes op nauwe wijze met elkaar samenwerken. We zouden ze misschien zelfs als één ode op kunnen vatten. Als we deze negen gedichten als één tellen zouden we ook uitkomen op dertig odes in totaal.

Ook draagt de volgorde van de Parade Odes bij aan de politieke boodschap die Horatius wil verkondigen. Zo wordt er veel nadruk gelegd op Augustus' clementiebeleid. Mensen die de fout in zijn gegaan, hebben misschien last van hybris, maar moeten niet direct beschouwd worden als onvergeeflijke criminelen, zo blijkt uit *Carmina* 1.1-3. Iedereen die welwillend is, verdient een tweede kans. In *Carmina* 1.4 en 7 wordt dit bewezen: aan de voormalige tegenstanders van keizer Augustus, Sestius en Plancus, is beiden vergiffenis geschonken. Zij hebben allebei uiteindelijk zelfs hoge politieke functies bekleed. Augustus' keuze om deze mannen een belangrijk ambt te laten vervullen wordt zodoende gerechtvaardigd, zoals ook de voorname rol van Maecenas in *Carmen* 1.1 werd verdedigd door zijn goddelijke afkomst te benadrukken. Augustus' belangrijke politieke beslissingen worden dus gebillijkt in de *Carmina*, maar eveneens wordt de keizer afgeschilderd als humane en vergevingsgezinde heerser.

Daarbij wordt er in de Parade Odes op de goddelijke oorsprong van Augustus' familie gehamerd, met name in de eerste gedichten. Zo wordt in *Carmina* 1.1-2 naar de stichtingsmythe van Rome verwezen, en zodoende wordt het feit dat Romulus en Remus zonen waren van de oorlogsgod Mars in herinnering geroepen. Ook de functie van Venus als moeder van het Julische huis komt naar voren. Door de goddelijke afstammeling van keizer Augustus in de eerste odes in gedachte van de lezer te roepen, wordt zijn machtspositie al vroeg in de bundel gerechtvaardigd. Hierdoor staat Horatius sterker in zijn schoenen wanneer hij in de latere gedichten bepaalde politieke keuzes van de keizer billijkt, zoals de aanstelling van Sestius en Plancus in respectievelijk *Carmina* 1.4 en 7.

Venus heeft als *mater genetrix* dus een belangrijke politieke functie. Op deze manier krijgt ook de keuze voor het schrijven van liefdespoëzie in het algemeen een politieke lading. De godin keert in de Parade Odes echter terug in veel verschillende hoedanigheden, namelijk die van liefdesgodin, lente- en vruchtbaarheidsgodin, zeegodin en dus als oermoeder van de *gens Julia*. Ook wordt ze telkens met een andere titel aangesproken, wat wederom haar veelzijdigheid aanduidt (*Erycina ridens*, *Carmen* 1.2.33; *diva potens Cypri*, *Carmen* 1.3.1; *Cytherea Venus*, *Carmen* 1.4.5; in *Carmen* 1.1 zit Venus verborgen in *trabe Cypria*, *Carmen* 1.1.15). Het genre dat Horatius beoefent is dan misschien beperkt, maar de invulling is dus heel divers, zoals ook blijkt uit de metrische verscheidenheid van de gedichten. Zodoende functioneert Venus in haar veelzijdigheid ook als godin van Horatius' poëzie. Opvallend genoeg wordt Venus enkel in *Carmina* 1.1-4 expliciet genoemd. Vanaf *Carmen* 1.5 verdwijnt ze als karakter in de Parade Odes. Dit kan verklaard worden doordat Horatius met de introductie van zijn eerste liefdesgedicht van de bundel heeft bewezen dat hij erotische poëzie schrijft. De aanwezigheid van Venus om dit gegeven te onderstrepen is dus niet meer noodzakelijk.

Niet alleen de verschillende hoedanigheden van Venus tonen ons de veelzijdigheid van Horatius' liefdespoëzie. Deze eigenschap komt ook naar voren in de diversiteit van de hoofdrolspelers van de liefdesgedichten die de dichter in de Parade Odes introduceert: in *Carmen* 1.4 wordt Lycidas opgevoerd als *eromenos*. De jongen is nog niet oud genoeg voor heteroseksuele liefde. De *gracilis puer* van *Carmen* 1.5 is echter al wel betrokken in een relatie met een meisje. Ook in *Carmen* 1.8 is er



sprake van een heteroseksuele relatie, maar deze keer is Horatius zelf ook betrokken in de liefdesrelatie: hij lijkt jaloers op de aandacht die Sybaris van Lydia krijgt. In *Carmen* 1.9 is de rol van Thaliarchus discutabel. Mogelijkerwijs is hij nog een *eromenos* die spoedig oud genoeg zal zijn voor een heteroseksuele relatie, maar misschien is hij de fase van *eromenos* al ontgroeid.

Homo- en heteroseksuele liefde worden dus beiden behandeld in de Parade Odes. De rol van Horatius zelf blijft echter min of meer hetzelfde. Hij blijft afstandelijk en maakt zelf geen deel uit van de liefdesrelatie. Het is een oude man die niet zo emotioneel betrokken meer is in de liefde als bijvoorbeeld de minnaars uit de poëzie van bijvoorbeeld Tibullus, Propertius en Catullus. In *Carmen* 1.5 voorziet Horatius hoe de relatie tussen Pyrrha en de *gracilis puer* in de toekomst op de klippen zal lopen, maar hij bemoeit zich nergens mee. Ook in *Carmen* 1.8, waar hij wel emotioneel betrokken is en gevoelens voor Lydia lijkt te koesteren, grijpt hij niet in. In *Carmen* 1.4 richt hij zich tot de *erastes* Sestius met adviezen, in *Carmen* 1.9 richt hij zich tot de *eromenos* Thaliarchus. Zelfs in dit laatste gedicht lijkt Horatius veeleer advies te geven over komende liefdesrelaties dan dat hij betrokken is in een huidige relatie met de jonge knul.

Ook tot de maatschappij bewaart de dichter een zekere afstand. Hij is veel bezig met zijn eigen zorgen en eigen genot, zo blijkt bijvoorbeeld uit zijn identificatie met de levensgenieter uit *Carmen* 1.1 en het “carpe diem”-thema uit *Carmina* 1.4 en 1.9. In de laatste ode heeft hij zich zelfs fysiek afgezonderd van Rome: de dichter zit in zijn Sabijnse landhuis, ver weg van de roerige hoofdstad. In *Carmen* 1.2 toont Horatius echter al dat hij wel bezorgd is om het lot van de staat en zich dus ook bezig houdt met het algemeen belang. Daarbij voelt hij zich erg betrokken bij het leven van zijn directe vrienden, de andere prominente figuren aan wie zijn odes gericht zijn, maar ook van de jongens uit zijn liefdesgedichten en het leven van Thaliarchus. Egocentrisch is Horatius dus niet.

De Parade Odes zijn onderling zeer verschillend, vanwege hun metrische verscheidenheid, de verschillende adressaten en de afwisselende thematiek en toon, maar bevatten ook veel overeenkomsten. Zo keren diverse thema's steeds terug, houdt Horatius vast aan een bepaalde persona en werken de gedichten samen om een bepaalde boodschap over te brengen.

## Conclusie

Om mijn uiteindelijke hoofdvraag ‘Wat levert een gezamenlijke interpretatie van de Parade Odes, in volgorde gelezen, op?’ te kunnen beantwoorden, ben ik ervan uitgegaan dat de *Carmina* in het algemeen en de Parade Odes in het bijzonder moeten beschouwen als coherent geheel. Enkele argumenten voor deze benadering heb ik aangedragen in de inleiding van deze scriptie. Zo blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat aan het begin van elk boek van de *Carmina* telkens groepen gedichten zijn geplaatst die op metrische gronden met elkaar verbonden zijn, maar ook het feit dat enkele thema's steeds terugkeren in de *Carmina* en de fysieke aard van de boekrol, het medium waarin Horatius publiceerde, dragen bij aan deze interpretatie. Na uitvoerig onderzoek blijkt dat het lezen van de

Parade Odes als samenhangend geheel niet alleen gerechtvaardigd is, maar zelfs op een dieper niveau doorwerkt dan aanvankelijk gedacht. De gedichten lopen vaak vloeiend in elkaar over en zijn in een logische en betekenisvolle volgorde geplaatst. Middels woordelijke en thematische verwijzingen roept Horatius op meesterlijke wijze de herinnering aan eerdergeplaatste odes op, waardoor de Parade Odes met elkaar samenwerken om een verhaal te vertellen dat niet naar voren komt als de individuele gedichten afzonderlijk gelezen worden. Er is dus wel degelijk sprake van een doorlopende subtekst.

Ik heb me vooral geconcentreerd op de programmatische en de politieke aard van deze subtekst. Zoals gezegd draagt onder ander de volgorde van de gedichten bij aan de programmatische boodschap die Horatius wil verkondigen, namelijk de boodschap dat hij conviviale en erotische poëzie schrijft en zich dus niet bezig houdt met epische poëzie. Deze boodschap wordt versterkt door de manier waarop Venus in de Parade Odes naar voren komt en de rol die het symposium in deze gedichten speelt. Verder maakt Horatius duidelijk dat hij in een Griekse traditie staat, aangevuld met Hellenistische invloeden, maar benadrukt ook dat hij deze traditie als Romeinse schrijver aanpast aan zijn tijd. Dit blijkt onder meer uit de belangrijke rol die in zijn gedichten is weggelegd voor de hedendaagse politiek. Zo is de belangrijkste politieke boodschap van de Parade Odes dat Augustus op basis van zijn goddelijke afkomst regeert en dat zijn beleid hierdoor juist en rechtvaardig is. Dit beleid houdt onder meer in dat de keizer vergevingsgezind is aan degenen die zich schuldig maken aan hybris. Deze boodschap wordt voorbereid in de eerste drie odes en behoeft daardoor geen verdere uitleg meer in de latere odes, hoewel er in deze odes wel naar deze boodschap wordt terugverwezen. Verder komt de boodschap naar voren dat men zijn vaderlandse plichten moet vervullen en moet trachten een goed Romeins burger te zijn.

De volgorde wordt dus bewust ingezet door Horatius om zijn boodschappen over te brengen. Er is in de Parade Odes zodoende sprake van betekenisstapeling: elk gedicht draagt de boodschappen die in de eerdere gedichten naar voren kwamen in zich. Dit maakt het noodzakelijk om deze gedichten gezamenlijk te lezen en te interpreteren. Al lijken ze onderling nog zo verschillend, de Parade Odes vormen samen dus een prachtig en zorgvuldig gecomponeerd geheel.

## Bibliografie

### Tekstedities

- Callimachus, *Aitia*: Harder, A. 2012. *Callimachus Aitia: introduction, text, translation, and commentary*, Oxford.
- Horatius, *Carmina*: West, D. 1995. *Horace Odes I: Carpe diem*, Oxford.
- Sappho, fragment 16, en Alcaeus, fragment 338: Campbell, D.A. 1982. *Greek Lyric Poetry: a Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*, London.
- Sappho, Broersgedicht: Obbink, D. 2014. 'Two New Poems of Sappho', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 189, 32-49.
- Vergilius, *Ecllogae, Georgicae* en *Aeneis*: Rushton Fairclough, H. (transl.) & Goold, G.P. (rev.) 1999 & 2001. *Virgil*, Volume I & II, Cambridge (Loeb Classical Library 63 & 64).

### Commentaren

- Mayer, R. 2012. *Horace: Odes: book I*, Cambridge.
- Nisbet, R.G.M. & Hubbard, M. 1980. *A Commentary on Horace: Odes: Book I*, Oxford.
- Quinn, K. 1980. *Horace: The Odes*, London.
- Syndikus, H.P. 2001. *Die Lyrik des Horaz: eine Interpretation der Oden. Bd. I: Erstes und zweites Buch*, Darmstadt.
- West, D. 1995. *Horace Odes I: Carpe diem*, Oxford.

### Overig geraadpleegde literatuur

- Ahern, C.F. 1991 'Horace's Rewriting of Homer in "Carmen" 1. 6' *Classical Philology* 86(4) 301-314.
- Babcock, C.L. 1961. 'The Role of Faunus in Horace, Carmina 1.4' *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 92, 13-19.
- Baca, R. 1967. 'Horace "Odes" 1.7 and Vergil' *Pacific Coast Philology* 2, 25-27.
- Cairns, F. 1995. 'M. Agrippa in Horace "Odes" 1.6', *Hermes* 123(2), 211-217.
- Cameron, H.D. 1989. 'Horace's Soracte Ode ("Carm." 1.9)' *Arethusa* 22(2), 147-159.
- Christ, W. von. 1868. 'Über die Verskunst des Horaz im Lichte der alten Überlieferung' *Sitzungsberichte der Königlichen bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München* 1, 1-44.
- Collinge, N.E. 1961. *The Structure of Horace's Odes*, London.
- Commager, S. 1962. *The odes of Horace: A Critical Study*, New Haven.
- Corbeill, A. 1994. 'Cyclical Metaphors and the Politics of Horace, "Odes" 1.4' *The Classical World* 88(2), 91-106.
- Davis, G. 1987. '"Quis... Digne Scripserit?" The "Topos" of "Alter Homerus" in Horace "C". 1.6' *Phoenix* 41(3), 292-295.

- Davis, G. 1991. *Polyhymnia: The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley & Los Angeles.
- Edmunds, L. 1992. *From a Sabine Jar: Reading Horace, Odes 1.9*, Chapel Hill & London.
- Feeney, D.C. 1993. 'Horace and the Greek Lyric Poets', in N. Rudd (ed.), *Horace 2000: A Celebration: Essays for the Bimillennium*, Duckworth, 41–63.
- Fenton, A. 2008. 'The Forest and the Trees: Pattern and Meaning in Horace, "Odes" 1' *The American Journal of Philology* 129(4), 559-580.
- Fraenkel, E. 1957. *Horace*, Oxford.
- Hoppin, M.C. 1984. 'New Perspectives on Horace, Odes 1.5' *The American Journal of Philology* 105(1), 54-68.
- Hutchinson, G.O. 2002. 'The Publication and Individuality of Horace's "Odes" Books 1-3' *The Classical Quarterly* 52(2), 517-537.
- Kiessling, A. 1881. 'Horatius: I. Zur Chronologie und Anordnung der Oden' *Philologische Untersuchungen* 2, 48-75.
- Lyne, R.O.A.M. 1995. *Horace: behind the Public Poetry*, New Haven & London.
- Lyne, R.O.A.M. 2005. 'Horace Odes Book 1 and the Alexandrian Edition of Alcaeus' *The Classical Quarterly* 55(2), 542-558.
- Miller, P.A. 1991. 'Horace, Mercury, and Augustus, or the Poetic Ego of Odes 1-3' *The American Journal of Philology* 112(3), 365-388.
- Nadeau, Y. 2008. *Erotica for Caesar Augustus: A Study of the Love-Poetry of Horace, Carmina, Books I to III*, Brussel.
- Pfeiffer, R. 1976. *History of Classical Scholarship from 1300 to 1850*, Oxford.
- Phillips, T. 2014. 'A New Sapphic Intertext in Horace' *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete* 60(2), 283-289.
- Port, W. 1926. 'Die Anordnung in Gedichtbüchern augusteischer Zeit' *Philologus* 81, 280-308.
- Pucci, J. 1992. 'Horace and Virgilian Mimesis: A Re-Reading of "Odes" 1.3' *The Classical World* 85(6), 659-673.
- Santirocco, M.S. 1986. *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill & London.
- Schmidt, E.A. 2001. 'The Meaning of Vergil's "Aeneid:" American and German Approaches' *The Classical World* 94(2), 145-171.
- Smith, P.L. 1968. 'Poetic Tensions in the Horatian Recusatio', *The American Journal of Philology* 89(1), 56-65.
- Strauss Clay, J. 1989. '"Ode 1.9": Horace's September Song' *The Classical World* 83(2), 102-105.
- Traill, D.A. 1982-1983. 'Horace C. 1.3: A Political Ode?' *The Classical Journal* 78(2), 131-137.
- West, M. 2011. 'The Homeric Question Today' *Proceedings of the American Philosophical Society* 155(4), 383-393.
- White, D. 1993. *Promised Verse*, Cambridge.
- Wimmel, W. 1960. *Kallimachos in Rom*, Wiesbaden.